

Janusz Krawczyk

Dzieło sztuki w teorii restauracji Cesare Brandiego

Dzieło sztuki jest wysiłkiem największym spośród tych wszystkich, które podejmuje człowiek, by wznieść się ponad przemijalność własnego istnienia.

Cesare Brandi, *Carmine o della pittura*

Wprowadzenie

Rozpowszechnienie idei konserwacji w pozaeuropejskich kręgach kulturowych i związane z tym zjawiskiem dążenia do uniwersalizacji teoretycznych podstaw działalności konserwatorskiej skłaniają teoretyków współczesnych do ujmowania przedmiotu tej działalności w kategoriach dziedzictwa. Pojęcie „dzieła sztuki”, tak bardzo związane z tradycją naszej kultury, przestaje odgrywać w ich rozważaniach rolę kluczową¹. Także w wypowiedziach przedstawicieli polskiego środowiska konserwatorskiego coraz częściej stawia się znak równości między dziełem sztuki, dobrem kultury, pomnikiem historii, obiektem i zabytkiem, traktując wszystkie desygnaty wymienionych pojęć jako elementy składowe dziedzictwa kulturalnego². W tych, tak charakterystycz-

1 Por. *Dokument z Nara o autentyzmie* (1994), <http://www.icomos-poland.org/polski.html>, 8 stycznia 2009 r.; A. Tomaszewski, *Na przełomie tysiącleci. Międzynarodowa sytuacja w konserwacji zabytków*, „Ochrona Zabytków” 1997, nr 2, s. 103–109; *Dokument końcowy krakowskiego sympozjum na temat dziedzictwa kulturowego państw uczestniczących w KBWE*, w: *Dokument końcowy i propozycje delegacji państw uczestniczących w sympozjum KBWE poświęconych dziedzictwu kulturowemu*, Kraków 28 maja–7 czerwca 1991, Kraków 2006, s. 57–63; B. Szmygin, *Kształtowanie koncepcji zabytku i doktryny konserwatorskiej w Polsce w XX wieku*, Lublin 2000, s. 199–268.

2 *Kongres konserwatorów polskich*, Warszawa 2005; I. Szmelter, *Współczesna teoria konserwacji i restauracji dóbr kultury. Zarys zagadnień*, „Ochrona Zabytków”

nych dla naszych czasów, przemianach świadomości konserwatorskiej trudno nie dostrzec przejawów zjawiska, na które wiele lat temu zwrócił uwagę Jan Białostocki: „W miejsce mitu sztuki powołano mit dawności bądź mit ludzkiego osiągnięcia godnego pamięci i zachowania”³.

Jakby na przekór tendencjom, które odmieniły w ostatnich dziesięcioleciach oblicze światowego konserwatorstwa, wiodącym tematem międzynarodowych dyskusji i konferencji organizowanych z okazji setnej rocznicy urodzin Cesare Brandiego okazała się jego teoria restauracji dzieł sztuki⁴. W ramach realizacji projektu Unii Europejskiej *Cesare Brandi (1906–1988), His Thought and European Debate in the XX Century* opublikowano szereg opracowań poświęconych temu tematu, w tym również sześćojęzyczny słownik terminów odgrywających w jego teorii rolę kluczową, a także tłumaczenia na kolejne języki jego najbardziej znanego dzieła *Teoria del restauro* z roku 1963⁵.

Recepcja poglądów Cesare Brandiego w Polsce ma długą historię, ale pomimo artykułu Hanny Pieńkowskiej opublikowanego w „Ochronie Zabytków” w roku 1966, dzięki któremu polski czytelnik mógł zapoznać się z propozycjami Brandiego w zakresie rozwiązywania problemów estetycznych malarstwa ściennego⁶, pomimo jednego z pierwszych w skali światowej tłumaczeń *Teoria del restauro*⁷, które zostało wykonane dla Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK już na początku lat siedemdziesiątych, trudno mówić o szerszym zainteresowaniu jego rozważaniami. Przełomowy pod tym względem

2006, nr 2, s. 5–38. O negatywnych następstwach uproszczeń w sferze języka współczesnej refleksji konserwatorskiej, zob. J. Krawczyk, *Teoria Aloisa Riegla i jej polska recepcja a problemy konserwatorstwa współczesnego*, w: *Współczesne problemy teorii konserwatorskiej w Polsce*, red. B. Szmygin Warszawa–Lublin 2008, s. 63–74.

3 J. Białostocki, *Historia sztuki i konserwatorstwo*, w: *Konserwator i zabytek – in memoriam Jerzego Remera*, Warszawa 1991, s. 27.

4 C. Brandi, *Teoria del restauro. Lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, Raspi Serra, G. Urbani, con bibliografia generale dell'autore*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1963.

5 G. Basile, *Teoria e pratica del restauro in Cesare Brandi. Prima definizione dei termini*, Roma 2007.

6 H. Pieńkowska, *Problemy estetyczne konserwacji malarstwa ściennego we Włoszech*, „Ochrona Zabytków” 1966, nr 2, s. 23–36.

7 C. Brandi, *Teoria restauracji*, tłum. H. Gołębiewska, Toruń [b.d.], mps w archiwum Zakładu Konserwatorstwa UMK.

okazał się rok 2006, kiedy to opublikowano polskie tłumaczenie *Teoria del restauro*⁸, a w Muzeum Pałac w Wilanowie zorganizowano konferencję naukową i wystawę poświęconą jego dokonaniom⁹. Giuseppe Basile przedstawił Cesare Brandiego jako historyka i teoretyka sztuki, teoretyka restauracji, założyciela i pierwszego dyrektora Istituto Centrale del Restauro w Rzymie¹⁰. Wojciech Kurpik podjął próbę pogodzenia teorii Cesare Brandiego z koncepcją wartości artystycznych i estetycznych dzieła sztuki Romana Ingardena¹¹, Andrzej Tomaszewski wskazał na rolę, jaką odegrał Brandi w kształtowaniu włoskiej szkoły restauracji dzieł sztuki¹², Władysław Zalewski pokreślił aktualność postulatów włoskiego teoretyka w kontekście problemów konserwatorskich malowideł ściennych¹³, Iwona Szmelter analizowała jego poglądy w kontekście działań na rzecz zachowania dziedzictwa kulturowego, ze szczególnym uwzględnieniem dziedzictwa sztuki nowoczesnej¹⁴, Monika Jadzińska nawiązując do brandyjskiej koncepcji dzieła sztuki, omówiła problem autentyzmu sztuki współczesnej¹⁵, a Janusz Krawczyk przedstawił założenia teorii Cesare Brandiego w kontekście rozwoju koncepcji konserwatorskich odwołujących się do rozumienia dzieła sztuki jako pomnika historii¹⁶. Problematyka wynikająca z odmiennego ujęcia

8 C. Brandi, *Teoria restauracji*, tłum. M. Kijanko, Warszawa 2006.

9 *Sztuka konserwacji i restauracji. The Art of Conservation and Restoration*, red. I. Szmelter, M. Jadzińska, Warszawa 2007.

