

# Authenticiteit en lichtrestauratie

*Over authenticiteit in relatie tot de lichtrestauratie van Mark Rothko's Harvard Murals in het Fogg Art Museum in 2014.*



Mark Rothko, *Panel One*, *Panel Two* en *Panel Three* (1961-1962) aan de muur in het Holyoke Center van de Universiteit Harvard in 1963; Foto door James K. Ufford en Michael Nedzweski.

Machteld Verhulst  
4263413  
Bachelor Eindwerkstuk Kunstgeschiedenis  
Dr. I.A.M.J. van Rijn  
17 januari 2018  
8519 woorden

*“In life, we are always only accidental witnesses of certain events and certain images, whose duration we cannot control. All art therefore begins with the wish to hold to a moment, to let it linger for an indeterminate time” – B. Groys (2008)*

## INHOUDSOPGAVE

INLEIDING	4
I. AUTHENTICITEIT	7
II. LICHTRESTAURATIE	12
III. MARK ROTHKO'S <i>HARVARD MURALS</i> (1961 – 1962)	19
CONCLUSIE	26
BIBLIOGRAFIE	29
BIJLAGEN	31
HERKOMST ILLUSTRATIES	31
SAMENVATTING	32

## INLEIDING

Het begrip authenticiteit is er een waar al jaren veel discussie over bestaat. Wat is het precies? Hoe belangrijk is het? In hoeverre verandert onze perceptie van het begrip in tijden van grote verandering op technologisch gebied? Wat is het effect van reproductie op authenticiteit? De discussie komt om de zoveel tijd weer omhoog als gevolg van nieuwe ontwikkelingen in de kunstwereld.

In 1935 werd Walter Benjamin's inmiddels beroemde essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* voor het eerst gepubliceerd. Benjamin wijdt daarin een klein deel aan authenticiteit. Hij beschrijft in zijn essay een ontwikkeling in de kunst waarin nieuwe kunstvormen en technieken de perceptie en ook de doelen van kunst veranderen. De kunst wordt volgens Benjamin te makkelijk ingezet als een wapen in politieke machtsspelen. In zijn essay pleit hij voor nieuwe kunstvormen die deze mogelijkheid tot gebruik voor propaganda doeleinden ontnemen aan regimes. Hij spreekt vooral over technische reproduceerbaarheid als een manier om deze strijd aan te gaan. De kunstvormen waar hij over spreekt zijn vooral fotografie en film.<sup>1</sup> Verder introduceert het essay het concept aura.<sup>2</sup> Een concept waar in de afgelopen eeuw veel over geschreven, gediscussieerd en onderwezen is.<sup>3</sup> Benjamin's essay omschrijft aura als een kwaliteit dat een kunstwerk bezit wanneer het een origineel is en dus geen reproductie. Het aura van een kunstwerk komt volgens Benjamin voort uit de afstand die bestaat tussen de beschouwer en het kunstwerk. Het werk is ongrijpbaar en heeft een bepaalde plaats in traditie.<sup>4</sup> Dit is niet het geval bij een reproductie. Benjamin ziet dit als een positieve ontwikkeling en een democratisering van de kunst.<sup>5</sup> In deze scriptie zal aura echter verder niet aan bod komen. Er zal vooral aandacht worden besteed aan authenticiteit. In zijn tekst beschrijft Benjamin authenticiteit als een concept dat op een bepaalde manier in relatie staat tot aura. Een auratisch kunstwerk is authentiek. Authenticiteit lijkt volgens Benjamin een voorwaarde te zijn voor de aanwezigheid van het aura in een kunstwerk.<sup>6</sup>

Na de *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* is het begrip authenticiteit

---

<sup>1</sup> W. Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" in S.M. Cahn en A. Meskin. *Aesthetics: A comprehensive anthology*. (2007), 331-335.

<sup>2</sup> Benjamin "The Work of Art", 329.

<sup>3</sup> R. Markner, ed., *Literatur über Walter Benjamin: kommentierte Bibliographie 1983-1992* (Argument-Verlag, 1993).

<sup>4</sup> Benjamin "The Work of Art", 330.

<sup>5</sup> Ibidem, 327-339.

<sup>6</sup> Ibidem, 327-339.

onder andere in 1964 ter discussie komen te staan als gevolg van het Charter van Venetië. Dit document fungeert als basisdocument op het gebied van restauratie en conservering van gebouwen en monumenten. In de inleiding van het document staat de volgende zin geschreven, “it is our duty to hand them [monumenten] on in the full richness of their authenticity.”<sup>7</sup> Deze enkele zin had tot gevolg dat er een volledig nieuw document werd toegevoegd aan de vastgestelde richtlijnen uit 1964. In 1994 werd het Nara Document opgesteld, de volledige naam van dit document is *The Nara Document on Authenticity*. In het document wordt vastgelegd dat het van belang is om de culturele verschillen die bestaan over het begrip authenticiteit in acht te nemen wanneer er gesproken wordt over de regelingen die zijn vastgelegd in het Charter van Venetië.<sup>8</sup> Uit deze ontwikkeling binnen de erfgoed-beweging komt duidelijk naar voren dat authenticiteit een problematisch begrip kan zijn.

Authenticiteit is bovenal een belangrijk concept en punt van discussie binnen het conservering en restauratie vakgebied. Met de opkomst van nieuwe technieken op het gebied van conservering en restauratie komt het gesprek over authenticiteit telkens opnieuw op gang. In een van de recente ontwikkelingen op het gebied van restauratie wordt gebruik gemaakt van licht.

De theorie rondom lichtrestauratie bestaat al sinds 1986, toen Raymond H. Lafontaine er een artikel over publiceerde. Lafontaine richt zich in zijn onderzoek op het corrigeren van werken waarvan de vernis sterk vergeeld is. Dit doet hij met behulp van blauw licht, hierdoor wordt het beeld onder de vernis weer beter zichtbaar.<sup>9</sup> Door moderne technologie is lichtrestauratie in de afgelopen jaren sterk ontwikkeld. Het wordt gebruikt om polychromie op meubels terug te brengen, om kleine lacunes op kunstwerken te restaureren en soms ook om volledige kunstwerken te restaureren.

Een van de meest baanbrekende restauraties met behulp van licht in het afgelopen decennium is de restauratie van Mark Rothko's *Harvard Murals* in het Fogg Art Museum in Cambridge, Massachusetts in 2014. De *Harvard Murals* werden door Rothko ontworpen voor de decaan van de school voor design.<sup>10</sup> De serie van vijf doeken is geschilderd in de periode 1961-1962 en is voor het eerst geïnstalleerd in een eetkamer op de tiende verdieping van het Holyoke Center dat onderdeel is van de Universiteit Harvard.<sup>11</sup> De doeken hingen er van 1969 tot 1974 waarna ze naar opslag zijn verplaatst om ze te beschermen tegen verdere lichtschade.<sup>12</sup>

---

<sup>7</sup> “Venice Charter”, ICOMOS, 1964, [https://www.icomos.org/charters/venice\\_e.pdf](https://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf).

<sup>8</sup> “Nara Document on Authenticity”, ICOMOS, 1994, <https://www.icomos.org/charters/nara-e.pdf>

<sup>9</sup> R.H. Lafontaine, "Seeing through a yellow varnish: a compensating illumination system." in *Studies in Conservation* 31.3 (1986): 97-102.

<sup>10</sup> J. Stenger, et al. "Conservation of a room: A treatment proposal for Mark Rothko's Harvard Murals." in *Studies in Conservation* 61.6 (2016), 348-349.

<sup>11</sup> Stenger, “Conservation of a room”, 349

<sup>12</sup> Ibidem, 348.

In de vijftien jaar dat de schilderijen hingen zijn ze ernstig verkleurd. In 2012 ging men van start met een project voor de restauratie van de schilderijen waarin men wilde pogen de originele kleuren terug te brengen. Om deze kleuren terug te halen is gewerkt met verschillende typen bronmaterialen, maar er is bovenal gebruik gemaakt van oude foto's die zijn gemaakt toen de werken geïnstalleerd werden. Deze gebruikte foto's waren zelf eveneens verkleurd en daarom is gebruik gemaakt van een kleurcorrectie proces voor foto's dat is ontwikkeld aan de Universiteit van Basel.<sup>13</sup> Vervolgens is er met behulp van een computerprogramma een correctiebeeld ontwikkeld voor elk van de doeken. Deze correctiebeelden zijn vervolgens met behulp van beamers op de doeken geprojecteerd.<sup>14</sup>

De poging tot het terugbrengen van de originele kleuren van de *Harvard Murals* door middel van lichtrestauratie roept vragen op over dit soort nieuwe restauratie technieken in relatie tot het concept authenticiteit.

In deze scriptie zal antwoord gegeven worden op de volgende hoofdvraag: 'In hoeverre beïnvloedt restauratie van kunstwerken, zoals Mark Rothko's *Harvard Murals*, met behulp van licht het concept authenticiteit?' Dit zal worden gedaan aan de hand van een aantal deelvragen. In het eerste hoofdstuk zal worden gekeken naar verschillende begrippen van authenticiteit die zijn geformuleerd naar aanleiding van het begrip van Walter Benjamin. De verschillende lezingen zullen later in hoofdstuk drie toegepast worden op de casus. In het tweede hoofdstuk zal gekeken worden naar lichtrestauratie als concept in relatie tot Boris Groys' essay *From Image to Image File and Back: Art in the Age of Digital Reproduction* en het boek *Remediation* van Jay Bolter en Richard Grusin. Tot slot zal in het derde hoofdstuk aan de hand van de eerder besproken concepten worden gekeken naar de casus van lichtrestauratie van de *Harvard Murals* in de Fogg Art Museum in 2014.

