Iwona SZMELTER

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki,
Międzykatedralna Pracownia NOVUM Ochrony i Konserwacji Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej

ELEMENTY NOWEJ TEORII KONSERWACJI DZIEDZICTWA SZTUKI WIZUALNEJ. RATUNEK DLA OCHRONY DAWNEJ SZTUKI NIETYPOWEJ I SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

Elementy nowej teorii - reakcja na kryzys

Poczucie „nieznośnej lekkości bytu" ogarnia miłośników sztuki wizualnej ze względu na jej nietrwałość i nieczytelność przesłania dla odbiorców. Nie oszukujmy się, niestety sztuka współczesna zdąża do wyobcowania i zaniku w przyszłości. Kształtowanie świadomości znaczenia procesów sztuki w zjawiskach kultury, zwłaszcza na styku różnych epok, często przebiegało dramatycznie, jak np. w początkowym odrzuceniu sztuki impresjonistów. Narzekano na zepsucie sztuki nie przeczuwając, że rodzi się jej nowa odsłona. Biorąc pod uwagę przemiany cywilizacyjne, których jesteśmy świadkami, podjęto próbę analizy sytuacji „sztuki w procesie" a także „procesów w sztuce". Zadanie to oparto na praktycznych studiach przypadków, w których konserwacja jest kolejnym „procesem w sztuce".

Dotychczas sformułowane doktryny konserwatorskie nie liczyły si**ę z realnym trwaniem** najnowszej sztuki, czytelnością jej intencji i zachowaniem w czasie. Obecne badania nad procesami zachodzącymi w sztuce mają sens jedynie przy założeniu holistycznej, otwartej postawy badawczej. Ryzyko utraty materii i idei sztuki spotęgowało się od czasu końca dominacji zasad warsztatowych sztuki dawnej, których podstawą była znajomość trwałości materiałów, technik i technologii. Wolność w sztuce oznacza od czasu romantyków przyzwolenie na omijanie reguł poprawności formalnej i technologicznej. Ideą sztuki może być jej efemeryczność, programowe dążenie do destrukcji. Wystarczająca próba czasu, jaką bez wątpienia jest ponad dwieście lat „nietrwałości", pokazała, że duża część nietrwałego dziedzictwa sztuk plastycznych nie była ratowana od degradacji i zaniku. Powstaje zatem ryzyko „dziur" w historii i braku ciągłości cywilizacyjnej. Dzieła mają skrajnie indywidualny charakter, „nieartystyczne" materiały, tworzywa sztuczne, media oparte na czasie (*time based media*), trudno, aby mieściły się w przyjętych procedurach konserwatorskich i muzealnych.

Krytyczny punkt zwrotny został sprowokowany ryzykiem niezachowania ciągłości dziedzictwa kultury. Dlaczego akurat teraz stajemy przed spiętrzeniem problemów związanych z zachowaniem sztuk wizualnych, które to problemy dawniej nie były tak powszechne? Zważywszy, że każda sztuka kiedyś była współczesna i w oczach odbiorców przynosiła zmiany, to zarazem nigdy przedtem nie szły z tym w parze: z jednej strony niezrozumienie wartości sztuki współczesnej dla danego pokolenia, a z drugiej nietrwałość idei i materii. Na czym polega taki rozdźwięk, grożący ryzykiem utraty dzieł?

Wiadomo, że wojny i wandalizm powtarzają się cyklicznie i mają katastrofalne następstwa. Natomiast to, co grozi nam obecnie, to kod zniszczenia, który sami twórcy mogą nadać swym pracom. Zawierają ów kod dzieła sztuki powstałe z pominięciem zasad warsztatowej poprawności, zwłaszcza, gdy proces twórczy został programowo od nich uwolniony. Jeszcze w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku Bill Viola przekonywał „Trwałość/nietrwałość...nic lepiej nie opisuje paradoksu ludzkiej istoty" – legitymizując tym samym krótki żywot sztuki video i elektronicznych mediów. Gdy zabierał głos w światowej debacie o śmiertelności /nieśmiertelności sztuki, było to nie tylko efektownym powiedzeniem,[1] ale też opieka nad tym dziedzictwem dopiero stawiała pierwsze kroki. W międzyczasie zmieniło się podejście do trwałości *time based media*. Po dwóch dekadach powstały nowe praktyki konserwatorskie w wielu ośrodkach, które wynikły z poszukiwań rozwiązania dla sztuki o tzw. wirtualnym ciele,[2] stworzone m.in. w Guggenheim Museum w Nowym Jorku przez Carol Stringari, przez Pip Laurenson z Tate Modern w Londynie, a także przez Elżbietę Wysocką z Filmoteki Polskiej. Stanowiły one rozważne wyprzedzenie teorii przez innowacyjną praktykę, którą wymusiła wymagająca konserwacji sytuacja nowych mediów.

Re-orientacja postaw konserwatorskich dla zachowania ciągłości sztuki wizualnej

Dotąd pokolenia konserwatorów dryfowały w morzu doktrynalnych nieporozumień, choć coraz częściej postulując opracowania nowych kwestii konserwatorskich. Dość ostrożne z natury środowisko, nie zawsze było otwarte na obraz rzeczywistości dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku, a tym bardziej niechętne zmianom. Powstał dysonans, gdyż o ile wolność artystów jest naturalnym sprzymierzeńcem ich twórczości, to o tyle dla konserwator**ów oznacza** konieczność nadążenia za przemianami w sztuce, gdyż jako opiekunowie sztuki nie mogą w tych kwestiach pozostać bierni.

Zebrane doświadczenia z ostatniego półwiecza prowadzą do re-orientacji tradycyjnych postaw konserwatorskich, jako remedium na powstały rozdźwięk między nieelastycznymi zasadami a praktyką. Doktryny, teorie i praktyki konserwatorskie, a także tradycyjne procedury muzealne, często okazują się bezradne wobec różnorodności sztuki wielodyscyplinarnej. Praktycznym celem niniejszego opracowania jest przedstawienie przyczynków do nowej teorii konserwatorskiej wobec obecnej zmiany cywilizacyjnej. Dotyczy ona zmiany profilu zawodu konserwatora i szerzej - opiekuna sztuki dawnej, który teraz jest opiekunem sztuki nietypowej, najnowszej, nowoczesnej i współczesnej. W niezbędnych wypadkach re-definiowane będą terminy, wtedy, gdy mają zastosowanie nowe procedury konserwatorskie i zasady pracy. Przyjęto stosowanie w procesie podejmowania decyzji potrójnej metody prowadzącej do możliwości skutecznej opieki, ochrony, przechowywania, konserwacji i ekspozycji. Metoda ta obejmuje po pierwsze - określenie filozofii opieki nad kompleksem materialnym i niematerialnym sztuki i skupienie, jak w soczewce, na indywidualnym dziele, po drugie – opisuje prawidłowy proces konserwatorski; rozpoznanie wartości i identyfikację materiałów dzieła, dyskusję i stosowanie zasad będących podstawą nowej teorii konserwacji, a po trzecie – erudycję i biegłą znajomość technik

i środków do realizacji projektów konserwacji, restauracji, także rekonstrukcji (gdy jest uzasadniona), czy nowych form emulacji, re-enactmentu. W wielu przypadkach uzasadnione jest upowszechnienie, komunikacja dostosowana do charakteru potrzeb środowiska odbiorców, dzięki czemu wzrasta znaczenie konserwacji jako procesu społecznego.

Innowacyjne zagadnienia ochrony najnowszej sztuki wprowadzone są do nauki konserwatorskiej, promowane są przez piszącą te słowa od kilku dekad. Już w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku ujrzały dzienne światło w krajowej i międzynarodowej debacie, dzięki trwającej rewizji teorii konserwatorskiej.[3] Obecnie są podstawą akademickiego projektu w Międzykatedralnej Pracowni „NOVUM" Ochrony i Konserwacji Sztuki Współczesnej w ASP w Warszawie. W 2017 roku zakończono kolejny wieloletni *Projekt Tarasin* dotyczący badań i konserwacji-restauracji i rekonstrukcji trójprzestrzennych malarskich prac Jana Tarasina. W finale projektu powstały dwie wystawy konserwatorsko-kuratorskie prezentujące w sferze edukacyjnej wyniki wraz z prezentacją przebiegu badań, filmy dokumentalne, a także odbyło się sympozjum *Nieznośna lekkość bytu - ochrona sztuki najnowszej*.[4] Autorka przedstawi w tym artykule przykłady holistycznej opieki nad materią dotykalną (*tangible*) i niedotykalną (*intangible*) dziedzictwa artystów tej miary, co Alina Szapocznikow, Tadeusz Kantor i inni.

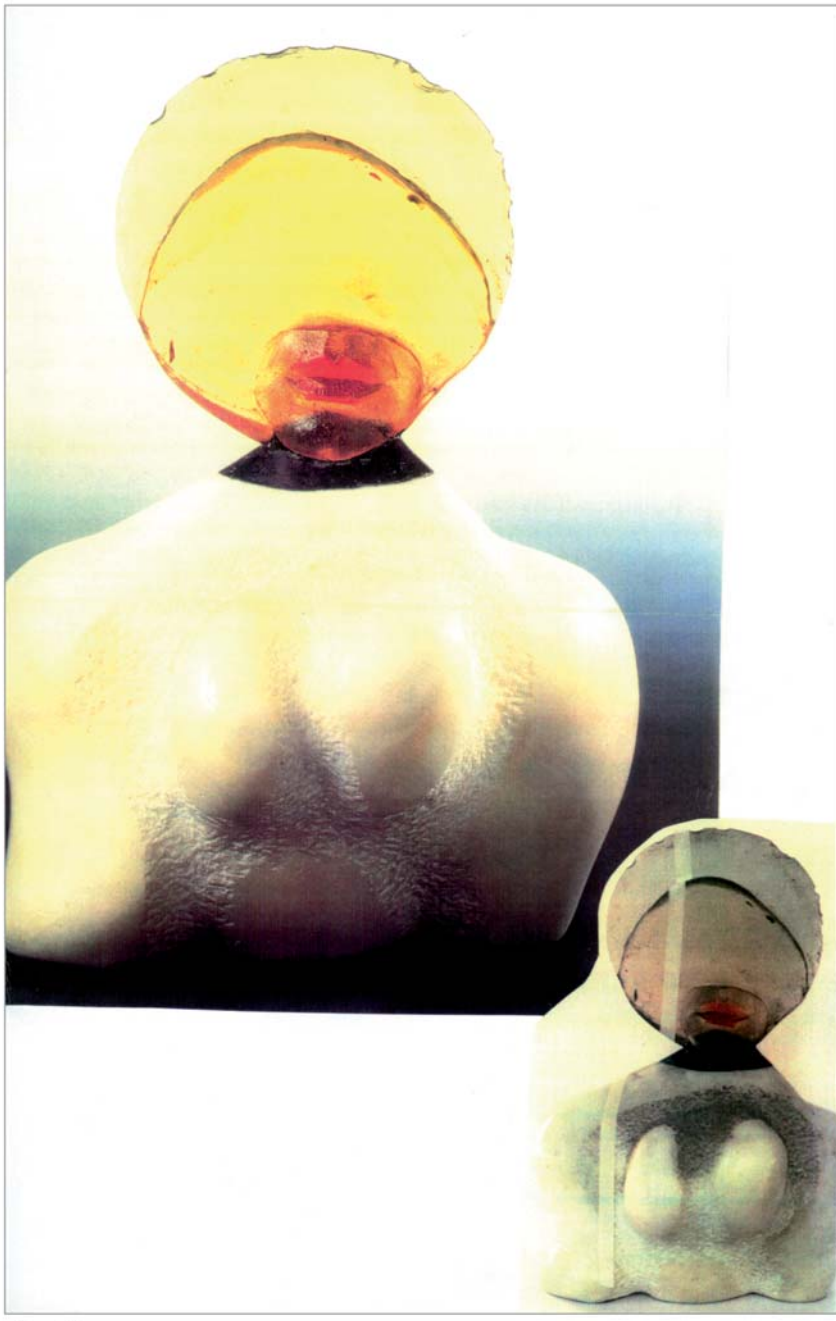
Filozofia opieki

Sztuka to fenomen znany od ponad stu tysięcy lat, jako wynik naturalnego procesu, typowego dla kreatywnej świadomości ludzkiej. Jest to potrzeba stale odradzająca się, a dzięki temu dziedzictwo sztuki ma trwalszy charakter od zmiennego rozwoju cywilizacji oraz upadających systemów politycznych. Ślady kultur traktowane są tak, jak skarby przez mądre społeczności, począwszy od sztuki w jaskiniach, **a kończąc na zamkach, budynkach, ruchomych** dziełach sztuki. Spuścizna sztuki w jaskiniach, licząca ponad czterdzieści tysięcy lat, jest odnotowana na kilku kontynentach, a wraz z nowymi odkryciami granice twórczości człowieka cofają się do blisko dwustu tysięcy lat. To zobowiązuje opiekunów sztuki do respektu i motywuje do kontynuacji ochrony spuścizny najnowszej. Nie dotyczą nas nieodpowiedzialne zwiastuny „końca sztuki", które mogą elektryzować laików. Według filozofii Hansa-Georga Gadamera, mianem gry określana jest ta sztuka, w której niezależność przekazu wynika z jej cech, gdyż: „właściwym bytem dzieła jest to, co dzieło potrafi i może powiedzieć i co zasadniczo wykracza poza historyczne ograniczenia. W tym sensie dzieło sztuki cechuje obecność ponadczasowa –ponadczasowa współczesność." [5]

