

## Muzeji i autentičnost\*

Provokativne misli  
Petra van Menscha

Peter van Mensch

The Reinwardt Academy, Leiden

Primljeno: 28. 9. 1986.

Čim se spomene upotreba reprodukcija, u muzejskim će se krugovima odmah podići temperatura. Ritjetko su se kada mišljenja o nekoj muzeološkoj temi tako razilazila. Svrha ovog članka je da se njim predoče neka opća zapažanja o reprodukcijama, usredotočena na ključno pitanje: što je to muzej?

U jednoj se točki svi autori slažu: krivotvorine su neprihvatljive.

Na temu krivotvorina je u Zapadnoj Evropi bilo počam od 1950. godine postavljeno barem petnaest izložba. Posljednja izložba *Pravi falsifikat* u Muzeju Allarda Pierzona u Amsterdamu i u Muzeju Lakenhal u Leidenu) potakla je posebno izdanje nizozemskog muzejskog časopisa »Museumvisie« 1983. godine, u kojem je ovaj članak bio ponajprije objavljen. U katalogu ove izložbe prilično je točno predstavljen domišljati inventar krivotvoritelja, kao i nesposobnost (atkada nesklonost tzv. stručnjaka da prepoznaju prave falsifikate kad to oni jesu. U svijetu umjetnosti mogu se naći najpoznatiji primjeri za to: nijedna publikacija nije potpuna ako se u njoj ne spominje Van Meegeren. Nedavno je prouzročena senzacija pronalaskom skulptura koje su se pripisale Modiglianiju. Ubrzo se dokazalo da su to falsifikati. Drugi spektakularni presedani mogu se naći u arheologiji: tijara iz Saitapharnesa, paleolitske ruktvorine koje je izradio »Flint Jack« itd.

Krivotvorine se mogu grubo svrstati u četiri kategorije:

- falsifikati,
- krivotvorine bez uzorka,
- krivotvorine s uzorkom,
- imitacije.

Prva se kategorija odnosi na zahvate u izvorna djela: dodavanje (krivotvorenog) potpisa, preinačavanje datuma, dodavanje grba itd. U njezamačkom jeziku za to postoji izraz »verfälscht«, nasuprot izrazu »gefälscht« koji se upotrebljava za no-

ve predmete. Općepoznata starofrizijska Kronika iz Oera Linde, primjerice, bila je »gefälscht«, kao i čeljust iz Piltdowna i dobro poznati pseudofosili zvani »Behringer Lüggesteine«. Nijedan se od tih predmeta nije zasnivao na postojećim primjercima, pa se zato, strogo uzevši, mogao označiti kao original. Van Meegerenove krivotvorine nisu originalni u tom pogledu. Njegove slike nisu bile imitacije nekih postojećih slika, nego imitacije jednog stila. Imitacije stila zovu se stilske reprodukcije ili slobodne reprodukcije (»Freie Fälschung«). Ako elementi potječu iz djela koja postoje, predmet se naziva »pastišem«.

Četvrta kategorija uključuje reprodukcije u užem smislu riječi: to su pažljivo izrađene imitacije predmeta koji postoje.

Naravno, nemaju sve reprodukcije namjeru da prevare. Krivotvorine i falsifikati odaju nepoštene namjere onog tko ih je radio. Ali i dobronamjerne reprodukcije mogu druge osobe upotrebljavati u dobronamjerne svrhe. Međutim, usredotočimo se na prave reprodukcije. Prave »slobodne reprodukcije, pastiši i citati oduvijek su bili dosta uobičajeni u umjetnosti. Michelangelo se na početku svoje karijere proslavio kada mu je kip **Zaspali Kupido 1496.** prodan kao klasično djelo. U 17. st. je plava keramika iz Delfta bila jako popularna kao jeftina keramička reprodukcija skupog kineskog porculana. Tek je u 19. st. počela rasti važnost izvornosti.

Današnji stavovi o reprodukcijama znatno se razlikuju. Keramika iz Delfta, renesansna skulptura, gotički preporod itd. dobili su mjesto u povijesti umjetnosti, pa ih se prema tome i procjenjuje. Već spomenuta izložba »Pravi falsifikat«, imala je među izloščima i smanjenu reprodukciju (iz 16. st.) rimske kopije jedne grčke statuete (Apollo Sarkontos). Ova je reprodukcija iz 16. st. u početku smatrana autentičnom rimskom statuetom, pa se stoga čuvala u Rijksmuseum van Oudheden (Nacionalnom muzeju starina) u Leidenu. Nakon što se dokazalo da je to reprodukcija, preselilo je se u Rijksmuseum u Am-

sterdamu i kao umjetničko djelo iz st. st. izložilo u odjelu za primijenjenu umjetnost.

