

Monika Jadzińska

konservator-restaurator dzieł sztuki
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

AUTENTYZM W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ



1. Fragment obrazu *Święty Antonii z Dzieciątkiem* z kościoła parafialnego w Stawiskach, autor nieznan, XVII-XIX w. Przykład rozległych XIX-wiecznych przemalowań, zmieniających kompozycję i charakter pierwotnego przedstawienia. Fot. M. Jadzińska.

1. Fragment of a painting *St. Anthony and Infant* from the parish church in Stawiska, unidentified author, seventeenth-nineteenth century. Example of extensive nineteenth-century overpainting altering the composition and character of the original depiction. Photo: M. Jadzińska.

„Autentyczność nie jest dana raz na zawsze. Jest wyjątkowym, dynamicznym zjawiskiem. Jest procesem”.
Nicole Ex¹

Jak głosi opisana przez Plutarcha grecka przypowieść, Tezeusz podczas swej długiej wędrówki do Aten w każdym porcie, do którego przybił, wymieniał kolejne spróchniałe deski w swojej łodzi. W pewnym momencie wszystkie deski zostały wymienione na nowe. Powstał logiczny paradoks, zwany paradoksem Tezeusza – czy łódź pomimo całkowitej wymiany materiału pozostaje wciąż tą samą łodzią? Nasuwa się pytanie: gdyby ze zdegradowanych desek zbudować łódź nową, którą z nich można by uznać za oryginalną?² Czy autentyzm zawarty jest w tożsamości obiektu – faktycznej łodzi czy materiale – w tym przypadku zbiorze ułożonych na nowo starych desek? Dyskusja wokół autentyzmu rozpoczęta już w antyku toczy się do dziś.

Dlaczego to ważne? Zmiana kryteriów autentyzmu

Autentyzm okazuje się jednym z najważniejszych czynników determinujących postępowanie w zakresie ochrony i konserwacji dzieł sztuki. Przez wieki rozumienie autentyzmu ulegało przeobrażeniom. Zmieniały się kryteria, wedle których był on oceniany, co z kolei rzutowało na traktowanie obiektów. Już samo pojęcie „autentyzm” jest trudne do określenia. Właściwie nie zostało nigdy definitywnie sprecyzowane i zmieniało się w zależności od okresu i miejsca, związków z kontekstem kulturowym, tradycją, rozumieniem oryginału. Termin „autentyczny” łączy pojęcia „autorytatywny”, „prawdziwy” i „oryginalny”. Etymologia wyrazu wywodzi się z greckiego *authentikòs* – „sam, siebie, samo”; łacińskie *authenticus* oznacza „niesfałszowany, wiarygodny, prawdziwy, oryginalny”³.



2. Fragmenty elementów pochodzących z późnorenesansowego ołtarza głównego z kościoła parafialnego p.w. św. Stanisława w Stowięcinie, pow. słupski. Przykład dzieła sztuki wielokrotnie przemalowywanego w zależności od upodobań epoki i fundatorów. Stan obiektu w trakcie konserwacji, cyferki określają kolejne warstwy przemalowań. Fot. M. Jadzińska.

2. Fragments of elements from a Late Renaissance main altar in the parish church of St. Stanisław in Stowięcin, county of Słupsk. Example of a work of art frequently overpainted according to the predilections of the founders and the fashions of given periods. State in the course of conservation, with numbers denoting successive layers of overpainting. Photo: M. Jadzińska.

Autorytet, szacunek i posłuszeństwo w sposób niepodważalny stanowiły o autentyczności w średniowieczu, tworząc kult relikwii. Ich wiarygodności, pomimo nie zawsze oryginalnej substancji (fałszowanie relikwii czynione było na szeroką skalę), dowodziły wiara i dziejące się dzięki niej cuda. Jedyną drogą podważenia autentyczności byłaby utrata właściwości czynienia cudów. Tak długo, jak trwała ich moc, materia mogła być zmieniana, gdyż autentyczność zachowana była nie tyle w tkance materialnej, ile w duchowej. Przez następne wieki dzieła sztuki poddawane były różnym przekształceniom, wypaczającym niejednokrotnie ich sens i znaczenie, zmieniającym ich wartość. Panowało przekonanie, że na podstawie fragmentów trudno ocenić wartość dzieła i dlatego należy go w jak najwierniejszy sposób odtworzyć, zacierając ślady uzupełnień i restauracji czy rekonstrukcji⁴.

Hasło „przywrócenia do oryginalnego stanu” rozumiano bardzo dowolnie. Działaniom restauratorskim towarzyszył zazwyczaj brak poszanowania substancji oryginalnej, obiekty deprecjonowane były przez kolejne nowe style, przerabiane wedle gustu epoki i właściciela obiektu, ich transformacjom towarzyszyła niezwykła swoboda (il. 1-2).

Brak świadomości, że poszanowanie oryginalnej tkanki jest koniecznością, przyniósł w efekcie daleko idące zmiany wielu dzieł sztuki. Jeszcze w XIX w. Eugène Viollet-le-Duc i jego następcy podejmowali szeroko zakrojone działania w imię autentyczności, realizując liczne rekonstrukcje w duchu jedności stylowej. W ten sposób pragnęli „przywrócić gotyckość” katedrom i kościołom nie tylko we Francji. Znalazło to swój ostry sprzeciw w Anglii, co stało się przełomem w spojrzeniu na autentyczność dzieła sztuki. John Ruskin i William Morris potępili jakiegokolwiek odtwarzanie, odślanianie i radykalne oczyszczanie, jako działania destrukcyjne. Uznając cały zapis zmian, które przeszły zabytki, za niepowtarzalną wartość, wiązali je z pojęciem autentyczności. W efekcie w XX w., bazując na teorii Aloisa Riegla⁵, wypracowano zasady ochrony i konserwacji-restauracji dziedzictwa kulturowego. Zachowanie autentycznej substancji zabytku, jak również oparcie działań konserwatorskich na metodach naukowych stało się głównymi postulatami *Karty Weneckiej* (1964 r.)⁶.

Jednakże doktrynalny kult autentyczności substancji nie zawsze chroni oryginalną ekspresję i idee dzieła. Europejska koncepcja autentyczności substancji

materiałnej stoi w opozycji do dalekowschodniej, opartej na autentyzmie formy, funkcji i tradycji. Znaczenie zachowania dzieła w przypadku obiektów stworzonych z materiałów nietrwałych, narażonych na trzęsienia ziemi czy niestabilne warunki atmosferyczne, zasadza się nie na ocaleniu oryginalnego tworzywa, ale zachowaniu tradycyjnych form i technik, przy jednoczesnej wymianie materiału (il. 3). Różnicowanie to uwzględniono w trakcie prac nad kodyfikacją zasad dotyczących dziedzictwa światowego, przeprowadzonych przez instytucje za nie odpowiedzialne, takie jak ICOMOS, ICCROM, ICOM, UNESCO. W 1994 r. powstał tzw. *Dokument Autentyczności z Nara*⁷. Nastąpiła weryfikacja kryteriów autentyczności w kontekście historyczno-kulturowym; szacunek dla autentyzmu substancji materialnej uzupełniono koniecznością respektowania idei dzieła sztuki.

Istnieje jednak dziedzina, w której wypracowane reguły i doktryny nie mają wymiaru uniwersalnego. Jest nią sztuka współczesna.

Sztuka współczesna – potrzeba weryfikacji rozumienia autentyzmu

Autentyzm uznaje się za jeden z kluczowych czynników warunkujących wartość dzieła sztuki, odgrywających fundamentalną rolę w badaniach, teorii i praktyce. Jednocześnie określenie, czym jest autentyzm, stanowi jedno z najbardziej kontrowersyjnych i dyskusyjnych zagadnień. Jest to szczególnie trudne

w przypadku sztuki współczesnej. Autentyzm dotyczy tu nie tylko tkanki materialnej, ale i konceptualnej dzieła, intencji twórcy, kontekstu, funkcji, formy, przestrzeni, miejsca, czasu, historii i procesu tworzenia. W sztuce współczesnej dokonały się głębokie przemiany, których tradycyjna estetyka w wielu aspektach nie obejmuje. Zaznaczył się brak nie tylko zgodności, ale i łączności z rzeczywistością (np. abstrakcjonizm), brak dzieła sztuki na rzecz konceptu (konceptualizm), brak artysty (staje się on twórcą „wyboru” przedmiotu użytku codziennego czy wydarzenia artystycznego).

Etyka konserwatorska wypracowana na potrzeby sztuki dawnej nie zawsze przystaje do potrzeb i problemów związanych z zachowaniem obiektów o zupełnie innym charakterze – instalacji, sztuki kinetycznej, konceptualnej, efemerycznej, *multipli* itd. Istnieje potrzeba weryfikacji dotychczasowej i wypracowania nowej formuły, modelu postępowania konserwatorskiego i kuratorskiego oraz zasad opieki i zachowania dzieł w odniesieniu do sztuki współczesnej. Stało się to głównym zadaniem powołanej w tym celu międzynarodowej organizacji International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA)⁸, skupiającej instytucje zajmujące się sztuką współczesną i nowoczesną, muzea, m.in. Tate Gallery w Londynie, Stedelijk Museum for Contemporary Art (S.M.A.K.) w Gandawie, ICN (Netherlands Institute for Cultural Heritage) w Amsterdamie, oraz uczelnie, m.in. Warszawska Akademia Sztuk Pięknych. Od lat 90. XX w. współpraca pomiędzy specjalistami różnych dziedzin: konserwatorami-restauratorami,



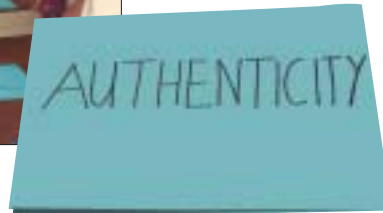
3. W Japonii o autentyzmie stanowi zachowanie tradycyjnych technik i technologii, a nie oryginalnej substancji materialnej. Zużyte i zdegradowane elementy budowli kultowych wymieniane są średnio co 20 lat.

