

Autorka uzasadnia w monografii potrzebę transdyscyplinarnej opieki nad sztuką, która umożliwi przetrwanie dzieł w kolekcjach i zachowanie ciągłości kulturowej w artystycznym dorobku człowieka. To synoptyczne spojrzenie na rozpoznanie najnowszej spuścizny artystów, zagrożonej w obecnym przełomie cywilizacyjnym. Sztuki wizualne wymagają innowacyjnego podejścia do ich identyfikacji, metod badania, analizy wartościującej. Dotyczy to zwłaszcza sztuki XIX–XXI wieku przechodzącej w najmłodsze dziedzictwo kultury, które paradoksalnie okazało się najmniej trwałe.

W sztuce nowoczesnej poszukiwano nowych, niekonwencjonalnych rozwiązań ideowo-artystycznych od początku XIX wieku, często łącząc nowatorstwo z poniechaniem warsztatu technologicznego i nietrwałą materią. Sprzecznosc ta dominuje w kolejnych stylach rewolucjonizujących obraz kultury, jak impresjonizm, kubizm etc. Sztukę tę charakteryzuje indywidualny wkład artystów tej miary co Goya, Braque, Picasso, Duchamp, Abakanowicz, Szapocznikow, Kantor i wielu innych.

Sztuka współczesna natomiast funkcjonuje dychotomicznie: zarówno jako sztuka autograficzna, której tożsamość jest wyrażona w tradycyjnych procesach twórczych dyscyplin, jak malarstwo, rzeźba, grafika, jak i odchodząca od tych procesów sztuka allograficzna. Dzieło może być performatywnym powtórzeniem na zasadach podobnych do odtwarzania muzyki, a także może stanowić wirtualne ciało sztuki przenoszone na nośniki cyfrowe. Sztuka nie ma granic, może być hybrydowa lub totalna w syntezie sztuk, w których idea i intencja artysty wyjaśnia przesłanie dzieła, a ich materią może być „wszystko”. Niezbędna jest nowa analiza wartościująca dzieła sztuki bez odniesienia do komercji.

Książka przedstawia arkana opieki nad sztuką nowoczesną i współczesną dla zachowania ich aktualności. Skierowana jest do wielu czytelników – naukowców, konserwatorów, artystów, studentów, miłośników sztuki, którym zależy na losie dziedzictwa sztuk wizualnych.



IWONA SZMELTER – prof. dr hab., badaczka w zakresie filozofii i transdyscyplinarnej nauki o sztuce, a zarazem konserwatorka dzieł sztuki z wielokulturowym doświadczeniem. Jej badania koncentrują się na najnowszych metodach identyfikacji i konserwacji dzieł zarówno sztuki dawnej, jak i współczesnej oraz adekwatnej ewolucji współczesnej konserwatorskiej teorii sztuki. Pracuje w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie założyła Międzykatedrałną Pracownię „NOVUM” Ochrony i Konserwacji Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej, a także w ramach muzealnych studiów podyplomowych na Uniwersytecie Warszawskim i Uniwersytecie im. Mikołaja Kopernika w Toruniu. Jest współzałożycielką International Network of Conservation Contemporary Art (INCCA), European Network for Conservation-Education (ENCORE). Członkini Stowarzyszenia Konserwatorów Zabytków (SKZ) oraz International Council of Museums (ICOM). Prowadziła wiele renomowanych krajowych i międzynarodowych projektów konserwatorskich. Wydała ponad sto publikacji, w tym monografie w zakresie ochrony dziedzictwa sztuk wizualnych, które przy zachowaniu naukowego charakteru mają także na celu angażowanie czytelników w istotne debaty naszych czasów.

ISBN 978-83-66835-83-2



Iwona Szmelter
Aktualność sztuki

Iwona Szmelter **Aktualność sztuki**
Innowacyjna
opieka nad sztuką
nowoczesną
i współczesną



Iwona Szmelter

Aktualność sztuki

Innowacyjna
opieka nad sztuką
nowoczesną
i współczesną

Spis treści

Wykaz skrótów	4
Wprowadzenie	5
ROZDZIAŁ 1. Sztuka i jej konserwacja w kontekście XIX–XXI wieku	10
1.1. Dlaczego sztuka jest „o nas i dla nas”?	11
1.2. Niepewność w czasie przełomu cywilizacyjnego	11
1.3. Odkrycie alfabetu sztuki najnowszej	14
1.4. Ratowanie dziedzictwa sztuki nowoczesnej i współczesnej	15
ROZDZIAŁ 2. Alternatywny obraz sztuk wizualnych od ich zarania do umownego „dzisiaj”	17
2.1. Sztuki wizualne – znaczenie terminu	17
2.2. Otwarta definicja sztuki	18
2.3. Sztuka nowoczesna i współczesna – w poszukiwaniu klucza	20
2.4. Ontologiczna struktura sztuk wizualnych	24
2.5. W kierunku etycznej ochrony dziedzictwa	27
ROZDZIAŁ 3. Przemiany sztuki zwanej nowoczesną	29
3.1. Nowoczesne cechy narracji artystycznej i warsztatu	29
3.2. Dylematy etyczne konserwacji	31
3.3. Rewolucja: podziwiany, choć ulotny impresjonizm	34
3.4. Konserwatorska biografia dzieł sztuki	40
3.5. Ukryte obrazy jako zagadnienie konserwatorskie	44
3.6. Przemiany; ewolucja czy rewolucje sztuki nowoczesnej	47
3.7. Awangardowe nurty sztuki nowoczesnej	47
3.8. Misja zachowania trwałości	54
3.9. Wynalazek fotografii rodzi fotografię artystyczną	55
3.10. Ochrona nowoczesnej i współczesnej architektury	58
ROZDZIAŁ 4. Parasol konserwatorski nad istnieniem sztuki współczesnej	64
4.1. Konsekwencje otwartego charakteru sztuki współczesnej	67
4.2. Indywidualizacja cech sztuki współczesnej	71
4.3. Różnorodność sztuki odbiciem współczesnych zmian	73
4.4. Trudne doświadczenie sztuki bez warsztatu artystycznego	75
4.5. Etyka w projektach konserwatorskich i archiwizacji	78
4.6. Efemeryczność sztuki: programowa lub zachowana w „konserwacji przez dokumentację”	81
4.7. Repliki, kopie, paradoksy komunikatów kolekcjonerskich	82
4.8. Wolność artysty wobec sieci komunikacji i rynku	86
4.9. Sztuka wirtualna a jej przyszłość w roli dziedzictwa	87

ROZDZIAŁ 5. Amplituda zmian w sztuce a trwałość spuścizny	89
5.1. Dychotomia sztuki nowoczesnej i współczesnej	89
5.2. Powrót trwałości w secesji oraz art déco	90
5.3. Opresyjny wpływ wojen i polityki	93
5.4. Nowa ekspresja i autorskie techniki po 1945 roku	94
5.5. Impas w zachowaniu idei i materii dzieł	97
5.6. Nowy zakres ochrony oraz konserwacji-restauracji	98
5.7. Szerokie rozpoznanie dziedzictwa sztuk wizualnych	99
ROZDZIAŁ 6. Remedium w obliczu zagrożeń istnienia sztuki	101
6.1. Nowe podejście do dziedzictwa sztuk wizualnych	101
6.2. Nowe rozumienie dziedzictwa	103
6.3. O autentyczności dzieł sztuki	104
6.4. Problemy z zachowaniem nowatorskiej sztuki	111
6.5. Rozszerzona analiza wartościująca dziedzictwo	112
6.6. Współczesna etyka konserwacji-restauracji-rekonstrukcji	118
ROZDZIAŁ 7. Dbłość o sztuki wizualne	123
7.1. Apel „Wolni Artyści” pomyślcie! To profilaktyka	123
7.2. Znaczenie trwałości w sztuce	126
7.3. Wywiady z artystami: idea, intencja, struktura i funkcja dzieł	128
7.4. Gra i partycypacja społeczna w sztuce	132
7.5. Profilaktyka i i wstęp do aktywnej konserwacji	133
7.6. Zasady i filary postępowania	137
ROZDZIAŁ 8. Nowa teoria i praktyka konserwacji	140
8.1. Rola paradygmatów teorii dla zachowania sztuki współczesnej	140
8.2. Innowacje w konserwacji i odtworzeniu sztuki	142
8.3. Rozszerzenie teorii zachowania dziedzictwa sztuk wizualnych	147
8.4. Paradygmaty teorii konserwatorskiej dla sztuki współczesnej	151
8.5. Strategia podejmowania decyzji konserwatorskich	154
8.6. Całościowa opieka konserwatorsko-kuratorska	158
8.7. Praktyka konserwacji-restauracji i rekonstrukcji. Przykłady	165
ROZDZIAŁ 9. Podsumowanie	179
Konkluzja	191
Bibliografia (wybór)	195
Summary	212
Biographical note	213
Indeks osób	214

Wykaz skrótów

- ASP – Akademia Sztuk Pięknych
- ATN – actor-network theory / teoria aktora-sieci
- CCI – Canadian Conservation Institute / Kanadyjski Instytut Konserwatorski
- CICS – Cologne Institute for Conservation Science / Koloński Instytut Nauk Konserwatorskich
- CSW – Centrum Sztuki Współczesnej
- E.C.C.O. – European Confederation of Conservator-Restorers Organisations / Europejska Konfederacja Związków Konserwatorów-Restauratorów
- GCI – Getty Conservation Institute / Instytut Konserwacji Getty’ego
- ICCROM – International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property / Międzynarodowe Centrum Studiów nad Ochroną i Restauracją Dóbr Kultury
- ICOM-CC – International Council of Museums-Committee for Conservation / Międzynarodowa Rada Muzeów – Komitet ds. Konserwacji
- ICOMOS – International Council on Monuments and Sites / Międzynarodowa Rada ds. Zabytków i Miejsc Historycznych
- ICON – The Institute of Conservation / Instytut Konserwacji
- INCCA – International Network for the Conservation of Contemporary Art / Międzynarodowa Sieć Konserwacji Sztuki Współczesnej
- JIPEL – Journal of Intellectual Property & Entertainment Law
- JPI CH – Joint Programming Initiative on Culture Heritage and Global Change / Wspólna inicjatywa programowa na rzecz dziedzictwa kulturowego i zmian globalnych
- KAW – Krajowa Agencja Wydawnicza
- MoMA – Museum of Modern Art / Muzeum Sztuki Nowoczesnej
- MSN – Muzeum Sztuki Nowoczesnej
- MWW – Muzeum Współczesne Wrocław
- NCK – Narodowe Centrum Kultury
- NCN – Narodowe Centrum Nauki
- NFT – non-fungible token / niewymienialny token
- NID – Narodowy Instytut Dziedzictwa
- NIMOZ – Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zabytków
- PKN ICOMOS – Polski Komitet Narodowy ICOMOS
- PWN – Państwowe Wydawnictwo Naukowe
- RCE – Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed / Narodowa Agencja Dziedzictwa Kultury
- SHS – Stowarzyszenie Historyków Sztuki
- SKZ – Stowarzyszenie Konserwatorów Zabytków
- UCLA – University of California, Los Angeles / Uniwersytet Kalifornijski, Los Angeles
- UMK – Uniwersytet Mikołaja Kopernika
- UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization / Organizacja Narodów Zjednoczonych ds. Oświaty, Nauki i Kultury
- VARA – Visual Artists Rights Act of 1990 / Ustawa o prawach autorskich artystów wizualnych z 1990 roku (USA)
- WAiF – Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe
- WAiP – Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne
- WkiRDS – Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki
- WUJ – Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
- WUW – Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego
- Zachęta – Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych (1900–1942), Centralne Biuro Wystaw Artystycznych (1949–1989), Państwowa Galeria Sztuki Zachęta (1989–2003), Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki (od 2003)
- ZNiO – Zakład Narodowy im. Ossolińskich (Ossolineum)

Kiedy wymawiam słowo Przyszłość, pierwsza sylaba odchodzi już do przeszłości.

Wisława Szymborska¹

W monografii *Aktualność sztuki. Innowacyjna opieka nad sztuką nowocześnie i współcześnie* autorka kontynuuje omówienie zagadnienia fenomenu sztuk wizualnych w dziejach człowieka². Porusza w niej kwestie zachowania najnowszej spuścizny twórców dzieł powstałych w XIX–XXI wieku, które paradoksalnie okazują się najmniej trwałe. Powodem podjęcia tego tematu jest niepokój o losy najnowszego dziedzictwa sztuki z ostatnich dwustu lat, gdyż coraz trudniej jest przewidzieć jego istnienie w przyszłości. Stąd teza opracowania związana jest z potrzebą innowacyjnego podejścia do zachowania sztuki najnowszej w taki sposób, aby realizować misję zachowania ciągłości dziedzictwa kultury. Podjęto więc próbę nowego spojrzenia na sztukę XIX–XXI wieku, aby wydobyć ze spuścizny artystów to, co najcenniejsze i warte ocalenia w znaczeniu materialnym i niematerialnym.

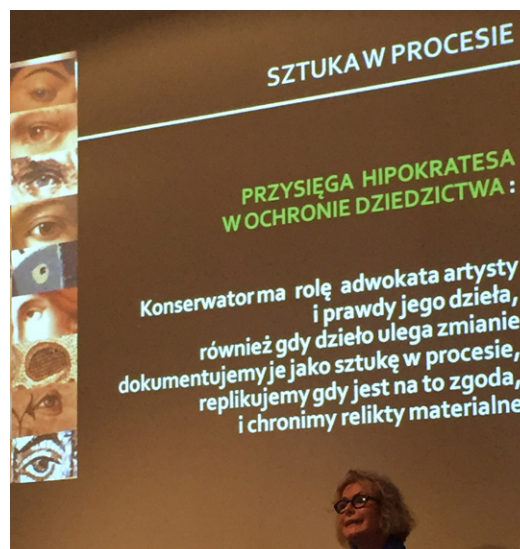
Sztuka nowoczesna i współczesna przedstawia amalgamat różnych idei, form i mediów sztuki, których nie da się objąć wspólnym mianownikiem. Patrząc synoptycznie na najnowsze dziedzictwo sztuk wizualnych, należy uwzględnić jego dychotomię, to jest zarówno formy sztuki utrzymanej w tradycyjnych dyscyplinach, jak i niezależnej sztuki nowoczesnej i współczesnej, odległe od klasycznych konwencji artystycznych.

Służy temu przedstawienie powszechnie znanych faktów w nowym świetle, które ma na celu ukazanie nietypowych, nowych cech dzieł sztuki wymagających nowych metod opieki. Sprowadzenie argumentacji do pozornej oczywistości, że nowa sztuka wymaga nowego rodzaju opieki, może uświadomić niechętnym decydentom potrzebę wprowadzenia paradygmatów teorii konserwacji powstałych w odniesieniu do sztuki nowoczesnej i współczesnej.

1 Wisława Szymborska, *Trzy słowa najdziwniejsze*, w: eadem, *Widok z ziarnkiem piasku*, Wydawnictwo a5, Poznań 1997, s. 182; ta myśl od wielu lat towarzyszy publikacjom autorki.

2 Patr: Iwona Szmelter, *O fenomenie sztuk wizualnych i meandrach ich ochrony. Filozofia i elementy nowej teorii i praktyki konserwacji*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2020, passim.

1. Credo konserwatorskie w ochronie dziedzictwa sztuk wizualnych prezentowane podczas wykładu Iwony Szmelter przedstawiającego jej monografię *O fenomenie sztuk wizualnych i meandrach ich ochrony. Filozofia i elementy nowej teorii i praktyki konserwacji*, Warszawa, 2021



Nauka o dziedzictwie

Nowe światło na zapewnienie trwałości najnowszego dziedzictwa rzuca odwołanie się do filozofii sztuki oraz powstała w XXI wieku transdyscyplinarna nauka o dziedzictwie. Rozważania oparto na nowym rozumieniu dziedzictwa sztuk wizualnych – materialnego, niematerialnego, cyfrowego. W tym świetle podczas rozpoznania dzieła, w początkowej fazie opieki i ochrony dziedzictwa sztuki najnowszej, zgoła niezbędny jest transdyscyplinarny scenariusz konserwacji-restauracji. W jego realizacji pomaga model łączący się z nauką o dziedzictwie kulturowym (*heritage science*), który wykorzystuje najnowsze osiągnięcia w obszarze badań, ochrony i konserwacji dziedzictwa kultury w zakresie sztuk wizualnych. Ze względu na zacieranie się granic między różnymi dyscyplinami sztuki współczesnej i powstanie nowych jej gatunków, jak instalacje, performans, wideo, sztuka cyfrowa, istotna jest otwarta postawa badawcza. Nauka o dziedzictwie to przyszłościowa dziedzina łącząca różne dyscypliny nauki i sztuki, opierająca się na wspólnym podejściu do badań dziedzictwa sztuk wizualnych.

Opierając się na różnorodnych dyscyplinach humanistycznych, ścisłych i inżynierskich, nauka o dziedzictwie jest terminem parasolowym obejmującym wszystkie formy badań naukowych nad dziełami człowieka i połączonymi dziełami natury i ludzi, które mają wartość dla ludzi. [...] Jednak kluczowe kwestie pozostają nierozwiązane. Należą do nich: wzmocnienie tożsamości zawodowej tego powstającego sektora, ulepszenie strategii badawczych opartych na dowodach w celu lepszego powiązania badań z potrzebami³.

Nacisk kładziony jest na transdyscyplinarną identyfikację dzieł poprzez różnorodne badania humanistyczne i techniczne, w tym między innymi poprzez badanie nieniszczące, analitykę instrumentalną, fizykę, chemię i odkrycia konserwatorskie, które wnoszą wiele

3 Patrz: <https://www.iccrom.org/section/heritage-science> [dostęp 20.07.2024]. ICCROM to skrót od angielskiej nazwy International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property. Na język polski można to przetłumaczyć jako Międzynarodowe Centrum Studiów nad Ochroną i Restauracją Dóbr Kultury, jakkolwiek od czasu powstania ICCROM w 1956 roku w Polsce wprowadzono łączący termin „konserwacja-restauracja”, podobnie termin „dobra kultury” powszechnie zastąpiło określenie „dziedzictwo kultury”. Wszystkie tłumaczenia w książce są autorki, o ile nie zaznaczono inaczej.

nowych danych do tak zwanych biografii dzieł. Interpretacja wyników badań, podobnie jak w medycynie, składa się na diagnozę konserwatorską i koncepcję opieki nad dziełem, która pozwala na wytyczanie kierunków działania. W odniesieniu do sztuki współczesnej wybór postępowania powinno poprzedzać poznanie idei i intencji twórcy, by optymalnie wybrać zakres i metody postępowania jak prewencja, konserwacja, restauracja, także re-praktyki, jak rekonstrukcja, emulacja, re-performans, odtworzenie lub anastyloza, ale tylko wówczas, gdy są niezbędne. Uwaga jest kierowana na holistyczne korelacje idei dzieł sztuk wizualnych z ich elementami materialnymi, niematerialnymi, a także wyzwaniem cyfrowymi. Całościowe podejście polega na ukazaniu ich wzajemnego oddziaływania w procesach zarówno twórczych, jak i w wieloetapowym procesie zachowania i w percepcji odbiorców⁴. Dzieła sztuki nowoczesnej i współczesnej sygnalizują nowatorskie idee i intencje ich twórców, które należy respektować i przedstawić w projekcie konserwatorskim. Są wykonane z materiałów, które jeszcze nie zostały dobrze zbadane, a ich twórcy zazwyczaj używali autorskich, nietypowych technik.

Filozofia sztuki i opieki nad jej dziedzictwem

Konieczne jest zagłębienie się w świat intelektualny i filozofię artysty, by poznać powód powstania jego dzieł i odkryć ich znaczenie w określonym kontekście. Ciekawość jest niezbędna w poznaniu dzieła sztuki i planowaniu opieki. Wiele razy w tej książce dziedzictwo sztuk wizualnych z XIX–XXI wieku przedstawione jest jako lustro naszej przeszłości i teraźniejszości w kontekście nieznanej, a niepokojącej przyszłości.

Podstawy poznawczej do analizy współczesnych dzieł sztuki dostarcza Hans-Georg Gadamer w dziele *Wahrheit und Methode (Prawda i metoda)*. Według niego dopiero poprzez zrozumienie „alfabetu” nowej sztuki można ją poznać i wypracować odpowiednie metody jej zachowania. Gadamerowska koncepcja interpretacji jako dialogu między tekstem (dziełem sztuki) a interpretatorem (odbiorcą, w tym konserwatorem) jest szczególnie istotna w kontekście sztuki współczesnej. „Fuzja horyzontów” łączy perspektywę autora dzieła z perspektywą jego opiekuna i odbiorcy. Oznacza to, że konserwator powinien dążyć do zrozumienia zarówno intencji artysty, jak i kontekstu kulturowego, w którym powstało dzieło, a także w jakim ma ono funkcjonować w przyszłości. Hermeneutyka filozoficzna jest formą rozumienia egzystencji, obejmującą specyficzny sposób bycia człowieka w świecie, tworzenie sztuki i różnorodnych form ekspresji.

Rozważania nad świadomością i percepcją sztuki przyniósł nurt fenomenologii stworzony przez Edmunda Husserla, który był rozwijany przez jego kontynuatorów. Myśl Martina Heideggera, jego koncepcja Bytu (*Dasein*) w kwestii istnienia człowieka w świecie, wywarła wpływ na sztukę oraz sposób, w jaki postrzegamy i chronimy dziedzictwo sztuk wizualnych. Dzieło sztuki nie jest tylko zbiorem form czy materii, ale jest integralną częścią naszego świata. To nie tylko obiekt, ale też wydarzenie, które się wciąż rozgrywa i daje szersze spojrzenie na dzieło, uwzględniając jego kontekst historyczny, kulturowy i osobisty. Czas i przemijanie oznaczają, że dzieło sztuki jest nie tylko tym, czym było w momencie powstania, ale także tym, czym staje się z biegiem czasu. W związku z tym ochrona dziedzictwa sztuki powinna uwzględniać nie tylko zapobieganie jej degradacji, ale także dokumento-

4 Iwona Szmelter, *Holizm to przyszłość? Całościowa perspektywa ochrony dziedzictwa kultury materialnego, niematerialnego i cyfrowego / Is Holizm the Future? Overall Perspective of Protecting the Tangible, Intangible and Digital-Born Cultural Heritage*, „Wiadomości Konserwatorskie / Journal of Heritage Conservation” 2018, nr 56, s. 33–52, https://repozytorium.biblos.pk.edu.pl/redu/resources/41369/file/suwFiles/WiadomosciKonserwatorskie_nr56-2018.pdf [dostęp 18.03.2024].

wanie zmian, które zachodzą w dziele. Krytyka instrumentalizmu w podejściu do świata wzmocniła pogląd o naturze dzieł sztuki, które nie powinny być traktowane jedynie jako obiekty handlowe, ale jako świadectwo ludzkiej kultury i wartości.

Dzieło sztuki w fenomenologicznym ujęciu Romana Ingardena (*O strukturze przyczynowej realnego świata*) stanowi oprócz materii zespół różnych warstw znaczeniowych, które powstają w interakcji z odbiorcą. Dzieło istnieje nie jako gotowy produkt, lecz jako proces, który trwa w czasie. Konserwacja jest kontynuacją tego procesu, a konserwator staje się współtwórcą dzieła odpowiedzialnym za przekaz dzieła zgodny z zamierzeniem jego twórcy. Przekonanie, że dzieło sztuki to nie jest „rzecz” dzielą antropolodzy, co przekłada się na znaczenie wyraźnego określenia przyczyny konserwacji dzieła w zarządzaniu dziedzictwem sztuk wizualnych. Fenomenologiczne podejście skłania do zachowania integralności dzieła i holistycznego postępowania w konserwacji, uwzględniającego nie tylko jego aspekt materialny, ale także historyczny, kulturowy i estetyczny.

Na bazie fenomenologii myśl Maurice Merleau-Ponty'ego (*Phénoménologie de la perception / Fenomenologia percepcji*) prowadzi do analizy percepcji dzieła sztuki i relacji konserwatora jako podmiotu zaangażowanego w proces poznawania i interpretowania zabytku. Rola konserwatora wyłania się z jego odbioru dzieła kształtowanego przez wykształcenie i erudycję w kontakcie ze sztuką, jak i jego doświadczenie życiowe, które wpływają na podejmowane decyzje w odniesieniu do opieki nad sztuką. Pojęcie autentyczności w konserwacji nabiera nowego wymiaru, gdy chodzi nie tylko o zachowanie oryginalnej materii, ale także funkcji, zachowanie potencjału dzieła do wywoływania określonych doświadczeń percepcyjnych, na przykład znaczenia dotyku w rzeźbie.

W kwestii podstawowych różnic formalnych w najnowszej sztuce, które są ważne dla wyboru rodzaju opieki, wprowadził strukturalne zmiany Nelson Goodman (*Languages of Art*). Jego teoria formalnych systemów może pomóc zrozumieć, jak różni się nasze postrzeganie autentyczności dzieła sztuki autograficznej wyrażonej w tradycyjnych dyscyplinach, które jest związane z materią dzieł, od autentyczności sztuki allograficznej, jako opartej na czasie, a nie na materii i w związku z tym powtarzalnej, jak muzyka, teatr, performans, i jak to wpływa na podejmowanie decyzji konserwatorskich.

Koncepcja Arthura Danto dotycząca świata sztuki (*The Artworld*) stała się bardzo wpływowa w publicystyce kulturalnej dotyczącej roli sztuki współczesnej. Dominanta utworów zaliczanych do artworldu zrelatywizowała podejście do indywidualnych dzieł aż do pozbawienia ich autonomii. Ta fikcyjna konstrukcja pomogła wielu interesariuszom zorientować się w ocenie sztuki współczesnej i wprowadziła podstawy relacji finansowego docenienia sztuki utrzymanej w tym propagowanym nurcie. Stworzony kanon wiodących dzieł artworldu, będących produktami i bohaterami swojego czasu, znacznie relatywizuje wartości sztuki jako takiej i wraz z czasem zaczyna się kruszyć. W konserwatorskiej analizie wartościującej wymaga odnotowania popularność danego obiektu artworldu jako jego społeczny kontekst oddziaływania, ale takie względy nie powinny wpływać na etykę ani wyróżniać sposobu, w jaki podchodzimy do konserwacji dzieł. Jeszcze dalej w podkreśleniu roli instytucji w tworzeniu znaczenia sztuki współczesnej poszedł George Dickie (*The Institution of Art*). Jego instytucjonalna teoria sztuki nie pozostawia wątpliwości, kto i co czyni dzieło sztuką i jakie mogą być oczekiwane społeczne funkcje sztuki. Niestety, takie podejście może implikować wybór i selekcję dzieł, które są warte ochrony zdaniem instytucji kulturalnych. Porównanie instytucjonalnej koncepcji sztuki z innymi teoriami sztuki wskazuje na czasowość jej funkcjonowania, przy równoległym oddziaływaniu tra-

dycyjnego formalizmu w ocenach sztuki tradycyjnej w formie, jak i przeciwnego nurtu intuicjonizmu. Natomiast otwarta w sensie czasowym jest ewolucyjna teoria sztuki Denisa Duttona (*The Art Instinct / Instynkt sztuki*), która wskazuje, że sztuka spełnia istotne funkcje biologiczne i społeczne, wpływając na znaczenie dziedzictwa sztuki dla całego społeczeństwa, co wzmacnia sens misji zachowania ciągłości dziedzictwa. Oparcie na filozofii sztuki okazuje się pomocne w kształtowaniu nowoczesnych strategii ochrony dziedzictwa sztuk wizualnych, pozwalając lepiej zrozumieć złożoność problemów, które przekazują dzieła.

Odniesienie do „tu i teraz” sztuki

Omówienie zagadnień w kolejnych rozdziałach nie opiera się na chronologii historii sztuki, podąża nieutartymi drogami, odnajdując w dziełach przemiany idei i „nieartystycznej” materii, niematerialny przekaz dzieł nieprzedmiotowych i cyfrowych. Kwestia autentyczności stanowi istotny aspekt dziedzictwa współczesnego świata sztuki, który zmusza nas do przededefiniowania naszych dotychczasowych pojęć o oryginalności i replikacji dokonanej przez autora, kopii, rekonstrukcji, zasad emulacji, odtworzenia, reperformatyzacji, o rękodziele i produkcji masowej, zakresie autorstwa i znaczeniu odbioru sztuki. Implikuje nowe podejście do szeroko rozumianej opieki i podjęcia rozszerzonych zadań konserwatorskich – aby najnowsza sztuka pozostała aktualna.

Oddziaływanie sztuki wzmacnia w pierwszym ćwierćwieczu XXI wieku silny nurt współczesnej sztuki krytycznej. Wykorzystuje twórczość jako narzędzie do analizy i komentowania otaczającej nas rzeczywistości społecznej, politycznej i kulturowej, które otwierają odbiorców na nowe perspektywy, jak dekolonializm, feminizm, *queerism*, prawa człowieka, ekologia i inne znaczące zagadnienia współczesnej cywilizacji. Nowe formy sztuk wizualnych wymagają skupienia na zachowaniu jej przekazu, zwłaszcza przy obecnym przesunięciu roli sztuki w XXI wieku w kierunku komunikacji z odbiorcami i ich partycypacji w sztuce.

Warto pamiętać, że podejście filozofii sztuki zakłada wspomnianą wielokrotnie etykę kazuistyczną, która wynika z charakteru indywidualnych dzieł. Pozwala na unikanie rutynowego postrzegania artystów według klisz „izmów” w sztuce nowoczesnej, a także arbitralności ocen w artworldzie i instytucjonalnej teorii sztuki współczesnej. Przywołane wcześniej odróżnienie sztuki autograficznej i allograficznej ma znaczenie dla aktualnej teorii zachowania sztuki nowoczesnej i współczesnej, tradycyjnej i tej opartej na czasie, także niekiedy zaskakujących hybrydowych postaci sztuki najnowszej⁵. Po uwzględnieniu w sztuce i jej dziedzictwie niematerialnego aspektu sztuki (ang. *intangible*) wzmocniony został materialny (ang. *tangible*) aspekt poprzez tak zwany zwrot materialny w sztuce i naukach społecznych. W części wynika to z krytycznej refleksji na temat ryzyka (nie)przetrwania sztuki w materialnej postaci, będąc reakcją na coraz mniej namacalną i wirtualizującą się kulturę. Wprowadzenie jedynie sygnalizuje zagadnienia zachowania aktualnej sztuki. W kolejnych rozdziałach książki autorka przedstawia warunki stworzenia innowacyjnej opieki nad dziedzictwem sztuki nowoczesnej i współczesnej.

5 Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett Publishing, Indianapolis 1976; Gérard Genette, *The Work of Art: Immanence and Transcendence*, trans. Garry J. Goshgarian, Cornell University Press, Ithaca 1997, s. 44.

ROZDZIAŁ 1.

Sztuka i jej konserwacja
w kontekście XIX–XXI wieku

Zastanawiając się nad rolą zjawiska sztuk wizualnych w kulturze można rozważać wiele przyczyn i interpretacji ważności tego fenomenu. W spuściznie sztuki najnowszej, która jest bardzo nietrwała, istnieje wiele dzieł, wydarzeń i trendów artystycznych, którym grozi zanik, jeśli jej ochrona i konserwacja nie zostanie podjęta na czas. Zatem, by zapobiec katastrofie, warto przedstawić przyczyny takiego stanu rzeczy i podjąć misję zachowania ciągłości dziedzictwa sztuk wizualnych.

Hannah Arendt w eseju *Między czasem minionym a przyszłym* stwierdza: „Bez tradycji, która dokonuje wyboru i nazywa, która przekazuje i konserwuje, wskazuje, gdzie leżą skarby i jaka jest ich wartość, ciągłość czasu nie istnieje”⁶.

Poza gronem specjalistów mało znany jest fakt, że sztuka, która towarzyszy ludziom od zarania dziejów, budząc respekt na wszystkich etapach historii, jest już od XIX wieku zagrożona w swym istnieniu. Krańcowo cyniczną postawę cechuje oczekiwanie na rozpad nietrwałej materii, zapomnienie i regulująca rola czasu, który ma rzekomo wyjaśnić, co przetrwa ze sztuki ostatnich dwóch stuleci. Irracjonalna krytyka troski o utrzymanie ciągłości dziedzictwa kultury i tendencja do podważania powszechnie znanych autorytetów w obecnych zmiennych i „płynnych” czasach nie ma sensu⁷. W perspektywie ciągłości czasu zobowiązani jesteśmy do zachowania najnowszego dziedzictwa sztuk wizualnych, co jest często prawdziwym wyzwaniem podczas ochrony i konserwacji jego najnowszych, nowatorskich form.

6 Hannah Arendt, *Między czasem minionym a przyszłym. Osiem ćwiczeń z myśli politycznej*, tłum. Mieczysław Godyń, Wojciech Madej, Aletheia, Warszawa 1994, s. 17.

7 James Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, tłum. Ewa Dzurak et al., Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, passim.

1.1. Dlaczego sztuka jest „o nas i dla nas”?

Zjawiska z obszaru sztuk wizualnych zawsze wyrażały i pewnie będą wyrażać refleksję twórców na temat człowieczeństwa, począwszy od najstarszych artefaktów w grotach z epoki późnego paleolitu po współczesne nam formy wypowiedzi artystycznych. Sztuka nowoczesna i sztuka współczesna są nam bliskie nie tylko ze względu na nieodległy czas powstawania, czyli ostatnie dwa stulecia, ale także, jak się okazuje po głębszym ich poznaniu i zrozumieniu, towarzyszą nam w przemianach cywilizacyjnych i je odzwierciedlają, stale będąc „o nas i dla nas”.

Artyści eksperymentują z różnymi mediami, szukając nowych sposobów opowiadania historii i wyrażania siebie. Sztuka ostatnich dekad często wyraża krytyczne podejście do antropocenu, jako ery człowieka dominującego nad światem, dominacji techniki po rewolucji przemysłowej, wyraża tęsknotę do proekologicznego życia na planecie, której może grozić zagłada. Transformacja kulturowa sprzyja emancypacji głosów z innych kręgów kulturowych, dowartościowania roli kobiet, co również wpisuje się w założenie „sztuki o nas i dla nas”. Nie ma w tym nic dziwnego, gdyż to rodzaj aktualnego myślenia wyrażanego przez sztukę w niespokojnych czasach. Stąd sztuki wizualne znalazły się w fascynującym, a jednocześnie niepewnym momencie. Z jednej strony, mamy do czynienia z eksplozją nowych mediów, narzędzi i form wyrazu, które otwierają przed artystami nieograniczone możliwości. Z drugiej strony, ten sam przełom cywilizacyjny rodzi pytania o rolę sztuki, jej funkcję w społeczeństwie i tożsamość artysty. Ten dynamiczny kontekst rodzi zarówno nowe możliwości, jak i głębokie pytania dotyczące roli sztuki w świecie, który coraz bardziej zdominowany jest przez media cyfrowe i sztuczną inteligencję.

Patrząc synoptycznie na oddziaływanie przekazu wizualnego kultury w szeroko rozumianym społeczeństwie, należy przyznać, że współczesny odbiorca nie w pełni rozumie język sztuki i nie zna kontekstu jej powstania. Na niechęć konserwatywnych decydentów trafiają postulaty o konieczności wielodyscyplinarnego podejścia do ochrony dziedzictwa sztuki najnowszej. W zrozumieniu potrzeby opieki nad sztuką XIX–XXI wieku kluczowa okazuje się znajomość przyczyn zachodzących w niej zmian jako lustra cywilizacji.

1.2. Niepewność w czasie przełomu cywilizacyjnego

Współczesne sztuki wizualne znajdują się w stanie ciągłej transformacji, napędzanej przez gwałtowne zmiany technologiczne, ruchy społeczne i procesy w kulturze. Aby sztuka była aktualna, po prostu musi istnieć w oczach odbiorców, a zwerbalizowanie jej znaczenia jest niemożliwe bez dostępu do dziedzictwa i jego odbioru. Niestety, dziś zachwiana została równowaga na polu relacji sztuki z odbiorcami, gdy powstało zagrożenie spuścizny najnowszej sztuki.

Alarmująca jest konstatacja, że „w sztuce trwałość przestała być wartością”, jak stwierdza Maria Poprzęcka w książce o impasie w sztuce mającej silny, refleksyjno-prowokujący wydźwięk⁸. Używając się w tytule *Impas. Opór, utrata, niemoc* – dramatycznych określeń sztuki współczesnej, historyczka sztuki rysuje czarny scenariusz przyszłości. Rozwija znaną sentencję o tym, że „życie krótkie, sztuka długa, okazja ulotna, doświadczenie niebezpiecz-

8 Maria Poprzęcka, *Impas. Opór, utrata, niemoc, sztuka*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2019, s. 94.



2. Kazimierz Malewicz,
Czarny kwadrat na białym tle,
ok. 1915, Galeria Trietiaowska,
Moskwa. Fot. Wikimedia Commons

ne, sąd niełatwy” (łac. *vita brevis, ars longa, occasio praeceps, experimentum periculosum, iudicium difficile*). Opisuje przykłady dzieł sztuki zmierzających ku atrofii. Wśród dzieł zaskakujących swoim katastrofalnym stanem wymienia ikoniczny *Czarny kwadrat* Kazimierza Malewicza, który już nie ma swojej krystalicznie prostej metafizycznej ekspresji znanej sprzed lat. Niestety, rozbieżność znanej ekspresji obrazu i jego obecnego oddziaływania dramatycznie popękanej czarnej warstwy malarskiej z prześwitami białego gruntu w spękaniach – ukazuje katastrofę dzieła.

Pamiętamy o ikonicznym wizerunku *Czarnego kwadratu* jedynie na podstawie fotografii sprzed degradacji warstw malarskich, prawdopodobnie niechcący zaprogramowanej przez Malewicza wskutek nieprzestrzegania technicznych zasad sztuki malarskiej. Prześledźmy za Izabelą Kopanią kolejne warianty *Czarnego kwadratu*⁹. Pierwsza wersja obrazu pokazana była na wystawie w Petersburgu w 1915 roku wraz z katalogiem *Od kubizmu i futuryzmu do suprematyzmu*, ale niszczyła wskutek problemów natury technologicznej.

Malewicz wykonał trzy kolejne warianty obrazu: 1) w 1923 lub 1924 roku powstał czarny kwadrat na białym tle (106 × 106 cm), który stanowił jeden z elementów tryptyku – płótno znajdowało się między przedstawieniami czarnego koła i czarnego krzyża na białym tle (Galeria Tretiakowska, Moskwa); 2) w 1929 roku, po nieudanej próbie konserwacji oryginału, powstała wersja obrazu (80 × 80 cm, Muzeum Rosyjskie, Petersburg); 3) w 1993 roku odnaleziono kolejny wariant obrazu, który Malewicz stworzył najpewniej na początku lat 30. XX wieku (depozyt Ermitażu, Petersburg).

Obecnie powierzchnia obrazu przypomina spękany czarny step, spod którego widoczny jest niezamierzony przez artystę barwny kontrast, jaki stanowi biała zaprawa widoczna w krakelurach na całym obrazie. Zniszczenie tego typu zaburza syntezę formy czarnego kwadratu Malewicza, budząc konsternację u odbiorców, ceniących minimalistyczny przekaz dzieła. Różnica ekspresji między formą pierwotną obrazu a jego obecną ruiną

9 Izabela Kopania, *Czarny kwadrat na białym tle*, <http://www.isztuka.edu.pl/i-sztuka/node/673> [dostęp 6.06.2022].

3. Estetyka empiryczna w ochronie dziedzictwa sztuk wizualnych. Wizualizacja wykładu autorki „Mniej jest więcej” w ochronie sztuki XX–XXI wieku, Fabbrica della Conoscenza, Università Seconda, Neapol, 2012



jest nieodwracalna, bo wynika z kodu złej technologii nadanego dziełu przez jego twórcę, a czas „zrobił swoje”. Prawdopodobnie destrukcja materii spowodowana była błędem technicznym, złym doбором zaprawy i farb przez Malewicza, a przede wszystkim zakłóceniem fundamentalnej zasady technik malarskich – aby budować trwałość warstw obrazu stosując spoiwa w odpowiedniej kolejności, od chudych na spodzie do coraz bardziej tłustych ku wierzchnim warstwom obrazu. Autor zaprogramował swe dzieło niczym Kasandra, nadał mu kod destrukcji, skoro zmieniło się z ikony malarskiej w obecną jego ruinę, odległą od wspomnienia ekspresji obrazu. Deontologia konserwatorska nie pozwala na niwelowanie ogromnych krakelur wynikających z wyboru wadliwej techniki przez artystę, efektu tak zwanych wewnętrznych przyczyn zniszczeń. Pozostaje pamięć i dokumentacja dzieła, świetne pod względem poligraficznym publikacje, w których obraz żyje w swej niezmiennionej postaci *Czarnego kwadratu* Malewicza jako ikony malarskiej.

Można podjąć się wyjaśnienia bytu dzieła za teoretykiem nauki Thomasem Kuhnem: „to, co człowiek widzi, zależy zarówno od tego, na co patrzy, jak i od tego, co nauczył się dostrzegać w swym dotychczasowym doświadczeniu wizualnym i pojęciowym”¹⁰.

To jeden z argumentów na rzecz satysfakcji obcowania ze sztuką niełatwą w odbiorze przy pierwszym kontakcie. Mimo frustracji wywołanych niepewną sytuacją kultury w XXI wieku potrzeba obcowania ze sztuką nie maleje, a wręcz odwrotnie. Z jednej strony dzieje się tak dzięki partycypacji rzesz odbiorców w interaktywności wielu form sztuki wciągających zaangażowanych uczestników. Z drugiej strony może być bierne, wsparte pop-kulturą, uznaniem jej wiodącego znaczenia w obecnej „cywilizacji obrazkowej”. W czasie pełnym konfliktów wojennych takie uzasadnienie mogłoby brzmieć płytko i anachronicznie, gdyby nie bezsporny fakt, że docenianie wartości dzieł sztuk wizualnych dla tożsamości poszczególnych grup czy narodów staje się powszechniejsze w niespokojnych czasach.

W konfrontacji z ryzykiem utraty dziedzictwa wzrasta chęć opieki nad nim, a to z kolei rzutuje na szukanie możliwości ochrony i konserwacji. Chodzi o wypracowanie optymalnych rozwiązań służących zachowaniu dzieł, wskazanie odpowiednich metodologii i środków do stosowania w procesie konserwacji, które może w przyszłości zapewnić wsparcie tak

10 Thomas S. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, tłum. Helena Ostromęcka, Aletheia, Warszawa 2009, s. 198–199.

dla konserwatorów, kuratorów, miłośników sztuki, prywatnych kolekcjonerów, jak i dla badaczy różnych dyscyplin i instytucji kultury. W środowiskach profesjonalistów zajmujących się sztuką, jej ochroną i konserwacją powstają skuteczne programy i środki zaradcze.

1.3. Odkrycie alfabetu sztuki najnowszej

Większość wypowiedzi krytyków sztuki dotyczy zjawisk najnowszych, bieżąc je kwalifikując w sposób mniej lub bardziej krytyczny, a sprawdzalny dopiero po upływie czasu. To rzekomo czas ma dokonać weryfikacji ich ocen, ale kłopot polega na tym, że znacząca część spuścizny nietrwałej sztuki może tego nie doczekać.

Przeciwnikom sztuki najnowszej warto przypomnieć starą prawdę, że aby coś krytykować, należy to wcześniej poznać. Poznać – to znaczy zrozumieć, umieć zidentyfikować. Konieczne jest rozumienie sztuki w różnych jej przejawach jako lustro świata, poczynając od najdawniejszych form sztuki do najnowszych.

Dziedzictwo kultury postrzegamy jako powtarzającą się wizualizację istnienia człowieka wobec natury i czasu, z którą, co ważne, wiąże się dążenie do zachowania dzieł, powodowane odwiecznym szacunkiem dla sztuki przodków. Najdawniej było wyrażone przez wiele pokoleń mieszkańców grot, które zdobiły wcześniej powstałe paleolityczne malowidła. Ich szacunek dla zastanych artefaktów śmiało można przełożyć na najdawniejsze objawy troski o spuściznę praojców, przez to zachowanie ciągłości dziedzictwa¹¹.

W przypadku niedawno powstałych dóbr kultury chodzi głównie o edukację, nie tylko o rozumienie, ale i o docenienie obecnej w nich aktualnej refleksji nad bytem ludzkim, a także ich stylu czy wpływu dominującej mody.

Sztukę powstającą współcześnie należy starać się zrozumieć, podobnie jak sztukę dawną, twierdzi Hans-Georg Gadamer (1900–2002), nawet najwrażliwszych odbiorców skłaniając do jej „sylabizowania”, zanim przejdzie się do jej całościowego odbioru. Idąc za radą Gadamera, wczuwamy się w charakter różnorodnych jej przejawów. Na wszystkich etapach poznania spotykamy nowości, które dzięki swym wartościom wkrótce mogą zyskać status dziedzictwa. Jak pisze Gadamer: „rozumienie należy pojmować nie tyle jako działanie subiektywności, ile jako wejście w proces przekazu tradycji, w którym przeszłość i teraźniejszość są stale zapośredniczane”¹².

Odkrycie dzieła w nieznanym przedtem kontekście uwydatnia pewien etap procesu poznawczego, owego przekazu, który może prowadzić do zrozumienia transformacji w kulturze i sztukach wizualnych. Trudno jednoznacznie stwierdzić, w jakim stopniu oddalanie się czytelności przesłania dzieł sprawia typowe bóleczki współczesności i czy wpływa na kryzys porozumienia między twórcą a artystą. Samo pytanie „czy kryzys jest twórczy” zawiera jednak nadzieję.

Kryzys w kulturze jest szczególną zmianą, w której może narodzić się nadzieja, w interpretacji filozoficznej staje się mostem między pewnością katastrofy a zbawczym entuzjazmem¹³. Jakie będzie pokłosie obecnego kryzysu? Rzeczywiście powstają różnorodne

11 Iwona Szmelter, *O fenomenie...*, passim.

12 Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. i wstępem opatrzył Bogdan Baran, Inter Esse, Kraków 1993, s. 277.

13 Marek Szulakiewicz, *Czas i to, co ludzkie. Szkice z chronozofii i kultury*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2011, s. 224–225.

dzieła. Sztukę naszej doby cechuje współistnienie ekspresji zbliżonej do kanonów sztuki dawnej, jak i od nich dalekie, wyrosłe ze sztuki nowoczesnej i współczesnej. Dzieła te nie zaistniały w próżni; są emanacją poszukiwań i talentu twórców, jednocześnie stanowiąc refleksję o nas i otaczającym nas, zmiennym świecie.

Odczucie „kryzysu kultury”, które często przypisywane jest następstwom wojen, jak w przypadku przemiany intelektualnej i twórczej Francisco Goi po kampanii napoleońskiej w Hiszpanii, obecne jest także obecnie w krytycznej sztuce współczesnej. Stanowi „charakterystyczną cechę formacji intelektualnej naszych czasów”¹⁴, dając podstawy do krytycznych interpretacji w dziełach często drastycznych w formie i w konsekwencji niepopularnych lub wręcz niechcianych. Istotnie dekady XXI wieku są okresem trudnym, naznaczonym niepewnością z powodu terroryzmu, pandemii i wojny, obawą przed katastrofą klimatyczną. Dramat powracających konfliktów wojennych oznacza drastyczny kryzys sztuki, który staje się wszechobecny – gdy bomby spadają na muzea, trwa walka nie tylko z ludźmi, ale też z ich dziedzictwem, które trudno w pełni zabezpieczyć.

Ucząc się alfabetu sztuki, zwłaszcza nowoczesnej i współczesnej, należy zrezygnować z niechęci i uprzedzeń, gdy dochodzi do rozważań o jej ochronie, zachowaniu i wystawianiu. Celem jest dostarczenie obecnym i przyszłym miłośnikom sztuki, konserwatorom i kuratorom takiej wiedzy wynikającej z unikalnych doświadczeń wielodyscyplinarnych opiekunów, która może być przydatna wszystkim. Zwłaszcza gdy początkowo zagubieni w wielu przeciwstawnych teoriach możemy odnaleźć prawdę dotyczącą naturalnej zmienności kultury i rozpocząć poznawanie sztuki, z którą mamy do czynienia.

1.4. Ratowanie dziedzictwa sztuki nowoczesnej i współczesnej

Niepewność co do przyszłości sztuki jest motorem napędzającym troskę o jej istnienie i nieodłącznym elementem procesu opieki nad sztuką. Początek fermentu intelektualnego wokół problemów nietrwałości wielu dzieł sztuki najnowszej sięga lat 60. XX wieku. Naukowe i zarazem praktyczne podejście do zachowania i konserwacji tych dzieł zawdzięczamy wielu alarmującym odbiorców sztuki konserwatorom, takim jak Heinz Althöfer (1925–2018), historyk sztuki i konserwator, założyciel Restaurierungs Zentrum w Düsseldorfie. Jako praktyk i dydaktyk w niemieckich uczelniach i w ICCROM w Rzymie promował prowadzenie badań nad technologią sztuki współczesnej, w wyniku których:

zaklasyfikował sztukę współczesną do trzech obszarów ze względu na zadania konserwatorskie: po pierwsze, „obiekty, które są oglądane i traktowane w najszerszym znaczeniu, jak dzieła sztuki tradycyjnej”, po drugie, „przedmioty, które stwarzają nowe problemy techniczne i dla których nowe materiały i techniki muszą być przetestowane i użyte”, a po trzecie „przedmioty, dla których kwestia restauracji musi być najpierw »ideologicznie« przeanalizowana”¹⁵.

14 Ibidem.

15 Heinz Althöfer, *Interview mit Bettina Schwabe und Cornelia Weyer*, „Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut” 2011, Heft 1, s. 75.



4. Nietrwałość idei oraz materii sztuki współczesnej wymaga specjalistycznych zabiegów. Fot. archiwum WKiRDS ASP w Warszawie



Potrzeba zachowania odrębnej specyfiki i ontologii nietypowych dzieł, zarówno nowocześniejszych, jak i współczesnych, jest kluczowa w kontekście ich konserwacji. Dzieła te często różnią się od tradycyjnych form sztuki materiałami, technikami i koncepcjami, co stawia przed konserwatorami nowe wyzwania i wymaga od nich specjalistycznej wiedzy i umiejętności.

Z powodu nietrwałości przekazu najnowszej sztuki należy podkreślić, że ochrona i konserwacja dzieł współczesnych wymaga udziału wykwalifikowanych konserwatorów dzieł sztuki przygotowanych w zakresie teorii ochrony dziedzictwa, znających zagadnienia sztuki współczesnej, jej materiały i procesy twórcze. Konserwatorzy ci powinni być w stanie współpracować z artystami, kuratorami i innymi specjalistami, aby opracować najlepsze strategie konserwacji dla każdego dzieła.

W sztuce współczesnej idea dominuje nad materią sztuki w zamierzeniu większości twórców. Zaledwie po kilku latach jednak znika pamięć o tym, co wydaje się oczywiste w czasie powstania dzieła. Nietrwała materia i technika to materialne, techniczne zagrożenie dla istnienia sztuki, które można opanować dzięki narzędziom pracy konserwatorskiej, ale groźniejsze skutki wynikają z ulotności idei złożonych, niejednoznacznych dzieł zalegających magazyny muzeów. Potwierdzają to doświadczenia autorki w zakresie ochrony sztuki najnowszej, w tym setki przykładów konserwacji-restauracji oraz często niezbędnego dochodzenia w celu ustalenia danych o niezbadanych i pozbawionych dokumentacji dzieł, szukania ich proveniencji oraz niezbędnego dokonania rekonstrukcji w odmianach re-praktyki dostosowanej do charakteru obiektu. Doświadczenie uczy, że nie o ilość przykładów tu jednak chodzi, ale o odkrycia dokonywane w procesie badania dzieł, wynikające z procesu konserwacji, czyli o wnioski z praktyki konserwatorskiej, które zsumowane mogą służyć jako zręby nowo powstającej teorii, o czym szerzej w dalszych częściach książki.

ROZDZIAŁ 2.

Alternatywny obraz sztuk wizualnych od ich zarania do umownego „dzisiaj”

Wspomniane we Wprowadzeniu odczucie kryzysu kultury wynika ze świadomości przełomu cywilizacyjnego, w którym żyjemy, a wzmocnione jest niepokojami o charakterze historycznym, wynikającymi z minionej pandemii i zagrożenia wojną. Ma znamiona subiektywne i choć obecnie jest dotkliwie, to przecież kryzysowe sytuacje miały miejsce także w przeszłości. Zanim przejdziemy do opisu i charakterystyki sztuk wizualnych w świetle zachowania ich przekazu, należy zaznaczyć, że jest to ogólne pojęcie, które odnosi się do dzieł powstałych w różnym czasie, od najstarszych przejawów sztuki do nam współczesnych.

2.1. Sztuki wizualne – znaczenie terminu

Określenie „sztuki wizualne” dotyczy wizualności; „wizualny” oznacza wzrokowy, dostrzegalny (łac. *videre* – widzieć). W obecnym rozumieniu jest to termin szerszy, obejmujący wszystkie gatunki sztuki, a nie wyłącznie te odbierane wzrokowo. Percepcja współcześnie tworzonych dzieł sztuk wizualnych wymaga zaangażowania także innych zmysłów i zrozumienia ukrytego niekiedy przekazu, odczytania zawartej w dziele gry ze znaczeniem. Uprawnione są różne formy odbioru dzieł: odczytywanie zawartych w nich idei, angażowania zmysłów, odbierających bodźce wzrokowe, słuchowe, smakowe, węchowe i dotykowe, a także zmysłu temperatury – odpowiadającego za odczuwanie temperatury wewnątrz i na zewnątrz organizmu, oraz zmysłu równowagi – odpowiedzialnego za położenie ciała w przestrzeni.

W celu niezbędnego uporządkowania pojęć zacznijmy od uściślenia podstawowych terminów odnoszących się do sztuk wizualnych oraz innych cywilizacyjnych dokonań człowieka od początków istnienia ludzkości¹⁶.

W tej bardzo rozległej perspektywie, biorąc pod uwagę całokształt uprawiania sztuki przez człowieka, ograniczenie do kultury materialnej byłoby uprzedmiotowieniem dziedzictwa kultury, które przecież zawsze miało i nadal ma cechy niematerialne. To temat na osobne i pasjonujące rozważania, z uwzględnieniem teorii Albertiego czy Leonarda da Vinci. Porządkujące w XVIII wieku dziedzictwo sztuki prace Joachima Winckelmanna wiele wniosły do myślenia o naszych wobec niej obowiązkach. Wystarczyło jednak trzysta lat z oświeceniową polityką edukacji i rewolucją techniczną, byśmy zapomnieli o różnorodnym charakterze i bogactwie sztuki, która okazała się niemożliwa do ujęcia w ramy racjonalnych podziałów. Definiowanie sztuki według oświeceniowych reguł należy do tamtej epoki. Wraz ze zmianami zachodzącymi w sztuce już od stuleci przestało wystarczać, a kolejne pokolenia artystów i teoretyków oddają czas i życie poszukiwaniu jej sensu. Czy dlatego, że oświeceniowy racjonalizm, przy swych zaletach, nie w pełni odzwierciedlał istotę i sens sztuki?

Współcześnie termin „sztuki wizualne” ma zakres daleko wykraczający poza oświeceniowe podziały dziedzin, na przykład na sztuki piękne, później nazywane sztukami plastycznymi z ich wielowiekową dyskryminacją innych form dziedzictwa.

2.2. Otwarta definicja sztuki

Panuje powszechne przekonanie, że sztuki nie da się zdefiniować, a jednak warto to przeświadczenie poddać rewizji. Istotnie, upływający czas zmienia perspektywę wobec niezwykłego zjawiska sztuki, które ma nieograniczone możliwości ekspresji i nieograniczony horyzont istnienia, co powoduje, że definicja sztuki nabiera otwartego charakteru.

Dyskurs filozoficzny, który towarzyszy zjawisku sztuki jest szczególnie interesujący na polu fenomenologii stworzonej przez Edmunda Husserla (1859–1938). W tym nurcie filozofii rozumienie sztuki przedstawia szwajcarski artysta Paul Klee (1879–1940), gdy stwierdza, że „sztuka nie odtwarza tego, co człowiek widzi, ale czyni to widocznym”¹⁷.

Szukając prawdy o sztuce, Martin Heidegger (1889–1976) opisał znamienne pochodzenie jej istoty:

Źródłem dzieła sztuki i artysty jest sztuka. Źródło jest przybyciem istoty, w czym istoczy się bycie bytu. Co jest sztuką? Jej istoty szukamy w rzeczywistym dziele. Rzeczywistość dzieła wyprowadzona jest z tego, co w dziele jest działającym, działaniem się prawdy. Owo wydarzenie myślimy jako usparnianie sporu między światem a ziemią¹⁸.

Myślenie o sztuce powstaje zatem w odpowiedzi na pytanie o byt i drogę jego poznania. Zaś sama sztuka należy do tak zwanego Wydarzenia (niem. *Ereignis*), które odgrywa kluczową rolę, stanowiąc złożony i wieloaspektowy koncept oparty na wnikliwej analizie. Najkrócej rzecz ujmując, Wydarzenie opisuje u Heideggera fundamentalny sposób istnienia Bycia, samo Bycie objawiające się w czasoprzestrzennej całości. Nie jest to

17 Paul Klee, *Wyznanie twórcy* (1920), tłum. Jolanta Maurin-Białostocka, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picasa*, wybór i oprac. Elżbieta Grabska-Wallis, Hanna Morawska, PWN, Warszawa 1969, s. 272.

18 Martin Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, tłum. Bogusław Jasiński (na podst. tekstu z 1956 r.: Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1960), Ethos, Warszawa 2020, s. 43.

pojedyncze zdarzenie w potocznym rozumieniu, lecz nieustanny proces ujawniania się Bycia w świecie, w którym *Dasein* (Bycie-tu człowieka) jest współobecne. Tym analizom poświęca się kolejne pokolenie artystów, świadomie lub intuicyjnie posiłkując się kodem znaczeniowym filozofa¹⁹.

Dla sformułowania definicji sztuki ważna stała się „konkretyzacja” sztuki w świadomości odbiorcy, stanowiąca o jego twórczym poznaniu. Roman Ingarden (1893–1970), polski fenomenolog, wyróżniał istnienie świata danego nam w percepcji, takiego jak sztuka, i analizował odbiór, na przykład przedmiotów trwających w czasie, procesów, zdarzeń, idei. Warstwa znaczeniowa w przypadku sztuk wizualnych jest w ujęciu Ingardena tworem intersubiektywnym, odbieranym z perspektywy współczesnej przez widza²⁰.

Głębia i bogactwo myśli fenomenologicznej o sztuce do dzisiaj inspiruje wielu artystów. W naszej stechnicyzowanej, a jednocześnie wirtualnej epoce myśl fenomenologiczna jest mało znana. W zakresie sztuki traci moc zrewolucjonizowanie zarówno praktyki artystycznej, jak i percepcji sztuki, którego dokonali Marcel Duchamp czy Andy Warhol. Diametralnie zmienili sztukę przez tworzenie obiektów sztuki z przedmiotów pospolitych, tak zwanych znalezionych, ale prawdziwe wyzwania dla zachowania dziedzictwa stanowi antysztuka, dadaizm, konceptualizm, Fluxus. Warto również wspomnieć, że pojęcie antysztuki jest wieloznaczne i niejednoznacznie interpretowane. Niektórzy krytycy sztuki uważają, że antysztuka nie jest w ogóle sztuką, a jedynie negacją jej wartości. Inni twierdzą, że antysztuka jest ważnym elementem sztuki współczesnej i stanowi jej naturalną ewolucję. Nie burzą statusu sztuki filozoficzne rozważania, a nawet ekstremalne pojmowanie sztuki, którą może być wszystko, tym bardziej, że każdy może być artystą, jak twierdził Joseph Beuys. W obliczu nowych technologii sztucznej inteligencji, które potrafią generować obrazy niemalże identyczne z tymi stworzonymi przez człowieka, pojawia się pytanie o to, na czym polega wyjątkowość artysty i jego rola w procesie twórczym.

Generalnie sztuka nowoczesna i współczesna ujawniają przekroczenia w stabilnej interpretacji terminów dotyczących tradycyjnych dyscyplin sztuki, dając szansę dla rozwoju sztuk wizualnych. Powszechnie uważa się, że sztuka najnowsza nie może być ograniczona definicjami.

Dopiero po analizie wielowątkowych opisów sztuki jesteśmy w stanie zrozumieć sens syntezy w krótkiej definicji sztuki polskiego filozofa Władysława Tatarkiewicza (1886–1980), z jego trafnym ujęciem zagadnienia otwartej definicji sztuki.

Sztuka jest odtwarzaniem rzeczy, bądź konstruowaniem form, bądź wyrażaniem przeżyć – jeśli wytwór tego odtwarzania, konstruowania, wyrażania jest zdolny zachwycać, bądź wzruszać, bądź wstrząsać²¹.

Otwarta definicja implikuje pojęcie otwartej ramy dla obecnych i przyszłych koncepcji sztuki współczesnej, której interpretacje mogą być rozwijane w odniesieniu do indywidualnego dzieła. Doskonały skrót myślowy mimo upływu kilku dekad okazał się trafny. Otwarta w charakterze, nieprecyzująca definicja implikuje także otwarte, rozszerzone rozumienie

19 Cezary Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Wydawnictwo A, Kraków 2004, s. 271.

20 Roman Ingarden, *Wybór pism estetycznych*, red. Andrzej Tyszczyk, Universitas, Kraków 2005, passim; Maria Gołaszewska, *Roman Ingarden o artystycznej twórczości*, w: *W kręgu filozofii Romana Ingardena*, red. Władysław Stróżewski, Adam Węgrzecki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Kraków 1995, s. 239–247.

21 Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1975, s. 52.

dziedzictwa sztuki, które każdorazowo wymaga osobnej analizy i nie znosi uproszczeń. Jest zależne od różnych aspektów dzieła: ontologicznego (istnienie), semiotycznego (znaczenie), aksjologicznego (wartości). Daje też wektor na nieznaną przyszłość sztuki, czyniąc odbiór sztuki elementem klasyfikującym ją do miana utworu kultury.

Współcześnie stan alternatywnego definiowania sztuki wyraża treść hasła ‘The Definition of Art’ w opiniotwórczej *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, zawierająca być może najpełniejszą jej definicję, ale bardzo długą, gdyż złożoną z wielu alternatywnych opisów²².

2.3. Sztuka nowoczesna i współczesna – w poszukiwaniu klucza

Celem opisu w tej książce nie jest przedstawienie chronologii zjawisk, jakie wystąpiły w sztuce w okresie od XIX do XXI wieku, a jedynie ich alternatywna interpretacja dostrzegająca ryzyko zagrożeń dotyczących z jednej strony zrozumienia zmian, a z drugiej zachowania spuścizny nietrwałej sztuki.

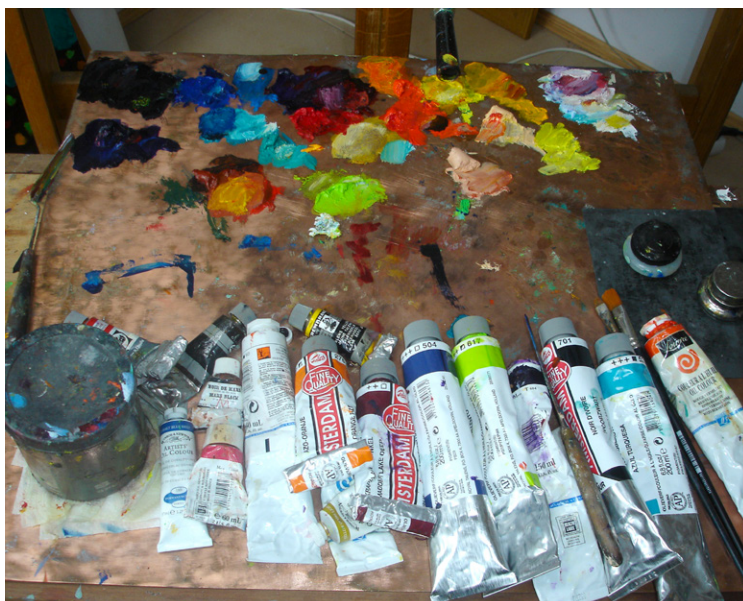
Przy tym dychotomia sztuki pozwalała na równoczesną obecność sztuki wyrażonej w tradycyjnych dyscyplinach oraz sztuki nowatorskiej. Przywołując różne zjawiska, poddaję rewizji określenie ram czasowych sztuki nowoczesnej i współczesnej, które może być jedynie przybliżone i nieostre, a to z powodu typowej dla rozwoju kultury równoległości procesów zmian zachodzących w różnych środowiskach i odległych niekiedy krajach. Przyjmując za jedno z kryteriów argument odmienności stylu i niespotykanej dotąd formy, odchodzącej od piękna na rzecz niekiedy okrutnej ekspresji, należałoby przyjąć, że początek sztuki nowoczesnej to czasy tuż po oświeceniu, jak uzasadnia to współczesny historyk sztuki Andrzej Pieńkos²³. Nastąpiło wówczas odejście od racjonalizmu i rozpoczęła się krytyka rozumu, burzące tradycje kultury Zachodu. Ten kryzys, sprowokowany tragicznymi konsekwencjami konfliktów zbrojnych, odzwierciedlił się w dokonaniach najbardziej wrażliwych artystów, wpływając na losy kultury. Szukając przyczyn można przyjąć za pewne, że status europejskiego człowieczeństwa został silnie nadwyrężony wojenną traumą – według Edmunda Husserla. Filozof postrzegał Europę jako miejsce, w którym rozwijała się szczególna forma ludzkiej świadomości, charakteryzująca się dążeniem do racjonalności, obiektywności i uniwersalnych wartości²⁴.

Początki nowoczesności w sztuce łączę z dramatyczną ekspresją sztuki Francisca Goi z jego późnego, „czarnego” okresu twórczości. Dalekie są od kanonów piękna oraz materiałowo i technologicznie odległe od poprawności warsztatowej – dając początek nowoczesności w sztuce. Te cechy obecne są w cyklu *Okropności wojny* i w wielu obrazach oraz malarstwie naściennym w jego domu z początku XIX wieku. To oznacza, że „nowoczesność” ma już ponad dwieście lat, co brzmi pozornie zaskakująco. Niezależnie od tego w popularnych opracowaniach i przewodnikach dla turystów często prezentowany jest pogląd, że sztuka nowoczesna powstała później za sprawą Turnera, lub pomiędzy rokiem 1860 a 1880 z inspiracji impresjonizmem, a zakończyła się wraz z latami pięćdziesiątymi XX wieku lub nawet

22 Thomas Adajian, *The Definition of Art*, Stanford Encyclopedia of Philosophy, 23.10.2007 (revision 30.07.2024), <https://plato.stanford.edu/entries/art-definition/> [dostęp 20.06.2022].

23 Andrzej Pieńkos, *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

24 Edmund Husserl, *Kryzys nauk europejskich a transcendentna fenomenologia*, Wprowadzenie do fenomenologicznej filozofii, tłum. Arkadiusz Chrudzinski, PWN, Warszawa 2007.



5. Tradycyjna paleta farb olejnych malarza kolorysty wzbogacona została o nowe syntetyczne pigmenty. Fot. archiwum WKiRDS ASP w Warszawie



6. Budowa techniczna współczesnych obrazów niekiedy stanowi amalgamat zaskakujących materiałów, jak w przypadku autorskiej techniki łączącej sól z farbą akrylową i jajkiem. Fot. archiwum WKiRDS ASP w Warszawie

później, w postmodernizmie. Zwolennicy tej wersji początku sztuki nowoczesnej wskazują na nowatorstwo form malarstwa w sztuce Claude'a Moneta lub datują sztukę nowoczesną od malarstwa impresjonistów, tym samym podążając za upodobaniami odbiorców.

Sztukę współczesną (ang. *contemporary art*, fr. *art contemporain*) przywykło się datować od czasu po II wojnie światowej, czyli narodzoną po 1945 roku. Należy przyznać jednak po ośmiu dekadach, że zgodnie z biegiem czasu z trudem mieści się w aktualnym rozumieniu „współczesności” kolejnych pokoleń. Pomińmy oczywisty fakt, że każda sztuka była kiedyś współczesna dla jakiegoś pokolenia i tak ją wówczas nazywano.

Przywilejem artystów stał się eksperyment techniczny i materiałowy, który często zaskakuje konserwatorów. Owe skrajnie nowatorskie dzieła przynoszą nowe problemy związane z ich zachowaniem, często istniejące od momentu ich stworzenia i przejawiające tendencję do narastania. To jednak nie techniki artystyczne są najtrudniejszym do rozwiązania zagadnieniem w opiece nad sztuką współczesną. Wracając do sztuki powojennej (ang. *postwar art*) – dzieła począwszy od tego czasu przyjmowały coraz to nowe, bardzo zindywidualizowane formy, które w odróżnieniu od nurtów sztuki nowoczesnej nie dają się ująć w style i opisać w postaci kolejnych „izmów”. Jest to jedna z najbardziej uderzających różnic

między sztuką nowoczesną a współczesną. Współczesna krytyczka sztuki i konserwatorka Hanna Hölling zauważa²⁵:

Wiele z dzieł sztuki, które zyskały na znaczeniu w drugiej połowie XX wieku, przybrało nowe formy – takie jak instalacja, performans, wydarzenie, wideo, film, prace ziemne oraz dzieła intermedialne z elementami interaktywnymi i sieciowymi – które stawiają nowy zestaw pytań o to, czym właściwie jest sztuka, zarówno w sensie fizycznym, jak i koncepcyjnym. Dla konserwatorów stanowi to egzystencjalne wyzwanie, gdy zastanawiają się, jakie elementy tych dzieł sztuki mogą i powinny być zachowane.

Niemal każdego dnia dynamiczny rozwój sztuki przenosi kwestie związane z zachowaniem dziedzictwa kultury w inne wymiary interpretacji, wiedzy i umiejętności, stawiając nowe wyzwania w staraniach o zachowanie dawniej niespotykanych gatunków i form charakterystycznych dla nowych nurtów sztuki, jak sztuka konceptualna, da-da, environment, instalacja – które powoli stają się klasyką sztuki najnowszej.

Ewenementem w sztuce opartej na czasie (ang. *time-based media*) jest odkrycie złożonego przekazu dzieł, zawierającego elementy sztuki konceptualnej, performansu, elementy muzyki itp., będące wspólnotą łącznej ich ekspresji mimo różnorodności tworzywa i formy. W teorii konserwacji zachowanie obiektów sztuki opartej na czasie wymaga oka konserwatora z jego wyczuleniem na etykę pracy oraz odrębnej, specjalistycznej technicznej wiedzy i stosowania szczególnie złożonych, nowatorskich narzędzi. Powstają nowe standardy oparte na wspólnym nazewnictwie zjawisk sztuki, potwierdzone przez leksykony i encyklopedie zawierające nowe terminy²⁶.

Nie ma zatem ostrej granicy między sztuką dawną, nowoczesną, współczesną. Podobnie jak powstanie sztuki nowoczesnej w okresie poświeceniowym, pokrywającym się w części ze sztuką romantyczną, tak i jej końcówka staje się płynna, a w ślad za tym początek umownej ery współczesności w sztuce jest weryfikowany w miarę narastania wiedzy gromadzonej z upływem czasu. Co do końca nowoczesności w sztuce panuje wiele opinii, ale przeważa zgoda; sytuuje się ją w drugiej połowie XX wieku, gdy postmodernizm wyrósł na kanwie modernizmu. Sztuka ta wciąż nie traci na aktualności, gdy uwzględnimy, jak bardzo jest umotywowana społecznie, popularna, a jej obecne oddziaływanie przełożone na formy sztuki cyfrowej rozszerza dotychczasowy zasięg funkcjonowania sztuki modernistycznej i postmodernistycznej.

Sztuka rozmaicie określana powstająca równolegle w tym czasie, na przykład konceptualna, minimalistyczna, postmodernistyczna, feministyczna, jest uważana za współczesną²⁷. Niektóre z tych nurtów sztuki wprawdzie powstały wcześniej, ale doceniając prekursorów, jednak kojarzone są głównie z czasem powojennych rewolucji w sztuce z lat 50. lub 60. XX wieku.

W drugiej dekadzie XXI wieku silnym nurtem zmieniającym horyzont sztuki jest powstawanie awatarów dzieł, tokenów, NFT, możliwości replikacji sztuki za pomocą sztucznej

25 Hanna B. Hölling, *Introduction: Object – Event – Performance*, w: *Object – Event – Performance: Art, Materiality, and Continuity Since the 1960s*, ed. eadem, Bard Graduate Center, New York 2022, s. 1.

26 Patr: *Sztuki wizualne* [hasło], Encyklopedia PWN, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/sztuki-wizualne;3983522.html> [dostęp 2.10.2018]; *Art* [hasło], Encyclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/art/visual-arts> [dostęp 2.10.2018]; *Visual Arts* [hasło], Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Visual_arts [dostęp 2.10.2018].

27 Patr: Noami Blumberg, *What's the Difference Between Modern and Contemporary Art?*, Encyclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/story/whats-the-difference-between-modern-and-contemporary-art> [dostęp 19.08.2022].

inteligencji. Powstają formy, których przyszłość trudno przewidzieć *in statu nascendi*, niejako w trakcie ich rodzenia się. Biorąc pod uwagę ich niematerialność, rzutuje to na zaangażowanie nowego typu kolekcjonerów. Następują zmiany w samej zasadzie kolekcjonerstwa: przejście od posiadania dzieła do nabycia praw do projektu, przy braku przedmiotu sztuki, czyli nieposiadanie go w formie materialnej. Intensywność nowego kolekcjonerstwa określana jest przez czarnowidzów jako rodzaj chwilowego boomu, analogicznie do holenderskiej tak zwanej gorączki tulipanowej – niż jako nowy rodzaj doświadczenia estetycznego i praktyki kolekcjonerskiej. Istnienie sztuki nieprzedmiotowej wymaga nowego podejścia do jej zachowania, zmian w ujmowaniu kwestii autentyczności, rozważenia kwestii odpowiedzialności i etyki przy zezwoleniu na różne formy rekonstrukcji, jak też zachowania procedur przenoszenia sztuki wirtualnej na nowe nośniki.

Sztuki wizualne *per se* kierują się własnymi prawami wartymi aktualizacji w obecnych, trudnych czasach globalizacji w rozwoju społeczeństw, a także dla zachowania tożsamości ich kultury. Przełom cywilizacyjny kojarzony jest przede wszystkim z techniką, internetem, zmianami klimatycznymi czy też sztuczną inteligencją. Niestety, poza deklaracjami, w praktyce nie wszyscy potrafią docenić zmiany na polu zachowania spuścizny kulturalnej, lekceważąc je jako zdarzenia niszowe. Tymczasem sztuka nie raz była ostrzeżeniem, „papierkiem lakmusowym” cywilizacyjnych zmian i zadziwiała siłą profetycznego przesłania. Odzwierciedlała narodziny świadomości człowieka, gdyż była zjawiskiem towarzyszącym ludziom od zarania ich historii. Przemijała świetność kolejnych cywilizacji, a o sile ich przekazu dla późniejszych pokoleń stanowi nie ich byłe bogactwo i siła, ale zachowane dziedzictwo sztuki. W różnych formach, od architektury przez inne sztuki autograficzne, jak rzeźba, malarstwo, rysunek – przez dzieła allograficzne, jak muzyka, teatr, performans itd., sztuka zawsze stanowi refleksję o nas samych. Przekazuje spojrzenie artystów na sens życia w różnych epokach i nieoczekiwanie bywa zapowiedzią, a potem odbiciem nowej cywilizacji. Różnorodna w swym charakterze sztuka jest o nas i dla nas.

Zatem ludzkie życie i sztuka nie istnieją osobno, lecz stanowią koniunkcję. Zważywszy, że są ze sobą nierozzerwalnie związane powstaje w oczywisty sposób impuls, by zachować ten związek dla przyszłych pokoleń. Nie jest to zadanie proste, gdyż zmienny charakter sztuk wizualnych modyfikuje międzypokoleniową misję „chronienia i przekazywania” kultury, która nie może być prowadzona w sposób rutynowy; musi być adekwatna do nowych form, do przekazywanej prawdy, do znaczenia i roli kultury.

Aktywna postawa w zachowaniu sztuki najnowszej wymaga nowych rozwiązań w ochronie dziedzictwa tej sztuki i syntetycznego przedstawienia scenariuszy rozwiązania kryzysu. Po pierwsze i przede wszystkim wymagane jest indywidualne podejście do każdego dzieła, rozważenie, co chronimy w sytuacji rozszerzenia pola dziedzictwa kultury. Czy w porę dostrzegamy i reagujemy na rosnące znaczenie cyfryzacji dawnej sztuki i utworów sztuki urodzonej cyfrowo (ang. *born digital*) i powstającego jej dziedzictwa? Jak sprowokować optymalne uczestnictwo odbiorców w ochronie dziedzictwa?

W miarę poszerzania się współcześnie obrazu sztuk wizualnych, od sztuki najstarszej do sztuki nowoczesnej i współczesnej, każdego dnia powiększa się zasób dziedzictwa. Proponowanym w książce przez autorkę wstępem do zrozumienia charakteru dzieł jest analiza wartościująca, która jest przeprowadzona w dwóch uzupełniających się kategoriach: kulturalno-historycznych i społeczno-ekonomicznych, wzajemnie się przenikających. Istnieje paląca potrzeba rozszerzenia teorii ochrony dziedzictwa kultury, tak by obejmowała ona również dziedzictwo niematerialne oraz cyfrowe. Jak w duchu holistycznym połączyć

zachowanie dotychczasowego prymatu kultury materialnej z jednoczesnym usankcjonowaniem ochrony dziedzictwa niematerialnego? Przedstawione odpowiedzi na te pytania są bardzo ważne, bowiem mogą być drogowskazem na drodze adaptacji do niezbędnych zmian w ochronie dziedzictwa sztuk wizualnych.

2.4. Ontologiczna struktura sztuk wizualnych

W zachowaniu dziedzictwa sztuk wizualnych trudność w ochronie szeroko pojętego dziedzictwa sztuki najnowszej wynika nie tylko z nietrwałości jego materii²⁸, ale przede wszystkim ze złożoności jego ontologicznej struktury. Nietypowe formy sztuki nie mieszczą się w kategoriach przyjętych w dziedzinie zachowania sztuki dla tradycyjnych dyscyplin, określanych dawniej jako plastyczne. W ochronie i konserwacji nietypowej sztuki konieczne są nowe metody interpretacyjne.

Kluczowe znaczenie dla identyfikacji dzieł sztuki, a w konsekwencji dla zachowania utworów sztuk wizualnych ma wprowadzone przez Nelsona Goodmana (1906–1998) rozróżnienie na sztukę autograficzną i allograficzną²⁹. Jest ono szczególnie przydatne do scharakteryzowania utworów i doboru różnych opcji ich ochrony oraz rozstrzygnięcia powstających dylematów konserwatorskich na zasadzie odstąpienia od zasad przyjętych dla sztuki dawnej.

Dla Goodmana sztuką jest to, co funkcjonuje jako sztuka, a coś funkcjonuje jako sztuka wówczas, gdy przejawia pewną liczbę symptomów estetyki (choć najważniejszą z nich jest egzemplifikacja). Goodman zdefiniował tożsamość nowoczesnych i współczesnych dzieł sztuki poprzez odniesienie do ich procesu twórczego, który nazywa „historią produkcji”, niezależnie od tego, czy stanowi on integralną część pracy, czy nie. Dokonał rozróżnienia między dziełami „autograficznymi”, takimi jak obrazy, rysunki i rzeźby, a dziełami „allograficznymi”, takimi jak utwory muzyczne i literackie. Formy sztuki takie jak malarstwo i akwaforta są nazywane przez Goodmana sztukami autograficznymi: „dzieło sztuki jest autografem wtedy i tylko wtedy, gdy rozróżnienie między oryginałem a fałszerstwem jest znaczące, lub, lepiej, wtedy i tylko wtedy, gdy nawet najdokładniejsze jej powielenie nie jest uznawane za autentyczne”³⁰.

W malarstwie, które jest sztuką par excellence autograficzną, liczą się wszystkie aspekty dzieła. Na ich unikatowość wpływają różne jakości, na przykład dukt i grubość pociągnięć pędzla lub gęstość oraz kolor farby. Wiele autograficznych dzieł sztuki trudno jest kategoryzować w ramach sztywnych klasyfikacji ze względu na ich złożoność i różnorodność, a także stosowane praktyki artystyczne. Jako kryteria mogą nam służyć przedstawiane kształty, używane kolory, odzwierciedlenia wzorców emocjonalnych itp., a także jakości wyrażane niebezpośrednio, które nie są dosłownie zawarte w dziełach, ale dzięki którym te mogą doprowadzić do reorganizacji świata zwykłego doświadczenia. Nie chodzi przy tym wyłącznie o to, że oglądanie obrazu może zmienić nasz sposób patrzenia na świat.

W przeciwieństwie do tego prace allograficzne zredukowane są do systemu notacyjnego lub schematu i dokładna korespondencja z tym systemem umożliwia ich wielokrotną re-

28 Maria Pilich, *Sztuka efemeryczna*, <https://www.gov.pl/web/cea/podrecznik-ars-longa> [dostęp 2.07.2024].

29 Nelson Goodman, *Languages of Art...*; o architekturze jako przykładzie formy mieszanej patrz: Remei Capdevila Werning, *Nelson Goodman's Autographic-Allographic Distinction in Architecture: The Case of Mies van der Rohe's Barcelona Pavilion*, w: *From Logic to Art: Themes from Nelson Goodman*, ed. Gerhard Ernst, Jakob Steinbrenner, Oliver R. Scholz, Ontos Verlag, Frankfurt 2009, s. 269–292.

30 Remei Capdevila Werning, *Nelson Goodman's...*, s. 113.

plikację. Dzieła sztuki mogą wywoływać efekty synestezji wykraczające poza ich medium, a zatem muzyka może wpływać na widzenie, malarstwo na słuch i tak dalej³¹. Zwłaszcza w „obecnym dniu eksperymentowania z kombinacją mediów w sztukach performatywnych” muzyka, obrazy i taniec „przenikają się wzajemnie w tworzeniu świata”³². Różnica między sztuką a nauką według filozofa nie sprowadza się do odmienności między uczuciem a faktem, intuicją a wnioskowaniem, zachwytem a rozważaniem, syntezą a analizą, odczuciem a rozumowaniem, konkretnością a abstrakcją, pasją a działaniem, mediacją a bezpośredniością czy prawdą a pięknem; jest to raczej różnica w dominacji pewnych specyficznych cech symboli³³.

Kontynuując myśl Goodmana, Gérard Genette zastanawiał się nad tym, że niektóre prace autograficzne nie są unikatowe, ale składają się z kilku przedmiotów, które z artystycznego punktu widzenia są mniej lub bardziej wymienne, i że istnienie takich dzieł zależy od tego, czy ich „historia produkcji” obejmuje dwa etapy. Na przykład kolejne wydruki grafik czy kolejne odbitki fotografii. W sztuce jednoetapowej i dwuetapowej proces kreacji dzieła dotyczy faz, w których powstało. Produkt końcowy w sztuce jednoetapowej jest wynikiem zaledwie jednego kroku. Dwuetapowa grafika składa się z dwóch faz, w których drugi krok jest pochodną pierwszego. Dwuetapowymi nazwał Genette dzieła zdolne do wytwarzania wielu obiektów w drugim etapie. W indywidualnych przypadkach badacz dopuszcza możliwość przechodzenia między dwoma reżimami, zakładając, że są one wzajemnie uwarunkowane, w tym sensie np. sztuka allograficzna może w końcu ponownie stać się autograficzną³⁴.

W odniesieniu do malowideł ściennych Sola LeWitta, filozofka Renée van de Vall zasugerowała klasyfikację tych utworów jako dzieł, które „unoszą się między dwiema kategoriami”, czyli są jednocześnie autograficzne i allograficzne. Oznacza to indywidualną rewizję kategorii autografu i allografu. Prace mogą zmienić sposób funkcjonowanie w czasie, na przykład wraz z pojawieniem się nowych metod reprodukcji³⁵. Rozumienie sztuki prezentowane przez Goodmana w określony sposób łączy status artystyczny z wykonywaniem pewnych funkcji symbolicznych sztuki, która nie ma jednej właściwości lub zestawu właściwości, nie narzuca techniki wykonania, a nawet zestawu funkcji charakterystycznych dla obiektów sztuki.

W ujęciu filozofa Arthura Danto (1924–2013), w odróżnieniu od tezy Nelsona Goodmana o ontologicznym wymiarze sztuki, to nie dzieło jako takie i jego charakter, ale sposób jego funkcjonowania nadaje od połowy lat 50. XX wieku utworom status sztuki, staje się tak dopiero poprzez akceptację dzieła danego artysty w ramach artworldu. Termin opisany został w eseju pod tytułem *The Artworld* Arthura Danto (1964). W tej trzynastostronicowej publikacji³⁶ filozof „ukuł świat sztuki” na ponad pół wieku. Charakterystyczny wydźwięk miało motto eseju:

31 Alessandro Giovannelli, *Goodman's Aesthetics*, Stanford Encyclopedia of Philosophy Archive (Fall 2017), ed. Edward N. Zalta, 7.05.2005 (revision 9.08.2017), <https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/goodman-aesthetics/> [dostęp 20.06.2023].

32 Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Harvester Press, Hassocks, 1978, s. 106, https://monoskop.org/images/c/c5/Goodman_Nelson_Ways_of_Worldmaking_Harvester.pdf [dostęp 22.10.2024].

33 Ibidem, s. 64–67.

34 Gérard Genette, *The Work of Art...*, s. 44.

35 Renée van de Vall, *The Devil and the Details: The Ontology of Contemporary Art in Conservation Theory and Practice*, „The British Journal of Aesthetics” 2015, Vol. 55, No. 3, s. 285–302.

36 Arthur C. Danto, *The Artworld*, „The Journal of Philosophy” 1964, Vol. 61, No. 19 [American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, Oct. 15, 1964], s. 571–584.

Hamlet: *Jak to, nic nie widzisz?*

Królowa: *Nic; widzę tylko to, co da się widzieć.*

Szekspir, *Hamlet*, Akt III, scena IV³⁷

Esej ten trafił na podatny grunt wobec coraz częstszych wątpliwości, jak należy rozumieć bulwersującą sztukę współczesną. Swoim zadziwiającym powodzeniem w świecie sztuki wpłynął na ukształtowanie znaczenia zewnętrznej opinii, rolę instytucji w ocenie artysty i stricte fizycznego umiejscowienia jego utworów w świecie sztuki, na przykład w galerii lub muzeum. W interpretacji Arthura Danto, dotyczącej znaczenia terminu *artworld* zawarta była sugestia, że aby sztuka była sztuką, nie wystarczy, aby po prostu istniała. To w pismach tego filozofa i krytyka twórczość Andy'ego Warhola, jego słynne pudła *Brillo*, w jakich dostarczano do sklepów kuchenny środek czyszczący, określone zostały po raz kolejny w historii jako *ready made*, podobnie jak w sztuce Duchampa uprawnione do miana sztuki.

Kontrowersyjne wydaje się przekonanie, że aby stać się sztuką, dzieło musi zaistnieć w obiegu instytucjonalnym. Nawet nie wystarczy do tego incydentalne wystawienie w mało znaczącej w środowisku galerii, chociaż może ono przyczynić się do uznania jego artystyzmu. Danto sugerował, że aby zobaczyć coś jako sztukę, potrzeba czegoś, czego w samym dziele nie widać – atmosfery teorii artystycznej, znajomości historii sztuki – czyli świata sztuki. Terminy wprowadzone przez Danto, takie jak *artworld*, weszły do międzynarodowego słownika głównie za sprawą ich akceptacji i propagowania przez media. Sam autor dystansował się jednak od jednoznaczności tych medialnych ujęć³⁸. Ale publicyści eksplorowali teorię Danto, stosując ją do opisu rynku sztuki. Inny wymiar ma kwestia roli muzeów w obiegu najnowszej sztuki, która wielokrotnie wraca na forum dyskusji. Jarosław Suchan podkreśla edukacyjną funkcję dostępnych depozytoriów sztuki w artykule traktującym o relacjach między muzeum a sztuką³⁹. Twierdzi za Pierre'em Bourdieu:

zdolność bezinteresownego oglądu została wygenerowana w rezultacie rekonfiguracji pola sztuki prowadzącej do autonomizacji produkcji artystycznej. Autonomizacja ta polegała na stopniowym uwalnianiu artysty od pracy na zamówienie (Kościoła bądź władzy świeckiej) i poszerzaniu się możliwości tworzenia w zgodzie z własnymi zainteresowaniami i preferencjami. Zmiana ta wiązała się z utratą przez artystów dotychczasowych źródeł utrzymania i strukturalną koniecznością wykreowania nowych potrzeb (a także utworzeniem mających je zaspokoić nowych instytucji, m.in. rynku sztuki)⁴⁰.

Koncepcję *artworldu*, która nabrała cech osobnego bytu w krytyce, sam Danto modyfikował w późniejszych publikacjach dotyczących „końca sztuki”⁴¹. Filozof definiuje w nich sztukę jako to, co szkoły artystyczne, muzea i artyści uważają za sztukę, niezależnie od

37 Ibidem, s. 571 (cytat w przekładzie Stanisława Barańczaka).

38 Arthur C. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, tłum. Mateusz Salwa, Universitas, Kraków 2013, s. 248.

39 Jarosław Suchan, *Muzeum Sztuki: między muzeum a sztuką*, w: *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. 2, red. Daniel Muzyczuk, Magdalena Ziółkowska, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2015, s. 24–44.

40 Ibidem, s. 26; Pierre Bourdieu, *Sociologie de la perception esthetique*, w: *Les sciences humaines et l'oeuvre d'art*, ed. Bernard Teyssèdre et al., La Connaissance, Brussels 1969, za: Anna Matuchniak-Krasuska, *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 42.

41 Arthur C. Danto, *The End of Art*, w: idem, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York 1986, s. 81–115.

dalszej formalnej definicji. Twórczość jest postrzegana jako sztuka przez kogoś, kto ma odpowiednią wiedzę historyczną i teoretyczną w zakresie sztuki, to jest gdy spełnia warunki definicyjne odpowiedniego pojęcia sztuki⁴².

Idea artworldu, rozwijana przez filozofa George'a Dickiego w jego artykule *The Definition of Art* (1969), z latami przybrała postać instytucjonalnej definicji sztuki w jego książce *The Logic of Art* (1984). Według Dickiego instytucje społeczne świata sztuki odgrywają kluczową rolę w nadawaniu znaczenia i wartości obiektom artystycznym. Dzieła sztuki mogą być odróżniane od innych obiektów dzięki ich funkcji w świecie sztuki, a nie dzięki ich inherentnym właściwościom.

Tak więc podczas gdy Nelson Goodman rozszerza formalistyczną koncepcję sztuki o kwestię autograficzności lub allograficzności oraz proces produkcji, media lub cechy materii, na przykład fakturę, to Arthur Danto odrzuca analizę cech utworów na rzecz koncepcji artworldu, a George Dickie zastrzega ich wartość po osiągnięciu instytucjonalnej akceptacji. To sztuka skonstruowana przez instytucje, marketing i presję rynku nastawionego na wielkie nazwiska twórców i ich dzieła.

Tymczasem ontologiczna struktura dzieł ma wiodące znaczenie dla procesu zachowania dziedzictwa sztuk wizualnych, który jest wolny od ocen instytucjonalnego artworldu. Z perspektywy kryteriów zachowania, etyki ochrony i konserwacji sztuki historyczna publikacja Danto wydaje się nieaktualna. Jego podejście oznaczało wprawdzie przywileje dla krytyków, kuratorów i instytucji kultury, ale z drugiej strony wywoływało głosy polemiczne adwersarzy. Natomiast w pośredni sposób, stricte instytucjonalny, jednocześnie odbierało suwerenność artystom i ograniczało wolności ich kreacji.

Wyraźna staje się różnica poglądów: podczas gdy Goodman zwracał uwagę, że sztuka wzywa nas do uważnego analizowania charakteru poszczególnych utworów, Danto był zdania, że musimy zwracać uwagę na sprawy, które nie są eksponowane w dziele, ale za to mają związek z ich akceptacją na polu artworldu. Obecnie opieramy się na interpretacji Goodmana w ochronie i zachowaniu dzieła: traktujemy utwór jako główne źródło wiedzy, szanujemy idee i intencje artystów niezależnie od ich popierania przez instytucje kultury, choć badając kontekst historyczny należy odnotować w biografii obiektu te dane artworldu sprzed lat.

2.5. W kierunku etycznej ochrony dziedzictwa

W strategii podejmowania decyzji konserwatorskich nie odgrywa roli waluacja artworldu, podobnie jak sukces rynkowy, które zachowują charakter jedynie informacyjny i są wyjaśniane w kontekście instytucjonalnym. Struktura analizy wartościującej, która powinna poprzedzać każdy zabieg (o tym w dalszej części książki), jest dużo szersza. Natomiast nadal interesującym opiekunów sztuki aspektem filozofii Nelsona Goodmana jest analiza służąca regułom rozumienia sztuki i strategii zachowania (autograf/allograf), zwłaszcza gdy pełni funkcje kognitywne i w swej poznawczej roli ma duży związek ze światem zewnętrznym. W książce *Languages of Art* (1968) Goodman wprowadził przywołane uprzednio pojęcie *allographic art*, aby odróżnić je od *autographic art* w kwestii dopuszczalnej reprodukcji.

42 Leszek Sosnowski, *Wstęp. Filozoficzny świat sztuki Arthura C. Danto oraz Arthur C. Danto, Do czytelnika polskiego*, w: Arthur C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum., oprac. i wstępem opatrzył Leszek Sosnowski, WUJ, Kraków 2006, s. 7–32, 33–35.

Goodman rozróżnia również znaczenie *allographic representation* od *autographic representation*. Istotne jest, że *allographic representation* to przedstawienie, które wykorzystuje system symboli do przekazywania znaczenia, podczas gdy *autographic representation* – wykorzystuje fizyczne właściwości samego obiektu.

Współcześnie analiza znaczenia sztuki jako idei, która ukształtowała nasz obecny odbiór twórczości artystycznej, ma wiele źródeł, zwłaszcza sztuka współczesna ma otwarty charakter, który sprzyja zmianom jej interpretacji i rozumienia roli kultury materialnej i niematerialnej⁴³.

W sztuce, podobnie jak w nauce, nie ma miejsca na dogmaty. W konfrontacji z nowatorskim obiektem sztuki powoływanie się na doktryny konserwatorskie, które są dedykowane innym polom dziedzictwa, podobnie jak szafowanie dogmatami wydaje się zaproszeniem do bezmyślności. Rozwiązanie nowych problemów ochrony dziedzictwa sztuki nowoczesnej i współczesnej obejmuje rozpoznanie charakteru różnorodnych obiektów w całym ich bogactwie, bez doktrynerstwa, a także dostosowaną do nich praktykę i teorię konserwacji.

Obecnie nie można pomijać różnorodnego charakteru dzieł, odległego od tradycyjnych dyscyplin, ignorowania wprowadzania do nich elementów performatywnych, światła, ruchu, funkcji, kinetyki i muzyki, teatru – które miały służyć syntezie sztuk. Forma ta znana jest też jako korespondencja sztuk, sztuka totalna, czy też pod historycznie docenioną nazwą *Gesamtkunstwerk*, czyli totalne dzieło sztuki. Wymiar allograficzny obecny jest w sztuce performatywnej i w sztuce akcji, w projektach conceptualnych, aż po sztukę istniejącą wirtualnie, która jest re-produkowana, ale z zachowaniem praw autorskich twórców. Takie postępowanie, optymalnie za zgodą twórców lub ich zstępnych, niesie za sobą ich zgodę na powtarzanie, różne formy rekonstrukcji, emulacji, tworzenia symulaków.

Podział na sztukę autograficzną i allograficzną działa tylko wtedy, gdy jest stosowany w sposób nieciągły, z poszanowaniem indywidualnych cech utworu, a także, jak twierdzi Renée van de Vall, w kontekście zastosowania biograficznego podejścia do rozważanych dzieł⁴⁴.

