



Ewa Świącka*

Pojęcie autentyczności i malarstwo ścienne

The notion of authenticity and wall painting

Konserwatorzy dzieł sztuki, którzy rozpoczęli studia przed pół wiekiem, nie mieli problemów z definicją autentyczności. Myślę, że ich mistrzowie także. Autentyczny obraz czy rzeźba były po prostu wykonane przez określonego artystę, w danej epoce, z dostępnych wtedy materiałów i przy użyciu znanych wówczas technik i technologii [1, s. 32]. Dlatego celne stwierdzenie, że pojęcie autentyczności jest nieostre, budzi u konserwatora – który przecież dobrze wie, co jest autentyczne, a co nie – najpierw uśmiech, a potem zaciekawienie. Mam nadzieję, że w miarę lektury ten uśmiech będzie zanikał, a zaciekawienie wzrośnie.

Historycy sztuki w początkach ubiegłego wieku dali się zwieść oszustwom van Meegerena i paru mniej sławnych fałszerzy malarstwa, chociaż mieli już wówczas niezawodną broń w postaci badań chemicznych i fizycznych. Nadal przykładano też ogromną wagę do analiz formalnych, wypracowanych w końcu XIX w. Z czasem pojawiały się coraz liczniejsze opracowania krytyczne badaczy dawnych traktatów pisanych przez samych malarzy. Rozpowszechniano też publikacje podające lata otrzymania po raz pierwszy nowych, syntetycznych pigmentów i materiałów, co nieomal zautomatyzowało ekspertyzy wszelkich antyków. Dokładnie znane momenty zastosowania chemicznych wynalazków pozwalały wreszcie na precyzyjne datowanie czasu powstania obrazów i polichromowanych rzeźb. Przebadanie dzieł i potwierdzenie ich autentyczności stało się dumą wielkich muzeów, które tworzyły własne laboratoria. Mniej i bardziej wiarygodne

The conservators of artworks who studied their profession half a century ago did not find it difficult to define authenticity. Neither did their masters, I think. Authentic paintings or sculptures were simply made by specific artists, at specific times, from then available materials and with the use of known techniques and technologies [1, p. 32]. This is why the relevant claim that authenticity is unclear makes a conservator, who knows very well what is authentic what is not, first smile and then become interested. I hope, as you read, the smiling will eventually disappear and the interest will grow.

At the beginning of the last century, art historians were fooled by van Meegeren's forgeries and some other less famous painting forgers, although they already had reliable testing tools, including chemical and physical tests. The formal analyses developed at the end of the 19th century were still greatly valued. In time, more and more critical studies by scholars of old treaties written by painters themselves emerged. The publications specifying the dates when new, synthetic pigments and materials were first produced were also popular, which resulted in almost automatic provision of expert opinions of all antiques. Knowing exactly when the chemical inventions were applied finally resulted in precise dating the moment of origin of paintings and polychrome sculptures. Famous museums with their own laboratories took pride in studying artworks and confirming their authenticity. Because some expert opinions were more credible than others it was also possible to manipulate the market of antiques. The improvement of testing techniques and the development of more and more precise analytical methods seemed to have no limits and the answers to the questions asked by art historians and conservators were longer and

* Konserwator dzieł sztuki, Warszawa/Restorer of works of art, Warsaw.

ekspertyzy pozwoliły też na manipulowanie rynkiem antykwarycznym. Doskonalenie warsztatu badawczego i wynajdowanie coraz dokładniejszych metod analitycznych wydawało się nie mieć końca, a odpowiedzi na pytania zadawane przez historyków sztuki i konserwatorów były coraz dłuższe i bardziej wyczerpujące. Ale rynek fałszerzy rozwijał się równie sprawnie, jak rosła biegłość uczonych. Nowoczesne narzędzia badawcze można przecież wykorzystywać także do tworzenia fałszyków. Specjalistyczne szafy klimatyczne przyspieszające procesy starzenia współcześnie stosowanych materiałów mogą być z powodzeniem używane do prowokowania w nowych obrazach zmian, które w warunkach naturalnych powstają z upływem wieków. A tradycyjne materiały malarskie można i dziś uzyskać w domowych warunkach z prostych składników – podobnie przecież czynili to dawni mistrzowie. Dlatego też w handlu sztuką stale pojawiają się nowe fałszerstwa.