10 G. Basile, *O Cesare Brandim*, w: *Sztuka konserwacji i restauracji*, s. 18–25.

11 W. Kurpik, *Co w istocie restaurujemy?*, w: *Sztuka konserwacji i restauracji*, s. 28–37.

12 A. Tomaszewski, *Cesare Brandi: u źródeł teorii i oddziaływania „włoskiej szkoły restauracji dzieł sztuki”*, w: *Sztuka konserwacji i restauracji*, s. 40–51.

13 W. Zalewski, *Współczesne problemy rozwiązań estetycznych stosowanych w konserwacji malowideł ściennych w świetle założeń przyjętych przez Cesare Brandiego*, w: *Sztuka konserwacji i restauracji*, s. 54–59.

14 I. Szmelter, *Rewizja konceptualnej ramy stworzonej przez Cesare Brandiego dla zachowania wartości dziedzictwa kulturowego, patyny i spuścizny sztuki nowoczesnej*, w: *Sztuka konserwacji i restauracji*, s. 62–75; Por. również: idem, *Spuścizna Cesare Brandiego w kontekście współczesnych teorii konserwatorskich*, w: *Konserwacja zaporobiegawcza w muzeach*, red. Dorota Folga-Januszewska, Warszawa 2007, s. 16–26.

15 M. Jadzińska, *Autentyzm w sztuce współczesnej w świetle teorii Cesare Brandiego*, w: *Sztuka konserwacji i restauracji*, s. 78–91.

16 J. Krawczyk, *Teoria Cesare Brandiego jako przedmiot refleksji historyczno-konserwatorskiej*, w: *Sztuka konserwacji i restauracji*, s. 94–105.

przedmiotu działań konserwatorsko-restauratorskich została rozwinięta w kolejnych opracowaniach tego autora, poświęconych porównaniu wybranych aspektów teorii Cesare Brandiego i Aloisa Riegla¹⁷.

Opracowania, które ukazały się po opublikowaniu polskiego tłumaczenia *Teoria del restauro*, wskazują na potrzebę podjęcia dyskusji na temat różnic między tradycją rodzimej refleksji konserwatorskiej i tymi koncepcjami restauratorskimi, które ukształtowały się w ciągu ostatnich dziesięcioleci w Europie Zachodniej pod wpływem omawianej teorii. Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie koncepcji restauracji Brandiego w kontekście jego poglądów na powstanie i recepcję dzieła sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem tych aspektów, które nie znajdują odpowiedników w opracowaniach polskich teoretyków konserwacji.

Powstanie dzieła sztuki

Koncepcja dzieła sztuki przedstawiona przez Cesare Brandiego w *Teoria del restauro* wyrasta z jego wcześniejszych rozważań nad problematyką aktu twórczego, opublikowanych między innymi w *Carmines o della pittura* (1945), *Arcadio o della scultura et Eliante o dell'architettura* (1956) i *Celso o della poesia* (1957). W pracach tych Brandi podejmuje dialog z poglądami Benedetto Croce (1866–1952), tego najwybitniejszego przedstawiciela idealistycznego nurtu w estetyce włoskiej z początków XX wieku.

Estetyka Benedetto Croce odzwierciedla przekonanie, że działalność artystyczna jest działalnością spontaniczną, a sztuka jest aktywnością ducha autonomiczną wobec rzeczywistości egzystencjalnej¹⁸. Takie rozumienie sztuki wiązało się między innymi z przekonaniem,

17 J. Krawczyk, *A monument and a work of art – selected aspects from the theories of Cesare Brandi and Alois Riegl*, w: G. Basile (red.) *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica. Cesare Brandi's thought from theory to practice*, Roma 2008, s. 234–239; idem, *Kompromis i metoda – wybrane aspekty teorii konserwatorskich Aloisa Riegla i Cesare Brandiego*, „Ochrona Zabytków” 2009, nr 2, s. 64–74.

18 „Jeżeli mianowicie sztuka jest intuicją i jeżeli intuicja znaczy tyle, co *teoria*, rozumiana zgodnie z pierwotnym znaczeniem tego słowa jako kontemplacja, to sztuka nie może być czynnością utylitarną”. B. Croce, *Zarys estetyki*, Kraków 1961, s. 30.

że forma dzieła jest autonomiczna względem materii, a czynności fizyczne, poprzez które twórca kształtuje dzieło, są czymś wobec sztuki zewnętrznym (podobnie jak wykorzystywana przez niego technika)¹⁹. Dopiero w ostatnich pracach Croce odszedł od tak radykalnych zapartywań, przyjmując, że „wygląd zewnętrzny i fizyczny dzieła sztuki nie jest czymś obcym i dodanym”, ale że odtwarza jakby w zwierciadle ową czysto duchową „intuicję-ekspresję”²⁰.

Ta znamienna ewolucja poglądów Benedetto Croce dokonała się między innymi pod wpływem nowych prądów we włoskiej estetyce końca pierwszej połowy XX wieku. W tym czasie Cesare Brandi kładł podwaliny pod fenomenologię kreacji artystycznej, czerpiąc inspirację z dzieł Immanuela Kanta, podejmując dialog ze strukturalizmem i estetyką semiologiczną²¹. W procesie twórczym wyróżnił Brandi dwa podstawowe momenty. W pierwszym twórca, skupiając uwagę na jakimś „przedmiocie” należącym do rzeczywistości egzystencjalnej, pozbawia go odniesień do tej rzeczywistości „zachowując jedynie elementy, które [...] w danym momencie uważa za najbardziej odpowiednie dla własnych potrzeb twórczych”²². Zdaniem Brandiego ten etap procesu twórczego odpowiada husserlowskiej redukcji fenomenologicznej, która prowadzi

19 „Jeśli ktoś zapyta, dlaczego sztuka nie może być faktem fizycznym, można dać tylko jedną odpowiedź, że fakty fizyczne nie mają rzeczywistości, sztuka natomiast, która jest treścią życia wewnętrznego tylu ludzi [...] jest w najwyższym stopniu rzeczywista”. B. Croce, *Zarys estetyki*, s. 29; Z. Czerny, *Wstęp*, w: B. Croce, *Zarys estetyki*, s. 10; G. Brunel, *Cesare Brandi: la matèrie et l’image*, w: C. Brandi, *Théorie de la restauration*, Paris [2000], s. 11.