O ile zasady ochrony dziedzictwa dotyczące sztuki dawnej są wspólne dla europejskiej kultury i jej oddziaływania na świecie⁴⁵, to mogą być odmienne dla sztuki Dalekiego Wschodu opartej na innej filozofii ich istnienia. Sztuka ostatnich dwustu lat, często nierozpoznana w zakresie idei i materii, znajduje się dopiero na drodze transformacji w dziedzictwo naszej epoki. Bardzo łatwo tu o arbitralne opinie i pochopne decyzje podejmowane pod presją, które mogą mieć nieodwracalne skutki, aż do utraty dziedzictwa. Strategię podejmowania decyzji konserwatorskich należy oprzeć na transdyscyplinarnej identyfikacji dzieł, znajomości kontekstów ich powstania, także ich zmiennej biografii, co zostanie przedstawione w dalszej części książki.

43 Iwona Szmelter, *O fenomenie...*, s. 44–61.

44 Renée van de Vall, *The Devil...*, s. 301–302.

45 Katrin Janis, *Restaurierungsethik im Kontext von Wissenschaft und Praxis*, Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, München 2005.

ROZDZIAŁ 3.

Przemiany sztuki zwanej nowoczesną

Ochrona wartości i konserwacja dzieł sztuki powstałych w XIX–XXI wieku wymaga precyzyjnego stosowania określeń „sztuka nowoczesna” i „sztuka współczesna”. Jednak dość powszechnie stosuje się te terminy zamiennie, co wydaje się przypadłością charakterystyczną dla postrzegania sztuki ostatnich dwustu lat w ujęciu zachodnioeuropejskim. Doprowadziło to do wrzucania wszelkich nowości do jednego pojęciowego worka, jako przeciwieństwa dawnej sztuki w tradycyjnych dyscyplinach, której kanon był określony w XVIII wieku. Różnica między sztuką nowoczesną a współczesną jest jednak bardzo istotna, gdyż termin „nowoczesny” oznacza nowe podejście do estetyki i ekspresji, przejawiające się w nietrwałości materiałów i zaniku stosowania zasad technologii artystycznej. Natomiast „sztukę współczesną” cechuje dychotomia – może ona wyrażać się zarówno w tradycyjnych dyscyplinach, jak i nowatorskich i nieograniczonych formalnie dziełach, materialnych, niematerialnych, cyfrowych itd. Różnica ta wynika nie tylko z czasu powstania, ale i z charakteru dzieł, wskazujących na wyraźne zmiany w sztukach wizualnych, jakie zaszły w kulturze ostatnich dwustu lat.

3.1. Nowoczesne cechy narracji artystycznej i warsztatu

Przezwrot w poświeceniowym nurcie sztuki dokonany został przez twórców w pierwszych dekadach XIX wieku. Był to okres wielkich przemian politycznych, społecznych i kulturowych w Europie, co miało również ogromny wpływ na sztukę w okresie jej przełomu między klasycyzmem a romantyzmem. Powstałe równoległe do tych kierunków pierwsze nurty malarstwa nowoczesnego cechowało odejście od tradycyjnych form i tematów, przyzwolenie na stosowanie eksperymentu w wyrażaniu emocji i idei twórców, a także poniesienie zasad warsztatu artystycznego i używanie nietrwałych materiałów. Formy sztuki nowoczesnej, jak późna twórczość Francisca de Goya y Lucientes (1746–1828), nowatorstwo prac, które przedstawiali Joseph Mallord William Turner (1775–1851) czy Piotr Michałowski (1796–1855),

wyprzedzały zmiany zachodzące w kulturze. Prekursorstwo ich sztuki było bezsprzeczne, niezależnie od późniejszych interpretacji, które próbowały ją wpasować w nurt romantyzmu czy nawet widzieć w niej zapowiedź impresjonizmu. Opiekun najwcześniejszego okresu sztuki nowoczesnej pragnie zachować specyfikę tego dziedzictwa.

Najpełniej obrazują zwrot ku nowoczesności przemiany w sztuce, jednego z najwybitniejszych hiszpańskich malarzy, który pod koniec swojej 60-letniej kariery świadomie wybrał drogę eksperymentu artystycznego, tym samym stając się ojcem sztuki nowoczesnej. Dopiero kilka dekad później kolejny raz miano „ojca sztuki nowoczesnej” przypisano Paulowi Cézanne’owi, a później przywoływano pionierstwo impresjonistów jako twórców nowoczesnej sztuki.

Uznanie malarstwa Goi za punkt zwrotny w rozwoju sztuki i zapowiedź sztuki nowoczesnej opiera się na znajomości cech jego późnych dzieł, cechujących się diametralną zmianą stylu i techniki. Dzieła malarza szokowały swoją ekspresją otoczenie przywykłe do klasycyzmu w sztuce i przestrzegania reguł technik artystycznych. Tę przemianę trudno przypisać romantyzmowi. Krytyczne podejście Goi do kwestii społecznych było widoczne już wcześniej, nawet gdy portretował hiszpańską rodzinę królewską, ukazując w rozwibrowanej malaturze paradę fizjonomii zdradzających brak inteligencji. Artysta samotnie przeszedł drogę od historycznej konwencji gloryfikowania władców i heroizmu żołnierzy do zupełnie odmiennej w stylu krytyki sytuacji społecznej i historycznej po kataklizmie kampanii napoleońskiej w Hiszpanii. Odważnie ukazał *Okropności wojny* (hiszp. *Los desastres de la guerra*) – w cyklu 82 rycin wykonanych w latach 1810–1815. Stanowiły one osobistą reakcję hiszpańskiego artysty na dramat obrony przed najazdem napoleońskim⁴⁶. Oryginalny tytuł, jak można sądzić z ręcznej adnotacji malarza, brzmiał *Fatalne skutki krwawej wojny z Napoleonem w Hiszpanii. I inne dosadne kaprysy* (hiszp. *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte, Y otros caprichos enfáticos*)⁴⁷. Występując przeciw głupocie, którą portretował od lat, rozgoryczony krwawym żniwem wojen, Goya przestrzegał przed pochopnym ich wywoływaniem przez władców. Na początku XIX wieku już nie chce portretować wspaniałych zwycięzców na panegirycznych obrazach! Rozumie, że nawet zwycięskie wojny wyglądają dobrze tylko w dziełach propagandowych, dalekich od cielesnej brutalności. Takie myślenie staje się obecne w sztuce i trwa aż do dzisiaj w krytyczno-społecznym nurcie sztuki.

Historyczność, której dają wyraz nowocześni artyści, bywa przez nich różnie interpretowana. Ich rozumienie znaczenia historii zerwało z panegirycznym malarstwem, jako spojrzeniem na przeszłość. Dzieła sztuki dawnej zazwyczaj służyły uczczeniu określonych zdarzeń, wychwalając konkretnych bohaterów, królów miłościwie panujących czy zwycięskie bitwy. Często miały podkreślać znaczenie momentu dziejowego, doniosłość „historycznej chwili” lub „faktu historycznego” w celu ich upamiętnienia i edukacji społeczeństwa.

Określenie Goi mianem „malarza nowoczesnego” odzwierciedla jego nowatorski styl, odważną tematykę i poniesienie roli poprawności warsztatu. Zwłaszcza odejście od trwałych materiałów artystycznych i reguł ich stosowania wywarło znaczący wpływ na sztukę kolejnych pokoleń. W późnych dziełach, uznawanych za preludium sztuki nowoczesnej Goya, świadomie łamiąc schematy obowiązuje w sztuce kilku poprzednich stuleci, otworzył nowe drogi dla twórczej ekspresji. Jak wspomniano, innowacje w sztuce wywarły ogromny

46 Rose Marie Hagen, Rainer Hagen, *Francisco Goya*, Taschen, Köln 2003, s. 55–63.

47 Robert Hughes, *Goya. Artysta i jego czas*, tłum. Hanna Jankowska, W.A.B., Warszawa 2006, s. 262–263.



7. Francisco Goya,
*Rozstrzelanie powstań-
ców madryckich 3 maja
1808, 1814*, olej na
płótnie, 2,68 × 3,47 m.
Fot. ©Museo Nacional
del Prado

wpływ na późniejszych artystów, inspirując między innymi impresjonistów i ekspresjonistów. To także inspiracja dla sztuki, w której historyczność staje się nie tylko artystyczną, ale i społeczną konstrukcją czasu. Powstaje wyobrażenie o wspólnotce, która związana podobnymi przeżyciami albo miejscem przypisuje sobie prawo do krytycznej interpretacji dziejów. Za sprawą tak pojętej społecznej interpretacji historyczności powstały liczne nurty sztuki krytycznej.

3.2. Dylematy etyczne konserwacji

Przemiana twórczości Goi odegrała pionierską rolę w rozwoju malarstwa nowoczesnego, co wymaga odpowiedniego dostosowania analizy jego dzieł oraz metod ochrony i konserwacji. Dramatyczny akord w twórczości artysty znalazł swój wyraz w serii *Czarne obrazy* (hiszp. *pinturas negras*). Została ona namalowana w latach 1819–1823 na ścianach zakupionego przez malarza domu na wiejskiej prowincji, umyślnie z dala od centrum Madrytu; ze względu na chorobę artysty dom nazywany był Domem Głuchego (Quinta del Sordo)⁴⁸. W powstałym tam cyklu kilkunastu malowideł ściennych powierzchnia obrazów, faktura i ślady duktu pędzla są bardzo przestrzenne, wykonane w mieszanych technikach, co współcześnie potwierdzono za pomocą analityki instrumentalnej. Odkryto fazy powstawania malowideł, porzucone elementy malowideł i sekrety procesu twórczego⁴⁹. Z latami malowidła podlegały destrukcji, ściemniał tusz dla rytowników, stosowany przez Goyę w obrazach, w których dominują dramatyczne w wymowie kompozycje w czerniach i szarościach, rozświetlane plamami czerwieni i bieli, o pesymistycznym, wręcz depresyjnym przekazie. Przedstawiają one „przejmującą wizję upadku dawnego świata, obraz nędzy i rozpadu tradycyjnych wartości, zniszczenia i samozagłady. Są to dzieła bardzo bezpośrednie, namalowane ze

48 Ibidem, s. 364–365.

49 Patrz: *3D and Colour Recording of Francisco de Goya's Black Paintings (c. 1819–1823)*, Museo del Prado, Madrid, <https://www.factum-arte.com/pag/1734/3d-and-colour-recording-of-francisco-de-goyas-black-paintings-c-1819-1823> [dostęp 9.07.2022].

swobodą środków wyrazu i obdarzone niezwykłą siłą ekspresji⁵⁰. Czternaście kompozycji artysta umieścił na ścianach piętrowego domu, tworząc dramatyczną wizję następstw wojny, głupoty ludzkiej i okrucieństwa. Niestety, przesłanie to nie traci na aktualności. Współcześnie także ostrzega przed głupotą jako przyczyną kryzysów ludzkiej cywilizacji często cytowany przez media „prorok” Yuval Noah Harrari:

Ale nigdy nie powinniśmy lekceważyć ludzkiej głupoty. Jest to jedna z najpotężniejszych sił w historii. Dla historyka to, co dzieje się obecnie na świecie, jest przygnębiające. Wojna. Wzrost liczby i znaczenia państw autorytarnych. Hola, hola, przecież byliśmy tam już tyle razy! To tak, jakbyśmy chodzili do szkoły, uczyli się, zdali egzamin, a następnego dnia wrócili do szkoły na tę samą lekcję!⁵¹.

Złowieszczy w wymowie cykl *Czarnych malowideł* Goi wykonanych z poniechaniem prawideł technologii artystycznych okazał się nietrwały także dlatego, że obrazy zostały namalowane wprost na zwykłym pokojowym tynku nieprzygotowanym technicznie jako podłoże do malowideł ściennych. Dlatego szybko niszczały, pękały i odpadały od podłoża.

Zostały uratowane w latach 1874–1878, gdyż nowy właściciel domu przeznaczył budynek do rozbiórki, przedtem zgłaszając potrzebę zachowania dzieł hiszpańskiego mistrza. Dokonano innowacyjnego wówczas transferu z tynku na płótno, a podczas konserwacji wykonanej przez Salvadora Martíneza Cubellsa, konserwatora z Muzeum Prado w Madrycie, posiłkowano się zachowaną dokumentacją fotograficzną⁵². Mimo staranności konserwatorskiej podczas restauracji komisyjnie zdecydowano o objęciu niektórych szczegółów cenzurą i ich ukryciu ze względu na transgresyjny charakter przedstawień. Taki los spotkał obraz przedstawiający tytana Saturna pożerającego swoje dziecko, wedle przypowieści w celu uniknięcia spełnienia się przepowiedni, że jedno z jego dzieci go obali⁵³. Goya ekspresyjnie przedstawił szaleństwo i okrucieństwo wywołujące u Saturna erekcję; obraz ten, choć mocny artystycznie, szokował odbiorców i fragment ten został zamalowany przez Cubellsa⁵⁴. Nie wycofano tych decyzji o cenzurze drastycznego fragmentu w XXI wieku podczas ponownej konserwacji-restauracji tego malarskiego cyklu.

Negatywna ocena transgresji we fragmencie przedstawienia przeważała w strategii podejmowania decyzji kuratorsko-konserwatorskich. Stało się tak, mimo że mitologiczny temat obrazu przedstawiającego Saturna można interpretować przez pryzmat krytyki politycznej, jako symbol autokratycznego państwa hiszpańskiego pożerającego własny naród⁵⁵.

Zastosowana cenzura jest nadal kontrowersyjna na polu etyki. Konserwator-restaurator zawsze powinien pozostać adwokatem artysty i jego intencji, co wpisane jest w jego etykę

50 Luciano di Pietro, Alfredo Pallavisini, Claudia Gianferrari, *Geniusze sztuki. Goya*, tłum. Barbara Toeplitz-Kaczmarek, KAW, Warszawa 1987, s. 94–95.

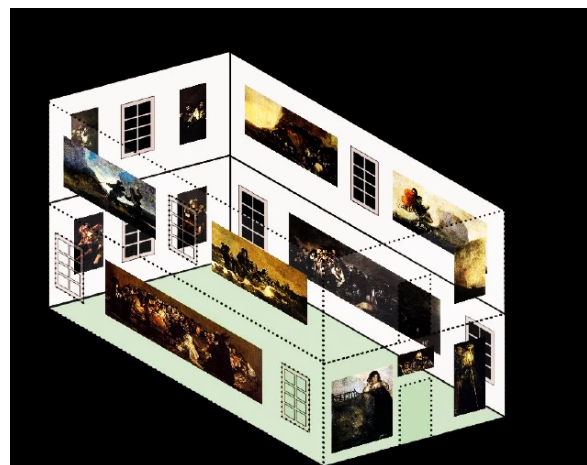
51 Patrz diagnoza przyczyn społecznego kryzysu cywilizacji wg Yuvala Noaha Harari: Yuval Noah Harari dla WP: *Potrzebny jest nowy światowy porządek, bo stary działa źle*, rozmawia Michał Gostkiewicz, „WP Magazyn”, 17.05.2022, <https://wiadomosci.wp.pl/yuval-noah-harari-dla-wp-potrzebny-jest-nowy-swiatowy-porzadek-bo-stary-dziala-zle-6769846137960960a> [dostęp 18.05.2022].

52 Carlos Teixidor Cadenas, *Fotografías de Laurent en la quinta de Goya*, „Descubrir el arte” 2011, N° 154, s. 48–54.

53 Arthur Lubow, *The Secrets of the Black Paintings*, „The New York Times Magazine”, 27.07.2003, <http://www.nytimes.com/2003/07/27/magazine/the-secret-of-the-black-paintings.html> [dostęp 6.03.2024].

54 Nigel Glendinning, *The Strange Translation of Goya's Black Paintings*, „The Burlington Magazine” 1975, Vol. 117, No. 868, s. 464–477, 479.

55 Valeriano Bozal, *Pinturas negras [Goya]* [Museo del Prado, enciclopedia], <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/pinturas-negras-goya/3ac8fe0b-3dd9-4dcd-bllel-a21877cc8163> [dostęp 22.10.2021].



8. Francisco Goya,
Saturn pożerający swojego syna,
malowidło ściennie z jadalni
w tzw. Domu Głuchego
(na zdjęciu obok),
1820–1823, przeniesione
na płótno w latach 1876–1878.
Fot. ©Museo Nacional del Prado

zawodową. Zwyciężyły racje publicznego interesu instytucji lub może argumenty osób przerabiających dziedzictwo pod kątem odbiorcy. Zgodnie ze współczesną deontologią konserwatorską należy zachować transgresyjny oryginał dla znawców sztuki artysty, nawet jeśli budzi kontrowersje, a nie go przemalowywać i w takiej formie pokazywać w Muzeum Prado przez wzgląd na masowego odbiorcę.

Istotny w ujęciu zarówno etycznym, jak i historycznym jest fakt, że *Czarne obrazy* są bardzo osobistą, nowatorską wypowiedzią zbuntowanego artysty, dawniej nadwornego malarza. Goya wybrał w nich nowe zagadnienia i nowe, nieartystyczne materiały, ekspresyjny dukt pędzla i nietrwałe techniki, by szybko wyrazić otwarty, bezpośredni przekaz idei. Niczym sejsmograf oddał w malowidłach niepokoje epoki, wigor i ekspresję bliską raczej ludowej niż klasycyzującej wyobraźni. Jako członek akademii, który kiedyś opanował do perfekcji techniki artystyczne, w buncie je odrzucił. Stworzył *Czarne obrazy* na ścianach swojego prywatnego, wiejskiego domu, w którym mieszkał sam, odizolowany od życia publicznego, opanowany przez posępne myśli, czując lęk przed szaleństwem

wskutek głuchoty i odrazę do wojny. Zapoczątkował nowy etap w sztuce – silny akord brzmiały nowym głosem malarza, który zainicjował sztukę nowoczesną.

3.3. Rewolucja: podziwiany, choć ulotny impresjonizm

Dzieła pre-impresjonistów, obecnie podziwiane, wniosły zmiany w estetyce malarstwa. Warto tu przywołać rolę pejzażu w sztuce malarskiej na podłożach ruchomych, która od najdawniejszych czasów stanowiła rodzaj wstępnych szkiców do dalszych studyjnych działań w pracowniach. Dopiero jednak w XIX wieku pejzaż powszechnie stał się bezpośrednią inspiracją obrazów za sprawą prekursorskiej twórczości wybitnych artystów, zwanych ojcami impresjonizmu, jak John Constable, Théodore Rousseau, William Turner czy Camille Corot. Zgodnie z tradycją tworzyli oni głównie w atelier na podstawie wcześniejszych szkiców z natury.

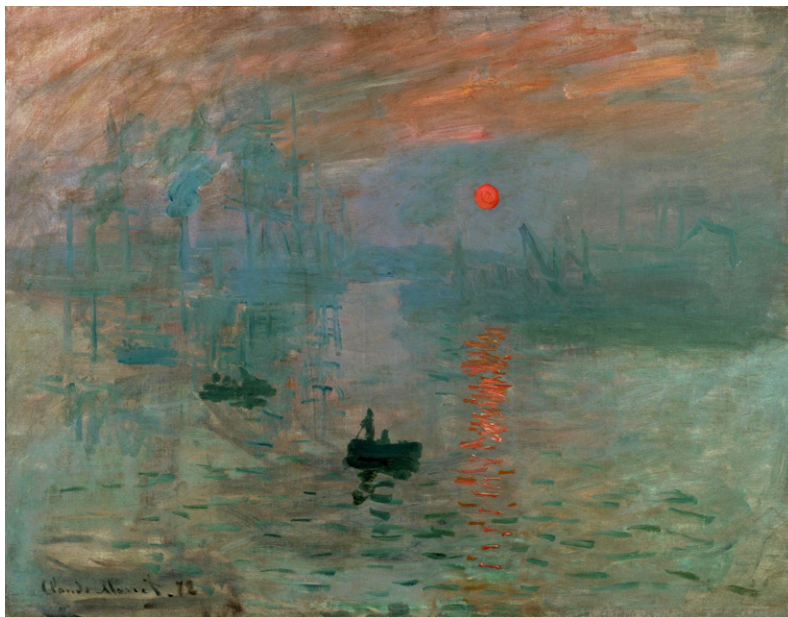
Rewolucję przyniosło w drugiej połowie XIX wieku zainteresowanie nowoczesnych artystów uchwyceniem ulotnej impresji, gry światła na różnych naturalnych powierzchniach, co sprawiło, że obserwacja bezpośrednio w pejzażu stała się priorytetem. Jednocześnie ówczesne malarstwo plenerowe miało wiele wad technologicznych, które skazywały je na natychmiastową konserwację. Przyczyną były przede wszystkim malarskie studia w terenie stanowiące główne założenie programowe impresjonistów, których szybkie tempo pracy skutkowało porzuceniem czasochłonnego przestrzegania zasad tworzenia trwałych dzieł.

Decydujący okazał się wpływ Claude'a Moneta (1840–1926) na malarstwo *en plein air*, które uzyskało nowy status jako symbol wierności naturze, a także nowoczesności kompozycji. Przy tym szybkie, figuratywne studia malarskie stały się także atrybutem nowoczesnego malarstwa w atelier. Zmiana ta miała charakter światopoglądowy, ale i technologiczny, wynikała ze znudzenia ekspresją i technikami akademickiej sztuki⁵⁶.

Impresjonizm (od fr. *impressionisme*, łac. *impressio* – odbicie, wrażenie) stał się kierunkiem w sztuce, który szybko opanował cały świat, początkowo w sztukach wizualnych, by następnie objąć literaturę, muzykę czy później narodzony film. Co znamienne dla nieprzewidywalnych kolei losów sztuki, sam termin „impresjonizm” powstał przypadkiem. Ten proplenerowy ruch malarski wzięł swoją nazwę od krytycznej wypowiedzi francuskiego dziennikarza Louisa Leroy. Jego zdecydowanie wrogie i prześmiewcze recenzje dotyczyły pierwszej dużej wystawy plenerowych obrazów w 1874 roku. Tytuł obrazu Claude'a Moneta *Impresja, wschód słońca* (*Impression, soleil levant*, 1872) posłużył krytykowi do ośmieszenia nowego stylu i oskarżenia artystów o malowanie wyłącznie wrażeń, a paradoksalnie już po kilku latach stał się symbolem pozytywnie odbieranej sztuki.

Sami impresjoniści początkowo nazywali siebie „niezależnymi”. Gdy jednak termin „impresjonizm” utracił swój pejoratywny wydźwięk, to twórcy w większości go zaakceptowali. Liczyła się nowatorska estetyka, która uwiodła liczne rzesze odbiorców ich sztuki, a jedynie artystom i konserwatorom znane były skutki nietrwałości dzieł. Zaakceptowano publicznie rewolucyjne zasady *Société des Artistes Indépendants*, utworzonego w 1884 roku przez malarzy, którzy chcieli oderwać się od akademickich konwencji artystycznych. Artystów łączyło zainteresowanie przedstawianiem percepcji wizualnej opartej na ulotnych

56 Zdzisław Kępiński, *Impresjonizm*, WAiF, Warszawa 1982.



9. Claude Monet,
Impresja, wschód słońca
(*Impression, soleil levant*),
1872, olej na płótnie,
50 × 65 cm. Fot. ©musée
Marmottan Monet, Paris / Studio
Christian SLB. Obraz, którego
tytuł przez przypadek
dał początek impresjonizmowi

wrażeniach optycznych oraz obrazowanie ulotnych chwil życia. Impresjonizm niesłusznie stał się synonimem głównie malarstwa plenerowego, gdyż style praktykowane przez impresjonistów znacznie się różniły tematycznie i kompozycyjnie. Jednak jako innowacje stylu malarskiej ekspresji łączyły je kolor i rola światła, iskrzące się malarskimi efektami. Po ich początkowym odrzuceniu, dzieła impresjonistów zostały zaakceptowane przez odbiorców i wkrótce zdobyły szturmem rynek sztuki w Europie i na świecie.

Przedstawienia obserwacji plenerowych wykonane były „w pośpiechu” (wł. *fa presto*), co wyrażało się w warstwach malarskich o wyraźnym dukcie pędzla i impastowym charakterze. Wprawdzie znane były w tradycji malarskiej także dawniej pod tym samym hasłem *fa presto*, czyli „zrobione szybko”, ale dawniej oceniane były krytycznie⁵⁷. Powód był zrozumiały ze względu na niestaranność pośpiesznie powstałych dzieł.

Pod koniec XIX wieku doceniono impresjonistyczne kompozycje, które daleko odbiegały od klasycznych treści i tematów malarstwa. Ich nowoczesność wynikała z nowatorskiego ujęcia ekspresji chwili, badania relacji światła do koloru w różnych porach dnia i uchwycenia dynamiki ruchu, a tematem stawał się głównie pejzaż, zjawiska pogodowe, sceny figuratywne przedstawiające codzienne wydarzenia z życia, co zostało przychylnie przyjęte przez odbiorców. Natomiast w zakresie technik artystycznych nastąpiła swoboda w stosowaniu materiałów na niespotykaną dotąd skalę. W trakcie plenerów i w zaciszu atelier malarskich stosowano nietradycyjne materiały z tak zwanego podorzędzia (czyli „co w rękę wpadnie”), złe jakościowo podłoża, jak płótna z juty pochodzącej z worków i ścierek, szybko schnące „chude” farby olejne z nadmiarem terpentyny zamiast oleju lub dodatkiem sykatyw gwarantujących powierzchniowe zasychanie podczas sesji plenerowej. Daleko idące konsekwencje w postaci upowszechnienia nietrwałych materiałów i technik spowodowały stopniowy zanik umiejętności warsztatowych. Z latami taka postawa stała się przyczyną dominacji materiałów zwanych nieartystycznymi, gdy umowne „wszystko” może być materiałem, a w konsekwencji – przyczyną upadku rzetelnego rzemiosła malarskiego. Claude Lévi-Strauss ocenił tę przemianę z pozycji antropologa, traktując improwizację jako symptom odejścia od staranności wskazanej w każdym zawodzie, także w zawodzie artysty⁵⁸.

57 Znane były precedensy podobnego podejścia m.in. w barokowej sztuce Luki Giordano.

58 Claude Lévi-Strauss, *Rozmowy o sztuce*, tłum. Leszek Kolankiewicz, „Twórczość” 1990, nr 9, s. 55.

Charakterystyczne dla impresjonistów było kładzenie farb bezpośrednio na płótnie, a nie mieszanie ich na palecie, jak robili to ich poprzednicy. Odnajdujemy w obrazach piasek, muszelki, strzępy roślin z plenerów. Opierali się na ograniczonej paletce podstawowych barw tęczy, jak zielony, niebieski, indygo, fioletowy, czerwony, pomarańczowy, żółty. Często też sięgali po biel oraz ziemiste barwy. To dawało im większą swobodę w uzyskiwaniu ekspresyjnych, żywych efektów i obserwacji gry barw w świetle miejsca plenerowego.

Wprowadzenie nowych farb miało ogromny wpływ na malarstwo impresjonistyczne, umożliwiło dokładniejsze oddawanie efektów świetlnych i kolorystycznych natury. Przyczyniło się do charakterystycznej dla impresjonizmu lekkości i świeżości obrazów. Odkrycia syntetycznych farb wpływały na większe możliwości kreacji. Takie nowości jak sztuczna ultramaryna, zieleń kobaltowa, żółty kadm czy fiolet anilinowy fascynowały wielu twórców, a dla badaczy ich odkrycie w obrazach stanowi cezurę czasową powstania dzieła. Używali farb olejnych, które dawały możliwość tworzenia płynnych przejść tonalnych i budowania faktury obrazu krótkimi, dynamicznymi pociągnięciami pędzla. Niestety, olej jako spoiwo do mieszania farb zastępowali szybko schnącymi rozpuszczalnikami. Warto jednak zaznaczyć, że nie wszyscy impresjoniści entuzjastycznie podchodzili do nowinek technologicznych. Niektórzy, jak Claude Monet czy Camille Pissarro, preferowali tradycyjne barwy i techniki.

Duże znaczenie w praktyce artystycznej miała dostępność nowych lub zmodyfikowanych produktów, jak opakowań farb, zwłaszcza poręcznych zakręcanych tub z gotową farbą do użycia. Nowa oferta handlowa oferowała przenośny ekwipunek podczas wypraw na łono przyrody. Zawierała wszystko, co potrzeba do pracy w plenerze – składane sztalugi, przyborniki, palety zamykane w pudłach z oddzielnym miejscem na kilka obrazów, które pozwalały na transport i przechowywanie mokrych jeszcze płócien, czy nawet składane stołki i kubki dołączone do sztalug.

Reperkusje pracy w terenie były widoczne w obrazach, w których odnajdujemy przypadkiem przyklejone kamyki, trawy itp. Istotne natomiast były świadomie wprowadzone przez malarzy zmiany kolorystyczne; można mniemać, że z jednej strony był to skutek nastawienia na szybką pracę, by uchwycić „impresję”, a z drugiej strony mody na rozjaśnienie i ożywienie kolorystyki. Prozaiczny powód zmian, a nawet szybkiej destrukcji obrazów wynikał z lekceważenia reguł sztuki malarskiej, gdyż nie zawsze odpowiednio przygotowywano podłoża; sklejki, papiery i tektury, nietrwałe płótna czy znalezione przez artystę „cokolwiek” – stosowane były bez odpowiedniego przeklejenia, niekiedy nawet bez zapraw, co po latach powodowało wchłonięcie farb w podłoża i zanikanie obrazów. Przyczyną utraty widoczności dzieł impresjonistycznych było także nieprzestrzeganie podziału na etapy procesu twórczego w sztuce malarskiej.

Sposób malowania *alla prima* stosowany był dawniej przez niewielu artystów, ale stał się powszechny w twórczości impresjonistów. Lekceważono pravidła wielowarstwowego opracowania malarskiego, zrezygnowano z klasycznych efektów światłocienia malarskiego budowanego dawniej dzięki kolorowym laserunkom. Porzucono nie tylko staranne przygotowanie podłoża, ale i racjonalne zasady budowania trwałej struktury obrazu „od spodnich warstw chudych ku coraz bardziej tłustym”, w taki sposób, aby zachować ich wzajemną przyczepność. Często praktykowane było szybkie malowanie farbami olejnymi w jednej warstwie na chłonne podłożu pozbawione przeklejenia i gruntu. Spontaniczność pracy miała swoje minusy, gdyż farba wsiąkała w niezaizolowane niczym podłożu i traciła swoją wyrazistość. Z reguły malunki powstawały ad hoc, w odpowiedzi na zastane okoliczności, bez wcześniejszych szkiców i rysunków, bez podmalowań, bez mieszania kolorów na palecie



10. Henri de Toulouse-Lautrec,
Bal w Moulin Rouge
(*Panneau pour la baraque de la Goulue, à la Foire du Trône à Paris*), 1895,
technika olejna bez
podłoża zaprawy
na podobrazii
płóciennym.
Fot. ©RMN-Grand
Palais (musée d'Orsay) /
Hervé Lewandowski.
Po konserwacji
w Musée d'Orsay

dla wysublimowanych kolorów malowideł, a w warstwie wierzchniej malatury także bez końcowych laserunków i werniksów. Analiza technik większości impresjonistów wskazuje na marginalizację roli etapów wstępnych, szybkie wykonanie obrazu, z ominięciem jego wstępnego przygotowania, a także końcowego wykończenia, czyli z pominięciem dotąd obowiązujących zasad przestrzeganych w trosce o trwałość dzieła.

W zakresie nowej estetyki typowy był w nowoczesnej sztuce nacisk na uchwycenie ulotności nastroju, wyrażony przez rezygnację z perspektywy linearnej na rzecz świetlnej, a także redukowanie głębi przestrzennej. W zamian nowe wartości estetyczne w malarstwie przyniosła żywa kolorystyka farb, widoczny dukt pędzla, gest artystyczny, znajdujący malownicze odzwierciedlenie w wysokich fakturach obrazów. Na szybsze tempo pracy wpłynęły także cywilizacyjne nowości, takie jak dostępność farb w tubkach i puszkach produkowanych najpierw w manufakturach, a potem przemysłowo, łatwych w obsłudze, do szybkiego użycia w porównaniu z dawnymi farbami własnoręcznie ucieranymi przez artystów przez połączenie pigmentów ze spoiwem. Kompozycje malarskie straciły na jakości warsztatowej i trwałości, ale zyskały nową ekspresję, która cieszy się uznaniem widzów od końca XIX stulecia do dzisiaj.

Ekspresja prawie wszystkich dzieł impresjonistycznych była zmieniona na niekorzyść natychmiast po ich powstaniu. Podobnie wymagały natychmiastowej konserwacji późniejsze, wielkie kompozycje Toulouse-Lautreca, które prawdopodobnie nie były obliczone przez artystę na długie trwanie, zszyte z wielu kawałków szmat, czasem z juty workowej o rzadkim splocie, wykonane na chłonnych podłożach płótna czy tektury, bez izolującego warstwy przeklejenia i zapraw. Malowane były tuszem, farbą olejną lub temperową o zbyt chudym płynnym spoiwie, które gwarantowało twórcy szybkie schnięcie.

Niektóre dzieła Henri de Toulouse-Lautreca, jak *Bal w Moulin Rouge*, stały się wyjątkowo nietrwałe wskutek braku konsolidacji warstw, co doprowadziło do osypywania się łusek malatury przed konserwacją wielkoformatowego obrazu w Musée d'Orsay. Artysta stosował



w obrazach na płótnie lub na chłonnej i złej jakości tekturze techniką *peinture à l'essence*, czyli malował farbami olejnymi rozcieńczonymi terpentyną, co także wyraźnie i malowniczo uwidacznia jego luźny, szkicowy styl pracy pędzla. Niestety, wskutek penetracji farby wiele detali jego dzieł zbladło lub nawet zniknęło, wsiąkając w chłonne podłoża tektur czy juty workowej. Paradoksalnie, niejako na domiar złego, ratując obiekty niechcący je niszczone, gdyż przyciemniano je w procesie ich konsolidacji za pomocą natłuszczającej impregnacji woskiem, jako wówczas powszechnej metody⁵⁹. Znanie są analogiczne problemy w zachowaniu twórczości malarzkiej Olgi Boznańskiej, które są przykładem konsekwencji stosowania przez artystkę podobnie nietrwałej techniki i autorskiego wyboru materiałów. Z punktu widzenia trudności w opiece nad zachowaniem ekspresji nietrwałej materii można mówić o nadaniu dziełom przez ich twórców swoistego kodu zniszczenia odciskającego piętno na ich istnieniu.

Nietrwałość dzieł nie ograniczała się do malarstwa. Edgar Degas, którego szkice i obrazy świadczą o fascynacji ekspresją tańca, wprowadził nowatorskie rzeźbiarskie studia, w których śmiało łączył materiały dotąd niewystępujące razem. Dokonał tego w rzeźbie czternastoletniej tancerki, której ekspresja skóry oddana była w wosku, dołączone płótno i tiul sprawiały wrażenie ulotności chwili. Oryginał woskowy rzeźby, wystawiany w 1881 roku, został odnaleziony przez spadkobierców w pracowni artysty po jego śmierci w 1917 roku. Zakupiony przez kolekcjonera woskowy model został przekazany do National Gallery of Art w Waszyngtonie. W latach 20. XX wieku wykonano 29 odlewów w brązie imitujących ekspresję skóry baleriny za pomocą wielobarwnej polichromii i patyny, dodając wstążkę we

59 Alexandre Sumpf, *La baraque de la Goulue et le bal Bullier*, „L'histoire par l'image”, octobre 2006, <https://histoire-image.org/etudes/baraque-goulue-bal-bullier> [dostęp 23.07.2022].

11. Edgar Degas, *Mała czternastoletnia tancerka (A) Petite de 14 ans ou grande danseuse habillée*, 1881, brąz patynowany, tiulowa spódniczka tutu, satynowa wstążka, drewniana podstawa, Musée d'Orsay, Paris. Fot. Josse/Scala, Florence; (B) *The Little Fourteen-Year-Old Dancer*, 1922, odlew rzeźby w brązie, partiami polichromowany, spódniczka z satyny jedwabnej. Fot. The Metropolitan Museum of Art, New York. H. O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer, 1929. Obiekt w MET po konserwacji i restauracji oraz wymianie zniszczonej spódniczki na nową w 2018 roku. W muzeach eksponowanych jest kilka podobnych odlewów, w których w XXI wieku sukcesywnie wymieniane są zdegradowane części organiczne dla zachowania ekspresji rzeźby zgodnej z projektem autora

włosach i spódniczkę z tkaniny. Obecnie liczne kopie rzeźby wystawiane są między innymi w Musée d'Orsay w Paryżu, MET w Nowym Jorku, Gliptotece w Kopenhadze⁶⁰.

Przytoczona historia modernistycznych odlewów rzeźby Edgara Degasa rzuca nowe światło na dylematy etyczne w postępowaniu konserwatorsko-kuratorskim z dziełami o mieszanej technice i zawierających materiały nierównomiernie degradujące się w czasie.

Oryginalna rzeźba *Małej czternastoletniej tancerki* wystawiana w 1881 roku wywołała szok i kontrowersje estetyczne konserwatorów odbiorców. Rzeźba ma korpus wykonany z kolorowanego wosku imitującego fakturę ludzkiej skóry, a dla podkreślenia ekspresji została zmontowana przez artystę z peruką oraz w stroju z dodatkami z prawdziwej tkaniny. Tancerka ubrana jest w jedwabny gorset, tiulową tutu (spódniczkę), pończochy i baletki. Włosy ma związane satynową wstążką. Oryginalnie spódnica była długą muslinową spódniczką typu romantycznego, który to model znany z obrazów artysty, nazywany jest *Degas tutu*.

Rzeźba wróciła do pracowni Degasa, a ponowne kontrowersje w świecie sztuki wywołały po latach jej odlewy w brązie wykonane techniką wosku traconego, zamówione przez spadkobierców artysty po 1917 roku wraz z rekonstrukcjami nieco krótszej, bufiastej spódniczki, sięgającej do kolan, opartej na rysunkach przygotowawczych Degasa i dokumentach z epoki, oraz czerpiąc inspirację materiałową z oryginalnej tutu figury woskowej z 1881 roku. Po prawie stu latach wystawiania w kilku muzeach świata rzeźby te były w katastrofalnym stanie ze względu na ekspresję ruiny materiałów tekstylnych, nieodpowiadającą wyjściowym intencjom twórcy. Zamiast (rzekomo) etycznej ekspozycji ruiny wielomateriałowego obiektu racjonalne decyzje konserwatorskie podjęto dopiero w XXI wieku. Nowa strategia polegała na selektywnym ratowaniu wieloelementowych obiektów zgodnie z ich charakterem. Spódniczki będące w złym stanie zachowania i prawie szare od kurzu białego w strukturę tiulu zostały zdemonstrowane, zakonserwowane i trafiły do magazynu. W kopenhaskiej Gliptotece stare spódniczki są eksponowane w gablocie obok rzeźby jako historyczny dokument, który uległ zniszczeniu z biegiem czasu. Konserwatorzy odtworzyli zniszczone części w nowych tkaninach, dokumentując przebieg zabiegów i upowszechniając nietypowy proces opieki nad obiektami w naukowych publikacjach i filmach dostępnych w internecie.

Z dzisiejszego punktu widzenia rzeźba ta ma cechy instalacji rzeźbiarskiej o różnych składowych, co w przypadku jej konserwacji wymaga kompleksowego podejścia szanującego odrębny charakter materiałów. Takie holistyczne podejście konserwatorskie łączy studia nad historią obiektów oraz identyfikację materiałów w postępowaniu dla dobra estetyki obiektów. Niestety, całościowe traktowanie opieki nad obiektami nadal nie jest popularne ze względu na tradycyjnie praktykowane wąskie specjalizacje konserwatorskie. Należy jednak podkreślić, że deontologia konserwatorska podąża za zmianami w sztuce

60 Gregory Hedberg, *Degas' Little Dancer, Aged Fourteen: The Earlier Version that Helped Spark the Birth of Modern Art*, Arnoldsche Fine Art Publishers, Stuttgart 2016.

i nie powtarza schematów etycznych dotyczących jednorodnego charakteru obiektów. Mija dwieście lat od wprowadzenia mieszanych technik artystycznych w sztuce nowoczesnej, co powinno wymusić zmiany w myśleniu o obowiązkach konserwatorskich w miejsce wyznawania wąskich specjalizacji przypisanych jednemu rodzajowi materiału. Otwarta głowa opiekunów sztuki jest antidotum na błędy decyzyjne wobec wielodyscyplinarnych przykładów zarówno w sztuce najnowszej, jak i wobec na przykład hiszpańskich rzeźb w dawnej sztuce religijnej czy w wielowątkowej sztuce etnograficznej. To liczne precedensy wzmacniają argumentację na rzecz potrzeby wychodzenia w konserwacji sztuki nowoczesnej i współczesnej poza schematy jednej, wąskiej specjalizacji konserwatorskiej.

Należy przyjąć za pewnik, że trzeba respektować intencje artystów w ochronie dziedzictwa ich sztuki. Poszanowanie wolnego wyboru twórców dzieł impresjonistycznych, ich odwagi i nowatorstwa, które stały się inspiracją dla ruchów awangardowych następnego stulecia i weszły na stałe do praktyki artystycznej. Wbrew klasycznym konwencjom artystycznym powszechnie zaczęto traktować język plastyczny jako wartość całkowicie autonomiczną.

Kulturowo interpretując przełomowe znaczenie impresjonizmu jako sztuki nowoczesnej, można również argumentować, że był on ruchem powszechnym, który zaczął się jako przełom w malarstwie i w innych sztukach wizualnych, a przenikając ducha epoki, miał wpływ na szereg innych mediów i gatunków sztuki. Émile Zola był nie tylko zagorzałym obrońcą malarzy impresjonistów, ale wniósł do swojego pisarstwa reprezentatywny impuls bardzo podobny do impresjonizmu, próbując odtworzyć złożoność ludzkiej percepcji i wrażeń. W muzyce podobny przekaz pojawił się już w romantycznych kompozycjach Edvarda Griega, a kontynuację znalazł w ekspresji impresjonistycznej utworów Maurice'a Ravela i Claude'a Debussy'ego. Ferment wywołany przez impresjonistów pobudził odwagę do zmian w kulturze i powstawania kolejnych form sztuki nowoczesnej, gdy sięgano po nowe koncepcje, a także środki ekspresji w ramach licznych nurtów artystycznych.

3.4. Konserwatorska biografia dzieł sztuki

Wiele informacji wnosi studiowanie tak zwanych biografii dzieł⁶¹, opracowanych w drodze ich wstępnego badania, kontekstu ich powstania, ewentualnie podjętych wątpliwości i pytań badawczych, a w następstwie realizacji wybranych analiz i końcowego opracowania wszystkich wyników zaawansowanych badań konserwatorskich.

Dzieło wiele „mówi o sobie” wprawnym badaczom. Można odkryć fakty istotne dla ustalenia autorstwa, rozpoznania procesu twórczego i materiałów, znaczenia w kontekście stylu i czasu powstania. A także wykrycia obecności późniejszych nawarstwień, zmian i przemalowań, skutków poprzednich prac konserwatorskich oraz proveniencji znanej nie tylko z literatury, ale także dzięki opisom, stemplom i nalepkom na samych dziełach. Technologiczne sekrety i często spotykana nietypowa budowa dzieł są rozpoznawane zarówno w prostych wizualnych ocenach na podstawie faktury, technicznych cech widocznych na licu, jak i na marginesach i spodnich partiach. To „śledztwo” rozbudowane jest w późniejszych transdyscyplinarnych badaniach konserwatorskich z udziałem analityki

61 Biografia obiektów patrz: Renée van de Vall et al., *Reflection on a Biographical Approach to Contemporary Art Conservation*, w: *ICOM-CC 16th Triennial Conference, Lisbon, 19–23 September 2011* [proceedings], ed. Janet Bridgland, Critério Artes Graficas, ICOM Committee for Conservation, Almada 2011, https://www.researchgate.net/publication/299510801_Reflections_on_a_biographical_approach_to_contemporary_art_conservation [dostęp 14.06.2024].

instrumentalnej, pozwalających na dotarcie do bardzo szczegółowych danych i traktowanie ich jako twardych faktów dotyczących badanych dzieł. Jest to cenne źródło wiedzy w starciu z amatorskimi diagnozami i niesłusznie przypisanym autorstwem, przy tym pozwalające na wykrycie falsyfikatów.

Interpretacja wyników badań biografii dzieł wymaga od konserwatorów-restauratorów biegłej znajomości procesów artystycznych, które opanowały świat sztuki i dzieła poszczególnych artystów, a także wiedzy naukowo-technicznej w zakresie analityki instrumentalnej. Taki wachlarz badań staje się niezbędny w identyfikacji dzieł, znajomości ich biografii i służy do wyboru metody ochrony dziedzictwa sztuk wizualnych, zwłaszcza najnowszego, pełnego dzieł nietypowych lub powstałych z poniechaniem prawideł technologii artystycznych. W biografii obiektów wiele zagadek dotyczących procesu twórczego wyjaśnia analiza struktury i budowy dzieł. Opracowana biografia dzieła zawiera wiele cennych danych w zakresie rozpoznania idei i intencji autorów w specyficznym dla nich procesie twórczym, identyfikacji zastosowanych materiałów i autorskich technik, które bywają zaskakujące.

Zmierzam do kolejnej sytuacji, gdy specyfika zaskakującej wielowarstwowości dzieł, a nawet diametralnych zmian w kompozycji może wynikać z wielokrotnie zmienianej decyzji autora. Działo się tak w przypadku outsiderów postimpresjonistycznych, którzy długimi studiami zastąpili szybkość wyborów artystycznych. Mistrzowskie przedstawienia malarskie Paula Cézanne'a (1839–1906), w których natura sprowadzona została do uproszczonych form kubistycznych, przemyślanej przez artystę gry form, głównie stożka, walca i prostopadłościanu. Jego obrazy były wielokrotnie odrzucane podczas kwalifikacji do wystaw malarskich i dopiero rok po jego śmierci uznano je za arcydzieła podczas retrospektywy twórczości artysty w Salonie Jesiennym w 1907 roku. Dużo później odkryto sztukę Cézanne'a jako kwintesencję przemian procesu twórczego w malarstwie, rodzaju przejścia od impresjonizmu do kubizmu⁶². Do koneserów malarstwa przemawiają studia nad koncepcją i wyrafinowaną kompozycją jego obrazów, a sam malarz stał się wielkim autorytetem dla wielu modernistów, takich jak Henri Matisse, według którego Cézanne jest „ojcem wszystkich malarzy”⁶³.

W myśl fenomenologicznej interpretacji Maurice'a Merleau-Ponty'ego to właśnie Cézanne porzucił klasyczne elementy artystyczne, takie jak perspektywa i kontury otaczające kolor, aby uzyskać finalną kompozycję. Dokonał reinterpretacji dzięki analizie i uchwyceniu wpływu wszystkich złożoności form, które zaobserwował i przekazał odbiorcom jako syntezę form, wynik stanu głębokiego przeżycia i zaangażowania artysty w proces twórczy⁶⁴. Dodajmy, że synteza ta wymagała wielu godzin studiów, udziału zarówno podświadomości, jak i powolnego, racjonalnego namysłu przed każdym pociągnięciem pędzla, zupełnie inaczej niż podczas pospiesznych plenerowych studiów impresjonistów.

W procesie twórczym intelektualne zmaganie poskramiało impresje i łączyło w całość przeciwstawne działania zmysłów. Warto zaznaczyć, że Cézanne w odróżnieniu od impresjonistów często mieszał farby na palecie, co dawało stonowane kolory dyskretnie modelo-

62 Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism: A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*, University of Chicago Press, Chicago 2014, s. 55–61.

63 W wywiadzie dla czasopisma „Art News” Matisse stwierdził: „Cézanne był ojcem nas wszystkich. Z jego prac wywodzi się cały nowoczesny malarz” („Art News”, 15.12.1911).

64 Amy Lone, *An Inquiry into Paul Cézanne: The Role of the Artist in Studies of Perception and Consciousness*, „Journal of Consciousness Study” 2000, Vol. 7, No. 8–9, s. 57–74, https://www.researchgate.net/publication/233682163_An_inquiry_into_Paul_Cezanne_The_role_of_the_artist_in_studies_of_perception_and_consciousness [dostęp 9.04.2024]; patrz też: Jack Reynolds, *Maurice Merleau-Ponty (1908–1961)*, Internet Encyclopedia of Philosophy, <https://iep.utm.edu/merleau/> [dostęp 25.04.2022].



wane fioletem, które przydawały jego obrazom realizmu i głębi. Malarz nie kontynuował malowania farbami wprost z fabrycznych tub, gdyż nie przywiązywał dużej wagi do czystości kolorów, lecz dążył do zestawiania ich we wzajemnych oddziaływaniach i kontrastach. Gesty malarskie nie mogły być szybkie i wrażeniowe, zawierały łączne przedstawienie, w którym brały udział powietrze, światło, przedmiot, tworząc przemyślane martwe natury i pejzażowe kompozycje⁶⁵. Także w myśl współczesnej teorii neuroestetyki, w której według Semira Zeki funkcją sztuki staje się nie istotny mimetyzm w stosunku do natury, lecz

poszukiwanie stałych, istotnych i trwałych cech przedmiotów oraz powierzchni, twarzy, sytuacji i tak dalej, co pozwala nam nie tylko zdobywać wiedzę o konkretnym przedmiocie, czyjejś twarzy lub stanie przedstawionym na płótnie, ale w oparciu o to uogólnienie o wielu innych przedmiotach i zdobywanie w ten sposób wiedzy o szerokiej kategorii poznawania przedmiotów lub twarzy⁶⁶.

Paul Cézanne okazał się najbardziej wpływowym intelektualnie twórcą nie tylko swej epoki. Jego dokonania mają do dzisiaj interpretatorów i duchowych następców⁶⁷. Z perspektywy osobliwości budowania wypowiedzi artystycznej Cézanne uważany jest za jednego z głównych postimpresjonistów, którzy ukształtowali formalne założenia nowego etapu malarstwa nowoczesnego w postaci kubizmu. Z historycznego punktu widzenia łączony

65 Semir Zeki, *Art and the Brain*, „Daedalus” 1998, Vol. 127, No. 2, s. 71–104, https://www.amacad.org/sites/default/files/daedalus/downloads/Daedalus_Sp1998_The-Brain.pdf [dostęp 11.07.2023].

66 Ibidem, s. 79.

67 Patrz: Claire Selvin, *How Paul Cézanne Charted a New Path with His Boundary-Pushing Still Lifes and Landscapes*, „Artnews”, 19.01.2021, <https://www.artnews.com/art-news/artists/paul-cezanne-who-is-he-famous-works-1234581314/> [dostęp 10.07.2022].

12. Paul Cézanne, *Góra św. Wiktorii (Mont Sainte-Victoire and the Viaduct of the Arc River Valley)*, 1882–85, olej na płótnie, 65,4 × 81,6 cm. Fot. The Metropolitan Museum of Art. H. O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer, 1929. Jedno z wielu studiów pejzażu prowansalskiego

jest na polu postimpresjonizmu z innymi twórcami mimo dzielących ich różnic i odmiennych w charakterze dzieł.

Eugène Henri Paul Gauguin (1848–1903) stał się ważną postacią w symbolistycznym ruchu artystycznym. W dojrzałym okresie twórczości okazał się artystą o krańcowo różnym od Cézanne’a podejściu do malarstwa, znanym z kładzenia *alla prima* czystych, odważnych kolorów w swoich obrazach, które kodowały treści symboliczne. W wyniku samokształcenia przedstawił własną teorię sztuki, był eksperymentującym artystą rzeźbiarzem, ceramikiem, ale przede wszystkim malarzem, znanym z dążenia do uproszczonych form, nieobecności perspektywy, płaskich pól obwiedzionych wyraźną kreską. Metoda, którą stosował, zwana klauzonizmem (fr. *cloisonné* – oddzielony przegrodami), polegała na odseparowaniu konturem żywych barw obrazów inspirowanych sztuką prymitywną oraz dawała efekt porównywany do roli ołowiu w witrażach.

W obrazach Gauguina uzyskiwał dodatkowe efekty przez swoje autorsko modyfikowane techniki, jak relief w postaci grubej warstwy farby dla uzyskania trójwymiarowego efektu, rytowanie wzorów w mokrej farbie przypominające grawerowanie, stosowanie dodatkowych materiałów, na przykład piasku czy płótna jutowego, dla wzbogacenia faktury obrazu. Techniki Gauguina pozwalają odróżniać jego dzieła, a pośrednio wywarły one duży wpływ na sztukę modernistyczną, inspirując między innymi nabistów i ekspresjonistów.

Po latach rozumiemy zmiany języka sztuki i to, jak ważna była przemiana charakteru dzieł dokonana przez Vincenta van Gogha (1853–1890) – malarza, który dopiero pośmiertnie stał się jedną z najbardziej znanych i wpływowych postaci w historii europejskiej sztuki. Zwłaszcza w odniesieniu do niewielkiej liczbowo odnalezionej spuścizny van Gogha rośnie znaczenie dokonywanych podczas badań konserwatorskich odkryć jego kompozycji ukrytych pod warstwami kolejnych studiów. Marna sytuacja finansowa artysty prawdopodobnie zmuszała go do malowania na tym samym podłożu kolejnych, ale odmiennych kompozycji. Latem 2022 roku dokonano niezwykłego odkrycia w trakcie konserwatorskich analiz obrazów na wystawę w Edynburgu, zatytułowaną *A Taste for Impressionism: Modern French Art from Millet to Matisse*, do której włączono dzieła van Gogha ze względu na jego częste plenery we Francji. Prześwietlenie rentgenowskie *Głowy wieśniaczki* – obrazu powstałego około 1885 roku, ujawniło autoportret malarza ukryty w spodnich warstwach obrazu przez ponad sto lat⁶⁸. Wizerunek ukazał się w badaniu rentgenowskim dzięki dużej zawartości bieli ołowiowej w modelunku twarzy portretu. Z życiorysu van Gogha wynika, że obraz powstał przed 1888, bo widać na nim ucho, które artysta odciął sobie w tymże roku. Natomiast studiując rentgenogram, można wnosić o dobrym opracowaniu malarskim autoportretu, który z niewiadomych przyczyn, prawdopodobnie z braku podobrazia, artysta zdecydował się pokryć nowym wizerunkiem. Biografia obrazu jest niepełna, przed konserwatorami stoją teraz dalsze badania, dyskusja wyników i w końcu rozważenia, na ile ryzykowny jest trudny zabieg rozdzielenia portretów na dwa osobne dzieła.

68 Patrz: Libby Brooks, *Hidden van Gogh Self-Portrait Discovered Behind Earlier Painting*, „The Guardian”, 14.07.2022, https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/jul/14/hidden-van-gogh-self-portrait-discovered-behind-earlier-painting?CMP=share_btn_link [dostęp 15.07.2022].

W praktyce konserwatorskiej rozdzielanie różnych obrazów nawarstwionych na tym samym podłożu nośnym wymaga zaawansowanej wiedzy technologicznej, doświadczenia i dużej zręczności w prowadzeniu zabiegu. Jeśli ryzyko zniszczenia jest zbyt duże, to zabieg nie dochodzi do skutku, jak w przypadku wielu odkryć nawarstwień różnych kompozycji, widocznych nawet gołym okiem w budowie faktur nakładanych na siebie warstw w obrazach Piotra Michałowskiego (1800–1855). Jego obrazy są nowatorskie ze względu na tematykę, gest malarski, wysoki dukt pędzla i rozbudowaną fakturę, ale jego technika była rodzajem improwizacji z zastosowaniem przypadkowo dobranych materiałów z tak zwanego podporządkowania artysty. W wielu przypadkach stworzone zostały na wcześniejszych kompozycjach⁶⁹, co wynikało prawdopodobnie z nieprzywiązywania wagi do technologii. W części wynikało z hobbystycznego charakteru twórczości Michałowskiego, będącego uznanym ekonomistą i dyplomata, a prywatnie malarzem romantycznym, ale na wskroś nowoczesnym. Michałowski okazał się twórcą tyleż nieprzeciętnie zdolnym, co innowacyjnym, jak twierdził młodszy o kilka pokoleń gigant sztuk wizualnych Tytus Czyżewski:

Główną cechą życia Michałowskiego było wyprzedzanie swej epoki. Wyprzedzał ją inteligencją, instynktem konstrukcji, jasną obserwacją, widzeniem bez ogródek świata zewnętrznego i pozbywaniem się z wolna fałszywego romantyzmu; realistycznym patrzeniem i zrozumieniem idei plastycznej [...]. Michałowski naprawdę zrozumiany został dopiero przez nasze młode pokolenie artystów⁷⁰.

Istotnie, jego obrazy oddziałują na odbiorców bardzo silnie, podziwiał je Pablo Picasso podczas wizyty w Polsce w 1948 roku, a każde pokolenie na nowo odkrywa malarstwo Michałowskiego.

3.5. Ukryte obrazy jako zagadnienie konserwatorskie

Odkrycia ukrytych warstw obrazów od dawna są nagrodą za żmudne badania konserwatorskie. To rodzaj heurystyki, jako umiejętności wykrywania nowych faktów i ich interpretacji⁷¹. Aktualizując rozważania nad odkrytymi w dziełach kompozycjami, ukrytymi pod powierzchnią dzieł, należy wspomnieć o głośnym wyniku badań rentgenowskich podczas prac konserwatorskich nad *Aktem kobiety w kapeluszu* Amadea Modiglianiego z 1908 roku, obecnie w Muzeum Hecht w Hajfie. Uwidoczniono w trakcie badań aż trzy nieznane kompozycje ukryte pod powierzchnią dzieła, w tym starsza kompozycja *Maud Abrantes*. Wykorzystując technologię rentgenowską, badano obraz w 2022 roku, podczas przygotowywania katalogu w związku z planowaną wystawą. W trakcie badań odkryto nieznane wcześniej szkice artysty, ukryte w strukturze obrazu. Kuratorka nazwała dzieło

69 Joanna Szpor, *Michałowski niezany. Materiały malarskie i technika w obrazach olejnych Piotra Michałowskiego*, PWN, Warszawa 1991.

70 Krystyna Czerni, *Piotr Michałowski*, Eaglemoss Polska, Siechnice 2001, s. 41.

71 Heurystyka [fr. *heuristique* < gr. *heuriskō* 'znaduję'] to „umiejętność wykrywania nowych faktów i związków między faktami, zwłaszcza czynność formułowania hipotez (przeciwstawiana czynności uzasadniania) prowadząca do poznania nowych prawd naukowych”, cyt. za: Encyklopedia PWN, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/heurystyka;4008452.html> [dostęp 20.06.2024].

„szkicownikiem na płótnie”, ukazującym kolejne szkice Modiglianiego i „niekończące się poszukiwania artystycznej ekspresji”⁷².

Liczne odkrycia ukrytych kompozycji w strukturze obrazu stały się przyczyną dylematów konserwatorskich związanych z ujawnianiem autorskich technik artystycznych oraz ukazywaniem ukrytych obrazów i ewentualnym rozwarstwianiem dzieł. Należy takie przypadki poddać dyskusji i szerzej wyjaśnić dla uniknięcia nieporozumień na tle etycznym, na przykład, czy wolno nam postępować wbrew woli artysty – ale także należy brać pod uwagę ryzyko bezpiecznego prowadzenia rozwarstwień malowideł. W powszechnym rozumieniu odkrycia są znaczące dla nauki o sztuce. Dla laików odkrycie warstw spodnich dzieł ukrytych pod obrazami widocznymi „gołym okiem” staje się sensacją, którą epatują ich współczesne środki przekazu. Jednak w konserwacji-restauracji rozważność decyzji konserwatorskich jest ważniejsza niż sensacja medialna.

O ile badania tego rodzaju mają sens, o tyle upowszechnianie wyników badań powinno zależeć od wielu czynników, może bowiem przynosić różne informacje, których ujawnianie nie zawsze jest zgodne z wolą artysty. Opisane wyżej odkryte wielowarstwowe obrazy van Gogha, Modiglianiego czy Michałowskiego można interpretować jako przykłady historycznych improwizacji artystycznych, ukrytych pod powierzchnią dzieł, które poddawane są badaniom. Wynikają one w sensie ideowym z wolności twórczej, wyrażanego od początku XIX wieku nowoczesnego ducha sztuki, ale technicznie powstały z różnych powodów. Zatem mogą być motywowane na dwa sposoby – jako następstwo nieprzestrzegania zasad technologicznych, ale też prozaicznie – jako powstałe z braku nowych podłoży, na które artyści akurat nie stać. Okazuje się, że nie tylko z technicznego, ale także z etycznego punktu widzenia warto rozpatrzyć różne argumenty za i przeciw odkrywaniu spodnich kompozycji sztuki nowoczesnej i współczesnej. Poznanie woli artystów, zwłaszcza jeśli jest udokumentowana, może sugerować odstępianie od upowszechniania obrazów, które były ukryte.

Malarstwo nowoczesne trudno jednoznacznie kwalifikować ze względu na jego różnorodność, ale warto poddać dyskusji każdą decyzję dotyczącą jego określenia. Mnogość rozwiązań przedstawię na przykładzie dawnego malarstwa, które w dużej mierze było oparte na technice wielowarstwowej i często obrazy zawierały innego rodzaju kompozycje ukryte pod spodem finalnej wersji dzieła. Są one integralną częścią dzieła, jak szkice i podmalowania prowadzące do finalnej kompozycji w sztuce flamandzkiej czy niderlandzkiej, widoczne w badaniach (IR, kamera spektralna, MNIR, rentgen itd.). W tradycyjnym malarstwie XV wieku dzięki współczesnej technice możemy odkryć kolejne etapy złożonego, czasochłonnego procesu twórczego, począwszy od żmudnego przygotowania podobrazia, rysunku, kompozycji światłocienia, opracowania *chiaroscuro* i kolejnych laserunków aż do warstw wierzchnich malowidła. Rozdzielanie faz obrazu, często powstałego jako praca zbiorowa w warsztacie, który na ogół finalnie firmował artysta prowadzący pracownię, byłoby barbarzyństwem. Niemniej dzięki badaniom nieniszczącym możemy studiować etapy powstawania i proveniencję obrazów, jak w przypadku wyników kilkunastu badań tryptyku *Sąd Ostateczny* z Muzeum Narodowego w Gdańsku⁷³.

72 Ilan Ben Zion, *Israeli Museum Finds Sketches Hidden in Modigliani Painting*, „Associated Press”, 13.07.2022, <https://apnews.com/article/entertainment-travel-france-israel-d5fc16c86e8ae3c20f0045feae492012> [dostęp 9.04.2024].

73 Iwona Szmelter, *Wyniki wielokryterialnych badań „Sądu Ostatecznego” z Muzeum Narodowego w Gdańsku. Nowe odczytanie Tryptyku jako dzieła Rogiera van der Weydena i Hansa Memlinga*, „Muzealnictwo” 2014, t. 55, s. 193–215, <https://muzealnictworocznik.com/resources/html/article/details?id=43263> [dostęp 9.04.2014]; Iwona Szmelter et al., *Multi-Criterial Studies of the Masterpiece ‘The Last Judgement’, Attributed to Hans Memling, at the National Museum of Gdańsk (2010–2013)*, w: *Science and Art: The Painted Surface*, ed. Antonio Sgamellotti, Brunetto Giovanni Brunetti, Costanza Miliani, Royal Society in Chemistry, Cambridge 2014, s. 230–251.

Sytuacja gdy nawet na najwybitniejszych i znaczących obrazach powstają z upływem czasu nowe kompozycje, wpływa na ich biografię. W przypadku dzieł malarskich o znaczeniu kultowym, jak *Matka Boska Częstochowska* zwana *Czarną Madonną*, namalowana na wcześniejszej ikonie, nie ma zgody na ich rozwarstwianie mimo wciąż aktualizowanych badań ikony⁷⁴. Jednak w przypadku tak zwanych Hodegetrii krakowskich, wizerunków powstających licznie – bo według przekazu chroniących przed chorobami – od średniowiecza do współczesności, powstawały przemalowania lub inne aktualizowane kompozycje. Powstał cykl nowo odkrytych różnych wersji Madonny z Dzieciątkiem, które w badaniach technik i przy wielu próbach technicznych konserwatorzy potrafili nie tylko rozwarstwić, ale i zachować ich estetykę⁷⁵.

Natomiast nowoczesne i współczesne malarstwo powstałe drogą nawarstwień przynosi widziane okiem konserwatora przypadki o zgoła innym i różnorodnym charakterze. Mogą to być celowe autorskie nawarstwienia w wyniku poszukiwań finalnej formy albo wynikłe z przypadku lub braku materiałów, gdy autor maluje na swoich starych obrazach. Niezależnie od przyczyny zmian dzieł są one jako utwory objęte ochroną, zgodnie z prawem autorskim, przez okres aż 70 lat po śmierci autora⁷⁶.

Studiując dzieła z ostatnich dwustu lat, poznajemy diametralnie różne powody powstawania nawarstwień. Zwraca uwagę badaczy przede wszystkim rozbudowana warstwa malarska powstała w wyniku autorskich poprawek tego samego motywu. To wielokrotne opracowanie detali w dążeniu do perfekcji jest zwyczajem wielu malarzy. Dzieła poznańskiego artysty Andrzeja Kurzawskiego (1928–2012), będącego zwolennikiem syntezy malarskiej Paula Cézanne’a, potrafią zawierać ponad dziesięć zintegrowanych warstw. Autor uzasadniał sens takiego żmudnego procesu twórczego jako dążenie do satysfakcjonującego twórcę rozwiązania oddziaływania artystycznego – nie tylko podczas zajęć ze studentami, ale także w nagrany i opublikowany wywiadzie w ramach projektu „Sztuka dla nas i potomnych” w 2012 roku⁷⁷. W przypadku konserwacji obrazów Kurzawskiego rozwarstwianie jego obrazów o integralnym charakterze wielu warstw byłoby barbarzyństwem.

Odmierna sytuacja ma miejsce, gdy obrazy mogły powstać w jednej warstwie, ale jako nawarstwienie pokrywające inne treściowo kompozycje malarskie, na których twórcom przestało zależeć. Dzieła takich artystów romantycznych jak Piotr Michałowski, obrazy impresjonistów, Amadea Modiglianiego, Pabla Picassa, Henriego Matisse’a i innych, także współczesnych nam malarzy, zawierają często ukryte kompozycje powstałe przy okazji innych projektów, które artyści po prostu zużyli jako podobrazie. W przypadku sztuki nowoczesnej i współczesnej słuszny jest pogląd, że do wielokrotnego pokrywania podłoży odmiennymi w charakterze szkicami i obrazami przyczyniły się względy całkiem prozaiczne, jak bieda ograniczająca możliwości artysty. Doprowadziło to w praktyce artystycznej

74 Wojciech Kurpiak, *Częstochowska Hodegetria*, wyd. 2 uzupeł., Paulinianum, Częstochowa 2020, s. 560.

75 *Hodegetrie krakowskie*, t. 2: 1490–1550, red. Małgorzata Schuster-Gawłowska, Marta Lempart-Geratowska, Wydawnictwo ASP im. Jana Matejki w Krakowie, Kraków 2018; *Hodegetrie krakowskie i ich odmiany*, t. 4: 1550–1750 i t. 5: 1750–2018, red. Małgorzata Schuster-Gawłowska et al., Wydawnictwo ASP im. Jana Matejki w Krakowie, Kraków 2019.

76 Art. 1. [Utwór] Przedmiotem prawa autorskiego jest każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiejkolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia (utwór). Dz.U.2022.2509. Akt obowiązujący. Wersja od: 6 grudnia 2022 r.

77 Wywiad na DVD, w: *Sztuka dla nas i potomnych. Drzewo wiedzy. Żywotność sztuki. O współczesnych artystach poznańskich / Art for Us and Our Descendants: The Tree of Knowledge: Art Lifespan: About Contemporary Artists from Poznań*, red. Iwona Szmelter, Monika Korona, Jacek Gramatyka, Fundacja Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, ASP w Warszawie, Poznań–Warszawa 2012 [do publikacji dołączono dwie płyty DVD z wywiadami przeprowadzonymi z poznańskimi artystami].

do zwyczajowego poniechania warsztatu, lekceważenia *métier*, czyli zawodu. Niestety, wybór dowolnych, często przypadkowych materiałów do kreacji dzieła trwa od dwustu lat aż do dzisiaj, często jako powszechny bunt przeciw akademizmowi⁷⁸. Reperkusje wyboru nietrwałych materiałów i ich wadliwego zestawiania w strukturze dzieła są oczywistą przeszkodą w opiece nad dziedzictwem sztuk wizualnych.

3.6. Przemiany; ewolucja czy rewolucje sztuki nowoczesnej

Na nowoczesnej scenie artystycznej pierwszej połowy XX wieku następowały nieoczekiwane zwroty w ideach, formach i technikach. Po latach interpretowano je jako kierunki sztuki, powstawały jeden po drugim, istniały równolegle lub synergicznie. Były wielokrotnie definiowane i redefiniowane w postaci teorii i następujących po sobie coraz to nowych „izmów”, zyskujących zupełnie nowe znaczenia artystyczne, jak postimpresjonizm, kubizm, surrealizm.

Natomiast później, w czasie od drugiej połowy XX wieku do dzisiaj, określanym jako współczesność, kierunek nadawały uwarunkowania nie tylko artystyczne, ale i społeczne czy polityczne, którym nie służyły definicje ani interpretacja liniowego rozwoju sztuki. Sztuka staje się amalgamatem różnych tendencji. Trwa całkowita dowolność stosowanych technik i materiałów, a także pojawianie się całkiem nowych mediów. Znamstwo i opieka nad istnieniem sztuki współczesnej wymaga nowych zasad, to nie tylko ochrona, konserwacja, ale także często restauracja, a także rekonstrukcja, gdy jest niezbędna. Istotne zmiany cywilizacyjne wprowadziły nowe technologie i środki ekspresji czasowej, wprowadziły możliwość powtarzalności sztuki w mediach cyfrowych, odmienne podstawy technologiczne sztuki allograficznej, jak *time-based media*, performans, dotąd nierozpatrywane jako dziedzictwo do odtworzenia⁷⁹.

3.7. Awangardowe nurty sztuki nowoczesnej

Awangarda w sztukach wizualnych jest specyficznym zjawiskiem. Terminem tym określamy wiele tendencji i kierunków w sztuce pojawiających się od pierwszej dekady XX wieku, które odrzucają style i kanony sztuki. Awangarda (fr. *avant garde* – straż przednia) nie kontynuuje tradycji, ale wyprzedza jej ewolucję, szukając odrębnych środków wyrazu. Termin ten ma głównie znaczenie historyczne, ale bywa stosowany do dzisiaj w odniesieniu do sztuki nowatorskiej, trudnej do zaklasyfikowania.

Konsekwencje zaistnienia awangardy w sztuce XX wieku znacząco wpłynęły na metodykę i podejście do konserwacji dzieł sztuki. Wyzwaniami są nie tylko techniczne aspekty związane z różnorodnością materiałów i form, ale także filozoficzne pytania dotyczące autentyczności i integralności dzieł, możliwości zachowania intencji artystycznej.

78 Grzegorz Dziamski, *Akademizm przeciw akademizmowi. Uwagi o szkolnictwie artystycznym*, w: *Akademia 2007+*, red. Mieczysław Juda, ASP w Katowicach, Katowice 2009, s. 163–173.

79 Karl Ruhrberg et al., *Art of the 20th Century: Painting, Sculpture, New Media, Photography*, trans. John William Gabriel et al., Taschen, Köln 2005.

Formy awangardowej sztuki stanowią istny róg obfitości kierunków, które stanowiły historyczny przełom w sztuce, jak kubizm, futuryzm, dadaizm, ekspresjonizm, fowizm, a niektóre z nich wciąż aktualizują swoje role, jak surrealizm, sztuka konceptualna, sztuka ziemi, minimalizm i wiele innych.

Artyści awangardowi często eksperymentowali z nietradycyjnymi technikami i materiałami takimi jak plastik, metal, szkło, a nawet odpady. Degradacja materiałów niesie za sobą nietrwałość dzieł, a powstająca rozbieżność ekspresji dzieł w wyniku ich zniszczenia uniemożliwia odczytanie przesłania i idei. Znane techniki konserwatorskie mogą być nieodpowiednie w takich sytuacjach, co wymaga pierwszoplanowego poznania idei i intencji twórców, badań w celu opracowania nowych materiałów konserwatorskich, metod i technologii.

Czy zatem sztuka awangardowa zachowuje swoją aktualność po latach? Bez wątpienia jest nadal żywa dla odbiorców, którzy znają „alfabet sztuki”, by odczytać komunikaty dzieł i ich znaczenie w ujęciu Gadamerowskim, jako elementu koła hermeneutycznego, z naciskiem na poznanie i rozumienie sztuki. Trudno jednoznacznie stwierdzić, które kierunki awangardowe zachowały aktualność do dziś, ponieważ sztuka jest dynamiczna i nieustannie ewoluuje.

Gdy w wielu sytuacjach awangarda ideowo stanowiła odbicie kolejnych zmian w kulturze, jak surrealizm opierający się na psychoanalizie i docenionej wówczas roli podświadomości czy futuryzm czerpiący inspirację z nauki i techniki, to kubizm był nietypowym wówczas ruchem artystycznym, w którym twórczość wyprzedzała teorię. Można spróbować ten proces przedstawić, dokonując wyboru pod kątem ciągłości istnienia form sztuki, co zdaniem autorki wynika z możliwości ich zachowania dzięki konserwacji.

Kubizm jako punkt zwrotny w sztuce

Prekursorami nowych tendencji stylistycznych w postaci kubizmu, jak i nowej, nieartystycznej materii sztuki stali się współpracujący ze sobą wówczas – francuski malarz Georges Braque (1882–1963) oraz przybyły do Francji Pablo Picasso (1881–1973), artysta hiszpański szukający tu swej drogi w sztuce. Wprowadzili nowy sposób postrzegania roli światła, który miał wybiórczo ujawniać sposób objawienia bryły i koloru, jak formułowali to Gleizes i Metzinger w manifestie napisanym w 1912 roku⁸⁰. Nazwa „kubizm” pochodzi od francuskiego słowa *cube* (łac. *cubus*, gr. *κύβος*), które oznacza kostkę lub sześcian. Kompozycja form geometrycznych w obrazach, które nie przedstawiały świata realistycznie tworzyła w protokubizmie iluzję trójwymiarowości bez stosowania klasycznej perspektywy. W swych pracach kubiści dążyli do wyrażenia w nowej ekspresji daleko odchodząc od mimetyzmu w stosunku do natury. Przedstawili dzieło sztuki wykreowane jako nowy koncepcyjnie utwór, zupełnie odrębny od imitacji świata zewnętrznego, a nawet jego impresyjnej czy romantycznej interpretacji. Georges Braque i Pablo Picasso współtworzą pierwszą fazę kubizmu, zwaną analityczną. Taka koncepcja sztuki, jak się okazało, przyniosła dalekosiężne zmiany w malarstwie, architekturze i w rzeźbie, ale i na wielu innych polach⁸¹.

Wiedziony fascynacją sztuką afrykańską i iberyjską Pablo Picasso w 1907 roku namalował *Panny z Awinionu* (fr. *Les Femmes d'Alger*), bulwersując świat sztuki estetyką brzydoty

80 *Du cubisme* [O kubizmie] to tytuł książki Alberta Gleizesa i Jeana Metzingera (Eugène Figuière et Cie, Paris 1912). Był to pierwszy poważny tekst o kubizmie, poprzedzający publikację André Salmona, *Histoire anecdotique du cubisme* (Albert Messein, Paris 1912) oraz *Les Peintres cubistes* Guillaume'a Apollinaire'a (notatki z lat 1905–1912, opublikowane w 1913 r. w Paryżu w wydawnictwie Eugène Figuière et Cie).

81 Linda Bolton, *Cubism: Art Revolutions*, Peter Bedrick Books, New York 2000.

oraz wątpliwościami, czy fenomen oddziaływania tego obrazu należy łączyć z formą kubi-
styczną, czy wynika on jeszcze z innej, nowej i tajemniczej metody obrazowania. Ekspresja
grupy pięciu awiniońskich nagich prostytutek, nawiasem mówiąc nie z Awinionu, ale rodem
z burdelu przy carrer d'Avinyó w Barcelonie, ukazywała widzom nie tylko zdeformowane
damskie figury, ale przekazywała także treści niewidzialne, prowokując podświadomość
odbiorców. Następnie ta pozornie mała zmiana stała się niespodziewanym punktem prze-
łomowym, momentem nagłego przejścia z jednego ukształtowanego dotąd stanu sztuki do
całkiem nowego. Stanowiła rewolucję o duchowym charakterze przez odważne sięganie
kubistów do podświadomości w rozważaniach na temat bytu.

Kolejna zmiana formy kubizmu, która zaistniała w sztuce, zaczęła się od wprowadze-
nia przez Georges'a Braque'a „nieartystycznej” materii wklejanej do warstwy malarskiej
obrazu. Zapoczątkował tym powstanie kolażu (z fr. *collage* – naklejanie) polegające na
formowaniu artystycznych kompozycji z różnych, często pospolitych materiałów i two-
rzyw takich jak cerata, gazeta, tkanina, przedmioty codziennego użytku. Są one łączone
z tradycyjnymi technikami plastycznymi i farbami. Zainicjował tę technikę Braque pod-
czas wakacji w Prowansji, gdy latem 1912 roku znalazł intrygującą go wzorem rolę płótna
„olejnego” z nadrukiem imitującym usłojenie drewna⁸². Malarz wkleił to dopasowane roz-
miarem ceratowe płótno domowego przeznaczenia, rodzaj ówczesnej wykładziny służącej
do wyklejania szafek i szuflad, dokładnie w tym miejscu obrazu, gdzie było przedstawi-
enie gitary z usłojeniem drewnianym. Ta pozornie drobna interwencja wywołała lawinę.
Konsekwencje wprowadzenia kolażu trwają do dzisiaj, nie tylko jako sposobu uzyskania
odmiennych efektów, które dawały wklejone materiały, ale także jako wyrazu akceptacji dla
dotąd nieznanych praktyk artystycznych. Oczywiście wraz z nowymi technikami poszła
w parze konieczność dostosowania do nich metod ich ochrony i konserwacji.

Zastosowanie kolażu na obrazie miało dalekosiężne skutki, nie tylko w technice, ale
także w pozbawieniu dzieł sztuki aury sztuki wysokiej, gdy wprowadzono do nich masę
pospolitych materiałów. Poważnym następstwem było zakwestionowanie elitarności sztuki.
Pospolita cerata olejna i wklejane gazety w kolejnych obrazach Braque'a i Picassa przeczyły
powszechnemu przekonaniu o elitarności odbioru sztuki, która miała służyć kontemplacyj-
nej sferze twórczości artystycznej. Przerwany został stan oddzielenia masowych produk-
tów od materiałów stricte artystycznych, jak farby, płótno, papier, narzędzia rzeźbiarskie,
kamień, glina, prasa graficzna, blok drzeworytniczy, płyta miedziana.

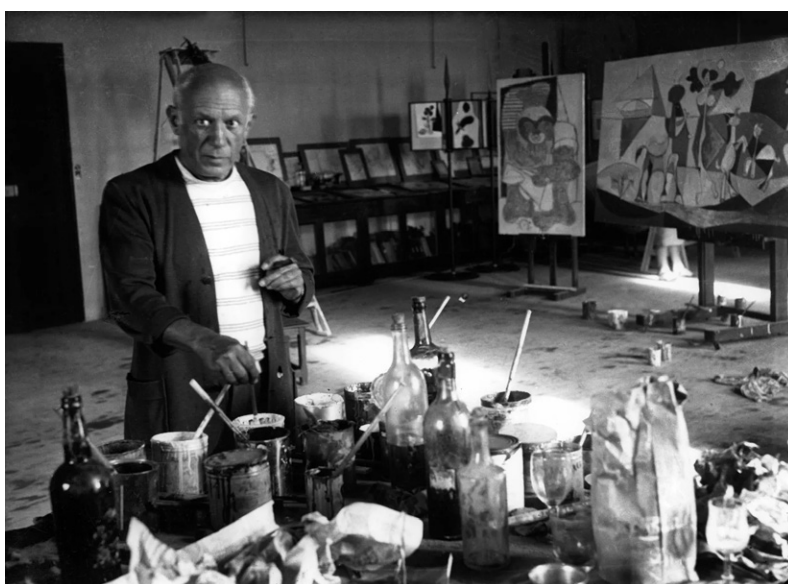
Artyści zdystansowali się do własnych umiejętności i wprowadzili metody tworzenia
sztuki z wykorzystaniem materiałów, początkowo w postaci wklejanych do obrazów elemen-
tów, a z czasem ready made. Kiedy Braque i Picasso połączyli warstwy malarskie z obcymi,
pospolitymi ciałami za pomocą kolażu, sprowokowali spory dotyczące jakości sztuki i roli
rzemiosła. Jednak z estetycznego punktu widzenia wszystko stało się dopuszczalne w sztuce.

Nowe sposoby przedstawiania świata, przyniosły poszukiwania ekspresji sztuki za po-
średnictwem innowacji materialnych. Mało kto wówczas przewidywał konsekwencje dla
nieutrwałości tak dowolnie zamierzonej ekspresji. Dla istnienia w czasie dzieł będących
kompozycjami różnych materiałów wprowadzenie insertów w postaci kolaży było o tyle
istotne, o ile materiał wklejony był dobrej jakości. A także o ile sam proces wklejania był
profesjonalnie wykonany, z wykorzystaniem jakościowo dobrych klejów. Jednak powszech-

82 Reading: *Cubism and Picasso's Still Life with Chair*, w: Christopher Gildow, Wendy Riley, *Art Appreciation*, s. 215–217, <https://courses.lumenlearning.com/masteryart1/chapter/reading-cubism-and-picassos-still-life-with-chair-caning/> [dostęp 9.04.2024].



13. Szeroki wachlarz kolorów olejnej emalii w puszkach Ripolin jest dostępny od 1898 roku – podczas naukowego sympozjum konserwatorskiego *From Can to Canvas*, Antibes, maj 2011



14. Sympozjum *From Can to Canvas* towarzyszyła wystawa fotografii artysty i jego warsztatu malarzkiego w Zamku Grimaldi w Antibes podczas wakacji latem 1946 roku. Powstał wówczas cykl 17 obrazów, w tym *Radość z życia* prezentowana na fotografii w prawym rogu pracowni, 44 rysunki i 78 polichromowanych prac ceramicznych, które stworzyły podstawę Muzeum Picassa w Antibes

nie znana zła jakość ówczesnego papieru gazetowego nie eliminowała go z wachlarza materiałów malarskich. Wynikł z tego fatalny stan wklejanych kawałków papieru gazetowego, który szybko kwaśniał ze względu na obecność ściery drzewnego.

Kolejne odkrycie dotyczy techniki malarskiej, która od początku XX stulecia dopuszcza zastosowanie emalii domowego użytku. Mimo że muzealne opisy obiektów sugerują tradycyjną technikę olejną, to odkrycia dokonane podczas badań konserwatorskich często dotyczą zastosowania w nich farb przemysłowych wprowadzanych na rynek. Mylący jest dla koneserów relatywnie dobry stan zachowania obrazów malowanych emaliami Ripolin, ale wskazuje na trwałe właściwości tylko niektórych farb domowego użytku.

Akurat emalie domowego użytku Ripolin oparte o olejną recepturę chemika o nazwisku Carl Julius Ferdinand Riep, służące między innymi do malowania mebli, architektury, łodzi, w odróżnieniu od wielu innych produktów miały wysoką jakość i szybko schły.

Rewolucyjne kompozycyjnie i nowatorsko gładkie, wielkopłaszczyznowe pociągnięcia pędzla w malarstwie Pabla Picassa w dużym stopniu osiągnięte były dzięki cechom emalii malarskich Ripolin. Wykazały to prawie sto lat później interdyscyplinarne badania konserwatorskie prowadzone przez Francescę Casadio w Art Institute w Chicago dotyczące



15. Obraz Pablo Picassa, *Ulisses i syreny*, 1946, w technice emalii Ripolin na trójpa-nelowym podłożu z cementu włóknistego, przedstawiany wraz z wynikami jego badań przez MoLAB (Mobilne Laboratorium) programu CHARISMA Unii Europejskiej w trakcie sympozjum *From Can to Canvas*, Muzeum Picassa w Antibes, 2011

obrazów Picassa z 1931 oraz jego obrazów z 1946 roku stworzonych w Muzeum w Antibes, które badała wraz z grupą badawczą MOLAB CHARISMA⁸³.

Malując szerokimi pędzlami dostosowanymi do rozmiarów puszek Ripolin malarz szybko uzyskiwał gładkie powierzchnie, prawie bez faktury, o dowolnym stopniu zmatowienia. Technika ich użycia przez Picassa, nazwana „wprost z puszek na płótno”, bez wątpienia wyzwoliła pewny, szybki gest malarski artysty i sprzyjała jego śmiałości podejmowania decyzji kompozycyjnych.

Potwierdzono te odkrycia podczas międzynarodowego sympozjum konserwatorskiego zatytułowanego „Z puszek na płótno. Wczesne zastosowania farb domowych przez Picassa i jego współczesnych w pierwszej połowie XX wieku” (ang. *From Can to Canvas. Early uses of house paints by Picasso and his contemporaries in the first half of the 20th century*) zorganizowanego w Antibes w maju 2011 roku. Zaskakująco dla wszystkich sekret geniuszu inwencji w wielu obrazach Picassa odkryto w wyniku naukowych badań konserwatorskich, gdy doceniono wpływ cech rozlewnych i szybkoschnących farb domowego użytku z puszek Ripolin na styl i estetykę jego obrazów.

W podsumowaniu rozważań o punkcie zwrotnym w sztuce można śmiało stwierdzić, że dzięki kubizmowi i technice kolażu zdecydowanie przeważył rewolucyjny trend wprowadzony przez inwencję artystów jako kreatorów nowych technik i form obrazowania. Wiadomo, że także styl dawnej sztuki w pewnej mierze wynikał z techniki i właściwości materiałów i to od stuleci, ale prawdziwą rewolucję techniczną w XX wieku oraz nową estetykę w sztuce przyniosło dopiero zastosowanie kolaży, ready made, a także przemysłowych farb i klejów.

Futuryzm w nowym świetle

Główne założenia kierunku mającego przynieść rewolucję kulturalną zawierał pierwszy manifest futuryzmu, który w 1909 roku ogłosili w paryskim dzienniku „Le Figaro” poeta Filippo Tommaso Marinetti i malarz Umberto Boccioni. Nazwa odzwierciedlała patrzenie w przyszłość pełne fascynacji nowoczesnością, a wrogie wobec uznanych norm w sztuce i zastanej cywilizacji, którą uważano za przestarzałą.

83 Francesca Casadio et al., *Scientific Investigation of an Important Corpus of Picasso Paintings in Antibes: New Insights into Technique, Condition, and Chronological Sequence*, „Journal of the American Institute for Conservation” 2013, Vol. 52, No. 3, s. 184–204.



Futuryzm wywarł trwały wpływ na sztukę XX wieku, a jego nowatorskie dzieła są równie nowatorsko restaurowane, przy niezbędnym respekcie dla zachowania ich funkcji i kinetyki. Kompozycje namalowane zgodnie z założeniami futuryzmu przedstawiają zgeometryzowane figury w równoległe ukazanych fazach ruchu. Stwarzają konieczność nowych rozwiązań dla wiszących, mobilnych rzeźb, przedstawienia rozbicia formy w malarstwie, dynamiki form złożonych z przemysłowych odpadów, zachowania kolaży podporządkowanych wrażeniu ruchu.

Zachwyt cywilizacją i postępem, a także zapatrzenie w nacjonalistyczne cele minął futurystom bezpowrotnie w obliczu tragedii, jaką przyniosła I wojna światowa. Jednak odważne eksperymenty futurystów z nowymi formami i technikami artystycznymi uitorowały drogę późniejszym ruchom awangardowym i wciąż inspirują artystów.

Wszędzie surrealizm

Formy surrealizmu nawiązujące do roli podświadomości istniały w wielu dziełach od dawna, w malarstwie średniowiecznym przedstawiały takie formy metafizyczne między innymi obrazy Boscha, ale rozpropagowała surrealizm twórczość dadaistów. Dopiero wówczas surrealizm stał się programowy, pojawił się wraz z rozszerzeniem surrealizmu na malarstwo od czasu teorii André Bretona *Le Surréalisme et la peinture* w 1928. Według niej założeniami malarskimi surrealizmu było „wyrażanie wizualne percepcji wewnętrznej [...] odkrywanie »nadrzeczywistości«, wydobywanie na jaw stanów podświadomości”⁸⁴.

84 *Surrealizm. Sztuka* [hasło], Encyklopedia PWN, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/surrealizm-Sztuka;3981524.html> [dostęp 6.07.2024].

16. Enrico Prampolini, *Tarantella*, 1920.
 Fot. Muzeum Sztuki, Łódź. Założyciele grupy „a.r.”
 pozyskali ten futurystyczny obraz w 1930 do
 Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej.
 Było to jedno z pierwszych 27 dzieł umieszczonych
 w łódzkim Muzeum Sztuki

Dla badacza zadziwiające jest, że surrealiści zarówno biegle stosowali tradycyjne techniki artystyczne, umiejętnie adaptując je do własnych celów, a także wprowadzili do arsenału nowych środków artystycznych triki z dawnych technik, o których charakterze musimy pamiętać, jak na przykład:

Trompe-l’oeil – stara technika malarstwa iluzjonistycznego polega na malowaniu realistycznych dwuwymiarowych obrazów, które tworzą złudzenie trójwymiarowości lub istnienia realnych obiektów. Jednak w typowy według Bretona sposób surrealiści używali trompe-l’oeil do tworzenia obrazów o niepokojącej, onirycznej atmosferze, łamiących granice między rzeczywistością a iluzją. A także wykorzystali wszelkie nowości techniczne w swej sztuce, jak kolaż i jego przestrzenne zastosowanie – wcześniej znane w twórczości kubistów. Wymyślili również własne techniki i narzędzia, aby wyrazić swoje idee. Oto kilka przykładów, które zaobserwowali konserwatorzy w wyniku badań technicznych:

Frotaż – technika wynikająca z pocierania powierzchni papieru lub płótna o fakturowany przedmiot, aby uzyskać odbitkę jego tekstury. Surrealiści używali frotażu do tworzenia abstrakcyjnych obrazów o organicznych kształtach i fakturach, często o rozmytych konturach dających wrażenie tajemniczości.

Grataż – proces twórczy polegający na zdrapywaniu powierzchni farby lub innego medium, aby odsłonić warstwę znajdującą się pod spodem. Służył do tworzenia obrazów o surrealistycznych efektach, często z elementami przypadkowości i spontaniczności, skłaniających widza do zagłębienia się w proponowaną przez artystę zagadkę.

Popularne są eksperymenty z fotografią wykorzystywaną pośrednio w dziełach, między innymi w tworzeniu fotomontaży, powstałych także przez podwójne naświetlenia i wykorzystanie manipulacji wieloma negatywami. Te techniki miały na celu stworzenie niepokojących widza surrealistycznych obrazów i zniekształcenie jego postrzegania rzeczywistości.

Również gry i zabawy oraz różne akcje prowadziły do pobudzenia wyobraźni i losowego odkrywania nowych sytuacji przez widza. Na przykład *cadavre exquis* – zbiorowe tworzenie rysunku lub opowiadania, w którym każdy uczestnik z zawiązanymi oczami dodaje kolejny element bez możliwości porównania i oglądania się na wysiłki poprzednich uczestników. Według surrealistów twórczość tego typu pomaga w uwolnieniu podświadomości i w przypadkowym tworzeniu dzieł sztuki. Wiele cech sztuki surrealistów, ich technik i materiałów nadal inspiruje współczesnych artystów i twórców.

Znamienne jest dla zachowania spuścizny surrealistycznej respektowanie jej nietypowego oddziaływania na odbiorcę. Znakiem rozpoznawczym dzieł jest ekspresja pełna dziwnych symboli, onirycznych scen i zaskakująca widza pozornie niemożliwymi połączeniami. To wbrew skłonności do żartów poważne dziedzictwo, gdyż człowiek to *homo ludens*, a skłonność do eksperymentów i zabaw znana jest ludzkości od umownego „zawsze”. Prawdopodobnie dlatego surrealizm jako awangardowy ruch artystyczny z początku XX wieku stał się obecnie powszechny.

Znając pochodzenie efektów i trików artystycznych stosowanych przez surrealistów, opiekunowie ich dzieł i konserwatorzy nie powinni jednak stosować niektórych technik

artystycznych polegających na spontanicznej kreacji w typie dadaistycznych reakcji, lecz jedynie imitować ich efekty podczas precyzyjnej konserwacji-restauracji dzieł.

Zawarte w książce opisy nie są w stanie oddać przyjemności i satysfakcji z opieki nad najnowszą sztuką, mogą jedynie zasygnalizować rozległy temat zachowania aktualności sztuki poprzez taką jej konserwację, która uwzględnia specyfikę sztuki. Generalnie różnorodność dziedzictwa sztuki nowoczesnej i współczesnej, często poza przyjętymi kanonami stylów, stanowi o niesłychanym bogactwie dziedzictwa sztuki najnowszej.

3.8. Misja zachowania trwałości

Poczucie misji zachowania trwałości i czytelności przekazu równolegle łączyło wielu artystów, przez co nawiązywali do cechów skupiających artystów. Brytyjski ruch artystyczny Arts and Crafts od 1888 roku zrzeszał rzeźbiarzy, malarzy, architektów i rzemieślników w celu tworzenia trwałej sztuki dekoracyjnej. Artyści byli kształceni w szkole Guild and School of Handicraft, kształcącej nie tylko przyszłych artystów, ale i rzemieślników⁸⁵.

W Polsce ugrupowanie tak zwanych Łukaszowców, a właściwie Bractwo św. Łukasza (nazwa od patrona malarzy), w latach 1925–1939 zdominowało scenę publicznych zamówień swą nowoczesną sztuką nawiązującą do dawnych mistrzów. Polska reprezentacja artystów z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie zdobyła na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa w Paryżu w 1925 roku Grand Prix za nowatorski program Kompozycji Brył i Płaszczyzn Wojciecha Jastrzębowskiego, który obowiązywał wszystkich studentów jako swego rodzaju nauka alfabetu form plastycznych. Nagrodzeni byli liczni artyści, między innymi Zofia Stryjeńska, Jan Szczepkowski, Władysław Skoczylas.

Znamienne, że sztuka ta wiele czerpała z kubizmu, ale dopiero od francuskiej nazwy wystawy, *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, upowszechniła się nazwa stylu art déco. Zdominował aż do połowy wieku XX świat sztuki wysokiej – architekturę, malarstwo, grafikę i rzeźbę, a także sztuki użytkowej, zwłaszcza w architekturze wnętrz. Inspiracje stylu art déco sięgały sztuki ludowej, motywów ze starożytnej sztuki egipskiej, azteckiej i innych, wzornictwa Bauhausu oraz sztuki architektów takich jak Le Corbusier i Mies van der Rohe⁸⁶.

O ile okiem konserwatora trwałość dzieł sztuki jest cnotą, to ogromna szkoda, że świat sztuki jest na to głuchy. Przeciwnie, postulat trwałości sztuki ma związek z wymaganą trwałością sztuki promowanej przez totalne reżimy faszystowskich Włoch, Niemiec czy socrealizmu w Związku Radzieckim. Nie miejsce tu na analizę tego zróżnicowanego ruchu nawiązującego do neoklasycznej sztuki w sposób schematyczny i uproszczony, aby łatwiej przekazywać ideologiczne przesłanie. W oficjalnej sztuce tych reżimów trwałość była warunkiem, ale tylko w najważniejszych zleceniach, gdyż w produkcji masowej sztuki z tanich substytutów materiałów artystycznych ich trwałość była chwilowa⁸⁷.

85 Nicolaus Pevsner, *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, tłum. Janina Wiercińska, WAiF, Warszawa 1978, s. 12

86 <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/art-deco> [dostęp 28.06.2024].

87 Iwona Szmelter, Jacek Gramatyka, *Unusual Substitute Materials in Paintings, Based on the Example of Socialist Realism in Eastern Europe*, w: *Modern Art, New Museums: Contributions to the Bilbao Congress, 13–17 September 2004*, ed. Ashok Roy, Perry Smith, IIC, London 2004, s. 147–151.



17. Joseph Nicéphore Niépce, *Widok z okna w Le Gras*, 1826, pierwsza fotografia

3.9. Wynalazek fotografii rodzi fotografię artystyczną

Fotografia, jak pokazała jej historia, może być traktowana nie tylko jako dokument, ale także jako dzieło sztuki, utwór o dużej wartości, zależnie od funkcji, wartości estetycznej lub historycznej zdjęcia i rangi fotografa. Aż do połowy XX wieku formułowane były zarzuty, że fotografia niszczy artystyczny charakter sztuki „prawdziwych artystów”, malarzy, grafików⁸⁸.