3. In Japan authenticity is determined by the preservation of traditional techniques and technologies and not the original material substance. Worn and degraded elements of cult buildings are exchanged on the average every twenty years.



4. Dyskusja nad ustalaniem terminów kluczowych dla teorii i praktyki konserwacji-restauracji dzieł sztuki współczesnej, odbywająca się w trakcie sympozjum na temat teorii i semantyki w ramach projektu UE *Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art*. Dyskusję prowadzi Ysbrand Hummelen, Senior Researcher z amsterdamskiego ICN. Bonnefantenmuseum, Maastricht, maj 2006 r. Fot. M. Jadzińska.

4. Discussion on the establishment of key terms for the theory and praxis of the conservation-restoration of contemporary art, conducted in the course of a symposium on theory and semantics, held as part of the European Union project *Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art*. The discussion was chaired by Ysbrand Hummelen, Senior Researcher from the Amsterdam ICN. Bonnefantenmuseum, Maastricht, May 2006. Photo: M. Jadzińska.



5. Autentyzm to jeden z ustalanych podczas dyskusji terminów. Fot. M. Jadzińska.
5. "Authenticity" – one of the terms established during the discussion. Photo: M. Jadzińska.

historykami sztuki, technologami, etykami, filozofami, przyczynia się do pełniejszego opracowania i ustanawiania zasad nowoczesnej opieki, ochrony i konserwacji-restauracji sztuki współczesnej. Kwestia określenia autentyczności w tym kontekście, podejmowana do tej pory na marginesie innych zagadnień, okazuje się kluczowa. Jest podstawą wszelkich działań konserwatorsko-restauratorskich i kuratorskich już na etapie wypracowywania strategii podejmowania decyzji odnośnie do zachowania, utrzymania i eksponowania dzieł sztuki współczesnej. Wpływa na charakter postępowania konserwatorskiego. Dlatego też coraz więcej konferencji, publikacji oraz wszelkich innych działań poświadczonych jest przybliżeniu tego zagadnienia⁹ (il. 4, 5).

W sztuce współczesnej zazwyczaj niemożliwe jest zachowanie wszelkich aspektów autentyczności w jednostkowym dziele, jako że niejednokrotnie jedno wyklucza drugie (np. zachowanie samodegradującej się materii może być sprzeczne z intencją artysty i autentycznym przesłaniem dzieła). Jak stwierdził David Lowenthal „w praktyce autentyczność nie jest niepodważalny i absolutny, jest zawsze relatywny”¹⁰. Sztuka naszych czasów pozostawia spuściznę większą niż trwała sztuka tradycyjna, nie możemy być jednak pewni co do jej przetrwania, a przede wszystkim co do formy przetrwania. Nie wiemy, co w przyszłości zostanie uznane za wartościowe, ale chcemy, by przyszłość kształtowana była tym, co dziś stanowi naszą kulturę¹¹. W sztuce współczesnej zindywidualizowanie dochodzi do oszałamiających rozmiarów, dodatkowo też brak jest jasnych reguł oraz wiedzy o intencji twórcy. Jeśli autor dzieła – najdoskonalsze źródło informacji – żyje, zakrawa to na paradoks. Również nietrwałość (programowa lub przypadkowa) użytych materiałów powoduje, że kwestia autentyczności jest trudna do jednoznacznego określenia. Spróbujmy wykazać to opierając się na trzech zagadnieniach – materii, koncepcji i kontekście dzieła sztuki¹².

Założenia filozoficzne

Dzieło sztuki, wedle estetyki fenomenologicznej, to byt składający się zarówno z warstwy fizycznej, materiałowej, jak i szeroko pojętej warstwy znaczeniowej. Założenie to wykorzystał Cesare Brandi, tworząc *Teorię restauracji*¹³, która stała się podwaliną współczesnej myśli konserwatorskiej. Podstawą wszelkich działań, jak twierdził Brandi, jest rozpoznanie dzieła sztuki poprzez odkrycie jego dualnej natury. Według Martina Heideggera dzieło sztuki jest rzeczą, ale nie sprowadza się do niej bez reszty¹⁴. Podwójna natura, zawierająca aspekt fizyczny, który nazwał Ziemią, i aspekt niematerialny, duchowy, zwany Światem, nadaje dziełu znaczenie. Zachowanie jedności idei i materii jest niezbędne do zaistnienia autentyczności przeżycia jako empatii zarówno artysty, jak i widza. Tę jedność musi uchwycić konserwator, którego zadaniem jest zachowanie materii dzieła nie dla niej samej, ale w symbiozie z nadanym przez twórcę znaczeniem. Jest to według American Institute of Conservation (AIC)¹⁵ oraz innych instytucji i kodeksów etyki konserwatorskiej podstawowe zadanie konserwacji-restauracji. Zadanie szczególnie ważne dla zachowania dzieła sztuki współczesnej.

Materia

Specyfika sztuki współczesnej w zakresie materii, techniki i technologii.

Ochrona i chęć zachowania dzieła sztuki towarzyszyły sztuce od momentu jej powstania. Jako wyróżnik cywilizacyjny i kulturowy w sensie materialnym i ideowym sztuka przekazywana była jako świadectwo istnienia i rozwoju następnym pokoleniom. Forma, w której przetrwała, determinowała możliwość interpretacji i oceny przeszłości. Im bliższa pierwotnej, autentycznej, tym nasza wiedza i postrzeganie dzieła, artysty, okresu historycznego stają się ściślejsze. Dzieło sztuki nie może być jednak traktowane jedynie

6. Alina Szapocznikow, *Podróż*, 1967 r. Dzieła sztuki współczesnej zbudowane są z nietrwałych, ulegających szybkiej degradacji materiałów. Proces ten nie zawsze jest zgodny z zamierzeniem artysty. Praca Aliny Szapocznikow powstała z pokrytej żywicą poliestrową tkaniny szklanej, umocowanej na nieprawidłowej konstrukcji. Dobór materiałów i technika wykonania przyczyniły się do degradacji dzieła. Stan obiektu przed konserwacją. Fot. M. Jadzińska.

6. Alina Szapocznikow, *Journey*, 1967. Contemporary artworks are made of perishable material prone to rapid degradation. This work by Alina Szapocznikow was executed in fibreglass fabric covered with polyester resin and mounted on an unsuitable construction. The selection of material and the execution technique contributed to the unsatisfactory state of preservation. State prior to conservation. Photo: M. Jadzińska.

jako dokument danej epoki. Rzadko zdarza się też obiekt, który w ciągu wieków nie uległby pewnym zmianom, stanowiącym odbicie historii, upodobań, gustów, uwarunkowań politycznych, religijnych, estetycznych, technicznych i rynkowych.

Przez wieki procesy tworzenia podlegały konkretnym regułom technologicznym, których restrycyjne przestrzeganie było gwarantem stałości, przetrwania w formie niezmięnionej. Rozwój sztuki europejskiej opierał się w dużej mierze na zapewnieniu trwałości i niezmienności obiektów poprzez wprowadzanie nowych rozwiązań technicznych i wykorzystywanie lepszych materiałów. Dawni artyści wiedzieli, że obiekt podlega wprawdzie procesom nieuniknionego starzenia, niemniej jednak mistrzowski trud zachowania poprawności technik i technologii oraz wykorzystywanie materiałów najwyższej jakości miały na celu przedłużenie jego materialnego żywota, nadanie mu cech długowieczności. Materia stanowiła nośnik znaczeniowy dzieła: im była trwalsza i niezmienna w czasie, tym większe było prawdopodobieństwo przekazania autorskiej myśli i idei przyszłym pokoleniom.

W sztuce współczesnej przełom polegał nie tylko na zastosowaniu różnych form ekspresji (happening, multiplikacja, konsumpcja, wykorzystanie natury, krajobrazu, zwierząt, ludzi itd.), ale i na użyciu nowych materiałów i ich kombinacji, nowych technik i technologii. Początków myślenia awangardowego można szukać już w epoce romantyzmu, kiedy to artyści starali się wyzwolić sztukę z krepujących ją ograniczeń. Doprowadziło to w XIX w. nie tylko do oswobodzenia sztuki z więzów tradycji, ale i powolnego



odchodzenia od poprawności warsztatowej w imię nieskrępowanej wolności i swobody ekspresji. Już w 1881 r. Edgar Degas stworzył *Małą czternastoletnią tancerkę* z polichromowanego wosku, gazy, jedwabiu i prawdziwych ludzkich włosów¹⁶. Kubiści wprowadzili do swych *kolaży* m.in. skrawki tapet, gazet i biletów.