Wydaje się, że w porównaniu z ruchomymi dziełami sztuki malarstwo na murach jest w szczególności dobrym położeniu. Nie ma na rynku antykwarycznym fałszywych malowideł ściennych. Jako integralnie związane z architekturą pozostają zazwyczaj do końca swoich dni w miejscu, w którym je stworzono. Inaczej niż w przypadku ruchomych dzieł sztuki – o ile malowideł nie zdjęto uprzednio ze ścian w postaci transferów – zawsze wiadomo, skąd pochodzą. Razem z pamięcią o historii budowli, których ściany zdobią, zachowało się też znacznie więcej informacji o ich autorach. Dość trudno je oddzielić od podłoża i ukraść, jeszcze trudniej wynieść, nie istnieje więc też zagrożenie „podmienia”, co zdarzało się przypadku obrazów sztalugowych. Prawda, że jako dekoracje użytkowe były wielokrotnie przemalowywane. Ale czy warstwę najstarszą – o ile do niej dotrzemy – możemy machinalnie nazwać autentyczną? Tak zazwyczaj mówi się o dekoracji malarskiej, która powstała w tej samej epoce, co ozdobiony nią zabytek architektury. Romański kościół z romańską polichromią, barokowy – z barokową. Czy jednak tylko wtedy można stwierdzić, że autentyczność malowideł jest sprawą oczywistą? A barokowa polichromia w gotyckim kościele? Nie mówiąc już o dekoracjach nawarstwionych. Malowidła najstarsze wydobyte spod późniejszych przemalowań wcale nie muszą być automatycznie najcenniejsze ani też najlepsze artystycznie. I w jaki sposób należy odnieść się do ich autentyczności? Czy możliwa jest jego precyzyjna definicja w kontekście autentyczności całej budowli? Nie są to pytania retoryczne, bo odpowiedź na nie warunkuje zarówno programy prac konserwatorskich prowadzonych przy malarstwie ściennym, jak też wpływa na sposób aranżowania jego ekspozycji. Czyżby więc pojęcie autentyczności odnieść można było jedynie do bardziej ruchomych dzieł, które znajdują się w galeriach, muzeach i domach aukcyjnych?

Ale czy problem autentyczności polega wyłącznie na zgodności materiałów i ustaleniu ręki mistrza? Chyba nie. Podobnie jak to się dzieje w procesach analitycznych, coraz dokładniej precyzujących skład chemiczny dzieła sztuki, także w jego warstwie filozoficznej i odbiorze społecznym odkrywano są stale nowe niuanse. Autentyczność

longer and more and more exhaustive. The market of forgers, however, grew equally fast along with scholarly expertise. The modern research tools can as well be used to make forgeries. Special machines can provide a specific climate to speed up aging processes of the materials used nowadays to produce changes in new paintings which in natural conditions emerge over centuries. At present traditional painting materials can be made at home from simple ingredients – just like old masters used to do. This is why at present you can still come across forgeries in art trading.

It seems that the situation of wall painting is rather not that bad when compared with movable artworks. There are no forged wall paintings on the market of antiques as they are inextricably connected with architecture and they usually remain in their original place. It is different with movable artworks – as long as paintings were not taken down from the walls and transferred – their place of origin is always known. A lot more information about their authors have survived along with the memory of the history of the buildings whose walls they decorate. It is rather difficult to separate them from the walls or ceilings and steal, and it is even more difficult to carry them away, so they can't be swapped, which has happened in the case of easel paintings. It is true, however, that being used simply as decorations, wall paintings were often repainted. But even if we finally manage to get to the oldest paint layer, can we automatically call it authentic? This is after all what we usually call a painting decoration which was made at the same time as the piece of architecture which it decorates. A Romanesque church with Romanesque polychrome, a Baroque church with Baroque polychrome. However, are those the only cases when it is possible to claim that the authenticity of the paintings is obvious? What about Baroque polychrome in a Gothic church? Not to mention added layers of decorations. The oldest paintings discovered from underneath later repaintings aren't necessarily the most valuable or artistically the best. And how should we address their authenticity? Is it possible to precisely define it in the context of authenticity of the whole building? These are not rhetorical questions because the answer to them determines both the program of conservation works conducted on wall paintings and it affects the way its exhibition is arranged. Can then the notion of authenticity regard only more movable artworks which are displayed in galleries, museums, and auction houses?

