

Monika JADZIŃSKA

03.

„PO NAS CHOĆBY POTOP”? ZACHOWANIE SZTUKI NASZYCH CZASÓW

Wprowadzenie

W czasach, w których szeroko dyskutuje się na temat zadań, budynków, programów, wystawiennictwa, roli muzeów i kolekcji sztuki współczesnej, rzadko stawia się pytanie o kwestię właściwie najistotniejszą – można powiedzieć podstawową – czy sztuka ta w ogóle ma szansę przetrwać? Słynny brytyjski ekonomista John Keynes stwierdził, że „w dłuższej perspektywie i tak wszyscy umrzemy”, a więc właściwie kogo to obchodzi? Czy w związku z tym dziedzictwo kultury naszych czasów traktowane będzie według wygodnej zasady: „po nas choćby potop”? Czy refleksja, a co za tym idzie działania w zakresie profesjonalnej ochrony, konserwacji i odpowiedniej dokumentacji, przyjdą na tyle późno, że nie będzie już czego ratować?

Utrzymanie w należytym stanie sztuki współczesnej, szczególnie dzieł niekonwencjonalnych, jest dużym wyzwaniem ze względu na swoją złożoność – trzeba podjąć walkę ze skutkami eksperymentalnych koncepcji, upływu czasu, zastosowania materiałów nietrwałych lub elementów gotowych, nowych technologii i rozwiązań technicznych. Trzeba w profesjonalny sposób przeanalizować, zidentyfikować i utrwalić materię lub odwrotnie – po odpowiednim rozpoznaniu, działając zgodnie z intencją twórcy, traktować ją w sposób adekwatny do charakteru dzieła wykonując replikę, rekonstrukcję, emulację, re-enactment, zachowanie poprzez dokumentację lub wykorzystać inne możliwości nowoczesnej konserwacji. Aby ustalić odpowiedni model postępowania, trzeba zrozumieć co i dlaczego należy zachować i chronić, czyli co sprawi, że dzieło pozostanie autentyczne.

Kwestia autentyzmu to jedno z kluczowych zagadnień w dyskusji na temat zachowania szeroko rozumianego dziedzictwa kulturowego. Przez wieki podlegało wielu zmianom w zależności od miejsca, czasu i kontekstu. Wyznacznikiem wartości dzieła sztuki był autentyzm przedstawienia lub formy, materii lub idei, struktury lub procesu, realizacji lub intencji. W przypadku niekonwencjonalnych dzieł sztuki współczesnej – instalacji, environment, sztuki kinetycznej, konceptualnej, efemerycznej itd., kwestia trwałości i dążność do zachowania przestała być oczywista, a więc i cel i metodyka działań konserwatorskich musi być inna. Inna, znacznie ważniejsza, jest też rola dokumentacji.

Co się zmieniło?

Pytanie o dzieło autentyczne

Dzieła sztuki, właściwie „od zawsze”, poddawane były różnym przekształceniom wypaczającym ich sens i znaczenie, co często czyniono w imię „dojścia do autentyzmu”. Panowały różne kryteria oceny wartości. W czasach średniowiecznego kultu relikwii autentyzm decydował o wartości przedmiotu, ale paradoksalnie nie autentyczność materii miała tu najważniejsze znaczenie, a cuda, których dokonywała. Inne kryteria decydowały o wartości dzieła w renesansie – epoce wielkich mistrzów, jeszcze inne w wiekach następnych.¹ Rozważania nad autentyzmem rozkwitły w wieku osiemnastym i okresie romantyzmu, kiedy to kładziono szczególnie nacisk na indywidualność i wyjątkowość dzieła sztuki.² Dopiero jednak w wieku dziewiętnastym zdano sobie sprawę z odpowiedzialności wobec oryginału, zaś

rekonstrukcja i jej zasięg stała się jedną z bardziej dyskutowanych kwestii. Przeciwnym podejściu do tego zagadnienia prezentowali Eugène Viollet-le-Duc i John Ruskin. Pierwszy z nich, realizator licznych rekonstrukcji, w duchu „jedności stylowej” przemieniał zabytki w myśl zasady, że „konserwować zabytek nie znaczy zachować go, naprawić czy przerobić, znaczy to przywrócić do stanu integralności, w jakim być może się nigdy nie znajdował”³