---

<sup>13</sup> Strenger, "Conservation of a Room", 350.

<sup>14</sup> Ibidem, 350.

## I. AUTHENTICITEIT

*Art in the Age of Mechanical Reproduction* heeft sinds haar eerste publicatie zoals gezegd vele auteurs, theoretici en academici aangesproken. Bovenal het concept aura zoals het beschreven staat in dit essay heeft tot vele reacties geleid.<sup>15</sup> In deze scriptie zal aan dit laatste concept geen uitgebreide aandacht worden besteed, er zal vooral gefocust worden op Benjamin's formulering van het concept authenticiteit.

Een werk is authentiek in de theorie van Benjamin als het een origineel is. Zelfs de beste en meest perfecte reproducties, technisch of anderszins bezitten niet wat het origineel bezit: een plaats in tijd en ruimte, het unieke bestaan van het object op de plaats waar het zich bevindt. De reproductie is dan ook niet authentiek.<sup>16</sup> Volgens Benjamin is de authenticiteit van een object de essentie van alles wat daarin overdraagbaar is van het begin van het bestaan van het ding tot de tijd die het heeft doorgemaakt en tot de getuigenis van de geschiedenis die het heeft doorleeft. Hierbij worden ook veranderingen in de fysieke staat van het werk en de verschillende eigenaren die het werk heeft gehad meegerekend als onderdeel van deze geschiedenis.<sup>17</sup>

De getuigenis van de geschiedenis is gebaseerd op authenticiteit en komt in gevaar wanneer de tijd door reproductie niet langer van belang blijkt. Wat volgens Benjamin hierbij bedreigd wordt is de autoriteit van het object. Hetgeen wat volgens Benjamin verloren gaat wanneer de autoriteit van een object wordt aangetast is dat wat hij het aura van het kunstwerk noemt.

Kort samengevat kunnen we volgens Benjamin zeggen dat het reproduceren van een object dit object losmaakt van het domein van de traditie.<sup>18</sup> De uniciteit van het object is volgens Benjamin onlosmakelijk verbonden met de plaats die het heeft in traditie.<sup>19</sup> De plaats van het object binnen deze traditie is wat het object authentiek maakt, omdat enkel het origineel in de theorie van Benjamin een plaats heeft in traditie. Dat het object origineel is, is een voorwaarde voor de authenticiteit ervan.<sup>20</sup>

Het authentieke kunstwerk heeft volgens Benjamin haar unieke waarde in het ritueel. De locatie van het originele gebruik is hierin vooral waardevol. Volgens Benjamin was dit ritueel

---

<sup>15</sup> Markner, *Literatur über Walter Benjamin*.

<sup>16</sup> Benjamin "The Work of Art", 329.

<sup>17</sup> Ibidem, 329.

<sup>18</sup> Ibidem, 329.

<sup>19</sup> Ibidem, 330.

<sup>20</sup> Ibidem, 329.

ondanks secularisering van de maatschappij nog steeds aanwezig in de vorm van non-religieuze, seculiere rituelen. De technische reproduceerbaarheid van kunstwerken heeft dit echter doorbroken. Het doorbreken van deze rituele traditie, die bestaat rondom het authentieke kunstwerk, zorgt ervoor dat authenticiteit niet langer van toepassing is op artistieke productie. Daarmee is volgens Benjamin de hele functie van kunst omgedraaid. Het gaat niet langer om het ritueel, maar politiek.<sup>21</sup>

In het boek *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age* waarin een groot aantal essays over *The Work of Art* is gebundeld op basis van thema, komt authenticiteit terug als een van de hoofdthema's. Ter introductie is er door de redacteurs van dit boek, Hans Ulrich Gumbrecht en Michael Marrinan, een korte uiteenzetting van het begrip in het essay van Benjamin geschreven. Hierin kijken zij verder kritisch naar het essay van Benjamin en scherpen het begrip authenticiteit verder aan.

Gumbrecht en Marrinan openen dit stuk met enkele citaten uit de tekst van Benjamin en geven een kort begrip van authenticiteit. Authenticiteit is datgene dat het kunstwerk relateert aan diens unieke moment en plaats van origine.<sup>22</sup>

Gumbrecht en Marrinan proberen vervolgens aan de hand van een casus Benjamin's begrip van authenticiteit op losse schroeven te zetten. In deze casus richten zij zich op het idee van kunstwerken waarvan meerdere originelen bestaan of geauthentiseerde kopieën.<sup>23</sup> In dergelijke gevallen zijn de werken authentiek volgens bepaalde standaarden van het begrip wanneer het gaat om echtheid. Ze bevatten bijvoorbeeld de signatuur van de kunstenaar.<sup>24</sup> Toch zijn ze niet authentiek volgens de definitie van Benjamin. Met deze voorbeelden laten Gumbrecht en Marrinan zien dat Benjamin's begrip niet universeel toepasbaar is.

Een van de andere interessante ideeën die Gumbrecht en Marrinan poneren in deze tekst is de gedachte dat authenticiteit niet zou bestaan als er geen kopieën zouden bestaan. Gumbrecht en Marrinan claimen dat Benjamin authenticiteit wil uitbannen. Zij zeggen echter dat het onmogelijk is om dat te doen, omdat de reproductie de authenticiteit nodig heeft om te kunnen bestaan.<sup>25</sup>

Dit denkbeeld roept opnieuw vragen op over wat authenticiteit precies is en of er naast de voorwaarde van de aanwezigheid van het origineel zoals Benjamin dit zegt, ook een de voorwaarde voor de aanwezigheid van de kopie moet zijn. Een andere vraag die dit idee voortbrengt is wat was er eerder, het begrip authenticiteit of de kopie.

In hun kritische reactie op de tekst van Benjamin beweren Hennion en Latour dat de kopie

---

<sup>21</sup> Benjamin, "The Work of Art", 330-331.

<sup>22</sup> H. Gumbrecht en M. Marrinan. *Mapping Benjamin: The work of art in the digital age*, 2003, 125.

<sup>23</sup> Ibidem, 126.

<sup>24</sup> Ibidem, 128.

<sup>25</sup> Ibidem, 126.



er eerder was. Zij beweren dat authenticiteit een begrip is dat is ontstaan als gevolg van de enorme industrie die bestond rondom technische reproductie.<sup>26</sup> De vragen die Gumbrecht en Marrinan in deze tekst oproepen komen samen tot een conclusie waarin zij spreken over het mogelijke bestaan van gedeeltelijke authenticiteit, het idee dat er verschillende gradaties van authenticiteit bestaan.<sup>27</sup>

Ian Knizek schrijft eveneens kritisch over het concept authenticiteit. Hij plaatst authenticiteit in verband met aura. Authenticiteit staat volgens hem in dienst van aura.<sup>28</sup> Authenticiteit – en ook aura – zijn volgens Knizek ook bij technische reproductie mogelijk. Knizek geeft toe dat dit lastig is wanneer men de smalle metaforische definitie van Benjamin's authenticiteit gebruikt. Wanneer men echter gebruik maakt van de bredere definitie, van al wat overdraagbaar is, dan is het volgens hem zeker mogelijk om bijvoorbeeld fotografie als authentiek – en auratisch – te zien.<sup>29</sup> Knizek schrijft in zijn tekst over de mogelijkheid dat deze reproducties zich met de tijd de kenmerken van authenticiteit toe-eigenen. Deze kenmerken worden overgedragen door mondelinge tradities en kunsthistorisch onderzoek.<sup>30</sup>

Knizek oppert hier dat de auratische kwaliteiten van reproduceerbare kunstwerken maken dat dit soort werken ook authentiek kunnen zijn volgens de theorie van Benjamin. Hij laat hiermee zien dat Benjamin's theorie over het verdwijnen van authenticiteit en aura als gevolg van technische reproductie niet waar hoeft te zijn. Wat echter interessant is aan zijn pleidooi is het idee dat authenticiteit iets is wat een kunstwerk zich kan toe-eigenen. Een kwaliteit die het kan verkrijgen als gevolg van processen die buiten het werk en de vervaardiging ervan staan.

Een stap verder gaan Hennion en Latour, die opperen dat het mogelijk is voor kopieën om originelen te worden. Als voorbeeld hiervan geven zij dat Romeinse sculpturen uit de Oudheid veelal kopieën waren van Griekse beelden.<sup>31</sup> De mogelijkheid bestaat dus dat een kopie naar verloop van tijd een origineel kan worden.

Naast Benjamin bestaan er veel interessante teksten over authenticiteit in relatie tot een breed scala aan onderwerpen. Een van deze teksten is *Beyond Authenticity* geschreven door Salvador Muñoz-Viñas. Deze tekst richt zich op conservering in relatie tot authenticiteit. Muñoz-Viñas poneert in zijn tekst echter ook interessante ideeën die relevant zijn voor het denken over authenticiteit in het algemeen. Hij gaat daarbij een stap verder dan de bovengenoemde auteurs.

---

<sup>26</sup> A. Hennion en B. Latour, "How to Make Mistakes on So Many Things at Once-and Become Famous for It" in H. Gumbrecht en M. Marrinan. *Mapping Benjamin: The work of art in the digital age*, 2003, 94.

<sup>27</sup> Gumbrecht en Marrinan, *Mapping Benjamin*, 128.

<sup>28</sup> I. Knizek, "Walter Benjamin and the Mechanical Reproducibility of Art Works Revisited" in *The British Journal of Aesthetics* 33, no. 4 (1993), 357-358.

<sup>29</sup> Knizek, "Walter Benjamin", 360-361.

