

W

IBL



INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ

24

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

tytuł:

Archeologiczna proteza

autorka:

Monika Stobiecka

źródło:

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2019 nr 24

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/24-deformacje/archeologiczna-proteza>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Instytut Kultury Polskiej UW

Instytut Badań Literackich PAN

Archeologiczna proteza

Ruina (...) natomiast jest znakiem, że w szczątkach dzieła sztuki poczęły działać inne, pochodzące od natury siły i formy, a w rezultacie to, co w ruinie jeszcze żyje ze sztuki, i to, co już żyje w niej z natury, staje się nową całością, tworzy pełną charakteru jedność.

Georg Simmel¹

W dobie zintensyfikowanej troski i opieki nad zabytkami (*heritagization*)², wobec pragnienia zatrzymania procesów starzenia i niszczenia, teza Simmela, osadzona w nostalgicznej estetyce ruin, co najmniej częściowo traci znaczenie i aktualność. Zwraca jednak uwagę na długotrwałe dążenie, by ruinę czy fragment, obiekt zniszczony w wyniku działań ludzkich i nieludzkich, często zachodzących w rejestrze długiego trwania, rozpatrywać jako całość, proponując ich wielorakie rekonstrukcje i projektując różnego rodzaju uzupełnienia. Jak dziś, w dobie hegemonii technologii, rozumie się jedność i kompletność zabytków kultury i sztuki? Jak dokonuje się uzupełnień zrujnowanych obiektów ważnych z perspektywy studiów nad dziedzictwem kulturowym?

Interesuje mnie właśnie owo poszukiwanie kompletności i dążenie do rekonstruowania całości w archeologii i muzeach, realizowane przede wszystkim na wystawach. W centrum prezentowanej analizy stawiam pojęcie archeologicznej protezy, które rozumiem szerzej aniżeli substytut, sztuczne uzupełnienie w miejscu straty lub braku³. Termin ten zastosuję wobec eksponatów prezentowanych w Galerii Archaicznej w nowym muzeum Akropolu w Atenach, gdzie antyczne rzeźby zostały uzupełnione o konstrukcyjne szkielety. Ten zabieg uznaję za nowatorski wobec tradycyjnych prezentacji rzeźb w muzeach archeologicznych hołdujących schematom typologicznym niejako

narzucającym spojrzenie na artefakty lub ich fragmenty jako elementy estetycznego ciągu ilustrującego następstwo czasu (narodziny, rozwój i upadek kultur), odzierającego obiekty z ich wieloznaczności, mikrohistorii, bez dalszych odsyłaczy zachęcających do refleksji nad przeszłością⁴. Proponowany termin pozwoli mi zatem zastanowić się nad symbolicznym wyjściem działań rekonstrukcyjno-konserwatorskich poza „miękkie” narracje tradycyjnych muzeów w stronę „twardej” nauki operującej w domenie materialnych interwencji konserwatorskich i cyfrowych suplementów. Sugerować będę, że prezentowanie współczesnych działań konserwatorskich wsparte technologicznie, oferujące nowy repertuar wizualny dla poszarzałych, delikatnych i zdestruowanych fragmentów, oddaje współczesny *Zeitgeist*, poszukiwanie kompletności i protetyzowanie tego, co niepełne, nie tylko w muzeum pod Akropolem, ale szerzej – w studiach nad dziedzictwem.

Proteza: figura, proces, metafora, suplement

Kulturowe studia nad protezami zainaugurowano w latach 90. ubiegłego wieku. Ich pionierem był David Wills, który pojęcia użył jako figury interpretacyjnej w badaniach nad literaturą i sztuką. Jego książka *Prosthesis* oferuje rozumienie protezy jako złączenia (*junction*)⁵, odnośnika, który łączy binaryzmy (cielesny/technologiczny, ludzki/nieludzki, swój/obcy)⁶, powstaje pomiędzy potrzebnym urządzeniem a zamierzoną „sztuczką”⁷, rozpraszając uwagę, która nie kieruje się już ku brakowi, ale ku uzupełnieniu. Wills pisze:

proteza jest sztucznym urządzeniem, fabrykatem. Jej sztuczność implikuje powiązania z *techne* i *constructum*, ze wszystkim, co zależy nie od boskiej, lecz od ludzkiej woli. (...) Przed wszystkim ten sztuczny wynalazek jest odczytywany jako wypaczenie ludzkich zdolności promujące fałszowanie, podrabianie; tym samym kieruje uwagę na rodzaj super-

człowieczeństwa lub super-naturalną arogancję człowieka jako wynalazcy; po drugie, sztuczność protezy jest przeciwna mechanice człowieka, jej automatyzm zagraża człowiekowi, w tym sensie, że może ona funkcjonować poza jego kontrolą; wreszcie, przez faktyczność i *factum*, oznacza ona kult obiektu, który reprezentuje i zastępuje boski wynalazek [ludzkie ciało, fragment ludzkiego ciała – dopisek M.S.], a zatem staje się fetyszem⁸.

Willsa interesuje przede wszystkim sprawczość protezy, dlatego promuje czynnościowe rozumienie tego terminu, wprowadzając czasownik „protetyzować” (*prothetize*).