Przeciwnikami takiego podejścia byli J. Ruskin i William Morris potępiając jakiegokolwiek odtwarzanie, uznając cały zapis zmian historycznych, które przeszły zabytki, za ich unikalną wartość. Na początku dwudziestego wieku Alois Riegl zwrócił uwagę na fakt, że dzieło jest częścią swojej historii i jako takie ma prawo do destrukcji, zaś „wartość dawności”, jaka z tego wynikała, uznał za kluczową dla zabytku. Kolejni wielcy teoretycy (Camillo Boito, Georg Dehio, Cesare Brandi) postulowali ochronę substancji oryginalnej m.in. poprzez minimalną interwencję konserwatorską oraz zachowanie odróżnialności i odwracalności uzupełnień. Postulaty te miały ogromny wpływ na wiele następnych pokoleń konserwatorów. Zachowanie zabytku utożsamiono z zachowaniem oryginalnej substancji materialnej, jako źródła wiedzy o obiekcie dla przyszłych pokoleń. Postulaty te skodyfikowano na stronach Karty Konserwatorskiej z Aten (1930), a następnie Karty Weneckiej (1964). W Europie miało to silne umocowanie w tradycji chrześcijańskiego kultu relikwii świętych. „Zgodnie z tą tradycją o autentyczności zabytku decydował autentyzm jego substancji materialnej. Jej brak czynił z zabytku jego falsyfikat.”⁴ Wedle zaleceń Karty Weneckiej, środowiska konserwatorów europejskich nie wyrażały przyzwolenia na odbudowy czy rekonstrukcje, za niedopuszczalne uznano też uzupełnianie lub wymianę oryginalnych materiałów na nowe. Celem konserwacji miało być przedłużenie życia dzieła, rozumianego w kategoriach „przedmiotu”, poprzez opóźnienie procesów starzenia i zapobieżenie dalszym zmianom. Jako punkt wyjścia określono konieczność przeprowadzenia rzetelnych badań identyfikujących materię oryginalną i późniejsze palimpsesty historyczne, zakończeniem zaś dokumentacja obejmująca rozpoznanie, analizę materiałową i stylistyczną, historię obiektu, cel i założenia oraz program prac, projekt konserwatorski, opis realizacji prac i zalecenia dla użytkownika. Po wiekach zmagania i błędów, ustanowienie doktryn bezwzględnie

chroniących substancję dzieła wydawało się koronnym, a przede wszystkim końcowym etapem poszukiwań. Okazało się, że w obliczu wyzwań sztuki współczesnej, to nie wystarczy.

Doktrynalny kult autentyzmu substancji nie zawsze bowiem chroni oryginalną ekspresję i ideę dzieła. Europejska koncepcja autentyzmu substancji materialnej stoi w sprzeczności do, na przykład, dalekowschodniej. Zachowanie dzieła w przypadku obiektów stworzonych z materiałów nietrwałych, narażonych na trzęsienia ziemi, czy niestabilne warunki atmosferyczne, zasadzało się tu nie na ocaleniu oryginalnego tworzywa, ale zachowaniu tradycyjnych form i technik, przy jednoczesnej wymianie materiału (np. drewniane japońskie świątynie). Zagadnienie, podjęte przez instytucje dziedzictwa światowego takie jak ICOMOS, ICCROM, ICOM, UNESCO zostało opracowane w formie tzw. *Document of Authenticity* (Nara, 1994).⁵ Dekadę później ustalono listę parametrów określających autentyzm dzieła (tzw. *Test of Authenticity*) – jako projekt, materiał, warsztat i otoczenie. W 2005 roku rozszerzono pojęcie o kolejne zagadnienia (w formie tzw. *Conditions of Authenticity*) stwierdzając, że weryfikacja autentyzmu dzieła musi być prowadzona na podstawie informacji z dziedzin takich jak: forma i projekt, materiał i funkcja, tradycja i technika, kontekst, idea, uczucie, energia oraz inne wewnętrzne i zewnętrzne czynniki. Opracowano też, w formie konwencji, szalenie istotną kwestię ochrony dziedzictwa niematerialnego (*intangible*), gdzie stworzono kategorię dzieł performatywnych, bardzo przydatną dla sztuki nietradycyjnej (Paryż, 2003).⁶ Ocalenie dzieła sztuki „w pełnym bogactwie jego autentyzmu”⁷ dostrzeżono więc jako akt złożony, co jest szczególnie istotne wobec dylematów, przed jakimi stoi opiekun sztuki naszych czasów.