Poznanie teorii koła hermeneutycznego Gadamera umożliwia sekwencyjnie ukazanie kolejnego oblicza sztuki i przekazanie nowej filozofii ochrony dziedzictwa. **Zrewidowano dotychczasowe sposoby postrzegania dziedzictwa sztuki, jako przedmiotu kultury materialnej, które miały prymat od czasu oświeceniowej racjonalizacji działalności człowieka. Dla uzyskania pełnego obrazu sztuki trzeba wyjść poza sam przedmiot sztuki, nie traktować go jako „rzeczy" i dokonać interpretacji sztuki w jej kompleksowej postaci - to jest materialnej i niematerialnej. Stanowi to duże wyzwanie wobec istniejących systemów i procedur w instytucjach kulturalnych, mających swe źródła w po-oświeceniowej organizacji świata zachodnioeuropejskiej kultury. Warto podjąć re-orientacje w teorii konserwatorskiej po uświadomieniu, że obecnie dominująca tradycyjna praktyka ulega erozji.**

1

2



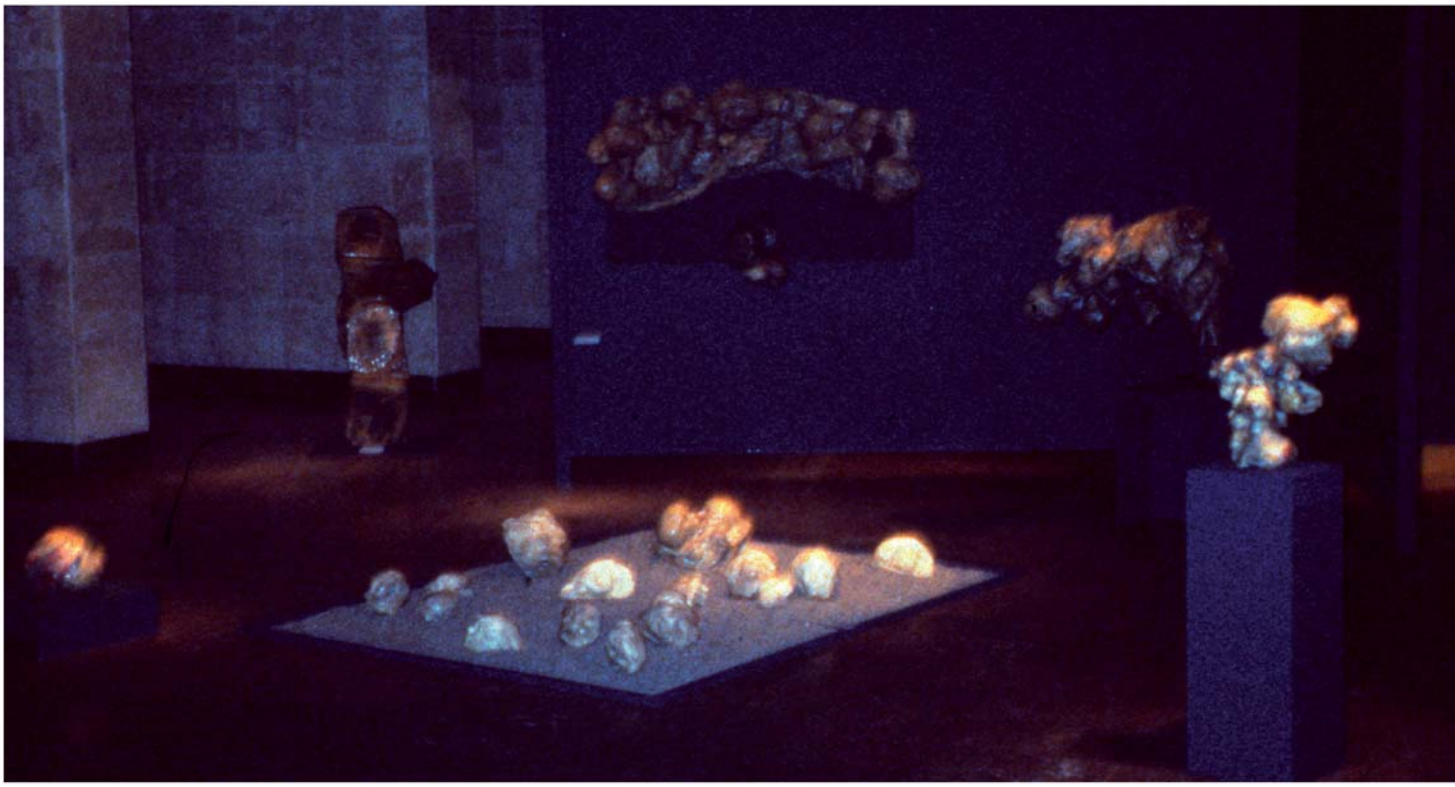
3A 3B

1. *Gesamtkunstwerk* współczesny: *Transparentny liść, zamiast ust* Daniela Steegmanna Mangrané w Serralves Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Porto trwa przez cztery miesiące (wrzesień 2017-styczeń 2018). Totalna sztuka jest rozwijana w ramach poetycko zaplanowanych środowisk, obejmuje rysunki, rzeźby, projekty oświetleniowe i filmy oraz konceptualne działania. Wszystkie te elementy są połączone, aby stworzyć żywy ekosystem transfiguracji i metamorfoz, zarówno rzeczywistych, jak i symbolicznych. Fot. Iwona Szmelter

2. Tate Modern – brytyjskie muzeum narodowe z kolekcją międzynarodowej sztuki nowoczesnej w Londynie; strefa edukacyjna dla odbiorców z linią czasową sztuki w dwudziestym wieku i interaktywnymi, dotykowymi kubami (elementy haptyczne, faktury, zapachy), 2008. Fot. Iwona Szmelter

3.A. Spuścizna Aliny Szapocznikow (1926-1973) z ostatniej dekady jej twórczości ze względu nietrwałość materii z tworzyw sztucznych i niezrozumienie idei i intencji artystki implikuje konserwacje materii, rekonstrukcje i ekspozycje świetlne dla zachowania integralności utworu zgodnie z ideą artystki, jak podczas jej wystawy retrospektywnej w MoMA w Nowym Jorku. Fot. Iwona Szmelter

3.B. *Autoportret* Aliny Szapocznikow, 1966, marmur, poliester barwiony w masie, 41X30X20; ekspozycja wartości artystycznych rzeźby wymaga wyeksponowania odzyskanej po oczyszczeniu przezroczystości górnej partii autoportretu. Mozaika – archiwum WKiRDS w Warszawie



4

4. *Nowotwory uosobione*, Alina Szapocznikow, 1971, poliester, wypełniony gazetami (Le Monde z 15.IX.1971), instalacja kilkunastu (17) odlewów głowy artystki; 4A przykład jednej z głów w stanie zniszczenia oraz 4B – po odkwaszeniu papieru, oczyszczeniu, impregnacji i rekonstrukcji ubytków.4C – ekspozycja po konserwacji-restauracji-rekonstrukcji w Muzeum Narodowym w Krakowie 1998 (o ekspresji zbliżonej do zaplanowanej przez artystkę). Fot.Iwona Szmelter

5A 5B 5C

5.A. *Stan nieważkości Hommage a Komarow (Na śmierć Komarowa),* Alina Szapocznikow, 1967, poliester, fotografia, metal, gaza, 235x70x40. Fragmenty w trakcie oczyszczania i rekonstrukcji funkcji nośnych rzeźby zgodnie z ideą artystki.

5.B. *Stan nieważkości Hommage a Komarow (Na śmierć Komarowa),* Alina Szapocznikow; po pełnej konserwacji, restauracji i rekonstrukcji rzeźby w pracowni autorki artykułu. Fot. archiwum WKiRDS w Warszawie

5.C. Alina Szapocznikow, *Sculpture Undone*; 1955-1972, wystawa w MoMA w Nowym Jorku (2012.10-2013.01); autorska ekspresja rzeźb z pionierską ideą o stałym świetle wewnątrz poliesterowych barwnych rzeźb nie była respektowana – rzekomo ze względów konserwatorskich, mimo że można dobrać bezpieczne zimne światło.

Interpretując znaczenie sztuki w kategorii długiego trwania jest ona tym, co trwa i żyje bez końca, podobnie jak cywilizacje. Dzieje sztuki, tak rozumiane, są zapisem zmiennych idei, sposobów myślenia, rodzajem otwartego w czasie procesu. Fernand Braudel w *Gramatyce cywilizacji* odchodzi od tradycyjnej, linearnej narracji, na rzecz analizy dziejów człowieka żyjącego w określonym środowisku naturalnym i kulturowym.[6] Zapis historii cywilizacji staje się meandryczny, nieciągły i wbrew tezom pozytywistów, niestety, nie ewolucyjny w charakterze. Sztuka to rodzaj trwającej w wielu odsłonach komunikacji, zakładającej współuczestnictwo odbiorców. Oznacza to nie tylko etapy trwania dzieł, od momentu ich powstania, przez zniszczenia i konserwacje, ale i nieskończony proces interpretacji przez kolejne pokolenia. Sztuka staje się grą odkrywania i skrywania znaczenia trwającą od tajemniczego samookreślenia się człowieka jako twórcy, czyli od początku cywilizacji. W obecnych czasach, bez barier w dyscyplinach sztuki, istotna staje się ponownie wzajemna korespondencja i łączenie się sztuk, tzw. synteza sztuk. Takie zjawiska kultury od początku dawały szczególne możliwości trwania procesu tworzenia sztuki i jej oddziaływania na odbiorców i ich zmysły.

Zagadnienia ochrony syntezy sztuk, stale towarzyszącej człowiekowi od zarania cywilizacji, mogą być ukazane także na przykładach współczesnej sztuki wizualnej. Bogactwo określeń, jak *variable media*, „sztuka oparta na czasie", *time-based media*, „intermedia", „multimedia" są rozumiane w sposób właściwy dla danego kręgu artystów i instytucji kultury. To, mimo starych korzeni sztuki, jest stosunkowo nową sytuacją wobec istniejącej od trzystu lat dominanty tradycyjnych dyscyplin sztuki. Prymat taki wynikał z oświeceniowego podziału sztuk pięknych. Obecnie jednak nie wystarcza, zaczyna stwarzać wiele trudności interpretacyjnych i technicznych dla opiekunów sztuki, stając się wyzwaniem dla świata kultury. Współczesna estetyka empiryczna daje rozległe, nowe pola dla interpretacji współczesnych dzieł sztuki, m.in. przez idealny odbiór sztuki wizualnej i perfekcyjną „konkretyzację" w duchu fenomenologicznym, za Romanem Ingardenem i innymi autorami.[7]

Ogarnięcie wspólną metodyką interpretacji i postępowania konserwatorskiego jest prawie niemożliwe, ale realizowane krok po kroku w świetle praktycznej teorii filozofii Schatzky'ego[8] - staje się realne. Zagadnienia ontologiczne splatają się z prawnymi, gdy mówimy o konieczności zachowania integralności utworu. Dzieło jest bronione dzięki zachowaniu praw autorskich. Rzecz jasna uprawnione są „nowe odczytania" w każdej kolejnej epoce, to paliwo dla wielu kuratorów i repertuar nowych wystaw starych i współczesnych artystów na całym świecie. Każdorazowo rodzi się pytanie: czy w pogoni za sensacją i modą w tych „nowych odczytaniach" zachowana jest integralność utworu, etycznie i prawnie poprawna, **i to zarówno w procesie konserwacji jak i/lub wystawiennictwa**?[9] W ten sposób rodzi się nowa filozofia ochrony dziedzictwa kultury, która polega nie tylko na zachowaniu jego substancji materialnej, ale ma zapewnić możliwości korzystania z jego wartości niematerialnych.

Elementy nowej teorii jako odzwierciedlenie transformacji w konserwacji

Re-definifiowanie konserwacji dotyczy zakresu sztuki, opisanej w **oświeceniowej koncepcji dziedzictwa**, do jej obecnej postaci, która jest znacznie szersza. W ramach tej transformacji następuje **inkorporowanie dotychczasowej konserwacji, węższej w zakresie celów, do szerszych zadań, odpowiadających rzeczywistości sztuki w dwudziestym pierwszym wieku**. Tradycyjna definicja celów konserwacji nadal jest stosowana do dziedzictwa materialnego, odpowiednio do jego form. Znajduje swoje odzwierciedlenie w wyrażeniu celu ochrony przez wiele uczelni, zorientowanych na kształcenie tradycyjnych, wąsko wyspecjalizowanych kadr konserwatorów oraz różnych profesjonalnych organizacji ochrony, które dotyczą konkretnych, „namacalnych" dyscyplin sztuki i rzemiosła.

Tradycyjnie rozumiana konserwacja to działanie opóźniające lub zapobiegające uszkodzeniu lub uszkodzeniu wartości dzieł sztuki, dokonane w jej tworzywie, materii. Spektrum działania obejmuje wtedy ograniczony zakres interwencji: od konserwacji zapobiegawczej (prewencja poprzez kontrolę ich środowiska) i / lub konserwacji aktywnej, czyli leczenia struktury dzieł w celu ich utrzymania w jak najbardziej w niezmienionym stanie, do ewentualnego uzupełnienia ubytków podczas restauracji.

Szersze rozumienie ochrony i konserwacji dotyczy materialnego i niematerialnego aspektu dziedzictwa (*tangible*, *intangible*) i po raz pierwszy zostało ujęte w definicji podanej w „Dokumencie z Nara o Autentyczności" z 1994 roku. Tam konserwacja określona jest jako: „wszystkie wysiłki mające na celu zrozumienie dziedzictwa kulturowego poznanie jego historii i znaczenia, zapewnić jego materialne zabezpieczenie oraz, w razie konieczności, jego przedstawienie, odtworzenie i wzmocnienie."[10]

Tradycyjna, węższa definicja, która jest mocno skupiona na materialnym aspekcie obiektu, odnosi się do części działalności, zawartej w szerszej definicji. Stąd dla lepszego funkcjonowania ochrony dziedzictwa, wydaje się niezbędne ukazanie historycznego tła, dla uzasadnienia wyboru wartości dziedzictwa materialnego i niematerialnego, szerszego podejścia do interpretacji oryginału, autentyzmu w całym jego bogactwie.