Do jego dorobku nawiązują Katherine Ott, David Serlin i Stephen Mihm, redaktorzy tomu *Artificial parts, practical Lives: modern histories of prosthetics*. Ott we wprowadzeniu do książki, łączy protezę z horyzontem studiów nad technologią, cyborgizacją⁹, odwołując się do klasycznego tekstu Donny Haraway, *Manifestu Cyborga*¹⁰. Ott wskazuje, że kategoria służy do sondowania somatycznych i poznawczych dysonansów między naturalnym ciałem a sztucznym dodatkiem (*appendage*), fetyszem czy obiektem. Jednak Ott proponuje, by rozszerzyć repertuar studiów nad protezami o refleksje dotyczące dominacji, polityki czy cywilizowania¹¹, które powinny zaczynać się od rozumienia ciała jako projektu inżynierskiego podatnego na różnego rodzaju biopolityczne praktyki¹².

Proteza wychodzi jednak poza horyzont cielesności i bywa stosowana w studiach nad sztuką, czego dowodzą badania Celii Lury¹³ czy Hala Fostera¹⁴. Użycie kategorii protezy służy badaczom do studiowania reprodukcji, fetyszy czy roli technologii w sztuce. I tak Lury na przykładzie fotografii śledzi postpluralistyczne społeczeństwo, konstruujące kulturę protetyczną poprzez technologiczne ulepszenia, które pozwalają nam na większą ekspresję. Foster stosuje kategorię protezy inaczej – posługując się Freudowską analogią człowieka technologicznego jako boga, sugeruje, że artyści nowocześni

traktowali sztukę jako element zwiększający możliwości cielesne, a nawet prowadzący do transcendencji. Takiemu rozumieniu sprzeciwiają się historycy i literaturoznawcy śledzący znaczenie i rolę protez w kulturze¹⁵, a także transhumaniści – by przywołać Vivian Sobchack, której zdaniem proteza, a nie instrumentalna metafora protezy, wskazuje na udoskonalenie pozwalające przekroczyć swoje rzekomo istotowe ograniczenia¹⁶. W odwołaniu do studiów Lury i Willsa, ci krytycy proponują, by rozumieć protezę zgodnie z jej etymologicznym pochodzeniem, jako dodatek, suplement, zamiennik zapraszający do refleksji nad językiem i materialnością, wcielonym i wyimaginowanym światem. Pytają o to, jak proteza „działa”, jak protetyzuje rzeczywistość, czy leczy, chroni, rekonstruuje czy konstruuje?¹⁷

W swojej analizie zamierzam podjąć powyższe pytanie postawione przez Chloe Porter, Katie L. Walter i Margaret Healy, pytając, co proteza „robi” z rzeczywistością. Odwołując się do studiów nad technologią Bernarda Stieglera, będę pytać, co proteza pro-pouje¹⁸. Podążam tu za Stieglerowskim rozumieniem protezy jako niesamowitego (*unheimlich*) dodatku wskazującego na niekompletność, ale jednak umieszczonego przed nami (*Vorhanden*), sugerując, że braków niegdyś nie było¹⁹. Szymon Wróbel, interpretując Stieglera, wskazuje, że protezy pełnią też funkcję podtrzymywania pamięci:

funkcjonują jako materialne i znaczące ślady przeszłości oraz jako formy kolektywnej pamięci. Technika jest głównym nośnikiem pamięci. Odsyłanie i odraczenie, a może nawet samo różnicowanie dokonują się dzięki technice. Dystynktywną cechą ludzi stanie się zdolność do zachowywania przeszłości w formie znaczeń osadzonych w materialności protez technicznych²⁰.

W interpretacji Wróbla splatają się zatem wątki istotne dla rozważań nad archeologiczną protezą – obecną, daną nam rzeczą z przeszłości, która ulega technicznemu uzupełnieniu,

aktowi protetyzowania. Ważnym tropem zasygnalizowanym przez Wróbla jest rola techniki jako nośnika pamięci²¹. Analizując archeologiczne protezy, ilustrowane w tym tekście eksponatami z nowego muzeum pod Akropolem, będę rozumieć technologię i technikę jako sposoby (re)konstruowania pamięci.

Archeologiczna proteza, odsyłając do braków i ubytków, jednocześnie kieruje ku kompletności osiągganej dzięki swojemu technicznemu i technologicznemu charakterowi. Przekracza zatem rozumienie proponowane przez nielicznych archeologów: nie jest tylko subsytutem, oferuje „przedłużenie”, zwiększa możliwości, łączy – wreszcie – to, co wyobrażone i to, co obecne.

Archeologiczne protezy w New Acropolis Museum

Narracje opartą o wcielone, materialne protezy archeologiczne oferuje obecnie nowe muzeum otwarte u stóp ateńskiego Akropolu. Muzeum było dotychczas przede wszystkim tematem gorących debat poświęconych dekonstruktywistycznemu projektowi Bernarda Tschumiego. Stało się także jednym z głównych powodów ponownego otwarcia restytucyjnego sporu toczzonego między Grecją a Wielką Brytanią, reprezentowaną przez British Museum²². Jednak proponowana w muzeum narracja wystawiennicza również zasługuje na uwagę – krytykowana głównie za „archeologiczny” wymiar, a przez jednego z przeciwników nazwana nawet „archeologicznym hangarem”²³, oferuje model ekspozycyjny alternatywny wobec uniwersalistycznej wystawy British Museum²⁴.