Sztuka współczesna

Jaki ma to wpływ na ochronę współczesnych sztuk wizualnych? Zmiany cywilizacyjne i kulturowe wymusiły zmianę podejścia do sztuki, a możliwości techniczne, materiałowe, technologiczne i komunikacyjne wprowadziły rewolucję w sposobach wyrażania artystycznej ekspresji. Kompleksowość ochrony takiej sztuki prowokuje pytania o potrzebę zachowania autentyzmu nie tylko tkanki materialnej, ale i konceptualnej dzieła, intencji twórcy, kontekstu, funkcji, formy, przestrzeni, miejsca, czasu, historii, procesu tworze-

nia. Jak stwierdził prof. Zygmunt Bauman, siłą naszych czasów jest ogromna różnorodność, wymuszająca szacunek do inności i zindywidualizowania w różnych sferach.⁸ W świecie sztuki zindywidualizowanie jest ogromne, wkraczające w koncepcje tak radykalne, jak brak łączności z rzeczywistością (np. abstrakcjonizm), brak dzieła sztuki na rzecz konceptu (np. konceptualizm, sztuka efemeryczna, eat art, land art i inne), czy w ogóle brak artysty (staje się on twórcą „wyboru” przedmiotu użytku codziennego, samounicestwiającej się materii, czy wydarzenia artystycznego). Okazuje się jednak, że w kontekście zachowania „dzieła” przywiązanie do materiału wciąż jest ogromne. Ważnym źródłem wiary w prawdziwość materiału jest przekonanie, że przedmioty, odwrotnie niż słowa, nie kłamią. Od renesansu począwszy, kiedy to zaufano materialnym reliktom widząc w nich świadków wieków dawnych, aż po badania archeologów, traktujących artefakty jako bardziej autentyczne od tekstów – rzecz materialna kojarzy się z tą warstwą dzieła, która przekazuje oryginalną intencję twórcy i czasów, w których powstała. Powszeczne jest przekonanie, że „materialna kultura jest prawdziwsza niż pisana”, czy zachowana w inny sposób.⁹ Pomimo, że niektóre przedmioty, dzieła sztuki, czy artefakty są ewidentnie zmienione w czasie, do dziś panuje ogólne przekonanie, że coś, co jest dotykalne i widzialne musi być prawdziwe, że materialne obiekty będące świadkami dawnych epok są wieczne, niezmiennie, trwałe, namacalne i że to wyłącznie materia świadczy o autentyczności dzieła. Wobec tego, poszanowanie i zachowanie tej materii gwarantuje zachowanie autentyczności całości. Sztuka nowoczesna podważa tę koncepcję.

W sztuce współczesnej przełom polegał nie tylko na zastosowaniu różnych form ekspresji (happeningu, multiplikacji, konsumpcji, wykorzystania natury, krajobrazu, zwierząt, ludzi), ale i na użyciu nowych materiałów i ich kombinacji, nowych technik i technologii. W wieku dziewiętnastym, lub nawet według niektórych badaczy w okresie romantyzmu, artyści odeszli od poprawności warsztatowej w imię nieskrępowanej wolności i swobody ekspresji artystycznej. Tworzywo i technika sztuki stały się programowo nietrwałe od czasu wystąpienia futurystów, zakładających degradację i rozpad obiektów. Dla Duchampa ogromną rolę odgrywał sam dobór materiałów. Materiał zyskał znaczenie poprzez indywidualne określenie ikonograficzne w danym dziele.¹⁰ Od lat 60-tych zaakceptowana, a wręcz promowana była kon-

cepcja tworzenia dzieł, które miały krótki, ograniczony czas istnienia. M.in. Lawrence Weiner, Sol LeWitt, Robert Morris tworzyli prace, które intencjonalnie miały określony limit czasowy, po czym ulegały degradacji. Odejście od dzieła jako obiektu fizycznego, postmodernistyczny „koniec sztuki”, zaowocowały lubowaniem się w entropii, efemeryczności i procesie. Przez następne lata tworzenie dzieł, których żywot miał być z założenia krótki, nie należało do rzadkości. Ich unicestwienie lub pokazanie procesu degradacji leżało w założeniu koncepcyjnym wypracowanym w procesie kreacji – na przykład więdnące i gnijące kwiaty w pracy Anyi Gallaccio *Preserve „Beauty”* (1991-2003), czy dzieło Rogera Hiornsa *Beachy Head* – kolumny z mydlanej piany, które spadając w dół w nieprzewidziany sposób zmieniały formę, by z upływem czasu zaniknąć.