Anyway, does the issue of authenticity regard exclusively the consistent use of materials and establishing the authorship? Probably not. The same as it happens in analytical processes which more and more accurately specify the chemical composition of a work of art, new nuances of its philosophical aspect and social perception are discovered all the time too. Authenticity [2, pp. 27–32], [3, pp. 40–46], [4, p. 88] of a wall painting is a much more complex notion than it seems to be for researchers of technologies. The following elements testify to the authenticity of this kind of artwork:

- authenticity of matter,
- authenticity of idea,

[2, s. 27–32], [3, s. 40–46], [4, s. 88] malowidła ściennego jest pojęciem o wiele bardziej złożonym, niż to się wydaje badaczom technologii. O prawdziwości tego rodzaju dzieła świadczą następujące elementy:

- autentyzm materii,
- autentyzm idei,
- autentyzm kontekstu,
- autentyzm emocji.

Autentyzm materii to wspomniane wcześniej – charakterystyczne dla epoki i miejsca – cechy technologii wykonania. Wartość tę pomniejszają materiały dodane w późniejszym czasie, a więc przemalowania, a nawet konserwacje malowideł, ale też zmiany w samej architekturze: wtórne podziały pomieszczeń, przebudowa ścian i sklepień. Najwyższy walor będą miały świadectwa idealnie zachowane, nietknięte żadną późniejszą ingerencją, a nawet pozbawione już walorów artystycznych pierwotne relikty, zachowane szczątkowo, których autentyzm porównywalny jest z autentyzmem relikwii. Przykładów takich jest coraz mniej. Zwykle przetrwały pod warstwami wtórnych tynków – ich oryginalna powierzchnia jest już jednak naruszona. Na te naprawę oryginalne trafiają czasami archeolodzy, zdarzają się malowidła przechowane za wbudowanymi we wnętrzu meblami, jak na przykład kościelne stalle czy organy albo dawne dekoracje zapomniane na strychach przy przebudowie stropów i sklepień.

Autentyzm idei, czyli trwanie programowych założeń architektonicznego obiektu, a także kontynuacja celów, którym dekoracje te miały służyć. Warunki te zostaną zachowane, jeśli wnętrza nadal pełnią pierwotne funkcje. Do tego rodzaju budowli zaliczyć można obiekty kultu: kościoły, klasztory, synagogi, meczety, jak również dekoracje w czynnych ratuszach, a nawet – bardzo rzadko w naszym obszarze – we wnętrzach mieszkalnych, czyli zamkach i pałacach należących przez wieki do prywatnych właścicieli.

Z **autentyzmem kontekstu** mamy do czynienia, gdy malowidła znajdują się na wewnętrznej lub zewnętrznej ścianie budynku, gdzie je namalowano z uwzględnieniem lokalnych warunków, a więc: nie zmieniono naturalnego oświetlenia (rozmiszczenie okien), mają odpowiednią perspektywę, zachowany został układ pomieszczeń i przejść, przetrwały oryginalne stropy czy sklepienia, utrzymano pierwotny poziom posadzki. Taką idealną sytuację rzadko można zastać w obiektach stale użytkowanych przez wieki. Częściej stan pierwotny przetrwał w budowlach opuszczonych albo w znaleziskach archeologicznych. O zmianach kontekstu decydować mogą też przekształcenia najbliższego otoczenia, w tym agresywna zabudowa czy ekspansywna zieleń. Absolutnym zaprzeczeniem autentyczności kontekstu są malowidła przeniesione na podłoża zastępcze, czyli transfery dekoracji malarskich, które funkcjonują jako obiekty ruchome, ekspozowane podobnie jak obrazy – w galeriach. Nie tylko nie oddają one skali, tektoniki i perspektywy architektury, w której je stworzono, ale też najczęściej jej zaprzeczają, gdy na przykład malowidło po przeniesieniu ze sklepienia na płótno ekspozowane jest na płaskiej ścianie. Wówczas zastosowane przez mistrza celowe skróty perspektywicz-

- autentyczność kontekstu,
- autentyczność emocji.