Powstają pytania charakterystyczne dla okresu przełomu. Jak realizować dalej misję etyki w ochronie dziedzictwa kultury? Jak stymulować identyfikację obywateli z ich dziedzictwem kultury? Próba odpowiedzi na te pytania nie jest uniwersalna i zawsze musi mieć uwarunkowania historyczne i społeczne. Zakłada się, że potrzeba wartościowania towarzyszy człowiekowi, jako nadawanie znaczenia własnej egzystencji i otoczeniu. Podobnie jak w systemie Ethos, Pathos, Logos (EPL). Są one od czasów Arystotelesa określane jako trzy dowody i są także współcześnie zrozumiałe jako uniwersalne określenia, prezentowane przez greckie słowa. *Ethos* to z greki słowo „znak". Etyczne odwołanie służy przekazowi wartości, zaangażowaniu odbiorców/publiczności. *Pathos i Logos* są sposobami, aby przekonać odbiorców przy pomocy racjonalnej perswazji i dobrze dobranych argumentów. Czas zmienia argumentację, zamiast sposobu „na zawsze" należy wybrać najlepszą drogę etycznej ochrony dziedzictwa, ale pamiętać, że wracają stare tematy i sposoby ich postrzegania.

Korpus doktryn konserwatorskich w kręgu kultury europejskiej dotychczas łączył podstawę ochrony dziedzictwa z dążeniem do zachowania autentyczności zabytku, prawdy. Pojęcie „autentyczny" łączy w sobie znaczenie greckich i łacińskich słów: autorytatywny i oryginalny. Wskazuje na to, co prawdziwe, co różni oryginał od kopii, naturalność od sztuczności. Traktujemy autentyczność jako wartość absolutną, wieczną i niepodważalną. A jednak w istocie autentyczność podlega nieustającym przeobrażeniom. Każde pokolenie postrzega ją inaczej, co jest odzwierciedleniem potrzeby nowej prawdy, nowych standardów materiału dowodowego i nowej wiary w wykorzystanie dziedzictwa.[11] Podobne adaptacyjne wskazówki etyczne dotyczą dylematów opieki nad niekonwencjonalną spuścizną sztuki nietypowej, etnograficznej, regionalnej, jak kultura Aborygenów, nowoczesnej i współczesnej.[12] Problemy opiekunów sztuki wynikłe z wykraczania poza materialny przedmiot sztuki są brzemienne w skutki poznawcze.

Narodziła się idea powstania nowej teorii konserwatorskiej, adaptującej się do różnych form, idei, materiałów dziedzictwa sztuki, która przede wszystkim ma „nie niszczyć" dziedzictwa (*primum non nocere*) i nie naginać się do rutyny jej opiekunów. Początkiem poszukiwania prawdy o sztuce naszej epoki we współczesnej misji konserwatorskiej są badania indywidualnych dzieł. Stanowią punkt wyjścia badań i identyfikacji, ukierunkowany „od dzieła", zarówno w warstwie ideologicznej, jak i materialnej. Po wielu latach doświadczenia

prowadzą do następującej konstatacji o prawidłowo sformułowanym celu i sensie zachowania dzieł sztuki najnowszej:
- po pierwsze, gdy nasza ochrona jest zgodna z intencją artystów; w tym celu dzieło winno być udokumentowane w sposób szerszy, niż ma to miejsce w kanonach opieki nad sztuką dawną (*object ID*),
- po drugie, zachowania integralności utworów, niezbędnej tak z etycznego, jak i prawnego powodu.

Ochrona i konserwacja mają prowadzić do sytuacji, gdy dzieło, które często może stać się niejasne dla kolejnych pokoleń, jest zachowane wraz z jego kontekstem i znaczeniem, włączając nasze własne kanony i złożone koncepcje życia, które po latach mogą stać się nieznane. W praktyce jednak nabywca dzieła nadal musi respektować autorskie prawa osobiste, także po sprzedaniu pracy. W przypadku ich naruszenia, twórca może domagać się odszkodowania lub naprawienia dzieła, zgodnie z jego intencjami. Starsze dzieła chronią zasady dobrych praktyk opartych na systemie wartościowania SV – *Smart Value*. Ich współczesna postać jest odbiciem wielu teorii, w których wartościowanie i identyfikacja dzieła było podstawą decyzji konserwatorskich: Aloisa Riegla, Camille Boito, Cesare Brandi i innych.[13] Pojęcia i kryteria wartościowania zabytków, przedstawione przez Waltera Frodl'a (1908–1994), twórcy analizy formalnej dzieła sztuki, wprowadzają termin „substancja zabytkowa", której to zachowanie i nienaruszalność Frodl postrzega jako najważniejszy aspekt zabiegów konserwatorskich. Teoria Frodl'a jako „zabytkoznawcza analiza wartościująca" jest często powoływana w strategii podejmowania decyzji. Polega na ocenie trzech podstawowych grup wartości zabytku: historycznych, artystycznych i użytkowych. Ścieranie się racji, wartości dawności i funkcji obiektu jest na porządku dziennym, stąd klasyfikacja poszczególnych cech ocenianego dzieła tylko wówczas spełni warunek obiektywizmu, jeżeli będzie dokonana łącznie przez różnych interesariuszy: artysty, kuratora, konserwatora, historyka, rzemieślnika i odbiorców.

Konserwator adwokatem dziedzictwa sztuki!

Obecnie sztuka funkcjonuje dychotomicznie: sztuka tradycyjna a jednocześnie sztuka wolna, bowiem odeszliśmy daleko od wzorca mono-dyscyplin w sztuce.[14] Przyjmujemy też, pamiętni zmiennych losów sztuki, że kolejny etap sztuki w procesie stanowią jej zmiany i zniszczenia, utrata pierwotnej ekspresji wskutek destrukcji dokonanej z biegiem czasu, wreszcie dobre lub złe interwencje konserwatorskie.[15]

W konsekwencji takiego rozbudowanego rozumienia sztuki, rozszerza się także obraz dziedzictwa sztuk wizualnych, a to z kolei implikuje trudne, wielodyscyplinarne zadania dla jej ochrony i konserwacji-restauracji. Oznacza to potrzebę zatrzymania destrukcji, konserwacji materialnych reliktów oraz odtworzenia idei i niematerialnej strony zdarzeń artystycznych. Tu wkraczamy w delikatną strefę **podejmowania decyzji o tym, co chronimy**.

Nie wszyscy wiedzą, że historia konserwacji jest zapisem początkowo artystycznego, lub wręcz amatorskiego trudu, a dopiero od osiemnastego wieku dążenia do krystalizacji idei ochrony wartości sztuki. Realizacja tej idei przypomina w wielu aspektach działalność adwokata dzieła sztuki, a obecnie szerzej – dziedzictwa sztuki. Dokonuje się to przez rozpoznanie jego wartości, intencji twórcy, a także poprzez poszukiwanie coraz lepszych metod i materiałów konserwatorskich oraz eliminowanie tych, które okazały się nieskuteczne lub nawet niebezpieczne dla zabytków. Rafael Santi, jako prekursor zawodu konserwatora, wniósł artystyczną wrażliwość w opiekę nad sztuką, za co pewnie był ceniony przez papieża Leona X, jako pontyfikalny konserwator w Watykanie. Wszechstronność przygotowania do zawodu jednak cechowała dopiero oświeceniowych

gigantów. Ze współczesnej perspektywy oceniamy, że to wówczas narodziła się nowoczesna myśl konserwatorska. Aktualne do dzisiaj wskazówki zawiera opis obowiązków i zasad konserwatorskich, zawarty w *Kapitolato* sir Edwardsa. Ten wszechstronny konserwator, będąc przez 40 lat konserwatorem, ocalił skarby Wenecji i jej zabytki, włączając w to unikalne malarstwo, przed zagrożeniem wynikającym z położenia nad laguną morską.

Obecnie uważamy, że optymalna sytuacja ma miejsce wówczas, gdy proces konserwacji i restauracji dziedzictwa sztuki angażuje różne środowiska (dla uniknięcia arbitralności decyzji), a sam konserwator, jako autor projektu, winien też występować jako adwokat dobra dziedzictwa. O istocie konserwacji dobitnie wyrażał się Tadeusz Dobrowolski, gdy przed 70 laty powołano tę specjalizację w kształceniu akademickim: „konserwacja zabytków to nie tylko jedna z dyscyplin technicznych, wymagających znajomości budownictwa, technologii drewna, metali i innych materiałów – tworzyw oraz wiadomości z zakresu chemii, zwłaszcza malarskiej, nawet biologii (w walce z pasożytami i szkodnikami), lecz także jedna z nauk humanistycznych; to również historia sztuki, archeologia i prehistoria, a w pewnych przypadkach etnografia…

Konserwator zaś to nie tylko urzędnik administracyjny i **technik-opiekun** a także jakiś romantyczny stróż narodowych pamiątek, lecz przede wszystkim naukowiec, zdolny zarówno do działań praktycznych, jak i do poprawnych naukowo dociekań teoretycznych.

Jeśli zaś nim nie jest, nie może być dobrym konserwatorem."[16]

Dobrowolski postulował, w imię klasycznych teorii konserwacji i poszukiwania tzw. naukowej prawdy, aby wolno było przywrócić w dziele tylko to, o czym się wie na pewno, że istniało. Te słowa zostały zawarte w pierwszym powojennym programie akademickiego kształcenia konserwatorów i restauratorów w Polsce. Tu istotna uwaga, otóż posługiwano się wówczas krótkim terminem „konserwacja", podobnie jak dzisiaj w języku angielskim, w celu zdystansowania się od dziewiętnastowiecznych restauracji, ocenianych krytycznie ze względu na nadmiar rekonstrukcji. Natomiast łacińskie i frankońskie tradycje pozostają przy obu terminach, to jest zarówno konserwacji, jak i restauracji. Wyważenie tych racji spowodowało w Polsce użycie obu terminów naraz, jak to ma miejsce chociażby w nazwach wydziałów kształcących opiekunów sztuki. W programach nauczania znalazły się takie zagadnienia, jak np. datowanie i rozpoznanie obiektów, analiza ich budowy i stylu technicznego autorów, metody analizy mikrochemicznej, badania za pomocą izotopów oraz metody radiografii. Było to zasługą m.in. Bohdana Marconiego w Warszawie, Leonarda Torwirta w Toruniu, Józefa Dutkiewicza w Krakowie czy Bohumila Slansky'ego w Pradze. W powojennym entuzjazmie, zagadnienia etyczne i estetyczne w konserwacji nie były wolne od nacisków na pełną odbudowę i rekonstrukcję.[17]

Status nauki akademickiej chronił koncepcje konserwacji przed zakusami administracyjnymi, a autorytet naukowców – w przypadku Bohdana Marconiego, twórcy stołecznego ośrodka konserwacji, a także jego charyzmatyczna osobowość – sprzyjały społecznej akceptacji ochrony zabytków w powojennej, zniszczonej Polsce. Marconi skonstatował: „zmieniliśmy rieglowskie »nie uzupełniać« na zasadę »jak najmniej uzupełniać«," szeroko wykładając spektrum zagadnień etycznych i estetycznych.18 „Szok ruin" i odbudowa kraju wiązały się z wielkimi nakładami finansowymi państwa na prace konserwatorskie i dynamicznym rozwojem szkolnictwa akademickiego, wspartego interdyscyplinarną nauką i sztuką. Mianem „polskiej szkoły konserwatorskiej" obecnie określamy wysokiej jakości akademickie kształcenie konserwatorów, które ma ponad siedemdziesiąt lat tradycji. Natomiast tuż po wojnie określano tak odbudowę i rekonstrukcję starówek wielu polskich miast, które ucierpiały wskutek działań wojennych. Najbardziej spektakularna była odbudowa Sta-

rówki warszawskiej. Mimo początkowej dezaprobaty, właśnie odbudowa Starego Miasta w Warszawie, została wpisana w 1980 roku na listę światowego dziedzictwa UNESCO. Niebezpieczeństwo popularności tego typu rekonstrukcji wynika z „przekonania szerokiego ogółu, że na tego rodzaju działalności polega prawdziwa i właściwa restauracja zabytków," przekonania błędnego, prowadzącego do „masowej psychozy".[19] Skłonność do rekonstrukcji miast i zamków nie spowoduje „odbudowy przeszłości", ale propagandowych tendencji, które jako subiektywne nie dotyczą profesjonalnych konserwatorów, według Ksawerego Piwockiego seniora.[20] Także Józef Dutkiewicz ostrzegał przed kontynuacją powojennego entuzjazmu dla bezzasadnej etycznie rekonstrukcji i jej manowcami. Traktował on dzieło sztuki jako „żywą część składową ustawicznie zmieniającego się obrazu życia kulturowego" oraz strukturę złożoną z trzech warstw: materii, formalnych układów i zawartości treściowej.[21] Proponował, aby świadomie szukać nowych rozwiązań plastycznych, wyrażenia upływu czasu, a nawet subiektywnego, artystycznego kreowania ekspozycji i aranżacji dzieła, zgodnie z duchem czasu.