Pionierski dla fotografii był wkład Josepha Nicéphore’a Niépce’a, autora pierwszej fotografii zatytułowanej *Widok z okna w Le Gras* (fr. *La cour du domaine du Gras*) wykonanej w roku 1826 lub 1827 na metalowej płycie o wymiarach 20,3 × 16,5 cm⁸⁹.

Pojawienie się fotografii było naturalnym procesem w tyglu odkryć w XIX wieku, przynosząc wielką zmianę. Do wynalezienia nowoczesnej fotografii przyczyniła się dostępność nowych środków i działalność upowszechniająca wynalazek wielu osób. Tu dodam, że zmianę postrzegana jako wielką na owe czasy, bowiem jak powszechnie wiadomo, każde pokolenie przypisuje zmianom w swoich czasach wysoką rangę zmian cywilizacyjnych.

Pigułka z historii okazuje się niezbędną dla zrozumienia zachodzących zmian, zwłaszcza że niedługo minie dwieście lat, odkąd obcujemy ze zjawiskiem fotografii, które wciąż nas zaskakuje różnymi funkcjami. Abstrahujemy tu od wynalazków chińskich z IV wieku p.n.e. i camera obscury, która wykorzystuje soczewkę do wyświetlania odwróconego obrazu na płaskiej powierzchni. Niektórzy interpretują to jako dowód na to, że Chińczycy znali zasady fotografii. Należy jednak zaznaczyć, że camera obscura nie jest aparatem fotograficznym, gdyż nie zapisuje trwale obrazu, a jedynie wyświetla go na żywo. Nazwa

88 Adam Mazur, *Ostatnie zdjęcia*, „Szum” 2016, nr 12, s. 44–48.

89 Naświetlanie płytki było uciążliwe, trwało osiem godzin w słoneczny dzień. Obecnie znajduje się ona w muzeum w Teksasie, ale z powodu złego stanu zachowania jest nieczytelna. Magazyn „Life” umieścił *Widok z okna w Le Gras* z 1826 r. na liście *100 fotografii, które zmieniły świat*; patrz: Anna Niklas, Tomasz Niklas, *Historia fotografii*, Edicon, Poznań 2020.



18. Alfons Mucha,
Modelka, 1902, fotografia
z paryskiego studia malarza.
Fot. Wikimedia Commons

ta wprawdzie powstała w Europie w długiej historii eksperymentów z rejestracją przestrzeni w dawnym malarstwie⁹⁰.

Dopiero wynalezienie światłoczułych materiałów fotograficznych w XIX wieku umożliwiło utrwalanie obrazów na stałe. Termin fotografia (ang. *photography*) oznacza rysowanie za pomocą światła. Składa się z greckich rdzeni φῶς (*phōs*) – światło, dopełniacz φωτός (*phōtós*) – światła; γραφή (*graphé*) – rysowanie. Został wprowadzony przez Johna Herschela w 1839 roku na określenie procesu opracowanego przez Henry'ego Foxa Talbota⁹¹. Termin ten został powszechnie przyjęty w różnych językach. Upowszechniło fotografię wynalezienie dagerotypu, urządzenia nazwanego od nazwiska Louisa Jacques'a Mandé Daguerre'a – ogłoszonego w biuletynie Francuskiej Akademii Nauk w styczniu 1839 roku; kilka miesięcy później zaprezentowano wynalazek publicznie i wszedł on do masowego użycia.

Przyjmuje się, że fotografia z autonomicznymi ambicjami artystycznymi została oficjalnie uznana za formę sztuki po wielu dekadach, które upłynęły od jej wynalazku. Trudno dokładnie umiejscowić w czasie moment, w którym wykorzystanie technicznego wynalazku przeobraziło się w poważaną twórczość artystyczną. Bez wątpienia sztuka bazująca na fotografii jako środku technicznym istniała już powszechnie od połowy XIX wieku, a później nawet inspirowała rozwój kubizmu i innych stylów artystycznych.

W sztuce fotograficznej Man Ray zarejestrował wiele własnych surrealistycznych kompozycji, a dzięki jego dokumentacji fotograficznej znamy wiele zaginionych prac Duchampa i innych artystów.

Sztuka fotograficzna pojawiła się dopiero w latach 20. i 30. XX wieku i odtąd funkcjonuje jako młodsza siostra starszego zjawiska fotografii.

90 Popularna interpretacja mówi o zastosowaniu światła do odbicia rzeczywistości już w IV w. p.n.e. w Chinach; Bartłomiej Sieja, *Tak wygląda pierwsza zachowana fotografia. Ta historia liczy niemal 2500 lat*, 29.07.2022, <https://www.komputerswiat.pl/artykuly/redakcyjne/historia-fotografii-zaczela-sie-blisko-2500-lat-temu-wyjasniamy-jak-ludzosc-dokonala/zfcl32b> [dostęp 5.03.2024].

91 Online Etymology Dictionary, https://etymonline.com/word/photograph?ref=etymonline_crossreference [dostęp 3.05.2024].

Narodziny fotografii artystycznej łączyły się z nobilitacją statusu fotografii. Wcześniej określano fotografię jako wyobrażenie dzieła sztuki, czyli surogat utworu, co później znacząco się zmieniło. Rozważmy pierwszy przykład. To zdjęcie fotografa o pseudonimie Brassai, przedstawiające wieżę Eiffla w nocy oraz jego cykl *Paris de Nuit*. Fotografie te są zazwyczaj traktowane jako dzieła sztuki, a nie tylko jako obrazy dokumentujące obiekt architektoniczny. Autor, pochodzący z Węgier Gyula Halász, znany jako Brassai, to prekursorski artysta, który stworzył swój niepowtarzalny styl fotografii ulicznej, mniej dokumentalnej, raczej reporterskiej, z licznymi portretami artystów jak Picasso, a także nieznanymi mieszkańcami, i nocnymi scenkami z miasta z charakterystycznymi długimi cieniami. Stał się klasykiem paryskiego pejzażu początku XX wieku, który jeszcze ręcznie, w ciemni fotograficznej, modelował, tworząc artystyczne efekty swych zdjęć.

Fotografia uzyskała powszechnie wysoki status muzealny w latach 60. XX wieku zdaniem Urszuli Czartoryskiej, autorki serii wystaw fotograficznych i książek o profilu naukowym⁹². Obecnie trudno sobie wyobrazić świat bez fotografii, która zarówno w życiu codziennym, jak i w sztuce przedstawia „poszerzone pole widzenia” prezentowane na wystawie w Muzeum Sztuki w Łodzi⁹³. W katalogu tej ciekawej ekspozycji cytowane są znamienne słowa Susan Sontag z jej książki *O fotografii*⁹⁴: „Wszystkie fotografie mówią: »Memento mori«. Robiąc zdjęcie stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością ludzi i rzeczy. Właśnie dlatego, że wybieramy jakąś chwilę, wykrawamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłaganego przemijania”⁹⁵. W najnowszej historii kultury fotografia stanowi jednocześnie rodzaj dokumentu, a także sztuki i właśnie *memento mori*, zarówno filozoficznie, jak określiła to Sontag, jak i technicznie.

Zagrożenie zniszczeniem spuścizny fotograficznej dotyczy technicznej strony archiwalnych odbitek i nośników fotograficznych, w tym w szczególności zdjęć i filmów powstałych na celuloidzie. Dlatego zainicjowane są na całym świecie nowatorskie metody konserwatorskie. Powstała dziedzina nauki zajmująca się badaniami konserwatorskimi i analizami instrumentalnymi oraz gromadzeniem wiedzy o fotografii według najlepszych standardów ustalonych w projektach Getty Conservation Institute (GCI) w Los Angeles pod naukowym kierownictwem Dusana Stulika. Do identyfikacji pierwiastków chemicznych na starych i często cennych fotografiach stosowane są różnorodne techniki badawcze, od mikroskopii po szczegółowe metody chemiczne, a także spektrometrie fluorescencji rentgenowskiej, czyli XRF. Ta ostatnia technika może określić skład chemiczny, a także obecność różnych materiałów na fotografii bez próbek z obrazu, co cenią praktykujący konserwatorzy fotografii⁹⁶. Funkcjonuje obecnie w systemie akademickiego kształcenia w zakresie identyfikacji technik fotograficznych i ochrony, na przykład na warszawskim wydziale konserwacji⁹⁷.

92 Urszula Czartoryska oprócz niezliczonych artykułów na temat fotografii opublikowała prekursorką książkę *Przygody plastyczne fotografii* (1965) kształtującą pokolenia artystów i teoretyków sztuki, wznowioną po prawie 40 latach w 2002 r. przez wydawnictwo słowo obraz/terytoria.

93 *Poszerzone pole widzenia / A Wider Field of View*, wystawa (22.04.2022 – 8.01.2023), Muzeum Pałac Herbsta, Oddział Muzeum Sztuki w Łodzi; kuratorka: Katarzyna Kończa.

94 Susan Sontag, *On Photography*, Rosetta Books, New York 2005.

95 Susan Sontag, *O fotografii*, tłum. Sławomir Magala, WAiF, Warszawa 1986, s. 16.

96 *Issues in the Conservation of Photographs*, ed. Debra Hess Norris, Jennifer Jae Gutierrez, Getty Conservation Institute, Los Angeles 2010.

97 ASP w Warszawie, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, Pracownia Konserwacji i Restauracji Fotografii i Sztuki Dekoracyjnej prowadzona przez dr hab. Izabelę Zając, prof. uczelni, <https://wkirds.asp.waw.pl/pracownia-konserwacji-i-restauracji-fotografii-i-sztuki-dekoracyjnej/> [dostęp 9.04.2024].

Aktualnie fotografia odgrywa pierwszorzędną rolę w obrazowaniu rzeczywistości, którą odtwarzamy w pamięci na podstawie utrwalonych obrazów⁹⁸. Niektóre zdjęcia uważane są za ikoniczne znaki czasu, jak słynne fotografie Roberta Capy z lądowania w Normandii, inne jego zdjęcia pokazujące ucieczkę wietnamskich dzieci przed napalmem i wiele zapadających w pamięć fotografii z konkursów World Press Photo, opowiadających historie z różnych perspektyw uczestników żywo reagujących na społeczne i historyczne wydarzenia.

Bardziej poetycka jest rola fotografii artystycznej, która powoduje zdaniem Urszuli Czar-toryskiej: „odkształcanie obrazów świata tak, aby nie przypominały sposobu widzenia oka ludzkiego, sięganie do nieznannej człowiekowi skali. [...] jest świadectwem pragnienia, aby wypowiedzieć się jak najbardziej osobiście, właśnie przez ujarznienie procesów pozornie tak obiektywnych”⁹⁹.

Zbiór tematów poruszanych przez fotografię artystyczną jest nieograniczony. Techniczne przejście od fotografii analogowej do cyfrowej ma również poważne konsekwencje społeczne. Pokolenia zarówno zawodowych fotografów, jak i amatorów już od kilku dekad obdarzone są łatwością tworzenia cyfrowej fotografii, gdyż kolorowe cyfrowe obrazy są dostępne od lat siedemdziesiątych, a obecnie upowszechniane w sieci. Wszechobecne smartfony przyniosły totalną dostępność fotografii, nawet tej o wysokich parametrach, cenioną przez artystów wizualnych, oraz jej wszechobecność zarówno w sztukach wizualnych, jak i w masowej komunikacji.

Powstaje pytanie, czym po transformacji cyfrowej jest fotografia w XXI wieku? Zdaniem autorki fotografia mocno wpisuje się w szerszy kontekst współczesnej rzeczywistości, jako następstwo rewolucji naukowej, industrializacji i internetu. Jest najbardziej demokratycznym z mediów sztuki, dostępnym dla każdego, ale też szczególnie wymagającym wobec ogromnej konkurencyjności. Nic dziwnego zatem, że obecnie liczy się nie tylko czar dawnych fotografii, dokumentalnych i artystycznych, które są pieczołowicie konserwowane. Liczne instytucje kulturalne na całym świecie, jak warszawska Fundacja Archeologii Fotografii, kreują festiwale fotograficzne, organizują przeglądy i współpracę międzynarodową, prowadzą archiwa i dbają o spuściznę fotografów.

3.10. Ochrona nowoczesnej i współczesnej architektury

Zachowanie sztuki nowoczesnej i natury stanowiących integralną formę z architekturą zdaje się niewystarczające, gdyż giną cenne kompleksy sztuki modernistycznej wobec presji rynku i preferowanej w XXI wieku „estetyki szkła i aluminium”. Trwa przedwczesna selekcja budynków z niedawno minionej epoki, mimo że architektura ponownie stała się

98 Helmut Lethen, *Cień fotografa. Obrazy i rzeczywistość*, tłum. Elżbieta Kalinowska, Universitas, Kraków 2016.

99 Urszula Czar-toryska, *Przygody plastyczne fotografii*, WAiF, Warszawa 1965, s. 58. Cały dorobek autorki gdańskie wydawnictwo słowo/obraz terytoria opublikowało w tomach: *Przygody plastyczne fotografii* (2002); *Fotografi – mowa ludzka*, t. 1: *Perspektywy teoretyczne* (2005), t. 2: *Perspektywy historyczne* (2007).



dziś królową sztuk, tak jak w spuściźnie epok historycznych. Rozwój sztuki architektonicznej silnie akcelerowały dwudziestowieczne przemiany cywilizacyjne, w tym postęp wiedzy i nowe wynalazki techniki, ale również nowa filozofia sztuki, która najsilniej odcisnęła na niej swoje piętno. Postęp wynikał z określenia nowych zasad, które dały pole wiodącej roli architektury w pejzażu kulturalnym, ale inaczej niż dotąd. Nowoczesna sztuka architektoniczna rodziła się w ostrej kontrze do pełnej historyzmu architektury XIX wieku.

Ujmując architekturę modernistyczną w perspektywie XX wieku, można mówić o występujących w niej pewnych analogiach do dalekowzrocznych celów dawnej sztuki, dotyczących stworzenia form oddziałujących totalnie, ale wyraźnie osadzonych w aktualnie panującym stylu. W tej roli dominanta architektury stała się faktem. Zarówno secesja, jak i art déco znacząco wpłynęły na usytuowanie człowieka w przestrzeni społecznej i w jego naturalnym otoczeniu. Zwłaszcza projekty art déco traktowały przestrzeń całościowo, przy tym przewidując jej aktualne funkcje społeczne i użytkowe. Niemniej już w architekturze kolejnej dekady nurt art déco ustąpił futuryzmowi, a następnie nowemu stylowi, propagowanemu przez awangardowych artystów zgromadzonych wokół uczelni Bauhaus, zlokalizowanej kolejno w Weimarze, Dessau i Berlinie. Siła oddziaływania tych nurtów polegała na połączeniu nowoczesnego projektowania ze studiowaniem sztuk pięknych. Symbole nowoczesności świata docierały czasem daleko poza Europę i USA, gdzie się narodziły.

Rozpoznawalność dzieł Bauhausu i art déco, wyróżniających się bezpośrednim komunikatem, jasnym przekazem i czytelną estetyczną formą, jest oczywista, ale wymaga ochrony przed zapędami zwolenników zmian.

Przykładem opieki gremiów konserwatorskich może być stylizowany na samolot budynek Fiat Tagliero w Asmarze – w modernistycznym mieście afrykańskim, które zostało wpisane na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO jako przykład architektury futurystycznej w stylu art déco. W reperkusji docenienia wartości architektury Erytrea przyjęła całościową ochronę zabytków modernistycznego miasta.

Autorytet i renoma projektantów budynków nie zawsze chroni ich dzieła przed przeróbkami lub usunięciem. Szczególną rolę wśród architektów odegrał Frank Lloyd Wright (1867–1959). Aż osiem projektów tego wybitnego twórcy epoki wpisanych zostało na Listę Światowego Dzie-



20. Ikoniczna dla miłośników sztuki jest zaprojektowana przez Franka Lloyd Wrighta siedziba Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku (1959), która w kształcie białej spirali wznosi się przy Piątej Alei na styku z Parkiem Centralnym



21. Frank Lloyd Wright, architektura organiczna zaprojektowana w 1935 roku, dom Edgara Kaufmanna, Fallingwater w 1939. Projekt przez opiniotwórcze organizacje został uznany za arcydzieło i był wielokrotnie nagradzany

dzictwa UNESCO. Jego wpływ na rozwój architektury organicznej wynikał zarówno z talentu, jak i z filozofii opartej na przekonaniu, że:

istnieje właściwy sposób projektowania w świecie, naturalna architektura, która służy zarówno pięknu, jak i funkcjonalności, bez poświęcania czegokolwiek. W domach, świątyniach i biurach widział potencjał nie tylko dla sztuki, ale dla artyzmu – zdolności do budowania godnych struktur ze świadomością i szacunkiem dla ich otoczenia¹⁰⁰.

W projekcie muzeum architekt wprowadził liczne innowacje z myślą o konserwatorskich wytycznych, które dotyczyły klimatyzacji, oświetlenia i ogrzewania panelowego. Z nowego rozumienia funkcji muzealniczej wynika niezwykła geometria scentralizowanego wnętrza, która umożliwia zwiedzającym harmonijne przemieszczanie się po łagodnie opadającej spiralnej rampie podczas oglądania wystaw czasowych.

100 Frank Lloyd Wright, *American*, 1867–1959, <https://www.artsy.net/artist/frank-lloyd-wright/about> [dostęp 20.06.2024].

22. Muzeum Guggenheima w Bilbao, zaprojektowane przez Franka Gehry'ego, 1997. Na pierwszym planie metalowa rzeźba-pajęczyna Louise Bourgeois zatytułowana *Maman*, 1999



Wright dzięki swoistemu profetyzmowi, talentowi i intuicji w swoich licznych projektach antycypował późniejsze światowe dezyderaty, w tym wiodącą Konwencję UNESCO z 1972 roku, traktującą dziedzictwo jako połączenie kultury i natury¹⁰¹. Generalnie dążenia do zachowania jedności kultury i natury w architekturze modernistycznej przeżywają dzisiaj odrodzenie na całym świecie; tak projektowane są przyjazne dla ludzi założenia urbanistyczne nowych miast. Te, które pochodzą z epoki modernizmu i są dobrym przykładem tego stylu, powinny podlegać starannej ochronie budynków wraz z kontekstem ich przyrodniczego otoczenia. Wracamy do nich jako do symbolu zmian, które do dzisiaj są kontynuowane w życiu społecznym, projektowaniu miast i otoczenia człowieka.

Dekonstruktywistyczny styl, a przez to odmienną ekspresję od modernistycznej wizji, wyrażają wybitne dzieła architektoniczne Franka Gehry'ego (ur. 1929)¹⁰². Przedstawiają kompozycje brył, stanowiących rodzaj monumentalnej rzeźby o pofalowanych formach, często pokrytych kolażami z materiałów rzadko przedtem widzianych w architekturze, takich jak tytan, siatka druciana, połączonych z granitem.

Nowatorskie rozwiązania konserwatorskie i funkcjonalne Muzeum Guggenheima w Bilbao pozwalają na jednoczesną ekspozycję kilkuset obiektów i magazynowanie kolekcji między ścianami sal wystawowych. Zarówno oryginalna architektura, jak i wielka monumentalna przestrzeń ekspozycyjna przyciąga siłą oddziaływania „świątyni sztuki” miliony fanów.

Mimo ikonicznego znaczenia wielu projektów Franka Gehry'ego mają one zagorzałych przeciwników dążących do uproszczonych form kostek modernistycznych. Wbrew pożądanemu pluralizmowi form dekonstruktywistyczne budynki zaczynają być burzone w renomowanych miejscach. Można to porównać do preferencji dla ceny gruntu, na których stoją, a także finansowej korzyści z budowania bardziej opłacalnych drapaczy chmur „szkło i aluminium”, które nie wyróżniają się charakterem spośród tysięcy podobnych na całym świecie. Wskutek tak płytkiej i krótkotrwałej interpretacji wartości kultury bazującej na nowościach stosuje się zastępowanie budynku modną strukturą. Poprzez agresywną misję aktualizacji próbuje się wygasić w strukturze miasta symboliczną funkcję reprezentacyjną

101 Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage [konwencja UNESCO z 1972 r.], <https://whc.unesco.org/en/conventiontext/> [dostęp 9.04.2024].

102 *Dekonstruktywizm* [hasło], Encyklopedia PWN, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/dekonstruktywizm;3891452.html> [dostęp 9.04.2024].



23. Realizacja fragmentu pracy Stanisław Dróżdża, *Klepsydra (było, jest, będzie)*, na fasadzie Muzeum Współczesnego Wrocław, data powstania 1967 / odtworzenia 2009

i powołać nową, na froncie wojny kulturowej opartej na biznesie i władzy. W ochronie dziedzictwa kultury ciągła aktualizacja mody i stylu, najbardziej widoczna w architekturze, nie powinna mieć hierarchicznej, aktualizowanej struktury¹⁰³. Widoczny jest brak troski o ciągłość historii, rzetelnej wiedzy opartej na pluralizmie wartości w dziedzictwie sztuk wizualnych.

W dawnej sztuce prestiżowe budynki łączyły się z propagandą władzy lub gloryfikowaniem właścicieli. W sztuce współczesnej stały się przekazem nowych form sztuki konceptualnej w sposób nietypowy, prowokujący i angażujący odbiorcę. Przykładem jest adaptacja bunkra strzegomskiego na muzeum we Wrocławiu, który pełni funkcję muzeum sztuki nowoczesnej i umieszczenie na jego fasadzie komunikatu, będącego fragmentem konceptualnego dzieła *Klepsydra (było, jest, będzie)* Stanisława Dróżdża.

Kuratorzy wybrali cytaty zwracający uwagę na koncept – ideę dzieła, pomysł, który się kryje za tymi słowami. Stanowi fragment projektu artysty, który może być wielokrotnie wykorzystywany za zgodą autora lub osób upoważnionych. We Wrocławiu przyjęto formę odtworzenia fragmentu pracy artysty z 1967 roku z cyklu *Pojęciokształty. Poezja konkretna* w przestrzeni publicznej. To przykład wartości sztuki jako projektu, gdy jego powtórzenie jest możliwe wielokrotnie z respektem dla prawa autorskiego. Odtworzony fragment konceptualnego projektu Dróżdża na fasadzie budynku Muzeum ma szeroki odbiór, gdyż oddziałuje w przestrzeni społecznej komunikacji:

konceptualizm odrzucił znaczenie formy jako pierwszoplanowej, przesunął uwagę odbiorcy z aspektu materialnego, zmysłowego na intelektualny, pojęciowy, duchowy. Dzieło sztuki miało być komunikatem [...] architektura użyczała swojej skali dziełu sztuki, zaś ono obciążało ją mocą swojego przekazu. Dlatego opieka nad dziełami nurtów niekonwencjonalnych (jak sztuka konceptualna czy sztuka instalacji) związana jest przede wszystkim z właściwym rozpoznaniem ich tożsamości¹⁰⁴.

103 Hiltrud Schinzel, *Respect and Care: Wishes that Don't Want to Die*, w: *Art and Science*, Vol. XIV, ed. George E. Lasker, Hiltrud Schinzel, Karel Boullart, IIAS, Baden-Baden 2016.

104 Katarzyna Kołodziejczyk, *Dziedzictwo niekonwencjonalne. Estetyka i ochrona polskiej sztuki nowoczesnej na przykładzie sztuki konceptualnej i instalacji z przełomu lat 70. i 80., stanowiących formę integralną z architekturą 2. połowy XX wieku / Unconventional Heritage: Aesthetics and Protection of Polish Modern Art on the Example of Conceptual Art and Installations at the Turn of the 70s and 80s, Creating an Integral Part of the Architecture of the 2nd Half of the 20th Century*, „Wiadomości Konserwatorskie / Journal of Heritage Conservation” 2016, nr 48, s. 51, 55.



24. Monumentalny mural *Cicho!* (*Chuuutt!*) z 2011 autorstwa Jefa Aérosola na placu Strawińskiego w Paryżu obok historycznego kościoła Saint Merri i Centre Pompidou. Ceniony mural był już poddany konserwacji, ale w dolnej partii wciąż jest pokrywany malunkami przez grafficiarzy

Nowy wymiar oddziaływania sztuki konceptualnej w architekturze wkraczający w strukturę miasta przywołuje dawne tradycje, które miały znaczenie ideowe niesione przez pokolenia. Uzasadnia to przekonanie o mieście jako dziedzictwie o określonej tożsamości.

Z czasem kształtowanie miejsca i przestrzeni publicznej stało się dynamiczną w formach sztuką miejską, *urban art* oraz *street art* stały się popularne od lat 70. XX wieku. Obok dzieł wybitnych wiele było przeciętnych, a także objawów wandalizmu, które wzbudzają sprzeciw społeczny. W uznaniu najlepszych dzieł, nawet wbrew efemerycznym początkowo założeniom tej sztuki, dedykowana jest ochrona i konserwacja. *Urban art* stanowi w XXI wieku nowe wyzwanie dla sztuki i nauki konserwatorskiej, które to zadanie podjął z sukcesem zespół konserwatorski z warszawskiego Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki w Akademii Sztuk Pięknych, realizując projekt w ramach międzynarodowego grantu Conservation of Art in Public Spaces (CAPuS)¹⁰⁵. Opieka nad nowymi nurtami sztuki w przestrzeni publicznej znajduje spełnienie w postaci realizacji konserwatorskich w szerokiej współpracy ze społecznikami, władzami miejskimi i lokalnymi urzędami konserwatorskimi. Dzięki temu najwartościowsze z współczesnych streetartowych murali weszło na stałe w przestrzeń wielu miast na świecie.

105 Iwona Szmelter et al., *URBAN ART – i co dalej? Zagadnienia ochrony sztuki współczesnej*, red. eadem, ASP w Warszawie, Warszawa 2021, <https://wydawnictwo.old.asp.waw.pl/publikacja/urbanart-i-co-dalej-zagadnienia-ochrony-sztuki-wspolczesnej/> [dostęp 15.01.2024]; j. ang.: Iwona Szmelter et al., *URBAN ART – And What Next? The Issues of Preservation of Contemporary Art*, ed. eadem, trans. Paul Barford, Academy of Fine Arts in Warsaw, Warsaw 2021, <https://wydawnictwo.old.asp.waw.pl/publikacja/urban-art-and-what-next-the-issues-of-preservation-of-contemporary-art/> [dostęp 15.01.2024].

Parasol konserwatorski nad istnieniem sztuki współczesnej

W drugiej dekadzie XXI wieku niezbędny dla roztoczenia opieki nad dziełami najnowszej sztuki stał się reset dotychczasowej wiedzy konserwatorskiej. Należałoby zacząć od uaktualnienia terminu „sztuka współczesna” odnoszącego się do zjawisk niejednolicie datowanych, ale wciąż w przybliżeniu dotyczącego dzieł powstających od 1945 roku. Zważywszy, że mija 80 lat od tej daty, następuje zmiana „współczesnych” generacji artystów i potrzebne jest znalezienie terminu bardziej precyzyjnego, na przykład „sztuka powojenna i współczesna”. Odchodzą pokolenia twórców, a nowe generacje artystów mają inne spojrzenie na „współczesność” sztuki.

Cezura czasowa dotyczy pojawienia się nowych form sztuk wizualnych w drugiej połowie XX wieku. Rozwinęły się one w kontrze wobec kolejnych „izmów” oraz stylów w dotychczasowej, dość linearnej historii sztuki nowoczesnej, także inne niż te, które mnożyły kolejne nurty awangardowe. Ich cechą jest skrajna indywidualizacja obiektów sztuki, szczególnie w środowisku nowojorskim od lat 50. XX wieku i prawie natychmiast na całym świecie – która przyniosła zaskakujące, nowe środki wyrazu.

Ramy stylistyczne wniesione przez kolejne nurty awangardy przestały wystarczać, a dotychczasowa historia sztuki i historiografia stały się zawodne¹⁰⁶. Twórczość niewielu artystów zastygała w określonych nurtach sztuki, gdyż miast replikować swoje dzieła dla sławy, woleli poszukiwać nowych środków artystycznych, a wszak prawem twórców jest wolność. Czas uleczył dysonanse między przyzwyczajaniem odbiorców, przestarzałą teorią a bliskimi sercu konserwatora dalekowzrocznymi zasadami ochrony dziedzictwa sztuk wizualnych. Stało się tak na rzecz zachowania indywidualności i integralności dzieł, ale w całym ich bogactwie. Kierunki poszukiwania nowych środków artystycznych wywarły

106 Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Deutscher Kunstverlag, München 1983, passim.

25. Tadeusz Łapiński,
Kompozycja osiowa,
ok. 1952, technika własna
autora z udziałem materia-
łów gumowych otrzy-
mianych przez usieciowa-
nie (wulkanizację) kauczuków



ogromny wpływ na rozwój sztuk wizualnych, prowadząc do pojawienia się wielu nowych trendów, technik i form artystycznych.

Istotne są zewnętrzne czynniki wpływu zmian cywilizacyjnych na polu sztuki współczesnej, między innymi:

- nowe technologie – takie jak przejście fotografii z użytkowej do roli sztuki. Podobnie film, wideo, komputer i internet otworzyły przed artystami nowe możliwości ekspresji i prezentacji swoich dzieł. Te technologie oparte na czasie (ang. *time-based media*) pozwoliły na tworzenie bardziej dynamicznych, interaktywnych i wielozmysłowych form sztuki allograficznej, które wykraczają poza tradycyjne granice sztuki autograficznej, jak malarstwo i rzeźba. Ich zachowanie jest celem innowacyjnych projektów konserwatorskich;
- konceptualizacja sztuki – przyniosła prymat idei twórców, a sama sztuka konceptualna będąca nurtem powstałym kilka dekad wcześniej, rozwinęła się z zastosowaniem nowych mediów i technologii. Artyści coraz częściej skupiają się na ideach i koncepcjach, a nie na realistycznym przedstawianiu rzeczywistości. Prowadzi to do powstania nowych form sztuki, takich jak sztuka instalacji, performans, synteza sztuk i inne;
- utrudniona identyfikacja dzieł – problemem staje się rozpoznanie dzieła bez strefy edukacyjnej;
- współpraca z artystami – stąd zwrot w konserwacji w kierunku wywiadów z artystami dla poznania ich idei, intencji, a także podejścia w zachowaniu ich spuścizny dla przyszłych pokoleń;
- pluralizacja sztuki – oznaczająca, że nie ma już jednego dominującego stylu czy nurtu artystycznego. Istnieje za to obecnie ogromna różnorodność form i stylów artystycznych, co odzwierciedla różnorodność współczesnego społeczeństwa;
- globalizacja – ułatwiła przepływ trendów kulturalnych, wzrost wymiany kulturowej i inspiracji między artystami z różnych części świata, co spotęgował łatwy dostęp do informacji w Internecie;
- komunikacja – zainspirowała wielu twórców i doprowadziła do mieszania się różnych tradycji artystycznych, co z kolei in plus wzbogaciło i zróżnicowało sztuki wizualne, a in minus – może prowadzić do globalnej mody na pewne trendy artystyczne.

Zmiany społeczne i polityczne znalazły silne odbicie w sztukach wizualnych. Artysci często wykorzystują swoje dzieła, aby komentować aktualne wydarzenia, wojny, klęski klimatyczne, mody i trendy, by wyrażać swoje opinie i poruszać ważne kwestie społeczne, jak feminizm, sztuka krytyczna.

Natomiast wśród czynników wewnętrznych zmian w sztuce prawdopodobnie najważniejsza jest silna indywidualność twórców, a w konsekwencji rozwój sztuk wizualnych pod wpływem znaczenia i wartości ich dorobku. Tym samym zarówno wspomniane zewnętrzne czynniki, jak i wewnętrzne, w tym rola artystów – zmieniły obraz sztuki współczesnej i niesione wyzwania, którym musimy sprostać w celu zachowania dziedzictwa sztuki najnowszej. Można przykładowo wymienić wpływ indywidualnego charakteru sztuki następujących twórców:

Andy Warhol – amerykański artysta pop-artu, który wykorzystywał w swojej twórczości pospolite przedmioty, cytaty, symbole i wizerunki zaczerpnięte z popularnej kultury i codziennego życia. Jego prace często komentowały konsumpcjonizm i kulturę masową. Ich zachowanie wymaga dostosowania procesów konserwatorskich do amalgamatu technik stosowanych przez artystę.

Jean Dubuffet – artysta totalny, jako malarz, rzeźbiarz eksperymentował mieszając w swej sztuce tradycyjne dyscypliny, technicznie szukając nowej ekspresji materii, łączył żwir z farbami i materiałami organicznymi, jak liście, skórki pomarańczy itp. Był innowatorem w sztuce asamblażu, a także stosowaniu tworzyw sztucznych do wielkogabarytowych kompozycji w przestrzeni publicznej. Kwestionował wyższość wysokiej kultury nad twórczością amatorską, którą pod terminem *art brut* wprowadził w obieg sztuki instytucjonalnej.

Yayoi Kusama – japońska artystka, która tworzy monumentalne instalacje eksplorujące światło, kolor, przestrzeń z wodą, kinetykę poszczególnych elementów, rzeźby i obrazy. Jej prace są często pokryte kropkami i charakteryzują się intensywną ekspresją. Kusama stosuje nowatorskie środki wyrazu wokół tematyki zdrowia psychicznego, obsesji, alienacji i wprowadza widza w działanie sztuki jako gry. Wyzwaniem w zachowaniu jej wielodyscyplinarnych dzieł jest zachowanie ich witalności, często przez rekonstrukcję poszczególnych elementów instalacji i umożliwienie partycypacji widzów.

Marina Abramović – serbska artystka performansu, tworząca dzieła, które badają granice ciała i ludzkiej wytrzymałości. Jej prace często są prowokujące i wymagają od widzów nie tylko pogłębienia wiedzy o ideach artystki, ale także aktywnego udziału. Artystka zezwala na re-performans jej sztuki na określonych przez nią warunkach.

Banksy – starający się o anonimowość brytyjski artysta street artu, znany ze swoich satyrycznych i prowokujących murali. Jego prace często poruszają tematy wojny, ubóstwa i nierówności społecznych. Banksy kładzie nacisk na efemeryczność istnienia swych dzieł. Swoiste przekomarzanie się artysty z widzami jego znikających prac jest grą i zjawiskiem społecznym, które bywa wbrew woli twórcy utrwalone przez nieautoryzowane wystawy kopii jego prac wykonanych na podstawie fotografii.

Alina Szapocznikow – spuścizna tej polskiej artystki z okresu pionierskiego stosowania przez nią tworzyw sztucznych, od pierwszych eksperymentów w 1956, wymagała opracowania nowych metod konserwatorskich, które w założeniu miały nie tylko respektować



idee jej syntetycznych rzeźb z elementami metalu, roślin, gazet i ready made, ale i zachowania nietrwałych materiałów, odtworzenia ważnego udziału światła, prawidłowej, to jest zgodnej z autorską wersją, ekspozycji jej asamblaży, integralności instalacji, zasad aranżacji i wystawiennictwa, realizowanych zgodnie z wolą artystki.

Magdalena Abakanowicz – polska artystka wizualna przekraczająca granice dyscyplin malarstwa, tkactwa, rzeźby. Jej monumentalne tkaniny jako kompozycje przestrzenne nazwano abakanami, a wielkie rzeźbiarskie instalacje przestrzenne wprowadzały synergę między sztuką a naturą. W ochronie dziedzictwa jej dzieł priorytetem jest zachowanie idei, jak i materii sztuki, przy akceptowanym przez artystkę niszczącym współdziałaniu czasu i natury.

To tylko kilka najbardziej znanych przykładów artystów wpływających na zmianę paradygmatu teorii ochrony dziedzictwa przez swoją skrajnie indywidualną i nowatorską twórczość. Nie zmienia to obowiązku respektowania indywidualności dzieł, zachowania dziedzictwa sztuk wizualnych w całym ich bogactwie, zarówno sztuki wiodącej prym, jak i tej jeszcze nieznaney.

4.1. Konsekwencje otwartego charakteru sztuki współczesnej

Pierwsze opisy charakteru sztuki współczesnej wyszły spod pióra pokolenia historyków sztuki urodzonych w międzywojniu, opracowanie metodologii opisu współczesnej im historii sztuki dotyczyło czasu odległego od współczesności, od awangardy do neoawangardy. Mieczysław Porębski (1921–2012) zajmował się badaniem źródeł awangardy i zjawiskiem kulturowej transgresji w sztuce europejskiej, zgodnie z prądami, które określały i ożywiały atmosferę intelektualną zarówno zachodnioeuropejską, jak i za tak zwaną żelazną kurtyną. Okazało się, że w Europie Środkowej i Wschodniej, gdzie panowała zachowawcza

idea socrealizmu ze względu na oficjalną dominację polityki Związku Radzieckiego, nie zniszczono wolnościowego charakteru sztuki¹⁰⁷.

Nowe zagadnienia i wyzwania konserwatorskie przyniosły nowatorskie rozwiązania artystyczne w sztuce pierwszej awangardy, którą sygnalizowały kubizm i kolaż, fotografia i fotomontaż, a także ready made. Znajdowały twórczą kontynuację w wielu manifestach artystycznych, a także w skrajnie urozmaiconej kuchni warsztatowej awangardystów. Po blisko półwieczu jeszcze bardziej skomplikowały się wyzwania konserwatorskie pod wpływem drugiej awangardy, zwanej też neoawangardą. Nie do przewidzenia stała się materia dzieł-objektów, często złożona z przedmiotów znalezionych, asamblaży, instalacji ambalaży, Tadeusza Kantora i innych. Całkowitą nowością stały się zaistniałe dzieła niematerialne, manifestujące się poprzez happeningi, Fluxus, performans, czyli sztukę allograficzną.

Najliczniej reprezentowanym na świecie gatunkiem współczesnej sztuki jest instalacja, nie do określenia przez niezliczone realizacje, stanowiąca autorsko złożone dzieła mogące zawierać zarówno formy autograficzne, jak i sztukę tradycyjną, przedmioty znalezione, praktycznie „wszystko”, a także mieć charakter performatywny, allograficzny. Ich ochrona i konserwacja zależą od indywidualnego charakteru każdej instalacji:

W sztuce konceptualnej i instalacji forma ma prawo pozostać niedookreślona (może nawet powinna taka być, w celu uaktywnienia działania odbiorcy). Dzieło tego typu ingeruje w otoczenie, włącza w swój obszar kreacji wiele pobocznych, lecz ważnych czynników, tj. miejsce, przestrzeń czy elementy sensoryczne, które albo je finalizują, albo otwierają na nieskończoną interpretację¹⁰⁸.

Koncentracja badaczy sztuki na sztuce odbieranej wzrokowo oraz na wizualnych wydarzeniach i nowych stylach wypowiedzi artystycznych wymaga ciągłej konfrontacji tych bieżących wydarzeń artystycznych z konserwatorską refleksją, przy zachowaniu w opisie i interpretacji odpowiedniej metodologii, co niestety rzadko ma miejsce. Ten model pracy zniknął pół wieku temu wraz z globalizacją i bezprecedensowym rozpowszechnieniem sztuki bez granic oraz nadmiarem różnorodnych, często sprzecznych, nie do końca sprawdzonych informacji. Projekty badawcze prowadzone od lat 90. XX wieku wniosły nowy punkt widzenia – że sztuka nadal nie tyle wymaga wsparcia jednolitej teorii sztuki według ustalonej metodologii, co poszanowania jej ontologicznego znaczenia, dotyczącego bytu i poznania.

W oczach konserwatora dokonana alienacja sztuki poza ramy przyjęte w tradycyjnej historii sztuki ma różnorodne powody, w tym oczekiwanie, że czas zweryfikuje wartość nowatorskiej sztuki – które jednak nie wpływają na moralny obowiązek jej konserwacji. Tym bardziej że wieszczony od lat 60. koniec sztuki w tradycyjnej wersji historii i rzekomy horror antysztuki wcale nie oznaczają końca sztuki jako takiej, a jedynie potrzebę zmiany jej postrzegania. Wrażliwy opiekun sztuki respektuje dzieła sztuki w ich często nieoczekiwanym wyrazie. Patrząc na obyczaje, można mniemać, że doświadczenie i bezpośredni

107 Mieczysław Porębski, *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*, ZNiO, Wrocław 1965.

108 Monika Jadzińska, *Estetyka dzieł sztuki nowoczesnej i ich konserwacji na przykładzie sztuki konceptualnej i instalacji*, w: *Wokół zagadnień estetyki zabytku po konserwacji i restauracji*, red. Elżbieta Szmít-Naud, Bogumiła J. Rouba, Joanna Arsyńska, NID, Stowarzyszenie Przyjaciół Zakładu Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej Toruńskiej Szkoły Konserwacji, Warszawa-Toruń 2012, s. 217.

27. Tim Hawkinson, *Überorgan*, 2007, re-instalacja dzieła totalnego zawierającego syntezę sztuk autograficznych i performatywnych, odtwarzaną kinetykę wielkoformatowych części i muzykę, w holu Getty Museum w Los Angeles. Fot. archiwum Iwony Szmelter



kontakt z medium sztuki przez odbiorców zaczęły zanikać wraz z zanikiem bezpośredniego zamawiania prac i postępem alienacji dzieł. Zakłóceniem krwioobiegu sztuki można też nazwać sytuację, w której artysta, który był dotąd profesjonalistą odpowiadającym za jakość i trwałość swoich dzieł, nagle rezygnuje z troski o ich istnienie i trwanie w przyszłości. Częściowo dzieje się tak wskutek oddzielenia świata pracowni artystów od odbiorców ich sztuki. W dawnym atelier malarskim można było poznać procesy artystyczne, wybrać i zamówić prace. Tymczasem sztuka ostatniego półwiecza, częściej niż dawna uprawiana bez kontaktu z odbiorcami, stała się niezależna, ale niestety od ponad dwustu lat większość artystów tworzy ją niezgodnie z wymogami poprawności warsztatowej.

Oczywiście jest, że nowatorska sztuka wymaga nowego rodzaju podejścia do kwestii jej zachowania. Największym wyzwaniem w opiece nad nietrwałą sztuką najnowszą jest zachowanie etyki w postępowaniu konserwatorskim, które musi odbiegać od zasad przyjętych dla sztuki uprawianej w tradycyjnych dyscyplinach. W praktyce oznacza to rozszerzone badania identyfikacyjne obiektu, który często jest skrajnie nietypowy, poznanie autorskiego przekazu i, co ważne, niezbędny namysł konserwatora nad charakterem zaobserwowanych rozbieżności między wyjściowym stanem dzieła a stanem obecnym. Konsekwencje tych zaobserwowanych rozbieżności, które niekiedy są daleko idące, wymagają zarządzania niezbędną zmianą w podejściu do konserwacji obiektu. Program opieki nad dziełami wymaga odpowiedzialnego podejmowania decyzji konserwatorskich, ale w przypadku nietrwałej sztuki współczesnej wymaga też udowodnienia zasadności niezbędnego czasami odejścia od zasad traktowania sztuki dawnej, dopuszczalności rekonstrukcji, emulacji itd. oraz przedstawienia dokładnego uzasadnienia nowego rodzaju postępowania. Do najczęściej dostrzeganych problemów towarzyszących dążeniu do zachowania dzieł sztuki, które stanowią wyzwania w deontologii konserwatorskiej, należą takie cechy materii konserwowanych dzieł jak skrajnie indywidualne w charakterze utwory zbudowane często z „nieartystycznej” materii, ready made i tak zwane przedmioty znalezione, gdy są nietrwałe lub wręcz efemeryczne, obiekty kinetyczne, materia zawierająca niekompatybilne połączenia różnych spoiw prowadzące do destrukcji obiektu. W abstrakcji ekspresyjnej sama materia, tak zwana „biedna materia” lub kompozycja z przedmiotów znalezionych, zawiera element



metafizyczny. A z drugiej strony trudności może sprawiać zachowanie idei artystów, badanie kontekstu powstania prac, przedstawienie krytycznego podejścia autorów do rzeczywistości i uwydatnienie społecznych funkcji sztuki w określonej sytuacji historycznej.

Z kolei by rozwiązać problem niematerialnego przekazu sztuk allograficznych, które są oparte na czasie, należy zachować ich działanie, relację między dziełem a odbiorcą. Zatem w sztuce, której ekspresja oparta jest na czasie, należy zachować idee prac poznane dzięki wywiadam z artystami i komunikat o powtarzalności dzieła cyfrowego, gdy trzeba będzie je przenieść na nowe nośniki. Przykładem budowania rzetelnej wiedzy na podstawie kontaktów z artystami może być wywiad z cyklu „Parasol konserwatorski” z Aleksandrą Karpowicz, autorką między innymi wieloletniego projektu fotograficznego *Let's talk about sex II* opartego na behawioralnej teorii Alfreda Kinseya, mozaiki zdjęć w zaaranżowanych w lightbox, filmowej wideoinstalacji w formie tryptyku *Body as Home*. Artystka deklaruje, że w pracy twórczej na równi interesuje ją fizyczność i psychologia człowieka, jako nieskończone źródło inspiracji artystycznej i szukania naukowych potwierdzeń.

Niezbędne jest dostosowanie się do indywidualnego charakteru dzieła przy zachowaniu etyki kazuistycznej. Przy tym w konserwacji sztuki najnowszej w zależności od intencji twórców idee przekazywane przez dzieła sztuki mogą być ważniejsze niż materia, która często podlega degradacji.

Planowana ekspresja zniszczenia, w tym efemeryczność sztuki i jej autodestrukcja, gdy jest zgodna z założeniami twórców lub wynika z przypadkowych powodów – diametralnie zmieniły podejście do ochrony i konserwacji. Światli opiekunowie sztuki opierają się na nowych zasadach, uwzględniających współpracę z artystami, wywiady, stosując interdyscyplinarne badania służące rozpoznaniu dzieł, badają możliwość konserwacji lub konieczność „konserwacji przez dokumentację” zanikających prac.

4.2. Indywidualizacja cech sztuki współczesnej

Jak wyjaśniono wcześniej, sztuka współczesna jako całość wyróżnia się brakiem jednolitych, organizujących ją zasad i ideologii. Skrajnie indywidualny charakter odróżnia sztukę współczesną od nowoczesnej czy od praktyki nawiązywania do minionego stylu, często przywoływanej w opisie nurtów sztuki nowoczesnej. Obecnie odmienność ekspresji i tempo eksponowania nowych i skrajnie zindywidualizowanych dzieł często przerasta możliwość ich klasyfikowania.

Sztuka współczesna jest skrajnie zróżnicowana i eklektyczna, a jej idee i zamierzony przez artystów przekaz stają się znacznie ważniejsze od trwałości materii. Niestety, całościowy opis i zsyntetyzowanie cech charakterystycznych sztuki współczesnej jest prawie niemożliwe. Pogląd, że sztuka rozwija się dopóty, dopóki jest wolna od klasyfikacji nie jest odosobniony. W odniesieniu do tezy o trwającym kryzysie tradycyjnej historii sztuki Ryszard Kasperowicz stwierdza:

pojęciowa analiza zabija sztukę, niwecząc siły obrazowej ekspresji i zdolność idealizacji świata. Tak oto nie ma sprzeczności pomiędzy duchowym wysiłkiem przyswajania sobie continuum tradycji a obcowaniem ze sztuką, ponieważ w niewyjaśniony sposób porusza nas ona od razu, bezpośrednio, lub nie, jak powiedziała Kant, bez pośrednictwa pojęć¹⁰⁹.

Zauważalny w odniesieniu do sztuki współczesnej koniec stylistycznej historii sztuki ma u podstaw wielość różnorodnych perspektyw teoretycznych. Hans Belting w krytyczno-rozrachunkowym eseju *Koniec historii sztuki*¹¹⁰ opisuje tę sytuację:

Nie istnieje żaden nowy model, który posiadałby jeszcze autorytet starego. Początkowo wydawało się, że sensowne będzie zastąpienie historii stylu przez społeczną historię sztuki [...] minął już czas dla jakiegoś jedyne, wiążącego schematu narracyjnego [...] sztuka sama ogłosiła się tekstem, który traktuje o sztuce¹¹¹.

Zaistniał nowy, pociągający nowatorskością model interpretacji sztuki, zwany *neuroart-history*, daleki od historii stylu, zaproponowany przez Johna Oniansa i Semira Zekiego. Powstał w nawiązaniu do myśli Arystotelesa oraz Pliniusza i wielowiekowej wiedzy o sposobie odbioru sztuki przez mózg¹¹². Kolejny raz okazało się, że życie nie znosi próżni i jesteśmy świadkami narodzin nowych interpretacji fenomenu sztuk wizualnych. W XXI wieku

109 Ryszard Kasperowicz, *Wolność historyka – uwagi o teorii kryzysów Jacoba Burckhardta*, w: *Już się ma pod koniec starożytnemu światu... Zmierzch, schyłek, upadek w historii sztuki*, red. Maria Poprzęcka, Arx Regia, Warszawa 1999, s. 116.

110 Mariusz Bryl, *Hans Belting – prorok końca? Wokół tezy o końcu historii sztuki*, w: *Już się ma pod koniec...*, s. 21–61.

111 Ibidem, s. 37.

112 John Onians, *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, Yale University Press, New Haven 2008, s. 124–132.

jesteśmy już oswojeni z nowymi teoriami muzeologicznymi, jak zwrot ku rzeczom, zwrot cyfrowy, zwrot sensualny czy emocjonalny. Z pewnością przyszła perspektywa opisu sztuki najnowszej pozostaje otwarta, gdyż sztuka przybiera coraz to nowe formy.

Otwarte podejście do zakresu sztuki współczesnej

Aktualnie, kolejny raz, w nieuchronny, a naturalny dla biegu czasu sposób termin „współczesność” ulega naturalnej zmianie. Następuje oddalanie się powojennej sztuki w czasie i coraz bardziej potrzebne wydaje się znalezienie nazwy, która byłaby w stanie objąć całość tak bardzo indywidualistycznej sztuki. Jak wspomniano, taka próba będzie podjęta w zakończeniu książki. Dotąd nie pojawiały się odpowiednie rozwiązania poza słynnym, choć sceptycznie obecnie ocenianym określeniem *artworld*, czyli „świat sztuki”, wprowadzonym przez Arthura Danto w 1964 roku oraz odwrotnie złożonym terminem: *world art*, czyli „sztuka świata”. Zakresy znaczenia tych terminów są całkowicie osobne. Koncepcja Danto dotyczyła czasu dominanty europocentrycznych wielkich instytucji kulturalnych i domów aukcyjnych. Natomiast *world art* łączy artystów, którzy nie znaleźli się na premiowanych miejscach w instytucjach, a termin ten staje się szczególnie nośny w odniesieniu do epoki postkolonialnej, sztuki kobiet czy sztuki krytycznej.

Każda generacja potrzebuje samookreślenia. Z jednej strony chodzi o zachowania dla przyszłych pokoleń „współczesności narodzonej po II wojnie światowej”, której twórcy zdążyli się zestarzeć, zatem zastępujemy to określenie dwoma: „sztuka powojenna” oraz „sztuka współczesna”, gdyż chodzi o oddanie współczesności żyjącym generacjom młodych ludzi aż do umownego dzisiaj.

Zatem dylemat, jak aktualizować termin „sztuka współczesna”, jest zauważany w niektórych muzeach, których ekspozycje uwzględniają chronologię powstawania dzieł. Odwiedzających zaskakuje zmiana ekspozycji, przemieszczenie obiektów i ich organizacja według nowego klucza, dokonywane przede wszystkim w nowoczesnych instytucjach kulturalnych jak Centrum Pompidou w Paryżu.

Wystawiennictwo sztuki współczesnej nastawione na ochronę integralności utworów jest palącym zagadnieniem rozważanym wspólnie na polu teorii i etyki konserwacji oraz prawa. Aktualnym rozwiązaniem staje się problemowe traktowanie ekspozycji sztuki najnowszej, a także ujęcia hasłowe i porównawcze z poszanowaniem kontekstu sztuki i zasad własności intelektualnej¹¹³. W odniesieniu do odbioru sztuki wprowadzane są metody ekspozycji wymagające poszerzenie wiedzy odbiorców, ich angażowania i pobudzenia do rozwijania własnych skojarzeń poprzez częste konfrontowanie oddziaływania dzieł sztuki z różnych okresów, eksponowanych we wspólnych przestrzeniach wystaw.

Obecny, bardzo dynamiczny przełom cywilizacyjny spowoduje zaistnienie sztuki wideo, internetu, sztuki opartej na czasie TMB (Time-Based Media), sztuki immersyjnej oraz wkroczenie na rynek sztuki NFT. Te nowe formy bez wątpienia pozostawią ślad w dziedzictwie sztuk wizualnych w jego nowym rozumieniu – materialnym, niematerialnym i cyfrowym.

113 Iwona Szmelter, Wojciech Kowalski, *Wystawiennictwo sztuki współczesnej a ochrona integralności utworów*, „Muzealnictwo” 2008, t. 49, s. 20–41, <https://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/publication/66581/edition/61806/content> [dostęp 9.04.2024].



29. El Anatsui, *Dukasa II*, 2007, wielomateriałowa instalacja o wymiarach 550 × 650 cm, konstrukcja jest złożona z metalowych kapsli od butelek, eksponowana na Biennale w Wenecji

30. El Anatsui, *Dukasa II*, detal instalacji z kapsli od butelek



4.3. Różnorodność sztuki odbiciem współczesnych zmian

Sztuka z biegiem lat staje się coraz bardziej różnorodna, wielomedialna, o charakterystycznym zwrocie w kierunku społecznego zaangażowania, gdyż nie ogranicza się do wizualności. Do historii przechodzi koncepcja artworlду Arthura Danto, którą wprowadził sam autor odwołał po pół wieku, ale na długo dała ona pierwszeństwo instytucjom kulturalnym w wyborze wartości sztuki, a przede wszystkim w selektywnym promowaniu jej autorów. Stan ten utrzymywał się przez wiele lat, lansując liderów sprzedaży w domach aukcyjnych i trendy w sztuce Zachodu, a także w nawiązującej doń sztuce całego świata. W nowatorskich formach pojawiła się sztuka w centrach amerykańskich, które z czasem stały się generatorem zmian na całym świecie. W niektórych krajach autorytarnych, np. znajdujących się pod radziecką dominacją państwach Europy Środkowej i Wschodniej, gdzie obowiązywała cenzura, sztuka przyjmowała nowatorskie formy charakterystyczne dla tak zwanego drugiego, nieoficjalnego obiegu. Z upływem lat słabło znaczenie koncepcji artworlду, wskazywano wady tej koncepcji, takie jak nadmierny wpływ instytucji i kuratorów, których decyzje promowały artystów-celebrytów, eliminowały niepopieranych artystów i utrudniały swobodę cyrkulacji sztuki. Prawie nie istnieje mediacja w zakresie klasyfikowania dzieł sztuki, trwa raczej rywalizacja o rynek i uwagę klientów. Marketing uprawiany przez domy aukcyjne zdominował obraz sztuki w mediach społecznościowych i wpływa na działanie nie tylko komercyjnych galerii, ale także poważnych instytucji kulturalnych. Mody przemijają i stają się historią. Patrząc dalekowzrocznie na istnienie obecnie tworzonej sztuki, można mieć uzasadnione wątpliwości, czy bieżące trendy i nazwiska lansowanych artystów współczesnych będą cenione w przyszłości.

Sztuka współczesna, zachowując lokalny charakter, stała się częścią kulturowego wielogłosu w globalnym świecie, w którym jest wiele centrów, ale prym wiedzie Biennale w Wenecji. Wielokrotnie prezentował tam swe prace El Anatsui (ur. 1944), rzeźbiarz z Ghany, który

przez większą część swojej kariery działa w Nigerii i innych krajach afrykańskich. Szczególną uwagę przyciągnął dzięki swoim unikalnie montowanym pracom z różnych przedmiotów znalezionych, a zwłaszcza malowniczym instalacjom z metalowych nakrętek od butelek, które trafiły do zbiorów wielu muzeów świata. Zwraca uwagę jego odpowiedzialne podejście do zachowania materii swoich wyjątkowo dekoracyjnych prac z uwydatnieniem ich przesłania politycznego, dokumentacja oraz dbałość o zachowanie obiektów w czasie (m.in. dzięki przekazanym zapasom kapsli). Legendarny artysta nadal tworzy w Zachodniej Afryce, mimo że został wyróżniony tytułem doktora *honoris causa* kilku europejskich uczelni za osiągnięcia na polu sztuk wizualnych.

Sztuka współczesna jest zarówno globalna w duchu krytykowanego artworldu, jak i skrajnie indywidualna w duchu, a środek ciężkości jej znaczenia przesunął się z estetyki na tematy o charakterze społecznym, takie jak tożsamość osobista i kulturowa, rodzina, społeczność, polityka społeczna, sztuka kobiet, a niekiedy narodowość.

Aktywną rolę w konstruowaniu znaczeń dzieł sztuki odgrywają widzowie, a proces ten odbywa się w szerszych ramach kontekstowych, szczególnie w sieci i mediach społecznościowych, które podważają arbitralne, instytucjonalne wybory sztuki. Częścią sztuki jest dialog, a dzieło staje się aktorem, prowokatorem, a niekiedy sędzią w odniesieniu do odbiorców... lub odwrotnie, początkiem gry w sieciach społecznościowych dedykowanych sztuce. Niezależnie od platformy dyskusji powszechnie wiadomo, że kreacje artystyczne i powstałe w jej wyniku dzieła sztuki od pradziejów znajdują się w nieustającym procesie twórczym, mają otwarty charakter, a nie są tylko rzeczą.

Sztuki wizualne w XXI wieku mają zarówno materialne, jak i niematerialne konotacje, a także aspekt wirtualny o coraz większym znaczeniu. Sztuka współczesna na całym świecie stała się aktorem na scenie, na której rozgrywają się kwestie społeczne i światopoglądowe. Obecnie sztuka, często dotycząc dużo szerszego zakresu zagadnień społecznych niż dawniej, czyni to wprost lub w sposób ukryty i wymagający rozszyfrowania, przez co daleko bardziej angażuje widza niż ikonografia i ikonologia w dawnej sztuce. Obejmuje pokolonialne rozrachunki, feminizm wprowadzający „herstorię” w miejsce „historii” sztuki, krytykę stosunków ekonomicznych i politycznych. Zarówno uniwersalne idee, jak i lokalne, bieżące komentarze odzwierciedlają problemy dzisiejszego świata, przyjmujące postać rasizmu, globalizacji, ucisku, ubóstwa i wiele innych.

Puentując w duchu teorii Hansa-Georga Gadamera (1900–2002), sztuka jest przedstawieniem i wieczną grą, w której uczestniczą twórcy i odbiorcy. Filozof przedstawił istnienie dzieła sztuki w kole hermeneutycznym, w którym tożsamość dzieła sztuki zawiera zestawione przez niego główne cechy:

Po pierwsze – dzieło sztuki istnieje podczas gry, czyli w trakcie swojej prezentacji widzowi; po wtóre – w jego twórczym odniesieniu do swej własnej sytuacji, należy nauczyć się jego gry. Szczególnie wyraźnie to widać podczas spotkania widza z dziełami sztuki współczesnej; trzecią cechą tożsamości hermeneutycznej dzieła sztuki jest jego okazjonalność; prawda religijna, moralna bądź też społeczna¹¹⁴.

114 Hans-Georg Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, posłowie Stefan Morawski, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, s. 180 (po raz pierwszy wydano w j. niem.: Hans-Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Reclam, Stuttgart 1989).

31. Mirosław Bałka, 1120x875x2, 2000, instalacja w Sali im. Gabriela Narutowicza jako wielkoformatowa konstrukcja na podłodze zmontowana z paneli pokrytych szarym mydłem podczas wystawy na 100-lecie Zachęty



Przykładem silnego oddziaływania autorskiego przekazu dzieła sztuki na odbiorców są rzeźby Mirosława Bałki (ur. 1958) tworzące pole dla empatii odbiorców. Artysta zaproszony w 2000 roku przez Haralda Szeemanna do udziału w wystawie z okazji 100-lecia warszawskiej Zachęty przedstawił wielkoformatowy projekt mający odwołanie historyczne do czasów minionej biedy.

Instalacja Mirosława Bałki stanowiła rodzaj „emocjoneum” przez oddziaływanie na zmysły. Poprzez zapach i kolor przywodziła pamięć ostrego zapachu taniego mydła z czasów niedoboru towarów w peerelowskiej Polsce, specjalnie dobranym szarym mydłem powleczone była podłogowa instalacja artysty. Niematerialność przypomnienia specyficznego zapachu sprzed lat, jako istoty dzieła sztuki, została dostrzeżona i doceniona przez odbiorców. Kuratorami tej historycznej i zarazem awangardowej ekspozycji podczas tej wystawy byli Harald Szeemann i Anda Rottenberg. Przetrwała w pamięci i dokumentacji.

4.4. Trudne doświadczenie sztuki bez warsztatu artystycznego

Równolegle do nowatorskiego działania w sztuce, które ma swoje uzasadnienie, istnieje zaskakujące poniechanie zasad w sztuce o tradycyjnych korzeniach. Synoptyczne spojrzenie na sztukę nie może pomijać prawie powszechnego braku warsztatu artystycznego w działalności współczesnych twórców i kwestii ich braku odpowiedzialności za trwanie ich dzieł. Prowadząc od blisko 30 lat wywiady z artystami, zauważam niekonsekwencje w deklaracjach artystów o braku zainteresowania tym zagadnieniem, które ustępuje po latach, gdy ich sztuce towarzyszy uznanie, na rzecz oczekiwania, że ktoś uratuje ich prace.



Narracja historyczna w poprzednich rozdziałach ukazuje, że od ponad dwustu lat obok siebie stosowane są w technikach malarskich zarówno materiały o dobrej jakości, jak i farby dla amatorów, które nie gwarantują przetrwania obrazów. Listę uzupełniają środki, „z porządku artysty” – organiczne produkty, jak kawa, masło, a także wklejane przedmioty. To sprawia, że w praktyce artystycznej prawie wszystko może być materią sztuki.

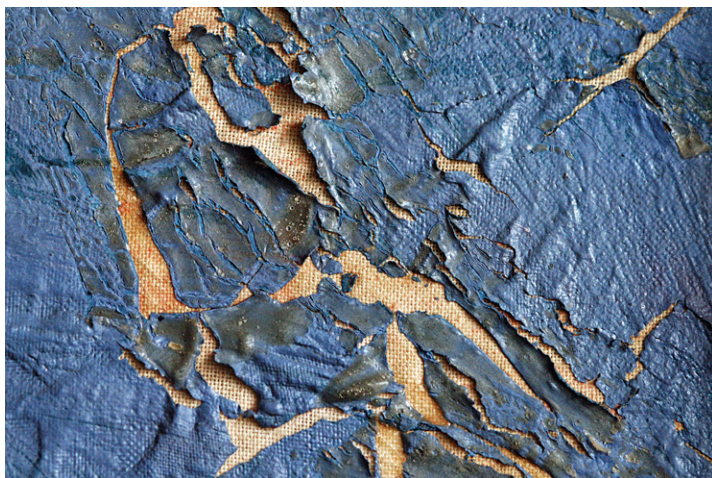
Konsekwencje są przykre dla istnienia dziedzictwa sztuki, ale także dla samych artystów. Przyczyny kryzysu wynikającego z sytuacji społecznej współczesnych twórców w dużym stopniu wynikają z braku akceptacji odbiorców dla nietrwałości dzieł. Konserwatorzy upatrują ryzyko przetrwania najnowszej spuścizny artystycznej nie tylko w nietrwałych materiałach, ale także w specyfice procesu twórczego, w którym artysta bezustannie eksperymentuje z medium i mieszaniem technik. W obiektach konglomerat technicznie niezgodnych ze sobą materiałów dramatycznie wpływa na stan zachowania obiektów i zmienia ich przekaz, stopniowo redukując tkankę dzieła. Zatem nietrwałość materii prowadzi bezpośrednio do utraty dzieł autograficznych, co jednak nie martwi większości twórców w różnych dyscyplinach plastycznych, którzy programowo improwizują podczas doboru środków wyrazu artystycznego. To jest zagadka dotycząca utraty sensu twórczości, skoro nie jest to kwestia eksperymentu, który może intrygować artystów szukających swojego miejsca w sztuce, ale raczej utrwalonego nawyku nierespektowania reguł technik artystycznych.

Pozostaje bez odpowiedzi istotna kwestia światopoglądowa o cel utrwalania takich nawyków w kontekście kształcenia artystycznego. W pracowniach ryzyko dotyczy nawet bieżącego istnienia obiektów, przetrwania z dzisiaj do jutra, a w konsekwencji nieprzetrwania twórczej spuścizny ostatnich dekad. Taka postawa twórcza, której początki miały miejsce ponad dwieście lat temu, raczej nie jest odkrywczą i nie ma wiele wspólnego z profesjonalizmem.

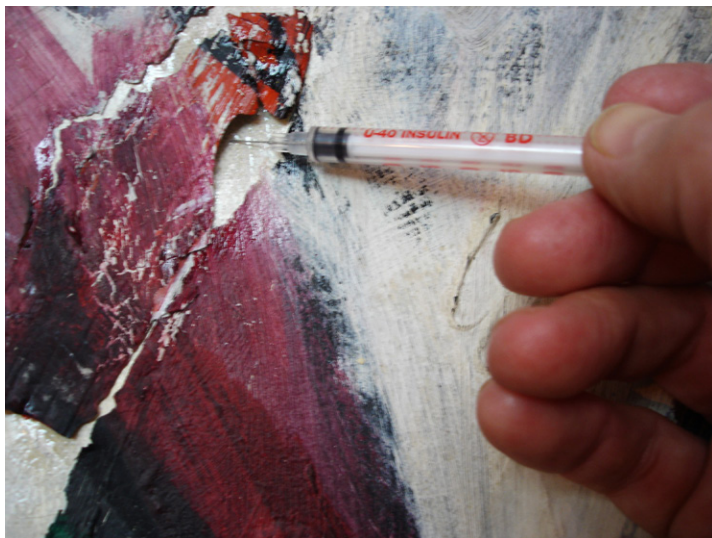
Szczególnie dotyka kolekcjonowania dzieł sztuki, co wyraźnie widzą konserwatorzy, alarmujący o zagrożeniu ciągłości dziedzictwa kultury, przede wszystkim o lekceważącym podejściu do grożącego zapomnienia i utraty idei i przekazu dzieła. Nie zawsze udaje się zapobiec degradacji materialnej obiektów następującej wraz z pogarszaniem się stanu zachowania dzieł, a następnie ich zanikiem.

32. Ekspozycja instalacji rzeźbiarskiej Izy Tarasewicz *Dirty Bomb*, 2006, wielkiej postaci kobiecej wykonanej z białego smalcu, Galeria ASP, Poznań. Dzielę sztuki jest projekt autorki, a materia ma ograniczoną w czasie żywotność. W autorskim projekcie założono możliwość od-twarzania instalacji. Fot. archiwum Iwony Szmelter

A



B



33. A.B.C. Nietrwałość warstw obrazów, do której przyczyniają się nie tylko własności materiałów, ale przede wszystkim skutki nieprzestrzegania prostej reguły malarzkiej – kolejności nakładania farb od warstw chłonnych o chudym spoiwie i w związku z tym szybko schnących do warstw tłustych i wolniej schnących na wierzchu. Gdy ta kolejność jest zaburzona, powstają zniszczenia warstw malarzskich, które obrazują fotografie detali obiektów na WKiRDS ASP w Warszawie oraz Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu

C





34. Spotkanie członków założycieli INCCA, 2002, dla określenia zasad współpracy w ramach założonej międzynarodowej sieci badawczo-konserwatorskiej. Fot. archiwum Iwony Szmelter

4.5. Etyka w projektach konserwatorskich i archiwizacji

W zakresie deontologii konserwatorskiej istotne jest, że w ciągu ostatnich lat byliśmy świadkami potrzeby rozszerzenia zasad opieki nad dziełami sztuki powstałymi z użyciem nowych środków artystycznych. Przeważająca część najnowszego dziedzictwa sztuk wizualnych uświadamiała nam najważniejsze i najbardziej palące społecznie sprawy. Rozszyfrowanie zasad gry z odbiorcą i jej uczytelnienie, a także dokonanie analizy wartości dzieła sztuki na polu dziedzictwa kultury należy do rozszerzonych zadań konserwatorskich, o czym będzie mowa dalej, gdyż mylne identyfikacje wartości sztuki prowadzą nie tylko do jej niezrozumienia, ale nawet zniszczenia. Ze względu na ich ciągłą aktualność i znaczenie jako spuścizny, jako obrazu naszych czasów, opracowując zasady ich zachowania, postulowano, by mieć na względzie biografię dzieł.

W konsekwencji serii wspólnie realizowanych międzynarodowych projektów założono International Network of Conservation of Contemporary Art (INCCA), porozumienie powstałe na początku XXI wieku jako sieć opiekunów nietrwałych form sztuki najnowszej, która stawia sobie za cel etyczną ochronę i konserwację sztuki współczesnej. Licząca początkowo kilkanaścioro członków założycieli, wśród których byli Iwona Szmelter i Monika Jadzińska reprezentujące środowisko konserwatorskie ASP w Warszawie, po 20 latach ta sieć badawczo-konserwatorska rozrosła się do liczby kilku tysięcy uczestników. Akceleratorem wspólnej pracy są liczne konferencje i zwrot archiwizacyjny w opiece nad sztuką XX–XXI wieku postulujący, aby zadbać o stałe dokumentowanie i badania kontekstu powstania dzieł sztuki najnowszej. W zaleceniach dla praktyki konserwatorskiej ustalono, że najważniejszą rolę w zachowaniu sztuki współczesnej odgrywa poznanie idei i intencji twórców, informacje o mediach ich dzieł, technikach, wreszcie uzyskanie od autorów dzieł zezwolenia na konserwację wraz ze wskazówkami dotyczącymi zakresu opieki, metod aranżacji i wystawiennictwa.

Znaczenie kontekstu powstania dzieł sztuki ma wpływ na ich właściwą interpretację i rozpoznanie stanowiące początek sekwencji opieki polegającej na konserwacji-restauracji, ewentualnej rekonstrukcji i wytycznych dla ekspozycji i aranżacji dzieł. Silne odzwierciedlenie w życiu i twórczości artystycznej miały traumy artystów o bardzo różnym źródle.



35. Zachowanie spuścizny socrealistycznej sztuki w Polsce ukazało jej niejednorodność. Z preferowaną trwałością sztuki wykonanej w akademickiej tradycji, na przykładzie obrazu Juliusza Krajewskiego, kontrastuje bylejałość portretu Stalina o seryjnym wykonawstwie dla propagandy. Fot. archiwum Iwony Szmelter

Do najważniejszych należą reperkusje wojen światowych i Holocaustu, a także konfliktów regionalnych, które niosą ze sobą ogólnoludzkie tragedie, takich jak wietnamski, afgański, czeczeński czy ukraiński¹¹⁵. Odpowiedzią na przemoc są traumatyczne w charakterze reakcje twórców i powszechne stanowisko krytyczne wobec opresji. Obejmują one także społeczne znaczenie rewolty 1968 roku i inne silne przeżycia angażujące artystów¹¹⁶. Refleksje, które zanikają w czasie, szybko mogą stać się niezrozumiałe w związku z przemijaniem i funkcjonowaniem pamięci. Trudności we właściwym rozpoznaniu wywołują takie mieszane w formie, materialne i niematerialne przekazy, które są rebusami dla odbiorców, oraz młodego pokolenia konserwatorów niepomniającego odległych w czasie zdarzeń.

Rozpoznanie humanistycznego przesłania dzieł, a z drugiej strony identyfikacja materii lub nośników sztuki niematerialnej to zatem wyjściowe warunki rozpoczęcia projektu konserwatorskiego. Obejmują przetworzone konceptualnie wszystkie dostępne dane – materiały, ekwiwalenty życia i psychicznych uwarunkowań.

Etyka konserwatorska implikuje kolejne obowiązki, jak profesjonalna dokumentacja, wywiady z artystami, transdyscyplinarne badania. Wiedza wynikająca z realizacji tych zadań często rozszerza zadania konserwatora do opieki kuratorskiej. Projekt konserwatorski zależy zawsze od indywidualnego charakteru dzieła, jednak w odniesieniu do dziedzictwa sztuki najnowszej wzrasta rola właściwej aranżacji i ekspozycji dzieł, na przykład wieloelementowej instalacji, zgodnych z przesłaniem przekazanym przez artystów. Konserwator staje się wówczas nie tylko adwokatem artysty i prawdy o dziele i jego właściwej ekspozycji, ale także orkiestratorem całego, niekiedy wieloetapowego procesu opieki nad dziełem. Osobnym zagadnieniem etycznym w zachowaniu „niechcianej spuścizny” są ekspozycje w muzeach dedykowane krytycznym kwestiom o nazizmie, socrealizmie itp., które stanowią bezpośrednią manifestację pamięci poprzez przedmioty i sztukę z epoki, jako przestrożę przed totalitaryzmami, jak faszyzm, komunizm, autorytaryzm, doświadczanymi przez wiele społeczeństw na całym świecie.

115 Seria wydawnicza *Communicare – historia i kultura* prezentująca dzieła klasyków, patrz: Jacques Le Goff, *Historia i pamięć*, tłum. Anna Gronowska, Joanna Stryczyk, WUW, Warszawa 2007 (po raz pierwszy wydano w j. fr.: Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Gallimard, Paris 1988); Aleida Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, tłum. oprac. zbiorowe, WUW, Warszawa 2016.

116 Patrz: Andreas Huyssen, Patrick Eser, *The State of the Art in Memory Studies*, „Politika”, <https://www.politika.io/en/article/state-of-the-art-in-memory-studies> [dostęp 9.04.2024].

Przykładem zachowania niepoważanych obecnie świadków historii jest polskie Muzeum w Kozłówce, gdzie istnieje dział poświęcony socrealizmowi w sztuce, który do 1955 roku był narzędziem polityki, ideologii i propagandy. Podobne muzea działają jako *memento* sztuki w reżimach autorytarnych i kulturalnej polityki faszystowskiej. Stanowią lepsze rozwiązanie niż spontaniczne rozliczanie się z przeszłością, które przybiera niekiedy postać wandalizmu, gdy odbywa się w ulicznych bojkotach, których uczestnicy atakują pomniki i tną obrazy. Instytucje kultury sugerują przeniesienie niechcianych dzieł do osobnych kolekcji o przesłaniu edukacyjnym. Takie postępowanie po latach kontrowersji dających pierwszeństwo emocjom i tolerancji dla aktów zemsty przelanej na dzieła sztuki, jest pozytywną alternatywą zachowania niechcianych dzieł sztuki w osobnych ekspozycjach¹¹⁷.

Kwestią otwartą jest wybór zakresu konserwacji czy też projektowania restauracji lub rekonstrukcji. Uznanie dla wartości wzornictwa przemysłowego powoduje, że konserwacja-restauracja przedmiotów użytku codziennego wnosi w wielu kolekcjach dylemat, czy wracać do pierwotnych funkcji i estetyki przedmiotów, czy traktować je wzorem ekspozycji antycznej *Wenus z Milo* jak zdestruowane artefakty dopiero co minionej kultury. Podobne kwestie rozpatrywane są w muzeach rolnictwa oraz muzeach cywilizacji i techniki, gdzie kawałek maszyny zawieszony na ścianie jako artefakt wydaje się nieporozumieniem. Odtworzenie tych przedmiotów z ich funkcjami i estetyką wydaje się autorce dobrym kierunkiem postępowania.

Pamięć jest osobną kategorią badawczą istniejącą na różnych polach. W odniesieniu do zasobu dziedzictwa sztuk wizualnych powołane są badania nad pamięcią o kontekście powstania sztuki, zdaniem autorki wymagają one rejestracji w kompleksowej analizie wartościującej dzieła sztuki współczesnej¹¹⁸. Badania pamięci stają się ważnym ogniwem nowej teorii konserwacji dziedzictwa obejmującej dziedzictwo kultury materialnej i niematerialnej oraz cyfrowej¹¹⁹.

Obecne wzmocnienie znaczenia badania kontekstu powstania sztuki w tradycyjnym kolekcjonerstwie dzieł sztuki i muzealnictwie obejmuje stopniowe, krok po kroku, wprowadzanie tego zagadnienia do rejestracji dzieł i nowych procedur muzealnych. Powstaje zawód tak zwanego rejestratora (ang. *registrar*) w muzeach, w wielu krajach jest przedmiotem specjalnych studiów licencjackich na rzecz dziedzictwa. Wobec braku osobnego kształcenia rejestratorów muzealnych w Polsce skazani jesteśmy na poniechanie lub improwizację, gdyż przypuszczalnie ten potrzebny zawód wejdzie w część obowiązków kuratorskich i konserwatorskich.

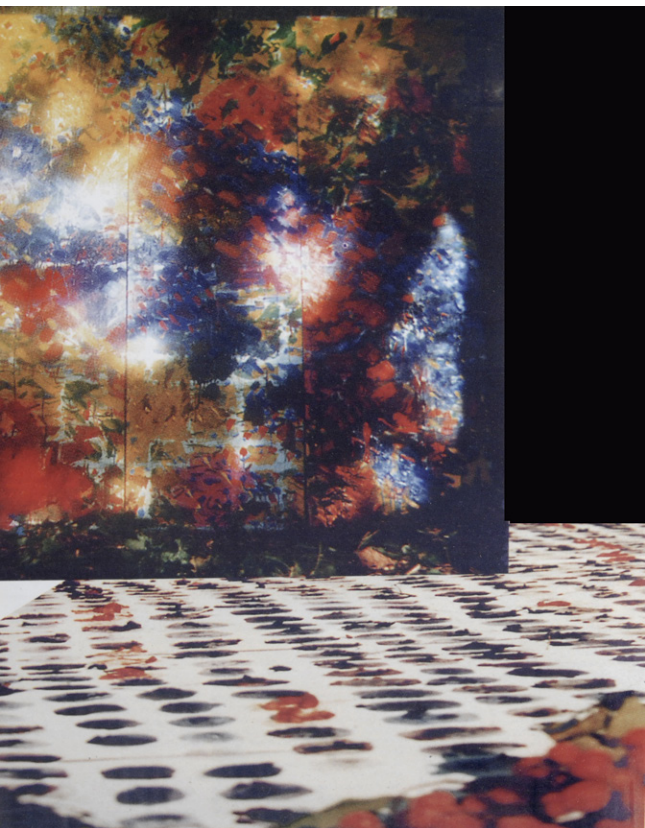
Podczas akwizycji dzieła do muzeów obowiązuje autoryzowany wywiad z autorem, odnotowanie idei i przekazu jego intencji, zgody na konserwację, informacji o materiałach i technikach i respektowanie szeregu instytucjonalnych procedur¹²⁰. Jest to ważne szczególnie dla zachowania nietrwałego dziedzictwa sztuki XX–XXI wieku, zważywszy na to, że jak wspomniano, kontekst powstania dzieła z czasem przestaje być aktualny, a pamięć o nim zanika. Taka rejestracja danych pozyskanych w trakcie badań obiektu przed jego zakupem

117 Iwona Szmelter, *Fragen, die nicht nur die Denkmalpflege betreffen*, „Restauro” 1991, Heft 5, s. 310–312; więcej na ten temat patrz: *Galeria Sztuki Socrealizmu* [Muzeum Zamoyskich w Kozłówce], <http://www.muzeumzamoyskich.pl/galeria-sztuki-socrealizmu> [dostęp 9.04.2024].

118 Iwona Szmelter, *Alert w XXI wieku. Zmiana teorii ochrony dzieł dziedzictwa w znaczeniu materialnym, niematerialnym i cyfrowym*, „Ochrona Dziedzictwa Kulturowego” 2021, nr 12, s. 55–69.

119 Ibidem.

120 Model akwizycyjny opracowany przez Niderlandzką Agencję Dziedzictwa Kulturowego przedstawiony jest w publikacji: *Assessing Museums Collections: Valuation in Six Steps*, ed. Anne Verslot, Cultural Heritage Agency, Amersfort 2014.



36. Piotr C. Kowalski w plenerze udowadnia, że efemeryczność w sztuce może być pod kontrolą artysty, zaprasza naturę do współudziału, stosuje farby z owoców i roślin w odpowiednio przygotowanych obrazach. Fot. archiwum Iwony Szmelter



jest nie tylko praktyczna, ale też przewyższa doniosłością recenzje prasowe, upodobania i opinie w mediach społecznościowych w Internecie. Zatem profesjonalna akwizycja dzieł współczesnych z udziałem rejestratora/konserwatora jest elementem niezbędnym dla ich włączenia do kolekcji, zachowania i ewentualnej konserwacji i ekspozycji.

4.6. Efemeryczność sztuki: programowa lub zachowana w „konserwacji przez dokumentację”

Eksplozja form sztuki współczesnej, w jej nietypowej dwoistej postaci, innej niż w tradycyjnych dyscyplinach plastycznych, przyniosła zarówno dzieła eksperymentalne, technologicznie zaawansowane, jak i trzymające się rygorów nowych mediów. Także w stosunku do prac pozornie utrzymanych w kanonach sztuki tradycyjnej lub prac hybrydowych istnieje ryzyko nietrwałości dzieła.

Katie McGrath w eseju popularyzującym zagadnienia efemeryczności sztuki *Artworks That Self-Destruct* stwierdza, że scenariusz trwania sztuki efemerycznej nie musi być katastroficznym. Efemeryczność stała się nawet programowa, co początkowo nie było powszechnie zrozumiałe i powiększyło grono ludzi sceptycznie nastawionych wobec nowych kierunków w sztuce. Jednak do historii najnowszej sztuki przeszli ci artyści, którzy są konsekwentni wobec przyjętych założeń flirtu z efemerycznością i realizowania specyficznej gry w sztuce.

Piotr C. Kowalski (ur. 1951) opisuje swoją drogę rozwoju artystycznego jako przejście od techniki malarskiej obejmującej płótna, sztalugę i miejsce pod sztalugą, wykonywanej za pomocą farby wyciskanej wprost z tubki w cyklu *Ostro malowanych* – do tworzenia oryginalnych i zaskakujących widza instalacji pokrytych polichromią. Włączył naturę do procesu artystycznego, wystawiając blejtramy pokryte zaprawą na działanie deszczu,

słońca i wiatru. Rezygnując z farb, wypracował własną metodę malarską, bezpośrednio w naturze tworząc obrazy za pomocą owoców, kurzu itp. w cyklu *Żywa natura*. Kontrolowany przypadek i przyrodę traktował jako współautorów obrazów. Natomiast cykl *Obrazy przechodnie* powstał przez kładzenie zagruntowanego płótna bezpośrednio na ziemi (chodniku, bruku ulicznym) w ruchliwych miejscach. Artysta chciał wykorzystać odciski podeszew butów przypadkowych przechodniów, co uznał za stwarzanie śladu jako technikę frotażu wykonanego przez postronne osoby. Uznanie dla kreatywności takiego podejścia do udziału przyrody w sztuce jako pierwsza wyraziła poznańska Galeria R, wystawiając obrazy Piotra C. Kowalskiego w pięknych starych ramach, co stanowiło przejście kontrolowanej efemeryczności do zasobu kultury materialnej. Retrospektywie prac artysty w 2024 roku w Muzeum Współczesnym Wrocław (MWW) towarzyszyła myśl Maxa Ernsta o tym, że obrazy można malować nie tylko farbami.

W konsekwencji efemeryczności rozpoczęto analizę znaczenia sztuki w kontekście jej zaniku. Także artyści zajmowali się badaniami związku zanikających materiałów, wpływu natury, kontrolowanej gry przyrody i reagującej na nią sztuki. Krok po kroku budowano nową teorię ochrony nietrwałej sztuki współczesnej, „konserwacji przez dokumentację” zanikających prac lub możliwości konserwacji-restauracji-rekonstrukcji, gdy okazują się one niezbędne.

W teorii konserwacji powstał imperatyw analizy przyczyn nietrwałości, sprawdzenia decyzji artysty dotyczącej zaniku pracy, jego ewentualnej niekonsekwencji, wyciągania wniosków z wywiadu z artystą dla poznania idei prac i respektu dla bezpośredniego przekazu artysty w trakcie dokumentowania zanikającego dziedzictwa. To działania podstawowe we wspomnianej konserwacji poprzez dokumentację. Powyżej przedstawiona praktyka artystyczna oraz metody ochrony i konserwacji dowodzą jednak, że nie wszystkie efemeryczne formy znikają, o czym więcej w kolejnych rozdziałach.

4.7. Repliki, kopie, paradoksy komunikatów kolekcjonerskich

W konserwatorskiej teorii sztuki pojęcie repliki używane jest wyłącznie w odniesieniu do „repliki autorskiej” lub „repliki warsztatowej” z atelier prowadzonego przez artystę, jak to miało miejsce w przypadku twórczości Rubensa i wielu dawnych mistrzów. W potocznym języku słowo „replika” oznacza dowolne w charakterze powtórzenie czegokolwiek i stosowane jest bez ograniczeń, a także wymiennie ze słowem „kopia”.

Kopie muzealne nie mają nic wspólnego z dowolnością i reprezentują obiekty, które są uważane za ważne, ale zniknęły z różnych przyczyn. Muzealne kopie są zaprojektowane komisyjnie przez ekspertów, w podpisach są opisane jako kopia, a nie pierwowzór oryginału, czasem towarzyszy im szczegółowy opis biografii obiektu. Odtwarzanie prac Katarzyny Kobro, jak przykładowo jej konstrukcji wiszących, było procesem kontrolowanym przez Muzeum Sztuki w Łodzi. Motywacja odnosiła się do kwestii fizycznego funkcjonowania obiektu, a nie wyłącznie miejsca w pamięci o dziełach artystki w dziedzictwie sztuki. Dotyczyła też połączenia aspektu materialnego/niematerialnego istnienia jej dzieł, w tym wypadku wzbogaconych o fantastyczne działanie światła i ruchu, o czym nie zawsze pamiętają kuratorzy.

37. Katarzyna Kobro,
Kompozycja wisząca 2
(*Konstrukcja wisząca 2*),
1921/1922 – 1971. Rekonstrukcja Janusz Zagrodzki (projekt), Bolesław Utkin (realizacja techniczna), Muzeum Sztuki, Łódź. Stosowany w muzeach opis z podwójnymi datami powstania obiektu wskazuje na jego rekonstrukcję



38. Aranżacja oświetlonego obiektu Katarzyny Kobro, *Konstrukcja wisząca 2*, 1921/1922 – 1971/1979, przedstawiająca na ciemnym tle kinetyczną funkcję dzieła dzięki ruchomym, podwójnym cieniom wskutek naturalnego ruchu powietrza podczas wystawy „Polska awangarda: Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński” w Centre Pompidou w Paryżu, 2018



Kopie prac Katarzyny Kobro po pierwsze wykonane były za zgodą jej córki, po wtóre odtworzone były perfekcyjnie przez Bolesława Utkina, który asystował Kobro przed laty, po trzecie zaprojektował to działanie ekspert pod kontrolą instytucjonalnych zleceniodawców, którzy mieli do tego uprawnienia. Kopie te znajdują się w ekspozycji muzeów i galerii, gdzie opisane są zgodnie z rzeczywistością.

Repliki autorskie Duchampa mają inny rodowód. Niejednokrotnie ginęły jego oryginały, gdy decyzje artysty miały na celu prowokacje i chwilowe zbulwersowanie odbiorców. Prowokacja jako narzędzie sztuki wprawdzie znana jest od dawna, ale Marcel Duchamp był jej mistrzem, by wśród kilku wydarzeń artystycznych wymienić jego znaną *Fontannę* z 1917 roku. Oryginał pisuaru będącego ready made nie istnieje materialnie, ale dzięki fotografiom wzmocniona została pamięć o nim, która dotyczy nie tylko inwencji wprowadzenia pod pseudonimem R. Mutt pospolitego porcelanowego pisuaru, ale też jako wspomnienie o obiekcie minionego skandalu. Istniejące fizycznie dzieło *Fontanna* Marcela Duchampa zostało zamówione jako replika autorska w latach 1963–1964 za zgodą żyjącego wówczas autora. Upowszechnione zostało w 17 powtórzeniach dla muzeów sztuki współczesnej, jak Tate Gallery w Londynie, Moderna Museet w Sztokholmie. W ten sposób wyprodukowano kilkanaście replik pisuaru prawie pół wieku od powstania autorskiego obiektu. Każdy

obowiązkowo z napisem „R. Mutt” oraz z podwójnym datowaniem: 1917/1964. Podobny los replikacji za zgodą autora dotyczył kilku innych obiektów Duchampa – suszarki do butelek, koła rowerowego i innych.

Historia tworzenia replik autorskich bywa zaskakująca w dziedzictwie sztuk wizualnych. Wymaga sprostowania powszechne potępienie, jakie wywołał Piero Manzoni za pomocą prowokacji przeciwko „utowarowieniu” swojej sztuki, mając na względzie swoje monochromatyczne białe obrazy. Te jednolite w kolorze obrazy Piera Manzoni o rozbudowanej fakturze były rozchwytywane, ale koniecznie wymagano, aby były sprzedawane z sygnaturą artysty, co twórcę irytowało jako nieporozumienie wynikające z prawideł rynku sztuki. Postanowił zakpić z roli sygnatur w projekcie o charakterze konceptualnym. W projekcie *Artist's Shit* (wł. *Merda d'artista*) w 1961 roku zapakował tytułowe „gówno artysty” w kilkadziesiąt jednakowych metalowych puszek, które opatrzył na białych papierowych etykietach drukowanymi napisami w czterech językach i swoją ręczną sygnaturą. Wszystkie zostały sprzedane. Kolekcyjerska cyrkulacja owych przedmiotów wskazuje na hołubienie prowokacyjnej historii (patrz: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/manzoni-artists-shit-to7667>). Przerdzewiałe puszki po latach podlegały konserwacji, w której trakcie nie odkryto większych sensacji podczas badań, może poza faktem, że odkryto kawałek plastiku zamiast tytułowego „gówna”. Transgresyjna gra Manzoni z odbiorcami przeszła do historii, ma też wymiar upowszechnienia, o czym pisząca te słowa przekonała się w sklepie przy Pinakotece Brera w Mediolanie. Mogła tam nabyć kopie słynnych puszek Manzoni wyprodukowane z powieleniem etykiet, odpowiednich napisów i sygnatury artysty, kopiom towarzyszyła informacyjna ulotka wraz z opisem kontekstu powstania.

Na granicy innowacyjności w podejściu do roli oryginału w sztuce powstały w XXI wieku nowe zagadnienia. Obrazuje je niespodziewane zaistnienie w sztuce nowych kwestii wywołanych krótkotrwałym istnieniem murali tworzonych przez streetartowca o pseudonimie Banksy. Anonimowy, ale bardzo sławny artysta, który likwiduje swoje dzieła tuż po ich stworzeniu, w wyrafinowany sposób „gra z widzami”. Odbiorcy śledzą go w rzeczywistości i w mediach społecznościowych reagują na jego prowokacje. Znakiem rozpoznawczym jego sztuki jest także działanie w tajemnicy oraz gra przez zaskoczenie lokalizacją murali i ich tematyką, która ma ostrze krytyki społecznej. Słynny z zachowania anonimowości i zaskoczeń widzów streetartowiec wciąż z nimi wygrywa. Dokonuje „niemożliwego aktu”, ścigając się z odbiorcami, gdy ukazuje publicznie na wielu europejskich ulicach coraz to nowe murale tuż po ich sekretnym namalowaniu, po czym natychmiast je usuwa. W tej konwencji działa od wielu lat, wzbudzając sensację stymulującą jego popularność. Tę metodę autodestrukcji wobec swoich dzieł zastosował nie tylko do murali, ale także w malarstwie na płótnie, gdy w 2018 roku zaprojektował szokującą odbiorców sprzedaż średniej wielkości własnego obrazu *Dziewczynka z balonem* podczas aukcji w Sotheby's. Przedstawienie to znane było z wielu ikonicznych murali i było znakomitą okazją rynkową nabycia oryginału. Znaczące jest, że Banksy zaprojektował zniszczenie swego dzieła, które nastąpiło tuż po historycznym momencie jego zakupu na oczach publiczności i kamer. Aktu zniszczenia obrazu przez pocięcie płótna w pionowe paski dokonała... niszczarka (!), która była wmontowana w ramę obrazu. Tym samym ta biurowa maszyna stała się bezprecedensowym, performatywnym narzędziem artystycznej ekspresji. Niszczenie obrazu na oczach zaskoczonych uczestników aukcji postępowało stopniowo od jego górnej krawędzi, ale maszyna zatrzymała

się na wysokości $\frac{2}{3}$ obrazu, budząc zaskoczenie i emocje. To szokujące zdarzenie stało się informacją dnia na całym świecie. Jednak zdaniem prawników, podczas gdy artyści poszukują niecodziennych form ekspresji, należy zacząć opracowywać rozwiązania pozwalające uniknąć sytuacji, w której prawa własności nabywcy znajdują się „w koszu”¹²¹. Po namyśle, w reakcji na tę niespotykaną w świecie sztuki autodestrukcję sprzedawanego obrazu, inaczej zareagowali eksperci z Sotheby’s. Postanowili spojrzeć na akt zniszczenia dokonany przez Banksy’ego jako na element aktu tworzenia, zaplanowany przez artystę. Banksy nadał „przekształconemu” dziełu sztuki nowy tytuł – *Miłość jest w koszu*. Dlatego eksperci Sotheby’s przyjęli, że Banksy nie zniszczył dzieła sztuki, ale je zaprojektował jako wydarzenie artystyczne z elementem niszczenia jako performansem. Zatem ochrona obiektu przez prawo autorskie (Visual Artists Right Acts – VARA) nie ma tu zastosowania. Ten sam obraz wrócił na aukcję i osiągnął cenę znacząco wyższą od poprzedniej. Symboliczny wizerunek dziewczynki z balonem, który jako *Love* od lat pojawiał się w twórczości streetartowca, po pocięciu nie tyle uzyskał bardziej artystyczny status, ile zaczął pełnić funkcję dowodu historycznej akcji Banksy’ego. Zatem ochrona obiektu przez prawo autorskie (VARA) nie ma tu zastosowania. Ten finał świadczy o inwencji artysty i o znaczeniu performansu stworzonego przez niego, który został upowszechniony jako anegdota medialna. Pełni rolę wyjątku od reguły funkcjonowania sztuki – w tym tkwi jego atrakcyjność. Paradoksalnie, niszcząc swoje dzieło, Banksy wzmocnił swoją sławę dzięki skandalowi i reakcji rynku¹²².

Musimy być świadomi, że przyzwolenia na proces ochrony i konserwacji mają kontrolowany etycznie wymiar. Także stanowi to wznowienie Gadamerowskiej roli sztuki jako gry, poprzez repliki lub kopie. Kontynuowanie gry udaje się z tymi odbiorcami, którzy są otwarci i nie zraża ich rola skandali w sztuce współczesnej. Dyskusja nad znaczeniem sztuki w postaci jej coraz bardziej zaskakujących form podtrzymywana jest dzięki „sprzedawalności” sensacji w prasie, telewizji i Internecie. Owe „gorące informacje” bulwersują opinię publiczną dzięki nastawieniu na sensację w komunikacji i mediach społecznościowych. Wpływają na zachwianie elitarności sztuki i pospolitą ocenę, że sztuka współczesna to humbug i oszustwo. Przeciwstawia się tym powierzchownym ocenom zabytkoznawcze wartościowanie sztuki, przy czym analiza wartościująca powinna zawierać wszystkie dane, historyczne już czynniki wpływów i ich zakres. Wrócimy do tego tematu w rozdziale piątym, by przedstawić różne podejścia do zachowania sztuki okiem kolekcjonera i konserwatora, a także do rozpatrzenia zgody na niezachowanie dzieła, gdy żąda tego jego twórca.

121 Wg relacji prawników: „We’ve been Banksy-ed”: *Intellectual Property Ramifications of Self-Destructing Art*, JIPEL Blog 2018–2019, 2.01.2019, <https://jipel.law.nyu.edu/weve-been-banksy-ed-intellectual-property-ramifications-of-self-destructing-art/> [dostęp 9.04.2024].

122 Obraz Banksy’ego *Love Is in the Bin* w Sotheby’s został sprzedany, a niszczarka w ramie obrazu zacięła się w połowie zaplanowanego procesu. Trzy lata później w połowie pocięty obraz, mający w swojej biografii skandal, został sprzedany za dziesięciokrotnie wyższą sumę – 18,58 mln funtów; patrz: „Dziewczynka z balonikiem”: *Rekordowa kwota za zniszczony obraz Banksy’ego*, Interia (Film), 15.10.2021, https://film.interia.pl/wiadomosci/news-dziewczynka-z-balonikiem-rekordowa-kwota-za-zniszczony-obraz,nld,5583726#utm_source=paste&utm_medium=paste&utm_campaign=chrome [dostęp 9.04.2024].