Najbardziej konsekwentnie polityka ta realizowana jest w Galerii Archaicznej usytuowanej na pierwszym piętrze ateńskiego muzeum. W otwartych przestrzeniach doskonale doświetlonych naturalnym światłem padającym przez szklane tafle ścian umieszczone są archaiczne rzeźby greckie, znalezione na terenie Akropolu, pierwotnie eksponowane w starym budynku

muzealnym znajdującym się na wzgórzu. Prezentacja rzeźb odbiega od konwencjonalnego i tradycyjnego ujęcia znanego zwiedzającym z poprzedniego muzeum. Oferuje nowy wgląd w obiekty, daleki od estetyzujących ekspozycji.

Archeologiczne protezy w Galerii

Archaicznej to rzeźby antropo- i zoomorficzne wyposażone w materialne uzupełnienia (bolce konstrukcyjne, szkielety

podtrzymujące, wydruki trójwymiarowe, gipsowe

uzupełnienia, fig. 1), jak i cyfrowe i wirtualne pomoce (filmowe

rekonstrukcje prezentujące eksponowane artefakty np. z pierwotną polichromią,

dokumenty ukazujące laboratoryjną pracę

konserwatorską). Słynny

Moschoforos jest w New Acropolis

Museum ukazany w stanie „pół-

konserwatorskim”, posadowiony na szkielecie wzmacniającym

z widocznymi wkrętami na śruby pomagającymi mu

w zachowaniu pozycji pionowej; procesu konserwacji rzeźby

oglądamy dodatkowo na towarzyszącej jej projekcji wideo. Inna

kanoniczna rzeźba, Kora Euthydikos podtrzymywana jest

specjalnym bolcem. Niekompletny Dziedziniec Kariatyd został

uzupełniony śnieżnobiałą kopią kariatydy znajdującej się w British Museum.

Archaiczne rzeźby są zaaranżowane tak, by zwracać uwagę na restauratorsko-rekonstrukcyjny wymiar pracy z materiałem archeologicznym. Ten istotny zabieg, dekonstrukcyjny wobec tradycyjnych wystaw archeologicznych, plasuje tym samym ekspozycję na tle innych wystaw konserwatorskich.



Fig. 1. New Acropolis Museum, Ateny, fragment ekspozycji, rzeźba figuralna uzupełniona o „archeologiczną protezę”, Acr.697, © Acropolis Museum 2018, zdj. Yannis Koulelis

Rekonstrukcja rzeźb jako taka stanowi ważny wątek wystawy: procesy konserwacji są ukazane w formie filmów towarzyszących poszczególnym obiektom, odtworzone zostały ornamenty i kolory wielu obiektów, co znów jest ujęciem przełamującym utarte sposoby prezentacji śnieżnobiałych marmurów. New Acropolis Museum nadaje zatem rzeźbom i innym dekoracjom pochodzącym ze wzgórza ateńskiego zdecydowanie archeologicznego charakteru, rekonstruując ich pierwotne konteksty, podkreślając ślady zniszczenia i upływu czasu. Takie ujęcie obiektów – nie tylko Fidiaszowskich dzieł sztuki, lecz także artefaktów archeologicznych, zrywa z tradycyjnym kultem fragmentu, do dziś dominującym na wielu wystawach. Trzeba bowiem pamiętać, że te niemalże uświęcone marmury były niegdyś częściami większej całości, a tę trudno sobie wyobrazić patrząc na wyizolowane fragmenty wystawione w British Museum (fig. 2).

Archeologiczna proteza, techniczne lub technologiczne uzupełnienie, nie mogłaby istnieć bez zniszczonej, naznaczonej upływem czasu materii archeologicznej. W tym kontekście warto przywołać koncepcję zaproponowaną przez archeologa Corneliusa Holtorfa. Holtorf, analizując spór między archeologicznymi materialistami i konstruktywistami, proponuje, by w refleksji nad zabytkami posłużyć się kategorią – przeszłościowości (*pastness*)²⁵, która wiąże problem autentyczności obiektów, konstruowania znaczeń i materii. Celem doprecyzowania pojęcia, Holtorf rozwija definicję autentyczności, która nie skupia się na wieku artefaktów, ale akumulowaniu czasu i kondycji obiektu jako pochodzącego z przeszłości²⁶, które wyrażają się w materii poprzez widoczne ślady – ubytki, zniszczenia, rozbicie, wytarcie, patynę. Holtorf zwraca uwagę na to, że ślady zostały nabyte w przeszłości, ale są widoczne teraz i odpowiadają za nasze kojarzenie obiektu jako zabytku. Kategorię przeszłościowości Holtorf dookreśla poprzez wskazanie na percepcję i doświadczenie obiektu, które sytuują się

w określonym kontekście kulturowym²⁷. Archeolog pisze, że eksponat w muzeum może być postrzegany poprzez ramę przeszłościowości, ponieważ muzealna etykieta wskazuje, że pochodzi z przeszłości; o przeszłym charakterze średniowiecznego kościoła mówi nam styl, kojarzony z konkretnym czasem budowy; kategoria przystaje też do ruin, po których – na pierwszy rzut oka – widać zniszczenie, upływ czasu²⁸. Holtorf sugeruje, że to kategoria przeszłościowości pozwala oddzielić archeologiczną autentyczność od konstytuującej obiekt materii²⁹. Autor wymienia, jakie warunki musi spełnić obiekt, by w jego odniesieniu stosować pojęcie. Dla Holtorfa wymaga ono od obiektu materialnych śladów przeszłości, choćby patyny, percepcji poznających go, a także wciągającej i pełnej znaczeń historii łączącej przeszłość i terażniejszość³⁰.