Moderne reprodukcije imaju drugu sudbinu. Društvo »Vereniging Repro Holland« udružuje amatere koji su se specijalizirali u kopiranju starih majstora. Iako im je cilj da, što je moguće točnije, imitiraju originale, oni to rade potpunoma **bona fide.** »Pravi« profesionalci njihove radove obično smatraju kičom. Prije su, međutim, slikari na taj način učili svoj zanat. Štaviše, bilo je uobičajeno da slikari potpisuju reprodukcije koje su za vježbu izrađivali njihovi đaci ili pomoćnici. I slikari su kopirali vlastita djela, katkada u umanjenom formatu. Tako je primjerice Picasso bio spreman potpisivati uspjele reprodukcije svojih radova.

Moderni muzeji često prodaju reprodukcije predmeta iz svojih zbirka. Izložba **Pravi falsifikat** u Muzeju Allarda Pierzona u stvari je počinjala čim se ušlo u muzejsku prodavaonicu u auli muzeja. Je li to kič? U rimsko doba cvala je trgovina reprodukcijama grčkih kipova, koji su katkada bili umanjeni, a katkada od drukčijeg materijala. Je li to umjetnost?

Stav prema reprodukcijama mijenja se s vremenom. Težnja za individualnošću i originalnošću koja se javila u 19. st. podvalila nam je. U katalogu izložbe **Pravi falsifikat** primjerice, istaknuta je »opasnost« po naše shvaćanje i vrednovanje umjetnosti sadržane u svakoj reprodukciji.

Jasno je da je čitavo pitanje reprodukcija u muzejima složen i zamršen problem. Da bismo se mogli uhvatiti s tim fenomenom ukoštac, možda će biti korisno da počnemo od predmeta kao nosioca podataka. Ako se ograničimo na umjetnička djela, predmet se može opisati kao građa koja je dobila određeni oblik pomoću čovjekovog namjernog zahvata. Umjetničko djelo se tako može definirati kao materijalni nosilac ideje, ili kao »fosilizirana misao«. Podaci o materijalnom predmetu odnose se na:

- materijal;
- izradbu;
- morfologiju, koja se dijeli na:
- prostorni oblik i veličinu,

- površinsku strukturu,
- boju,
- sklop boja i likove,
- tekst (ako ga ima).

Neki materijalni aspekti nosioca nevažni su za izražavanje ideje: govori u drvu, elementi spora u metalu, dvoatomi u keramici itd. Drugi dio obavijesti su popratne pojave u proizvodnim postupcima: tragovi u keramici, zavarena mjesta, mjehurići zraka, čavli i šarafi itd. To je uglavnom također slučajna obavijest, jer nije ugrađena namjerno kako bi umjetnik izrazio svoju ideju.

Najvažnija obavijest, naravno, jest namjerna obavijest, koju je autor izrazio i uključio s određenom svrhom. Nisu sve obavijesti jednako važne: način kako su platno ili ploča priređeni može biti važno za slikarski izraz, ali bitno pitanje odnosi se uglavnom na boje i likove koji su stavljeni na podlogu.

Ključno je pitanje: koja je obavijest nekog predmeta najvažnija? To je, u stvari, ključni problem čitavog čitanja što-zašto-kako u čuvanju, istraživanju i obavještavanju o našoj prirodnoj i kulturnoj baštini. Ako izostavimo strojno izražene masovne proizvode i predmete koji se samo obnavljaju, i ako definiramo reprodukcije kao imitacije postojećih originala, onda možemo krenuti od premise da su reprodukcije uvijek drukčije od izvornika.

Svaka je reprodukcija **ipso facto** interpretacija. Svaka je reprodukcija odraz subjektivnog pogleda na original; subjektivna u onome što se smatra suštinskom obavijesti i u relativnoj pažnji prema nesuštinskim obavijestima. Osoba koja vidi imaće drukčija iskustva s nekim predmetom nego slijepa osoba: reprodukcija koja izgleda posve jednako kao i original, primjerice, može biti potpunoma drugačijeg opisa ili mirisa nego original.

Interpretacija ovisi o iskustvu i znanju. Ako bi povjesničar umjetnosti, povjesničar i mehaničar napravili reprodukciju jednog modela Fordovih kola, rezultat bi bio troja različita kola. U vezi s time zanimljivo je ustanoviti da se krivotvorene slike nakon nekoliko desetljeća prepoznaju kao krivotvorene. Van Meegerenova romantična interpretacija Vermeera može se sada lako prepoznati.