Rolą konserwatora-restauratora jest postępowanie obiektywne, zgodne z przyjętymi zasadami konserwatorskimi, uwzględniające osiągnięcia nauki i wymogi etyki zawodowej. **Współczesny konserwator-restaurator powinien być jednocześnie adwokatem dóbr kultury, w zgodzie z aktywnym charakterem swej pracy.** W praktyce jednak, przesłanie to nie jest w dostatecznym stopniu doceniane, zarówno w procesie konserwatorskim, jak też w strategii działań na rzecz dobra obiektu. Dzieje się tak ze szkodą dla dzieła sztuki. Zasady konserwatorskie zostały skondensowane przez Bogumiłę Roubę do siedmiu podstawowych wytycznych. Dedykowane są one „zarówno profesjonalnym konserwatorom-restauratorom dzieł sztuki, konserwatorom – pracownikom służb ochrony zabytków, konserwatorom – architektom, inżynierom budownictwa, specjalistom nauk technicznych, przyrodniczych i innych, pracującym na rzecz ochrony dziedzictwa, archeologom, badaczom, pracownikom muzeów, właścicielom i użytkownikom obiektów zabytkowych, jak i duchownym – codziennym konserwatorom świątyń, w odpowiedzialnej realizacji zadań."[22]

Obejmują:
• dbałość o dobro zabytku – zasada *primum non nocere* (przede wszystkim nie szkodzić – podobnie jak w medycynie);
• zachowanie maksymalnego poszanowania dla oryginalnej substancji zabytku i wszystkich jego wartości (materialnych i niematerialnych);
• wprowadzanie jedynie niezbędnej ingerencji (powstrzymywanie się od działań niekoniecznych);
• usuwanie tylko tego, co na oryginał działa niszcząco;
• zachowanie czytelności ingerencji;
• zachowanie odwracalności metod, materiałów i przeprowadzonych zabiegów;
• wykonywanie wszelkich prac zgodnie z najlepszą wiedzą i na najwyższym poziomie.

Najtrudniejsza do spełnienia w praktyce jest zasada traktująca o odwracalności metod, materiałów i zabiegów.

Współczesna etyka konserwacji-restauracji

Etyka konserwacji-restauracji opiera się na odpowiedzialności za dziedzictwo kultury w przyszłości, co oznacza, że nie mamy prawa interpretować jej na podstawie własnych, zindywidualizowanych przemyśleń, upodobań czy wyobrażeń.[23] U jej podstaw leży założenie, że konserwacja-restauracja jest „aktem krytycznym", tym samym interpretacją danego obiektu, a zatem istnieje ryzyko, że będzie ona błędna i anachroniczna. Wychodząc z powyższych założeń, Cesare Brandi w *Teorii restauracji*[24] doszedł do wniosku, że oryginalny materiał

obiektu może służyć przyszłym pokoleniom, jako solidna podstawa do budowania własnych interpretacji dotyczących jego oryginalnego wyglądu i funkcji. Z tego płynie wniosek, że pierwszeństwo ma konserwacja oryginalnego materiału, bez względu na to, w jakim stanie przetrwał.

Jako opiekunowie dziedzictwa kulturowego mamy zatem obowiązek należycie i uczciwie udokumentować stan zabytku przed podjęciem działań konserwatorskich, jak również dokładnie określić zakres naszej ingerencji. Należy jednak podkreślić, że takie podejście nie zmusza do traktowania zabytku jako historycznej „ruiny", ale zachowania materialnego świadka, jako nienaruszalnego źródła wiedzy. Konserwacja-restauracja powinna być wyważona, gdyż oryginalna treść wymaga od nas najwyższego szacunku.[25] Projektowanie konserwatorskie musi być zgodne z zasadami etyki na każdym etapie: interdyscyplinarnego badania identyfikującego obiekt, diagnozy, celu i zakresu niezbędnych działań, programu i harmonogramu prac ułożonych we właściwej kolejności, wraz z propozycjami metod i materiałów oraz efektu końcowego – zgodnie z obowiązującą etyką.

Po interdyscyplinarnym badaniu dzieła współczesnego, wraz z wywiadem z artystą, to opiekun dziedzictwa sztuk wizualnych ma zadanie bycia adwokatem jego wartości, zarówno materialnych, jak i niematerialnych. W trakcie prac zostaje „orkiestratorem" etapów jego ochrony. Pytając o autentyzm w dziedzictwie najnowszych sztuk wizualnych, nie mamy na myśli wyłącznie oryginalności materii, jak w przypadku sztuki w tradycyjnych dyscyplinach. Szczególnie w stosunku do najnowszej sztuki, respektowanie idei i intencji artystów jest osią procesu, w którym kwalifikowana jest ich sztuka w procesie podejmowania decyzji konserwatorskich. Według Grażyny Korpal, dzieło sztuki tradycyjnej traktowane było jako „rzecz", ale zawierająca kontekst intelektualny. [26] W przypadku sztuki wizualnej, autentyczność w ca**łym bogactwie oznacza także ideę**, znaczenie, kontekst różnego rodzaju - społeczny, kulturalny, polityczny etc. Rozpoznanie wartości chronionego dziedzictwa, bez poznania poglądów jego twórcy, może być stronnicze. Taka niezbędna, **łączna praktyka**, znacząco różni się od wyalienowanego „życia przedmiotów", dzieł sztuki - „rzeczy", które jako utrwalone tradycją materialnej kultury, było do niedawna wyłączną podstawą opieki nad kolekcjami muzealnymi. Formułując linię nowej historii sztuki, Davis Whitney proponuje interpretację sztuki wizualnej, stwierdzając, że oznacza ona formy, które wykraczają poza wizualne i widzialne (faktycznie, które wykraczają poza zmysłowość) i stanowią historyczną tożsamość formy, stylu i obrazu.[27] Na tym dalekim od tradycyjnego polu jeszcze nie koniec. Wizualna kultura jest jedynie jednym z elementów aktualnego rozumienia dziedzictwa kultury, które współcześnie obejmuje szeroki zakres kultury materialnej i niematerialnej, a także dziedzictwa cyfrowego.[28] Zgodnie z nowym rozumieniem dziedzictwa, spuścizna kultury i natury powinna być holistycznie traktowana. To jest zrozumiałe, powszechnie obowiązujące w nauce, ale też usankcjonowane Konwencjami UNESCO, choć trudne w praktyce życia naznaczonego **w każdym kraju systemem prawnym, odrębnymi przepisami dla każdej dziedziny. Zatem**, tak w ramach udoskonalanych systemów prawnych chroniących wprawdzie integralność utworów i autorskie prawa własności, jak i wobec przestarzałych procedur muzealnych, dziedzictwo sztuki wizualnej z trudem znajduje sobie miejsce.

Skuteczna argumentacja w ochronie dziedzictwa dwudziestego pierwszego wieku

Analizując złowrogie postawy „odbiorców" sztuki lub ich nieświadomość wartości, wielokrotnie musimy przyznać, **że** działania opiekunów, w tym konserwatorów, też nie są społecznie rozumiane. Powinny być czytelnie adresowane, zarówno do obecnych, jak i przyszłych generacji. Mamy zapewnić w muzeum „pamięć", umożliwić uczestnictwo w kulturze epoki, w której dzieło powstało. Dotarcie z argumentacją do współczesnego od-

biorcy wartości dziedzictwa kultury, prowadzi przez przysłowiowy „dziki las," w którym wzrastają i nie zawsze koegzystują osobiste doświadczenia, regionalne tradycje i dominuje fuzja globalnej kultury wszechobecnej w mediach i komunikacji międzyludzkiej. Arthur Danto, zaproszony do filozoficznej rozprawy o śmiertelności lub nieśmiertelności sztuki nowoczesnej w kończącej dwudziesty wiek debacie, wspomina o ważności słownika codziennego życia *(dictionary of everyday life)*: istocie kultury, która jak język właściwy i zrozumiały dla danej społeczności, jest zmienna wraz ze znaczeniem jej rekwizytów, *ready-made,* głęboko zakorzenionych w historii i obyczaju, nawet we wspólnym doświadczeniu. Cytuje lekcję o podwójnej odpowiedzialności za przekaz, tak idei (przedtem, tu i teraz), jak i okruchów materii (ta nieznośna nietrwałość dzieł sztuki), świadczących o naszej cywilizacji. Popularne badanie idei, technologii i techniczne testowanie materii, z pewnością nie wystarczy do rozpoznania dzieła sztuki, gdy brak erudycji i doświadczenia. Dowcipnym przykładem może być opisana przez Danto nieadekwatność interpretacji *boogie-woogie*, zjawiska z czasów dziadków, przez kuratorów zbyt młodych i z innego kręgu kultury. Zrozumienie roli kontekstu sztuki, to odpowiedzialność spoczywająca nie tylko na osobie dyrektora i kustoszach, ale wszystkich - by dać wyobrażenie o grożącej skali błędu.[29] Stąd kolejny element teorii dotyczący „korzeni" rozumienia dzieła przez artystów, konserwatorów i autorów kolekcji.

Remedium na przyszłość

Kończy się epoka granic dyscyplin sztuki, barier i niezbędności wąskich specjalizacji artystycznych, **a w ślad za tym konserwatorskich. Przyszłość można dość prawdopodobnie antycypować** ,jako wyzwolenie z dogmatów w dziedzinie sztuki. W zamian, kompleksowość i wielo-dyscyplinarność opieki ma prowadzić do realizacji nowych potrzeb ochrony sztuki współczesnej. Mogą być one spełnione w dwojaki sposób, mianowicie przez specjalistów wąsko wykształconych, tam gdzie mamy tradycyjne dzieła sztuki, ale dla zachowania sztuki nietypowej - przez specjalistę nowego rodzaju, będącego niejako hybrydą łączącą funkcje co najmniej dwóch dotychczasowych zawodów, to jest kustosza kolekcji sztuki nowoczesnej i konserwatora. Zakres przygotowania i kwalifikacji zależy od charakteru sztuki, kolekcji, galerii czy muzeum.

Krok po kroku, organizując ochronę współczesnego dziedzictwa, należy przyjąć rozszerzone role:

- akwizycja: rozpocz**ęta od analizy, opisu, pomiaru** i wartościowania dzieła w różnych kontekstach, wywiadu z artystą dotyczącego dzieła. Wywiad powinien dotyczyć m.in. idei –intencji – materii i technik - wskazówek dotyczących wystawiania, ewentualnej zgody na rekonstrukcję elementów efemerycznych. Wywiad z artystą powinien być rejestrowany kamerą, a następnie spisany w postaci transkryptu i autoryzowany przez artystę. Na tej podstawie optymalne jest sporządzenie tzw. „konserwatorskiego certyfikatu dzieła". Dopiero wówczas powinno nastąpić bezpieczne i odpowiedzialne sfinalizowanie zakupu dzieła do kolekcji, przechowywania, ekspozycji, wypożyczania. Wprowadzenie do zagadnień związanych z *object ID* przedstawia publikacja Getty z 1999 roku zatytułowana *Introduction to Object ID. Guidelines for Making Records that Describe of Art, Antiques and Antiquites*.[30] W obrocie komercyjnym, patrząc na praktykę polecaną na tzw. rynku sztuki, także zaleca się on-line dokładną znajomość charakteru twórczości artysty oraz troskę o dokumenty:

„Każda transakcja powinna zostać udokumentowana. I nie chodzi tu do końca o fakturę czy paragon, a bardziej o certyfikat potwierdzający autentyczność i legalność dzieła. Nie każda galeria dba o to, by wystawiać tego typu dokument – warto więc pamiętać aby się o niego upomnieć. Certyfikat taki powinien zawierać wszystkie dane na temat nabywanej przez nas pracy. Począwszy od tytułu, techniki, rozmiaru i roku powstania

pracy po autorski podpis artysty, pieczątkę galerii i podpis galerzysty/właściciela galerii. Czasem także można spotkać się z dokumentem opisującym stan i wygląd pracy – coś na wzór Object ID oraz pismo informujące jak prawidłowo przechowywać i zabezpieczać dane dzieło."[31]

W kolekcji istotne jest zachowanie integralności utworu i respektowanie praw autorskich dla uniknięcia prawnych konfliktów. Pierwszorzędna jest tu rola dokumentacji, od akwizycji (jak wyżej) po konserwację. Aranżacja, ekspozycja i wystawiennictwo mają respektować perfekcyjną „konkretyzację dzieła sztuki" przez odbiorcę. Są to warunki odpowiedzialnego planowania i budowy kolekcji, a następnie jej istnienia, rozumianego tu jako trwałą i zgodną z prawdą prezentację. Ułatwia to połączenie funkcji kuratora i konserwatora, a w tym wartościowania, które zawsze powinno poprzedzać zabiegi konserwatorskie i opiekuńcze. Spełniając te wymagania, można uniknąć zaniku prac, niejasnych interpretacji, pomyłek i przekłamań w odbiorze dzieł i ich właściwej, to jest zgodnej z intencją autora, ekspozycji i aranżacji. Specyfika programu postępowania kuratorskiego i konserwatorskiego wobec dziedzictwa sztuki, wykraczająca poza ramy tradycyjnych dyscyplin artystycznych, jest odrębna i indywidualnie dobrana, rozpoczynając od enviroments, assamblage, instalacji, obiektów kinetycznych. Osobne ramy to tzw. *time based media*, sztuka video, internetu itd.

Niestety, na ogół konserwatorzy nie są przygotowani do nowych zadań z tej prostej przyczyny, że od niedawna istnieje świadomość potrzeby innowacyjnego kształcenia. Z kolei zachowania kuratorskie cechuje często arbitralność i parada gustów oraz improwizacja w zasadach kolekcjonowania. Konsekwencje ukażą się po czasie, na razie niewidoczne zza murów instytucji. Można uniknąć błędów naszych poprzedników, gromadzenia bez sensu i powstawania gór obiektów nierozumianych przez kolejne pokolenia. Ileż to razy uświadamiano to sobie zbyt późno! Odejście personelu oznaczało kryzys instytucji. W bardzo szybkim tempie powodujący lawinę obiektów o zapomnianym kontekście i wartości. To także formy wpisane w „kulturę spektaklu", sztuka z przedmiotów „odrzuconych", z materiałów organicznych, będących doświadczaniem przyrody wkomponowanej w wiele utworów sztuki wizualnej, czy dotyczących różnych form awangardy.[32] Odpowiedzią na pluralizm zbiorów współczesnej sztuki i częstą efemeryczność spuścizny jest nowa rama konceptualna ochrony i konserwacji-restauracji. Autorka wielokrotnie ją prezentowała w duchu dyskusji z doktrynami, a niekiedy postulując przyzwolenie na rekonstrukcje nietrwałej sztuki wizualnej, gdy usprawiedliwiona jest taka potrzeba.