20 Z. Czerny, *Wstęp*, w: B. Croce, *Zarys estetyki*, s. 10. O wpływie estetyki Benedetto Croce na myśl Cesare Brandiego por. M. I. Catalano, *Brandi e il restauro. Percorsi del pensiero. Con lettere inedite dal carteggio fra Cesare Brandi e Enrico Vallecchi*, Nardini Editore, Fiesole 1998, s. 12–20; P. D’Angelo, *Eine kurze philosophische Einleitung zur Theorie der Restaurierung von Cesare Brandi*, w: C. Brandi, *Theorie der Restaurierung*, München 2006, s. 18; J. Jokilehto, *Alois Riegl e Cesare Brandi nel loro contesto culturale*, w: *La teoria del restauro nel novecento da Riegl a Brandi*, red. M. Andaloro, Firenze 2006, s. 56.

21 Por. P. Philippot, *The Phenomenology of Artistic Creation according to Cesare Brandi*, w: *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, edited by N. Stanley Price, M. Kirby Taley jr., A. Melucco Vaccaro, Los Angeles 1996, s. 216–230.

22 G. Basile, *Teoria e pratica del restauro in Cesare Brandi. Prima definizione dei termini*, Roma 2007, s. 106.

do „ukonstytuowania się przedmiotu” (*costituzione d’oggetto*) w świadomości twórcy²³. Nawiązując do logiki procesu wykorzystywanego w fotografii tradycyjnej, Brandi podkreśla, że w tym pierwszym momencie ów przedmiot w świadomości jest jakby negatywem przedmiotu z rzeczywistości egzystencjalnej²⁴.

Przeobrażenie „negatywu” w „pozytyw” dokonuje się w drugim momencie procesu kreacji, kiedy w świadomości twórcy dochodzi do sformułowania „wyobrażenia” (*formulazione d’immagine*). Aby ten cel osiągnąć, twórca musi jednak wykroczyć poza sferę świadomości i posłużyć się już elementami ze świata egzystencjalnego – materią, która po odpowiednim ukształtowaniu będzie wobec „wyobrażenia” pełnić funkcję nośnika²⁵. Takie rozumienie relacji między tym, co fizyczne i dotykalne, a tym, co może zaistnieć wyłącznie w sferze świadomości, wynika z fenomenologicznego ujęcia tej problematyki – Brandi przyjmuje, że „materią jest wszystko to, co służy objawieniu »wyobrażenia« (*epifania del immagine*)”²⁶.

W momencie zakończenia tak pojmowanego procesu kreacji (który w skrajnych przypadkach może trwać chwilę lub parę lat) dzieło sztuki przynależy zdaniem Brandiego zarówno do owej pozaczasowej „czystej

23 W liście z 1907 r. Edmund Husserl zwraca uwagę, że zarówno artysta w akcie twórczym, jak i fenomenolog nie są zainteresowani rzeczywistością egzystencjalną, że postrzegają świat jako zjawisko „czyste”; *ibidem*, s. 112. Zdaniem Husserla nasze rozumowanie i naturalne widzenie świata jest złudne. Przewyciężyć pozory może fenomenolog, który „weźmie w nawias” naszą wiedzę i nastawienie, że istnieje świat obiektywny. Zastosowanie redukcji fenomenologicznej pozwala, jego zdaniem, na badanie sensu zjawisk, abstrahując od problemu realności ich istnienia.

24 C. Brandi, *Carmine o della pittura*, Turin 1962 [w niniejszej pracy korzystałem z tłumaczenia francuskiego, *idem*, *Constitution d’objet et formulation de l’image. Réalité pure. Substance cognitive et figurativité. Dialectique de la constitution d’objet*, w: *idem*, *Les deux voies de la critique*, Paris–Bruxelles 1989, s. 241–243; G. Basile, *Teoria e pratica*, s. 116.

25 P. Philippot, *Introduction*, w: C. Brandi, *Les deux voies de la critique*, s. 9–10; G. Basile, *Teoria e pratica*, s. 112.

26 C. Brandi, *Teoria del restauro*, s. 37; *idem*, *Teoria restauracji*, s. 27. Przyjęcie fenomenologicznej definicji materii prowadzi C. Brandiego do przekonania, że o wyobrażeniu dzieła sztuki decyduje nie tylko „materialna konsystencja dzieła”. W dalszej części swoich wywodów zwraca uwagę na rolę atmosfery i światła, jako elementów fizycznych „pośredniczącym między dziełem i odbiorcą”; *ibidem*, s. 27–29.

rzeczywistości” (*realta pura*), o której pisał Benedetto Croce, jak i (dzięki swemu materialnemu nośnikowi) – do świata egzystencjalnego, który jest podporządkowany czasowi historycznemu, i który przemija²⁷.

Uznając sztukę za wytwór ludzkiej duchowości, Brandi dostrzeża potrzebę indywidualnego podejścia do każdego dzieła i dociekania, co stanowi o jego jednostkowej specyfice i niepowtarzalności. Nie akceptuje tradycyjnych podziałów na „sztuki czasu” (poezja, muzyka) i „sztuki przestrzeni” (sztuki piękne), nie widzi również podstaw do uznania za obowiązującą jakiejś jednej zasady wewnętrznego podziału sztuk pięknych. Równocześnie jednak podejmuje próby określenia różnic pomiędzy poszczególnymi rodzajami dzieł sztuki. Podkreśla, że w dziedzinach, które tradycyjnie określane są jako malarstwo i rzeźba, struktura formalna dzieł może zostać osiągnięta „jedynie poprzez rytm czasu i przestrzeni (*spazializzazione del tempo* i *temporalizzazione dello spazio*)”²⁸. Odmienne zdaniem Brandiego kształtuje się struktura formalna dzieł architektury. Był przekonany, że kluczowe znaczenie ma jej przestrzenność (*spazialita*) rozumiana nie jako przestrzeń fizyczna, lecz jako charakterystyka formalna relacji wewnątrz – zewnątrz²⁹. Takie ujęcie podkreśla wagę współistnienia dzieła architektonicznego i jego otoczenia, pomija natomiast kwestię wpływu planowanej funkcji na przebieg procesu twórczego. Zdaniem autora *Teoria del restauro* funkcja dzieła architektury jest uwzględniona przez twórcę zanim jeszcze dojdzie do „sformułowania wyobrażenia”. W swoich rozważaniach uznaje funkcję za pierwotny bodziec „ukonstytuowania się przedmiotu” i zwraca uwagę na znaczenie „schematu prekonceptualnego” we wstępnej fazie procesu kreacji³⁰.