4.8. Wolność artysty wobec sieci komunikacji i rynku

Pytanie o to, co jest uznawane za sztukę, będzie prawdopodobnie rozważane bez końca. Wolność wyboru drogi uprawiania twórczości ma każdy artysta, ale często miążdży jego wybór konfrontacja z życiem. Na opór wobec ograniczeń wolności artystycznej stawia przywołany na polu etyki Banksy, streetartowiec, angielski artysta ukrywający swoją tożsamość. Jego prace pojawiają się budząc aplauz i szybko znikają z ulic. Opiniotwórczy „The Guardian” nazwał samozniszczenie *Dziewczynki z balonikiem* Banksy’ego jednym z najbardziej zuchwałych wybryków w historii sztuki i objawem społecznej głupoty, z której zakpił artysta, puentując: „wyobraźmy sobie, jak przyszłe pokolenia będą nas wyśmiewać za uświęcanie Banksy’ego”¹²³. Wydaje się, że odbiorcy nie zamierzają wyświęcać Banksy’ego, lecz cenią jego aktywność za odwagę przeciwstawiania się konwencjom.

Twórcy mogą wybierać swoje role, być wolni od uczestnictwa w rynku sztuki lub odwrotnie – starać się w nim zaistnieć i rywalizować o sławę. Taka różnorodność i możliwość wyboru pozwalają w rezultacie na eksponowanie zróżnicowanych i zmieniających się gustów, ale też na wyrażenie tożsamości, wyznawanych wartości oraz na dostosowanie do przekonań masowych odbiorców.

W świetle mass mediów i marketingu domów aukcyjnych kwitnie przede wszystkim rynek sztuki. Ciekawą kategorią opisu kultury stało się pojęcie „płynnej nowoczesności” (ang. *liquid modernity*), wprowadzone przez socjologa Zygmunta Baumana¹²⁴. Według Baumana:

kultura płynnej nowoczesności nie nawołuje do uczenia się, lecz do zapominania, nie do gromadzenia zdobyczy, lecz ich pozbywania się i wymiany na inne – bez żalu czy wyrzutów sumienia. Jest ona kulturą odrywania się i zrywania więzów, nieciągłości i puszczania w niepamięć¹²⁵.

Myśl tę rozwija Alberto Melucci, twierdząc, że „naszą zmorą jest kruchość teraźniejszości, wołającej o nieistniejące trwałe podstawy”¹²⁶. Także w socjologicznym ujęciu płynność kultury łączy się z poczuciem niepewności, nieustanną świadomością społecznego ryzyka.

Zygmunt Bauman określił przemijanie mody i trendów artystycznych za filozofem George’em Steinerem mianem „kultury kasyna”, nazywając ten proces nowotworem obliczonym na wywołanie maksymalnego wstrząsu i natychmiastowego przemijania. Opisuje jego źródła i charakter, a konserwatorzy poznają skutki, jakie przyniósł dla ochrony dziedzictwa i konserwacji:

Artyści, których przodkowie utożsamiali wartość dzieła z wiecznością jego trwania, a przeto zabiegali jak mogli o jego niezniszczalność i nieskazitelną doskonałość, która (jak liczyli) powstrzyma dalsze obroty koła Fortuny,

123 Jonathan Jones, *Britain’s Best-Beloved Artwork Is a Banksy. That’s Proof of Our Stupidity*, „The Guardian”, 26.07.2017, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/jul/26/britain-artwork-banksy-art-girl-with-balloon> [dostęp 9.04.2024].

124 Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge–Malden 2000 (wyd. pol.: idem, *Płynna nowoczesność*, tłum. Tomasz Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006).

125 Zygmunt Bauman, *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpadzonym świecie*, Oficyna, Łódź 2010, s. 15.

126 Alberto Melucci, *The Playing Self: Person and Meaning in the Planetary Society*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, s. 43.

teraz popisują się instalacjami do rozmontowania po zamknięciu wystawy, happeningami kończącymi się w chwili, gdy uwaga ich aktorów uleci ku innym sprawom, owijaniem mostów w płachty plastikowe do chwili wznowienia ruchu kołowego [...] do chwili śmiechu wartej przelotności ludzkich osiągnięć i ulotności ich śladów¹²⁷.

W sytuacji gdy ulotność i zanik dzieł często są zaplanowane przez artystów, to sytuacja jest jasna i jednoznaczna dla konserwatorów. Niestety, to może być śmiech zaprawiony goryczą wówczas, gdy świetne dzieła mają krótki termin trwania wskutek stosowania przez ich autorów nietrwałych materiałów i technik.

4.9. Sztuka wirtualna a jej przyszłość w roli dziedzictwa

Ochrona dziedzictwa obejmuje wszystkie rodzaje sztuk wizualnych pod warunkiem, że nie zagrażają istnieniu człowieka. Można sądzić w oparciu o ponad sto tysięcy lat historii, że sztuka trwa i będzie istnieć w naturalny sposób, skoro „od zawsze” towarzyszy człowiekowi, zwłaszcza gdy twórczość ma silne umotywowanie i rację bytu, a co istotne – nieograniczony potencjał rozwoju.

Sztuka konceptualna stała się punktem wyjścia do formowania się modelu sztuk telekomunikacyjnych, współcześnie rozumianych jako nowe media, urodzone cyfrowo¹²⁸. Stanowią one niekiedy rodzaj reinterpretacji dawnej sztuki, ale z zastosowaniem odmiennego kodu przekazu. Jak zauważa Grzegorz Dziamski:

Nowe media zawsze pociągały artystów awangardy, którzy widzieli w nich środek do wyzwolenia sztuki z dawnej tradycji artystycznej – tradycji sztuk pięknych (*beaux arts*). Konsekwencją tego wyzwolenia jest rozpad spójnego systemu kryteriów artystycznych oraz zerwanie sekretne go kodu estetycznego łączącego nową sztukę z dawną sztuką – sztuka wykorzystująca nowe media nie tyle bowiem kontynuuje dawną sztukę, co poddaje ją reinterpretacji¹²⁹.

Nowe media wirtualne bywają opacznie rozumiane jako kontynuacja procesu dematerializacji sztuki, rozpoczętego przez Duchampa i kontynuowanego przez artystów konceptualnych, takich jak Joseph Kosuth, a później obecnego w akcjach Fluxusu¹³⁰.

Początkowo telekomunikacja ma inne, technicznie zrodzone korzenie, a mentalnie jest rodem z pejoratywnego opisu świata jako „globalnej wioski” McLuhana¹³¹. Jednak zaistniała

127 Zygmunt Bauman, *Między chwilą...*, s. 16.

128 Ryszard W. Kluszczyński, *Od konceptualizmu do sztuki hipermediów. Rozważania na temat modelu sytuacji estetycznej w sztuce nowych mediów*, w: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. Krystyna Wilkoszewska, Universitas, Kraków 1999, s. 77–86.

129 Grzegorz Dziamski, *Nowe media a sztuka XX wieku*, „Estetyka i Krytyka” 2000, nr 1, s. 84.

130 Anna Płazowska, *Sztuka i komunikacja*, w: *Sztuka dzisiaj. Materiały Sesji Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa listopad 2001*, red. Maria Poprzęcka, SHS, Warszawa 2002, s. 216.

131 Termin ‘globalna wioska’ (ang. *global village*) wprowadził Herbert Marshall McLuhan w 1962 r., w swojej książce *Galaktyka Gutenberga* (ang. *The Gutenberg Galaxy*), na określenie dominaty masowych mediów elektronicznych łączących ludzi bez barier przestrzennych, umożliwiając im komunikację na masową skalę. Choć określenie ‘globalna wioska’ ma historyczne źródło, to odnosi się także do nowych wirtualnych technologii.

za sprawą techniki komunikacja sprawiła, że sztuka stała się dostępniejsza. Ta perspektywa uaktywniła obecność artystów w życiu społecznym i pomaga czynić ich sztukę zrozumiałą i pożądaną. Po latach Roy Ascott skutecznie dotarł do odbiorców dzięki mediom i swojej aktywności. Autor jest od lat 60. jednym z najważniejszych artystów i teoretyków w dziedzinie cybernetyki i telematyki, a jego prace koncentrują się na wpływie sieci cyfrowych i telekomunikacyjnych na świadomość. Zajmuje się sztuką elektroniczną, cybernetyczną i telematyczną, interaktywną sztuką komputerową. W kolejnych opracowaniach przedstawia świat, w którym obiekty nie są fizycznie najważniejsze w modelu aktywnego uczestnictwa odbiorców w sieci. W *The Future is Now: Art, Technology, and Consciousness*¹³² opisał taki stan przepływu komunikacji jako pozwalający na świadome uczestnictwo w sztuce. Był jednym z pierwszych artystów, którzy zaapelowali o pełne uczestnictwo widza w przyszłościowej strukturze odbioru sztuki¹³³ dzięki odejściu od pasywnego odbioru (na rzecz współkreacji), rezygnacji z roli artysty-autora (na rzecz budowy interfejsu). Zakłada też koniec znaczenia dzieła jako obiektu – dziełem staje się system algorytmów jako niematerialne zjawisko znajdujące się w procesie. Brzmi to jak zapowiedź roli sztucznej inteligencji (AI).

Dominacja nowych mediów w sztuce oznaczałaby redefinicję tradycyjnych instytucji sztuki, takich jak muzea, galerie czy akademie. W sytuacji bezpośredniego, aktywnego uczestniczenia i możliwości współtworzenia sztuki przez odbiorców ograniczeniu uległaby rola krytyków i teoretyków sztuki. Ta pozorna utopia funkcjonowania nowych mediów w sztuce znajduje stopniowo zastosowanie od lat kilku dekad, choć w mniejszej skali, niż przewidywał to Roy Ascott.

Ochrona dziedzictwa obejmuje także rodzaje sztuki urodzonej cyfrowo (*born-digital time-based media*). W praktyce konserwatorskiej wprowadzone są procedury zapewniające trwanie przekazu sztuki opartej na czasie dzięki przegrywaniu jej na nowe nośniki cyfrowe, które zmieniają się wraz z rozwojem cywilizacji. Za wcześniej, by wyrokować o roli powstałych przed kilku laty NFT, czy sztucznej inteligencji, jednak niezbędne jest zainteresowanie konsekwencjami ich funkcjonowania.

132 Roy Ascott, *The Future is Now: Art, Technology, and Consciousness*, Gold Wall Press, Beijing 2012.

133 Anna Płazowska, *Sztuka i komunikacja...*, s. 217.

ROZDZIAŁ 5.

Amplituda zmian w sztuce
a trwałość spuścizny

Amplituda zmian, czyli zmienny zakres, skala i szybkość przemian zachodzących w sztuce w ciągu ostatnich dwóch stuleci, miała niezwykle istotny wpływ na to, jakie dzieła przetrwały próbę czasu i jakie pozostawiły trwały ślad w kulturze. Okazuje się, że większość spuścizny może okazać się nietrwała jak nigdy dotąd. Z jednej strony, rozmycie granic kanonu w sztuce, przyspieszenie zmian i różnorodność stylów utrudniają jednoznaczną ocenę wartości poszczególnych dzieł, a z drugiej – przyczyniają się do ciągłej reinterpretacji i aktualizacji znaczeń sztuki.

Nowe perspektywy badawcze powstają dzięki konserwatorskim badaniom o transdyscyplinarnym charakterze. Odkrywane są nowe aspekty istnienia dzieł sztuki, zarówno ideowe, jak i technologiczne, które zagrażają ich przetrwaniu i obligują do nowych metod ochrony i konserwacji.

5.1. Dychotomia sztuki nowoczesnej i współczesnej

Raz jeszcze wróćmy do podziału sztuki okiem jej opiekuna. Całej spuścizny sztuki nowoczesnej i współczesnej nie można kwalifikować jako nietrwałej. Funkcjonuje dychotomicznie, zarówno w formach trwałych, jak i niestabilnych, a nawet efemerycznych. Analizując charakter sztuki nowoczesnej, poczynawszy od Goi, przez impresjonistów do twórczości kubistycznej i XX wieku, widzimy, że rewolucyjne zmiany dotyczyły nie tylko idei, ale także technik uprawiania sztuki, które poskutkowały dużą dozą nieprzewidywalności w budowie obiektów.

Zarówno w skali globalnej, jak i lokalnej obserwujemy występujące równolegle obie formy uprawiania sztuki, tradycyjne i nietypowe. Charakter młodej sztuki ocenia Anežka Bartlová:

Jest już regułą, że interesujący współczesny artysta pracuje zgodnie z krytyczno-konceptualną modą, omijając media uznane za klasyczne.

Natomiast rodzimi artyści i artystki odnoszący komercyjne sukcesy częściej posługują się klasycznymi mediami, a co znamienne, w swojej twórczości z reguły nie zajmują się aktualiami¹³⁴.

Wspomniana dychotomia form i treści jako zróżnicowanie dzielące spuściznę na tradycyjną i nowatorską cechuje właściwości zarówno sztuki nowoczesnej, jak i współczesnej, co daje niejednorodny w charakterze obraz ich dziedzictwa. Nietrwałość stała się cechą charakterystyczną nowatorskiej sztuki w ostatnich dwustu latach. Artyści przestali pracować zgodnie z konwencjonalnymi technikami artystycznymi. Innowacją kubistów było między innymi przyklejanie do obrazów przedmiotów – kolaż – który stanowił zaprzeczenie dotychczasowych zasad malarstwa. Do dzisiaj odczuwane są reperkusje pomijania zasad artystycznego *métier*, czyli zawodu artysty, w tym poprawnego technicznie rzemiosła artystycznego. Dzięki docenieniu przez rynek sztuki dziedzictwa sztuk wizualnych ostatnich dwustu lat funkcjonuje armia jej admiratorów i lekarzy-konserwatorów.

5.2. Powrót trwałości w secesji oraz art déco

Narracja o aktualności sztuki ostatnich dwustu lat często kieruje się ku ukazaniu nietrwałości sztuki. Dotyczy jej znaczącej części, ale należy pamiętać, że zawsze równolegle uprawiano sztukę w tradycyjnych technikach artystycznych.

Oazami trwałości nazywam wyjątki, które w postaci sztuk głównie dekoracyjnych, ale też w dziełach wysokiej sztuki, kontynuowały twórczość utrzymaną w rygorach dobrego warsztatu artystycznego. Należy do nich *art nouveau* (secesja) obecna w latach około 1890–1910 w wielu krajach. Gdy secesję zaczęto postrzegać jako nadmiernie ozdobną i staromodną, to zyskało popularność bardziej skromne w ornamentyce *art déco*. Styl ten narodził się w latach 20. XX wieku, upowszechnił się szczególnie po wystawie światowej w Paryżu w 1925 roku, a w latach 30. XX wieku stał się głównym stylem artystycznym w krajach będących w zasięgu oddziaływania kultury europejskiej. W obu stylach twórcy dzieł sztuki, jak i rzemieślnicy sztuk dekoracyjnych stawiali na trwałość dzieł, wręcz programowo zachowywali poprawność technologiczną i warsztatową. Dlatego ich zachowanie i konserwacja obiektów odpowiadają zasadom ustalonych dla tradycyjnych technik i technologii. Dzieła w obu stylach *art nouveau* (secesja) i *art déco* powstawały w kontrolowanym procesie twórczym, stosowano trwałe, wręcz najlepszej jakości materiały. To kontrastuje z równolegle istniejącymi nurtami jak kubizm, a także z powstałą po 1945 sztuką współczesną¹³⁵.

Secesja (fr. *sécession* z łac. *secessio* – odejście) stała się stylem wszechobecnym poprzez dążenie do jednolitości w różnych dziedzinach sztuki ostatnich dwóch dziesięcioleci XIX i pierwszej dekady XX stulecia. Była szeroko obecna w architekturze, rzeźbie, malarstwie, a zwłaszcza w sztuce użytkowej. W kolejnych dekadach potępiona jako kicz, po długiej przerwie, w latach 60. XX wieku, odzyskała swój wysoki status. Estetycznie secesja kojarzona jest z upodobaniem do giętkich linii, roślinnych ornamentów dekoracyjnych, powrotem do zastosowania złota we wszystkich dziedzinach¹³⁶. W wielu krajach była lokalnie znana

134 Anežka Bartlová, *Podróż przez gwiazdobiór młodej sztuki w Czechach*, tłum. Krzysztof Gawliczek, „Szum” 2016, nr 12, s. 68.

135 Karl Ruhrberg et al., *Art of the 20th Century...*, passim.

136 Stephan Tschudi-Madsen, *Art Nouveau*, tłum. Janina Wiercińska, WAiF, Warszawa 1987, s. 18–24.



pod innymi nazwami, na przykład jako *modernismo catalán* w Katalonii, gdzie najbardziej wyraziście łączyła wszystkie dziedziny sztuki, a także opanowała przestrzeń publiczną miast. Wpływ secesyjnych założeń w sztuce możemy znaleźć wszędzie na świecie, co odzwierciedla różne korzenie tego stylu respektujące specyfikę lokalnych inspiracji sztuką danych regionów. I tak w języku angielskim funkcjonuje określenie *Arts and Crafts Movement* lub *Modern Style*, we Francji *art nouveau*, we Włoszech *stile floreale* lub *stile Liberty*, w Niemczech i Austrii jest nazywany *Jugendstil* lub *Sezessionsstil*. Dla współczesnego odbiorcy znajduje najdobitniejszy wyraz w symbolicznych formach twórczości malarskiej Gustava Klimta (1862–1918) oraz ekspresji *Wiener Sezession*.

Kluczowe znaczenie w sztuce przypisuje się roli secesyjnej architektury w Barcelonie opartej na projektach Antonia Gaudiego (1852–1926), które stanowią unikalne dziedzictwo dzięki osobliwemu zastosowaniu biomorficznych inspiracji, orientalizujących ornamentów wzorowanych na naturze¹³⁷. Dla dyskursu o „aktualności sztuki” ciekawym przypadkiem jest historia jednej z najsłynniejszych realizacji Gaudiego. Słynna bazylika mniejsza *Sagrada Familia* została zaprojektowana w 1882 roku, ale po trzech dekadach realizacja oryginalnych struktur i ornamentyki świątyni została przerwana z powodu śmierci twórcy. Nobilitacja elementów słynnej świątyni ograniczona jest do oryginalnych elementów nadzorowanych przez Gaudiego. W 2005 roku fasada Narodzenia Pańskiego i krypta świątyni znalazły się na Liście Światowego Dziedzictwa UNESCO, dołączając do siedmiu jego prac na tejże liście. Trzeba odnotować, że budowa kościoła *Sagrada Familia* została wstrzymana wskutek śmierci autora na etapie wykończenia 4 z 18 wież potężnej bazyliki. Kontynuacja tego monumentalnego dzieła trwa nadal¹³⁸. Aktualnie prace przebiegają w atmosferze krytyki dotyczącej przyjętej zgeometryzowanej dekoracji fasad, co budzi kontrowersje estetyczne i co do organizacji procesu budowy *Sagrady Familii*. Główna partia ma być najwyższym budynkiem w Barcelonie, co stanowi odejście od stylu Gaudiego nie współgrając z oto-

137 Rainer Zerbst, *Gaudi: The Complete Works*, 40th edition, Taschen, Los Angeles 2020.

138 Ukończenie planowano na 2026 r., ale pandemia COVID-19 spowodowała przerwy w pracy.

czeniu, razi odbiorców monumentalizmem, a przede wszystkim stoi w sprzeczności z zasadami ochrony dziedzictwa¹³⁹.

Estetyka sztuki *fin de siècle'u* szczególnie silnie oddziaływała na meblarstwo i wystrój wnętrz, ogarniając wszystkie detale, na modę w ubiorach, fryzurach i biżuterii. Lokalnie sztuka ta związana była z dążeniami do odrębności narodowej i do wytworzenia własnego rozpoznawalnego stylu¹⁴⁰, opartego na silnym ruchu kulturotwórczym, jak w przypadku Młodej Polski i wczesnego modernizmu¹⁴¹.

Po latach widać konsekwencję dominanty secesyjnego uwodzenia świata sztuki na różnych polach. Tendencja ta objęła cały świat, a pojedyncze dzieła estetycznie korespondują z otoczeniem, żyjąc w kontekście przestrzeni totalnego modernizmu¹⁴². Dominanta ta przypominała w sile oddziaływania historyczne style dawnej sztuki, jak gotyk, renesans czy barok, które miały wspólne cechy w różnych dyscyplinach, ale jednocześnie zachowywały pewne lokalne odrębności.

Masowa produkcja i rozwój popularnych form sztuki secesyjnej doprowadziły do jej kryzysu. Fotografia i grafika sprawiły, że nie przegapiono udziału w reklamie w rodzących się wówczas mass mediach, ale ilość wyparła jakość, gdy nie ograniczano nadprodukcji miernych gadżetów w projektowaniu przemysłowym. Prawdopodobnie charakterystyczne dla kapitalizmu dążenie do zysku doprowadziło do przesytu secesyjnymi formami słodkiej w wyrazie „ładności” i tandety. Jako reakcja nastąpił czas oszczędnych i purystycznych projektów modernistycznych w sztuce wysokiej.

Dla współczesnych znawców sztuki niezrozumiale długi był okres traktowania całej sztuki secesyjnej i art déco jako kiczu, a nawet objaw estetycznej choroby i zagrożenia dla kultury¹⁴³. Deprecjacja tych stylów zakończyła się dopiero w latach 60. XX wieku, a w pełni je rehabilitowano wraz z nastaniem postmodernizmu. Obecnie trwające nobilitacja i upowszechnienie tej sztuki w jej dobrym jakościowo wydaniu, opartej na perfekcyjnym warsztacie i użyciu szlachetnych materiałów, spowodowały, że w większości przypadków nadal mamy do czynienia z dobrze zachowanymi obiektami na tle spuścizny innych nurtów sztuki XX wieku.

Powstanie art déco (od fr. *art décoratif* – styl dekoracyjny) inspirowała filozofia użyteczności sztuki i potrzeba nowego organizowania życia po I wojnie światowej. Artyści tego nurtu dążyli do uspokojenia form i geometryzowania przestrzeni w odróżnieniu od płynnej ornamentacji secesji. Nadal przestrzegano zasady technicznej trwałości sztuki, a nawet zapisywano taki wymóg w oficjalnych zamówieniach dzieł w tym stylu, który panował w okresie międzywojnia XX wieku, a był popierany w przestrzeni publicznej i wspierany finansowo przez rządy i możnych tego świata. Skutkuje to dobrym stanem zachowania dzieł sztuki i architektury, dzięki nadaniu im kodu technologicznego, który w niewielkim stopniu podlega zmianom w wyniku starzenia się dobrych jakościowo materiałów. Kontynuacja przykładania wagi do funkcjonalizmu architektury i wzornictwa przemysłowego miała miejsce w programie szkoły Bauhaus we wszystkich jej lokalizacjach (Weimar,

139 *Best Practices Handbook: Contemporary Realities and Needs of Sustainable Urban Rehabilitation*, ed. Bogusław Szmygin, Lublin University of Technology, Lublin 2017, <https://bc.pollub.pl/dlibra/publication/13391/edition/13067/content?ref=desc> [dostęp 15.01.2024].

140 Jan Cavanaugh, *Out Looking in: Early Modern Polish Art, 1890–1918*, University of California Press, Berkeley 2000, s. 169–170.

141 Anna Gradowska, *Sztuka Młodej Polski*, WAI, Warszawa 1984.

142 Petr Wittlich, *Secesja. Sztuka i życie*, tłum. Andrzej Borowiecki, WAI, Warszawa 1987.

143 Andrzej Banach, *O kiczu*; Wyd. Literackie, Kraków 1968, *passim*.

Berlin, Dessau) i twórczości artystów. Niestety nurt ten przestał być popierany w czasach niemieckiego nazizmu, ale jako inspiracja zaistniał w całym świecie.

5.3. Opresyjny wpływ wojen i polityki

Podczas dwóch wojen światowych, które w XX wieku przez wiele lat negatywnie wpływały na prezentację twórczości artystycznej, rozwój sztuki podlegał oczywistemu spowolnieniu, a w działaniach artystów pojawiły się nowe, krytyczne wątki. Przykładem takich przemian może być refleksja wyrażona w dziełach futurystów, którzy będąc ofiarami wojny, zmienili charakter sztuki z progresywnego na krytyczny wobec polityki i cywilizacji. Do zmiany motywacji artystów przyczyniło się doświadczenie kalectwa i śmierci wielu twórców, którzy początkowo chętnie wstępowali do armii. Entuzjazm wobec nowoczesnych osiągnięć cywilizacji ustąpił nie tylko rozczarowaniu, ale i potępieniu ich skutków – tę diametralną zmianę odczuć podkreślano w stulecie ruchu futurystycznego¹⁴⁴.

Tragiczne bodźce intensywnie stymulowały pogłębienie tematyki behawioralnej, usamodzielnienie poszukiwań twórczych z dala od promieniowania ongiś silnych centrów artystycznych. W międzywojniu w Polsce mechanizmy funkcjonowania sztuki stały się bardziej regionalne na tle uniwersalizmu zachodniej kultury¹⁴⁵. Faktem jest, że sztuka nie zanikła nawet w najbardziej opresyjnych okolicznościach obu wojen światowych, nawet w nazistowskich obozach koncentracyjnych odnajdujemy przykłady twórczości artystycznej¹⁴⁶.

Powojenna polityka kulturalna odzwierciedlała podział świata. Sztuka Zachodu była pod wpływem poszukiwania nowości i dominacji sztuki amerykańskiej, wiodącej wówczas prym na polu nowatorstwa indywidualnych artystów, jak Jackson Pollock, i ich swobody stosowania materiałów. Historyczny powojenny podział Europy na dwa bloki zwycięzców w sztuce krajów będących pod dominacją Związku Radzieckiego skutkowało wprowadzeniem socrealizmu. W Polsce ten polityczny ruch okazał się mało skuteczny, gdyż mimo politycznych represji twórczość artystyczna praktycznie non stop rozwijała się intensywnie w drugim obiegu, choć nie mogła być swobodnie eksponowana.

Techniczna strona sztuki nie była zła. Opinia o złym stanie obiektów powstałych w czasach socrealizmu dotyczy propagandowych, temporalnych dekoracji. Natomiast dzieła sztuki wykonane w zakresie tradycyjnych dyscyplin plastycznych są zaskakująco trwałe dzięki wiedzy technologicznej przekazywanej na uczelniach. Mimo braku importu renomowanych środków artystycznych z zagranicy nawet „biedne” materiały, które były zastosowane zgodnie z zasadami technik artystycznych, dobrze sprawdziły się w czasie. Funkcjonowała własna produkcja materiałów oparta na imporcie dobrych jakościowo pigmentów w Zakładach Doświadczalnych Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

Intelektualnie wyzwalająco na swobodę wypowiedzi artystycznych wpłynęły dwa przełomy – rozluźnienie cenzury po śmierci Stalina, a w Polsce w 1955 roku wraz z wystawą

144 *One Hundred Years of Futurism: Aesthetics, Politics and Performance*, ed. John London, University of Chicago Press, Chicago 2018.

145 Irena Kossowska, *Artystyczna rekonkwista. Sztuka w międzywojennej Polsce i Europie*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2017.

146 Patrz: Beata Olszewska, *Sztuka w obozach koncentracyjnych*, <http://www.ravensbruck.pl/pl/ciekawostki/sztuka-w-obozach-koncentracyjnych> [dostęp 12.04.2024]; *War Artists*, Tate, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/w/war-artists> [dostęp 15.04.2024]; Richard J. Evans, *Art in the Time of War*, „The National Interest” 2011, No. 13, s. 16–26.

sztuki zwaną Arsenalem w ramach V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów. Drugim przełomem był rok 1989 znoszący dominantę bloku radzieckiego. Braki nowych technologicznie materiałów, jak winyle i akryle, polscy artyści uzupełnili po 1955 roku. Niestety, wraz z nowymi technikami nie szła w parze wiedza – że mają one inny sposób stosowania niż tradycyjne techniki olejne, co skutkowało rozwarstwianiem nieodpowiednio nakładanych warstw i szybko powstającymi zniszczeniami dzieł.

Sztuka wraz z otwarciem granic i poluzowaniem cenzury osiągnęła relatywną wolność w Polsce w latach 60. XX wieku, dopuszczając swobodę w eksperymentach artystycznych. Wyrażały to „abakany” Magdaleny Abakanowicz, sztuka Aliny Szapocznikow, Tadeusza Kantora i wielu innych. Tradycje awangardowe odnawiała warszawska Galeria Foksal i łódzkie Muzeum Sztuki. Eksperymenty formalne odżywały w sztuce materii Jadwigi Maziańskiej, lubelskiej grupy „Zamek”, Grupy Nowohuckiej. Jak wspomniano, kolejny przełom stanowiło całkowite uwolnienie środków ekspresji artystycznej dopiero po upadku komunizmu w 1989¹⁴⁷. Nastąpiło długo wyczekiwane otwarcie na świat i międzynarodowe kontakty artystów. Dla przeciętnego widza nieorientowanego w aktualnych prądach sztuki odejście od kanonu realizmu w publicznych galeriach było trudne w odbiorze bez edukacji.

5.4. Nowa ekspresja i autorskie techniki po 1945 roku

Wobec bogactwa form sztuki i technik identyfikacja autorskich idei i materiałów w sztuce powojennej jest złożonym wyzwaniem, z którym mierzą się konserwatorzy. Struktura obrazów abstrakcyjnych, które zaistniały w sztuce nowojorskiej około 1945 roku, zwanej powojenną, wynikała z różnorodnej formy aplikacji farb zarówno artystycznych, jak i przemysłowych. Warstwy nakładano szpachlą, pędzlem, patykiem lub z rozprysku, często z dodatkiem piasku, żwiru czy wosku, w którym zatapiano fragmenty gazet i tkanin.

Ekspresjonizm abstrakcyjny kładł nacisk na podświadomy i dynamiczny akt twórczy. Dzielił się on na podtypy, których angielskie nazwy są powszechnie stosowane, jak *action painting* (malarstwo akcji) Jacksona Pollocka, polegające na instynktownym tworzeniu obrazów przez *spilling* (rozlewanie) farb na płótno oraz *dripping* (kapanie). Pollock o swoim malarstwie mówił:

Mój obraz nie pochodzi ze sztalug. Wolę przyklejać nierozciągnięte płótno do twardej ściany lub podłogi. Potrzebuję odporności na twardą powierzchnię. Na podłodze czuję się bardziej swobodnie. Czuję się bliżej, bardziej częścią obrazu, bo w ten sposób mogę go obejść, pracować z czterech stron i dosłownie być w obrazie¹⁴⁸.

Takie nowatorskie techniki pracy umożliwiało stosowanie nowych materiałów. W badaniach konserwatorskich zidentyfikowano przemysłowe farby alkidowe oraz lakiery samo-

147 Anna Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012.

148 Jackson Pollock: *Interviews, Articles, and Reviews*, ed. Pepe Karmel, The Museum of Modern Art, New York 1999, s. 17.

chodowe, które artysta z góry wylewał ciągłym ruchem lub kapał farbą na leżące poziomo płótno wprost z fabrycznych puszek¹⁴⁹. Oczywiście następstwa nierównomiernie schnących i niewspółpracujących ze sobą spoiw skutkowały rozwarstwieniami struktury obiektów.

Artyści dążyli w tak zwanej abstrakcji ekspresyjnej (vel ekspresjonizmie abstrakcyjnym) do swobodnego gestu i metod przez stosowanie barwnych plam bądź linii, a ich styl miał bardzo osobisty charakter, nie podlegał regułom i mechanicznym technikom aplikacji farb. W latach 50. XX wieku w malarstwie abstrakcyjnym powstało *color field painting*, kształtowane początkowo głównie w USA, wyrażone w ekspresji barwnych płaszczyzn, gdzie najistotniejszym elementem jest płasko położona kolorowa farba. Tacy twórcy jak Mark Rothko czy Barnett Newman dążyli do metafizycznego oddziaływania swoich intensywnych w kolorze monumentalnych kompozycji. Rothko preferował subtelne gradacje kolorów o rozmytych brzegach, podczas gdy Newman skupiał się na kontrastowych kolorach, z liniami dzielącymi płaszczyznę wielkich obrazów. W zakresie możliwości technik olejnych, alkidowych i kazeinowych obaj artyści eksperymentowali z różnymi efektami wizualnymi, takimi jak faktura, świetlistość laserunków i przestrzenność oddziaływania rozmytych spoiw farb. Rothko malował różnymi rodzajami farb, naprzemiennie farbami olejnymi i kazeinowymi, aby uzyskać zróżnicowane efekty, aż do perfekcji technicznej *wash*, polegającej na nakładaniu cienkich warstw rozcieńczonej farby, co tworzyło efekt mgiełki i głębi. Barnett Newman stosował technikę *all-over*, polegającą na pokryciu całej powierzchni płótna jednolitą warstwą farby, na nakładaniu grubej warstwy farby za pomocą pędzla lub szpachli, co tworzyło gładką fakturowo powierzchnię. Ich dzieła w zaskakujący sposób wywołują u odbiorców silne emocje i skłaniają do kontemplacji.

Niestety, te monumentalne w formacie obrazy bywały atakowane przez wandalów, przecinane, darte, oblewane w latach 90. XX wieku w National Galerie w Berlinie oraz w Stedelijk Museum w Amsterdamie. Zachowanie i minimalistyczna konserwacja stały się wyzwaniem wobec perfekcyjnie jednolitych płaszczyzn obrazów Barnetta Newmanna *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III?*, a także – *Cathedral*, które wandalowie świadomie niszczyli.

W pierwszym etapie opieka ekspertów przyniosła kontrowersyjne rezultaty. Jak się okazało odnowienie stanowiło katastrofalny proces błędów polegający na zaszpachlowaniu wielkich połaci sklejonych rozdarć obrazu i zamalowaniu prawie całej jego powierzchni. Oceniono ten zabieg bardzo krytycznie i w wyniku wyroku sądowego nakazano usunąć tę nieetyczną interwencję jako barbarzyńską naprawę. Zdarzenie było obserwowane przez naukowców i media¹⁵⁰. Dokonano następnie właściwej konserwacji i restauracji monochromatycznych partii obrazów, która graniczyła z ekwilibrystyką, gdyż przysparzała wiele trudności ze względu na wymóg dokonania retuszu wyłącznie w miejscu cięcia, bez przekraczania granic ubytków, co jest zgodne z etyką, ale grozi „bliznami” na powierzchni.

Odległy od monochromatyzmu jest w sztuce taszyzm (fr. *tache* – plama), który był znany już impresjonistom, a od lat 60. XX wieku należał do niegeometrycznego nurtu abstrakcjonizmu, który cechuje się ekspresją i gwałtownością tworzenia dzieł zgodnie z instynktem twórcy, modelowanych gestem ręki. Taszyści byli zwolennikami malowania intuicyjnego

149 Francesca Rosi et al., *Jackson Pollock's Drip Paintings: Tracing the Introduction of Alkyds Through Non-Invasive Analysis of Mid-1940s Paintings*, w: *Science and Art: The Contemporary Painted Surface*, ed. Antonio Sgamellotti, Brunetto Giovanni Brunetti, Constanza Miliani, Royal Society of Chemistry, London–Cambridge 2020, s. 1–18.

150 Elizabeth Berry, *Why Were Barnett Newman's Paintings Destroyed?*, 11.06.2023, <https://www.thecollector.com/why-were-barnett-newman-paintings-destroyed/> [dostęp 7.07.2024]; Barry James, *Roller Controversy in Amsterdam: The Restoration of Modern Art*, „The New York Times”, 2.11.1991, <https://www.nytimes.com/1991/11/02/style/IHT-roller-controversy-in-amsterdam-the-restoration-of-modern-art.html?auth=login-google1tap&login=google1tap> [dostęp 7.07.2024].

i spontanicznego. Wierzyli, że sztuka powinna wyrażać podświadomość artysty i nie podlegać racjonalnej kontroli, jak to możemy zaobserwować w cyklach malarskich Alfreda Lenicy czy Tadeusza Kantora.

Z kolei nowy typ malarstwa wywodzącego się z taszumu zaistniał w Paryżu za sprawą popularności specyficznego hiszpańskiego informelu, będącego także odmianą abstrakcji, jako nowy nurt kojarzony z narodzinami malarstwa gestu. Nurt zwany informel (fr. *art informel* – sztuka bezkształtna) od lat 50. XX wieku wchodził w obręb abstrakcjonizmu niegeometrycznego, jego twórcami byli między innymi Antoni Tàpies, Jean Dubuffet. Do odmian informelu należało malarstwo materii, które wcześniej w polskiej sztuce awangardowej lat 20. XX wieku uprawiał prekursorsko Mieczysław Szczuka, a rozkwitło kilka dekad później. Zbliżone w formie zjawiska sztuki materii pojawiały się równolegle w różnych ośrodkach głównie w latach 50. i 60. W Polsce oprócz twórczości wielu indywidualistów, jak Jadwiga Maziarska, Jerzy Tchorzewski, Rajmund Ziemiński, pojawiły się grupy artystyczne skupione wokół sztuki materii. Należeli do nich malarze z Grupy Nowohuckiej określane początkowo jako „Pięciu”, którzy później wstąpili do Grupy Krakowskiej. Także Grupa „R-55” w Poznaniu, Grupa 55 lub Staromiejska w Warszawie, grupa „Zamek” w Lublinie, katowickie ugrupowania związane z grupą „Oneiron”.

W sztuce materii techniki były mieszane, zwane przez artystów „autorskimi”, stwarzając problem do odtworzenia w badaniach konserwatorskich, spoiwa głównie stanowiły oleje zawierające dodatkowo wosk, tusz oraz liczne wypełniacze jak piasek, papier i ligninę, potłuczone szkło oraz elementy ready made i tak zwane przedmioty znalezione. Często artyści programowo montowali w obiektach materiały częściowo zdegradowane. Osiągano bardzo fakturalne efekty, które dawały rodzaj metafizyki materiałów. Jednak trwałość dzieł była pod znakiem zapytania wskutek amalgamatu różnych środków artystycznych, których połączenia często nie wytrzymywały próby czasu. Różnorodność idei i materii każe traktować sztukę materii w sposób skrajnie zindywidualizowany.

Z konserwatorskiego punktu widzenia ważna jest zgodność z intencjami autorów prac w zakresie zachowania zniszczeń materii. W wywiadach z artystami interesującym zjawiskiem stała się pożądana estetyka, która towarzyszy wielu obiektom sztuki materii, na przykładzie malowniczości złuszczeń malatury, wyeksponowanych ubytków. Zachowanie stopnia zniszczenia w ekspresji materii i kontrola stopnia destrukcji jako elementu oddziaływania estetycznego zaplanowanego przez artystów jest podążaniem za ideą twórców, choć ciągle stanowi to problem podczas wystaw.

Rdza często jest planowanym elementem ekspresji obiektów. Faktem jest, że od wielu dekad żeliwo w sztuce współczesnej świadomie nie jest konserwowane, bywa wystawiane w plenerze czy w galeriach w formie skorodowanej, na przykład w monumentalnych instalacjach żeliwnych Magdaleny Abakanowicz, jak *Nierozpoznani* pośród zieleni w poznańskiej Cytadeli. Figury wykonano pod nadzorem artystki w Odlewni Żeliwa w Śremie, a instalacja składa się ze stu dwunastu wysokich na ponad dwa metry żeliwnych antropomorficznych postaci stojących. Figury były celowo poddawane przyspieszonej korozji przez Magdaleny Abakanowicz jeszcze przed wystawieniem i tak są eksponowane. Zobowiązuje to konserwatora do ostrożnego podejmowania decyzji i postępowania szanującego intencje twórców dzieł, ewentualnie do kontrolowania stopnia korozji inhibitorami, aby ekspresja rdzy nie przekroczyła bariery zgodnej z ideą artystów.

5.5. Impas w zachowaniu idei i materii dzieł

W krytycznym przeglądzie zachowania idei i materii dzieł intrygujące są relacje między artystą a odbiorcą na dwóch polach, odmiennych na różnych etapach biografii dzieła. Jedno pole to fenomenologiczny odbiór dzieła, gdy jest nowe i niezniszczone lub świadomie częściowo zniszczone przez artystę dla uwydatnienia malowniczości obiektu, a drugie to jego odbiór zakłócony z powodu ewidentnej degradacji dzieła. Zadania dotyczące pierwszego pola wymagają osobnego opisu dotyczącego konkretyzacji dzieła podczas jego odbioru, a te dotyczące drugiego obszaru – techniczne – wynikają z fizycznej dysfunkcji dzieł, gdy postrzegamy daleko idącą rozbieżność między pierwotnym stanem dzieł a ich złym stanem zmieniającym lub nawet uniemożliwiającym przekaz artysty i możliwość jego odbioru.

Przechodząc do zagadnienia impasu w sztuce wynikającego z rozpadu czy zaniku wielu cenionych dzieł, który sygnalizowała Maria Poprzęcka¹⁵¹, można stwierdzić, że los nietrwałej spuścizny nie jest do końca tragiczny. Paradoksalnie nawet kompletnie zniszczone dzieła funkcjonują w pamięci ludzkiej, jak zdestruowany *Czarny kwadrat* Kazimierza Malewicza, co analizowaliśmy w pierwszym rozdziale. Z fenomenologicznego punktu widzenia ten ikoniczny obraz Malewicza nadal żyje w pamięci przez oddziaływanie siły projektu artysty, który w sposób prekursorski w sztuce skupiał uwagę widzów na magicznej lapidarności czarnego znaku. Awangardowa prostota estetyki białego płótna z centralnie umieszczonym czarnym kwadratem została zapamiętana jako kamień milowy rozwoju sztuki XX wieku. Natomiast weryzm w podejściu do obecnej niemocy oddziaływania tejże ongiś czarnej materii, która pokryta jest bardzo widoczną siatką spękań, ukazujących biały grunt obrazu, zdaje się drugorzędny w stosunku do pamięci o przełomowym znaczeniu projektu artysty. Nadal działa na widza kompozycja Malewicza oparta na prostym znaku, ale funkcjonuje głównie w jego pamięci będącej sferą niematerialną.

Rzecz jasna, że bez edukacji i poznania alfabetu sztuki współczesnej nieorientowany widz zobaczy jedynie destrukcję obrazu. Ale czy nie jest podobnie, gdy zwiedzamy ruiny budowli z dawnych cywilizacji lub zachwycamy się *Wenus z Milo*, nie bacząc na jej destrukcję? Można ubolewać nad zniszczeniem, ale znaczenie i wartość *Czarnego kwadratu* Malewicza, zdestruowanego przez czas i złą technikę wybraną przez autora obrazu, dla znawców jego sztuki nie maleje. Konstatacja o tym, że w sztuce „współczesność jest stara” znajduje zrozumienie, gdyż oparta jest na wielu przykładach przedwcześnie zestarzonych dzieł¹⁵².

W przypadku najnowszego dziedzictwa można śmiało stwierdzić, że zły stan materii, która powinna być nośnikiem idei sztuki, a nie jest, niestety sprawia, że nieoczekiwanie na naszych oczach bezpowrotnie zanika duża część kultury materialnej.

Diabeł tkwi w szczegółach z technicznego punktu widzenia. Dzieła mogą być zbudowane z kilku różnych trwałych materiałów, jednak źle połączonych, a razem z techniką użytych spoiw powodują nietrwałość. Często zastosowano przy ich tworzeniu kilka technik, które są do siebie niedostosowane. Prosta i skuteczna pierwsza zasada budowania obiektu od technik chudych do tłustych w górnej części obiektu jest nierespektowana albo nawet nieznaną artystom. Kolejna reguła budowania trwałych warstw mówi, by nie kłaść warstw szybkoschnących na wolnoschnące, bo powstaną spękania wskutek nierównomiernego

151 Maria Poprzęcka, *Impas...*, s. 94.

152 „Współczesność jest stara”. Spotkanie z prof. Iwoną Szmelter / Cykl „Radio na żywo – goście Moniki Małkowskiej”, 10.12.2019, <https://2024.sdk.waw.pl/wydarzenia/rodzaj-wydarzenia/spotkanie-wyklad/wspolczesnosc-jest-stara-spotkanie-z-prof-iwona-szmelter-cykl-radio-na-zywo-goscie-moniki-malkowskiej> [dostęp 14.10.2014].

schnięć. Przekraczanie tych zasad prowadzi do destrukcji obiektów, ale też może być świadomie stosowanym trikiem dla ich postarzenia przez oszustów.

Zwłaszcza skoro materiałem sztuki może być „wszystko”, a każdy może być artystą, to na ogół tak zwane autorskie techniki najmocniej zagrażają przetrwaniu dzieła. Warto tu wskazać główne przyczyny zniszczeń dzieł i je rozumieć jako wewnętrzne – które konserwatorzy nazywają kodem wewnętrznym lub kodem artysty. Na niszczenie dzieł wpływają również przyczyny zewnętrzne, jak temperatura, wilgotność względna, światło. Oba typy czynników, wewnętrzne i zewnętrzne, są stymulatorami procesów starzenia dzieł sztuki.

Rozpoznanie wewnętrznych i zewnętrznych czynników zniszczeń nie jest wystarczające, a funkcjonująca obecnie teoria ochrony dziedzictwa stała się nieprzystawalna do realiów zagrażających jego istnieniu¹⁵³. W obiektach kultury materialnej za rozkładem materii następuje bezpowrotny zanik ulotnej idei jako wynik kodu wpisanego przez autora w dzieło, często będącego kluczem zniszczeń. Pozostaje wówczas dokumentacja obiektów, etyczne rozważenie podjęcia metod ich rekonstrukcji.

Impas w sztuce wymaga skupienia na nieodgadnionym do końca najnowszym dziedzictwie – badań, dokumentacji, tworzenia archiwów oraz promowania styku zagadnień materialności i niematerialności dziedzictwa kultury.

5.6. Nowy zakres ochrony oraz konserwacji-restauracji

Znaczenie ma zmiana myślenia dla zapewnienia trwałości spuścizny artystycznej. Zrozumienie, że idea w sztuce współczesnej ma prymat nad materią, a z kolei każda cząstka materii dzieła sztuki jest nośnikiem idei, co wynika z filozofii fenomenologicznej. Podejście łączące materialność z niematerialnością (ang. *tangible-intangible*) spowodowało rozszerzenie koncepcji ochrony dziedzictwa sztuk wizualnych w XXI wieku.

W teorii konserwatorskiej w miejsce dotychczasowego prymatu konserwacji nad restauracją, uznanej za podstawę nowoczesnej konserwacji zabytków (Karta Wenecka 1964), wprowadzono pluralizm rozwiązań konserwatorskich. Nastąpiło to w związku ze zmianą w ocenie autentyzmu, który nie dotyczy tylko materii, ale jest rozumiany wielokulturowo w całym jego bogactwie (Dokument z Nara 1994) i uwzględnia ochronę dziedzictwa niematerialnego (UNESCO 2003). W konsekwencji staje się oczywista konieczność rozważenia nie tylko konserwacji, ale też restauracji, rekonstrukcji, a nawet replikacji, emulacji, reperformizacji. W XXI wieku przyjęto termin „konserwacja oparta na wartościach dziedzictwa kultury” (ang. *value-based heritage care*).

W ochronie dziedzictwa opracowane są zagadnienia ochrony dawnej sztuki, głównie zabytków nieruchomych – które są unormowane prawnie i konwencjami UNESCO, tak na świecie, jak i w Polsce. Natomiast kwestie dotyczące szeroko rozumianego dziedzictwa, w tym zabytków ruchomych oraz ochrony dóbr kultury, są obecne w niewystarczającym zakresie. Bogusław Szmygin tak argumentował potrzebę rewizji klasycznych zasad konserwatorskich:

Intensywne i szybkie przemiany zachodzące we współczesnym świecie mają znaczący wpływ na ochronę dziedzictwa. Zmienia się przedmiot ochrony, jej formy oraz sposób ich realizacji. Szeroko wprowadzone zostało zagadnienie profilaktyki konserwatorskiej (konserwacja zapobiegawcza). Generalnie obserwujemy, jak coraz szersze pojęcie dziedzictwa jest konfrontowane z rosnącą potrzebą przekształceń i modernizacji naszego otoczenia¹⁵⁴.

Synoptyczne spojrzenie na sztukę nie może pomijać zmienności doświadczeń kulturalnych na przestrzeni czasu. Odeszło w przeszłość wizytowanie atelier artystów i dokonywanie bezpośrednich zamówień prac. Zastąpił te zwyczaje rynek sztuki, w którym zerwano z bezpośrednią relacją artysta-odbiorca, co doprowadziło do izolacji artystów i rodzaju alienacji dzieł. Można tu upatrywać zakłócenia krwioobiegu sztuki, w którym artysta był profesjonalistą odpowiadającym przed kolekcjonerem za jakość swojej pracy.

Innowacyjne podejście do opieki nad nową sztuką wynika z ewolucji współczesnej teorii konserwatorskiej. Ma korzenie w przeszłości od czasów Aloisa Riegla, który postrzegał jako zabytek każdy obiekt o historycznej, artystycznej wartości¹⁵⁵. Działania Maxa Dvořáka, ucznia Riegla, który sformułował zasady systemu opieki nad dziełami sztuki, preferowały konserwację, a nie restaurację. Wśród pojęć i kryteriów wartościowania zabytków Walter Frodl wprowadza termin „substancja zabytkowa” z uwypukleniem roli „wartości dawności”, a zachowanie i nienaruszalność tej substancji postrzega, podobnie jak Riegl, jako najważniejszy aspekt zabiegów konserwatorskich¹⁵⁶. Spójność tego systemu pluralistycznych wartości jest traktowana powszechnie jako uniwersalizm, ceniący indywidualność dzieła. Ta linia myślenia jest kontynuowana mimo rewolucji w sztuce – pojawienia się fotografii, filmu, sztuki interdyscyplinarnej, antysztuki¹⁵⁷ i całej lawiny dwudziestowiecznej sztuki różnych mediów.

5.7. Szerokie rozpoznanie dziedzictwa sztuk wizualnych

Termin „dziedzictwo” w ochronie zabytków, opisujący wszystkie potencjalne obiekty konserwatorskie, funkcjonuje od pół wieku, upowszechnił się dopiero po 1972 wraz z ogłoszeniem Konwencji UNESCO w sprawie ochrony światowego dziedzictwa kulturalnego i naturalnego. Mimo to rozumiany bywa opacznie. Klasyczne teorie konserwatorskie określają konserwację jako operację „przywrócenia prawdy”, „prawdziwej natury” lub „integralności”. Trudno jest je zobiektywizować w świetle zmian, jakie dynamicznie zachodzą w najnowszej sztuce. Każdorazowo należałoby określać koncepcję rzeczywistości, kontekst historyczny, oryginalność i autentyzm w duchu relatywizmu historycznego Aloisa Riegla, bowiem mimo upływu ponad stu lat jego relatywistyczna teoria nadal odgrywa kluczową rolę w konserwacji i restauracji dóbr kultury. Jest ona normą w opiece nad dziedzictwem sztuk wizualnych,

154 Bogusław Szmygin, *Wprowadzenie*, w: *Współczesne problemy teorii konserwatorskiej w Polsce*, red. idem, Międzynarodowa Rada Ochrony Zabytków ICOMOS, Politechnika Lubelska, Warszawa–Lublin 2008, s. 5.

155 Alois Riegl, *Der Moderne Denkmalkultus*, W. Braumüller, Wien 1903.

156 Walter Frodl, *Pojęcia i kryteria wartościowania zabytków*, tłum. Marian Arsyński, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków, Warszawa 1966.

157 Ksawery Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, PWN, Warszawa 1970, s. 178–190.

ale nie obejmuje wielu dzieł współczesnych. Twórczość ta, nazwana w połowie XX wieku nowymi sztukami wizualnymi, z trudem znalazła akceptację współczesnych jej odbiorców, gdyż nie mieściła się w doktrynach konserwatorskich obejmujących kulturę materialną.

Pierwszoplanowe znaczenie ma całościowe poznanie obiektów i ich wartości, predestynujących je do traktowania jako spuścizny. Wyniki identyfikacji i kompleksowego wartościowania dzieł jako rozszerzonego badania dziedzictwa sztuk wizualnych mają nie tylko wyjściowe, ale i kluczowe znaczenie dla procesu ochrony i konserwacji.

Wymaganą cechą badań jest transdyscyplinarność o korzeniach w badaniach konserwatorskich z użyciem badań pomocniczych. To obecnie niezbędny każdego konserwatora profesjonalisty, który podczas badań dokumentacyjnych najdokładniej poznaje cechy obiektu. Wyższe kształcenie akademickie konserwatorskie umożliwia rolę koordynatora badań lub inaczej mówiąc, ich orkiestratora – tak w zakresie humanistycznym, jak i na polu nauk przyrodniczych i ścisłych.

Fundamentalne znaczenie ma przede wszystkim odpowiedni dobór pytań badawczych, wynikający ze znajomości obiektu, kontekstu jego powstania, interpretacji wyników wstępnych badań przed zleceniem kolejnych, zaawansowanych identyfikacji. Następnie istotny jest wybór odpowiednich metod analityki instrumentalnej, a potem zsumowanie wyników i opis zebranej wiedzy o obiekcie. Należy dodać, że w trakcie procesu konserwatorskiego dokonane odkrycia często wnoszą nowe dane o obiekcie.

Dążenie do uzyskania rzetelnej, pełnej wiedzy o obiektach obfituje w zasadzki. Niestety, powszechnym błędem podczas identyfikacji dziedzictwa jest dobór nieadekwatnych badań do potrzeb jego rozpoznania. W efekcie dokumenty dekorowane są tabelami i wykresami, niewiele wnoszącymi do wiedzy o obiekcie i nie dającymi wskazań do podjęcia odpowiedniej strategii konserwatorskiej. Z kolei o niekompetencji inwestorów może świadczyć dobór niedoświadczonych lub co gorsza, stronniczych ekspertów, co jest szczególnie niebezpieczne podczas oceniania przydatności obiektu do celów deweloperskich.

W ramach konserwatorskiej teorii sztuki uwzględniono analizę sztuki współczesnej. Krok po kroku budujemy nową teorię ochrony nietrwałej sztuki najnowszej i poszerzamy możliwości konserwacji-restauracji, a także rekonstrukcji, gdy te działania stają się niezbędne. Wobec zagrożenia utraty dorobku kulturalnego powstał imperatyw dokumentowania zanikającego dziedzictwa, analizy przyczyn jego nietrwałości, wyciągania wniosków z wywiadu z artystą w celu poznania idei jego prac i poszanowania dla bezpośredniego przekazu dzieła. Te „gorące dane” służące zachowaniu dzieł stają się dostępne dzięki nowym środkom komunikacji społecznej, internetowi, mediom społecznościowym.

Nieporozumieniem w budowaniu wiedzy o konserwacji dziedzictwa jest krótkie kształcenie (rzekomych) ekspertów z klucza „technicznej historii sztuki”, jako urozmaicenia studiów humanistycznych. Szkolenie w zakresie zarządzania dziedzictwem na różnych uczelniach, które nie ma podstaw w wiedzy konserwatorskiej, może też być obarczone ryzykiem.

Podsumowując – dynamiczna amplituda zmian w sztuce XIX–XXI wieku ma zarówno pozytywne strony w postaci demokratyzacji dostępu do sztuki, jak i negatywne konsekwencje wynikające z nietrwałości spuścizny artystycznej. Aby przekazać dziedzictwo kolejnym pokoleniom, niezbędne jest dostosowanie nauki oraz pytań konserwatorskich do bardzo szerokiego charakteru dziedzictwa szeroko rozumianych sztuk wizualnych, architektury, obiektów techniki, dóbr kultury, a przede wszystkim do specyfiki sztuki nowoczesnej i współczesnej.

ROZDZIAŁ 6.

Remedium w obliczu zagrożeń
istnienia sztuki

Dziedzictwo sztuk wizualnych to zarówno nasza spuścizna, jak i obecnie powstająca sztuka pełna dzieł, historii ludzi i miejsc godnych pamięci, którą przejmą po nas przyszłe pokolenia. Remedium dla zachowania trwałości i aktualności sztuki to zagadnienie, które od wieków nurtuje artystów, krytyków, historyków sztuki, a przede wszystkim opiekunów sztuki, w tym konserwatorów.

6.1. Nowe podejście do dziedzictwa
sztuk wizualnych

Wydaje się, że wszyscy wiedzą, czym jest dziedzictwo i jego ochrona, a jednak cała wiedza na ten temat podlega rewizji, poczynając od nowego rozumienia dziedzictwa jako materialnego, niematerialnego i cyfrowego. W datowaniu początków ochrony dziedzictwa na podstawie dokonywanych odkryć następuje ciągła reinterpretacja historii – od najstarszej aż do dzisiaj, a także geograficznie od centrum europejskiej sztuki do odkryć na wszystkich kontynentach. Według najnowszych badań myśl o ochronie sztuki towarzyszyła już jej narodzinom i stanowi element budowania świadomości człowieka. Można wyobrazić sobie początek ochrony dziedzictwa, gdy kolejne pokolenia zamieszkujące paleolityczne grotty pokryte malowidłami, rytami o tajemniczej funkcji, szanowały dziedzictwo przodków. Nawet gdy po przerwie liczącej dwa tysiące lat ludzie ponownie zasiedlili te same miejsca w jaskiniach, nie niszczyli zastanych tam malowideł. W badaniach odkrywane są coraz starsze dowody dorobku kulturalnego ludzkości, co pozwala na ich głębsze zrozumienie i przedefiniowywane w zależności od zmieniających się kontekstów społecznych i kulturowych¹⁵⁸.

Generalnie znaczenie dziedzictwa sztuk wizualnych polega na zrozumieniu naszej tożsamości, gdyż sztuki wizualne odzwierciedlają kulturę, wartości i idee społeczeństw na

158 Iwona Szmelter, *O fenomenie...*, s. 65–160.

przestrzeni dziejów – do dzisiaj. Zatem obecnie nie dbając o sztukę współczesną, ryzykujemy, gdyż terażniejszość niemal natychmiast staje się przeszłością. Myśl o tym, że terażniejszość jest czymś ulotnym i nieustannie przemijającym, jest powszechna nie tylko w wielu filozofach, które respektuje teoria sztuki, ale i motywuje działania konserwatorskie¹⁵⁹.

Powstaje pytanie, jak znaleźć remedium w obliczu zagrożeń istnienia sztuki najnowszej. Pochłonięci gospodarką i ujarzmianiem przyrody na potrzeby człowieka dziedzictwo sztuki ostatnich dwustu lat zostawiamy w zakresie niszowych zagadnień. Lekarstwa rozumianego jako środek konserwatorski w rodzaju pigułki nie ma. Nie będzie zatem szybko podanej listy preparatów i recept konserwatorskich na liczne „choroby” dziedzictwa sztuk wizualnych, którymi zajmuje się konserwacja.

Znane jest powiedzenie, że nie ma nic bardziej praktycznego niż odpowiednia teoria, a zwłaszcza wśród konserwatorów wiadomo, że głowa kieruje ręką, a nie odwrotnie. Remedium stanowi przede wszystkim wybór odpowiedniego podejścia do ochrony spuścizny kultury, wprowadzenie analizy wartościującej przed podejmowaniem decyzji konserwatorskich, odpowiedzialna akwizycja dzieł do kolekcji, wybór metod i warunków, które trzeba spełnić w projekcie konserwatorskim. Wszystko po to, aby nie dopuścić do powstania luk w historii kultury i uniknąć przerwania ciągłości dziedzictwa.

Jakie są środki zaradcze? Interpretacji ochrony dziedzictwa było wiele, począwszy od starożytności, gdy na przykład łączono je z łacińskim *monumentum* w komentarzach do dzieł Cyserona aż do dzisiejszego nazewnictwa¹⁶⁰. W XX wieku pojęcie dziedzictwa i praktyka konserwatorska doskonalily się od czasu uchwalenia Karty Ateńskiej (1931), poświęconej głównie naukowemu charakterowi opieki i konserwacji muzealnej, oraz Karty Weneckiej (1964), określającej zasady konserwacji i restauracji zabytków architektury. W XXI wieku celem tak zwanej konserwacji opartej na wartościach jest „zachowanie i ujawnienie estetycznej i historycznej wartości zabytku [...] oparte na poszanowaniu oryginalnych materiałów i autentycznych dokumentów”¹⁶¹. Wprawdzie ustalenia Karty Weneckiej bardzo często, wręcz rutynowo przywoływane są jako argumenty w programach konserwacji, jednak do ochrony nietypowej i nietradycyjnej spuścizny po prostu nie pasują. W rezultacie dochodzi do adaptowania do współczesnych warunków nobliwie brzmiących sentencji, kompletnie mijających się z rzeczywistością sztuk wizualnych. Stosunek do przekazu Karty Weneckiej obecnie dzieli środowisko konserwatorskie, gdyż od czasu jej opublikowania znacząco rozszerzył się zakres dziedzictwa, zarówno pod względem jego rodzaju, jak i skali. Zakres dopuszczalnych metod zachowania dzieł poza wówczas preferowaną konserwacją rozciągnął się na akceptowaną restaurację i warunkową rekonstrukcję spuścizny z uwagi na jej wartości¹⁶². Przykładem może być wpisanie Rekonstrukcji Starego Miasta w Warszawie na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO w 1981 roku. Natomiast wpływ na strategię podejmowania decyzji w odniesieniu do ochrony sztuki nowoczesnej i współczesnej mają nietypowe charakterystyki dzieł i konteksty różnych typów miejsc dziedzictwa. Jest zatem oczywiste, że nowe zjawiska w sztuce wymusiły rewizję zasad i dostosowanie do nich wy-

159 Christine Ross, *The Past Is the Present: It's the Future Too: The Temporal Turn in Contemporary Art*, Continuum, London 2013, s. 41.

160 Janusz Krawczyk, *Nazwać, żeby ocalić. Klasycy myśli konserwatorskiej wobec relikwów przeszłości*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2020, s. 16–30.

161 Marta de la Torre, *Values and Heritage Conservation*, „Heritage and Society” 2013, Vol. 6, No. 2, s.166.

162 Dąbrowka Lipska, *Karta Wenecka a realizacja postanowień Konwencji w sprawie ochrony światowego dziedzictwa kulturalnego i naturalnego z 1972 roku – o pojęciu autentyczności*, „Ochrona Zabytków” 2015, nr 2, s. 185–197, https://ochronazabytkow.nid.pl/wp-content/uploads/2019/08/OZ_2-2015_11_Lipska.pdf [dostęp 16.10.2024].

tycznych konserwatorskich. Najbardziej ewidentna różnica w tym zakresie polega na tym, że nowa teoria ochrony i konserwacji dopuszcza w odniesieniu do sztuki najnowszej oprócz konserwacji-restauracji i rekonstrukcji także różne nowe formy emulacji i odtworzenia¹⁶³.

6.2. Nowe rozumienie dziedzictwa

Definicję dziedzictwa kultury i natury traktowanych łącznie w myśl Konwencji UNESCO (1972) po półwieczu uzupełniono w 2012 roku rozszerzonym rozumieniem dziedzictwa kultury w zakresie materialnym, niematerialnym oraz cyfrowym. Stanowi to odbicie zmian cywilizacyjnych, które już powszechnie dostrzeżono i ujęto w przyjętej w 2010 roku przez Radę Europy Wspólnej Inicjatywie Programowej – Dziedzictwo Kultury i Zmiany Globalne¹⁶⁴.

Nowe rozumienie dziedzictwa rozszerza zakres tego pojęcia o następujące pola¹⁶⁵:

Dziedzictwo materialne obejmuje artefakty (na przykład przedmioty, obrazy, znaleziska archeologiczne itp.), budynki, konstrukcje, krajobrazy, miasta i środowiska, w tym miejsca przemysłowe, podwodne i archeologiczne. Obejmuje ich położenie, związek ze środowiskiem naturalnym i materiały, z których wszystkie te produkty powstają, od prehistorycznych skał po najnowocześniejsze tworzywa sztuczne i produkty elektroniczne.

Dziedzictwo niematerialne obejmuje praktyki, w tym artystyczne, reprezentacje, wyrażenia, sztukę niematerialną, wspomnienia, wiedzę i umiejętności, które społeczności, grupy i jednostki konstruują, używają i przekazują z pokolenia na pokolenie.

Dziedzictwo cyfrowe obejmuje teksty, bazy danych, obrazy nieruchome i ruchome, audio, grafikę, oprogramowanie i strony internetowe. Część tego cyfrowego dziedzictwa powstaje ze skanowania lub konwersji fizycznych obiektów, które już istnieją, a niektóre są tworzone cyfrowo lub „rodzą się cyfrowo”.

Warto przypomnieć, że powstawanie dziedzictwa jest procesem ciągłym. Dotyczy to również dziedzictwa sztuk wizualnych – jest ono budowane w procesie otwartym w czasie. Zatem ochrona dziedzictwa także stanowi proces, tak jak wszystkie formy opieki i konserwacji.

Analiza przeprowadzona w projekcie JPI CH w latach 2010–2014 miała na celu ocenę różnych dróg prowadzących do zachowania ciągłości dziedzictwa, a w zakresie najnowszego dziedzictwa – począwszy od apelu do twórców, aby świadomie posługiwali się trwałymi materiałami i technikami. To być może naiwne wołanie nie odbywa się na przysłowiowej puszczy, bowiem znajduje coraz częściej odzew w postaci kreowania dzieł z myślą o ich trwałości.

163 Iwona Szmelter, *Elementy nowej teorii konserwacji dziedzictwa sztuki wizualnej. Ratunek dla ochrony dawnej sztuki nietypowej i sztuki współczesnej / Elements of the New Theory of Conservation of the Heritage of Visual Art: Necessity for the Protection of Atypical Old and Contemporary Art*, „Sztuka i Dokumentacja / Art and Documentation” 2017, nr 17, s. 155–183 (papierowa wersja referencyjna); https://www.journal.doc.art.pl/pdf17/Art_and_Documentation_17_all.pdf [dostęp 18.01.2024].

164 Joint Programming Initiative – on Culture Heritage and Global Change (JPI CH). Autorka reprezentowała w Steering Committee i Governing Board JPI CH stronę polską w latach 2010–2014.

165 Patrz: <http://jpi-ch.eu> [dostęp 4. 03. 2024]: „Objectives of the Joint Programming Initiative on Cultural Heritage (JPI CH). The main objective of JPI CH is to promote the safeguarding of cultural heritage in its broader meaning including tangible, intangible and digital assets”.



Dzisiejsza konserwacja jest rozumiana jako wszelkie działania mające na celu zachowanie kulturowego znaczenia obiektu kultury materialnej, utworu niematerialnego, cyfrowego lub miejsca dziedzictwa. Dla wszystkich kategorii sztuk wizualnych ochrona ich wartości i znaczenia jest postrzegana jako jednocząca zasada praktyki, która obejmuje całe środowisko opiekunów i znawców. W tym złożonym środowisku wartości te są przypisane, a nie wewnętrzne; zmienne, nie statyczne; liczne i często wzajemne na siebie oddziałujące, jak kategorie kulturowo-artystyczne oraz ekonomiczno-społeczne przedstawione przez autorkę po raz pierwszy w 2013 roku i uzupełniane w publikacjach w kolejnych latach.

Zważywszy na to, że wartościowanie winno poprzedzać diagnozę konserwatorską, trzeba być przygotowanym na sytuację, że diagnoza postawiona po interdyscyplinarnym badaniu przedmiotu naszej opieki może podważyć ustalone powszechnie zasady ochrony, do których przywykli opiekunowie sztuki tradycyjnej.

6.3. O autentyczności dzieł sztuki

Rozważania nad tym trudnym zagadnieniem zacznijmy od ustaleń językowych. Termin autentyczność pochodzi z języka greckiego (gr. *authentikós* < *authéntēs* – samodzielny i bezpośredni sprawca). Według Encyklopedii PWN to prawdziwość, niewątpliwa zgodność z rzeczywistością; a w odniesieniu do rzeczy autentyczność oznacza prawdziwość autorstwa lub datowania utworu, dokumentu, dzieła sztuki¹⁶⁶. Terminy „autentyzm” i „autentyczność” w języku polskim na ogół stosowane są zamiennie jako synonimy.

Może wydawać się szokujące, jak bardzo zmieniał się światopogląd dotyczący autentyczności na linii historii. Przedstawienia generalnej ramy koncepcji autentyzmu podjął się Jukka Jokilehto¹⁶⁷ podczas poświęconej temu zagadnieniu konferencji w Nara, przedstawiając ewolucję koncepcji konserwatorskich wobec zachowania autentyzmu – którą wielokrotnie prezentował na forum światowym.

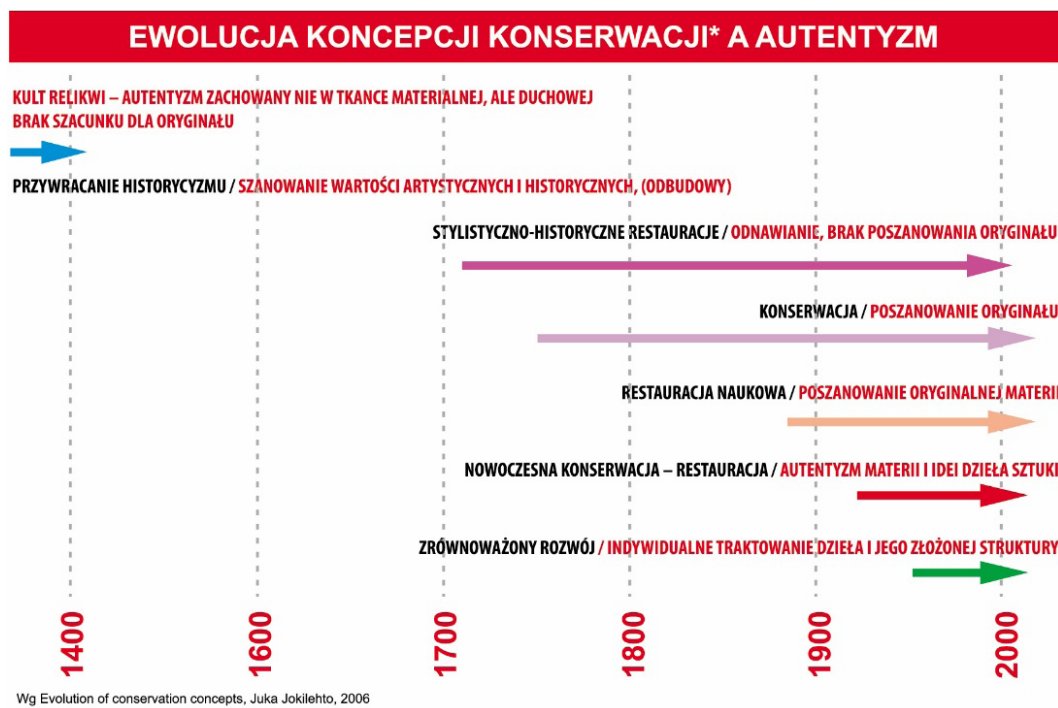
Bezsprzeczne jest uzależnienie postrzegania autentyzmu od zmiennych kryteriów w historii. Olgierd Czerter opisał sytuację odbioru autentyzmu jako interpretację fenomenologiczną, gdy konkretyzacja dzieła jako autentycznego dokonywana jest przez widza-odbiorcę¹⁶⁸. Z kolei według Bogumiły Rouby zagadnienie autentyczności odnosi się do etyki konserwatorskiej i indywidualnego traktowania dzieł sztuki¹⁶⁹.

166 Autentyczność [hasło], Encyklopedia PWN, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/autentycznosc;4007662.html> [dostęp 20.05.2022].

167 Jukka Jokilehto, *Authenticity: A General Framework for the Concept*, w: *Nara Conference on Authenticity, Japan, 1–6 Novembre 1994* [proceedings], ed. Knut Einar Larsen, UNESCO World Heritage Centre, Agency for Cultural Affairs (Japan), ICCROM/ICOMOS, Tapir Publishers, Trondheim 1995, s. 17–34.

168 Olgierd Czerter, *Wartość autentyzmu w zabytkach*, „Ochrona Zabytków” 1974, nr 3, s. 180–183, [https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Ochrona_Zabytkow/Ochrona_Zabytkow-r1974-t27-n3_\(106\)/Ochrona_Zabytkow-r1974-t27-n3_\(106\)-s180-183.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Ochrona_Zabytkow/Ochrona_Zabytkow-r1974-t27-n3_(106)/Ochrona_Zabytkow-r1974-t27-n3_(106)-s180-183/Ochrona_Zabytkow-r1974-t27-n3_(106)-s180-183.pdf) [dostęp 16.10.2024].

169 Bogumiła J. Rouba, *Autentyczność i integralność zabytków*, „Ochrona Zabytków” 2008, nr 4, s. 37–57, https://ochronazabytkow.nid.pl/wp-content/uploads/2019/09/OZ_4-2008_08_Rouba.pdf [dostęp 20.01.2020].



Wykres 1. Ewolucja koncepcji konserwacji a autentyzm na podstawie Jukka Jokilehto, *Evolution of Conservation Concept*, 2006. Opracowała Monika Jadzińska

Koncepcje autentyczności w ochronie dziedzictwa

Sztuka współczesna postawiła nas wobec nowych sytuacji w badaniu koncepcji autentyczności, która dotąd według Davida A. Scotta wydawała się uwzględniać głównie architekturę i sztukę od paleolitu do postmodernizmu, ograniczając się do sztuki w tradycyjnych dyscyplinach¹⁷⁰.

Główne nurty myślowe zajmujące się problematyką autentyczności w odniesieniu do dziedzictwa architektury i dzieł sztuki ujmują kategorię autentyczności na różne sposoby:

- stan autentyczny to stan, jaki posiadał przedmiot w momencie jego kreacji (produkcji), zgodnie z teorią Aloisa Riegla (1858–1905);
- stan autentyczny to stan nieskazitelności, która niekoniecznie oznacza zgodność z faktycznym stanem dzieła, czyli stan, jaki przedmiot powinien mieć, nawet jeśli nigdy go nie miał. Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814–1879) określał tak autentyczność w swoich pismach teoretycznych z połowy XIX wieku;
- stan autentyczny jako stan obecny; zgodnie z teorią Johna Ruskina (1819–1900), a podobnie uważa współcześnie publikujący Salvador Muñoz Viñas;
- stan autentyczny to stan zamierzony przez autora. Ten sposób rozumienia autentyczności jest najczęstszym stanowiskiem w środowisku konserwatorów dzieł sztuki współczesnej; notabene jest ono najbliższe myśli pioniera konserwacji sztuki współczesnej Heinza Althöfera (1925–2018).

Pozornie przedstawione wyżej ujęcia autentyczności dzieł sztuki prowadzą nas do relatywizacji tego terminu. Jednak zgodnie z ideą prezentowaną w tej książce, że prymarne znaczenie mają idee i intencje twórców, stan autentyczny to taki stan, który uznaje za au-

170 David A. Scott, *Art: Authenticity, Restoration, Forgery*, Cotsen Institute of Archaeology Press at UCLA, Los Angeles 2016.

tentyczny autor obiektu. Na ten obraz nakłada się tak zwana biografia dzieła, która może doprowadzić do jego zmian, a rozbieżności ekspresji dzieła między jego stanem wyjściowym i zastanym powinny być rozpatrzone w projekcie jego ochrony i konserwacji.

Trajektoria współczesnego myślenia o architekturze uwzględnia inną specyfikę tej części spuścizny, jej funkcje oraz udział w strukturze i planowaniu miast, odmienne zasady oraz definicje konserwatorskie¹⁷¹.

Dyskusja o istocie dzieła

O ile sztuka nowoczesna mieści się w zakresie tradycyjnych rozważań dotyczących autentyczności, o tyle określenie autentyczności sztuki współczesnej, którą „może być wszystko”, rodzi problemy. Jak określić stan autentyczny takich dzieł, gdzie szukać ich idei? Hiszpańska badaczka Rosario Llamas-Pacheco zauważa:

musielibyśmy myśleć o tym w kategoriach zbliżenia do poznania Prawdy, istoty dzieła [...] co z naszego punktu widzenia jest niemożliwe. Choć z pragmatycznego punktu widzenia, myśląc o zadaniu konserwatorów, którzy muszą zmierzyć się z faktem reedycji czy re-materializacji idei, można jej szukać w wyczerpującej dokumentacji intencji artystycznej¹⁷².

Zatem starając się określić autentyczność współczesnego dzieła, szukamy jego konceptu i idei autora, materialności i niematerialności w przekazie oraz historycznego kontekstu powstania dzieła sztuki. Pomocne są przy tym wywiady z autorami prac, dokumentacje procesu kreacji dzieł i intencji artystycznych.

Inaczej traktowana jest autentyczność w przypadku sztuki opartej na czasie (*time-based media*), gdzie istotą dzieła nie jest jego stan fizyczny, gdzie jest etycznie dopuszczalne przenoszenie dzieła na nowe nośniki ze względu na zużycie starych i niedostępność takich samych, jak te z czasu powstania dzieła¹⁷³.

Autentyczność a tożsamość współczesnych dzieł sztuki

Współcześni artyści odzwierciedlają w swojej sztuce zróżnicowany i zmieniający się krajobraz kulturowy, różne znaczenia i tożsamości, wartości i przekonania. W społecznym odbiorze sztuki to widzowie odgrywają aktywną rolę w procesie konstruowania znaczenia dzieł sztuki i nadają sens ich kulturowej tożsamości¹⁷⁴. Według włoskiego teoretyka Paolo Martore celem budowania struktury teoretycznej wokół koncepcji tożsamości kulturowej jest uzyskanie bardziej spójnego protokołu operacyjnego, ale jak sam zauważa:

ponieważ kultura nie jest odziedziczoną pamięcią zbiorową, podmioty zajmujące się konserwacją powinny kontrolować mechanizmy, które generują, gromadzą i motywują dalsze tworzenie dzieł sztuki. Przy czym sporządze-

171 Silvio Mendes Zancheti, Jukka Jokilehto, *Values and Urban Conservation Planning: Some Reflections on Principles and Definitions*, „Journal of Architectural Conservation” 1997, Vol. 3, No. 1, s. 37–51.

172 Rosario Llamas-Pacheco, *Some Theory for the Conservation of Contemporary Art*, „Studies in Conservation” 2020, Vol. 65, No. 8, s. 492.

173 Pip Laurenson, *Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations*, „Tate Papers” 2006 (Autumn), No. 6, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations> [dostęp 20.08.2024].

174 Paolo Martore, *The Contemporary Artwork Between Meaning and Cultural Identity*, „CeROArt” 2009, No. 4: *Les dilemmes de la restauration*, <http://journals.openedition.org/ceroart/1287> [dostęp 16.01.2024].

nie wyłącznie opisowego wykazu danych jest tak absurdalne, że przypomina próbę opisanie trasy metra bez uwzględnienia systemu sieci, który jest podstawą obiektywnych relacji dla wszystkich stacji¹⁷⁵.

Zatem kierując się jedynie wykazem danych o sztuce, można popełnić wiele błędów. Przyjmując, że autentyczność dzieła to zgodność jego postaci z ideą, jaką zaplanował w nim zawrzeć autor, musimy rozważyć w tym kontekście dwa pojęcia, które pojawiły się już wcześniej w tej książce: chodzi o intencję artystyczną i znaczenie dzieła sztuki; oba są powszechnie stosowane w dokumentacji sztuki współczesnej.

Autentyczność a intencje artystów

Intencje artystów są zobowiązujące dla konserwatorów, a podobnie może stać się w muzeach, gdy w procesie akwizycji współczesnych obiektów będzie respektowane rozszerzenie zakupu o badanie dzieł i wywiad z autorami lub ich zstępnymi – którego problematyka jest przedstawiona w kolejnym rozdziale. Tu trzeba dodać, że warto autoryzować wyniki wywiadu z twórcą, by stanowił legitymację postrzegania dzieła. Dokument taki pozostaje, gdy twórcy zmieniają zdanie lub gdy chwilowo ulegną presji artworldu, co czasami ma miejsce¹⁷⁶.

Należy zauważyć, że niezależnie od zmiany opinii artystów lub ich koniunkturalnego nastawienia dzieło sztuki jest postrzegane jako produkt kulturowy godny badania i zachowania. Jest to produkt posiadający wartości, w tym wartości kulturowe i ekonomiczne, powiązane z „autentycznością”, ale rozumiane inaczej w przypadku sztuki współczesnej w odróżnieniu od sztuki dawnej. Przypomnijmy ważne zastrzeżenie Rosario Llamas Pacheco dotyczące logiki słuszności Arthura Danto jako autora terminu *artworld*. Przytacza błędne założenie, że proces interpretacji instytucjonalnej dosłownie tworzy dzieło sztuki, co oznaczałoby, że powołuje do istnienia coś, co nie istniało przed dokonaniem tej interpretacji.

Obecny zwrot ku intencjonalizmowi autorskiemu zakłada, że znaczenia dzieła należy poszukiwać w nim samym. Współczesna teoria konserwacji wnosi, że istota dzieła tuż po jego powstaniu oznacza to, co rozumie przez nią autor, i jest to jedyna uprawniona interpretacja¹⁷⁷.

Sytuacja jednak komplikuje się w wyniku nieodwracalnych zniszczeń dzieła lub zmiany jego funkcji i co za tym idzie – także zmiany postrzegania istoty dzieła¹⁷⁸. Należy zatem uwzględnić rolę zmian artystycznego medium, gdy zmienia się wygląd i ekspresja dzieła, która może różnić się od wyjściowej idei autora. Wówczas należy to odnotować i opisywać dzieła sztuki w kategoriach związanych z ich aktualnymi strukturami lub wyglądem.

Autentyczność dzieła a wykonawstwo autora

Utrwalony jest w powszechnym odbiorze sztuki mit o własnoręcznym wykonaniu dzieła sztuki przez jego autora. Przeczy temu tradycja pracowni malarskich prowadzonych przez dawnych mistrzów, na przykład warsztatów średniowiecznych, w których na wykonanie

175 Ibidem.

176 Glenn Wharton, *Artist Intention and the Conservation of Contemporary Art*, „Objects Specialty Group Postprints” 2015, Vol. 22, s. 1–12, <http://resources.culturalheritage.org/osg-postprints/wp-content/uploads/sites/8/2015/05/osg022-01.pdf> [dostęp 12.06.2022].

177 Iwona Szmelter, *Elementy nowej teorii...*, passim.

178 Sherri Irvin, Julian Dodd, *In Advance of the Broken Theory: Philosophy and Contemporary Art*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2017, Vol. 75, No. 4, s. 375–386.

40. Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003, światła monochromatyczne, folia projekcyjna, wytwornica mgły, folia lustrzana, aluminium, rusztowanie, 26,7 × 22,3 x 155,44 m, widok instalacji: Tate Modern, London, 2003. Fot. Olafur Eliasson the artist; neugerriemschneider, Berlin; Tanya Bonakdar Gallery, New York / Los Angeles © 2003 Olafur Eliasson



dzieła mistrza składała się praca uczniów, czeladników. W pracowni Rubensa doliczono się kilkudziesięciu uczniów-współpracowników. Podobnie jest przy realizacji wielkoformatowych dzieł współczesnych. Autorem dzieła jest autor jego projektu, a pozostali wykonawcy są jego realizatorami. Bezpośrednie wykonawstwo dzieła nie jest decydujące przy określaniu autentyczności, jako że wielkoformatowe dzieła nie są bezpośrednio tworzone przez ich autorów na przykład monumentalne dzieła tak znakomitych artystów, jak Olafur Eliasson, Anish Kapoor, Takashi Murakami czy Mirosław Bałka.

Autorstwo w przypadku wymienionych artystów może być rozumiane jako koncept czy projekt artystyczny, realizowany przez zespół¹⁷⁹. Zatem pochodzenie obiektu sztuki bezpośrednio z ręki artysty nie jest niezbędnym wyznacznikiem autentyczności dzieła. Autentyczność sztuki najnowszej należy rozumieć jako niezależną i oderwaną od materii cechę, ujmowaną i badaną inaczej niż tradycyjnie. Jej specyfiką jest uznanie prymatu idei nad materią przy założeniu, że istota dzieła sztuki współczesnej tkwi w jego idei, przekazana jest w projekcie, a nie w wykonawstwie jego materialnej części.

Autentyczność a wartościowanie

Autentyczność dzieła sztuki ma wpływ na jego wartościowanie, które pomaga zidentyfikować jego elementy materialne i niematerialne, by ujęte razem czynić je godnymi ochrony. Konserwatorzy-restauratorzy muszą znać te wartości, a niekiedy pomagają rozpoznać wartości wcześniej niedostrzegane – poprzez kompleksową analizę wartościującą zaproponowaną w 2013 roku przez autorkę¹⁸⁰, o czym w dalszej części książki. W kontekście

179 Iwona Szmelter, *O micie własnoręcznego wykonania dzieła. Bałka, Christo, Eliasson, Kapoor, Murakami, Koons i inni*, w: *Było – 10 lat Salonu Akademii*, ASP w Warszawie, Warszawa 2020, s. 70–73, https://salonakademii.old.asp.waw.pl/wp-content/uploads/sites/7/2021/11/B_e-BOOK.pdf [dostęp 20.05.2024].

180 Iwona Szmelter, *New Values of Cultural Heritage and the Need for a New Paradigm Regarding its Care*, „CeROArt” 2013, <http://journals.openedition.org/ceroart/3647> [dostęp 18.01.2024].

rozbudowanego systemu wartościowania konserwator-restaurator staje się „obrońcą” tych wartości, jednocześnie dostarczając nowego ujęcia ich klasyfikacji według dwóch kategorii: historyczno-kulturowej i społeczno-ekonomicznej w kontekście kulturowym. System kompleksowego wartościowania jest otwarty w założeniu, dzięki czemu jest rozbudowywany w szczegółach przez autorkę na potrzeby analizy indywidualnych cech poszczególnych dzieł.

Autentyczność a rynek sztuki

Teoretycznie kwestia autentyczności w powiązaniu z rynkiem dzieł sztuki nie wiąże się bezpośrednio z tematem tej książki ze względu na odmienną kryminalną aspektu falsyfikacji. Jednak rzeczywistość funkcjonowania rynku sztuki nie pozwala na pominięcie tych zagadnień, które w istotny sposób zaburzają dziedzictwo sztuk wizualnych. Fałszowanie dzieł sztuki obecnie nasiliło się, choć jest znane od wieków¹⁸¹. Proceder ten ma masowy charakter, zwłaszcza w przypadku sztuki współczesnej, nawet w muzeach o dobrej reputacji. Większość sprzedawców sztuki przejawia życzeniowe myślenie o proveniencji dzieł, które polega na tym, że naiwnie przyjmuje się je za autentyczne i niestety, zazwyczaj nie dokłada starań, by badać ich autentyczność.

Opiniotwórcza rola Dokumentu z Nara (1994) i Karty z Burra (1979)

Zmiany w rozumieniu autentyzmu zintensyfikowały się od czasu upowszechnienia też Dokumentu z Nara o Autentyzmie¹⁸². Owocem konfrontacji filozofii ochrony rodem z myślenia europejskiego o ważności kultury materialnej oraz filozofii Dalekiego Wschodu stało się uformowanie drogi do zrozumienia i respektowania argumentów o wiodącej roli idei i „autentyzmu w całym jego bogactwie”. Powoli w zachodnioeuropejskiej myśli konserwatorskiej skruszyło się przekonanie o wyższości materii w dziele współczesnym nad jego ideą, zwłaszcza absurdałne w sztuce konceptualnej. Jako pierwszy Dawid Loewenthal zawarł swoje wątpliwości w artykule opublikowanym z milenijnej okazji pod znamienym tytułem, który można przetłumaczyć na polski jako „Autentyczność – skała wiary czy pułapka ruchomych piasków?”¹⁸³.

Kolejne wersje powstałej w Australii Karty z Burra, z 1979, 1999 i 2013 roku, reagowały na pojawiające się żywotne kwestie w tamtejszym dziedzictwie, które czerpie wiele z aborygeńskiej tożsamości. Stały się one akceleratorem takich zmian, jak rosnąca świadomość niematerialnych atrybutów kultury, uznanie oczekiwania różnych społeczności nie tylko w Australii, ale także na całym świecie, aby mogły angażować się w podejmowanie decyzji dotyczących ich własnego dziedzictwa przy pełnej identyfikacji jego wartości. Kolejne aktualizacje Karty z Burra nabrały uniwersalnego wymiaru, odpowiednio opracowując metodologię ich stosowania w teorii ochrony dziedzictwa. Te międzynarodowe dokumenty wniosły nie tylko nowe tematy, ale także szacunek i należną rolę w konserwacji dla różnorodności interpretacji kulturowego znaczenia dziedzictwa¹⁸⁴.

181 David A. Scott, *Art: Authenticity...*, passim.

182 *Dokument z Nara o autentyzmie (The Nara Document on Authenticity)* dotyczy potrzeby szerszego zrozumienia różnorodności kulturowej i dziedzictwa kulturowego w odniesieniu do konserwacji dla bardziej obiektywnej oceny wartości i autentyczności dóbr kultury, <https://www.icomos.org/en/charters-and-texts/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/386-the-nara-document-on-authenticity-1994> [dostęp 6.06.2024].

183 David Lowenthal, *Authenticity: Rock of Faith or Quicksand Quagmire?*, „Conservation: The GCI Newsletter” 1999, Vol. 14, No. 3, s. 5–8.

184 Silvio Mendes Zancheti et al., *Judgement and Validation in the Burra Charter Process: Introducing Feedback in Assessing the Cultural Significance of Heritage*, „City & Time” 2009, Vol. 4, No. 2, s. 47–53.

Autentyczność a dekolonizacja w myśleniu o sztuce

Współcześnie na całym świecie podejście do autentyczności uzależnione jest od charakteru dzieła i kontekstu jego powstania. Muzea azjatyckie i afrykańskie, które w przeszłości organizowano pod wpływem europejskich doradców, jak w Korei, Japonii, Chinach i państwach afrykańskich, były związane z europejską tradycją promującą kulturę materialną. Obecnie, w czasie dekolonizacji, ulega to zmianie wraz z nobilitowaniem autentyczności w świetle lokalnych filozofii i tradycji. Zagadnienia zachowania autentyczności architektury przedstawia antropolog chińskiego pochodzenia Yujie Zhu jako „przywracanie dawnego stanu, które należy rozważyć, jak również próbę zachowania »historycznego stanu« miejsca, w tym różnych etapów jego historii”¹⁸⁵.

Aktualne badania w dziedzinie ochrony dziedzictwa nad sztukami wizualnymi, archeologią, kulturowymi relikami, a także sztuką opartą na czasie odnoszą autentyczność do przypisania dzieła do lokalnych tradycji i specyfiki zobowiązań jego traktowania. Dotyczy to na przykład zgody na japońskie rozumienie zachowania autentyzmu uwzględniające regularne odnawianie i wymianę elementów, jak to ma miejsce od setek lat w tamtejszych polichromowanych drewnianych pałacach i świątyniach, które nie wytrzymują trzęsień ziemi, zmian klimatycznych czy tsunami.

Autentyczność w działaniach zapewniających ochronę spuścizny sztuki najnowszej jest złożonym zagadnieniem; jej kryteria to nadal prawdziwość, wiarygodność, w szerszym zakresie niż w ubiegłym wieku, przed ogłoszeniem Dokumentu z Nara w 1994 roku. W odniesieniu do sztuki najnowszej w wielu muzeach legalnie wystawiane są kopie prac Katarzyny Kobro czy repliki wykonane za zgodą Marcela Duchampa, ale wystawiennictwo ich jest dopuszczalne pod warunkiem poinformowania odbiorcy o statusie obiektów.

Jasna jest sytuacja oryginału w odniesieniu do sztuki autograficznej i tradycyjnych dyscyplin sztuki, autentyczność oznacza zgodność z historią, tradycją, kulturą materialną, datowaniem utworu czy dokumentu. W odniesieniu do dzieł chodzi o prawdziwość autorstwa rozumianego jako osobiste wykonawstwo lub na przykład na podstawie projektu artysty wykonanie przez zespół pod jego kierunkiem, jak w przypadku wielkoskalowych prac Magdaleny Abakanowicz czy Anisha Kapoora, co przypomina tradycje prowadzenia przez mistrza warsztatów średniowiecznych (i późniejszych) z licznymi wykonawcami.

W sztuce współczesnej o nowatorskich formach podstawą także jest zgodność z założeniami autentyczności sztuki, idei i intencji twórców oraz respektowanie praw autorskich. Jednak nowe technologie oraz media cyfrowe implikują uhonorowanie zachowanie autentyczności dzięki kopiom, wymianę przestarzałych nośników wraz z postępem technicznym, stwarzając nowe wyzwania dla konserwacji. Podobnie rekonstrukcje instalacji, emulacje i różne iteracje powodują, że podczas powtórzeń granica między autentycznością a kopią staje się niezrozumiała dla laików, ale także kolekcjonerów, którzy nie orientują się w terminologii i etycznie dopuszczalnych możliwościach powtórzeń. Zatem stwierdzenie autentyczności wymaga wieloaspektowej identyfikacji, a profesjonalny dobór analiz wymaga znajomości cech dzieła zgodnego z charakterem twórczości jego autora. W przypadku żyjących autorów najbezpieczniej jest odwołać się do ich certyfikacji dzieła. Ryzyko dokonania pomyłki podczas zakupu przynosi rosnący rynek sztuki i popularność kolekcjonowania sztuki nowoczesnej i współczesnej, które na zasadzie „podaż-popyt” prowadzą do wzrostu

185 Yujie Zhu, *Authenticity and Heritage Conservation in China: Translation, Interpretation and Practices*, w: *Aspects of Authenticity in Architectural Heritage Conservation*, ed. Katharina Weiler, Nils Gutschow, Springer, Heidelberg 2016, s. 198.

liczby fałszerstw. Liczne doniesienia o wykryciu oszustw nawet w renomowanych galeriach i muzeach budzą zdumienie naiwnością i poleganiem na rekomendacji pośredników.

6.4. Problemy z zachowaniem nowatorskiej sztuki

Obecnie zarówno w odniesieniu do sztuki dawnej, jak i najnowszej nie ograniczamy się do postrzegania wyłącznie autentyczności autograficznego charakteru obrazów, rzeźb czy grafik. Zważywszy, że podział sztuk wizualnych na tradycyjne dyscypliny plastyczne wywodzi się z oświeceniowego rozumienia sztuki w XVIII wieku, musiał on ulec zmianom odpowiadającym przemianom w kulturze. Wraca rozumienie sztuki jako działania niepodlegającego ścisłym klasyfikacjom, bez barier między dyscyplinami, wzbogacone o ideowy, niematerialny charakter spuścizny kultury, gdyż sztuka zawiera także pierwiastki duchowe, obce racjonalnym podziałom oświeceniowym. Znając sztukę autograficzną w tradycyjnych dyscyplinach, badamy kontekst jej powstania, publicystyka odkrywa ewentualne „przekraczanie barier dyscyplin”, choć takie bariery współcześnie nie istnieją. Obecnie nie można pomijać mieszanego i allograficznego charakteru sztuki w takich dziedzinach jak performans czy rzeźba z elementami muzyki itp. Ta szersza konotacja sztuki weszła na stałe do teorii ochrony i konserwacji w oparciu o filozofię Nelsona Goodmana¹⁸⁶.

Sztuki wizualne są obecnie traktowane jako wyraz wolnej kreatywności człowieka, obejmującej wprowadzanie do dzieł sztuki między innymi elementów ruchu, realizowania różnorodnych dodatkowych funkcji, światła, kinetyki elementów i muzyki czy teatru, a także łączenie ich ze sztukami wizualnymi w ramach syntezy sztuk (tak zwanej korespondencji sztuk, sztuki totalnej, *Gesamtkunstwerk*). Możliwe są ich odtworzenia (ang. *reenactment*), optymalnie na podstawie dokumentacji, takie jak obecne nowatorskie działania konserwatorskie w sztukach performatywnych i w sztuce akcji, w projektach koncepcyjnych, aż po sztukę istniejącą wirtualnie. Są to tylko pozornie rodzaje rekonstrukcji w myśl dawnych doktryn konserwatorskich, bo jednak odbiegające od tradycyjnego jej zakresu. Odtworzenia, jak re-performans na podstawie dokumentacji, polegają na powtarzalności, podobnie jak odtwarzanie muzyki na podstawie zapisu nutowego czy powtarzanie utworu teatralnego podczas kolejnych przedstawień¹⁸⁷. Wbrew potocznym opiniom trudność w ochronie tak szerokiego dziedzictwa sztuki najnowszej spowodowana jest nie tylko jej nietrwałością lub niematerialnością, ale złożonością jej ontologicznej struktury.