Cechy przeszłościowości inherentnie tkwiące w obiektach archeologicznych na wystawie w New Acropolis Museum są ujawnione, wręcz wyraźnie odsłonięte. Co więcej, eksponaty rzeźbiarskie, którym towarzyszą wszelkiego rodzaju „pomocne” konstrukcyjne, a także materiały filmowe komentujące procesy konserwacji i restauracji uwydatniają przeszłościowy charakter zniszczonych fragmentów. Materialne ślady upływu czasu – zniszczenie, nadłamania, czy pozostałości polichromii są wyraźnie odkryte przed zwiedzającymi w New Acropolis Museum. Srebrne bolce, na których trzyma się Moschoforos czy Kora Euthydikos tworzą wyraziste kontrasty między nowym i starym, współczesnym a przeszłym, stanowiąc dowód przemijalności czasu i starzenia. Upływający czas, który zostawia materialne ślady na archeologicznych odkryciach, jest dla zwiedzających



Fig. 2. British Museum, Londyn, fragment ekspozycji w Duveen Gallery, fot. Monika Stobiecka

w muzeum naocznym dowodem autentyczności obiektów.

Odczytanie wystawy poprzez kategorię przeszłościowości Holtorfa kieruje jednak raczej w stronę tradycyjnego rozumienia wystawy archeologicznej. Wprawdzie nacisk w Nowym Muzeum Akropolu został położony przede wszystkim na materialność zniszczeń i możliwości ich współczesnej kompensacji, jednakże nie można odmówić tej perspektywie historycznego uwikłania w estetykę fragmentu. Fragment czy ruina doświadczona upływem czasu to tradycyjnie rozumiana kwintesencja przedmiotu badań archeologii, która etymologicznie oznacza „naukę o starych rzeczach”³¹. Ślady i oznaki zniszczenia na odkrytych obiektach, co więcej, odwołują się do kategorii autentyku, która jako pojęcie zaczęła się kształtować w XVIII wieku – w tym samym czasie, kiedy nastał świt muzeów³². Fragmentaryczność i autentyzm wynikające wprost z materialistycznego odczytania akcentów ekspozycyjnych odsyłają, wprawdzie w atrakcyjnej formie, do bardzo tradycyjnego rozumienia wystawy archeologicznej.

Proteza jako sposób „leczenia” przeszłości

Narrację konserwatorsko-rekonstruktorską w New Acropolis Museum odczytuję jednak jako przełamującą tradycyjny, a może wręcz anachroniczny model wystawienniczy, wzbogacając jej interpretację się o pojęcia z gruntu *preservation science* (chemia konserwatorska³³, konserwacja profilaktyczna), pozwalające mi pytać o to, jak proteza leczy, jak chroni, co w istocie „robi” z obiektami.

We wstępie jednego z najobszerniejszych polskich kompendiów do konserwacji kamienia zostały określone obowiązki wobec obiektów zabytkowych:

Obowiązkiem konserwatorów wobec zabytków, podobnie jak lekarzy wobec ludzi i zwierząt, jest ochrona przed atakującymi je chorobami, prowadzącymi do ich zniszczenia. Najskuteczniej

można to realizować, stosując zabiegi profilaktyczne, a więc uniemożliwiając działanie procesów destrukcyjnych na obiekty narażone na bezpośrednie wpływy czynników atmosferycznych i agresywnego środowiska, w jakim się znajdują. Należy więc je chronić, zapobiegając chorobom, czyli eliminując czynniki niszczące (chorobotwórcze), i natychmiast likwidować przyczyny niszczenia (chorób), jeśli obiekt już został zaatakowany³⁴ [podkreślenia – M.S.].

W przytoczonym cytacie otwierającym publikację uderza medyczna metaforyka. Podręcznik *Zabytki kamienne i metalowe, ich niszczenie i konserwacja profilaktyczna* nie jest jednak jedynym źródłem, które operuje przenośniami zapożyczonymi z języka lekarskiego, typu leczenie czy lek³⁵. Translacja języka używanego z reguły w odniesieniu do ludzi i zwierząt, nabiera sugestywnego znaczenia wobec materii (nie)ożywionej, zwłaszcza biorąc pod uwagę charakter publikacji konserwatorskich posługujących się skondensowanym, naukowym i związłym formatem tekstu naukowego. Medyczna nomenklatura stosowana przez konserwatorów reprezentujących *praxis*³⁶ uprawomocnia pojęcie archeologicznej protezy jako kompensacyjnego uzupełnienia, wynik opieki, którą obecnie roztaczamy nad zabytkami.

O leczeniu zabytków opowiadają filmy prezentowane na wystawie w New Acropolis Museum. Odczytanie ich przez pryzmat medycznych metafor oferowanych przez naukowy język konserwatorów zapewnia wgląd w materialność i autonomię artefaktu, a także jego potencjał jako figury muzealnego i archeologicznego „cyborga”. Ścieżkę takiej interpretacji wyznacza chociażby pojęcie „patyny” znane z biochemicznego słownika konserwacji, a także używane przez Holtorfa jako materialny wyraz przeszłościowości, widzialny „ślad” starzenia.