27 Koncepcja czystej realności Benedetto Croce jest przez Brandiego zestawiona z pojęciem „świat żywych” (*Lebenswelt*), które w filozofii Husserla określa świat pozostający w opozycji do „świata naukowego”; G. Brunel, *Cesare Brandi: la matiere et l’image*, s. 14; G. Basile, *Teoria e pratica*, s. 115.

28 Ibidem, s. 108.

29 „W architekturze, jej własna przestrzenna natura koegzystuje z otaczającą przestrzenią, w której została zbudowana”; C. Brandi, *Teoria restauracji*, s. 69.

30 P. Philippot, *Introduction*, s. 11; G. Basile, *Teoria e pratica*, s. 109.

Recepcja dzieła sztuki

Rozważania poświęcone procesowi twórczemu przyczyniają się do ukształtowania poglądów Cesare Brandiego na kwestię istnienia dzieła sztuki i jego recepcji przez świadomość odbiorcy³¹. W tej perspektywie podstawowego znaczenia nabiera dla niego pytanie o to, co wyróżnia dzieła sztuki spośród innych wytworów ludzkiej działalności? Brandi jest przekonany, że podstaw dla takiego rozróżnienia nie znajdzie się ani na drodze analizy przebiegu procesu twórczego, ani w refleksji nad artystyczną naturą dzieła, ani tym bardziej poprzez badanie różnic w materialnej budowie poszczególnych artefaktów. Dystansując się wobec pozytywistycznych nadziei na zobiektywizowanie procesu poznawczego we wszystkich dziedzinach wiedzy, Cesare Brandi przekonuje, że rozpoznać dzieło sztuki można tylko wtedy, jeśli porzuci się dążenia do jego uprzedmiotowienia, jeśli przewycięży się pokusę przyjęcia postawy zewnętrznego obserwatora. To rozumowanie prowadzi do stwierdzenia, że różnica między dziełami sztuki a innymi wytworami ludzkiej działalności uwidacznia się w pełni dopiero wtedy, gdy zaistnieją one w ludzkiej świadomości³².

Ważnym punktem odniesienia dla wywodów związanych z tym zagadnieniem i szerzej przedstawionych zarówno w *Teoria del restauro*, jak i w *Le due vie* (1966) są poglądy amerykańskiego filozofa Johna Deweya (1859–1952), który w pracy *Sztuka jako doświadczenie* napisał między innymi: „Dzieło sztuki, nieważne czy dawne, czy klasyczne, jest rzeczywiście, a nie tylko potencjalnie dziełem sztuki, jeśli żyje w jakimś indywidualnym doświadczeniu. Jako kawałek pergaminu, marmuru czy płótna (jakkolwiek poddane działaniu czasu) pozostanie przez cały czas wciąż tym samym. Ale jako dzieło sztuki zostanie ono odtworzone za każdym razem, gdy podda się je estetycznemu doświad-

31 C. Brandi, *Le due vie*, Rome, Bari 1966 [w niniejszej pracy korzystałem z tłumaczenia francuskiego: idem, *Les deux voies de la critique*, Paris–Bruxelles 1989], s. 32–33.

32 C. Brandi, *Teoria restauracji*, s. 23–24. W *Le due vie* Brandi pisze między innymi: „Błąd pozytywizmu i fałszywego scjentyzmu w odniesieniu do dzieł sztuki i estetyki polega więc przede wszystkim na potraktowaniu dzieł sztuki jako przedmiotów istniejących poza świadomością człowieka”. C. Brandi, *Le due vie*, s. 48.

czeniu”³³. Rozwijając tę myśl, autor *Teoria del restauro* podkreśla, że każdy wytwór człowieka może być uznany za dzieło sztuki, i że to nie intencja towarzysząca procesowi wytwórczemu, ale intencja odbiorcy odgrywa w tym względzie rolę decydującą³⁴. Takie ujęcie problemu daje podstawy do wyjaśnienia, dlaczego dziełem sztuki mogą zostać także przedmioty posiadające w swej strukturze cel funkcjonalny (np. dzieła architektury czy wytwory sztuki użytkowej)³⁵.

Do cytowanej wypowiedzi Johna Deweya Brandi nawiązuje wielokrotnie na dalszych stronach *Teoria del restauro*. Podkreśla, że dzieło sztuki nie istnieje w pełni, póki nie uobecni się w świadomości odbiorcy jako rezultat indywidualnego doświadczenia estetycznego. „Póki ta powtórna kreacja czy rozpoznanie nie zostanie dokonane, dzieło sztuki jest tylko »potencjalnym« dziełem sztuki, lub, jak napisaliśmy, nie tyle *istnieje*, co *trwa* [...] – pozostaje jedynie kawałkiem pergaminu, marmuru, czy płótna”³⁶. Wnioski wypływające z kolejnych etapów tego rozumowania można sprowadzić do następującego stwierdzenia: świadomość jest jedyną sferą, w której dzieło sztuki jako „czysta realność” może zaistnieć naprawdę³⁷.

W teorii Cesare Brandiego problematyka recepcji dzieł sztuki jest pod wieloma względami bardziej złożona niż rozważane wcześniej zagadnienie procesu twórczego. Wynika to przede wszystkim z wielokroć przezeń manifestowanego przekonania, że dziełem sztuki może zostać każdy wytwór ludzkiej działalności. A skoro każdy artefakt dokumentuje jakiś fakt z przeszłości, to wszystkie dzieła człowieka są świadectwami historycznymi (bez względu na to, jaka wartość dokumentalna jest im przypisywana). Opierając się na tych założeniach wstępnych, autor *Teoria del restauro* rozwija koncepcję dwubiegowości odbioru dzieła sztuki, w której kluczową rolę odgrywa rozróżnienie dwóch

33 J. Dewey, *Arts as experience*, New York 1934 [w niniejszej pracy korzystałem z wydania polskiego: idem, *Sztuka jako doświadczenie*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1975]; C. Brandi, *Teoria restauracji*, s. 132.

