





O opiece nad kolekcją

Materiały z projektu „To nie jest wystawa”  
Zachęta Narodowa Galeria Sztuki  
26.02 – 4.05.2008



# **O opiece nad kolekcją**

pod redakcją  
Małgorzaty Bogdańskiej-Krzyżanek  
i Joanny Egit-Pużyńskiej

**Agnieszka Morawińska** Wstęp 7

**Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek, Joanna Egit-Pużyńska** Galeria sztuki współczesnej: między kunsthalle a muzeum. Kilka uwag na marginesie projektu „To nie jest wystawa” 9

**Iwona Szmelter** Koncepcja opieki konserwatorsko-kuratorskiej dla dziedzictwa sztuki najnowszej 17

**Iwona Szmelter** „Być albo nie być” sztuki najnowszej w praktyce 27

**Joanna Czernichowska** Strategie konserwacji prewencyjnej 53

Rady dla opiekunów zbiorów. Z **Bogumiłą J. Roubą** rozmawia Joanna Egit-Pużyńska 65

**Anna Czajka** Jak przechowywać, transportować i eksponować dzieła sztuki na podłożach papierowych. Konserwacja profilaktyczna w praktyce 77

**Agnieszka Wielocha** Opieka nad sztuką współczesną — zagadnienia związane z przewożeniem obiektów nietypowych 101

**Agata Jarczyk** Dzieła sztuki na kasetach wideo — użytkowanie, archiwizacja i dokumentacja 119

**Joanna Waśko** Praca z obiektami sztuki współczesnej z kolekcji Zachęty 133

**Krzysztof Lewandowski** Prawno-autorskie podstawy budowania i korzystania z kolekcji dzieł sztuki 155



ZACHĘTA NARODOWA GALERIA SZTUKI  
WARSZAWA

**S**kromny w zamyśle projekt dopuszczenia publiczności do działań związanych z kolekcją Zachęty, które zwykle odbywają się na zapleczu i pozostają niewidoczne dla publiczności, rozrósł się w budzącą szerokie zainteresowanie wieloaspektową i interaktywną wystawę w naszej galerii, dopełnioną spotkaniami z publicznością, warsztatami i wreszcie konferencją z udziałem licznych specjalistów i zainteresowanych słuchaczy, której plonem jest niniejsza publikacja.

**P**roblemy napotymane zarówno przez instytucjonalnych, jak i prywatnych kolekcjonerów sztuki współczesnej, przerosły doświadczenia i wiedzę, z jaką przystępują do pracy historycy sztuki czy nawet konserwatorzy z akademickim przygotowaniem. Nowa sztuka korzysta z najbardziej nieklasycznych materiałów i środków, stawiając swoich opiekunów przed wciąż nowymi wyzwaniami. Wymusza poszukiwania innych sposobów opisu i dokumentacji, prowadzenia badań nad sposobami przechowywania i eksponowania niespotykanych wcześniej materiałów, stwarzając trudności w transporcie i wymaga interwencji artysty przy kolejnych próbach ekspozycji. To są także te wyzwania, które podejmujemy każdego dnia w pracy nad wystawami i kolekcją Zachęty Narodowej Galerii Sztuki. Opiekunowie dzieł sztuki nowoczesnej, rzadko mogą odwołać się do muzealnej rutyny, o wiele częściej muszą eksperymentować w sposób świadomy i odpowiedzialny z wrażliwą i często sprawiającą niespodzianki materią. Zgromadziliśmy już duży zasób doświadczeń i bardzo szerokie grono współpracowników i konserwatorów, służących nam swoją wiedzą. Projekt Małgorzaty Bogdańskiej-Krzyżanek, głównego inwentaryzatora i opiekuna dzieł trafiających do Zachęty na wystawy, oraz Joanny Egit-Pużyńskiej, kuratora kolekcji Zachęty, powstał z chęci podzielenia się doświadczeniami z ich pracy.

**G**orąco dziękuję Ministerstwu Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Narodowemu Centrum Kultury za wsparcie wystawy, towarzyszących jej wydarzeń oraz niniejszej publikacji. Pragnę wyrazić wdzięczność tym wszystkim osobom i instytucjom, które zechciały współpracować z nami przy projekcie, a zwłaszcza pani profesor Iwonie Szmelter oraz specjalistom konserwatorom spotykającym się z publicznością podczas cyklu „Konserwator radzi” i prowadzącym warsztaty „Jak eksponować, przechowywać i transportować dzieła sztuki — konserwacja profilaktyczna w praktyce”, artystom biorącym udział w wywiadach, autorom wystąpień na „Konferencji dla pracowników regionalnych Towarzystw Zachęty Sztuk Pięknych” i oczywiście inicjatorom projektu: pani Małgorzacie Bogdańskiej-Krzyżanek i pani Joannie Egit-Pużyńskiej.

**M**am nadzieję, że niniejsza publikacja przynosić tak wiele wiedzy i wskazówek praktycznych pozwoli zainteresowanym uniknąć błędów, poprawić warunki, w jakich przechowują swoje zbiory i znaleźć odpowiedzi na wiele pytań. Wierzę, że nasi goście inaczej popatrzą na wystawy nowej sztuki, pamiętając, jak trudno się

z nią obchodzić, jak wiele starań i zabiegów wymaga opracowanie dzieł, które nie są obrazem, rzeźbą czy rysunkiem, a często polegają na ulotnej kombinacji elementów, stwarzanej za każdym razem na nowo.

**Agnieszka Morawińska** dyrektor Zachęty Narodowej Galerii Sztuki

Tak jak nie ma dwóch jednakowych kolekcji, tak i zadania osób zajmujących się kolekcjami zależą nie tylko od rodzaju dzieł, ale i od specyfiki instytucji, w której dane osoby pracują. Rola muzeów jest nie do przecenienia jeśli chodzi o wypracowywanie standardów w opiece nad kolekcją dzieł sztuki, jednak galerie, które w swojej działalności sytuują się pomiędzy muzeami a innymi przestrzeniami wystawienniczymi, muszą wypracować własny system postępowania z obiektami sztuki.

Głównym zadaniem muzeów jest kolekcjonowanie obiektów i opieka nad nimi, zatem rozbudowany system opieki i opracowywania zbiorów, z zespołem konserwatorów różnych specjalności zatrudnionych na stałe oraz z pracownią konserwatorską czy osobnym działem inwentarzy, jest nieodzowny. Muzea mają stałe ekspozycje swoich obiektów, zaś czasowe wystawy organizują rzadziej i trwają one najczęściej długo. Działania osób sprawujących opiekę dotyczą więc raczej szczegółowego opracowywania dokumentacji obiektów w kolekcjach oraz przygotowania dzieł do wypożyczeń.

Zupełnie inaczej jest w przypadku galerii sztuki współczesnej. To instytucja, której zadaniem jest przyciągnięcie widza do coraz to nowych i ciekawych wystaw: w Zachęcie na przykład organizujemy nawet do trzydziestu wystaw i projektów rocznie. Taka liczba ekspozycji wiąże się z koniecznością wypożyczenia, instalowania czy tworzenia prac *in situ*. Trzeba zapewnić im bezpieczny transport i przechowywanie, ale także właściwe warunki ekspozycji, które pozwolą na to, aby obiekty były pokazywane zgodnie z wytycznymi autora, kuratora, a czasem również właściciela.

Ale nie można myśleć o galeriach jako o przestrzeni jedynie ekspozycyjnej. Tworzą one także własne kolekcje, najczęściej mniejsze niż muzealne, lecz obejmujące również prace o różnorodnym charakterze. Specyfiką kolekcji w galeriach jest pozyskiwanie dzieł współczesnych, tak więc do zbiorów trafiają, poza pracami wykonanymi w tradycyjnych technikach, obiekty coraz bardziej złożone pod względem technologicznym, technicznym i ekspozycyjnym. Brak stałej ekspozycji stwarza spore trudności z opracowaniem dokumentacji *in situ*, szczególnie w przypadku skomplikowanych, wieloczęściowych dzieł. Jedyń okazją do zobaczenia zmontowanej pracy jest włączenie jej do ekspozycji na miejscu lub w innej instytucji. Tym ważniejsza jest, co podkreślaliśmy podczas trwania projektu „To nie jest wystawa”, rzetelna dokumentacja, obejmująca wszystkie aspekty dzieła: od fotografii, poprzez wywiad z autorem, po szczegóły technologiczne niezbędne konserwatorowi.

W galeriach najczęściej niewielki zespół zajmuje się opieką nad dziełami sztuki, a konserwatorzy są zzywani do konkretnych obiektów. Z tego powodu wszyscy, którzy troszczą się o sztuką w tego typu instytucji (opiekunowie kolekcji,





Aneta Grzeszykowska i Jan Smaga, *YMCA*, 2005, po prawej: Andrzej Bielawski, *Bez tytułu*, 1995, „To nie jest wystawa”, Zachęta, 2008. Fot. S. Madejski\*



Katarzyna Kozyra, *Piramida zwierząt*, 1996 — przykład sposobu przechowywania rzeźby, „To nie jest wystawa”, Zachęta, 2008. Fot. S. Madejski

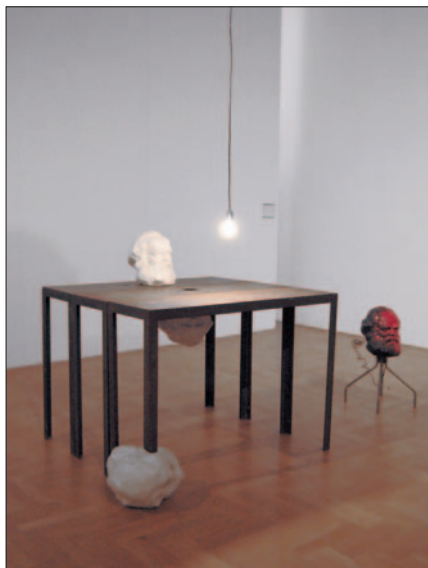
\* Jeśli nie podano inaczej, praca jest własnością Zachęty Narodowej Galerii Sztuki

inwentaryzatorzy, ekipa techniczna) muszą wykazać się wszechstronnością. Pierwsi mają kontakt z przywożonymi do galerii obiektami i podejmują decyzje zapewniające tym obiektom bezpieczeństwo, a od ich staranności w opracowaniu dokumentacji dzieł zależy właściwa ekspozycja prac na kolejnych wystawach. Bardzo często pełnią rolę mediatora pomiędzy konserwatorem, stawiającym niekiedy twarde wymagania, a artystą i kuratorem wystawy, mającymi swoją wizję. Niezwykle przydatna jest zatem wiedza z zakresu konserwacji profilaktycznej (zapobiegawczej), nowoczesnego spojrzenia na inwentaryzację i kategoryzację dzieła sztuki oraz z dziedziny prawa autorskiego.

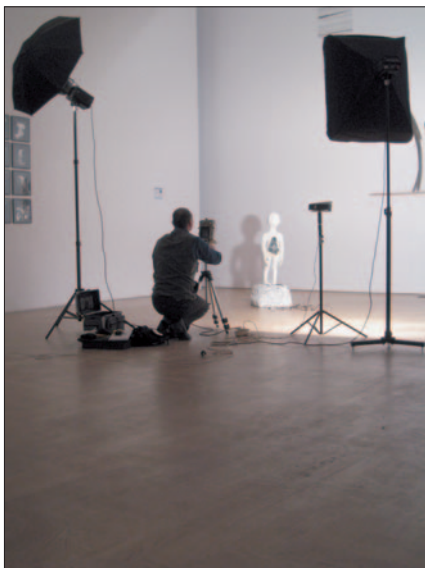
**R**ealizując projekt „To nie jest wystawa” odwoływaliśmy się wielokrotnie do naszych doświadczeń w opiece nad kolekcją Zachęty. Praca z realizacjami sztuki najnowszej niemal każdego dnia stawia przed nami nowe wyzwania i zmusza do rewidowania posiadanej wiedzy. Jesteśmy konfrontowani z wieloma problemami. Obiekty sztuki wykonane z nietrwałych materiałów, skomplikowane w montażu instalacje, aranżacje przeznaczone do konkretnej przestrzeni, czy działania efemeryczne, to zaledwie kilka z długiej listy przykładów. Na pytania rodzące się w konfrontacji z obiektami sztuki najnowszej rzadko można znaleźć gotowe odpowiedzi. Sztuka najnowsza stawia nas przed koniecznością otwartego i zindywidualizowanego podejścia do każdego obiektu. Konieczne jest również wypracowanie nowych standardów inwentaryzacji i opisu. Tradycyjne muzealne metody okazują się często niewystarczające i muszą zostać zastąpione nowoczesną multimedialną dokumentacją. Rozpoznanie obiektu sztuki najnowszej jest procesem skomplikowanym i często wymaga współpracy specjalistów z różnych dziedzin, i to nie zawsze związanych ze sztuką. W proces ten powinno się zaangażować artystę, który jako jedyny może dostarczyć nam wyczerpującej informacji odnośnie użytych technik i technologii, często unikatowych i trudnych do rozpoznania. Wiedza taka może okazać się niezbędna do przeprowadzenia przyszłej konserwacji obiektu.

**O**d 1996 roku profesor Iwona Szmelter nagrywa rozmowy z artystami, w których wypowiadają się oni na temat własnej twórczości, zarówno w odniesieniu do warsztatu, jak i idei. Swój projekt zatytułowała „Zachować dla przyszłości” i realizuje go w oparciu o standardy dokumentacyjne opracowane w ramach International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA). Dzięki uprzejmości autorki mogliśmy zaprezentować w czasie trwania naszego projektu wywiady z tymi artystami, których prace znajdują się w naszej kolekcji. Podjęliśmy tę niezwykle cenną inicjatywę i nagraliśmy rozmowy z kilkoma twórcami związanymi z naszą galerią. Forma wywiadu, w którym z artystą rozmawia konserwator i kurator, przyczyniła się do poszerzenia

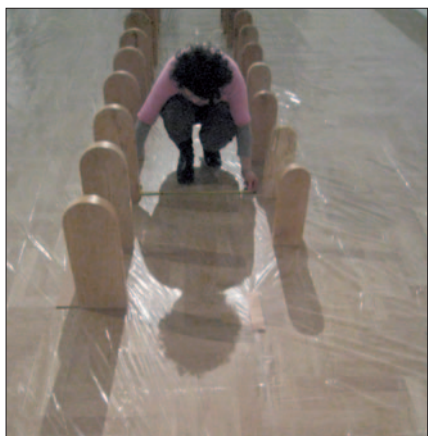




Krzysztof M. Bednarski, *La Rivoluzione siamo Noi/Omaggio a Joseph Beuys, 1986*, „To nie jest wystawa”, Zachęta, 2008. Fot. S. Madejski



Tworzenie dokumentacji fotograficznej obiektu Joanny Rajkowskiej *Miłość człowieka zwanego psem*, 1998, „To nie jest wystawa”, Zachęta, 2008. Fot. J. Waśko



Montaż pracy Andrzeja Szewczyka *Biblioteka-bazylika (Siostra i brat — obecność siostry, która Pisanella nie chciała)*, 1995, „To nie jest wystawa”, Zachęta, 2008. Fot. J. Waśko



zakresu poruszanych tematów i pogłębienia refleksji. Rozmowy miały miejsce w czasie spotkań dostępnych dla publiczności.

**O**bok dokumentacji sztuki współczesnej głównym zagadnieniem poruszonym w ramach projektu „To nie jest wystawa” była konserwacja zapobiegawcza. Problem znalezienia wizualnej formy do zobrazowania zasad tejże konserwacji stanowił dla nas spore wyzwanie, dlatego zdecydowaliśmy się zaaranżować jedną z sal ekspozycyjnych jako magazyn dzieł sztuki. Pokazaliśmy obiekty w taki sposób, jak są przechowywane na co dzień — w skrzyniach i opakowaniach, częściowo rozmontowane, przykryte papierem. Można było również obejrzeć materiały wykorzystywane do pakowania i przechowywania dzieł sztuki oraz wyposażenia magazynu. Największe zainteresowanie publiczności wzbudzała lampa z promieniowaniem UV umieszczona obok obrazu poddawanemu wcześniej konserwacji. W jej świetle można było zobaczyć retusze wykonane przez konserwatora na powierzchni obrazu. Każdy „eksponat” został opatrzony odpowiednim, objaśniającym komentarzem. Dzięki temu np. miernik temperatury i wilgotności względnej powietrza kierował uwagę widzów na znaczenie warunków klimatycznych pomieszczenia, w którym znajduje się dzieło sztuki.

**Z**organizowane w ramach projektu warsztaty z konserwacji profilaktycznej były skierowane do osób zawodowo zajmujących się dziełami sztuki. Z myślą zaś o naszej publiczności przygotowaliśmy cykl spotkań z konserwatorami różnych specjalności pt. „Konserwator radzi”. W każdą sobotę, po krótkiej prelekcji dotyczącej opieki nad dziełami sztuki w warunkach domowych, można było zasięgnąć porady konserwatora.

**K**olejna sala ekspozycyjna była miejscem „pracy” z obiektem sztuki. W ciągu niespełna dwóch i pół miesiąca zmontowaliśmy tam ponad 60 prac z naszej kolekcji. Wykonaliśmy ich fotografie i opracowaliśmy dokumentację. Były to w większości instalacje złożone z wielu elementów i skomplikowane w montażu. Niektóre z nich po raz pierwszy od wielu lat opuściły magazyn. Przy kilku montażach konieczna okazała się pomoc artystów. Ich prace od dawna nie były wystawiane, a posiadana przez nas dokumentacja, zdawałoby się kompletna, była niewystarczająca do ponownego zmontowania dzieła.

**W**szystkie te działania odbywały się w obecności publiczności. Dało to możliwość przyjrzenia się naszej codziennej pracy. Pokazaliśmy, jak funkcjonuje galeria od wewnątrz, jak wygląda praca zespołu ludzi zaangażowanych w opiekę nad obiektami sztuki i przygotowanie wystawy. Projekt stał się również okazją dla publiczności do lepszego poznania kolekcji Zachęty. Wystawy dzieł na nią się składających, choć organizowane są systematycznie, nie pozwalają na zaprezentowanie całości zbiorów.

**K**ażda galeria powinna wypracować własny system opieki nad dziełami sztuki, który uwzględniałby wszystkie uwarunkowania związane z miejscem, profilem działalności, kadrą pracowniczą itd. Realizując projekt „To nie jest wystawa”, chcieliśmy podzielić się naszymi doświadczeniami oraz zwrócić uwagę na zagadnienia kluczowe dla ochrony dzieł sztuki najnowszej.

**Joanna Egit-Pużyńska** historyk sztuki, kuratorka kolekcji Zachęty Narodowej Galerii Sztuki, współkuratorka projektu „To nie jest wystawa”.

**Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek** historyk sztuki, kierownik działu inwentarzy i zbiorów Zachęty Narodowej Galerii Sztuki, główny inwentaryzator, współkuratorka projektu „To nie jest wystawa”.

Na następnych stronach:

Katarzyna Kozyra, *Piramida zwierząt*, 1993.

Fot. J. Gładkowski







**N**owa sztuka wymaga nowego rodzaju opieki. Najwyższy czas, aby wyciągnąć wnioski z doświadczeń praktycznych i stworzyć rodzaj przewodnika dla opiekunów sztuki współczesnej. Wiedzą oni, jak bardzo trudno zachować to lustrzane odbicie rzeczywistości, jakim od wieków jest sztuka. Wieloletnia praktyka konserwatorska, doświadczenie akademickie, jak i uczestnictwo w projektach badawczych wespół z przedstawicielami wiodących kolekcji światowych, upoważniają mnie do podjęcia próby stworzenia przewodnika, zawierającego opis postępowania z dziełem sztuki najnowszej krok po kroku.

● sztuce i muzealnictwie wiele już powiedziano z perspektywy nauk humanistycznych<sup>1</sup>, w tym także mierząc się z kompleksem zagadnień i problemów powoływania muzeów sztuki nowoczesnej<sup>2</sup>. Biorąc pod uwagę, że „istotą »działania muzealnego« jest wycofanie wybranych przedmiotów z obiegu codziennego i ocalenie ich, na czas jak najdłuższy, od zniszczenia i zapomnienia”<sup>3</sup>, należy do dziedzictwa nowej sztuki dostosować nowy rodzaj opieki, który pozwoli przenieść wartości kultury w czasie i zapewnić zachowanie zarówno znaczenia, jak i materii.

**P**rzystępując do kolekcjonowania sztuki współczesnej, pamiętajmy o podziale na sztukę mieszczącą się w obrębie nadal chętnie uprawianych tradycyjnych dyscyplin plastycznych, oraz na sztukę charakteryzującą się nowatorstwem w zakresie środków ekspresji<sup>4</sup>. Opieka nad tą ostatnią wymaga otwartości na nowe zjawiska i jest aktem, któremu powinna być obca wszelka rutyna. To raczej sposób badania i interpretacji dziedzictwa kultury. Konieczne jest opracowanie nowej ramy konceptualnej tej opieki oraz wyjaśnienie podstawowych problemów w oparciu o przykłady. Rama ta powstaje w wyniku dyskusji na wielu polach, m.in. dotyczącej autentyczności idei i materii, tradycyjnego rozumienia terminu oryginału, oraz zasady odwracalności i minimum interwencji konserwatorsko-restauratorskich, a także z potrzeby spojrzenia na dzieło w szerszym kontekście<sup>5</sup>. Postulowane jest połączenie zadań kuratora i konserwatora oraz wprowadzenie nowych procedur akwizycji i rejestracji obiektów, opartych przede wszystkim na współpracy z artystą.

**Z**achowanie nietrwalej spuścizny artystycznej XX i XXI wieku to wciąż nierozwiązany temat, szczególnie aktualny w naszym kraju. Zaniedbania polegają nie tylko na drastycznym opóźnieniu w stosunku do innych krajów jeśli chodzi o powstawanie nowoczesnie prowadzonych kolekcji sztuki współczesnej, ale i na przeszkodach typu mentalnego, które w wielu galeriach i środowiskach muzealnych wynikają z rezerwy wobec nowatorskości sztuki, a także nowych zasad opieki. Coraz więcej jest w Polsce kolekcji prywatnych i ważne jest zadbanie również o zachowanie ich dla przyszłych pokoleń. Aby dzisiejsze wybory nie okazały się zawodne w przyszłości, zaś obiekty pozostały czytelne dla następnych generacji, wydaje się uprawnione przedstawienie sposobów kolekcjonowania i eksponowania sztuki

współczesnej. Czasami konieczne jest wprowadzenie całkowicie nowych procedur kolekcjonowania, czasem zaś (np. w nowopowstających zbiorach zarządzanych przez nowe pokolenie opiekunów) mogą być one oczywiste. Ich realizacja oparta jest bowiem na analizie rzeczywistości sztuki, ale zawsze wymaga wiedzy i erudycji — a także pokory wobec nowych zjawisk.

Od pierwszych lat XX wieku sztuka nowoczesna wkroczyła w obszar bardziej konceptualny i przybiera postać jednolitą lub też „hybrydalną”, łącząc różne idee, tradycyjne techniki i nowe media. Nowoczesne obiekty sztuki nie są więc wyłącznie przedmiotami artystycznymi, a twórcy, jak wspomnieliśmy, mieszają tradycyjne i nowe media, elementy gotowe, wprowadzają też trudne do odczytania konteksty. Staje się więc oczywiste, że nie możemy stosować dotychczasowych metod opieki nad sztuką — sprawowanej wyłącznie przez tradycyjnie wykształconego historyka sztuki i wyspecjalizowanego konserwatora-restauratora (którejkolwiek ze specjalności — malarstwa, rzeźby czy elektronicznych nośników medialnych). Współczesne dzieło składa się z różnych, często nietrwałych elementów<sup>6</sup>. Według Barbary Appelbaum, autorki w wydanej w 2007 roku książki poświęconej opiece nad dziedzictwem sztuk wizualnych, to właśnie konserwator ponosi odpowiedzialność za identyfikację i odpowiednią interpretację utworu po dokonaniu konsultacji z innymi „uczestnikami dialogu o dziedzictwie”<sup>7</sup>. Autorka poszerza obszar wartości sztuki, wymieniając też kategorie nieobecne w koncepcji wartości historycznych i artystycznych Aloisa Riegla czy Cesare Brandiego, takie jak wartość: artystyczna, estetyczna, historyczna, użytkowa, naukowa, edukacyjna, a także dawności, nowości, sentymentalna, finansowa, rzadkości (*rarity*), komemoratywna i skojarzeniowa (*associative*). Podkreśla konieczność docieklivosti w identyfikacji wartości, niezbędną do profesjonalnego rozpoznania dzieła i wskazuje, że oparty na wartościowaniu proces decyzyjny dotyczący konserwacji winien być pozbawiony arbitralności, jednostronności i nie powinien podlegać naciskom politycznym. Utwór należy zatem widzieć, rozpoznać i interpretować w sposób erudycyjny, i co równie ważne — z empatią w stosunku do jego kontekstu, jego roli społecznej i jako świadectwa czasu. Istotny także jest aspekt emocjonalny, którego nie powinno się omijać, bo dzięki niemu można zapobiec „muzeifikacji” dzieła<sup>8</sup>. Dlatego równolegle do rozpoznania materialnej wartości przedmiotu sztuki tworzona jest także dokumentacja „idei”. Jednym z jej elementów jest wyczerpujący opis obiektu dokonany we współpracy z jego autorem<sup>9</sup>. Dla obiektów interdyscyplinarnych, zwłaszcza płynnie mieszających techniki i media, dokumentacja taka jest rodzajem „dokumentu tożsamości”, zaś w przypadku podróży dzieła funkcjonuje jako „paszport”, na podstawie którego organizowany jest bezpieczny transport, udział w wystawach, montaż i ewentualna re-instalacja.

## **Opieka krok po kroku**

▼ **Rozpoznanie:** kompleksowe rozpoznanie dzieła oraz budowa archiwum jako podstawy wiedzy o nim. Jest to proces otwarty, uwzględniający przyszłe działania (np. re-instalację obiektu w nowej przestrzeni).

▷ Procedura akwizycyjna dzieła prowadzona we współpracy kuratora i konserwatora z artystą.

▷ Dokumentacja fotograficzna (fotografia analogowa, cyfrowa, dokumentacja 3D, multimedialna — odpowiednia do obiektu). Rejestracja może być rozbudowana o inne typy dokumentacji: audiowideo, zapisującą wzajemne relacje dźwięku, ruchu, wrażenia dotykowo-haptyczne, partyturę muzyczną itd.

▷ Etap badawczo-dokumentacyjny prowadzony we współpracy z artystą. Wywiad lub kwerenda dotycząca obiektu (rejestrowane cyfrowo lub spisane, autoryzowana rozmowa z artystą, list od artysty itp). Opracowanie abstraktu z podstawowymi danymi, w tym autorskim określeniem idei i przekazu dzieła, znaczenia i składu materii, użytych technik oraz sposobów zachowania autentyczności dzieła. Ustalenie stosunku autora do prac konserwatorskich, wskazówek dotyczących możliwości wymiany elementów i struktur nośnych, m.in. tzw. insertów, gotowych przedmiotów, oraz rekonstrukcji czy re-instalacji pracy.

▷ Sporządzenie dokumentacji: opis obiektu, rejestracja funkcji, roli, kontekstu itp.

▷ Opracowanie rozszerzonego biogramu i archiwum artysty: autoryzowane wywiady, teksty autorskie, manifesty artystyczne, katalogi itp.

▷ Rozpoznanie kontekstu społeczno-historycznego: na podstawie literatury, recenzji prasowych, telewizyjnych, filmów, dokumentów z epoki itp.

▷ Archiwum próbek materiałowych. Dane o roli i znaczeniu materiałów użytych w obiekcie; rejestracja rynkowych danych o podobnych materiałach używanych w okresie, kiedy obiekt powstał, kolekcja próbek materiałowych z pracowni artysty. Badania identyfikacyjne w laboratorium; badania mikrochemiczne i analityka instrumentalna.

▼ **Realizacja opieki:** rejestracja obiektu i opracowanie koncepcji opieki nad obiektem. Określenie proponowanego programu prac (bierna konserwacja/restauracja i/lub aktywna konserwacja/restauracja).

▷ Raport z rozpoznania obiektu i finalny etap rejestracji i dokumentowania dzieła będące podstawą dla dalszych projektów kuratorskich, konserwatorskich, wystawienniczych.

▷ Wykorzystanie projektu i udostępnienie w danej kolekcji/instytucji. Digitalizacja w zależności od potrzeb. Organizacja bazy danych. Ustalenie dotyczące dostępu do archiwum osób z zewnątrz lub jego ograniczenia.



▷ Opracowanie koncepcji konserwatorskiej opieki: rozpoznanie obiektu, określenie stanu zachowania, rozbieżności w zachowaniu i ekspresji między stanem pierwotnym a obecnym, celu konserwacji/restauracji.

▷ Projekt konserwacji zapobiegawczej: bezpiecznego przechowywania.

▷ Planowany zakres konserwacji aktywnej: wzmacniania struktury nośnej, oczyszczania, przywracania funkcji, uruchamiania itp.

▷ Planowany zakres konserwacji/restauracji, ewentualnie rekonstrukcji, tworzenia kopii, w tym wybór metody i techniki uzupełniania ubytków, ustalenie dopuszczalności wymiany elementów.

▼ **Projekt opieki konserwatorsko-kuratorskiej poza miejscem przechowywania** (na podstawie wywiadu z autorem pracy).

- Wytyczne dotyczące transportu, manipulacji, re-instalacji.
- Wskazówki dotyczące zachowania integralności utworu w aspekcie prawnym.
- W przypadku niektórych prac sporządzenie dokumentacji multimedialnej i rejestracji elektronicznej elementów efemerycznych.
- Dane dotyczące aranżacji i ekspozycji obiektów w nowej przestrzeni wystawienniczej.

**Znaczenie konserwacji zapobiegawczej w przeciwdziałaniu materialnej degradacji sztuki nowoczesnej** łączy się z dostosowaniem metod postępowania do złożonego charakteru kolekcji. W polskich galeriach i muzeach zagadnienia te były do tej pory marginalizowane ze względu na brak funduszy, które przeznaczano na czynne ratowanie zbiorów. Niemniej jest oczywiste, że zarówno sztuka tradycyjna, jak i nowoczesna, wymagają opieki profilaktycznej. Warto zwrócić uwagę na tzw. piramidę opieki nad dziełami sztuki, powstałą w efekcie holenderskiego projektu „Delta” (w ramach projektu konserwacji zapobiegawczej poddano wszystkie holenderskie zbiory sztuki), przystosowanego głównie do potrzeb archiwów, bibliotek, magazynów muzealnych. W piramidzie tej prewencja stanowi podstawę, aktywna konserwacja — środkową część, a restauracja — jedynie wierzchołek. Należy tu przypomnieć, że materia, jak określa to teoria konserwacji, jest w swej istocie bipolarna. Znaczący to, że z jednej strony ma fizyczną strukturę, a z drugiej — jest nośnikiem idei dzieła. Nabiera zatem aktualności stwierdzenie Cesare Brandiego, że profilaktyka winna obejmować przede wszystkim zachowanie sytuacji estetycznej i wartości historycznej dzieła, zachowanie jego przekazu wraz z fizyczną strukturą materii. Sztuka nowoczesna, jak na wstępie zaznaczyłam, może być kombinacją wielu technik, mediów, wreszcie także mieszanką *time-based media*, ulotnych środków ekspresji artystycznej, mieć charakter materialny i niematerialny, wkraczać w obszar konceptualnego istnienia. Wobec takiej różnorodności dyscyplin artystycznych, prze-

kraczenia granic gatunkowych, a także ich wzajemnej dyfuzji, dostosowanie zasad konserwacji zapobiegawczej do indywidualnych potrzeb dzieła nie mieści się w dotychczasowych kategoriach konserwatorskich.