Otwartym i skomplikowanym zagadnieniem jest rekonstrukcja sztuki akcji, która sporadycznie odtwarzana jest w postaci re-enactmentu. Metody dokumentacyjne i narracja są formą ochrony pamięci i wymagają erudycji autorów,[33] niekiedy stosowania tzw. konserwacji przez dokumentację.

W konsekwencji dla realizacji wspomnianego cyklu: dzieło, artysta, zakup-rejestracja-konserwacja-ewentualnie rekonstrukcja – odbiorca, należy szukać osób o najwyższym interdyscyplinarnym doświadczeniu. Nie daje tego wąskie przygotowanie do zawodu. Przeciwnicy tak dużych interdyscyplinarnych wymagań mogą kwestionować, że wystarczy kreatywność i osobowość. Te cechy są wprawdzie behawioralnie pożądane, ale istnieją w zakresie najnowszej sztuki nowe zagadnienia, które należy uporządkować, postawić tamę dowolności i improwizacji. Podstawą jest odróżnienie zbioru „rzeczy", to jest przedmiotów, zestawu typowego dla dawnego charakteru kolekcji, na rzecz reprezentacji sztuki poszerzonej o jej kontekst ideowy, społeczny. W realiach automatycznego naśladowania „artworldu" przez znaczącą część kuratorów, o wiele trudniejsze jest szukanie wartości w indywidualnym dziele, którego proweniencja nie jest objęta reklamą i marketingiem.

Praca opiekuna sztuki związana jest z badaniem, także eksploatacją pamięci, chęci ewokacji skojarzeń. Staje się jasne uzasadnienie odejścia od popisów interpretacyjnych i kwiecistych porównań, na rzecz potrzeby interdyscyplinarności w pracy. Dotyczy to najwyższej profesjonalności podczas konsultacji z artystami (profesjonalne modele wywiadów), podejmowania decyzji konserwatorskich, certyfikatu dzieła, przechowywania (w tym wytycznych dla prewencji konserwatorskiej) i adwokatura dla dzieła (i praw artysty) podczas jego aranżacji i eksponowania.

Zatem, powtórzmy - proces ochrony zaczyna się od odpowiedzialnej akwizycji we współpracy z artystami, zwłaszcza wobec nietrwałej idei i materii prac. Wówczas już niezbędne jest znalezienie odpowiedzi na pytania dotyczące zasad ochrony sztuki efemerycznej i trwałości jej przekazu. To implikuje wielką rolę rejestracji dzieła ze względu na zarówno różnorodność, jak i nieograniczony zakres materiałów, technik i środków, a także nośników wirtualnego przekazu.

Doświadczenia partnerów, z którymi od blisko dwudziestu lat jesteśmy zaangażowani w kolejne projekty, takich jak londyńskie Tate, Guggenheim Nowy Jork i Bilbao, działań holenderskiego RCE, uczą przede wszystkim szacunku dla danych z pierwszej ręki. W słynnym międzynarodowym projekcie *Modern Art: Who Cares?* z 1996 roku,34 ustalono obowiązek przeprowadzania rejestrowanych wywiadów z artystami, lub osobami im bliskimi, a także badania i rejestrowania ulotnej wiedzy o kontekście społecznym, historycznym. Problematykę konserwacji i restauracji nowoczesnej sztuki obejmowały dwa cykle projektów: RAPHAEL, Unii Europejskiej 1995-7, 1999-2002, projekt Cultura 2000, w zakresie „re-instalacji". Jako założyciele International Network for Conservation of Contemporary Art (INCCA) i partnerzy powstałej „uczelni bez ścian" pielęgnujemy platformę porozumienia między instytucjami europejskimi, ale od dwudziestego pierwszego wieku także amerykańskimi i z innych kontynentów.

Świat sztuki radykalnie się zmienia, cywilizacja gwałtownie przyspieszyła i zbiorowe doświadczenie może być pomocne, tak w podejmowaniu odpowiedzialnych decyzji o kształtowaniu postaw opiekunów sztuki, jak i w kierunku ich interdyscyplinarności. Są to problemy znane w polskim środowisku, które promujemy w duchu *primum non nocere* (przede wszystkim nie szkodzić). Badania poprzedzają identyfikację obiektu i diagnozę jego stanu i potrzeb. Jest miejsce na ścieranie się racji i różne koncepcje stron. W wyniku dyskusji powstaje projekt konserwatorski. Obowiązuje brak rutyny, doświadczenia opiekunów sztuki podporządkowane są wynikom badań dzieła i potrzebom holistycznego rozpoznania znaczenia, tak na polu idei, jak materii.[35]

Skrajna indywidualizacja jest cechą specyficzną sztuki dzisiaj, a proponowane postępowanie musi zakładać zasady obiektywizacji badań, indywidualnego traktowania każdego dzieła. Problemy związane z zachowaniem autentyczności i integralności prac wzrastają, gdy nie ma certyfikatu dzieła autoryzowanego wywiadu z artystą (*object ID*), zwłaszcza np. gdy zachodzi konieczność wymiany zdegradowanych partii, *ready-made*, rekonstrukcji. Techniczne zagadnienia są opanowane, osobne badania poświecone są identyfikacji materiałów z tworzyw syntetycznych, tzw. plastyków, nitrocelulozy, ich problemów degradacji i konserwacji, konieczności przechowywania w niskiej temperaturze.

Wzrasta znaczenie dokumentacji, czyniąc muzeum sztuki współczesnej rodzajem „muzeum pamięci", istotnego dla prowadzenia kolekcji w sposób etyczny. W przyszłości rejestracje będą rzutować na etyczne postępowanie z dziełami, przy pełnieniu przez te dzieła „wtórnych funkcji", które są nagminną sytuacją w kolekcjach,[36] a także przy wspomnianych wyżej „nowych odczytaniach". Prowadzenie w muzeum nie tylko depozytorium

dzieł-przedmiotów, ale i dostępnej dokumentacji obiektów, jako „świadków pamięci i idei", może zarówno być niezbędne w etycznej pracy oraz hamujące zapędy do dowolnej interpretacji dzieł i manipulacji przesłaniem prac. Procesy te wynikają także z reguł otwartości dzieła na współczesne poetyki.[37] Powoływane są związki z powstałą sytuacją odwrotu muzealnictwa od istniejących tendencji do fetyszyzacji, opuszczenie okopów europocentryzmu, kojarzonego z troską o kulturę materialną.[38]

W praktyce ma to znaczenie przy koordynacji własnych prac, jak i planowaniu ekspozycji, wypożyczaniu dzieł, re-instalacji instalacji, transporcie. Wspólne, wielojęzyczne muzealne programy komputerowe, pozwalają na łatwy transfer informacji, zarówno z karty muzealnej dla struktury wewnątrz instytucji, jak i na zewnątrz. Biografia dzieł sztuki obejmuje ich losy i ponowne narodziny, gdy dzieło „odżywa" wraz z powrotem do ekspozycji. Powodów powrotu Władysław Tatarkiewicz upatruje w subiektywnych powrotach smaku i upodobań, ukształtowania *communis opinio*.[39]

Wynika stąd szczególny rodzaj odpowiedzialności przy gromadzeniu i jednoczesnym niezbędnym opisaniu dzieł przez zespół: „artysta-rejestrator- kustosz-konserwator" wraz z dokumentami z mijającej epoki, w której powstały.

Między prewencją a czynną konserwacją

Opanowanie niestabilnych warunków cieplno-wilgotnościowych i odpowiednie przechowywanie należą do podstawowych powinności w ochronie zabytków,[40] które pozwalają na spowolnienie zmian w czasie. Konserwatorska prewencja, zwana też profilaktyką, to synonimy terminu konserwacji zapobiegawczej, której zadaniem jest dbanie o stworzenie optymalnego zespołu warunków i praktyk służących zapewnieniu dobrego trwania zbiorów - magazynowanych i eksponowanych. Z kolei zarządzanie powstaniem kolekcji, prowadzone zgodnie z zasadą prewencji, pozwala zapobiec lub uniknąć zbierania i przechowywania przedmiotów niebezpiecznych dla otoczenia lub tracących oryginalny charakter, zarówno w sensie materii, jak i nośników obrazu w *moving art*. Tu wzorem może być praktyka opieki nad zbiorami tzw. *time based media* w Tate Modern w Londynie.[41] Konserwacja czynna i restauracja obiektów zniszczonych są, niedoskonałym wprawdzie, przybliżeniem przekazu artysty. Nigdy jednak nie są ukazaniem „oryginalnego stanu", czy też „prawdy", bo logicznie biorąc jest to niemożliwe. W wyjątkowych przypadkach rekonstrukcja dzieła (w oparciu o dokumentację) może pełnić role informujące, stanowić wizualizację dzieła.

Komplementarne do pierwotnych celów konserwacji i restauracji dzieł działania to:

- projekty cyfrowego zapisu wywiadów z artystami, jak seria *Zachować dla przyszłości,*
- zadania badawcze nad techniką i technologią sztuki nowoczesnej, metodyką konserwacji i restauracji sztuki interdyscyplinarnej,
- dokumentacja sztuki na trwałych, profesjonalnych nośnikach danych, zamiast CD i DVD digitalizacja danych o sztuce w poszczególnych muzeach i dążenie do powiązania ich w sieć jako *informatorium,*
- planowanie wystaw dowodzących znaczenia spuścizny najnowszej sztuki w społeczeństwie, marketing idei, wizji i programu ochrony sztuki współczesnej, pomoc merytoryczna w realizacji projektów kulturalnych.

Nieodłącznym elementem dokumentacji współczesnej sztuki są wywiady z twórcami, szczególnie cenne, gdy nawiązują do obiektów w kolekcji, optymalnie, gdy nagrane w pracowni artysty, gdzie możliwa jest zaawan-

sowana forma pytań **bezpośrednio przy obiektach.** Projekt zapisu wywiadów z artystami *Zachować dla przyszłości*, prowadzony na Wydziale Konserwacji Dzieł Sztuki w ASP w Warszawie od 1995 roku, jest dostępny jako informacja „z pierwszej ręki". I tak powstały autorskie wydania z cyklu opracowań *Zachować dla przyszłości- artyści warszawscy* - Magdalena Abakanowicz, Mirosław Bałka, Stefan Gierowski, Aleksandra Jachtoma, Aleksander Kobzdej, Teresa Pągowska, Wojciech Sadley, Jacek Sempoliński, Leon Tarasewicz, Mariusz Woszczyński.[42] Cykl ten jest kontynuowany w postaci *Zachować dla przyszłości- artyści poznańscy,* gdzie m.in. zawarte są wypowiedzi Andrzeja Kurzawskiego, Wojciecha Muellera, Anny Goebel, Piotra C. Kowalskiego, Mariusza Kruka, Marcina Berdyszaka i wielu innych.[43] Upowszechnienie wywiadów z artystami daje szansę na świadomy odbiór sztuki i zrozumienie sztuki współczesnej, a także uczestnictwo w sztuce. To spojrzenie z drugiej strony sztalugi, rajbretu, czy komputera – na twórczość kryjącą w sobie nie tylko głębię idei i przesłania, ale i wiele tajemnic technologicznych, zagadek warsztatu, emocji procesu twórczego.

Szeroka ochrona sztuki – konserwacja jako proces społeczny

Od lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku stało się powszechnie wiadome przejście sztuki od form materialnych do niematerialnych. Ta oczywista zmiana jest wciąż nieuświadamiana w tradycyjnie zorientowanym społeczeństwie, odcinającym się od rewolucji w sztuce, zapoczątkowanej ponad dwieście lat temu. Konserwacja jako element ochrony obejmuje materialność i niematerialność spuścizny (*tangible*, *intangible*) i jest zorientowana nie tylko na kulturę materialną, ale jest procesem społecznym. Ma zadania w zrównoważonym rozwoju opartym na prawach człowieka, w których realizacji odgrywają rolę czynniki ekonomiczne i polityczne.[44]

Dlatego ikoniczne już realizacje artystów i ich ochronę przedstawiam szerzej, by nie tylko je spopularyzować, ale ukazać ich znaczenie jako procesów społecznych, by mogły stać się punktem odniesienia dla przemyśleń i podejmowania nietypowych realizacji konserwatorskich. Zdając sobie sprawę z odpowiedzialności, poniżej przytaczam z własnej praktyki przykłady ochrony i wielodyscyplinarnej konserwacji spuścizny Aliny Szapocznikow i Tadeusza Kantora, które stanowiły dla nas wyzwanie ze względu na swoją nietypowość. Wymagały bardzo pogłębionych badań: technicznych nowych materiałów w sztuce, jak tworzywa sztuczne, kontekstu powstania, ekspozycji, wystawiennictwa z zachowaniem integralności utworów. Ponadto dla zrozumienia odmiennego charakteru spuścizny artystów, praktyki konserwatorskie wymagały upowszechnienia, dialogu i komunikacji w społecznym odbiorze. Współczesna szybka komunikacja spowodowała, że stały się kamieniami milowymi na polu teorii i praktyki konserwacji.