The **authenticity of matter** is the mentioned earlier – characteristic of the time and place – features of technology in which it was made. This quality is diminished by the materials added later, that is repaintings or even conservation works as well as changes in architecture itself: secondary divisions of rooms, remodeling of walls and vaults. The highest quality will be demonstrated by specimens which have survived in their ideal condition, untouched by any later intervention, and even original remains which no longer demonstrate artistic value, those which have survived only partially whose authenticity can be compared to that of relics. There are fewer and fewer of such specimens. Usually they have survived under several layers of plaster – their original surface is, however, changed. Archeologists sometimes come across those really original ones, for instance paintings hidden behind built-in furniture, such as church stalls, organs or old decorations forgotten in the attics when the ceilings and vaults were remodeled.

The **authenticity of idea**, that is the maintenance of the original architectural design assumptions as well as the objective of the decorations. These conditions shall be maintained if the interiors continue to serve their original function. This kind of buildings include temples: churches, monasteries, synagogues, mosques as well as decorations in active town halls and even interiors of residential buildings, such as castles and palaces which have had private owners for centuries, which is, however, rare in our region.

The **authenticity of context** is about paintings which are on the walls inside or outside of the buildings where they were painted and where the local conditions were not changed that is the natural light was not changed (location of windows remained original), they have proper perspective, layout of the rooms and passages remained original, unchanged ceilings or vaults, floor level remained original. Such an ideal situation is rare nowadays in the buildings which have been used for centuries. More often original specimens have been preserved in abandoned buildings or in archeological finds. Changes in the context can be caused by the transformations in the nearest surroundings, including aggressive development or expansive green areas. The absolute opposite of authenticity of context includes paintings transferred to substitute substrates, that is transfers of painting decorations which are used as movable objects, exhibited like paintings – in galleries. They do not render the scale, tectonics, and perspective of architecture in which they were created, and most often they also contradict it when for instance a painting, after being moved from a vault to canvas, is exhibited on a flat wall. Then the foreshortenings deliberately applied by the master, such as crooked columns, awkward gestures or deformed faces, are usually interpreted by the viewers as the painter's ineptitude. (Everybody has seen some of those in galleries).

The best example of **authenticity of emotion** is the often referred to far-eastern tradition where a temple which is systematically rebuilt – as a result of tradition or

ne: krzywe kolumny, pokraczne gesty, zdeformowane twarze, zazwyczaj wywołują u odbiorcy wrażenie nieudolności malarza. (Każdy widział kiedyś takie żalodne szmatki w galeriach).

Najlepszy przykład **autentyzmu emocji** stanowi często przywoływana tradycja dalekowschodnia, gdzie świątynia odbudowywana systematycznie – w wyniku tradycji czy po zniszczeniu wskutek kataklizmu – nadal pozostaje świątynią tysiącletnią. (Oczywiście nie mamy tu spełnienia naszego fundamentalnego zachodniego dogmatu autentyzmu materiału). Jest to już dziś dobrze znany mechanizm. Ale nie musimy sięgać tak daleko. Stare Miasto w Warszawie z jego kościołami, a nawet odbudowany Zamek Królewski (razem ze zrekonstruowanymi malowidłami o dość nierównym poziomie artystycznym) są emocjonalnie prawdziwe, pomimo „przerwy w życiorysie”. Wpisując warszawską Starówkę na Listę Światowego Dziedzictwa, rozstrzygnięto doktrynalne zastrzeżenia weneckiego dokumentu na rzecz tragicznie doświadczonych stratami wojennymi Polaków, którzy w poczuciu krzywdy spontanicznie odbudowali utracone zabytki. Dziś monumentalne rekonstrukcje znajdują coraz liczniejszych naśladowców w całej Europie. Powstają z półwiecznego niebytu kościoły zburzone w wyniku działań II wojny światowej, ba, całe dzielnice średniowiecznych domków i nikomu nie przeszkadza, że z życiorysu zabytku wyleciały dwa pokolenia mieszkańców miasta.

Spróbujmy zatem prześledzić autentyzm malowideł ściennych na dwóch przykładach. Pochodzą z Afryki, z miejsc geograficznie nieodległych w skali tego kontynentu – dzieli je jakieś 800 kilometrów. Bardziej odległe są daty ich powstania – to dystans ponadtysiącletni. Zupełnie inne są ich losy, charakter, funkcja. Postarajmy się porównać stopień ich autentyzmu.