Tworzywo i technika sztuki stały się programowo nietrwałe od czasu wystąpienia futurystów, zakładających degradację i rozpad obiektów. Umberto Boccioni w 1912 r. proponował użycie różnych materiałów w jednym dziele: takich jak metal, szkło, tektura, skóra, tkaniny, lustro, światło elektryczne itp.¹⁷ Marcel Duchamp swoimi *ready-mades* doprowadził do tego, że „przedmiot stracił swoją wartość. Decydującym stał się jedynie koncept”¹⁸. Jak twierdził Joseph Kosuth, twórca konceptualizmu, „każda sztuka (po Duchampie) będzie już konceptualna (w swej istocie), gdyż sztuka w ogóle istnieje tylko jako konceptualna”¹⁹.



7. Izabela Tarasewicz, *Dirty bomb*, 2005 r. Przykład obiektu świadomie zbudowanego z materiału nietrwałego, podatnego na procesy starzenia. Dobór materiału związany jest z przesłaniem dzieła – rzeźba, stworzona ze smalcu wieprzowego i wołowego, parafiny i kałafonii, przedstawia monstrualnie otyłego mężczyznę. Fot. I. Szmelter.
7. Izabela Tarasewicz, *Dirty Bomb*, 2005. Example of a work of art intentionally made with perishable material susceptible to aging. The selection of the material is associated with the message of the sculpture, depicting a monstrously obese man and made of pork lard, beef suet, paraffin and rosin. Photo: I. Szmelter.

Materiał i proces jego degradacji zyskał znaczenie poprzez indywidualne określenie ikonograficzne w danym dziele²⁰. Niekiedy artyści, wykorzystując nowoczesne środki, nie mieli świadomości, doświadczenia i wiedzy na temat procesów ich starzenia – przykładem tego mogą być prace Aliny Szapocznikow tworzone z żywic sztucznych²¹ (il. 6). Wykorzystanie efemerycznych, ulotnych, narażonych na działanie czasu materiałów było jednak w większości działaniem w pełni świadomym.

Od lat 60. XX w. zaakceptowana, a nawet wręcz promowana była koncepcja tworzenia dzieł, które miały krótki i ograniczony czas istnienia. Artyści, m.in. Lawrence Weiner, Sol le Witt, Robert Morris, tworzyli prace, które intencjonalnie żyły w określonym czasie, po czym ulegały degradacji. Przez następne lata dzieła, których żywot miał być z założenia krótki, nie należały do rzadkości. Ich unicestwienie leżało w założeniu koncepcyjnym wypracowanym w procesie kreacji i wiązało się z ideą nietrwałości bądź było fizyczną demonstracją granicy między

istnieniem a nieistnieniem, trwałością a nietrwałością. Mark Quinn zamroził utrwalone w sylikonie kwiaty, podejmując grę z długowiecznością czy wręcz pragnieniem nieśmiertelności. Zoe Leonard w obiekcie *Strange fruit* pokazała proces zanikania, gnicia, niszczenia, zszywając skórki po różnego rodzaju owocach. Tymczasowość zawarta była też w kwiatach i owocach Anua Gallaccio. Treść pracy stanowiły nie same dary natury, ale to, co w naturalny sposób się z nimi działo – proces samodegradacji. Wybór nietrwałego materiału ze względu na jego znaczenie ikonograficzne miał miejsce w przypadku rzeźby *Dirty bomb* Izabeli Tarasewicz przedstawiającej monstrualnie otyłego mężczyznę stworzonego ze smalcu (il. 7).

Przykładem dzieła, które może być metaforą problemu konserwacji sztuki współczesnej w kontekście nietrwałej materii, jest praca Michela Delacroix *Melting Plot*²² (il. 8). To obiekt efemeryczny, przygotowany specjalnie na konferencję dotyczącą

8. Michel Delacroix, *Melting Plot*, 1998 r. Był to obiekt efemeryczny, jeden z pilotażowych obiektów konferencji *Mortality Immortality? The legacy of 20th-century art* w Getty Conservation Institute w Los Angeles, poświęconej konserwacji-restauracji dzieł sztuki współczesnej. Z procesu samodestrukcji dzieła powstał wideoreportaż autorstwa P. Celadon. Repr. okładki „Conservation”, GCI Newsletter 13.2, 1998.

8. Michel Delacroix, *Melting Plot*, 1998 r. This ephemeral composition was one of the pilot objects featured at the conference on *Mortality Immortality? The Legacy of 20th-Century Art*, held at the Getty Conservation Institute in Los Angeles, and dealing with the conservation-restoration of contemporary art. The process of self-destruction was recorded in a video-report by P. Celadon. Reproduction of a cover of “Conservation”, GCI Newsletter, 13.2, 1998.



9. Leon Tarasewicz, *Bez tytułu*, 1993 r., Galeria Biała, Lublin. Przykład sztuki zintegrowanej z miejscem. Fot. archiwum artysty.
9. Leon Tarasewicz, *No Title*, 1993, Biała Gallery, Lublin. Example of art integrated with locality. Photo: archive of the artist.



problemu śmiertelności i nieśmiertelności dzieł sztuki współczesnej, stworzony na czas trwania sesji. Stanowił alegorię życia i śmierci, trwałości i przemijania. Zbudowany był ze stosunkowo trwałych materiałów – drewna, trawertynu, wosku i... lodu w postaci ogromnej (ok. 2 m³) bryły, w której zatopiono małe, czarne literki. Mleczna powierzchnia tworzyła rodzaj zapisanej, choć niemożliwej do odczytania strony, stanowiącej uporządkowany i perfekcyjny twór. W miarę topnienia bryła stawała się coraz bardziej transparentna, ujawniając imiona współczesnych artystów ułożone z woskowych liter. Pod wpływem temperatury i światła topniejący lód uwalniał litery, które spadały do specjalnej kувety ustawionej na spodzie instalacji. Po trzech dniach bryła całkowicie się rozpuściła, została woda, w której pływały woskowe literki. Czy w tym przypadku zachowywanie materii miałoby uzasadnienie? Powstrzymanie lodu przed topnieniem jest możliwe poprzez utrzymanie go w odpowiednich warunkach temperaturowych, ale to znaczyłoby zaniechanie procesu, który stanowił przesłanie o nieuchronności zmian naturalnych, przemijania, transformacji i nadziei na nowe. Czas i naturalna destrukcja stanowiły integralną część dzieła. Ich powstrzymanie wypaczyłoby jego sens.

Nie zawsze chcemy pozwolić na samouniceswienie dzieła, nawet jeśli takie było założenie procesu kreacji. Czy jednak mamy prawo je zachować? Wymiana elementów rodzi dylematy natury etycznej, przechodzimy tu od problemów konserwacji substancji dzieła do kwestii zachowania idei. Hierarchia ważności zastosowana przez artystę musi być powielona przez konserwatora. W zakresie teorii sztuki arystotelesowska koncepcja szacunku dla idei przedkładać się musi ponad szacunek dla przedmiotu sztuki²³.

Sztuka stworzona z materiałów efemerycznych, kreowana z założeniem rozpadu samego dzieła jest ekstremalnym przykładem, kiedy to reguły dotyczące zachowania autentyczności substancji, kluczowe w postępowaniu konserwatorskim w sztuce dawnej, nie mogą być zastosowane wprost. Artyści wiążą tu warstwę znaczeniową z procesem kreacji, ale przede wszystkim z procesami i wpływającymi zeń przemianami w obrębie materii, zmianami, jakim podlega dzieło narażone na upływ czasu. Sztuka ta jest przeznaczona do istnienia w konkretnym momencie i w konkretnych, wyznaczonych przez artystę, warunkach. Najważniejsze są koncepcje samego artysty i jego intencje względem dzieła, o ile nie ma jakichś innych, istotnych uwarunkowań.

Koncepcja

Intencje artysty. Niemożliwe jest ustalenie postępowania konserwatorskiego, stworzenie projektu decyzyjnego, podjęcie prac konserwatorsko-restauratorskich bez dogłębnego poznania dzieła, nie tylko poprzez przebadanie jego struktury, ale i prześledzenie zawiłej drogi kreacji, poszczególnych faz rozwoju, przesłania nadanego przez artystę, sformułowań twórcy w kwestii efektów starzenia obiektu. Umożliwiają to przeprowadzane przez konserwatorów wywiady z artystami, które stają się praktyką w procesie ochrony i zachowania dzieł sztuki współczesnej²⁴. Odpowiedzi na niektóre pytania mogą być udzielone tylko przez samego twórcę.

Niekiedy artyści formułują swoje oczekiwania w sposób jednoznaczny, co skutecznie przeciwdziała pomyłkom i nadinterpretacjom w przyszłości. Magdalena Abakanowicz podaje dokładne wytyczne,



10. Mario Merz, *La natura e l'arte del numero*, 1976 r., Bonnefantenmuseum, Maastricht. Przykład obiektu, dla którego znajomość intencji twórcy jest kluczowa dla zrozumienia samego dzieła, ale również dla przyszłych działań kuratorskich czy konserwatorskich. Fot. M. Jadzińska.