Rozróżnienie na sztukę autograficzną i allograficzną nowoczesnych i współczesnych dzieł sztuki może być przydatne w przygotowaniu strategii podejmowania decyzji i wyboru różnych opcji konserwatorskich, ale tylko wtedy, jak uważa Renée van de Vall, gdy jest stosowane zgodnie z faktami i po analizie tak zwanej biografii dzieła¹⁸⁸. Zatem poznawczy charakter ochrony i konserwacji wymaga w pierwszej kolejności zbadania znaczenia i charakteru dzieła oraz kontekstu jego powstania, by doprowadzić do analizy wartościującej, która ma poprzedzać konserwację¹⁸⁹.

186 Nelson Goodman, *The Languages of Art...*, passim.

187 Hanna B. Hölling, *Introduction: Object – Event – Performance...*, s. 1–39.

188 Renée van de Vall, *The Devil...*, s. 285–302.

189 Iwona Szmelter, *Care for Classical and Contemporary Cultural Movable Heritage Innovative: Ideas, Valuation, New Technologies & Materials, Research and Methods*, w: *Collections Care: Staying Relevant in Changing Times, ASEAN & Beyond* [conference proceedings, 23–25 Octobre 2019, Singapore], National Heritage Board, Singapore 2019, s. 31–41, <https://www.roots.gov.sg/resources-landing/publications/Heritage-Conservation-Centre/collections-care> [dostęp 17.01.2024].

Nowych cech sztuki nie sposób przewidzieć w związku z otwartym charakterem sztuk wizualnych, co *nolens volens* wymaga naszej otwartości na zmiany w kulturze. Dlatego współczesna ochrona sztuki w oczywisty sposób wymaga znawstwa nowych prądów kulturowych XX i XXI wieku, zwłaszcza w świetle przekazu idei twórców i w odniesieniu do trwania ich dzieł. Szczególnie w odniesieniu do charakteru spuścizny, która bywa zarówno trwała, jak i nietrwała, przesłanki dla opieki i konserwacji umieszczamy odpowiednio w kategoriach autograficznych i allograficznych, jak to wcześniej zaznaczono. Obecnie rozwijają się dynamicznie sztuki oparte na czasie (*time-based media*), hybrydowe połączenia różnych dyscyplin w sztuce wirtualnej, aż po najnowsze odmaterializowanie dziedzictwa, łącznie z dynamicznie rozwijającymi się odmianami ich immersyjnej prezentacji. Charakter wartości kultury ma poważne konsekwencje dla konserwacji dzieł i wpływa na sposób ochrony dziedzictwa dla przyszłych pokoleń, z uwzględnieniem wartości miejsca oraz ich uniwersalności¹⁹⁰.

Horyzont przyszłości jest nieznany, ale można mniemać, że sztuka trwa i będzie istnieć w naturalny sposób towarzysząc człowiekowi, ma silne umotywowanie i rację bytu, a co istotne – nieograniczony potencjał rozwoju, którego efekty chcemy przenieść w przyszłość. W przypadku sztuki allograficznej uznaje się za zgodną z zasadą autentyczności praktykę rekonstrukcji czy re-kreacji dzieła, podjętą w ramach zespołowo ustalonej strategii konserwatorskiej, z uwzględnieniem prawdy zawartej w dziele. Jednak nie będzie uznana za autentyczną, na przykład nowa kopia stworzona od początku w nowym otoczeniu, bez szacunku dla autorskiego projektu¹⁹¹. Dla spuścizny sztuki najnowszej autentyczność/autentyzm to prawda przeżycia artystycznego wyrażona w dziele sztuki, przedstawienie czegoś w sztuce w sposób prawdziwy, zgodny z ideą autora.

6.5. Rozszerzona analiza wartościująca dziedzictwo

Ochrona i konserwacja najnowszego dziedzictwa muszą wiązać się z opracowaniem systemu wartościowania sztuk wizualnych, w tym sztuki nowoczesnej i współczesnej. Myślenie o wartościach miało swój początek w procesie docenienia sztuki przez jej odbiorców, a także w zabiegach marketingowych mediów wężących sensacje artworldu i sprawdzających wyniki aukcji dzieł sztuki. Jednak dla zachowania i konserwacji dzieł kluczowe staje się rozpoznanie, „co chronimy”, określenie, jakie wartości są chronione, a także co powoduje, że owe dzieła stają się przedmiotem naszego zainteresowania. Proponowana analiza wartościująca obejmuje sztuki wizualne, dawne, nowoczesne i współczesne oraz szeroko rozumiane dobra kultury (szerzej niż w tak zwanej zabytkoznawczej analizie poświęconej sztuce w tradycyjnym ujęciu).

W duchu epoki, w której żyjemy, system ten uwzględnia dwa typy wzajemnie uzupełniających się kryteriów: kulturalno-historyczne i społeczno-ekonomiczne. Stanowią one system połączonych i wzajemnie uzupełniających się treści, z licznymi podgrupami, które wspólnie nawiązują do roli kultury w zrównoważonym rozwoju. System tak zaplanowany uwzględnia propozycje wielu teoretyków i rozwiązania wypracowane przez autorkę książki, które mają charakter badawczy i stosowany. Zachowanie tak szeroko rozumianego dziedzictwa człowieka wymaga całościowej analizy wartościującej i hierarchizacji składo-

190 Ibidem.

191 Iwona Szmelter, *O fenomenie...*, s. 74–76.

wych wartości dziedzictwa. Dopiero potem można je całościowo i spójnie prezentować. Podążając za kategoriami i ich podgrupami, szukamy odpowiedzi na pytanie, jakie są zasadnicze elementy utworu/dzieła/obiektu, jak wzajemnie się uzupełniają. Istotna jest odkryta w analizie wartościującej hierarchia, które je konstytuuje, zarówno w sferze materialnej, jak i niematerialnej oraz cyfrowej. Ich określenie i ewentualna kolejność legitymizują pełne rozpoznanie wartości dzieła, tak by podjętą diagnozę można było oprzeć na wynikach analizy wartościującej. Spójność dzieła to suma jego właściwości, materialnych jak i niematerialnych, co dotyczy także zarówno dawnych, jak i nowatorskich utworów. Te ostatnie mogą wymagać otwarcia na paradygmaty nowej teorii konserwacji. W każdym praktycznym przypadku konserwacji zostanie określone, w jakim paradygmacie, jednym lub wielu, należy uwzględnić utwór/dzieło sztuki/obiekt pod względem jego autentyczności i istoty, prawdy o sztuce¹⁹². Postępujemy w ten nowatorski sposób, by „chronić i przekazywać” dziedzictwo zgodnie z najlepszą profesjonalną wiedzą i etyką zawodową, zasadami ustalonymi dla danego dzieła, osobno dla tradycyjnego i współczesnego w odpowiednio dobranym scenariuszu.

System analizy w dwóch zależnych od siebie kategoriach

Opisany poniżej system wartościowania dziedzictwa sztuk wizualnych opracowany został w procesie wieloletnich studiów nad tym zagadnieniem. Wcześniejsze interpretacje wartościowania prowadziły od Aloisa Riegla, przez Waltera Frodla, Cesare Brandiego, przez projekt zespołu badaczy Getty Conservation Institute z Eriką Avrami oraz Martą de la Tore z początku XXI wieku. Dostępne są obecnie opracowania porównawcze dotyczące wartościowania tradycyjnych dyscyplin dziedzictwa, napisane przez różnych autorów, oraz mój pionierski system wartościowania sformułowany w 2013 roku o zakresie łączącym sztukę dawną i współczesną, który jest wciąż aktualizowany. Obecna propozycja podsumowuje autorską koncepcję i poszerza jej wyjaśnienie.

Ta kompleksowa metoda wartościowania dzieł sztuki obejmuje kryteria nauki o sztuce oraz społeczno-ekonomiczne. Wprowadzony system łączy te dwie generalne kategorie analizy wartościującej z licznymi, istotnymi podgrupami w sposób sugerujący możliwość ich zarówno osobnego, jak i całościowego traktowania. Towarzyszy mu założenie, że dziedzictwo kultury zawiera wartości autoteliczne – jest wartością już tylko z powodu swego istnienia.

I. KATEGORIA (PODSTAWOWA) TO WARTOŚCI KULTURALNO-HISTORYCZNE, rozumiane jako wartości humanistyczne, które do niedawna dominowały w analizie, w tym artystyczne i estetyczne, historyczne, naukowe, dokumentalne, emocjonalne, autentyzmu w całym jego bogactwie, kreatywności i nowatorstwa i wiele innych.

II. KATEGORIA TO WARTOŚCI SPOŁECZNO-EKONOMICZNE, które przedstawiają uwarunkowania społeczne, partycypację odbiorców, udział aktorów sieci (ATN), w tym interesariuszy spoza kręgu konserwatorskiego – mające wpływ na praktyczne i ekonomiczne możliwości finansowania i ochrony wartości dziedzictwa.

Obie kategorie są narzędziami łącznej ANALIZY WARTOŚCIUJĄCEJ, biorącej pod uwagę wzajemne oddziaływanie składowych. Opis ma otwarty charakter, niezależnie od faktu, że współczesna zmiana statusu ontologicznego dziedzictwa przenosi uwagę na potrzeby społeczeństwa.

Tabela 1. System kompleksowej analizy wartościującej

WARTOŚCI KULTURALNO-HISTORYCZNE	WARTOŚCI SPOŁECZNO-EKONOMICZNE
Wartość artystyczna dziedzictwa: – forma dzieła, obiektu, budynku, zespołu, utworu (jakość i oddziaływanie), – Obok uznanych wartości istnieje <i>względna wartość artystyczna</i> – zgodność z współczesną wolą twórcy; implikuje ona ostrożność w arbitralnym osądzie, schemacie typologii stylu i zapobiega stosowaniu nieadekwatnych terminów. <i>Wartość artystyczna</i> ujawnia się odbiorcy w wyniku procesu poznania dziedzictwa (to proces fenomenologiczny), subiektywne odczucia i interpretacje decydują o tym, jak odbiorca postrzega i ceni sztukę wizualną.	Wartość edukacyjna: – dziedzictwo jako dowód ciągłości rozwoju i ludzkości i jako element konstytuujący człowieczeństwo, – budowanie poczucia społecznego dobrostanu, tożsamości, – upowszechnianie wiedzy na temat różnych kręgów kulturowych. Dla wiedzy o historii kultury oraz popularyzacji istnieje potrzeba wprowadzenia w zarysie generalnych podziałów w zakresie stylu, przy szacunku dla <i>individuum</i>, określenie wartości w zakresie znawstwa, koneserstwa, kolekcjonerstwa.
Wartość estetyczna: – filozoficznie przedstawia aspekty percepcji zmysłowej (gr. <i>aisthetikos</i> odczuwanie); atrybut oceniany z perspektywy czasu i miejsca powstania obiektu; w tym porównawcza unikatowość estetyczna, – wartość dawności, – spójność i integralność dzieł, – może spełniać oczekiwanie piękna lub innych aspektów (atrakcyjność wizualna, malowniczość, unikatowość, dramatyzm i inne)	Wartość ekonomiczna dziedzictwa: – źródło dobrostanu społecznego jako „produkt kulturowy” dla turystyki i tzw. przemysłów kreatywnych, – element wyboru modelu turystyki, – wyjątkowość, atrakcyjność, unikatowość jako aspekt ekonomiczny, – nowe aspekty dziedzictwa (materialne, niematerialne, digitalne) współtworzące miejsca pracy
Wartość historyczna: – przedstawianie historii idei i ludzi (element pamięć) i ich dorobku, – źródło wiedzy o przeszłości, – zapewnienie poczucia ciągłości historycznej; – wartość misyjna (przekaz „przeszłości dla przyszłości”), – konstytuowanie tożsamości miejsca, osób, zdarzeń, wyjątkowości, – wpływ na poczucie tożsamości narodowej, świadomości historycznego charakteru stref i pejzażu, – wartość pamiątkowa (miejsce pamięci) i kształtowanie wizerunku	Wartości społeczne: – służy poznaniu, wzbogaceniu wiedzy, rozwojowi społecznemu, – sprzyja zachowaniu regionalnej i lokalnej specyfiki, – niesie informacje przydatne dla odtworzeń historycznych wydarzeń, bitew i in., – waloryzacja dziedzictwa w otoczeniu człowieka, – /lub rozszerzenie zbioru zabytków (i prawodawstwa) o współczesne dobra kultury (zachowanie i przekaz)
Wartość identyfikacji z kulturą: – rola dziedzictwa kulturowego w kreacji znaków, symboli tożsamości społeczeństwa, zarówno w skali globalnej, jak i regionalnej, w identyfikacji jednostki w jej rozwoju osobistym; – wpływ na relacyjną jakość bytu; – kształtowanie pamięci kulturowej; – rozwój znawstwa i erudycji kulturowej;	Wartości funkcjonalne: – użytkowość, zachowanie dziedzictwa jako wiarygodnego dokumentu działalności człowieka w przeszłości i w dawnych kontekstach społecznych; funkcje w kategoriach antropologicznych: kultura jako narzędzia zaspokajania ludzkich potrzeb (funkcjonalizm, mechanizm adaptacyjny); profesjonalizm w produkcji dóbr kultury (strukturalizm antropologiczny)

– kształtowanie umiejętności oceny oryginalności i autentyzmu w całej różnorodności (materiałów, bogactwa idei).	– kształtowanie pamięci społecznej; – eksponowanie pomysłu, funkcji przy zachowaniu techniki wykonania, przy dopuszczalnej substytucji materiałów i in.
Wartość naukowa: – dzieło jako świadectwo odkryć, heurystyki w twórczej myśli, technik i technologii, – eksponowanie hierarchii składowych dziedzictwa, – implikacje identyfikowania związków dziedzictwa kultury materialnej, niematerialnej, cyfrowej, znaczenie wyników transdyscyplinarnych badań konserwatorskich dla wartościowania, znaczenie odkryć i nowych teorii, – wysoki poziom dyskursu intelektualnego	Wartości poznawcze: – zwiększenie udziału i satysfakcji społeczeństwa w relacjach z dziedzictwem, partycypacji społecznej, kształtowania „społeczeństwa refleksyjnego”, – uczy rozpoznania różnych aspektów stylistyki dzieł, symboli, znaków, ikonografii w sztuce, – kształtuje społecznie przydatne powiązania z wiedzą ogólną, – stanowi kontekst kontekście historycznego krajobrazu miejskiego, relacji czasoprzestrzennych
Wartość autentyzmu (materii i w całym bogactwie i różnorodności): – holizm we współczesnym rozumieniu całego bogactwa znaczenia autentyzmu – materii/idei, – wiarygodność na polu dziedzictwa materialnego, niematerialnego, digitalnego, – desygnaty materialne w kulturze, – rozwój form nośników cyfrowych, – spójność i integralność dziedzictwa	Wartość „produktu kulturowego”: – budowanie tożsamości przez wartość znaku i symbolu, wartość regionalna, polityczna, wartość dla grup mniejszościowych, – wirtualne projektowanie, odtworzenia sytuacji, przekaz turystyki kulturowej, – zdolność do reprodukcji (oddziaływanie masowe), – podejście partycypacyjne w użytkowaniu dziedzictwa
Wartości emocjonalne: – wywołujące wrażenia emocjonalne przez kontakt z obiektem, empatię wobec dawności, historii, wartości w czasie i przestrzeni (<i>genius loci</i>), humanistyczne podstawy pamięci, – prowokowanie empatii i zrozumienia ciągłości kultury, poszanowania tradycji i wartości jej świadectw dziedzictwa, – sztuka jako gra i święto, rola symbolizacji, – sztuka jako element koła hermeneutycznego dziedzictwa, wspólnoty, będącej przestrzenią życia, dialogu, kultury	Wartości społeczno-operacyjne: – potencjalna wartość dla przyszłej eksploatacji i generowania wartości o historycznych źródłach, – zabezpieczenie dla przyszłości współczesnych dóbr kultury i roli współczesnego i przyszłego dziedzictwa, – generowanie wzajemnej aktywności na linii twórca – odbiorca, – wkład w centralizowanie magazynów muzealnych (zabezpieczenie fizycznej pamięci dziedzictwa), – materiał do nauki skutecznego zarządzania zasobami dziedzictwa
Wartości dokumentalne: – wartość autoteliczna jako dokumentu działalności człowieka „w przeszłości i w teraźniejszości dla przyszłości”, – rola dowodu w kompleksowym systemie edukacji na rzecz dziedzictwa, – wartość archiwalna dla zachowania kultury materialnej i niematerialnej, dowodu wartości regionalnej, idei politycznych, techniki (pomysł i wykonanie), – Zastosowania w wirtualnym projektowaniu. dokumentacjach w konserwacji.	Wartości społeczno-administracyjne: – rozszerzenie roli dokumentacji dla jej zastosowania w przyszłości, cyfrowa inwentaryzacja, cyfrowe dziedzictwo, modelowanie obiektowe, – przydatność dla integrującego działania sztuki, – wartość dla organizowania form życia społecznego dla różnych generacji i grup, edukacyjnych (od przedszkolaków do seniorów), do celów relaksacyjnych, rehabilitacyjnych, – efemeryczność jako element „konserwacji przez dokumentację”

Wartość integralności z rolą symbolu: – kompletność/spoistość w odniesieniu zarówno do wartości dzieła sztuki, architektury, zespołu krajobrazowego, jak i do jego kontekstu, budowanie kontekstu historycznego, – wskazanie, w jakim stopniu symbol reprezentuje dany okres lub temat	Wartość znaku towarowego: – wartość ekonomiczna znaku towarowego (<i>brand name</i>), budowanie wizerunku, np. budynku, instytucji, osoby, produktu, miejscowości, regionu, – wartość dla turystyki oparta na sieci skojarzeń przez związek z wydarzeniem historycznym, regionem, tradycją lub postacią
Wartości kreatywności i nowatorstwa: – ukazanie kreatywności ludzkiego geniuszu twórczego o artystycznym lub technicznym charakterze, – ewenement jako wyróżnienie dzieła na linii czasu, powiązanie z kontekstem historycznym i innymi dziełami powstałymi równocześnie, – rzadkość, unikalność, wyjątkowość, – nowatorskie projektowanie w sztuce użytkowej (<i>design</i>), – zastosowanie technik informacyjnych	Wartości funkcjonalne nowości: – nowatorstwo spełniające naturalne ludzkie potrzeby przyjemności i zaspokojenia ciekawości, – wpływ na kształtowanie potrzeb społecznych, znaczenie marketingowe produktów, – kreowanie tendencji i mód, wpływ na kreowaniu rynku, – wartość aktualności i atrakcyjności, funkcjonalny postęp we wzornictwie, – możliwość wirtualizacji komunikacji międzyludzkiej
Wartości w przestrzeni społecznej: – zachowanie roli przestrzeni w pamięci (<i>genius loci</i>), położenie obiektu (<i>location</i>), kreacja przestrzeni w sensie układu elementów tworzących formę i miejsce, plan przestrzenny, – oddziaływanie wewnętrznej i zewnętrznej struktury dzieła na fizyczne otoczenie obiektu (<i>setting</i>), – sztuka jako gra w przestrzeni i czasie (H.G. Gadamer, brandyjska teoria restauracji).	Wartości lokalne i regionalne rzemiosła: – zachowanie charakteru lokalnego dziedzictwa, kontynuacja charakteru otoczenia sztuki i przyrody, – zachowanie umiejętności rzemieślniczych danej kultury w danym miejscu i czasie (<i>workmanship</i>), związków człowieka z materiałem, z którego wykonano obiekt w danej epoce (<i>materials</i>)

Przedstawiony system kompleksowej analizy wartościującej jest elementem otwartego procesu ochrony dziedzictwa materialnego, niematerialnego i cyfrowego, szerszego od „zabytkowej analizy wartościującej”.

Po raz pierwszy powyższe opracowanie prezentowane było podczas *Interim Meeting ICOM-CC, Working Group History and Theory* w Kopenhadze w 2013 roku, publikowane w „CeROArt” w 2014¹⁹³, rozszerzone w publikacji *Sztuka i Dokumentacja* w 2016, w „Wiadomościach Konserwatorskich” SKZ w 2018 oraz w autorskiej monografii *O fenomenie sztuk wizualnych i meandrach ich ochrony. Filozofia i elementy nowej teorii i praktyki konserwacji* (w j. pol. w 2020 i ang. w 2021), a na przełomie 2021/2022 w *Alercie* podczas konferencji i późniejszej publikacji ICOMOS Polska.

Ważne i użyteczne jest odniesienie do praktyki konserwatorskiej w ramach dualności sztuki – tradycyjnej i nietypowej. Istotne są różnice w traktowaniu sztuki dawnej utrzymanej w dyscyplinach sztuk plastycznych i nowych zjawisk sztuki nowoczesnej i współczesnej. W pierwszym zakresie spuścizny z kręgu kultury materialnej (np. w tradycyjnych instytucjach będących w kręgu oddziaływania tradycyjnej kultury zachodnioeuropejskiej) stosujemy tradycyjną taktykę ochrony i konserwacji-restauracji w oparciu o najlepszą wiedzę i etykę zawodową. Drugi zakres narodził się na początku XXI wieku i podlega rozwojowi, o czym poniżej.

193 Patr: Iwona Szmelter, *New Values...*, passim – jest to początek opracowania dotyczącego problemów współczesności.

Znaczenie aksjomatu „Nie ma takiej rzeczy jak dziedzictwo”

Spuścizny sztuk wizualnych powstającej od zarania sztuki aż do jej najnowszych form wirtualnych nie da się interpretować w sposób tradycyjny. Wśród antropologów dominuje podejście wyrażone najdobitniej przez Laurajane Smith, która sformułowała aksjomat: „Nie ma takiej rzeczy jak dziedzictwo”¹⁹⁴. Dziedzictwo niematerialne badane jest również ze względu na zainteresowanie świata nauki zjawiskiem pamięci, funkcjonującej i rozpa- trywanej w wielu kontekstach. W konsekwencji uznania roli niematerialności przyzna- no, że także w odniesieniu do kultury materialnej miejsce priorytetu znaczenia materii dziedzictwa w konserwacji zajmuje pierwszoplanowość rozważenia przyczyny, dla której chronimy dziedzictwo kulturowe. Z tego powodu uznano, że w istocie całe dziedzictwo kulturowe jest niematerialne, nie tylko ze względu na wartości, które mu przypisujemy, ale z powodu jego duchowego oddziaływania w każdym społeczeństwie.

Twórcy w XXI wieku nie tylko powszechnie kreują sytuację artystyczną, ale także projek- tują modele alternatywne wobec złożonych realiów społecznych i uwarunkowań późnego kapitalizmu, mające służyć poprawie sytuacji kobiet czy pokolonialnym rozliczeniom w kulturze. W zastanej trudnej sytuacji społecznej sztuka krytyczna działa jak tlen. Bez takich możliwości bezradność kolejnych młodych pokoleń artystów wywołuje rodzaj nie- mocy czy nawet depresji. Stąd powstało tak silne dążenie do wyzwolenia z opresji, które łączono z potrzebą przekroczenia status quo sztuki w tradycyjnych dyscyplinach. Powstał rodzaj przekazu mocnego ideologicznie i spajającego młode pokolenie za pomocą sztuki¹⁹⁵. Ruch ten rozszerza się; uważa się, że tradycyjne formy sztuki nie mają na polu krytyki tak silnej ekspresji i oddziaływania¹⁹⁶.

Ale z drugiej strony obok nowych form sztuki kwitnie sztuka komercyjna o bardzo róż- norodnym charakterze. Każda z form ociera się o marketing lub szeptaną rekomendację, niekiedy poddaje się wszechobecnej presji pieniądza i parciu do sukcesu, poprzez dołą- czenie do modnego aktualnie stylu lub nazwiska, z którego dziełem obnosi się właściciel. Przypomina to wspomnianą „kulturę kasyna” George’a Steinera, która stwarza specyficzny pęd do wybranych, lansowanych, marketingowo promowanych form sztuki, rodzaju „must have”, aby kupić „właśnie to” i podnieść samoocenę klientów, którzy uwierzyli w handlowe triki o aktualnie lansowanej sztuce. Maszyna sprzedaży z kolei prowadzi do niespotykanych sukcesów finansowych podczas aukcji wybranych dzieł, ich upowszechnienia i celebryckiej windy dla ich autorów. Tyle że taki sukces przemija. Po latach czas weryfikuje wybory kon- sumpcyjnego rynku. Konserwatorzy, opracowując projekty z danymi o obiektach, często natrafiają w badaniach historycznych na ślady minionej artystycznej świetności.

Ukazanie niestałości struktur kulturowych zaowocowało odczuwanym pod koniec XX wieku poczuciem niepewności, defetyzmu dotyczącego rozwoju cywilizacji oraz powstałego wówczas przekonania o końcu historii¹⁹⁷. Na przełomie stuleci kryzys często jednak jest zaczątkiem zmian. Zaprzeczeniem fatalizmu poprzedniej epoki stał się stan przejściowy, określany w humanistyce jako „kryzys wyobraźni”. Zdaniem antropologów¹⁹⁸ obserwujemy,

194 Laurajane Smith, *Uses of Heritage*, Routledge, London 2006.

195 Mark Fisher, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Zero Books, Winchester 2014, *passim*.

196 Piotr Piotrowski, O „sztuce dziś”, a więc „tu i teraz”, w: *Sztuka dzisiaj. Materiały...*, s. 17–26.

197 W bijącej rekordy nakładów na całym świecie książce *Koniec historii i ostatni człowiek* Francisa Fukuyamy (1997) intelektualne prowokacje miały źródło w kryzysie politycznym i krytyce globalizmu.

198 Laurajane Smith, *Uses of Heritage...*, *passim*.

jak erozji ulega pesymizm, jak zanika narracja o zmierzchu czy nawet końcu kultury – na rzecz akceptacji jej różnorodności. Powszechnie akceptuje się nieuniknioność zmiany jako rozszerzenie charakterystyki dziedzictwa i możliwości jej ochrony¹⁹⁹. W XXI wieku ochrona dziedzictwa rozszerzona została o sferę niematerialną oraz digitalną. Postępująca cyfrowa rewolucja, podobnie jak sztuczna inteligencja, reperkusje narastającego kryzysu klimatycznego i odbudowa po pandemii uznane zostały za główne wyzwania cywilizacji.

Remedium na kryzys u progu nowego tysiąclecia stała się nowa teoria społeczna zwana „teorią racjonalności komunikacyjnej”, która przeciwstawia się dekadencji postmodernistycznej filozofii. Ten system myślowy stworzony ongiś przez Jürgena Habermasa, jednego z najwybitniejszych współczesnych filozofów, odpowiada na obecny kryzys²⁰⁰. W systemie pomyślanym jako pozytywne narzędzie transformacji społecznej komunikacja i informacja wydają się motorami zmian i ich upowszechnienia, dodatkowo wzmacnianymi przez internet. Habermas tłumaczy potrzeby cywilizacyjne i dyskutuje z koncepcjami innych myślicieli, takich jak Jacques Derrida, wskazując na witalne postawy ludzi, odpowiedzi na terroryzm.

Istotną nowością są sieci współpracy i rodząca się w ich ramach teoria konserwacji najnowszej spuścizny artystów. Oparte są na międzynarodowym procesie porozumienia o otwartym charakterze, obejmującym również pochodzące z różnorodnych źródeł dziedzictwo²⁰¹. Obecnie, w erze dekolonizacji, ważnych ruchów społecznej odnowy, w tym feminizmu w sztuce, warto zauważyć, że są one wytworem wielu przenikających się wzajemnie kultur, które przez wieki przyczyniły się do rozwoju sztuki.

6.6. Współczesna etyka konserwacji-restauracji-rekonstrukcji

Etyka konserwacji-restauracji, a gdy to niezbędne także rekonstrukcji, opiera się na moralnej odpowiedzialności za przyszłość dziedzictwa sztuk wizualnych, co oznacza, że nie mamy prawa interpretować jej na podstawie własnych, indywidualnych przymysłów, upodobań czy wyobrażeń. Tak kategorycznie twierdził Ernst van de Wetering w najważniejszym dotąd opracowaniu zagadnień: *Modern Art. Who Cares?*, wydanym w 1997 roku i będącym wciąż „biblią” konserwatorów²⁰².

U podstaw deontologii konserwatorskiej leży odniesienie do znaczenia moralnych zasad ochrony dziedzictwa sztuk wizualnych. Powszechne jest powoływanie się na podobieństwo konserwacji do medycyny w etycznym założeniu uprawiania tych zawodów, ujętym w hasło *primum non nocere*, czyli przede wszystkim nie szkodzić. Jest ono łacińską interpretacją przesłania przysięgi dotyczącej medycyny, sformułowanej przez Hipokratesa z Kos, zamieszczonej w zestawie zbiorów etycznych opracowanych przez jego uczniów

199 Arjun Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, tłum. Zbigniew Pucek, Universitas, Kraków 2005, passim.

200 Jürgen Habermas, *Teoria działania komunikacyjnego*, t. 1: *Racjonalność działania a racjonalność społeczna*, tłum. Andrzej Maciej Kaniowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 618.

201 Carlota Santabàrbara Morera, *Conservation of Contemporary Art: A Challenge for the Theory of Critic Restoration?*, w: *Conservando el pasado, proyectando el futuro. Tendencias en la restauración monumental en el siglo XXI*, coord. Ascensión Hernández Martínez, Institución Fernando el Católico, Zaragoza 2013, s. 293–304.

202 Ernst van de Wetering, *Conservation-Restoration Ethics and the Problem of Modern Art*, w: *Modern Art: Who Cares?: An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, ed. Ulsbrand Hummelen, Dionne Sillé, 1st edition: Foundation for the Conservation of Modern Art, Netherlands Institute of Cultural Heritage, Amsterdam 1999, s. 247–250.

w V wieku p.n.e. Analogie konserwacji i medycyny są też obecne w podejściu do obiektu niczym do pacjenta, preferującym zapobieganie i profilaktykę, a także w „leczeniu” dzieł, gdzie wskazane jest postępowanie rozpoczynające się od badania, przez diagnozę do koncepcji leczenia, sformułowaniu projektu konserwatorskiego i zaproponowania metod i środków oraz monitorowania trwałości efektów²⁰³.

Prekursorem łącznego ujęcia etyki i estetyki w konserwacji był Bohdan Marconi, gdy opisywał swe realizacje konserwatorskie w 1948 roku²⁰⁴. Kodeks z zasadami etyki konserwatorskiej przedstawiła po raz pierwszy w literaturze Hanna Jędrzejewska w 1976 roku w anglojęzycznej publikacji wydanej w Sztokholmie²⁰⁵. W latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia rozpoczął się długi cykl międzynarodowych opracowań tej tematyki. Zobowiązującymi międzynarodowymi dokumentami są *Guideline I* oraz *II*, opublikowane przez Europejską Konfederację Związków Konserwatorów-Restauratorów (E.C.C.O.)²⁰⁶. Wyjściowym punktem do polskiego kodeksu etyki konserwatorskiej były uwagi Wojciecha Kurpika z 1993 roku²⁰⁷. W zespołowym opracowaniu w polskim środowisku w 2002 roku powstał Kodeks Etyki Konserwatora-Restauratora Dzieł Sztuki²⁰⁸. Warto przytoczyć jego wprowadzenie, które podobnie jak większość ogólnych zasad tego Kodeksu ma uniwersalne znaczenie, pasujące także do ochrony i konserwacji sztuki najnowszej i to mimo jej charakteru, odmiennego od sztuki w tradycyjnych dyscyplinach.

Wprowadzenie

W dziełach sztuki – największych osiągnięciach umysłu i rąk człowieka – zachowuje się światowe dziedzictwo kulturowe. W swej materialnej oryginalnej postaci są one nośnikami informacji i różnych wartości: artystycznych, kulturowych, technicznych, historycznych, duchowych i innych. Wartości te są niezbędne do samookreślenia narodów i ich kultur. Utrzymanie ich w zachowanej postaci bądź przywrócenie utraconych walorów artystycznych i własności technicznych dzieła jest celem działania konserwatora-restauratora dzieł sztuki.

Wskutek upływu czasu i działania różnych czynników naturalnych dzieła sztuki ulegają przekształceniom i niszczeniu. Konserwator-restaurator dzieł sztuki jest specjalistą, którego przygotowanie zawodowe, umiejętności, wiedza o materii i znajomość praw, jakim dzieło sztuki podlega, przyczynia się do przetrwania jego walorów.

Konserwator-restaurator dzieł sztuki realizuje prace według zasad postępowania konserwatora-restauratora, które poznaje w procesie kształcenia

203 Iwona Szmelter, *Etyka w ochronie i konserwacji dziedzictwa sztuk wizualnych*, „Ochrona Zabytków” 2022, nr 2, s. 7–37, https://ochronazabytkow.nid.pl/wp-content/uploads/2023/06/OZ_2-2022_I-Szmelter-1.pdf [dostęp 24.06.2024].

204 Bohdan Marconi, *Estetyka i etyka w konserwacji: malarstwo i rzeźba polichromowana*, „Ochrona Zabytków” 1948, nr 2, s. 56–62, 94, https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Ochrona_Zabytkow/Ochrona_Zabytkow-r1948-t1-n2/Ochrona_Zabytkow-r1948-t1-n2-s56-62/Ochrona_Zabytkow-r1948-t1-n2-s56-62.pdf [dostęp 16.10.2024].

205 Hanna Jędrzejewska, *Ethics in Conservation*, Kungliga konsthögskolan, Institut för materialkunskap, Stockholm 1976.

206 E.C.C.O. *Professional Guidelines (II)*, https://www.ecco-eu.org/wp-content/uploads/2021/03/ECCO_professional_guidelines_II.pdf [dostęp 2.05.2022].

207 Wojciech Kurpik, *Uwagi wstępne do Zbioru Zasad Postępowania Konserwatorskiego*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” 1993, t. 4, nr 1, s. 1–6.

208 *Kodeks etyki konserwatora-restauratora dzieł sztuki* opublikowany jest na stronie internetowej Związku Polskich Artystów Plastyków, <https://zpap-orkds.pl/kodeks-etyki-konserwatora-restauratora-dziel-sztuki/> [dostęp 2.05.2022].

artystycznego i naukowego na poziomie akademickim – uniwersyteckim. Zasady te uwzględniają wszelkie uwarunkowania i indywidualne cechy dzieła sztuki, jego fizyczną i historyczną integralność, estetyczne, historyczne, użytkowe i naukowe znaczenie.

Przygotowanie zawodowe konserwatora-restauratora dzieł sztuki posiadającego kwalifikacje specjalistyczne predysponuje i upoważnia go do podejmowania działań wobec wszelkich dóbr kultury, których materia, walory oraz wartości są mu znane.

Z ostatniego zdania jasno wynika, że konserwacją dzieł sztuki najnowszej winny zajmować się tylko te osoby, które znają specyfikę i charakter sztuki współczesnej oraz posiadają wykształcenie akademickie w tym kierunku i wiedzą, że nie można sprowadzić konserwacji do jednego rodzaju zasad w postępowaniu.

Konserwacja jako proces zachowania dziedzictwa według Chrisa Caple'a²⁰⁹ spełnia trzy zasadnicze, acz odmienne cele, wyrażone w systemie z trzema składowymi: odkrycie (*revelation*), badanie (*investigation*), zachowanie (*preservation*). Model ten zwany jest trójkątem albo modelem RIP – od pierwszych liter terminów w języku angielskim. Ochrona i czynna konserwacja każdego obiektu równoważą te cele. Autor na szczycie trójkąta stawia badanie, zaś wektorami czyni obowiązujące normy etyczne i zasady minimalnej interwencji oraz odwracalności, będące odzwierciedleniem dążenia do zachowania obiektu, natomiast poszukiwanie prawdy o obiekcie traktuje jako działania interwencyjne, inspirujące do badań i odkryć. Termin „odkrycie” obejmuje konserwację aktywną, restaurację, ekspozycję²¹⁰; „badanie” – wszystkie formy analiz obiektu; „zachowanie” – utrzymanie obiektu w zabezpieczonej formie i zapobieganie zniszczeniom (konserwacja zapobiegawcza, stabilizujące procesy konserwacji interwencyjnej).

Rola konserwatora włączeniu tych trzech zadań wynika z założenia brandyjskiej teorii restauracji²¹¹ o wymiarze konserwacji-restauracji jako aktu krytycznego wobec obiektu. W kontrolowanym zakresie jest ona zawsze interpretacją danego obiektu. Wychodząc z tych założeń, można uznać, że oryginalny materiał obiektu będzie służył przyszłym pokoleniom jako solidna podstawa do budowania własnych interpretacji dotyczących jego oryginalnego wyglądu i funkcji. Z tego płynie wniosek, że pierwsze kroki mają dotyczyć dokumentacji zastanego zachowania dzieła i dokonania w ramach ratowania konserwacji oryginalnego materiału bez względu na to, w jakim stanie przetrwał. Wynika z tego jasno imperatyw, że jako opiekunowie dziedzictwa kulturowego mamy obowiązek należycie i uczciwie udokumentować stan zabytku lub współczesnego dzieła, stwierdzić, co uważamy za oryginał przed podjęciem jakichkolwiek decyzji dotyczących działań konserwatorskich, jak również wstępnie dokładnie określić zakres naszej ingerencji. Należy jednak podkreślić, że takie podejście nie zmusza do traktowania każdego dzieła czy dobra kultury jako zamrożonej w czasie historycznej „ruiny”. Zmianie uległ także imperatyw odwracalności materiałów i zabiegów, który pozostaje do częściowego zastosowania jedynie w sztuce utrzymanej w tradycyjnych dyscyplinach.

209 Chris Caple, *Conservation Skills: Judgement, Method and Decision Making*, Routledge, London 2000, passim.

210 Ibidem, s. 33.

211 Cesare Brandi, *Theory of Restoration*, w: *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, ed. Nicolas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr., Alessandra Melucco Vaccaro, Getty Conservation Institute, Los Angeles 1996, s. 230–236.

41. Wywiad ze Stefanem Gierowskim o roli konserwacji jego malarstwa przeprowadzony przez Iwonę Szmelter w ramach projektu „Zachować dla przyszłości” (2003) i upowszechniony w Zachęcie (2008) w ramach wydarzenia *To nie jest wystawa*



Etyka w zakresie zachowania sztuki współczesnej opiera się na podstawowej zasadzie, odwrotnej do kultu materii, a oznaczającej nie tylko zachowanie fizycznego obiektu, ale także podążanie za ideą i intencją artysty, a w konsekwencji zabezpieczenie koncepcji dzieła. Ten etyczny postulat wymaga autorytetu i odpowiedzialności konserwatora za rzetelną opiekę nad tożsamością dzieła sztuki. W praktyce, jak zauważyła Aga Wielocha:

Sposobem na rozwiązanie problemu autorytetu jest doprecyzowanie roli konserwatora w dziedzinie sztuki współczesnej jako orędownika dzieła sztuki lub swoistego mediatora pomiędzy wszystkimi zainteresowanymi stronami – osoby wykwalifikowanej do zadawania konkretnych pytań i interpretowania odpowiedzi. Wreszcie, decyzja o sposobie zachowania dzieła sztuki należy do osoby odpowiedzialnej²¹².

Musimy postępować odpowiedzialnie, w miarę możliwości całościowo traktując zagadnienia idei i materii lub jej braku, a nawet dla dobra istoty dzieła, rozumianej za Rosario Llamas-Pacheco jako prawda – w wielu przypadkach musimy odejść od prymatu oryginału, zwłaszcza w sztuce nowych mediów. Wskutek psucia się i braku na rynku urządzeń oryginalnych w przypadku wirtualnego dzieła nie zdają egzaminu stare nośniki i trzeba wówczas przenieść przekaz na nowe nośniki cyfrowe. Wystawiennictwo takich dzieł, przekaz ich idei i treści, wymaga wówczas od opiekunów dopasowania ekspresji mediów z zachowaniem najwyższego szacunku w ramach etycznego postępowania.

Niestety, stan współpracy kuratorsko-konserwatorskiej jest nierównomierny w różnych ośrodkach, o co trudno kogoś winić, gdyż błędy są po obu stronach, a w akademickim kształceniu na razie nie widać dążenia do rozwijania wiedzy w tym kooperatywnym duchu. Z jednej strony kuratorzy niekiedy przeistaczają się z opiekunów w dyktatorów sztuki, a z drugiej strony rzadko kształceni są odpowiedni specjaliści – konserwatorzy. W sumie powszechna praktyka w opiece nad sztuką najnowszą nie nadąża za rozwojem form sztuki.

212 Aga Wielocha, *Between Curator and the Artist: A Problem of Authority*, w: *Authenticity in Transition: Changing Practices in Contemporary Art Making and Conservation* [papers from the Neccar 2014 conference *Authenticity in Transition*], ed. Erma Hermens, Frances Robertson, Archetype, London 2016, s. 54–61.

Postępowanie holistyczne jest obecnie najwłaściwszym podejściem w ochronie dziedzictwa sztuk wizualnych. Humanistyczne korzenie ochrony dziedzictwa implikują potrzebę publikacji wyników w postaci raportów opracowanych literacko i upowszechniających podejście konserwatorskie w ochronie dziedzictwa²¹³. Całościowo traktowane wyniki badań, diagnoza, koncept i program konserwatorski składają się na status etycznego, wielodyscyplinarnego projektu konserwatorskiego.

Na koniec rozważań o etyce w konserwacji autorka odsyła do apelu w formie rezolucji łączącej specjalistów ochrony dziedzictwa kultury z całego świata podczas konferencji ICOMOS we Florencji w 2018 roku.

Rezolucja Florencka: zwiększmy interdyscyplinarną współpracę w ochronie dziedzictwa kulturowego!

Ochrona dziedzictwa kulturowego zawsze była multidyscyplinarną, ciągle zmieniającą się dziedziną. Aby zagwarantować owocną i efektywną interdyscyplinarną współpracę między zaangażowanymi profesjonalistami, konieczne jest zmapowanie zawodów w danej dziedzinie, z określeniem ich specyficznych ról oraz sposobów i punktów interakcji między ich rolami w odniesieniu do ochrony dziedzictwa kulturowego.

Konserwator-restaurator jest centralną postacią w tym procesie, ponieważ zna wartości materialne i niematerialne, które tkwią w materialnym dziedzictwie kulturowym zarówno obecnym, jak i przyszłym, i opowiada się za nimi²¹⁴.

Zatem Rezolucja Florencka z 2018 roku, pełniąc rolę wytycznych dla kodeksu etyki ochrony dziedzictwa podkreśla centralną pozycję konserwatora wśród współpracujących specjalistów. Potwierdza znaczenie roli konserwatora jako koordynatora działań różnych specjalistów.

Poszukiwania remedium dla zagrożeń przetrwania nowatorskiej sztuki są domeną konserwatorów aktywnych we współpracy z artystami, specjalistami, kolekcjonerami. To złożone zadanie, na które wpływa wiele czynników, wśród których podstawowym jest dokonanie kompleksowej analizy wartościującej dzieła, przedstawionej w książce w przystępny sposób. Wynik tej analizy uzasadnia przyczynę, z powodu której następuje przemiana utworu w przyszłe dziedzictwo. Czy przetrwa i będzie doceniane zależy od spełnienia wielu zadań, od technologicznych po etyczne, społeczne i kulturowe.

213 Paul Philippot, *Restoration from the Perspective of the Humanities: Materials for a History of Conservation*, w: *Historical and Philosophical...*, s. 225.

214 Patrz: *Conservation Ethics Today: Are Our Conservation-Restoration Theories and Practice Ready for the 21st Century?*, ed. Ursula Schädler-Saub, Bogusław Szmygin, International Scientific Committee for Theory and Philosophy of Conservation and Restoration ICOMOS, Lublin University of Technology, Florence–Lublin 2019, s. 440.

Cyrkulacja i współpraca w kulturze odnosi się do przepływu idei, wartości, artefaktów i praktyk kulturowych między artystami, różnymi grupami profesjonalnie opiekującymi się sztuką oraz społeczeństwem. Może to odbywać się na wiele sposobów, ale dla przyszłości newralgiczne znaczenie mają te, które rodzą się na styku sztuki i jej konserwacji, a następnie przekazie dla odbiorców.

7.1. Apel „Wolni Artyści” pomyślcie! To profilaktyka

Wiele ważnych aspektów dotyczących trwałości prac można przewidzieć, by zapobiec ich degradacji, zachowując spuściznę artystów współczesnych, gdyby tylko oni traktowali swój zawód odpowiedzialnie. Zanim przejdziemy do opisu idei i działań zmierzających do ochrony utworów sztuk wizualnych, badania zawartych w nich idei lub niematerialnych koncepcji oraz prób ratowania materii – proponujemy rodzaj profilaktyki, możliwej do zastosowania w środowisku samych twórców. To próby działania niejako à rebours, angażującego opiekunów sztuki, by wspólnie z artystami zapobiegać nietrwałości dzieł. Zaproszenie artystów do profesjonalnych działań w duchu dbałości o własną sztukę to z jednej strony propozycja dla twórców dotycząca stosowania trwałych materiałów i technik, a w przypadku sztuki niematerialnej staje się niezbędna jej dokumentacja. Ale jeśli ważniejsze jest dla nich nastawienie na eksperyment, apelujemy, by do eksperymentalnych dzieł dołączyli opis swoich intencji, stosowanych materiałów i tak zwanych technik autorskich, szczególnie przy akwizycji dzieł do muzeów lub ich sprzedaży na rynku.

Wolność w sztuce jest oczywista i niepodważalna²¹⁵. Nie jest jednak tajemnicą, że część dzieł eksperymentalnych, tworzonych od początku XIX wieku, podlega szybkiej destrukcji. Owe „formy/nieformy” trwającej od ponad dwustu lat rewolucji artystycznej jałowiejają i szybko zanikają. Wolność artystyczna jest dzisiaj standardem i nawet najbardziej skostniałe

215 Apel jest rozszerzeniem części artykułu opublikowanego w kwartalniku „Aspiracje” (2019), pominięto jego część badawczo-techniczną; patrz: Iwona Szmelter et al., *Wolni Artyści, pomyślcie, ile stwarzacie problemów z identyfikacją i zachowaniem Waszej sztuki*, „Aspiracje” 2019, nr 1, s. 67–74, https://wydawnictwo.old.asp.waw.pl/wp-content/uploads/sites/11/2019/07/aspiracje_nr_5_calosc_4_lekka.pdf [dostęp 19.01.2024].

42. Eugeniusz Markowski w pracowni udziela wywiadu Iwonie Szmelter i Monice Jadzińskiej w ramach projektu „Zachować dla przyszłości” (2003) m.in. na temat techniki malowania obrazów na folii bąbelkowej. Fot. archiwum WKiRDS ASP w Warszawie



akademie nie wymagają twórczości zgodnej z prawidłami technologii artystycznych. Jeśli istnieją akademickie programy, które tego uczą, jak w przypadku warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, to od nastawienia studentów zależy, czy wezmą pod uwagę proponowaną im wiedzę i umiejętności. Tym bardziej dotyczy to wolnych adeptów sztuki. W szybko zmieniającym się świecie ich dzieła staną się nieczytelne i powoli zamienią się w śmieci, o ile nie opromieni ich twórczości doraźny sukces artystyczny lub aukcyjny. Miliony utworów sztuk wizualnych jest porzucanych; instalacje pozostają nieopisane, pozbawione wskazówek do ich odczytania jako protestu przeciwko kanonom form. Pozostaną nieczytelne w przyszłości, jeśli nie podejmiemy próby (nie zdobędziemy się na odwagę) ich wartościowania czy opisu nieznanego kontekstu powstania.

Kreacja jako akt twórczy, a następnie jej wynik jako fakt twórczy, kryją w zanadrzu nie zawsze ujawnianą nadzieję na długie trwanie dzieła, która od zawsze towarzyszyła działalności artystycznej. Ostatnio nadzieja ta została porzucona z powodu popularności idei destrukcji. Kluczem do rozwiązania problemów zachowania nietrwałych dzieł sztuki współczesnej, jaki tym razem proponujemy, nie będzie tylko idea i intencja twórcy, będące współcześnie najważniejszym niematerialnym składnikiem sztuki wizualnej. Chodzi także o wydobywanie relacji między przekazem niematerialnym a materią. W przypadku sztuki konceptualnej, sztuki nowych mediów cyfrowych mówimy o „wirtualnym ciele sztuki”. W odniesieniu do materialnej spuścizny każda cząstka materii jest nośnikiem przekazu dzieła, zawiera jakąś część idei artysty.

Niestety, wraz z destrukcją materii dzieła ginie jego przekaz. W imię wolności twórczej od czasu romantyków porzucono dbałość o warsztat, staranność w wyborze technik artystycznych i materiałów dobrej jakości. Claude Lévi-Strauss, francuski antropolog, krytycznie skomentował upadek warsztatu artystów. Uważał, że od czasu impresjonistów załamały się podstawy uprawiania artystycznego *métier* – „zawodu”, profesji, fachu, posiadania warsztatu artystycznego – tak kiedyś cenionego. Stwierdził: „Byli to naprawdę wielcy malarze, znali swój fach. Niemniej jednak ich wstręt do tradycyjnych sposobów malowania, zachęty, jakich nie skąpili dla całej masy epigonów [...] wywarły zgubny wpływ”²¹⁶.

Opisaną postawę lekceważenia warsztatu trudno nazwać nowatorstwem, jak myślą współcześni adepci sztuki, skoro nowoczesne obrazy Goi powstawały ponad dwieście lat

216 Claude Lévi-Strauss, *Rozmowy o sztuce...*, s. 55.

43. W trakcie realizacji projektu „Malarstwo trójwymiarowe Jana Tarasina” na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie – zawierającego badania, konserwację, restaurację, rekonstrukcję ponad 30 obrazów, zakończonego dwoma wystawami i publikacją książkową. Fot. archiwum WKiRDS ASP w Warszawie



wcześniej. Bunt impresjonistów miał miejsce przed stu pięćdziesięciu laty, ale artyści wciąż unikają traktowania swojej pracy jako *métier*. Skutkuje to zmianą społecznego odbioru zawodu artysty, zanikaniem dzieł wskutek nietrwałości, licznymi błędami interpretacyjnymi, problemami na drodze transformacji sztuki do trwałego dziedzictwa. W opiece nad najnowszą spuścizną artystów mylnie jest przekonanie o łatwości rozpoznania dzieła sztuki od pierwszego z nim kontaktu. Zastępujemy je wielostopniową identyfikacją obiektu zgodną z tezą, że w badaniach „dzieło sztuki określa siebie i metodę jego konserwacji”, którą to tezę zawdzięczamy pionierskiemu podejściu do sztuki współczesnej Heinza Althöfera w latach 60. XX wieku²¹⁷.

Przykładem takiego podejścia jest badanie późnego okresu twórczości malarskiej Jana Tarasina (1926–2009) pełnego poszukiwań technologicznych artysty prowadzących z sukcesem do opracowania przez niego trójwymiarowego malarstwa (3D). Mieliśmy okazję przebadać, konserwować, restaurować, a niekiedy fragmentarycznie rekonstruować kilkadziesiąt eksperymentalnych dzieł malarza, przekazanych do konserwacji przez jego syna – Jakuba Tarasina. Kontakt z dziełami zapoczątkowało odnalezienie przez niego zwoju nieznanego prac artysty i przekazanie ich do projektu wieloetapowej ochrony konserwatorskiej. Opiekę nad nietypowymi obrazami Jana Tarasina rozpoczęliśmy od identyfikacji właściwych im idei i intencji artysty, materiałów i technik, co jest potrzebne przed rozpoczęciem procesu konserwacji. W pracy zespołowej analityków, konserwatorów-kuratorów i studentów przywrócono do życia kilkadziesiąt unikalnych kompozycji malarskich charakteryzujących się trójwymiarowością. Projekt prowadzony przez ponad trzydziestoosobowy zespół interdyscyplinarnych współpracowników pod kierunkiem autorki tej książki, objął oprócz badań konserwację, restaurację i rekonstrukcje obrazów i konserwatorsko-kuratorskie przygotowanie obrazów do wystaw²¹⁸.

217 Heinz Althöfer, Hiltrud Schinzel, Silka Rehbein, in Zusammenarbeit mit Simone Bretz et al., *Restaurierung moderner Malerei. Tendenzen, Material, Technik*, Callwey, München 1985.

218 Projekt TARASIN prowadzony w latach 2016–2020 przez prof. dr hab. Iwonę Szmelter przy współpracy dr hab. Joanny Czernichowskiej, prof. uczelni, dr hab. Moniki Jadzińskiej, prof. uczelni, dr. Łukasza Wojtowicza, dr Anny Kowalik, as. Diany Kułakowskiej oraz zespołu analityków – dr inż. Joanny Kurkowskiej, dr Anny Nowickiej, dr Bartłomieja Witkowskiego, mgr Aleksandry Wesołowskiej, mgr inż. Kamili Załęskiej – wraz z licznym zespołem studentów z kilku jednostek Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie, czyli Międzykatedrałnej Pracowni „NOVUM” Ochrony i Konserwacji Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej i Pracowni Konserwacji i Restauracji Malarstwa na Podłożach Ruchomych, Międzyuczelnianego Instytutu Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki oraz Wydziału Chemii Uniwersytetu Warszawskiego.

Transdyscyplinarny projekt, który trwał w latach 2016–2020, zakończyły ekspozycje cyklu malarstwa 3D Jana Tarasina w warszawskiej Galerii XX oraz kaliskiej Galerii Sztuki im. Jana Tarasina, a także publikacja książki *Jan Tarasin – metamalarstwo* nakładem ASP w Warszawie.

7.2. Znaczenie trwałości w sztuce

Historia pokazuje, że podobnie jak w każdej innej dziedzinie życia, w sztuce oczekiwana jest wysoka jakość ludzkich wytworów, dzisiaj coraz rzadsza. Trwałość dzieł utożsamiana była z ich jakością dostrzeganą przez mecenasów sztuki, chodziło im bowiem o to, aby utwór artystyczny był długowieczny, niezależnie od tego, z jakiego powodu powstał. Gdy poświęcano go Bogu, to wymóg trwałości związany był ideowo z wiecznym trwaniem boskiej chwały. Ale wymagania kolekcjonerów już od renesansu mogły być motywowane względami natury praktycznej, gdyż za prace architektoniczne i ruchome dzieła sztuk wizualnych, jak obrazy i rzeźby, płacono pokaźne sumy, gdy były zamawiane u najslawniejszych twórców. Kolekcjonerstwo właściwie tak samo rozumiane jest współcześnie, gdyż system kolekcjonowania zakłada zachowanie funkcji i fizyczne trwanie dzieł²¹⁹.

Liczne stowarzyszenia artystów kontrolowały prawidłowość wykonania dzieł zarówno dla kręgów kościelnych, zamówień z dworów królewskich, jak i od XIV wieku dla coraz liczniejszych świeckich mecenasów i rodzącego się mieszczaństwa. Dobre wykonanie dzieła zdradzające znajomość reguł technologicznych i doboru najwłaściwszych materiałów było zatem w oczywisty sposób postrzegane jako miara jakości samego obiektu i profesjonalizmu jego twórcy. Renoma najzdolniejszych artystów przyciągała uczniów do ich warsztatów, a organizowanie się społeczności artystycznej i nadzór sprawowany przez najlepszych z nich nad procesem wytwarzania dzieł poprzez udzielanie rekomendacji stał się gwarancją jakości. Budowanie reputacji artystów na podstawie jakości i trwałości ich dzieł było jednym z ekonomicznych czynników rozwoju sztuki. Mistrzowie, zrzeszeni i kontrolowani w cechach rzemieślniczych, musieli zatem przykładać wagę do trwałości dzieł i odpowiedniego zestawu materiałów i technik. Na przykład w południowej Holandii cechy, zwane gildiami, rozwinęły się około połowy XIV wieku, tworząc bardzo silną sieć zawodową. Były to korporacje zrzeszające artystów w celu obrony ich interesów, ale także nadzorujące jakość ich dzieł.

Te zasady podważyło pojawienie się sztuki nowoczesnej na początku XIX wieku, ale odżywały co jakiś czas aż do dzisiaj. Spektakularne było odwoływanie się „Bractwa św. Łukasza” do patrona malarzy przez wiele stuleci, a tak zwani Łukaszowcy z przedwojennej warszawskiej ASP są obecnie klasykami²²⁰. Nie na darmo antologia o Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944–2004 nosi tytuł *Powinność i bunt*²²¹. Powinność ustępowała z latami na rzecz kwestionowania zasad uprawiania sztuki. W konsekwencji nietrwałości używanych przez artystów substancji, także tych „nieartystycznych”, pochodzących z tak

219 Jean Baudrillard, *The System of Collecting*, trans. Roger Cardinal, w: *The Cultures of Collecting*, ed. John Elsner, Roger Cardinal, Harvard University Press, Cambridge 1994, s. 7–14.

220 Zofia Baranowicz, *Bractwo św. Łukasza*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, red. Aleksander Wojciechowski, ZNiO, Wrocław 1974, s. 587–588; Jan Zamoyski, *Łukaszowcy: Malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza*, WAIiF, Warszawa 1989.

221 *Powinność i bunt. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1944–2004*, red. Grzegorz Kowalski, Maryla Sitkowska, ASP w Warszawie, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2004.



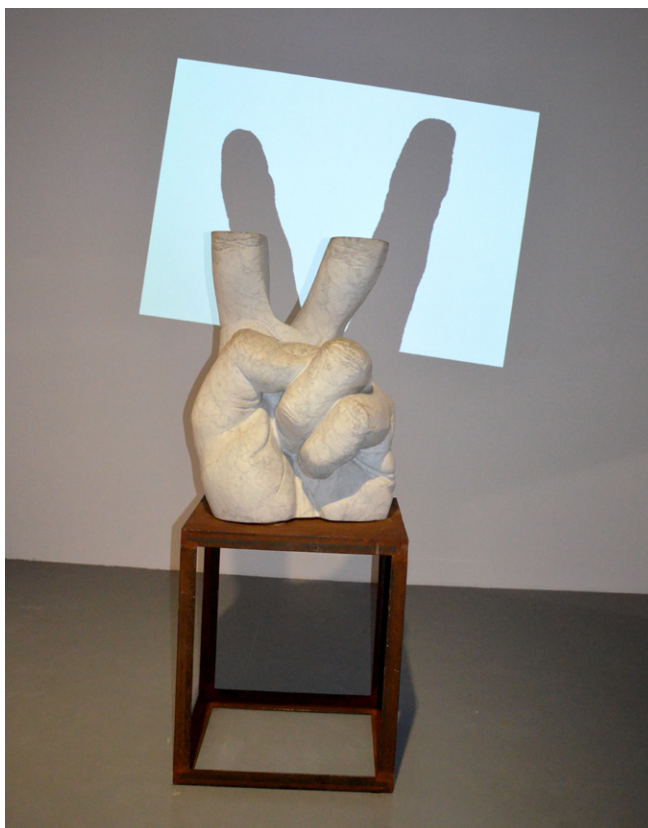
44. Stanisław Ignacy Witkiewicz,
Portret Neny Stachurskiej, 1930,
pastel, papier, 63 × 48 cm. Muzeum
Pomorza Środkowego w Słupsku

zwanego podporządkowania artysty – żywności, roślin, przedmiotów znalezionych i tym podobnych, ich rozpoznanie i szczegółowa analiza materiałowa jest znacznie utrudniona.

Inskrypcje artystów na obiektach mogą być ciekawym tropem dla zrozumienia przebiegu procesu twórczego. Unikalne napisy dodawał na licu serii obrazów Stanisław Ignacy Witkiewicz, artysta wszechstronny zwany Witkacym. Na niektórych dziełach symbolicznymi znakami rejestrował nazwy używek i narkotyków, które spożywał w trakcie pracy. To daje wgląd w wybrane konteksty jego twórczości malarskiej, ale dzieła te z technicznego punktu widzenia wykonane były zgodnie z regułami warsztatu artystycznego.

Opiekunom sztuki problemów przysparza inna sytuacja – gdy materią sztuki może być w praktyce „wszystko”, co ma konsekwencje w konserwacji-restauracji dzieł. Nie wszyscy zdają sobie sprawę, że inaczej niż spontaniczne decyzje artystów o zastosowaniu konkretnych materiałów, długie i trudne są prace identyfikacyjne, naukowe analizy prowadzone przez badaczy, którzy są niezbędnymi uczestnikami projektów konserwatorskich. Ratowanie dzieła przez konserwatorów na ogół trwa znacznie dłużej niż proces jego powstawania. Gdyby oddać im głos, to potwierdziliby, że do czasu wystąpienia romantyków dążenie do zapewnienia dziełom trwałości wydawało się naturalne, a miarą profesjonalności artysty-twórcy było stosowanie służącej temu poprawnej technologii. Oprócz odejścia od zasad warsztatu artystycznego nastąpił też kryzys rzemiosła jako takiego. Wiązał się on z XIX-wieczną rewolucją przemysłową w zakresie produkcji materiałów, która spowodowała znaczący wzrost dostępności tanich i szybko pozyskiwanych materiałów. Na skalę przemysłową zaczęto produkować związki syntetyczne, w tym polimery czy barwniki, które w pracowniach twórców często zastępowały drogie, niekiedy pozyskiwane pracochłonnymi metodami substancje pochodzenia naturalnego (np. spoiwa czy pigmenty mineralne).

Podstawowe analizy mikrochemiczne stają się często niewystarczające do określenia składu próbek pobranych z obiektów, z uwzględnieniem nieograniczonej inwencji materiałowej i technicznej artystów. Stanowią natomiast podstawę łamigłówek dotyczących zastosowania precyzyjnych analiz instrumentalnych. Dostępnych jest wiele technik i metod analitycznych, ale ich wykorzystanie polega na prawidłowym doborze metody badań;



45. Krzysztof M. Bednarski, *Victoria*, 1983, instalacja rzeźbiarska niepełnej dłoni wykonanej z marmuru kararyjskiego i światła dającego pełen cień palców – włączanego według projektu artysty tylko raz na rok 4 czerwca w rocznicę zwycięskich wyborów „Solidarności” w 1989 roku. Instrukcja autora ma kluczową rolę. Fot. archiwum Iwony Szmelter

zawsze trzeba nastawić się na rozwiązanie konkretnego zadania, stawiając odpowiednie pytania badawcze, oraz brać pod uwagę ograniczenia każdej z metod analitycznych.

7.3. Wywiady z artystami: idea, intencja, struktura i funkcja dzieł

Rodzaj „instrukcji” zostawionej przy dziele przez artystę jest najbardziej przydatnym elementem, gdy jest ono sprzedawane czy przekazywane do muzeum, skoro śledztwo konserwatorskie, prowadzone w celu identyfikacji materiałów i autorskich eksperymentów z technikami jest bardzo żmudne, czasochłonne oraz drogie.

Artyści unikają traktowania swojej pracy jako zawodu, wspomnianego *métier*, jednak oryginalność koncepcji dzieła nie stoi w sprzeczności z profesjonalizmem jego wykonania i trwałością. Idealnie jest, gdy idą w parze. Gdy materiały i technika wykonania są przypadkowe, to pozostają zagadką, a konserwatorzy muszą prowadzić żmudne badania w celu ich identyfikacji. Zachęta do opisu prac brzmi prosto: twórcy – miejcie świadomość, że jesteście odpowiedzialni za los swojej twórczości, tak jak za siebie i rodzinę. Decyzje podjęte w zaciszu pracowni artysty są trudne do rozszyfrowania, gdy zabraknie twórcy.

Odpowiedzialność twórców dotyczy różnych pól: dziedzictwa zarówno niematerialnego, jak i materialnego, a także cyfrowego, zawartych w nim idei, intencji, zachowania pamięci i przekazu na przyszłość, co wiąże się z prowadzeniem dokumentacji własnych prac, zwłaszcza dzieł efemerycznych.

Nie można przyjąć, że samo dzieło jest wystarczającym źródłem informacji w ochronie współczesnej sztuki, gdyż dopiero badanie kontekstu jego powstania i wywiady z artystami, o ile ich przeprowadzenie jest możliwe, stanowią wstępny element metodologii postę-



46. Okładka publikacji wideo wywiadów z artystami w projekcie „Zachować dla przyszłości”, 2003, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie. Fot. archiwum Iwony Szmelter

powania konserwatorskiego. Według Rosario Llamas-Pacheco w wywiadach z artystami kluczowe znaczenie ma pytanie o prawdę dzieła, którą określa jako „istotność”. Zasadnicze pytanie brzmi: „Co w Twojej pracy jest ważne, co jest naprawdę jej istotnością, czego nie można zmienić z upływem czasu?”²²².

Dzięki wywiadam możemy zrozumieć przede wszystkim istotę i prawdę dzieła sztuki, a także intencje artystów, i wiedzieć, czym kierowali się w procesie kreacji dzieła i czy pozwalają na jego konserwację, oraz poznać materiały i techniki wykonania dzieł (które często potwierdzamy wynikami badań). Następnie interpretacja tak szerokiego spektrum pozyskanych danych wykorzystana jest w przygotowaniu diagnozy konserwatorskiej, która poprzedza koncepcję „leczenia”, jak w medycynie. Ma służyć podejmowaniu decyzji, odpowiedniemu przygotowaniu projektu konserwatorskiego, jeśli chcemy odnieść sukces w proponowanym procesie konserwacji. Nie jest to oczywiście jedyna wytyczna; łączymy ją z wynikami badań kontekstu historycznego powstania dzieła, wynikami badań technicznych oraz ekspresji dzieła. Tu możemy wraz z artystą lub na podstawie dokumentacji dokonać oceny rozbieżności między pierwotnym stanem zachowania dzieła a jego stanem obecnym²²³. Opis danych i przedstawionych wyżej ustaleń umieszczamy w dokumentacji. Zaczyna się nasza odpowiedzialność za ustalenie zakresu i metod ochrony i konserwacji.

W historii przeprowadzania wywiadów z artystami punkt przełomowy nastąpił w 1990 roku, gdy Carol Mancusi-Ungaro, jako główny konserwator Menil Collection, zapoczątkowała pionierski Program Dokumentacji Artystów, pierwszy projekt, w którym artyści zostali zaproszeni przez instytucję sztuki do dialogu na temat przyszłości ich dzieł. Dialog taki, który często przeradza się w negocjacje, jest obecnie stałym etapem akwizycji obiektów czy przygotowania wystaw. Aga Wielocha traktuje wywiad z artystą jako platformę do negocjowania możliwej przyszłości dzieła sztuki²²⁴.

222 Rosario Llamas-Pacheco, *Some Theory...*, passim.

223 Rosario Llamas-Pacheco, *The Ephemeral, the Essential and the Material in the Conservation of Contemporary Art: Decision-Making for the Conservation of a Work of Art Made with Butterfly Wings*, „Studies in Conservation” 2018, Vol. 63, No. 8, s. 441–449.

224 Aga Wielocha, *The Artist Interview as a Platform for Negotiating an Artwork's Possible Futures*, „Sztuka i Dokumentacja” 2017, nr 17, s. 31–45, http://www.journal.doc.art.pl/pdf17/Art_and_Documentation_17_wielocha.pdf [dostęp 15.01.2023].

Wywiady z artystami odegrały ważną rolę w polskim długoterminowym projekcie „Zachować dla przyszłości”, zapoczątkowanym we wczesnych latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku przez piszącą te słowa²²⁵. W poznawczym sensie wywiad jest elementem badania drogi twórczej artysty i etapów jego twórczości. Scenariusz wywiadu obejmuje poznanie sylwetki artysty, a w dalszej części pytania dotyczące idei i intencji konkretnych dzieł sztuki, a także materiałów i zastosowanej autorskiej techniki wykonania obiektu.

W tym projekcie wywiady są nagrywane w formacie filmów wideo w pracowni artysty tuż przy jego dziele, o ile to możliwe. Następnie powstaje transkrypcja wywiadu, który, optymalnie, dla nadania mu wiążącej wagi dokumentu, powinien być autoryzowany przez artystę. Wywiady odnoszące się do twórczości poszczególnych osób pośrednio rzucają ciekawe światło na środowisko twórcze, są żywym świadectwem minionego czasu, który ucieka w niepamięć. Projekt „Zachować dla przyszłości” nie został zamknięty, trwa nadal. Wyniki są cennym źródłem informacji; oczywiście nie wszystkie mogły być metodologicznie doskonałe, terminologia proponowana przez twórców może być odległa od przyjętej, ale rejestrujemy je, tworząc archiwa z danymi przekazanymi przez artystów²²⁶.

W 2002 roku wieku z inicjatywy International Network of Conservation of Contemporary Art (INCCA) opracowany został *Przewodnik dla dobrych praktyk w przeprowadzaniu wywiadów z artystami*. Dostępna jest również jego aktualizacja w wyniku projektu z 2022²²⁷. W USA powstało Archiwum Głosów Współczesności (VoCA), prowadzone przez organizację non profit²²⁸. W wielu krajach podjęto akcje konserwatorsko-kuratorskich wywiadów z artystami, które będą bezcennym materiałem w przyszłości, o ile instytucje kultury zajmą się ich profesjonalną archiwizacją wraz z możliwością udostępniania.

Minusy wywiadów wynikają często z niekonsekwencji w wypowiedziach artystów, częste zmiany informacji czy też podawanie danych życzeniowych, a nie prawdziwych. Na przykład wielu malarzy zbywa pytających informacją o stosowaniu technik olejnych, które mają dobrą renomę wśród odbiorców, podczas gdy badania wykazują stosowanie dowolnych, tak zwanych autorskich technik – użycie farb przemysłowych, impregnowanego papieru, żywności, kawy etc.

Dla przykładu warto przytoczyć zastrzeżenie Ernsta van de Weteringa, którego zdaniem potrzebna jest „autonomia konserwacji” wobec pułapek, jakie przyniosłoby postępowanie zgodne z quasi-konserwacją proponowaną przez artystów. Do relatywizacji znaczenia opinii artystów doszło w związku z analizą listów van Gogha i Gauguina²²⁹. Otóż Vincent van Gogh, pisząc do swego brata Theo, określał dukt swych pędzli, tak dla niego charakterystyczny, świadczący w powszechnym mniemaniu o temperamencie malarza – jako dla niego nieważny. Można nawet przypuszczać, że wstydił się wysokich faktur swych obrazów. Polecał, aby po roku, gdy farba wyschnie, wyrównać powierzchnię płócien brzytwą. Na szczęście nikt tego nie zrobił. Biorąc pod uwagę docenienie żywiołowego duktu pędzla van Gogha

225 Iwona Szmelter, *Intencje i techniki współczesnych artystów jako zagadnienie w historii kultury i konserwacji spuścizny kulturalnej*, w: *Sztuka konserwacji. Materiały nadesłane na konferencję z okazji pięćdziesięciolecia Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie 24 i 25 października 1997 r.*, red. Zofia Jurkowlaniec, ASP w Warszawie, Warszawa 1997, s. 165–177.

226 Iwona Szmelter, Monika Jadzińska, *Zachować dla przyszłości. Artyści warszawscy*, ASP w Warszawie, Warszawa 2003; rezultat cyfrowego zapisu wywiadów z artystami w postaci albumu z trzema płytami CD.

227 Jonathan Debik, Sarah Giering, *The Artist Interview in Conservation – A Guide*, Hochschule für Bildende Künste Dresden, Dresden 2021, https://artemak.art/fileadmin/Handreichung/Debik_Giering_2022_The_Artist_Interview_in_Conservation.pdf [dostęp 20.01.2024].

228 Patr: VoCA Talks, <https://voca.network/talks/> [dostęp 4.08.2024].

229 Ernst van de Wetering, *The Autonomy of Restoration: Ethical Considerations in Relation to Artistic Concepts*, w: *Historical and Philosophical...*, s. 194.

jako charakterystycznej cechy jego malarstwa, odczytano ze zdumieniem jego sugestie o zeszkrobaniu warstw wysokich impastów farby. Kolejny przykład przytoczony przez van de Weteringa dotyczy informacji z listu Gauguina, aby łuszczące się obrazy natychmiast po namalowaniu dublować na gazety pokryte klajstrem i prasować gorącym żelazkiem po wierzchu, co niekorzystnie spłaszczyłoby jego obrazy na wzór taflí lodowiska(!).

W uzasadnionych wypadkach konserwatorska interpretacja poglądów artystów może być wolna i autonomiczna, jak podkreślał van de Wetering, ale warunkiem jest wsparcie jej świadomością istoty dziedzictwa, które ochraniaamy, a także zaawansowaną wiedzą o wartościach dzieł i kontekście ich powstania. Opisane powyżej sytuacje, będące pułapkami zwodniczych opinii artystów, należą do wyjątków i nie oznaczają, że należy relatywizować znaczenie informacji przekazanych przez twórców sztuk wizualnych.

W następstwie kilku dekad doświadczeń zdobytych w trakcie przeprowadzania wywiadów z artystami wprowadzono pojęcie intencjonalizmu autorskiego. Sugeruje ono, że znaczenie dzieła tkwi w nim samym. Istnieje spór o trudność oceny i zastosowania intencji artystycznej w obliczu niejednoznaczności terminu „intencja”, gdyż może on prezentować wielorakie warianty znaczeniowe. Steven Dykstra określił taką sytuację jako badanie z możliwością popełnienia „błędu intencjonalnego”²³⁰.

Opierając się na doświadczeniu z pracy z artystami, Glenn Wharton badający charakter dzieł sztuki w muzeach czerpał także z literatury o intencji oraz wpływie kontekstu społecznego i zmian cywilizacyjnych²³¹. Niczym nieograniczona kreatywność twórców zmierza w kierunku synkretyzmu, łącząc dzieło wizualne z komponowaniem, performansem i działaniami nurtu Fluxus.

Generalnie ideą wywiadów jest oddanie sprawczości twórcom i respektowanie charakteru ich projektów artystycznych. Niektórzy twierdzą, że intencje artystów podczas procesu twórczego niekoniecznie znajdują odzwierciedlenie w ostatecznej kreacji artystycznej, a także są trudne do odtworzenia przy dopuszczalności jej powielenia w sztuce opartej na czasie. Sugerują w sposób nieuprawniony, że artyści nie wiedzieli lub zapomnieli, do czego zmierzają w sztuce, i tak czy inaczej nie osiągnęli swoich zamierzeń. Kierując się tego typu krytyczną logiką deprecjonującą rolę artystów, świadomie lub podświadomie utrwalamy teorię instytucji w kształtowaniu sztuki współczesnej według George’a Dickie’ego (1974) w następstwie znaczenia koncepcji „artworldu” według Arthura Danto (1964)²³². Do niedawna w ramach rozmaitych instytucji sztuki łatwy był do zrealizowania model polegania na kuratorach, historykach sztuki, konserwatorach i armii innych decydentów. Dopiero dziś staje się coraz bardziej powszechną praktyką w muzeach definiowanie wartości dzieła oparte na analizie samego obiektu, z uwzględnieniem jego interpretacji dokonanej przez artystę.

Podsumowując te różne opinie na temat znaczenia przeprowadzania wywiadów, przyjmujemy jednak założenie, że intencja artysty pozostaje priorytetem w konserwacji sztuki współczesnej. W praktyce pozostaje problemem w instytucjach transfer wiedzy o obiekcie w zakresie niezbędnym do jego przetrwania, w tym dane z wywiadów z twórcami zwłaszcza kompleksowych dzieł sztuki współczesnej. Przepływ informacji może być utrudniony, dotycząc różnych działów, w tym konserwacji i archiwizacji działających niezależnie w sko-

230 Steven W. Dykstra, *The Artist's Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation*, „Journal of the American Institute for Conservation” 1996, Vol. 35, No. 3, s. 197–218.

231 Glenn Wharton, *Artist Intention*...

232 Leszek Sosnowski, *Wstęp. Filozoficzny świat sztuki Arthura C. Danto oraz Arthur C. Danto, Do czytelnika polskiego*, w: Arthur C. Danto, *Świat sztuki...*, s. 7–32, 33–35.

stniałych instytucjach. Cyfrowe modyfikacje w ich zarządzaniu ułatwiają transfer wiedzy w oparciu o intranet danej galerii czy muzeum.

7.4. Gra i partycypacja społeczna w sztuce

Od kilku dekad partycypacyjny model odbioru sztuki odgrywa coraz większą rolę społeczną. Programowo planował udział widzów w happeningach Allan Kaprow. Obecnie śmiało można stwierdzić, że tendencja do partycypacji widzów ma szerokie zastosowanie na świecie, w dziełach z zakresu korespondencji sztuk, performansach, w koncertach muzycznych, w spektaklach teatralno-plastycznych. Wpływa to na rozszerzenie zadań muzealnych wobec różnorodności sztuki współczesnej. W społecznym statusie sztuki, jej funkcji i prestiżu silne są związki między sztuką a najnowszą historią, którą modelują instytucje, włączając w ten proces widzów²³³.

W obecnej erze partycypacji w kulturze rośnie zaangażowanie społeczne w zachowanie i konserwację dziedzictwa sztuki wizualnej. Współczesna badaczka Hélia Marçal przedstawia znaczenie konserwacji w tak zwanej erze partycypacji jako warunkowe, możliwe do spełnienia wtedy, gdy obok arbitralnego wyrokowania wąsko wyspecjalizowanych ekspertów, którzy funkcjonują w niszach swoich zawodów, głos oddajemy społeczeństwu. Interakcja prowadzi do nowego odbioru i potwierdza znaczenie „emocjoneum” w muzeach²³⁴.

Partycypacja społeczna jest niezbędna dla docenienia wkładu nowej sztuki w kulturę. Wydaje się ona warunkiem zachowania tożsamości dzieł i docenienia ich roli w społeczności²³⁵.

W postulatcie budowania tak zwanego kapitału społecznego na rzecz uświadamiania znaczenia dziedzictwa kulturowego Jacek Purchla stwierdza:

Proces „tworzenia” dziedzictwa i jego interpretacji łączy się z kwestią świadomości wartości dziedzictwa i dialogu społecznego. Działania w tym zakresie nie powinny być adresowane do środowisk konserwatorskich, lecz do „zwykłych ludzi” – społeczeństwa obywatelskiego. Zwiększa to i różnicuje grupę uczestników „gry w dziedzictwo”²³⁶.

Społeczna rola sztuki jako gry, święta i symbolu zależy od opowiedzenia się odbiorców po stronie sztuk wizualnych i otwarcia na ich zagadnienia. Gra według Hansa-Georga Gadamera²³⁷: „domaga się odpowiedzi, udzielić jej zaś może tylko ten, kto to wyzwanie przyjął. Ta odpowiedź musi więc być jego własną odpowiedzią, której sam czynnie udziela. Gra wymaga współgrającego”.

233 Peter Bürger pod pojęciem 'institution of a't.' (instytucji sztuki) rozumie ramę społeczną, w której dzieło powstaje i jest odbierane; idem, *Theory of the Avant-Garde*, trans. Michael Show, University of Minnesota Press, Minneapolis 1984, s. 90 (po raz pierwszy wydano w j. niem.: Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974).

234 Hélia Pereira Marçal, *Conservation in an Area of Participation*, „Journal of the Institute of Conservation” 2017, Vol. 40, No. 2, s. 97–104; patrz też: Dorota Folga-Januszewska, *Emocjoneum. Muzeum jako instytucja emocji*, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Warszawa 2022, passim.

235 Miriam Clavir, *Conservation and Cultural Significance*, w: *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, ed. Alison Richmond, Alison Bracker, Elsevier Butterworth-Heinemann, London 2009, s. 139.

236 Jacek Purchla, *Dziedzictwo kulturowe a kapitał społeczny*, w: *Dlaczego i jak w nowoczesny sposób chronić dziedzictwo kulturowe. Materiały pokonferencyjne*, red. Andrzej Rottermund, Polski Komitet ds. UNESCO, Warszawa 2014, s. 25.

237 Hans-Georg Gadamer, *Aktualność piękna...*, s. 30, 34.

Natomiast prowadzenie wspomnianej „gry w dziedzictwo” ze spuścizną aktualnej sztuki wydaje się szczególnie atrakcyjne dla najmłodszych generacji odbiorców, dla których nowoczesna i współczesna sztuka stanowi część codziennego doświadczenia, często wzmacnianego przez media społecznościowe. Zgadza się to z fenomenologiczną interpretacją roli sztuki, która istnieje dzięki odbiorowi widzów, młodzieżowej publiczności na wystawach oraz odbiorowi cyfrowej postaci sztuki. Warto szukać plusów w codziennej praktyce życia z przysłowiowym „nosem w smartfonie”, a takim plusem jest codzienna obecność komunikatów o sztuce w serwisach internetowych. Dzięki włączeniu do cyfrowej, innowacyjnej „gry w dziedzictwo” sztuki nowoczesnej i współczesnej powstaje szansa na partycypację licznych odbiorców w ochronie tej sztuki.

Atutem partycypacji społecznej w ochronie i konserwacji jest satysfakcja osiągnięta nie tylko dzięki uczestniczeniu w zachowaniu sztuki, ale także poprzez budowania własnej tożsamości w otaczającym nas świecie. Zatem partycypacja albo udział w zachowaniu dziedzictwa sztuk wizualnych to kolejny dowód na rzecz tezy tego opracowania, że sztuka jest „o nas i dla nas”.

Namysł nad zachowaniem nietrwałej sztuki najnowszej koncentruje się wokół newralgicznego zadania, aby zdążyć przed jej autodestrukcją. Możliwości zapobieżenia impasowi w sztuce są ograniczone, gdy wielu artystów to nie obchodzi. A jeśli mimo wszystko mamy podejmować starania, gdy tylko artyści nam tego nie zabronią, to mozolny jest trud, by zawrócić bieg rozpadu dzieł. Zbyt późno podejmowane zaradcze kroki w instytucjach kultury nie wystarczą do zachowania dzieł z ostatnich lat, na nic się nie przyda wiedza i doświadczenia opiekunów sztuki. Wątpliwości te nie dotyczą tylko niszowych zagadnień, lecz po prostu kultury.

Jednak w dobie prymatu komercji nietrwała, a przy tym często trudna do zrozumienia sztuka, ma niewielu sprzymierzeńców. Kryzys nietrwałości niejako „rozlał” się szeroko na wiele innych sfer ludzkiego życia. Mija zachwyty nad rewolucją przemysłową i coraz częściej dostrzegamy jej negatywny wpływ na planetę w postaci kryzysu klimatycznego²³⁸. Krytyczna reakcja na szkodliwe efekty „antropocenu” daje zastanawiający bilans korzyści i szkód w „epoce człowieka”. Pozytywnym w rozwoju cywilizacji, a z perspektywy czasu symbolicznym początkiem antropocenu było opatentowanie silnika parowego przez Jamesa Watta (1784), rozumianego jako początek rewolucji przemysłowej, która przyniosła ludziom wiele korzyści, ale wśród minusów spowodowała intensywne spalanie paliw kopalnych oraz emisję dwutlenku węgla do atmosfery. Minęło ponad dwieście lat, nim przestano ukrywać negatywny wpływ rozwoju przemysłu, w tym jego dalekie, ale realne echo w postaci dominancyjnej ekonomii, etyki pieniądza i obniżenia znaczenia kultury, a w konsekwencji zagrożenie dla istnienia jej dziedzictwa.

7.5. Profilaktyka i wstęp do aktywnej konserwacji

Antidotum na kryzys w materialnym istnieniu dzieł jest zapobieganie ich zniszczeniu, czyli konserwacja zachowawcza, określana także jako profilaktyka lub prewencja. Podobnie jak w medycynie – lepiej jest zapobiegać, niż doprowadzić do potrzeby leczenia „pacjenta”, jakim może stać się każde dzieło sztuki.

238 Ewa Bińczyk, *Wstęp*, w: eadem, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2022, s. 11.

Dlatego obecnie obok zasady *primum non nocere* to zapobieganie uważane jest za pierwszy obowiązek. W odniesieniu do konserwacji prewencyjnej przytaczam za Joanną Czernichowską podział na podstawowe, wtórne i przypadkowe czynniki degradacji:

Podstawowe czynniki to te, z którymi wszyscy mamy do czynienia na co dzień i których skutków nie można uniknąć. Chodzi tu o działanie światła, skażenie środowiska, zmienną względną wilgotność i temperaturę. Występowanie wtórnych czynników degradacji nie jest stałe, jak w przypadku czynników podstawowych, a ich badanie i analizowanie można powierzyć specjalistom. Są to zagrożenia biologiczne, z opakowań, wibracje wywołane ruchem kołowym, pracami budowlanymi i użyciem środków wybuchowych, niewłaściwe używanie urządzeń, w szczególności elektrycznych. Przypadkowe czynniki degradacji, zgodnie z definicją, mają charakter nieprzewidywalny i mogą nigdy nie wystąpić; należą do nich ognie, katastrofy naturalne oraz wandalizm²³⁹.

Przechodząc do konkretnych zaleceń, zacznę od elementarza należytej opieki nad dziełami. W tym opracowaniu wprawdzie wystrzegam się przekazywania gotowych recept konserwatorskich w ręce niefachowców, ale wszyscy powinni poznać warunki przechowywania dzieł sztuki.

Zacznijmy od transportu, by przejść do ustalenia kontekstu i okoliczności dalszego zagrożenia obiektu w kolekcji. Niezależnie od lokalizacji w prywatnym lub instytucjonalnym miejscu przyjmuje się, że optymalne warunki we wnętrzu z dziełami to średnio: 16–18°C oraz 55–65% RH (wilgotności względnej). W domowych warunkach trudno zapewnić, a tym bardziej utrzymać na stałe takie parametry. Wiadomo, że najgorszy dla dzieł jest stres związany ze zmianą warunków. Dobowe amplitudy nie powinny przekraczać 1–3°C i 5% RH. Dodatkowym zagrożeniem dla dzieł sztuki jest światło, które może im szkodzić i przyspieszać procesy starzenia materii. Dlatego należy dążyć do minimalizowania czasu ekspozycji na światło i intensywności oświetlenia. W praktyce unikać trzeba bezpośredniego naświetlenia słońcem, bo wówczas temperatura mierzona punktowo na dziele może nawet przekroczyć 50°C. Przechowując dzieła w mieszkaniu, należy maksymalnie eliminować bezpośrednie nasłonecznienie, unikać bliskości źródeł ciepła, takich jak piece, kaloryfery, a także pamiętać o unikaniu bezpośredniej bliskości ścian zewnętrznych, które w cyklu dobowym zmieniają temperaturę. Zapomnianym, a słusznym sposobem ochrony jest korzystanie z zasłon okiennych i okryć przed kurzem, które dawniej były elementem dbałości o dom. Obecnie mogą być częścią rytuału odsłaniania dzieł do ekspozycji. Tu dodam, że do osłaniania wybieramy materiały bezkwasowe, dostępne na rynku.

Szczególnie na planach filmowych, także w czasie nagrań w muzeach, trzeba mierzyć intensywność oświetlenia luksometrem i dopasować warunki ekspozycji dzieł do ich charakteru i wrażliwości materiałów. Zwłaszcza dla zbiorów grafik, akwareli, tkanin i innych materiałów dopuszczalne natężenie oświetlenia nie powinno przekraczać 50 luksów. Galerie obrazów nie powinny być oświetlane intensywniej niż 100–150, maxi-

239 Joanna Czernichowska, *Strategie konserwacji prewencyjnej*, w: *O opiece nad kolekcją*, red. Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek, Joanna Egit-Pużyńska, konsultacja naukowa Iwona Szmelter, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008, s. 53.

47. Iluminacyjny charakter dzieł zgodny jest z projektem artystki. Grupa świecących kompozycji rzeźbiarskich na wystawie „Alina Szapocznikow. Sculpture Undone 1955–1972” w Museum of Modern Art (MoMA) w Nowym Jorku, 2012/2013. Fot. Iwona Szmelter, courtesy The Estate of Alina Szapocznikow / Galerie Loevenbruck, Paris / Hauser & Wirth



mum 200 luksów. Bogumiła Rouba zwraca uwagę na niebezpieczeństwo kumulacji godzin oświetlenia²⁴⁰:

Nie powinno się przekraczać rocznej dawki 500 tys. luksogodzin, co oznacza, że przy natężeniu 200 luksów światła (pomiar w muzeum na powierzchni dzieła sztuki) dzienny czas ekspozycji na światło nie powinien być dłuższy niż ok. 6,5 godziny.

Zbiory trzeba oświetlać wyłącznie wtedy, gdy są oglądane przez zwiedzających. Zasadą powinno być pełne zaciemnienie wewnątrz w poniedziałki, gdy muzea są nieczynne, oraz po zamknięciu obiektu dla zwiedzających.

Nie należy używać żarówek emitujących UV, które mogą być w energooszczędnych lampach. W zamian są dostępne żarówki oznaczone UV STOP. Co ciekawe, pozbawione promieniowania UV były klasyczne żarówki wolframowe, których widmo dobrze odpowiada fizjologii oka ludzkiego, jednak emitowały one promieniowanie podczerwone, które z kolei jest odpowiedzialne za podwyższenie temperatury we wnętrzu.

Światło jest elementem ekspresji wielu współczesnych dzieł sztuki, ale także podobnie ekspresyjnie możemy modelować klimat i atmosferę wystawy za pomocą odpowiednio dobranego, a przy tym bezpiecznego oświetlenia²⁴¹. Szczególnie istotne jest stosowanie odpowiednich żarówek w dziele operującym światłem, na przykład w instalacjach rzeźbiarskich Aliny Szapocznikow. Dobór żarówek bez emisji ciepła, UV oraz IR jest kluczem do ich ekspozycji, choć problemem może być znalezienie odpowiedniego rozmiaru sprzętu sprzed ponad 50 lat ze względu na inne współczesne normy. W ekspozycjach szczególnie

240 Rady dla opiekunów zbiorów. Z Bogumiłą J. Roubą rozmawia Joanna Egit-Pużyńska, w: *O opiece nad kolekcją...*, s. 67.

241 <https://www.krulen.com.pl/sposoby-wlasciwego-oswietlania-wnetrz-muzealnych.html> [dostęp 4.07.2022].



48. Spełnienie warunków prawidłowego transportu (miękkie gumowe koła, odpowiednie umocowanie i osłonięcie obiektów, gładka powierzchnia podłogi). Fot. archiwum Iwony Szmelter

wrażliwych dzieł, na przykład tkanin i akwarel, widzowie przyzwyczajeni już są do półmroku, a ewentualne natężenie światła regulują podczas oglądania czujniki ruchu. Bogumiła Rouba proponuje:

Przy eksponowaniu przedmiotów bardzo wrażliwych na działanie światła powinno się zastosować zasadę „przeprowadzenia widza przez ciemność”, bo wówczas po znalezieniu się w sali ekspozycyjnej jest on w stanie oglądać wystawiane przedmioty przy znacznie niższym natężeniu oświetlenia, niż wtedy, gdy np. z jasnego korytarza wchodzi do mrocznej sali²⁴².

W odniesieniu do instytucjonalnej opieki nad dziełami sztuki warto przypomnieć, że takie terminy jak konserwacja zapobiegawcza, zachowawcza, prewencyjna czy profilaktyczna – to określenia dotyczące postępowania opóźniającego procesy destrukcji promowanego na całym świecie:

Konserwacja prewencyjna może być zdefiniowana jako dowolne działanie, która zmniejsza ryzyko lub zapobiega zniszczeniu. Skupia się raczej na kolekcjach niż na pojedynczych obiektach, nie-interwencyjnych działaniach niż na interwencyjnych. W praktyce manipulowanie, przechowywanie i zarządzanie zbiorami (w tym planowanie awaryjne) są kluczowymi elementami w metodyce konserwacji prewencyjnej²⁴³.

Według Janusza Czopa w muzeach „konserwacja prewencyjna to unikanie lub minimalizowanie uszkodzeń i zniszczeń poprzez eliminowanie ich przyczyn”²⁴⁴, ale z zastrzeżeniem, że „w tym szerokim kontekście szczególne znaczenia ma świadomość i uporządkowana wiedza dotycząca podstawowych czynników zagrażających zbiorom muzealnym”.

W odniesieniu do konserwacji nietypowej materii, którą często zawierają dzieła sztuki współczesnej, Czap stwierdza, opierając się na wynikach badań Stefana Michalskiego z Kanadyjskiego Instytutu Konserwatorskiego (CCI), że:

242 *Rady dla opiekunów...*, s. 67.

243 *Preventive Conservation*, „Conservation: The GCI Newsletter” 1992, Vol. 7, No. 1, s. 5.

244 Janusz Czap, *Konserwatorska ochrona zbiorów muzealnych*, w: *Zarządzanie bezpieczeństwem muzeum*, NIMOZ, Warszawa 2018, s. 134.

w zbiorach muzealnych znajduje się duża grupa obiektów niestabilnych chemicznie (np. kwaśny papier, tkaniny, celuloide, materiały fotograficzne, tworzywa sztuczne, gumy), gdzie „każdy spadek o 5°C mniej więcej podwoi czas życia takich materiałów, które np. będą trwać tysiąc lat w temperaturze 0°C, zamiast kilku dziesięcioleci w temperaturze +25°C”²⁴⁵.

Generalnie zatem obniżenie temperatury przechowywania może być remedium na zagrożenia trwałości wymienionych materiałów. Nie można pominąć innych prozaicznych warunków opieki nad dziełami, które wszyscy możemy spełniać, jak dotykanie obiektów w białych rękawiczkach, chwytanie obiektów za konstrukcyjnie mocne elementy, unikanie mycia podłóg wodą, a jeśli jest ono konieczne – to błyskawiczne ich osuszanie, odkurzanie mikrofibrowymi rękawicami, odpowiedni transport dzieł ułożonych wzdłuż osi pojazdu, aby uniknąć nadmiernych wstrząsów i wibracji, szerszymi elementami dzieł na dole, stosowanie opakowań bezkwasowych, odpowiednich przekładek itd. Szczegółowe instrukcje można znaleźć w dostępnej literaturze na stronach internetowych takich instytucji, jak Narodowy Instytut Dziedzictwa w Polsce²⁴⁶ oraz podobnych na całym świecie. Systemy opieki profilaktycznej przedstawiają: CCI, GCI, ICCROM wraz z kursami RE-ORG.

Prewencja określa standardy odnośnie do akwizycji, użytkowania i opieki, zaleceń dotyczących właściwych warunków przechowywania, pakowania i transportu oraz wystawienia. Według klasyfikacji zaproponowanej przez Bogumiłę Roubę zadaniem konserwacji profilaktycznej jest zapobieganie procesom niszczenia, a konserwacja zachowawcza (aktywna) ma na celu przywrócenie i eksponowanie wartości artystycznych i estetycznych dóbr kultury²⁴⁷.

Obecnie postępowanie zwane zintegrowanym polega na przewidywaniu wszelkich zagrożeń, jakie dotyczą budynków i zbiorów dzieł, a także zapobiegania zniszczeniu obiektów poprzez czynności, które można wykonać samodzielnie, oraz dzięki zastosowaniu urządzeń klimatycznych i czynników fizycznych, chemicznych oraz biologicznych.

7.6. Zasady i filary postępowania

Na wstępie należy przyjąć, że ze względu na różną specyfikę dzieł sztuki zasady konserwacji dla tradycyjnej sztuki różnią się od filarów postępowania wobec nowatorskiej sztuki nowoczesnej i współczesnej. Respektując wartości dzieł sztuki w tradycyjnych, autograficznych dyscyplinach sztuk plastycznych zasady w zakresie konserwacji sztuki sformułowane są w siedmiu punktach²⁴⁸. To następujące zasady:

1. *primum non nocere* – po pierwsze nie szkodzić;
2. zachowanie maksymalnego poszanowania dla oryginalnej substancji zabytku i wszystkich jego wartości (materialnych i niematerialnych);

245 Ibidem, s. 130, cyt. za: Stefan Michalski, *Relative Humidity and Temperature Guidelines: What's Happening?*, w: *Preventive Conservation in Museums*, ed. Chris Caple, Routledge, London 2012, s. 369.

246 Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zabytków (od września 2023 Narodowy Instytut Muzealnictwa – NID), <https://www.nimoz.pl/files/publications/44/Zarz%C4%85dzanie%20bezpiecze%C5%84stwem%20lekki.pdf> [dostęp 4.07.2022].

247 Bogumiła J. Rouba, *Propozycja uporządkowania definicji*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” 1998, t. 9, nr 4, s. 4–5.

248 Bogumiła J. Rouba, *Proces ochrony dóbr kultury. Pojęcia, terminologia*, w: *Ars longa – vita brevis – tradycyjne i nowoczesne metody badania dzieł sztuki*, red. Józef Flik, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2003, s. 349–379.