Pierwszy przykład (il. 1) to unikatowa kolekcja wczesnochrześcijańskich nubijskich fresków ze świątyni w Faras, eksponowana w Muzeum Narodowym w Warszawie. Już na początku należy zwrócić uwagę na różni-



Il. 1. Galeria Faras, Muzeum Narodowe w Warszawie
(fot. A. Lewandowska, 2007)

Fig. 1. Faras Gallery, the National Museum in Warsaw
(photo by A. Lewandowska, 2007)

some natural disaster – still remains a thousand-year-old temple. (Obviously this does not satisfy our fundamental Western dogma of authenticity of material). Today this is a well-known mechanism. We do not need to look far. The Old Town in Warsaw with its churches or the rebuilt Royal Castle (together with the reconstructed paintings of rather uneven artistic value) is emotionally genuine in spite of a “gap in its life”. The inscription of the Old Town in Warsaw on the World Heritage List doctrinally resolved the reservations of the Venice document for the benefit of Poles tragically afflicted with war losses who suffered injustice and spontaneously rebuilt destroyed historical monuments. Today there are more and more advocates of monumental reconstructions all over Europe. Churches which were destroyed in the aftermath of Second World War re-emerge from oblivion which lasted fifty years, or even whole districts of medieval houses and nobody cares about the fact that two generations of city dwellers disappeared from the life of the historical buildings.

Let us try to track the authenticity of wall paintings on the basis of two examples. They both come from Africa, from places geographically located not so far from each other, considering the size of that continent – about 800 kilometers. However, the dates of their origin are much further apart – more than a thousand years. Their story, character, and function are totally different. Let us try to compare the degree of their authenticity.

First example (Fig. 1) is the unique collection of early Christian frescoes from the temple of Nubia in Faras exhibited at the National Museum in Warsaw. What should be noticed right at the beginning is the difference in the distance between the location of the exhibition and the place of its origin: the paintings left Africa with the Polish archeological mission in the 1960s and they ended up in Europe.

Authenticity of matter – as regards the presentation aspect, that is the layer of paint itself and thin remains of the original substrate, we can see the fully preserved original substance. What lies deeper, however, is not yellowish rocks, not architecture, but artificially developed construction which has nothing to do with a stone wall of the church – what is more, it has nothing to do with the landscape.

Authenticity of idea? The decorations were designed for the interior of a sacred place; they were supposed to provide a setting for religious ceremonies over centuries. Neither the present interiors nor the way in which they are used have anything to do with church.

Authenticity of context? This is even worse. The paintings are exhibited thousands of kilometers away from the place of their origin. They are displayed in spacious galleries, placed in artificial frames whose sizes are determined by the size of the cut-out fragments in compliance with the exhibition aesthetics from around half a century ago. Being displayed in front of the walls or in the middle of large rooms, they do not resemble tight interiors of the temple where they come from. What they lack is the scale of an authentic building and the natural light [5, pp. 120–122]. The color of their frames and backgrounds is a source of even more reservations. The color of some

cę odległości miejsca ekspozycji od miejsca powstania: malowidła opuściły Afrykę z polską misją archeologiczną w latach 60. XX w. Znalazły się w Europie.

Autentyzm materii – w warstwie przedstawieniowej, a więc w samej powłoce malarskiej i cieniutkich resztkach zachowanego podłoża mamy w pełni zachowaną substancję oryginalną. Ale głębiej to już nie żółtawe gładzi, nie architektura, lecz sztucznie stworzona konstrukcja, niemająca z kamiennym murem kościoła – więcej: z bryłą w krajobrazie – nic wspólnego.

Autentyzm idei? Dekoracje przeznaczone były do wnętrza sakralnego, stanowiły przez wieki oprawę ceremonii religijnych. Ani obecne wnętrza, ani charakter ich użytkowania nie mają z kościołem żadnych cech zbieżnych.