»Najtočnije reprodukcije su suvremene reprodukcije. Što više vremena prođe između stvaranja originalnog djela i izradbe reproduk-

cije, to se lakše očituje razlika. Izvorni umjetnik je radio prema načinu svog vremena. Njemu je budućnost bila nepoznata. (...) Kasniji oponašatelj, međutim, opterećen je poznavanjem kasnijih stilova, a te tendencije, koje je upijao od svojih najranijih godina, stoje između njega i potpunog ostvarenja duha onog djela koje reproducira« (Sarage, 1963).

Zato je i reprodukcija odraz jedne ideje, odnosno određenog pogleda na nju. Kao konkretni dokumenti, reprodukcije su baš tako zanimljive kao i originali.

Reprodukcije se izrađuju da u nekim slučajevima nadomjestite originale: za istraživanje, izlaganje i poduku, ili zbog toga što se ne posjeduje original, ili zato što je vrlo osjetljiv. Koliko je i kačvih obavijesti o predmetu reproducirano ovisit će o namjeni reprodukcije. Za istraživača, koji želi učiniti tipološku analizu neke određene kategorije lončarstva, bit će prikladni i odjevni od sintetičkog materijala, ali ako bi htio odrediti da li su grnčariju pravili muškarcima ili žene, analizom otisaka prstiju, većina tih odljeva bila bi nekorisna. A ako bi želio odrediti porijeklo prema dvoatomskim fragmentima u glini, svaka bi reprodukcija bila jalova.

S gledišta arhiviranja, original se ne može nadomjestiti. U budućim vremenima samo će se original moći upotrebljavati za nova istraživanja. Primat originala je zato neosporan kad je u pitanju istraživanje. Ali što je sa širenjem obavijesti? Ono što se zahtijeva od nekog izloška ograničeno je na vrlo mali dio njegove cijele obavijesne vrijednosti, a naglasak je na vizualnom dojmu. Njegova je vizualna vrijednost suština predmeta kad ga se predstavlja publici. Nevažno je da li se ta vizualna obavijest interpretira u povijesnom ili estetskom pogledu. S materijalističkog gledišta, sintetički odljev Venere Milonske nije manje vrijedan od originala. Moglo bi se prigovoriti da se tekstura izvornog mramora ne može oponašati u sintetičkom materijalu, ali do koje je mjere upotreba mramora bila kiparu važna? Do koje mjere je tekstura bila osnovna strana vizualne vrijednosti. Mnogi su kipovi bili bojeni. Da li mi, dakle, oponašamo grčki kip ili poimanje grčkog kipa u 19. stoljeću?

Osnovno za sliku **Proslava uoči dana Sv. Nikole** Jana Steena jest narativni i simbolički karakter njego-

ve reprezentacije. Boja i kompozicija imaju samo sporedan značaj, a tehnika njegovog poteza kistom je potpunoma nevažna za vizualnu vrijednost slike. Gledano s materijalističkog stanovišta, fotografska reprodukcija bi isto tako dobro poslužila svrsi. Čak se i format slike može smatrati manje važnim. Ukratko, Rijksmuseum se može zatvoriti, raniji brojevi »Connaissance« izvrsno će poslužiti svrsi.

To je, naravno, prava hereza kada govorimo o umjetnosti. Ali jesu li reprodukcije na svaki način anatemati? Reprodukcija u boji oponaša boju i sklop boja (lik) originala. Za neke je namjene ovaj vrlo ograničeni oblik imitacije prihvaćen. Začudo, međutim, manje ograničeni oblici reprodukcija, primjerice kad se reproduciraju i materijal i izvedba, teže se prihvaćaju. Vjerojatno neće zatražiti da član društva »Vereniging Repro Holland« dade svoj priog izložbi Jana Steena.

Njemačka Demokratska Republika je u tom pogledu manje stroga. Museum für Deutsche Geschichte (Povijesni muzej) u Istočnom Berlinu posjeduje mnoge reprodukcije, uključujući i reprodukcije slika. Prezentacija u tome muzeju usmjerena je više idealistički negoli materijalistički: ideje su važnije od njihovih materijaliziranih oblika.

Kipovi, izgleda, uzrokuju manje problema nego slike. Gipsani odljevi su već odigrali važnu ulogu u prvoj službenoj umjetničkoj akademiji (Accademia di San Luca, utemeljenoj u Rimu 1593. g.), a posebno u živoj trgovini gipsanim odljevima u 19. st. Louvre ima svoj »Atelier des Moulages«, berlinski muzeji »Gipsformerei«, koji datira iz 1830. g., a sada ima 7.000 uzoraka. Čini se da je oživjelo zanimanje za gipsane odljeve starih kipova. Ponovno otvorenje Cast Courta (odjela za odljeve) u Muzeju Victoria & Albert simptomatično je za porast zanimanja za reprodukcije. Važna strana tog zanimanja posljedica je činjenice da su stari sadreni odljevi na neki način potpuniji nego originali. U nekim su slučajevima originali čak posve nestali.