Cele i limity zachowania oraz konserwacji

Ochrona dóbr kultury i sztuki poprzez działania konserwatorskie zakłada zachowanie w niezafałszowanej formie materii, struktury i koncepcji dzieła. W sztuce dawnej interwencje konserwatorskie dokonywane są na obiektach stworzonych z trwałych i w większości rozpoznanych materiałów, tworzących zdefiniowaną strukturę (nawet biorąc pod uwagę historyczne palimpsesty). Inaczej rzecz ma się w przypadku sztuki współczesnej. Tu forma, materiały i ich kombinacje, mogą być za każdym razem inne, najczęściej nienależące do palety typowych środków artystycznych. Różnorodność i nieprzewidywalność dotyczy charakteru materii, efektów ich kompilacji z innymi materiałami oraz procesów starzeniowych. Do tego dochodzą względy ekonomiczne i prestiżowe. Zmienna, efemeryczna, lub wręcz skazana (przynajmniej teoretycznie) na zanikanie materia stała się problemem nie tylko dla konserwatorów, ale i dla innych tzw. *stakeholders*, a więc ludzi zaangażowanych i odpowiedzialnych za sztukę (kolekcjonerów, dyrektorów muzeów i galerii, marszandów, historyków sztuki, artystów, kuratorów itd.). Niewłaściwe działania (związane z wystawiennictwem, transportem, przechowywaniem) mogą wypaczyć lub całkowicie zmienić jej sens. Wymóg traktowania każdego dzieła indywidualnie, wzmocniony być musi wielokrotnie. Sztuka nowoczesna, by nie stracić swej istoty, wymaga równie starannego i profesjonalnego traktowania, jak sztuka dawna, by móc ustalić postępowanie w zakresie jej ochrony i zachowania. Konieczne jest rozeznanie relacji pomię-

dzy sferą materialną, a konceptualną, skutkujące odpowiednimi badaniami i działaniami konserwatorskimi.

Dlaczego konserwator potrzebuje dokumentacji

Z pomocą przychodzi nam, jako jeden z aspektów „dobrej praktyki”, prawidłowa dokumentacja, zawierająca odpowiednie rozpoznanie dzieła i jego wartości w sferze materialnej jak i koncepcyjnej, dokładny opis wszystkich jego aspektów i wskazówki na temat użytkowania w przyszłości.¹¹ Konserwacja tradycyjnych dzieł sztuki ma za zadanie zachowanie i przedłużenie życia obiektu rozumianego, jak już stwierdziliśmy, w kategoriach przedmiotu, dla którego można ustalić pewien jego „stan”. W odróżnieniu od „wartości” kreujących tożsamość dzieła, „stan” związany jest zazwyczaj z materią. Zmiana „stanu” jest niezamierzona, niepożądana, wiążąca się ze zniszczeniem, ubytkiem i degradacją. Niekonwencjonalne dzieła sztuki instalacji stworzone są z innym założeniem. Część z nich zakłada zmianę i degradację materiału, jako ilustrację pewnych procesów (np. prace z lodu, czy materiałów organicznych). Inne istnieją tylko w danym miejscu i czasie (*site specific*), jeszcze inne są tworamobilnymi, a ich forma zależna jest od kontekstu, czy przestrzeni. Są też i takie, których destrukcja łączy się z nieznanymi technologiami lub procesami starzeniowymi wykorzystanych materiałów i jest niezamierzona. Jeszcze inne wykorzystują tradycyjne materiały i technologie, wprowadzając tylko pewne elementy spoza repertuaru konwencjonalnych środków artystycznych. Niewłaściwa interpretacja właściciela, kuratora, czy opiekuna, owocująca złymi ingerencjami, może zmienić dzieło w sposób drastyczny.

Dokumentacja stała się nie tylko panaceum na nadinterpretację. Stała się niezbędnym ogniwem tworzącym „produkt”,¹² składający się z obiektu materialnego i całego systemu czynników pozwalających, by obiekt ten przetrwał. Gromadzenie danych, przeprowadzanie i dokumentowanie badań i analiz, konfrontacja z artystą w imię zachowania integralności utworu, waloryzacja stwierdzająca, co i w jakim stopniu należy zachować zgodnie ze specyfiką materiału, techniki i koncepcji dzieła, a dopiero potem konfrontacja z możliwościami konserwatorskimi, jest częścią tego systemu. Na każdym etapie towarzyszy temu dokumentacja. Oprócz

tradycyjnej funkcji opisu działań konserwatorskich, stanowi ona również formę certyfikatu autorskiego, jako środka prawnego zabezpieczenia. Jest nieodzowna dla dalszej egzystencji dzieła, jego zrozumienia, przeprowadzania prac konserwatorskich, instalacyjnych, aranżacyjnych, wystawienniczych, transportowych i wielu innych. Niekiedy staje się jedynym śladem istnienia obiektu, lub wręcz ten obiekt zastępuje – jest to tzw. „zachowanie dzieła przez dokumentację”.¹³

Dokumentacja – dobra i zła praktyka – przykłady

Specyfika dzieł sztuki współczesnej określa zakres i charakter interwencji konserwatorskich. Po dokładnym przeanalizowaniu dzieła podejmujemy decyzje odnośnie praktycznych działań. Nieprawidłowa, niepełna dokumentacja lub, co gorsza – jej brak, może doprowadzić do katastrofy. Pomińmy tu szalenie ważną kwestię konserwacji profilaktycznej, czy interwencji koniecznych a budzących mniejsze kontrowersje. Rozpatrzmy natomiast przykłady budzące największą wątpliwość: wymienialność elementów typu *readymade*, elementów efemerycznych lub zdegradowanych, re-instalacja dzieł typu *site specific*, czy dzieł wykorzystujących elementy sensoryczne.