10. Mario Merz, *La natura e l'arte del numero*, 1976, Bonnefantenmuseum, Maastricht. Example of a composition in whose case familiarity with the author's intentions is crucial for understanding it and for future protection or conservation. Photo: M. Jadzińska.

odnoszące się do układu i ekspozycji swoich rzeźb, który to układ jest fundamentalny w odbiorze i przekazaniu konkretnego przesłania. Stefan Gierowski godzi się na integrację zniszczonego malowidła poprzez interwencję konserwatorską dla utrzymania idei w nim zawartych, pod warunkiem pełnego profesjonalizmu wykonania restauracji. Mirosław Bałka nie akceptuje wymiany jakichkolwiek elementów jego rzeźb, nawet wydawałoby się zwykły kabel elektryczny ma nadany przez niego kod znaczeniowy. Leon Tarasewicz godzi się zaś na unicestwienie instalacji (np. wylany, kolorowy tynk w warszawskim Zamku Ujazdowskim czy malowane ściany w Galerii Białej w Lublinie), ale chce zachowania pracy poprzez dokumentację²⁵ (il. 9).

Przykładem obiektu, w przypadku którego znajomość intencji twórcy jest kluczowa dla zrozumienia samego dzieła, ale również dla ewentualnych przyszłych reinstalacji, jest praca znanego twórcy z kręgu Arte Povera, Mario Merza *La natura e l'arte del numero* z 1976 r. (il. 10). Zakupiona do Bonnefantenmuseum w roku 1994, wyekspozowana została w przestrzeni latarni budynku. Praca miała, według zamierzenia artysty, wyrażać znaczącą rolę, jaką dla ludzkości wnosi kultura²⁶. Stół symbolizował wszystkie aspekty cywilizacji, od tradycji rytuałów, po proste gromadzenie się wokół niego ludzi, spotykających się, by być ze sobą, wymieniać poglądy. W tym przypadku artysta połączył element kultury z elementami natury – ułożonymi w porządku według zaleceń

średniowiecznego myśliciela Leonarda Fibonacciego. Porządek ten dotyczył ułożenia numerycznego przedmiotów w serie po 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34 itd. elementów. Suma poprzednich cyfr tworzyła następną, co symbolizowało proces nieustającego rozwoju. Według artysty ów rozwój w naturze wyrażany jest w cyklu rocznym płońów, ale również w wytwarzaniu i nieustannym przetwarzaniu takich form, jak muszle, kości, szkielety, stąd zaistnienie tych przedmiotów na jednym stole. Wszelkie działania kuratorsko-konserwatorskie bez znajomości intencji artysty, podłoża filozoficznego, identyfikacji procesu intelektualnego i przesłania, jakie artysta zawarł w danej formie, mogłyby w przyszłości prowadzić do nieporozumień lub wyraźnie niewłaściwych działań w zakresie ekspozycji czy konserwacji-restauracji dzieła.

Autentyzm jedności wewnętrznej dzieła. Dzieło sztuki związane jest z formą stworzoną z pewnych materiałów w danym momencie historycznym, przynależną procesowi tworzenia, w którym materia stanowi nośnik znaczeniowy dzieła, ideę „zaszyfowaną w morfemach” jego substancji materialnej²⁷. W przypadku wielu dzieł sztuki współczesnej (np. instalacji) dodatkowym czynnikiem jest ścisły związek struktury obiektu ze strukturą jego prezentacji, uwzględniający kompleksowość relacji pomiędzy poszczególnymi elementami. Instalacja *Ping-Pong, Tong et Camping* Agnes Vardy, 2005-2006, (il. 11) składa się z wielu bardzo kolorowych, plastikowych elementów,

11. Agnes Varda, *Ping-Pong, Tong et Camping*, 2005-2006 r., wystawa EXPO, Stedelijk Museum for Contemporary Art (S.M.A.K.), 7.10.2006-7.01.2007, Gandawa. Zachowanie wszystkich elementów haptyczno-optycznych tworzących dzieło – przedmiotów fizycznych, dźwięku, wizji, światła, dotyku – stanowi o jedności wewnętrznej i gwarantuje możliwość odbioru zgodnie z przesłaniem artysty. Fot. M. Jadzińska.

11. Agnes Varda, *Ping-Pong, Tong et Camping*, 2005-2006, an EXPO exhibition, Stedelijk Museum for Contemporary Art (S.M.A.K.), 7 October 2006-7 January 2007, Ghent. The preservation of all haptic-optic elements comprising a given work of art – physical objects, sound, vision, light and touch – is decisive for inner unity and guarantees reception concurrent with the artist's message. Photo: M. Jadzińska.



takich jak dziecięce łopatki, wiaderka, kwiatki, zabawki plażowe, miski, jednorazowe reklamówki itp., ekranu na ścianie, na którym widać sceny z rodzinnych wczasów nad morzem, dźwięku dziecięcego gwaru i uderzającej piłeczki oraz materaca plażowego, na którym zasiada widz²⁸. Odbiorca wprowadzony w nastrój letniego, szczęśliwego dnia wypełnionego kolorem i dziecięcą zabawą, skonfrontowany zostaje z przesłaniem artystki – poświęceniem dzieła pamięci męża. Trudno tę prezentację uznać za wystawę tanich gadżetów, „poszczególne przedmioty same w sobie przestały być ważne, stały się dokumentacją postawy artysty, a wymieszanie przedmiotów z różnych dziedzin sztuki, przedmiotów artystycznych i nieartystycznych, jeszcze dobitniej ten fakt uświadamia”²⁸. Przedmioty te nabierają znaczenia poprzez zaistnienie relacji pomiędzy przedmiotami fizycznymi, dźwiękiem, miękkością materaca, światłem. Pominięcie któregoś z nich rujnowałoby całą wewnętrzną spójność i przez to sens dzieła.

Kontekst

Maurice Merleau-Ponty, francuski filozof, ujął jako istotę sztuki jej rozwój, zmianę³⁰. Jest to szczególnie znamienne w sztuce współczesnej. Również uwarunkowania towarzyszące dziełu od chwili jego powstania, tak ważne dla konserwatorów i historyków sztuki, zmieniają się wraz z historią obiektu. Wpływają na zmianę funkcji, ocenę; samo dzieło ulega zmianie i w zależności od nowego kontekstu jego recepcja może przybrać różne formy. Walter Benjamin twierdził, że dzieło, które posiada swoją „aurę” nadającą mu cechy unikalności, niepowtarzalności, inności, zachowuje ją bez względu na kontekst, w jakim się znajduje³¹. Podawał przykład antycznego posągu Wenus, który w kontekście tradycji greckiej odbierany był poprzez funkcje kultowe, a znalazłszy się w zupełnie innym kontekście historycznym i kulturowym nie stracił swej oryginalności i autentyczności. Wśród średniowiecznych kleryków traktowany był jako pogański bóg, ale jednocześnie jako dzieło sztuki – właśnie dzięki swej „aurze”. W sztuce współczesnej utrzymanie „aury” wiąże się z utrzymaniem autentyczności, a ten stanowi proces, „strumień czasu, który bezustannie przekształca każdy obiekt, ideę, strukturę i symbol”. Rozpoznanie tego procesu m.in. poprzez kontekst dzieła sztuki ma podstawowe znaczenie dla ustalenia postępowania w zakresie ochrony i konserwacji oraz ustalenia możliwości aranżacji wystaw w przyszłości.

Kontekst kulturowy. Niekiedy zrozumienie dzieła sztuki współczesnej wymaga uwzględnienia bogatszego kontekstu kulturowego. Przykładem może być praca Suchan Kinoshita *Voorstelling* z 2002 r., wystawiona w 2006 r. w Bonnefantenmuseum w Maastricht (il. 12). Artystka urodziła się w Japonii, gdzie



12. Suchan Kinoshita, *Voorstelling*, 2002 r., Bonnefantenmuseum, Maastricht. Znajomość kontekstu kulturowego może być wskazówką dla zrozumienia dzieła. Fot. M. Jądzińska.

12. Suchan Kinoshita, *Voorstelling*, 2002, Bonnefantenmuseum, Maastricht. Familiarity with the cultural context could be a directive for understanding a work of art. Photo: M. Jądzińska.

spędziła całe dzieciństwo i młodość. Jako dorosła kobieta wyemigrowała do USA, studiowała sztuki piękne, w następnych latach zyskując sławę i uznanie. Przeżycia Kinoshity, żyjącej na styku dwóch kultur, tworzą specyficzny kontekst dzieła. Instalacja *Voorstelling* wydaje się głęboko zakorzeniona w tradycji japońskiej, m.in. poprzez wykorzystanie charakterystycznych lekkich konstrukcyjnie ścian z papieru i drewna czy obecność zagadkowego urządzenia do oczyszczania soli. Dla artystki mnogość elementów stanowi wyzwanie dla nowych ekspozycji pracy, które każdorazowo aranżuje osobiście. Pozwala to na utrzymanie specyficznego napięcia,



13. Krzysztof M. Bednarski, *Trawa tylko trawa*, 1996 r., Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Współczesnej 2002-2006, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa. Przykład instalacji, której właściwa interpretacja możliwa jest dzięki zachowaniu dzieła w układzie i aranżacji zgodnej z założeniem artysty. Fot. M. Jadzińska, dzięki uprzejmości CSW Zamek Ujazdowski.

13. Krzysztof M. Bednarski, *Grass Only Grass*, 1996, International Collection of Contemporary Art 2002-2006, Centre for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Warsaw. Example of an installation in whose case a wide gamut of assorted references and interpretations is possible thanks to the preservation of a configuration and arrangement concurrent with the author's premises. Photo: M. Jadzińska by courtesy of CSW Zamek Ujazdowski.

wynikającego również z nawarstwień kontekstów kulturowych, co powoduje, że jej sztuka, jak sama twierdzi, dla Japończyków jest zbyt amerykańska, dla Amerykanów zaś zbyt japońska. Żadna z tych nacji nie rozpoznaje się w strukturze materialnej ani znaczeniowej dzieła, co artystka uznaje za nową wartość stworzoną poprzez analizę różnic kulturowych.