3. wprowadzanie jedynie niezbędnej ingerencji (powstrzymywanie się od działań niekoniecznych);
4. usuwanie tylko tego, co na oryginał działa niszcząco;
5. zachowanie czytelności ingerencji;
6. zachowanie odwracalności metod, materiałów i przeprowadzonych zabiegów;
7. wykonywanie wszelkich prac zgodnie z najlepszą wiedzą i na najwyższym poziomie.

Jednak dla nowatorskiej sztuki współczesnej szersza jest rama ochrony dziedzictwa sztuk wizualnych adekwatna dla potrzeb jej zachowania. Autorka określiła je jako otwarty zbiór filarów postępowania dostosowanego do różnorodnych cech dziedzictwa, opisany w 10 punktach zarówno dla autograficznych, jak i allograficznych dzieł, hybryd i syntezy sztuk. Filary postępowania konserwatorskiego wobec nowatorskiej sztuki²⁴⁹:

1. przede wszystkim nie szkodzić, postępowanie zgodne z naczelną zasadą etyczną zgodnie z maksymą Hipokratesa – *primum non nocere*;
2. zachowanie etapów pracy: badania identyfikacyjne dzieła, wywiady z autorami lub ich zstępnymi, transdyscyplinarne studia przed diagnozą, koncepcją konserwacji i sformułowaniem projektu konserwatorskiego;
3. rozszerzenie roli dokumentacji jako wyniku badania: wykorzystując nowe metody rejestracji i archiwizacji, podkreślając, że właściwe rozpoznanie dzieła i jego dokumentacja są wyjściowymi elementami konserwacji, a jej wynik w dokumentacji może być wizualizowany także przed podjęciem prac;
4. maksymalny respekt dla oryginalnej substancji dzieła i wszystkich jego wartości artystyczno-estetycznych oraz społeczno-ekonomicznych w oparciu o kompleksową analizę wartościującą dziedzictwo sztuk wizualnych;
5. zachowanie minimalnej niezbędnej ingerencji w procesie konserwacji dzieła w świetle odpowiedniego paradygmatu teorii konserwatorskiej, nie jako sztywnej zasady, ale dostosowując ją do specyfiki utworu/dzieła/obiektu;
6. postępowanie w kierunku zachowania potencjalnej jedności utworu/dzieła/obiektu i jego integralności;
7. gdy to możliwe, zachowanie odwracalności metod i materiałów (która nie zawsze jest realna w praktyce);
8. stosowanie czytelności i odróżnialności zakresu ingerencji w dokumentacji oraz w komunikacie dla odbiorców;
9. wykonywanie zgodnie z aktualną wiedzą i na najwyższym poziomie konserwacji-restauracji i różnych metod rekonstrukcji, w tym w zakresie sztuki allograficznej ewentualnych emulacji, odtwarzania, iteracji;
10. dążenie do partycypacji społecznej na etapach identyfikacji dzieła, diagnozy i projektu konserwatorskiego, upowszechnienia informacji, by cel i wynik konserwacji był zrozumiały dla odbiorcy.

Warto podkreślić, że etyka konserwacji-restauracji opiera się na odpowiedzialności za przyszłość dziedzictwa sztuk wizualnych, zatem mamy przede wszystkim nie szkodzić podobnie jak w medycynie, co oznacza, że nie mamy prawa interpretować zadań opiekunów sztuki na podstawie upodobań czy wyobrażeń²⁵⁰. Należy jednak pamiętać, że takie

249 Iwona Szmelter, *Alert...*, s. 55–69.

250 Ernst van de Wetering, *Conservation-Restoration...*, s. 247–250.

podejście nie zmusza do traktowania każdego dzieła czy dobra kultury jako zamrożonej w czasie historycznej ruiny materii, gdyż w zachowaniu sztuki współczesnej często prymat ma idea i koncepcja artysty, którą należy uwypuklić. Wynika z tego imperatyw, że jako opiekunowie dziedzictwa kulturowego mamy obowiązek należycie i uczciwie rozpoznać i udokumentować dzieło przed podjęciem jakichkolwiek decyzji dotyczących działań konserwatorskich, optymalnie we współpracy z jego twórcą, by etycznie określić zakres naszej ingerencji.

Postępowanie holistyczne jest obecnie najwłaściwszym podejściem konserwatorskim w oparciu o materialny, niematerialny i cyfrowy charakter dziedzictwa. Wymaga to rozszerzenia i aktualizacji profesjonalnej wiedzy konserwatorskiej, w której nastąpiła radykalna zmiana, gdyż wierność dogmatom i doktrynom wbrew cechom obiektów jest oznaką bezmyślności. Nie ma tu miejsca na amatorstwo, a opiekując się sztuką, nie możemy kierować się rutyną, lecz postępować z respektem dla wartości indywidualnego dzieła. Zachowanie zintegrowanych obiektów dziedzictwa wymaga współpracy z różnymi grupami zawodowymi, jak to ma miejsce na przykład w rekonstrukcji dużej instalacji będącej syntezą sztuk lub w projekcie konserwatorsko-budowlanym. W zrównoważonym rozwoju społecznym opiekunowie sztuki najnowszej pełnią rolę aktorów promujących wiedzę o wartości dziedzictwa, między innymi przez włączanie problematyki dbałości o jego istnienie.

Nowa teoria i praktyka konserwacji

Opieka konserwatorska nad najnowszym dziedzictwem stawia przed nami wielkie wyzwania. Nieograniczone niczym formy sztuki oddają nowe idee, a obowiązkowość stosowania konwencjonalnej materii odeszła do lamusa. Przełom prezentowany w sztuce współczesnej Jean Dubuffet wiązał ze zmianą roli sztuki i określał jej prawdziwą funkcję jako zmianę wzorców myślowych oraz uprawnienie do funkcjonowania sztuki poza cyrkulacją akademickiego wykształcenia i galerii.

Gdy nowatorska sztuka staje się dziedzictwem oznacza to także umożliwienie nowego myślenia w zakresie jej konserwacji, co przedstawione jest poniżej.

8.1. Rola paradygmatów teorii dla zachowania sztuki współczesnej

Zachowanie sztuki nowoczesnej i współczesnej jest złożonym wyzwaniem ze względu na fakt, że tradycyjny model konserwacji zdecydowanie nie odpowiada rzeczywistym potrzebom wielu dzieł sztuki powstałych w XIX–XXI wieku. Rodzajem sygnału ostrzegawczego, że nieporozumienia zaszły zbyt daleko stała się konieczność wprowadzenia innowacji dla zachowania sztuki opartej na czasie.

Wprowadzona w piśmiennictwie nazwa określa po prostu dzieła medialne oparte na czasie, znane jako sztuka czasowa (ang. *time-based media* lub *variable media*).

Funkcja sztuki opartej na czasie jest dwojaka – po pierwsze w ich kreację jest wpisany w nie wymiar czasu, a po drugie rozwijają się w czasie dla widza, który odpowiednio je odbiera nie jako jednorazowy akt twórczy, lecz realizowany w czasie odpowiednim dla danego środka artystycznego. Współczesne media w sztuce opartej na czasie określone są jako różnorodne w charakterze, zawierają wideo, film, slajdy, audio lub technologie komputerowe, są obecne w sztuce hybrydowej i totalnej.

Sztuka oparta na czasie jest obecnie szeroko propagowana jako przejaw cyfrowej rewolucji, w końcu XX wieku związanej z komputeryzacją i działaniem internetu, a tymczasem towarzyszyła człowiekowi od sztuki prehistorycznej, przykładem są jaskinie z malowidłami, które zmieniały się pod wpływem dźwięków, światła i cienia, przez co należy interpretować najstarszą sztukę jako syntezę różnej ekspresji oddziałującej na mieszkańców grot.

Sztuka oparta na czasie dotyczy także przywracania złożonej ekspresji sztuki barokowej, jak i odwiecznej korespondencji sztuk, ich syntezy. W XX wieku sztuka czasowa stała się ważnym nurtem w sztuce współczesnej, to także tak zwana *social practice* oraz performans. Do grupy czołowych uprawiających ją artystów zaliczają się Yves Klein, Marina Abramović i Bill Viola oraz artyści sztuki cyfrowej ze środowiska polskiego – Agata Wrońska, Aleksandra Karpowicz, Rafał Dominik, Ada Sokół, którzy wzbogacają sztukę, otwierając jej nowe możliwości, ale także nowy zakres ich konserwacji.

Formy dzieł współczesnych sztuk wizualnych opartych na czasie są różnorodne i często nie wystarcza konserwacja ich materii, gdyż ich zachowanie i ekspozycja wymaga także odtworzenia ich funkcji. Przykładem są instalacje, w tym przestrzenne aranżacje obiektów, światła, dźwięku, kinetyki i innych elementów ekspresji. Performanse, które mogą tworzyć immersyjne doświadczenie dla widza także zaczynają być odtwarzane. Także rodzaj video art, w tym filmy i animacje, które wykorzystują czas jako element narracji i ekspresji. Land art, jako dzieła sztuki tworzone w naturalnym krajobrazie, które zmieniają się wraz z upływem czasu i wpływem czynników atmosferycznych – te można zachować głównie poprzez dokumentację.

Wspólne cechy ze sztuką opartą na czasie ma sztuka klasyfikowana jako hybrydowa, mająca w swojej strukturze elementy istnienia w czasie. Ten aspekt przejawia również wideo i film, gdy zatrzymują ulotny moment w czasie poszczególnych kadrów, tworząc tym samym dzieło sztuki oparte na czasie. Także teatr, zwłaszcza gdy dominuje w nim wizualność, jak nurt teatru narracji plastycznej odtwarzanej w ramach dedykowanych tej formie teatralnej festiwali, w obecności wiernych fanów tej sztuki, która dawniej, w latach 70. XX wieku, była w repertuarze awangardowych scen, jak warszawski Teatr Studio Józefa Szajny.

Należy wyjaśnić, że synteza sztuk ma najstarszy rodowód w dziedzictwie kultury, począwszy od jej przejawów w jaskiniach, podczas których współdziałały naskalne obrazy, dźwięk, światło i ceremonie. W teorii sztuki termin „synteza sztuk” wprowadzono dopiero w XIX wieku. Oznacza kompletne dzieło harmonijnie łączące różne rodzaje sztuki, na przykład wraz z muzyką i tańcem jako elementem spektaklu zwanego często sztuką totalną lub korespondencją sztuk, a także określanego w literaturze terminem *Gesamtkunstwerk*.

Powszechna obecnie sztuka cyfrowa zawiera między innymi dzieła generowane komputerowo, urodzone cyfrowo i odtwarzane w czasie w rodzinie sztuk wizualnych. Co ciekawe, nowe media stanowią rodzaj reinterpretacji dawnej sztuki, ale z zastosowaniem odmiennego kodu przekazu.

Jak zauważa Grzegorz Dziamski:

Nowe media zawsze pociągały artystów awangardy, którzy widzieli w nich środek do wyzwolenia sztuki z dawnej tradycji artystycznej – tradycji sztuk pięknych (*beaux arts*). Konsekwencją tego wyzwolenia jest rozpad spójnego systemu kryteriów artystycznych oraz zerwanie sekretne go kodu estetycznego łączącego nową sztukę z dawną sztuką – sztuka wykorzystująca nowe media nie tyle bowiem kontynuuje dawną sztukę, co poddaje ją reinterpretacji²⁵¹.

Nowe formy sztuki bywają rozumiane jako kontynuacja procesu dematerializacji sztuki, rozpoczętego przez Duchampa i kontynuowanego przez artystów konceptual-

nych, takich jak Joseph Kosuth, a później obecnego między innymi w akcjach Fluxusu²⁵². Sztuka konceptualna stała się punktem wyjścia do formowania się modelu sztuk komunikacyjnych, współcześnie właśnie rozumianych jako nowe media, które funkcjonują w nowej sytuacji estetycznej jako urodzone cyfrowo²⁵³.

Przemiany w przekazie sztuki zapoczątkowała telekomunikacja, mentalnie rodem z historycznego opisu „globalnej wioski” według McLuhana²⁵⁴, odnoszącego się do nowych wirtualnych technologii; sprawiała, że sztuka stała się coraz szerzej dostępna. Ta perspektywa uaktywniła obecność artystów w życiu społecznym i pomaga czynić ich sztukę zrozumiałą i pożądaną. Potwierdza ten zwrot do uczestnictwa w sztuce Roy Ascott, który był od lat sześćdziesiątych jednym z najważniejszych artystów i teoretyków w dziedzinie cybernetyki i telematyki. Jego prace koncentrują się na wpływie sieci cyfrowych i telekomunikacyjnych na świadomość. Badacz zajmuje się sztuką elektroniczną, cybernetyczną i telematyczną, interaktywną sztuką komputerową²⁵⁵. W kolejnych opracowaniach przedstawia świat, w którym obiekty fizycznie nie istnieją w modelu aktywnego uczestnictwa odbiorców w sieci. W *The Future is Now: Art, Technology, and Consciousness*²⁵⁶ opisał taki stan jako pozwalający na świadome uczestnictwo w sztuce. Był jednym z pierwszych artystów, którzy zaapelowali o pełne uczestnictwo widza w przyszłościowej strukturze odbioru sztuki²⁵⁷ dzięki odejściu od pasywnego odbioru sztuki (na rzecz jej współkreacji), rezygnacji z roli artysty-autora (na rzecz budowy interfejsu); zakłada też koniec dzieła jako obiektu: dziełem staje się system jako niematerialne zjawisko znajdujące się w procesie. Dominacja nowych mediów w sztuce oznacza redefinicję tradycyjnych instytucji sztuki, jak muzea, galerie, akademie. Ta pozorna utopia funkcjonowania nowych mediów w sztuce znajduje stopniowo zastosowanie od kilku dekad.

8.2. Innowacje w konserwacji i odtworzeniu sztuki

Współczesne dzieła sztuki wymagają dostosowania form ich zachowania do ich charakteru oraz odpowiedniej biegłości technicznej, ale można wyróżnić wspólne dla nich strategie postępowania, są to:

- konserwacja przez dokumentację – kluczowa dla archiwizacji, zachowania sztuki efemerycznej, opartej na czasie. Obejmuje szczegółowy opis dzieła, jego kontekstu i instrukcji dotyczących jego prezentacji. Opisu można dokonać za pomocą różnych mediów, takich jak: fotografia, nagrania audio i wideo. Dokumentacja może być w przyszłości podstawą odtworzenia dzieła;
- digitalizacja na nowych nośnikach – nagrywanie na nowe nośniki w wysokiej rozdzielczości; istotą dzieł jest przekaz, a nie materialny, przestarzały nośnik; opracowywanie interaktywnych aplikacji;
- wywiady z artystami – mają na celu poznanie idei ich prac, zebranie informacji o dziele i roli materiałów, uzyskanie zgody na ewentualne odtworzenie dzieła, przy czym ważne jest, aby dzieła sztuki opartej na czasie były prezentowane zgodnie z intencją artysty;

252 Anna Płazowska, *Sztuka i komunikacja...*, s. 216.

253 Ryszard W. Kluszczyński, *Od konceptualizmu...*, s. 77–86.

254 Patrz przypis 132 w tej publikacji.

255 Roy Ascott, <https://www.digitalartarchive.at/database/artists/general/artist/ascott.html> [dostęp 17.05.2024].

256 Roy Ascott, *The Future...*, passim.

257 Anna Płazowska, *Sztuka i komunikacja...*, s. 217.

– re-prezentacja – jako rodzaj rekonstrukcji konserwatorskiej według metod etycznego odtworzenia. Ponowne prezentacje dzieł w XXI wieku funkcjonują w innowacyjnych metodach konserwacji z przedrostkiem „re-”, jak re-performans, re-instalacja; jest wiele metod rekonstrukcji, imitacji zwanej emulacją, odtwarzania na podstawie dokumentacji, niczym muzyki z nut. Podczas różnego rodzaju re-prezentacji dzieł należy wziąć pod uwagę: przestrzeń wystawienniczą, oświetlenie, czynniki działające na zmysły, interakcję z publicznością.

Gromadzenie, konserwowanie i wystawianie tych dzieł sztuki podczas ich re-prezentacji – stawiają przed konserwatorami złożone wyzwania techniczne i etyczne. Zasady kolekcjonowania i muzealizacji najnowszych dzieł, w tym artystycznych prac opartych na czasie są wdrażane na całym świecie. Rozwiązało te problemy Laboratorium Digitalne w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku. Niestabilność, zanik, a także nieuchronne zmiany uznano za nieodłączną część dzieł opartych na czasie, ponieważ wybrane przez artystów urządzenia i technologie zawodzą i stają się przestarzałe. I dlatego:

Aby zachować kruchą tożsamość dzieł medialnych opartych na czasie, konserwatorzy muszą proaktywnie zarządzać stopniem zmian, które mogą zostać wprowadzone w każdym z nich. Aby zapewnić niezbędną i najlepszą opiekę nad prestiżowymi dziełami sztuki, które znajdują się pod jego opieką, w tym kluczowymi dziełami Vito Acconciego, Tacita Dean, Bruce'a Naumana, Nam June Paika, Pipilotti Rist i Billa Violi, Muzeum Solomona R. Guggenheima stało się jednym z pierwszych muzeów na świecie, które wyznaczyły personel konserwatorski specjalnie do opieki nad swoją kolekcją sztuki medialnej. Dzięki temu przełomowemu zaangażowaniu Guggenheim jest liderem w opracowywaniu i ustanawianiu nowych praktyk w zakresie ochrony sztuki medialnej opartej na czasie na arenie międzynarodowej²⁵⁸.

Uruchomienie Laboratorium Konserwacji Mediów w Muzeum Guggenheima spowodowało wypracowanie propozycji nowych dróg postępowania i procedur, poprzez testowanie metodologii dla *variable media*. Skupiono się na wybranych studiach przypadków, w tym *Bitemporal Vision: The Sea* Kena Jacobsa (1994), *Net Flag* Marka Napiera (2001), *Site* Roberta Morrisa (1964), *TV Garden* Nam June Paika (1974) i między innymi *Stick Spiral* Meg Webster (1986)²⁵⁹. Świat konserwatorski błyskawicznie zareagował na tę inicjatywę, dzięki czemu opiekunowie sztuki rozwinęli nowe kompetencje w odniesieniu do sztuki elektronicznej, video, wielodyscyplinarnej instalacji, performansu.

Przykładem jest zachowanie sztuki opartej na czasie w instalacji multimedialnej *One Candle* Nam June Paika (1988–1989), która był odtwarzana wielokrotnie w ostatnich trzydziestu latach w wielu galeriach świata. Stanowi projekt zawierający instalację składającą się z płonącej świecy rejestrowanej przez kamerę wideo w narożnym miejscu pomieszczenia. Obraz z kamer jest rzutowany na ściany za pomocą kilku rozbieżnych projektorów katodowych. Przepływ powietrza wskutek ruchu widzów wpływa na wygląd zmiennego kształtu płomienia na ścianach galerii. Znajduje się skojarzenia z buddyjskim myśleniem

258 *Time-Based Media*, <https://www.guggenheim.org/conservation/time-based-media> [dostęp 14.06.2022].

259 *The Variable Media Initiative*, <https://www.guggenheim.org/conservation/the-variable-media-initiative> [dostęp 15.06.2022].

49. Etyczne zagadnienia rekonstrukcji instalacji Nam June Paika *One Candle*, odtwarzanej 1989–2007, omawiane podczas Sympozjum INCCA, MoMA w Nowym Jorku, 2007. Fot. archiwum Iwony Szmelter



o współzależności wszystkich rzeczy w nieustannym procesie zmiany²⁶⁰. Istotą *One Candle* jest autorski projekt, a nie materia świecy, która się wypala, ani nie wierność przestarzałym projektorom, które odeszły do lamusa w czasie szybkich zmian techniczno-cywilizacyjnych. Istotą w podejściu konserwatorsko-kuratorsyjnym jest charakter allograficzny dzieła, podobnie jak muzyka z nut, pozwalający na jego odtwarzanie bez utraty oryginalności. Nam June Paik pozostawia swoje prace w charakterze dzieła otwartego, stwierdzając: „Nie lubię mieć całkowitej kontroli – to byłoby nudne. To, czego nauczyłem się od Johna Cage’a, to doceniać każdą chwilę utraty kontroli. Niespodzianki i rozczarowania są wpisane w proces”²⁶¹.

Instalacja *One Candle* prezentowana była w różnych pomieszczeniach o planie trójkąta, lub rogu pokoju, dając wydzieloną przestrzeń, której atmosfera porównywana jest do „klimatu” kaplicy. Przekaz artysty, który ma bez wątpienia nowatorski charakter, starano się utrwalić i rozwijać na całym świecie, także w polskim środowisku sztuki cyfrowej.

Podstawą proponowanej przez polskich autorów teorii ochrony sztuki opartej na czasie jest przeformułowana refleksja o sztuce najnowszej, prezentowana między innymi w dysertacjach Elżbiety Wysockiej na temat potrzeby zmiany zasad konserwatorskich²⁶². Jej interpretacja oparta na wielu przykładach rozszerza teorię konserwacji, odnosząc ją do procesu „przepisywania” dzieła wirtualnego na nowy nośnik²⁶³. W publikacjach Ryszarda Kluszczyńskiego szeroko i wyczerpująco przedstawiona jest nowa rola estetyczna sztuki medialnej²⁶⁴. Opracowania tego znawcy najnowszej sztuki cyfrowej stanowią kompendium zagadnień zawarte w kolejnych książkach: *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej* (1999, wyd. 2 z 2002); *Spółeczeństwo informacyjne. Cyberkultura*.

260 Nam June Paik: *Exhibition Guide*, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/nam-june-paik/exhibition-guide> [dostęp 4.05.2022].

261 Nam June Paik, Paul Schimmel, *Abstract Time*, „Arts Magazine” 1974, Vol. 49, No. 4, s. 53.

262 Elżbieta Wysocka, *Reenactment, czyli niekonserwatywna konserwacja sztuki performance*, „Sztuka i Dokumentacja” 2010, nr 3, s. 17–24.

263 Elżbieta Wysocka, *Wirtualne ciało sztuki. Ochrona i udostępnianie dzieł audiowizualnych*, NCK, Kraków 2013, passim.

264 Ryszard W. Kluszczyński, *Od konceptualizmu...*, s. 77–86.

Sztuka multimedialna (2001, wyd. 2 z 2002); *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu* (2010, wyd. 1)²⁶⁵. Kluszczyński daje szeroki opis sytuacji i proponuje rozwiązania teoretyczne dla środowisk zainteresowanych współczesnymi praktykami nowomediowymi. Diagnozy autora są cenne dla estetyków, krytyków sztuki, kulturoznawców; są też istotne w procesie rozpoznania dzieł przed ich ochroną i konserwacją.

Sztuka nowych mediów wymaga odmiennego podejścia do jej zachowania i niezbędnego odtworzenia. Śledząc tysiące studiów przypadków zachowania sztuki urodzonej cyfrowo (ang. *born-digital*), wyraźnie widzimy, że potrzebny jest nowy zakres odpowiedzialności w myśleniu konserwatorskim. W ślad za dynamicznym rozwojem cyfrowej postaci sztuki konieczne było nie tylko fizyczne dostosowanie umiejętności, ale także etyczna rewizja zasad konserwatorskich w zakresie zachowania materii.

Czasowość przekazu sztuki wskazuje z teoretycznego punktu widzenia według podstaw filozoficznych ochrony sztuki współczesnej Nelsona Goodmana na to, że wiele dzieł opartych na czasie jest z natury allograficznych; nie występują w postaci pojedynczego oryginału. Istnieją i można je pokazywać tylko podczas ich re-prezentacji; można je wielokrotnie odtwarzać, zatem każdą ich iterację można uznać za inną reprezentację tego samego dzieła sztuki, podobnie jak w przypadku odtwarzania muzyki.

Materialny aspekt wymaga zmiany myślenia, gdyż dzieła zapisane są na nośnikach, które już po kilku latach starzeją się i często się psują, podczas gdy ich pierwotne wersje są trudno dostępne, albo zostały już wycofane z produkcji. Te techniczne powody, zdawałoby się prozaiczne przyczyny zapisu przekazu dzieł na nowych nośnikach są oczywiste i akceptowane w majestacie etyki i prawa. Tryb przenoszenia dzieł urodzonych cyfrowo na nowe nośniki jest powszechny. Oczywiście w archiwach warto przechowywać dla celów edukacyjnych przestarzałe technologicznie urządzenia, także te nośniki cyfrowe, które wykorzystał autor w swoim studio. To oznacza, że najstarszy cyfrowy zapis traktowany jest jako jedynie materialny nośnik, który nie ma statusu oryginału, chociaż na nim po raz pierwszy zapisano dzieło. Natomiast oryginałem jest przekaz dzieła przeniesiony na nowy, aktualny nośnik. Tu tkwi istota innowacji w myśleniu o oryginale w sztuce cyfrowej.

Przyszłościowy wymiar mają projekty badawcze poświęcone nie tylko sztuce cyfrowej, ale także innym problemom ochrony sztuki najnowszej, prowadzone przez Tate Modern w Londynie: „Badania Tate – badania to silnik, który napędza większość tego, co robimy w Tate, od organizowania wystaw po kolekcjonowanie dzieł sztuki i odkrywanie, jak najlepiej się nimi opiekować, oraz wspieranie naszych gości w angażowaniu się i w nauce”²⁶⁶.

W tym duchu prowadzone są działania w dwóch kierunkach – popularyzacji dla celów edukacyjnych i działania stricte badawcze. Realizowane są wspólne projekty wielu partnerów w ramach International Network for Conservation of Contemporary Art (INCCA), jak *Inside Installation EU* i inne. Zaskakująco silną eskalację znaczenia nowych mediów przyniosła około roku 2020 nowa forma – współczesne dzieła wirtualne, tworzone w oparciu o NFT, czyli dzieła urodzone cyfrowo. Równoległe do sztuki „nowo narodzonej” powstają współczesne awatary dzieł dawnych mistrzów. Wersje NFT dzieł Leonarda, Caravaggia i Modiglianiego są sprzedawane przez włoskie muzea na wystawie w Londynie²⁶⁷.

265 Ryszard W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, WAiP, Warszawa 2010, https://www.academia.edu/16596667/Sztuka_interaktywna_Od_dzie%C5%82a_instrumentu_do_interaktywnego_spektaklu [dostęp 17.05.2024].

266 <https://www.tate.org.uk/research> [dostęp 24.06.2024].

267 Selenia Mattei, *Wersje NFT dzieł Leonarda, Caravaggia i Modiglianiego będą sprzedawane przez włoskie muzea*, „Artmajeur”, 17.02.2022, <https://www.artmajeur.com/pl/magazine/2-wiadomosci-o-sztuce/wersje-nft-dziel-leonarda-caravaggia-i-modiglianiego-beda-sprzedawane-przez-wloskie-muzea/331180> [dostęp 17.02.2022].

Dla tych, którzy będą chcieli odkrywać zarówno sztukę nowoczesną, jak i współczesną, ilość dostępnych na świecie dzieł jest nieograniczona, chociaż wymaga znanstwa. Istnieje wiele miejsc, w których można zobaczyć dzieła i doświadczyć ich oddziaływania, nauczyć się „alfabetu” ich rozumienia, jak określił to Hans-Georg Gadamer, o czym była mowa w poprzednich rozdziałach. Gdy filozof przedstawił znaczenie alfabetu, nie miał na myśli dosłownego zbioru liter czy znaków. Odnosił się raczej do podstawowych kodów, konwencji i sposobów wyrażania, które charakteryzują sztukę współczesną. To swoisty klucz, który pozwala nam odczytać i zrozumieć dzieła sztuki tworzone w naszych czasach.

Poznanie alfabetu sztuki współczesnej jest ważne z wielu powodów. Przede wszystkim chodzi o komunikację odbiorców ze znaczeniem sztuki. Sztuka współczesna jest często nieczytelna, jako bardziej abstrakcyjna i eksperymentalna niż sztuka tradycyjna. Aby w pełni docenić jej wartość, musimy nauczyć się myśleć i mówić jej językiem. Poznanie alfabetu pozwala nam nawiązać dialog z dziełem sztuki, zrozumieć intencje artysty i odkryć nowe znaczenia. Kolejną korzyścią wynikającą z poznania alfabetu sztuki współczesnej jest aktualizacja wiedzy i rozszerzenie horyzontów poznawczych. Sztuka współczesna często prowokuje, zaskakuje i wykracza poza utarte schematy. Poznanie jej alfabetu pozwala nam otworzyć się nie tylko na nowe doświadczenia estetyczne, ale i poszerzyć nasze rozumienie świata. Można wnosić, że znajomość alfabetu sztuki współczesnej implikuje krytyczne myślenie. Umożliwia bardziej świadome i krytyczne podejście do dzieł sztuki. Można analizować je pod kątem różnych kontekstów, dostrzegać ukryte znaczenia i formułować własne interpretacje.

Fundamentalne znaczenie poznania alfabetu sztuki współczesnej podchwyciły w swej misji liczne muzea, wydając dostępne także on-line magazyny o charakterze edukacyjnym, najszerzej opisujące aktualną sztukę, jak Tate Modern w Londynie, publikujące zarówno pisma badawcze i opiniotwórcze, na przykład „Tate etc.” oraz „i-d”²⁶⁸. Liczne muzea prowadzą strony informacyjne, które są rozbudowane w stopniu satysfakcjonującym widzów i kolekcjonerów, jak MoMA w Nowym Jorku²⁶⁹. Centra sztuki najnowszej, jak wspomniana kolebka „nowojorskiej” sztuki współczesnej, oferują obecnie dzieła ze wszystkich kontynentów, są siedzibą wielu galerii oraz należą do najbogatszych muzeów; to między innymi Solomon R. Guggenheim Museum, Whitney Museum, wspomniane MoMA – z niezliczoną ilością imponujących dzieł. Sztuka najnowsza jest eliksirem aktualności, demonstrowanym i popularnym nie tylko w największych miastach w USA, ale także na wszystkich kontynentach.

Wiąże się to z pewnym ryzykiem nadmiaru informacji, które oferuje obecna cywilizacja i co tu ukrywać, z konsekwencją w postaci możliwości dezinformacji. Stąd warto szukać informacji w najlepszych spośród czasopism, jak te polecane przez media²⁷⁰, i w wydawnictwach stałych. Zwłaszcza w odniesieniu do sztuki z innych kontynentów, która w obecnym czasie, naznaczonym nurtem dekolonizacji, staje się obiektem powszechnego zainteresowania.

W reakcji na ten nadmiar powstają opracowania o sprawdzonym, naukowym charakterze dostępne w domenie publicznej dzięki pracy zespołowej, takie jak *MODERN AND CONTEMPORARY ASIAN ART: A Working Bibliography*, gdzie wpisy są dokonane według

268 „Tate Etc.” to opiniotwórczy kwartalnik o sztuce wydawany przez Tate – brytyjską organizację zrzeszającą galerie Tate Britain, Tate Modern, Tate St. Ives, Tate Liverpool – mający największy nakład ze wszystkich czasopism artystycznych na świecie, <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-54-spring-2022> oraz https://i-d.vice.com/en_uk/topic/tate-modern [dostęp 20.07.2022].

269 Patr: <https://www.moma.org/magazine/> [dostęp 17.05.2024].

270 14 Best Art Magazines and Publications You Must Follow!, 23.12.2020, <https://blog.elink.io/art-magazines-and-publications/> [dostęp 20.07.2022].

kraju, tematu i wykonawcy. W niektórych sekcjach, które podają tytuły prac o konkretnych artystach, autorzy bibliografii podążają za nazwą dzieła lub nazwiskiem artysty²⁷¹.

Warto pamiętać, że warunkiem akceptacji innowacyjnego postępowania mającego na celu zachowanie sztuki współczesnej jest edukacja i erudycja nie tylko konserwatorów, ale także społeczeństwa. Rola partycypacji widza staje się kluczowa dla zrozumienia i docenienia odtworzenia sztuki w trakcie warsztatów, wystaw, publikacji. Współczesny scenariusz w kulturze przewiduje rolę sztuki współczesnej i jej odbioru w postulowanym zrównoważonym rozwoju społecznym.

8.3. Rozszerzenie teorii zachowania dziedzictwa sztuk wizualnych

W poprzednich rozdziałach wyjaśniono dlaczego początek sztuki nowoczesnej lokujemy w czasach poświeceniowego kryzysu, chociaż w powszechnym odbiorze modernizm pojawia się wraz z impresjonizmem. Natomiast współczesność, traktowana jako indywidualizacja wystąpień artystów w sztuce, liczona jest od czasu po II wojnie światowej, czyli od około połowy XX wieku, jakkolwiek sama nazwa wskazuje na konieczność uaktualniania miana współczesności dla obecnie tworzących pokoleń artystów. Terminów „nowoczesność” i „współczesność” nie powinno się stosować zamiennie, jak w przypadku warszawskiej instytucji, które tak określa swoją misję: „Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie jest instytucją publiczną, która kolekcjonuje dzieła sztuki oraz bada i upowszechnia materialne i niematerialne dziedzictwo kultury współczesnej”. Wyjaśnienie utrzymania nazwy takiej nazwy muzeum powstałego w 2005 roku wskazuje na przyzwyczajenie odbiorców do powstałego skrótu – „eMeSen” i utrzymanie jej także w nowej lokalizacji muzeum w 2024 roku²⁷². Wizerunkowo zastosowano kompromis na stronie internetowej MSN, gdzie zastosowano nazwę „artmuseum.pl”, która nie precyzuje rodzaju sztuki prezentowanej w tej instytucji. Tymczasem faktem jest, że większość muzeów na świecie mających współczesną specyfikę zbiorów ma w tytule „Contemporary Art”. Także w Polsce liczne centra sztuki współczesnej, w tym CSW Warszawie i CSW w Toruniu, a także Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie (MOCaK)²⁷³. Istnieją zrozumiałe wyjątki, jak nazwa nowojorskiego Museum of Modern Art, gdyż zainicjowała istnienie tego muzeum wystawa w 1929 roku, to jest w czasach rozkwitu modernizmu. Zawsze można podjąć dyskusję terminologiczną, opierając się na wyjątkach, na przykład cechy skrajnego indywidualizmu, charakterystyczne dla sztuki współczesnej, są starsze niż sam termin, w sztuce narodziły się już na początku XX stulecia. Zdaniem autorki, warto przypominać w nazwach cechy charakteru sztuki ostatnich dwustu lat, gdyż przez zastosowanie odpowiedniej terminologii w dziedzictwie sztuki staje się uzasadniona potrzeba wprowadzenia niezbędnych zmian w ochronie spuścizny artystów.

Formułując nową teorię dotyczącą dziedzictwa kultury, odbiegającą od historycznych opracowań, należy pamiętać, że nie żyjemy w próżni. Nowej teorii ochrony i konserwacji

271 Patrz: *Modern and Contemporary Asian Art: A Working Bibliography*, <http://www.arts.usyd.edu.au/departs/arhistory/index.php?page=staff&id=johclark> [dostęp 12.06.2022].

272 O misji muzeum patrz: <https://artmuseum.pl/misja> [dostęp 16.10.2024]; o planach patrz: <https://wyborcza.pl/7,112588,30999061,dyrektorka-muzeum-sztuki-nowoczesnej-szacujemy-ze-rocznie.html> [dostęp 18.09.2024].

273 <https://www.mocak.pl/> [dostęp 18.09.2024].

sztuki najnowszej, czyli nowoczesnej i współczesnej, nie budujemy od zera i nie możemy burzyć dotychczasowej wiedzy. Lepszym i rozważniejszym rozwiązaniem jest osobne traktowanie wyjątków od reguł i znaczące rozszerzenie tej części teorii, który ma obejmować sztukę od jej przełomu poświeceniowego. Aby nie wikać się w meandry historyczne, można nazwać tak traktowaną teorię „nową”, ale trzeba mieć przy tym świadomość jej powiązań z ogólną, dotychczasową wiedzą konserwatorską²⁷⁴.

Podobnie wcześniej niż w teorii powstawały w trakcie prac nad ochroną dzieł nowe metodologie konserwatorskie, dostosowane do potrzeb nietypowego najnowszego dziedzictwa. Niemal jak na stole operacyjnym konserwatorzy-restauratorzy byli zobowiązani do leczenia „nietypowego pacjenta”.

Przełom cywilizacyjny, w którym aktualnie uczestniczymy, przyniósł krytyczne podejście do wielu zagadnień ochrony dziedzictwa sztuk wizualnych. Miłośników sztuki frustruje zaniedbanie jej roli w erze antropocenu, sztucznej sytuacji stworzonej przez człowieka – w której od XVIII wieku dominują interesy przemysłu i ekonomii. Etap ten ulega przesileniu, czego dowodzą nowe badania, których wynik sugeruje, że dla zachowania ciągłości cywilizacji i kultury niezbędna jest rewizja postępowania, zapobieżenie katastrofom ekologicznym, odrodzenie planety, a także przywrócenie sztuce jej znaczenia w rozwoju kultury.

Naturalne rozszerzenie historycznej myśli konserwatorskiej

Warto mieć świadomość wpływu historii myśli konserwatorskiej na niuanse współczesnej teorii. W meandrach zmieniających się przez wieki zasad postępowania z dziedzictwem sztuk wizualnych pojawiały się przekonania i wartościowania zbliżone do naszych, jak teoria i praktyka sir Pietro Edwardsa, opiekuna obrazów i zabytków weneckich, i autora *Kapitolato*, zestawu wytycznych artystyczno-naukowej konserwacji-restauracji, a nawet wizji kształcenia akademickiego na przełomie XVIII i XIX wieku²⁷⁵. Dzięki teoriom, niekiedy sprzecznym względem siebie, środowiska kulturalne zdały sobie sprawę z priorytetu zachowania oryginału w sztuce dawnej. Ciekawe, że wcześniej, niż sformułowano teorie, podejmowano działania zbliżone teoretycznie do obecnych zasad, wypracowane w bezpośredniej konfrontacji ze sztuką, między innymi wśród prekursorów empatycznego podejścia do wartości spuścizny myślenia konserwatorskiego, na przykład artyści Rafaela Santi, pełniące w XVI wieku funkcję pontyfikalnego konserwatora.

Wiedza o zasadach ochrony łączy się z istotnymi postaciami w rozwoju teorii konserwatorskiej od XVIII do XX wieku, by wymienić najważniejszych teoretyków konserwacji sztuk wizualnych, jak Joachim Winckelmann – mentor ukonstytuowanej później historii sztuki, Eugène Viollet-le-Duc z jego nadprodukcją dowolnych rekonstrukcji w zabytkach, John Ruskin z szacunkiem do zabytku i jego nawarstwień, Alois Riegl, będący twórcą nowoczesnej teorii konserwacji, z relatywizmem historycznym u jej podstaw, wreszcie Cesare Brandi, formułujący estetyczne podstawy działań w *Teorii restauracji* (1963), autor ostatniej z oryginalnych myśli teoretycznych, gdyż kolejne były kompilacjami teorii konserwatorskich i ekonomiczno-społecznych z przewagą tych ostatnich. W zakresie interesującego nas zachowania sztuki najnowszej brandyjska teoria wprawdzie stawia na

274 Patrz: Iwona Szmelter, *Współczesna teoria konserwacji i restauracji dóbr kultury. Zarys zagadnień*, „Ochrona Zabytków” 2006, nr 2, s. 5–39, https://ochronazabytkow.nid.pl/wp-content/uploads/2019/09/OZ_2-2006_01_Szmelter.pdf [dostęp 14.10.2020].

275 Iwona Szmelter, *O fenomenie...*, s. 68.

pierwszym miejscu ochronę materii dzieła, podczas gdy w utworach współczesnych często mamy do czynienia z prymatem idei, ale materia opisana jest w teorii restauracji jako bipolarna w swej istocie. Znaczy to, że z jednej strony ma strukturę fizyczną, a z drugiej jest nośnikiem idei dzieła. To założenie Brandiego bliskie jest współczesnej myśli konserwatorskiej. Nieco inaczej terminologicznie postrzegał Brandi profilaktykę, która jego zdaniem winna obejmować przede wszystkim zachowanie sytuacji estetycznej i wartości historycznej dzieła, jego przekazu wraz z fizyczną strukturą materii. Obecnie termin ten przejęty został przez konserwację zapobiegawczą w jej technicznym wymiarze, ale warto pamiętać, że celem działań u podstaw profilaktyki (prewencji, zapobiegania) jest właśnie zachowanie sytuacji estetycznej dzieł. Co do tego nie ma wątpliwości.

Perspektywa nowego tysiąclecia prowokowała do troski o przyszłość dziedzictwa. Pojawiło się metamyślenie w teorii konserwatorskiej, charakterystyczne dla przełomu XX i XXI wieku. Krytycznie odniesiono się do Karty Weneckiej, podpisanej w 1964 roku podczas II Kongresu Architektów i Techników Konserwatorów w Wenecji, która przez kilka dekad pełniła rolę „katechizmu w ochronie zabytków architektury i urbanistyki”. Karta Krakowska 2000 określa elementy dziedzictwa jako nośniki wielu różnych wartości, zmieniających się w czasie²⁷⁶. Z upływem lat w odniesieniu do zachowania architektury stwierdzono fragmentaryczność uznanych dokumentów, które obejmują specyfikę określonego rodzaju dziedzictwa, ale nie mają uniwersalnego zastosowania²⁷⁷. Tym bardziej nie było dłużej sensu powoływanie się na Kartę Wenecką w odniesieniu do sztuki współczesnej, gdyż wobec zmian cywilizacyjnych, które wyraziły się dużo silniej w pozostałych sztukach wizualnych niż w architekturze, brakowało w niej metodologicznej odpowiedzi na nowe wyzwania.

Uzasadnione nową sytuacją były liczne, idące w tysiące studia przypadków. Struktura badań wymagała oparcia się na nietypowych *case studies*, by ukazać potrzebę ich indywidualnego traktowania i odmiennych zasad niż te obowiązujące w teorii konserwacji dla sztuki utrzymanej w tradycyjnych dyscyplinach plastycznych. Zmiany zasad postępowania powstały w oparciu o rzeczywiste potrzeby zachowania sztuki współczesnej i co ważne, nie były planowane odgórnie. W wyniku powtarzających się odkryć w procesach opieki nad dziełami i zachowania dziedzictwa z towarzyszącym im formułowaniem rozszerzonych zasad konserwatorskich powoli powstawały zręby nowej teorii konserwacji i związanej z nią strategią podejmowania decyzji²⁷⁸. Zainteresowanie spuścizną sztuki nowoczesnej i współczesnej, widoczne w pionierskich pracach prowadzonych od lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku w kilku ośrodkach europejskich, rozszerzyło się do wymiaru międzynarodowego w połowie lat dziewięćdziesiątych. Wspierały je programy narodowych ośrodków, między innymi projekty Komitetu Badań Naukowych (KBN, potem NCN) na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, a szczególnie

276 „Każdą wspólnota – poprzez swą zbiorową pamięć i świadomość przeszłości – jest odpowiedzialna za identyfikację oraz zarządzanie własnym dziedzictwem. Poszczególne elementy tego dziedzictwa są rozumiane jako nośniki wielu różnych wartości zmieniających się w czasie”, Karta Krakowska 2000 [dokument podsumowujący Międzynarodową Konferencję Konserwatorską *Kraków 2000*, 23–26.10.2000, Kraków], <https://brasil.cel.agh.edu.pl/~11sadevus/Karta%20Krakowska%202000.pdf> [dostęp 17.05.2024].

277 *Vademecum Konserwatora Zabytków. Międzynarodowe Normy Ochrony Dziedzictwa Kultury*, wybór tekstów i oprac. Bogusław Szmygin, Polski Komitet Narodowy ICOMOS, Warszawa 2015, <http://bc.pollub.pl/dlibra/docmetadata?id=12727> [dostęp 30.06.2022].

278 Iwona Szmelter, *Strategia decyzyjna i projektowanie konserwatorskie na tle przeglądu teorii i doktryn konserwatorskich / The Strategy of Project Decision Making Considering General Conservation Theories and Tenets*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” 2000, t. 11, nr 2, s. 61–63 (j. pol.), 168–170 (j. ang.); eadem, *Nowa rama konceptualna opieki nad dziedzictwem sztuki nowoczesnej – jako podstawa projektu konserwatorskiego oraz nowych procedur w budowaniu kolekcji*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” 2008, t. 19, nr 1–4, s. 4–13, 91–94.

holenderski projekt *Modern Art. Who Cares?* z 1996 roku, prowadzony przez transformujące się wówczas instytuty badawcze w Amsterdamie i zwieńczony znaczącą publikacją o tym samym tytule²⁷⁹. Współpraca rozwijała się w oparciu o programy, takie jak „Kultura”, „Raphael”, a także powołany dla akademickiej wymiany międzynarodowej „ERASMUS”, by przejść do tak zwanych programów horyzontalnych w ramach Unii Europejskiej po 2000 roku. Zainteresowanie tą tematyką sprowokowało Getty Conservation Institute w Los Angeles do zorganizowania konferencji w 1999 roku.

Zmiany w sztuce powodują nowe kategorie w teorii konserwacji

Sztuka nowoczesna i współczesna charakteryzują się różnorodnością dyscyplin, w tym kategorii autograficznych – tradycyjnych jak malarstwo, rzeźba itd., allograficznych polegających na możliwości odtwarzania utworów, jak muzyka, performans, a także wielu form hybrydowych, nawet skrajnie nietypowych, jakie przedstawiono szerzej we Wprowadzeniu.

Ochrona i konserwacja obecnie mają za przedmiot dzieła będące kombinacją wielu technik, wprowadzających nowe media, różnie nazywane, a obecne w sztuce ponad pięćdziesiąt lat, jak film, wideo, i późniejsze media elektroniczne, cyfrowe, wirtualne, *time-based media* itd. W odniesieniu do ulotnych środków ekspresji artystycznej musi być rozważany ich charakter materialny i niematerialny; tym samym teoria zachowania dzieł najnowszych musi wkraczać w obszar konceptualnego projektowania dzieł przez ich twórców.

Stało się oczywiste, że wobec takiej różnorodności spuścizny współczesnych artystów i przekraczania granic gatunkowych, a także ich wzajemnej dyfuzji, dostosowanie zasad konserwacji do indywidualnych potrzeb dzieła nie mieści się w ramach dotychczasowych teorii konserwatorskich. Alert, jaki podjęła autorka tej książki, ma na celu uświadomienie tego przełomu i zwrócenie uwagi na potrzebę łącznego traktowania dziedzictwa materialnego i niematerialnego, z dużym udziałem dziedzictwa cyfrowego, które ma najwięcej odbiorców w aktualnej rzeczywistości XXI wieku²⁸⁰.

Nowa sztuka wymaga nowych możliwości jej zachowania

Nowa teoria, wsparta paradygmatami odpowiednimi dla ochrony sztuki współczesnej, jest warunkiem przetrwania sztuki jako dziedzictwa, czyli umożliwienia dalszego istnienia w czasie. Doświadczeni opiekunowie sztuki najnowszej nie mają wątpliwości co do tego, że zachowanie świadectw tej nietrwałej sztuki wymaga nowej polityki konserwatorskiej prowadzonej nie tylko w muzeach i uczelniach, ale obejmującej szerokie grupy znawców, koneserów, wreszcie też odbiorców. Ustalenia akademików, konserwatorów, kuratorów, a także antropologów, etnografów i filozofów wspólnie zmierzały do redefiniowania teorii i etyki na podstawie tysięcy przykładów odnotowanych w publikacjach. Na tym polu znaczący był wkład współpracy w sieciach naukowych i grantach. Transformacja deontologii konserwatorskiej dała umocowanie dla wprowadzenia zmian w konserwatorskiej strategii podejmowania decyzji i kolejnych kroków w projektowaniu konserwatorskim²⁸¹.

W etyce postępowania konserwatorskiego charakterystyczny jest „rzeczywisty związek między teorią i praktyką”, który według Szmygina stanowi warunek weryfikacji działalności

279 *Modern Art. Who Cares?*... passim.

280 Iwona Szmelter, *Alert...*, s. 55–69.

281 Patrz: Iwona Szmelter, *The Strategy of Project Decision-Making: Design in Conservation Policy*, 2002, https://home.cyf-kr.edu.pl/~ncbratas/pdf/full_szmelter.pdf [dostęp 17.05.2024].

konserwatorskiej²⁸². Ze współczesnych zmian kulturowych wprost wynikły nowe pojęcia teoretyczne i nowe paradygmaty teorii konserwatorskiej²⁸³. Nowatorski, paradygmaticzny charakter rodzącej się wiedzy miały liczne opracowania i powstająca w ich wyniku rozszerzona teoria ochrony i konserwacji. Nowa teoria nie jest dogmatyczna, lecz z założenia związana jest z analizą indywidualnych *case studies*, etyką kazuistyczną w określeniu zasad zachowania. Podobnie jak sztuka i jej transformacja w dziedzictwo ma otwarty charakter.

Zarówno teoria, jak i praktyka konserwatorska wynikają z badań o charakterze transdyscyplinarnym. Wyniki wskazują na wymóg nowych założeń naukowo-konserwatorskich i odpowiedniej systematyki postępowania konserwatorskiego z respektowaniem problematyki ratowania różnorodności dziedzictwa sztuk wizualnych²⁸⁴.

8.4. Paradygmaty teorii konserwatorskiej dla sztuki współczesnej

W systematyce postępowania opiekunów sztuki istotne jest wstępne, jak najpełniejsze rozpoznanie cech dzieła, dokonanie jego identyfikacji i analizy wartościującej. To droga prowadząca do odnalezienia związku charakteru nietypowego obiektu z teoretycznym paradygmatem, który adekwatnie wyraża jego niepowtarzalne cechy²⁸⁵. W związku z wieloma tendencjami w rozwoju sztuki współczesnej i jej skrajną indywidualizacją ochrona dziedzictwa sztuk wizualnych może być sytuowana w różnych podstawowych paradygmatach teorii, które dają podstawę do praktyki w szerokim zakresie konserwacji, restauracji, a także rekonstrukcji²⁸⁶:

- naukowo-konserwatorskim, obejmującym obecną metodologię zachowania sztuk wizualnych,
- dokumentacyjnym, szczególnie z tak zwaną konserwacją przez dokumentację,
- procesualnym, gdy czas jest integralną częścią ekspresji dzieła,
- performatywnym, w którym zachowanie polega na powtarzaniu,
- opartym na funkcji i interakcji z widzem,
- eschatologicznym, gdy nieunikniony jest zanik dzieła, związany z „konserwacją przez dokumentację”.

Wymienione paradygmaty są niezbędne, ale w teorii otwartej na zmiany kulturowe mogą być w przyszłości uzupełniane wraz z wciąż nowymi formami sztuki współczesnej. Dla ich spełnienia ważne jest respektowanie materialnego, niematerialnego oraz cyfrowego dziedzictwa²⁸⁷. Przy tym dwa pierwsze z wymienionych – paradygmat naukowo-konserwatorski

282 Bogusław Szymgin, *Doktryny i zasady konserwatorskie a współczesne możliwości ich realizacji*, „Ochrona Zabytków” 1996, nr 4, s. 347–350, [https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Ochrona_Zabytkow/Ochrona_Zabytkow-r1996-t49-n4_\(195\)/Ochrona_Zabytkow-r1996-t49-n4_\(195\)-s347-350/Ochrona_Zabytkow-r1996-t49-n4_\(195\)-s347-350.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Ochrona_Zabytkow/Ochrona_Zabytkow-r1996-t49-n4_(195)/Ochrona_Zabytkow-r1996-t49-n4_(195)-s347-350/Ochrona_Zabytkow-r1996-t49-n4_(195)-s347-350.pdf) [dostęp 16.10.2024].

283 Iwona Szmelter, *Paradygmat teorii i praktyki konserwatorskiej w odniesieniu do sztuki nowoczesnej*, w: *Współczesne problemy teorii konserwatorskiej w Polsce*, red. Bogusław Szymgin, Międzynarodowa Rada Ochrony Zabytków ICOMOS, Politechnika Lubelska, Warszawa–Lublin 2008, s. 133–143, <https://bc.pollub.pl/Content/629/PDF/wspolczesneproblemy.pdf> [dostęp 17.01.2014].

284 Iwona Szmelter, *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art: Complex Tangible and Intangible Heritage*, w: *Theory and Practice of the Preservation of Modern and Contemporary Art: Reflections on the Roots and the Perspectives*, ed. Ursula Schädler-Saub, Angela Weyer, Archetype, London 2010, s. 101–119.

285 Rosario Llamas-Pacheco, *Some Theory...*, s. 487–498.

286 Iwona Szmelter, *O fenomenie...*, s. 91–160.

287 Patrz: Konferencja naukowa *Teoretyczne i systemowe podstawy ochrony zabytków*, 6.12.2021 [nagranie na YouTube PKN ICOMOS], I Sesja: <https://www.youtube.com/watch?v=DiFo6taw74U> [dostęp 4.06.2022] oraz II Sesja: <https://www.youtube.com/watch?v=NgBco2-sPpk> [dostęp 4.06.2022].



50. Klimatyzowane magazyny z mobilnymi kratami dla obrazów, które są osłonięte i zabezpieczone. Fot. archiwum Iwony Szmelter

51. Przechowywanie obrazów można w skromnych warunkach usprawnić przez ich odpowiednie ułożenie, wprowadzenie izolacji między nimi, opakowania lub teczki. Fot. archiwum Iwony Szmelter



oraz dokumentacyjny, są podstawą analizy teoretycznej, mając powszechne zastosowanie w ochronie i konserwacji. Paradygmaty zależą od stwierdzonego w badaniach charakteru dzieła, który może odbiegać od sztuki autograficznej mieszczącej się w dyscyplinach sztuk plastycznych. Dobór paradygmatów można rozwijać, uwzględniając w analizie teoretycznej różnorodne funkcje dzieła, aspekt etnograficzny, społeczny, behawioralny, psychologiczny i inne. Prowadzone są badania nad zmianami społecznego odbioru sztuki. Przyszłościowo kierunek ma rozwój koncepcji dobrostanu, ważny z punktu widzenia oddziaływania dziedzictwa kulturowego, w którym wyróżnia się dobrostan emocjonalny, osobowościowy i społeczny.

Nowa strategia decyzyjna w ochronie i konserwacji sztuki najnowszej aktualizuje misję „chronić i przekazywać”. Zachowanie wielu dzieł sztuki współczesnej musi w ich przechowywaniu uwzględniać wrażliwość na zmienne warunki klimatyczne

Kierując obiekt do magazynu robimy jego dokładną dokumentację, technicznie może być niezbędne rozmontowanie obiektu i osobne magazynowanie składowych dzieła wymagających odmiennych warunków cieplno-wilgotnościowych, mało odpornych na działanie światła (np. z celuloideu). To często zaskakująca konsekwencja kolekcjonowania nietrwałych dzieł o wielu wzajem niewspółpracujących w czasie materiałach, gdy dla ich przetrwania magazynujemy osobno części składowe obiektu, a nie całe dzieło sztuki, które w tym przypadku zaistnieje dopiero wtedy, gdy zostanie odtworzone.

Wymagania i określone parametry dotyczące niszczącego działania światła, temperatury i wilgotności podczas przechowywania obiektów są różne dla poszczególnych rodzajów materiałów. Profilaktyka przed zniszczeniami na to wskazuje, mimo że demontaż wielomateriałowych dzieł jest trudny, w wielu przypadkach bywa niemożliwy. Chłodne pomieszczenia są niezbędne dla ocalenia przed rozpadem tworzyw sztucznych, celuloideu, tkanin itd. Wiele-elementowe instalacje, dzieła procesualne, a także fragmenty materialne pochodzące z dzieł performatywnych nie będą odgrywać przewidzianych dla nich ról, gdy nie są odpowiednio magazynowane. Heritage Conservation Centre (HCC) w Singapurze ma odrębne magazyny

dla różnych materiałów, które mają warunki dostosowane do wymagań bezpieczeństwa. Logistyka takiego postępowania jest skomplikowana, gdyż w HCC towarzyszy magazynowaniu rozłożonych na części obiektów specjalny system dokumentacji elektronicznej. Za pomocą czytnika można ustalić, w których salach są magazynowane poszczególne części obiektów i dokonać wizualizacji jak je złożyć. Wspecjalizowani opiekunowie dokonują zarówno demontażu, jak i ponownego montażu wieloskładnikowych obiektów według danych w dokumentacji pracy. W kolekcjonowaniu generalnie rośnie znaczenie dokumentacji obiektów, często obejmującej autoryzowany wywiad z artystą – która może być punktem wyjścia do rozumienia intencji twórców i prawidłowego odtworzenia dzieła.

Szczególne miejsce zajmuje opieka nad „wirtualnym ciałem sztuki”. Wiarygodność cyfrowego dziedzictwa, obrazowania cyfrowego i sztuki wirtualnej określa tak zwana Karta Londyńska²⁸⁸. Ma ona zastosowanie na przykład w wirtualnym projektowaniu architektonicznym²⁸⁹. Powstaje *know how* konserwacji według nowych metodologii dla nowych form sztuki.

Transformacja sztuki współczesnej w dziedzictwo

Decyzje o ochronie oraz przyszłe strategię udostępniania są przedmiotem wieloletnich badań. Według ustaleń renomowanego i opiniotwórczego The International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property w Rzymie (ICCROM) główne problemy przy podejmowaniu decyzji adekwatnych do współczesnej teorii ochrony i konserwacji związane są z następującymi zagadnieniami²⁹⁰:

- analiza ram etycznych i terminologii stosowanej w ochronie dziedzictwa,
- opracowanie lepszych metod ułatwiających konsultacje społeczne i partycypację odbiorców,
- poprawa ram prawnych w większości krajów europejskich w trakcie transformacji,
- określenie sposobów wykazania korzyści społeczno-ekonomicznych, powiązanie ochrony ze zrównoważonym rozwojem,
- opracowanie prostych, praktycznych narzędzi wspierających wspólną ochronę i podejmowanie decyzji.

Wartości dziedzictwa, a także społeczne i kulturowe kwestie jego zachowania muszą być analizowane odrębnie dla każdego przypadku. Przy wyborze nowych narzędzi i podejmowaniu decyzji dotyczących ochrony dzieł liczą się nie tylko sztywne instrukcje, ale też wyobraźnia i otwartość. W efekcie postępowanie ma na celu stworzenie możliwych do zrealizowania, opłacalnych ekonomicznie projektów, które szanują wartości dziedzictwa w jak najwyższym stopniu²⁹¹. Dobre projektowanie konserwatorskie stwarza szansę na zachowanie sztuki najnowszej, choć nie jest wolne od ekonomicznej presji i od polityki instytucji kulturalnych.

288 Anna Bentkowska-Kafel, *Historyczna wiarygodność zabytku wirtualnego. Uwagi na marginesie postulatów Karty Londyńskiej*, w: *Nowoczesne metody gromadzenia i udostępniania wiedzy o zabytkach*, red. Agnieszka Seidel-Grzebińska, Ksenia Stanicka-Brzezicka, Via Nova, Wrocław 2008, s. 35–47.

289 Krzysztof Koszewski, Jakub Franczuk, Karol Argasiński, *Architectural Heritage Virtual Models in Conservation Practice / Wirtualne modele dziedzictwa architektonicznego a działalność konserwatorska*, „Wiadomości Konserwatorskie / Journal of Heritage Conservation” 2021, nr 68S, s. 17–25.

290 *Sharing Conservation Decisions: Current Issues and Future Strategies*, ed. Alison Heritage, Jennifer Copithorne, ICCROM, Roma 2018, https://www.iccrom.org/sites/default/files/2018-05/sharing_conservation_decisions_2018_web.pdf [dostęp 14.06.2024].

291 *Ekonomia muzeum. Materiały polsko-brytyjskiej konferencji naukowej*, red. Dorota Folga-Januszewska, Bartłomiej Gutowski, Universitas, Kraków 2011, passim.

Status konserwatora sztuki najnowszej

Biorąc pod uwagę znaczenie konserwacji sztuki nowoczesnej i współczesnej jako połączenia nauki ze sztuką, kwalifikuje to włączenie tej rodzącej się specjalizacji do *heritage science*, a równolegle do funkcjonowania jako podstawy teoretycznej dla praktyki konserwatorsko-kuratorskiej.

Na zawodowy status konserwatora składają się wielowiekowe doświadczenia, począwszy od nominacji dla Rafaela, *Capitolato* Pietro Edwardsa, ale w pełni zorganizowano wyższe, akademickie kształcenie po raz pierwszy w rzymskim Istituto del Restauro w 1939 roku. Niewiele później w Polsce – w Toruniu, Warszawie i Krakowie po 1946 roku. Dzisiaj mamy optymalne warunki, aby wzmocnić pozycję zawodową konserwatorów-restauratorów i ich rolę w interdyscyplinarnej współpracy z innymi profesjonalistami zajmującymi się ochroną dziedzictwa kulturowego, stosując opracowaną definicję zawodu, a także biorąc pod uwagę odpowiednie dokumenty, takie jak Kodeks Etyki ICOM-CC (1984), Dokument z Pawii (1997) oraz E.C.C.O. Professional Guidelines (2002–2004)²⁹².

Od refleksji o grożącym zaniku nietrwałej sztuki w zakresie opieki i konserwacji sztuki nowoczesnej i współczesnej wyraźnie rośnie znaczenie tej specjalizacji. Zakres obowiązków konserwatora obejmuje rolę obrońcy praw autora i dzieła poprzez ochronę integralności utworu. Obejmuje także funkcję orkiestratora w celu harmonijnego połączenia w całość wielu interdyscyplinarnych działań składających się na proces konserwacji-restauracji-rekonstrukcji i ochrony dziedzictwa sztuk wizualnych.

8.5. Strategia podejmowania decyzji konserwatorskich

Zanim powstał interdyscyplinarny model podejmowania decyzji konserwatorskich, wiedza w tym zakresie była rozproszona w kilku dyscyplinach, od ochrony i konserwacji dziedzictwa sztuk wizualnych, które są tu przedmiotem rozważań, po psychologię, filozofię, zarządzanie biznesem i matematykę. Z behawioralnego punktu widzenia jest oczywiste, że w trakcie ich porównywania i oceniania przez różne osoby niektóre kwestie okazują się ważniejsze od innych. Dla zachowania dziedzictwa niezwykle ważne stało się, aby przy podejmowaniu decyzji konserwatorskich o losach obiektu odpowiednio wyważyć kryteria.

Na polu ochrony dziedzictwa sztuki podejmowanie decyzji jest trudne, zwłaszcza gdy w gronie silnej grupy tak zwanych interesariuszy staramy się unikać nacisków i subiektywizmu. Należy zaprosić twórców do decydowania o ich dziełach ze względu na ich prawa autorskie w przypadku sztuki współczesnej. To idee i intencje artystów w opiece nad ich dziełami są najlepszym środkiem do strukturyzowania i dokumentowania słuszności postępowania konserwatorskiego. Od kilku dekad wywiady z artystami, szukanie danych w literaturze o idei ich sztuki i zastosowanych materiałach to kluczowe elementy postępowania konserwatorskiego, diagnozy i decyzji, które stanowią podstawę porozumienia różnych stron w opiece nad spuścizną artystów²⁹³.

292 Ursula Schädler-Saub, *Conservation Ethics Today*, w: *Conservation Ethics Today...*, s. 3–14; Jörg Breitenfeldt, *Professional Interdisciplinary Position and Role of Academic Conservator-Restorers in Theory and Practice*, w: *Conservation Ethics Today...*, s. 325–330.

293 Chris Caple, *Conservation Skills...*, passim.

Aktualny, nowy model podejmowania decyzji, powstał w 2019 roku w wyniku międzynarodowej współpracy jako kontynuacja i rozwinięcie pionierskiego modelu decyzyjnego z 1999 roku, w ramach projektu *Modern Art. Who Cares?* Opublikowany jest pod tytułem *The Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation Version: 1.1*, opracowany został w Kolonii podczas szkoły letniej projektu europejskiego *New Approaches of Conservation of Contemporary Art* (NACCA)²⁹⁴. Publikację zawdzięczamy kolońskiemu instytutowi nauk konserwatorskich (*Cologne Institute for Conservation Science, CICS*), przy współpracy z niderlandzkim RCE (*Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed*) oraz Uniwersytetu w Maastricht (*Maastricht Universiteit*)²⁹⁵. Projekt modelu z 2019 roku składa się z dziewięciu kroków, a w stosunku do modelu pierwotnego z 1999 roku został on wzbogacony o dwa kroki. Są to krok pierwszy – punkt wyjścia oraz ostatni – implementacja i ewaluacja.

Model dostępny w internecie jako pdf, aktualizowany w kwietniu 2021 roku przez koloński CICS, ma jasną strukturę: składa się z listy pytań i studiów przypadków ilustrujących znaczenie każdego kroku. Pomaga usystematyzować wiedzę o obiekcie i zastosować proces decyzyjny w przypadku skomplikowanych zabiegów dotyczących złożonych dzieł sztuki. Jest przydatny podczas ochrony, opieki i konserwacji oraz w wystawiennictwie.

Etapy podejmowania decyzji konserwatorskich

Strategia podejmowania decyzji, która punktuje znaczenie rozbieżności między pierwotnym a obecnym stanem zachowania dzieła, rzutuje na diagnozę i prawidłowy przebieg opieki nad nim – procesem jego konserwacji-restauracji, ewentualnie rekonstrukcji, gdy jest niezbędna.

Krok 1. Punkt wyjścia: po co, dlaczego i dla kogo prowadzimy analizę

Systematyzacja danych o obiekcie/utworze sztuk wizualnych pozwala na przybliżone określenie głównych założeń działań konserwatorskich. W proces decyzyjny zaangażowanych jest wielu przedstawicieli różnych dziedzin, którzy w różnym, negocjowanym stopniu powinny mieć wpływ na ostateczny plan konserwacji. Informacje o preferencjach wszystkich stron pozwalają na kontekstualizację rozwoju procesu decyzyjnego, a także na wyznaczenie nadrzędnego celu, opartego na wspólnych merytorycznych i etycznych fundamentach. Wiadomo, że każde postępowanie konserwatorskie powinno być poprzedzone analizą wyjściowych danych, takich jak przyczyna konserwacji, okoliczności konserwacji, cel konserwacji oraz opinie interesariuszy²⁹⁶.

Krok 2. Generalna rejestracja danych. Wiedza o dziele

Głównym celem tej części procesu jest zgromadzenie oraz usystematyzowanie znaczących danych dotyczących obiektu. Użytkownicy modelu mają za zadanie rejestrację zróżnicowanych informacji takich jak, po kolei: identyfikacja dzieła/obektu/utworu; opis dzieła; opis

294 „From 25–29 June 2018, Cologne Institute of Conservation Sciences, TH Köln, hosted the third and final Summer School for the Marie Skłodowska-Curie Innovative Training Network ‘New Approaches in the Conservation of Contemporary Art’ (NACCA). [...] [The last day of this Summer School] was dedicated to revising the Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation in a group workshop developed by Gunnar Heydenreich, Julia Giebeler and Andrea Sartorius”, <http://nacca.eu/meeting/nacca-2018-symposium-and-school-report/> [dostęp 2.05.2022].

295 Julia Giebeler et al., *The Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation* (Version: 1.1), Cologne Institute of Conservation Sciences, TH Köln, Köln 2019, passim; wersja zaktualizowana 2.04.2021 on-line: https://www.th-koeln.de/mam/downloads/deutsch/hochschule/fakultaeten/kulturwissenschaften/f02_cics_gsm_fp_dmmcacp_190613-1.pdf [dostęp 2.05.2022]; Julia Giebeler et al., *A Revised Model for Decision-Making in Contemporary Art Conservation and Presentation*, „Journal of the American Institute for Conservation” 2021, Vol. 60, No. 2–3, s. 225–235.

296 Julia Giebeler et al., *The Decision-Making...*, s. 4.

procesu twórczego, nazwanego tu procesem produkcji, w tym zastosowanych materiałów, techniki wykonania; stan zachowania dzieła; wytyczne dotyczące postępowania z obiektem, wstępny wybór zakresu konserwacji, jego magazynowania i transportu.; wytyczne odnośnie do ekspozycji dzieła i jego aranżacji w środowisku, w którym się znajduje; Ponadto w biografii obiektu należy odszukać i odnotować następujące informacje: proveniencje, dotychczasowe interwencje konserwatorskie; historia akwizycji; bibliografia; publikacje; materiały archiwalne dotyczące obiektu. Należy przeprowadzić i dołączyć wywiady z artystą, zatrudnionymi przez niego wykonawcami, osobami zaangażowanymi. Odnaleźć kontekst powstania dzieła, inne powiązane dzieła i zagadnienia.

Należy wyjaśnić, że gromadzenie danych nie jest procesem neutralnym – to zadanie badawcze. Zależnie od zaistniałych okoliczności różni użytkownicy modelu mogą uznać inne dane za kluczowe dla procesu podejmowania decyzji.

Krok 3. Stan zachowania i technika wykonania określone precyzyjnie

Użytkownicy modelu mają za zadanie w sposób całościowy określić stan zachowania obiektu, biorąc pod uwagę zmiany w biografii dzieła, warunki środowiskowe oraz inne istotne informacje dotyczące charakterystyki dzieła, które mogą być wiążące dla ustalenia, jakie są rozbieżności w odniesieniu do pożądanego stanu.

Na tym etapie mogą zostać ustalone niezbędne badania oraz analizy materiałowe. Pojawić się mogą również ustalenia dotyczące przyczyn starzenia się materiałów oraz konsekwencji technologii zastosowanych do wykonania dzieła.

Krok 4. Stan pożądany

Ustalone muszą zostać własności dzieła, które konstytuują jego tożsamość, poprzez rozważenie: intencji i/lub konceptu artysty; przypisanego znaczenia zastosowanych materiałów, procesu kreacji (produkcji), techniki wykonania, wyglądu; oczekiwanego bądź założonego odbioru dzieła sztuki; etapów biografii dzieła.

Krok 5. Rozbieżność

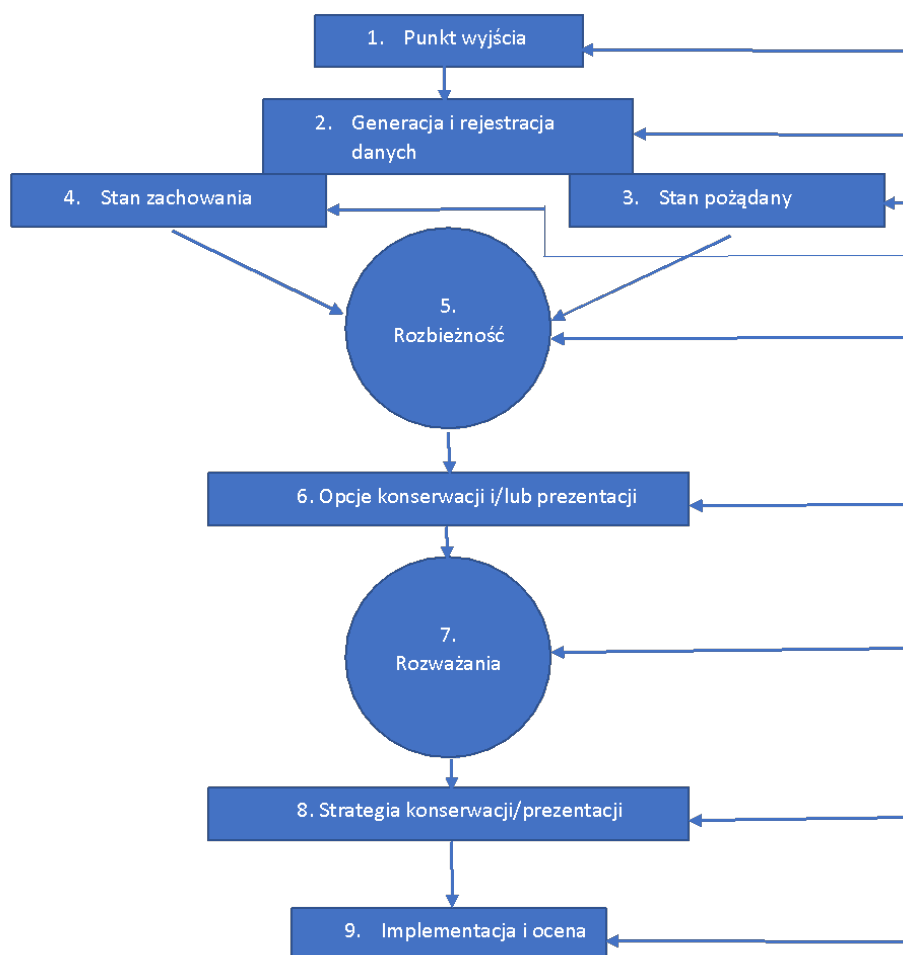
Ma w podejmowaniu decyzji newralgiczne znaczenie. Nie chodzi tu o opis złego stanu jako takiego, ale określenie „rozbieżności” pomiędzy obecnym stanem zachowania dzieła, a stanem pożądanym stanowi punkt wyjścia do rozważań na temat projektu konserwacji i/lub prezentacji i innych metod zachowania obiektu. Przed podejmowaniem decyzji w tym zakresie należy ocenić podejście twórcy do procesów deterioracyjnych dzieła, na przykład dopuszczanego (a nawet planowanego) naturalnego starzenia się materiałów, aż do degradacji dzieła. Podczas określania rozbieżności pomiędzy stanem obecnym a pożądanym użytkownik modelu musi wziąć pod uwagę bardzo istotne wartości, takie jak intencja artysty oraz potencjalne zmiany dzieła w przyszłości; autentyczność; wartości estetyczne i artystyczne; wartość historyczna; funkcjonalność, odniesienie do kompleksu wartości opisanego w poprzednim rozdziale.

Wynik rozważań przybiera często formę kompromisu, będącego próbą pogodzenia wartości, które mogą mieć odmienne znaczenie dla poszczególnych interesariuszy.

Krok 6. Opcje konserwacji-restauracji-rekonstrukcji i/lub prezentacji

Celem jest najpierw określenie i udokumentowanie celu ochrony/zachowania dzieła, między innymi by zmniejszyć rozbieżność między jego stanem aktualnym a pożądanym, i zapobiec kolejnym niepożądanym zmianom, wynikającym na przykład z uszkodzenia, pogorszenia stanu/gnicia lub z błędnych interpretacji.

Następnie opracowywane są opcje konserwacji, a także restauracji, dopuszczalności rekonstrukcji, a wreszcie ekspozycji, prezentacji. Może to implikować dalsze badania, również



Wykres 2. Model podejmowania decyzji konserwatorskich

w odniesieniu do potencjalnych metod prezentacji. Co więcej, opcja „niepodejmowania działań” jest również uwzględniona jako możliwe podejście, gdy taka jest decyzja artysty, co oznacza zachowanie reliktu.

Istotną rolę odgrywają zarówno doświadczenia konserwatora i jego argumentacja, jak i siła decyzyjna właścicieli obiektu, interesariuszy itd.

Krok 7. Rozważania

Opracowane wcześniej opcje postępowania są porównywane ze sobą w celu rozwoju strategii konserwacji/prezentacji. Decydenci proszeni są o przewidzenie wszelkich możliwych implikacji i zagrożeń, jakie opcje mogą nieść dla dzieła sztuki; mają przy tym wziąć pod uwagę różne kryteria oceny. Interesariusze powinni brać pod uwagę wszelkie możliwe implikacje oraz ryzyko związane z implementacją wybranej strategii, w tym ograniczenia finansowe i aspekty prawne.

Krok 8. Strategia konserwacji/prezentacji

Dokumentowane są argumenty przemawiające za wyborem danego projektu konserwatorskiego, jego strategii konserwacji i/lub prezentacji.

Krok 9. Implementacja i ocena

Obejmuje monitorowanie bezpośrednich efektów pracy. Dodatkowo działania powinny być kontrolowane pod kątem zapobiegania powstawaniu dalszych rozbieżności. Należy wziąć pod uwagę, że podczas pracy konserwatora często unaocznione zostają nieznane

dotychczas informacje dotyczące dzieła. Wówczas strategia musi zostać zmodyfikowana, aby była zgodna z nowymi odkryciami lub czasem nawet zupełnie zmieniona. Wtedy należy wrócić do kroków poprzednich w celu weryfikacji i wyjaśnienia ostatecznego wyniku działań. Ocena zakłada końcową ewaluację zastosowanej strategii przeprowadzoną po zakończeniu prac.

Zastosowanie modelu decyzyjnego umożliwia uporządkowanie procesu konserwatorskiego, ułatwia start młodym konserwatorom, redukuje nieporozumienia oraz stanowi platformę porozumienia dla interesariuszy zajmujących się planowaniem konserwacji i/lub prezentacji danego dzieła.

8.6. Całościowa opieka konserwatorsko-kuratorsyjna

Każdy z opiekunów dzieł artystów zdaje sobie sprawę, że przy istniejącym dualizmie sztuki, która może być utrzymana w ramach tradycyjnych dyscyplin, ale także przybierać formę nietypową, nie wszystkie obiekty sztuki nowoczesnej i współczesnej wymagają skomplikowanej, innowacyjnej opieki. Holistyczne projekty konserwatorsko-kuratorsyjne obejmują także dbałość o aranżację i wystawiennictwo dzieł. Bazą jest wiedza dotycząca przekazu dzieła uzyskana od twórców. Podejmowane decyzje i działania dyktuje potrzeba zachowania nietypowego charakteru dzieł, jak w przypadku zachowania ponad 150 awangardowych dzieł Aliny Szapocznikow. Projekt poprzez swój nowatorski i szeroki zakres badań i konserwacji miał pionierski charakter, zarówno w zakresie niematerialnym, w tym podejmowania trudnych decyzji konserwatorsko-kuratorskich, ale etycznie uzasadnionych, respektowania idei, elementów sztuki konceptualnej, jak i w zakresie stricte materialnym w trakcie konserwacji materii tworzyw sztucznych²⁹⁷.

Obecnie powstaje wiele dzieł o hybrydowej lub bardzo rozszerzonej charakterystyce, która przejawia się na różne sposoby, między innymi instalacji, będących najpopularniejszymi obecnie utworami sztuki współczesnej, które niosą wiele nowych trudności w ich zachowaniu i prezentacji²⁹⁸. Z problemami w ochronie i konserwacji mamy do czynienia w dziedzictwie sztuki nowych mediów, obiektów techniki, etnograficznych, sztuki allograficznej, syntezy sztuk i innych dzieł o trudnym do jednoznacznego zdefiniowania indywidualnym charakterze.

Zarządzanie konserwatorsko-kuratorsyjne w powiększających się kolekcjach nietypowej sztuki najnowszej nie mieści się w procedurach ustalonych dla zbiorów sztuki dawnej. Nie studzi to entuzjazmu kolekcjonerów, gromadzących dzieła sztuki nowoczesnej i współczesnej. Opieka nad nietypowymi obiektami wymaga jednak rozważań i ostrożności, jeśli chcemy zachować ją dla przyszłych pokoleń. Potrzebne jest łączenie różnych kwalifikacji opiekunów w celu wykonania badań i specjalistycznej identyfikacji, respektowania specjalnego protokołu badawczo-dokumentacyjnego, doboru metod przechowywania i konserwacji-restauracji-rekonstrukcji oraz ekspozycji.

Innowacyjne podejście i zaangażowanie skłaniają prywatnych kolekcjonerów do poszukiwania sprzymierzeńców w ich pasjach – którymi z reguły są doświadczeni na tym

297 Iwona Szmelter, Joanna Kurkowska, *From Identification to a New Insight of Preservation Theory for Contemporary Art: Innovative Approaches to Complex Care in Alina Szapocznikow Case Studies*, w: *Science and Art: The Contemporary...*, s. 95–116.

298 Łukasz Guzek, *Sztuka instalacji*, Neriton, Warszawa 2007, passim; Monika Jadzińska, „Duże dzieło sztuki”. *Sztuka Instalacji – autentyzm, zachowanie, konserwacja*, Universitas, Kraków 2012, passim.

polu konserwatorzy. W dobrze zorganizowanych kolekcjach zmienia się profil opiekunów zbiorów, rozpoczynając od wyodrębnionych zadań konserwatora-rejestratora, szczególnie ważnych w akwizycji dzieła i wstępnie wytyczających drogę dla przyszłej opieki nad obiektem w kolekcji.

W konfrontacji ze zbiorami nowatorskiej sztuki staje się oczywiste, że nie możemy stosować wyłącznie dawnych metod opieki nad sztuką, jakimi dysponuje tradycyjnie wykształcony historyk sztuki czy konserwator-restaurator w specjalnościach związanych wyłącznie z tradycyjnymi dyscyplinami malarstwa, rzeźby, tkaniny czy papieru.

Nowoczesne i współczesne obiekty sztuki często nie są wyłącznie materialnymi przedmiotami artystycznymi, dlatego błędem jest w ich przypadku prymat zachowania materii, której znaczenie niejednokrotnie ustępuje zachowaniu idei dzieł, ich wirtualnemu charakterowi, powtarzalności mediów opartych na czasie itd. Zatem wszystkich, również muzeów dotyczy potrzeba przemyślenia i rewizji postępowania oraz ustalenia nowych rodzajów obowiązków, a nawet doboru wyspecjalizowanych opiekunów sztuki najnowszej. W odpowiedzi na nowe potrzeby organizowane jest akademickie kształcenie specjalistów ochrony i konserwacji sztuki współczesnej. Podobnie dzieje się we wszystkich transformujących się z duchem czasu instytucjach akademickich i w kolekcjach sztuki najnowszej, które łączą funkcje konserwatorsko-kuratorskie, wprowadzają nowe zawody, jak konserwatora obiektów wyspecjalizowanego w nowych mediach oraz konserwatora-rejestratora, wykształconego według stanu obecnej wiedzy.

Niesłusznie negatywnie postrzega się konserwatorów jako stwarzających kłopoty, bo lepiej wskazane przez nich problemy rozwiązać na wstępie niż później, gdy się nasilą. Decyzje służące budowaniu kolekcji mają być pozbawione arbitralności, jednostronnej interpretacji i nie powinny podlegać naciskom. Niestety, często mamy za sobą przykre doświadczenia z gromadzeniem stosów nierozpoznanych obiektów kupowanych ad hoc lub wskutek nacisków administracyjnych czy politycznych. Po latach trudno dziwić się, że takie zbiory są licytowane lub po prostu likwidowane.

Akwizycja jako etap opieki nad obiektem

Szeroko rozumiana procedura akwizycyjna dzieła do muzeum prowadzona jest we współpracy kuratora-konserwatora z artystą, optymalnie zawiera zarejestrowany wywiad z autorem, opis intencji i idei oraz materiałów i techniki, a także jego zgodę na potrzebny zakres konserwacji i wskazówki odnośnie aranżacji i ekspozycji, które są niezbędne dla zachowania integralności obiektu. Mniej skomplikowany jest zakup obiektu przez prywatnego właściciela, ale podczas powiększania własnej kolekcji warto postępować rozważnie i nie tracić funduszy. Wprawdzie urocze i słuszne w intencjach kolekcjonerskich jest postrzeganie atrakcji dzieła jako efektu „pierwszego spojrzenia” i ufności w intuicję liryczną odbiorcy, o której pisze Benedetto Croce, filozof-idealista. Jednak po wstępnym zachwycie czas na racjonalizację działań. W przypadku nowych, nietypowych nabytków do kolekcji stwarza to nowe problemy i wymaga innowacyjnego rozwiązywania opieki nad dziełami. Zatem koncepcja opieki nad zbiorami, choć z natury humanistyczna, ma wiele aspektów socjologicznych oraz technicznych. Zawiera współczesne metody do zastosowania na polu zarządzania kolekcją i dedykowana jest szczególnie dwu procesom – akwizycji dzieł oraz bezpiecznemu zarządzaniu zbiorami sztuki.

Warto powtarzać wbrew rutynie, która grozi w każdej pracy, że przy analizie dzieła wychodzimy z założenia, że dzieło mówi samo za siebie. Dogmaty z dawnych epok są za-

prośbą do bezmyślności. Utwór należy zatem samemu zobaczyć i udokumentować, a nie opierać się na pośrednich źródłach i stronniczych interpretacjach. Zakładamy, że najlepiej jest identyfikować dzieło w obecności autora (lub jego zastępcy), by poznać w trakcie wywiadu jego pomysł, ideę dzieła i to, co uważa on za najbardziej istotne dla jego zachowania i co należy wziąć pod uwagę przy konserwacji. Wywiad z artystą lub kwerenda dotycząca obiektu (rejestrowane cyfrowo lub spisane, autoryzowana rozmowa z artystą, list od artysty itp.) wymagają przygotowania zestawu pytań, w tym o interpretację dotychczas ustalonych danych, włącznie z autorskim określeniem idei i przekazu dzieła, składu materii, jej znaczenia, użytych technik oraz tego, co zdaniem artysty jest najistotniejsze dla zachowania autentyczności dzieła, zwłaszcza w przypadku sztuki nieprzedmiotowej. Ustalenia wymaga stosunek autora dzieła do prac konserwatorskich ze względu na prawa autorskie i rodzaj umowy z artystą.

Ważne są autorskie wskazówki dotyczące możliwości wymiany zdegradowanych elementów i struktur nośnych, między innymi tak zwanych ready made, przedmiotów znalezionych pełniących rolę insertów – oraz aprobaty dla ewentualnej rekonstrukcji czy reinstalacji pracy.

Wywiad po nagraniu spisujemy i w optymalnej wersji prosimy autora o autoryzację przy okazji podpisywania umowy; w mniej komfortowych sytuacjach, gdy nie ma takiej możliwości, zachowujemy wywiad w dokumentacji. Aby rozpoznać dalsze cechy i budowę dzieła, współpracujemy z interdyscyplinarnymi specjalistami, którym przedstawiamy listę pytań badawczych.

Od pojawienia się obiektu w kolekcji dotyczą go kolejne etapy – rejestracja dzieła, prewencja, czynna opieka konserwatorska i różne metody restauracji, rekonstrukcji i wystawiennictwa, obecnie często o interaktywnym charakterze – innowacyjne zagadnienia w odpowiedzialnym budowaniu kolekcji²⁹⁹.

Prewencja i stałe dokumentowanie

Pierwszym etapem jest rejestracja i zapewnienie dziełu bezpiecznych, stałych warunków cieplno-wilgotnościowych i przystąpienie do rejestracji dzieła. Dokumentacja fotograficzna towarzyszy rejestracji od początku, służy do tego fotografia analogowa, cyfrowa, dokumentacja 3D, multimedialna – odpowiednia dla oddania charakteru obiektu. Rejestracja może być rozbudowana o inne typy dokumentacji: audio-wideo, zapisującą relacje między dźwiękiem i ruchem, aranżację wrażeń dotykowo-haptycznych, partyturę muzyczną itd.

Dokumentacja jest dla dzieł rodzajem „dokumentu tożsamości” (ID), zaś w przypadku podróży dzieła funkcjonuje jako „paszport”, na podstawie którego organizowane są komisje zdawczo-odbiorcze, bezpieczny transport, prawidłowy montaż na wystawach, ewentualna reinstalacja czy też odtworzenie dzieła allograficznego.

Nowością w opiece nad sztuką współczesną jest prowadzenie archiwum próbek materiałowych z atelier artysty, w czym mają wieloletnią praktykę francuscy i belgijscy muzealnicy. Wiąże się to ze zbieraniem informacji o roli i znaczeniu materiałów użytych w obiekcie w opinii jego twórcy. Może się z tym łączyć rejestracja danych rynkowych o podobnych materiałach używanych w okresie, kiedy obiekt powstał, i stworzenie kolekcji próbek materiałów z epoki – do badań porównawczych.

W ramach interdyscyplinarnych badań obiektu ważną rolę odgrywa ustalenie sensu i zakresu pytań dla technicznych badań identyfikacyjnych w laboratorium, w tym badań

299 Rozszerzony opis patrz: Iwona Szmelter, *Koncepcja opieki konserwatorsko-kuratorskiej dla dziedzictwa sztuki najnowszej w: O opiece nad kolekcją...*, s. 18–20.

nieniszczących, mikrochemicznych i zastosowania analityki instrumentalnej. Tendencja do stosowania badań nieniszczących jest w pełni uzasadniona oszczędzaniem materii obiektu, ale ich wyniki także mogą wskazać miejsca pobrania próbek, jeśli są potrzebne dalsze badania chemiczne.

Dokumentacja stanowi wynik interdyscyplinarnej pracy, niekiedy ma formę raportu zawierającego etapy humanistycznego i technicznego rozpoznania obiektu, jego stanu zachowania. To finalny etap rejestracji i dokumentowania dzieła, które będą rodzajem jego dokumentu tożsamości i podstawą dla dalszych projektów kuratorskich, konserwatorskich i wystawienniczych. Orkiestratorem tych czynności jest zazwyczaj doświadczony konserwator z odpowiednim wykształceniem akademickim. Dokumentacja zawiera dane do prowadzenia dalszych badań w różnych kierunkach.

Szczególnie ważną rolę pełni dokumentacja dzieł efemerycznych, jak performans, ale także niezachowanych w całości takich utworów jak environment, instalacja, ambalaż. Oprócz znaczenia archiwalnego dokumentacja może być podstawą do ewentualnego odtworzenia lub emulacji. Niebagatelną sprawą jest obecny wzrost znaczenia archiwów z dokumentacjami ulotnego dorobku. Przykładem może być sztuka zachowana poprzez dokumentację, czyli sztuka przetworzona, jak holograficzne obrazy sztuki tworzone dla potrzeb jej przestrzennej wizualizacji. Holografie, podobnie jak dokumentacje w różnych technikach 3D, mają również znaczenie jako dokument sztuki efemerycznej. Potężny nurt sztuki dostępnej poprzez dokumentację prowadzi do powstania rodzaju archiwum dostępnego w ekspozycjach historii happeningów, na przykład sztuki Allana Kaprowa, jednego z prekursorów tego gatunku. Holistyczne opracowanie dokumentacji oraz projektu konserwatorskiego ma autorski charakter, co wiąże się z określonymi prawnymi zasadami udostępnienia projektu, będącego dokumentem w danej kolekcji/institucji/archiwum.

W odniesieniu do dzieł o mieszanym charakterze, konceptualnych, opartych na czasie, przyjmuje się postępowanie restauratorskie lub rekonstrukcyjne.

Zakres projektu konserwatorskiego

Realizacja projektu konserwatorskiego to etap konkretnego, aktywnego działania. Zaczynamy od konserwacji prewencyjnej i bezpiecznego przechowywania, które są kontynuowane, jak wspomniano, niezależne od siebie i obowiązują non stop podczas życia dzieła w kolekcji. Wdrożenie koncepcji opieki konserwatorskiej i przyjęcie projektu wymaga akceptacji (właściciel, interesariusze). O ile w ramach instytucji służą temu specjalne procedury, to w wypadku zlecenia prac na zewnątrz niezbędne jest udostępnienie wykonawcom danych, takich jak rozpoznanie obiektu, określenie stanu zachowania, rozbieżności w zachowaniu i ekspresji między stanem pierwotnym a obecnym, wyjaśnienie celu konserwacji lub restauracji, uzasadnienie ewentualnych rekonstrukcji itp.

Planowany zakres konserwacji aktywnej dzieła materialnego to różne metody składania jego elementów do dobrego stanu, analiza wartości nawarstwień, oczyszczanie, impregnacja wybranych części lub konsolidacja całości obiektu, wzmacnianie struktury nośnej, ewentualne przywracanie funkcji kinetycznych, uruchamianie interaktywności itp. Nie podaję w tym opracowaniu nazw środków i receptur konserwatorskich, gdyż pełny opis zabiegów i stosowanych środków jest niemożliwy, ponieważ każde dzieło może mieć unikalny, indywidualny charakter.

Kolejnym etapem jest wybór zakresu zachowania spośród działań takich jak konserwacja, restauracja, rekonstrukcja. Tylko część problemów współczesnych obiektów można roz-

wiązać posługując się narzędziami z zakresu opieki nad sztuką dawną: dotyczy to procesu wyboru metody i techniki konserwacji, uzupełniania ubytków w restauracji oraz prawidłowej ekspozycji dzieł. Z rozwojem sztuki współczesnej pojawiły się jednak liczne nowe zagadnienia wymagające ustaleń, jak dopuszczalność wymiany elementów, jeśli podczas akwizycji dzieła jego twórca wyraził zgodę, a niekiedy nawet przekazał części na wymianę, na przykład udostępnił „zapasowe” ready made, jak uczynił to w przypadkach niektórych instalacji Mirosław Bałka. Z kolei Zuzanna Janin zgodziła się na ewentualną rekonstrukcję fragmentów instalacji z elementami fotograficznymi na podstawie przekazanych przez nią negatywów fotografii. Kluczowe na tym polu jest rozważanie zakresu dopuszczalnej rekonstrukcji, gdy zachodzi potrzeba odtworzenia dzieła w przypadku sztuki allograficznej, na przykład performansu Ewy Partum czy odtworzenie environmentu według autorskiej koncepcji Aliny Szapocznikow.

Szczególne ryzyko naruszenia prawa do integralności stwarza dla artysty ponowna realizacja dzieła podczas restauracji, zwłaszcza dzieła, które jest projektem, bazą do działań artystycznych, pomysłem. Przykładem takiej formy konceptualnej wypowiedzi artystycznej, niematerialnego dzieła sztuki będącego autorskim projektem, może być słynna niebieska linia Edwarda Krasińskiego. Linia ta (niebieski scotch) umieszczona na wskazanej przez artystę wysokości czyni artystycznym projektem przestrzeń oznaczoną tą linią. Szczególnie ciekawe są projekty Stanisława Dróżdża, które w ich zróżnicowanej postaci, od poezji konkretnej do wystaw instalacji, zachowują niematerialny status projektu według autorskiej idei. Jest respektowana podczas kolejnych rekonstrukcji w czasie wystaw zrealizowanych za zgodą autora lub jego spadkobierców. Co ciekawe, w trakcie kolejnych wystaw projekty Stanisława Dróżdża za każdym razem mogą być zrealizowane w nowym materiale i w zróżnicowanej wielkości, pod warunkiem że są zgodne z koncepcją artysty. W katowickim muzeum w ramach programu resortu kultury „Znaki czasu” zrekonstruowano słynną instalację Stanisława Dróżdża *Między*, opartą na zasadzie respektowania autorskiego przekazu idei i zgody na kolejne rekonstrukcje utworu. Projekt jako sztuka konceptualna, który był w jego pierwszej wersji sygnowany przez Dróżdża, przy kolejnych nowych materiałowo odtworzeniach projektu jest nadal dziełem artysty i jako projekt jego autorstwa jest przedmiotem wystaw, między innymi na Biennale w Wenecji, a nadto obrotu rynkowego.

Podobnie projekt Tadeusza Kantora *Multipart* (multiplikacja, partycypacja) o charakterze konceptualnym wymaga zastosowania procedur jego zachowania zgodnie z ideą artysty, o czym dalej.

Osobnym zagadnieniem jest częste tworzenie kopii ekspozycyjnych, gdy oryginał nie zachował się, jak w przypadku między innymi replik *Fontanny* i wielu prac Marcela Duchampa (tu wracamy do terminu replik autorskich, gdyż artysta w latach 1963–1964 roku potwierdził legalność ich tworzenia w wielu muzeach). Z kolei innym powodem tworzenia kopii jest destrukcja lub zaginięcie oryginału, jak w przypadku dzieł Katarzyny Kobro będących wiarygodną kopią dzięki zamówieniu ich u osoby współpracującej z artystką. Powodem wykonywania zapasowych kopii dzieł może też być na przykład zużycie elementów dzieła sztuki interaktywnej, jak w przypadku instalacji Ryszarda Waśko. Wówczas kopia jest eksponowana z odpowiednią informacją dla odbiorcy.

Zasady zachowania sztuki nowych mediów cyfrowych przewidują przenoszenie utworów na nowe nośniki. Powszechnie przyjmuje się jako zasadne odrębne postępowanie ze sztuką opartą na czasie (*time-based media*) ze względów technicznych. Takie postępowanie

przestaje być atakowane jako niezgodne z etyką konserwatorską odnoszącą się do tradycyjnych dyscyplin.

Mimo już pięćdziesięciolecia istnienia, dynamicznego rozwoju i partycypacji milionów odbiorców na świecie nowe media cyfrowe, które ewoluują wraz ze zmianami technologii, muszą mieć zaplanowaną opiekę. Nawet samo pojęcie nowych mediów wciąż jest różnie definiowane, a sztuka nowych mediów bywa różnie nazywana. W powszechnym użyciu jest stosowanie takich pojęć jak sztuka elektroniczna, sztuka komputerowa, sztuka multimedialna, sztuka technologiczna, sztuka mediów technicznych, sztuka oparta na czasie, sztuka cyfrowa, cybersztuka itd. W świecie konserwacji dominują angielskie określenia, jak *variable media* według inicjatywy Jona Ippolito z Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku, współautora wraz z Richardem Rinehartem pierwszej książki o konserwacji nowych mediów zatytułowanej *Re-collection: Art, New Media, and Social Memory*³⁰⁰. Dział *time-based media* pod opieką konserwatorską Pip Laurenson z Tate Modern stał się wzorem dla wielu instytucji.