Wymiana oryginalnych, ale zdegradowanych, niespełniających swojej funkcji elementów, może być dopuszczalna lub konieczna dla zachowania dzieła w warstwie znaczeniowej. Wymiany wymagają przykładowo zużyte rurki neonów w pracach artystów wykorzystujących tego typu elementy, np. dziełach Dana Flavina. Wydaje się, że to samo powinno dotyczyć wszystkich elementów nietrwałych. Różnorodność sztuki współczesnej nie pozwala jednak na stosowanie gotowych rozwiązań. Na przykład Mirosław Bałka nie akceptował wymiany jakichkolwiek elementów bez swojej zgody. Nawet rozsypane na muzealnej podłodze igliwie miało konkretną historię i znaczenie (pochodziło bowiem ze ściętego przez ojca drzewa rosnącego obok rodzinnego domu). Z drugiej strony artysta ten zgadzał się na wymianę soli na nową, jako substancji, która zawsze musi być czysta, a nie ważne jest skąd pochodzi. Wymianę zdegradowanych elementów (niektórych) zakłada również angielski artysta Damian Hirst. Przykładem mogą być jego prace z cyklu *Natural History*, z najsłynniejszą – *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991). Instalacja składała się z wielkiej gabloty

wypełnionej formaldehydem z prawdziwym rekinem w środku. Obiekt został sprzedany amerykańskiemu kolekcjonerowi za niebagatelną sumę, ale krótko po stworzeniu zaczął wykazywać oznaki destrukcji. Zamówiony więc został następny rekin, gdyż artysta potraktował ten element nie jako specyficzny i indywidualny, ale jako reprezentację pewnej grupy, w tym przypadku wywodzących się z dziewiętnastego wieku obiektów z muzeów historii naturalnej. Decyzja ta nie byłaby oczywista bez konkretnej, spisanej w formie certyfikatu, dyrektywy autora. Hirst bowiem przywiązuje dużą rolę do pokazania procesów destrukcji jako efektu naturalnej niestabilności i fizycznej śmierci. Wybranie momentu, w którym należy przerwać ową destrukcję i wymienić element należy do artysty. Dokumentacja intencji wskazuje jasno drogę działania. Takie właśnie, fundamentalne informacje, wyrażane są przez artystów w trakcie sprofilowanych na zagadnienia zachowania i konserwacji wywiadów.¹⁴

Brak odpowiedniej dokumentacji może skomplikować kwestię prawidłowej re-instalacji, ekspozycji, nie mówiąc już o aspekcie ekonomicznym. *Notion Motion* (2005) Olafura Eliassona, twórcy m.in. wielkiego słońca *The Weather Project*, (2003-04, Hala Turbinowa, Tate Modern, Londyn) to instalacja wodna, wykonana dla Museum Boijmans Van Beuningen w Holandii. Praca polegała na „zanurzeniu” widza w absolutnie nierealnym świecie światła, drgań, blików, abstrakcyjnych blasków i cieni. Trzy ogromne, ciemne pomieszczenia zalane były wodą odbijającą się na ścianach i sufitach. Inicjacja fal na wielkich nieruchomych tafłach wody zależna była od ruchu widzów, przechadzających się po specjalnych kładkach. Efekt wzmocniony był poprzez magiczne światło wydobywające się nie wiadomo skąd, muskające powierzchnię wody tylko po to, by odbić jej refleksy. Odbicia światła na wielkich ścianach oraz widz, który poprzez stąpanie po ukrytych zapadkach uruchamiał za każdy razem inny ruch wody „tworząc” żywe obrazy – to wszystko stanowiło fenomen rekonfigurujący przestrzeń. Przesłaniem artysty było zwrócenie uwagi widza, że nic nie jest stabilne, trwałe i takie, jakim je widzimy. Odtworzenie instalacji okazało się jednak niezwykle skomplikowane. Powodem trudności był brak odpowiedniej dokumentacji. Praca powstawała przez ponad rok w umyśle artysty. Następnie, dzięki technicznym rozwiązaniom pracowników specjalistycznej firmy technicznej, opracowano