Również w instalacji *Trawa tylko trawa* Krzysztofa M. Bednarskiego z 1996 r. (il. 13) kwestia kontekstu kulturowego gra niebagatelną rolę. Praca zbudowana jest z dwunastu drewnianych skrzyń wypełnionych torfem, porośniętych „trawą” zrobioną z obleczonego zielonym tworzywem drutu kolczastego, z małymi, czerwonymi kuleczkami. Druty, które szczególnie w Europie Wschodniej mają, historycznie rzecz ujmując, tragiczne konotacje, mimo takiego rodowodu są tu estetycznie „hodowane” w cieplarnianych warunkach niczym rośliny ozdobne. Bednarski przywołuje szeroko rozumiany kontekst kulturowy w jego społecznym wymiarze, wychodząc jednocześnie od indywidualnych przeżyć, wierzeń i wartości konkretnego człowieka. Dlatego właśnie *Trawa tylko trawa* interpretowana była na wiele różnych sposobów, od czysto politycznych po egzystencjalne. Między innymi, zgodnie z sugestiami artysty, praca odbierana była jako wspomnienie letniego dnia na łące pełnej czerwonych kwiatów lub, co jest szczególnie uprawnione ze względu na ironiczno-zacząpcy charakter twórcy, jako artystyczny żart kwestionujący

odniesienia do tradycji. Z drugiej strony na wystawie w Wilnie w 1996 r. drut kolczasty miał bezpośrednie konotacje polityczne – związek ze stalinizmem i sowiecką okupacją. W katalogu tej wystawy opisany był proces przemiany drutu kolczastego w trawę jako bolesne przeobrażenie, ujęte przez artystę symbolicznie³³. Interpretowano pracę jako symbol grobu, obozów koncentracyjnych, świadka tortur i śmierci tysięcy ludzi, miejsca porośniętego chwastami niepamięci, naznaczonego znamionami brutalności. We Włoszech i w Polsce interpretacje miały charakter bardziej ogólny: jako doświadczenie ludzkiej niepamięci, zapomniane ślady egzystencji czy ziemia jałowa. Istnienie tak szerokiej gamy różnorodnych odniesień i interpretacji możliwe jest jedynie przy zachowaniu dzieła w układzie i aranżacji zgodnej z założeniem artysty.

Kontekst miejsca, przestrzeni i czasu. Sztuka współczesna (np. instalacje, *Land-Art*, happening) powstaje w dialogu z otoczeniem, w interakcji z odbiorcą. Uwarunkowania przestrzenne wpisane są w jej sens³⁴. Nieznajomość kontekstu prowadzi często do mylnej czy fałszywej interpretacji, dochodząc do rozmiaru zafałszowania przesłania i idei dzieła. Poznanie uwarunkowań i czynników zewnętrznych towarzyszących procesowi tworzenia są jednym z ważnych elementów wpływających na podjęcie decyzji i ustalenie programu ochrony i konserwacji dzieła sztuki.

Prześledźmy to na przykładzie wspomnianego wyżej dzieła *Trawa tylko trawa* Krzysztofa M. Bednarskiego. Aranżacja przestrzeni i miejsca jako jeden z podstawowych elementów instalacji została potraktowana przez artystę stosownie do kontekstu historycznego, czasowego, otoczenia i środowiska. Początkowo tworzył on dzieło w przestrzeni otwartej, z dala, jak to określił Robert Smithson, od „abstracyjnych *universum* sztuki”, takich jak galerie czy muzea³⁵. Pierwotną wersję zrealizował w sosnowym lesie, wykorzystując pusty, betonowy basen pożarowy (il. 14 a). Drugą wersję stworzył na polu maków (il. 14 b). Czerpiąc inspirację wprost z natury, wprowadził do pracy malarski efekt czerwonych kuleczek na zieleni trawy. Jako miejsce następnej ekspozycji wykorzystał przestrzeń starego, zrujnowanego i opuszczonego domu swojego przyjaciela, co stworzyło nowe znaczenie poprzez wprowadzenie w nowy kontekst. Artysta dodał do obiektu światło, ciepło, woń podlewany wodą torfu oraz dźwięk. Elementy te stanowić miały odtąd nieodłączne, integralne części instalacji (il. 14 c). W przeszłości ich istnienie nie zawsze było oczywiste i przestrzegane, co wywołało wiele problemów.

Instalacja wytworzyła „zdarzenia kontekstowe” (*event context*), jak to nazwał Joseph Kosuth, będące rezultatem spotkania znaków zawartych w pewnej strukturze materialnej z zastanym miejscem w przestrzeni. W związku z tym powstał „efekt znaczenia” (*meaning effect*), stanowiący wynik relacji znaczenia obiektu i znaczenia przestrzeni, wykraczający daleko poza sens ich składników³⁶. O znaczeniu dzieła stanowiła więc zgodna z przesłaniem artysty kompilacja obiektu, przestrzeni i elementów sensualnych, takich

jak woń, ciepło, światło, dźwięk. Nieporozumienia prowadzące do zatracenia autentyczności dzieła, jakie *Trawa tylko trawa* doświadczała w trakcie kolejnych wystaw związane były z rezygnacją z elementów haptycznych oraz aranżacją w nieodpowiedniej przestrzeni zbyt rozległej, pełnej otworów, z agresywną podłogą, sąsiedztwem mocnych znaczeniowo i wizualnie prac³⁷ (il. 15).



14. W przypadku instalacji uwarunkowania przestrzenne wpisane są w jej sens. Poznanie autorskich założeń towarzyszących procesowi tworzenia, znajomość historii obiektu, jak również uzyskanie konkretnych wytycznych odnośnie do ochrony, zachowania i wystawiania są jednym z najważniejszych czynników wpływających na program konserwacji i ekspozycji dzieła sztuki. Krzysztof M. Bednarski, *Trawa tylko trawa*, 1996 r., a – wersja pierwsza, obiekt wystawiony w betonowym basenie przeciwpożarowym w lesie, San Silvestro, 1996 r.; b – wersja druga, łąka pełna czerwonych kwiatów stała się inspiracją do dodania czerwonych kulek do obiektu, San Silvestro, 1996 r.; c – Galeria A.R., Warszawa, 1997 r. Podczas wernisażu miał miejsce happening. Kolejne ekspozycje odbywały się w przestrzeniach zamkniętych. Fot. K. M. Bednarski.

14. Spatial conditions are part of the meaning of an installation. Acquaintance with the author's premises accompanying the process of creation, familiarity with the work's history, and obtaining concrete directives about its protection, preservation and display are one of the most important factors influencing decisions and the establishment of a conservation and exposition programme. Krzysztof M. Bednarski, *Grass Only Grass*, 1996, a – first version, object featured in a concrete fire-prevention pool, San Silvestro, 1996; b – second version, a meadow full of red flowers inspired the addition of red balls, San Silvestro, 1996; c – A.R. Gallery, Warsaw, 1997. Happening featured in the course of a vernissage. Successive exhibitions were held in enclosed spaces. Photo: K. M. Bednarski.



15. Krzysztof M. Bednarski, *Trawa tylko trawa*, 1996 r., Daugialkalbiai peizazai, 4th Exhibition of the Soros Center for Contemporary Arts – Lithuania, The Contemporary Art Centre of Vilnius. Nieznajomość kontekstu i założeń autorskich prowadzi często do mylnej interpretacji, dochodząc do rozmiaru zafalszowania przesłania i idei dzieła. W tym przypadku zbyt rozległa przestrzeń i agresywna podłoga uniemożliwiły percepcję dzieła w sposób sensualny w atmosferze kontemplacji, co zakładał artysta. Fot. K.M. Bednarski.

15. Krzysztof M. Bednarski, *Grass Only Grass*, 1996, Daugialkalbiai peizazai, 4th Exhibition of the Soros Centre for Contemporary Arts – Lithuania, The Contemporary Art Centre of Vilnius. Unfamiliarity with the context and the author's premises frequently produces a mistaken interpretation and even a falsification of the message and idea contained in the given work of art. In this case, excessively expansive space and an aggressive floor design made it impossible to perceive the composition in the atmosphere of sensual contemplation planned by the artist. Photo: K.M. Bednarski.