Patyna, w optyce biofizykochemicznej, jest warstwą tlenków, węglanów i zasadowych węglanów występujących na powierzchni obiektu, nadających jej pożądany koloryt

i posiadających właściwości ochronne³⁷; tworzy się z biegiem czasu i ma inny skład chemiczny i inne właściwości fizyczne niż graniczący z nią obiekt³⁸. Znane są dwa rodzaje patyny – naturalna i fałszywa³⁹ / sztuczna⁴⁰. Patyna naturalna powstająca samorzutnie zapewnia, w przypadku kamienia, twardość i ochronę⁴¹, jednocześnie jednak zubaża głębsze warstwy kamienia, dopuszcza wewnętrzne działanie wody, tym samym osłabiając kamień⁴². Poważnym zagrożeniem dla kamienia czy innego materiału nieorganicznego jest jednak głównie fałszywa patyna, która, stanowiąc osad powstający w zanieczyszczonym środowisku, znacznie pogarsza stan materii⁴³. Definicja patyny w naukach ścisłych ma, jak podkreślił chemik Janusz Lehmann, charakter estetyczny, a nie techniczny⁴⁴, co mimowolnie kieruje w stronę rozumienia patyny jako uszlachetniającego śladu upływającego czasu.

Patyna jest zatem tym, co pozwala wierzyć w „długie trwanie” obiektu, materialnym wyrazem akumulowania czasu uprawomocniającym kategorię autentyku. Patyna jest ochronną i niezbywalną warstwą, która z jednej strony mówi o archeologicznej naturze obiektu, z drugiej zaś uniemożliwia „powrót” do stanu pierwotnego przedmiotu. Nierozstrzygalny dylemat, który stanął u początków ochrony i opieki nad zabytkami – konserwować czy restaurować⁴⁵, w New Acropolis Museum został rozwiązany poprzez wprowadzenie pomocniczych mediów filmowych. Dokumenty prezentujące rekonstrukcje polichromii nie „stykać się” z zabytkową patyną, a jednocześnie realizując edukacyjną misję muzeów, uzupełniają artefakt. Filmy pokazują inne wcielenie „starego” artefaktu, nie ingerują w jego strukturę niczym inwazyjne rekonstrukcje i jednocześnie umożliwiają pielęgnację jego materialności szeregiem metod konserwatorskich. Zaletą, nie tylko pedagogiczną, jest prezentowanie na filmach procesu konserwacji „krok po kroku”. „Leczenie” cennych rzeźb z Akropolu zakłada wieloetapowość i implementację szeregu metod dostosowanych do

indywidualnych „pacjentów”. Wachlarz metod – od mechanicznych (przekuwanie, ścieranie, piaskowanie, stosowanie mączek ściernych, szczotkowanie, podwyższona temperatura, złuszczenie) do chemicznych i fizykochemicznych (metoda ultradźwiękowa czy laserowa)⁴⁶ pokazuje, jak daleka od stanu pierwotnego prezentowanego na monitorach i kolorowych rekonstrukcjach jest krucha tkanka zabytku, pozornie wyglądającego na trwałą i niewzruszoną marmur doświadczony przeżyciem wieków. Co istotne w tym kontekście, eksponaty konserwatorskie przywracają zwiedzającym to, co przypadło na wystawie w British Museum, kiedy w 1938 roku cenne zabytki z Akropolu zostały poddane konserwacji. Zabiegi były o tyle niefortunne, że „miodowe” naloty na rzeźbach uznano za nieestetyczną patynę, nie zaś za pozostałości pigmentu, którymi w rzeczywistości były⁴⁷.

Zarówno szereg zabiegów konserwatorskich, jak i wprowadzenie na ekspozycję materiałów cyfrowych, dowodzi tego, jak mylna współcześnie może być teza o destrukcyjnym wymiarze pracy archeologów⁴⁸. Nowe możliwości archeologii cyfrowej wychodzą również poza zwyczajowo rozpatrywany wymiar odwzorowywania i wizualizacji⁴⁹, przekraczając granicę między epistemologicznym a ontologicznym statusem obiektów. W przypadku New Acropolis Museum interaktywne plansze i filmy prezentujące rekonstrukcje mieniące się feerią barw, bezpośrednio zestawione z oryginalnymi, poszarzałymi obiektami podważają status artefaktu jako zredukowanego do zabytkowej tkanki. Cyfrowe suplementy stanowią „przedłużenia” obiektu – jego protezy, oddające pierwotny wygląd, do którego nie można już powrócić, nie naruszając autentycznej materii artefaktu. Modele wirtualne i cyfrowe rekonstrukcje prezentowane na filmach towarzyszących zabytkom, stanowiąc nieinwazyjne suplementy artefaktów, mają wymiar epistemologiczny – pozwalają wizualizować „niewyobrażalne” – np. polichromie zabytków, skomplikowane układy rzeźbiarskie. Waler poznawczy