konstrukcję wykonaną przez kolejne ekipy techniczno-budowlane. Artysta był obecny tylko przy pierwszej próbie „inicjacji”. Instalacja tego typu musi być budowana za każdym razem na nowo, przy użyciu nowych materiałów, według niezwykle precyzyjnych wskazówek koncepcyjnych i dokumentacji opisującej oryginalne rozwiązania. Jest to umotywowane względami finansowymi i logistycznymi – tańsza jest emulacja niż magazynowanie. W trakcie demontażu w 2005 roku stworzono bardzo mało precyzyjną dokumentację, uniemożliwiającą poprawne odtworzenie dzieła – były to właściwie strzępki informacji, rozrzucone po archiwach w dziesięciu różnych miejscach muzeum. Postępowanie konserwatorskie z pracą Eliassona rozpoczęto od zgromadzenia i uporządkowania istniejących danych i stworzenia rozwiązań technicznych umożliwiających re-instalację. Przeprowadzono szereg wywiadów z pracownikami muzeum, którzy brali udział w tworzeniu i demontażu dzieła w 2005 roku. Wysłano kwestionariusz ze szczegółowymi pytaniami do Eliassona, następnie przeprowadzono z nim wywiad, uzupełniając wszystkie zebrane informacje. To umożliwiło stworzenie nowych, odpowiednich rozwiązań technicznych, udoskonalonych dzięki nowym technologiom. Praca na tym etapie zakończyła się stworzeniem bogatej dokumentacji i opracowaniem koncepcji oraz technologii, dzięki którym możliwe były dalsze etapy zakończone emulacją.¹⁵

Kolejnym problemem związanym z działaniami bez odpowiedniej dokumentacji jest re-instalacja dzieł typu *site specific*, tworzonych z myślą o konkretnej przestrzeni, równie ważnej jak samo dzieło. Określona przestrzeń ekspozycyjna powoduje określone działania artystyczne dążące do odpowiedniej aranżacji i prezentacji pracy „zdeteminowanej swoistą grą kontekstów i sensów dzieła i miejsca”.¹⁶ Przykładem sztuki zintegrowanej z miejscem mogą być prace Leona Tarasewicza, czy Sol LeWitta. Praca tego ostatniego pt. *Wall drawing #801: Spiral*, (1996), wystawiana w Bonnefantenmuseum w Maastricht to malowidło ścienne (regularne czarno-białe pasy) pokrywające od wewnątrz ściany i kopułę muzealnej latarni, zrealizowane do tego konkretnego wnętrza, w danym momencie historycznym. Na podstawie bardzo dokładnej dokumentacji zawierającej m.in. malarskie instrukcje artysty, wiemy, że nie można go odtworzyć w innej przestrzeni, miejscu i czasie.

Dlaczego artysta potrzebuje konserwatora

Z doświadczenia wiemy, że artyści różnie myślą o zachowaniu swoich dzieł. Albo nie myślą wcale. Joseph Beuys, pytany o to, co konserwator ma zrobić ze zniszczonym dziełem *Felt Suits* (1970), odparł „nic mnie to nie obchodzi. Możecie to powiesić na ścianie, zamknąć w magazynie albo narzucić sobie na grzbiet i nosić.”¹⁷

Opieka nad dziełami sztuki współczesnej powoduje rozszerzenie roli konserwatora, który przeprowadza szeroką analizę obiektu w zakresie materii, formy, kontekstu i relacji z przestrzenią itd. Konserwator prowadzi badania humanistyczne określające ideę i wartości dzieła, a także badania z dziedziny nauk ścisłych nad materią, technologią i technikami wykonania. Obecny jest przy akwizycji, określa stan zachowania dzieła, znaczenie poszczególnych elementów, materii, warunki aranżacji oraz możliwości i kształt kolejnych prezentacji. Sztuka współczesna (np. instalacje, land art, happening) powstaje w dialogu z miejscem, przestrzenią, w interakcji z odbiorcą.¹⁸ Nieznajomość kontekstu może doprowadzić do fałszywej interpretacji. Konserwator musi być więc też po części archiwistą, a po części antropologiem kultury badającym nie tylko sam obiekt, ale i jego kontekst, czasy i warunki zewnętrzne, w których powstawał.¹⁹ Dawny model konserwacji związany z instytucją, przekształcił się dziś w dialog z artystą. Artysta, często z własnej inicjatywy, włączany jest w proces opieki, doceniając obecność konserwatora na różnych etapach życia obiektu (łącznie z procesem powstawania). Korzyść jest podwójna. Dla artysty jest nią pomoc (np. w doborze materiałów), uświadomienie i refleksja nad kwestiami technicznymi i związanymi z zachowaniem i trwałością, uczestnictwo w dokumentacji, tworzenie archiwum, *artist's box* i inne. Konserwator natomiast uzyskuje u samego „źródła” autorskie deklaracje w zakresie interpretacji idei, znaczenia, dane o technikach i wykorzystanych materiałach, co pozwala zidentyfikować poszczególne elementy bez kosztownych badań materiałoznawczych. Opieka rozpoczyna się od momentu współpracy z artystą w trakcie formułowania i realizacji projektu i trwa przez całą *lifespan* dzieła.