Wpływ miejsca, przestrzeni oraz czasu na kształt i znaczenie dzieła i problemy wynikające ze złej interpretacji bądź nieznaności intencji artysty przedstawmy na jeszcze jednym przykładzie – pracy cytowanego artysty-filozofa Josepha Kosutha pt. *Glass (one and three)* z 1965 r. (il. 16). Praca, którą sam autor nazywał *object definition* (obiektem definiującym), stanowiła kompilację trzech sfer wyrażania definicji danego pojęcia: sfery materiałowej w postaci tafli szkła opartego o ścianę, sfery językowej w formie tekstu definicji słownikowej słowa „szkło” napisanego na neutralnym podłożu zawieszonym na ścianie obok tafli oraz wizerunku szkła w formie zdjęcia szyby, stanowiącej element instalacji. Obiekt



16. Joseph Kosuth, *Glass (one and three)*, 1965 r. Wpływ miejsca, przestrzeni i czasu na kształt dzieła i problemy wynikające z nieznaności intencji artysty mają duże znaczenie w przypadku dzieł sztuki konceptualnej. Charakterystyczna podłoga, widoczna na fotografii stanowiącej wizerunek obiektu w jego pierwotnej wersji, nie została powtórzona w kolejnych przestrzeniach ekspozycyjnych. Było to uprawnione brakiem konkretnych wytycznych ze strony artysty. Fot. Internet, www.insideinstallations.nl

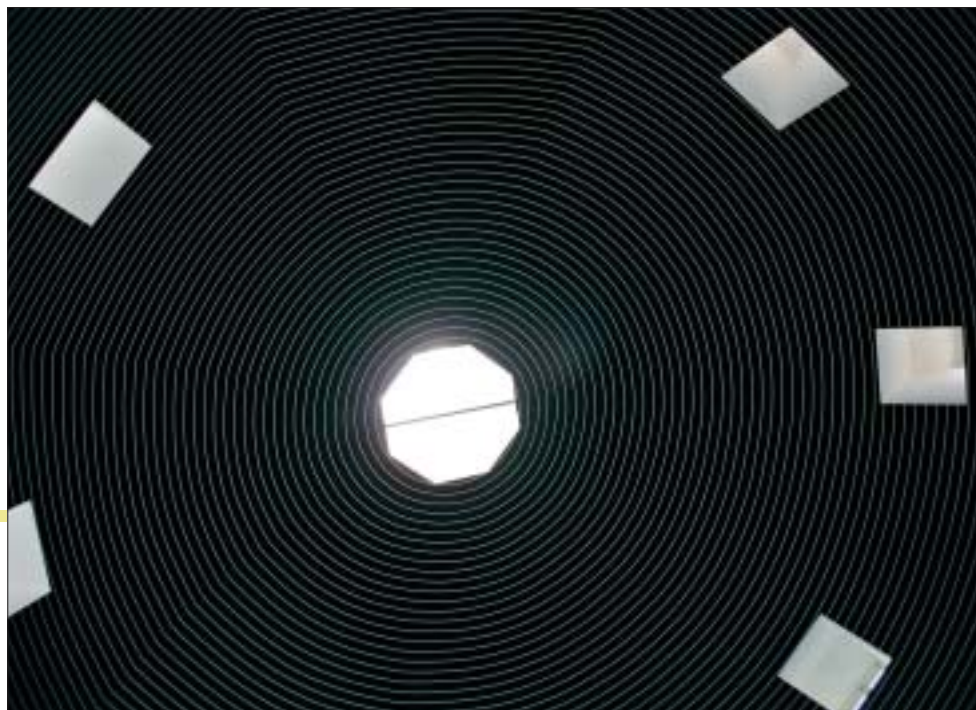
16. Joseph Kosuth, *Glass (One and Three)*, 1965. The impact of place, space and time upon the shape of a work of art and problems stemming from unfamiliarity with the author's intentions are of great importance for conceptual art. The characteristic floor seen in the photograph of the original version of the composition was not repeated in successive expositions, an omission legitimised by the absence of the artist's concrete guidelines. Photo: Internet, www.insideinstallations.nl

wystawiany był po raz pierwszy w 1977 r. w Antwerpii. Rok wcześniej do antwerpskiej Sali Geertian Visser przywieziono zamówioną tafelę szkła i postawiono na mozaikowej podłodze, złożonej z białoczarnych kafli tworzących szachownicę, następnie zrobiono zdjęcie, które w formacie rzeczywistym stanowić miało integralny element dzieła. Fotografia nie tylko więc pokazywała instalację, ale także była jej częścią, odwzorowującą układ dekoracyjnej podłogi odbijającej się w tafli szkła. Charakter obiektu można by określić jako *site-specific*³⁸. Dla zachowania autentyczności wizualnej dzieła i miejsca nieodzowne wydawało się więc eksponowanie pracy w tym właśnie wnętrzu lub innym z identyczną podłogą. Dzieje ekspozycji obiektu wskazują jednak na wielką dowolność w jego traktowaniu. Na wystawie *Conceptual Art in the Netherlands and Belgium: 1965-1975* w Stedelijk Museum w Amsterdamie wykonano nową fotografię szyby ukazującą nową podłogę. Czy to było zgodne z założeniem artysty? Kosuth zazwyczaj precyzował wymagania dotyczące instalacji i formułował przesłanie dzieła. Dokument opisujący ten konkretny obiekt tych kwestii nie porusza. Sam artysta wystawiał pierwotną fotografię w innych kontekstach, ale również robił nowe zdjęcia szyby w miejscach, w których potem ową fotografię wraz z dwoma pozostałymi elementami prezentował. Krüller-Müller Museum w Otterlo w Holandii, właściciel obiektu, zdecydował się eksponować pierwotną fotografię bez rekonstrukcji oryginalnej posadzki, tłumacząc się brakiem konkretnych dyrektyw w certyfikacie autorskim.

Instalacja, przeobrażając miejsce swej prezentacji, podporządkowuje je sobie, jednocześnie dostosowując się do jego specyfiki. Prace niejednokrotnie tworzone są z myślą o konkretnej przestrzeni, która jest równie ważna, jak one same. Miejsce tworzy dzieło, a jednocześnie jest przezeń kreowane. Określona przestrzeń ekspozycyjna implikuje określone działania artystyczne, dążące do odpowiedniej aranżacji i prezentacji pracy „zdeteminowanej swoistą grą kontekstów i sensów dzieła i miejsca”³⁹.

17. Sol LeWitt, *Wall drawing #801: Spiral*, 1996 r., Bonnefantenmuseum, Maastricht. Przykład sztuki zintegrowanej z miejscem. Ten kształt instalacji, stworzony „tu i teraz” musi być uznany za niepowtarzalny i historyczny. Fot. M. Jadzińska.

17. Sol LeWitt, *Wall Drawing #801: Spiral*, 1996, Bonnefantenmuseum, Maastricht. Example of art integrated with a given site. The shape of the installation, created “here and now”, must be recognised as unique and historical. Photo: M. Jadzińska.



Przykładem sztuki zintegrowanej z miejscem mogą być prace Leona Tarasewicza czy jednego z najbardziej wpływowych artystów na świecie – Sol LeWitta (il. 17). Praca tego ostatniego pt. *Wall drawing #801: Spiral*, wystawiana w Bonnefantenmuseum w Maastricht, to malowidło ścienne (regularne czarno-białe pasy) pokrywające wewnętrzne ściany i kopułę muzealnej latarni, zrealizowane do tego konkretnego wnętrza, w danym momencie historycznym (1996 r.). Na podstawie dyrektyw i malarskich instrukcji artysty malowidło wykonali jego asystenci-malarze z wykorzystaniem potencjału danej przestrzeni, co sprawiło, że oddziałuje na widza zgodnie z intencjami twórcy. Ten kształt instalacji, stworzony „tu i teraz” musi być uznany za niepowtarzalny i historyczny. Nie można go odtworzyć w innej przestrzeni, miejscu i czasie.



Przypisana miejscu jest także praca *Universe* Ricardo Breya z 2006 r., wystawiona w S.M.A.K. w Gandawie, złożona z rozciągniętego na podłodze sali wystawienniczej węża gaśniczego z figurką Buddy (il. 18). W tym przypadku możliwe jest jednak wykorzystanie innej przestrzeni ekspozycyjnej przy odpowiedniej aranżacji poszczególnych elementów.

Brak gotowych rozwiązań postępowania konserwatorsko-kuratorskiego wskazuje na konieczność indywidualnego działania poprzez dokładne poznanie przesłania autorskiego. Dokumentacja uzyskana w trakcie wywiadów z artystą (opisy, rysunki, zdjęcia, wideo itp., stanowiące plan sytuacyjny i koncepcyjny, dostosowany do konkretnej przestrzeni) pozwala na stworzenie odpowiednich relacji miejsca i pracy w nowych przestrzeniach ekspozycyjnych przy zachowaniu warunków określonych przez twórcę.

Nowoczesne tendencje w zakresie konserwacji dzieł sztuki współczesnej

Dualistyczna natura dzieła sztuki uwzględniająca wizerunek i substancję musi być respektowana w zakresie zachowania dzieła dla przyszłych pokoleń. To implikuje konieczność, jak stwierdził Cesare Brandi, „rozpatrzenia dzieła sztuki na pierwszym miejscu w odniesieniu do wyobrażenia, które się w nim

18. Ricardo Brey, *Universe*, 2006 r., wystawa EXPO, Stedelijk Museum for Contemporary Art, (S.M.A.K.) 7.10.2006-7.01.2007, Gandawa. Znajomość intencji twórcy pozwala na odpowiednie eksponowanie dzieła w konkretnej przestrzeni. Fot. M. Jadzińska.

18. Ricardo Brey, *Universe*, 2006, EXPO exhibition, Stedelijk Museum for Contemporary Art, (S.M.A.K.) 7 October 2006-7 January 2007, Ghent. Familiarity with the intentions of the author makes it possible to display the work of art in a suitable space. Photo: M. Jadzińska.



19. Płyta CD *Case Study K.M. Bednarski* autorstwa M. Jadzińskiej i I. Szmelter, Warszawa 2006 (wersja angielska). W zależności od charakteru, potrzeb i wymogów dzieła sztuki współczesnej określenie jego autentyczności musi się łączyć z identyfikacją ogromnej ilości informacji usystematyzowanej w tym przypadku według światowych standardów dokumentacji tego typu obiektów. Fot. M. Jadzińska.