34 Na temat problemu intencjonalności odbioru w teorii konserwacji por. J. Krawczyk, *Teoria Aloisa Riegla*, s. 65–66.

35 C. Brandi, *Teoria restauracji*, s. 23–24.

36 Ibidem, s. 24.

37 Ibidem.

instancji świadomości. Za pośrednictwem instancji historycznej (*istanza della storicità*) odbiorca postrzega dzieło sztuki jako dokument, „pomnik historyczny” (*monumento storico*)³⁸. Natomiast postrzeganie poprzez instancję estetyczną (*istanza estetica*) prowadzi do uobecnienia niematerialnego „wyobrażenia” dzieła sztuki (*immagine*) w świadomości odbiorcy³⁹.

O znaczeniu, jakie dla koncepcji dwubiegunowości odbioru dzieła sztuki ma wprowadzone przez Brandiego rozróżnienie dwóch instancji świadomości, przekonują pośrednio niezamierzone modyfikacje jego wywodów pojawiające się w polskim tłumaczeniu *Teoria del restauro*, gdzie włoski termin *istanza* przełożono na „czynnik”⁴⁰. Na podstawie lektury polskiego tłumaczenia można by przypuszczać, że Cesare Brandi przedstawia restauratora dzieł sztuki jako „neutralnego obserwatora” i „bezstronnego arbitra”, który wzorując się na procedurach badawczych nauk przyrodniczych uwzględnia wszelkie zewnętrzne parametry przeprowadzanego eksperymentu, w tym także „czynnik historyczny” i „czynnik estetyczny”⁴¹. Tymczasem tekst włoskiego oryginału nie daje podstaw do tego typu interpretacji. Tak jak już wspomniano, w przedmiotowaniu dzieł sztuki Brandi upatrywał największych za-

38 Ibidem, s. 24–26, 40 i nn.

39 Ibidem, s. 24–26, 46 i nn. Zgodnie z założeniem, że o specyfice dzieła sztuki decyduje sposób jego postrzegania przez świadomość odbiorcy, Brandi przechodzi w swoich rozważaniach od tezy o dwubiegunowości odbioru dzieła sztuki do tezy o dwubiegunowości estetycznej i historycznej tego dzieła. Takie ujęcie tej problematyki znajduje odzwierciedlenie w opracowanej przez niego definicji restauracji. Ibidem, s. 25.

40 Posługując się pojęciem *istanza*, Brandi nawiązuje do kantowskiej teorii poznania i wprowadzonego przez niego rozróżnienia instancji poznawczych. We współczesnej literaturze z zakresu wiedzy o kulturze problematyka instancji poznawczych pojawia się między innymi w książce: A. Motycka, *Rozum i intuicja w nauce: zbiór rozpraw i szkiców filozoficznych*, Warszawa 2005, s. 251 i nn.

41 C. Brandi, *Teoria restauracji*, s. 26, 40, 46. Wojciech Kurpik wskazuje na konieczność uwzględnienia obok „czynnika estetycznego” także „czynnika artystycznego”. Proponuje tym samym dopełnić teorię Cesare Brandiego estetyką Romana Ingardena. Propozycja ta traci jednakże swoje uzasadnienie, gdy rozpatruje się koncepcje Brandiego z uwzględnieniem rodowodu i znaczenia pojęć takich jak instancja estetyczna i historyczna. W. Kurpik, *Co w istocie restaurujemy?*, s. 34–37.

grożeń dla ich istnienia⁴². Był przekonany, że do właściwych rozwiązań restaurator powinien dochodzić poprzez analizę swojej świadomości tego dzieła sztuki, które restauruje. Introspekcja prowadzi do konfrontacji racji wynikających z postrzegania dzieła za pośrednictwem instancji historycznej i instancji estetycznej. Użycie w kontekście takiego wywodu słowa „czynnik”, jak to zaproponowano w polskim tłumaczeniu odsyła do okoliczności zewnętrznych wobec aktu świadomości i utrudnia zrozumienie istoty tego „dialogu wewnętrznego”, który, zdaniem autora *Teoria del restauro*, decyduje o specyfice recepcji (a w tym także o specyfice restauracji) dzieł sztuki.

Rozważania na temat recepcji dzieł sztuki kontynuował Cesare Brandi w kolejnych pracach. W *Le due vie (Dwie drogi)* przyjął, że postrzeganiu za pośrednictwem instancji historycznej odpowiada droga „semiozy”, która prowadzi do rozpoznania dzieła sztuki jako znaku⁴³. W tej perspektywie dzieło jest traktowane jako źródło wiedzy o przeszłości. Równocześnie, z całym naciskiem podkreśla, że ujęcie semiotyczne nie pozwala na poznanie tego, co stanowi o istocie dzieła sztuki. „Sztuka nie otwiera się przed nami w czasie przeszłym, ani nie obcuje się z nią za pośrednictwem świadectwa tego, co już było. Sztuka istnieje w czasie teraźniejszym”⁴⁴. Dlatego podstawowe znaczenie ma dla Brandiego droga poznania estetycznego – *adstancja* (odpowiednik odbioru za pośrednictwem „instancji estetycznej”), która prowadzi do postrzegania dzieła sztuki jako obecności⁴⁵. Występując gwałtownie

42 „Przedmiotu postrzeganego nie można oddzielić od procesu postrzegania. Zarówno jedno, jak i drugie odzwierciedla „rzeczywistość” wyłącznie na mocy aktywnego uczestnictwa osoby postrzegającej w pełnym i nieprzerwanym procesie życia”. C. Brandi, *Le due vie*, s. 69.

43 W piśmiennictwie polskim pierwsze propozycje wykorzystania semiotyki w analizach o charakterze konserwatorskim przedstawił Bogusław Szmygin w artykułach: *Zabytek architektury jako znak*, „Ochrona Zabytków” 1988, nr 4, s. 255–260 oraz idem, *Semiotyka w analizie zabytków*, Teka Komisji Urbanistyki i Architektury PAN, t. XXVIII, Kraków 1996, s. 141–145.