Autentyzm kontekstu? Tu jest jeszcze gorzej. Malowidła eksponowane są tysiące kilometrów od miejsca powstania. Zostały ustawione w przestronnych galeriach, umieszczone w sztucznych oprawach, których formaty uwarunkowane są wielkością powycinanych fragmentów, zgodnie z wystawienniczą estetyką sprzed przeszło pół wieku. Stojąc pod ścianami lub pośrodku obszernych sal, nie przypominają ciasnych wnętrz świątyni, z której pochodzą. Brak im skali autentycznego obiektu i naturalnego oświetlenia [5, s. 120–122]. Jeszcze więcej wątpliwości budzi kolorystyka opraw i teł. Niektóre monumentalne obramienia przypominają kolorem piaskowic, inne pomalowane są na czarno; wyglądają jak monstrualne holenderskie obrazy oprawione w szerokie, czarne ramy. Malowidła sprawiają wrażenie, jakby były nalepione na klapę fortepianu, nie mają nic z klimatu domu modlitwy stojącego pośród gorących piasków pustyni. (Ekspozycja ta będzie wkrótce zmieniana).

Autentyzm emocji bezpowrotnie przepadł. Choćby nie wiem jak żarliwie zachwycali się dawnymi freskami „kulturalni odbiorcy” podziwiający te malowidła w muzealnej galerii, ich odczucia nie będą miały nic wspólnego z emocjami chrześcijan, dla których je pierwotnie namalowano.

A jednak, pomimo tak licznych zastrzeżeń, czy ktokolwiek zaakceptowałby opinię, że „freski z Faras” są nieautentyczne?

Przykład drugi (il. 2) – malowidła w egipskim hotelu niedaleko Hurghady. Wykonane zaledwie przed kilku laty.

Są namalowane wyłącznie z użyciem nowoczesnych materiałów, czyli technika i technologia ich wykonania jest w pełni zgodna z wiedzą epoki, a więc autentyczna.

Ideowo – to sztuka dekoracyjna, przedstawienia formalnie i treściowo dostosowane są do wnętrza hotelowych recepcji i restauracji, sлавią historyczne dziedzictwo kraju, który turyści wybrali na miejsce wypoczynku. Mamy więc do czynienia z pełną zgodnością założeń programowych.

Autentyzm kontekstu – w sensie malarstwa dekoratywnego nie budzi wątpliwości. Gdy jedne elementy możemy potraktować jako cytaty z fresków florenckiego renesansu, inne stanowią odwzorowanie krajobrazu właściwego dla tego obszaru geograficznego i kulturowego.

Emocjonalnie – ożywiają monotonne widoki pustyni otaczającej hotel. Mogą budzić jedynie podziw i uznanie, a jednocześnie utwierdzają hotelowych gości w przekonaniu, że pomimo znacznej odległości od prawdziwych pi-

monumental frames resembles sandstone, whereas others are painted black; they look like huge Dutch paintings in huge black frames. The paintings seem to be stuck to the piano lid and they have nothing to do with a house of prayer built in the middle of a hot desert. (This exhibition layout will be soon changed).

The authenticity of emotion has been lost forever. No matter how genuinely excited the “cultured viewers” would be with the old frescoes, admiring those paintings in a museum gallery, their feelings will have nothing to do with the emotions of Christians for whom they were originally painted.

However, in spite of so many reservations, could anyone accept the opinion that the frescoes from Faras are not authentic?

Second example (Fig. 2) – the paintings in an Egyptian hotel near Hurghada which were made only a few years ago.

They are painted exclusively with the use of modern materials, that is technique and technology in which they are made is fully consistent with the present knowledge, so it is authentic.

As regards the idea – the decorative art, the presentations formally and in respect of their meaning fit the hotel rooms, its reception, and the restaurant; they glorify the historical heritage of the country chosen by tourists for their vacation. So we are dealing here with a complete compliance with the origin of the idea.

Authenticity of context – in the sense of decorative painting it does not cause any doubts. Some elements can be considered to be a clear allusion to the frescoes of Florentine Renaissance, others render the landscape typical of that geographic region and culture.

Emotionally – they bring some life to the monotonous views of the desert around the hotel. They are admired and recognized, and at the same time they confirm the conviction of the hotel guests that in spite of being far away from the original pyramids they are in the country where they used to be built centuries ago.



Il. 2. Dekoracje hotelu „Le Meridien”, Makadi Bay, Egipt (fot. E. Świącka, 2008)

Fig. 2. Decorations in “Le Meridien” hotel, Makadi Bay, Egypt (photo by E. Świącka, 2008)



Il. 3. Fragment dekoracji w hotelu „Le Meridien”, Makadi Bay, Egipt
(fot. E. Świącka, 2008)

Fig. 3. Fragment of decorations in “Le Meridien” hotel, Makadi Bay,
Egypt (photo by E. Świącka, 2008)

ramid znaleźli się w kraju, gdzie je przed wiekami wznoszono.