Konkluzja

Prawidłowa dokumentacja stanowi nie tylko bazę wiedzy o dziele sztuki współczesnej, ale i jest jego nierozwalnym, niezbędnym elementem. Jest punktem wyjścia, narzędziem dla dalszych badań i określenia projektu konserwatorskiego, ale również towarzyszy dziełu przez całe jego życie, stanowiąc zabezpieczenie jego prawdziwości. Jest narzędziem do monitorowania i zarządzania oraz dyrektywą dla przyszłych konserwatorów dla zachowania autentyczności sztuki. Może przybrać różne formy, takie jak:

- dokumentacja procedurująca akwizycję dzieła do muzeum czy galerii (niekiedy już w studio, w trakcie powstawania dzieła) – dokładny opis technik i technologii, specyfikacja materiałów, autorski komentarz, instrukcja,
- dokumentacja dotycząca struktury materialnej dzieła, pomiary fizyczne, dokumentacja fotograficzna, 3D, wideo, z wykorzystaniem technik geodezyjnych, aparatury mierzącej elementy sensoryczne itd., identyfikacja materiałów (badania mikrochemiczne, analizy instrumentalne, m.in. badania nieniszczące, wykorzystujące nowoczesne technologie),
- dokumentacja intencji artysty na temat autentyczności materii i idei, kwestii wymienialności, trwałości, reprodukcyjności i inne – ankiety, wywiady prowadzone według nowoczesnych modeli (np. opracowane w projekcie *Inside Installations*: www.inside-installations.org czy **INCCA**: www.incca.org),
- archiwum – gromadzenie danych obejmujących biografię artysty, historię dzieła, kontekst kulturowy, socjalny dokumenty w różnej formie (wycinki, literatura, filmy, dokumenty archiwalne i współczesne, zdjęcia, analizy, badania),
- baza materiałowa artysty (*artist's box*) – gromadzenie materiałów i elementów wykorzystanych w stworzonych obiektach (uzyskanych zazwyczaj bezpośrednio od artysty), wraz z ich dokładną specyfikacją; baza ta może posłużyć w przyszłości nie tylko do analiz, ale i stanowić niezastąpione źródło dla działań mających na celu uzupełnienie, wymianę elementów zdegradowanych,
- dokumentacja konserwatorska – (1.) raporty konserwatorskie dotyczące procesów zachodzących w obiekcie, zależnych od rozpoznanych technik,

Zakończenie

technologii i materiałów, stanu zachowania, przyczyn zniszczeń, prognozy na przyszłość; **(2.)** projekt konserwatorski określający rekomendacje działań konserwatorsko-kuratoryjnych (opieka pasywna, konserwacja prewencyjna, konserwacja aktywna, inne formy: rekonstrukcja, replika, emulacja, re-instalacja i inne); **(3.)** dokumentacja przeprowadzonych prac konserwatorskich,

- przewodnik ekspozycyjny oraz związany z transportem, pakowaniem, przechowywaniem – metody, instrukcje, zalecenia, wskazania konkretnych rozwiązań,
- ochrona praw autorskich – certyfikaty, określenie reguł zachowania integralności utworu i własności intelektualnych artysty.

Zachowanie wieloaspektowej struktury nadaje unikalną wartość dziełu sztuki. Paradygmat teorii i praktyki konserwacji sztuki współczesnej zakłada szeroką analizę: rozpoznanie istoty i krytyczną interpretację dzieła, jego przesłania, kontekstu, przestrzeni, jedności wewnętrznej, procesu tworzenia, zgodności z intencjami artysty, percepcji widza – czyli tych prawd, które stanowią o autentyczności dzieła sztuki. Droga do tego jest rzetelne badanie i rozpoznanie konserwatorskie dzieła, czego kluczowym elementem jest tworzenie fachowej dokumentacji w ciągu całego „życia” obiektu. Wtedy będzie szansa, że nawet w razie potopu – coś przetrwa.