44 C. Brandi, *Le due vie*, s. 39–40.

45 *Astanzza*: łac. *adsum* – ‘być obecnym’. Por. ibidem, s. 74. Z proponowanego przez Brandiego rozróżnienia wynika wniosek, że to, co poznajemy zależy nie tylko od postrzeganego przedmiotu, ale również od wyboru jednej z dwóch dróg poznania. Rezultaty uzyskane na drodze rozpoznania historycznego (*semiozy*) mają, jego zdaniem, charakter względny – ich ważność przemija tak jak kulturowy kontekst,

przeciwko zredukowaniu refleksji nad dziełem sztuki do problematyki struktur znaczeniowych, Brandi pisał między innymi: „Dzieło sztuki nie komunikuje, ono się uobecnia; dzieło sztuki nie informuje o niczym, ono jest obecnością”⁴⁶.

W refleksji teoretycznej Cesare Brandiego (konsekwentnie budowanej na przeświadczeniu, że przyjęcie wobec jakiegoś dzieła postawy kontemplacyjnej wyklucza jego równoczesne użytkowanie) nie może dziwić stwierdzenie, że tam gdzie rozpatrywany jest proces recepcji dzieła sztuki istotne są tylko dwie omówione wyżej instancje. Podkreśla przy tym, że *istanza della utensilità* (instancja użyteczności) odgrywa decydującą rolę w stosunku do wszystkich innych wytworów ludzkiej działalności. Brandi wyjaśnia, że nawet jeśli dzieło sztuki wykazuje cechy użytkowe (np. architektura), nieuzasadnione byłoby rozpatrywanie tej użyteczności jako celu samego w sobie. Uważa, że restaurator może brać ją pod uwagę w kontekście zagadnień związanych z materialną strukturą dzieła oraz w kontekście sądów wydawanych przez instancję historyczną i instancję estetyczną świadomości⁴⁷.

W uzupełnieniu rozważań poświęconych problematyce recepcji dzieł sztuki w teorii Cesare Brandiego warto zwrócić uwagę na szczególne znaczenie, jakie nadaje ten filozof pojęciu „dzieło otwarte”. Podczas gdy w koncepcji Umberto Eco dzieło sztuki jest traktowane jako otwarte, ponieważ nie tworzy zamkniętej struktury znaczeniowej i pozostawia odbiorcy pole do subiektywnych interpretacji⁴⁸, w opracowaniu poświęconym Burriemu, opublikowanym przez Brandiego w tym samym roku, co *Teoria del restauro* pojęcie „otwartości” jest rozpatry-

w którym istnieje odbiorca. Brandi podkreśla, że opierają się erozji czasu tylko rezultaty rozpoznania estetycznego (droga *adstancji*); *ibidem*, s. 40–74. Por. C. Brandi, *Teoria restauracji*, s. 35–38, 40; por. U. Eco, *Nieobecna struktura*, tłum. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 1996, s. 206–207.

46 C. Brandi, *Le due vie*, s. 49. O kontekście intelektualnym, w jakim kształtował się myśl filozoficzna Brandiego, wiele mówi jego polemika z Umberto Eco, który choć przekonany o słuszności rozdzielenia *adstancji* i *semiozy*, nie zgadzał się z tezą, że obecność poprzedza znak; U. Eco, *Nieobecna struktura*, s. 207, 281–282.

47 C. Brandi, *Teoria del restauro*, s. 34; *idem*, *Teoria restauracji*, s. 24–25.

48 U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1994. Por. G. Korpala, *Autor – dzieło sztuki – konserwator – odbiorca*, Kraków 2004, s. 49–51.

wane w odniesieniu do adstancji, a nie semiozy⁴⁹. Analizując twórczość wielu artystów z pierwszych dziesięcioleci XX wieku, Brandi dochodzi do wniosku, że proces kreacji był przez nich zredukowany z dwóch do jednego momentu. W rezultacie przeprowadzenia działań twórczych zredukowanych bądź do „ukonstytuowania się przedmiotu”, bądź do „sformułowania wyobrażenia” powstaje dzieło, które zachęca odbiorcę do aktywnego współuczestnictwa w procesie kreacji. W tej nowej sytuacji odbiorca staje się współtwórcą dzieła sztuki⁵⁰.

Restauracja dzieła sztuki

Stawiając pytanie o to, co wyróżnia dzieło sztuki spośród artefaktów, Cesare Brandi zwraca się w swojej refleksji teoretycznej ku podmiotowi postrzegającemu i odpowiada, że za taki wyróżnik można uznać sposób, w jaki dzieło sztuki pojawia się i istnieje w świadomości odbiorcy. Przyjęta przez niego perspektywa skłania do nowego spojrzenia na kwestię przemijania dzieła w czasie, prowadzi też do znacznie szerszego niż w tradycyjnych koncepcjach konserwatorskich rozumienia zarówno przyczyn zniszczeń, jak i działań zmierzających do ocalenia dzieła sztuki.

Rozważaniom Cesare Brandiego towarzyszy przekonanie, że różnice w definiowaniu restauracji przez teoretyków wynikają z odmiennych sposobów rozumienia przedmiotu działań restauratorskich. O występowaniu tego typu zależności przekonują długie dzieje refleksji towarzyszącej poczynaniom restauratorów i konserwatorów⁵¹. Na przykład przyjęcie naturalistycznej koncepcji dzieła sztuki, uznanie, że jest

49 C. Brandi, *Le due vie*, s. 267–277.

50 P. Philippot, *Introduction*, s. 15–16; por. uwagi na temat przydatności pojęcia „dzieło otwarte” w refleksji konserwatorskiej w: W. Liszewska, *Różne podejścia do rekonstrukcji*, „Ochrona Zabytków” 1997, nr 3, s. 283–284; eadem, *Poetyki współczesne a rekonstrukcja dzieł sztuki*, w: *Sztuka konserwacji*, red. Z. Jurkowlaniec, Warszawa 1997, s. 57–58; eadem, *Wpływ współczesnej estetyki na konserwację i restaurację dzieł sztuki*, w: *Dzieło sztuki a konserwacja, Materiały LII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej SHS, Kraków 20–22 XI 2003*, red. D. Nowacki, J. Żmudziński, Kraków 2004, s. 59–60; G. Korpala, *Artystyczny aspekt procesu konserwacji*, w: *Współczesne problemy*, s. 50.