Czy więc możemy ważyć się na stwierdzenie, że zupełnie nowe i nieco kiczowate malowidła hotelowe (il. 2 i 3) są bardziej autentyczne od słynnych „fresków z Faras” (il. 1 i 4)? Jeśli tak, to może autentyczność nie należy do podstawowych walorów malowideł, cech, które decydują o ich randze i poziomie akceptacji [6, s. 216]. A przecież większość osób zainteresowanych malarstwem ściennym wybierze bez wahania mniej autentyczne „freski z Faras”. Dlaczego? Tylko dlatego, że są starsze? Nie. To sprawa ich WARTOŚCI. Ale to już zupełnie inna historia.

W często przywoływanym artykule Aloisa Riegla o kulcie zabytków, wśród omawianych przez niego wartości autentyczności nie było; pojęcie to pojawiło się jedynie w kontekście badań historycznych [7, s. 199]. Autentyczność zabytku stanowił warunek sine qua non jakichkolwiek poważnych rozważań i badań sztuki oraz architektury. Sto lat temu były inne czasy. Śluby i przysięgi składane na całe życie były znacznie częściej dotrzymywane, banki z całą odpowiedzialnością stały na straży powierzonych walorów, a ci, którzy cokolwiek wytwarzali, starali się, aby opinia o ich pracach była możliwie najlepsza, dzieło zaś czy wyrób jak najdoskonalszy i najtrwalszy. Nie będę opisywać dzisiejszego świata, który „jaki jest, każdy widzi”, ale docierające do nas codzienne wiadomości o podróbkach, fałszerstwach, oszustwach i nadużyciach bardzo inspirują do rozważań o autentyczności. Dlatego pojęcie to tak często powraca jako temat przewodni rozmaitych seminariów i konferencji, fascynuje nieustannie badaczy na całym świecie. Także i na nas spoczywa zadanie stałego definiowania jego istoty.



Il. 4. Św. Anna w Galerii Faras (fot. A. Lewandowska, 2007)

Fig. 4. St. Anne in Faras Gallery (photo by A. Lewandowska, 2007)

Can we then dare to claim that a completely new and slightly kitschy hotel paintings (Fig. 2 and 3) are more authentic than the famous “frescoes from Faras” (Fig. 1 and 4)? If so, then maybe authenticity is not one of the basic features/qualities of the painting, the features which determine their significance and level of acceptance [6, p. 216]. Anyway, most people interested in wall painting would select with no hesitation less authentic “frescoes from Faras”. Why? Only because they are older? No. This is a matter of their VALUE. But this is a totally different issue.

The article by Alois Riegl which is often referred to on the cult of historical monuments does not mention authenticity when describing values; this notion appeared only in the context of historical research [7, p. 199]. Authenticity of a historical monument is a sine qua non for any serious discussions or research of art and architecture. A hundred years ago times were different. Vows and covenants made for life were much more often kept; banks were held responsible for the deposits they kept, and producers cared for the opinion about whatever they made to be as good as possible, and their products possibly perfect and most durable. I am not going to describe the world today – we all know things are what they are – but the information which we hear, see, and read every day about fakes, forgeries, frauds and falsifications greatly inspire deliberations about authenticity. That is why this notion is so frequently the main topic of many seminars and conferences and it continues to fascinate researchers all over the world. This is also our responsibility to constantly define its meaning.