ma istotne znaczenie jako realizacja postulatu o demokratyzacji muzeów⁵⁰; zarazem jest to wcielenie w życie modelu dydaktycznego muzeum⁵¹. Nie zgadzam się zatem ze stwierdzeniem, że technologia ogranicza się tylko do zaspakajania współczesnego głodu rozrywki i powinna oferować „turystyczne produkty”⁵². Ekspozycja w New Acropolis Museum, w którym aplikacja technologii sprowadza się do prezentacji krótkich filmów i wizualizacji, stanowi doskonały dowód na to, że nowoczesne technologie nie powinny się kojarzyć tylko z tabletami i gramami, które często odciągają uwagę zwiedzających od zabytków. Zamiast tego szereg nowych możliwości może być postrzegany jako szansa na głębszy wgląd w artefakt⁵³, jego przeszłość, materię i znaczenia. Z perspektywy ontologicznej, cyfrowe suplementy zbliżają się do realizacji figury archeologicznego „cyborga”, który przekracza granicę między realnością a wirtualnością, „nie ma cech trwałości czy niezmienności, jest stale *in progress*”⁵⁴. Cyfrowe technologie gwarantują kompensację – minione i przeszłe zostaje przywrócone zwiedzającym, przy jednoczesnym braku ingerencji w kruchą istotę artefaktów, zachowaniu cennego „autentyku”. Możliwość suplementacji i tworzenia zabytkowych „cyborgów” koreluje ze współczesną pogonią za całością – dążeniem do kompletności, daleko odbiegającym od dziewiętnastowiecznego kultu nostalgicznych fragmentów.

Archeologiczna proteza rozumiana jako substytut straty lub braku występującego we fragmentarycznym artefakcie prowadzi do przewartościowania myślenia o technologii i konserwacji w archeologii. Zabiegi pozostające w domenie „twardej” nauki osadzają artefakt w narracji wiarygodnej rekonstrukcji. Wirtualne i materialne protezy, które stanowią reakcję na rzeczywistość pozbawionych koloru, fragmentarycznych rzeźb stają się Heideggerowskim ze-stawem (*Ge-stell*), który: „oznacza sposób odkrywania, jaki włada w istocie współczesnej techniki,

a sam nie jest niczym technicznym. Natomiast to, co techniczne obejmuje wszystko, co znamy jako rusztowanie, suwnice i pomosty, a co stanowi część składową tak zwanego montażu.”⁵⁵. Wirtualne pomoce i interwencje konserwatorskie funkcjonują zatem jako techniczne rusztowanie, które poszerza nasze możliwości odkrywania artefaktu⁵⁶. Takie traktowanie obiektu archeologicznego oddala go od artystycznie uwikłanej estetyki fragmentu i sprowadza ku ujawnianiu istotowości archeologicznej protezy. Archeologiczna proteza mimowolnie prowadzi do zadawania pytań o to, czym artefakt jest, skoro nie jest już, tym czym był? Czym artefakt był, kiedy nie był artefaktem?

Wnioski

Archeologiczna proteza nakreślona w tym tekście pozwala rozumieć jedność i kompletność obiektów dziedzictwa archeologicznego jako odzwierciedlenie współczesnego Zeitgeistu charakteryzującego się hegemonią technologii dążących do uzupełniania braków i rekompensowania strat. Ukazana jak na wystawie w New Acropolis Museum, archeologiczna proteza otwiera się na dyskusje stojące na przecięciu studiów nad materialnością, technologią i techniką, wskazując jednocześnie, że można zachować rozsądny balans pomiędzy tymi trzema perspektywami. Równowaga pomiędzy materią, technicznym i technologicznym suplementem jest warunkiem do zaistnienia soczewki ontologicznej pozwalającej na głębszy wgląd w istotę obiektów, ich długie trwanie, historię, materialność.

Rekonstrukcja czy sposób wspomaganie fragmentarycznego obiektu mechanicznymi suplementami protetyzuje nie tylko sam obiekt, ale i naszą wizję przeszłości, która staje się bardziej kompletna dzięki symbiozie tego, co materialne i tego, co techniczne lub technologiczne, nam współczesne. Technika i technologia zatem stają się aktywnymi aktorami w procesie (re)konstruowania pamięci. Inaczej niż proponował to Riegl, „zainteresowanie łączy się (...) bez wątpienia także z wartością

pamiątkową [*Erinnerungswert*], to znaczy: na zabytek patrzymy z tego punktu widzenia (...) ale wartość jego spoczywa nie w pierwotnym stanie dzieła w czasach jego powstania, lecz w wyobrażeniu sobie czasu, jak upłynął od jego powstania, wyobrażeniu, które zdradza się naszym zmysłom poprzez ślady swej starości”⁵⁷, wyobrażenie o przeszłości obecnie czerpiemy z protetycznych fabrykatów, nie zaś nastrojowości, którą emanuje obiekt. Niemniej ten sam obiekt, zniszczony, poszarzały i fragmentaryczny jest warunkiem *sine qua non* dla technologicznej i technicznej rekonstrukcji. Zwiększa on bowiem wiarygodność protezy, osadza ją w realnej tkance dowodu z przeszłości, legitymizując działania dokonywane w ramach restytucji pamięci i (re)konstrukcji przeszłości. Nawiązując do Simmlowskiego cytatu otwierającego tekst, tym, czym żyje fragment i ruina, jest obecnie technologia, umożliwiająca nam dotarcie do kompletnej wizji przeszłości.