Badania, konserwacja i integralność dzieł Aliny Szapocznikow

Zaledwie trzydzieści lat po odejściu Aliny Szapocznikow (1926-1973), cenionej awangardowej rzeźbiarki, artystka ta została uznana za nieznaną dla ówczesnego pokolenia wchodzącego w życie. Niestety, nie zapobiegły temu retrospektywne wystawy poprzedzone kompleksową konserwacją jej spuścizny ponad stu pięćdziesięciu dzieł. Dokumentacją pozwalającą na rozpoznanie zdegradowanych dzieł, były fortunnie zachowane notatki, listy i publiczne wypowiedzi Szapocznikow w filmach dokumentalnych oraz wywiady z jej najbliższymi osobami i współpracownikami, a także dokumentalne fotografie i wreszcie także wyniki badań przyrodniczych.[45] Łącznie stanowiły one argument, rodzaj faktu naukowego przewyższającego legendę w wyborze strategii

opieki i konserwacji dzieł, a niekiedy ich częściowej rekonstrukcji dla zachowania zintegrowanego charakteru prac. Podjęto zatem decyzje o pełnej konserwacji i restauracji różnorodnych obiektów, od licznych rzeźb z tworzyw sztucznych, po instalacje, obiekty świetlne itd. Praca prowadzona przy stałych konsultacjach sprawiła, że wygląd i ekspresja każdego z dzieł po konserwacji, zbliżyły się do intencji i estetyki prac nadanej im przez artystkę. Jednak w kolejnych latach prace podlegały zmianom podczas kolejnych i licznych ekspozycji. Dziełom nadawano nowe znaczenie przez ekspozycje. Wprowadzano do utworów Szapocznikow literackie konteksty, z naprzemiennym uwypukleniem wątku eschatologicznego, genderowego, traumy II wojny światowej, nowotworowej choroby. Miało to jakoby potwierdzenie w degradacji prac artystki, roli *ready made*, tworzyw sztucznych z końca lat sześćdziesiątych, konstrukcji wykonanych z nietrwałych materiałów. Zniszczenia te, jak rozpad tworzyw sztucznych, pociemnienie, „rakowacenie" powierzchni, mylnie interpretowano jako kod „biograficzno-podobny", nadany im przez artystkę. W finale, tym wielokrotnym próbom „odczytania na nowo" dziedzictwa Szapocznikow, wielokrotnie towarzyszyły naruszenia integralności jej utworów. Na niektórych wystawach były pokazywane skrajnie odmienne kompozycje rzeźbiarskich prac w przestrzeni, manipulowano kolorem otoczenia, wygaszającym barwne i przeźroczyste oddziaływanie plastyków, jak w *Autoportrecie* artystki czy serii *Narośle uosobione*, czasami szokująco odległe od autorskich ekspozycji Szapocznikow. Scenografia często narzucała zupełnie odmienne oddziaływanie dzieł sztuki, jak w przypadku serii monograficznych wystaw dziedzictwa Aliny Szapocznikow, które przypomniały dzieło artystki po 25 rocznicy jej śmierci, od 1997 roku w Galerii Zachęta, Muzeum Sztuki w Łodzi. To były czasy, gdy kuratorzy dysponowali swobodą, a nawet kredytem na kreatywne odczytywanie dzieł. Prawa autorskie, czynne w Polsce 70 lat po śmierci artysty, mogły być omijane. Z szacunkiem jednak odniesiono się do autorskiego charakteru utworów artystki w Muzeum Narodowym w Krakowie, Wrocławiu, Galerii IRSA w Warszawie, w ekspozycji depozytu „Znaki czasu" w poznańskim Muzeum Narodowym. Ostatnie wystawy relacjonują nietypowe dzieła według osobnych scenariuszy, pomyślanych jako promocja artystki za granicą, jak w Centrum Sztuki Współczesnej WIELS w Brukseli w 2011-12, MoMA w Nowym Jorku w 2012/2013, w Centrum Pompidou w 2013, w Tel-Avivie w 2014, w Wielkiej Brytanii na przełomie 2017/2018 roku. Trwająca aktualnie wystawa *Human Landscapes* budzi uznanie dzięki kulturze ekspozycji i warstwy edukacyjnej, jako pierwsza w Wielkiej Brytanii retrospektywa Aliny Szapocznikow w *The Hepworth Wakefield*.[46] Nie zmienia to faktu, że nadal media epatują skandalami i opacznym zrozumieniem intencji artystki, nawet w tak szacownym magazynie jak brytyjski *The Guardian*.[47]

Warto wrócić do głównych elementów nowatorskiego stylu artystki, gdy przedstawiała ona radykalną re-konceptualizację rzeźby, wprowadzając elementy świetlne, odlewy w tworzywach sztucznych, igrając z odlewami własnego ciała i pasierba, będącego modelem i jednocześnie pomocnikiem matki. Szapocznikow, prowokując pytania o pamięć i tożsamość, wręcz obsesyjnie opracowując te same tematy i nawet poprzez tytuły nadając im kierunki interpretacyjne, nie zapobiegła manipulacjom jej twórczością. Mimo popularności jej wystaw, odbicie jej intencji w twórczości nie zawsze wiernie było odtwarzane. Nie wartościując tych odmiennych koncepcji, które niekiedy były pełne szacunku dla prawdy o spuściźnie artystki, a niekiedy stanowiły całkowicie dowolną interpretację - warto nadmienić, że brakowało procedur, które by to ułatwiały i nadawały kierunek zgodny z rzeczywistymi ideami i intencjami twórców. Większość kart muzealnych jest bez badań i certyfikatów obiektów (*object ID*), a aranżacja i dowolna ekspozycja dzieł były każdorazowo autorsko opracowane przez kuratorów. Stwarza to przy eskalacji tego zjawiska niebezpieczne pole do manipulacji dziełami, prezentacji gustu, niewiedzy i „kreacji" wyobraźni kuratorów. Ta sprawa jest o tyle delikatna, że pracę doświadczonych kuratorów wypierają eufemistyczne projekty kulturalne i trendy. Dowolne postępowanie stało się plagą, powszechne są naruszania prawa autorów dzieł i zachowaniea integralności utworów. Z własnego doświadczenia

równie tragikomiczne mogą być skutki różnicy doświadczeń, jak te, które wyszły przy okazji prezentacji konserwacji *Hommage Komarow* Szapocznikow w Tate Modern w 2001 roku. Była to bardzo trudna realizacja, polegająca na wymianie nośnych elementów wewnątrz delikatnej, plastikowej, wielkowymiarowej rzeźby, aby nadal mogła samodzielnie stać w pochyleniu grożącym upadkiem. Wyzwaniem było rozważenie etycznej dopuszczalności wymiany wewnętrznej struktury obiektu i znalezienie wypełnienia dla oryginalnej „wydmuszki" powierzchni rzeźby, dobranie odpowiednich rozwiązań technicznych i materiałów. Proces konserwatorski zakończył się pozytywnie. Błąd podczas prezentacji był zaskakujący, bo młody tłumacz podpisów nie miał odpowiedniego doświadczenia, nie wiedział, że tytułowy kosmonauta - Władimir Komarow - zmarł podczas lądowania. Przetłumaczył tytuł jako „Hommage Insect", bo skojarzył rosyjskie nazwisko, jako brzmiące podobnie do słowa insekt - owad. Tym samym figuratywna rzeźba walcząca z grawitacją, jako hołd dla tragicznie zmarłego kosmonauty, straciła sens i znaczenie. Reasumując - mniej lub bardziej poważne nieporozumienia przy prezentacji spuścizny Szapocznikow, stanowią wyraźny sygnał do alarmu i powód do re-orientacji działań opiekunów sztuki w kierunku holistycznego szacunku dla charakteru współczesnego dziedzictwa. Nowa teoria ochrony i konserwacji staje się potrzebna dla zachowania dziedzictwa, a jej aksjomatem jest rozpoznanie wartości dzieła i jego kontekstu, jako pierwsza powinność przed konserwacją. Także etyczno-prawne zobowiązania wpływają na ochronę dzieła i praw autorskich podczas aranżacji, eksponowania i wystawiania prac.

Trudna do ochrony spuścizna Artysty Totalnego – casus Tadeusza Kantora

Twórczość Tadeusza Kantora (1915–1990) przez swoją awangardową formę wielokrotnie przysparzała trudności konserwatorom. Kantor był słynnym na świecie artystą, którego w pełni można nazwać artystą totalnym, swobodnie poruszającym się na polu malarstwa, eksperymentalnego teatru plastycznego, sztuki wielodyscyplinarnej. Poniżej pragnę przytoczyć fenomen *Multipartu w procesie*. Ta akcja artystyczna zasługuje na upublicznienie, gdyż stanowi nowy rozdział w myśleniu i opiece nad sztuką współczesną o elementach konceptualnych. Gdy w 1970 roku artysta zorganizował konceptualną akcję, którą zatytułował *Multipart,* należało ten tytuł, zgodnie z jego wolą, interpretować jako połączenie pojęć „multiplikacja" i „partycypacja". Pierwsza wystawa tej akcji artystycznej odbyła się 21 lutego 1970 roku w warszawskiej Galerii Foksal jako multiplikacja, czyli „wystawa jednego obrazu w 40 egzemplarzach". Wystawiono egzemplarze obrazów wykonane według wskazówek artysty. Do każdego obrazu, na krośnie o formacie 110×120 cm, przyklejono połamany duży parasol. Kompozycje pomalowano na biało. Wówczas był to znak-symbol kojarzony ze sztuką Kantora i jego autorskimi *emballages,* w których artysta montował na płótnie używane przedmioty, jak parasole, torby, które wprowadzały jego malarstwo w półprzestrzenie. Jednak, w odróżnieniu od *emballages*, artysta podczas realizacji *Multipart* był autorem koncepcji, a wykonanie powierzono rzemieślnikowi. Obrazy pomalowano na biało i zatytułowano *Multipart*. Na wernisażu wszystkie te multiplikowane obrazy *parapluie-emballage* sprzedano po symbolicznej cenie. Kupujący musieli uczestniczyć w „partycypacji", podpisać z Kantorem umowę, zgodnie z którą 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". Co ważne, nabywcy zobowiązani byli do ponownego pokazania obiektów w Galerii Foksal po roku ich używania. Zatem 20 lutego 1971 zorganizowano kolejną wystawę akcji artystycznej Tadeusza Kantora *Multipart 2*, podczas której, po rocznej partycypacji nabywców, zaprezentowano 25 nadesłanych *parapluie-emballage*.

Nie wszyscy kolekcjonerzy ponownie wystawili obiekty, a część egzemplarzy została zniszczona. Najczęstszą formą partycypacji okazały się kolaże, z napisami, foliami i przedmiotami *ready made*, ale były też „partycypacje" zaskakujące.

Najbardziej zaskakujące okazały się transformacje kompozycji *Multipart*, który kupiła grupa warszawskich studentów architektury, na czele z ich profesorem Czesławem Krassowskim, który znał Kantora. Grupa właścicieli, nazwanych „Zuzanna i Spółka", czuła się upoważniona przez artystę do tego, by partycypować w biografii obrazu. Siali rzeżuchę na obrazie w 1970 roku, traktowali go jak półmisek podczas uczt, po których pozostały ślady na obrazie. Wbrew ówczesnemu socjalistycznemu porządkowi społecznemu, użyli obrazu jako transparentu w reżimowym pochodzie pierwszo-majowym w 1970 roku, z hasłem „Kantor" zamiast „Lenin". To, wówczas ryzykowne politycznie działanie, skończyło się jako kolejna akcja artystyczna. Wydarzenie utrwalił artystyczny film Krzysztofa Kubickiego i Marka Młodeckiego *Multipart*, który pokazano w Galerii Foksal w 1971, na tle obiektu. Według autorów Kantor był… pozytywnie zaskoczony. To nie był koniec „partycypacji" młodych właścicieli. Po wystawie, nie chcąc dzielić obiektu między siebie, właściciele zakopali go w ziemi, licząc odległość miejsca pochówku w 44 krokach od Pałacu Foksal, obok Galerii Foksal w Warszawie. Dokonano tego z właściwą pogrzebom celebrą - muzyką skrzypcową towarzysząca pochodowi „żałobników". Po latach odkopano obraz. Ale zdecydowano się go zakopać nie mając projektu jego konserwacji. Po 44 latach nastąpił jednak dalszy ciąg partycypacji. Tym razem pod hasłem *Multipart w procesie* dokonano zarówno odkopania, jak i „ekshumacji"- wydobycia obiektu na prośbę grupy architektów-właścicieli. Wspólnie dokonali oni odkopania i wydobycia materialnej pozostałości *Multipartu* pogrzebanego w maju 2015 roku. Byli to: autorka tych słów, jako promotor, wraz z Krzysztofem Chmielewskim, magistrantka Joanna Krakowian oraz konserwatorzy z Pracowni „NOVUM" warszawskiego Wydziału Konserwacji, a także archeolodzy z Uniwersytetu Warszawskiego.

Prace archeologiczno-konserwatorskie odsłoniły bardzo zły stan materii obiektu. Czas, glina, kamienne podłoże, zamieniły go w puzzle warstwy malarskiej i parasola, ale bez płótna, z zachowanymi kilkoma kawałkami krosna. Obiekt nie tylko odsłonięto, jak to już miało miejsce w przeszłości, ale wydobyto go z wielką trudnością i przewieziono do laboratorium, pomimo rozdrobnienia kawałków malatury na kamieniach.