19. CD of *Case Study K.M. Bednarski* by M. Jadzińska and I. Szmelter, Warsaw 2006 (English-language version). Depending on the character, needs and demands of a work of contemporary art, the definition of its authenticity must be linked with an identification of myriad information arranged in a system according to world standards of documentation. Photo: M. Jadzińska.

konkretyzuje, na drugim miejscu w odniesieniu do konserwacji materii⁴⁰. Ten proces określa on jako jedyną drogę do wyjaśnienia potomnym autentyczności przekazu dzieła w jego materialnej formie. Celem jest rozpoznanie niezmiennego istoty dzieła sztuki.

Drogą do właściwego odkrycia autentyczności dzieła sztuki współczesnej jest powrót do samego dzieła poprzez jego gruntowne poznanie – zbadanie techniki i technologii wykonania, określenie obecnego stanu zachowania, uściślenie stanu pierwotnego, ale również rozpoznanie intencji twórcy i kontekstu, w którym dzieło powstawało.

Konserwacja musi mieć na celu poszanowanie przesłania dzieła. Nie zawsze działanie w imię zachowania oryginalnej materii ma sens. W przypadku np. sztuki stworzonej z materiałów efemerycznych rola konserwatorów polegać powinna nie na zachowaniu szczątków oryginalnej materii, która pozbawiona jest kompletnej warstwy znaczeniowej, ale na utrzymaniu pamięci o idei nadanej pracy przez artystę. Jest to sprzeczne z regułą, że dzieła sztuki, szczególnie te o znaczeniu muzealnym, powinny być bezwzględnie zachowane. Niekiedy jedyną możliwością wykonania tego zadania jest stworzenie szczegółowej dokumentacji pracy (tzw. konserwacja przez dokumentację)⁴¹.

Rozpoznanie materiału, technologii, techniki artysty i danego dzieła są koniecznością. Służą temu rutynowe badania przed podjęciem działań konserwatorskich, gromadzenie danych i opracowywanie precyzyjnej dokumentacji. Jednak formy tej dokumentacji i sposób tworzenia archiwów w odniesieniu

do sztuki współczesnej stanowią nie lada wyzwanie (il. 19). Całkowitym novum w podejściu do dzieła sztuki z punktu widzenia konserwatora i kuratora jest konieczność rozpoznania intencji artysty poprzez przeprowadzanie z nim, z jego uczniami, asystentami, członkami rodziny, wywiadów o konkretnej, wypracowanej m.in. przez INCCA, formule⁴².

Autentyzm sztuki współczesnej konstituuje delikatny system bazujący na jedności: po pierwsze – struktury materialnej, po drugie – znaczeniowej, opartej na relacji elementów pracy i przestrzeni jej ekspozycji, po trzecie – elementów, które Alois Riegl nazwał „haptyczno-optycznymi”, takich jak: zapach, dźwięk, ciepło, wilgoć itd. Zachowanie tej struktury warunkuje zachowanie autentyczności i nadaje unikalną wartość dziełu sztuki⁴³.

Zadaniem konserwatorów, kuratorów, historyków sztuki jest utrzymanie i ochrona tego autentyczności na podstawie rozwiązań wypracowanych na drodze analiz, dialogu i dyskusji. Nieodzowne jest prawidłowe rozpoznanie dzieła, jego przesłania, kontekstu, przestrzeni, jedności wewnętrznej, procesu tworzenia, zgodności z intencjami artysty, percepcji widza, czyli tych prawd, które stanowią o autentyczności dzieła sztuki. Istotną rolę odgrywa wymiana informacji w gronie specjalistów różnych dziedzin, warsztatów czy paneli dyskusyjnych (il. 20). Przeprowadzanie wywiadów z artystami, tworzenie fachowej dokumentacji, gromadzenie danych, a nade wszystko szeroka dyskusja w gronie osób odpowiedzialnych za opiekę nad dziełami sztuki stały się oczywistym wymogiem współczesnej polityki ochrony obiektów sztuki.

Podsumowując, należy stwierdzić, że wykładnikiem autentyczności obiektu sztuki współczesnej są prawda i konsekwencja jedności wewnętrznej dzieła, tak

20. Konferencja *Artist Participation* w ramach programu *Inside Installations*, Cultura 2000, Stedelijk Museum for Contemporary Art (S.M.A.K.), Gandawa, 19-20.10.2006. Tworzenie wspólnych warsztatów, seminariów, paneli dyskusyjnych w gronie specjalistów różnych dziedzin daje możliwość wymiany informacji i doświadczeń oraz przyczynia się do pełniejszego i bardziej interdyscyplinarnego formułowania reguł i modeli postępowania konserwatorskiego w dziedzinie sztuki współczesnej. Fot. I. Szmelter.

20. Conference *Artist Participation*, held as part of the *Inside Installations* programme, Cultura 2000, Stedelijk Museum for Contemporary Art (S.M.A.K.), Ghent, 19-20 October 2006. The creation of joint workshops, seminars, and discussion panels involving specialists representing assorted disciplines offers an opportunity for an exchange of information and experiences, and contributes to a fuller and interdisciplinary formulation of the rules and models of the conservation of contemporary art. Photo: I. Szmelter.



w strukturze materialnej, jak i znaczeniowej. Wynikają ze zgodności z miejscem, przestrzenią, kontekstem i koncepcją artysty. Rozpoznanie i poszanowanie tych wartości gwarantuje zachowanie dzieła dla przyszłych pokoleń w „pełnym bogactwie jego autentyzmu”⁴⁴.

Mgr Monika Jadzińska, absolwentka Wydziału Konserwacji i Restauracji Malarstwa Sztalugowego i Rzeźby Polichromowanej UMK w Toruniu jest asystentką na