W ostatnich latach powtórzenia dzieł sztuki, choć są różnie zwane (iteracje, emulacje, re-performansy itd.), zawierają interdyscyplinarnie opracowane zasady postępowania. Dokumentacja typu konserwatorskiego pozwala na odpowiedzialne powtórzenia na bardzo różnych, niekiedy skrajnie odmiennych polach dzieł sztuki nowych mediów. Zakres odpowiedzialności opiekunów sztuki zgodnie z nowym rozumieniem dziedzictwa obejmuje dzieła zarówno niematerialne, jak i materialne, oraz obecnie cyfrowe. Nie chodzi zatem w triadzie konserwacja-restauracja-rekonstrukcja wyłącznie o obiekty, ich materiały, technologie i efekty ich zastosowań, ale o nowy, dynamicznie rozszerzany świat sztuk wizualnych, w którym nastąpiły już radykalne zmiany ich ochrony i percepcji odbiorców, coraz bardziej powszechne dzięki dostępności informacji oraz komunikacji³⁰¹.

Projekt *Sztuka w epoce Internetu, od 1989 do dzisiaj*³⁰², dostępny on-line w epoce pandemii, przedstawił radykalny wpływ kultury internetowej na sztuki wizualne od czasu jej równoległego powstania z siecią w 1989 roku. Aspektem trwałości dzieła staje się jego odbiór, paradoksalnie może ona dotyczyć dzieł niematerialnych, w czym przypomina fenomenologiczną konkretyzację dzieła przez jego odbiorcę. Wiedza o sposobie istnienia i funkcjonowania obrazów we współczesnej kulturze epoki nowych mediów jest szeroka³⁰³, ale w niewielu ośrodkach ma przełożenie na metody ich ochrony³⁰⁴.

Zmiany w funkcjonowaniu muzeum

Kolejnym etapem opieki nad dziełami współczesnymi jest wystawiennictwo, gdzie głos wiodący ma kurator wystawy, ale sekunduje mu konserwator i działają zjednoczeni wspólnym celem lub funkcje te pełni konserwator-kurator. Widoczne są zmiany w funkcjonowaniu muzeum, gdy pojawiają się nowe formy dzieł, o czym pisze Dorota Folga-Januszewska:

rezultatem lub formą działań artysty może być „obiekt ogarniający” – instalacja, emballage, performance, sztuka efemeryczna, której materialny

300 Richard Rinehart, Jon Ippolito, *Re-Collection: Art, New Media, and Social Memory*, MIT Press, Cambridge–London 2014, *passim*. Książka promowana jako „the first book dedicated to the subject of conserving new media art”.

301 Dieter Mersch, *Teorie mediów*, tłum. Ewa Krauss, Sic!, Warszawa 2010 (po raz pierwszy wydano w j. niem.: Dieter Mersch, *Medientheorien zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg 2006).

302 *Art in the Age of the Internet: 1989 to Today*, Institute of Contemporary Art in Boston, 15.12.2018 – 7.04.2019, kuratorka: Eva Respini, <https://www.icaboston.org/exhibitions/art-age-internet-1989-today/> [dostęp 1.02.2019].

303 Piotr Zawojski, *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, *passim*.

304 Rachel Wolff, *Keeping New Media New: Conserving High-Tech Art*, „ARTNews”, 23.10.2013, <https://www.artnews.com/art-news/news/keeping-new-media-new-2312/> [dostęp 2.06.2022].

kształt nie jest szczególnie istotny, co wpłynęło także na sposób organizacji i urządzenia muzeów sztuki współczesnej. W niektórych wypadkach tak planowane muzea same są obiektem artystycznym. Odbierane są wówczas podobnie jak artystyczne działania w czasie i przestrzeni poddane prawom postrzegania; elementy emocjonalne, wizualne, pojęciowe (rozumienie), splecione i wyreżyserowane, budują spektakl, w którym kolekcja muzeum, jego architektura, proponowane działania (aktywne uczestnictwo) stają się jednością³⁰⁵.

Doświadczenia te wskazują na potrzebę zmian w funkcjonowaniu muzeum i sformułowania nowego programu ideowego dla współczesnego wystawiennictwa. Powinien on być oparty na koncepcji dialogu między artystą a instytucją reprezentowaną przez właściciela obiektu lub dyrektora, komisarza wystawy, kuratora i konserwatora, w którym istotną rolę odgrywa zarówno zachowanie integralności utworów, jak i praw autorskich. Doświadczenie wyniesione z opieki nad dziedzictwem sztuk wizualnych wskazuje na zmiany w podejściu do praw autorskich na rzecz ich respektowania oraz indywidualne podejście do współczesnych prac. Z doświadczenia i erudycji wynika ostrożne postępowanie, unikanie rutyny oraz rezygnacja z dawnych metod, pozwalających na swobodę interpretacyjną, naruszającą prawa autorów dzieł.

Wszystkie etapy opieki konserwatorsko-kuratorskiej czy też kuratorsko-konserwatorskiej w zależności od przewagi zadań podlegają prawu autorskiemu, zwłaszcza że autorskie prawa osobiste powstają z chwilą ustalenia utworu, to jest wtedy, gdy przybierze on jakąkolwiek postać, chociażby nietrwałą, jednak na tyle stabilną, żeby cechy i treść utworu wywierały efekt artystyczny. Uwagi te odnoszą się także do prawa do integralności, które sformułowane jest krótko jako prawo twórcy do nienaruszalności treści i formy utworu oraz jego rzetelnego wykorzystania (art. 16 ust. 3 prawa autorskiego)³⁰⁶. Dbanie o trwałość obejmuje coraz częściej dzieła sztuki współczesnej, które dzięki twórcom same stanowią informację o sobie, bez pośrednictwa tak zwanego artworlду, opierającego się na instytucjonalnej teorii sztuki.

Instalacje *site-specific*, sztuka w przestrzeni publicznej

Sztuka najnowsza obecna w przestrzeniach publicznych w przyspieszonym tempie podlega atrofii, a dzieła ulegają zniszczeniom z różnych powodów, zarówno przyczyn wewnętrznych wynikających z budowy dzieł, jak i zewnętrznych, wśród których dominuje wpływ klimatu środowiskowego. Podczas ich opisu czy „konserwacji przez dokumentację”, gdy mają charakter efemeryczny, podobnie jak w przypadku innych lokalizacji istnieje obowiązek jak najdalej idącego poszanowania integralności utworów. Instalacje *site-specific* do niedawna traktowane były jako prace temporalne, tymczasem dzięki opiece konserwatorsko-kuratorskiej ich żywotność zostaje przedłużona i dzięki iteracji opracowane są warunki ich funkcjonowania zarówno w terenie, jak i w kolekcjach³⁰⁷.

Szczególnie newralgicznym zagadnieniem jest rozważenie warunków dla zachowania dynamicznie rozwijającej się sztuki w przestrzeni ulicznej, tak zwanego urban artu i jej

305 Dorota Folga-Januszewska, *Muzeum: fenomeny i problemy*, Universitas, Kraków 2015, s. 56.

306 Patrz: Iwona Szmelter, Wojciech Kowalski, *Wystawiennictwo sztuki...*, s. 21–40; Wojciech Kowalski, *Prawno-autorska ochrona dziedzictwa kulturowego XX wieku*, „Ochrona Dziedzictwa Kulturowego” 2017, nr 3, s. 29–44.

307 Tatja Scholte, *The Perpetuation of Site-Specific Installation Artworks in Museums: Staging Contemporary Art*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2021, passim.

najpopularniejszego rodzaju w postaci street artu. Mimo ich efemeryczności można te formy najnowszej sztuki zachować zarówno dzięki dokumentacji, jak i w klasycznym procesie konserwatorsko-restauratorskim. Są to zagadnienia istotne ze społecznego punktu widzenia, ważne dla kultywowania tożsamości lokalnych i pamięci, a także wprowadzenia ich do planów lokalnego zrównoważonego rozwoju³⁰⁸.

Pro domo sua – projekty i kształcenie interdyscyplinarnych opiekunów sztuki najnowszej przywołują do pamięci własną, autorską inicjatywę konserwatorsko-kuratorską, która jest prowadzona pioniersko w warszawskiej ASP na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki od lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku, a kontynuuje ją innowacyjna Międzykatedralna Pracownia „NOVUM” Ochrony i Konserwacji Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej.

8.7. Praktyka konserwacji-restauracji i rekonstrukcji. Przykłady

Postępowanie w celu zachowania nietypowych obiektów sztuki nowoczesnej i współczesnej zależy od ich identyfikacji, włączając w to nawarstwienia lub zmiany wynikające z biografii dzieł. To tylko pozornie jest oczywiste. Zważywszy na to, że dzieła mogą nie mieścić się w konkretnych gatunkach i mamy po raz pierwszy w życiu do czynienia z takim utworem, postępowanie musi być poprzedzone jego rozpoznaniem. Szeroki wachlarz badań, podbudowany wiedzą o sztuce, obejmuje kontekst powstania, optymalnie wywiad z artystą lub jego zstępnymi, wyniki badań od nieniszczących przez mikrochemiczne po skomplikowaną analitykę instrumentalną. Kluczowe znaczenie ma postawienie właściwych, a nie rutynowych pytań badawczych oraz ewentualne ich rozszerzenie w oparciu o uzyskane wstępne identyfikacje. Promowane badania nieniszczące dają wgląd w techniki i materiały użyte przez artystów, lokalizację materiałów oryginalnych i wtórnych, budowę strukturalną. Ułatwiają wybór miejsc, z których zostaną pobrane próbki do dalszych badań fizykochemicznych, gdy zaistnieje taka konieczność.

Wyniki badań wymagają umiejętności ich łącznej interpretacji przez osobę prowadzącą projekt, optymalnie przez odpowiednio wykształconego konserwatora-restauratora. Pozwalają na dostosowanie się do potrzeb dzieła i podjęcie działania o bardzo indywidualnym i często twórczym charakterze w zakresie re-prezentacji dzieła, odbiegającym od pryncypiów konserwatorskich ustalonych dla sztuki dawnej. Zaskakująco dobrze sprawdza się tu otwarte podejście i credo konserwatorskie brzmiące *conservatio creatio aeterna est*, czyli ochrona to wieczne tworzenie. Opublikowano tysiące studiów przypadków dotyczących interdyscyplinarnych badań, konserwacji, restauracji, rekonstrukcji, które wniosły nie tylko know-how przydatny w budowaniu trwałości dziedzictwa i stworzeniu w tym celu nowych, rozszerzonych zasad ochrony.

Opieka nad spuścizną Aliny Szapocznikow

Poniżej przedstawione są przykłady różnorodnego postępowania konserwatorskiego, restauracji i rekonstrukcji dla zachowania nowatorskiej sztuki Aliny Szapocznikow powstałej od 1956 do odejścia artystki w 1973 roku.

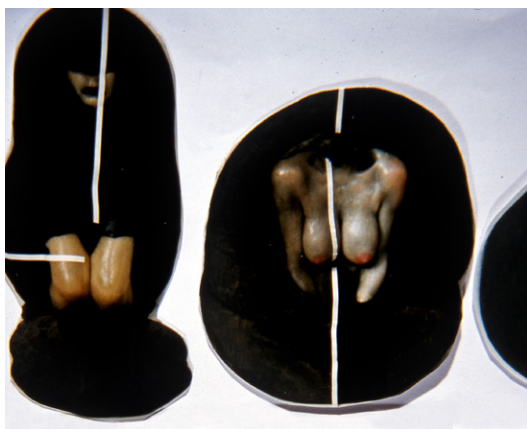
Dziedzictwo twórczości Aliny Szapocznikow (1926–1973) zajmuje wyjątkową pozycję w powojennej awangardzie. Artystka o rodowodzie rzeźbiarskim, uwikłana w dramat historii

52. Alina Szapocznikow, *Autoportret I*, 1966; w trakcie usuwania nawarstwień, które były błędnie interpretowane jako „rakowacenie” powierzchni łączone z życiorysem artystki. Portret łączący marmur karraryjski w torsie i przejrzysty poliester z wtopionymi ustami barwionym w masie, to instalacja rzeźbiarska wymagająca podświetlenia dla ukazania różnic w ekspresji materiałów. Fot. Iwona Szmelter, courtesy The Estate of Alina Szapocznikow / Galerie Loevenbruck, Paris / Hauser & Wirth



XX wieku, zostawiła po sobie szerokie spektrum dzieł sztuki powstałych w Pradze, Warszawie i Paryżu. Początkowo obiekty tradycyjne, rzeźby w marmurze, kamieniu, brązie, a po 1955 roku nowatorskie syntetyczne rzeźby z poliestru, poliuretanu, asambláže z udziałem materii organicznej, trawy, ready made, światła elektrycznego i autorskie protoinstalacje, symulakry i plany performerskie, które przerwała jej wczesna śmierć. Odważnie wprowadziła nowe formy sztuki w zakresie idei oraz materii spoza ówczesnego świata sztuki, stając w czołówce awangardy artystycznej.

Pionierskie badania i konserwacja-restauracja-rekonstrukcja zostały zainicjowane w połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku przez Andę Rottenberg, która we współpracy z synem artystki sprowadziła prace z Paryża, a zachowane przez piszącą te słowa. Celem zainicjowanego wówczas długofalowego projektu ochrony nietrwałej spuścizny Aliny Szapocznikow jest całościowe traktowanie jej dzieł z priorytetowym zachowaniem integralności utworów. Znalazły epilog w latach 90. XX wieku postaci wielkich retrospektyw sztuki Szapocznikow w Zachęcie, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeach Narodowych we Wrocławiu i w Krakowie, a w XXI wieku w wielu renomowanych muzeach światowych. Takie „życie po życiu” wystawianych dzieł okazało się niezbędne zaledwie ćwierć wieku po śmierci artystki. Paradoksalnie szybko zapomniano o specyfice jej twórczości, ongiś upublicznianej dzięki licznym wywiadom, publikowanym listom, filmom dokumentalnym. Trudności związane z zachowaniem istoty jej spuścizny były dwojakie. Dotyczyły z jednej strony idei podczas rekonstrukcji prac prawie jak z puzzli, które należało właściwie złożyć, konserwować, rekonstruować i wystawiać. Także określenia tożsamości jej prac, idei towarzyszących poszczególnym awangardowym dziełom. Z drugiej strony kłopoty łączyły się z radykalnym



53. Zróżnicowane postępowanie konserwatorskie dotyczące rzeźb Aliny Szapocznikow łączących materiały „nieartystyczne”, na przykład trawę, z kompleksem syntetyków – odlewami w żywicy poliestrowej, pokrytych pianką poliuretanową. Fot. Iwona Szmelter, courtesy The Estate of Alina Szapocznikow / Galerie Loevenbruck, Paris / Hauser & Wirth



rozpadem syntetycznej materii jej awangardowych dzieł³⁰⁹. Transdyscyplinarne podejście rozpoczynało się od rozpoznania charakteru dzieł, budowy materii i jej stanu zachowania, co dawało podstawy do podejmowania decyzji.

Szapocznikow wyrażała się nie tylko w awangardowych formach sztuki w innowacyjnych materiałach syntetycznych, ale przede wszystkim w ideach przekazanych w odważnych ekologicznych i feministycznych przekazach społecznych. Antycypowała krytyczne reakcje widza, jak w symbolicznym *Wianku Panny Młodej*, czy afirmując rzeźbiarską formę zużytych gum do żucia i monumentalizując je w wielkim powiększeniu w cyklu *Fotorzeźby*, zrealizowanym według jej projektu przez Romana Cieślewicza.

W cyklu *Zanieczyszczenia*, powstałym w kręgu paryskich Nowych Realistów i krytyka Pierre'a Restany'ego, artystka kontrastowała trawę, materię „wziętą z życia”, z zalewającą ją czarną „ławą” poliuretanu, która oddziaływała na emocje widza. Dadaistycznie zestawiała elementy rzeźb, tworzyła sarkastyczne rebusy w rozbudowanych konceptualnie kompozycjach, jak *Popielniczka słomianego wdowca* w cyklu *Desery*, w którym Szapocznikow komentowała utrwalenie w sztuce wartości życia wobec ich przemijania i choroby.

Pogłębione studia nad spuścizną Szapocznikow prowadziły na polu konserwacji do uznania wiodącej roli idei dzieł, którą należało ukazać zgodnie z intencją artystki, a nie tylko do trudności konserwacji syntetycznej materii, jak wstępnie sądzono. Wymagały rozszerzenia zakresu konserwacji, restauracji, a niekiedy niezbędnej rekonstrukcji dla zachowania integralności dzieł, a także dbałości o ich właściwą ekspozycję³¹⁰.

309 Autorka tej publikacji od 1995 r. przeprowadziła konserwacje-restauracje-rekonstrukcje ponad sto pięćdziesięciu dzieł Szapocznikow. Identyfikacja materiałów: dr Irmína Zadrozna, dr inż. Joanna Kurkowska, mgr inż. Andrzej Lendzion; współpracujący konserwatorzy: Olgierd Gumiński, Anna Lewandowska oraz po 2005 r. trzy obiekty Aga Wielocha, Urszula Kusz, Aleksandra Kozioł w ramach przygotowywania prac magisterskich pod kierunkiem prof. Iwony Szmelter, WKIRDS, ASP w Warszawie.

310 Iwona Szmelter, Joanna Kurkowska, *From Identification...*, s. 95–116.

54. Alina Szapocznikow, *Popielniczka słomianego wdowca*, 1972; w trakcie oczyszczania. Fot. Iwona Szmelter, courtesy The Estate of Alina Szapocznikow / Galerie Loevenbruck, Paris / Hauser & Wirth



Założenie zachowania wiodącej roli idei prac i intencji twórcy wymagało odnalezienia autorskich przekazów, dokumentacji i odwołania się do pamięci świadków procesu twórczego. Istotne było wskazanie na charakterystyczne aranżacje prac Aliny Szapocznikow, autorsko przez nią planowane świetlne rzeźby oraz instalacje w kontekście natury, często z użyciem kamieni, trawy i roślin. Potwierdzał te zasady ekspozycji Piotr Stanisławski – syn artystki, który uczestniczył w pracach matki. W takim naturalnym otoczeniu zrealizowała retrospektywę prac Aliny Szapocznikow w 1998 roku kustosz Janina Ładnowska w Muzeum Sztuki w Łodzi, która pamiętała życzenia artystki, podobnie jak Mariusz Hermansdorfer z wrocławskiego Muzeum Narodowego. Tak też Christian Boltanski zaprzyjaźniony z artystką wspominał w wywiadzie świetlną ekspresję prac Aliny Szapocznikow i jej autorskie aranżacje, podobnie jak Dorothée Selz, artystka utrzymująca kontakty z Aliną Szapocznikow w jej pracowni w podparyskim Malakoff. Otwarta na wiedzę była współpraca z Andą Rottenberg i Joanną Pużyńską z warszawskiej Zachęty, pilotującymi sprowadzone do Polski dzieła Aliny Szapocznikow, a także z Jolą Gołą, która opracowała katalog prac artystki. Natomiast fantazyjne interpretacje źródeł „rakowacenia” sztuki Szapocznikow szkodziły spuściźnie artystki³¹¹, podobnie jak wystawianie jej dzieł bez zachowania integralności utworów, niezgodne z prawem autorskim. Prawdopodobnie dowolność w aranżacji i ekspozycji dzieł będzie ulegała ograniczeniom, gdyż w świetle nauki łączy się z anachronicznymi już procedurami lekceważącymi idee i intencje twórców prac i ich prawa autorskie³¹².

Postępowanie konserwatorsko-kuratorskie

Zachowanie autorskich intencji i wiedza o implikacjach, jakie stwarza ryzykowne zestawienie różnych rodzajów materii, stały się osią prac nad ponad stu pięćdziesięcioma dziełami Aliny Szapocznikow. Zważywszy na to, że każda konserwacja jest aktem krytycznym (zgodnie z aksjomatem teorii brandyjskiej), bardzo istotne są argumenty w strategii podejmowa-

311 Nadużywano odwołań do biografii Szapocznikow, zwłaszcza do Holokaustu i jej choroby nowotworowej. Dlatego fizyczne zniszczenia prac artystki często interpretowano w duchu eschatologicznym jako „rakowacenie dzieł”, rzekomo będące przeciwskazaniem do ich oczyszczania; patrz: Iwona Szmelter, *Nieśmiertelność / Śmiertelność. Konserwacja dziedzictwa Szapocznikow*, 15.05.2009 [prezentacja on-line, 41 min, podczas konferencji *Alina Szapocznikow. Dokumenty. Prace. Interpretacje* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, <https://vimeo.com/12548637> [dostęp 16.10.2024].

312 Anna Maria Niżankowska, *Prawo do integralności utworu*, Wolters Kluwer, Warszawa 2007, passim; Iwona Szmelter, Wojciech Kowalski, *Wystawiennictwo sztuki...*, s. 20–40.

55. Alina Szapocznikow *Stan nieważkości (Na śmierć Komarowa)*, 1967. W trakcie konserwacji-rekonstrukcji wewnętrznej struktury obiektu oraz restauracji lica; aranżacja obiektu z zachowaniem statyki rzeźby „walczącej z prawami grawitacji”. Fot. Iwona Szmelter, courtesy The Estate of Alina Szapocznikow / Galerie Loevenbruck, Paris / Hauser & Wirth



nia decyzji. W rezultacie „burzy mózgów” podczas komisji zdecydowano o oczyszczaniu dzieł, dezawuuując zasadność interpretacji o ich rzekomym naturalnym „rakowaceniu” jako argumentu niezwiązanego z dziełem, ale z wiedzą o chorobie artystki. Usunięto wtórne elementy, w tym złe efekty pseudoekologicznej konserwacji oliwą z pierwszego tłoczenia (!), pozostałości drakońskich rzemieślniczych napraw, łątan i całosciowego oklejania poliestrowych rzeźb na wzór reperacji łódek i kajaków. Kolejnym działaniem było utrwalenie oryginalnych warstw prac, wzmocnienie ich konstrukcji nośnych lub zastąpienie mocniejszymi, uzupełnienie braków materii, retusz w miejscach ubytków. Przywrócono dziełom funkcje, o których z upływem czasu zapominano podczas wystaw, w tym ważną rolę efektów świetlnych zaplanowanych przez artystkę, które są możliwe do realizacji podczas ekspozycji dzięki tak zwanej zimnemu światłu. Poniżej przedstawione są przykłady postępowania wobec różnorodnych wyzwań:

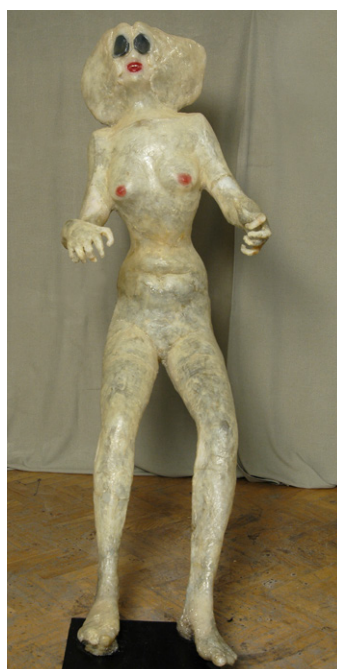
Alina Szapocznikow, *Stan nieważkości (Na śmierć Komarowa)*, 1967 rok, wymiary: 235 × 70 × 40 cm – to sylweta pionowej rzeźbiarskiej mumii z poliestru o ekspresji igrającej z grawitacją, materiały: żywica poliestrowa, gaza bawełniana i bandaż, fotografia, metalowa podstawa. Zachowanie idei i przekazu autorki związane było z jej dążeniem do efektu *zero gravity* w hołdzie radzieckiemu kosmonaucie Władimirowi Komarowowi, który zginął podczas lotu w kosmos. Zachowanie intencji artystki, zaangażowanej w ludzką tragedię z dala od politycznego wyścigu o kosmos między ZSRR a USA, było wytyczną dla konserwacji, rekonstrukcji, aranżacji i ekspozycji dzieła, przypominającego pochyloną mumię poliestrową z fotografią zarysu twarzy zmarłego lotnika, którą uwidoczniono dzięki oczyszczeniu. Jednak postępowanie konserwatorskie wbrew siłom grawitacji stało się dużym problemem przy kruchości poliestru i utracie sił nośnych rzeźby, jej permanentnej skłonności do upadku. Diagnoza stanu obiektu implikowała w pierwszej kolejności zabez-

56. Alina Szapocznikow, *Nowotwory uosobione*, 1971.
 Fragment elementu przed i po konserwacji oraz aranżacja
 instalacji rzeźbiarskiej cyklu zdeformowanych autoportretów
 dokonana wbrew intencjom artystki w obramieniu „pia-
 skownicy”. Fot. Iwona Szmelter, courtesy The Estate of Alina
 Szapocznikow / Galerie Loevenbruck, Paris / Hauser & Wirth



pieczenie rzeźby przed dalszym rozpadem. Nie udało się ograniczyć odbudowy wyłącznie do uzupełnienia brakujących fragmentów. Po wymianie zdegradowanych elementów, które już nie pełniły funkcji nośnych, stworzono nową wewnętrzną konstrukcję obiektu dla poprawienia jego statyki. Ta operacja wzmocnienia funkcji nośnych chwiejnej rzeźby pozwoliła na zachowanie idei artystki. Paradoksalnie, niestety, idei zapominanej bez znajomości kontekstu powstania dzieła, niczym w czarnym humorze, gdy nazwisko zmarłego kosmonauty – Komarow, mylono w tłumaczeniu z komarem-owadem i zastępowano tytułem „Zero Gravity – homage mosquito”.

W opiece konserwatorsko-kuratorsyjnej należy brać pod uwagę, że wiele rzeźb Aliny Szapocznikow stanowi przykład „sztuki w procesie”. Idea jej prac wielomateriałowych w cyklu *Zanieczyszczenia*, podobnie jak inne prace z cyklu krytyki proekologicznej Nowych Realistów polegała na ukazaniu kontrastu ekspresji materii organicznych, jak trawa zestawiona z zalewającymi ją warstwami czarnej żywicy poliuretanowej. Ów kontrast zanika, gdy trawa jest trudna do rozpoznania po ponad 40 latach. Rozważmy *Zanieczyszczenia I*, 1968, wymiary 11 × 87 × 170 cm; to obiekt złożony z błyszczącego, czarnego poliuretanu łączonego z naturalną ogrodową trawą na pasach z juty. Podstawa poliuretanowa rzeźby była popękana i zmatowiała, a trawa, która miała kontrastować zielenią z „ławą poliuretanową”, była zbrązowiała, połamana i brudna. Powierzchnia całego obiektu została oczyszczona, a pęknięcia w poliuretanie zagrożone dalszą degradacją zostały zaklejone i zamknięte. Trawa luźno wklejona na pasie z juty została zachowana, wyprana i zaimpregnowana, co tylko w części ukazało jej rdzawo-zielony kolor. Całość została zabezpieczona matowym werniksem z blokadą UV. Autorka tych słów w publikowanych komentarzach do zabiegów

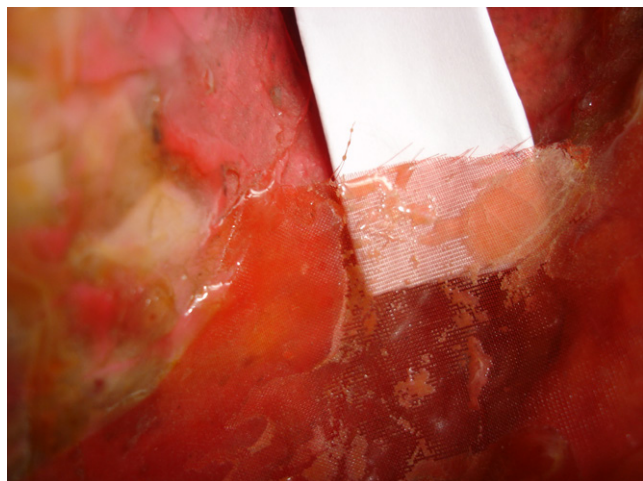


57. A.B. Alina Szapocznikow, *Podróż*, 1967, przed i po zabiegach re-konserwatorskich, 2005. Rzeźba z barwionego poliestru na stelażu metalowym, w 1975 roku obiekt uległ nieprofesjonalnej konserwacji przez zaklejenie matą szklaną ze spoiwem. Fot. Iwona Szmelter, courtesy The Estate of Alina Szapocznikow / Galerie Loevenbruck, Paris / Hauser & Wirth

przed ćwierć wieku stwierdza, że wybrano wówczas tylko jedną z możliwych dróg aranżacji, to jest pozostawienie resztek trawy jako niszczącego organicznego materiału aż do jego całkowitego zniszczenia. Po upływie czasu, gdy może nastąpić całkowita degradacja trawy, warto rozważyć w niektórych obiektach wymianę tego organicznego ready made (pasów traw na jucie) dla odtworzenia idei i ekspresji dzieł z czasu ich powstania. Takim etycznie kontrowersyjnym decyzjom powinna towarzyszyć komisja konserwatorska i dokumentacja, a zniszczony susz oryginalnej trawy należy pozostawić jako dokument w magazynie. Zatem, podobnie jak w przypadku wymiany tiulowej spódniczki w wielomateriałowej rzeźbie „Mała tancerka” Degasa, nieuchronnie postępujące zniszczenie organicznych elementów (traktowanych jako materiały efemeryczne) powoduje, że może być rozważana wymiana zdegradowanych elementów dzieła.

Deontologia konserwatorska w zakresie opieki nad sztuką współczesną stwarza precedensy. Obiekt *Deser III* Aliny Szapocznikow, 1971, to asamblaż, złożony z ready made w postaci porcelanowej patery, na której znajduje się kompozycja trzech poliestrowo-styrenowych odlewów kobiecych piersi barwionych w masie na kolor karnacji, z wtopionymi czerwonymi sutkami piersi. Wymiary: 18 × 24 × 25 cm. W procesie konserwacji została starannie zachowana autorska technika modelowania odlewów piersi własnych (lub Arianne, wówczas narzeczonej Rolanda Topora, która była przyjaciółką i chętną modelką artystki). Podstawą zrozumienia procesu twórczego była znajomość cech negatywów odlewów przywiezionych z paryskiej pracowni artystki przez jej syna. Uznano, że z etycznego punktu widzenia należy poddać konserwacji-restauracji istniejące oryginały syntetyków, a tylko w wypadku ich całkowitej degradacji można wziąć pod uwagę zrobienie nowych odlewów. Ze względu na to projekt konserwatorski objął oczyszczenie obiektu, impregnację oraz uzupełnienie brakujących części w strukturze barwionej żywicy poliestrowej, sklejenie pęknięć na styk bez przekraczania granic oryginału. Dla konsekwentnego zachowania autentyczności obiektu zachowano także i poddano konserwacji patere na nodze (ready made), eksponując odlewy piersi niczym ciastka, mimo że była dostępna jej niezniszczona wersja. Patera została oczyszczona i zachowana wraz z jej reperacjami. Na zakończenie kompozycja została pokryta matową warstwą ochronną z blokadą UV. W rezultacie zachowano oryginały,

58. A.B. Konsultacje autorki z Piotrem Stanisławskim przy fragmencie barwionej w masie rzeźby *Kaprys* Aliny Szapocznikow, 1967, która już po 10 latach od powstania była źle reperowana (jak kajak) przez zaklejenie czerwoną tkaniną-tiulem poliestrowym i wtórną żywicą poliestrową. Fot. Iwona Szmelter, courtesy The Estate of Alina Szapocznikow / Galerie Loevenbruck, Paris / Hauser & Wirth



gdyż zastosowanie duplikatów, nawet z magazynu artystki, nie nosiłoby śladów jej wahań i wyborów, oryginalnych deformacji, takich jak odciski palców i narzędzi.

Nowotwory uosobione, 1971, obecnie przestrzenna instalacja czternastu odlewów autoportretów artystki, podarowanych przez syna artystki Zachęcie. Pierwotnie było ich siedemnaście, odlanych i wymodelowanych w żywicy poliestrowej na podstawie gipsowych odlewów jej własnej głowy, o wymiarach zbliżonych do naturalnych, po czym autorsko zdeformowanych. Poliestrowe obiekty wypełnione są włóknem szklanym, gazą bawełnianą i ówczesnymi gazetami, w których ścier drzewny zmienił tonację na rudą. Odlewy mają cienkie ścianki poliestrowe o grubości od 0,5 do 80 mm. Konserwację rozpoczęto od oczyszczenia obiektów. Wnętrza, które były dostępne przez istniejące otwory, zostały odkwaszone, co powinno spowolnić dalszą degradację rudziejącego papieru. Ubytki ścian uzupełniono kitami z żywicy poliestrowych. W tych fragmentach, które pełniły dodatkową funkcję nośną, do żywicy dodano włókno szklane w celu poprawienia jej wytrzymałości mechanicznej. Po mimetycznym uzupełnieniu ubytków zostały one lokalnie wypolerowane. Degradacja polimerów wytworzonych w latach pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych oraz przewidywane różnice w starzeniu między tymi materiałami a żywicami, które zostały użyte w procesie konserwacji, sugerowały zastosowanie powłok ochronnych na obiektach. Na podstawie wyników badań starzeniowych wybrano żywice poliakrylowe stabilizowane dodatkami fotostabilizatorów z grupy amin. Uwaga – niezbędna jest całościowa opieka nad instalacją, wykonanie konserwacji nie kończy odpowiedzialności, wymagana jest aranżacja tej instalacji, która powinna być zgodna z koncepcją autorki, a nie dowolnie kształtowana przez scenografa wystawy lub kuratora.

Obiekty sztuk wizualnych z tworzyw sztucznych zaraz po powstaniu w czasie ich największej popularności w latach sześćdziesiątych oraz siedemdziesiątych, niestety niedługo po ich stworzeniu podlegały zniszczeniom i dramatycznie złym reperacjom. Lekceważono syntetyczną materię mimo, że Alina Szapocznikow podniosła ją do rangi artystycznego materiału. Po upływie dekad nie wszyscy potrafią zachować autentyczność syntetycznych dzieł, gdyż nadal zdarzają się złe pseudo-konserwacje. Sytuacje ratują

pionierskie prace kształtujące ochronę dzieł z tworzyw sztucznych w spuściźnie Aliny Szapocznikow.

Kaprys, podobnie jak *Podróż* to dwie monumentalne rzeźby Aliny Szapocznikow z 1967 roku, zbudowane z poliestru na metalowych konstrukcjach. Dzieła te należało pozbawić śladów uprzednich reperacji. W przypadku *Kaprysu* oryginalnie barwiony w masie na czerwono poliestr oblewał szczelnie formę z miękkiej gąbki poliuretanowej, a dołączona do rzeźby przez artystkę instalacja elektryczna dawała efekt czerwonej iluminacji o zróżnicowanym natężeniu światła. Niestety, obie rzeźby już kilka lat po stworzeniu wbrew zasadom konserwacji były reperowane amatorsko przez całkowite zaklejenie ich powierzchni tkaniną szklaną nasyconą żywicą poliestrową, a *Kaprys* został w całości oklejony czerwonym tiulem zatopionym w poliestrze. Jedynie wybór koloru oklejającej dzieło tkaniny syntetycznej odróżniał tę reperację od metod typowych dla naprawiania łódek i kajaków. Rezultat zdumiewał nieprofesjonalnym traktowaniem dzieł sztuki i wymagał żmudnego usunięcia nawarstwień.

Rozpoczęto usuwanie starych materiałów z quasi-reperacji, oczyszczenia i konsolidacji oryginalnych części. W ramach restauracji nastąpiła reintegracja oryginalnych warstw i odtworzenie konstrukcji nośnych oraz brakujących części. Uzdatniono instalację świetlną. Na koniec nałożono warstwy izolacji werniksem z blokadą UV, utrwalając i scalając powierzchnię. *Kaprys* był gotów do ekspozycji.

Patrzac wstecz – refleksja nie cofnie bezmyślnych zniszczeń, jakich doznały te rzeźby w swojej historii. Do ich zniszczeń powstałych podczas nieprofesjonalnych reperacji rzeźb, które można przyrównać do wandalizmu, doszły kolejne błędy w postaci niefachowego przechowywania, braku prewencji, złych warunków klimatycznych, narażenia rzeźb na rozpad podczas transportu bez opakowań i umocowania w samochodzie.

Ten horror, jaki spotkał delikatne obiekty wielomateriałowe Aliny Szapocznikow, łączące tworzywa sztuczne na wiotkich konstrukcjach nośnych z delikatnymi materiałami organicznymi – zastopowany został dopiero w pracowni konserwatorskiej. Wieloletnie doświadczenie nabyte podczas bezprecedensowego ratowania ponad 150 dzieł ze spuścizny artystki pozwoliło na wychowanie kilku następców.

Niezbędne kompleksowe badania, konserwację i rekonstrukcję *Podróży* prowadziła Aga Wielocha, a *Kaprysu* Ula Kusz – w ramach ich prac magisterskich na warszawskim Wydziale Konserwacji pod kierunkiem autorki³¹³.

Podsumowując – powrót do autorskiej ekspresji dzieł Aliny Szapocznikow w każdym z konserwatorskich projektów dotyczących jej ponad 150 nowatorskich dzieł z lat 1956–1973 rozpoczynano od ustalenia kontekstu ich powstania, konsultacji z żyjącymi świadkami, odnalezienia rysunków przygotowawczych, kwerendy w archiwach galeryjnych, współpracy z dr Jolą Gołą będącą autorką katalogu wszystkich dzieł Aliny Szapocznikow.

Prymarna rola światła w ekspozycji dzieł

W wielu oryginalnych dziełach Aliny Szapocznikow artystka prezentowała zaskakującą, fenomenalną materialną i niematerialną ekspresję, a to dzięki połączeniu wyrafinowanej w kształcie formy rzeźbiarskiej ze światłem. Jej świetlne enviromenty przekraczają granice dyscyplin sztuki tradycyjnej, będąc działaniem proto-plastycznym wobec późniejszych instalacji.

313 Prace magisterskie Agi Wielochy i Urszuli Kusz w zakresie konserwacji poliestrowych rzeźb Aliny Szapocznikow przygotowywane pod kierunkiem prof. Iwony Szmelter, Warszawa 2006, Archiwum WKiRDS ASP w Warszawie.



59. Ekspozycja rzeźb Aliny Szapocznikow ze światłem podczas wystawy „Alina Szapocznikow. Sculpture Undone 1955–1972” w MoMA w Nowym Jorku, 2012–2013. Fot. Iwona Szmelter, courtesy The Estate of Alina Szapocznikow / Galerie Loevenbruck, Paris / Hauser & Wirth

Wydawało się, że dalszy los obiektów z cyklu *Usta iluminowane*, *Kaprysu* i innych będzie naznaczony szacunkiem dla autorskiej idei świetlnych ekspozycji. Z konserwatorskiego punktu widzenia to łączny kompleks rzeźby poliestrowej z emanującą z wnętrza niematerialną ekspresją światła elektrycznego. Technika dzieła ma w pełni autorski charakter jako połączenie nośnej konstrukcji oblanej żywicą poliestrową z wtopionym elementami, na przykład odlewem ust wykonanym z poliestru barwionego w masie na czerwono przez Szapocznikow.

Niestety, w ramach aranżacji i ekspozycji nie respektowano permanentnego charakteru oświetlenia podczas kolejnych wystaw w MoMA w Nowym Jorku i w Centrum Pompidou w Paryżu. Powołanie się na względy konserwatorskie było nieporozumieniem, gdyż należało po prostu zastosować bezpieczne żarówki z zimnym światłem, które są dostępne w odpowiednich rozmiarach do zamontowania w obiekcie. Dlatego nieodłączną częścią dokumentacji konserwatorskiej przekazywanej wraz z obiektami muszą być wskazówki, jaki typ oświetlenia jest bezpieczny dla obiektu i zalecenie utrzymania stale włączonego światła elektrycznego w rzeźbie (tak zwane bezpieczne zimne) w trakcie jej ekspozycji. Inne podejście stanowi poniechanie autorskiego przekazu.

Ekspozycje świetlne rzeźb Aliny Szapocznikow w cyklu *Lampe bouche* [Usta iluminowane] powstałym w późnych latach 60. XX wieku stały się jednak problematyczne przy wymianie żarówek ze względu na brak produkcji odpowiednio silnych lamp o mini gwincie. Dostępne w handlu albo są słabo świecące, albo stanowią źródła ryzyka przypalenia materiału poliestrowego obiektów. Zamówiono ręcznie wykonane żarówki o odpowiednim rozmiarze. Po zamontowaniu obiekt spełnia intencje Szapocznikow wówczas, gdy emanuje światłem, podkreślając charakterystyczną dla kreacji artystki ideę zapamiętywania ciała, rolę kobiecych ust, pełnych żaru i koloru w płynnej formie blokującej oprawy rzeźbiarskiej.

Odpowiedzialne przechowywanie i transport

Wskutek braku szacunku dla specyfiki syntetycznego dzieła tragedię przeżyła rzeźba *Po-piersie bez głowy* Aliny Szapocznikow z 1968 roku. Obiekt przedstawia nagi tors kobiecy z piersiami, ale bez głowy, stworzony w kolorach karnacji z barwionego poliestru, który

artystka oblała czarno-brunatną pianką poliuretanową, niczym lawą o błyszczącym naskórku³¹⁴. Rzeźba podarowana przez syna artystki do kolekcji Zachęty traciła statykę, ale zyskała pion po trudnej i pionierskiej konserwacji-restauracji, którą wykonała autorka tej książki. Jej potraktowanie zgodnie z etyką minimum interwencji jako samonośnej instalacji rzeźbiarskiej było wystarczające dla jej bezpieczeństwa i poprzedzało udział rzeźby w czterech wystawach retrospektywnych. Jednak podczas transportu (z ostatniej z serii wystaw monograficznych) rzeźba została dramatycznie zniszczona przez zmiażdżenie z powodu lekceważenia specyfiki pianki poliuretanowej, która była źle traktowana, ugniatana do formatu mniejszego opakowania jak zwykła gąbka.

Po powrocie do pracowni konserwatorskiej wprowadzie skutecznie scalono pęknięcia poliuretanu, ale powrót obiektu do utrzymania samodzielnej statyki okazał się już niemożliwy. Zniszczenie podczas transportu wpłynęło na niemożliwość samodzielnej ekspozycji dzieła. Natychmiast wykonano zewnętrzną podporę torsu w pionie. Ta prowizoryczna podpora istniała kilka dekad i przejmowała funkcje nośne rzeźby, choć gdyby zachowano bezpieczne warunki transportu, nie byłoby powodu do jej podpierania.

Tadeusza Kantora konceptualny projekt *Multipart*

Zachowanie nietypowego dziedzictwa sztuki Tadeusza Kantora (1915–1990), artysty totalnego, który był aktywny w wielu dyscyplinach sztuk wizualnych, przywołane jest w tej narracji w związku z jego konceptualną akcją *Multipart* (multiplikacja i partycypacja) z lutego 1970 roku, która będąc „sztuką w procesie” nie podlega ograniczeniu czasowemu.

Tadeusz Kantor w warszawskiej Galerii Foksal zaproponował projekt o charakterze otwartym w czasie, eksponując podczas pierwszej z planowanych wystaw *Multiplikacje*, 20 lutego 1970 roku, stanowiące pierwszą część projektu MULTIPLIKACJE (MULTIPLIKACJA PLUS PARTYCYPACJA).

Wystawa według projektu Kantora obejmowała „jeden obraz w czterdziestu egzemplarzach”, czyli fizycznie 40 pomalowanych na białą płócienną drewnianych krosnach, każdy o wymiarach 110 × 120 cm, z naklejonym parasolem, których wykonanie zlecił rzeźmiśnikowi. Koncepcja Kantora przewidywała PARTYCYPACJĘ, jako sprzedaż obrazów pod pewnym warunkiem. Kupujący musieli podpisać z artystą umowę o uczestniczeniu w dalszych losach obiektów, bez żadnych ograniczeń. Na obrazie można było: „pisać obelgi, pochwały, słowa uznania, wyrazy współczucia, wyrazy najgorsze [...] wymazywać, przekreślać, rysować [...] zrobić z obrazem co się chce [...] podziurawić, spalić [...] sprzedać, odkupić, spekulować, ukraść”³¹⁵. Kolejny etap projektu stanowiło uczestniczenie w drugiej wystawie *Multiplikacji*, podczas której obowiązkowe było ponowne pokazanie zmienionych obiektów w Galerii Foksal po roku ich używania. Najbardziej urozmaicony był los jednego z *Multipartów*, który kupiła grupa zwana początkowo żartobliwie „Zuzanna i spółka”, a następnie „Zuzanni i inni”, początkowo złożona z warszawskich studentów architektury. Zasiana na obrazie rzeźucha uczyniła z niego półmisek, na którym zachowały się także resztki z libacji. Ten obraz pełnił też rolę drażniącego apolitycznością transparentu w komunistycznym pochodzie 1-majowym w 1970 roku w Warszawie, z wykrzykiwanym hasłem

314 Ta eksperymentalna technologicznie praca wykonana została przez artystkę w 1967 r. po konsultacji z mgr. inż. Ryszardem Ostryszem z Instytutu Chemii Przemysłowej w Warszawie. W 1997 była tamże badana przez mgr. inż. Andrzeja Lendzioną w trakcie jej konserwacji.

315 Tadeusz Kantor, *Multipart – Warunki umowy*, w: Tadeusz Kantor. *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*, oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Ośrodek Dokumentacji Sztuk Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000, s. 508–509.

„Kantor!!!” zamiast „Lenin”. Wydarzenie to, mimo że było ryzykowne politycznie, utrwalił film Krzysztofa Kubickiego i Marka Młodeckiego *Multipart*. Po latach dzięki nowatorskiej formie narracji filmu *Multipart* obecnie ma on własny żywot artystyczny.

Po roku, dokładnie 20 lutego 1971, zgodnie z projektem Kantora zorganizowano drugą wystawę zatytułowaną *Ostatni etap „Multipartu” Tadeusza Kantora w Galerii Foksal*. Podczas tej kolejnej wystawy zaprezentowano spośród wyjściowych 40 sztuk jedynie 25 nadesłanych *parapluie-emballage* po dokonanej dowolnej partycypacji nabywców. Często formą partycypacji właścicieli okazało się mazanie białego płótna farbami i pokrywanie zapiskami, a także robienie kolaży. Pozostała część egzemplarzy przepadła lub została sprzedana kolekcjonerom, niestety często fałszywie były oferowane jako oryginalne ambalaże Kantora.

W przypadku obiektu nabytego przez młodych warszawskich architektów kolejną partycypacją dokonaną już po zakończeniu drugiej wystawy był pogrzeb *Multipartu* grupy „Zuzanni i inni” w ziemi w pobliżu Galerii Foksal, z pochodem i muzyką skrzypcową, który miał miejsce (za zgodą wszystkich) po odliczeniu 44 kroków od Pałacu Foksal w Warszawie.

Nieoczekiwany charakter miał dalszy etap partycypacji. Po wielu latach od pogrzebu *Multipartu* nastąpiło archeologiczne wydobywanie tego obiektu sztuki współczesnej. Pierwsze archeologiczne odkopanie *Multipartu* odbyło się w 2012 roku, ale nie w pełni udane, bo bez koncepcji jego wydobywania i zachowania. Po szybkim zasypaniu dopiero kolejne odkopanie zostało odpowiednio przygotowane, co doprowadziło po 44 latach od pogrzebu do „ekshumacji obiektu” w 2015, a następnie jego badania oraz konserwacji-restauracji-rekonstrukcji³¹⁶.

Po dokumentacji wykopaliska i przewiezieniu destruktu do laboratorium przeprowadzono jego badania i testy, na podstawie których wybrano metody i środki, którymi zakonserwowano szczątki warstwy malarskiej, parasola i krosna. Po zabiegach dezynfekcji i impregnacji ścieniono warstwę ziemi do około 4 milimetrów.

Właściciele nazwali swój *Multipart* „ziemiorodkiem”, a rozszerzoną grupę osób o niego dbających – „Zuzanni i inni”. Projekt konserwatorski szeroko upowszechniono i stał się bohaterem filmu *Multipart* nakręconego we współpracy promotorów z ASP ze Zbigniewem Chrobakiem z muzeum MOCAR w Krakowie.

Kolejne wystawy *Multipartu* po jego wydobywaniu archeologicznym, konserwacji i rekonstrukcji wymagały stworzenia specjalnych stref edukacyjnych dla widzów, aby mogli oni w pełni uczestniczyć w zrozumieniu losów nietypowego obiektu. Wystawy te, będące kolejnymi partycypacjami, miały miejsce: w Sali NOVUM na Wybrzeżu Kościuszkowskim 37 w Warszawie (2015–2016), w Zbrojowni Sztuki w Gdańsku (2017), a od lutego 2020 roku w paryskiej Galerii *La Fabuloserie* współprowadzonej przez Marka Młodeckiego. Kolejne paryskie wystawy i otwarty proces istnienia tego dzieła z serii *Multipartu* trwają... zgodnie z założeniem konceptualnego projektu Kantora.

Paradoksalnie, wystawiany obiekt to materialny dowód niematerialnej, konceptualnej sztuki Tadeusza Kantora. Redefiniuje on pojęcie dzieła sztuki, nie tyle dzieła autorskiego w zakresie kultury materialnej, co autorskiego projektu Kantora *Multipart*, dotyczącego stworzenia dzieła jako multiplikacji oraz zaplanowanie niekończącego się procesu par-

316 Prace prowadzili promotorzy prof. Iwona Szmelter i prof. Krzysztof Chmielewski oraz magistrantka Joanna Krakowian (studentka archeologii i konserwacji), a także wolontariusze w krótkookresowej pomocy – konserwatorzy z Międzykatedralnej Pracowni „NOVUM” Ochrony i Konserwacji Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej na WKiRDS ASP w Warszawie oraz archeolodzy z Uniwersytetu Warszawskiego.



60. Rozpoczęcie ekshumacji *Multipartu* w maju 2015 zjednoczyło siły właścicieli zakopanego obiektu, konserwatorów i archeologów, którym przyznano miano grupy „Zuzanni i inni”. Fot. archiwum WKiRDS ASP w Warszawie

61. *Multipart* Tadeusza Kantora w trakcie archeologicznego odślonienia, zachowane fragmenty warstwy malarskiej oraz płótno uległo degradacji, w kawałkach ocalał parasol i krosno obrazu. Fot. archiwum WKiRDS ASP w Warszawie

62. Złożono kawałki dzieła w całość w czasochłonnej pracy magisterskiej Joanny Krakowian na podstawie uprzednio wykonanej dokumentacji i zamontowano je na tle czarno-białej fotografii obiektu na podłożu typu di-bond. Fot. archiwum WKiRDS ASP w Warszawie



tycypacji. Stanowi to też przykład nowatorskiego zadania konserwatorsko-kuratorsyjnego otwierającego rozdział w myśleniu o opiece nad sztuką³¹⁷.

Przedstawiony projekt Kantora potwierdza podstawę do wprowadzenia istotnych paradygmatów w tradycyjnej teorii konserwacji, takich jak paradygmat procesualny, performatywny, a nawet eschatologiczny, gdy następuje śmierć dzieła, a jedyną opcją jest jego tak zwana konserwacja poprzez dokumentację. Uświadamia to nowe, szersze niż dotychczas zadania konserwatorsko-kuratorsyjne, do niedawna ograniczające się do opieki nad materią sztuki³¹⁸.

Podsumowując – przedstawione przykłady jedynie sygnalizują, ale nie wyczerpują zagadnienia nowych metod zachowania najnowszego dziedzictwa sztuki, gdyż skoro wolność twórcza artystów jest w naturalny sposób nieograniczona, to istnieje niezliczona ilość nietypowych dzieł sztuki. Podobnie rośnie lawinowo liczba publikacji studiów przypadków ich zachowania. Nie dają się łatwo porównywać pod względem stylistycznym i technologicznym. Zarówno linearna historia sztuki, jak i sztywna metodologia konserwatorska mogą okazać się zawodne. Wielokrotnie nadzieje na dogłębne poznanie warsztatu danego

317 Iwona Szmelter, *Elementy nowej teorii...*, passim.

318 Iwona Szmelter, *Alert...*, s. 55–69.

63. Wystawa obiektu *Multipart* Tadeusza Kantora 1971/2017 grupy „Zuzanni i inni”, została pokazana w poziomie w Zbrojowni Sztuki w Gdańsku, 2017. Towarzyszyła jej dokumentacja ze strefą informacyjną o konceptualnym charakterze projektu Kantora i etapach otwartego procesu dotyczącego obiektu, jego odtworzeniu na podstawie wykopaliska i konserwacji-restauracji i rekonstrukcji z 2015. Historyczny film *Multipart* z 1970 roku był wyświetlany równolegle z filmem *Multipart* z 2015, dokumentującym projekt. Fot. archiwum WKiRDS ASP w Warszawie



artysty skutkowało nieporozumieniami przy kolejnym dziele tego samego artysty, które okazywało się odmienne. Jego twórca nie musiał być konsekwentny, gdy zaintrygowały go nowe eksperymenty.

Zatem aby uwolnić teorię konserwacji od sztywności dotychczasowych doktryn i dogmatów odnoszących się do zachowania sztuki dawnej dokonano niezbędnej syntezy zebranych doświadczeń i sformułowano przytoczone wyżej paradygmaty teorii dla konserwacji sztuki współczesnej. Stało się oczywiste, że w sztuce nowoczesnej i współczesnej każdy obiekt wymaga skrajnie indywidualnego podejścia. Tylko na podstawie badań i etycznego, bezstronnego traktowania dzieł jesteśmy w stanie ocalić tożsamość nietypowych dzieł sztuki najnowszej.

ROZDZIAŁ 9.

Podsumowanie

Aktualność sztuk wizualnych w odniesieniu do dziedzictwa XIX–XXI wieku odnosi się do istnienia sztuki tak w postaci idei, jak i przetrwania fizycznej materii, o ile taka istnieje we współczesnych formach sztuki, a zwłaszcza w dziełach opartych na czasie i cyfrowym charakterze. Jednocześnie „aktualność sztuki” jest wieloaspektowym pojęciem odzwierciedlającym dynamiczny charakter współczesnego świata. W przypadku nietrwałego dziedzictwa sztuki najnowszej powstaje ryzyko jej zaniknięcia, a to z kolei sugeruje konieczność szukania „póki czas” sposobu jej zachowania – co jest tematem tej książki.

Opieka nad dziełami sztuki, w tym konserwacja, oparta jest na wartościowaniu (ang. *value-based conservation*). Tautologią byłoby przywołanie powszechnego relatywizmu kulturowego, który sprawia, że smak i preferencje estetyczne zmieniają się wraz z upływem czasu i różnią się między kulturami. Znane powiedzenie, że „wszystko zależy od patrzącego” przenosi na przyszłych odbiorców wybór sztuki, która będzie dla nich aktualna. Może to być archeologiczne wykopalisko, ekspresyjny portret fajumski, jak i współczesna instalacja. To kwestia wolnego wyboru odbiorców sztuki. To, co dziś uważamy za piękne lub wartościowe, jutro może być już zapomniane lub uznane za przestarzałe. Zadbana przez instytucje kultury spuścizna *artworldu* istnieje w kontraście do milionów dzieł, które nie wpisują się w zmieniające się nowe kanony, ale nie mogą jednak zostać pominięte lub zapomniane.

Zadaniem opiekunów, w tym konserwatorów i odbiorców sztuki, jest sprawienie, by mimo wielu ograniczeń najnowsze dziedzictwo sztuki XIX–XXI wieku przede wszystkim przetrwało i było zrozumiałe dla obecnych i przyszłych pokoleń. Dla spełnienia tego ambitnego celu warto wyjść z podwórka własnych ograniczeń profesjonalnych, by pracować wspólnie – mając zarówno naukowe, jak i artystyczne cele związane z wystawiennictwem, upowszechnieniem i edukacją.

Holistyczne podejście wiąże się z powstałą w XXI wieku dziedziną nauki o dziedzictwie (ang. *heritage science*), w której funkcjonuje nauka konserwatorska, razem z naukami humanistycznymi i ścisłymi – rozszerzając pola dialogu profesjonalistów. Zwłaszcza w efekcie zmian w najnowszej sztuce dynamicznie rozwija się dziedzina konserwatorskiej teorii

64. W ramach edukacji przyjaznej dla widzów w różnym wieku w Tate Modern w Londynie w 2008 roku prezentowano kuby dedykowane zmysłowemu odbiorowi sztuki, jak zapach, dotyk, faktura, kinetyka, światło obok linii czasowej zjawisk sztuki współczesnej. Fot. archiwum Iwony Szmelter



sztuki nowoczesnej i współczesnej, która zмага się z unikalnymi wyzwaniami stawianymi w ostatnich dwóch stuleciach.

Poniżej zsumowano zagadnienia składające się na nowe podejście do opieki nad sztuką nowoczesną i współczesną, które pozwoli wybrać postępowanie konserwatorskie zapobiegające powstawaniu luk w ciągłości dziedzictwa.

Nowe rozumienie dziedzictwa

Zasadniczą zmianą w XXI wieku jest fakt, że jesteśmy świadkami rozszerzenia rozumienia dziedzictwa sztuk wizualnych obejmującego spuściznę materialną, niematerialną i cyfrową. Dzięki współpracy w badaniu zasad ochrony najnowszego dziedzictwa zawdzięczamy zbliżanie się teorii do realiów sztuki współczesnej. Rozszerzenie dziedzictwa kultury, które obejmuje także najnowsze gatunki sztuk wizualnych, modyfikuje prace opiekunów dziedzictwa i rzutuje na charakter wielu specjalności w obrębie ochrony i konserwacji. Trzeba przyznać, że są przestarzałe, mając wadę dotyczącą sprawozdawczości, gdyż nie obejmowały swym aparatem pojęciowym nowych zagadnień sztuki. Spuściznę artystów wizualnych postrzegamy szerzej niż kiedyś i chcemy ocalić szerszy jej zakres. Ochrona obejmuje całe dziedzictwo – od zabytków architektury, urbanizmu, poprzez elementy pejzażu kulturowego, zachowanie *genius loci*, aż do zagadnień związanych z konserwacją zabytków ruchomych sztuki tradycyjnej i nowoczesnej oraz współczesnej. Na odmienne rozumienie sztuki i zachowania jej autentyczności pozwala odróżnienie sztuki autograficznej utrzymanej w tradycyjnych dyscyplinach sztuki, jak malarstwo, rzeźba itd., od sztuki allograficznej, jak zróżnicowany formalnie performans, odmiany sztuki opartej na czasie (ang. *time-based media*) i dopuszczalnej jej powtarzalności. Horyzont dziedzictwa sztuk wizualnych wzbogaca istnienie sztuki hybrydowej oraz rodzących się na naszych oczach form współczesnej sztuki wirtualnej. Gorącym tematem jest wprowadzenie sztucznej inteligencji (AI), która niesie ze sobą ryzyko między innymi łatwych fałszerstw, podważenia autorstwa, ale może usprawnić dokumentację oraz generować na podstawie zebranych wyników badań kompleksowe rozpoznanie autentyczności obiektów.

Konsekwencje zmian idei i techniki dzieł sztuki

W książce przedstawiono zmienność i nietrwałość form widzianą w nowym świetle, inaczej niż ujmując to linearnie ujęta historia sztuki. Wskazano na kontekst cywilizacyjny i aspekty

techniczne rozwoju kultury, wiedzę o tym, jak kolejne awangardowe nurty sztuki zapoczątkowały nowe praktyki artystyczne. Przy tym niektóre modernistyczne kierunki koncentrowały się na uprawianiu sztuki opartej na zasadach technologii artystycznych odpowiednich dla tradycyjnych dyscyplin, a inne wyrastały z buntu, niezależności i rezygnacji z konwencji. Proces twórczy stał się mniej uzależniony od warsztatu artysty dzięki uruchomieniu produkcji fabrycznych podobraz, krosien, fabrycznych płócien, a nawet gotowych do użycia podłoży z zaprawą, zwłaszcza dostępności tubek z gotowymi do użycia farbami, które uwolniły twórców od czasochłonnego ręcznego mieszania pigmentów ze spoiwami. Badając dzieła sztuki znanych i cenionych artystów, takich jak Pablo Picasso, z zaskoczeniem odkryto zastosowanie farb przemysłowych już na początku XX wieku, zastosowanie rozmaitych technik z dodatkiem piasku, cementu i innych mediów wpływających na estetykę dzieł.

Rewolucję stanowiło na początku XX wieku wprowadzenie środków „spoza świata sztuki”, jak popularne drukowane ceraty zastosowane w kolażach Braque’a, traktowane obecnie jako punkt krytyczny dla nowych tendencji artystycznych w kubizmie. Nie chodzi tu o oficjalną definicję nurtu artystycznego, co o otwarty światopogląd akceptujący rzeczywistość pełną zmian. Powstały wolny zakres praktyki artystycznej może łączyć dyscypliny, wprowadzać elementy sztuki hybrydowej, konceptualnej, efemeryzmu, wirtualności mediów sztuki.

W konsekwencji zmian powstało wiele nowych problemów związanych z identyfikacją, opisem, ochroną i konserwacją sztuki. Rozpoznanie idei, intencji artysty i znaczenia materii jest warunkiem wstępnym w podjęciu konserwacji, o ile dzieło jest materialne, lub zachowania przekazu sztuki bezprzedmiotowej. Identyfikacja rozpoczyna poszukiwanie remedium przeciwko nietrwałości dziedzictwa najnowszej sztuki.

Potrzeba nowej opieki nad „nową sztuką”

Zmiany w obrębie sztuk wizualnych mają poważne konsekwencje w koniecznym uaktualnieniu teorii konserwatorskiej. Powszechnie teoria konserwacji była dotąd sprowadzana do wyjaśnienia zasad opieki nad dawnym dziedzictwem. Natomiast współczesne jej zadania są trudniejsze, gdyż prowadzą do teorii konserwatorskiej nadążającej za zmianami społecznej roli dziedzictwa nowatorskiej sztuki XIX–XXI wieku. To konceptualne narzędzie współczesnej konserwacji opartej na wartościach sztuki, w której filozofia opieki nad sztuką najnowszą wpływa na proces podejmowania decyzji i strategii konserwatorskich³¹⁹. Teoria zachowania dziedzictwa sztuki najnowszej nie powstawała w próżni, lecz jest koniecznym etapem jej rozwoju wynikającym z istotnych zmian kulturowych, biorąc pod uwagę także specyfikę wirtualnej, w tym odmian sztuki opartej na czasie (*time-based media*). Rozpoznanie ontologiczne dzieł powoduje, że potrzebne było przywołanie specyfiki i charakteru poszczególnych kategorii sztuki: autograficznej i allograficznej, które teraz potraktowane zostały osobno, z uwzględnieniem kontekstu ich powstania. Niezbędne było też uwzględnienie w konserwacji powiązań między formami sztuki i istnienia sztuki hybrydowej oraz syntezy sztuk. Natomiast w odniesieniu do sztuki efemerycznej metodą jej zachowania jest „konserwacja przez dokumentację”.

Zgodnie z nauką o dziedzictwie przedstawiono humanistyczne i techniczne metody identyfikacji dzieła. Wstępnym warunkiem rozpoznania dzieła jest podzielona na etapy kompleksowa analiza wartościująca, artystyczno-kulturowa łącznie ze społeczno-ekono-

319 Iwona Szmelter, *Contemporary Conservation Theory in the Context of the Valuation of Cultural Heritage*, w: *Between Science and Art*, ed. Marzenna Ciechańska, trans. Paul Barford, Academy of Fine Arts in Warsaw, Warsaw 2016, s. 15–31.

65. Robert Delaunay, *Wieża Eiffla*, 1910/1911, olej na płótnie, 202 × 138,4 cm. Solomon R. Guggenheim Founding Collection / ©The Solomon R. Guggenheim Foundation/Art Resource, NY/Scala, Florence. Autorski wyraz symultanizmu, zmian ideowych w dekonstrukcji kubistycznej i kolorystycznego orfizmu, jak poetycko opisał to Guillaume Apollinaire



miczną. Może służyć w kolekcjach i instytucjach sztuki przy akwizycji dzieł. Procedura nabycia dzieła obejmuje rozpoznanie idei i intencji artysty na podstawie wywiadu z nim lub kwerendy przeprowadzonej w jego środowisku, a także wstępne rozpoznanie struktury i materiałów oraz stanu zachowania obiektu. Punktem o dużej wadze dla określenia zadań konserwatorskich jest ocena rozbieżności między wyjściową ekspresją dzieła a jego obecnym przekazem i stanem zachowania.

Nowe formy sztuki wymagają nowej teorii ich zachowania, która będzie adekwatna do ich specyfiki. W nowej teorii konserwacji współczesnej sztuki istotną rolę odgrywają paradygmaty opisane w książce, jak naukowo-konserwatorski, procesualny, performatywny, efemeryczny, a także „konserwacji przez dokumentację”, gdy nie ma szansy na uratowanie dzieła. Z tych nowych pól opieki konserwatorskiej wynika poszerzone postępowanie konserwatorskie, którego przykłady autorka zaczerpnęła z wieloletniego doświadczenia konserwatorskiego³²⁰. Współpracę na szerokim polu wartościowania dzieł i strategii decyzji konserwatorskich coraz częściej rozpatruje się w odniesieniu do teorii aktora-sieci (ATN)³²¹. Współpraca jest niezbędna dopóki nietrwała spuścizna najnowszej sztuki jeszcze istnieje i możemy o nią zadbać w ramach zrównoważonego rozwoju społecznego.

Rola rozszerzonej analizy wartościującej dzieło sztuki

Założono, że w rozpoznawaniu wartości dzieła istotne jest przekonanie, iż dziedzictwo kultury zawiera wartości autoteliczne – jest wartością już z powodu swego istnienia. Propozycja jest w rozpoznaniu dzieła analiza opisowo-wartościująca dzieła sztuk wizualnych,

³²⁰ Iwona Szmelter, *Paradygmat teorii...*; eadem, *Elementy nowej teorii...*

³²¹ Renée van de Vall et al., *Reflections on a Biographical Approach...*; Bruno Latour, Adam Lowe, *The Migration of the Aura, or How to Explore the Original Through Its Fac Similes*, 2008, s. 3–4, <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/108-ADAM-FACSIMILES-GB.pdf> [dostęp 16.10.2024] – rozdział przygotowany do książki *Switching Codes: Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, ed. Thomas Bartscherer, Roderick Coover, University of Chicago Press, Chicago 2011, s. 275–297.

pozytywnie odbierana w Polsce i na forum międzynarodowym od czasu opublikowania jej pierwszej wersji w 2013 roku³²². W procesie wartościowania uwzględniono dzieła nowatorskie w treści i formie, czego dotąd unikano w publikacjach. Tezą autorskiej wersji analizy wartościowania dziedzictwa sztuk wizualnych jest niezbędność kompleksowego podejścia do przedstawionych kategorii, które się wzajem przenikają. Pierwsza podstawowa kategoria obejmuje wartości kulturalno-historyczne, o profilu humanistycznym, w tym artystyczne, estetyczne i inne. Druga kategoria to wartości społeczno-ekonomiczne, a wśród nich uwarunkowania społeczne, finansowe, partycypacja odbiorców, udział aktorów sieci, w tym interesariuszy spoza kręgu kuratorsko-konserwatorskiego. To elastyczny model łączący dwie generalne kategorie analizy wartościującej z licznymi istotnymi podgrupami, pozwalający zarówno przeprowadzić badania w obu kategoriach osobno, jak i potraktować je całościowo. Wartościowanie o otwartym charakterze znajduje aprobatę badaczy i praktyków ochrony i konserwacji dziedzictwa sztuki najnowszej wyrażaną podczas wielu publicznych debat, a także w liczbie cytowań.

Dopiero po wieloetapowym badaniu wraz z kompleksową analizą wartości dzieła sztuki najnowszej następuje czas na postawienie diagnozy i podjęcie odpowiedzialnych decyzji co do postępowania w projekcie konserwatorsko-kuratorskim.

Autentyczność w sztuce współczesnej

W opiece nad spuścizną współczesnych artystów często okazuje się, że autentyczność ich dzieł nie jest już związana jedynie z unikalnością, oryginalnością czy rękodziłem, ale może również wynikać z siły idei, kontekstu społecznego i indywidualnej interpretacji twórcy. Nowe zagadnienia, które pojawiają się w kontekście rozszerzenia pojęcia autentyczności najnowszego dziedzictwa pojawiły się wraz z rozwojem nowych form artystycznych i mediów oraz postępującą komercjalizacją rynku sztuki sprzyjająca falsyfikacji.

Konceptualizacja sztuki na przykładzie dzieł ready made Marcela Duchampa (*Fontana, Koło rowerowe*) ujawniła, że to nie tyle oryginalny materiał i umiejętności techniczne artysty, co idea wnosząca wolny wybór artysty nadają przedmiotowi status dzieła sztuki. W konsekwencji takie przedstawienie autentyczności zmieniło samą ideę dzieła sztuki, odejścia od artystycznej materii poprzez wybór gotowych przedmiotów z życia codziennego i poddanie ich minimalnej modyfikacji.

Andy Warhol w sztuce masowej (*Puszki zupy Campbell*) wykorzystując techniki reprodukcji podważył w inny sposób autentyczność oryginału. Jego prace, będące wieloma identycznymi kopiami, zmusiły do zastanowienia się, czy autentyczność tkwi w unikalności, czy może w nowej autorskiej idei i konsekwencji w jej powtarzalności.

Dzieła sztuki konceptualnej, hybrydowej, instalacji i sztuki performatywnej istnieją przede wszystkim jako projekt artystyczny, idea lub wydarzenie. Niezbędne jest stworzenie ich dokumentacji w postaci fotografii, filmów czy opisów tekstowych, która jednak może być niepełna lub podlegać różnym interpretacjom. Reprodukcyjne takiej dokumentacji są często traktowane jak oryginał, co rodzi pytanie o to, co stanowi autentyczne doświadczenie dzieła. Z kolei re-performans jest dopuszczalny etycznie pod wieloma warunkami, spełnienia intencji artysty i szacunku dla kontekstu dzieła.

Integralność dzieła w kontekście jego autentyczności jest trudna do zachowania w szerokim obszarze sztuki wielodyscyplinarnej, syntezy sztuk oraz dzieła stworzonego z myślą

322 Wyjściowa wersja wartościowania dzieł sztuki otwartego na problemy współczesności patrz: Iwona Szmelter, *New Values...*, passim.

o konkretnym umiejscowieniu (*site-specific*). Takie kompleksowe dzieła mogą tracić na autentyczności, jeśli ich elementy zostaną rozdzielone lub przeniesione, a ich rekonstrukcja po latach może być trudna i obarczona ryzykiem błędów.

Dzieła allograficzne oparte są na czasie i często mogą być zależne od konkretnych technologii i nośników, które mogą ulec degradacji lub stając się przestarzałe nie mogą być obsługiwane. Stąd w konserwacji przyjęto przenoszenie zapisów treści wirtualnych na nowe nośniki cyfrowego jako zgodnie z etyką. Jednak ocenę kryterium autentyczności dziedzictwa cyfrowego można oprzeć na certyfikatach, co utrudni falsyfikacje w dobie łatwości kopiowania i dystrybucji dzieł cyfrowych. W ostatniej dekadzie wprowadzenie *non-fungible tokens* (NFT) zrewolucjonizowało rynek sztuki cyfrowej, oferując certyfikaty autentyczności dla cyfrowych dzieł. Kwestia trwałości tych certyfikatów i ich wpływu na postrzeganie autentyczności wciąż jest przedmiotem debaty. Przyszłościowo otwarta jest kwestia braku autentyczności sztuki stworzonej nie przez człowieka-artystę, ale przez algorytmy sztucznej inteligencji (AI), a powstaje także pytanie, czy nie jest ona zaprzeczeniem autentyczności.

Odpowiedzialność i etyka kazuistyczna

Doświadczenia w opiece nad najnowszym dziedzictwem rozszerzają ją w kierunku odpowiedzialności za dziedzictwo. Nie ma jednej, uniwersalnej odpowiedzi na pytania, czym jest autentyczność różnorodnych w formie dzieł oraz jaki przyjąć kierunek projektu konserwatorskiego, podobnie jak nie ma obowiązujących dogmatów konserwatorskich i doktryn. Każde dzieło sztuki należy rozpatrywać indywidualnie, biorąc pod uwagę jego kontekst, formę i intencje artysty.

Odpowiedzialność zderza się z komercyjnym charakterem rynku sztuki, który niejednokrotnie eliminuje badania autentyczności dzieł. Nacisk na zysk może także prowadzić do tworzenia dzieł, które są bardziej zgodne z oczekiwaniami rynku niż z autentyczną wizją artysty, a także sprzyja falsyfikacji, prowadząc do fałszerstw sztuki na wielką skalę. W obiegu sztuki manipulacje dilerów mogą metodami łagodniejszymi od falsyfikacji wpływać na postrzeganie autentyczności dzieł poprzez selekcjonowanie informacji dla odbiorców i tworzenie odpowiedniego kontekstu dla uwiarygodnienia historii dzieł.

Na tak grząskim polu nowatorska jest rola naukowej, wielodyscyplinarnej ekspertyzy odróżniającej dzieło sztuki od jego falsyfikatu. Taka kompleksowa ekspertyza różni się znacząco zakresem zarówno od opinii przygotowanych humanistycznie konseratorów, jak i wyników badań znawców zagadnień technicznych.

W etyce konserwatorskiej niezbędna jest zasada „przede wszystkim nie szkodzić” w podejściu do indywidualnych cech dzieła, potrzebna jest ponowna ocena zasady „minimalnej interwencji” pochodzącej z tradycyjnej etyki konserwatorskiej związanej z dawną sztuką, która kładzie nacisk na etykę preferującą konserwację nad restauracją. Kolejność ta w odniesieniu do sztuki współczesnej nie ma prymarnego znaczenia, choć także w powierzchniowym odbiorze teorii Cesare Brandiego można odnieść wrażenie, że stawia na pierwszym miejscu ochronę materii. Tymczasem Brandi wskazywał na przewagę czynnika artystycznego nad historycznym i wskazywał na uobecnienie charakteru dzieła sztuki w procesie opieki nad nim.

Zrozumiały stał się nacisk na intencję artysty i kontekstualne zrozumienie dzieła: rola intencji artysty zyskała na znaczeniu w konserwacji sztuki współczesnej. Kontekstualne

zrozumienie charakteru procesu twórczego, w którym powstało dzieło sztuki, ma kluczowe znaczenie dla podejmowania decyzji konserwatorskich. Ta zmiana zachęca konserwatorów do aktywnego angażowania się w kontakty z artystami, poznanie ich intencji na tle epoki, w której tworzyli, a nie tylko do konserwacji fizycznych artefaktów.

Indywidualność cech najnowszych dziedzictwa

Złożoność i zmienność współczesnych dzieł sztuki doprowadziły do bardzo ostrożnego podejścia do ich konserwacji. Analiza przypadków jako zbioru doświadczeń w opiece nad nietrwałym dziedzictwem współczesnej sztuki ma głęboki sens, o ile nie dochodzi do prawdziwej profuzji tak zwanych studiów przypadku, popularnych *case studies*, które w dostępnych publikacjach są liczone w tysiącach relacji. Nie można jednak powtarzać precedensów w sposób nieuzasadniony. Współczesna metoda opieki nad dziedzictwem opowiada się za oceną każdego dzieła sztuki indywidualnie, zamiast stosowania jednolitych standardów. Unikalne wyzwania powodują, że każde dzieło może stwarzać inne problemy w zależności od materiałów, ram koncepcyjnych i zamierzonej interakcji z odbiorcami. Etyka kazuistyczna pozwala konserwatorom dostosowywać swoje strategie do konkretnych okoliczności, kontekstu i cech dzieła zamiast ściśle przestrzegać tradycyjnych wytycznych lub stosować zasadę powtarzalności ocen.

W konsekwencji respektu dla idei artysty nastąpiło uznanie niematerialności i akceptowanie zakresu zmiany we współczesnej sztuce, jako zachowania tożsamości dzieł. Tradycyjne praktyki konserwatorskie dotyczyły przede wszystkim materiałów namacalnych, jednak współczesne podejścia uznają dynamiczną naturę sztuki. Elementem autorsko zakodowanej estetyki dzieł może być destrukcja, jak w przypadku zakresu rdzewienia żelaza, zaplanowanych zmian koloru. Wiele współczesnych dzieł może ewoluować w czasie lub polegać na kontekstach społecznych w kwestii swojego znaczenia, jak opisany w książce projekt konceptualny Tadeusza Kantora *Multipart*. Zrozumienie tych przesłanek skłania konserwatorów do zastanowienia się, jak najlepiej zachować nie tylko obiekt fizyczny, ale także jego ewoluujące znaczenie.

Opiekunów dziedzictwa sztuki zachęca się obecnie nie tylko do ochrony materialnego dziedzictwa, ale także do działania analizującego i uwzględniającego wartości dziedzictwa kulturowego i społeczne implikacje ich pracy. Ta szersza perspektywa pozwala na bardziej holistyczne podejście, które szanuje zarówno dzieło sztuki, jak i jego kontekst kulturowy. Wymaga wiedzy i doświadczenia opiekunów oraz przedstawienia argumentów na rzecz wyboru określonego postępowania.

O przełomowych w charakterze dziełach wizualnych pisano w pracach z zakresu nauk humanistycznych, ale na ogół bez kontekstu kwestii ich zachowania. Destrukcja lub nawet zanik form, rozpad i śmierć dzieł, rzadko zaprzętały głowy badaczy. Zdarzały się wyjątki, jak w przypadku Marii Poprzęckiej piszącej o źródłach impasu w sztuce³²³. Na zanik sztuki nie ma zgody, w rezultacie adaptacja tradycyjnych standardów etycznych do konserwacji sztuki współczesnej odzwierciedla znaczącą zmianę w sposobie, w jaki angażujemy się w opiekę nad dziełami sztuki. Poprzez priorytetowe traktowanie intencji artysty, stosowanie elastycznych strategii interwencji i przyjmowanie analizy każdego przypadku zgodnie z etyką kazuistyczną konserwatorzy mogą lepiej sprostać wyjątkowym wyzwaniom stawianym przez sztukę współczesną, zachowując jednocześnie szacunek dla jej pierwotnej

wizji i kontekstu. Ta ewolucja nie tylko umożliwia opiekę nad współczesnymi dziełami sztuki, ale także wzbogaca szerszy dyskurs o naszych celach i znaczeniu dziedzictwa sztuki w dzisiejszym, coraz bardziej dynamicznym krajobrazie kulturowym.

Nowa muzeologia

Transmisja wartości nowatorskiego dziedzictwa sztuk wizualnych następowała w muzealnictwie z oporem. Pierwsze muzea sztuki nowoczesnej powstały prawie sto lat temu, jak pionierskie nowojorskie MoMA i kolekcja „a.r.” włączona do Muzeum Sztuki w Łodzi. Podobnie dedykowane najnowszej sztuce muzea upowszechniły się dopiero z biegiem czasu, z tym że ostatnio proces ten przyspieszył wraz z działalnością wielu centrów sztuki współczesnej. Tak muzeów, jak i kolekcjonerów nie odstrasza dynamiczny charakter sztuki najnowszej, może jedynie martwi jej nietrwałość.

Po latach improwizacji w tworzeniu zbiorów akwizycja dzieł stała się równoczesna z ich wstępnym badaniem i wywiadem z żyjącymi artystami. W kontekście wystawiennictwa kłopotliwe może być zarówno ograniczenie fantazji kuratora przez wierność idei i intencji artysty, jak i fenomenologiczne ukonstytuowanie się wielu dzieł dopiero poprzez percepcję odbiorcy. Jednak właśnie w tych nowych obszarach może następować uwiarygodnienie wartości kolekcjonowanej sztuki, gdyż w rozpędzonym biznesie aukcyjnym nie ma na to czasu. Claire Bishop stwierdza:

Zadanie wyartykułowania wartości kulturowej jest teraz pilne zarówno w muzeum i akademii [...] Co ważne, to jest kwestia czasowości, wokół której toczy się ta walka: autentyczna kultura działa w wolniejszych ramach czasowych niż przyspieszone abstrakcje kapitału finansowego [...] ³²⁴.

Dalej należy szukać nowatorskich koncepcji dotyczących interpretacji znaczenia sztuki:

Ta przyszłość nie ma jeszcze nazwy, ale stoimy na jej krawędzi. Jeśli ostatnie czterdzieści lat naznaczone było „postami” (sztuka powojenna, postkolonializm, postmodernizm, postkomunizm), to dzisiaj w końcu wydaje się, że znajdujemy się w okresie oczekiwania — epoce, którą muzea sztuki współczesnej mogą pomóc nam wspólnie wyczuć i zrozumieć ³²⁵.

Podobnie jak specjaliści także współczesny widz asymiluje w swoim odbiorze różne sposoby poznania sztuki, które jak nigdy dotąd osiągalne są dzięki nowym środkom komunikacji, dostępności muzeów, wyławiania wiedzy z internetu. Odbiorca uczy się wspomnianego „alfabetu sztuki”, którego poznanie wzbogaca jego percepcję, jak to przedstawia hermeneutyka Hansa-Georga Gadamera i fenomenologia. Otwarte poznanie pozwala na odbiór wartości dzieł o różnej proveniencji, mimo różnic kulturowych, a nawet mimo swego rodzaju dychotomii obecnej w sztuce XX i XXI wieku, obejmującej na dwóch biegunach sztukę tradycyjną i nowatorską.

Dlatego pamiętając o znaczeniu idei w sztuce najnowszej jednocześnie z archiwizacją, czynimy starania, aby w projektach konserwatorskich zachować treści kulturowe współ-

³²⁴ Claire Bishop, *Radical Museology, or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, Koenig Books, London 2013, s. 62.

³²⁵ Ibidem.

czesnej epoki. Protokoły strategii podejmowania decyzji konserwatorskich budują rolę konserwatora-kuratora w środowisku muzealnym i galeryjnym jako obrońcy wartości sztuki i adwokata artystów. Znajdują zatem zastosowanie w aranżacji i racjonalnym kształtowaniu przestrzeni odbioru sztuki przez widzów – by nie zakłócały oryginalnego przekazu dzieł.

Istotną rolę ma ekonomia w tak zwanym zielonym muzeum prowadząca do rewizji standardów opieki. Podobnie reset przeżywa edukacja muzealna w oparciu o rozwijające się techniki digitalne. Wdrażana jest digitalizacja zbiorów zarówno do opieki, ochrony i dokumentacji przebiegu konserwacji-restauracji-rekonstrukcji, jak i do tak zwanej „konserwacji przez dokumentację” dzieł efemerycznych.

Finalne zadanie ma upowszechnienie wartości zasobów muzealnych jako warunek funkcjonowania muzeów w społeczeństwie.

Rewolucja cyfrowa w przestrzeni kultury wizualnej

Nastąpiła reorientacja rozumienia roli sztuki cyfrowej oraz różnych rodzajów sztuki opartej na czasie (*time-based media*). Jednak jest to dopiero początek ery nowej, wirtualnej rzeczywistości sztuki, gdyż pokutuje pogląd, że: „sztuka nowych mediów przypomina mitologicznego Feniksa: wszyscy wiedzą, że istnieje, ale nikt nie wie, gdzie się znajduje”³²⁶.

Przeczy temu istnienie nowatorskich, transdyscyplinarnych projektów i wiele przykładów angażowania naukowców, muzealników, kuratorów i konserwatorów w transformację cyfrową, ochronę i udostępniania dzieł audiowizualnych³²⁷. Komunikacji z odbiorcami sprzyja zrównoważony rozwój społeczny, wytyczne dla organizacji i instytucji kulturalnych zaangażowanych w transformację cyfrową. Nadal poszukiwany jest optymalny model spotkania sektora cyfrowego i kulturalnego, pozwalający na ich dalszą owocną koegzystencję. Znakomite opracowanie zagadnień istnienia „wirtualnego ciała sztuki” przedstawiła Elżbieta Wysocka³²⁸, przypominając, że w ochronie sztuki nowych mediów nie wystarczą umiejętności techniczne informatyków. Niezbędna jest świadomość etyki i celów pracy, o czym świadczy wzrost zatrudnienia konserwatorów przy restauracji i rekonstrukcji filmów, dokumentów cyfrowych i zarządzania archiwami. Kolejny raz przywołane jest w tym kontekście wyjaśnienie, że niesłusznie bulwersuje wielu quasi-etyków wprowadzenie wymienności nośników danych. W praktyce ochrona przekazu nowych mediów cyfrowych polega często na zachowaniu przestarzałego nośnika w magazynie i przeniesieniu jego przekazu na aktualne, nowe nośniki cyfrowe, które zmieniają się w szybkim tempie. Wynika to z odpowiedzialności za cywilizacyjne wyzwanie, jakim jest zachowanie tej lawinowo rosnącej spuścizny artystów. Niczym w efekcie domina pojawiają się nowe struktury ochrony dziedzictwa i idące za nimi wydatki, które przekraczają jej skromne budżety, zatem warto je uświadomić, a może rozszerzyć źródła finansowania na środowiska odpowiadające za politykę rozwoju cywilizacji.

Rozszerzona rola opieki konserwatorskiej

W obszarze łączącym wszystkich profesjonalistów w ochronie najnowszego dziedzictwa rozszerzona została rola konserwatora, zwłaszcza w ujęciu paradygmatycznym teorii konserwacji sztuki współczesnej, daleko przekraczająca zadania znane w opiece nad sztuką

326 Piotr Zawojski, *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów. Wprowadzenie*, w: *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*, red. idem, Instytucja Kultury Katowice – Miasto Ogrodów, Katowice 2015, s. 3, cyt. za: Dominico Quaranta, *Beyond New Media Art*, Link Edition, Brescia 2013, s. 31.

327 Gabriella Arrigoni, Tom Schofield, Diego Trujillo Pisanty, *Framing Collaborative Processes of Digital Transformation in Cultural Organisations: From Literary Archives to Augmented Reality*, „Museum Management and Curatorship” 2020, Vol. 35, No. 4, s. 424–445.

328 Elżbieta Wysocka, *Wirtualne ciało...*, passim.

dawną. Sformułowano innowacyjne zagadnienia wymagające otwartości na nowe formy dzieł sztuki, których znajomość jest warunkiem przystąpienia do pracy. Spełnianie funkcji opiekuna sztuki wymaga erudycji i poruszania się na styku nauki i sztuki. W praktyce opiece towarzyszy wachlarz potencjalnych obowiązków, od prowadzenia rozszerzonej dokumentacji, planowania zakresu badań i ich częściowe wykonanie przez interpretację wyników interdyscyplinarnych badań do diagnozy i przedstawienia konceptu, czyli opracowania projektu konserwatorskiego. Status zawodowy interdyscyplinarnie wykształconego konserwatora, którego edukacja trwa w Polsce sześć lat, podobnie jak w medycynie, jest rozszerzony do roli obrońcy (adwokata) dzieła i koordynatora (orkiestratora) procesu jego zachowania. W nowej ramie konceptualnej opieki nad nowatorskimi formami sztuki chodzi o wiarygodny przekaz o sztuce i generacjach twórców, który będzie dostępny kolejnym pokoleniom.

Tu napotykamy amplitudę zmiennych decyzji politycznych, które mogą zniweczyć ochronę dziedzictwa. Odpowiedzialności za los spuścizny kulturalnej nie sprzyjają mody i trendy polityczne. Wymaga stabilności, stąd budzi zaniepokojenie zagrożenie interdyscyplinarnego charakteru konserwacji jako połączenia sztuki i nauki. Rozporządzenia decydentów nie powinny powodować chaosu organizacyjnego, który ruguje znaczenie połączenia sztuki z nauką, wiedzy broniącej odpowiedzialności za dziedzictwo od ponad 300 lat. Przesłanie *Capitolato* Pietro Edwardsa, konserwatora Wenecji pełniącego swe obowiązki przez czterdzieści lat na przełomie XVIII i XIX wieku, ujęte jest w etycznych zasadach aktualnych także obecnie.

W strategii podejmowania decyzji (szczegółowo przedstawionej w książce) konserwator przygotowuje argumenty na rzecz swojego projektu i prowadzi negocjacje z innymi interesariuszami. Dopiero gdy uzyska akceptację projektu, może przystąpić do aktywnego zachowania dzieła, które obejmuje z kolei procesy aktywnej konserwacji-restauracji-rekonstrukcji, odtworzenia, emulacji tylko wtedy, gdy te interwencje są uzasadnione.

Współczesny konserwator-restaurator powinien być wszechstronny, tak w zakresie zachowania idei, jak i substancji zabytkowej dzieła, co ma wiodące znaczenie w podejmowanej przez niego aktywności. Współczesne interdyscyplinarne kształcenie, dostarczające adeptom wyższych uczelni szerokiej wiedzy, tworzy na temat konserwatorów „intelektualną legendę”, w której jawią się oni jako ludzie wszechstronnie utalentowani, co po części jest prawdą. Wciąż jednak opinie „lepiej wiedzących” nadal dopatrują się w technicznych i manualnych umiejętnościach konserwatorów najwyższych cnót tego zawodu. Tymczasem kierowanie projektem konserwatorskim na miarę współczesnych wyzwań wymaga nie tylko „złotych rąk”, ale przede wszystkim głowy pełnej rzetelnej wiedzy zawodowej i interdyscyplinarnego wykształcenia. Dotyczy także życiowych narzędzi – znajomości reguł funkcjonowania zawodu w środowisku, obowiązującego prawa, umiejętności „miękkich”, a nawet planu zagospodarowania przestrzeni miejskiej oraz wyczucia rynku pracy i marketingu.

Projektowanie konserwatorskie

Projekt konserwatorski to twórcze opracowanie o autorskim charakterze, które musi być zgodne z zasadami etyki i prawa, traktującymi indywidualnie każde dzieło, a także dobro kultury. Szanujące dziedzictwo sztuk wizualnych na każdym etapie jego ochrony, które, przypomnijmy, współcześnie jest rozumiane jako materialne, niematerialne i cyfrowe. Ma podłoże interdyscyplinarne identyfikujące obiekt, określające jego potrzeby zachowania, diagnozę, cel i zakres niezbędnych działań, program i harmonogram prac ułożonych we właściwej kolejności wraz z propozycjami metod i materiałów oraz efekt końcowy.

Aby pogodzić etykę konserwatorską z dążeniem do prawdy i obiektywizmu, wprowadzono do niej pojęcie „czytelności” decyzji konserwatorskich. Sprzyja temu włączanie społeczeństwa do procesu zachowania dziedzictwa, a nowe szanse partycypacji odbiorców dzięki pojawieniu się w muzeach zbiorów cyfrowych optymistycznie widzi Susanne Keene, stawiając na wykorzystanie technologii informacyjno-komunikacyjnych³²⁹.

Współczesne projektowanie konserwatorskie jest cyfrowym opracowaniem autorskiej koncepcji, niekiedy z wizualizacją końcowego efektu. W zakresie ochrony ruchomych dzieł sztuki przypomina w swojej strukturze kolejność zagadnień zapisaną w schemacie dokumentacji konserwatorskiej, znanej wszystkim akademicko wykształconym konserwatorom. Natomiast projektowanie konserwacji zintegrowanych obiektów dziedzictwa wymaga współpracy z różnymi grupami zawodowymi, na przykład w projekcie konserwatorsko-budowlanym.

Ochrona sztuki nowoczesnej i współczesnej obejmuje oprócz dzieł ruchomych także duże kompleksy sztuki *site-specific*, architekturę, sztukę w przestrzeni publicznej tak zwanej urban art wraz z eksplozją sztuki graffiti i street artu, które wymagają dostosowania się do ich specyficznych potrzeb³³⁰. Charakterystyczne dla naszego stulecia jest dążenie do zrównoważonego rozwoju, współpracy z administracją konserwatorską oraz z odbiorcami. „Konserwacja poprzez partycypację” i upowszechnienie wyników prac konserwatorskich oraz wartości dziedzictwa w społeczeństwie należą do dobrej praktyki, docenianej, a często nawet będącej warunkiem zatwierdzenia projektu konserwatorskiego.

Rola konserwatora dla zachowania równowagi w proponowanym przez niego projekcie konserwatorskim sprowadza się do kontroli etapów; poczynając od odpowiedzi na kluczowe pytania związane z rozpoznaniem wartości dzieła, analizą jego autentyczności, a dopiero potem ze sformułowaniem diagnozy, projektu oraz celów konserwatorskich interwencji. W trakcie realizacji projektu zdarza się, że odkrycia konserwatorskie prowadzą do wytyczenia nowego etapu prac i stawiania kolejnych pytań, na które odpowiedź przynieść mogą kolejne badania. W ramach opieki nad sztuką odkrycia dokonane podczas konserwacji to dla wszystkich nagroda, zwana potocznie „marchewką”, czyli pozytywna rola żmudnej pracy. Jednak może mieć drugie dno w postaci ignorowania rozszerzenia wiedzy o obiekcie lub niedofinansowania zwiększonej ilości pracy, która może wynikać z odkrycia. Pominiecie odpowiedzi na pytania konserwatorskie i lekceważenie wymaganych etapów, jak również brak współpracy wielu specjalistów jest katastrofą nie tylko wizerunkową. Może sprowadzić proces badawczy na manowce i stać się jedynie demonstracją badawczych możliwości aparaturowych i niespełnionych obowiązków opiekunów sztuki.

Współczesne zasady i regulacje funduszy badawczych wyzwoliły w szerokich kręgach naukowych popyt na badania prowadzone pod hasłem ochrony dziedzictwa kulturowego. W opcji „przemysłu kulturowego” kryje się jednak wiele pułapek. Poprawność techniczna przeprowadzanych badań i uzyskanych rezultatów nie świadczy o ich przydatności w procesie ochrony dziedzictwa, o ile nie są uzasadnione w procesie badań i ochrony dzieł. Zaangażowanie analityki instrumentalnej na najwyższym poziomie nie może stanowić celu samego w sobie, aby nie nastąpiła całkowita alienacja wybranego fragmentu nauki konserwatorskiej. Tu wracamy do wyjściowej kwestii postawienia właściwych pytań w procesie badawczym, a potem interpretacji uzyskanych wyników, mających znaczący wpływ na kierunek rozpoznania i procesu konserwatorskiego.

329 Susanne Keen, *Managing Conservation in Museums*, 2nd edition, Routledge, London 2002.

330 Iwona Szmelter et al., *URBAN ART...*, passim.

W postulowanym obecnie nacisku na wymiar społeczny w tak zwanej „zrównoważonej konserwacji” nie chodzi wyłącznie o poszerzanie wiedzy o dziedzictwie, ale także o wzrost satysfakcji społeczeństwa z obcowania z zabytkami, jak i sztuką najnowszą, która szybko staje się dziedzictwem. Istotne jest zatem wydobyć i podkreślić znaczenia, symbolicznych wartości i funkcji spuścizny artystów, czemu służyć powinna konserwacja.

Zmianie ulega metodologia opieki nad dziedzictwem sztuk wizualnych. Zaczniemy od elementarnego stwierdzenia, że konserwacja-restauracja jest definiowana jako akt krytyczny (Cesare Brandi, Paul Philippot), w którym to działaniu, jak to określono „umysł kieruje ręką”. Oczywiście jest dobór odpowiednio przygotowanych i doświadczonych profesjonalistów dysponujących konceptualną ramą ochrony najnowszego dziedzictwa. W pierwszym rzędzie należy do nich diagnoza oparta na wynikach badań obiektów, która zawiera kontekst historyczny i kulturowy dzieła i zbudowanie odpowiedzi na pytanie, czy i jaki sposób dzieło odnosi się do wydarzeń historycznych, ruchów artystycznych, rozwoju nowych mediów³³¹. To rozszerza krąg zainteresowanych osób, wymaga empatii zarówno badacza, jak i odbiorcy – by poznać myśli i uczucia, które przyświecały artyście przy tworzeniu dzieła; by poznać idee i intencje artysty, także skład i znaczenie materiałów oraz autorskich technik. Takie postępowanie, jak wspomniano, jest obligatoryjne przy akwizycji do muzeum lub prywatnej kolekcji. W instytucjach na rozbudowaną diagnozę dzieła składają się także techniczne dane dotyczące stanu zachowania i struktury dzieł potwierdzonych wynikami badań fizycznych, chemicznych i innych. Stan zachowania i wynik badań identyfikacyjnych materii są przesłankami do dalszych przemyśleń prowadzących do koncepcji zachowania dzieła. Wyjściowa i szczególnie istotna jest rozbieżność pomiędzy stanem obiektu w czasie jego powstania a obecnym. Analizy wymaga związek między formą a treścią, to znaczy dania odpowiedzi na pytanie, w jakim stopniu forma dzieła (np. materiał, technika, kompozycja) przekazuje jego treść. Przy kompletnej degradacji rozważyć należy dylemat: czy niezbędne i przy użyciu jakich metod możliwe jest zachowanie oryginalnych materiałów, nawet jeśli są w stanie ruiny, a także czy ewentualnie dopuszczalne jest zastąpienie ich nowymi materiałami oddającymi idee twórcy.