W pierwszym etapie dokonano dezynfekcji, oczyszczenia, impregnacji i konserwacji materialnej pozostałości *Multipartu*. W drugim etapie, na podstawie dokumentacji fotograficznej, złożono dzieło według założeń anastylozy. Zakonserwowane fragmenty precyzyjnie zmontowano na tle czarno-białej fotografii obiektu, by zachować wierność ich lokalizacji. Trzecią częścią ochrony dzieła, jako akcji artystycznej, jest aranżacja „strefy edukacyjnej" podczas wystaw. Powinna być atrakcyjna wizualnie, by wypełnić zadania informacyjne dla potrzeb odbiorcy. Ze względu na nietypowość *Multipartu,* wymaga wyjaśnienia idea konceptualnego projektu Kantora, przedstawienia jego zasady multiplikacji i partycypacji oraz ich konsekwencji w postaci losów obiektu, teraz zwanego *Multipart w procesie*. Z powodzeniem spotkał się tak zorganizowany pokaz „multipartów" w Gdańsku w ASP w czerwcu 2017 roku.[48]

Jak widać z powyższego opisu, tzw. biografia *Multipartu w procesie* jako dzieła, jest bardzo skomplikowana. Dokonana anastyloza z zachowanych resztek z wykopaliska była odbierana jako paradoksalne „archeologiczne wykopalisko sztuki współczesnej". Należy podkreślić, że dzieło nie jest jedynym świadkiem artystycznej akcji Kantora. Owszem, tę materialną pozostałość dołączono jako „dowód rzeczowy" w akcji artystycznej *Multipart w procesie* w 2015 roku. Z tym, że integralną częścią obecnych ekspozycji powinna być dokumentacja akcji artystycznej Kantora z 1970-71, w tym unikalne w swej wymowie, sporządzone przez artystę umowy, dotyczące

multiplikacji obrazów i partycypacji nabywców obrazów. Do ekspozycji wchodzą filmy dokumentalne o zamiarze Kantora oraz film *Multipart* o pochodzie pierwszomajowym. Dla pełnej ochrony dzieła, te wszystkie elementy są częścią narracji na współczesnej wystawie.[49]

Podsumowując - *Multipart* należy do najbardziej znanych akcji artystycznych Kantora. Otworzył nowy rozdział w myśleniu o sztuce na świecie. Można spuentować, że po blisko 50 latach od powstania nadal trwa proces, który zaplanował Kantor w *Multipart*. Jesteśmy świadomi, że artysta, odstępując od osobistej realizacji, kwestionował i redefiniował samo pojęcie dzieła sztuki – dzieła autorskiego, efektu twórczości artysty. Wymaga to respektowania powstałej wówczas akcji artystycznej i praw twórcy. Jego był pomysł, idea multiplikacji czterdziestu obiektów i ich opis techniczny oraz koncepcja partycypacji nabywców w losach obiektów. Zaprzeczając unikalności dzieła sztuki, Kantor zakwestionował równocześnie pozycję muzeów, galerii i kolekcjonerów.

Konceptualna warstwa *Multipart* nadal trwa! Ta akcja artystyczna wciąż wzbudza zainteresowanie kolekcjonerów i muzeów, w swej warstwie zarówno materialnej, jak i ideowej. Równolegle swój artystyczny żywot ma film *Multipart*, który bywa wystawiany osobno, gdyż jakkolwiek nagrany w trakcie pochodu pierwszomajowego, nie stanowi jedynie dokumentu działania. Zmontowano w nim ujęcia z oryginalnymi środkami nie chronologicznego przekazu, opartego na kanwie ryzykownej gry sztuki z polityką. Film ten w 2015 roku stanowił jedną z atrakcji podczas otwarcia nowej siedziby Muzeum Unter den Linden w Kolmarze.

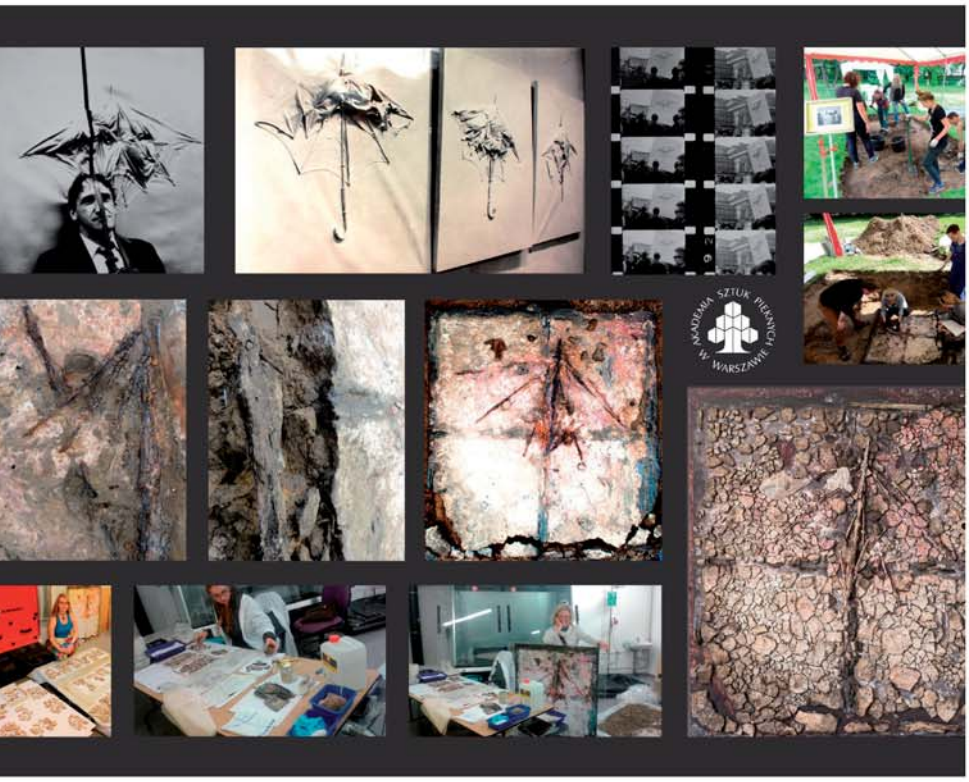
Udaną próbę zobrazowania totalnej sztuki Kantora podjęto z okazji stulecia urodzin artysty, podczas wystawy w SESC w Sao Paolo w 2015 roku. Ta wielka retrospekcja, zorganizowana przez stronę brazylijską i polskiego kuratora Jarosława Suchana, dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi, została zrealizowana na kilku piętrach.50 Wystawa obiektów wraz z re-instalacją kompleksowych dzieł Kantora była jednocześnie re-enactmentem sztuki performatywnej w teatrze Kantora, prezentowaną przez brazylijskich performerów. Zrealizowana z rozmachem retrospektywa, stała się udanym przypomnieniem sztuki artysty totalnego, a jednocześnie ewokacją wartości syntezy sztuki w sztuce końca dwudziestego wieku.

Konkluzja

Kolekcjonowanie i konserwacja dzieł sztuki współczesnej, ze względu na jej podwójny charakter, utrzymanie w tradycyjnych dyscyplinach, a równolegle wielodyscyplinarność, przebiega inaczej od opieki jedynie nad tradycyjnymi zbiorami muzealnymi. Wymaga otwartości na nowe i niekiedy zaskakujące formy sztuki, do których nawet nie przystaje tradycyjny aparat pojęciowy, a tym bardziej stare konwencje i procedury konserwatorskie. Zachowanie prawdy o dziele sztuki współczesnej jest bodaj najtrudniejszą sprawą, wobec aktywności całej masy „pośredników". Rola twórcy, pełnoprawnego autora dzieła, bywa dyskredytowana. Zła praktyka prowadzi do przekłamania idei i niedocenienia materii, znaczenia przedmiotu i, niestety, bardzo częstego grzechu – wprowadzenia dowolnych kontekstów ekspozycji i aranżacji prac.

Autorka wyjaśniła znaczenie badań i redefiniowania znaczenia obiektu. Niezbędny jest opis dzieła podczas jego akwizycji, dokonany w ścisłej współpracy z artystą (lub badanie danych po jego śmierci, badanie kontekstu itp.). Tzw. certyfikat dzieła, sporządzony przez wykwalifikowanego „konserwatora-kustosza", wiążąco wpływa na żywot artystyczny dzieł w muzeum (*object ID*).

Debata światowa nad śmiertelnością/nieśmiertelnością sztuki współczesnej prowadzi ponad dotychczasowe,



6A

6B

6.A. *Multipart* (multiplikacja+partycypacja) Tadeusza Kantora, mozaika przedstawia kolejne etapy akcji artystycznej (1970-2018...).

6.B. *Multipart* Tadeusza Kantora w procesie; wystawa z ekspozycją materialnych pozostałości ekshumowanego obiektu własności grupy „Zuzanna i inni" łącznie z narracją dokumentalno-filmową o projekcie artysty i jego kontynuacji podczas konserwacji materialnego i niematerialnego dziedzictwa. Zbrojownia Sztuki w ASP w Gdańsku, czerwiec-lipiec 2017. Fot Iwona Szmelter

wąsko i tradycyjnie zdobywane kwalifikacje akademickie na polu historii sztuki, konserwacji- restauracji dzieł sztuki, muzealnictwa. Wprawdzie niszczy to przyzwyczajenia do konserwacji materialnego wymiaru sztuki, ale zmiany są niezbędne wobec zaprzestania traktowania sztuki jako „rzeczy", ewentualnie „przedmiotu z kontekstem". Wizja muzeum „wszystkich gustów" zobowiązuje do reform, włącznie z nietypowymi utworami współczesnej sztuki wizualnej.

Zastosowanie nowej ramy konceptualnej ochrony sztuki współczesnej, wynika z szacunku dla potrzeb zobrazowania naszej epoki, dzieł i ich twórców. Dotyczy dziedzictwa materialnego i niematerialnego, wprowadzenia modelu funkcjonowania opieki nad sztuką nowoczesną, jako rodzaju integracji interdyscyplinarnej ochrony, łączącej dokumentacje, archiwa, funkcje konserwatorskie z kuratorskimi. Budowanie kolekcji już od momentu akwizycji dzieł wymaga pracy specjalisty nowego rodzaju, łączącego w swym przygotowaniu podwójne funkcje - kustosza kolekcji sztuki nowoczesnej i konserwatora. Optymalny jest zbieg kilku ścieżek w budowie kolekcji w muzeum sztuki współczesnej, oznaczających etapy: dzieło-artysta-autoryzowany wywiad-certyfikat dzieła--zakup-rejestracja-konserwacja. Następnie rozpatrywana jest ewentualnie rekonstrukcja, wystawiennictwo z zachowaniem integralności utworów.

7. Szapocznikow Alina *OKAPY* w trakcie konserwacji i rekonstrukcji Fot. Iwona Szmelter

Specyfiką warszawskiej szkoły konserwatorskiej w WKiRDS ASP w Warszawie jest kształcenie w tradycyjnych specjalizacjach konserwatorskich oraz fakultatywnie w „NOVUM", w zakresie konserwacji dzieł sztuki współczesnej i nowoczesnej. Główne tematy to etyka i estetyka, różne strategie podejmowania decyzji konserwatorskich, wywiad artysty jako narzędzie organizujące wiedzę o obiekcie, zachowanie sztuki kinetycznej, syntezy sztuk, obiektów w przestrzeni publicznej, ochrona sztuki konceptualnej, jak i dzieł nietypowych, jakich jest wiele, takich jak wspomniany wyżej *Multipart* Kantora.

Wracając do elementarnych ustaleń - kreacja dzieła sztuki jest tylko początkiem jego życia. Przechodzi ono przez różne ręce, od artysty, sprzedawcy, kolekcjonera do kustosza, konserwatora, kuratora – wreszcie do odbiorcy. Istnienie dzieła zależy od wielu okoliczności, które wpływają na tzw. biografię dzieła. Przy zaniku odpowiedzialności artystów za dobry stan ich utworów, niekiedy programowej nietrwałości sztuki, biografia może mieć dramatyczny przebieg, wskutek kodu nadanego przez twórcę podczas powstania dzieła.

Konserwacja jako praktyka ma na celu zachowanie integralności dzieła sztuki z uszanowaniem praw autorskich artystów. Kolejnym niezbędnym celem konserwacji jest umożliwienie wystawiania dzieł w przyszłości. Tu także odgrywa rolę zachowanie integralności dzieła. W przypadku restauracji i rekonstrukcji, nowe podejście do misji konserwatorskiej umożliwia różne odtworzenia dzieła (w zgodzie z ideą i intencją artysty). Przy założeniu, że praca jest do zrealizowania w przyszłości, możliwe jest zachowanie kompleksowych obiektów, instalacji, syntezy sztuk, sztuki opartej na czasie. Rekonstrukcja taka nawiązuje do odtworzenia z partytury utworów muzycznych i istnienie obiektów perforamatywnych.

Przesłanki podejmowania decyzji konserwatorskich i kuratorskich stanowią, szersze niż dla tradycyjnej sztuki, dane wyjściowe. Zachowanie ekspresji spuścizny różnorodnych sztuk wizualnych, w których rolę odgrywają konteksty intelektualne, społeczne, ekonomiczne i polityczne jest złożonym procesem konserwatorskim.

Wymienione elementy nowej teorii konserwacji wymagają re-orientacji: w założeniach procesów konserwatorskich, znaczenia konserwacji jako systemu, oceny wartości dzieł w rozbudowanym systemie, które nazwaliśmy *Smart Value*, obejmujące, oprócz wartości kulturalnych-estetycznych, także wartości ekonomiczne i funkcje społeczne.

Konserwacja jest jedną z tych nielicznych, unikalnych, wielodyscyplinarnych dziedzin, w których kontekst badawczy i intelektualny współgra z wysiłkiem artystycznym. Połączenie wiedzy, nauki, empatii do wartości dzieła, umiejętności artystycznych, gdy w grę wchodzi restauracja i różne formy rekonstrukcji, a także znajomość aktualnej refleksji teoretycznej, muszą towarzyszyć praktycznym działaniom, aby te były etycznie odpowiedzialne. Budowane na doświadczeniach, przedstawione elementy nowej teorii ukazują, że konserwacja jest tą dziedziną, w której teoria powinna być zgrana z rzeczywistymi potrzebami zachowania obrazu sztuk wizualnych, respektowania materialnych i niematerialnych wartości dziedzictwa kultury.

Podziękowania

Serdecznie dziękuję wszystkim współpracownikom, polskim i zagranicznym, oraz studentom warszawskiego „NOVUM", za inspirujące dyskusje, wspólny udział w wielu sympozjach od *Modern Art; Who Cares?* do *Sztuka w procesie-proces w sztuce* oraz *Nieznośna lekkość bytu?* Dzięki Wam elementy nowej teorii konserwatorskiej powstały krok po kroku.

Przypisy

[1] Bill Viola, "Permanent Impermanence," w *Mortality Immortality?: the Legacy of the 20th –Century Art* (Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute, 1999), 95.

[2] Elżbieta Wysocka, *Wirtualne Ciało Sztuki. Ochrona i Udostępnianie Dzieł Audiowizualnych* (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2013), passim.