Monika JADZIŃSKA

PRZYPISY:

01. Monika Jadzińska, „Reconsidering Authenticity. Care of Conceptual and Installation Art,” w: *Proceedings of a special Forum Symposium on Art and Science, Aesthetics / Creativity held as part of The 22nd International Conference on System Research, Informatics and Cybernetics, 2-6.07.2010, Baden Baden, Germany*, t. 8, red. George E. Lasker, Hiltrud Schinzel i Karel Boullart (Tecumseh, ON: International Institute for Advanced Studies in Systems Research and Cybernetics, 2010), 33-39; „The Voice of Things’: Koji Kamoji and Authenticity in Installation Art,” w: *Art, conservation and authenticities: material, concept, context (Proceedings of the International Conference held at the University of Glasgow, 12-14 September 2007)*, red. Erma Hermens i Tina Fiske (London: Archetype Publications, 2009), 165-73; „Autentyzm w sztuce współczesnej,” *Ochrona Zabytków*, nr 4 (2006): 33-49.
02. Jukka Jokilehto, „Restoration theory in the digital age,” w: *La conservation á l'ère du numérique, Actes des Quatriemes journees internationales, d'etudes de l'ARSAG, Paris, 27-30 mai 2002* (Paris: ARSAG, 2002), 15-20.
03. Eugène Viollet-le-Duc, *Dičtionnaire raisonne de l'architecture française du XIe au XVIe siecle* (Paris: V.A. Morel, 1868), za: Bohdan Rymaszewski, „Rozważania o rekonstrukcji w kontekście doktryny konserwatorskiej dawniej i dziś,” *Ochrona Zabytków* 46, nr 3 (1993): 228.
04. Andrzej Tomaszewski, „Na przełomie tysiącleci. Międzynarodowa sytuacja konserwacji zabytków,” *Ochrona Zabytków* 50, nr 2 (1997): 103.
05. UNESCO, „Nara Document and Authenticity. Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage,” w: *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention, Nara, Japan, 1-6 November 1994: proceedings*, red. Knut Einar Larsen i Jukka Jokilehto (Paris: UNESCO, 1994), xxi-xvii.

06. „Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage,” (2003), <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540e.pdf>.
07. „The Venice Charter. International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites,” (1964), http://www.international.icomos.org/e_venice.htm, preambuła.
08. Por. Zygmunt Bauman, *Kultura w płynnej nowoczesności* (Warszawa: Agora, 2011).
09. Jane C. Busch, „Beyond the Dirt: History Museums and Historical Archeology,” *History News* 45, nr 4 (1990): 7.
10. Ysbrand Hummelen, „The conservation of contemporary art: New methods and strategies?,” w: *Mortality Immortality? The Legacy of 20th-Century Art*, red. Michael Andrew Corzo (Los Angeles: Getty Publications, 1999), 171-74.
11. Więcej: Monika Jadzińska, „Rola dokumentacji w procesie zachowania i konserwacji sztuki współczesnej,” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 4 (2011): 71-80.
12. Koncepcja sformułowana przez Ysbrandta Hummelena podczas konferencji **ICOM-CC**, Lisboa, 2011.
13. Więcej: Jadzińska, „Rola dokumentacji.”
14. Np. Iwona Szmelter i Monika Jadzińska, *Zachować dla przyszłości. Artysci warszawscy* (Warszawa: **ASP** w Warszawie, 2003), **CD**.
15. Warsztaty grup roboczych Projektu **UE Culture 2000: Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art**, 22-23.03.2007, Tate Modern, London.
16. Beata Frydryczak, „Idea miejsca, czyli bramy instalacji,” *Rzeźba Polska 7: Sztuka instalacji*, (1994-1995): 35.
17. Słowa te przytoczył Franz Joseph Van der Grinten w nieopublikowanym wywiadzie przeprowadzonym przez Christiana Scheidemanna w 1993 r. Por. Alison Bracker i Rachel Barker, „Relic or Release. Defining and Documenting the Physical and Aesthetic Health of Contemporary Works,” w: *ICOM Committee for Conservation, 14th Triennial Meeting, The Hague, 12-16 September 2005: Preprints*, t.2, red. Isabelle Sourbès-Verge (Paris: International Council of Museums, 2005), 1010.
18. Grzegorz Sztabiński, „Sztuka instalacji a environment. W poszukiwaniu teorii,” *Rzeźba Polska 7: Sztuka instalacji*, (1994-1995): 32.
19. Glenn Wharton, „The Challenges of Conserving Contemporary Art,” w: *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*, red. Bruce Altshuler (Princeton: Princeton University Press, 2005), 170.