- 1 Georg Simmel, *Ruina. Próba estetyczna*, w: *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 171.
- 2 Caitlin DeSilvey, *Curated Decay: Heritage Beyond Saving*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2017, s. 5; Monika Stobiecka, *Kłopotliwa materialność dziedzictwa przyszłości*, „Turystyka Kulturowa” 2019, nr 4, s. 112–123.
- 3 Takie rozumienie protezy w archeologii podają Olsen, Shanks, Webmoor i Witmore w: Bjørnar Olsen, et. al., *Archaeology. The Discipline of Things*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2012.
- 4 Taką tezę prezentują Olsen, Shanks, Webmoor i Witmore w: Bjørnar Olsen, et. al., *Archaeology... Co więcej opisywane podejście estetyczne zostało omówione przez Vergo, który muzea archeologiczne używające typologii wiąże z tzw. modelem artystycznym w wystawiennictwie. Mimo, że proponowana przez niego typologia wystaw (wystawy artystyczne i kontekstualne) liczy sobie już 30 lat, pozostaje alarmująco aktualna w odniesieniu do dyskusji na temat wystaw archeologicznych. Zob. Peter Vergo, *Milczący obiekt*, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk, Universitas, Kraków 2005, s. 313–334.*

- 5 David Wills, *Prosthesis*, Stanford University Press, Stanford 1995, s. 1-9.
- 6 *Ibidem*, s. 10-13.
- 7 *Ibidem*, s. 15.
- 8 *Ibidem*, s. 165.
- 9 *The Cyborg Handbook*, red. Chris Hables Gray, Routledge, New York and London 1995.
- 10 Donna Haraway, *Simians, cyborgs and women. The Reinvention of Nature*, Routledge, New York 1991.
- 11 *Prosthetic territories: politics and hypertechnologies*, red. Gabriel Brahm, Jr. & Mark Driscoll, Westview Press, Boulder, San Francisco, Oxford 1995.
- 12 Katherine Ott, *The Sum of Its Parts. An Introduction to Modern Histories of Prosthetics, w: Artificial parts, practical lives: modern histories of prosthetics*, red. Katherine Ott, David Serlin, Stephen Mihm, New York University Press, New York and London 2002 1-42.
- 13 Celia Lury, *Prosthetic culture. Photography, memory and identity*, Routledge, London, New York 1998.
- 14 Hal Foster, *Prosthetic Gods*, The MIT Press, Cambridge and London 2004.
- 15 Por. Richard H. Godden, *Prosthetic ecologies: vulnerable bodies and the dismodern subject in Sir Gawain and the Green Knight, w: Prosthesis in Medieval and Early Modern Culture*, red. Chloe Porter, Katie L. Walter, Margaret Healy, Routledge: London, New York 2018 s. 25-42.
- 16 Magda Szcześniak, Łukasz Zaremba, *Vivan Sobchack, Oscar Pistorius: sztuczne ciała w teorii i praktyce*, „Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej” 2012, nr 7-8(668-669), s. 102-109.
- 17 Chloe Porter, et al., *Foreword, w: Prosthesis in Medieval and Early Modern Culture*, red. Chloe Porter, Katie L. Walter, Margaret Healy, Routledge, London and New York 2018, s. 2
- 18 Bernard Stiegler, *Technics and Time. The Fault of Epimetheus. Vol 1.*, przeł. Richard Beardsworth, George Collins, Stanford University Press, Stanford 1988, s. 235.
- 19 *Ibidem*.

- 20 Szymon Wróbel, *Perpetuum mobile istoty śmiertelnie protetycznej*, lipiec-sierpień 2015 <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/7222015szymon-wrobelperpetuum-mobile-istoty-smiertelnie-protetycznej/>, 4.02.2019.
- 21 Takie rozumienie protezy proponuje też Alison Landsberg w: Alison Landsberg, *Prosthetic Memory. The transformation of American remembrance in the age of mass culture*, Columbia University Press, New York 2004.
- 22 Zob. Christopher Hitchens, *The Parthenon Marbles. The Case for Reunification*, Verso, London New York 2008; Janet Marstine, *Introduction. What is New Museum Theory?*, w: *New Museum. Theory and Practice*, red. Janet Marstine, Wiley, Malden, Oxford Victoria, 2006, s. 1-37.
- 23 Christopher R. Marshall zarzucił pomysłodawcom i projektantowi nowego muzeum w Atenach brak ideowości w kształtowaniu ekspozycyjnej narracji i ignorancję wobec artystycznego wymiaru dekoracji partenońskich. Jednocześnie australijski badacz stwierdził, że obiekty są „godnie” zaprezentowane jedynie w silnie zideologizowanej przestrzeni galerii fryzu w British Museum projektowanej w XIX wieku. Marshall odmówił marmurom partenońskim kontekstu archeologicznego, twierdząc, że obiekty powinny być tylko i wyłącznie rozumiane jako dzieła sztuki. Zob. Christopher R. Marshall, *Athens, London or Bilbao? Contested narratives of display in the Parthenon galleries of the British Museum*, w: *Museum Making. Narratives, architectures, exhibitions*, red. Suzanne MacLeod, Jonathan Hale, Laura Hourston, Routledge, New York 2012, s. 34-47.
- 24 Wystawionym w specjalnie na ten cel stworzonej Duveen Gallery, marmurom partenońskim początkowo patronowało hasło „dydaktyczno-archeologicznej” ekspozycji, zob. Ian Jenkins, *Archaeologists and aesthetes in the Sculpture Galleries of the British Museum 1800-1939*, British Museum, London 1992. Niemniej z perspektywy czasu proponowana narracja nie oferuje dydaktycznego ujęcia, nie wydobywa też aspektu rekonstruktorskiego, ograniczonego jedynie do wystawienia marmurów w ciągach zgodnych z pierwotnym usytuowaniem w świątyni na Akropolu. W trakcie sporów trwających już drugi wiek podkreśla się także, że „wystawione w ponurym Bloomsbury [marmury] tracą blask – na zewnątrz angielska pogoda, a wewnątrz ściszone głosy karnej armii turystystów”, zob. Mary Beard, *Partenon*, Rebis, Poznań 2018 [wersja ebook]. Szerzej omawiam historię i dyskursy wokół sporów o marmury partenońskie (choć Brytyjczycy wolą nazywać je „marmurami Elgina” nie podejmując dekolonialnej rękawicy) w: Monika Stobiecka, *Natura artefaktu, kultura eksponatu. Projekt krytycznego muzeum archeologicznego*, w przygotowaniu.

- 25 Cornelius Holtorf, *On Pastness: A Reconsideration of Materiality in Archaeological Object Authenticity*, „Anthropological Quarterly” 2013, nr 86/2, s. 427-443.
- 26 *Ibidem.*, s. 429.
- 27 *Ibidem.*, s. 431.
- 28 *Ibidem.*
- 29 *Ibidem.*
- 30 *Ibidem.*, s. 432-434.
- 31 Olsen, et. al., *Archaeology...* s. 3.
- 32 Marstine, *Introduction...* s. 2.
- 33 Andrzej Barański, *Chemia konserwatorska – podstawowe uwarunkowania jej rozwoju*, w: *Nauka i zabytki. Nauki ścisłe w służbie archeologii, ochronie zabytków oraz historii*, red. Władysław Weker, Warszawa, Państwowe Muzeum Archeologiczne 2008, s. 7.
- 34 E. Derkowska-Rybicka, et al., *Część 1. Zabytki kamienne*, w: *Zabytki kamienne i metalowe, ich niszczenie i konserwacja profilaktyczna*, red. Wiesław Domasłowski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011, s. 13.
- 35 B. J. Rouba, *The Significance of Research in the Process of Conservation*, w: *Interdisciplinary research on the Works of Art*, red. Justyna Olszewska-Świetlik, Joanna M. Arszyńska, Bożena Szmelter-Fausek, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 41-50; Corrado Pedeli, Stefano Pulga, *Conservation Practices on Archaeological Excavations. Principles and Methods*, przeł. Erik Risser, Los Angeles, The Getty Conservation Institute 2013.
- 36 Anna Łopuska, *Rola konserwatora-restauratora dzieł sztuki w interdyscyplinarnych działaniach na rzecz ochrony dóbr kultury*, w: *Nauka i zabytki...* s. 27.
- 37 Janusz Lehmann, *Chemia w ekspertyzie i konserwacji zabytków z materiałów nieorganicznych*, Warszawa 1978, s. 85.
- 38 Derkowska-Rybicka, et al., *Zabytki kamienne...* s. 163.
- 39 *Ibidem.*, s. 177.
- 40 Lehmann, *Chemia w ekspertyzie...* s. 85.

- 41 Derkowska-Rybicka, et al., *Zabytki kamienne...* s. 162-164.
- 42 *Ibidem*, s. 177.
- 43 *Ibidem*.
- 44 Lehmann, *Chemia w ekspertyzie...* s. 265.
- 45 Marcelle Scott, *Normal and Extraordinary Conservation Knowledge: Towards a Post-normal Theory of Cultural Materials Conservation*, „AICCM Bulletin” 2015, nr 36 (1), s. 3-12.
- 46 Derkowska-Rybicka, et al., *Zabytki kamienne...* s. 266-287.
- 47 Hitchens, *The Parthenon Marbles...* s. 88-91.
- 48 Przekonanie o tym, że w archeologię jest nieuchronnie wpisana destrukcja jest szeroko dyskutowane od lat, por. np. B. Olsen, et. al., *Archaeology...* s. 80.
- 49 Constance Classen, David Howes, *The Museum as Sensescape: Western Sensibilities and Indigenous Artifacts*, w: *Sensible objects. Colonialism, Museums and Material Culture*, red. E. Edwards, Ch. Gosden, R. B. Phillips, Berg, Oxford, New York 2006, s. 216.
- 50 Anna Ziębińska-Witek, *Renesans materialności, czyli o powrót obiektów do muzeum*, w: *Historia – dziś. Teoretyczne problemy wiedzy o przeszłości*, red. Ewa Domańska, Rafał Stobiecki, Tomasz Wiślicz, Universitas, Kraków 2014, s. 220.
- 51 Anna Ziębińska-Witek, *Muzea wobec nowych trendów w humanistyce. Refleksje teoretyczne*, „Historyka. Studia metodologiczne”, 2015, t. 45, s. 98.
- 52 Justyna Derwisz, *Współczesne technologie multimedialne w wirtualnej rekonstrukcji oraz prezentacji historycznych obiektów architektonicznych*, „Wiadomości Konserwatorskie” 2013, 34, s. 82-91.
- 53 Classen, Howes, *The Museum as Sensescape...* s. 216.
- 54 Danuta Minta-Tworzowska, *Badania nad kulturą wizualną i ich wpływ na konstruowanie obrazów przeszłości przez archeologów*, w: *Digitalizacja dziedzictwa archeologicznego. Wybrane zagadnienia*, red. R. Zapłata, Lublin 2011, s. 326.

- 55 Martin Heidegger, *Odczyty i rozprawy*, przeł. J. Mizera, Kraków 2002, s. 22.
- 56 *Ibidem*, s. 23.
- 57 Ksawery Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, PWN, Warszawa 1970, s. 139.