<sup>30</sup> Ibidem, 361.

<sup>31</sup> Hennion en Latour, "How to Make Mistakes", 94.

Muñoz-Viñas stelt dat wanneer we spreken over de staat van objecten de enige authentieke staat de staat is waarin het object op dit moment verkeert.<sup>32</sup> Een object of kunstwerk is dus altijd authentiek, ongeacht de staat waarin het verkeerd. Hij stelt tevens dat authenticiteit als begrip problematisch is wanneer het wordt ingezet wanneer er beslissingen genomen moeten worden over conservering en restauratie van kunstwerken.<sup>33</sup> Aan de hand van een voorbeeld probeert hij duidelijk te maken dat authenticiteit iets is wat een object zowel voor als na de restauratie ervan bezit.

Het object dat hij hier als voorbeeld voor gebruikt is *Venus voor de spiegel* (1647) van Diego Velázquez. Het schilderij is in 1914 met een scherp object beschadigd door een suffragette, uit protest tegen de arrestatie van een van de leidsters van de beweging. In de theorie van Muñoz-Viñas was het schilderij authentiek voor de beschadiging, maar ook na de beschadiging. Het schilderij is gerestaureerd naar de oude staat van voor de beschadiging. Om dit te kunnen bewerkstelligen is er op een aantal plekken getoucheerd. De plekken waar de verflaag is aangetast zijn aangevuld met een nieuwe verflaag. Volgens Muñoz-Viñas is dit eveneens de authentieke staat van het werk.<sup>34</sup> Er bestaan volgens hem dan ook meerdere authenticiteiten, een werk kan deze authenticiteiten verwerven en ze ook verliezen.<sup>35</sup> In zijn tekst gebruikt Muñoz-Viñas deze definitie van authenticiteit om te bewijzen dat het een irrelevant concept is in relatie tot conservering. Hij heeft het hier echter niet zozeer over het begrip op zichzelf, maar over het begrip wanneer het wordt gebruikt in het justificeren van keuzes die worden gemaakt in het restauratieproces van schilderijen.

36

Het begrip authenticiteit zoals het door Benjamin is beschreven in *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* heeft het uitgangspunt gevormd voor de verschillende theorieën over authenticiteit die in dit hoofdstuk aan bod zijn gekomen. Door het samen te voegen met enkele verschillende lezingen van het begrip in andere teksten en de toevoeging van een recentere tekst over het concept authenticiteit lijkt het duidelijk dat het authenticiteit kan bestaan in vele gedaantes.

Uit de tekst van Gumbrecht en Marrinan werd duidelijk dat authenticiteit kan bestaan onder voorwaarde van het bestaan van kopie of reproductie. Het bestaan van deze reproducties zorgt ervoor dat de discussie over authenticiteit telkens opnieuw wordt aangewakkerd. Volgens

---

<sup>32</sup> S. Muñoz-Viñas, "Beyond Authenticity" in E. Hermens en T. Fiske (eds.) *Art, conservation and authenticities: material, concept, context*. Archetype, 2009, 36.

<sup>33</sup> Muñoz-Viñas, "Beyond Authenticity", 37.

<sup>34</sup> Muñoz-Viñas, "Beyond Authenticity", 37.

<sup>35</sup> Ibidem, 36-37.

<sup>36</sup> Deze scriptie zal zich hier niet op richten. De casus is er een over een conservering en restauratieproject, maar het zal niet gaan over de keuzes die zijn gemaakt in het proces. Ik zal me richten op het uiteindelijke resultaat van het werk zoals het nu bestaat.

Gumbrecht en Marrinan kan het begrip authenticiteit dan ook niet verdwijnen zoals Benjamin dat graag zou willen. Daarnaast geven zij aan dat er verschillende gradaties van authenticiteit zouden bestaan. Uit de tekst Knizek komt naar voren dat authenticiteit in het begrip van Benjamin zelfs mogelijk kan zijn bij technisch reproduceerbare kunstwerken. Hij voert hier eveneens mee aan dat het mogelijk is voor een werk om de kwaliteiten die leiden tot authenticiteit toe te eigenen en dus authentiek te worden. Hennion en Latour versterken dit door te beweren dat kopieën originelen kunnen worden. Vervolgens beweert Muñoz-Viñas dat de huidige staat van het object altijd de authentieke staat is. Hiermee maakt hij het begrip als het ware overbodig. Muñoz-Viñas identificeert het gebruik van de term authenticiteit als een manier om gemaakte keuzes te justificeren. Het idee dat Muñoz-Viñas voordraagt in dit stuk is als het ware het andere uiterste van het begrip van Benjamin na het verdwijnen van aura. In zijn theorie bestaat er dan geen authenticiteit, omdat het aura door reproductie verdwenen is. Bij Muñoz-Viñas is alles authentiek. De huidige staat, de voorgaande en de toekomstige.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Men zou kunnen stellen dat als alles authentiek is, niet meer authentiek is. Dit zou Benjamin en Muñoz-Viñas op gelijke voet met elkaar brengen.

## II. LICHTRESTAURATIE

Restauratie met behulp van licht werd voor het eerst geïntroduceerd in 1986 door Raymond Lafontaine. In zijn artikel *Seeing through a Yellow Varnish: A Compensating Illumination System* schreef hij over het gebruik van diaprojectoren om de beelden achter vergeelde vernis op schilderijen terug te halen.<sup>38</sup> Het blauwe licht van de projectie in contrast met de vergeelde vernis, geeft de voorstelling onder die vernislaag opnieuw weer. Het doel van de projecties was een idee te geven van hoe een schilderij eruit zou komen te zien wanneer de vergeelde vernislaag was verwijderd.<sup>39</sup> Deze techniek met de diaprojectoren is dus ontwikkeld als een tussenstap in het restauratieproces en niet perse als een eindpunt. In zijn tekst haalt Lafontaine echter wel kort aan dat het mogelijk is om deze techniek als oplossing in te zetten wanneer het verwijderen van het vernis niet mogelijk blijkt.<sup>40</sup>

Lichtrestauratie maakt tegenwoordig gebruik van computerprogramma's en beamers om een beeld op een bestaand kunstwerk te projecteren. Het geprojecteerde beeld kan sterk verschillen afhankelijk van de schade die het onderliggende object heeft opgelopen. Het correctiebeeld kan bestaan uit een enkele kleur of een beeld met kleuren die, wanneer ze op de huidige kleuren van het beschadigde kunstwerk geprojecteerd worden, de originele kleuren terugbrengen. Daarnaast is het mogelijk een volledig patroon aan vormen en kleuren op een object te projecteren. De techniek kan worden toegepast op een breed scala aan objecten.<sup>41</sup> Bij schilderijen wordt er vaak met een beamer per schilderij gewerkt en bij driedimensionale objecten met twee of meer beamers.<sup>42</sup>

Bij objecten zoals antieke vazen en meubelstukken wordt lichtprojectie vaak gebruikt als eindpunt in restauratie. Objecten die gepolychromeerd en rijk gedecoreerd waren, zijn vaak niet meer terug te brengen naar hun originele staat. Lichtrestauratie kan worden gebruikt om een beeld te geven van hoe een object eruit gezien zou kunnen hebben.<sup>43</sup> In dit geval is het doel van de projectie het werk te restaureren en fungeert het niet enkel als een tussenstap.

Een voorbeeld van een lichtrestauratie als eindpunt, zoals bij antieke objecten en meubelen toegepast wordt, gebruikt voor een serie schilderijen is de restauratie van Mark Rothko's *Harvard*

---

<sup>38</sup> Lafontaine, "Seeing Through Yellow Varnish", 97.

<sup>39</sup> Ibidem, 97.

<sup>40</sup> Ibidem, 100.

<sup>41</sup> A.J. Law, et al. "Projecting Restorations in Real-Time for Real-World Objects.", 2014, 1-8.

<sup>42</sup> Law, "Projecting Restorations", 1.

<sup>43</sup> Ibidem, 1-8.

*Murals*. De lichtrestauratie was het uiteindelijke doel van de procedure en niet slechts een tussenstap om een beeld te geven van wat mogelijk zou zijn voor een actieve restauratie.<sup>44</sup> Aan de hand van foto's en microscopisch onderzoek werd vastgesteld wat de originele kleuren van de schilderijen waren waarna met behulp van computerprogramma's er een correctiebeeld werd gegenereerd.<sup>45</sup> Dit beeld werd vervolgens op de verkleurde doeken geprojecteerd om zo de originele kleur van de doeken opnieuw weer te kunnen geven.<sup>46</sup>

Deze projectie op de originele schilderijen roept vragen op over wat origineel of authentiek is. In het volgende hoofdstuk zal specifiekere worden geconcentreerd op de casus van de *Harvard Murals*. In dit hoofdstuk zal worden besproken wat de toevoeging van het digitale beeld aan het al bestaande fysieke object en beeld voor gevolgen heeft voor een kunstwerk.