Translated by
Tadeusz Szalamacha

Bibliografia/References

- [1] Tomaszewski A., *Konserwatorstwo między twórczością a naukowością*, [w:] E. Małachowicz (red.), *Materiały z sesji Komitetu Architektury i Urbanistyki PAN w Nieborowie 22–23 września 1995*, „Krajobrazy” 1996, nr 15 (27), 31–34.
- [2] Jokilehto J., *Authenticity: A General Framework for the Concept*, [w:] K.E. Larsen (ed.), *Nara Conference of Authenticity in Relation to the World Heritage Convention*, Nara, Japan 1–6 November 1994, UNESCO, Paris 1995, 17–34.
- [3] Lowenthal D., *Criteria of Authenticity*, [w:] K.E. Larsen (red.), *Conference on Authenticity in Relation to the World heritage Convention. Workshop in Bergen*, Riksantikvaren (Directorate for Cultural Heritage), Tapir, 1994, 35–64.
- [4] Petzet M., „*In the full richness of their authenticity*” – *The Test of Authenticity and the New Cult of Monuments*, [w:] K.E. Larsen (ed.), *Nara Conference of Authenticity in Relation to the World Heritage Convention*, Nara, Japan 1–6 November 1994, UNESCO, Paris 1995, 85–99.
- [5] Tomaszewski A., *Konserwacja pomiędzy „estetyką” a autentycznością*, [w:] E. Świącka (wybór i oprac.), *Ku nowej filozofii dziedzictwa*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2012, 116–122.
- [6] Świącka E., *To, co przetrwało – to, co pozostało. Kryteria troski o malarstwo ścienne*, [w:] B. Szmygin (red.), *Wartościowanie w ochronie i konserwacji zabytków*, Politechnika Lubelska, Warszawa–Lublin 2012, 209–218.
- [7] Riegl A., *Nowoczesny kult zabytków. Jego istota i powstanie*, [w:] J. Krawczyk (red.), *Zabytek i historia. Wokół problemów konserwacji i ochrony zabytków w XIX w. Antologia*, Oficyna Wydawnicza „Mówią wieki”, Warszawa 2002, 191–202.

Streszczenie

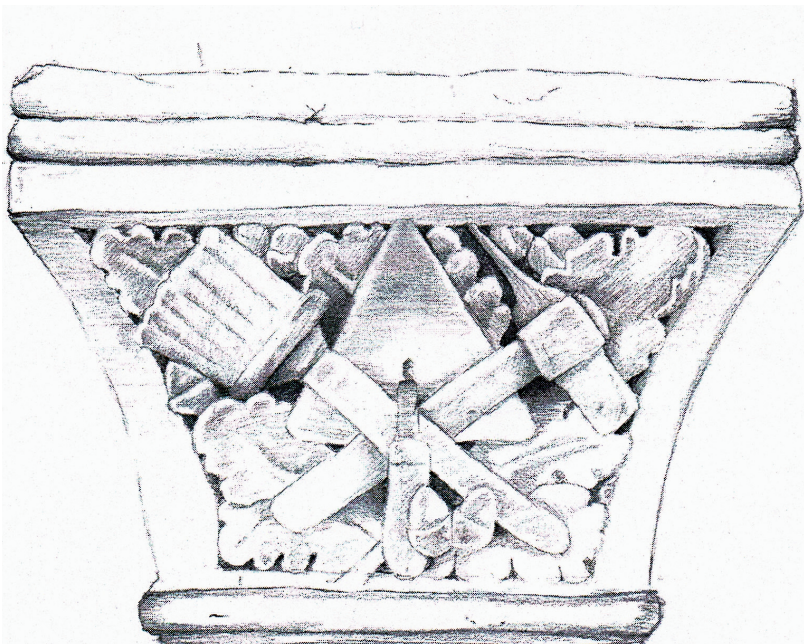
Malowidła ścienne tworzą swoisty pomost pomiędzy architekturą a ruchomymi dziełami sztuki. W odniesieniu do każdego z tych trzech typów obiektów wypracowana została odrębna metodyka ochrony i konserwacji. I choć istnieje na tym polu wiele punktów stykowych, to jednak odmienny charakter poszczególnych grup wymaga szczególnego podejścia i interpretacji. Dotyczy to także zagadnienia autentyczności. Kluczowy problem stanowią tu transfery malarstwa ściennego eksponowane w galeriach jak obrazy sztalugowe.

Słowa kluczowe: autentyzm, malarstwo ścienne, konserwacja, transfery

Abstract

Wall paintings provide a special bridge between architecture and movable artworks. In reference to these three types of structures a separate method of protection and conservation has been developed. Although there are many common points, the different character of the individual groups requires a special approach and interpretation. This also regards the issue of authenticity. The key problem in this respect includes transfers of wall paintings displayed in galleries as easel paintings.

Key words: authenticity, wall painting, conservation, transfers



Rys. Karol Milczarek
Drawn by Karol Milczarek