Przypisy

1. N. Ex, *How fake is real? Our perceptions of authenticity*, (w:) *Clear head, steady hand. Conservation and education: changing perspectives in the Netherlands*, Amsterdam, 2005, s. 40.
2. D. Lowenthal, *Changing Criteria of Authenticity*, Nara 1994, s. 123; B. Smart, *How to identify the ship of Theseus*, „Analysis”, 1972, nr 32, s. 145-148; L. H. Davis, *Smart on conditions of identity*, „Analysis”, 1972, nr 33, s. 109-110.
3. *The Oxford English Dictionary*, Oxford, 1989, za: J. Jokilehto, *Authenticity: A general framework for the concept*, Nara 1994, s. 18.
4. Więcej na temat zmiany kryteriów pojęcia autentyzmu w pojęciu historycznym – patrz: *Wieczność jest złudzeniem. Autentyzm a kwestia zachowania dzieła sztuki*, Wydawnictwo ISPAN, Warszawa (w druku).
5. A. Riegl, *Nowoczesny kult zabytków. Jego istota i powstanie*, (w:) *Georg Dehio i Alois Riegl – kult zabytków. Antologia tekstów*, przekład i wstęp R. Kasperowicz, Warszawa 2001.
6. *The Venice Charter. International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites*, Wenecja 1964, preambuła, (w:) A. Tomaszewski, *Konserwatorstwo pomiędzy „estetyką a autentyzmem”*, „Ochrona Zabytków”, 1988, nr 3, s. 147. *Karta Wenecka* stanowi do dziś podstawowy wykładnik postępowania konserwatorskiego na świecie.
7. *Nara Document on Authenticity*, (w:) *Nara Conference on Authenticity in relation to the World Heritage Convention*, 1-6 November 1994, Nara 1995, s. XXI-XXVII.
8. INCCA – program UE trwający od 1999 r., główni organizatorzy: Tate Gallery, Anglia, Netherlands Institute for Cultural Heritage, Holandia. Wśród pierwszych 11 członków-założycieli z całego świata: Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, prof. I. Szmelter, mgr. M. Jadzińska; <http://www.incca.org/> (1.11.2006).
9. Konferencje w całości poświęcone temu zagadnieniu: *Conference on Authenticity in relation to the world heritage convention*, Bergen, 31.01.-2.02.1994; *Nara Conference on Authenticity*, Nara, 1-6.11.1994; *Authenticity and conservation*, Glasgow, 24.03.2006; planowana: *Art, Conservation and Authenticity: Material, Concept, Context*, Glasgow, 12-14.09.2007. Tematem tym od lat w szerokim kontekście kulturowym zajmują się: J. Jokilehto, D. Lowenthal, H. Strovel, K.E. Larsen, A. Tomaszewski, I. Szmelter, I. Hummelen i inni.
10. D. Lowenthal, jw., s. 123.
11. A. C. Danto, *Looking at the future looking at the present as past*, (w:) *Mortality immortality? The legacy of 20th-century art*, Los Angeles 1999, s. 3.
12. Ze względu na niewielką objętość tego opracowania podejmuję tylko wybrane zagadnienia związane z autentyzmem w sztuce współczesnej. Podział zagadnień dotyczących autentyzmu i konserwacji tej sztuki na materię, koncepcję i kontekst wynika z najnowszych tendencji, jakie towarzyszą badaniom tego tematu (m.in. planowana konferencja *Art, Conservation and Authenticity: Material, Concept, Context*, Glasgow, 12-14.09.2007).
13. C. Brandi, *Teoria del restaurato*, Rzym 1977, przekł. ang.: C. Brandi, *Theory of Restoration*, oprac. G. Basile, Florencja 2005, przekł. pol.: C. Brandi, *Teoria restauracji*, oprac. I. Szmelter, Warszawa 2006.
14. M. Heidegger, *Drogi czasu*, Warszawa 1997, s. 9.
15. *The American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works*, Washington 2002, s. 21, cyt. za: G. Wharton, *The challenges of Conserving Contemporary Art*, (w:) *Collecting the New*, Oxford 2005, s. 164.
16. G. Dziamski, *Szkice o nowej sztuce*, Warszawa 1984, s. 67.
17. Tamże, s. 88.
18. K. Honnet, *Zehn Fraget zur Konzept Art*, „Magazyn Kunst”, 1970, nr 38, s. 1769, (w:) P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s. 112-113.
19. J. Kosuth, *Art after Philosophy*, „Studio International”, t. 177, 1969; P. Krakowski, jw., s. 114.
20. Y. Hummelen, *The conservation of contemporary art: New methods and strategies?*, (w:) *Mortality Immortality? The legacy of 20th-century art*, Los Angeles 1999, s. 171-174.
21. I. Szmelter, *Fenomen sztuki współczesnej a konserwacja*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki”, 1997, nr 2, s. 16.
22. Michel Delacroix, *Melting Plot*, 1998. Był to jeden z pilotażowych obiektów pokazywanych na konferencji *Mortality immortality? The legacy of 20th-century art* w Getty Conservation Institute w Los Angeles, (w:) *Mortality immortality? ...*, jw., s. 16.
23. I. Szmelter, *Dziedzictwo fenomenu „sztuki dzisiaj”*, (w:) *Sztuka dzisiaj. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 2002, s. 268.
24. Konferencje: *Artist Participation, Inside Installations*, S.M.A.K., Gandawa, 19-20.11.2006; *The Artist Interview: contents and contentions in oral history/art history*, Henry Moore Institute, Leeds, 5-7.04.2006; planowana: *The Artist's Choice and its consequences*, ICOM-CC Working Group Paintings: Scientific Study, Conservation and Restoration, The British Museum, Londyn, 31.05-1.06.2007 i inne; projekty: *Interviews with Artists Project at TATE*, kier. J. Lewis, Londyn 2006; *Students project in Milan*, Civico Museum d'Arte Contemporanea, Mediolan 2004; *Interview project at Modern Museet*, K. Havermark, L. Wikström, Sztokholm 1999-2006; *Zachować dla przyszłości*, kier. I. Szmelter, współpraca: M. Jadzińska, M. Korona, A. Zadora, 2000-2007 i inne; publikacje: N. Barber, *Conservation with painters*, Londyn 1964; S. Goetz, C. Bowen, K. Olivier, *American Artists in their New York Studios: Conversations about the Creation of Contemporary Art*, Cambridge 1998; J. Crook, T. Learner, *The impact of Modern Paints*, Londyn 1999; C. Gray, *Conservation of Contemporary Paintings. The interaction between the living Artists and Conservator*, Londyn 2000 (dyplom w Courtauld Institute of Art); L. Cone, *Developing a New Methodology for the Conservation of Contemporary Art*, Kopenhaga 2002 (dyplom w The School of Conservation); L. Weintraub, *Making Contemporary Art: How Today's Artists Think and Work*, Londyn 2003; C. Mancusi-Ungaro, *Original Intent: The artist's voice*, (w:) *Modern Art: Who cares?*, Amsterdam 1999, s. 391-393; S. Sturman, *Necessary dialogue: The artist as partner in conservation*, (w:) *Modern Art...*, jw., s. 393-399 i inne.
25. Wszystkie dane pochodzą z wywiadów przeprowadzonych z artystami przez I. Szmelter i M. Jadzińską, patrz: *Zachować dla przyszłości. Artyści warszawscy*, ASP Warszawa, Urząd m.st. Warszawy, Warszawa 2003 (zestaw 3 płyt CD).
26. Katalog wystawy stałej w Bonnefontenmuseum *La natura e l'arte del numero*, Mario Merz (1925-2003), Maastricht 2006.

27. J. Makota, *O klasyfikacji sztuk pięknych*, Kraków 1964, s. 25, 158-164.
28. Wystawa EXPO, Stedelijk Museum for Contemporary Art (S.M.A.K.), 7.10.2006-7.01.2007, Gandawa.
29. G. Dziamski, *Instalacje – próba definicji*, (w:) „Rzeźba polska”, t. VII, R. 1994-1995, *Sztuka instalacji*, Orońsko 1998, s. 18.
30. M. Merleau-Ponty, *Proza świata. Eseje o mowie*, Warszawa 1999, s. 216.
31. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej. Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, s. 73.
32. D. Lowenthal, *Authenticity: Rock of Faith or Quicksand Quagmire?*, „The Getty Conservation Institute Newsletter”, 1999, nr 14.3, s. 6.
33. *Daugiakalbiai peizazai – Multilingual Landscapes, 4th Exhibition of the Soros Center for Contemporary Arts-Lithuania*, The Contemporary Art Centre of Vilnius, 22.11.1996, katalog wystawy.
34. G. Sztabiński, *Sztuka instalacji a environment. W poszukiwaniu teorii*, (w:) „Rzeźba polska”, t. VII, R. 1994-1995, *Sztuka instalacji*, Orońsko 1998, s. 32.
35. G. Dziamski, *Instalacje...*, jw., s. 14.
36. J. Kosuth, *On installation*, „Art and Design”, 1993, nr 30, s. 95.
37. Informacje uzyskane w trakcie wywiadów z K.M. Bednarskim, przeprowadzonych przez I. Szmelter i M. Jadzińską w 2005 r. w Warszawie.
38. B. Frydryczak, *Idea miejsca, czyli bramy instalacji*, (w:) „Rzeźba polska”, t. VII, R. 1994-1995, *Sztuka instalacji*, Orońsko 1998, s. 35.
39. B. Frydryczak, jw.
40. C. Brandi, *Teoria del restaurato*, Rzym 1977, przekł. ang.: C. Brandi, *Theory...*, jw., s. 80.
41. A. Tomaszewski, *Ars perennis: autor – dzieło – restaurator*, (w:) *Dzieło sztuki a konserwacja*, Kraków 2004, s. 18.
42. Przykładem mogą być najnowsze publikacje w formie płyt CD autorstwa M. Jadzińskiej i I. Szmelter: *Zachować dla przyszłości. Artyści warszawscy*, wywiady z artystami: M. Abakanowicz, M. Bałką, S. Gierowskim, A. Jachtomą, A. Kobzdejem (M. Kobzdejową), T. Pągowską, W. Sadleyem, J. Sempolińskim, L. Tarasewiczem, M. Woszczyńskim, Warszawa 2003; *Case Study K.M. Bednarski*, Warszawa 2006 (wersja angielska).
43. Teza ta została sformułowana w wyniku analiz i badań wspólnie z prof. I. Szmelter.
44. *The Venice Charter. International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites*, Wenecja 1964, preambula.

AUTHENTICITY IN CONTEMPORARY ART

Authenticity is one of the most prominent factors determining the value of an art work as well as conservation theory and praxis. It exerts prime impact on defining decision strategies, and the significance, preservation, exposition and conservation-restoration of a given work. It also determines the form in which it will be passed on to future generations. In the past, criteria applied for assessing authenticity underwent a number of changes, and by the twentieth century they assumed a form defined in assorted codes of conservation ethics and procedure. Authenticity, however, is not an absolute and constant value, but succumbs to perennial transformations and reflects new truths and criteria.

The need to verify the very concept of authenticity becomes obvious in relation to contemporary art. In this particular case, the doctrinal cult of the authenticity of the substance not always protects the original expression and message of a work of art, although at times it comprises its crucial value. The ethics of conservation, devised for the requirements of art of the past, does not have to be suitable for needs and problems associated with the preservation of totally different works – examples of ephemeral or conceptual art, installations, and a number of other equally composite forms. The heretofore tasks of the conservator, entailing the prolongation of the existence of an art work, are sometimes contrary to the intentions of the author. In such cases, the material and techniques are conceived as impermanent, and the artist perceives authenticity in the process of development and transformation; he selects material and techniques which succumb to rapid degradation and grants them iconographic significance. Frequently, the expression of the artist's conception depends on a variable context and space. All these issues

challenge contemporary conservation-restoration and provoke questions about the essence of authenticity, its determinants, and ways of preservation.

The article attempts to answer these questions within the domain of select problems and upon the basis of most recent international accomplishments. Philosophical premises act as a point of departure for a discussion on the conditions of the preservation of the authenticity of a contemporary art work, with the author considering the authenticity of matter, conception and context as well as differentiated approaches to the protection of old art according to the principles of technological correctness. Other questions involve the specificity, techniques and technology of present-day art and its impact on preservation and permanence. The presented reflections pertain to the uniqueness of the conception of a work of art, which can be detected by studying not only its structure but predominantly the artist's intentions. Just as important is the establishment of the context of space, place, culture or history. Attention is drawn to the necessity of distinguishing the complexity of particular, haptic-optic elements of the work of art and their mutual relations, which leads to the preservation of inner unity.

The assorted problems are illustrated with examples of Polish and world art in whose cases the comprehension of authenticity was neither obvious nor unambiguous, and frequently resulted in falsifying the original message.

Finally, the article examines the newest world tendencies and paths of conservation and protection, which designate the tasks, methods, forms and purposes of ventures intent on preserving the modern work of art together with “in the full richness of their authenticity”.