Boris Groys schrijft in zijn tekst *From Image to Image File – and Back: Art in the Age of Digitalization* over de invloed van het digitale beeld op onze ideeën over het concept originaliteit.<sup>47</sup> Hij oppert dat er twee verschillende soorten beelden zijn: de 'image' en de 'image file', deze zijn beide onderdeel van hetzelfde beeld. De 'image' is de visualisatie van de 'image file', de 'image file' is, wanneer er gebruik wordt gemaakt van een computer, altijd onzichtbaar. Groys vergelijkt de relatie tussen de 'image' en de 'image file' met die tussen de kopie en het origineel.<sup>48</sup>

In Groys' essay komen enkele concepten naar voren die interessant zijn voor lichtrestauratie en de manier waarop deze restauratietechniek in het geval van werken als de *Harvard Murals* een tweede beeld creëert. Dit tweede, digitale, beeld zou men kunnen zien als de 'image' en het onderliggende doek als de 'image file'. De 'image' is in de theorie van Groys een kopie van de originele 'image file'.<sup>49</sup> Het digitale beeld is in het geval van lichtrestauratie geen directe kopie van het origineel. Het creëert echter wel een kopie van het verloren origineel. Het originele beeld heeft bestaan en wordt als het ware teruggebracht door de toevoeging van een digitaal correctiebeeld. De digitalisering creëert volgens Groys de illusie dat er niet langer een verschil bestaat tussen de kopie en het originele beeld.<sup>50</sup> In het geval van lichtrestauratie lijkt dit slechts deels waar te zijn. Het originele beeld, het onderliggende doek, zal bij lichtrestauratie namelijk nooit volledig verdwijnen. De illusie bestaat enkel zolang de beschouwer een fysieke afstand tot het werk bewaart en het werk

---

<sup>44</sup> In geen van de artikelen die ik heb kunnen vinden stond dat het plan was de *Murals* op een later moment actief te restaureren.

<sup>45</sup> J. Stenger, et al. "The making of Mark Rothko's Harvard Murals." in *Studies in Conservation* 61.6 (2016), 331.

<sup>46</sup> S. Cuellar, et al. "Non Invasive Color Restoration of Faded Paintings using Light from a Digital Projector." *ICOMCC, Lisbon, Modern Materials and Contemporary Art* (2011), 2.

<sup>47</sup> B. Groys, "From Image to Image-File—and Back: Art in the Age of Digitalization." in *Art Power*, 2008, 82-91.

<sup>48</sup> Groys, "From Image to Image-File", 83.

<sup>49</sup> Ibidem, 83.

<sup>50</sup> Ibidem, 83.

niet van te dichtbij bekijkt.

Later in zijn tekst draagt Groys nog een idee aan dat interessant is om in overweging te nemen wanneer we spreken over lichtrestauratie. Hij oppert dat het digitale beeld, dat als kopie fungeert, als het ware het origineel visualiseert.<sup>51</sup> Deze visualisatie maakt het digitale beeld volgens Groys daarom een voorstelling, een performance van het originele beeld. Volgens Groys is het vertonen van kunst op deze wijze een manier om kunst te interpreteren, te verdraaien en het daarmee te verraden.<sup>52</sup> Wanneer de curator het digitale beeld laat zien kiest zij er volgens Groys niet simpelweg voor om het beeld te laten zien dat er origineel was. De curator kiest ervoor het werk te interpreteren en daarmee maakt zij het een performance.<sup>53</sup> Hiermee kan de authenticiteit van het werk ook in twijfel worden getrokken. Wanneer een werk zoals Groys zegt verdraaid wordt is het werk niet langer authentiek.<sup>54</sup> Het werk is hoogstens gedeeltelijk authentiek, wanneer aspecten van het originele werk aanwezig blijven na de toevoeging van het gedigitaliseerde aan het werk.

In het boek *Remediation* van Jay Bolter en Richard Grusin wordt gesproken over het proces 'remediation'. Dit proces houdt in basale zin in dat een bepaald medium wordt overgezet naar een ander of nieuwer medium.<sup>55</sup> Een voorbeeld hiervan is de verfilming van een boek. 'Remediation' kan volgens Bolter en Grusin verschillende gevolgen hebben. De twee belangrijkste gevolgen die zij identificeren zijn 'immediacy' en 'hypermediacy'.<sup>56</sup> Bij 'immediacy' gaat de kijker op in het werk, het medium verdwijnt als het ware en laat ons achter in de aanwezigheid van datgene dat gepresenteerd wordt.<sup>57</sup> Bij 'hypermediacy' is er sprake van een groot aantal verschillende media die bij elkaar zijn gevoegd, zoals bijvoorbeeld op websites.<sup>58</sup> Volgens Bolter en Grusin worden verschillende media ingezet bij 'hypermediacy' met als doel 'immediacy' te bewerkstelligen.<sup>59</sup>

In hun boek richten Bolter en Grusin zich op nieuwe media zoals computer graphics, het internet en virtual reality.<sup>60</sup> Hun theorie heeft echter ook interessante aanknopingspunten voor lichtrestauratie, omdat hierin eveneens gebruik gemaakt van nieuwe media om het oude medium te verbeteren of zelfs te vervangen.<sup>61</sup> In het proces van 'remediation', anders dan bij de 'image' en de 'image file' van Groys, verdwijnt het originele medium nooit volledig. Het nieuwe medium heeft het

---

<sup>51</sup> Ibidem, 84.

<sup>52</sup> Groys, "From Image to Image-File", 84.

<sup>53</sup> Ibidem, 84.

<sup>54</sup> Ibidem, 84.

<sup>55</sup> J. D. Bolter en R. A. Grusin, *Remediation: Understanding new media*. mit Press, 2000, 53.

<sup>56</sup> Bolter en Grusin, *Remediation*, 14.

<sup>57</sup> Ibidem, 6

<sup>58</sup> Ibidem, 9.

<sup>59</sup> Ibidem, 9.

<sup>60</sup> Ibidem, inhoudsopgave.

<sup>61</sup> Ibidem, 14-15.

oude nodig, want als het oude medium niet had bestaan had dit zich niet kunnen doorontwikkelen tot het ontstaan van het nieuwere medium.<sup>62</sup> Dit geldt ook bij lichtrestauratie van schilderijen als de *Harvard Murals*. Als de doeken er niet waren dan was het nieuwe medium, de lichtrestauratie, niet nodig geweest om ze te restaureren en was het ook niet geproduceerd. Het oude medium blijft in dit geval ook zichtbaar en aanwezig door de directe interactie met het nieuwere medium, omdat de projectie schijnt op het bestaande doek.

Het doel van 'remediation' is volgens Bolter en Grusin vrijwel altijd het bewerkstelligen van een bepaald type ervaring. In de meeste gevallen is het doel 'immediacy'. 'Remediation' is er dan ook op gericht om voorbij te gaan aan het zijn van slechts een representatie en wil het echte, het werkelijke teweegbrengen. Met "het echte" doelen zij op de echte, authentieke ervaring van de beschouwer.<sup>63</sup> 'Remediation' als fenomeen is volgens Bolter en Grusin volledig gerechtvaardigd, omdat het het oude medium als het ware aanvult op de plaatsen waar het tekort schiet en niet doet wat het heeft beloofd.<sup>64</sup>

Al de bovengenoemde aspecten zijn van toepassing op lichtrestauratie wanneer we de projectie beschouwen als het nieuwe medium en het onderliggende schilderij als het oude medium. Het oude blijft aanwezig in het nieuwe medium, want het schilderij is nog steeds zichtbaar.

Het doel van lichtrestauratie is eveneens het bewerkstelligen van een ervaring, in dit geval de ervaring van het kunstwerk zoals het was voordat het is beschadigd. Er wordt gepoogd het originele werk weer te geven en een authentieke ervaring voor de beschouwer te creëren. Dit zelfde wordt volgens Bolter en Grusin gedaan wanneer 'remediation' plaatsvindt.<sup>65</sup> Lichtrestauratie is tevens in staat de tekorten van het schilderij in huidige, beschadigde, verkleurde staat aan te vullen. De restauratie geeft de beschouwer wat het werk in eerste instantie heeft beloofd.

De teksten van Groys en Bolter en Grusin sluiten op interessante manieren aan op het concept lichtrestauratie. Wanneer de teksten worden gelezen met lichtrestauratie als een vorm van digitalisering in het achterhoofd komen zaken naar voren die een nieuwe blik werpen op deze restauratietechniek. Het zet de lezer aan het denken over wat lichtrestauratie van kunstwerken precies inhoudt, wat het betekent en wat voor gevolgen het heeft die verder gaan dan de restauratie van een kunstwerk.

De digitalisering van de kunst zoals beschreven door Groys maakt van een met licht gerestaureerd werk een kopie van zichzelf. Daarnaast geeft het haar een performatief aspect dat de

---

<sup>62</sup> Ibidem, 47.

<sup>63</sup> Bolter en Grusin, *Remediation*, 53.

<sup>64</sup> Ibidem, 60.

<sup>65</sup> Ibidem, 53.

beschouwer al dan niet ervaart wanneer zij in contact komt met het werk. Groys schrijft in zijn tekst dan ook dat een kunstwerk door digitalisering geïnterpreteerd en verdraaid wordt. Bij lichtrestauratie is dit ook het geval. Er wordt een interpretatie van het werk gegeven. Datgene dat op het bestaande object wordt geprojecteerd is vaak uitgebreid onderzocht en onderbouwd voordat ervoor wordt gekozen om het te projecteren. Er kan echter niet met honderd procent zekerheid worden vastgesteld of het geprojecteerde object volledig overeenkomt met het originele uiterlijk van het object. In dit geval wordt er in zekere zin een verdraaid beeld gegeven van het object, het werk wordt een kopie van zichzelf. De kopieën kunnen bij Groys transformeren in originelen net als bij Hennion en Latour in het vorige hoofdstuk. Groys suggereert in de conclusie van zijn tekst dat digitalisering van de kunst maakt dat de kopie niet langer bestaat, en dat er enkel originelen zijn.<sup>66</sup> Het origineel verliest met de digitalisering diens authenticiteit, hiermee wordt de kopie door digitalisering authentiek.

Wanneer wordt gekeken naar lichtrestauratie als een vorm van 'remediation' lijkt dit nog beter te passen dan wanneer het wordt beschouwd als een vorm van digitalisering van de kunst. In de theorie van Bolter en Grusin blijft het originele medium, in tegenstelling tot de theorie van Groys, altijd aanwezig. Het lost de tekorten van het voorgaande medium op en het probeert daarmee een echtere ervaring voor de beschouwer te bewerkstelligen. Lichtrestauratie als vorm van 'remediation' werpt een blik op authenticiteit op verschillende manieren. In zekere zin is er sprake van een werk dat deels authentiek is, omdat het schilderij nog onder projectie zit. Het is tastbaar en zichtbaar en dus duidelijk aanwezig. Tegelijkertijd zou men kunnen stellen dat het met licht gerestaureerde werk, dat wat in de theorie van Bolter en Grusin het nieuwe medium is, een nieuw kunstwerk creëert. In dit geval is het nieuwe medium/kunstwerk zeker authentiek, omdat het een nieuw opzichzelfstaand kunstwerk is. Aansluitend op het vorige hoofdstuk toont 'remediation' raakvlakken met de besproken begrippen van authenticiteit, zoals bijvoorbeeld de theorie van Muñoz-Viñas waarin alle staten authentiek zijn, maar het lijkt vooral een nieuw aspect aan de discussie toe te voegen. Het idee dat het vernieuwen van het oude medium een werk authentiek kan maken, dat het aanvullen van het bestaande de ervaring beter kan maken.

Het gaat bij Bolter en Grusin dan ook in mindere mate over de materiële authenticiteit en meer over de ervaring van authenticiteit. Er moet een 'immediacy' aan de ervaring zijn ondanks de aanwezigheid van een groot aantal verschillende media. Wanneer we bij werken die met licht zijn gerestaureerd spreken van een authentieke ervaring is deze lastiger te bewerkstelligen. Dit zal verder worden uitgewerkt in het volgende hoofdstuk.

---

<sup>66</sup> Groys "From Image to Image-File", 90.



Lichtrestauratie beïnvloedt de manier waarop we naar een kunstwerk kunnen kijken. Als digitalisering van de kunst of als een vorm van 'remediation' is lichtrestauratie een uiterlijke verandering die het kunstwerk doormaakt die de authenticiteit op een bepaalde manier beïnvloedt.



Afbeelding 1 *Panel One*, *Panel Two* en *Panel Three* met licht gerestaureerd aan de muur in het Fogg Art Museum, 2014; Foto door Peter Vanderwarker.



Afbeelding 2 *Panel Four* (links) en *Panel Five* met licht gerestaureerd in het Fogg Art Museum, 2014; Foto door Peter Vanderwarker.

### III. MARK ROTHKO'S *HARVARD MURALS* (1961 – 1962)

Mark Rothko's serie *Harvard Murals* is een van de drie grootste die Rothko tijdens zijn leven maakte. De *Murals* zijn speciaal ontworpen voor de ruimte waar ze origineel zijn geïnstalleerd om een environment te creëren.<sup>67</sup> De andere twee series die Rothko creëerde zijn de *Seagram Murals* en de *Rothko Chapel*.<sup>68</sup> De *Harvard Murals* zijn gemaakt voor de eetzaal op de tiende verdieping van het Holyoke Center van de universiteit Harvard.<sup>69</sup>

De serie bestaat uit vijf schilderijen, elk met een hoogte van rond 2,7 meter en breedtes die variëren van 2,4 tot 4,5 meter.<sup>70</sup> De composities van elk van de schilderijen bestaan uit grote kleurvlakken met enkele brede banden in andere kleuren. Op een drie van de schilderijen zijn deze banden gearrangeerd in de vorm van een vierkant en op de drie anderen zijn ze naast elkaar geplaatst in verticale lijnen en doen ze denken aan pilaren. Voordat de lichtbeschadiging optrad waren de kleuren van de schilderijen overwegend oranjerood, roze en paars. De werken hingen in de periode 1964 tot 1979 in de ruimte waar veel licht naar binnen kwam door de grote hoeveelheid ramen.<sup>71</sup> De schilderijen zijn in vijftien jaar dat ze in de eetzaal hingen sterk verkleurd. Door de lichtschade zijn de werken blauw, zwart en wit geworden.<sup>72</sup>

Voor de ontwikkeling van de projectie die uiteindelijk op schilderijen is geschieden is gebruik gemaakt van een aantal verschillende bronnen. Er is onderzoek gedaan naar de pigmenten die Rothko gebruikte voor de *Harvard Murals* aan de hand van onder andere een zesde schilderij dat Rothko maakte voor de serie.<sup>73</sup> Het doel was altijd om vijf werken te installeren. Rothko twijfelde echter over het vijfde schilderij in de serie en heeft een zesde gemaakt om op locatie te kunnen testen welk van de twee de beste zou zijn om de serie af te sluiten.<sup>74</sup> Het zesde, niet geïnstalleerde doek, is goed bewaard gebleven en kon dus gebruikt worden om de verschillende pigmenten die Rothko gebruikte te onderzoeken.<sup>75</sup> Dit onderzoek heeft uitgewezen dat Rothko in het schilderen van deze serie gebruikt heeft gemaakt van het pigment Lithol Red. In de tijd van

---

<sup>67</sup> Strenger, "The Conservation of a Room", 348.

<sup>68</sup> De *Seagram Murals* zijn voor een deel te zien in Tate Modern in Londen. De *Rothko Chapel* bevindt zich in Houston, Texas.

<sup>69</sup> Strenger, "Conservation of a Room", 349.

<sup>70</sup> Ibidem, 349.

<sup>71</sup> Strenger, "The Making Of", 346.

<sup>72</sup> Strenger, "Conservation of a Room", 350.

<sup>73</sup> Strenger, "The Making Of", 331.

<sup>74</sup> Strenger, "Conservation of a Room", 350.

<sup>75</sup> Ibidem, 350.

Rothko werd gedacht dat dit een zeer kleurecht en bijzonder duurzaam pigment was. De verwachting was dat dit pigment bijzonder goed zou houden en dat er weinig verkleuring zou optreden na verloop van tijd.<sup>76</sup> Het tegengestelde blijkt echter waar te zijn.

Naast het gebruik van het zesde doek is er ook gebruik gemaakt van foto's die zijn genomen kort na de installatie van de werken in het Holyoke Center. De gebruikte foto's uit 1964 zijn echter niet alleen gemaakt, maar ook afgedrukt met apparaten die de kleuren weergeven op een manier die niet geheel representatief is voor hoe deze er echt uit hebben gezien. De afgedrukte foto's die zijn gebruikt voor het vaststellen van de originele kleuren zijn daarnaast ook verkleurd als gevolg van veroudering.<sup>77</sup> Om toch gebruik te kunnen maken van de foto's zijn deze onder een scanner gelegd die speciaal voor dit project is ontwikkeld door een laboratorium aan de Universiteit van Basel in Zwitserland.<sup>78</sup> Met behulp van de scanner is kleurcorrectie uitgevoerd op de foto's.<sup>79</sup> Er is rekening gehouden met verschillende mate van belichting van de schilderijen in de ruimte toen de foto's zijn genomen. Hiervoor is gebruik gemaakt van de achtergrond op de foto's om verschillen vast te kunnen stellen.<sup>80</sup> Daarnaast is er rekening gehouden met het feit dat het type film dat is gebruikt voor de foto's een rode ondertoon heeft. Dit is tevens gecompenseerd.<sup>81</sup>

Naar aanleiding van de scans in combinatie met het onderzoek naar het zesde paneel zijn de originele kleuren vastgesteld. Nadat het beeld wat bereikt moest worden was bepaald moest er worden gekeken hoe dit beeld bereikt kon worden. De verkleurde schilderijen waren immers de basis waarop een beeld geprojecteerd zou worden. Met behulp van een computerprogramma mede ontwikkeld door een team van MIT (Massachusetts Institute of Technology) zijn er correctiebeelden gemaakt die de bestaande kleuren van de doeken incorporeren in de projectie.<sup>82</sup> Ze vullen de bestaande kleuren aan en de projectie van de correctiebeelden behaalt daardoor in combinatie met de onderliggende doeken het doel van het weergeven van de originele kleuren.

De schilderijen waren inclusief projectie geïnstalleerd in het Fogg Art Museum op dezelfde manier als ze hingen in de Holyoke Center. De eerste drie panelen hingen aaneengesloten aan de ene muur en het vierde en vijfde paneel elk op een aparte muur direct tegenover de eerste drie. De projectoren hingen op enkele meters afstand van de panelen aan het plafond.<sup>83</sup> Verder was ervoor

---

<sup>76</sup> Strenger, "The Making Of", 345.

<sup>77</sup> Het betreft Kodak Ektachrome foto's gemaakt in 1964.

<sup>78</sup> Cuellar, "Non Invasive Color Restoration", 3.

<sup>79</sup> Strenger, "Conservation of a Room", 350.

<sup>80</sup> Cuellar, "Non Invasive Color Restoration", 3.

<sup>81</sup> Ibidem, 350.

<sup>82</sup> Y-A Bois, H Cooper, L. Hershman Leeson, C. Mancusi-Ungaro, K. Okiishi, R.H. Quaytman, D. Reed, J. Weiss en M. Kuo, (2015) "Light repairs: a roundtable on the restoration of Mark Rothko's Harvard murals" in *Artforum* Summer 2015. <https://www.artforum.com/inprint/issue=201506&id=52269> Geraadpleegd 23 december 2017.

<sup>83</sup> Dit is te zien op de afbeeldingen van de tentoonstelling in het Fogg Art Museum in 2014.

gekozen om het licht in de zaal verder te dimmen. Dit sluit aan bij Rothko's wensen over de manier waarop zijn gezien zouden moeten worden.<sup>84</sup> Om de schilderijen verdere lichtschade te besparen zijn de projectoren ingesteld op een lichtsterke van 50 lux.<sup>85</sup> Tot slot is er besloten om de projectoren dagelijks een uur voor sluitingstijd van het museum uit te schakelen. Dit is niet alleen gedaan om de schade tot de schilderijen verder te beperken, maar ook om de bezoeker de kans te geven de werken te zien in hun huidige staat zonder de projectie.<sup>86</sup>

De restauratie van de *Harvard Murals* heeft in de media veelal tot positieve reacties geleid, men was geïntrigeerd door deze nieuwe manier van restaureren.<sup>87</sup> Het project heeft ook veel vragen opgeroepen over wat origineel en authentiek is. In de rest van dit hoofdstuk zal aan de hand van een aantal aspecten gekeken wat er gebeurt met de authenticiteit van Rothko's *Harvard Murals* wanneer er lichtrestauratie wordt toegepast. De aspecten die zullen worden besproken zijn materiaal, kleur en ervaring.

Wanneer gesproken wordt over materiële authenticiteit hebben we het specifiek over of de fysieke toestand van het werk nog in dezelfde is als nadat het werk vervaardigd is door de kunstenaar. Is het nog de verf die de schilder heeft opgebracht, zijn diens kwaststreken nog zichtbaar. Het materiële aspect is dan ook intrinsiek verbonden aan de hand van de maker en in hoeverre deze aanwezig is in het werk. In het geval van de *Harvard Murals* is de hand van de maker hoogstens vervaagd door de projectie. Het materiaal van Rothko zit nog onder de projectie. Wanneer deze, elke dag om vier uur s'middags, wordt uitgeschakeld is Rothko's hand weer duidelijk zichtbaar. Dit materiële aspect van het kunstwerk blijft in zekere zin authentiek. Onder de projectie zijn de verf, de textuur en de kwaststreken van Rothko nog aanwezig en ze zijn volledig in beeld met een druk op de knop.

Wanneer we de met licht gerestaureerde *Harvard Murals* als materieel authentiek willen beschouwen is dit mogelijk aan de hand van het begrip van authentiek van Gumbrecht en Marrinan, waarin het kunstwerk in verschillende mate authentiek kan zijn. Gumbrecht en Marrinan geven als voorbeeld dat de signatuur van de kunstenaar aanwezig kan zijn, maar dat het gehele werk niet door haar of hem op doek is gezet.<sup>88</sup> Zo kan men ook naar de materiële authenticiteit van de

---

<sup>84</sup> Strenger, "The Conservation of a Room", 358-359.

<sup>85</sup> Strenger, "The Conservation of a Room", 358-359. Lux is de hoeveelheid lichtenergie die per tijdseenheid op een bepaald oppervlak valt, uitgedrukt in lumen per vierkante meter.  
ICN. *ICN-informatie. Nr. 13. Het beperken van lichtschade aan museale objecten: Lichtlijnen*. Amsterdam, 2005  
[https://cultureelerfgoed.nl/sites/default/files/publications/informatieblad\\_13\\_beperken\\_lichtschade\\_museale\\_objecten.pdf](https://cultureelerfgoed.nl/sites/default/files/publications/informatieblad_13_beperken_lichtschade_museale_objecten.pdf) Geraadpleegd 6 januari 2018.

<sup>86</sup> Bois, "Light repairs".

<sup>87</sup> Ibidem.

<sup>88</sup> Gumbrecht en Marrinan, *Mapping Benjamin*, 128.

gerestaureerde *Harvard Murals* kijken. Rothko heeft wel degelijk een hand in dit werk, onder de projectie en dus nog zichtbaar. Aan de hand van het begrip van Gumbrecht en Marrinan is dit werk dus gedeeltelijk materieel authentiek.

Ook de theorie van Muñoz-Viñas over de authentieke staat kan aansluiten op de materiële authenticiteit van de *Murals*. In deze theorie is elke staat van het object de authentieke staat, hierin richt Muñoz-Viñas zich ook in het bijzonder op de materiële authenticiteit.<sup>89</sup> Volgens deze theorie zijn de gerestaureerde kunstwerken altijd authentiek en zo ook de gerestaureerde *Harvard Murals*.<sup>90</sup>

Lastiger is het echter om te beweren dat de theorie van Knizek van invloed kan zijn wanneer we spreken over de materiële authenticiteit van de gerestaureerde *Harvard Murals*. Deze theorie gaat uit van het idee dat een kopie zich de kwaliteiten van een authentiek werk kan toe-eigenen en zo authentiek kan worden.<sup>91</sup> Er is hier echter geen sprake van een kopie in de traditionele zin. De met licht gerestaureerde schilderijen zijn nog steeds aanwezig en zijn een onderdeel van het kunstwerk.

De restauratie van de *Harvard Murals* was gericht op het herstellen van de kleuren en het hiermee terugbrengen van het originele beeld. De authenticiteit van de kleur van de schilderijen met projectie is, zoals we hebben gezien geconstrueerd aan de hand van verouderde materialen die mogelijk niet de meeste betrouwbare bronnen zijn. De kleuren die zijn gerealiseerd met de projectie kunnen nooit precies een op een overeenkomen met de originele kleuren van Rothko. De onderzoekers en curatoren spreken echter van een succesvol terugbrengen van de originele kleuren.<sup>92</sup> Het doen van een dergelijke uitspraak geeft weinig ruimte voor de mogelijkheid dat dit niet de exacte kleuren zijn die de panelen hadden voor de verkleuring optrad. In de literatuur is nergens terug te vinden dat hier sprake is van een interpretatie van de kleuren van de werken. In zekere zin is dat wat dit hele project doet, het geeft een interpretatie van hoe de panelen er mogelijk uit hebben gezien.

Wanneer we er vanuit gaan dat de geprojecteerde kleuren inderdaad de originele kleuren zijn, zou gesproken kunnen worden van een bepaalde mate van authenticiteit. In de zin dat de kleuren te zien zijn die de maker, Rothko, zijn bedacht en gebruikt. De hand van de maker is dan nog te zien in de kleur van deze panelen en dit aspect maakt de werken op die manier nog authentiek. De kleur zou echter ook kunnen worden afgestreept als een factor van enige echte invloed op het uiteindelijke oordeel, omdat het onmogelijk is om met zekerheid vast te stellen dat

---

<sup>89</sup> Muñoz-Viñas, "Beyond Authenticity", 36.

<sup>90</sup> Ibidem, 36.

<sup>91</sup> Knizek, "Walter Benjamin", 361.

<sup>92</sup> Bois, "Light repairs".

het inderdaad de originele kleuren zijn die zichtbaar geworden met behulp van de projectie.

In relatie tot de in hoofdstuk een besproken theorieën over authenticiteit is er op het gebied van kleur geen gemakkelijke connectie te maken met een van de teksten. In het geval van de kleur gaat men ervan uit dat een deel van de authenticiteit van het werk verloren is gegaan met het vervagen van de kleur. De authenticiteit van het werk wordt als het ware teruggebracht. Geen van de theorieën spreekt echter expliciet over het terughalen van authenticiteit wanneer dit verloren is gegaan. Er wordt vooral gesproken over de aanwezigheid of het ontstaan ervan. Zodoende is de enige theorie die aansluit bij het idee over de authenticiteit van de kleur die teruggebracht is aan de hand van de lichtprojectie is de theorie van Muñoz-Viñas, waarin alle staten van hetzelfde werk authentiek zijn. De kleur van de *Harvard Murals* is dan ook authentiek in de verkleurde staat en de met licht gerestaureerde staat.

Met de projectie is men bezig met het terughalen van het originele beeld. Dit alles lijkt vooral het bewerkstelligen van een bepaalde mate van authenticiteit in de ervaring als doel te hebben.

Geen van de in hoofdstuk een beschreven theorieën over authenticiteit houdt expliciet rekening met de ervaring ervan. Het gaat vooral om authenticiteit in een meer materiële zin. Men zou echter kunnen beweren dat de ervaring van authenticiteit onderhevig is aan al deze theorieën.

Als mensen willen we graag dat iets “echt” is en vooral de het niet “nep” is. Het nep of niet echt zijn van bijvoorbeeld objecten of andere mensen brengt veel negatieve emoties in ons naar boven. In het bijzonder wanneer we voor de gek worden gehouden als ons wordt verteld dat iets echt, origineel of authentiek is en dit niet het geval blijkt te zijn. We voelen ons dan verraden.

In de verschillende theorieën over authenticiteit uit hoofdstuk een spreekt Knizek over het authentiek worden van objecten. Hij heeft het hier over het proces waarin reproducties zich kwaliteiten toe-eigenen die het werk authentiek kunnen maken.<sup>93</sup> Hij heeft het niet over de ervaring van de beschouwer, maar men zou zeker kunnen beweren dat de ervaring van authenticiteit die een beschouwer heeft die niet weet dat een werk niet authentiek is hierin ook meespeelt. Wanneer een werk dat niet authentiek is wel zo wordt ervaren door een grote groep mensen, maakt het dan nog uit dat het niet echt authentiek is? De ervaren authenticiteit van het werk kan met de tijd worden overgedragen en een werk op deze manier authentiek maken.