Nadrabiamy opóźnienia w interpretacji i terminologii dotyczącej dzieł współczesnych. Dotychczasowy jej stan w zakresie opieki nad dziełami, a nawet empirycznej wiedzy o sztuce, nie zmienił się zbyt wiele od stu lat. Nadal używamy np. opisu „fotografia” dla pracy przypominającej puzzle, wykonywanej wielokrotnie na potrzeby ekspozycji i zakładającej czynny udział widza, jak *Krzesła* Ryszarda Waśki, lub „rzeźba” dla dzieła Tadeusza Kantora *Portret matki*, składającego się z wielkiej fotografii cementarza oraz drewnianej skrzyni z workami z mąką, na których są wydrukowane fotografie; zajmują wprawdzie dużą przestrzeń i są trójwymiarowe, nie mieszczą się jednak w klasycznym terminie rzeźby. Często mamy do czynienia z dziełami łączącymi różne media, opisanymi enigmatycznie w kartach muzealnych nazwą jednego z nich, dominującego w danym dziele. Podobnie złożone techniki artystyczne wielokrotnie są charakteryzowane jako „technika autorska”, „własna” lub „mieszana”.

Podczas międzynarodowego sympozjum „Modern Art: Who Cares?” w 1997 roku<sup>10</sup> przedstawiono różne wersje rozszerzonej dokumentacji współczesnych dzieł. Zależnie od używanego w danej instytucji systemu i programu zapisu dokumentacji multimedialnej jest ona rozbudowana na różne sposoby. Wprowadzono obowiązek przeprowadzania wywiadów z artystami lub osobami im bliskimi czy z nimi pracującymi, a także badania i rejestrowania kontekstu społecznego lub historycznego dzieła. Dyskusja nad modelami dokumentacji w Tate Gallery w Londynie, Guggenheim Museum w Nowym Jorku, Restaurier-ungszentrum w Düsseldorfie oraz S.M.A.K. w Gandawie umożliwiła porównanie różnej roli dokumentacji w zarządzaniu kolekcją. Dokumentacje zawsze prowadzone są w postaci plików otwartych na rozszerzenia, interaktywne i złożone, i obejmują nie tylko dane na temat dzieła, ale i uwzględniają jego istnienie w odniesieniu do różnych działów instytucji i jej kontaktów z innymi ośrodkami, literaturę na temat obiektu itd. Do „nawigacji” służą tu tzw. słowa kluczowe. W przypadku dużych kolekcji sieć komputerowa ma charakter intranetu — dokumentacja jest budowana przez szereg działów, a każde rozszerzenie wprowadza i autoryzuje tzw. webmaster. W przypadku mniejszych zbiorów opracowanie dokumentacji mieści się w kompetencjach jednej, odpowiednio przygotowanej osoby. Świadomość istnienia problemów w opiece nad zbiorami sztuki współczesnej w Polsce została ostatnio pogłębiona dzięki krajowej dyskusji historyków sztuki, muzealników, konserwatorów podczas Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki w 2001 roku<sup>11</sup>. Wiele ciekawych opracowań zawiera pokonferencyjna publikacja Polskiego Komitetu Narodowego ICOM<sup>12</sup>.

Innym przedsięwzięciem tego rodzaju była międzynarodowa konferencja *W stronę nowoczesnego muzeum*<sup>13</sup> zorganizowana w Warszawie w dniach 6–7 marca 2008 roku.

Takie rozpoznanie dzieła sztuki, znaczenia jego materii i przesłania może wykraczać poza kompetencje wąsko dotąd wyspecjalizowanych konserwatorów i kuratorów, w oczywisty sposób wychodzi też poza granice i zakres identyfikacji dzieł wykonanych w tradycyjnych dyscyplinach plastycznych. Dzięki realizacji opisanego wyżej postępowania kolekcjonowanie ma szansę zakończyć się sukcesem, a spuścizna współczesnej kultury będzie dostępna dla następnych generacji. Warto tu przytoczyć piękną maksymę *Conservatio est aeterna creatio* — konserwacja jest wiecznym tworzeniem. Dzięki otwarciu na nowe zagadnienia i realizacji nowej koncepcji mamy szansę współtworzyć kulturę i historię.

<sup>1</sup> Na przestrzeni ostatnich kilku lat powstała bardzo bogata literatura przedmiotu w języku polskim: *Od Luwru do Bilbao*, red. M. Popczyk, Katowice 2005; *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005.

<sup>2</sup> A. Gąsowska-Saciuk, D. Kacprzak, *Jakie muzeum? Kilka uwag na marginesie dyskusji wokół muzeum sztuki nowoczesnej*, „Muzeologia”, 2007, t. 48.

<sup>3</sup> Z. Żygulski jr, *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa 1982, s. 30.

<sup>4</sup> Termin użyty w publikacji: A. Tomaszewski, *Conservation and Restoration of Works of Contemporary Modern Art and Architecture*, w: *Conservation of Modern Art*, København 1994, s. 22.

<sup>5</sup> I. Szmelter, *Rama konceptualna opieki nad najnowszym dziedzictwem kulturowym próbą rozwiązania współczesnych zagadnień teorii oraz praktyki konserwatorskiej w odniesieniu do sztuki nowoczesnej i współczesnej*, w: *Współczesne problemy teorii konserwatorskiej w Polsce*, red. B. Szmygin, Polski Komitet Narodowy ICOMOS, Warszawa — Lublin (w przygotowaniu).

<sup>6</sup> Szerzej: I. Szmelter, *Fenomen sztuki nowoczesnej*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki”, 1997, t. 8, nr 2 (29), s. 8; I. Szmelter, *A Phenomenon of Modern Art and Its Conservation*, w: *Modern Art: Who Cares?*, Amsterdam 1999, wyd. II London 2005, s. 322.

<sup>7</sup> „The conservator ultimately bears responsibility for identifying the appropriate interpretation after suitable consultation with other parties and for devising a treatment that embodies it. The involvement of the conservator with the interpretation of object and with their non-material aspects is under-appreciated and seldom discussed”, za B. Appelbaum, *Conservation Treatment Methodology*, Butterworth-Heinemann & Elsevier, London — Boston 2007, s. 7–8.

<sup>8</sup> K.M. Talley jr określa to jako „intelligently and sympathetically in order to comprehend their entire significance both intellectually and emotionally”, *Plum Puddings, Towels and Some Steam* w: *Conservation Science and Art*, „MMC”, 1996, nr 15, s. 275.

<sup>9</sup> Ochrona praw autorskich obowiązuje obecnie do 70 lat po śmierci artysty, szerzej na ten temat: W. Kowalski, I. Szmelter, *Wystawiennictwo sztuki współczesnej a ochrona integralności utworów*, „Muzealnictwo” 2008, nr 49.

<sup>10</sup> *Modern Art: Who Cares?*, op. cit., s. 385–391, warsztat dokumentacyjny [www.incca.org](http://www.incca.org).

<sup>11</sup> *Sztuka dzisiaj. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, listopad 2001, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2002.

<sup>12</sup> *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej? Miejsca, programy, zadania. Konferencja zorganizowana przez Polski Komitet Narodowy ICOM, Międzynarodowe Stowarzyszenia Krytyków AICA we współpracy z Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Muzeum Narodowym w Warszawie*, red. D. Folga-Januszewska, D. Monkiewicz, Warszawa 2005.

<sup>13</sup> Zagadnienia dokumentacji i określenia nowej ramy koncepcyjnej dla opieki nad sztuką nowoczesną były przedmiotem konferencji „W stronę nowoczesnego muzeum” — a konkretnie forum *Opieka konserwatorsko-kuratoryjna*, prowadzonego przez autorkę. Więcej informacji por: [www.mazowieckiemuzea.pl/index.pl](http://www.mazowieckiemuzea.pl/index.pl), 12.09. 2008.

**Iwona Szmelter** kierownik Katedry Konserwacji i Restauracji Malarstwa na Podłożach Ruchomych i Rzeźby Drewnianej Polichromowanej na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie; prowadzi również interdyscyplinarną Pracownię Propedeutyki Konserwacji Sztuki Współczesnej w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu.

Na następnych stronach:

Joanna Rajkowska, *Miłość człowieka zwanego psem*, 1998, „To nie jest wystawa”, Zachęta, 2008. Fot. J. Gładkowski











Pytanie o metody zachowania dziedzictwa sztuki najnowszej należy postawić równoległe z wytyczeniem rad dla opiekunów tradycyjnej sztuki. Pojęcie sztuka współczesna mieści bowiem dzieła sztuki wykonane w tradycyjnych dyscyplinach (te potrafimy otaczać opieką), ale też interdyscyplinarne obiekty, w przypadku których tradycyjna opieka jest niewystarczająca<sup>1</sup> i wykracza poza tradycyjne standardy praktyki kolekcjonerskiej, muzealnej i konserwatorskiej. Te zagadnienia właśnie staram się przedstawić w poniższych przykładach<sup>2</sup>.

Nietrwałość jest znamieną dla sztuki współczesnej zarówno jeśli chodzi o materię, jak i ideę. Nie wystarczy zapobiec rozpadowi tworzywa lub umieć je konserwować, aby ocalić dzieło. Jest ono przede wszystkim utworem artystycznym, a nie przedmiotem. Nie ulega wątpliwości, że niektóre prace są tymczasowe, stworzone, aby wywołać jednorazowy efekt i tzw. „konserwacja poprzez dokumentację” jest jedynym sposobem na ich przetrwanie.

Przykładami sztuki o ulotnym charakterze mogą być np. realizowane w krajobrazie pomniki Władysława Hasióra, niektóre akcje społeczne Pawła Althamera, instalacje połączone z performansami Wojciecha Müllera, czy obrazy Piotra C. Kowalskiego<sup>3</sup>. Malarz ten wykorzystuje w obrazach np. jagody jarzębiny, zaznaczając, że uważa „naturę za współtwórcę swoich prac”<sup>4</sup>. Owoce te, jak wiadomo, są kolorowe i świeże tylko przez kilka tygodni. Nie istnieje dobry sposób, poza zamrożeniem lub stworzeniem niemożliwych do uzyskania w przestrzeni ekspozycyjnej warunków klimatycznych, aby zachować te prace w pierwotnym kolorze i kształcie. Przed pięćdziesięciu laty bez skutku starano się rozwiązać podobny problem z obrazami malowanymi kwiatami przez Piera Paola Pasoliniego.

Metody zachowania sztuki efemerycznej zbliżone są w charakterze do zasad opieki nad dziedzictwem niematerialnym (*intangible heritage*). Technologia cyfrowa dostarcza nowych metod i narzędzi, które z sukcesem wykorzystuje się w nowoczesnych, multimedialnych dokumentacjach. Dają one szansę sztuce na „wieczne wirtualne życie”<sup>5</sup>. Większość kolekcji i muzeów unika kolekcjonowania efemerycznych prac, ale nie zawsze. Nie zbiera się szczątków i relikwów, które wraz z upływem czasu w niewielkim stopniu przypominają pierwotny wygląd dzieła. Ale efemeryczność obiektu może wynikać nie tylko z użycia nietrwałych materiałów, ale też z chęci stworzenia przez artystę pracy ulotnej, jednorazowej. Wtedy warto starać się o zachowanie takiej realizacji. Właściciele kolekcji, muzea, galerie, decydują się niejednokrotnie na zakup dzieł efemerycznych z pełną świadomością ich tymczasowości, muzea wykonują też czasem rekonstrukcje prac nietrwałych w celu zobrazowania tendencji występujących w okresie, kiedy dzieło powstało. Tak było przypadku *Kompozycji kinetycznej* Katarzyny Kobro, nietrwałego obiektu drewnianego o słabej konstrukcji, którego kopię w postaci odlewu epoksydowego ze wzmocnioną konstrukcją wykonano w 1972





Robert Rumaś, B.H. i O. (BÓG w mojej OJCZYŹNIE jest HONOROWY), 1993. Fot. J. Gładkowski



Mirosław Bałka, 1120 x 875 x 2, wystawa jubileuszowa, Zachęta, 2000. Fot. A. Pietrzak-Bartos

roku na zamówienie Muzeum Sztuki w Łodzi. Z kolei *Viens le Gismo* Jeana Tinguely'ego z 1969 roku to przykład rekonstrukcji fragmentów instalacji, składającej się z kilkunastometrowego pojazdu z metalu, drewna i innych odpadów znalezionych na śmietniku. Praca ta z założenia miała być rodzajem manifestu skierowanego przeciwko trwałości sztuki. Artysta zgodził się na wymianę poszczególnych elementów.

**W**ymiana fragmentów nietrwałych jak owoce, rośliny, żywność, samodegradujące się tworzywa sztuczne jest obecnie powszechnie akceptowana. Instalacja Mariusza Kruka, zatytułowana *Wilk na czerwonym trójkącie* (1988), zawierająca prawdziwe ziemniaki, będzie każdorazowo wyposażona w nowe warzywa na czas ekspozycji. Również Robert Rumas dopuszcza w swojej pracy *B.H. i O. (BÓG w mojej OJCZYŹNIE jest HONOROWY)* wymianę gotowych elementów na nowe.

**M**ateriały nietrwałe mogą być rekonstruowane przez konserwatora-restauratora. Czasami jednak taka rekonstrukcja może dotyczyć większej części dzieła. Hiperrealistyczne rzeźby, jak na przykład *Ciężarna* Rona Muecka (2002) w National Museum of Australia, czy też *Sprzątaczką* Duane'a Hansona (1972), są przedmiotem badań mających na celu ustalenie wskazań do wymiany niektórych elementów<sup>6</sup>. Podobnie jest w przypadku obiektów powstałych z kauczuku silikonowanego, poliestru i wielu gotowych, seryjnie wytwarzanych przedmiotów (jak np. ubrania), które mogą być wymieniane, o ile artysta nie zastrzeże innego rozwiązania. Wiele kolekcji gromadzi „części zapasowe” tego rodzaju. Nietrwałość i wrażliwość na zniszczenia może też być wskazaniem do wykonywania kopii ekspozycyjnych i tzw. emulacji, naśladownictwa obiektów wieloelementowych o nietrwałej konstrukcji.

**A**ranżacja konserwatorska i re-instalacja obiektu obejmuje również rekonstrukcję wrażeń zmysłowych, takich jak zapachowe czy haptyczne. Wiele dzieł wymaga od widzów zaangażowania zmysłów wzroku, słuchu, powonienia. W pracy Mirosława Bałki *1120 x 875 x 2* (2000), najważniejszym środkiem ekspresji jest... zapach. Bardzo osobista praca Bałki to podłoga z płyt wiórowych pokryta na wysokość około 1 cm szarym mydłem do prania. Twórcy chodziło o to, aby zapach taniego mydła zapamiętany z dzieciństwa drażnił powonienie odbiorców. Zapach miał być naturalistyczny, „żrący”, trudny w odbiorze. Ponieważ współczesne polskie szare mydła okazały się pachnieć zbyt wykwintnie, kurator wystawy pozwolił na sprowadzenie kilkudziesięciu kilogramów mydła Biały Jeleń ze Słowacji, gdyż właśnie ono, według artysty, miało ów charakterystyczny zapach. Można było, choć z pewnym trudem, zachować materialny aspekt pracy (przechowując cały fragment podłogi), natomiast zatrzymanie zapachu, będącego najistotniejszym jej elementem, budującym specyficzny kontekst, było niewykonalne. Jednak „konserwacja



Detal obrazu Pawła Kowalewskiego podczas zabiegu podklejenia łusek warstwy malarskiej.  
Fot. I. Szmelter



Jan Lebenstein, *Figura osiowa nr 152*, 1962,  
wł. Zachęta. Fot. J. Gładkowski



Jerzy Nowosielski, *Matka Boska Orantka*, 1969,  
Cmentarz Prawosławny w Warszawie.  
Fot. I. Szmelter

poprzez dokumentację” może odbywać się też jako dokumentacja autorskiego pomysłu i jego wykonania wedle wskazówek twórcy. Rekonstrukcja pracy powinna być dokonywana w konsultacji z artystą. Kawałki mydła trzyma się po to, aby móc odtworzyć konkretny zapach i dokonać re-instalacji pracy w jej pierwotnym kontekście.

**N**iestatość i niekonsekwencja, zmienny charakter zastosowanych środków są typowe dla współczesnych twórców. Wielu z nich miesza różnorodne dyscypliny, prowadzi poszukiwania w zakresie technik artystycznych, improwizuje i niekonsekwentnie stosuje własne rozwiązania. Stąd inaczej niż przy dziełach dawnych mistrzów niełatwe jest wyrokowanie w sprawach autorstwa. Z tych samych powodów rozpoznanie, diagnoza i dobór technik konserwatorskich nie mogą być oparte jedynie na znajomości typu obiektu oraz jego przynależności do cyklu artystycznego, lecz powinny charakteryzować się skrajnie zindywidualizowanym traktowaniem każdego dzieła. Obraz sztalugowy Jerzego Nowosielskiego *Pływaczka* (1956) konserwowany na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, okazał się być wykonany nietypowymi technikami. Artysta wykorzystał zaprawę emulsyjną zmieszaną z jajami, nie rozmieszczał jednak równomiernie jaj w strukturze zaprawy i — sądząc z nierównomiernej grubości — nakładał ją dość niestarannie. Podobnie niekonsekwentnie traktował warstwę malarską: miejscowo olejną, miejscowo temperową. W rezultacie wewnątrz obrazu powstały naprężenia oraz złuszczenia i pęcherze na jego powierzchni. *Pływaczka* pochodzi z okresu, kiedy twórca eksperymentował, stosując m.in. zabieg polegający na tym, że nie używał ani przklejenia, ani zaprawy, lecz spryskiwał płótno werniksem w aerozolu, a gdy warstwa ta zaschła, malował farbą olejną. W efekcie niedostatecznej izolacji farba nierównomiernie wsiąkała w podobrazie<sup>7</sup>. Równie eksperymentatorski charakter miało malowidło ścienne Jerzego Nowosielskiego *Matka Boska Orantka* wykonane farbami akrylowymi na powierzchni betonowego nagrobka<sup>8</sup>. Brak odpowiedniego przygotowania podłoża oraz ekspozycja bez zabezpieczenia przed zewnętrznymi warunkami i wahaniami klimatycznymi (nagrobek znajduje się na cmentarzu) szybko doprowadziły do zniszczeń w strukturze malowidła. Naprawa wymagała interdyscyplinarnej konserwacji i restauracji oraz wykonania prac budowlanych i konstruktorskich zabezpieczających nośnik dzieła. Nowosielski kreował nie tylko nowatorskie poglądy dotyczące sfery *sacrum* i *profanum*, równie odkrywcy okazał się być w zakresie technik i technologii artystycznych. Większość prac artysty wykonana jest w technice olejnej, akrylowej lub temperowej, ale zdarzają się też „autorskie” techniki, zarówno jeśli chodzi o podłoża, jak i warstwy malarskie — jak choćby przytoczone powyżej. Przykłady te przywołuję jako ostrzeżenie, że nie można stosować standardowej wiedzy,



Włodzimierz Pawlak, *Muchy*, 1983–1984. Fot. J. Gładkowski



nawet jeśli jest oparta na posiadanym doświadczeniu czy tym bardziej rutynie, bowiem każdy przypadek jest inny.

**D**oświadczenia zdobyte w pracy przy tzw. malarstwie materii zdecydowanie poszerzają zakres zagadnień konserwacji-restauracji malarstwa. Wykonano liczne badania, prace konserwatorskie i restauratorskie, a niekiedy również rekonstrukcje dzieł Piotra Potworowskiego, Józefa Szajny, Jadwigi Maziarskiej, Tytusa Sas-Dzieduszyckiego, Aleksandra Kobzdeja, Jana Lebensteina, Mariana Bogusza i wielu innych. Ich nietypowa trójwymiarowa faktura, podobnie jak ta stosowana przez prekursorów malarstwa materii, takich jak Antonio Tapies czy Albert Burri, sama w sobie była środkiem ekspresji, wyrazem zachwytu i uwielbienia dla malarskiej materii, a nie tylko tworzywem. Konserwacja takich obrazów nie mieści się w tradycyjnych kryteriach konserwacji malarstwa. Ich trójwymiarowy wygląd mógł być zaplanowany, ale mógł też wynikać z improwizacji. W większości abstrakcyjne, pokryte są grubymi warstwami farby kładzionej na różnorodnych podłożach — najczęściej na płótnie, sklejce, płycie paździerzowej. Wzbogacają je elementy dodane, jak płótno o urozmaiconej fakturze, piasek, żwir, fragmenty metalu, patyki, przedmioty znalezione i wiele innych. Wszystko to składa się na „autonomiczną strukturę”, charakterystyczny, nowy język ekspresji. Działania konserwatorskie w tym przypadku polegają na otoczeniu opieką wszystkich tych pozornie „niemalarskich” elementów, tak by wyeksponować znaczenie materii i kontekstu powstania dzieła. Nierównomierne brzegi, przedmioty znalezione i wklejone w fakturę, napisy itp. — traktowane są jak integralne elementy dzieła sztuki. Oznacza to szacunek dla utworu, pragnienie ocalenia wszystkich jego elementów, i wiąże się z koniecznością sprowadzenia ilości materiałów konserwatorskich do minimum niezbędnego do zachowania obrazu, czyli postępowania wedle zasad minimalnej konserwacji. Postępowanie takie pozwala uświadomić sobie, jaką ewolucję przeszła opieka nad dziełami sztuki. Obiekty malarstwa materii często charakteryzował brak przyczepności (adhezji) do podłoża i kohezji, tj. wewnętrznej spójności. Nie będąc reliefami ani rzeźbami często wymagają wzmocnienia wewnętrznej konstrukcji nośnej, żmudnego dobrania środków konserwatorskich, nierzadko poprzedzonego rozległymi badaniami naukowymi. Badania te pozwalają zapobiec pokrywaniu obrazów zbyt grubą warstwą materiałów konserwatorskich, co umożliwi zachowanie ich w kształcie maksymalnie zbliżonym do pierwotnego.

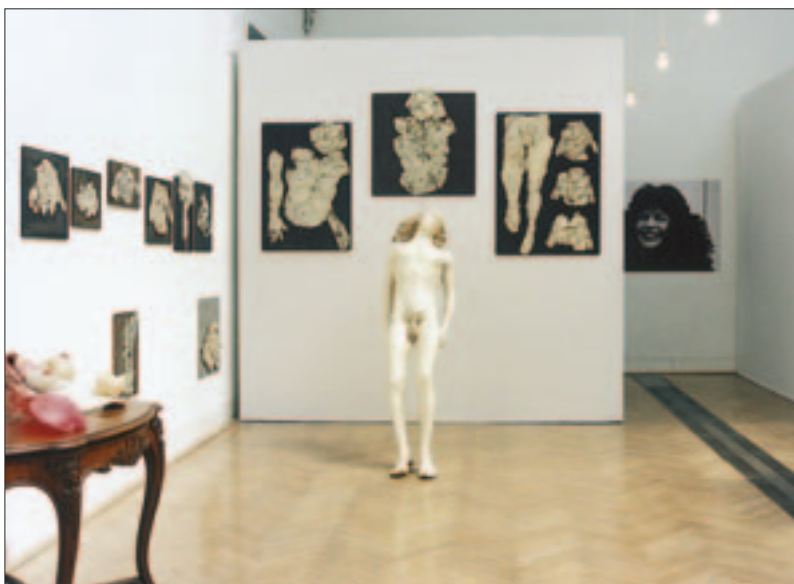
**Z**adbanie o autentyczność autorskiej idei dzieła w *Dziennikach* Włodzimierza Pawlaka, okazało się możliwe dzięki wskazówkom autora. W obrazach Pawlaka z tego cyklu znajdujemy szereg przedmiotów codziennego użytku: zdjęcia, etykietki, zapałki, zaschnięte owady i inne. W Stedelijk Museum w Amsterdamie *Dzienniki* zostały umieszczone w komorach za szkłem i są traktowane jak świętość.



Jonasz Stern, *Różowa pustynia*, 1976. Fot. J. Gładkowski

Nie ma mowy o jakiegokolwiek wymianie oryginalnych elementów. Ale z wywiadu z artystką możemy dowiedzieć się, co on sam sądzi na ten temat. Niektóre jego wypowiedzi, które cytowałam studentom konserwacji, dotyczące obrazów z przyklejonymi muchami, bardzo ich rozśmieszyły. Pawlak upoważnił bowiem konserwatorów do łapania nowych much i wklejania ich w miejsce tych, które wyschły i odpadły. Przypomina mi to obrazy Jonasza Sterna, w których wykorzystane zostały rybie ości i kręgosłupy. Na moje pytania, odnośnie wymiany elementów, artysta odpowiedział: „dziecko, ugotuj sobie odpowiednio dużą rybę, byleby liczba kostek się zgadzała”<sup>9</sup>. Te przykłady w ciekawy sposób ilustrują zagadnienie autentyczności kwestionowane czasem w odniesieniu do sztuki najnowszej.

**Zachowanie autentyczności materii i idei to casus** sprawowania opieki nad spuścizną Aliny Szapocznikow. Niektóre prezentacje jej dzieł, zwłaszcza asamblaży, przybierały czasami szokująco odległe w nastroju i skrajnie odmienne od pierwotnych zamierzeń autorskich formy. Było to szczególnie widoczne w serii monograficznych wystaw Aliny Szapocznikow w 25 rocznicę jej śmierci, które odbyły się w warszawskiej Zachęcie, Muzeach Narodowych w Krakowie i Wrocławiu, Muzeum Sztuki w Łodzi, oraz późniejszych ekspozycji w Galerii IRSA w Warszawie, a ostatnio także w czasie prezentacji depozytu *Znaki czasu* w poznańskim Muzeum Narodowym. W pracy *Łza* (1971) odlew piersi umieszczony jest w naklejonej na przezroczystą płytę polimetakrylanową (z pleksi) siatce z poliestru (prawdopodobnie fragmencie firanki). Ta praca w zamierzeniu autorki miała formę ściekającej łzy, i nie bez znaczenia dla jej zrozumienia jest wiedza o mastektomii, której poddana została artystka. Praca powinna być eksponowana w pionie, bywała jednak eksponowana w poziomie, z pominięciem ważnego przesłania pracy zawartego w tytule. Można powiedzieć, że niezależnie od podjęcia starań o zachowanie materii, postąpiono niezgodnie z pierwszą dyrektywą Cesare Brandiego — nie zachowano przesłania i wyobrażenia. Pomyłka ta pokazuje nam, jak ważna jest właściwa rejestracja pracy, dbałość o ustalenie kontekstu jej towarzyszącego oraz współpraca zespołu kuratorów i konserwatorów, mających spełniać funkcje adwokatów dzieła sztuki i artysty wraz z jego prawami do zachowania integralności utworu. Oświetlana od wewnątrz rzeźba *Kaprys* (1967) Szapocznikow to duża kompozycja przestrzenna wyglądająca jakby pokonywała siły grawitacji. Jest wykonana z nawleczonych na metalową konstrukcję elementów poliuretanowych pokrytych czerwoną, barwioną w masie żywicą poliestrową. Stan zachowania rzeźby tak szybko się pogorszył, że trudno było ustalić, jak dalece „kapryśną” formę miała pierwotnie. Szapocznikow była niewątpliwie jedną z prekursorok stosowania tworzyw sztucznych w rzeźbie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Poliuretany o takiej budowie (część z nich jest estrowa, a część eterowa) są nietrwałe. Większość żywic sztucznych mogłaby przetrwać, ale pod warunkiem, że będą



Wystawa monograficzna Aliny Szapocznikow, Zachęta, 1998. Fot. A. Pietrzak-Bartos



Iwona Szmelter i Piotr Stanisławski przy rzeźbie Aliny Szapocznikow *Kaprys* (1967, dep. Wielkopolskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, Muzeum Narodowe w Poznaniu).  
Kadr z filmu wideo.





Alina Szapocznikow, *Le Monde* (fragment), 1971, wł. Piotr Stanisławski. Fot. I. Szmelter

Na poprzedniej stronie:

Wystawa monograficzna Aliny Szapocznikow,

Zachęta, 1998. U góry: *Łza*, 1971.

Fot. A. Pietrzak-Bartos



przechowywane w temperaturze poniżej 15°C, w specjalnie przygotowanych do tego pomieszczeniach. Przykład tej pracy pokazuje nam, jak bardzo pomocny może okazać się kontakt z artystą bądź jego bliskimi — o *Kaprysie* i jego konstrukcji informacji udzielił syn artystki, Piotr Stanisławski. Praca dlatego otrzymała taki tytuł, ponieważ wyglądała jakby pokonywała prawa grawitacji — proces konserwacji powinien odbywać się z uwzględnieniem tej wiedzy. Wymagało to szczególnych starań i umiejętności, których zabrakło podczas pierwszej konserwacji w 1975 roku. Przeprowadzający ją wówczas chemik scalił obiekt w taki sposób, że konstrukcja została wzmocniona, ale ekspresja i kolorystyka rzeźby uległa zmianie. Stało się to z powodu naklejenia czerwonego stylonu na barwny, grubo nałożony klej poliestrowy. W czasie kolejnej konserwacji konieczne było usunięcie tych nawarstwień i odtworzenie pierwotnego zamysłu i techniki artystki. Zniszczenia w wielu pracach Aliny Szapocznikow wynikały z zabrudzeń, wtopienia się kurzu w plastyfikatory żywic, które migrowały ku powierzchniom. Bardzo często taki efekt wynikający ze stanu zachowania materiałów interpretowano jako zamierzone „rakowacenie” ich powierzchni. Pociemniałe powierzchnie całkowicie maskowały to, co znajdowało się pod spodem. W wielu wypadkach diagnoza historyków sztuki powodowała, że w czasie konserwacji wzmocniano jedynie konstrukcję nośną rzeźby, pozostawiając dzieła Szapocznikow w stanie „ruiny estetycznej”. Podobne postępowanie oparte było na założeniu, że w pracach artystki — która przeżyła holokaust, a została pokonana przez chorobę nowotworową spowodowaną najprawdopodobniej zatruciem przez żywice sztuczne, z których wykonywała swe dzieła w ostatniej dekadzie życia — mamy do czynienia ze specyficzną, „samodegradującą się” materią. Ta interpretacja poprzez tragiczną biografię, powtarzana przez historyków sztuki i dziennikarzy, zaczęła być niezależnym życiem dzięki licznym publikacjom, a nietrwałość rzeźb Szapocznikow z późnego okresu stała się symbolem nietrwałości sztuki współczesnej eksperymentującej z nowymi materiałami. Konserwowałam ponad sto czterdzieści prac artystki, często re-instalując je ze szczątków, i pozwalałam wyciągnąć sobie odmienne wnioski. *Le Monde* Aliny Szapocznikow, przed konserwacją całkowicie ciemny i nieczytelny, po oczyszczeniu ujawnia, że pagórki z żywicy poliestrowej przedstawiają zatopione w niej sztuczne oczy; artystka umieściła je na tle dziennika „*Le Monde*” — możemy odczytać datę, a nawet poszczególne informacje o czyhających na współczesnego człowieka zagrożeniach. W badaniach obiektu i jego historii zdiagnozowano te nawarstwienia jako wtórne i wymagające usunięcia. Jak się okazało, ciemnienie kolorów i zniszczenia materii wynikały właśnie z migracji zmiękczaczy na powierzchnię żywic sztucznych i łapania przez nie kurzu, nieodpowiednie przechowywanie zaś doprowadziło do licznych uszkodzeń mechanicznych. Wyjaśnienie przyczyn złego zachowania obiektu pozwoliło



Alina Szapocznikow, *Nowotwory uosobione*, 1971. Fot. A. Pietrzak-Bartos



Krzysztof Bednarski, *Trawa, tylko trawa* (fragment), 1996, wł. CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa.  
Fot. I. Szmelter

na sformułowanie innych tez i koncepcji opieki — w tym stanie wiedzy nie można było poliestrowej kompozycji pozostawić w stanie „ruiny”, interpretując dzieło poprzez pryzmat „rakowacenia” jego materii. Pierwotne przesłanie i idea autorska ma znaczenie pierwszoplanowe, nawet jeśli złe zachowanie pracy, jej malownicze zniszczenie, zdaje się pociągające interpretacyjnie. Ekspozycja prac w stanie zniszczenia, niejako arbitralnie przesądzona przez jej opiekunów, jest poniekąd naruszeniem praw autorskich.