Predmet sam za sebe nije statičan. Zbog česte upotrebe mogu se javiti promjene u obavijesti o njemu, propadanje (uvjetovano unutarnjim i vanjskim faktorima), i promjene zbog konzervacije i restauracije, ukoliko ih je bilo. Stare reprodukcije (odljevi, fotografije itd.) katka-

da bilježe staro stanje originala. Sada bih još dodao da neki predmet može postati vlastita reprodukcija zbog uzastopnih restauracijskih zahvata. Osobito postoji tendencija da se pri restauriranju spomenika zanemaruje vrijednost materijalne obavijesti neke građevine. Pristup sa stanovišta povijesti umjetnosti i estetike najčešće naglašava vizualne vrijednosti nauštrb arhivskih.

Faktor koji komplicira situaciju u slučaju zgrada jest podjela na njihovu upotrebnu i spomeničku vrijednost. Sličan se problem javlja kod transportnih sredstava, strojeva i alata. Njihov je dinamizam osnovni dio njihove obavijesne vrijednosti. Dinamizam podrazumijeva promjenu. Promjena i očuvanje su nespojivi. Moramo izabrati: sačuvati original i upotrebljavati reprodukciju za prikazivanje ili prihvatiti postupnu promjenu originala u njegovu vlastitu reprodukciju.

Predmeti su očitovanja ideja. Zapadna kultura je zaokupljena očuvanjem predmeta, a ne očuvanjem ideja. Tradicionalizam nije popularan stav u kulturne elite. Kulture koje nisu zapadne znaju bolje čuvati tradicije. Budući da tradicija ostaje živa, nije potrebno sačuvati i predmete. Kad se istroši maska ili štit, izradi se novi.

To podrazumijeva posve drukčije gledanje na reprodukcije. Crta koja rastavlja reprodukciju od originala nije jasna: reprodukcije su novi o-

riginali koji razrađuju vizualni govor, a taj se zasniva na kulturi o kojima je riječ.

Povijest muzeja i etnoloških zbirki puna je priča o zapadnim antropolozima koji traže »originalne antikvitete«, a u stvari sakupljaju »originalne reprodukcije«.

Objektivan, analitički pristup predmetu kao nosiocu obavijesti ne objašnjava u potpunosti čudnovatu težnju za autentičnošću. U izjava- ma o načinu svog djelovanja itd., mnogi muzeji ističu da oni pružaju autentične doživljaje, tj. pošteno sučeljavanje s originalnim predmetima. Izvorni predmeti imaju emotivnu konotaciju, koja nije svojstvena materijalnom predmetu kao takvom, a to se nikada ne može reproducirati. Reprodukcije nikada ne mogu primiti »višak vrijednosti«, višak vrijednosti koji često nije ništa drugo nego tradicija, što se do- duše ne može uvijek dokazati, ali je sigurno bitno. Čovjek se može oduševiti Disneylandom, muzejom voštanih figura ili Londonskom tamnicom, ali pravi Kamen iz Scone- a ima ono nešto posebno, što ga ističe iznad svih sličnih predmeta. U tom mitskom, gotovo metafizičkom značenju reprodukcija se nikad ne može izjednačiti s originalom.

\*

Prijevod iz: ICOFOM Study Series 8, ICOM IC for Museology, Symposium Originals and Substitutes in Museums, October 1985, Zagreb, p. 13—20

S engleskog prevela: Dora Maček

ABSTRACT

### Museums and authenticity

P. v. Mensch

The author offers some general observations on copies, having in mind the key question: what is a museum?

He points out that all authors agree on one point: fakes are forgeries.

The statements are followed by examples of European exhibition on the subject of forgery, beginning with 1950. A classification of forgeries into four categories is given: forgeries, fakes without a model, fakes with a model and imitations. Each copy is ipso facto an interpretation and reflects a subjective view of the original. Copies are made in some cases to substitute for the original. This is done either because the museum does not have the original, or because the original is very sensitive. From the point of view of a collection there is no substitute for the original. The dividing line between the copy and the original is not clear: copies are new originals which use visual language based on the culture it represents. Information is given on material forms of object interpretation and numerous examples of the practice of exhibiting copies in museums.

In the conclusion it is stressed that original objects have an emotive connotation, not characteristic of the material object as such, which can never be reproduced.