Muñoz-Viñas geeft zoals bekend aan dat alle staten van het object authentiek zijn, hij spreekt hier over de materiële authenticiteit van kunstwerken, maar ook hier zou men kunnen zeggen dat dit van toepassing kan zijn op ervaringen van authenticiteit. Wanneer een beschouwer

---

<sup>93</sup> Knizek, “Walter Benjamin”, 361.

een beschadigd werk als authentiek ervaart is het authentiek. Wanneer een beschouwer een gerestaureerd werk als authentiek ervaart is het ook authentiek. Deze authenticiteit kan dan in verschillende aspecten zitten, zoals bij het beschadigde werk in het feit dat het is beschadigd en daarom laat zien dat het werk een geschiedenis heeft en dat het als het ware feilbaar is. Of in het gerestaureerde werk wanneer de beschouwer zich niet bewust is van de aangebrachte aanpassingen of als de authenticiteit van het beeld de beschouwer raakt.

De ervaring van authenticiteit ligt bij het individu. Of de beschouwer deze wel of niet ervaart is afhankelijk van een breed scala aan factoren, zoals bijvoorbeeld de hoeveelheid voorkennis die de beschouwer heeft.

Bij de *Harvard Murals* spelen een aantal factoren mee. De context waar de werken voor zijn ontworpen is onmogelijk terug te halen en dat moet worden geaccepteerd. De eetzaal in het Holyoke Center waar de werken hingen heeft niet langer dezelfde functie en is niet geschikt voor het tentoonstellen van de werken.<sup>94</sup>

Rothko had duidelijke ideeën over hoe zijn schilderijen bekeken moesten worden. Hij stuurde hierin sterk om een bepaald type ervaring bij de beschouwer op te wekken.<sup>95</sup> De aspecten waar hij zich vooral op richtte waren licht in de ruimte en de hoogte waarop zijn werken hingen. De schilderijen diende lager bij de grond te hangen en het licht moest meer gedimd zijn dan in een standaard museum.<sup>96</sup> Het idee van de werken van Rothko is dat ze hun eigen innerlijke licht hebben dat ze uitstralen en dat ze niet zoals andere schilderijen licht dat op ze geschenen wordt reflecteren.

97

In hoofdstuk twee is gesproken over de “echte” ervaring die tot stand komt bij 'immediacy' volgens Bolter en Grusin. Zij schrijven dat wanneer het oude en het nieuwe medium met elkaar versmelten en het oude medium hierdoor als het ware verdwijnt dat dit dan een echte ervaring op zou leveren.<sup>98</sup> Bij de gerestaureerde *Harvard Murals* is hetzelfde aan de hand. De beschouwer krijgt een mix van verschillende media te zien, 'hypermediacy', en het doel is om 'immediacy' te ervaren.

In essentie is de vraag of beschouwer in staat is haar ongeloof aan de kant te zetten en verder te kijken dan de projecties, naar het werk als een geheel en dus in staat is om 'immediacy' te ervaren. Dit wordt moeilijker gemaakt door het uitzetten van de projecties elke dag om vier uur in de middag. Voor het verschaffen van informatie over het project en de gebruikte techniek is het uitschakelen van de projecties heel interessant. De illusie die men probeert te bewerkstelligen wordt

---

<sup>94</sup> Strenger, “The Conservation of a Room”, 349.

<sup>95</sup> Bois, “Light repairs”.

<sup>96</sup> Strenger, “The Conservation of a Room”, 348.

<sup>97</sup> Bois, “Light repairs”.

<sup>98</sup> Bolter en Grusin, *Remediation*, 53.



er echter mee doorbroken. Daarnaast maakt het een performance van het werk. Het uitzetten van de Rothko's wordt een evenement op zich en doet aan als een manier om publiek te trekken. De digitalisering van de werken zorgt er, zoals Groys ook schrijft voor dat het werk als het ware verdraaid wordt. Het werk wordt een versie van zichzelf. Het wordt een simulacrum, een representatie van een object.<sup>99</sup>

Uit de verschillende aspecten die hierboven zijn besproken is naar voren gekomen dat het materiaal en de kleur van de schilderijen authentiek kunnen zijn afhankelijk van het begrip van authenticiteit dat wordt gehanteerd. De gebruikte theorieën die zijn besproken in hoofdstuk een schieten in sommige aspecten, vooral bij de bespreking van kleur, te kort. De authenticiteit van de ervaring van de werken lijkt vooral afhankelijk te zijn van de beschouwer. Er is door de conservatoren veel werk gestoken in het creëren van omstandigheden die aansluiten bij Rothko's wensen over de manier waarop hij zijn werken graag tentoongesteld zag. Wanneer de beschouwer in staat is om de 'immediacy' van het nieuwe medium te ervaren op zo'n manier dat de twee media inderdaad elkaar versmelten is het mogelijk om de werken als authentiek te ervaren. Tot de illusie wordt doorbroken doordat de beschouwer naar het werk toe loopt en haar eigen schaduw over het doek ziet vallen, omdat haar lichaam het geprojecteerde licht blokkeert.<sup>100</sup> Of doordat de klok vier uur slaat, de projectie uitgeschakeld wordt en de onderliggende waarheid van verval aan het licht komt.

---

<sup>99</sup> Bois, "Light repairs".

<sup>100</sup> Dit probleem kan mogelijk worden opgelost door de projectoren direct boven de schilderijen te hangen zoals dit gebeurt bij de digitale schoolborden van de laatste jaren. Dit zorgt er echter voor dat de projector duidelijk zichtbaar is boven het schilderij wat voor afleiding zorgt wanneer een werk van enige afstand wordt bekeken.

## CONCLUSIE

De invloed van lichtrestauratie op authenticiteit is afhankelijk van verschillende factoren, zoals het begrip van authenticiteit dat gehanteerd wordt en hoe je lichtrestauratie opvat.

Authenticiteit is in deze scriptie in verschillende gedaanten besproken en gerelateerd aan verschillende aspecten van een casus waarop het van invloed kan zijn.

Daarnaast is lichtrestauratie neergezet als een vorm van het digitaliseren van het kunstwerk en dus het aanpassen van het bestaande medium naar een nieuw medium. Aan de hand van de casus van de *Harvard Murals* is gekeken hoe authenticiteit van de werken beïnvloed wordt door lichtrestauratie. Hierbij is gekeken naar verschillende aspecten die bijdragen aan de authenticiteit van een kunstwerk zoals het materiaal, de kleuren en de ervaring van de beschouwer.

Lichtrestauratie lijkt op een materieel niveau de perfecte oplossing voor het restaureren van grote werken als de *Harvard Murals*, omdat het ideale beeld zichtbaar wordt gemaakt en tegelijkertijd het verval van de onderliggende werken wordt geaccepteerd. Deze techniek brengt ons echter zowel dichterbij het authentieke als dat het ons er verder van verwijderd. Het schilderij of object ziet er weer uit zoals de kunstenaar het heeft bedoeld, dat maakt authentiek, maar de manier waarop dit gebeurt breekt met het medium en verwijderd ons tegelijkertijd dus ook verder van wat er is bedoeld.

In hoeverre lichtrestauratie invloed heeft op authenticiteit kan op twee manieren worden bekeken. Aan de ene kant zou men kunnen concluderen dat het wel van invloed is op authenticiteit en aan de andere kant ook niet.

Lichtrestauratie als concept is wel van invloed op het begrip authenticiteit en hoe we nadenken over het concept. Het laat zien dat bestaande begrippen te kort schieten. Er is een duidelijker, meer gedefinieerd begrip van authenticiteit nodig is om lichtrestauratie te kunnen vangen.

Ook is lichtrestauratie van invloed op de authenticiteit van het bestaande kunstwerk. De *Harvard Murals* zoals ze door Rothko zijn geschilderd in de jaren zestig van de vorige eeuw bestaan niet meer, ze zijn dermate beschadigd dat ze niet meer teruggehaald kunnen worden op de traditionele manier. Men zou kunnen beweren dat de werken niet langer authentiek zijn. De lichtrestauratie wil terugbrengen wat verloren is gegaan, maar tast op een eigen manier de authenticiteit van de *Murals* aan. Het werk verliest wat van haar authenticiteit, door de

toevoegingen die worden gedaan.

Aan de andere kant kunnen we ook kijken naar lichtrestauratie als een techniek, naar de invloed die het heeft op het materiaal en naar de toepassing ervan. Dan kan geconstateerd ook worden dat de toevoeging van het nieuwe medium het kunstwerk op zo'n drastische manier veranderd dat het gezien zou kunnen als een nieuw kunstwerk.

De restauratie van de *Harvard Murals* bestaat vanuit dit oogpunt uit een aantal verschillende beelden en daarmee ook uit een aantal verschillende kunstwerken. Er zijn twee verschillende beelden aanwezig wanneer de projectie aan staat. De onderliggende doeken en het beeld dat zichtbaar wordt door de combinatie van de doeken en de projectie. Daarnaast is er nog een derde kunstwerk aanwezig wanneer het uitschakelen van de projectie als handeling en dus als een performance wordt gezien. Mensen komen er speciaal voor kijken en er wordt een evenement op zich.

Elk van deze drie kunstwerken heeft een eigen verhaal, een eigen materiaal en een eigen plaats in tijd en ruimte. Elk van deze kunstwerken is dan ook op haar eigen manier in materiële zin authentiek.

In de verkleurde doeken zit de hand van Rothko, de kleuren die hij heeft opgebracht zijn niet meer wat ze waren maar de hand van de maker is aanwezig. Wanneer de huidige staat van het werk is de authentieke en dan zijn ook de verkleurde *Harvard Murals* authentiek.

Het kunstwerk dat wordt gevormd door de projectie in combinatie met de verkleurde doeken is authentiek in de zin dat het een nieuw werk is. Het is een multimedia kunstwerk dat niet eerder ontwikkeld kon worden, maar door technologische vooruitgang en vooruitgang in de onderzoeksmogelijkheden kon worden gemaakt. De kleuren die de projectie voortbrengen zijn misschien niet authentiek voor de onderliggende verkleurde doeken, maar ze zijn authentiek voor het nieuwe werk.

Ook de performance als losstaand kunstwerk is authentiek, het werk komt voort uit het multimedia kunstwerk, maar heeft een eigen bestaan.

We kunnen dan ook concluderen dat er door middel van lichtrestauratie van bestaande kunstwerken, nieuwe, mixed media en performance kunstwerken ontstaan. Er zal meer onderzoek gedaan moeten worden naar wat lichtrestauratie in het algemeen betekent voor de manier waarop we omgaan met beelden en de invloed ervan op de museale ervaring mocht lichtrestauratie een populair fenomeen worden. Daarnaast zou de totstandkoming van het performance kunstwerk in lichtrestauratie een gebied waar verder onderzoek naar gedaan kan worden. Tot slot is het mogelijk interessant lichtrestauratie te onderzoeken in relatie tot Jean Baudrillard's theorie over het

simulacrum.

Voor deze scriptie is gekeken naar de relatie tussen lichtrestauratie en authenticiteit. Lichtrestauratie heeft zowel invloed op de manier waarop we nadenken over het begrip van authenticiteit dat we hanteren en laat zien dat alle bestaande vormen hiervan te kort schieten als ze worden toegepast op de authenticiteit van het opzichzelfstaande, met licht gerestaureerde kunstwerk. Door de toevoeging van het digitale beeld wordt de authenticiteit afgezwakt, maar ook weer versterkt door de terugbrengen van datgene dat verdwenen was. Authenticiteit bevindt zich in dit geval op een spectrum en de *Harvard Murals* zijn in dit oogpunt deels authentiek.

Er bestaat echter ook een mogelijkheid om anders naar het kunstwerk te kijken. Wanneer we het enkele kunstwerk opsplitsen in drie aparte kunstwerken, zou elk van de werken los komen te staan van de andere twee en zo authentiek kunnen zijn. In dit geval wordt de authenticiteit van het originele werk niet beïnvloedt, omdat de lichtrestauratie geen onderdeel uitmaakt van de verkleurde werken. De lichtrestauratie is onderdeel van het gerestaureerde, nieuwe, nu mixed media kunstwerk en, omdat het een onderdeel is van dit nieuwe kunstwerk is het authentiek en wordt de authenticiteit van de verkleurde werken niet beïnvloedt.

## BIBLIOGRAFIE

- Benjamin, W. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" in S.M. Cahn en A. Meskin. *Aesthetics: A comprehensive anthology*. (2007), 327-339.
- Bois, Y.-A., H. Cooper, L. Hershman Leeson, C. Mancusi-Ungaro, K. Okiishi, R.H. Quaytman, D. Reed, J. Weiss en M. Kuo, (2015) "Light repairs: a roundtable on the restoration of Mark Rothko's Harvard murals" in *Artforum* Summer 2015.  
<https://www.artforum.com/inprint/issue=201506&id=52269> Geraadpleegd 23 december 2017.
- Bolter, J. D., en R. A. Grusin, *Remediation: Understanding new media*. mit Press, 2000.
- Cuellar, S., et al. "Non Invasive Color Restoration of Faded Paintings using Light from a Digital Projector." *ICOM CC, Lisbon, Modern Materials and Contemporary Art* (2011), 1-9.
- Groys, B. "From Image to Image-File—and Back: Art in the Age of Digitalization." in *Art Power*, 2008, 82-91.
- Gumbrecht, H., en M. Marrinan. *Mapping Benjamin: The work of art in the digital age*, 2003.
- Hennion, A. en B. Latour, "How to Make Mistakes on So Many Things at Once-and Become Famous for It" in H. Gumbrecht en M. Marrinan. *Mapping Benjamin: The work of art in the digital age*, 2003, 91-97.
- ICN. *ICN-informatie. Nr. 13. Het beperken van lichtschade aan museale objecten: Lichtlijnen*. Amsterdam, 2005.  
[https://cultureelerfgoed.nl/sites/default/files/publications/informatieblad\\_13\\_beperken\\_lichtschade\\_museale\\_objecten.pdf](https://cultureelerfgoed.nl/sites/default/files/publications/informatieblad_13_beperken_lichtschade_museale_objecten.pdf) Geraadpleegd 6 januari 2018.
- Knizek, I., "Walter Benjamin and the Mechanical Reproducibility of Art Works Revisited" in *The*

*British Journal of Aesthetics* 33, no. 4 (1993), 357-366.

Lafontaine, R. H. "Seeing through a yellow varnish: a compensating illumination system." in *Studies in Conservation* 31.3 (1986), 97-102.

Law, A. J., et al. "Projecting Restorations in Real-Time for Real-World Objects.", 2014, 1-8.

Markner, R., ed., *Literatur über Walter Benjamin: kommentierte Bibliographie 1983-1992*. Argument-Verlag, 1993.

Muñoz-Viñas, S. "Beyond Authenticity" in Hermens, E., en T. Fiske (eds.) *Art, conservation and authenticities: material, concept, context*. Archetype, 2009, 33-38.

"Nara Document on Authenticity", ICOMOS, 1994, <https://www.icomos.org/charters/nara-e.pdf>.

Stenger, J., et al. "Conservation of a room: A treatment proposal for Mark Rothko's Harvard Murals." in *Studies in Conservation* 61.6 (2016), 348-361.

Stenger, J., et al. "The making of Mark Rothko's Harvard Murals." in *Studies in Conservation* 61.6 (2016), 331-347.

"Venice Charter", ICOMOS, 1964, [https://www.icomos.org/charters/venice\\_e.pdf](https://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf).

## BIJLAGEN

### HERKOMST ILLUSTRATIES

Afbeelding voorblad: “*Panel One, Panel Two en Panel Three* (1961-1962) van Mark Rothko aan de muur in het Holyoke Center in 1963; Foto door James K. Ufford en Michael Nedzweski.”

Afkomstig van: Stenger, J., et al. "Conservation of a room: A treatment proposal for Mark Rothko's Harvard Murals." in *Studies in Conservation* 61.6 (2016), 349.

Afbeelding 1: “*Panel One, Panel Two en Panel Three* met licht gerestaureerd aan de muur in het Fogg Art Museum, 2014; Foto door Peter Vanderwarker.”

Afkomstig van:

<https://hyperallergic.com/199824/in-the-spotlight-harvards-rothkos-dont-shine/>

Geraadpleegd 16 januari 2018.

Afbeelding 2: “*Panel Four* (links) en *Panel Five* met licht gerestaureerd in het Fogg Art Museum, 2014; Foto door Peter Vanderwarker.”

Afkomstig van:

[http://www.archlighting.com/projects/reviving-mark-rothkos-harvard-murals-using-light\\_o](http://www.archlighting.com/projects/reviving-mark-rothkos-harvard-murals-using-light_o)

Geraadpleegd 16 januari 2018.

## SAMENVATTING

Authenticiteit is een begrip waarover veel discussie bestaat. In het bijzonder in de wereld van conservering en restauratie van kunstwerken. Met de opkomst van nieuwe technieken en technologische vooruitgang op dit gebied komt de discussie over authenticiteit telkens opnieuw op. Een nieuwe techniek waar het afgelopen decennium steeds meer gebruik van wordt gemaakt is restauratie met behulp van licht. Door met beamers correctiebeelden op beschadigde, verkleurde of anderszins aangetaste kunstwerken en objecten te projecteren kan het originele uiterlijk van deze objecten opnieuw zichtbaar worden gemaakt.

Een van de eerste grote projecten waar met behulp van licht schilderijen gerestaureerd zijn is de restauratie van Mark Rothko's *Harvard Murals* (1961 – 1962) in het Fogg Art Museum in 2014. De schilderijen zijn gedurende vijftien jaar overmatig blootgesteld aan licht en zijn als gevolg daarvan zodanig verkleurd dat de schade niet te herstellen is op een conventionele manier. Daarom is gekozen voor een restauratie met licht om de originele kleuren van het werk opnieuw weer te kunnen geven.

In dit onderzoek is besproken in hoeverre lichtrestauratie het concept authenticiteit beïnvloedt. Dit is door middel van een bespreking van het begrip van authenticiteit van Walter Benjamin uit *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Aan de hand van verschillende lezingen van deze tekst in combinatie met een tekst van Salvador Muñoz-Viñas zijn verschillende begrippen van authenticiteit naast elkaar gezet. Vervolgens is er een beeld gevormd van lichtrestauratie en hoe het gezien kan worden als een manier van digitaliseren van kunst of het veranderen van het medium van het bestaande kunstwerk. Daarna zijn de eerder besproken concepten toegepast op de casus van de *Harvard Murals* hier is specifiek gekeken naar authenticiteit in materiaal, kleur en ervaring.

Uit dit onderzoek zijn twee invalshoeken naar voren gekomen. Ten eerste is het mogelijk te zeggen dat lichtrestauratie de manier waarop we nadenken over authenticiteit beïnvloedt en duidelijk maakt dat bestaande begrippen van authenticiteit te kort schieten wanneer het gaat om met licht gerestaureerde kunstwerken. Ten tweede is het echter ook mogelijk te concluderen dat een met licht gerestaureerd kunstwerk een nieuw kunstwerk is dat los staat van het beschadigde werk. Daarmee wordt de authenticiteit van het beschadigde werk niet beïnvloedt, omdat de lichtrestauratie een nieuw kunstwerk heeft gecreëerd, in plaats van dat het het bestaande kunstwerk heeft aangepast.