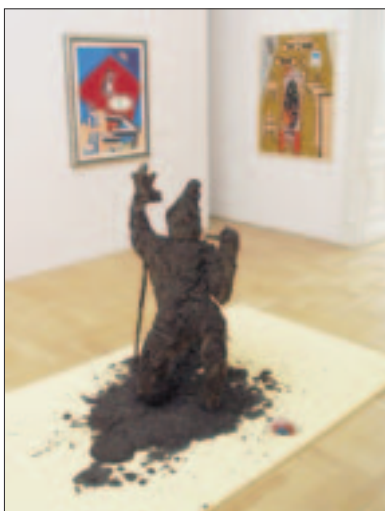
Jednak wszystkie zabiegi konserwatorskie mogą pójść na marne, gdy nie zostaną spełnione zasady prawidłowego transportu. Taka sytuacja miała miejsce w przypadku *Popiersia bez głowy* (1968) teźże rzeźbiarki — pracy poddanej szerokiej konserwacji poprzedzającej wspomniany już dwuletni cykl wystaw. Niestety na ostatnim etapie transportu praca została uszkodzona, wskutek umieszczenia w za małym pudełku — powstało w niej 28 sporych pęknięć. Jedna z najbardziej znanych rzeźb artystki, ozdabiająca okładki książek o sztuce współczesnej, praca w pełni przestrzenna, splaszczyla się! Należało przeprowadzić ponowną konserwację i dorobić dodatkowy stelaż, wzmacniający konstrukcję rzeźby.

Ten przypadek świadczy nie tylko o arogancji w stosunku do obiektów sztuki współczesnej, traktowania rzeźby jak materiału, który można „upchnąć” do zbyt ciasnego pudła, ale też o braku wyobraźni. Mają z tym problem nawet najpoważniejsze muzea. Po konserwacji i rekonstrukcji *Nowotworów uosobionych* (1971) Szapocznikow, environment składającego się z 14 z poliestrowych odlewów głowy artystki wypełnionych gazetami, pracę tę wielokrotnie wystawiano na różne sposoby, gdyż kuratorzy byli niesłusznie przekonani, że mogą dowolnie zestawiać poszczególne odlewy, ustalać odległości między nimi i umieszczać je na dowolnym tle<sup>10</sup>. Tymczasem o wszystkim tym zdecydowała artystka, o czym wiadomo z dokumentalnych fotografii, i decyzję tę należało respektować. Znowu powracamy do dyrektywy Brandiego: bądźmy wierni „wyobrażeniu”, czyli szukajmy informacji u źródła, w wypowiedziach artystów, w ich listach, rachunkach zakupu prac itp. Starajmy się odtworzyć autorski wygląd dzieł.

W tym celu w muzeum sztuki nowoczesnej S.M.A.K. w Gandawie opracowano standardy, zgodnie z którymi niemożliwe jest nabycie pracy bez dokładnej instrukcji przekazanej na piśmie przez artystę, bez jego rysunków, szkiców, nagranego wywiadu, a także opisu całokształtu kariery twórcy, który przechowuje się w postaci cyfrowego zapisu. Równolegle prowadzone jest archiwum rzeczowe, gdzie zbierane są fragmenty tworzyw, materii, przedmioty służące do wymiany w razie zniszczenia oryginalnych elementów — w pudełkach z tektury bezkwasowej. Zawsze zadaje się artyście pytania o tworzywo: „Jakie jest jego znaczenie? „Czy muszą być zachowane oryginalne elementy, czy, zwłaszcza



Konserwacja pracy Mariusza Kruka, *Rycerz z tępym mieczem*. Fot. A. Wielocha, J. Waśko



Mariusz Kruk, *Rycerz z tępym mieczem*, 1986, wystawa indywidualna, Zachęta, 2004.

Fot. S. Madejski

w przypadku instalacji, mogą one podlegać wymianie?” Takie informacje istotne są także z prawnego punktu widzenia.

Polski projekt „Zachować dla przyszłości”, rozpoczęty w 1996 roku, polega m.in. na nagrywaniu wywiadów z artystami. Celem tego projektu jest nie tylko zarejestrowanie wypowiedzi artysty na temat pojedynczego dzieła sztuki, ale także namówienie go do zastanowienia się nad przesłaniem swojej sztuki, aby umożliwić zgodną z tym przesłaniem opiekę nad swoimi dziełami. W latach 1999–2002 w unijnym projekcie „Artists Interviews”, prowadzonym przez Instytut Collective Nederland (ICN) z Amsterdamu i londyńską Tate Modern, opracowano model wywiadu i założono archiwum. Obecnie obejmuje ono wiele cyfrowych zapisów z muzeów europejskich i amerykańskich. W wywiadach ustala się „słowa kluczowe” (key words), dzięki którym można łatwo znaleźć zarówno artystów, jak i zagadnienia, materiały itd. Nawet artyści o ogromnym dorobku, tacy jak Magdalena Abakanowicz czy Mirosław Bałka, potraktowali wywiady bardzo poważnie. Określenie przesłania i idei dzieła, etapów twórczości, jest dla nich samych ogromnym wyzwaniem, rodzajem rewizji i próbą zmierzenia się z własnym dorobkiem.

Interpretacja przykładów dotyczących sztuki instalacji i re-instalacji zawdzięczamy kolejnemu projektowi unijnemu „Inside Installations”, podczas trwania którego analizowano 34 prace współczesnych artystów<sup>11</sup>. Jedną z nich była *Trawa, tylko trawa* (1996) Krzysztofa Bednarskiego. Według artysty forma tej instalacji ma otwarty charakter i może być dostosowana do każdego pomieszczenia. Instalacja liczy 12 skrzynek, ale może być eksponowana także z mniejszą ich liczbą. To, co dla artysty jest istotne, to skonfrontowanie widza ze światłem i zapachem mokrej ziemi unoszącym się w małym pomieszczeniu. Zawartość skrzynek powinna być podlewana. Stanowi to nie lada wyzwanie dla muzeum, ponieważ do sal ekspozycyjnych wprowadzamy wodę, ziemię, wilgoć, a wraz z nimi zagrożenia mikrobiologiczne. Zapach mokrej ziemi działa na zmysł węchu, a jasne światło mocnych żarówek w ciemnym pomieszczeniu jest dodatkowym bodźcem. Na 1800 metrach pociętego na kawałki drutu kolczastego znajdują się kwiatki — małe bawełniane kuleczki. Jest ciepło, nieznośnie duszno i pachnie mokrą ziemią. Na tych wrażeniach opiera się przesłanie dzieła, a liczba skrzynek czy zajmowana przez nie przestrzeń nie ma większego znaczenia. Natomiast ma znaczenie, aby w otaczającej przestrzeni nie było prac o ekspresji zmieniającej kontekst obiektu.

● coraz bardziej zaawansowanemu niszczeniu instalacji *Rycerz z tępych mieczem* Mariusza Kruka poinformowała nas kuratorka Zenobia Karnicka z Muzeum Sztuki w Łodzi. Praca została mocno uszkodzona w skutek nie tyle działania zewnętrznego, co z przyczyn technologicznych, zwanych „wewnętrznymi”; pech chciał, że wykonany z błota rycerz zawalił się i rozpadł podczas ekspozycji



Krzysztof Knittel, Dariusz Kunowski, *Dotykać węża od środka*, „Sztuka współczesna dla wszystkich dzieci”, Zachęta, Warszawa, 2003 — instalacja z wykorzystaniem nowych środków artystycznych (ciemny labirynt działający na wszystkie zmysły, aktywna rola widza). Fot. J. Sielski



w Zachęcie. Rzeźba przedstawiająca pochyloną postać o naturalnych wymiarach z wyciągniętym do góry mieczem miała niewystarczająco wytrzymałą konstrukcję, jak na wychyloną do przodu ciężką rzeźbę. Wykonana była ze zmieciwych gazet, formowanych bandażem z gipsem, nakładanych na bardzo słaby szkielet metalowy. Naklejona została na to gruba polichromowana warstwa zawierająca klej dyspersyjny, kredę i ziemię. Kiedy obiekt trafił do pracowni konserwatorskiej, rozpoczęliśmy natychmiastową akcję ratunkową, utrwalając osypującą się z niego suchą ziemię. Okazało się, że jest to postępowanie niewłaściwe. Dopiero po rozmowach z artystą wyszło na jaw, że przedmiotem naszej troski stało się niepotrzebnie zachowanie substancji wielorazowego użytku, podczas gdy należało zająć się rekonstrukcją szkieletu i wnętrza rzeźby. Zdaniem autora stworzona przez niego konstrukcja nie miała prawa funkcjonować tak długo i przetrwać tyle wystaw. *Ryccerz z tępy mieczem* okazał się obiektem o złożonym charakterze — instalację stanowi zestaw przedmiotów, które montuje się każdorazowo na wernisażu i obrzuca na nowo błotem, czy też ziemią torfową wymieszaną z wodą. Zachowując zewnętrzną formę skorupy rzeźby wymieniono całkowicie jej wnętrze. Funkcję nośną wzmocniono dzięki dodatkowej konstrukcji metalowej oraz wypełnieniu jej ostrożnie trwałą, dwuskładnikową PU (żywicą poliuretanową). Proces był niebezpieczny, ponieważ bardzo łatwo jest w ten sposób rozsądzić formę dzieła sztuki. Dzięki starannemu dobraniu parametrów PU uzyskaliśmy jednak dobry efekt; zabieg oczyszczania wnętrza rzeźby odbył się bez narażenia rzeźby na pęknięcia.

**Re**-instalacja gigantycznej pracy Fabrizio Plessiego *Płynny czas* została wykonana dzięki szkicom artysty i wystawiona w wielopiętrowym hallu w Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) w Karlsruhe — największym w Niemczech muzeum sztuki nowych mediów. Idea pracy to oddanie wrażenia spływającej wody: woda ścieka z młyńskiego koła, a efekt ten jest transmitowany na ekrany telewizyjne. Całości dopełnia szum wody, brzęczenie ekranów oraz specjalnie obniżona temperatura, mamy więc do czynienia z wrażeniami typowo haptycznymi. W podobny sposób na zmysły widza oddziaływał labirynt Krzysztofa Knittla i Dariusza Kunowskiego, prezentowany na wystawie „Sztuka współczesna dla wszystkich dzieci” w Zachęcie w 2003 roku.

Inne problemy wiążą się z pracami wykonanymi z użyciem światła. W tym samym muzeum w Karlsruhe znajduje się kolekcja neonowych instalacji. Okazuje się, że co jakiś czas gaz wypełniający rurki zmienia się. Ma inne natężenie i inną objętość. Ważną rolę odgrywają tu fizycy, mierzący te parametry spektrofotometrem. Jeśli nie da się zachować lamp z czasu powstania pracy, to należy dobrać odpowiednią współczesną jednostkę światła. W tym przypadku autentyczność dzieła sztuki osiąga się z pomocą znajomości nowych mediów, ale zachowując pierwotne przesłanki i ekspresję dzieła.



Dyskusja na temat zachowania i wystawiania pracy Nam June Paika *Świeca*, zorganizowana w ramach warsztatów INCCA, Museum of Modern Art, Nowy Jork, 2007. Fot. I. Szmelter

Większość czynności konserwatorskich polega przede wszystkim na badaniu, dokumentowaniu, zdobywaniu wiedzy, rozpoznaniu, co jest dziełem sztuki, jakie wartości są w nim eksponowane, co składa się na samo wyobrażenie. Postępuje się tak w trakcie budowania kolekcji, ale też w trakcie konserwacji. Bardzo często przy zdejmowaniu warstw przemalowań, poszukując proveniencji obiektu i historii tych nawarstwień dokonujemy odkryć, które całkowicie zmieniają identyfikację obiektu. Nazywamy to *heureka* od greckiego *heurisko* — odkrywam. Jest to proces, przynoszący konserwatorowi i całemu zespołowi dużą satysfakcję.

Innym problemem, szczególnie żywym w wypadku realizacji o charakterze konceptualnym, jest zachowanie autorskich praw do integralności utworu. Dobrym przykładem jest tu niebieska linia Edwarda Krasińskiego, którą artysta oznaczał przestrzeń, włączając ją tym samym w obręb artystycznego projektu. Podobnie poezja konkretna i instalacje Stanisława Dróżdża zachowują status idei, zrealizowanej za każdym razem w nowy sposób, z dbałością jedynie o zgodność z koncepcją. Projekt sygnowany przez Dróżdża jest jego dziełem, przedmiotem wystaw muzealnych, a także obrotu rynkowego<sup>12</sup>. Z kolei w 2007 roku podczas sesji w Museum of Modern Art w Nowym Jorku (z udziałem europejskich i amerykańskich grup badawczych INCCA), jako przykład rekonstrukcji dzieła jako konceptu omawiano instalację Nam June Paika *Świeca*, zakupioną przez Museum für Moderne Kunst we Frankfurcie. Głównym elementem instalacji jest świeca, filmowana przez dwie kamery. Jej przetworzone, barwne obrazy rzutowane są za pomocą projektora na ściany pomieszczenia. Oglądamy mnóstwo tęczyowych pryzmatów, a efekt ten zależny jest od świecy, kamery, projektora i ścian muzeum. Autentyzm wymienionych przedmiotów nie odgrywa większej roli. Najistotniejszym elementem pracy jest sama idea, która nie może być dowolnie moltiplikowana i chroniona jest prawem autorskim. Pracę tę wystawiano wiele razy i za każdym razem efekt był różny. Podczas pierwszej ekspozycji maszyna projekcyjna rzucała ciepłe, żółte światło, później, gdy wkroczyły media cyfrowe, światło było bardziej niebieskawe. Postanowiono więc wykorzystać projektory starszej generacji, które dawały żółte światło.

Słynna rycina Williama Hogartha *Time Smoking a Picture*, często przywoływana w kontekście działalności przeróżnych towarzystw opiekuńczych nad sztuką i muzeów, stanowi chyba najbardziej dobitną przenośnię starzenia się dzieł sztuki. Jednak największe zagrożenia dla obiektów sztuki najnowszej to nie tylko zniszczenia spowodowane upływem czasu. Równie ważny jest problem braku przygotowania konserwatorów i opiekunów do pełnienia nowych wyzwań, jakie niesie sztuka, a to wiąże się z koniecznością wprowadzenia nowych procedur.

Największe zagrożenie bierze się z niewłaściwego rozpoznania dzieła, zarówno w sensie materialnym, jak i niematerialnym. Popelniony na początku błąd może

skutkować dalszymi nieporozumieniami, takimi jak sztywne stosowanie ram i tradycyjnych standardów w stosunku do zmiennej i interdyscyplinarnej sztuki. Kolejne problemy łączą się z koniecznością dostosowania metod konserwacji zapobiegawczej, aktywnej, restauracji i re-instalacji prac w wystawiennictwie.

**M**odele rozpoznania, wartościowania i opieki nad przybierającymi różnorodnie formy realizacjami sztuki najnowszej przygotowują grupy złożone z profesjonalistów uczestniczące we wspólnych projektach badawczych. Na podstawie analizy tysięcy przypadków zmierzamy do sformułowania nowej, alternatywnej ramy conceptualnej dla opieki nad nowoczesnymi dziełami sztuki. Baza internetowa o adresie [www.incca.org](http://www.incca.org) zarządzana jest przez międzynarodowy zespół ekspertów, oceniających publikacje (teoria, metodyka), jak i przykłady (*case studies*), które najłatwiej trafiają do odbiorcy. Baza zawiera informacje o modelowych, pilotażowych przykładach konserwacji-restauracji na całym świecie. Sieć INCCA jest interaktywna — można stać się jej współpracownikiem, uczestnicząc w zbieraniu wywiadów z artystami na temat ich prac. Jest nowoczesnym źródłem wiedzy, stanowi otwartą platformę dla wszystkich zainteresowanych przetrwaniem sztuki najnowszej.

<sup>1</sup> Szerzej o tym: I. Szmelter, *Współczesna teoria konserwacji i restauracji dóbr kultury. Zarys zagadnień*, „Ochrona Zabytków”, 2006, nr 2, s. 5–38.

<sup>2</sup> Przykłady poniższe dotyczą w większości prac na polu konserwacji i restauracji, które wykonywałam samodzielnie w latach 1987–2008, a także w ramach kilku projektów badawczych wraz z asystentami — Moniką Koroną, Joanną Czernichowską, Moniką Jadzińską, Jackiem Gramatyką, a także z partnerami projektów unijnych „Raphael” i „Cultura 2000”. Na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki w ASP w Warszawie pracowali ze mną przy obiektach najnowszych magistranci — Magdalena Pieczonko, Piotr Rabicki, Magdalena Kijanko, Ula Mariak, Joanna Waśko, Agnieszka Wielocha, Ula Kusz, a w zakresie teorii doktoranci — Anna Zadora, Patrycja Engel, a obecnie Duška Sekulić Čiković. Wielką pomoc służyli mi także kuratorzy zbiorów, z których pochodziły dzieła sztuki, a także konsultanci z Podyplomowego Studium Muzealnictwa Uniwersytetu Warszawskiego — za co wszystkim wymienionym i wielu innym, którzy przyczynili się do rozwoju teorii i praktyki, serdecznie dziękuję.

<sup>3</sup> Por. m.in.: „Zachować dla przyszłości — artyści warszawscy”, Warszawa 2003; „Zachować dla przyszłości — artyści poznańscy”, Poznań 2006 — publikacje w formie płyt CD i DVD, będące elementem projektu opieki nad sztuką nowoczesną pod kierunkiem I. Szmelter z zespołem (m.in. M. Korona, M. Jadzińska, J. Gramatyka, J. Waśko, A. Wielocha, A. Zadora). Projekt wpisuje się od 1997 roku w program dotyczący sztuki współczesnej, w działalność międzynarodowej grupy badawczej International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA). Patr.: [www.incca.org](http://www.incca.org).

<sup>4</sup> Szerzej o traktowaniu sztuki efemerycznej: I. Szmelter, *Rama conceptualna opieki nad najnowszym dziedzictwem kulturowym — próba rozwiązania współczesnych zagadnień teorii oraz praktyki konserwatorskiej w odniesieniu do sztuki nowoczesnej i współczesnej*, w: *Współczesne problemy teorii konserwatorskiej w Polsce*, red. B. Szmygin, Polski Komitet Narodowy ICOMOS, Warszawa — Lublin (w przygotowaniu).

- <sup>5</sup> Dlatego też warto pamiętać , że sztuka dociera do odbiorców także poprzez nośniki multimedialne oraz internet. Patrz też: E. Mikina, *Muzeum wirtualne*, w: *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*, Muzeum Sztuki, Łódź 2007, s. 86.
- <sup>6</sup> B. Tworek-Matuszkiewicz, *Can Good Girls go Bad?*, postprint, Triennale ICOM-CC, Haga 2005.
- <sup>7</sup> Na podstawie wywiadu z Krystyną Zwolińską, koleżanką ze studiów Jerzego Nowosielskiego, jego późniejszą modelką, autorką opracowań z historii sztuki i technologii artystycznych.
- <sup>8</sup> Jerzy Nowosielski, *Matka Boska Orantka*, polichromia akrylowa na betonie, nagrobek ks. prof. Klingera, Cmentarz Prawosławny w Warszawie.
- <sup>9</sup> Por. przypis 5.
- <sup>10</sup> Artystka zmarła w 1973 roku, a ochrona praw autorskich obowiązuje obecnie do 70 lat po śmierci artysty.
- <sup>11</sup> *Inside Installations. The Preservation and Presentation of Installations, Art*, ICN Amsterdam, SBMK Gandawa 2007, Case study „Bednarski”, red. M. Jadzińska, I. Szmelter, s. 8–9; także [www.inside-installations.org](http://www.inside-installations.org), [www.incca.org](http://www.incca.org), 11.09. 2008.
- <sup>12</sup> Na podstawie rozmowy z Pawłem Sosnowskim, krytykiem sztuki, publicystą i kuratorem wielu znaczących wystaw sztuki nowoczesnej, przeprowadzonej przez Iwonę Szmelter 29 lipca 2007.

Na następnych stronach:  
Krzysztof Zarębski, *Instrument*, 1992.  
Fot. J. Gładkowski









**H**istoria myśli konserwatorskiej, w tym historia idei konserwacji prewencyjnej, przeplata się z historią muzealnictwa. Obie dziedziny są od siebie zależne i wzajemnie się dopełniają. Specjaliści w Europie zaproponowali klasyfikację jakościową zagrożeń dziedzictwa kulturowego. W tym ujęciu zastosowano podział na podstawowe, wtórne i przypadkowe czynniki degradacji. Podstawowe czynniki to te, z którymi konserwator i muzeolog mają do czynienia na co dzień i których skutków nie można uniknąć. Chodzi tu o działanie światła, skażenie środowiska, zmienną względną wilgotność i temperaturę, właściwie zawsze obecne w „środowisku muzeów”. 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 ogień, katastrofy naturalne oraz wandalizm. W momencie ich pojawienia się interwencja specjalistów jest sprawą nadrzędną. Opracowana przez Canadian Conservation Institute (CCI) w 1990 roku klasyfikacja dziesięciu podstawowych zagrożeń, czyli dziesięciu podstawowych czynników wpływających na degradację obiektów dziedzictwa kulturowego, oparta została na innej koncepcji, a mianowicie na częstotliwości występowania i skali zagrożenia.

**K**onserwacja prewencyjna sztuki najnowszej korzysta na tyle, na ile jest to możliwe z wcześniejszych doświadczeń w opiece nad tradycyjnymi dziełami sztuki i historycznymi budowlami. Doświadczenia dowodzą, że im znamienitsze obiekty, tym szersze środowiska społeczne były zainteresowane utrzymaniem ich w dobrym stanie, co prowadziło do opracowań skutecznych wytycznych opieki.

**W** polskich muzeach, pełnych po II wojnie światowej dramatycznie zniszczonych obiektów, wraz z rozwojem profesji konserwatora-restauratora stały się powszechne bardziej interwencyjne, czasami nawet wprost inwazyjne metody postępowania, mniej zwracano zaś uwagę na fakt, że wiele z zaistniałych uszkodzeń i zniszczeń obiektów było skutkiem zaniedbania należytej opieki.

**W**spółcześnie szersze próby zdefiniowania kompleksowych działań mających na celu ochronę dziedzictwa kulturowego podjęto w latach 70. XX wieku. W opisach wprowadzono terminy: ochrona/konserwacja zintegrowana, kompleksowa, zapobiegawcza, profilaktyczna. Dzięki zróżnicowanej terminologii zwrócono uwagę na ważność wszystkich elementów opieki konserwatorskiej, a zwłaszcza tych, mających na celu powstrzymanie procesów destrukcji obiektów zabytkowych, powodowanych upływem czasu i oddziaływaniem niekorzystnych warunków otoczenia. Badania koncentrowały się na określeniu

właściwych standardów przechowywania i ekspozycji kolekcji, głównie poprzez kontrolę i regulację warunków klimatycznych, w tym także wpływu promieniowania UV. Definicje obejmowały postępowanie konserwatorskie, nieprzewidujące ingerencji estetycznej. Celem było jedynie zabezpieczenie zabytku w stanie, w jakim dotrwał do naszych czasów. Termin konserwacja zapobiegawcza charakteryzował więc działania próbujące zapobiec skutkom upływającego czasu. Obecnie termin konserwacja prewencyjna odnosi się do działań logistycznych, przewidujących i przeciwdziałających wszelkim zagrożeniom obiektów chronionych; oznacza zapobieganie sytuacjom i działaniu czynników wpływających na pogorszenie stanu obiektów<sup>1</sup>.

**O**d lat 80. XX wieku zintensyfikowano międzynarodowe inicjatywy, służące upowszechnieniu i unowocześnieniu zasad ochrony dziedzictwa kulturowego, zarówno w sferze pojęciowej, jak i praktycznej. Przedstawiciele środowisk konserwatorskich na świecie podjęli próby uściślenia pojęć i wdrożenia właściwych modeli postępowania. Nacisk położono na podstawową opiekę, w tym tak oczywiste działania jak przeglądy zbiorów pod kątem ewentualnych zagrożeń, które mogły spotkać obiekty, bezpieczne czyszczenie z kurzu, profesjonalne pakowanie i przechowywanie. Interesującym przykładem praktycznego zastosowania zasad konserwacji zapobiegawczej były kolejne projekty zapobiegające zagrożeniom dziedzictwa kulturowego w Holandii, kraju o niesprzyjających warunkach naturalnych. Wdrożony w latach 90. XX wieku holenderski plan „Delta” obejmował kompleksowe, blisko dziesięcioletnie działania służące profilaktyce, które objęły 21 muzeów i 12 archiwów państwowych<sup>2</sup>. Podstawą dla rozpoczęcia tych działań było stwierdzenie stanu bezpośredniego zagrożenia dla narodowych dóbr kultury, co sprawiło, że instytucje zarządzające dziedzictwem narodowym, a także siły polityczne, nie mogły zignorować tego problemu. Przeznaczono więc znaczne środki finansowe na zabezpieczenie i przechowywanie wspomnianych zabytków. Wyeliminowano jednak z projektu restaurację, jako działanie zbyt kosztowne i o drugoplanowym znaczeniu dla narodowej strategii opieki prewencyjnej nad zabytkami. Dzięki trwającemu ponad dekadę planowi „Delta”, stan holenderskich zbiorów i sprawowania nad nimi opieki osiągnął wysoki standard, zarówno jeśli chodzi o wiedzę o kolekcjach, jak i o warunki ich przechowywania i ekspozycji.

**W** wielu krajach (poza wspomnianą Holandią także np. w Szwecji), wypracowano szczegółowe metody postępowania, co było możliwe dzięki przeprowadzonym wcześniej rozległym działaniom badawczo-konserwatorskim. Doświadczenia tych krajów mogą być bardzo pomocne w opracowywaniu narodowych i europejskich strategii postępowania wobec dziedzictwa sztuki. Ich rezultatem jest między innymi upowszechnienie modelu *Strategii podejmowania decyzji*

i projektowania konserwatorskiego, przedstawionego na sympozjum „Modern Art: Who Cares?” w Amsterdamie w 1997 roku, w którym pojęcie „konserwacja prewencyjna” odgrywa ważną rolę<sup>3</sup>.

**K**onserwacja prewencyjna współcześnie oznacza zapobieganie procesom destrukcji przez prawidłową pielęgnację, bezpieczne użytkowanie i działania edukacyjne. Określa standardy odnośnie użytkowania i opieki, zaleceń dotyczących właściwych warunków przechowywania, wystawiennictwa, pakowania i transportu. Konserwacja zapobiegawcza wiąże się natomiast z działaniem ogólnym — postępowaniem mającym na uwadze opóźnienie procesów destrukcji.

**Z**integrowane postępowanie polega na przewidywaniu wszelkich zagrożeń, które dotyczą osób, obiektów i dzieł, a także pomieszczeń i urządzeń: biologicznych, klimatycznych, fizycznych i chemicznych, także tych wynikających z konstrukcji budynków. Należy w tym miejscu podkreślić, że powyższe zasady dotyczą w równym stopniu zarówno obiektów *in situ*, jak i zbiorów muzealnych. Na marginesie trzeba nadmienić, że problematyka przemieszczania obiektów będących dobrami kultury, wyrywania ich z właściwego im kontekstu geograficznego i historycznego lub, znacznie rzadziej, ich powrotu do pierwotnych miejsc usytuowania, doczekała się odrębnego, rozległego piśmiennictwa. Szerokim i bardzo ważnym obecnie zagadnieniem jest problem wykorzystania dóbr kultury jako produktu intensyfikującego turystykę, ale tematu tego nie będziemy tutaj rozwijać.

**N**a gruncie polskim próby uporządkowania zasadniczych pojęć, dotyczących konserwacji prewencyjnej i zapobiegawczej podejmowali liczni autorzy. Wieloletnia i zespołowa praca społeczności konserwatorskiej nad terminologią była wspierana i koordynowana przez Bogumiłę J. Roubę z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, a jej wyniki przedstawione w publikacjach: *Propozycja uporządkowania definicji*, 1998<sup>4</sup> oraz *Proces ochrony dóbr kultury. Pojęcia, terminologia*, 2003<sup>5</sup>.

**S**trategia w konserwacji prewencyjnej opiera się na wyborze spośród priorytetów reprezentowanych przez muzealników, konserwatorów-restauratorów, historyków sztuki, i wymusza współpracę wszystkich zaangażowanych, a także wiedzę z różnych, czasem odległych od siebie dziedzin<sup>6</sup>.

**Z**agadnienie to zostało rozwinięte w programie konserwacji prewencyjnej dla zbiorów publicznych, opracowanym w Getty Conservation Institute<sup>7</sup>. Według tego projektu wszelkie działania powinny rozpoczynać się od ekspertyz architekta i inżyniera, zarówno odnośnie konstrukcji budynku, jak i wyboru materiałów, następnie wyboru obiektów do ekspozycji i sposobu ich ekspozycji, wreszcie stałego monitorowania warunków ekspozycji. W takim systemie konserwator-restaurator przestaje odgrywać tradycyjną rolę, jak wtedy, gdy indywidualnie zajmował się obiektami w swojej pracowni. Jego najważniejszym zadaniem

jest odtąd proponowanie właściwych rozwiązań konserwatorskich, biorących pod uwagę różne aspekty funkcjonowania instytucji muzealnej. Konserwator-restaurator musi współpracować ze specjalistami z różnych dziedzin, a w zależności od charakteru zbiorów czasami także wykazać się wiedzą techniczną, która umożliwi mu pełne zrozumienie skutków oddziaływania różnych czynników na zbiory.