Odpowiedź na pytanie o zakres dopuszczalnej ingerencji konserwatorskiej ma umocowanie w etyce konserwacji sztuki współczesnej. Gdy wskutek nietrwałości dzieła jego przekaz może być rozbieżny z zamierzonym przez artystę, powraca zagadnienie ważności idei i intencji artysty, tak by zachować przekaz jego myśli i uczuć, które mu towarzyszyły przy tworzeniu dzieła. To podstawa wyboru zakresu konserwacji, restauracji, rekonstrukcji, emulacji, re-performansu w deontologii konserwatorskiej.

Sztuka na naszych oczach przechodzi do zasobu dziedzictwa, stając się dobrem i zarazem cennym przekazem znaczeń. Konserwatorskie widzenie sztuki jest innowacyjne ze względu na połączenie studiów zakorzenionych w teraźniejszej praktyce z perspektywą nastawioną na przyszłość, w której dziś tworzone dzieła stają się dziedzictwem.

Najkrócej ujmując zagadnienia przedstawione w tej monografii – warunkiem zachowania aktualności sztuki jest po prostu jej istnienie. Przyczyny wprowadzenia innowacyjnej opieki nad sztuką XIX–XXI wieku wynikają z dwoistej natury dziedzictwa w ontologicznym rozumieniu, z jednej strony sztuki autograficznej w tradycyjnych dyscyplinach, a z drugiej – sztuki nietypowej stwarzającej ryzyko nieprzetrwania, sztuki nowoczesnej i współczesnej powstającej z dala od dawnych kanonów artystycznych, w tym sztuki allograficznej, która jest oparta na czasie. Kluczowe dla opieki nad dziełami najnowszej sztuki jest zrozumienie wnoszonej przez nią różnic w odniesieniu do sztuki tradycyjnej i nowości, jak:

- nietrwały charakter: podważone zostało tradycyjne pojęcie trwałości dzieła sztuki. Konserwatorzy muszą znaleźć równowagę między zachowaniem oryginalnej intencji artysty a koniecznością stabilizacji dzieła. Wiele dzieł jest zaprojektowanych jako proces w sztuce, są efemeryczne w zakresie zgodnym z ideą autorów tak – aby ulegały zmianom w czasie;
- aspekt konceptualny: sztuka często opiera się na idei i koncepcji, a nie tylko na materialnym obiekcie. Konserwatorzy muszą dbać o wymiar intelektualny i konceptualny dzieła, a nie tylko dbać o fizyczną substancję dzieła. Nowe jest podejście do tak zwanych *time-based media* i traktowania wirtualnego ciała sztuki, które musi być aktualizowane i przenoszone na nowe nośniki cyfrowe;
- różnorodność nowych materiałów i technik: sztuka nowoczesna i współczesna często wykorzystują materiały nietradycyjne i eksperymentalne, takie jak z tak zwanego pododrędzia artysty, ready made, przedmioty znalezione, żywice, tworzywa sztuczne, elementy elektroniczne czy materiały organiczne. To implikuje opracowanie zupełnie nowych metod opieki, badań i konserwacji i badań;
- charakter i kontekst powstania dzieła: sztuka współczesna często ma charakter efemeryczny, interaktywny lub jako *site specific* jest ściśle związana z miejscem powstania. To stawia nowe wyzwania przed konserwatorami, którzy muszą znaleźć sposób na zachowanie nie tylko fizycznej substancji dzieła, ale także jego kontekstu i znaczenia;

– akwizycja dzieł we współpracy z artystą: w przypadku najnowszej sztuki często konieczna jest ścisła współpraca z artystą, który może dostarczyć unikalnych informacji na temat idei i intencji twórczych, materiałów oraz technik. Przy pozyskaniu dzieł do kolekcji niezbędna jest zgoda twórców na konserwację-restaurację w przypadku stwierdzenia nietrwałości ich dzieł;

– prawo autorskie na straży intencji artysty: konserwatorzy muszą brać pod uwagę intencję artysty, która często jest bardziej złożona i mniej oczywista niż w przypadku sztuki tradycyjnej. Może to wymagać współpracy z artystą lub jego spadkobiercami, gdyż prawo autorskie chroni dzieło 70 lat po jego śmierci (w USA 100 lat);

– dokumentacja: ze względu na złożoność i zmienność dzieł współczesnych, dokumentacja staje się niezwykle ważnym elementem procesu konserwatorskiego. Tworzone są szczegółowe dokumentacje fotograficzne, filmowe i opisowe, które pozwalają na śledzenie zmian w dziele w czasie, opracowanie wyników transdyscyplinarnych badań obiektów, dokumentację realizacji projektu konserwatorskiego wraz z wytycznymi dotyczącymi aranżacji i wystawiennictwa dzieł;

– etyka konserwatorska: opiekunowie najnowszej sztuki muszą zmierzyć się z trudnymi pytaniami związanymi z konserwatorską ingerencją w dzieło sztuki, które jest często wyrazem indywidualnej wizji artysty. Etyka kazuistyczna to indywidualne podejście do dzieła;

– aspekt społeczny: sztuka współczesna często odnosi się do aktualnych problemów społecznych i politycznych. Zrównoważony rozwój społeczny wymaga zaangażowania opiekunów sztuki we współpracę z interesariuszami i rolę aktora w sieci decyzyjnej dotyczącej zachowania dziedzictwa sztuki wizualnej. Konserwatorzy muszą być świadomi tych kontekstów i działać w sposób, który nie zniekształca oryginalnego przesłania dzieła.

Zagadnienia poruszane w monografii rozrosły się do tego stopnia, że w oparciu o przesłanki zachowania przyszłości dziedzictwa najnowszej sztuki budowane są podwaliny „konserwatorskiej teorii sztuki” dotyczącej opieki nad sztuką nowoczesną i współczesną. Termin ten łączy dwa obszary wiedzy – teorię sztuki i teorię konserwacji, które dotąd funkcjonowały odrębnie. Razem w szerszym zakresie generują wiedzę w mało zbadanym obszarze dziedzictwa najnowszej sztuki, które jest w większości nietrwałe. Dla zachowania dziedzictwa sztuki nowoczesnej i nowatorskiej części sztuki współczesnej przedstawiono rozszerzone pole opieki. Obejmuje ono niezbędne paradygmaty teorii konserwatorskiej, diagnozowanie potrzeb zachowania najnowszej sztuki i rozszerzenie filarów opieki nad nią.

Dobry rezultat opieki nad dziedzictwem jest przedłużeniem jego istnienia. W tej misji mieści się sens konserwacji jako wiecznego tworzenia, zgodnie z łacińską maksymą *Conservatio creatio aeterna est*. Największą nagrodą jest społeczny odbiór dziedzictwa dzieł najnowszej sztuki i aktywna partycypacja odbiorców, które przynoszą satysfakcję, gdy stają się codziennością, naturalnym elementem życia. Mając to na względzie, *Aktualność sztuki* adresuję do wszystkich zainteresowanych dziełami najnowszej sztuki, którym nie jest obojętny los dziedzictwa kultury – konserwatorów, kuratorów, naukowców biegłych w szeroko ujętej nauce o dziedzictwie. To droga, która prowadzi nas do zachowania najnowszego dziedzictwa.

Bibliografia (wybór)

Adajian Thomas, *The Definition of Art*, Stanford Encyclopedia of Philosophy, 23.10.2007 (revision 30.07.2024), <https://plato.stanford.edu/entries/art-definition/> [dostęp 20.06.2022].

Althöfer Heinz, *Interview mit Bettina Schwabe und Cornelia Weyer*, „Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut“ 2011, Heft 1, s. 68–79.

Althöfer Heinz, Schinzel Hiltrud, Rehbein Silka, in Zusammenarbeit mit Simone Bretz, Thomas Bruning, Renate van Eisberg, Sabine Euler-Künsemüller, Manfred Huisgen, Marianne Kalus, Hideyuki Ohara, Karin Temme, Gisela Wendt, *Restaurierung moderner Malerei. Tendenzen, Material, Technik*, Callwey, München 1985.

Appadurai Arjun, *Introduction: Commodities and the Politics of Value*, w: *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, ed. eadem, Cambridge University Press, New York 1986, s. 3–11.

Appadurai Arjun, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, tłum. Zbigniew Pucek, Universitas, Kraków 2005.

Arendt Hannah, *Między czasem minionym a przyszłym. Osiem ćwiczeń z myśli politycznej*, tłum. Mieczysław Godyń, Wojciech Madej, Aletheia, Warszawa 1994.

Arrigoni Gabriella, Schofield Tom, Trujillo Pisanty Diego, *Framing Collaborative Processes of Digital Transformation in Cultural Organisations: From Literary Archives to Augmented Reality*, „Museum Management and Curatorship” 2020, Vol. 35, No. 4, s. 424–445.

Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas, ed. Charles Harrison, Paul Wood, Blackwell Publishing, Oxford–Cambridge 2003.

Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa, wybór i oprac. Elżbieta Grabska-Wallis, Hanna Morawska, PWN, Warszawa 1969.

Ascott Roy, *The Future Is Now: Art, Technology, and Consciousness*, Gold Wall Press, Beijing 2012.

Avrami Erica, Mason Randall, Torre Marta de la, *Report on Research*, w: *Values and Heritage Conservation: Research Report*, ed. Erica Avrami, Randall Mason, Marta de la Torre, Getty Conservation Institute, Los Angeles 2000, s. 3–11.

Baranowicz Zofia, *Bractwo św. Łukasza*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, red. Aleksander Wojciechowski, ZNiO, Wrocław 1974, s. 587–588.

Bartlová Anežka, *Podróż przez gwiazdozbiór młodej sztuki w Czechach*, tłum. Krzysztof Gawliczek, „Szum” 2016, nr 12, s. 66–71.

Baudrillard Jean, *The System of Collecting*, trans. Roger Cardinal, w: *The Cultures of Collecting*, ed. John Elsner, Roger Cardinal, Harvard University Press, Cambridge 1994, s. 7–14.

Bauman Zygmunt, *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge–Malden 2000 (wyd. pol.: idem, *Płynna nowoczesność*, tłum. Tomasz Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006).

Bauman Zygmunt, *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpadzonym świecie*, Oficyna, Łódź 2010.

Belting Hans, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Deutscher Kunstverlag, München 1983.

Belting Hans, Buddensieg Andrea, Weibel Peter, *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, w: *The Global Contemporary: Art Worlds after 1989*, ed. Hans Belting, Andrea Buddensieg, Peter Weibel, MIT Press, Cambridge 2013, s. 178–185.

Bentkowska-Kafel Anna, *Historyczna wiarygodność zabytku wirtualnego. Uwagi na marginesie postulatów Karty Londyńskiej*, w: *Nowoczesne metody gromadzenia i udostępniania wiedzy o zabytkach*, red. Agnieszka Seidel-Grzesińska, Ksenia Stanicka-Brzezicka, Via Nova, Wrocław 2008, s. 35–47.

Best Practices Handbook: Contemporary Realities and Needs of Sustainable Urban Rehabilitation, ed. Bogusław Szmygin, Lublin University of Technology, Lublin 2017, <https://bc.pollub.pl/dlibra/publication/13391/edition/13067/content?ref=desc> [dostęp 15.01.2024].

Bielik-Robson Agata, *Racjonalność romantyzmu*, w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. Michał Kuziak, Universitas, Kraków 2009, s. 57–70.

Bińczyk Ewa, *Wstęp*, w: eadem, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2022, s. 11–32.

Bishop Claire, *Radical Museology, or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, Koenig Books, London 2013.

Bolton Linda, *Cubism: Art Revolutions*, Peter Bedrick Books, New York 2000.

Bozal Valeriano, *Pinturas negras [Goya] [Museo del Prado, enciclopedia]*, <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/pinturas-negras-goya/3ac8feob-3dd9-4dcd-b1e1-a21877cc8163> [dostęp 22.10.2021].

Brandi Cesare, *Teoria del restauro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1963 (wyd. ang.: Cesare Brandi, *Theory of Restoration*, trans. Cynthia Rockwell, ed. Giuseppe Basile, Nardini Editore, Istituto centrale per il restauro, Florence–Roma 2005; wyd. pol.: Cesare Brandi, *Teoria restauracji*, tłum. Magdalena Kijanko, red. Giuseppe Basile, Iwona Szmelter, MIK, Warszawa 2006).

Brandi Cesare, *Scritti sull'arte contemporanea*, Einaudi, Torino 1979.

Breitenfeldt Jörg, *Professional Interdisciplinary Position and Role of Academic Conservator-Restorers in Theory and Practice*, w: *Conservation Ethics Today: Are Our Conservation-Restoration Theories and Practice Ready for the 21st Century?*, ed. Ursula Schädler-Saub, Bogusław Szmygin, International Scientific Committee for Theory and Philosophy of Conservation and Restoration ICOMOS, Lublin University of Technology, Florence–Lublin 2019, s. 325–330.

Caple Chris, *Conservation Skills: Judgement, Method and Decision Making*, Routledge, London 2000.

Cavanaugh Jan, *Out Looking in: Early Modern Polish Art, 1890–1918*, University of California Press, Berkeley 2000.

Chmielowski Benedykt, *Nowe Ateny*, t. 1, Drukarnia Pawła Józefa Golczewskiego, Lwów 1745.

Clavir Miriam, *Conservation and Cultural Significance*, w: *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, ed. Alison Richmond, Alison Bracker, Elsevier Butterworth-Heinemann, London 2009, s. 139–149.

Clifford James, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, tłum. Ewa Dżurak, Joanna Iracka, Ewa Klekot, Maciej Krupa, Sławomir Sikora, Monika Sznajderman, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000 (wyd. ang.: James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, Cambridge 1988).

Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths, Alison Richmond, Alison Bracker, Butterworth-Heinemann, in association with the Victoria and Albert Museum, Oxford 2009.

Conservation Ethics Today: Are Our Conservation-Restoration Theories and Practice Ready for the 21st Century?, ed. Ursula Schädler-Saub, Bogusław Szmygin, International Scientific Committee for Theory and Philosophy of Conservation and Restoration ICOMOS, Lublin University of Technology, Florence–Lublin 2019.

Conti Alessandro, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, trans. Helen Glanville, Routledge, London 2007, Chapter 6: *Venice and Pietro Edwards*; https://www.academia.edu/38680363/A_History_of_the_Restoration_and_Conservation_of_Works_of_Art_Alessandro_Conti (s. 181–220) [dostęp 17.05.2024].

Czartoryska Urszula, *Przygody plastyczne fotografii*, wyd. 1: WAiF, Warszawa 1965; wyd. 2: słowo obraz/terytoria, Gdańsk 2002.

Czerner Olgierd, *Wartość autentyzmu w zabytkach*, „Ochrona Zabytków” 1974, nr 3, s. 180–183, [https://bazhum.muzhp.pl/media//files/Ochrona_Zabytkow/Ochrona_Zabytkow-r1974-t27-n3_\(106\)/Ochrona_Zabytkow-r1974-t27-n3_\(106\)-s180-183/Ochrona_Zabytkow-r1974-t27-n3_\(106\)-s180-183.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media//files/Ochrona_Zabytkow/Ochrona_Zabytkow-r1974-t27-n3_(106)/Ochrona_Zabytkow-r1974-t27-n3_(106)-s180-183/Ochrona_Zabytkow-r1974-t27-n3_(106)-s180-183.pdf) [dostęp 16.10.2024].

Czerni Krystyna, Piotr Michałowski, Eaglemoss Polska, Siechnice 2001.

Czernichowska Joanna, *Strategie konserwacji prewencyjnej*, w: *O opiece nad kolekcją*, red. Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek, Joanna Egit-Pużyńska, konsultacja naukowa Iwona Szmelter, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008, s. 53–64.

Czop Janusz, *Konserwatorska ochrona zbiorów muzealnych*, w: *Zarządzanie bezpieczeństwem muzeum*, NIMOZ, Warszawa 2018, s. 113–137.

Danto Arthur C., *The Artworld*, „The Journal of Philosophy” 1964, Vol. 61, No. 19 [American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, Oct. 15, 1964], s. 571–584.

Danto Arthur C., *The End of Art*, w: idem, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York 1986, s. 81–115.

Danto Arthur C., *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum., oprac. i wstępem opatrzył Leszek Sosnowski, WUJ, Kraków 2006.

Danto Arthur C., *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, tłum. Mateusz Salwa, Universitas, Kraków 2013.

Darrow Elizabeth, *The Art of Conservation: Pietro Edwards: The Restorer as ‘Philosophe’*, „The Burlington Magazine” 2017, Vol. 159, No. 1369, s. 308–317.

Dolák Jan, *Museology and Its Theory*, trans. Stuart Roberts, Technical Museum in Brno, Brno 2022.

Dziamski Grzegorz, *Nowe media a sztuka XX wieku*, „Estetyka i Krytyka” 2001, nr 1, s. 61–85.

Dziamski Grzegorz, *Akademizm przeciw akademizmowi. Uwagi o szkolnictwie artystycznym*, w: *Akademia 2007+*, red. Mieczysław Juda, ASP w Katowicach, Katowice 2009, s. 163–173.

E.C.C.O. Professional Guidelines (II), https://www.ecco-eu.org/wp-content/uploads/2021/03/ECCO_professional_guidelines_II.pdf [dostęp 2.05.2022].

Ekonomia muzeum. Materiały polsko-brytyjskiej konferencji naukowej, red. Dorota Folga-Januszevska, Bartłomiej Gutowski, Universitas, Kraków 2011.

Fisher Mark, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Zero Books, Winchester 2014.

Folga-Januszevska Dorota, *Muzeum: fenomeny i problemy*, Universitas, Kraków 2015.

Frodl Walter, *Pojęcia i kryteria wartościowania zabytków*, tłum. Marian Arszyski, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków, Warszawa 1966.

Gadamer Hans-Georg, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol, święto*, postłowie Stefan Morawski, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993 (po raz pierwszy wydano w j. niem.: Hans-Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Reclam, Stuttgart 1989).

Gadamer Hans-Georg, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. i wstępem opatrzył Bogdan Baran, Inter Esse, Kraków 1993.

Gadamer Hans-Georg, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, wybór Krzysztof Michalski, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Krzysztof Michalski, PIW, Warszawa 2000.

GAM – Global Art and Museum, <https://zkm.de/en/project/gam-global-art-and-the-museum> [dostęp 20.06.2022].

Genette Gérard, *The Work of Art: Immanence and Transcendence*, trans. Garry J. Goshgarian, Cornell University Press, Ithaca 1997.

Giebler Julia, Sartorius Andrea, Heydenreich Gunnar, Fischer Andreas, *A Revised Model for Decision-Making in Contemporary Art Conservation and Presentation*, „Journal of the American Institute for Conservation” 2021, Vol. 60, No. 2–3, s. 225–235.

Giovannelli Alessandro, *Goodman's Aesthetics*, 7.05.2005 (revision 9.08.2017), Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2017), ed. Edward N. Zalta, <https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/goodman-aesthetics/> [dostęp 20.06.2022].

Glendinning Nigel, *The Strange Translation of Goya's Black Paintings*, „The Burlington Magazine” 1975, Vol. 117, No. 868, s. 465–477, 479.

Gołaszewska Maria, *Roman Ingarden o artystycznej twórczości*, w: *W kręgu filozofii Romana Ingardena. Materiały z konferencji naukowej, Kraków 1985*, red. Władysław Stróżewski, Adam Węgrzecki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Kraków 1995, s. 239–247.

Goodman Nelson, *Languages of Art: An Approach to the Theory of Symbols*, Hackett Publishing, Indianapolis 1976.

Goodman Nelson, *Ways of Worldmaking*, Harvester Press, Hassocks 1978, https://monoskop.org/images/c/c5/Goodman_Nelson_Ways_of_Worldmaking_Harvester.pdf [dostęp 22.10.2024].

Gradowska Anna, *Sztuka Młodej Polski*, WAiF, Warszawa 1984.

Guzek Łukasz, *Sztuka instalacji*, Neriton, Warszawa 2007.

Habermas Jürgen, *The Theory of Communicative Action, Lifeworld and System*, Vol. 2: *A Critique of Functionalist Reason*, trans. Thomas McCarthy, Beacon Press, Boston 1989.

Habermas Jürgen, *Teoria działania komunikacyjnego*, t. 1: *Racjonalność działania a racjonalność społeczna*, tłum. Andrzej Maciej Kaniowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.

Hagen Rose Marie, Hagen Rainer, *Francisco Goya*, Taschen, Köln 2003.

Hedberg Gregory, *Degas' Little Dancer, Aged Fourteen: The Earlier Version that Helped Spark the Birth of Modern Art*, Arnoldsche Fine Art Publishers, Stuttgart 2016.

Heidegger Martin, *Źródło dzieła sztuki*, tłum. Bogusław Jasiński (na podst. tekstu z 1956 r.: Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Phillip Reclam jun., Stuttgart 1960), Ethos, Warszawa 2020.

Hill Stoner Joyce, *Changing Approaches in Art Conservation: 1925 to the Present*, w: *Scientific Examination of Art: Modern Techniques in Conservation and Analysis* [proceedings of the National Academy of Sciences], National Academies Press, Washington 2005.

Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage, ed. Nicolas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr., Alessandra Melucco Vaccaro, Getty Conservation Institute, Los Angeles 1996.

Hölling Hanna B., *Caring For Performance: Recent Debates*, „CeROArt” 2020, No. 12, <http://journals.openedition.org/ceroart/8119> [dostęp 2.06.2022].

Hölling Hanna B., *Introduction: Object – Event – Performance*, w: *Object – Event – Performance: Art, Materiality, and Continuity Since the 1960s*, ed. eadem, Bard Graduate Center, New York 2022, s. 1–40.

Howells Richard, Negreiros Joaquim, *Visual Culture*, 3rd edition, Polity Press, Cambridge 2019.

Hughes Robert, *Goya. Artysta i jego czas*, tłum. Hanna Jankowska, W.A.B., Warszawa 2006.

Hummelen IJsbrand, *Conservation Strategies for Modern and Contemporary Art: Recent Developments in the Netherlands*, „CR: interdisciplinair vakblad voor conservering en restauratie” 2005, No. 3, s. 22–26, <https://inside-installations.sbm.nl/OCMT/mydocs/Hummelen%20Conservation%20Strategies.pdf> [dostęp 15.01.2024].

Hummelen IJsbrand, Scholte Tatja, *Collecting and Archiving Information from Living Artists for the Conservation of Contemporary Art*, w: *Conservation of Easel Paintings*, ed. Joyce Hill Stoner, Rebecca Rushfield, Butterworth-Heinemann, Oxford 2012, s. 39–47.

ICOMOS International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites (The Venice Charter 1964), https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/venice_e.pdf [dostęp 15.01.2024].

Impelluso Lucia, *Nature and Its Symbols*, trans. Stephen Sartarelli, Getty Publications, Los Angeles 2004.

Ingarden Roman, *Wybór pism estetycznych*, red. Andrzej Tyszczyk, Universitas, Kraków 2005.

Inside Out Victory Boogie Woogie: A Material History of Mondrian's Masterpiece, ed. Maarten van Bommel, Hans Janssen, Ron Spronk, Amsterdam University Press, Amsterdam 2012.

Ione Amy, *An Inquiry into Paul Cézanne: The Role of the Artist in Studies of Perception and Consciousness*, „Journal of Consciousness Studies” 2000, Vol. 7, No. 8–9, s. 57–74, https://www.researchgate.net/publication/233682163_An_inquiry_into_Paul_Cezanne_The_role_of_the_artist_in_studies_of_perception_and_consciousness [dostęp 9.04.2024].

- IPERION HS: A Unique European Research Infrastructure On Heritage Science: Collaboration Between Disciplines Through Free Access To High-End Instrumentation And Expertise, ICON, 26.04.2022, <https://www.icon.org.uk/resource/iperion-hs.html> [dostęp 15.01.2024].
- Ippolito Jon, *Why Art Should Be Free*, 12.04.2002, <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-1-0204/msg00093.html> [dostęp 22.11.2021].
- Ippolito Jon, *Accommodating the Unpredictable: The Variable Media Questionnaire*, w: *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, ed. Alain Depocas, Jon Ippolito, Caitlin Jones, Guggenheim Museum Publications, The Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology, New York–Montreal 2003, s. 47–53.
- Irvin Sherri, *Appropriation and Authorship in Contemporary Art*, „British Journal of Aesthetics” 2005, Vol. 45, No. 2, s. 123–137.
- Irvin Sherri, *Museums and the Shaping of Contemporary Artworks*, „Museum Management and Curatorship” 2006, Vol. 21, No. 2, s. 143–156.
- Irvin Sherri, Dodd Julian, *In Advance of the Broken Theory: Philosophy and Contemporary Art*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2017, Vol. 75, No. 4, s. 375–386.
- Issues in the Conservation of Photographs*, ed. Debra Hess Norris, Jennifer Jae Gutierrez, Getty Conservation Institute, Los Angeles 2010.
- Jadzińska Monika, „Duże dzieło sztuki”. *Sztuka instalacji – autentyzm, zachowanie, konserwacja*, Universitas, Kraków 2012.
- Jadzińska Monika, *Estetyka dzieł sztuki nowoczesnej i ich konserwacji na przykładzie sztuki koncepcyjnej i instalacji*, w: *Wokół zagadnień estetyki zabytku po konserwacji i restauracji*, red. Elżbieta Szmit-Naud, Bogumiła J. Rouba, Joanna Arszyńska, NID, Stowarzyszenie Przyjaciół Zakładu Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej Toruńskiej Szkoły Konserwacji, Warszawa–Toruń 2012, s. 215–228.
- Janis Katrin, *Restaurierungsethik im Kontext von Wissenschaft und Praxis*, Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, München 2005.
- Jenkins Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York 2006.
- Jędrzejewska Hanna, *Ethics in Conservation*, Kungliga konsthögskolan, Institut för materialkunskap, Stockholm 1976.
- Jokilehto Jukka, *Authenticity: A General Framework for the Concept* w: *Nara Conference on Authenticity, Japan, 1–6 Novembre 1994* [proceedings], ed. Knut Einar Larsen, UNESCO World Heritage Centre, Agency for Cultural Affairs (Japan), ICCROM/ICOMOS, Tapir Publishers, Trondheim 1999, s. 17–34.
- Jokilehto Jukka, *The Complexity of Authenticity*, „Studies on Art and Architecture” 2009, Vol. 18, No. 3+4, s. 125–135.
- Jokilehto Jukka, *A History of Architectural Conservation*, Routledge, London 2018.
- Jones Caitlin, Stringari Carol, *Seeing Double: Emulation in Theory and Practice*, w: *New Media in the White Cube and Beyond: Curatorial Models for Digital Art*, ed. Christiane Paul, University of California Press, Berkeley 2008, s. 220–232.
- Kasperowicz Ryszard, *Wolność historyka – uwagi o teorii kryzysów Jacoba Burckharda*, w: *Już się ma pod koniec starożytnemu światu... Zmierzch, schyłek, upadek w historii sztuki*, red. Maria Poprzęcka, Arx Regia, Warszawa 1999, s. 105–118.

Keen Suzanne, *Managing Conservation in Museums*, 2nd edition, Routledge, London 2002.

Kluszczyński Ryszard W., *Od konceptualizmu do sztuki hipermediów. Rozważania na temat modelu sytuacji estetycznej w sztuce nowych mediów*, w: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. Krystyna Wilkoszewska, Universitas, Kraków 1999, s. 77–86.

Kluszczyński Ryszard W., *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, WAiP, Warszawa 2010, https://www.academia.edu/16596667/Sztuka_interaktywna_Od_dzie%C5%82a_instrumentu_do_interaktywnego_spektaklu [dostęp 17.05.2024].

Kodeks etyki konserwatora-restauratora dzieł sztuki, <https://zpap-orkds.pl/kodeks-etyki-konserwatora-restauratora-dziel-sztuki/> [dostęp 2.05.2022].

Kołodziejczyk Katarzyna, *Dziedzictwo niekonwencjonalne. Estetyka i ochrona polskiej sztuki nowoczesnej na przykładzie sztuki konceptualnej i instalacji z przełomu lat 70. i 80., stanowiących formę integralną z architekturą 2. poł. XX w.* / *Unconventional Heritage: Aesthetics and Protection of Polish Modern Art on the Example of Conceptual Art and Installations at the Turn of the 70s and 80s, Creating an Integral Part of the Architecture of the 2nd Half of the 20th Century*, „Wiadomości Konserwatorskie / Journal of Heritage Conservation” 2016, nr 48, s. 49–55.

Kopania Izabela, *Czarny kwadrat na białym tle*, <http://www.isztuka.edu.pl/i-sztuka/node/673> [dostęp 6.06.2022].

Kopytoff Igor, *The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process*, w: *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, ed. Arjun Appadurai, Cambridge University Press, New York 1986, s. 64–91.

Korpala Grażyna, *Wokół kreacji*, w: *Wokół zagadnień estetyki zabytku po konserwacji i restauracji*, red. Elżbieta Szmit-Naud, Bogumiła J. Rouba, Joanna Arszyńska, NID, Stowarzyszenie Przyjaciół Zakładu Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej Toruńskiej Szkoły Konserwacji, Warszawa–Toruń 2012, s. 43–52.

Korpala Grażyna, *Autor – dzieło sztuki – konserwator – odbiorca*, WKiRDS ASP w Krakowie, Kraków 2014.

Kossowska Irena, *Artystyczna rekonkwista. Sztuka w międzywojennej Polsce i Europie*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2017.

Koszewski Krzysztof, Franczuk Jakub, Argasiński Karol, *Architectural Heritage Virtual Models in Conservation Practice / Wirtualne modele dziedzictwa architektonicznego a działalność konserwatorska*, „Wiadomości Konserwatorskie / Journal of Heritage Conservation” 2021, nr 68S, s. 17–25.

Kowalik Anna, *Procesualność a materia sztuki. Różne drogi kreacji i funkcjonowania utworu sztuk wizualnych: od tradycyjnej do antysztuki i działań artystycznych*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2017, t. 7, s. 416–425.

Kowalski Wojciech, *Prawno-autorska ochrona dziedzictwa kulturowego XX wieku*, „Ochrona Dziedzictwa Kulturowego” 2017, t. 3, s. 29–44.

Krämer Harald, *Art is Redeemed, Mystery Is Gone: The Documentation of Contemporary Art*, w: *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*, ed. Fiona Cameron, Sarah Kenderdine, MIT Press, Cambridge 2007, s. 192–222.

Krawczyk Janusz, *Nazwać, żeby ocalić. Klasycy myśli konserwatorskiej wobec relikwów przeszłości*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2020.

Kuhn Thomas S., *Struktura rewolucji naukowych*, tłum. Helena Ostromecka, Aletheia, Warszawa 2009.

Kurpik Wojciech, *Uwagi wstępne do Zbioru Zasad Postępowania Konserwatorskiego*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” 1993, t. 4, nr 1, s. 1–6.

Latour Bruno, *On recalling ANT*, w: *Actor Network Theory and After*, ed. John Law, John Hassard, Blackwell Publishers, Oxford 1998, s. 15–25.

Latour Bruno, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, Oxford 2005.

Latour Bruno, Lowe Adam, *The Migration of the Aura, or How to Explore the Original Through Its Fac Similes*, w: *Switching Codes*, ed. Thomas Bartscherer, Roderick Coover, University of Chicago Press Press, Chicago 2011, s. 275–297.

Laurenson Pip, *Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations*, „Tate Papers” 2006 (Autumn), No. 6, <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/o6/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations> [dostęp 20.05.2022].

Laurenson Pip, Saaze Vivian van, *Collecting Performance-Based Art: New Challenges and Shifting Perspectives*, w: *Performativity in the Gallery: Staging Interactive Encounters*, ed. Outi Remers, Laura MacCulloch, Marika Leino, Peter Lang Verlag, Bern 2014, s. 27–41.

Learner Tom, *The Object in Transition: A Cross Disciplinary Conference on the Preservation and Study of Modern and Contemporary Art*, „CeROArt” 2008, No. 2: *Regards contemporains sur la restauration*, <http://ceroart.revues.org/425> [dostęp 3.04.2022].

Lethen Helmut, *Cień fotografa. Obrazy i rzeczywistość*, tłum. Elżbieta Kalinowska, Universitas, Kraków 2016.

Lévi-Strauss Claude, *Rozmowy o sztuce*, tłum. Leszek Kolankiewicz, „Twórczość” 1990, nr 9, s. 50–62.

Lipska Dąbrówka, *Karta Wenecka a realizacja postanowień Konwencji w sprawie ochrony światowego dziedzictwa kulturalnego i naturalnego z 1972 roku – o pojęciu autentyczności*, „Ochrona Zabytków” 2015, nr 2, s. 185–197, https://ochronazabytkow.nid.pl/wp-content/uploads/2019/08/OZ_2-2015_11_Lipska.pdf [dostęp 16.10.2024].

Llamas-Pacheco Rosario, *Some Theory for the Conservation of Contemporary Art*, „Studies in Conservation” 2020, Vol. 65, No. 8, s. 487–498.

Lowenthal David, *Authenticity: Rock of Faith or Quicksand Quagmire?*, „Conservation: The GCI Newsletter” 1999, Vol. 14, No. 3, s. 5–8.

Lubow Arthur, *The Secrets of the Black Paintings*, „The New York Times Magazine”, 27.07.2003, <http://www.nytimes.com/2003/07/27/magazine/the-secret-of-the-black-paintings.html> [dostęp 6.03.2024].

Lyotard Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington, Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis 1984.

Mancusi-Ungaro Carol, *Original Intent: The Artist's Voice*, w: *Modern Art: Who Cares: An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, ed. IJsbrand Hummelen, Dionne Sillé, Foundation for the Conservation of Modern Art, Netherlands Institute of Cultural Heritage, Amsterdam 1999, s. 392–393.

Marconi Bohdan, *Estetyka i etyka w konserwacji: malarstwo i rzeźba polichromowana*, „Ochrona Zabytków” 1948, nr 2, s. 56–62, 94, https://bazhum.muzhp.pl/media//files/Ochrona_Zabytkow/Ochrona_Zabytkow-r1948-t1-n2/Ochrona_Zabytkow-r1948-t1-n2-s56-62/Ochrona_Zabytkow-r1948-t1-n2-s56-62.pdf [dostęp 16.10.2024].

- Marconi Bohdan, *O sztuce konserwacji*, zebrał i oprac. Juliusz Bursze, Arkady, Warszawa 1982.
- Markowska Anna, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012.
- Martore Paolo, *The Contemporary Artwork Between Meaning and Cultural Identity*, „CeROArt” 2009, No. 4: *Les dilemmes de la restauration*, <https://journals.openedition.org/ceroart/1287> [dostęp 16.01.2024].
- Mattei Selena, *Wersje NFT dzieł Leonarda, Caravaggia i Modiglianiego będą sprzedawane przez włoskie muzea*, „Artmajeur”, 17.02.2022, <https://www.artmajeur.com/pl/magazine/2-wiadomosci-o-sztuce/wersje-nft-dziel-leonarda-caravaggia-i-modiglianiego-beda-sprzedawane-przez-wloskie-muzea/331180> [dostęp 17.02.2022].
- Mazur Adam, *Ostatnie zdjęcia*, „Szum” 2016, nr 12, s. 44–57.
- Mersch Dieter, *Teorie mediów*, tłum. Ewa Krauss, Sic!, Warszawa 2010 [po raz pierwszy wydano w j. niem.: Dieter Mersch, *Medientheorien zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg 2006].
- Michalski Stefan, *Relative Humidity and Temperature Guidelines: What's Happening?*, w: *Preventive Conservation in Museums*, ed. Chris Caple, Routledge, London 2012, Chapter 26.
- Modern Art: Who Cares?: An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, ed. IJsbrand Hummelen, Dionne Sillé, 1st edition: Foundation for the Conservation of Modern Art, Netherlands Institute of Cultural Heritage, Amsterdam 1999; 2nd edition: Archetype, London 2005.
- Muñoz Viñas Salvador, *Contemporary Theory of Conservation*, Butterworth-Heinemann, Oxford 2005.
- Muñoz Viñas Salvador, *Beyond Authenticity*, w: *Art, Conservation and Authenticities: Material, Concept, Context* [proceedings of the International Conference held at the University of Glasgow, 12–14 September, 2007], ed. Erma Hermens, Tina Fiske, Archetype, London 2009, s. 33–39.
- Naumann Francis M., *Afterthought: Ruminations on Duchamp and Walter Benjamin*, „Tout-Fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal” 1999, Vol. 1, No. 1, http://www.toutfait.com/issues/issue_1/Articles/after.html [dostęp 17.01.2024].
- Naumann Francis M., *Marcel Duchamp: The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Harry N. Abrams, New York 1999.
- Niżankowska Anna Maria, *Prawo do integralności utworu*, Wolters Kluwer, Warszawa 2007.
- O opiece nad kolekcją*, red. Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek, Joanna Egit-Pużyńska, konsultacja naukowa Iwona Szmelter, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008.
- O’Driscoll Michael J., *Derrida, Foucault, and the Archiviolithics of History*, w: *After Poststructuralism: Writing the Intellectual History of Theory*, ed. Tilottama Rajan, Michael J. O’Driscoll, University of Toronto Press, Toronto 2002, s. 284–309.
- Oddy William A., Smith Sandra, *Past Practice, Future Prospects*, British Museum, London 2001.
- Onians John, *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, Yale University Press, New Haven 2008.
- Pearce Susan, *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*, Leicester University Press, Leicester 1992.

Pereira Marçal Hélia, *Conservation in an Area of Participation*, „Journal of the Institute of Conservation” 2017, Vol. 40, No. 2, s. 97–104.

Philippot Paul, *Restoration from the Perspective of the Humanities*, w: *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, ed. Nicolas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr., Alessandra Melucco Vaccaro, Getty Conservation Institute, Los Angeles 1996, s. 216–229.

Phillips David, *Exhibiting Authenticity*, Manchester University Press, Manchester–New York 1997.

Pieńkos Andrzej, *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2000.

Pieńkos Andrzej, *Dom sztuki. Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, WUW, Warszawa 2005.

Pietro Edwards – *Piano pratico per la generale custodia delle pubbliche pitture*, a cura di Giuseppe Basile, Ministero per i beni culturali e ambientali, Istituto centrale del restauro, Roma 1994.

Piotrowski Piotr, *O ‘sztuce dziś’, a więc ‘tu i teraz’*, w: *Sztuka dzisiaj. Materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, listopad 2001, red. Maria Poprzęcka, SHS, Warszawa 2002, s. 17–26.

Piwocki Ksawery, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, PWN, Warszawa 1970.

Płazowska Anna, *Sztuka i komunikacja*, w: *Sztuka dzisiaj. Materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, listopad 2001, red. Maria Poprzęcka, SHS, Warszawa 2002, s. 213–222.

Poprzęcka Maria, *Impas. Opór, utrata, niemoc, sztuka*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2019.

Porębski Mieczysław, *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*, ZNiO, Wrocław 1965.

Poullos Ioannis, *Discussing Strategy in Heritage Conservation: Living Heritage Approach as an Example of Strategic Innovation*, „Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development” 2014, Vol. 4, No. 1, s. 16–34, www.emeraldinsight.com/2044-1266.html [dostęp 17.01.2024].

Powinność i bunt. *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1944–2004*, red. Grzegorz Kowalski, Maryla Sitkowska, ASP w Warszawie, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2004.

Proffitt Brian, *Next-Generation Search: Software Bots Will Anticipate Your Needs*, „ReadWrite”, 2.05.2013 (last updated 22.09.2018), <https://readwrite.com/future-of-search-software-bots-anticipate-your-needs/> [dostęp 17.01.2024].

Pullen Derek, *The Challenges of a Dual Role*, w: *Modern Art: Who Cares?: An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, ed. IJsbrand Hummelen, Dionne Sillé, Foundation for the Conservation of Modern Art, Netherlands Institute of Cultural Heritage, Amsterdam 1999, s. 300–307.

Purchla Jacek, *Dziedzictwo kulturowe a kapitał społeczny*, w: *Dlaczego i jak w nowoczesny sposób chronić dziedzictwo kulturowe. Materiały pokonferencyjne*, red. Andrzej Rottermund, Polski Komitet ds. UNESCO, Warszawa 2014, s. 21–30.

Pye Elisabeth, *Archaeological Conservation: Scientific Practice or Social Process?*, w: *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, ed. Alison Richmond, Alison Bracker, Butterworth-Heinemann, in association with the Victoria and Albert Museum, Oxford 2009, s. 129–138.

Riegl Alois, *Der Moderne Denkmalkultus*, W. Braumüller, Wien 1903.

Riegl Alois, *The Modern Cult of Monuments: Its Essence and Its Development*, trans. Karin Bruckner, Karen Williams, w: *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, ed. Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr., Alessandra Melucco Vaccaro, Getty Conservation Institute, Los Angeles 1996, s. 69–83.

Rinehart Richard, *A System of Formal Notation for Scoring Works of Digital and Variable Media Art*, University of California, Berkeley 2005.

Rinehart Richard, Ippolito Jon, *Re-Collection: Art, New Media, and Social Memory*, MIT Press, Cambridge–London 2014.

Rouba Bogumiła J., *Propozycja uporządkowania definicji*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” 1998, t. 9, nr 4 (35), s. 4–5.

Rouba Bogumiła J., *Autentyczność i integralność zabytków*, „Ochrona Zabytków” 2008, nr 4, s. 37–57, https://ochronazabytkow.nid.pl/wp-content/uploads/2019/09/OZ_4-2008_o8-Rouba.pdf [dostęp 20.01.2020].

Saaze Vivian van, *Doing Artworks: A Study into the Presentation and Conservation of Installation Artworks* [Doctoral Thesis, Maastricht University], Faculty of Arts and Social Sciences, Maastricht University, Netherlands Institute for Cultural Heritage, Maastricht 2009.

Saaze Vivian van, Dekker Annet, Wijers Gaby, *The Interview as Knowledge Production Tool in Contemporary Art and Dance Documentation*, „Notation / RTRSRCH” 2010, Vol. 2, No. 2, s. 18–21.

Santabárbara Morera Carlota, *Conservation of Contemporary Art: A Challenge for the Theory of Critic Restoration?*, w: *Conservando el pasado, proyectando el futuro. Tendencias en la restauración monumental en el siglo XXI*, coord. Ascensión Hernández Martínez, Institución Fernando el Católico, Zaragoza 2013, s. 293–304.

Schädler-Saub Ursula, *Conservation Ethics Today*, w: *Conservation Ethics Today: Are Our Conservation-Restoration Theories and Practice Ready for the 21st Century?*, ed. Ursula Schädler-Saub, Bogusław Szmygin, International Scientific Committee for Theory and Philosophy of Conservation and Restoration ICOMOS, Lublin University of Technology, Florence–Lublin 2019, s. 3–14.

Schädler-Saub Ursula, *Conservation Ethics Today: Are Our Conservation-Restoration Theories and Practice Ready for the Twenty-First Century? Introductory Notes to Some Central Issues*, „Protection of Cultural Heritage” 2019, No. 8, s. 291–300.

Scholte Tatja, *The Perpetuation of Site-Specific Installation Artworks in Museums: Staging Contemporary Art*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2021.

Scott David A., *Art: Authenticity, Restoration, Forgery*, Cotsen Institute of Archaeology Press at UCLA, Los Angeles 2016.

Sharing Conservation Decisions: Current Issues and Future Strategies, ed. Alison Heritage, Jennifer Copithorne, ICCROM, Roma 2018, https://www.iccrom.org/sites/default/files/2018-05/sharing_conservation_decisions_2018_web.pdf [dostęp 14.06.2024].

Shiff Richard, *Cézanne and the End of Impressionism: A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*, University of Chicago Press, Chicago 2014.

Sloggett Robyn, *Beyond the Material: Idea, Concept, Process, and Their Function in the Conservation of the Conceptual Art of Mike Parr*, „Journal of the American Institute for Conservation” 1998, Vol. 37, No. 3, s. 316–333.

- Sloggett Robyn, *Expanding the Conservation Canon ASSESSING CROSS-CULTURAL AND INTER-DISCIPLINARY COLLABORATIONS IN CONSERVATION*, „Studies in Conservation” 2009, Vol. 54, No. 3, s. 170–183.
- Smith Laurajane, *Uses of Heritage*, Routledge, London 2006.
- Sontag Susan, *O fotografii*, tłum. Sławomir Magala, WAiF, Warszawa 1986.
- Staniforth Sarah, *Conservation: Significance, Relevance and Sustainability*, „IIC Bulletin” 2000, No. 6, s. 3–8.
- Sterrett Jill, *Contemporary Museums of Contemporary Art*, w: *Conservation Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, ed. Alison Bracker, Alison Richmond, Butterworth-Heinemann, in association with the Victoria and Albert Museum, Oxford 2009, s. 223–228.
- Stigter Sanneke, *Co-Producing Conceptual Art: A Conservator's Testimony*, „Revista de História da Arte – Série W” 2015, N.º 4, s. 103–114, <https://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw4/RHAW4/pdf> [dostęp 15.01.2024].
- Stigter Sanneke, *Autoethnography as a New Approach in Conservation*, „Studies in Conservation” 2016, Vol. 61, Supplement 2, s. 227–232, <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/00393630.2016.1183104> [dostęp 15.01.2023].
- Suchan Jarosław, *Muzeum Sztuki: między muzeum a sztuką*, w: *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. 2, red. Daniel Muzyczuk, Magdalena Ziółkowska, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2015, s. 24–44.
- Sumpf Alexandre, *La baraque de la Goulue et le bal Bullier*, „L'histoire par l'image”, octobre 2006, <https://histoire-image.org/etudes/baraque-goulue-bal-bullier> [dostęp 23.07.2022].
- Szmelter Iwona, *Fragen, die nicht nur die Denkmalpflege betreffen*, „Restauro” 1991, Heft 5, s. 310–312.
- Szmelter Iwona, *Fenomen sztuki nowoczesnej a konserwacja / The Phenomenon of Modern Art and Conservation*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” 1997, t. 8, nr 2, s. 6–17 (j. pol.), 86–93 (j. ang.).
- Szmelter Iwona, *Intencje i technika współczesnych artystów jako zagadnienie w historii kultury i konserwacji spuścizny kulturalnej*, w: *Sztuka konserwacji. Materiały nadesłane na konferencję z okazji pięćdziesięciolecia Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie 24 i 25 października 1997 r.*, red. Zofia Jurkowlaniec, ASP w Warszawie, Warszawa 1997, s. 165–177.
- Szmelter Iwona, *A Phenomenon of Modern Art and its Conservation*, w: *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, ed. IJsbrand Hummelen, Dionne Sillé, 1st edition: Foundation for the Conservation of Modern Art, Netherlands Institute of Cultural Heritage, Amsterdam 1999; 2nd edition: Archetype, London 2005, s. 322–325.
- Szmelter Iwona, *Strategia decyzyjna i projektowanie konserwatorskie na tle przeglądu teorii i doktryn konserwatorskich / The Strategy of Project Decision Making Considering General Conservation Theories and Tenets*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” 2000, t. 11, nr 2, s. 61–63 (j. pol.), 168–170 (j. ang.).
- Szmelter Iwona, *Pamięć jest dziwną krainą... Konserwacja-restauracja, rekonstrukcja – dzieje idei i dzieł*, w: *Powinność i bunt. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1944–2004*, red. Grzegorz Kowalski, Maryla Sitkowska, ASP w Warszawie, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2004, s. 14–21.

- Szmelter Iwona, *Współczesna teoria konserwacji i restauracji dóbr kultury. Zarys zagadnień*, „Ochrona Zabytków” 2006, nr 2, s. 5–39, https://ochronazabytkow.nid.pl/wp-content/uploads/2019/09/OZ_2-2006_01_Szmelter.pdf [dostęp 14.10.2020].
- Szmelter Iwona, *Sztuka konserwacji w interdyscyplinarnym modelu sztuki i nauki Bohdana Marciniego – w relacji do współczesności*, w: *Sztuka konserwacji i restauracji. Cesare Brandi (1906–1988). Jego myśl i debata o dziedzictwie. Sztuka konserwacji-restauracji w Polsce* [materiały z sesji naukowej Wilanów 5–6.10.2007], red. Iwona Szmelter, Monika Jadzińska, Przedsiębiorstwo Wydawnicze Rzeczpospolita, Międzyuczelniany Instytut Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i Krakowie, Warszawa 2007, s. 188–203.
- Szmelter Iwona, „Być albo nie być” sztuki najnowszej – na przykładach, w: *O opiece nad kolekcją*, red. Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek, Joanna Egit-Pużyńska, konsultacja naukowa Iwona Szmelter, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008, s. 27–49.
- Szmelter Iwona, *Koncepcja opieki konserwatorsko-kuratorskiej dla dziedzictwa sztuki najnowszej*, w: *O opiece nad kolekcją*, red. Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek, Joanna Egit-Pużyńska, konsultacja naukowa Iwona Szmelter, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008, s. 17–23.
- Szmelter Iwona, *Nowa rama konceptualna opieki nad dziedzictwem sztuki nowoczesnej – jako podstawa projektu konserwatorskiego oraz nowych procedur w budowaniu kolekcji*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” 2008, t. 19, nr 1–4, s. 4–13, 91–94.
- Szmelter Iwona, *Paradygmat teorii i praktyki konserwatorskiej w odniesieniu do sztuki nowoczesnej*, w: *Współczesne problemy teorii konserwatorskiej w Polsce*, red. Bogusław Szmygin, Międzynarodowa Rada Ochrony Zabytków ICOMOS, Politechnika Lubelska, Warszawa–Lublin 2008, s. 133–143, <https://bc.pollub.pl/Content/629/PDF/wspolczesneproblemy.pdf> [dostęp 17.01.2014].
- Szmelter Iwona, *Revision of the Conceptual Framework Created by Cesare Brandi for the Preservation of the Value of Cultural Heritage: The Patina and Heritage of Modern Art*, w: *Cesare Brandi Thoughts from Theory to Practice*, ed. Giuseppe Basile, Associazione Giovanni Secco Suarso, Istituto centrale per il restauro, Ministero per i beni e le attività culturali, Roma 2008, s. 248–259.
- Szmelter Iwona, *Nieśmiertelność / Śmiertelność. Konserwacja dziedzictwa Szapocznikow*, 15.05.2009 [prezentacja on-line, 41 min, podczas konferencji Alina Szapocznikow. Dokumenty. Prace. Interpretacje w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie], <https://vimeo.com/12548637> [dostęp 16.10.2024].
- Szmelter Iwona, *A New Conceptual Frame for the Preservation of Modern Art and Culture Heritage*, w: *Theory and Practice of the Preservation of Modern and Contemporary Art: Reflections on the Roots and on the Perspectives*, ed. Ursula Schädler-Saub, Angela Weyer, Archetype, London 2010, s. 33–50.
- Szmelter Iwona, *Theory and Practice of the Preservation of Modern and Contemporary Art: Complex Tangible and Intangible Heritage*, w: *Theory and Practice of the Preservation of Modern and Contemporary Art: Reflections on the Roots and on the Perspectives*, ed. Ursula Schädler-Saub, Angela Weyer, Archetype, London 2010, s. 101–119.
- Szmelter Iwona, *An Equilibrium Towards LESS-MORE problems? The Innovative Preservation of the Modern and Contemporary Heritage in Architectural Space*, w: *Less More Architecture Design Landscape: X International Forum of Studies 'Le Vie dei Mercanti'*, a cura di Carmine Gambardella, La scuola di Pitagora, Napoli 2012, s. 815–823, https://www.scuoladipitagora.it/_filespdf/FDC16-9788865421291.pdf [dostęp 19.01.2024].
- Szmelter Iwona, *An Innovative Complex Approach to Visual Art Preservation*, w: *Innovative Approaches to the Complex Care of Contemporary Art*, ed. eadem, Academy of Fine Arts in Warsaw, Archetype, Warsaw–London 2012, s. 10–33.
- Szmelter Iwona, *New Values of Cultural Heritage and the Need for a New Paradigm Regarding Its Care*, „CeRoArt” 2013, <http://journals.openedition.org/ceroart/3647> [dostęp 18.01.2024].

Szmelter Iwona, *Spółeczna strategia wielokryterialnego wartościowania w ochronie dziedzictwa kultury*, w: *Ochrona wartości w procesie adaptacji zabytków*, red. Bogusław Szmygin, Polski Komitet Narodowy ICOMOS, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Politechnika Lubelska, Warszawa–Lublin 2015, s. 265–276, <https://bc.pollub.pl/dlibra/publication/13048/edition/12729/content?ref=desc> [dostęp 18.06.2022].

Szmelter Iwona, *Współczesne wartościowanie dziedzictwa sztuk wizualnych*, w: *Systemy wartościowania dziedzictwa. Stan badań i problemy*, red. Bogusław Szmygin, Politechnika Lubelska, Polski Komitet Narodowy ICOMOS, Lublin–Warszawa 2015, s. 261–277, <http://bc.pollub.pl/dlibra/docmetadata?id=9302> [dostęp 18.06.2022].

Szmelter Iwona, *Współczesne wartościowanie sztuk wizualnych. Przyszłość sztuki?*, „Sztuka i Dokumentacja” 2015, nr 13, s. 34–44, http://www.journal.doc.art.pl/pdf13/sid_13_szmelter.pdf [dostęp 18.06.2022].

Szmelter Iwona, *Contemporary Conservation Theory in the Context of the Valuation of Cultural Heritage*, w: *Between Science and Art*, ed. Marzenna Ciechańska, trans. Paul Barford, Academy of Fine Arts in Warsaw, Warsaw 2016, s. 15–31.

Szmelter Iwona, *Elementy nowej teorii konserwacji dziedzictwa sztuki wizualnej. Ratunek dla ochrony dawnej sztuki nietypowej i sztuki współczesnej* / *Elements of the New Theory of Conservation of the Heritage of Visual Art: Necessity for the Protection of Atypical Old and Contemporary Art*, „Sztuka i Dokumentacja / Art and Documentation” 2017, nr 17, s. 155–183 (papierowa wersja referencyjna); https://www.journal.doc.art.pl/pdf17/Art_and_Documentation_17_all.pdf [dostęp 18.01.2024].

Szmelter Iwona, *Innovative Care for Classical and Contemporary Cultural Movable Heritage: Ideas, Valuation, New Technologies & Materials, Research and Methods*, w: *Collections Care: Staying Relevant in Changing Times, ASEAN & Beyond* [conference proceedings, 23–25 Octobre, 2019, Singapore] National Heritage Board, Singapore 2019, s. 31–41, <https://www.roots.gov.sg/resources-landing/publications/Heritage-Conservation-Centre/collections-care> [dostęp 17.01.2024].

Szmelter Iwona, *O fenomenie sztuk wizualnych i meandrach ich ochrony. Filozofia i elementy nowej teorii i praktyki konserwacji*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2020; j. ang.: Iwona Szmelter, *On the Phenomenon of Visual Arts and the Meanders of Their Preservation: Philosophy, Elements of the New Theory and Practice of Conservation*, tłum. Agnieszka Adamczyk-Karwowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2021.

Szmelter Iwona, *O micie własnoręcznego wykonania dzieła. Bałka, Christo, Eliasson, Kapoor, Murakami, Koons i inni*, w: *Było – 10 lat Salonu Akademii*, ASP w Warszawie, Warszawa 2020, s. 70–73, https://salonakademii.old.asp.waw.pl/wp-content/uploads/sites/7/2021/11/B_e-BOOK.pdf [dostęp 20.05.2024].

Szmelter Iwona, *Alert w XXI wieku. Zmiana teorii ochrony dzieł dziedzictwa w znaczeniu materialnym, niematerialnym i cyfrowym*, „Ochrona Dziedzictwa Kulturowego” 2021, nr 12, s. 55–69; <https://ph.pollub.pl/index.php/odk/article/view/2872/2618> [dostęp 17.05.2024].

Szmelter Iwona, Gwardzińska Żaneta, Sawicki Tytus, Kowalik Anna, *URBAN ART – i co dalej? Zagadnienia ochrony sztuki współczesnej*, red. Iwona Szmelter, ASP w Warszawie, Warszawa 2021, <https://wydawnictwo.old.asp.waw.pl/publikacja/urbanart-i-co-dalej-zagadnienia-ochrony-sztuki-wspolczesnej/> [dostęp 15.01.2024]; j. ang.: *URBAN ART – And What Next? The Issues of Preservation of Contemporary Art*, ed. Iwona Szmelter, trans. Paul Barford, Academy of Fine Arts in Warsaw, Warsaw 2021, <https://wydawnictwo.old.asp.waw.pl/publikacja/urban-art-and-what-next-the-issues-of-preservation-of-contemporary-art/> [dostęp 15.01.2024].

Szmelter Iwona, Kowalski Wojciech, *Wystawiennictwo sztuki nowoczesnej a ochrona integralności utworów*, „Muzealnictwo” 2008, t. 49, s. 20–41, <https://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/publication/66581/edition/61806/content> [dostęp 9.04.2024].

Szmelter Iwona, Kurkowska Joanna, *From Identification to a New Insight of Preservation Theory for Contemporary Art: Innovative Approaches to Complex Care in Alina Szapocznikow Case Studies*, w: *Science and Art: The Contemporary Painted Surface*, ed. Antonio Sgamellotti, Brunetto Giovanni Brunetti, Costanza Miliani, Royal Society of Chemistry, London 2020, s. 95–116.

Szmelter Iwona, Kurkowska Joanna, Wesołowska Aleksandra, Załęska Kamila, Witkowski Bartłomiej, *Wolni Artyści, pomyślcie, ile stwarzacie problemów z identyfikacją i zachowaniem Waszej sztuki*, „Aspiracje” 2019, nr 1, s. 67–74, https://wydawnictwo.old.asp.waw.pl/wp-content/uploads/sites/11/2019/07/aspiracje_nr_5____calosc_4_lekka.pdf [dostęp 19.01.2024].

Szmygin Bogusław, *Doktryny i zasady konserwatorskie a współczesne możliwości ich realizacji*, „Ochrona Zabytków” 1996, nr 4, s. 347–350, [https://bazhum.muzhp.pl/media//files/Ochrona_Zabytkow/Ochrona_Zabytkow-r1996-t49-n4_\(195\)/Ochrona_Zabytkow-r1996-t49-n4_\(195\)-s347-350/Ochrona_Zabytkow-r1996-t49-n4_\(195\)-s347-350.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media//files/Ochrona_Zabytkow/Ochrona_Zabytkow-r1996-t49-n4_(195)/Ochrona_Zabytkow-r1996-t49-n4_(195)-s347-350/Ochrona_Zabytkow-r1996-t49-n4_(195)-s347-350.pdf) [dostęp 16.10.2024].

Szmygin Bogusław, *Wprowadzenie*, w: *Współczesne problemy teorii konserwatorskiej w Polsce*, red. idem, Międzynarodowa Rada Ochrony Zabytków ICOMOS, Politechnika Lubelska, Warszawa–Lublin 2008, s. 5–6.

Szpor Joanna, *Michałowski nieznany. Materiały malarskie i technika w obrazach olejnych Piotra Michałowskiego*, PWN, Warszawa 1991.

Sztuka dla nas i potomnych. Drzewo wiedzy. Żywotność sztuki. O współczesnych artystach poznańskich / Art for Us and Our Descendants: The Tree of Knowledge: Art Lifespan: About Contemporary Artists from Poznan, red. Iwona Szmelter, Monika Korona, Jacek Gramatyka, Fundacja Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, ASP w Warszawie, Poznań–Warszawa 2012 [do publikacji dołączono dwie płyty DVD z wywiadami przeprowadzonymi z poznańskimi artystami].

Sztuka dzisiaj. Materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 2001, red. Maria Poprzęcka, SHS, Warszawa 2002.

Szulakiewicz Marek, *Czas i to, co ludzkie. Szkice z chronozofii i kultury*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2011.

Szyborska Wisława, *Trzy słowa najdziwniejsze*, w: eadem, *Widok z ziarnkiem piasku*, Wydawnictwo a5, Poznań 1997, s. 182.

Tatarkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1975.

Taylor Joel, *Embodiment Unbound: Moving Beyond Divisions in the Understanding and Practice of Heritage Conservation*, „Studies in Conservation” 2015, Vol. 60, No. 1, s. 65–77.

The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective, ed. Arjun Appadurai, Cambridge University Press, Cambridge 1986.

Tomaszewski Andrzej, *Przyszłość konserwacji jako dyscypliny i jej teoria*, w: *Dziedzictwo kulturowe w XXI wieku. Szanse i wyzwania*, red. Monika A. Murzyn, Jacek Purchla, MCK, Kraków 2007, s. 163–170, <https://polona.pl/preview/caa7cbbf-7068-41f2-a201-503dc60de399> [dostęp 15.01.2024].

Torraca Giorgio, *The Scientist in Conservation*, „Conservation: The GCI Newsletter” 1999, Vol. 14, No. 3, s. 8–11.

Tribe Mark, Reena Jana, *New Media Art*, Taschen, Köln 2006.

Tschudi-Madsen Stephan, *Art Nouveau*, tłum. Janina Wiercińska, WAiF, Warszawa 1987.

Turowski Andrzej, *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000.

Vall Renée van de, *Towards a Theory and Ethics for the Conservation of Contemporary Art*, w: *Art d'aujourd'hui, patrimoine de demain. Conservation et restauration des œuvres contemporaines. 13es journées d'études de la SFIIC*, ed. Muriel Verbeeck-Boutin, Institut national du patrimoine, Champ-sur-Marne 2009, s. 51–56.

Vall Renée van de, *Documenting Dilemmas. On the Relevance of Ethically Ambiguous Cases*, „Revista de História da Art – Série W” 2015, N.º 4, s. 7–17, https://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw4/rhaw4_print/ReneeVanDeVall.pdf [dostęp 15.01.2024].

Vall Renée van de, *The Devil and the Details: The Ontology of Contemporary Art in Conservation Theory and Practice*, „The British Journal of Aesthetics” 2015, Vol. 55, No. 3, s. 285–302.

Vall Renée van de, Hölling Hanna B., Scholte Tatja, Stigter Sanneke, *Reflections on a Biographical Approach to Contemporary Art Conservation*, w: *ICOM-CC 16th Triennial Conference, Lisbon, 19–23 September 2011* [proceedings], ed. Janet Bridgland, Critério Artes Graficas, ICOM Committee for Conservation, Almada 2011, https://www.researchgate.net/publication/299510801_Reflections_on_a_biographical_approach_to_contemporary_art_conservation [dostęp 14.06.2024].

Villers Caroline, *Post Minimal Intervention*, „The Conservator” 2004, Vol. 28, No. 1, s. 3–10.

Wachowiak Mirosław, *Ingerencja jako interakcja. Konserwacja dzieł sztuki współczesnej żyjących artystów – implikacje praktyczne i etyczne*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2021.

Wetering Ernst van de, *The Autonomy of Restoration: Ethical Considerations in Relation to Artistic Concepts*, w: *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, ed. Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr., Alessandra Melucco Vaccaro, Getty Conservation Institute, Los Angeles 1996, s. 193–199.

Wetering Ernst van de, *Conservation-Restoration Ethics and the Problem of Modern Art*, w: *Modern Art: Who Cares?: An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, ed. IJsbrand Hummelen, Dionne Sillé, Foundation for the Conservation of Modern Art, Netherlands Institute of Cultural Heritage, Amsterdam 1999, s. 247–249.

Wharton Glenn, *The Painted King: Art, Activism, and Authenticity in Hawai'i*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2011.

Wharton Glenn, *Artist Intention and the Conservation of Contemporary Art*, „Objects Specialty Group Postprints” 2015, Vol. 22, s. 1–12, <http://resources.culturalheritage.org/osg-postprints/wp-content/uploads/sites/8/2015/05/osgo22-01.pdf> [dostęp 12.06.2022].

When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information / Live in Your Head, ed. Harald Szeemann, Museum Haus Lange, Krefeld 1969.

Whose Culture? The Promise of Museums and Debate over Antiquities, ed. James Cuno, Princeton University Press, Princeton 2009.

Wielocha Aga, *The Artist Interview as a Platform for Negotiating an Artwork's Possible Futures*, „Sztuka i Dokumentacja” 2017, nr 17, s. 31–45; http://www.journal.doc.art.pl/pdf17/Art_and_Documentation_17_wielocha.pdf [dostęp 15.01.2023].

Wittlich Petr, *Secesja. Sztuka i życie*, tłum. Andrzej Borowiecki, WAiF, Warszawa 1987.

Wolff Rachel, *Keeping New Media New: Conserving High-Tech Art*, „ARTNews”, 23.10.2013, <https://www.artnews.com/art-news/news/keeping-new-media-new-2312/> [dostęp 2.06.2022].

Wolin Richard, *Walter Benjamin, an Aesthetic of Redemption*, 3rd edition with a new introduction by the author, Columbia University Press, New York 1994 (1st edition: 1982), https://monoskop.org/images/1/11/Wolin_Richard_Walter_Benjamin_An_Aesthetic_of_Redemption.pdf [dostęp 30.04.2022].

Woźniak Cezary, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Wydawnictwo A, Kraków 2004.

Współczesne problemy teorii konserwatorskiej w Polsce, red. Bogusław Szmygin, Międzynarodowa Rada Ochrony Zabytków ICOMOS, Politechnika Lubelska, Warszawa–Lublin 2008, <https://bc.pollub.pl/Content/629/PDF/wspolczesneproblemy.pdf> [dostęp 15.01.2024].

Wysłocka Elżbieta, *Kryzys – nieodłączny element funkcjonowania współczesnych organizacji*, „Zeszyty Naukowe / Uniwersytet Ekonomiczny w Poznaniu” 2011, nr 199, s. 138–147.

Wysocka Elżbieta, *Wirtualne ciało sztuki. Ochrona i udostępnianie dzieł audiowizualnych*, NCK, Warszawa 2013.

Wysocka Elżbieta, *Reenactment, czyli niekonserwatywna konserwacja sztuki performance*, „Sztuka i Dokumentacja” 2010, nr 3, s. 17–24.

Wysocka Elżbieta, *Sztuka ruchomego obrazu. Ochrona, konserwacja i rekonstrukcja w dobie mediów cyfrowych*, „Ochrona Zabytków” 2007, nr 3, s. 17–34.

Zamoyski Jan, *Łukaszowcy. Malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza*, WAiF, Warszawa 1989.

Zancheti Sílvia Mendes, Jokilehto Jukka, *Values and Urban Conservation Planning: Some Reflections on Principles and Definitions*, „Journal of Architectural Conservation” 1997, Vol. 3, No. 1, s. 37–51.

Zancheti Sílvia Mendes, Ferreira Hidaka Lúcia Tone, Ribeiro Cecilia, Aguiar Bárbara, *Judgement and Validation in the Burra Charter Process: Introducing Feedback in Assessing the Cultural Significance of Heritage Sites*, „City & Time” 2009, Vol. 4, No. 2, s. 47–53.

Zawojski Piotr, *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012.

Zeki Semir, *Art and the Brain*, „Daedalus” 1998, Vol. 127, No. 2, s. 71–104, https://www.amacad.org/sites/default/files/daedalus/downloads/Daedalus_Sp1998_The-Brain.pdf [dostęp 11.07.2023].

Zerbst Rainer, *Gaudí: The Complete Works*, 40th edition, Taschen, Los Angeles 2020.

Zhu Yujie, *Authenticity and Heritage Conservation in China: Translation, Interpretation and Practices*, w: *Aspects of Authenticity in Architectural Heritage Conservation*, ed. Katharina Weiler, Nils Gutschow, Springer, Heidelberg 2016, s. 187–200.

The visual arts, in terms of their heritage from the 19th to the 21st century, require innovative research methods, preservation and rescue since they have proven to be the least durable in the history of human artistic achievement.

This is a paradox known only to specialists, since it is the youngest heritage that is in the most urgent need of rescuing, which in terms of impermanence is an exception in the history of human civilization. The author presents a transdisciplinary approach to the emerging threat, thanks to which it is possible to maintain cultural continuity in human achievements.

The monograph presented to readers is scholarly, but at the same time socially useful, as it contains a synoptic view of the results of research on saving the latest legacy, endangered in the current civilizational breakthrough. New solutions for preserving the diverse nature of visual arts are based on the transdisciplinary identification of their complex character. They are supplemented by a model of evaluative analysis of the work, resulting from the research, which comprehensively expands the artistic and cultural significance with the socio-economic one. Since its international publication in 2013, this system has been continuously expanded to include a contemporary understanding of tangible, intangible, and digital heritage – with questions for future of NFT and AI.

The analysis of the preservation of modern art begins with works from the early 19th century, whose innovative ideas are coupled with abandoning traditional techniques and introducing perishable materials. This contradiction dominates subsequent styles revolutionizing the image of culture. Case studies characterize the individual contribution of artists of such stature as Goya, Braque, Picasso, Duchamp, Abakanowicz, Szapocznikow, Kantor, and many other contemporary artists, up to the present-day virtual art. Nowadays, there is duality in both traditional art disciplines, such as painting, sculpture, graphics – called autographic, and hybrid art, departing from its principles, a synthesis of arts, where “everything” can be its material. The nature of allographic art is different: the work of art based on time, can be a performative repetition, and could also be a virtual body of art. The author presents the paradigms of a new theory of contemporary art preservation and the pillars of extended protection, care and conservation of the latest art, based on casuistic ethics. The book is addressed to many readers – scientists, conservators, artists, students, art lovers who care about the fate of the heritage of visual arts.

Keywords: modern art, contemporary art, transdisciplinary heritage of visual arts, evaluative analysis, interdisciplinary conservation research, new conservation theory, paradigms of the theory of conservation of contemporary art, pillars of conservation practice.

Iwona Szmelter – Prof. Dr hab., researcher in the field of transdisciplinary heritage studies and at the same time art conservator with multicultural experience. Her research focuses on developmental, pioneering identification and conservation of traditional and contemporary art works and the evolution of contemporary conservation-restoration theory. She works at the Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art at the Academy of Fine Arts in Warsaw, as well as within the framework of museum postgraduate studies at the University of Warsaw and Nicolaus Copernicus University in Toruń. She founded the Inter-Chair “NOVUM” Studio of the Protection and Conservation of Modern and Contemporary Art at the Academy of Fine Arts in Warsaw, and is also a member and co-founder of the European Network for Conservation-Education (ENCORE), and the International Network of Conservation of Contemporary Art (INCCA), a member of the Association of Monument Conservators (*Polish SKZ*) and the International Council of Museums (ICOM). She has participated in numerous national and international projects, including New Approaches of Conservation of Contemporary Art (NACCA EU, 2015–2019). She has published extensively on the preservation of visual arts heritage, including three monographs, which, while maintaining a scholarly character, also have a social purpose: to engage readers in important and pressing debates of our times.

Indeks osób

A

Abakanowicz Magdalena 66–67, 94, 96, 110
 Abramović Marina 66, 141
 Acconci Vito 143
 Adajian Thomas 20, 195
 Adamczyk-Karwowska Agnieszka 208
 Aérosol Jef 63
 Aguiar Bárbara 211
 Alberti Leone Battista 18
 Althöfer Heinz 15, 105, 125, 195
 Anatsui El 73
 Apollinaire Guillaume (właśc. Wilhelm Apolinary Kostrowicki lub Wilhelm Apollinaris de Kostrowitski) 48, 182
 Appadurai Arjun 118, 195, 201, 209
 Arendt Hannah 10, 195
 Argasiński Karol 153, 201
 Arrigoni Gabriella 187, 195
 Arsyńska Joanna 68, 200–201
 Arsyński Marian 99, 198
 Arystoteles 71
 Ascott Roy 88, 142, 195
 Assmann Aleida 79
 Avrami Erica 113, 195

B

Bałka Mirosław 75, 108, 162
 Banach Andrzej 92
 Banksy 66, 84–86
 Baran Bogdan 14, 198
 Baranowicz Zofia 126, 195
 Barańczak Stanisław 26
 Barford Paul 63, 181, 208
 Bartlová Anežka 89–90, 195
 Bartscherer Thomas 182, 202
 Basile Giuseppe 196, 204, 207
 Baudrillard Jean 126, 195
 Bauman Zygmunt 86–87, 195–196
 Bednarski Krzysztof M. 128
 Belting Hans 64, 71, 196
 Ben Zion Ilan 45
 Bennington Geoff 202
 Bentkowska-Kafel Anna 153, 196
 Berry Elizabeth 95
 Beuys Joseph 19
 Bielik-Robson Agata 196
 Bińczyk Ewa 133, 196
 Bishop Claire 186, 196
 Blumberg Noami 22
 Boccioni Umberto 51
 Bogdańska-Krzyżanek Małgorzata 134, 197, 203, 207
 Boltanski Christian 168

Bolton Linda 48, 196
 Bommel Maarten van 199
 Borowiecki Andrzej 99, 210
 Bosch Hieronim (właśc. Jheronimus Bosch) 52
 Boullart Karel 62
 Bourdieu Pierre 26
 Bourgeois Louise 61
 Bozal Valeriano 32, 196
 Boznańska Olga 38
 Bracker Alison 132, 196–197, 204, 206
 Brandi Cesare 113, 120, 148–149, 184, 190, 196
 Braque Georges 48–49, 181
 Brassai (właśc. Gyula Halász) 57
 Breitenfeldt Jörg 154, 196
 Breton André 52–53
 Bretz Simone 125, 195
 Bridgland Janet 40, 210
 Brooks Libby 43
 Bruckner Karin 205
 Brunetti Brunetto Giovanni 45, 95, 209
 Bruning Thomas 195
 Bryl Mariusz 71
 Buddensieg Andrea 196
 Bürger Peter 132
 Bursze Juliusz 203

C

Cage John 144
 Cameron Fiona 201
 Capdevila Werning Remei 24
 Capa Robert 58
 Caple Chris 120, 137, 154, 196, 203
 Caravaggio Michelangelo Merisi da 145
 Cardinal Roger 126, 195
 Casadio Francesca 50–51
 Cavanaugh Jan 92, 196
 Cézanne Paul 30, 41–43, 46
 Chmielewski Krzysztof 176
 Chmielowski Benedykt 196
 Chrobak Zbigniew 176
 Chrudzimski Arkadiusz 20
 Ciechańska Marzenna 181, 208
 Cieśliewicz Roman 167
 Clavir Miriam 132, 196
 Clifford James 10, 197
 Constable John 34
 Conti Alessandro 197
 Coover Roderick 182, 202
 Copithorne Jennifer 153, 205
 Corot Camille (Jean Baptiste Camille Corot) 34
 Croce Benedetto 159
 Cuno James 210
 Cycon Marek Tulliusz 102
 Czartoryska Urszula 57–58, 197
 Czerner Olgierd 104, 197
 Czerni Krystyna 44, 197
 Czernichowska Joanna 125, 134, 197
 Czop Janusz 136, 197
 Czyżewski Tytus 44

D

Daguerre Louis Jacques Mandé 56
 Danto Arthur C. 8, 25–27, 72–73, 107, 131, 197
 Darrow Elizabeth 197
 Dean Tacita 143
 Debik Jonathan 130
 Debussy Claude 40
 Degas Edgar (właśc. Hilaire-Germain-Edgar de Gas) 38–39, 171
 Dekker Annet 205
 Delaunay Robert 182
 Depocas Alain 200
 Derrida Jacques 118
 Dickie George 8, 27, 131
 Dodd Julian 107, 200
 Dolák Jan 197
 Dominik Rafał 141
 Drózd Stanisław 62, 162
 Dubuffet Jean 66, 96, 140
 Duc Eugène Viollet le 105, 148
 Duchamp Marcel (właśc. Henri-Robert-Marcel Duchamp; pseud. R. Mutt) 19, 26, 56, 83–84, 87, 110, 141, 162, 183
 Dutton Denis 9
 Dvořák Max 99
 Dykstra Steven W. 131
 Dziamski Grzegorz 47, 87, 141, 197
 Dżurak Ewa 10, 197

E

Edwards Pietro 148, 154, 188
 Egit-Pużyńska Joanna 134, 168, 197, 203, 207
 Eisberg Renate van 195
 Eliasson Olafur 108
 Elsner John 126, 195
 Ernst Gerhard 24
 Ernst Max 82
 Eser Patrick 79
 Euler-Künsemüller Sabine 195
 Evans Richard J. 93

F

Ferreira Hidaka Lúcia Tone 211
 Fischer Andreas 198
 Fisher Mark 117, 198
 Fiske Tina 203
 Flik Józef 137
 Folga-Januszczyńska Dorota 132, 154, 163–164, 198
 Franczuk Jakub 153, 201
 Frodl Walter 99, 113, 198
 Fukuyama Francis 117

G

Gabriel John William 47
 Gadamer Hans-Georg 7, 14, 74, 116, 132, 146, 186, 198
 Gambardella Carmine 207

Gaudí Antonio (lub Antoni Plàcid Guillem Gaudí i Cornet) 91
 Gauguin Paul (Eugène Henri Paul Gauguin) 43, 130–131
 Gawliczek Krzysztof 90, 195
 Gehry Frank (Frank Owen Gehry; właśc. Ephraim Goldberg) 61
 Genette Gérard 9, 25, 198
 Gianferrari Claudia 32
 Giebler Julia 155, 198
 Giering Sarah 130
 Gierowski Stefan 121
 Gildow Christopher 49
 Giordano Luca 35
 Giovannelli Alessandro 25, 198
 Glanville Helen 197
 Gleizes Albert 48
 Glendinning Nigel 32, 198
 Godyń Mieczysław 10, 195
 Gogh Theo van 130
 Gogh Vincent van 43, 45, 130
 Gola Jolanta 168, 173
 Gołaszewska Maria 19, 198
 Goodman Nelson 8–9, 24–25, 27–28, 111, 145, 198
 Goshgarian Garry J. 9, 198
 Gostkiewicz Michał 32
 Goya Francisco (Francisco José de Goya y Lucientes) 15, 20, 29–33, 89, 124
 Grabska-Wallis Elżbieta 18, 195
 Gradowska Anna 92, 198
 Gramatyka Jacek 46, 54, 209
 Grieg Edvard 40
 Gronowska Anna 79
 Gumiński Olgierd 167
 Gutierrez Jennifer Jae 57, 200
 Gutowski Bartłomiej 153, 198
 Gutschow Nils 110, 211
 Guzek Łukasz 158, 198
 Gwardzińska Żaneta 208

H

Habermas Jürgen 118, 199
 Hagen Rainer 30, 199
 Hagen Rose Marie 30, 199
 Halász Gyula zob. Brassai
 Harrari Yuval Noah 32
 Harrison Charles 195
 Hassard John 202
 Havemeyer Henry Osborne 43
 Havemeyer Louisine 43
 Hawkinson Tim 69
 Hedberg Gregory 39, 199
 Heidegger Martin 7, 18, 199
 Heritage Alison 153, 205
 Hermansdorfer Mariusz 168
 Hermens Erma 121, 203
 Hernández Martínez Ascensión 118, 205
 Herschel John 56

Hess Norris Debra 57, 200
 Heydenreich Gunnar 155, 198
 Hill Stoner Joyce 199
 Hipokrates (lub Hippokrates) z Kos 118, 138
 Hölling Hanna B. 22, 111, 199, 210
 Howells Richard 199
 Hughes Robert 30, 199
 Huisgen Manfred 195
 Hummelen IJsbrand 118, 199, 202–204, 206, 210
 Husserl Edmund 7, 18, 20
 Huyssen Andreas 79

I

Impelluso Lucia 199
 Ingarden Roman 8, 19, 199
 Ione Amy 41, 199
 Ippolito Jon 163, 200, 205
 Iracka Joanna 197
 Irvin Sherri 107, 200

J

Jacobs Ken 143
 Jadzińska Monika 68, 78, 124–125, 130, 158, 200, 207
 James Barry 95
 Janin Zuzanna 162
 Janis Katrin 28, 200
 Jankowska Hanna 30, 199
 Janssen Hans 199
 Jasiński Bogusław 18, 199
 Jastrzębowski Wojciech 54
 Jenkins Henry 200
 Jędrzejewska Hanna 119, 200
 Jokilehto Jukka 104–106, 200, 211
 Jones Caitlin 200
 Jones Jonathan 86
 Juda Mieczysław 47, 197
 Jurkowlaniec Zofia 130, 206

K

Kalinowska Elżbieta 58, 202
 Kalus Marianne 195
 Kaniowski Andrzej Maciej 118, 199
 Kant Immanuel 71
 Kantor Tadeusz 68, 94, 96, 162, 175–178, 185
 Kapoor Anish 108, 110
 Kaprow Allan 132, 161
 Karmel Pepe 94
 Karpowicz Aleksandra 70–71, 141
 Kasperowicz Ryszard 71, 200
 Kaufmann Edgar 60
 Keen Susanne 189, 201
 Kenderdine Sarah 201
 Kępiński Zdzisław 34
 Khnopff Fernand 91
 Kijanko Magdalena 196
 Kinsey Alfred 70
 Kirby Talley M. Jr. 120, 199, 204–205, 210

Klee Paul 18
 Klein Yves 141
 Klekot Ewa 197
 Klimt Gustav 91
 Kluszczyński Ryszard W. 87, 142, 144–145, 190, 201
 Kobro Katarzyna 82–83, 110, 162
 Kolankiewicz Leszek 35, 202
 Kołodziejczyk Katarzyna 62, 201
 Komarow Władimir 169–170
 Kończa Katarzyna 57
 Kopania Izabela 12, 201
 Kopytoff Igor 201
 Korona Monika 46, 209
 Korpala Grażyna 201
 Kossowska Irena 93, 201
 Kosuth Joseph 87, 142
 Koszewski Krzysztof 153, 201
 Kowalik Anna 125, 201, 208
 Kowalski Grzegorz 126, 204, 206
 Kowalski Piotr C. 81–82
 Kowalski Wojciech 72, 164, 168, 201, 208
 Koziół Aleksandra 167
 Krajewski Juliusz 79
 Krakowian Joanna 176–177
 Krämer Harald 201
 Krasiński Edward 162
 Krauss Ewa 163, 203
 Krawczyk Janusz 102, 201
 Krupa Maciej 197
 Krzemieniowa Krystyna 74, 198
 Kubicki Krzysztof 176
 Kuhn Thomas S. 13, 201
 Kułakowska Diana 125
 Kunz Tomasz 86, 195
 Kurkowska Joanna 125, 158, 167, 209
 Kurpiak Wojciech 46, 119, 202
 Kurzawski Andrzej 46
 Kusama Yayoi 66
 Kusz Urszula 167, 173
 Kuziak Michał 196

L

Larsen Knut Einar 104, 200
 Lasker George E. 62
 Latour Bruno 182, 202
 Laurenson Pip 106, 163, 202
 Law John 202
 Le Corbusier (właśc. Charles-Édouard Jeanneret-Gris) 54
 Le Goff Jacques 79
 Learner Tom 202
 Leino Marika 202
 Lempart-Geratowska Marta 46
 Lendzion Andrzej 167, 175
 Lenica Alfred 96
 Lenin Włodzimierz (właśc. Władimir Iljicz Uljanow) 176

Leonardo da Vinci (właśc. Leonardo di ser Piero da Vinci) 18, 145
 Leroy Louis 34
 Lethen Helmut 58, 202
 Lévi-Strauss Claude 35, 124, 202
 Lewandowska Anna 167
 Lewandowski Hervé 37
 LeWitt Sol 25
 Lipska Dąbrowka 102, 202
 Llamas-Pacheco Rosario 106–107, 113, 121, 129, 151, 202
 London John 93
 Lowe Adam 182, 202
 Lowenthal David 109, 202
 Lubow Arthur 32, 202
 Lyotard Jean-François 202

Ł

Ładnowska Janina 168
 Łapiński Tadeusz 65
 Łukasiewicz Małgorzata 198

M

MacCulloch Laura 202
 Madej Wojciech 10, 195
 Magala Sławomir 57, 206
 Malewicz Kazimierz 12–13, 97
 Mancusi-Ungaro Carol 129, 202
 Manzoni Piero 84
 Marçal Hélia zob. Pereira Marçal Hélia
 Marconi Bohdan 119, 202–203
 Marinetti Filippo Tommaso 51
 Markowska Anna 94, 203
 Markowski Eugeniusz 124
 Martínez Cubells Salvador 32
 Martore Paolo 106, 203
 Mason Randall 195
 Massumi Brian 202
 Matisse Henri 41, 46
 Mattei Selena 145, 203
 Matuchniak-Krasuska Anna 26
 Maurin-Białostocka Jolanta 18
 Maziarska Jadwiga 94, 96
 Mazur Adam 55, 203
 McCarthy Thomas 199
 McGrath Katie 81
 McLuhan Herbert Marshall 87, 142
 Melucci Alberto 86
 Melucco Vaccaro Alessandra 120, 199, 204–205, 210
 Merleau-Ponty Maurice 8, 41
 Mersch Dieter 163, 203
 Metzinger Jean 48
 Michalski Krzysztof 198
 Michalski Stefan 136–137, 203
 Michałowski Piotr 29, 44–46
 Milianni Constanza 45, 95, 209
 Młodecki Marek 176

Modigliani Amadeo 44–46, 145
 Monet Claude 21, 34–36
 Morawska Hanna 18, 195
 Morawski Stefan 174, 198
 Morris Robert 143
 Mucha Alfons (Alfons Maria Mucha) 56
 Muñoz Viñas Salvador 105, 203
 Murakami Takashi 108
 Murzyn Monika A. 209
 Mutt R. zob. Duchamp Marcel
 Muzyczuk Daniel 26, 206

N

Napier Mark 143
 Nauman Bruce 143
 Naumann Francis M. 203
 Negreiros Joaquim 199
 Newman Barnett 95
 Niépce Joseph Nicéphore 55
 Niklas Anna 55
 Niklas Tomasz 55
 Niżankowska Anna Maria 168, 203
 Nowicka Anna 125

O

O'Driscoll Michael J. 203
 Oddy William A. 203
 Ohara Hideyuki 195
 Olszewska Beata 93
 Onians John 71, 203
 Ostromecka Helena 13, 201
 Ostryz Ryszard 175

P

Paik Nam June 143–144
 Pallavisini Alfredo 32
 Partum Ewa 162
 Paul Christiane 200
 Pearce Susan 203
 Pereira Marçal Hélia 132, 204
 Pettazzi Giuseppe 58
 Pevsner Nicolaus 54
 Philippot Paul 122, 190, 204
 Phillips David 204
 Picasso Pablo 44, 46, 48–51, 57, 181
 Pieńkos Andrzej 20, 204
 Pietro Luciano di 32
 Pilich Maria 24
 Piotrowski Piotr 117, 204
 Pissarro Camille (Jacob Abraham Camille Pissarro) 36
 Piwocki Ksawery 99, 204
 Pleśniarowicz Krzysztof 175
 Pliniusz Starszy 71
 Płazowska Anna 87–88, 142, 204
 Pollock Jackson 93–94
 Poprzęcka Maria 11, 71, 87, 97, 185, 200, 204, 209

Porębski Mieczysław 67–68, 204
 Poullos Ioannis 204
 Prampolini Enrico 53
 Proffitt Brian 204
 Pucek Zbigniew 118, 195
 Pullen Derek 204
 Purchla Jacek 132, 204, 209
 Pużyńska Joanna zob. Egit-Pużyńska Joanna
 Pye Elisabeth 204

Q

Quaranta Dominico 187

R

Rafael (Rafael Santi; właśc. Raffaello Santi
 lub Raffaello Sanzio) 148, 154
 Rajan Tilottama 203
 Raoul-Auval Arianne 171
 Ravel Maurice (Joseph Maurice Ravel) 40
 Ray Man (właśc. Emmanuel Rudnitzky/
 Radnitzky) 56
 Reena Jana 209
 Rehbein Silka 125, 195
 Remers Outi 202
 Respini Eva 163
 Restany Pierre 167
 Reynolds Jack 41
 Ribeiro Cecilia 211
 Richmond Alison 132, 196–197, 204, 206
 Riegl Alois 99, 105, 113, 148, 204–205
 Riep Carl Julius Ferdinand 50
 Riley Wendy 49
 Rinehart Richard 163, 205
 Rist Pipilotti 143
 Roberts Stuart 197
 Robertson Frances 121
 Rockwell Cynthia 196
 Rohe Mies van der 54
 Rosi Francesca 95
 Ross Christine 102
 Rothko Mark (właśc. Marcus Rothkowitz) 95
 Rottenberg Anda 75, 166, 168
 Rottermund Andrzej 132, 204
 Rouba Bogumiła J. 68, 104, 135–137,
 200–201, 205
 Rousseau Théodore 34
 Roy Ashok 54
 Rubens Peter Paul 82, 108
 Ruhrberg Karl 47, 90
 Rushfield Rebecca 199
 Ruskin John 105, 148

S

Saaze Vivian van 202, 205
 Salmon André 48
 Salwa Mateusz 26, 197
 Santabárbara Morera Carlota 118, 205
 Sartarelli Stephen 199

Sartorius Andrea 155, 198
 Sawicki Tytus 208
 Schädler-Saub Ursula 122, 151, 154, 196–197,
 205, 207
 Schimmel Paul 144
 Schinzel Hiltrud 62, 125, 195
 Schofield Tom 187, 195
 Scholte Tatja 164, 199, 205, 210
 Scholz Oliver R. 24
 Schuster-Gawłowska Małgorzata 46
 Scott David A. 105, 109, 205
 Seidel-Grzesińska Agnieszka 153, 196
 Selvin Claire 42
 Selz Dorothée 168
 Sgamellotti Antonio 45, 95, 209
 Shiff Richard 41, 205
 Show Michael 132
 Sieja Bartłomiej 56
 Sikora Sławomir 197
 Sillé Dionne 118, 202–204, 206, 210
 Sitkowska Maryla 126, 204, 206
 Skoczylas Władysław 54
 Sloggett Robyn 205–206
 Smith Laurajane 117, 206
 Smith Perry 54
 Smith Sandra 203
 Sokół Ada 141
 Sontag Susan 57, 206
 Sosnowski Leszek 27, 131, 197
 Spronk Ron 199
 Stachurska Nena (właśc. Jadwiga
 Stachurska) 127
 Stalin Józef (właśc. Iosif Wissarionowicz
 Dżugaszwili) 79, 93
 Stanicka-Brzezicka Ksenia 153, 196
 Staniforth Sarah 206
 Stanisławski Piotr 166, 168, 172, 175
 Stanley Price Nicholas 120, 199, 204–205, 210
 Steinbrenner Jakob 24
 Steiner George (Francis George Steiner) 86, 117
 Sterrett Jill 206
 Stigter Sanneke 206, 210
 Stringari Carol 200
 Stróżewski Władysław 19, 198
 Stryczyk Joanna 79
 Stryjeńska Zofia 54
 Strzemińska Nika 83
 Stulik Dusan 57
 Suchan Jarosław 26, 206
 Sumpf Alexandre 38, 206
 Szajna Józef 141
 Szapocznikow Alina 66, 94, 135, 158, 162,
 165–174
 Szczepkowski Jan 54
 Szczuka Mieczysław 96
 Szeemann Harald 75, 210
 Szekspir William 26
 Szmelter Iwona 5–7, 14, 17, 28, 45–46, 54, 63,
 69, 72, 77–81, 98, 101, 103, 107–108, 111–112,

116, 119, 121, 123–125, 128–130, 134–136, 138,
144, 148–152, 158, 160, 164–174, 176–177,
180–183, 189, 196–197, 203, 206–209
Szmit-Naud Elżbieta 68, 200–201
Szmygin Bogusław 92, 98–99, 122, 149, 151,
196–197, 205, 207–209, 211
Sznajderman Monika 197
Szpor Joanna 44, 209
Szulakiewicz Marek 14, 209
Szymborska Wisława 5, 209

T

Talbot William Henry Fox 56
Tàpies Antoni (Antoni Tàpies i Puig) 96
Tarasewicz Iza 77
Tarasin Jakub 125
Tarasin Jan 125–126
Tatarkiewicz Władysław 19, 209
Taylor Joel 209
Tchórzewski Jerzy 96
Teixidor Cadenas Carlos 32
Temme Karin 195
Teyssèdre Bernard 26
Toeplitz-Kaczmarek Barbara 32
Tomaszewski Andrzej 209
Topor Roland 171
Torraca Giorgio 209
Torre Marta de la 102, 113, 195
Toulouse-Lautrec Henri de (Henri Marie
Raymond de Toulouse-Lautrec-Montfa) 37
Tribe Mark 209
Trujillo Pisanty Diego 187, 195
Tschudi-Madsen Stephan 90, 209
Turner William (Joseph Mallord William
Turner) 20, 29, 34
Turowski Andrzej 210
Tyszczyk Andrzej 19, 199

U

Utkin Bolesław 83

V

Vall Renée van de 25, 28, 40, 111, 182, 210
Verbeeck-Boutin Muriel 210
Verslot Anne 80
Villers Caroline 210
Viola Bill 141, 143
Viollet-le-Duc Eugène Emmanuel 105, 149

W

Wachowiak Mirosław 210
Warhol Andy 19, 26, 66, 183
Waśko Ryszard 162
Watt James 133
Webster Meg 143
Weibel Peter 196
Weiler Katharina 110, 211
Wendt Gisela 195

Wesołowska Aleksandra 125, 209
Wetering Ernst van de 118, 130–131, 138, 210
Weyer Angela 151, 207
Węgrzecki Adam 19, 198
Wharton Glenn 107, 131, 210
Wielocha Aga 121, 129, 167, 173, 210
Wiercińska Janina 54, 90, 209
Wijers Gaby 205
Wilkoszewska Krystyna 87, 201
Williams Karen 205
Winckelmann Joachim (Johann Joachim
Winckelmann) 18, 148
Witkiewicz Stanisław Ignacy (pseud.
Witkacy) 127
Witkowski Bartłomiej 125, 209
Wittlich Petr 92, 210
Wojciechowski Aleksander 126, 195
Wojtowicz Łukasz 125
Wolff Rachel 163, 211
Wolin Richard 211
Wood Paul 195
Woźniak Cezary 19, 211
Wright Frank Lloyd (właśc. Frank Lincoln
Wright) 59–61
Wrońska Agata 141
Wysłocka Elżbieta 211
Wysocka Elżbieta 144, 187, 211

Z

Zadrozna Irmina 167
Zagrodzki Janusz 83
Zając Izabela 57
Zalta Edward N. 25, 198
Załęska Kamila 125, 209
Zamoyski Jan 126, 211
Zancheti Silvio Mendes 106, 109, 211
Zawojski Piotr 163, 187, 211
Zeki Semir 42, 71, 211
Zerbst Rainer 91, 211
Zhu Yujie 110, 211
Ziemski Rajmund 96
Ziółkowska Magdalena 26, 206
Zola Émile 40

RECENZENTKA
prof. dr hab. Grażyna Korpala

REDAKCJA, KOREKTA, INDEKS
Seksja Wydawnicza ASP w Warszawie

ŹRÓDŁA FOTOGRAFII
archiwum Iwony Szmelter | archiwum WKiRDS ASP w Warszawie |
The Metropolitan Museum of Art | Musée Marmottan Monet |
Museo Nacional del Prado | Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku |
Muzeum Sztuki, Łódź | RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) |
Scala, Florence | Studio Olafur Eliasson | Wikimedia Commons

Jeśli nie podano inaczej, fotografie – Iwona Szmelter lub Roman Stasiuk.

NA OKŁADCE:
Robert Delaunay, *Premier Disque*, 1912,
olej na płótnie, 134,6 cm, Christie's Images Limited.
Fot. Christie's Images, London/Scala, Florence

OPRACOWANIE GRAFICZNE I SKŁAD
Paweł Osial

CC BY-NC-ND 4.0 – tekst i fotografie (jeśli nie zaznaczono inaczej w ich opisach)
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



WYDAWCA
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Krakowskie Przedmieście 5
00-068 Warszawa
www.asp.waw.pl

Aktualność sztuki: Innowacyjna opieka nad sztuką nowocześnie i współcześnie / Iwona Szmelter;
opracowanie graficzne i skład Paweł Osial. – Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie,
2024. – 219, [1] strona: ilustracje; 28 cm.

ISBN 978-83-66835-83-2

Projekt dofinansowany ze środków budżetu państwa, przyznanych przez
Ministra Nauki w ramach Programu „Doskonała Nauka II”



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego