

Otázka „authenticity“ při restaurování děl ze syntetických polymerů

On the question of “authenticity” in the restoration of works made of synthetic polymers

Ivana Kopecká

Klíčová slova:

restaurování | konzervace | autenticita | umělecká díla ze syntetických polymerů

Keywords:

restoration | conservation | authenticity | works of art made of synthetic polymers

Autenticitu díla je možné posuzovat z různých hledisek, např. autenticitu materiálu a jeho možných změn v čase, estetickou autenticitu celistvého díla a konceptuální autenticitu, tedy schopnost díla existovat nezávisle, bez vazby na fyzickou formu a na konkrétní materiál např. v etnografickém a postmoderním kontextu. [David A. Scott, 2015]

Cílem příspěvku je podnítit zahájení diskuze na téma etické požadavky na restaurování předmětů kulturního dědictví ze syntetických polymerů versus etické požadavky na restaurování děl z klasických materiálů, neboť pojem autenticita, který chápeme u klasických materiálů v úzké vazbě na zachování původního materiálu restaurovaného díla, je zde často v rozporu s přírodními zákony a pro záchranu některých děl ze syntetických materiálů se jako jediné řešení jeví zhotovení kopie. V oblasti moderního umění je nahrazení originálu kopií autorskou, nebo se souhlasem autora, celkem běžné, při restaurování však přináší řadu obav a pochyb ohledně materiální nebo koncepční autenticity kopie a otázku, zda vůbec, případně jaké kopie je ještě v rámci tzv. „konzervace“ či restaurování legitimní vytvářet.

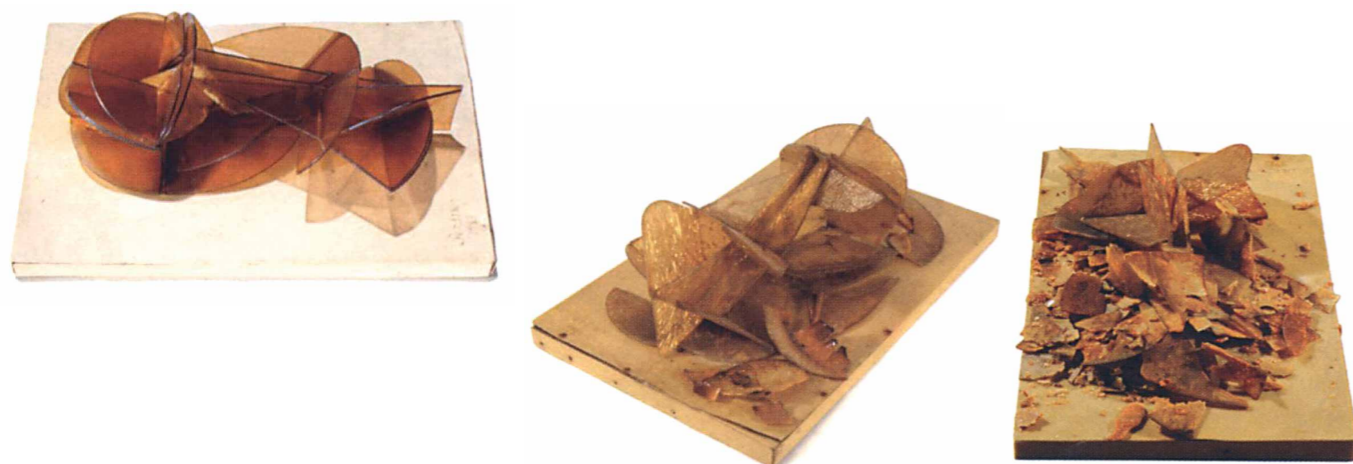
The authenticity of a work can be assessed from various perspectives, e.g., the authenticity of the material and its possible changes over time, the aesthetic authenticity of the work as a whole, and conceptual authenticity, i.e., the ability of the work to exist independently, without reference to its physical form and specific material, e.g., in an ethnographic and postmodern context. [David A. Scott]

The aim of this paper is to stimulate discussion on the ethical requirements for the restoration of cultural heritage objects made of synthetic polymers versus the established and generally respected ethical requirements for the restoration of works made of traditional materials, since the concept of authenticity, which we understand in the case of traditional materials to be closely linked to the preservation of the original material of the restored work, is often at odds with the laws of nature, and the only solution for saving some works made of synthetic materials seems to be to make a copy. In the field of modern art, replacing the original with a copy by the author, or with the author's consent, is quite common, but in restoration it raises a number of concerns and doubts about the material or conceptual authenticity of the copy and the question of whether, and if so, what copies are still legitimate to create within the framework of so-called “conservation” or restoration.