**C**oraz większa liczba tych czynników wpływających na stan zachowania zbiorów, pojawianie się nowych przyczyn zagrożeń, zmiany w sytuacji kolekcji, powodują stałe poszerzanie się pojęcia konserwacji prewencyjnej. Pojęcie to ewoluuje w oparciu o praktyczne doświadczenia zbierane podczas realizacji projektów; zmieniają się również podstawowe standardy tego typu konserwacji.

**W** 2000 roku na konferencji w Vantaa w Finlandii zaprezentowano wyniki badań dotyczących funkcjonowania instytucji muzealnych w zakresie konserwacji prewencyjnej. Badania te zostały przeprowadzone przez przedstawicieli organizacji europejskich, działających pod egidą International Centre for the Study of the Preservation and the Restoration of Cultural Property (ICCROM). Prace nad wspólnym programem muzealnym trwały od 1994 roku, a ich zadaniem było stworzenie metodologii wielodyscyplinarnego zarządzania kolekcjami i realizacji zadań konserwacji zapobiegawczej w muzeach. Przedstawiciele środowisk muzealnych stali się inicjatorami rozwoju nowoczesnej myśli konserwatorskiej. Sformułowano dokument zalecający wspólną strategię dla muzeów Europy<sup>8</sup>. Reprezentanci przeszło 20 krajów zaprezentowali materiały dotyczące sytuacji w swoich krajach, a następnie w tematycznych grupach roboczych opracowali kumulatywną strategię postępowania. Na strategię tę składają się wielodyscyplinarne działania, służące ochronie obiektów ruchomych w szerokim kontekście: architektonicznym, urbanistycznym, społecznym, a nawet ekologicznym. Zakłada ona szeroką wymianę naukową, swobodny przepływ informacji i rozwijanie praktyki. Określono pięć podstawowych tematów strategii, opatrzonych szczegółowymi wskazówkami: przewodnictwo, planowanie w instytucjach, szkolenie, dostęp do informacji, rola społeczeństwa.

**S**ieć międzynarodowych instytucji, służących ochronie dziedzictwa kulturowego, w tym m.in. International Council of Museums (ICOM), za pośrednictwem utworzonej grupy specjalistów z całego świata, w International Council of Museums — Committee for Conservation (ICOM-CC) oraz wspomniany już ICCROM zapewnia gromadzenie i przepływ informacji z zakresu konserwacji prewencyjnej. Zagadnienie konserwacji prewencyjnej posiada obszerną i wciąż powiększającą się literaturę, zarówno z powodu aktualności problemu dla nowoczesnego zarządzania placówkami muzealnymi, jak i ze względu na współczesny, szeroki kontekst funkcjonowania tych placówek w wielorakich aspektach: społecznym, historycznym, narodowym, edukacyjnym, turystycznym, marketingowym itd.



**W**ymiana informacji naukowej i działalność edukacyjna instytucji na świecie realizowana jest poprzez pilotowanie projektów badawczych i organizowanie kursów szkoleniowych, adresowanych do środowisk związanych z ochroną dziedzictwa kulturowego. Środowiska te obejmują grupy pracowników muzeów, kuratorów, konserwatorów itp. Działalność edukacyjna ma na celu upowszechnianie modeli strategii konserwacji prewencyjnej oraz wdrażanie konkretnych działań i technicznych rozwiązań.

**W** Polsce strategię wdrażania idei konserwacji zapobiegawczej możemy prześledzić na przykładzie działań podejmowanych w poszczególnych instytucjach, np. Muzeum Narodowym w Warszawie. Jak stwierdziła Dorota Ignatowicz-Woźniakowska, konserwator tego muzeum, pojęcie konserwacji zapobiegawczej jest zagadnieniem wielopłaszczyznowym i w każdym muzeum musi być traktowane inaczej<sup>9</sup>. Strategia Muzeum Narodowego w Warszawie uwzględnia przede wszystkim dwa, ściśle powiązane ze sobą czynniki: konserwację zapobiegawczą architektury gmachu i konserwację zapobiegawczą zbiorów. Muzeum opracowało i wprowadziło autorski program komputerowy, służący monitorowaniu stanu zachowania obiektów. Pracownicy mają możliwość kontroli i szybkiego oraz czytelnego zapoznania się z historią niekorzystnych zmian w dziełach sztuki, które to zmiany mogą być następstwem wahań klimatu, przemieszczania obiektów wewnątrz budynku, transportu i wypożyczeń. Szybko rejestrowane dane, uzyskane na podstawie obserwacji obiektów, ułatwiają projektowanie właściwych strategii postępowania. Zasady profilaktyki muzealnej ujęte są w projekcie obowiązującego w instytucji zarządzenia zawierającego wytyczne na temat właściwych warunków ekspozycyjnych i magazynowych w zakresie parametrów fizycznych i biologicznych<sup>10</sup>.

**S**pecjalistyczne programy edukacyjne dotyczące konserwacji zapobiegawczej, kierowane do środowisk związanych z ochroną dziedzictwa kulturowego — pracowników muzeów, kuratorów, konserwatorów — funkcjonują głównie jako kilkudniowe kursy. Pierwszy taki kurs został zorganizowany przez ICCROM trzydzieści lat temu. W latach następnych, we współpracy z narodowymi i międzynarodowymi instytucjami, organizacja ta pilotowała działania i międzynarodowe projekty w zakresie konserwacji prewencyjnej. Od 2003 roku w organizacji kursów rzymski oddział ICCROM ściśle współpracuje z CCI z Ottawy oraz Instituut Collectie Nederland (ICN) z Amsterdamu. Inne instytucje i szkoły organizują własne, krótkie kursy, np. od 1992 prowadzi je brytyjski International Academic Project. Studia podyplomowe z tej dziedziny realizowane są na Université Paris I Panthéon-Sorbonne, na tamtejszym wydziale historii sztuki i archeologii. Program studiów kształtowany jest we współpracy z instytucjami i organizacjami zajmującymi się ochroną dziedzictwa i dostosowywany do zmieniających się



Uczestnicy kursu ICCROM-CCI „Reducing Risks to Collections” opiniują stan zachowania i potrzeby kolekcji The Bytown Museum w Ottawie. Fot. J. Czernichowska



Uczestnicy kursu ICCROM-CCI „Reducing Risks to Collections” pracują w zespołach, wcielając się w role specjalistów w instytucjach muzealnych. Właśnie trwa dyskusja na temat wyboru właściwego modelu postępowania wobec konkretnych eksponatów.

Fot. J. Czernichowska

standardów i potrzeb praktyki muzealnej. Programy studiów proponują strukturalne podejście do konserwacji zapobiegawczej, z uwzględnieniem różnorodnych czynników zagrażających zachowaniu owego dziedzictwa i oraz współpracy osób z różnych grup zawodowych zaangażowanych w ochronę dóbr kultury.

Międzynarodowe organizacje zajmujące się ochroną dziedzictwa kulturowego reagują na potrzeby i wypracowują programy edukacyjne, dostosowując je do najbardziej istotnych potrzeb. W ostatnich latach uznano, że szczególnego upowszechnienia wymagają: wiedza o zagrożeniach dla dziedzictwa, analiza zagrożeń i ocena stopnia ryzyka utraty składowych dziedzictwa.

Klasyfikacja zagrożeń obiektów dziedzictwa kulturowego, opracowana przez CCI w 1990 roku bierze pod uwagę 10 czynników fizycznych (bezpośrednich), w kolejności zależnej od częstotliwości występowania i skali zagrożenia. Są to: wandalizm, ogień, woda, zagrożenia biologiczne, zanieczyszczenia atmosferyczne (polutanty), światło, promieniowanie UV, nieodpowiednia temperatura, nieodpowiednia wilgotność, rozproszenie (rozumiane jako zerwanie związków, niedostępność, „bezwrotność”, zagubienie obiektów, zagubienie danych itd.).

Dla każdego z tych czynników, branych pod uwagę w trzech obszarach funkcjonowania muzeum, jakim jest archiwum, wystawiennictwo i transport, CCI zaproponował pięć etapów działania ▼

- ▷ zapobiegać i unikać: w przypadku każdego czynnika degradacji należy zapobiegać przyczynom lub warunkom, które mogłyby mieć wpływ na jego rozwój
- ▷ nie dopuszczać: jeśli nie możemy uniknąć występowania jakiegoś czynnika, musimy przede wszystkim nie dopuścić do tego, aby dotarł on do obiektu
- ▷ wykrywać: jeśli nie jesteśmy w stanie zapobiec działaniu czynnika, powinniśmy się postarać wykrywać jego obecność w sposób regularny i systematyczny
- ▷ reagować: po wykryciu obecności czynnika degradacji należy reagować, czyli podjąć niezbędne kroki w celu kontrolowania jego działania
- ▷ odzyskiwać i zajmować się: po ustaleniu skutków, należy przystąpić do odzyskiwania obiektu, podejmując konserwację praktyczną, ewentualnie restaurację.

W wyniku dyskusji i krytyki takiego sposobu przedstawienia podstawowych czynników ryzyka, zaproponowano jakościową klasyfikację przyczyn degradacji dzieł sztuki, opartą na rozróżnieniu podstawowych, wtórnych i przypadkowych czynników degradacji, i ułatwiającą wybór strategii postępowania konserwatorskiego.

Wszelka ochrona zabytku i dzieła sztuki musi odbywać się z poszanowaniem jego ideowej, estetycznej, historycznej i fizycznej integralności. Wiąże się to ściśle z różnorodnymi systemami wartości, wywiedzionymi z historycznych, cywilizacyjnych i kulturowych doświadczeń, a w następstwie — z koniecznością wypracowania różnych modeli postępowania konserwatorskiego. Współcześnie,

w pełni akceptowane jest zróżnicowanie kulturowe w opiece nad dziedzictwem kulturowym (tzw. dokument z Nara, 1994)<sup>11</sup>.

Różnorodne koncepcje konserwacji prewencyjnej znajdowały swoje odzwierciedlenie w regionalnych dokumentach. Australijski plan konserwacji wchłonął i uznał „znaczenie kulturowe” jako podstawę podejmowania decyzji, podobne założenia przyjęła Kanada, a następnie Wielka Brytania adoptowała zmodyfikowaną wersję planu australijskiego. Współczesne decyzje w dziedzinie konserwacji opierane są na systemach wartości: albo na domenach wartości (Światowe Dziedzictwo UNESCO, Narodowy Rejestr Amerykański), lub też na kategoriach wartości (Kanada, system Kalmana). Oszacowanie wartości — stwierdzenie znaczenia obiektu dla światowego i narodowego dziedzictwa stały się podstawą do podejmowania decyzji o wdrażaniu lokalnych strategii konserwacji zapobiegawczej, np.: przez organizacje typu English Heritage czy Scottish Heritage w Wielkiej Brytanii. Realizacja założeń strategii konserwacji prewencyjnej ma bezpośredni wpływ na utrzymanie wartości, a więc znaczenia obiektu w przyszłości, w duchu właściwym dla danej kultury.

Szacowanie wartości obiektów w sposób bezpośredni odnosi się także do materialnego wymiaru wdrażania projektów konserwacji prewencyjnej. Projekty te koncentrują się obecnie na opracowywaniu modeli strategii decyzyjnej oraz modeli postępowania wobec zagrożeń, ściśle powiązanych z wartościowaniem, zarówno samych obiektów, jak i kosztów postępowania konserwatorskiego.

Proponowany przez ICCROM i CCI model strategii oparty jest na opracowanym w Australii i Nowej Zelandii systemie standardów oceny i zarządzania ryzykiem. Model ten odnosi się do wspomnianych powyżej 10 czynników degradacji, określonych przez ICC/CCI w 1990 roku.

Proponowana jest następująca kolejność postępowania ▼

- ▷ pierwszym krokiem winno być ustalenie kontekstu (okoliczności) zagrożenia, które ma na celu rozpoznanie podstawowych czynników właściwego środowiska i cech charakterystycznych kolekcji oraz identyfikację problemów
- ▷ należy następnie określić rodzaj ryzyka, tzn. opisać realne zagrożenia w ich rzeczywistym kontekście
- ▷ kolejne działanie to przeprowadzenie analizy zagrożenia poprzez stworzenie scenariusza ryzyka
- ▷ podjęte wcześniej czynności służą potem oszacowaniu zagrożenia i określeniu jego wielkości i skutków.

Wielkość ryzyka oblicza się metodami statystycznymi. Określanu ryzyka służą różne skale, stosowane w innych dziedzinach, np.: skala ABC określająca, jak często lub jak szybko pojawi się zagrożenie? Jaki stopień wartości ulegnie zniszczeniu w zagrożonym obiekcie? Jaka część kolekcji jest zagrożona? Jaka jest war-

tość zagrożonych obiektów? Inna skala, tzw. skala racjonalna, określa średnią zagrożenia na podstawie:

- liczby zagrożonych obiektów w stosunku do całkowitej liczby obiektów
- liczby obiektów aktualnie zagrożonych w przeciągu 100 lat w stosunku do całkowitej liczby zagrożonych obiektów
- straty wartości w przeciągu 100 lat w stosunku do maksymalnej możliwej straty wartości.

Następnie należy określić możliwe do zastosowania sposoby postępowania wobec występującego zagrożenia, służące zmniejszeniu ryzyka, wskutek czego powinna nastąpić wymiana informacji we właściwym środowisku, w celu dokonania krytycznego przeglądu różnorodnych raportów. Pozwoli to na określenie priorytetów konserwatorskich wraz z opisem postępowania wobec zagrożeń, a w konsekwencji — na opracowanie właściwej strategii postępowania.

W skali globalnej nie rozpatrujemy obecnie tylko i wyłącznie zbioru materialnych przedmiotów zgromadzonych w określonym miejscu, lub w określonej przestrzeni, lecz postrzegamy je poprzez pryzmat całości zagrożeń dziedzictwa kulturowego i przyrodniczego, na poszczególnych terytoriach. W skali jednostki, takiej jak kolekcja czy muzeum, hierarchia czynników degradacji i zagrożeń dziedzictwa, analiza tych zagrożeń oraz kwestie oceny stopnia ryzyka utraty składowych dziedzictwa, jak również strategię działania konserwatorskiego, powinny być rozpatrywane w świetle konkretnych realiów, ponieważ tylko tak można wybrać postępowanie, dające się określić jako „przeniesienie priorytetów”.

<sup>1</sup> „W zakresie współczesnej opieki nad zabytkami rozróżnić można obecnie w wyniku doświadczeń następujące główne trzy sposoby działania: ochronę, konserwację, rewitalizację. (...) Ochrona zabytku polega przede wszystkim na ustanawianiu aktów prawnych oraz na podejmowaniu na ich podstawie działań administracyjno-porządkowych zmierzających do ustrzeżenia zabytku przed zniszczeniem, wywozem za granicę lub utratą wartości zabytkowej na skutek zaniechania czynności mogących temu zapobiec lub skutkiem podjęcia czynności dla osiągnięcia tego celu nieodpowiednich. (...) Ochrona zatem jest w istocie aktem wzięcia zabytku pod opiekę i utrzymaniem tego stanu”. Przytoczony powyżej fragment wytycznych Rady Ochrony Zabytków przy Ministrze Kultury i Sztuki z 1993 roku pozostałby tylko zaleceniami na papierze, gdyby nie szły za nimi odpowiednie akty prawne. Są to regulacje prawne dotyczące ochrony zabytków i opieki nad zabytkami znajdujące się w *Ustawie o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami* z dnia 23 lipca 2003 r., ale także w szeregu innych ustaw, wskazanych w tejże Ustawie w art. 2 ust. 1.

<sup>2</sup> [http://liber.library.uu.nl/publish/issues/2004-3\\_4/index.html?000106](http://liber.library.uu.nl/publish/issues/2004-3_4/index.html?000106), 15.11. 2008.

<sup>3</sup> *Decision Making Model for the Conservation and Restoration of Modern Art*, przedstawiony na sympozjum „Modern Art: Who Cares?” w Amsterdamie w 1997; zob.: I. Szmelter, „Życie po życiu”. *Konserwacja i restauracja sztuki nowoczesnej*, w: *Studia i materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP*

w Krakowie, t. IX; *Drugi współczesnej konserwacji. Aranżacja. Ekspozycja. Rekonstrukcja, ASP w Krakowie*, Kraków 2000, część 2, s.126; E. Kosakowski, *Projektowanie konserwatorskie*, ibidem, s. 76.

<sup>4</sup> B.J. Rouba, *Propozycja uporządkowania definicji*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki”, 1998, t. 9, nr 4 (35). Uporządkowanie to odnosi się do głównych pojęć: konserwacja, konserwacja profilaktyczna i konserwacja zachowawcza. Według tego podziału zadaniem konserwacji profilaktycznej jest zapobieganie procesom niszczenia, a konserwacja zachowawcza ma na celu przywrócenie i eksponowanie wartości artystycznych i estetycznych dóbr kultury; w tym opracowaniu pojęcie konserwacja prewencyjna nie występuje.

<sup>5</sup> B.J. Rouba, *Proces ochrony dóbr kultury. Pojęcia, terminologia*, w: *Ars longa, vita brevis — tradycyjne i nowoczesne badania dzieł sztuki*, Toruń 2003, s. 346–379.

<sup>6</sup> Należy podkreślić, że pojęcie konserwacja prewencyjna pojawia się w *Wytycznych Zawodowych ECCO, część I. Zawód*, wśród zadań konserwatora-restauratora (1993). Według nich polega ona na pośrednim działaniu w celu opóźnienia procesów niszczenia i uniknięcia szkód poprzez stworzenie optymalnych warunków dla zachowania obiektu kulturowego w takim stanie, w którym byłby on zgodny z jego społeczną użytecznością. Europejska Konfederacja Związków Konserwatorów-Restauratorów (ECCO) w 1993 roku przyjęła trzy oficjalne dokumenty, znane jako *Wskazówki Profesjonalne I, II i III*, które określają normy i wytyczne zawodowe dla konserwatorów-restauratorów. Zob.: „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki”, 1998, t.9, nr 4 (35).

<sup>7</sup> M. de la Torre, K. Dardes, *La conservation préventive au Getty Conservation Institute*, „Techne”, 1995, nr 2, s.117.

<sup>8</sup> Dokument opublikowany został w językach angielskim i francuskim, na język polski przetłumaczony został przez E. Świącką (Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego Departament Ochrony Dziedzictwa Narodowego).

<sup>9</sup> D. Ignatowicz-Woźniakowska, *Realizacja zasad konserwacji zapobiegawczej w Muzeum Narodowym w Warszawie*, w: *Konserwacja zapobiegawcza w muzeach, Materiały z konferencji zorganizowanej przez Polski Komitet Narodowy ICOM oraz Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków przy współpracy Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w Muzeum Narodowym w Warszawie, 6–7 listopada 2006*, Warszawa 2007.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> *The Nara Document on Authenticity* został przyjęty przez 45 uczestników „Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention”, która odbyła się w Nara w Japonii w dniach 1–6 listopada 1994 roku z inicjatywy Agencji Spraw Zagranicznych rządu Japonii i Prefektury Nara. Agencja zorganizowała konferencję we współpracy z UNESCO, ICCROM i ICOMOS. Ostateczna wersja dokumentu z Nara została zredagowana przez głównych sprawozdawców konferencji, którymi byli Raymond Lemaire i Herb Stovel.

**Joanna Czernichowska** adiunkt w Pracowni Konserwacji i Restauracji Malarstwa na Podłożach Ruchomych i Obiektów Sztuki Nowoczesnej, Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

Marek Chlanda, *Hasta la muerte*, 1996,  
„To nie jest wystawa”. Fot. J. Gładkowski







**Joanna Egit-Pużyńska:** Co kryje się pod pojęciem konserwacji profilaktycznej?

**Bogumiła J. Rouba:** W konserwacji, podobnie jak w medycynie, profilaktyka polega na tym, by zapobiec powstaniu pewnych schorzeń, opóźnić procesy starzenia i niszczenia. Chroni przed wysokimi kosztami usuwania zniszczeń, często zresztą nieodwracalnych. Profilaktyka konserwatorska — oznacza dbanie o czystość, o odpowiednie warunki klimatyczne, odpowiednie oświetlenie, świadome sterowanie tym, co dzieje się z materiałem dzieła sztuki. Chroniąc ją, chronimy równocześnie idee, której ta materia jest nośnikiem.

**Jest wiele czynników, które mają wpływ na stan zachowania dzieła sztuki.**

**Jakie znaczenie mają warunki klimatyczne sali ekspozycyjnej czy magazynu?**

Stabilny i odpowiedni klimat jest jednym z podstawowych warunków decydujących o szybkości niszczenia dzieł sztuki. Najbardziej dobitnym przykładem są delikatne tkaniny i malowidła, które przetrwały kilka tysięcy lat w świetnym stanie w zamkniętych wnętrzach egipskich grobowców. Dopiero otwarcie grobowców i destabilizacja klimatu przez grupy turystów sprawiły, że procesy niszczenia rozpoczęły się z wielką siłą. Dlatego klimat wnętrz muzealnych powinien być stały i stale kontrolowany. Kontrola klimatu powinna być całodobowa, ponieważ jednorazowy pomiar ręcznymi czujnikami, w dodatku dokonywany po pewnym czasie od porannego włączenia aparatury nawilżającej, daje nieprawdziwy obraz sytuacji.

**Jakie warunki klimatyczne są najlepsze?**

Przyjmuje się, że w naszej szerokości geograficznej optymalne warunki we wnętrzu muzealnym to: 16–18°C oraz 55–65% RH, przy czym dobowe amplitudy nie powinny przekraczać 1°C i 5% RH.

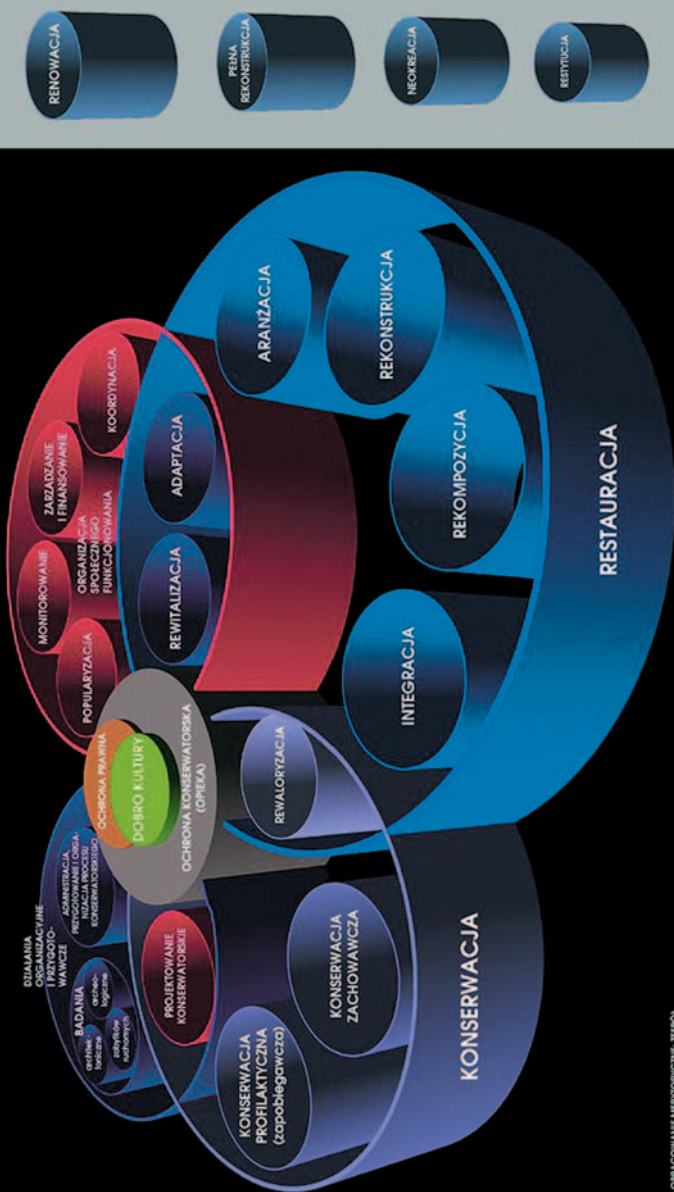
**Jeżeli muzeum nie jest wyposażone w system klimatyzacyjny, to co możemy zrobić, aby zapewnić obiektom stabilne warunki?**

Bardzo wiele. Klimatyzacja wcale nie jest idealnym rozwiązaniem, zdejmującym wszystkie kłopoty z muzealników. Ważne jest, by obserwować, co destabilizuje klimat i podejmować odpowiednie decyzje. Jeśli czynnikiem destabilizującym jest np. słońce, można temu przeciwdziałać roletami, zasłonami, ekranami na okna czy całe ściany. Jeśli klimat destabilizują zwiedzający, trzeba przemyśleć zasady udostępniania — sterować precyzyjnie wielkością grup i szybkością przechodzenia itd.

**Kolejnym zagrożeniem dla dzieł sztuki jest światło.**

Każde światło szkodzi i przyspiesza procesy starzenia materii, dlatego należy dążyć do minimalizowania czasu ekspozycji na światło i intensywności oświetlenia. Powinno się kontrolować intensywność oświetlenia luksometrem na powierzchni obiektu. Dla zbiorów grafik, akwareli, tkanin i innych materiałów szczególnie wrażliwych, dopuszczalne natężenie oświetlenia nie powinno przekraczać

# ZINTEGROWANY SYSTEM OCHRONY DÓBR KULTURY



OPRACOWANIE METORYCZNE: ZEBPOL  
GRAFICZNE: BOGDANIA KOŁA, WALDIRMAR GRZEŚK

50 luksów. Zbiory wymagające większego natężenia światła, na przykład galerie obrazów, nie powinny być oświetlane intensywniej niż 100–150, maksimum 200 luksów. Nie powinno się przekraczać rocznej dawki 500 tys. luksogodzin, co oznacza, że przy natężeniu 200 luksów światła (pomiar na powierzchni dzieła sztuki) dzienny czas ekspozycji na światło nie powinien być dłuższy niż ok. 6,5 godziny.

### **Jak możemy ograniczyć szkodliwe działanie światła?**

Należy maksymalnie eliminować światło dzienne, zwłaszcza bezpośrednie nasłonecznienie. Zbiory trzeba oświetlać wyłącznie wtedy, gdy są oglądane przez zwiedzających. Zasadą powinno być pełne zaciemnienie wewnątrz w poniedziałki oraz w okresie letnim, wieczorem po zamknięciu, i rano, przed otwarciem obiektu dla zwiedzających. Przy ekspozowaniu 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 sali.

### **Jakie lampy są najbezpieczniejsze dla dzieł sztuki?**

Do oświetlania wewnątrz muzealnych nie powinno się używać lamp emitujących promieniowanie poboczne — UV i IR. Nigdy nie należy używać żarówek tzw. energooszczędnych lub świetlówek światła dziennego itp. — o zębatych krzywych rozkładu widma, bo źle odzwierciedlają barwy, często też emitują promieniowanie UV. W muzeach powinno się stosować wyłącznie żarówki ze znacznikiem UV STOP. Wiele zalet mają klasyczne żarówki wolframowe, których widmo dobrze odpowiada fizjologii oka ludzkiego, a więc dobrze odwzorowuje barwy. Ich wadą jest to, że emitują dużo promieniowania podczerwonego, dlatego należy kontrolować, czy przedmioty nimi oświetlone nie nagrzewają się i regulować bezpieczeństwo odległością.

### **Kolejny ważny problem to sposób przechowywania dzieł sztuki. Często w magazynach obrazy stoją oparte jeden o drugi.**

Obrazy nie mogą stać oparte jeden o drugi! Tylko wyjątkowo źle zorganizowane muzea uprawiają jeszcze taki proceder. Regały z listewek, zrobione jak stojaki do rowerów, kosztują bardzo niewiele, a pozwalają uniknąć uszkodzenia obrazów. Przy wykonywaniu takich regałów ukośne listwy montuje się od środka, tak, aby dolne listwy, na których wspierają się obrazy, jednym ciągiem można było wykleić grubą białą taśmą aksamitną, co zabezpiecza przed uszkodzaniem ram. Ważne jest także, aby podczas montowania i demontowania wystaw zasadą było ustawianie obrazu po zdjęciu ze ściany na podkładkach ze sztywnej pianki (nie całkiem miękkiej gąbki, która się za mocno zapada), a nigdy bezpośrednio na podłodze. Obrazy w magazynach powinny być chronione przed kurzem przez przykrywanie papierem bezkwasowym. Najlepiej używać do tego bibuły filtracyjnych,



Przenoszenie tylko w białych rękawiczkach, ustawianie wyłącznie na podkładkach ze sztywnej pianki, to podstawowe warunki bezpiecznego przemieszczania dzieł sztuki. Museum of Art, Milwaukee, Stany Zjednoczone. Fot. B.J. Rouba



bibułki japońskiej lub innego delikatnego papieru. Obiekty przechowywane w magazynach nie powinny mieć długotrwałego kontaktu z gąbkami, fizelinami i innymi materiałami z popularnych tworzyw sztucznych.

### **Czy po zakończeniu wystawy należy grafiki i rysunki wyjąć z ramek?**

To zależy — jeśli za chwilę planowana jest następna wystawa, bezpieczniejsze może być pozostawienie ich w ramach. Przy perspektywie długotrwałego przechowywania korzystniejsze może okazać się wymontowanie grafik i przechowanie w szufladach. Szkło się trochę elektryzuje i długotrwałe przechowywanie pod szkłem daje niekiedy nawet efekty przejścia części pigmentu z grafiki na szkło (mam sfotografowany i udokumentowany taki przypadek). Zawsze też istnieje zagrożenie stłuczenia szyby i uszkodzenia dzieła.

### **W jakich komodach lepiej jest przechowywać prace na papierze: drewnianych czy metalowych?**

Metalowe są bezpieczne tylko tam, gdzie klimatyzacja zapewnia idealnie stabilne warunki. Jeśli w pomieszczeniu dojdzie do np. gwałtownego wzrostu wilgotności to nie metalowa szafa, a same obiekty będą musiały wchłonąć tę wilgoć. Metalowe szafy nie zabezpieczają też obiektów na wypadek pożaru. Eksponaty „upieką się” w środku. Drewniane szafy mogą się, rzecz jasna, spalić wraz z obiektami, jednak w sytuacjach, gdy akcja gaszenia pożaru będzie dostatecznie wczesna, by nie doszło do zapalenia szaf, a zniszczenia obiektów powstaną pod wpływem okresowo wysokiej temperatury w pomieszczeniu — te przechowywane w szafach drewnianych zniosą incydent znacznie lepiej niż te w szafach metalowych. Projektując szafy magazynowe, warto przemyśleć konstrukcję tak, by na wypadek akcji gaśniczej woda nie wlała się do środka. Z reguły pożary muzealne gasi się proszkami, ale w praktyce różnie bywa. Ma to także znaczenie w wypadku zalania wodą z pękniętej rury itp. Szafy drewniane do przechowywania muzealiów powinny być wykonane z gatunków drewna o odczynnie obojętnym (nie kwaśnym, jak np. dąb, buk). Kwasy organiczne zawarte w tych gatunkach drewna mogą być niebezpieczne dla np. zabytkowych papierów, starych tkanin itp.

### **Czy skrzynie, w których przechowywane są obiekty, mogą być zrobione ze sklejk?**

Sklejka jest materiałem powszechnie stosowanym, znacznie łatwiej dostępnym i tańszym niż lite drewno, dlatego wypiera to ostatnie, jednak jest niebezpieczna za sprawą wydzielania produktów starzenia żywic używanych do sklejanie obłogów, także plastyfikatorów. O ile do krótkotrwałego transportu skrzynie wykonane ze sklejk można ze względów ekonomicznych dopuścić jako rozwiązanie kompromisowe (choć oczywiście nie dla *Mony Lisy!*), to do długotrwałego przechowywania takie skrzynie czy szafy się nie nadają.



Nawet małą i ciasną przestrzeń można zagospodarować tak, aby przechowywanym dziełom sztuki zapewnić bezpieczeństwo, Denkmalamt, Drezno. Fot. B.J. Rouba

**Rozmawiając o opiece nad dziełami sztuki nie możemy pominąć często lekceważonej kwestii dbania o czystość w salach ekspozycyjnych i magazynach. Jak powinno się sprzątać w otoczeniu dzieł sztuki?**

Sprzątać należy często, bezpiecznie i porządnie — wyłącznie odkurzaczem, najlepiej z filtrem HEPA. Odkurzać trzeba nie tylko podłogi, ale i ściany, sufity, rolety, żaluzje itp. Podłogi i posadzki należy pastować wyłącznie pastami woskowymi (nie akrylowymi!), co zabezpieczy je przed ścieraniem, ograniczając w ten sposób ilość kurzu we wnętrzu. Wycieraczki, w olbrzymich ilościach, powinny być tak zlokalizowane, by buty gości muzealnych (nawet tych, którzy nie mają nawyku wycierania nóg) zostały całkowicie osuszone i oczyszczone z błota, piasku, wody i soli przed dotarciem do sal ekspozycyjnych.

**Czy wolno myć podłogi na mokro?**

Mycie podłóg w pomieszczeniach magazynowych i ekspozycyjnych musi być wykonywane bez zalewania podłóg i powodowania gwałtownych wzrostów wilgotności — małymi fragmentami, z natychmiastowym wycieraniem do sucha. Dotyczy to także mycia mechanicznego maszynami sprzątającymi. Pozostawianie mokrej posadzki do naturalnego wyschnięcia oznacza drastyczną destabilizację klimatu, dlatego taki sposób mycia podłóg muzealnych należy uznać za niedopuszczalny.

**Czy sprzątając komody, w których przechowywane są prace na papierze, można przecierać szuflady wilgotną ściereczką?**

To nie jest wskazane, bo przez te kilka minut trwania zawilgocenia namnażają się roztocza i mikroorganizmy, i oczywiście nie wolno wkładać papierów w niewysuszoną szufladę. Raczej lepiej jest sprzątać porządnym odkurzaczem (z filtrem HEPA). Jeśli natomiast z jakichś powodów trzeba szczególny rodzaj zabrudzeń usunąć na wilgotno, to szuflady powinny po takim oczyszczeniu pozostać otwarte do całkowitego wyschnięcia (co, zależnie od warunków w otoczeniu, może trwać nawet i kilka dni!), a dopiero potem można w nie na powrót włożyć dzieła sztuki.

**Co zrobić, kiedy same obiekty są zakurzone?**

Ramy obrazów, zabytkowe meble omiata się pióropuszem elektrostatycznym lub ściereczkami antystatycznymi. Ścierek nie wolno trzepać w sali ani w magazynie, co jest częstym nawykiem osób sprzątających, aby nie „przepędzać” kurzu z jednego miejsca w inne. Ścierki powinny być płukane i suszone przed następnym użyciem. Do mycia szyb i szklanych gablot ekspozycyjnych nie powinno się używać detergentów, a jeśli tak, to wyjątkowo i z bardzo dokładnym wypłukaniem. Dobrze sprawdzają się ściereczki „kosmiczne” z mikrowłókien i woda destylowana, ewentualnie alkohol. Uwaga — można używać tylko alkoholu skażonego eterem! Nie powinno się stosować popularnego denaturatu skażonego pirydyną — silnym, groźnym rozpuszczalnikiem, niebezpiecznym ze względu na bardzo powolne odparowywanie.



Reflektor nie spełnia wymogów bezpieczeństwa światła dla polichromii, przegrzewa drewno, niszcząc cenny zabytek. Fot. B.J. Rouba



W tak staranny sposób przechowywane są w magazynie słomiane eksponaty etnograficzne. Muzeum Mazowieckie, Płock. Fot. B.J. Rouba



Metalowe komody nie mają zdolności amortyzowania zmian klimatu, dlatego przechowywane w nich obiekty wymagają stosowania dodatkowych opakowań z materiałów higroskopijnych, zdolnych wyrównywać wahania klimatu, jak np. bezkwasowe bibuły lub papiery.

Fot. B.J. Rouba

## **Montaż wystawy to moment szczególnie newralgiczny. Jak należy przenosić obrazy?**

Zawsze tylko w białych bawełnianych rękawiczkach, trzymając za boczne części ramy lub listwy. Po zdjęciu z siatki lub ściany ustawiać je trzeba na podkładkach z niezbyt miękkiej pianki poliuretanowej, nie bezpośrednio na podłodze.

### **W co pakować?**

Pakując dzieła sztuki, nigdy nie zawijamy ich bezpośrednio w folię bąbelkową, ani żadne inne folie. Pierwszym opakowaniem musi być materiał higroskopijny (bibuła japońska, bibuła filtracyjna, ewentualnie białe płótno) w ilości odpowiedniej do pory roku i warunków transportu, a dopiero potem folia i ewentualnie materiały termoizolacyjne.

### **Jak bezpiecznie przewozić dzieła sztuki?**

Transport powinien być tak zorganizowany, aby na każdym jego etapie eliminować wstrząsy i wibracje. Obrazy w skrzyniach ustawia się do przewożenia pionowo — dłuższą krawędzią na dole — w klimatyzowanym samochodzie, zgodnie z kierunkiem jazdy. Przy transportowaniu przedmiotów przestrzennych ważne jest dobre podparcie środka ciężkości, zabezpieczające przed przelamaniem. Do podpierania można polecić watę bawełnianą w płóciennym pokrowcu (nie w worku foliowym!), wałki z białej (niebarwionej) flaneli, surówki bawełnianej itp. Do krótkotrwałego transportu można ewentualnie używać gąbek, ale też je należy izolować płótnem, bibułą filtracyjną, bibułką japońską. Uwaga — zwykle, kupowane w drogerii gąbki, nie mogą być polecane do długotrwałego kontaktu z dziełami sztuki! Przy przewożeniu rzeźb, szkielek, przestrzennych przedmiotów o skomplikowanych kształtach uzasadnione jest przygotowanie indywidualnych opakowań np. z pianek poliuretanowych. Są one znakomitym zabezpieczeniem, jednak zawsze wymagają przemyślenia, obliczenia i wprowadzenia odpowiednich zabezpieczeń buforujących zmiany klimatu podczas transportu. Warunki klimatyczne podczas całego transportu powinny pozostać niezmiennie, co nie zawsze daje się wyegzekwować. Czasem jest to postawienie samochodu na nasłonecznionym parkingu na pół godziny przerwy w podróży, czasem przechłodzenie obiektów, jeśli dowieszone w nocy nie zostały natychmiast przeniesione do muzeum, a czekały do rana w samochodzie. Czasem przewoźnik lotniczy wbrew umowie wiezie cenne obrazy w zimnym luku bagażowym. Zniszczeniom wynikającym z takich sytuacji można łatwo zapobiec — lepiej organizując transport, dokładniej planując termoizolacyjność opakowań, instruując ludzi.

### **Czy dopuszczalne jest transportowanie w jednej skrzyni kilku obiektów?**

Nie jest wskazane, chyba, że skrzynia ma sztywno, wkrętami mocowane stabilizujące przekładki, które pozwalają dopasowywać jej przestrzeń do bezpiecznego i pewnego transportu 2–3 dzieł.

### **Czy zawsze po przywiezieniu obiektów w miejsce docelowe trzeba je poddać kwarantannie klimatycznej?**

Pozostawienie obiektów w skrzyni na 24 godziny jest wskazane i konieczne wtedy, gdy warunki klimatyczne podczas transportu były w miarę stałe, nieznacznie odbiegające od codziennych. Jeśli natomiast, z jakichkolwiek przyczyn, mogło np. dojść do kondensacji wody wewnątrz opakowania, obiekt powinien zostać natychmiast rozpakowany w pomieszczeniu o warunkach podobnych do warunków transportu i poddany dokładnej ocenie konserwatorskiej. W przypadku zawilgocenia wodą kondensacyjną i pozostawienia obiektu w opakowaniu, mogą powstać zniszczenia bezpośrednie lub porośnięcie przez grzyby pleśniowe.

### **O czym jeszcze należy pamiętać, organizując transport?**

Że każda zmiana warunków i każdy, nawet najbardziej luksusowy transport szkodzi — powoduje mikrourazy, nowe pęknięcia, dlatego należy ograniczać mobilność dzieł sztuki. Muzeum, realizując swoje zobowiązanie do udostępniania, nie może równocześnie rezygnować z wypełniania zobowiązania do odpowiedzialnej opieki i zachowania zbiorów w dobrym stanie.

**Dziękuję za rozmowę.**

**Bogumiła J. Roubal** kierownik Zakładu Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej UMK w Toruniu, członek Komitetu Nauk o Sztuce PAN.

Robert Rumaś, *Dedykacja IV*, 1994,  
"To nie jest wystawa". Fot. J. Gładkowski







**Stosowanie specjalnych technik i materiałów do zabezpieczania zabytkowych dzieł sztuki i obiektów muzealnych nie wzbudza dziś wątpliwości i wydaje się całkowicie naturalne. Nie zawsze pamięta się jednak o konieczności szczególnej ochrony obiektów z XX wieku i współczesnych.**

**Niestety, w przeciwieństwie do artystów dawnych, którzy — właściwie aż do końca XIX wieku — stosowali uznane i tradycyjne technologie, artyści współcześni nie respektują często żadnych zasad, a eksperymentując z materiałem i technikami, nie troszczą się o trwałość dzieła. Dzieła wielokrotnie powstają na przypadkowych lub też przeciwnie, specjalnie dobranych podłożach, których wspólną cechą jest jednak niezwykła delikatność lub łatwość ulegania degradacji chemicznej. Co więcej, w sztuce współczesnej powolna destrukcja, zmiany zachodzące w dziele na skutek wpływu środowiska stanowią częstokroć część koncepcji artystycznej.**

**Wśród technik stosowanych przez artystów w wieku XIX i XX fotografia zajmuje miejsce szczególne. Od początku swego istnienia stanowiła bowiem przedmiot ciężkich badań, eksperymentów i prób. Co więcej, prace fotograficzne wykonywane z użyciem masowo produkowanych materiałów fotograficznych od drugiej połowy XX wieku do chwili obecnej, poddawane są często obróbce chemicznej, której parametry (mające wpływ na trwałość obiektu) są zmienne i zależą od wielu trudnych do przewidzenia czynników, jak jakość zastosowanej wody, sprawność, sumiennosc i umiętnosci laboranta lub samego autora.**

**Co zatem zrobić, aby dzieła te chronić, a zarazem udostępniać, nie narażając ich na uszkodzenia i szybkie zniszczenie? W tekście tym chcemy zająć się przede wszystkim ochroną obiektów — na papierach (lub wykonanych z papieru) oraz stworzonych z użyciem technik fotograficznych — przed uszkodzeniami chemicznymi i mechanicznymi.**

### **Obiekt w galerii i w muzeum**

**W galeriach i muzeach posiadających własne kolekcje najważniejszym problemem jest ochrona obiektów przechowywanych długoterminowo. Nieodpowiednie warunki przechowywania, opakowania i meble do składowania wykonane z niewłaściwych materiałów, a także zaniedbania w utrzymywaniu magazynów i systemów wentylacyjnych w czystości, ignorancja i brak uwrażliwienia personelu na potencjalne zagrożenia mogą być przyczyną nieodwracalnych zmian i uszkodzeń, a w przyszłości skutkować zniszczeniem wielu obiektów.**

**Nie należy jednak zapominać, że dziełom wypożyczanym na wystawy czasowe należy się równie troskliwa opieka i uwaga, co obiektom z kolekcji własnej. Prosta analiza ryzyka wskazuje, że to one narażone są o wiele bardziej na uszkodzenia mechaniczne i utratę wartości. Wystarczy zastanowić się, co może się dzieć się z obiektem w krótkim czasie, kiedy jest on wypożyczony do lub z innej instytucji:**





Rysunek na zakwaszonym papierze, niewłaściwie przyklejony do kartonowej podkładki i pofalowany na skutek przechowywania w niestabilnych warunkach klimatycznych  
Fot. A. Czajka



Rysunek pastelem uszkodzony przez mikroorganizmy, a także mechanicznie wskutek przechowywania w zbyt wilgotnym pomieszczeniu bez odpowiedniego opakowania oraz z powodu nieuważnego przenoszenia obiektu  
Fot. A. Czajka



Uszkodzenia mechaniczne  
Fot. A. Czajka



Uszkodzenia mechaniczne  
Fot. J. Król

wyjęcie z magazynu lub demontaż z ekspozycji, transport (wibracje, zmiany klimatu, przenoszenie), wprowadzenie do magazynu o innych warunkach, wielokrotne przenoszenie: do biur kuratorów, do pracowni fotografii lub do skanowania, oprawa tymczasowa, ekspozycja na wystawie — narażenie na inne warunki klimatyczne, potencjalne zagrożenia ze strony zwiedzających (nieuwagę, wandalizm, ignorancję), działanie światła — demontaż wystawy, ponowne przechowywanie w magazynie, transport i kolejny magazyn o innych warunkach.

**K**iedy z dziełem sztuki dzieje się tak wiele i tak wiele różnych osób ma je w swoich rękach — prawdopodobieństwo powstania uszkodzeń gwałtownie wzrasta.

Warto zatem nie tylko troszczyć się o to, jak dzieła zabezpieczone są w magazynach, lecz również zapewnić im dobrą ochronę podczas ekspozycji, przygotowania wystawy i publikacji.

**P**apier, emulsje fotograficzne i inne media, które ulegają degradacji chemicznej, są bardziej podatne na uszkodzenia mechaniczne. Przykładem może być zakwaszony papier (powszechnie produkowany i używany w XX wieku), który na skutek skracania i rozkładu włókien celulozowych żółknie i traci elastyczność. Skruszały, łamie się przy każdym zgięciu i wreszcie rozpada.

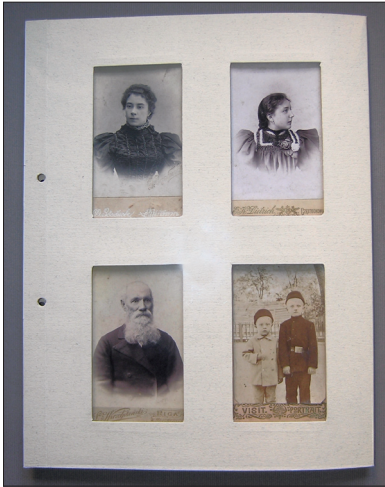
### **Czynniki przyspieszające chemiczną i fizyczną degradację obiektów na podłożach papierowych i fotografii:**

- zbyt duża wilgotność powietrza
- przesuszenie
- podwyższona temperatura
- zmienne warunki klimatyczne
- zanieczyszczone powietrze
- nieodpowiednie oświetlenie
- nieodpowiednie użytkowanie
- nieodpowiednia oprawa lub opakowanie
- brak odpowiedniego nadzoru i ochrony

### **Opakowania ochronne**

**O**chrona obiektów papierowych, a zwłaszcza fotografii, podczas przechowywania w magazynach, odbywa się poprzez dobranie odpowiedniego opakowania i wyposażenie magazynu w meble, które nie spowodują uszkodzeń chemicznych ani mechanicznych. Trzecim elementem systemu ochrony jest zapewnienie właściwych warunków otoczenia, przez co rozumiemy zarówno dobre warunki klimatyczne, jak i wyeliminowanie aktywnych chemicznie zanieczyszczeń powietrza.

**A**by dokonać wyboru odpowiedniego opakowania konieczne jest przede wszystkim dokonanie rozeznania, na jakich podłożach i w jakich technikach



Album wykonany z bezpiecznych materiałów nie tylko dobrze chroni, lecz również pomaga oglądać kolekcję fotografii w bezpieczny sposób  
Fot. I. Kotala



Przygotowanie testu PAT. Próbkę materiałów wkładane są do specjalnej klamry, a następnie poddawane przyspieszonemu postarzeniu w cieplarni. Fot. A. Czajka



Odbitki albuminowe przechowywane w nieodpowiednim opakowaniu narażone są na uszkodzenia mechaniczne i chemiczne  
Fot. I. Kotala



artystycznych i fotograficznych wykonano dany obiekt w kolekcji. Fakt, że mamy do czynienia ze sztuką i fotografią współczesną nie ułatwia nam zadania. Wiele z technik fotograficznych stosowanych w drugiej połowie XX wieku okazało się być szczególnie nietrwałymi. Współcześni artyści często sięgają po techniki tradycyjne, eksperymentują, łącząc dawne i nowe media, nie zdając sobie sprawy z zachodzących pomiędzy nimi procesów fizycznych i chemicznych.

**D**rugim krokiem w doborze opakowania jest określenie, jaki materiał (tworzywo sztuczne czy papier) będzie najbardziej odpowiedni do opakowania obiektów w kolekcji. Zarówno opakowania papierowe, jak i te z tworzyw sztucznych, powinny być bezpieczne dla przechowywanych w nich obiektów i nie powodować żadnych zmian. Te z najlepszych materiałów stanowią nie tylko ochronę mechaniczną, lecz również chronią obiekt przed czynnikami przyspieszającymi starzenie i degradację. Opakowania mogą na przykład pochłaniać kwaśne zanieczyszczenia powietrza lub być ochroną przed gwałtownymi wahaniami klimatu, zwłaszcza wilgotności powietrza. Z drugiej strony niewłaściwie dobrany materiał może przyspieszyć starzenie obiektu i powodować negatywne zmiany.

**T**worzywa sztuczne mogą zawierać plastyfikatory, które będąc nietrwałymi i aktywnymi chemicznie substancjami łatwo wchodzą w reakcję z emulsją fotograficzną lub ulegając rozkładowi, stają się źródłem substancji chemicznych mających niszczący wpływ na materiały użyte do wykonania dzieła.

**P**apiery rekomenduje się do zabezpieczania dzieł sztuki pod warunkiem, że są odpowiedniej jakości i nie zawierają substancji przyspieszających starzenie materiałów. Warto przy tym pamiętać, że papier jest materiałem o bardzo złożonym składzie. Oprócz włókien celulozowych zawiera wiele substancji, takich jak kleje, wypełniacze, barwniki lub wybielacze optyczne, substancje buforujące, pochłaniacze. Każda z nich może mieć negatywny wpływ na stan przechowywanego w opakowaniu papierowym obiektu. Jak więc dokonać dobrego wyboru, mając do dyspozycji tak wiele produktów rekomendowanych na rynku?

### **Test PAT**

**T**est PAT (Photographic Activity Test)<sup>1</sup> pozwala sprawdzić, czy badany materiał powoduje zmiany w warstwie srebra. Co pomaga stwierdzić, czy papier, tworzywo sztuczne lub klej użyty do wykonania kopert i pudeł nie stanowi zagrożenia dla fotografii srebrowej i może być rekomendowany jako bezpieczne opakowanie.

**M**etoda wykonywania testu została wprowadzona w USA jako standard (ANSI Standard pH1.53) w 1978 roku, a następnie w Europie jako ISO Standard 6051:1979. Do udoskonalenia metody PAT w kolejnych latach przyczyniły się badania prowadzone w Image Permanence Institute<sup>2</sup> w Rochester (USA).

Przeprowadzenie testu polega na poddawaniu badanych materiałów przyspieszonemu starzeniu w temperaturze 70°C i wilgotności 86% RH w zetknięciu z próbką testową. W specjalnych stalowych klamrach umieszcza się testowany materiał spięty z dwoma wskaźnikami:

- wskaźnik występowania zaplamień to kawałek barytowego papieru fotograficznego, który bez naświetlania poddano utrwaleniu i wyplukano. Reakcja tego wskaźnika objawia się różnym poziomem zażółcenia lub pojawieniem się żółtawych przebarwień.
- wskaźnik wzajemnego oddziaływania z obrazem to srebro koloidalne w żelatynie, którą rozprowadzono równomiernie na pasku kliszy poliestrowej. Ponieważ cząsteczki srebra są niezwykle drobne, czyni je to wyjątkowo podatnymi na reakcje utleniania i redukcji, które szybko powodują zmiany w optycznej gęstości.

Dodatkowo przygotowuje się próbkę kontrolną, w której umieszcza się materiał testowany wraz z czystym chemicznie papierem filtracyjnym<sup>3</sup>. Oba wskaźniki i próbka kontrolna badane są przed i po starzeniu przy pomocy densytometru w świetle odbitym (papier fotograficzny) i w świetle przechodzącym (klisza fotograficzna). Zmiany w wyglądzie wskaźników pojawiające się w procesie starzenia materiału nie powinny być większe niż zmiany wskaźników powstałe w kontakcie z bibułą Whatmana<sup>4</sup>.

To, czy materiał, z którego wykonano opakowania ochronne przeszedł z pozytywnym wynikiem test PAT jest najlepszym kryterium przy doborze opakowań dla materiałów fotograficznych.

Niestety test PAT wykonują nieliczne laboratoria na świecie<sup>5</sup>, a jego koszt jest bardzo wysoki<sup>6</sup>, toteż wielu dystrybutorów opakowań decyduje się na przeprowadzenie tego testu jedynie wtedy, gdy ma w perspektywie znaczne zamówienia.

### **Opakowania papierowe**

W Polsce dostępne są już obecnie papiery i inne materiały posiadające atest PAT. Jeżeli jednak zakup takiego materiału z różnych względów nie jest możliwy, można zastosować jako tymczasowe opakowanie fotografii czarno-białej papiery, wyprodukowane w 100% z włókien bawełny lub z alfa-celulozy (ponad 87%), które nie były bielone z użyciem związków chloru. Papiery te nie powinny zawierać związków siarki, ani ligniny. Powinny mieć neutralny lub alkaliczny odczyn pH (7,2–9,5) z rezerwą alkaliczną nieprzekraczającą 2%. Takie papiery i kartony należy stosować do zabezpieczania wszystkich obiektów wykonanych na podłożach papierowych.

Do przechowywania fotografii barwnej stosuje się papiery o pH neutralnym (7,2–8,0) bez rezerwy alkalicznej<sup>7</sup>. Fotografie barwne można też zabezpieczać

w opakowaniach z chemicznie neutralnego papieru filtracyjnego Whatmana. W przypadku zastosowania papierów i kartonów barwionych warto też zwrócić uwagę, czy przy zanurzeniu w wodzie destylowanej przez 48 godzin nie dochodzi do migracji barwnika lub pigmentu.

### **Kleje**

Należy pamiętać też o tym, że klej stosowany w kopertach do przechowywania powinien mieć również atest PAT. Skład klejów syntetycznych, które najczęściej są wykorzystywane przemysłowo do produkcji opakowań nieustannie się zmienia, a ponadto jest zwykle utrzymywany w tajemnicy przez producentów. Utrudnia to przeprowadzenie testu PAT. Wobec tego przyjęło się do obiektów wykonanych w technikach niestabilnych chemicznie, a także do fotografii, stosowanie opakowań i kopert składanych bez użycia klejów. Jeżeli konieczne jest zastosowanie kleju (np. do wykonania opakowań do obiektów o dużych rozmiarach), rekomenduje się przede wszystkim krochmal ryżowy lub pszenny, żelatynę, Tylozę (metyloceluloza), Klucel G lub akrylowe dyspersje wodne (np. paraloid B72).

### **Tak zwane papiery *glassine***

Papiery te stosowane były do przechowywania negatywów lub jako przekładki w albumach. Produkowano je z zastosowaniem kwasów i przeklejano żywicami. Tak jak wszystkie papiery kwaśne, z czasem żółkną, marszczą się i stają się bardzo kruche. Uszkodzenia obrazu często powoduje też klej stosowany do produkcji wykonanych z takich papierów kopert. Obecnie na rynku dostępne są podobne papiery, równie cienkie i lekko przejrzyste, ale produkowane zgodnie ze współczesnymi standardami. Trzeba jednak pamiętać, że w przypadku zamoczenia, zalania, a następnie wysuszenia fotografii przechowywanej w opakowaniach z takich papierów, dochodzi do trwałego sklejenia papieru z emulsją fotograficzną<sup>8</sup>.

### **Opakowania papierowe — zalety i wady**

**Zalety** ● Ochrona przed światłem ● Nie zatrzymują gazów ● Chronią przed wilgocią ● Pochłaniają częściowo gazy zanieczyszczające atmosferę ● Tanie ● Łatwo na nich pisać

**Wady** ● Trzeba wyjmować z nich obiekty do oglądania ● Mniej trwałe niż plastikowe ● Dopuszczają do obiektu gazy zanieczyszczające powietrze

### **Tworzywa sztuczne**

Drugą grupą materiałów rekomendowanych do zabezpieczania fotografii i dzieł sztuki na papierze są polimerowe tworzywa sztuczne. Dobranie bezpiecznego

polimeru może być równie skomplikowane jak wybór papieru. Wiele z tworzyw sztucznych, również tych stosowanych do wyrobu kopert i albumów fotograficznych dostępnych na rynku konsumenckim, jest całkowicie nieodpowiednich do zabezpieczania fotografii. Mogą one zawierać plastyfikatory, związki chloru i azotu oraz łatwo uwalniające się kwasy. Przykładem może być polichlorek winylu (PVC), z którego często produkowane są tanie systemy do przechowywania negatywów. Podobnie niebezpieczny okazał się octan celulozy, z którego wytwarzane były folie stosowane przez wiele lat do zabezpieczania kolekcji archiwalnych i materiałów fotograficznych.

**Produkty syntetyczne** używane do ochrony fotografii powinny również posiadać atest PAT. Trudność polega jednak na tym, że skład półproduktów chemicznych zmienia się bardzo często, o czym nie zawsze informowani są wytwórcy albumów i kopert do fotografii. Nie sposób więc w pełni polegać na wynikach testu. W związku z tym zawsze warto przede wszystkim zidentyfikować tworzywo, z jakiego wykonano opakowanie. Jeżeli producent nie podał takich informacji na opakowaniu lub na samym produkcie, można spróbować pozyskać je, pisząc do producenta lub poprosić o pomoc chemików. Istnieją proste testy, które pozwalają zidentyfikować tworzywo na podstawie wyglądu płomienia podczas spalania danego materiału.

**Zastosowane polimery** powinny być pozbawione plastyfikatorów i stabilne chemicznie. Do rekomendowanych należą przede wszystkim: poliester (PET — politereftalan etylenu), polipropylen (PP) i polietylen (PE) w czystej postaci. Folie wykonane z tych materiałów nie powinny być też pokryte warstwą antystatyczną. Z powyższych trzech materiałów, poliester jest wymieniany jako najbardziej stabilny chemicznie. Niestety, jest on również najdroższy.

### **Opakowania plastikowe — zalety i wady**

**Zalety** ● Przezroczyste — dobre do często wystawianych obiektów ● Chronią przed wodą ● Odporne na uszkodzenia mechaniczne ● Chronią przed zanieczyszczeniami powietrza

**Wady** ● Mogą zatrzymywać wilgoć wewnątrz opakowania ● Elektrostatyczne Zatrzymują we wnętrzu koperty gazy — produkty reakcji chemicznych zachodzących w materiałach fotograficznych ● W złych warunkach żelatyna może się do nich przylepiać ● Droższe ● Wiotkie ● Trudno zapisać na nich informacje identyfikacyjne

### **Zapiski na kopertach**

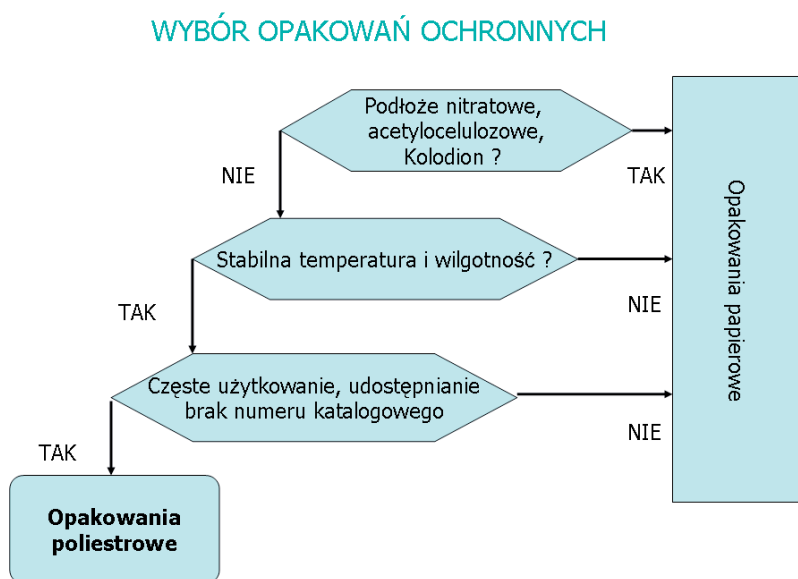
**Zastosowanie** nieodpowiedniego tuszu do opisu negatywu lub odbitki fotograficznej może prowadzić do nieodwracalnych zmian obrazu. A przecież na opako-

waniach musimy umieszczać informacje o ich zawartości. Należy pamiętać, że wszelkie informacje na kopertach papierowych można zapisywać jedynie ołówkiem o średniej twardości lub pigmentowym, wodoodpornym tuszem, który również przeszedł próbę PAT. Na kopertach z tworzyw sztucznych można pisać specjalnymi markerami z tuszem pigmentowym odpornym na wodę<sup>9</sup>. Zdecydowanie lepiej nie zapisywać informacji bezpośrednio na obiektach fotograficznych. Jeśli jest to jednak bezwzględnie konieczne, na fotografiach współczesnych lub na odwrocie negatywów (w wyjątkowych przypadkach) można pisać jedynie markerem z wodoodpornym, pigmentowym tuszem z atestem PAT.

### Wybór pomiędzy opakowaniem papierowym a plastikowym

● ile to możliwe, najlepiej jest przechowywać oddzielnie negatywy i odbitki fotograficzne. Idealną można nazwać sytuację, kiedy można zapewnić odpowiednie warunki różnym typom obiektów, np. odizolować klisze acetylocelulozowe od innych obiektów i opakować je w papierowe koperty, które nie będą zatrzymywać kwaśnych gazów; zapewnić fotografiom barwnym możliwie jak najniższą temperaturę przechowywania.

Do typu, formatu, sposobu wykorzystania obiektów oraz stopnia opracowania kolekcji trzeba też dostosować rodzaj opakowania. Poniższy diagram pokazuje, jak może wyglądać proces podejmowania decyzji.



Wg. Bertrand Lavedrine



Uszkodzenie emulsji przez rybiki  
Fot. A. Czajka



Fotografia zaatakowana przez pleśń na skutek  
powieszenia na wilgotnej ścianie  
Fot. A. Czajka



Przykład niewłaściwie przechowywanych  
negatywów szklanych: koperty z papieru *glassine*,  
sposób ułożenia negatywów w szufladzie, jak  
i to, że obiekty przechowywane są w drewnianej,  
pomalowanej farbą olejną komodzie — wszystko  
to stanowi zagrożenie dla fotografii  
Fot. A. Czajka



Deformacja negatywu na podłożu nitrocelulozy  
Fot. A. Czajka



Idealne rozwiązania nie zawsze są możliwe, ale warto przed dokonaniem wyboru zastanowić się, jaki typ opakowania jest nie tylko najodpowiedniejszy dla obiektów, ale też najbardziej praktyczny w sytuacji konkretnej kolekcji usytuowanej w takich, a nie innych warunkach, w takim, a nie innym budynku.

Oprócz wyboru materiału konieczny też będzie wybór formy opakowania: pudeł, kopert, albumów, pojemników itp. Ważne jest, aby opakowania były praktyczne i pozwalały chronić równie dobrze pojedyncze obiekty, jak i kolekcje. Np. album z zamontowanymi na stałe kartami sprawia, że przy udostępnianiu jednej fotografii musimy transportować wszystkie pozostałe lub za każdym razem wyjmować wybrane fotografie, co zwiększa ryzyko powstania uszkodzeń mechanicznych.

### **Gdzie przechowywać fotografie?**

Miejsce przechowywania, zarówno stałej kolekcji, jak i obiektów wypożyczonych do ekspozycji, musi spełniać podstawowe warunki bezpieczeństwa. Współczesne dzieła sztuki oraz fotografie należą do najbardziej wrażliwych obiektów ze względu na niestabilność zastosowanych w nich materiałów.

### **Klimat**

Trzeba dołożyć wszelkich starań, aby temperatura i wilgotność w miejscu przechowywania kolekcji podlegały jak najmniejszym zmianom. Dlatego też warto usytuować magazyn w pomieszczeniach umieszczonych centralnie w budynku. O ile to możliwe, pomieszczenie takie nie powinno znajdować się przy ścianach zewnętrznych budynku. Okna w nim należy zlikwidować, zasłonić lub wyizolować. Warto też pomyśleć o zastosowaniu „śluzu” przy wejściu, która ograniczy wymianę powietrza przy otwieraniu drzwi. Pomieszczenie powinno być też dobrze wentylowane. W przypadku wentylacji mechanicznej konieczne jest zastosowanie i stałe utrzymywanie w czystości filtrów powietrza. Wentylacja magazynów w budynkach znajdujących się w rejonach o wysokim poziomie zanieczyszczeń powietrza powinna dodatkowo być wyposażona w filtry chemiczne. Innym rozwiązaniem jest zastosowanie oczyszczacza powietrza. Jeśli zapada decyzja o zastosowaniu klimatyzacji, należy pamiętać, że jest to rozwiązanie bardzo kosztowne. Źle funkcjonujący system, nie serwisowany czy czyszczony regularnie, w którym nie zainstalowano odpowiedniej filtracji powietrza i który działa z przerwami, może przynieść więcej szkód niż korzyści przechowywanym obiektom. Oprócz gwałtownych wahań temperatury i wilgotności, które powodują fizyczne uszkodzenia materiałów, źle funkcjonująca klimatyzacja może wywołać gwałtowny rozwój mikroorganizmów na obiektach i opakowaniach.

Dopuszczalne warunki klimatyczne dla fotografii i obiektów na papierach podaje norma ISO PN 11799<sup>10</sup>. Zarówno zbyt suche, jak i zbyt wilgotne powietrze może szybko powodować nieodwracalne zniszczenia. Inaczej jest z temperaturą:

chemiczna degradacja materiałów, podobnie jak wszystkie procesy chemiczne zachodzi szybciej w podwyższonej temperaturze. Obniżanie temperatury spowalnia te procesy i dlatego zaleca się przechowywanie najmniej stabilnych materiałów (np. fotografii i diapozytywów barwnych) w jak najniższych temperaturach.

**W** przypadku przechowywania materiałów fotograficznych w niskich temperaturach konieczne jest opracowanie szczególnych procedur przy wnoszeniu i wnoszeniu obiektów do magazynu. Obiekty powinny być specjalnie opakowywane i przechodzić kwarantannę klimatyczną, która pozwoli na uniknięcie zniszczeń spowodowanych przez skraplanie się wilgoci oraz gwałtowne kurczenie i rozszerzanie materiałów pod wpływem zmian klimatu.

### **Zanieczyszczenia powietrza**

**Materiały fotograficzne i niektóre dzieła sztuki to obiekty niestabilne chemicznie, które łatwo reagują z substancjami zanieczyszczającymi atmosferę. Źródłem tych zanieczyszczeń mogą być zarówno materiały zastosowane do zabezpieczania obiektów: pudła, skrzynie, oprawy, czy użyte do wystroju wnętrz farby, wykładziny, meble, jak również ruch uliczny w pobliżu budynku oraz znajdujące się niedaleko zakłady przemysłowe.**

### **Wyposażenie wnętrz magazynów i sal wystawowych**

**Drewno, a zwłaszcza współcześnie wyprodukowane oprawy i meble z płyt drewnopochodnych, mogą być źródłem formaldehydu, kwasów organicznych, nadtlenu wodoru. Dotyczy to zwłaszcza produktów z drewna sosnowego i lakierów rozpuszczalnikowych.**

**Jeżeli zachodzi konieczność zastosowania lakierów do posadzek lub umeblowania, dopuszcza się użycie lakierów akrylowych lub poliestrowych. Wnętrza takie muszą być jednak wietrzone przez kilka miesięcy, zanim wprowadzi się do nich kolekcje fotografii<sup>11</sup>. Jeżeli konieczne jest zastosowanie mebli drewnianych, należy ich wewnątrz odizolować przy pomocy specjalnych folii termoutwardzalnych, tkanin zawierających węgiel aktywny, lub materiałów takich jak papier Micro-Chamber pochłaniający zanieczyszczenia atmosferyczne.**

**Meble metalowe (aluminium anodyzowane, stal kwasoodporna oraz stal lakierowana) są najczęściej polecane do wyposażenia magazynów. Są trwałe i najbezpieczniejsze w razie wybuchu pożaru, ale pod warunkiem ich dobrego zabezpieczenia antykorozyjnego za pomocą lakierów proszkowo-piecowych.**

### **Produkty chemiczne we wnętrzach**

**Najogólniej, we wnętrzach, w których przechowywane lub ekspozowane są fotografie i inne materiały na podłożach papierowych zaleca się stosowanie materia-**

łów takich jak: produkty celulozowe — tektury i papiery o tzw. jakości archiwalnej; tworzywa sztuczne — poliester, polietylen, polipropylen, pleksiglas, poliwęglany; pianki — pianka polietylenowa lub polipropylenowa; meble — metal lakierowany proszkowo, aluminium anodowane, stal kwasoodporna; posadzki — płytki ceramiczne, terakota, dwuskładnikowa żywica epoksydowa; farby — akrylowe, winylowe, emulsje akrylowe; werniksy i lakiery — akrylowe.

**Zdecydowanie odradza się stosowanie:** papieru i tektury o nieznanym składzie i parametrach, folii z acetylocelulozy, octanu winylu, polichlorku winylu, gumy wulkanizowanej, tworzyw sztucznych o nieznanym składzie, drewna, płyt paździerzowych i spільnionych, świeżo wyprodukowanych płyt MDF, dywanów i wykładzin, parkietów drewnianych, wykładzin plastikowych, farb na bazie rozpuszczalników lub żywic, werniksów poliuretanowych i na bazie nitrocelulozy.

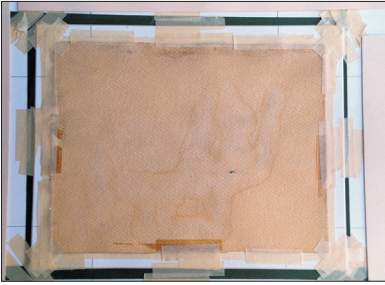
**Należy też pamiętać,** że niektóre środki czystości stosowane do mycia posadzek, szyb, gablot i mebli mogą być źródłem agresywnych substancji chemicznych. Nie wolno przede wszystkim stosować środków zawierających chlor, nadtlenek wodoru i kwasy.

### **Zachowania codzienne personelu i użytkowników**

**Dopóki** dzieła sztuki i fotografie leżą dobrze zabezpieczone w magazynie, prawdopodobieństwo ich zniszczenia lub uszkodzenia jest niewielkie. Jednak nie można przecież całkowicie zrezygnować z ich udostępniania. I choć w wielu przypadkach, w celach badawczych i ekspozycyjnych, udostępnia się ich kopie i dokumentacje — nic nie zastąpi możliwości obcowania z dziełem w oryginale. Już samo wykonanie dokumentacji fotograficznej lub skanów wymaga wyprowadzenia obiektu z magazynu i oddania go w ręce fotografa. Przygotowanie do wystawy, a zwłaszcza wypożyczenie w celu ekspozycji, to już cała operacja, w czasie której obiekt przechodzi przez ręce pracowników odpowiedzialnych za przygotowanie ekspozycji, konserwację, oprawę, transport i montaż wystawy. Wszyscy oni powinni być odpowiednio przeszkoleni oraz mieć tak przygotowane stanowiska pracy, aby wykluczyć możliwość uszkodzenia obiektu.

**Oto** kilka z najbardziej podstawowych zasad:

- w pracy z obiektem, a zwłaszcza z materiałami fotograficznymi, obowiązuje używanie rękawiczek
- obiekty powinny zawsze być przenoszone w ochronnych opakowaniach w sposób bezpieczny tzn. wykluczający np. upuszczenie ich na podłogę
- podczas pracy z obiektem należy zwrócić uwagę na to, aby na stole nie było żadnych przedmiotów mogących spowodować jego uszkodzenie lub odkształcenie
- wykluczone jest spożywanie posiłków lub napojów w bezpośrednim sąsiedztwie obiektów.



Montaż obiektu na podłożu papierowym w passe-partout z zastosowaniem malarskiej taśmy maskującej lub scotcha doprowadził do powstania trudnych do usunięcia zaplamień i zmian w papierze. Fot. A. Czajka



Nieprofesjonalne próby sklejenia rozdarć przy pomocy taśmy samoprzylepnej powodują przebarwienia emulsji. Fot. A. Czajka

- wszyscy pracownicy powinni być przeszkoleni w dziedzinie podstawowych zasad postępowania z obiektami.

Powyższe zasady obowiązują też fotografów i osoby wykonujące skanujące obiekty. Warto zawsze upewnić się, czy zasady te są stosowane. Szczególnie wrażliwe, delikatne lub uszkodzone obiekty powinny być reprodukowane i dokumentowane w obecności kuratora lub konserwatora.

### **Transport i przygotowanie ekspozycji**

Na stronie internetowej londyńskiego Victoria and Albert Museum<sup>12</sup> znaleźć można zasady wypożyczania obiektów z tej instytucji w celach ekspozycyjnych na terenie Wielkiej Brytanii i poza jej granicami. Lektura tych dokumentów jest bardzo pouczająca, gdyż pomiędzy wierszami można wyczytać wszystkie złe doświadczenia kuratorów muzeum zebrane podczas udostępniania na wystawy powierzonych im pieczy dzieł sztuki.

Przede wszystkim ważne jest, że muzeum to ma ustalone procedury, które stosuje w przypadku wypożyczania obiektów. Określają one wszystkie warunki, jakie powinna spełnić instytucja korzystająca z wypożyczeń, aby otrzymać zgodę na ekspozycję wypożyczonych obiektów. Umowa podpisana przez obie strony jasno podaje, jakie koszty pokrywa korzystająca instytucja, i do czego się zobowiązuje. A zobowiązań tych jest niemało. Wiążą się one z aspektami formalnymi, technicznymi wystawy, włącznie z warunkami transportu i ekspozycji, które są z góry określone. Muzeum zwraca nawet uwagę na to, czy w czasie wernisażu podawane będzie czerwone wino, i w jakiej odległości od ekspozycyjnych obiektów odbywać się będzie catering. Jednym z najważniejszych elementów umowy są kwestie ubezpieczenia i formularze czterech przeglądów konserwatorskich, które w razie powstania uszkodzeń pomagają ustalić, czy powstały one podczas transportu czy podczas ekspozycjonowania wypożyczonych prac. Przykład V&A Museum pokazuje, że warto kwestię wypożyczeń dzieł sztuki traktować bardzo poważnie, i jest to uwaga dotycząca zarówno właściciela obiektów, jak i wypożyczającego. Właściciel obiektów ma prawo i powinien określić warunki, w jakich będą one transportowane i ekspozycjonowane, a także przechowywane przed i po ekspozycji. Jeżeli instytucja korzystająca zamierza zastosować własne montaż i oprawy ekspozycyjne — rodzaj tych opraw i zastosowane materiały powinny być uzgodnione z właścicielem. Nigdy nie należy pozostawiać obiektów w oprawach ekspozycyjnych dłużej niż to konieczne, jeżeli nie ma się pewności, że zastosowane w nich materiały zgodne są z wymaganiami i standardami dotyczącymi przechowywania długoterminowego.

Niektóre zasady dotyczące ekspozycjonowania obiektów papierowych i fotografii zawiera norma ISO PN 11799<sup>13</sup>. Dokładniejsze wskazówki znaleźć można w Normie Francuskiej NF Z 40-010<sup>14</sup>. Dobrym źródłem są też *Wtyczne dotyczące*



Stłuczona ambrotypia — efekt nieostrożnego transportu

Fot. A. Czajka



Odpowiednie skrzynie transportowe to gwarancja bezpiecznego transportu obiektów na wystawy

Fot. A. Czajka



Odbitki barwne starzeją się, tracąc równowagę barw. Ponieważ najtrwałszym barwnikiem jest magenta, uszkodzone fotografie mają najczęściej czerwonaworóżową tonację

Fot. A. Czajka



wystawiania materiałów archiwalnych przygotowane przez Międzynarodową Radę Archiwalną<sup>15</sup>.

## **Transport**

Podstawową zasadą transportu obiektów na wystawy jest to, że musi on być całkowicie dla nich bezpieczny. Obiekt powinien być chroniony przed uszkodzeniami mechanicznymi, zmianami klimatu i wilgocią. Oczywiście transport powinien przebiegać w obecności straży chroniącej obiekty przed kradzieżą. Często, jeśli tylko jest to możliwe i zasadne, obiekty eskortowane są przez konserwatora lub kuratora.

Obiekty powinny być specjalnie zapakowane do transportu w teki, pudła i skrzynie transportowe. Optymalnym rozwiązaniem jest korzystanie z usług profesjonalnych i wyspecjalizowanych firm przewozowych, które dysponują tzw. skrzyniami klimatycznymi zapewniającymi utrzymanie podczas transportu tych samych warunków, w jakich obiekt jest przechowywany lub ekspozycyjny.

Niektóre instytucje posiadają własne skrzynie transportowe. Powinny one być szczelne, wyłożone miękką izolacją ograniczającą drgania oraz przesuwanie się obiektów<sup>16</sup>. Transport samochodowy jest możliwy jedynie samochodami z klimatyzowaną strefą do przewozu ładunków oraz dobrą amortyzacją drgań i wstrząsów. Podczas transportu lotniczego obiekty przewozić należy w kabinie pasażerskiej, jeżeli tylko pozwalają na to ich rozmiary, nawet jeśli wymaga to wykupienia dodatkowego miejsca. Duże skrzynie przewozi się w zabezpieczonych lukach w skrzyniach klimatycznych.

## **Światło i powodowane przez nie uszkodzenia**

Tekstylna, obiekty papierowe (zwłaszcza papiery dziewiętnasto- i dwudziestowieczne) oraz fotografie są szczególnie wrażliwe na światło i powinny być odpowiednio przed nim chronione. Efektem działania światła może być przyspieszone żółknięcie papieru, ciemnienie lub zanik obrazu, utrata kontrastu, blaknięcie barw (zwłaszcza barwników roślinnych). Pod wpływem światła może też nastąpić spękanie spoiw kolodionowych i lakierów.

Niektóre dwudziestowieczne fotografie barwne nie powinny być w ogóle ekspozycyjne w oryginale. Wystawione na światło szybko ulegają utracie barw (zazwyczaj magenta zanika wolniej niż pozostałe, co powoduje przesunięcie barwne i zmianę kolorystyki obrazu na różowawo-fioletowy).

Dodatkowym problemem jest to, że efekt działania światła jest kumulacyjny. Na podstawie wieloletnich badań nad zjawiskiem zanikania barwników pod wpływem światła ustalono, że obiekty można zaliczać do różnych kategorii, dzieląc je pod względem wrażliwości na promieniowanie świetlne. Wskaźniki te określają zarówno maksymalne dopuszczalne natężenie światła, jak i dopuszczalną dawkę

światła w ciągu roku. Należy zatem brać pod uwagę nie tylko czas ekspozycji obiektu na wystawie, ale też naświetlenie, na jakie obiekt jest wystawiony przez cały rok: podczas prac konserwatorskich, katalogowania i opisu w pokoju kuratora oraz podczas fotografowania.

**Najbardziej niebezpieczne dla obiektów jest promieniowanie ultrafioletowe, które powinno być całkowicie wyeliminowane. Oznacza to konieczność zastosowania filtrów UV w oknach sal wystawowych i w innych pomieszczeniach, gdzie oglądane są obiekty, a najlepiej całkowite wyeliminowanie okien i świetlików.**

**Należy pamiętać też o szkodliwości promieniowania UV przy doborze sztucznych źródeł światła. Poziom tego promieniowania nie powinien przekraczać 75  $\mu\text{W}$ /lumen. Jeżeli źródła światła emitują promieniowanie UV (np. niektóre rodzaje halogenów) konieczne jest zastosowanie filtrów na lampach lub w gablotach i oprawach prac. Stosunkowo dobre pod względem emisji UV są tradycyjne lampy żarowe. Niestety, światło przez nie produkowane jest zbyt żółte, a ponadto wytwarzają one zbyt wiele ciepła.**

**Najnowszym rozwiązaniem w dziedzinie oświetlania wystawianych obiektów jest oświetlenie światłowodowe, które pozwala doprowadzić do eksponowanego obiektu światło z oddalonego źródła, którym może być zwykła lampa halogenowa. Ponieważ światłowody nie przenoszą ultrafioletu oraz charakteryzują się ograniczonym przewodnictwem ciepła, oświetlenie tym systemem jest całkowicie bezpieczne dla obiektów.**

**Bez względu na to, jakie źródło światła zostanie zastosowane, ważne jest kontrolowanie jego natężenia na eksponowanym obiekcie oraz czasu ekspozycji.**

Do właściwego ustawienia oświetlenia ekspozycji niezbędny jest luksometr oraz miernik ultrafioletu. Każda instytucja prowadząca działalność wystawienniczą powinna mieć je w swoim wyposażeniu.

**Warto pamiętać, że istnieją też fotografie tak wrażliwe na światło, iż nie należy ich eksponować w oryginale. Są to autochromy i inne wczesne fotografie barwne, fotografie eksperymentalne, np. nieutralone odbitki na papierze solnym<sup>17</sup>.**

**Generalnie stosuje się zasadę, że wszystkie obiekty papierowe, a zwłaszcza rękopisy i prace malarskie oraz tekstylia i fotografie są obiektami bardzo wrażliwymi na światło i powinny być eksponowane jedynie w oświetleniu o natężeniu 50–75 luxów (przy dopuszczalnej dawce rocznej).**

**Niektórzy specjaliści uważają, że po wyczerpaniu rocznego limitu naświetlenia, obiekty szczególnie wrażliwe i bardzo wrażliwe powinny być trzymane w całkowitej ciemności przez dwa–trzy lata.**

## Rekomendowane czasy ekspozycji i natężenia światła<sup>18</sup>

Kategoria obiektów	Materiały i techniki wykonania obiektów	Maksymalne natężenie światła	Dopuszczalna dawka roczna
Szczególnie wrażliwe	Fotografie dziewiętnastowieczne, polaroid i podobne, chromogeniczne fotografie barwne	50 lux	12 000 lux/h
Bardzo wrażliwe	Komputerowe wydruki fotograficzne, Ilfachrome, czarno-białe fotografie na papierach pokrywanych polietylenem	75 lux	42 000 lux/h
Wrażliwe	Czarno-białe techniki żelatynowe na papierach barytowych, procesy pigmentowe	150 lux	84 000 lux/h

### Lampy błyskowe i skanery

Użycie lamp błyskowych i skanerów zawsze wzbudza wątpliwości. I słusznie, gdyż siła światła w tych urządzeniach może być różna w zależności od rodzaju i modelu zastosowanej lampy. Liczba błysków flesza, odpowiadająca naświetlaniu obiektu przez godzinę światłem o natężeniu 50 luxów, to od 9 do 220<sup>19</sup>. Trudno jest zatem określić, jaka jest dopuszczalna liczba fotografii, które można wykonać przy użyciu lampy błyskowej. Z kolei w przypadku skanerów zdecydowanie należy szukać urządzeń, w których jest tak zwane zimne źródło światła, i w których zastosowano bezdotykową kamerę cyfrową o wysokiej czułości. Skanery płaskie stanowią większe zagrożenie ze względu na wysoką temperaturę źródła światła, emisję ultrafioletu, długą ekspozycję przy skanowaniu w wysokiej rozdzielczości oraz naprężenia materiału spowodowane płytą dociskową.

<sup>1</sup> Test Aktywności Fotograficznej.

<sup>2</sup> Instytut Trwałości Obrazu.

<sup>3</sup> Bibuła Whatmana.

<sup>4</sup> Szczegółowy opis przeprowadzania testu PAT znajduje się w normie ISO 14523.

<sup>5</sup> Image Permanence Institute w Rochester, Laboratoria Biblioteki Narodowej Francji.

<sup>6</sup> Od 350 \$ za jedną próbę.

- <sup>7</sup> B. Lavedrine, *A Guide to the Preventive Conservation of Photographic Collections*, Los Angeles 2003, s. 45.
- <sup>8</sup> Lavedrine, op. cit., s. 46.
- <sup>9</sup> Pisaki takie można znaleźć u wyspecjalizowanych dostawców opakowań archiwalnych.
- <sup>10</sup> Dane te można też znaleźć w publikacji Naczelnej Dyrekcji Archiwów Państwowych *Zasady postępowania z materiałami archiwalnymi — ochrona zasobu archiwalnego*, Warszawa 2006.
- <sup>11</sup> Lavedrine, op. cit, s. 59.
- <sup>12</sup> [http://www.vam.ac.uk/about\\_va/reports\\_plans/index.html](http://www.vam.ac.uk/about_va/reports_plans/index.html).
- <sup>13</sup> ISO PN 11799. *Informacja i dokumentacja. Wymagania dotyczące warunków przechowywania materiałów archiwalnych i bibliotecznych*.
- <sup>14</sup> NF Z 40-010. *Wymagania ochronne dotyczące wystawiania materiałów graficznych i fotograficznych*. AFNOR, czerwiec 2002.
- <sup>15</sup> ICA (International Council of Archives) — wytyczne zostały opracowane przez Komitet (ICA) ds. ochrony zbiorów archiwalnych w klimatach umiarkowanych (CPTe 2002–2006). Dostępne na [www.ica.org.pl](http://www.ica.org.pl).
- <sup>16</sup> Przykłady skrzyń AGAD na fotografiach.
- <sup>17</sup> Wskazania Amerykańskiego Instytutu Konserwacji: S. Wagner, C. McCabe, B. Lemmon, *Guidelines for Exhibition Light Levels for Photographs*, w: *Topics in Photographic Preservation*, t. 9, The American Institute for Conservation, Photographic Materials Group (2001).
- <sup>18</sup> Opracowane przez Bertranda Lavedrine’a i w oparciu o brytyjską Normę niebieskiej wełny BS1006 oraz Normę ISO 105.
- <sup>19</sup> Lavedrine, op. cit, s. 158.

**Anna Czajka** kierownik Centralnego Laboratorium Konserwacji Archiwaliów w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie; koordynator krajowy TAPE Project; Prezes Zarządu Stowarzyszenia Miłośników Dawnych Dokumentów „Archiwum Patriae”.

Szczegółowe informacje można znaleźć w następujących publikacjach:

A. Czajka, *Normy Międzynarodowej Organizacji Normalizacyjnej (ISO dotyczące zabezpieczania materiałów audiowizualnych, „ARCHEION”, t. 108, Warszawa 2005, s.192–199*

B. Lavedrine, *A Guide to the Preventive Conservation of Photographic Collections*, Los Angeles 2003 (wydanie pierwsze w języku francuskim, Paryż 2000)

B. Lavedrine, *[re]Connaitre et conserver les photographies anciennes*, Paris 2007

C. von Waldhausen, *Ekspozycje materiałów fotograficznych ze zbiorów bibliotecznych i archiwalnych, „ARCHEION”, 2005, t. 108, s.162–179*

*Exhibiting Archival and Library Material and Works of Art on Paper*, Proceedings of International Symposium 2003, Ljubljana 2004

K.B.Hendriks, *Fundamentals of Photograph Conservation. A Study Guide*, Toronto 1991

M. Draniak, *Wpływ światła na zabytki, w: Konserwacja zapobiegawcza w muzeach — Materiały konferencji ICOM, 6–7 listopada 2006, Warszawa 2007*

S. Wagner, C. McCabe, B. Lemmon, *Guidelines for Exhibition Light Levels for Photographs, Topics in Photographic Preservation*, vol. 9, 2001, The American Institute for Conservation, Photographic Materials Group

*Zagadnienia konserwacji w procesie digitalizacji fotografii historycznych, „ARCHEION”, 2005, t. 108, s. 147–161*

*Zasady postępowania z materiałami archiwalnymi, NDAP, Warszawa 2006*

Na następnych stronach:

Artur Żmijewski, *40 szuflad*, 1995, „To nie jest wystawa”, Zachęta, 2008. Fot. J. Gładkowski













Transport dzieł sztuki to odrębny dział konserwacji zapobiegawczej, niezwykle ważny w czasach intensywnej działalności wystawienniczej i wzmożonej wymiany międzymuzealnej. Większość zniszczeń dzieł sztuki następuje właśnie w trakcie transportu — na skutek nieprzewidzianych okoliczności i niedostatecznego planowania. W przypadku dzieł powstałych w ciągu ostatnich stu lat niemożliwe jest opracowanie jakichkolwiek norm, które regulowałyby zasady bezpiecznego pakowania i przewożenia. Każdy obiekt rzadzi się swoimi prawami i w każdym przypadku należy przedsięwziąć inne środki bezpieczeństwa, adekwatne do jego charakterystyki i sytuacji (dostępne środki transportu, dystans, warunki przewożenia).

### Logistyka i planowanie

Wielokrotnie transport dzieł sztuki to olbrzymia i skomplikowana operacja logistyczna, w której udział bierze sztab ludzi — montażyści, eksperci od technik transportowych i inżynierowie. Tak było w przypadku złożonego dzieła Richarda Serry *The Matter of Time*<sup>1</sup>, instalacji rzeźbiarskiej wykonanej z siedmiu odrębnych form przestrzennych, na które składa się 38 płyt ze stali oksydowanej o grubości ok. 5 cm, wysokości do 4 m i do 17 m długości. Waga poszczególnych elementów waha się od 44 do 176 ton. Rzeźby były zaprojektowane i wykonane specjalnie dla Guggenheim Museum w Bilbao. Cała operacja transportu i instalacji dzieła została szczegółowo zaplanowana i przygotowana z dużym wyprzedzeniem. Już na etapie produkcji w każdej ze stalowych płyt wykonano specjalne, gwintowane otwory w celu zamontowania uchwytów umożliwiających zaczepienie uprząży służących do przenoszenia. Otwory zostały wykorzystane także do montażu poprzecznych belek usztywniających, które minimalizują ryzyko powstania odkształceń „esowatych” i spiralnych form. Dla każdego z elementów przygotowano także drewniany negatyw stanowiący podporę w trakcie przewożenia w pozycji horyzontalnej. Transport z Niemiec na północne wybrzeże Hiszpanii odbył się drogą morską. Wybór środka transportu podyktowany był względami praktycznymi (wcześniejszymi doświadczeniami artysty), technicznymi i ekonomicznymi. Rzeźby zainstalowano na stałe w galerii muzealnej o nazwie Fish, zaprojektowanej specjalnie do eksponowania wielkoformatowych dzieł sztuki. Galeria posiada bezpośrednie, zewnętrzne wejście umożliwiające wprowadzenie i instalację olbrzymich rzeźb. Do przetransportowania poszczególnych elementów kompozycji do wnętrza muzeum z nabrzeża zastosowano system poduszek ze sprężonym powietrzem bazujący na mechanizmie wykorzystywanym w poduszkowcach. Zastosowanie takiego rozwiązania umożliwiło manipulowanie ciężkimi blachami przy użyciu stosunkowo niewielkiej siły. Uniesione nad ziemię elementy przesuwano za pomocą wózków elektrycznych. Końcowe precyzyjne ustawienie stalowych form na terenie galerii odbyło się jedynie przy

Zdjęcie dostępne tylko w drukowanej wersji katalogu,  
z uwagi na ograniczenia licencji użytkownika

Rzeźba Richarda Serry prezentowana jest na stronie  
Guggenheim Museum, Bilbao:  
<http://www.guggenheim-bilbao.es/en/works/the-matter-of-time/>

Rzeźba Richarda Serry *The Matter of Time* po zainstalowaniu na ekspozycji, Guggenheim Museum, Bilbao

Zdjęcie dostępne tylko  
w drukowanej wersji  
katalogu, z uwagi na  
ograniczenia licencji  
użytkownika

Zdjęcie dostępne tylko  
w drukowanej wersji  
katalogu, z uwagi na  
ograniczenia licencji  
użytkownika

Oslanianie fragmentów rzeźby folią plastikową  
(powyżej) oraz polewanie wodą przed  
rozpoczęciem instalacji (poniżej)

Zdjęcie dostępne tylko  
w drukowanej wersji  
katalogu, z uwagi na  
ograniczenia licencji  
użytkownika

Wózek popychający fragment kompozycji  
rzeźbiarskiej, unoszący się nad ziemią dzięki  
systemowi poduszek ze sprężonym powietrzem

Wszystkie fotografie na tej stronie książki dzięki  
uprzejmości Guggenheim Museum, Bilbao

pomocy ekipy montażystów. Na koniec każdy z elementów został nieznacznie uniesiony przez dźwig w celu usunięcia poduszek.

**Mimo** że wszystkie części kompozycji wykonano w ten sam sposób, zastosowano dwie różne metody opracowania powierzchni stali. Powierzchnia pięciu mniejszych elementów została spatynowana na kolor czerwony, dwom największym (składającym się z 14 blach) nadano odcień chłodny, prawie czarny.

**Jednym** z problemów, który pojawił się podczas transportu rzeźby, była potrzeba specjalnej ochrony dwóch największych, „czarnych” elementów. Zastosowana patyna jest niezwykle wrażliwa na zmiany wilgotności — w trakcie przewożenia i tymczasowego przechowywania trzeba było unikać jakiegokolwiek ich kontaktu z wodą. Ze względów logistycznych wszystkie elementy rzeźby przez krótki czas były zmagazynowane na nabrzeżu, tuż obok budynku muzeum. Powierzchnię tych najbardziej wrażliwych trzeba było nakryć szczelnie folią (do zabezpieczenia każdej z 14 stalowych płyt konieczna była pomoc czterech osób i udział dwóch podnośników).

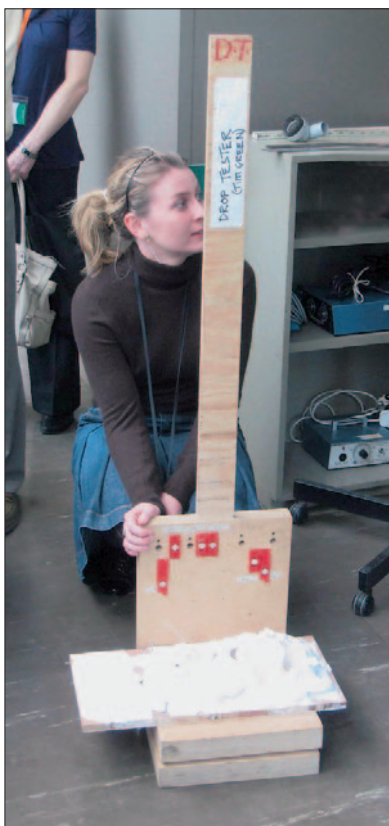
**Niestety** nie udało się całkowicie uniknąć spenetrowania przez wodę. Dwie płyty nieznacznie zamokły, co spowodowało miejscową aktywację procesu korozji, a w efekcie sporych rozmiarów zaplamienie. Autor dopuszcza powstawanie na powierzchni przypadkowych zmian kolorystycznych, ale takich, które nie zaburzają odbioru estetycznego całości. Na szczęście usuwanie skutków zawilgocenia okazało się stosunkowo proste — nadmiar produktów korozji zdjęto delikatnie za pomocą pędzli i gąbek.

**Natomiast** pięć pozostałych elementów kompozycji (formy „czerwone”) podczas tymczasowego pobytu na nadbrzeżu musiało być regularnie polewanych wodą w celu przyspieszenia procesów korozji.

**Po** umieszczeniu „czerwonych” elementów na ekspozycji okazało się, że patyna nie stwardniała w sposób dostateczny i jest w znacznym stopniu podatna na przetarcia i zadrapania. Kompozycja rzeźbiarska ma formę labiryntu, a publiczność może spacerować pomiędzy poszczególnymi płytami. Wąskie „korytarze” utrudniają dozór strażników, więc już po pierwszym dniu ekspozycji na powierzchni poszczególnych elementów pojawiły się wydrapane przez zwiedzających okolicznościowe „grafitti”. Trzeba było przedsięwziąć specjalne środki ostrożności, zwiększyć ilość personelu na sali i zainstalować system monitoringu dla każdego elementu rzeźby.

**Cała** ta opisana operacja wymagała precyzyjnego planowania i skomplikowanej logistyki. Przedsięwzięcie powiodło się dzięki stałej współpracy z artystką oraz ciągłemu nadzorowi konserwatorskiemu nad wszystkimi etapami.

**Dzieła** Serry ze względu na swoje rozmiary i charakter przysparzają problemów zarówno w trakcie transportu, jak i podczas przechowywania. Olbrzymie rozmiary i ciężar rzeźb powodują, że nieliczne muzea mogą pozwolić sobie na przechowywanie



Urządzenie służące do badania wytrzymałości obiektów skonstruowane przez konserwatorów z Tate Modern w Londynie. Badanie przeprowadza się na wykonanych w odpowiedniej skali modelach dzieł.  
Fot. J. Waśko



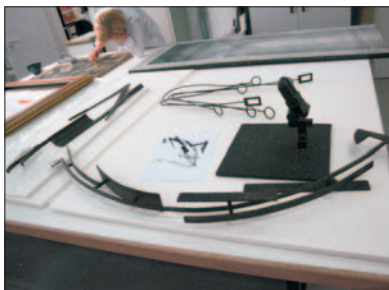
dziel artysty we własnych magazynach. W większości przypadków obiekty umieszczone są w wynajętych halach, nadzór zaś zleca się zewnętrznym firmom. Jak ważna jest koordynacja i ciągła opieka nad obiektami z kolekcji w trakcie ich transportu, świadczy przypadek dzieła tego samego artysty z kolekcji Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía w Madrycie. Rzeźba o znacznych gabarytach i wadze ok. 38 ton została w nieznanych okolicznościach zagubiona<sup>2</sup>.

Przytoczony przykład ilustruje tylko jeden biegun problematyki związanej z transportem sztuki współczesnej. Na drugim znajdują się obiekty niewielkich rozmiarów, o delikatnej strukturze, podatne na typowe zagrożenia spowodowane przewożeniem, przenoszeniem, załadunkiem i rozładunkiem. Dzieła sztuki o tak skrajnie różnych charakterystykach mogą znajdować się w tej samej kolekcji bądź być prezentowane w ramach jednej wystawy czasowej. W obu przypadkach podstawą bezpiecznego transportu jest szczegółowe planowanie i precyzyjna logistyka. Skala obiektu determinuje jedynie skalę przedsięwzięcia.

### **Odpowiednie opakowanie**

Najważniejszym elementem zabezpieczającym obiekt w trakcie transportu, niezależnie od jego rozmiarów, jest właściwe opakowanie. Większość dużych instytucji muzealnych czy wystawienniczych posiada własne skrzynie lub innego rodzaju opakowania wykorzystywane przy wysyłaniu obiektów z kolekcji na wystawy czasowe, do konserwacji itp. Tego typu usługi świadczą często wyspecjalizowane firmy transportowe posiadające własny sprzęt oraz wyszkoloną w tym celu załogę. Dzieła sztuki to przedmioty niezwykle delikatne i tylko prawidłowo skonstruowane opakowanie pozwala na bezpieczne nimi manipulowanie. Do przewożenia tradycyjnych obrazów sztalugowych skonstruowano odpowiednie skrzynie, które umożliwiają pakowanie obiektów różnych wymiarów, przy jak najmniejszym zużyciu przestrzeni transportowej. Taką skrzynię można wykorzystać wielokrotnie, jest ekonomiczna i zajmuje niewiele miejsca. Problem pojawia się w momencie, gdy muzeum chce przetransportować np. którąś z kinetycznych rzeźb Alexandra Caldera. Prawdopodobieństwo, że skrzynia, która umożliwiłaby bezpieczny transport takiego obiektu znajduje się gdzieś w magazynach muzeum, albo że zaprzyjaźniona firma transportowa posiada akurat coś odpowiedniego, jest raczej niewielkie. Dlatego od pewnego czasu w kręgach konserwatorskich i muzealnych postuluje się potrzebę projektowania dla każdego nietypowego obiektu muzealnego osobnego opakowania, które służyłoby zarówno do transportu dzieła, jak i do jego przechowywania w magazynie.

Proponowane rozwiązanie umożliwia uniknięcie wielu niebezpiecznych dla obiektu działań, np. zbędnego przekładania obiektu z miejsca, w którym był on przechowywany (półka, szafa, pudło bądź skrzynia), do opakowania transportowego.



Rzeźby Manola Valdésa w trakcie przygotowywania wystawy w Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía w Madrycie, zamocowane do palet transportowych pasami. Styk pasów z powierzchnią rzeźby został zabezpieczony bezkwasową tekturą falistą.  
Fot. A. Wielocha



Sposób pakowania metalowego obiektu, składającego się z wielu delikatnych części. Opakowanie służy zarówno do transportowania, jak i do przechowywania w magazynach muzealnych. Fot. A. Wielocha

Jednak zdecydowanie największą zaletą tego typu opakowań jest idealne dostosowanie do potrzeb obiektu. Dość duże znaczenie mają także względy ekonomiczne. Przygotowanie indywidualnej skrzyni dla każdego dzieła sztuki łączy się jednorazowo z dużym wydatkiem, ale może się okazać, że będzie to koszt niższy niż koszty ewentualnych konserwacji.

**W** związku z niezwykle szybkim postępem technologicznym z każdym rokiem na rynku pojawiają się nowe materiały, które można z powodzeniem wykorzystać w konstrukcji opakowań służących zarówno do przewożenia, jak i magazynowania dzieł sztuki. Większość z nich jest już dostępna na polskim rynku, niektóre można bez problemu zakupić dzięki internetowym sklepom z artykułami dla konserwatorów. Największą przeszkodą w ich użytkowaniu jest wysoka cena, która powoduje, że często jesteśmy zmuszeni do szukania tańszych substytutów. Warto jednak wiedzieć o ich istnieniu i właściwościach, tym bardziej, że w związku z panującą na rynku konkurencją, stają się one coraz bardziej dostępne<sup>3</sup>.

**G**łówną zasadą w doborze materiałów służących do pakowania jest kompatybilność z przedmiotem przewożonym. W praktyce oznacza to, że opakowanie nie musi być absolutnie obojętne dla obiektu, należy zwrócić jednak uwagę, czy jego niestabilność (zmiany spowodowane czynnikami atmosferycznymi, utrata właściwości pod wpływem promieniowania UV), bądź wydzielane związki chemiczne nie stanowią dodatkowego zagrożenia dla chronionego przedmiotu.

**Dobór materiałów do pakowania zależy od wielu czynników:**

- charakteru obiektu (wielkość, ciężar, ilość poszczególnych części, trwałość połączeń, podatność na uszkodzenia)
- jego stanu zachowania
- materiałów, z jakich został wykonany (skład chemiczny, wiek, charakterystyka, sposób opracowania powierzchni, wrażliwości na zmiany temperatury i wilgotności powietrza, wzajemny wpływ poszczególnych materiałów zastosowanych przez autora przy długoterminowym przechowywaniu)
- charakteru opakowania (czy jest to opakowanie jednorazowe/wielorazowe/służące także do przechowywania)
- warunków transportu

**Drewno**, wykorzystywane zwykle do konstruowania opakowań, nie jest materiałem w pełni bezpiecznym. Wiele gatunków wydziela kwasy, które mogą wejść w reakcję z przewożonym obiektem. Dlatego w przypadku zabezpieczenia obiektów na dłuższy czas (magazynowanie), zaleca się zastępowanie elementów drewnianych wykonanymi z metalu pokrytego farbami proszkowymi, ze stali nierdzewnej bądź galwanizowanej. Do gatunków najbardziej kwaśnych należą m.in. popularny dąb i jodła (pH 3.1–4.4, 3.1–6.1)<sup>4</sup>. W przypadku materiałów drewnopochodnych, czyli wszelkiego rodzaju sklejek, płyt wiórowych i pilśniowych mamy do czynienia

z takim samym problemem, z tym że zwykle nie posiadamy danych dotyczących gatunków drewna użytych w konkretnym konglomeracie. Dodatkową niewiadomą są wykorzystane spoiwa — także one mogą wydzielać kwasy lub formaldehydy. A więc materiały drewnopochodne nie są zalecane do konstruowania opakowań do długotrwałego przechowywania, gdyż nie powinny mieć również bezpośredniej styczności z obiektem. Oczywiście zalecenia te dotyczą tylko dzieł sztuki z materiałów wyjątkowo wrażliwych na działanie kwasów (papier, gumy i żywice syntetyczne itd.). Problem kwasowości dotyczy także materiałów miękkich — wszelkiego rodzaju papierów i tektur. W tym przypadku poleca się stosowanie produktów bezkwasowych, wykorzystywanych standardowo przez konserwatorów papieru lub użycie zamiast nich tkanin i folii syntetycznych. Zamiast tektury falistej możemy posłużyć się wykonanym z tworzywa sztucznego odpowiednikiem (np. Coroplastem®).

Kolejnym elementem, na jaki należy zwrócić uwagę, są farby i lakiery do zabezpieczania skrzyń<sup>5</sup>. Ich wydajność w pełnieniu roli bariery dla związków lotnych i wilgoci jest różna w zależności od marki i rodzaju farby. Wiele z nich wydziela szkodliwe związki — kwasy organiczne czy formaldehydy. Powłoki lakiernicze nie mogą wchodzić w kontakt z transportowanym obiektem. Po pomalowaniu powierzchnia skrzynia powinna schnąć co najmniej miesiąc w dobrze wentylowanym pomieszczeniu.

Najbardziej rekomendowanymi materiałami do pakowania są różne tworzywa sztuczne. W większości przypadków znamy skład chemiczny danego tworzywa i możemy łatwo przewidzieć jego interakcję z obiektem. Taka wiedza ułatwia nam też precyzyjne dobranie materiału do pakowanego przedmiotu. Należy się wystrzegać tworzyw sztucznych zawierających związki chloru, takich jak np. polichlorek winylu (potocznie zwany PCV) oraz gum, w skład których wchodzi związek siarki.

Jeśli chodzi o gąbki używane jako materiał amortyzujący, ze względu na ich niestabilność chemiczną nie zaleca się stosowania tych z tworzyw poliuretanowych (dostępnych w dwóch wariantach — estrowym i eterowym; oba starzeją się stosunkowo szybko, żółkną, stają się kruche i tracą swoje właściwości amortyzujące) oraz neoprenowych (odmiana kauczuku syntetycznego). Tkaninami naturalnymi należy posługiwać się ze specjalną uwagą — unikając produktów z dodatkiem wełny (proteiny zawierające siarkę powodują np. matowienie srebra) oraz tkanin barwionych. Przed użyciem tkanina powinna zostać wyprana. Najlepsze do pakowania są niebielona bawełna i płótno. Cechą tkanin syntetycznych, na jaką należy zwrócić uwagę, jest struktura. Wiele rodzajów, w zależności od metody produkcji, posiada na powierzchni niewielkie włoski, mogące zaczepiać o powierzchnie o wyrazistej fakturze i powodować np. lokalne odspojenia warstwy malarskiej.

Jednym z najbardziej powszechnych materiałów do pakowania jest folia bąbelkowa. Niezwykle praktyczna i wygodna w użytkowaniu, posiada jednak znaczące wady — nie nadaje się jako materiał pierwszego kontaktu — może np. odcisnąć się na licu obrazu, a elektrostatyczna powierzchnia powoduje akumulacje kurzu. Nie wolno jej stosować do długotrwałego przechowywania obiektów higroskopijnych, gdyż nie przepuszcza wilgoci. Zalecana jest jedynie jako prowizoryczne, miękkie opakowanie tymczasowe.

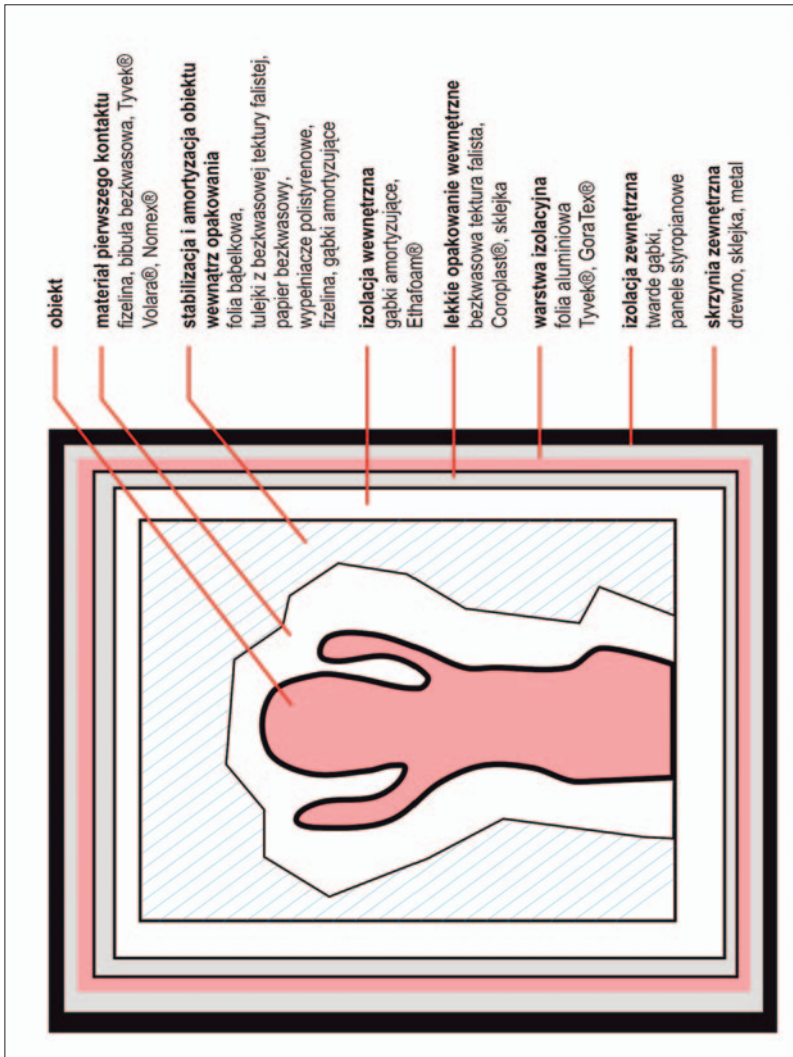
Przy konstruowaniu opakowań dla obiektów nietypowych warto korzystać z rozwiązań stosowanych w przemyśle (do pakowania szkła, ceramiki, urządzeń elektronicznych, silników samochodowych). W przypadku wielu wyjątkowo delikatnych dzieł współczesnych można zastosować techniki wykorzystywane przez konserwatorów opiekujących się kolekcjami etnograficznymi czy archeologicznymi.

Przed przystąpieniem do projektowania opakowania należy przeprowadzić szereg analiz mających na celu zdiagnozowanie kondycji obiektu oraz odnalezienie elementów konstrukcji szczególnie narażonych na ryzyko uszkodzenia. Takimi „piętami achillesowymi” mogą być w tym wypadku nietrwałe połączenia różnych materiałów, ciężkie elementy przymocowane do lżejszych, materiały silnie higroskopijne zastosowane w sąsiedztwie elementów łatwo korodujących, struktury wrażliwe na światło itd. Jeżeli to możliwe, warto skonstruować model obiektu, którego transport planujemy (przy wykorzystaniu analogicznych materiałów), i sprawdzić, jak zachowuje się w warunkach ekstremalnych.

Jednym z najbezpieczniejszych sposobów pakowania jest tzw. system podwójnego pakowania (*double-case* lub *double-box system*) — konstrukcja składająca się z dwóch niezależnych od siebie skrzyń, włożonych jedna w drugą. Przestrzeń pomiędzy nimi można wypełnić materiałem amortyzującym (gąbki, pianki) lub zastosować system pasów zawieszających. Dzięki takiemu rozwiązaniu zredukujemy zagrożenie spowodowane wstrząsami bądź wibracjami. Podobne opakowanie stanowi dodatkową przeszkodę dla takich czynników jak wilgoć lub ogień. Podwójna bariera zmniejsza też ryzyko drastycznych zmian temperatury. Zdecydowaną wadą tego rozwiązania jest wysoki koszt wykonania, problem z magazynowaniem ze względu na gabaryty oraz wzrost wagi przesyłki. Możemy zastosować takie rozwiązanie, w którym jedynie wewnętrzna skrzynia jest projektowana dla specyficznego obiektu. Jako opakowanie zewnętrzne możemy użyć jakiegokolwiek istniejącej skrzyni, odpowiadającej wymiarami.

### **Transport obrazów współczesnych**

Osobną kategorią wśród obiektów sztuki współczesnej są obrazy. Ich wyjątkowość polega zwykle na specyficznej technice (np. obrazy Anselma Kiefera, Jaspiera Johnsa, Antoniego Tapiesa), lub dużym formacie idącym w parze z delikatną



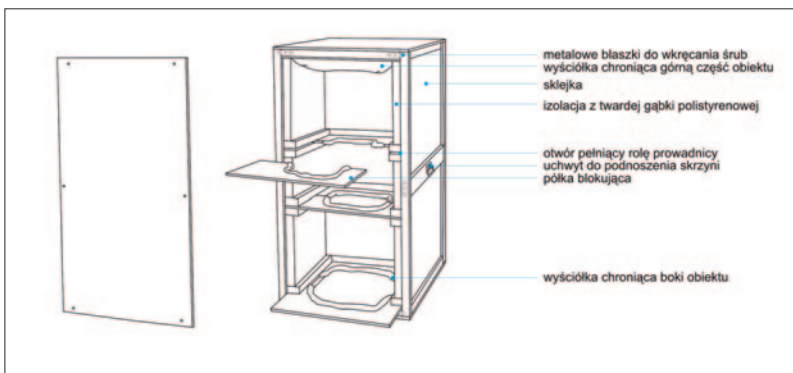
Schemat objaśniający zasadę pakowania obiektów przy użyciu materiałów amortyzujących. Rys. A. Wielocha.



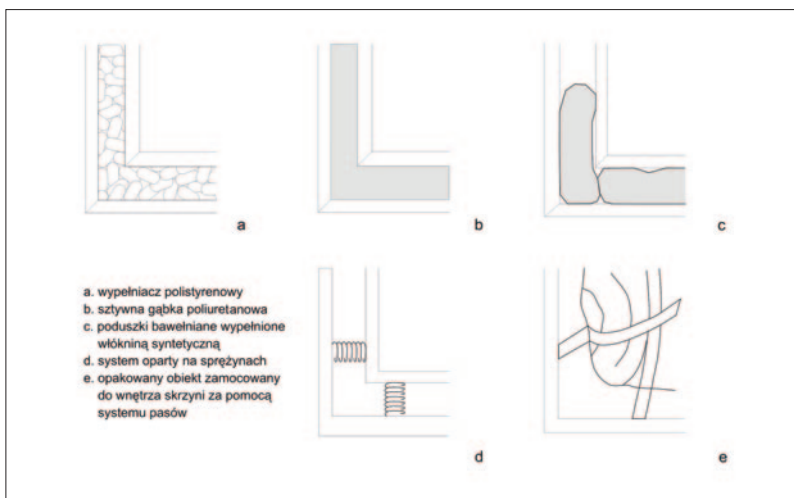
strukturą (*Guernica* Picassa<sup>6</sup>). Duży problem stanowią także skonstruowane przeważnie w sposób tradycyjny płótna takich artystów jak Ad Reinhardt czy Barnett Newman, które charakteryzują się olbrzymimi formatami i gładko malowanymi, niemal monochromatycznymi powierzchniami. Obrazy te są w większości niepokryte werniksem, nie posiadają ram, a warstwa malarska zachodzi na brzegi krosna. Reperacja uszkodzeń mechanicznych lica takiego obiektu stanowi olbrzymi problem, często wręcz przerasta możliwości konserwatorów<sup>7</sup>. Najlejsze dotknięcie powierzchni może być równoznaczne z jej uszkodzeniem. Wyobraźmy sobie odciski palców pracowników muzealnych na białych obrazach Piera Manzonia, czy wgniecenia po palcach od wewnętrznej strony tuż przy krośnie na idealnie gładkim licu obrazów Romana Opałki<sup>8</sup>. Zdarza się, że konserwacja taka okazuje się niewykonalna ze względu na szereg wrażliwości natury etycznej i technicznej.

**O**brazy namalowane w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat rzadko nadają się do transportowania w formie zrolowanej<sup>9</sup>, tak, jak często przewozi się wielkoformatowe, elastyczne, malowane w technice olejnej płótna dziewiętnastowieczne. Zwykle problem stanowi duża waga grubo malowanej warstwy malarskiej, nieadekwatna do wytrzymałości gruntu i płótna, fabryczny, niskiej jakości, mało elastyczny grunt, eksperymenty technologiczne polegające na dodawaniu do farb różnych składników, używaniu farb przemysłowych, przyklejanie na lico obrazów trójwymiarowych elementów itp. Takie obiekty są narażone na poważne uszkodzenia w wyniku jakiegokolwiek nimi manipulacji. Dlatego zwykle transportowane są w pozycji wertykalnej, w specjalnych ramach transportowych, które zabezpieczają ich brzegi i umożliwiają skuteczną amortyzację wstrząsów.

**Z** tego typu problemem spotykają się konserwatorzy zajmujący się obrazami Picassa<sup>10</sup>. Mimo że malowane w większości przypadków w tradycyjnej technice (olej na gruntowanym płótnie lnianym), są bardzo wrażliwe i wymagają specjalnej troski podczas każdej próby manipulacji. *Las Meninas (conjunto)* MPB 70.433 jest jednym z 5 obrazów o tym samym tytule znajdujących się w kolekcji Museu Picasso w Barcelonie. Malowany w technice olejnej na płótnie o wymiarach 194 na 260 cm jest przykładem typowego rozwiązania technologicznego stosowanego przez Picassa w latach pięćdziesiątych. Duże fragmenty kompozycji malowane są impastowo (w wielu miejscach farba nałożona jest bardzo grubą warstwą, bezpośrednio z tuby), partie rozświetlone artysta uzyskał poprzez pozostawienie odsłoniętych fragmentów białego gruntu. Warstwa malarska wykazuje tendencje do pęknięcia i miejscowego wykruszania. Jest to skutek nierównomiernej elastyczności płótna, chudej, fabrycznej zaprawy oraz częstych zmian naprężenia płótna spowodowanych wadliwą konstrukcją oryginalnego krosna.



Schemat konstrukcji skrzyni przeznaczonej dla obiektów trójwymiarowych. Rys. A. Wielocha na podstawie N. Stolor, *Conservation and Exhibitions. Packing, Transport, Storage and Environmental Considerations*, London 1987.



Metody amortyzacji w systemie podwójnego pakowania (*double-case*), Rys. A. Wielocha na podstawie N. Stolor, *Conservation and Exhibitions. Packing, Transport, Storage and Environmental Considerations*, London 1987.

Aby umożliwić w miarę bezpieczny transport obrazu i zminimalizować ryzyko powstawania dalszych spękań i ubytków postanowiono zastosować system amortyzujący ruchy napiętego na krosno płótna. Zwykle stosuje się wówczas metodę dublażu luźnego — chodzi o użycie mocnej, wytrzymałej tkaniny naciągniętej na to samo krosno co obraz, która „podtrzymuje” oryginalne płótno wraz z warstwą malarską i amortyzuje ewentualne wstrząsy. Zabieg ten wymaga zdjęcia obrazu z krosien. W tym przypadku podobne działanie wiąże się ze zbyt dużym ryzykiem — bardzo wąskie krajki obrazu mogłyby ulec znacznej degradacji, a demontaż płótna spowodowałby prawdopodobieństwo eskalacji zabiegów konserwatorskich. Postanowiono więc, zgodnie z zasadą minimalnej interwencji, zastosować system zabezpieczania tylnej strony obrazu na czas transportu, zwany *stretcher bar lining* (lub *camilining* w starszej literaturze)<sup>11</sup>. Polega on na użyciu poliestrowej tkaniny wykorzystywanej do produkcji żagli — lekkiej i wytrzymałej, którą przymocowuje się do wewnętrznych listew krosna bez konieczności demontażu płótna. Sposób powstawania tego typu zabezpieczenia jest następujący ▼

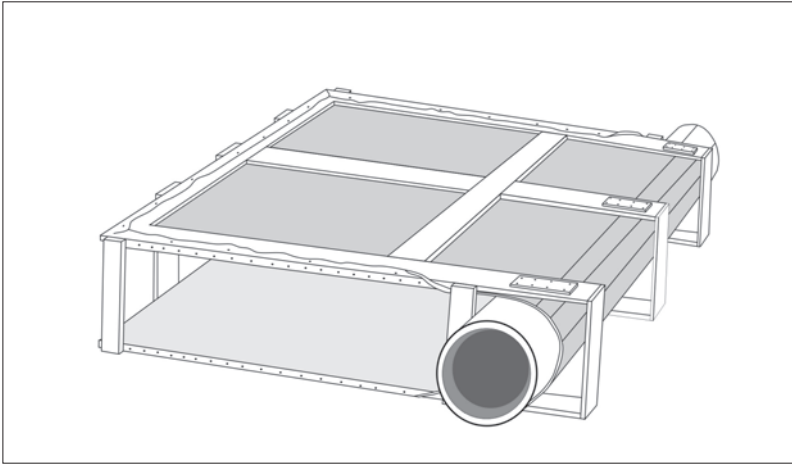
▷ odpowiednio przycięty kawałek tkaniny przeciągamy pod poprzecznymi listwami krosna

▷ tkaninę naciągamy i mocujemy do wewnętrznych krawędzi listew stanowiących ramę krosna za pomocą zszywek z metalu nierdzewnego z podkładką w postaci pasów z tektury bezkwasowej (taki sposób aplikacji ułatwia późniejszy demontaż zabezpieczenia)

▷ w przypadku *Las Meninas* rewers zabezpieczono dodatkowo płytą z grubej tektury bezkwasowej, pełniącej funkcję regulatora wilgotności, zamocowaną do ramy obrazu. Prześwit pomiędzy ramą a tekturą zaizolowano dodatkowo aluminiową taśmą samoprzylepną, aby zapewnić hermetyczność konstrukcji.

Specyficzna technika zastosowana przez autora w wielu przypadkach zmusza konserwatora do poszukiwania nowych rozwiązań konstrukcyjnych pozwalających na bezpieczne przetransportowanie wielkoformatowego obrazu.

**O**braz Juliana Schnabla *Pięć Gracji* (1990) o niebagatelnych wymiarach 305 na 457 centymetrów, został namalowany w technice olejnej na brezencie<sup>12</sup>. Po zakupieniu go do kolekcji muzealnej powstała konieczność wymyślenia optymalnej metody transportu, pozwalającej na bezpieczne dostarczenie obiektu do nowego właściciela. Zastosowano w tym celu specjalną konstrukcję, która umożliwiła bezpieczne złożenie obrazu na pół, przy zachowaniu stałego naciągnięcia podłoża konstrukcyjnego. Jednym z negatywnych aspektów tego sposobu transportowania jest znaczna waga całej konstrukcji oraz zagrożenie powstaniem ubytków w części warstwy malarskiej na odcinku „wałka” (obraz jest zamontowany licem do wewnątrz)<sup>13</sup>.



Konstrukcja zastosowana przy transportowaniu obrazu Juliana Schnabla *Pięć Gracji*.

Rys. A. Wielocha na podstawie *El Guernica y los problemas éticos y técnicos de la manipulación de las obras de arte*, Santander 2002, s. 228.

## **Rola konserwatora i współpraca z artystą przy planowaniu przewozu dzieł sztuki**

**P**roblemy z transportem dzieł sztuki współczesnej spowodowane są przede wszystkim złożoną konstrukcją i różnorodnością materiałów użytych do ich stworzenia. Główna trudność polega na umiejętnym przewidywaniu zagrożeń, mogących się wiązać z manipulacją każdym unikalnym obiektem. Dlatego do obowiązków konserwatora powinno należeć koordynowanie wszelkich procedur związanych z transportem — od momentu podjęcia decyzji o podróży obiektu. Jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że około 80% uszkodzeń w zabytkach ruchomych powstaje w czasie transportu, zrozumiemy, dlaczego wiele muzeów wyodrębniło w swoich zbiorach różne kategorie obiektów, dzieląc je pod względem ich delikatności i ewentualnych zagrożeń, na jakie może narazić je przewożenie. Najdelikatniejsze z obiektów otrzymały kryterium „niemobilnych”. Nie mogą one być transportowane poza obręb muzeum, natomiast przy wszelkim manewrowaniu nimi na trasie magazyn — ekspozycja należy zachować wyjątkową ostrożność. W przypadku takich obiektów do dokumentacji bądź karty inwentaryzacyjnej załącza się dokładny opis, jak i którędy obiekt powinien być przewożony lub przenoszony na terenie muzeum. Decyzja o nadaniu poszczególnym obiektom takiej kategorii powinna być podejmowana przez konserwatora i w odpowiedni sposób umotywowana i udokumentowana.