51 O wpływie przemian w estetyce na teoretyczne ujęcie problemów w konserwacji i restauracji dzieł sztuki – por. W. Liszewska, *Wpływ współczesnej estetyki*, s. 55–56.

ono w swoim istnieniu podobne do żywego organizmu, który przeżywa swoje narodziny, wiek młodzieńczy i dojrzały, a u schyłku dni swoich umiera, znajduje odzwierciedlenie w koncepcjach poszukujących analogii między konserwacją dzieł sztuki a medycyną⁵². Dystansując się wobec takiego rozumowania, które zakłada, że dzieło sztuki jest bytem zewnętrznym wobec świadomości restauratora, Cesare Brandi przestrzega przed deprecjonowaniem restauracji, podkreśla, że nie można o niej mówić wyłącznie w kontekście empirycznych metod postępowania i czynności technicznych przeprowadzanych na materialnej strukturze⁵³. Taka postawa prowadziłaby do uprzedmiotowienia dzieła, a w konsekwencji – do unicestwienia sztuki⁵⁴.

Wszystkie najważniejsze wątki wywodów prowadzonych przez Brandiego zbiegają się w proponowanej przez niego definicji restauracji. Warto podkreślić, że nie odnosi się ona w sposób bezpośredni do konkretnych czynności praktycznych, ponieważ są one przez niego uznane za służebne wobec aktu świadomości restauratora⁵⁵. W *Teoria del restauro* czytamy między innymi: „Praktyczne działania [...] nie są niczym innym jak aspektem praktycznym restauracji”. Takie ujęcie problemu wynika z przekonania, że to nie w przestrzeni fizycznej, ale tylko

52 Na rozwój myśli konserwatorskiej duży wpływ miało wprowadzenie w końcu XIX w. przez L. Cloueta podziału na „żywe” i „martwe” pomniki przeszłości. W polskim konserwatorstwie z początków XX stulecia zwolennikami koncepcji „traktowania każdego dzieła ludzkiego jako naturalnego organizmu” byli między innymi Józef Muczkowski i Stefan Szyller; J. Frycz, *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795–1918*, Warszawa 1975, s. 197. Nawiązania do metafory dzieła sztuki jako żywego organizmu, a także porównania działalności konserwatorskiej/restauratorskiej do medycyny przetrwały we dyskursie konserwatorskim do czasów nam współczesnych; Icom 1986, s. 6; W. Kurpik, *Co w istocie restaurujemy?*, s. 34.

53 C. Brandi, *Teoria restauracji*, s. 24.

54 Z poglądami Brandiego koresponduje wypowiedź Marii Gołaszewskiej na temat tych postaw odbiorcy, które wykluczają możliwość zaistnienia dzieła sztuki w jego doświadczeniu estetycznym: „Traktowane jako rzecz, jako przedmiot materialny, w którym liczą się jedynie cechy materialne, fizyczne, dzieło nie wchodzi w obręb sytuacji estetycznej, nie jest przedmiotem estetyki (może być wówczas przedmiotem konserwacji, obiektem wymiany handlowej itp.)”. M. Gołaszewska, *Zarys estetyki: problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1986, s. 28. Koncepcję sytuacji estetycznej M. Gołaszewskiej wykorzystuje w swojej teorii konserwacji dzieł sztuki G. Korpala; G. Korpala, *Autor – dzieło sztuki – konserwator – odbiorca*.

55 C. Brandi, *Teoria restauracji*, s. 54.

w świadomości odbiorcy może urzeczywistnić się idea restauracji – idea przywrócenia dzieła sztuki do pełni istnienia: „Restauracja jest metodologicznym momentem rozpoznania dzieła sztuki w jego fizycznej strukturze i jego dwubiegowości estetycznej oraz historycznej, rozpoznania mającego na względzie przekazanie tego dzieła przyszłości”⁵⁶.

Wobec takiego pojmowania restauracji za służebne zostają uznane nie tylko zabiegi konserwatorskie i restauratorskie dokonywane bezpośrednio na materii dzieła, ale także działania prowadzone w przestrzeni otaczającej to dzieło. Wśród działań praktycznych, które mają za cel „zapewnić zachowanie dzieła sztuki w przyszłości, zarówno jako wyobrażenia jak i materii, z jakiej zostało ono utworzone”⁵⁷ wyróżnia Brandi „restaurację aktywną” (*restauro effettivo*), „restaurację prewencyjną” (*restauro preventivo*) i „konserwację” (*conservazione*). Pierwsza grupa działań wykazuje wiele podobieństw do zabiegów stosowanych przy restaurowaniu artefaktów, które nie zostały uznane za dzieła sztuki. O podstawowej różnicy stanowi jednakże bezpośredni cel „restauracji aktywnej” – „przywrócenie jedności potencjalnej dzieła”, a nie podtrzymanie (bądź przywrócenie) funkcjonalności przedmiotu⁵⁸.

Odmienny charakter ma koncepcja „restauracji prewencyjnej”. Pozbawiona filozoficznej podbudowy i interpretowana przez pryzmat zwyczajowego pojmowania zakresu działań zapobiegawczych, koncepcja ta może zostać zakwalifikowana jako absurdalna. Na pierwszy rzut oka sprzeciw budzi zarówno zastosowanie rzeczownika „restauracja” w stosunku do działań, które wcale nie muszą oznaczać ingerencji w fizyczną strukturę dzieła, jak i zastosowanie przymiotnika „prewencyjna” między innymi w stosunku do tych rozwiązań, które nie mają

56 Podana definicja restauracji odbiega w końcowym fragmencie od definicji opublikowanej w polskim tłumaczeniu *Teoria del restauro*. Brandi był przekonany, że odbiorca dzieła sztuki odczuwa nakaz moralny zachowania dzieła i przekazania go przyszłym pokoleniom. We włoskiej definicji dostrzec można nie tylko zapowiedź późniejszych dyskusji o etyce zawodowej. Zwrot *trasmissione al futuro* (przekazanie przyszłości) otwiera pole dla interpretacji teorii Brandiego w duchu współczesnych koncepcji zachowania dziedzictwa kulturowego. Por. C. Brandi, *Teoria del restauro*, s. 34, C. Brandi, *Teoria restauracji*, s. 25, 53.

57 Ibidem, s. 54.

58 Ibidem, s. 24, 30–34.

na celu zabezpieczenia substancji zabytkowej przed zniszczeniami⁵⁹. Wątpliwości te ustępują jednak, gdy celowość zabiegów zaliczonych do tej grupy rozpatruje się w kontekście wywodów Brandiego, które dotyczą postrzegania dzieła sztuki i jego uobecnienia w świadomości odbiorcy. W takim ujęciu złożonych relacji między odbiorcą a dziełem za przejaw zniszczenia może być uznane nawet przekształcenie przestrzeni otaczającej materialną strukturę dzieła. Poczynania zapobiegające tego typu zniszczeniom mogą być rozpatrywane zarówno w skali ekspozycji muzealnej, jak i w skali urbanistycznej (np. w odniesieniu do kontekstu przestrzennego dzieł architektury)⁶⁰.

Działania restauracji aktywnej i restauracji prewencyjnej znajdują w teorii Cesare Brandiego dopełnienie w zabiegach konserwatorskich. Ich celem jest zachowanie materii dzieła sztuki. W rozważaniach włoskiego teoretyka tak rozumiana konserwacja zostaje podporządkowana restauracji, co jest logiczną konsekwencją przyjętej wcześniej hierarchii wartości. *Teoria del restauro* wyrasta na gruncie koncepcji sztuki jako recepcji⁶¹, stąd też materia dzieła pozostaje służebna wobec wyobrażenia, którego jest nośnikiem, a sąd instancji estetycznej przeważa nad sądem instancji historycznej⁶².

Definicja Brandiego nadaje nową postać humanistycznej idei przewyższania praw czasu historycznego przez człowieka, który dzięki sztuce otwiera się na wartości uniwersalne. Przywracaniu dzieła sztuki do istnienia wedle tej koncepcji towarzyszy także pogłębienie historycznej świadomości i respekt dla dystansu czasowego oddzielającego odbiorcę od przeszłości, w której dzieło powstawało i funkcjonowało. Z kolei doświadczenie przez odbiorcę moralnego imperatywu przeka-

59 I. Szmelter, *Spuścizna Cesare Brandiego*, s. 20 i nn.

60 Brandi wielokrotnie podkreśla, że tego typu przekształcenia mogą prowadzić do naruszenia optymalnych relacji między dziełem sztuki i odbiorcą, a tym samym mogą uniemożliwić pełną aktualizację tego dzieła w świadomości. Konsekwencją takiego rozumowania jest postawienie przez niego znaku równości między restauracją prewencyjną a muzeologią; C. Brandi, *Teoria restauracji*, s. 41, 56–57, 102–103.

61 C. Brandi, *Le due vie*, s. 32.

62 Zdaniem Brandiego w restauracji instancja estetyczna może stracić swój prymat tylko wtedy, jeśli dzieło sztuki zostało zredukowane do stanu ruiny, gdy niemożliwa jest już reintegracja jego jedności potencjalnej; C. Brandi, *Teoria restauracji*, s. 41.

zania rozpoznanego dzieła przyszłym pokoleniom (imperatywu, który jest zarazem impulsem do dalszego działania) ma prowadzić do scalenia czasu przeszłego i teraźniejszego z przyszłością. Tak rozumiana restauracja otwiera się na trzy wymiary czasu zarówno w sferze świadomości jednostkowej jak i uniwersalnej, stanowiącej, zdaniem Brandiego o ciągłości naszego bytowania w kulturze⁶³.

Zakończenie

Przyjmując założenia teorii Cesare Brandiego, dochodzimy do wniosku, że pełne określenie problematyki konserwatorskiej jest uzależnione nie tylko od wiedzy o stanie zachowania materialnej struktury danego artefaktu, ale i od sposobu, w jaki ten artefakt jest postrzegany w naszej świadomości. W tym szczególnym aspekcie punkt widzenia włoskiego teoretyka nie odbiega od zapatrywań innego klasyka myśli konserwatorskiej – Aloisa Riegla. Różnice pojawiają się jednak w momencie, gdy autor *Teoria del restauro* uznaje, że ocalenie dzieła sztuki jest ważniejsze od ocalenia pomnika przeszłości, i że w sytuacjach konfliktu dwóch instancji świadomości restauratora głos decydujący należy do instancji estetycznej, a nie historycznej.

Z rozważań Cesare Brandiego wynika również, że konserwacja substancji zabytkowej jest warunkiem koniecznym, ale niewystarczającym, by ocalić dzieło sztuki. Na tej podstawie włoski teoretyk formułuje pogląd, że działania konserwatorskie powinny być służebne wobec restauracji. To stwierdzenie, które w świetle współczesnych założeń teoretycznych można zakwalifikować jako bulwersujące, staje się zrozumiałe także na gruncie tradycji polskiej myśli konserwatorskiej, gdy dopełni je przekonanie Brandiego, że nadrzędnym celem restauracji jest uobecnienie dzieła sztuki w świadomości odbiorcy.

63 Kwestia relacji między czasem historycznym (egzystencjalnym) i wiecznością ma w teorii Brandiego znaczenie podstawowe. Zostaje przez niego podjęta przy okazji omawiania związków między materialnym nośnikiem dzieła sztuki i wyobrażeniem, a nabiera szczególnej wagi w rozważaniach o restauracji, gdy pisze o „włączeniu dzieła sztuki w czas historyczny”. C. Brandi, *Teoria restauracji*, s. 38.

Summary

Work of art in the Cesare Brandi's theory of the restoration

This article contains a discussion on the Cesare Brandi's views on the issue of coming into existence, the reception and the restoration of the works of art. Also, the concept of the creative process suggested by Brandi in the publications like *Carmine o della pittura* (1945), *Arcadio o della scultura*, *Eliante o dell'architettura* (1956) and *Celso o della poesia* (1957), and the reflection on the specific determinants of the being of the work of art and its perception in the act of the consciousness, developed by him in the later studies, are compared. Within the latter thread, the concepts suggested by Brandi in *Teoria del restauro* (1963) and *Le due vie* (1966) are analysed.

A special attention is given to the anti-positivist aspects of the discussed theory: the consequences of the accepting of the phenomenological definition of the matter of the work of art are revealed, the concept of the aesthetic instance and the historic instance of the consciousness are discussed, and the premises taken into account by Brandi when he acknowledged conservation as the action ancillary to restoration are characterized.