[3] Iwona Szmelter, „Współczesna teoria konserwacji i restauracji dóbr kultury. Zarys zagadnień," *Ochrona Zabytków* nr 2 (2006): 5-39; Iwona Szmelter, „Strategia decyzyjna i projektowanie konserwatorskie na tle przeglądu teorii i doktryn konserwatorskich," *Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki* nr 2 (41) (2000): 61-64.

[4] *Jan Tarasin - Metamalarstwo*, koncepcja i red. monografii Iwona Szmelter (Warszawa; ASP w Warszawie, 2017), passim. Trzyletni *Projekt Tarasin* objął badania i konserwację-restaurację-rekonstrukcję kilkudziesięciu trójprzestrzennych obrazów malarza, dwie wystawy: w Galerii XX1 w Warszawie, czerwiec-lipiec 2017, w Galerii Miejskiej im. Jana Tarasina w Kaliszu, wrzesień-listopad 2017, sympozjum naukowe *Sztuka w procesie - o lekkości bytu*, 16 października 2017 w Kaliszu.

[5] Hans-Georg Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz i Krzysztof Michalski (Warszawa: PIW, 1979), 120; Hans-Georg, Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. Bogdan Baran (Kraków: Inter esse, 1993).

[6] Fernaud Braudel, *Gramatyka cywilizacji* (*Grammaire des civilisations*, 1987), tłum. Hanna Igalson-Tygielska (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2006), passim

[7] Roman Ingarden jest autorem terminu „konkretyzacja dzieła" w duchu fenomenologicznym, jego podstawowe dzieło to *Studia z estetyki,* Warszawa 1946, 2 wyd. 1966. Patrz także: Władysław Stróżewski, *Wokół piękna* (Kraków: Universitas, 2002), 13; Mikel Dufrenne, *Phenomenologie de l'experience esthetique* (Paris: Presses Universitaires de France, 1967), 9.

[8] Theodore R. Schatzky et al., red., *The Practice Turn in Contemporary Theory* (New York: Routlege, 2001), passim.

[9] Iwona Szmelter i Kowalski Wojciech, „Wystawiennictwo sztuki nowoczesnej a ochrona integralności utworów," *Muzealnictwo* nr 49 (2008): 20-41.

[10] THE NARA DOCUMENT ON AUTHENTICITY (1994). Preamble 1. "We, the experts assembled in Nara (Japan), wish to acknowledge the generous spirit and intellectual courage of the Japanese authorities in providing a timely forum in which we could challenge conventional thinking in the conservation field." Dostęp 14.10.2017, https://www.icomos.org/charters/nara-e.pdf,

[11] David Lowenthal, "Authenticity: Rock of Faith or Quicksand Quagmire?" *The Getty Conservation Institute Newsletter* nr 3 Vol. 14 (1999): 5-8.

[12] Iwona Szmelter, "The Conservation of Modern Art," w *Modern Art: Who cares? An interdisciplinary research project and international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, red. Ysbrandt Hummelen and Dionne Sille (Amsterdam: ICN, FCMA, 1999), 322-327; Iwona Szmelter, „Dziedzictwo fenomenu „sztuki dzisiaj" – zarys problematyki konserwacji i restauracji sztuki nowoczesnej," w *Sztuka dzisiaj. Materiały sesji SHS* (Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2002), 261-285.

[13] Iwona Szmelter, "Contemporary Conservation Theory in the Context of the Valuation of Cultural Heritage," w *Between Science and Art,* red. Marzena Ciechańska (Warsaw: Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art, Academy of Fine Arts, 2016), 15-32.

[14] Davis Whitney, *A General Theory of Visual Culture* (Princeton: Princeton University Press, 2011), passim.

[15] Marian Arszyński, *IDEA – PAMIĘĆ – TROSKA. Rola zabytków w przestrzeni społecznej i formy działań na*

rzecz ich zachowania od starożytności do połowy XX wieku (Malbork: Muzeum Zamkowe, 2007).

[16] Tadeusz Dobrowolski, „Problem kształcenia w dziedzinie konserwacji malarstwa," *Ochrona Zabytków* nr 2 (1948): 52-56.

[17] Zuzanna Bauer, "Aesthetical and Ethical Issues of Conservation in Central Eastern Europe: Museum, Ideology, Society and Conservation," ICOM Committee for Conservation Working Group "Theory and History of Conservation-Restoration" *Newsletter* nr 12 (2006): 10-16.

[18] Bohdan Marconi, „Estetyka i etyka w konserwacji (malarstwo i rzeźba polichromowana)," *Ochrona Zabytków* nr 2 (1948): 56-62.

[19] Walter Frodl, *Pojęcia i kryteria wartościowania zabytków*, seria B, t . XIII (Warszawa: Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, 1966), 32-36.

[20] Ksawery Piwocki, *Sztuka żywa. Szkice z teorii i metodyki historii sztuki* (Warszawa: Zakl. narod. imienia Ossolińskich-wydaw. PAN, 1970), 269-270.

[21] Józef Dutkiewicz, „Sentymentalizm, autentyzm, automatyzm," *Ochrona Zabytków* nr 1-2 (1961): 3-16.

[22] Bogusława Rouba, „Zasady konserwatorskie," w *XVI Krajowe Spotkanie Warsztatowe Konserwatorów Dzieł Sztuki*, Łódź, 2005, Dostęp ? https://www.nid.pl/upload/iblock/019/019fdc1f55d9a433655468243b5cdd83.pdf.

[23] Ernst de Wetering, "Conservation-restoration Ethics and the Problem of Modern Art," w *Modern Art; Who Cares?*, 247-250.

[24] Cesare Brandi, "Teoria di Restauro," w *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*, red. Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr. and Alessandra Melucco Vaccaro (Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute, 1996), 230-236.

[25] Paul Philippot, "Restoration from the Perspective of the Humanities. Materials for a History of Conservation," w Ibidem, 225.

[26] Grażyna Korpal, „Artystyczny Aspekt Procesu Konserwacji," w *Współczesne Problemy Teorii Konserwatorskiej w Polsce*, red. Bogusław Szmygin (Warszawa-Lublin: ICOMOS, Politechnika Lubelska, 2008), 45-51. Dostęp 3.01.2018, http://bc.pollub.pl/Content/629/wspolczesneproblemy.pdf.

[27] Whitney, *A General Theory of Visual Culture*, 10

[28] Yamaha Ahmad, "The Scope and Definitions of Heritage: From Tangible to Intangible," *International Journal of Heritage Studies* no 3 Vol 12 (2006): 292-300. Dostęp 12.03.2016, http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13527250600604639?src=recsys.

[29] Arthur Danto, "Looking at the Future Looking at the Present as Past," w *Mortality Immortality?: the Legacy of the 20th –Century Art* (Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute, 1999), 3-13.

[30] http://d2aohiyo3d3idm.cloudfront.net/publications/virtuallibrary/0892365722.pdf. Dostęp 22.12.2017.

[31] http://rynekisztuka.pl/2014/01/13/siedem-zasad-kolekcjonera/. Dostęp 3.01.2018.

[32] *Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody*, koncepcja i redakcja naukowa Aleksandra Jach i Paulina Kurc-Maj (Łódź: Muzeum Sztuki, 2017), passim

[33] Łukasz Guzek, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce* (Warszawa-Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, 2017), passim

[34] *Modern Art; Who Cares? An interdisciplinary research project and international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, red. Ysbrandt Hummelen i Dionne Sille (London: Archetype Publications, 2005).

[35] Iwona Szmelter, „Dziedzictwo fenomenu "sztuki dzisiaj"- zarys problematyki konserwacji i restauracji dzieł sztuki nowoczesnej," w *Sztuka dzisiaj. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. Maria Poprzęcka (Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2002), 261-285.

[36] Jan Białostocki, „O funkcjach sztuki i jej historyków," w *Refleksje i syntezy ze świata sztuki* (Warszawa: PWN, 1978), 234-236.

[37] Umberto Eco, *Dzieło otwarte* (Warszawa, Czytelnik, 1994). W oryginale Eco Umberto, *Opera aperta, forma e determinazione nelle poetiche contemporance*, Mediolan 1962. Poetyka „dzieła otwartego" w sztuce konserwacji przedstawiona jest szerzej w: Weronika Liszewska, „Poetyki współczesne a rekonstrukcji dzieł sztuki," w *Sztuka konserwacji* (Warszawa: ASP, WKiRDS, 1997), 55-60.

[38] Po dokumencie z 1994 roku z Nara w Japonii (ICOMOS), Konwencja UNESCO dotycząca Dziedzictwa Niematerialnego z 2003 roku, tzw. Karta z Burra (od 1999 - kolejne uzupełnienia).

[39] Władysław Tatarkiewicz, *Droga przez estetykę* (Warszawa, PWN, 1973), 58.

[40] Łukasz Bratasz, Barbara Świątkowska i Kamilla Twardowska, „Jak zorganizować działalność naukową w muzeum?" *Muzealnictwo* nr 55 (2014): 22-27.

[41] http://www.tate.org.uk/about-us/conservation/time-based-media. Dostęp 18.11.2017.

[42] Iwona Szmelter i Monika Jadzińska, *Zachować dla przyszłości* (Warszawa: ASP w Warszawie, 2003). Rezultat projektu cyfrowego zapisu wywiadów z artystami w postaci albumu z trzema płytami CD.

[43] Iwona Szmelter, Monika Korona i Jacek Gramatyka, *Zachować dla przyszłości* (Poznań: wyd. ASP w Poznaniu, 2005). Album z dwoma płytami DVD.

[44] William Logan, "Cultural diversity, cultural heritage and human rights: towards heritage management as human rights-based cultural practice," *International Journal of Heritage Studies* Volume 18 (2012): 231-244. Dostęp 3.01.2018, http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13527258.2011.637573?src=recsys.

[45] Identyfikacja materiałów w zakresie analityki instrumentalnej – dr Irmina Zadrożna, Politechnika Warszawska i Wydział Konserwacji Dzieł Sztuki (WKiRDS) w Warszawie, w zakresie badań starzeniowych i materiałów konserwatorskich - zespół w Pracowni Klejów w Instytucie Chemii Przemysłowej (ICHP) w Warszawie,

[46] *Alina Szapocznikow: Human Landscapes*, Hepworth Wakefield, 21.10.2017-28.01.2018. Dostęp 1.11.2017. https://hepworthwakefield.org/whats-on/alina-szapocznikow-human-landscapes/.

[47] https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/oct/20/head-ashtrays-and-pin-up-body-parts-alina-szapocznikow-human-landscapes-review. Dostęp 3.01.2018.

[48] „Wystawa *Tadeusz Kantor w Zbrojowni w Gdańsku. Brudnopisy, Multipart* (czerwiec- lipiec 2017) obejmuje dwa cykle prac: pierwsza część jest realizacją zaplanowanej przez Kantora, ale nie zrealizowanej za życia wystawy Brudnopisów. Druga – przedstawia akcję wykonaną przez artystę w Galerii Foksal w 1970 roku, w ramach której prosił nabywców obrazów o dokonanie na nich interwencji. Na wystawie znajdzie się część z tych, rozproszonych po świecie, obrazów (...). Na wystawie w Zbrojowni zebrana została część obrazów pochodzących z tej akcji. Znajdują się na niej niezwykłe dzieła, m.in. pierwszy raz eksponowany *Multipart*, który został zakupiony przez grupę studentów, a następnie zakopany w ogrodzie na Foksal. Wydobyty z ziemi w 2015 roku, do tej pory przechodził proces konserwacji na warszawskiej ASP" http://news.o.pl/2017/06/07/tadeusz-kantor-w-zbrojownia-sztuki-gdansk/#/.

[49] Jacques Herzog, Pierre Meuron, Jean-Francois Chevrier, *Agir Contemplere (Acting, Contemplating)* (Kolmar: Museum Unter der Linden, 2015), 45-46.

[50] Joanna Kiliszek, „Kuratorsko-konserwatorskie wyzwania w traktowaniu pamięci – na przykładzie retrospektywy Tadeusza Kantora w SESC w Sao Paulo," w *Sztuka w procesie-proces w sztuce,* projekt, red. naukowa Iwona Szmelter (Warszawa: Wydawnictwo ASP w Warszawie, 2016), 137-149.

Bibliografia (wybrana)

Assessing Museum Collections: Collection Valuation in Six Steps. Red. Anne Versloot. Amersfoort, Cultural Heritage Agency, 2014.

Chiantore, Oscar and Rava Antonio. *Conserving Contemporary Art: Issues, Methods, Materials, and Research*. Los Angeles, CA: Getty Publications, 2013.

Guzek, Łukasz. *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*. Warszawa-Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, 2017.

Laurenson, Pip. "Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations." *Tate Papers,* 2006, dostęp 20.12.2017, http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7401.

Marçal, Helia, Rita Macedo, Andreia Nogueira and António Duarte. "Whose decision is it? Reflections about a decision making model based on qualitative methodologies." *CeROArt. Conservation: Cultures and Connections*. Dostęp 15.12.2017, http://ceroart.revues.org/3597.

Hummelen, Ysbrand i Dione Sillé. *Modern Art: Who Cares?* London: Archetype Publications, 2005.

Mortality Immortality? The Legacy of 20th- century Art. Red. Miguel Angel Corzo. Los Angeles, CA: Getty Publications, 1999.

Ephemeral Monuments: History and Conservation of Installation Art. Red. Barbara Ferriani and Marina Pugliese. Los Angeles, CA: Getty Publications, 2013.

Szmelter, Iwona, et al. *Innovative Approach to the Complex Care of Contemporary Art*. London-Warsaw: Archetype Publications, Wydawnictwo ASP Warszawa, 2012.

Szmelter, Iwona. "Contemporary Conservation Theory in the Context of the Valuation of Cultural Heritage." W *Between Science and Art*, red. Marzena Ciechańska, 15-32. Warsaw: Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art Academy of Fine Arts, 2016.

Wharton, Glenn. "The Challenges of Conserving Contemporary Art." W *Collecting the New: Museums and Contemporary Art,* red. Bruce Altshuler, 163-78. Princeton: Princeton University Press, 2005.