Nejstarší polymery vznikaly s cílem nahradit luxusní přírodní materiály (hedvábí, slonovinu, želovinu, ...), které byly stále žádanější, avšak stále méně dostupné. Nové polymerní materiály byly ceněné pro své užité vlastnosti, relativně jednoduchou zpracovatelnost a – ve srovnání s výrobky z přírodních materiálů – možnost rychlé a levné sériové výroby. Časem tyto materiály pronikly do mnoha odvětví a muzea dnes uchovávají řadu předmětů denní potřeby z prvních plastů jako doklad doby. Předměty z „umělé hmoty“, které se dlouho vyráběly jako levné náhražky, od nichž nikdo velkou trvanlivost neočekával ani nežádal, se dnes paradoxně snažíme uchovat pro budoucí generace. Plasty jsou masivně zastoupeny ve sbírkách moderního designu a přibližně od 30. let minulého století tvoří i významný podíl autorské výtvarné tvorby (akrylová malba, 3D předměty z různých syntetických materiálů, kinetické objekty, ...). K jejich uchování lze přispět citlivou preventivní konzervací – úpravou parametrů prostředí, v němž jsou uloženy, ale proces jejich degradace zastavit nelze. Čím dál častěji také stojíme před otázkou, zda je vůbec možné je restaurovat nebo konzervovat, a jestliže ano, tak jak a jaký proces ještě může být označen jako konzervace nebo restaurování.

Degradace polymerů probíhá jinak než u klasických materiálů např. minerální povahy. V časném stádiu stárnutí, ještě před vznikem viditelných projevů degradace, dochází uvnitř polymeru k malým fyzikálně-chemickým změnám, které mají pro další stabilitu materiálu zásadní význam a jsou nevratné. Materiál se dlouho jeví zdánlivě v dobré kondici a degradace začne být viditelná náhle, až po určité („indukční“) době. ⁽¹⁾ Její délka samozřejmě závisí i na podmínkách uložení (teplota, vlhkost, osvit)^[2]. ^(1, 2, 3) Cílem preventivní konzervace je indukční dobu degradace polymerů maximálně prodloužit, ale není v jejích silách degradaci zcela zabránit, navíc doporučené (ideální) podmínky pro dlouhodobé uchování předmětů z plastů bývají v rozporu s výstavní politikou muzea, neboť prakticky vylučují expozici. Otázka, zda lze degradační procesy identifikovat již během indukční periody, je bezpředmětná. I když by to v některých případech technicky možné bylo, jakkoli včasná informace o stavu materiálu degradační proces nezastaví.

Příčiny degradace uměleckých děl ze syntetických polymerů mohou být různé, většinou zde působí současně více faktorů. K pozdější degradaci může přispívat už proces zpracování polymeru často spojený s vysokou teplotou a/nebo pnutím či namáháním polymeru ve smyku, může to být už povaha samotného materiálu – příkladem je nitrocelulóza. Nitrocelulóza 3D předměty z 30. let i fotografické podložky z nitrocelulózy časem podléhají totální destrukci; restaurovat ani konzervovat je nelze, dokonce je nelze ani bezpečně skladovat, viz obr. 1. Jedinou cestou k jejich „zachování“ je jejich dokumentace, eventuálně výroba kopie z jiného, trvanlivějšího materiálu. Zatím je poškozených polymerních materiálů ve sbírkách relativně

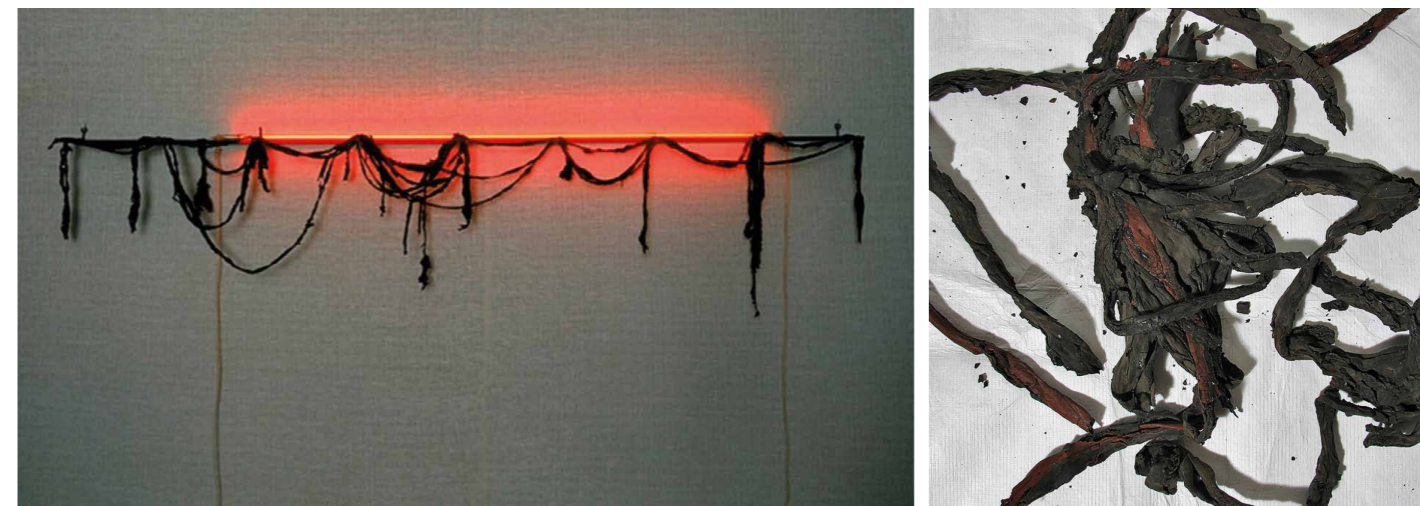


Obr. 1 Postup degradace 3D předmětu z nitrocelulózy od 20. do 60. let 20. století. [AP]

1 Např. pro acetáty celulózy (filmové podložky) udává odborná literatura indukční dobu cca 40 let.

málo. Jejich počet narůstá až poslední dobou, restaurována byla tato díla dosud poměrně zřídka. Je však třeba konstatovat, že životnost většiny syntetických polymerů je prostě kratší než životnost klasických materiálů. A jejich krátkou životnost často ještě zkracují další faktory. Jsou to:

- nevhodné podmínky dlouhodobého uložení nebo expozice,
- neopatrná manipulace,
- nekvalifikované konzervační zásahy.
- Naprosto nejčastější příčinou urychlené degradace (uměleckého) díla z polymerů však bývá autorova volba nevhodného materiálu a/nebo amatérský způsob jeho zpracování už při vlastní umělecké tvorbě.^[2]
- Autorově neinformovanosti lze přičíst i poškození díla, ke kterému dojde během provozu instalací (v souladu s výtvarným záměrem autora), v nichž je polymer z bezprostřední blízkosti vystaven působení právě těch faktorů, které se preventivní konzervací snažíme vyloučit^[3] (4, 5, 6), viz obr. 2.



Obr. 2 Richard Serra: asembláž z kaučuku, 1967 (Na kovovém rámu s červenou zářivkou naaranžované cáry z kaučuku, smíchaného s barevným* PVOH). Kaučuk vyrobil sám Serra – kapal latex přírodního kaučuku smíchaný s pigmentovaným PVOH na podlahu, zaschlý pak navěsil na zářivku. (Původně byl kaučuk červený a zelený). [W, 2014]

V muzejních sbírkách užitého umění a techniky jsou polymerní materiály zastoupeny v podobě průmyslově vyráběných předmětů denní potřeby (nádobí, galanterie, brýlové obruby, sportovní náčiní, nábytek, hračky), nebo zde figurují jako součásti větších sbírkových předmětů (např. dopravních prostředků a různých technických přístrojů), viz obr. 3. Podle §14 odst. 8 zákona č. 20/1987 Sb. o památkové péči je povolení k restaurování MK ČR vyžadováno pouze „pro obnovu kulturních památek nebo jejich částí, které jsou díly výtvarných umění nebo uměleckořemeslnými pracemi...“. Na průmyslově vyrobené objekty se tento požadavek tedy (naštěstí) nevztahuje, a je možné je nahradit kopiemi. Otázky však vyvstávají kolem restaurování uměleckých děl.

Výtvarná díla z různých syntetických materiálů vznikala už ve 30. letech minulého století. Byly to skulptury, nebo přesněji 3D předměty z nitrocelulózy (Antoine Pevsner, Naum Gabo) nebo z acetátu celulózy (Pešánek), později díla z polyamidu, z polyesteru a z dalších polymerů. Již od 60. let 20. století tradiční olejomalbu postupně nahrazuje malba akrylem a také většina

2 Nedodržení technologie při přípravě materiálu, špatné poměry jednotlivých komponent, přídavky nekompatibilních látek, ...

3 Např. instalace syntetického kaučuku v bezprostřední blízkosti výbojky, která produkuje jak teplo, tak ozón.

děl moderního designu je zhotovena ze syntetických materiálů. Řada těchto „moderních“ uměleckých děl má již své místo v galeriích a muzeích, u nás mají některé z nich dokonce i statut památky (např. epoxidové výdusky – kopie barokních soch v Kuksu). Existuje jen několik málo polymerů, jejichž životnost je srovnatelná s životností klasických materiálů a které lze skutečně dlouhodobě uchovat v dobrém stavu téměř bez konzervace (např. bakelit), anebo je lze restaurovat s respektem k původnímu materiálu (většina laminátů). Naopak řada syntetických polymerů (nitrocelulóza, acetáty celulózy, polyuretany, ...) se po čase samovolně rozpadá a prakticky neexistuje možnost, jak tyto materiály zachovat, aniž by jejich hmotná podstata byla zásadně změněna. Přitom vnímání autenticity díla je obvykle vázáno právě na jeho materiální podstatu.

Český ekvivalent slova autenticita je hodnověrnost. Aplikace tohoto termínu na výtvarné dílo však nevyvolává konkrétní představu. Naopak slovu neautentický jasně rozumíme ve smyslu falešný nebo nepůvodní, zfalšovaný. O autenticitě lze uvažovat v širším nebo užším smyslu. (7) Široce hodnotící pojem v sobě zahrnuje více hledisek a víceméně odráží subjektivní postoj posuzovatele. Vedle tohoto však lze posuzovat dílčí a snad i objektivnější kategorie autenticity (pokud hodnocení jednotlivých kategorií přiřadíme jasná kritéria): ve vztahu k hmotě, k myšlence, nebo k existenci díla – např. autenticitu materiálu a jeho možných změn v čase, estetickou autenticitu celistvého díla nebo konceptuální autenticitu, tedy schopnost díla existovat nezávisle, bez vazby na fyzickou formu a na konkrétní materiál např. v etnografickém a postmoderním kontextu. Restaurátorský zásah, který je obvykle formulován v „restaurátorském záměru“, by rozhodně neměl snížit autenticitu díla. Zachování autenticity (kteréhokoli) díla si primárně spojujeme se zachováním jeho hmotné podstaty, avšak v případě restaurování předmětu ze syntetického materiálu může být tento požadavek v rozporu s přírodními zákony. Pro záchranu výtvarných děl z některých syntetických polymerů se jako jediné řešení jeví zhotovení kopie.¹⁴¹ V oblasti moderního umění je nahrazení originálu kopií autorskou, nebo kopií se souhlasem autora, celkem běžné. Zhotovení kopie v rámci restaurování však přináší řadu obav a pochyb ohledně materiální nebo koncepční autenticity zásahu a otázku, zda vůbec, případně jaké kopie je ještě v rámci tzv. „restaurování“ legitimní vytvářet. Je zřejmé, že na restaurování a konzervaci děl ze syntetických polymerů není možné automaticky aplikovat stejné etické požadavky jako na restaurování děl z klasických materiálů.

V 90. letech 20. století vedla Carol Mancusi-Ungaro, hlavní restaurátorka Menil Collection¹⁵¹, rozhovory s umělci o případném restaurování jejich děl v budoucnosti. Cílem bylo získat maximum informací o použitých materiálech a technikách, ale také stanovisko umělců k restaurování jejich děl. To byl začátek průkopnického programu Artists Documentation Program¹⁶¹, prvního projektu, v němž byli umělci pozváni uměleckou institucí k dialogu o budoucnosti jejich díla. (8) Obdobně historičky umění Rebecca Gordon a Erma Hermens (v r. 2013) dokumentovaly na základě osobního dotazování řady současných umělců jejich názory na osud vlastních děl. Domnívají se, že u etnografického a moderního umění máme za rozhodující považovat záměr umělce. (9) Názor řady dotazovaných umělců však parafrázuje Milana Kundera¹⁷¹, že totiž stejně jako člověk i umělecké dílo „*má jen jeden život a to, co se v životě stane, se stane jen jednou a nikdy více*“. Mohla by tedy muzea místo toho, aby trvala na tom, že umělecké dílo uchovají navždy, jednoho dne prostě přijmout jeho pomíjivost? Doslovné uvedení této teorie do praxe by některým galeriím mohlo přivodit velké ztráty. Je potom opět etickou

4 Totálně se rozpadající 3D objekty Nauma Gabo z nitrocelulózy v Tate Gallery musely být již v 60. letech minulého století nahrazeny kopiemi.

5 Stálá sbírka Menil Collection (Houston v Texasu) zahrnuje více než 25 000 uměleckých děl od pravěku až po současnost. Mimo jiná díla Yves Tanguyho, René Magritta, Maxe Ernsta, Mana Raye, Marcela Duchampa, Henriho Matisse, Jacksona Pollocka a Pabla Picassa z první poloviny 20. století, dále rozsáhlou sbírku pop artu a současného umění od Andyho Warhola, Marka Rothka, Roberta Rauschenberga, Viji Celminsové a Cy Twomblyho Jr. a dalších.

6 Restaurátoři současného umění čelí mnoha výzvám. Na rozdíl od starých mistrů jsou současná díla často materiálně pomíjivá, časově omezená, interaktivní nebo konceptuální. Důležitým zdrojem informací může být dokumentace materiálů, technik a záměrů umělce, nebo přímo konzultace s umělcem. Program dokumentace umělců (ADP) dokumentuje rozhovory s umělci a jejich blízkými spolupracovníky v přítomnosti jejich uměleckých děl a trvale zaznamenává názor umělce na restaurování a vystavování jeho děl – tzv. „živou vůli“ pro jeho dílo.

7 Milan Kundera, Nesmrtelnost.

otázkou, zda má v takovém případě restaurátor respektovat přání vlastníka – galeristy a „restaurovat“ dílo bez ohledu na přání autora. Velkým oříškem pro konzervátory a kurátory sbírek jsou také rozpadající se moderní díla současných umělců, kteří se o jejich osud přestali zajímat okamžikem, kdy je prodali.

V době vzniku prvních uměleckých děl ze syntetických materiálů panovalo obecně nadšení z nových materiálů a také neodůvodněná víra v jejich neomezenou trvanlivost. S rychlostí stárnutí polymerů nepočítali (a dosud nepočítají) ani umělci – autoři děl – ani legislativa z oblasti restaurování. A představa, že lze restaurovat jakékoli umělecké dílo, tedy i dílo z materiálu, který má časovaný rozpad ve vínku, při současném zachování autenticity tak, jak je vnímána v rámci platných českých zákonných norem, je pouze sdílená utopie. V posledních letech se u nás otevírají studijní programy zaměřené na restaurování výtvarných děl ze syntetických polymerů. Je tedy nejvyšší čas začít vytvářet etický a právní rámec jejich restaurování, který by reálně bral v úvahu veškerá jejich specifika.



Obr. 3 Rozpadající se kaseinformaldehydové (galalitové) prvky vnitřního vybavení automobilu Zill (expozice NTM). [IK, 2021]

Literatura

1. Robert L. Feller, Aspects of chemical research in conservation: the deterioration process; *JAIIC Vol. 33 No. 02, 1994*, p. 91–99
2. Ed.: Bertrand Lavédrine, Albain Fourniere a Graham Martin, *Preservation of plastic artefacts in museum collections, CTHS 2012; ISBN 978-2-7355-0770-2*
3. Yvonne Shashoua, *Conservation of Plastics, BH/Elsevier 2008; ISBN978-0-7506-6-495-0*
4. Sandra Weerdenburg et al., The conservation of an early assemblage by Richard Serra: A rubber issue, *Proceedings ICOM-CC 17th Triennial Conference 2014 Melbourne*
5. Yvonne Shashoua, Sustainable future alternatives to petroleum-based polymeric conservation material, *Proceedings ICOM-CC 18th Triennial Conference 2017 Copenhagen*
6. Ivana Kopecká, Eva Svobodová, Otázky možné konzervace a restaurování polymerních materiálů, *Zprávy památkové péče 2020, 80(1)*, str. 106–112
7. Petr Kroupa, Autenticita památek a my, *Průzkumy památek X-1/2003*, str. 1–2
8. Aga Wielocha, The artist interview as a platform For Negotiating An Artwork's Possible Futures, *Art and Documentation No 17*, p.31–45, <https://www.journal.doc.art.pl/pdf17>
9. Rebecca Gordon, Erma Hermens, The Artist Intent in Flux, *CeROArt (Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art)*, <https://doi.org/10.4000/ceroart.3527>

Autoři fotografií:

[AP] A. Pewsner; [W] WEERDENBURG; [IK] Ivana Kopecká