**P**rzy planowaniu transportu czy projektowaniu opakowania bardzo istotna jest także, jeżeli to możliwe, współpraca z artystą. Wiele muzeów i galerii gromadzi wywiady z twórcami, w których poruszane są wszelkie aspekty opieki nad dziełami znajdującymi się w kolekcji, także te dotyczące ewentualnych problemów związanych z przewożeniem. Współpraca tego typu pozwala na poszerzenie wiedzy dotyczącej charakteru i znaczenia obiektu, z drugiej strony zaś uświadamia artystom, jakich problemów może przysporzyć ich dzieło konserwatorom.

<sup>1</sup> D. Vega Pérez de Arlucea, A. Sanz López de Heredia, *Transporte, instalación y exhibición de la „Materia del Tiempo” de Richard Serra*, VII Reunión de arte contemporáneo del GEIIC, Madrid 2006.

<sup>2</sup> *El Reina Sofía carece de documentos desde 1992 sobre la escultura de Serra extraviada*, „El País”, 19.01.2006.

<sup>3</sup> Poniżej podaję adresy sklepów internetowych, w których można zakupić materiały używane do pakowania dzieł sztuki:

[www.conservation-by-design.co.uk](http://www.conservation-by-design.co.uk); [www.conservationresources.com.au](http://www.conservationresources.com.au);

[www.conservationssupplies.co.nz](http://www.conservationssupplies.co.nz); [www.preservationequipment.com](http://www.preservationequipment.com).

Słownik terminów związanych z pakowaniem i przewożeniem dostępny jest na stronach:

[www.pacin.org/materialslist.html](http://www.pacin.org/materialslist.html); [www.preservart.cq.mcc.gouv.qc.ca/](http://www.preservart.cq.mcc.gouv.qc.ca/), 11.10.2008.

- <sup>4</sup> J. Tétreault, *Guidelines for Selecting Materials for Exhibit, Storage and Transportation*, [http://www.cci-icc.gc.ca/publications/cidb/view-document\\_e.aspx?Document\\_ID=82](http://www.cci-icc.gc.ca/publications/cidb/view-document_e.aspx?Document_ID=82), 11.10.2008.
- <sup>5</sup> J. Tétreault, *Coatings for Display and Storage in Museums*, „CCI Technical Bulletin”, Ottawa 1999.
- <sup>6</sup> C. Garrido, *El descanso de guerrero. Algunas consideraciones y recuerdos de la llegada del Guernica a España*, w: *El Guernica y los problemas éticos y técnicos de la manipulación de las obras de arte*, Santander 2002, s. 305–309.
- <sup>7</sup> Por. *Imageless: the Scientific Study and Experimental Treatment of an Ad Reinhardt Black Painting*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 2008.
- <sup>8</sup> K. Laudénbacher, *Las obras de arte no perdonan nada. Experiencia de las pinacotecas de Munich con el transporte y préstamo de pinturas*, w: *El Guernica...*, op. cit., s. 253–267.
- <sup>9</sup> Można jednak znaleźć w literaturze interesujące rozwiązania techniczne pozwalające na bezpieczny transport współczesnych obrazów w formie zrolowanej, por. J. Almirante Aznar, G. García Hernández, I. Chulia Blanco, *Diseño y realización de un sistema de almacenamiento y transporte de una obra pictórica de grandes dimensiones*, VII Reunión de arte contemporáneo del GEIC, Madrid 2006.
- <sup>10</sup> R. Jiménez, *Problemática de protección de soporte: Las Meninas de Pablo Picasso*, VIII Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo, Madrid 2008.
- <sup>11</sup> S. Hackney, *Paintings on Canvas: Lining and Alternatives*, *Tate Papers*, <http://www.tate.org.uk/research/tatereasearch/tatepapers/04autumn/hackney.htm>, 11.10.2008.
- <sup>12</sup> Wodoodporną, polietylenową, laminowaną, grubą tkaniną techniczną.
- <sup>13</sup> E. Gantzert-Castrillo, *Why Not Some Reasons to Refuse a Loan*, w: *El Guernica...*, op. cit., s. 223–234.

**Agnieszka Wielocha** konserwator. W 2006 odbyła staż w pracowni konserwatorskiej Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia w Madrycie. Obecnie zajmuje się koordynacją i dokumentacją projektów konserwatorskich w firmie MONUMENT SERVICE.

Izabella Gustowska, *Łódź nieznajomej*, 1996,  
„To nie jest wystawa”, Zachęta, 2008,  
Fot. J. Gładkowski







Sztuka wideo może być różnorodna — obejmuje zarówno proste jednokanałowe prace<sup>1</sup>, jak też skomplikowane interaktywne instalacje. Różne są też formaty zapisu. Aby bezpiecznie przechować magnetyczne i optyczne nośniki danych, stosuje się te same zasady konserwacji profilaktycznej, jak w przypadku malarstwa czy rzeźby. Chodzi o podjęcie prewencyjnych działań, które pomogą uniknąć uszkodzeń podczas transportu, ale również i o aktywną konserwację lub restaurację.

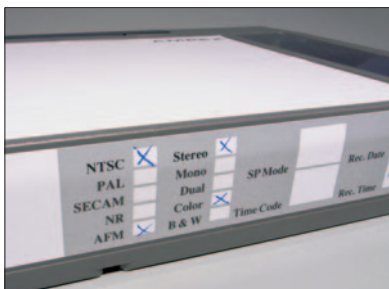
Aby dobrze zarządzać kolekcją sztuki wideo, trzeba wprowadzić jasne i prawidłowo zdefiniowane pojęcia. Na początek zajmijmy się niezwykle istotną kwestią zasad określających wykonanie kopii dzieła. W przypadku dzieł sztuki, które dają się reprodukcować technicznie, trudniej jest mówić o oryginale, jak w przypadku obiektów w technikach tradycyjnych, dlatego bardzo ważne jest wyjaśnienie statusu nośnika danych. Inny jest on dla artysty, inny dla właściciela, szczególnie jeśli właścicielem jest instytucja muzealna lub galeria.

Dlatego musimy zadać sobie pytanie, jakie funkcje spełnia dzieło w naszej kolekcji? Czy jest to oryginał, kopia archiwalna<sup>2</sup>, kopia użytkowa<sup>3</sup>, czy też kopia wizualizacyjna<sup>4</sup>, potrzebna do rozpoznania materiału nagranych na nośniku? Dawniej, w epoce technologii U-matic i VHS, jedna kaseeta łączyła wszystkie cztery funkcje — obecnie fakt ten sprawia konserwatorom duże problemy, ponieważ kasety te są często bardzo zużyte. To samo dzieło jest czym innym dla artysty, czym innym dla właściciela czy producenta. Artysta pracuje nad dziełem, a produktem tej pracy są różne, oryginalne zapisy z kamery (przed obróbką)<sup>5</sup>. Możliwe, że będą częściowo kopiowane: powstaną z nich kopie matki<sup>6</sup>, używane potem przy pracach edytorskich, zaś w wyniku cięcia kopia po obróbce autorskiej<sup>7</sup>, która najprawdopodobniej będzie ostatecznie dla artysty oryginałem. Z niego twórca robi dalsze kopie, które są dystrybuowane lub sprzedawane do muzeów. Status dzieła może być rozumiany zupełnie inaczej przez instytucję tworzącą kolekcję — aby to przybliżyć, posłużę się kolejnym przykładem. Kolekcja kupiła w latach osiemdziesiątych prace w formacie U-matic. Była to kaseeta autorska, np. z sygnaturą lub autorskim rysunkiem, i już choćby dlatego ta kopia będzie oznaczona jako oryginał. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych uważano taką kasetę również za kopię na potrzeby wystawy. Później, kiedy technika poszła na przód, materiał został przegrany z U-matic, na przykład, na Digital Betacam i dodatkowo nagrano płytę DVD, w celu wypożyczenia pracy na wystawę. Pojawiają się więc nowe pojęcia do określenia kolejnych powstałych egzemplarzy, takie jak: „oryginał”<sup>8</sup>, „oryginał artysty”<sup>9</sup>, „kopia matka”<sup>10</sup>, „kopia archiwalna”<sup>11</sup> i „kopia użytkowa”<sup>12</sup>.

Kiedy wiemy już, z czym mamy do czynienia, trzeba koniecznie opisać nośnik danych. Jakie informacje są ważne? Oprócz tytułu pracy i nazwiska artysty, należy też koniecznie zapisać informacje techniczne, takie jak system kodowania obrazu, to znaczy np. PAL lub NTSC, informacje o dźwięku, kolorze i proporcji obrazu. To ostatnie



Powierzchnia taśmy U-matic, która była intensywnie użytkowana. Widoczne są większe i mniejsze zadrapania\*



Zamknięta kasetka U-matic: bardzo często na opakowaniu kaset można znaleźć informacje dotyczące systemu, w którym została nagrana, koloru, czy proporcji obrazu



Uszkodzenia i zabrudzenia na zwojach taśmy

\* Jeśli nie podano inaczej, fotografie są wykonane przez autorkę

jest ostatnio coraz ważniejsze, ponieważ przechodzimy od telewizji Standard Definition do telewizji High Definition, co powoduje zmianę proporcji obrazu telewizyjnego. Dzieła stworzone jako 4:3 pokazane na ekranach 16:9 tracą właściwe proporcje. Im więcej zatem uzyskamy informacji technicznych, tym większa szansa, że zarówno my, jak i nasi następcy, unikniemy błędów, które mogą się pojawiać przy przenoszeniu danych na inne nośniki. A przeniesienie informacji, co jest kolejną niezwykle istotną kwestią, zawsze jest potrzebne, bo należy pamiętać, że magnetyczne nośniki nie są zbyt trwałe, a w porównaniu z kliszą filmową mają krótką żywotność. Montevideo Nederlands Instituut voor Mediakunst podaje okres czasu, przez który magnetyczna kopia przetrwa bez dużej straty jakości, i w jakim można ją bezpiecznie transferować — jest to siedem do dziesięciu lat<sup>13</sup>. Istotny jest też rozwój technologii. W wyniku szybkiego postępu technicznego pewne formaty znikają, i nawet kiedy informacja magnetyczna jest zachowana w dobrej jakości, może okazać się, że na rynku nie ma już sprzętu odpowiedniego do jej odtwarzania. Trzecie kryterium to zaawansowane standardy obrazu telewizyjnego. Dlatego ważne jest, aby transferować dzieła w odpowiednim czasie i w jak najlepszej jakości.

### **Media magnetyczne. Obsługa, używanie, kontrola i przechowywanie**

**A**by zachować dzieło w jak najlepszej kondycji, trzeba zwrócić uwagę na wytyczne posługiwania się nim, ale również kontrolować jego stan i zapewnić mu właściwe warunki przechowywania. Kontrole jakości powinny być przeprowadzane przed procesem digitalizacji, ale też przed każdym przeglądnieniem zapisu z taśmy i przy okazji tworzenia dokumentacji. Chciałabym tutaj przedstawić kilka praktycznych wskazówek, na co należy zwrócić szczególną uwagę, dokonując opisu dzieła na nośniku magnetycznym, choć część z nich stosuje się także do nośników optycznych.

**P**odstawową zasadą jest, tak jak w przypadku dzieł sztuki wykonanych w tradycyjnych technikach, zakładanie rękawiczek podczas kontaktu z dziełem. Pozwala to uniknąć dodatkowego zabrudzenia i przenikania substancji chemicznych, jakie wydziela skóra człowieka. Pierwszy krok to sprawdzenie, czy kasecia jest opisana. Trzeba porównać dane znajdujące się na kasecie i na okładce. Jest to ważne, szczególnie w przypadku kaset, które mają jakiegokolwiek adnotacje autorskie lub są sygnowane przez artystę. Kolejne pytanie dotyczy formatu. Trzeba też sprawdzić, czy kasecia jest cała i nienaruszona oraz czy przy jej obracaniu nic nie kołatacze lub nie stuka. Jeśli słychać, że w kasecie są luźne części, nie wolno jej uruchamiać, ponieważ mogą zniszczyć taśmę lub uszkodzić odtwarzacz.

**N**astępnym krokiem powinno być sprawdzenie, przez spojrzenie w okienko w obudowie kasety, czy w środku nie ma wyraźnych śladów kurzu, brudu lub pleśni. Jeśli są, nie należy uruchamiać kasety. Co więcej, trzeba ją oddzielić od innych kaset i zobaczyć, czy w pozostałych nie ma również oznak pleśnienia.



Uszkodzenia na rolkach prowadzących w kasecie U-matic. Jeśli nie zostaną usunięte, porysują spodnią część taśmy



Patrząc przez okienko kasety VHS, widać nierówne nawinięcie taśmy, prawdopodobnie z powodu źle wyregulowanego odtwarzacza



Uszkodzenia, zabrudzenia i zużycie taśmy są przyczyną zaniku sygnału (*drop out*)



Pellum w kasecie czyszczącej. Żółtawe zabrudzenia to nikotyna i smoła pochodzące z kasety U-matic przechowywanej w studiu, w którym pracownicy palili papierosy



**K**olejny krok to sprawdzenie zwojów w kasecie, które widać również przez okienko w jej obudowie — należy ocenić, czy taśma jest zwarta i dobrze nawinięta. Jeśli widoczne są poluzowania w zwojach lub taśma miejscami nawinięta jest nieregularnie, konieczne będzie jej przewinięcie przed odtworzeniem w magnetowidzie, mechanicznie lub ostrożnie ręcznie. Jeśli to nie pomoże, nie wolno jej odtwarzać.

**P**o obejrzeniu zewnątrz, w razie wątpliwości trzeba ocenić powierzchnię taśmy. Nigdy nie należy taśmy dotykać — już cząsteczki kurzu wystarczą, żeby podczas odtwarzania pojawiły się zabrudzenia odbierane jako częściowe zaniki sygnału<sup>14</sup>. Należy sprawdzić, czy powierzchnia taśmy jest równa, czy nic nie wskazuje na jej uszkodzenia, jak na przykład pofalowane brzegi, zagięcia, podrapania albo plamy.

**O**statnim krokiem jest przewinięcie taśmy do początku, czyli do miejsca, gdzie widoczna jest przezroczysta rozbiegówka. Należy zwrócić uwagę, czy na prowadzących bolcach i rolkach widoczne są jakieś ślady, np. ubytki taśmy. Aby uniknąć nierównego nawinięcia, po obejrzeniu należy przewinąć taśmę do końca, a potem nieprzerwanie do początku.

**W**szystkie problemy, na które natknęliśmy się przy sprawdzaniu kasety, takie jak duże zabrudzenia, pleśń, poluzowania, ubytki, uszkodzenia taśmy, kwalifikują ją do oddania w ręce konserwatora, bowiem próba odtworzenia takiej kasety może spowodować nieodwracalne uszkodzenia i utratę danych.

**Z**awsze przed uruchomieniem kasety w magnetowidzie trzeba sprawdzić, czy zabezpieczenie przed kopiowaniem jest włączone. Bardzo ważne jest także, aby sprawdzić działanie magnetowidu przed używaniem kaset oryginałów. Najlepszym rozwiązaniem, gwarantującym późniejsze bezpieczeństwo odtwarzanych oryginalnych kaset, jest wykonanie w profesjonalnym studiu kasety do testowania sprzętu — osobnej do każdego rodzaju odtwarzacza.

**Z**akłócenia lub inne nieprawidłowości obrazu, występujące podczas odtwarzania kasety, najlepiej dokumentować za pomocą licznika — tym sposobem łatwo można znaleźć miejsce uszkodzenia taśmy.

**K**olejnym, niezwykle istotnym zagadnieniem, jest przechowywanie. Przed omówieniem idealnych warunków klimatycznych dla średnioterminowego i długoterminowego przechowywania, trzeba jeszcze dodać parę ogólnych uwag na temat archiwum. Pomieszczenia, gdzie znajduje się archiwum, muszą być czyste i bez kurzu. Sprzęt i taśmy nie mogą mieć styczności ze smołą i z nikotyną: już niewielkie ilości tych substancji powodują nieprawidłowości i zakłócenia obrazu (*drop out*). Podobnie jak we wszystkich magazynach, w których przechowuje się dzieła sztuki, tak samo we wszystkich pomieszczeniach, gdzie znajdują się taśmy i sprzęt, palenie jest całkowicie zabronione.



Za pomocą markera sprawdzającego odczyn pH (składnikiem barwiącym jest chlorofenol) można ustalić, że popularne kartonowe okładki do kaset mają odczyn kwaśny



Konstrukcja kasety U-matic jest niezwykle zwarta, dlatego każda szpula ma kołnierz tylko z jednej strony. Przechowywanie takiej kasety poziomo będzie więc skutkowało zniekształceniem jednej strony taśmy



Opakowania do kaset VHS, U-matic i innych formatów najczęściej produkowane były z polichlorku winylu, zawierającego duże ilości plastyfikatorów

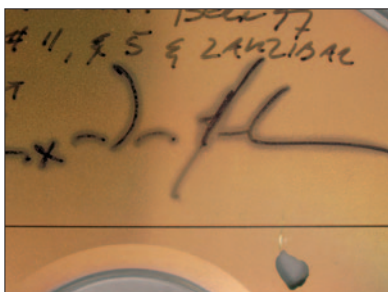
**Taśmy magnetyczne** trzeba chronić przed oddziaływaniem pól magnetycznych. Nie wolno zatem kłaść taśm na monitory i głośniki, ani w ich pobliżu, dotyczy to również słuchawek i innych aktywnych źródeł pola magnetycznego. Należy chronić taśmy przed promieniowaniem słońca i emiterami ciepła. Nie wolno kłaść taśm w okolicach kaloryferów lub na nastonecznionych stołach czy biurkach. Szczególnie podczas ciepłych miesięcy należy zwrócić uwagę na sposób transportu i unikać np. gorących samochodowych bagażników. Z dala od nośników danych powinny być też trzymane farby i wszystkie substancje zawierające rozpuszczalniki — ta uwaga szczególnie przydatna jest dla artystów.

**Problemem** w archiwizacji mogą stać się również niewłaściwe okładki. Jako przykład niech posłużą znane nam wszystkim okładki VHS z tektury zawierającej ligninę. Mają odczyn kwaśny (można to łatwo sprawdzić za pomocą markera do oznaczania odczynu pH<sup>15</sup>, który na kwaśnym podłożu pozostawi żółty ślad). Okładki takie mogą negatywnie oddziaływać na kasetę i same ulegać degradacji. Inny problem stanowią okładki z PCV najczęściej stosowane jako opakowania szpul i kaset U-matic. Okładki z takiego tworzywa były wykonywane często w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Niestety w procesie starzenia wydzielają one szkodliwe dla taśm kwaśne gazy. Na dodatek nie wolno zapominać, że PCV to bardzo twardy plastik. Aby był miękki, trzeba do niego dodać zmiękczacze, które w trakcie procesu degradacji mogą przemieszczać się i przenikać do innych materiałów. Zjawiska te widać gołym okiem — jeśli okładki tego rodzaju są przechowywane jedna obok drugiej zaczynają się do siebie kleić. W takim przypadku trzeba je rozłączyć i przechowywać pionowo, odsunięte od siebie. Kopie archiwalne muszą zaś być przechowywane z dala od takich okładek, aby nie zostały uszkodzone przez kwaśne gazy.

**Kasety** należy zasadniczo przechowywać w pionie, a nie w poziomie. Przykładem niech będą tu niewielkie w formacie, nawijane bardzo ściśle kasety U-matic, których struktura zakłada bardzo mało miejsca wewnątrz obudowy (z tego powodu zabezpieczona jest tylko jedna krawędź taśmy). Jeśli kaseta leży na boku, a nawinięcie taśmy jest nierówne, może mieć to fatalne następstwa, aż do poważnych uszkodzeń boków taśmy. Podłożem taśmy magnetycznej jest folia z PET (politereftalan etylenu). Ta termoplastyczna folia ma pamięć fizyczną — „pamięta” stan przechowywania i każdą swoją deformację. Ta deformacja jest dobrze widoczna także na obrazie przy odtwarzaniu, a szkody wynikłe ze złego przechowywania są trwałe. Jeśli kaseta nie- zbyt długo leżała w niewłaściwej pozycji, skutecznym zabiegiem może być przewinięcie celem jej wygładzenia i następnie przechowywanie w odpowiedni sposób.

### **Czynniki zewnętrzne**

**W** zależności od tego, czy chodzi o kopię archiwalną czy użytkową, warunki przechowywania będą inne. Podział ten zależy od częstości ich używania w archiwum,



CD widoczne na zdjęciu zostało opisane markerem zawierającym rozpuszczalnik i/lub pigmenty. Z czasem napis zaczął się nie tylko rozmywać, również substancje z markera przedostały się na stronę informacyjną płyty



Profesjonalne odtwarzacze i nagrywarki pozwalają odczytać timecode na filmie. Zrobienie kopii wizualizacyjnej za pomocą takiego sprzętu daje lepszą wiedzę o zawartości taśmy. Fot. dzięki uprzejmości Consortium Interfocus, 2004

i dla każdego typu opracowane są różne parametry dotyczące norm klimatycznych w archiwach<sup>16</sup>, które w zależności od rodzaju archiwum określają różne wartości dla temperatury i wilgotności względnej (RH). W przypadku krótko- do średnio-terminowego przechowywania nośników w archiwum bezpieczna jest temperatura 18° C i wilgotność względna 40% RH. Dla archiwum przeznaczonego do średnio- i długoterminowego przechowywania polecane są warunki około 10° C i 25–30% RH.

**Należy pamiętać, że ważna jest stałość warunków klimatycznych, a wahania powinny być tak małe, jak tylko to możliwe. Nie wolno zapominać o konieczności poddania aklimatyzacji nośnika, który musiał opuścić z jakis względów archiwum. Najlepiej przeprowadzać ją w dwóch etapach, w zależności od wejściowej i wyjściowej temperatury i wilgotności. Im większe i mocniejsze jest nawinięcie nośnika, tym więcej czasu potrzeba na jego aklimatyzację.**

### **Media optyczne**

**Media optyczne są odczytywane bezkontaktowo i dlatego ich zużycie nie jest tak widoczne, jak w przypadku taśm magnetycznych. Jednakże są one z natury delikatne: głębsze zadrapania, odciski palca oraz kurz są utrudnieniami dla lasera w ich odczytaniu.**

**Najczęściej spotykanym rodzajem płyt DVD, na jakich wykonuje się i rozpowszechnia kopie dzieł sztuki, to tak zwane wypalane DVD-R. Można je rozpoznać po stronie informacyjnej w kolorze fioletowym lub błękitnym. Element, który reaguje, to barwnik organiczny wypalany przez mocny laser. Ten proces jest możliwy, gdyż barwniki takie są wrażliwe na światło, a szczególnie na promieniowanie ultrafioletowe (UV). Ale wspomniana cecha jest jednocześnie zagrożeniem dla tego typu płyt — one też są wrażliwe na wszystkie rodzaje światła, a przede wszystkim na promienie ultrafioletowe, dlatego nie wolno trzymać DVD na nasłonecznionych biurkach. Dotyczy to także DVD-RW (*rewritable*).**

**Postępowanie z wszystkimi płytami DVD podlega określonym zasadom.**

**Płyty CD i DVD znakować wolno tylko specjalnymi pisakami, które nie zawierają ani pigmentów, ani farb na bazie rozpuszczalników, bo może dojść do przedostawania się substancji na stronę informacyjną. Należy unikać umieszczania naklejek i nalepek na płytach. Małe naklejki powodują nierówną rotację w odtwarzaczu i w ten sposób niszczą sprzęt, zaś duże etykiety naklejone na całą powierzchnię DVD często powodują powstanie pęcherzy powietrza. Pod wpływem ciepła i stałej rotacji klej z nalepek może przybrać płynną postać i wydostawać się na brzegi. To również powoduje niszczenie odtwarzaczy.**

**Chcąc podkreślić, że płyty DVD nie są nośnikami nadającymi się do archiwizacji. Nie tylko ich chemiczne składniki nie są wystarczająco trwałe, lecz także nagrane dane**

są mocno kompresowane. Jedna minuta niekompresowanego wideo w jakości Digital Betacam ma objętość jednego GB. Wszyscy wiemy, że na płycie DVD zmieści się 4,7 GB, ale oczywiście dzięki kompresji daje się tam nagrać o wiele więcej niż tylko ok. czterech i pół minuty filmu. Do przechowywania, ale też na przykład do wysyłki płyt DVD, przydają się okładki z polipropylenu lub z polietylenu. Te materiały nie zawierają zmiękczaczy, a mimo to nie są łamliwe i nie rozbijają się na drobne kawałki jak polistyren. Są lepsze, niż wspomniane wcześniej okładki z tektury.

### **Digitalizacja w najwyższej możliwej jakości**

Powyżej zwróciłam uwagę, że przy digitalizacji w jakości Digital Betacam pojemność 1GB wystarcza mniej więcej na minutę nagrania. Dlaczego mamy digitalizować nośniki danych w tak wysokiej jakości? Jedną z przyczyn jest dokonujące się już przejście z telewizji Standard Definition do telewizji High Definition. Zatem prace, które mają teraz wielkość 768 na 576 pikseli będą już wkrótce pokazywane na ekranach z rozdzielczością 1920 na 1080 pikseli (względnie 1440 na 1080 pikseli przy utrzymaniu proporcji obrazu). To oznacza powiększenie o faktor 3,5. Dlatego należy zawsze starać się o najwyższą jakość, tym bardziej jeśli dotyczy to dzieł sztuki. Obecnie najbardziej rozpowszechnionym formatem o dobrej jakości i możliwościach kompresji 2:1 jest Digital Betacam. Inną możliwością jest przechowywanie danych w formie plików, ale ma to sens jedynie wtedy, gdy jakość jest co najmniej tak dobra, jak w przypadku Digital Betacam, albo wyższa. Jeśli kopia archiwalna jest plikiem, koniecznie trzeba ją zachować nie tylko na twardym dysku, ale także w innym medium, na przykład jako taśmę LTO<sup>17</sup>. Taśmy komputerowe (LTO albo DLT<sup>18</sup>) zapisują informacje linearnie, a nie w zapisie helikalnym. Jest to zapis powolny, ale bardzo bezpieczny.

Taki sposób przechowywania jest polecany w przypadku prac artystycznych, które już powstały jako pliki cyfrowe. Ważne jest, aby zapisać wszystkie metadane — dane o danych.

### **Dokumentacja**

W klasycznej konserwacji, dokumentacja wszystkich działań była i jest postępowaniem standardowym. Dotyczy to także wszystkich zabiegów podejmowanych w pracy z kopiami archiwalnymi. Najprostszą formą dokumentacji konserwatorskiej jest odpowiednik tradycyjnego raportu konserwatorskiego, tzw. *recording sheet* — powinno znaleźć się w nim opisane źródło, ścieżka sygnału (dźwięk i obraz)<sup>19</sup>, wszystkie działania, jakim poddana została dana kopia oraz informacja o użyciu wszelkich sprzętów ingerujących w jakość kopii, jak na przykład korektor błędów czasowych<sup>20</sup>. Przed stworzeniem kopii trzeba też najpierw nagrać sygnały referencyjne. Jeżeli oryginał ma już nagrane te sygnały, to najlepiej jest przenieść je również na nową kopię



archiwalną. Służą one jako wskazówka, jeśli pojawiłyby się jakiegokolwiek wątpliwości co do jakości nagrania. Ważne jest też, aby zanotować, kiedy kopia została zrobiona i była używana. Można na przykład dołączyć kartkę z informacją do każdej kasety lub płyty, o tym, kiedy jej używano i w jakim stanie wówczas się znajdowała. Ten prosty sposób to nic innego, jak skrócony opis stanu zachowania obiektu. Jednak poza dokumentacją pisemną warto posiadać kopię wizualizacyjną (albo też kopię dokumentacyjną) potrzebną do tego, aby w łatwy sposób móc sprawdzać treść zapisaną na oryginalnym nośniku, jeśli powstał on w formacie Digital Betacam. Może to być wykonana niewielkim kosztem kopia na płycie DVD z zapisanym timecodem z kopii archiwalnej, gdyż niewiele kolekcji posiada niezwykle kosztowne odtwarzacze Digital Betacam.

### **Konserwacja zapobiegawcza i nabycie**

**Konserwacja zapobiegawcza** w przypadku dzieła na nośnikach magnetycznych i optycznych, tak jak i przypadku innych prac, powinna zacząć się już w momencie nabycia pracy do kolekcji. Już wtedy należy zatroszczyć się o to, aby nabyć pracę nagrałą w odpowiednim formacie (nie na DVD) i wymagać dostarczenia dokumentacji w formie chociażby wspomnianego *recording sheet*. Ważne jest sprawdzenie wszystkich nośników oraz wszystkich danych związanych z kopią i treścią kasety. Dobrze jest też współpracować z zaufanym studiem. Trzeba pamiętać, że jedna kopia to żadne kopia, oraz o tym, że zawsze powinno się przechowywać każdą kopię w innym miejscu.

**Sztuka wideo** na trwałe weszła już do kolekcji sztuki i stale się rozwija. Przystała być nowością, będąc, podobnie jak techniki uważane dotąd za tradycyjne, przedmiotem coraz szybciej rozwijających się studiów prowadzonych przez różnego rodzaju specjalistów, w tym i konserwatorów. Definicje terminologii dotyczącej zakłóceń obrazu elektronicznego są aktualnie w trakcie standaryzowania — obecnie działania te uległy intensyfikacji. Dzieje się tak ponieważ powstały i wciąż powstają liczne międzynarodowe projekty, dotyczące konserwacji wideo. Na przykład stacja BBC wydaje w ramach zakończonego w tym roku projektu „Presto Space” płytę DVD z edukacyjnymi filmami ilustrującymi zagadnienia zakłóceń obrazu elektronicznego.

Im poważniej zatem i równorzędnie w stosunku do innych dzieł potraktujemy sprawy opieki nad kolekcją dzieł na nośnikach magnetycznych i optycznych, tym większą możemy mieć pewność, że przetrwają one w dobrej kondycji.

<sup>1</sup> Ang. *single channel work*.

<sup>2</sup> Ang. *archive master* lub *protection master*.

<sup>3</sup> Ang. *exhibition copy*.

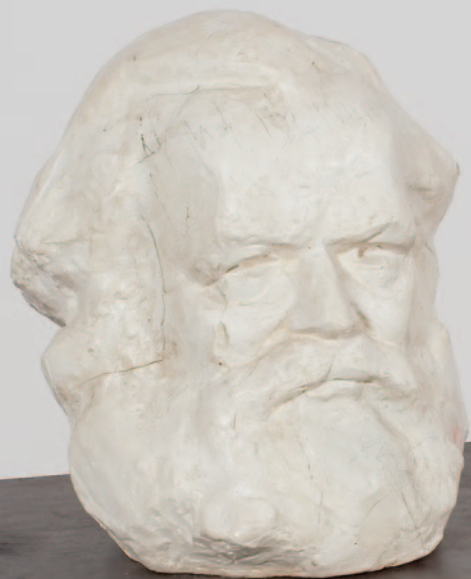
<sup>4</sup> Ang. *preview copy*.

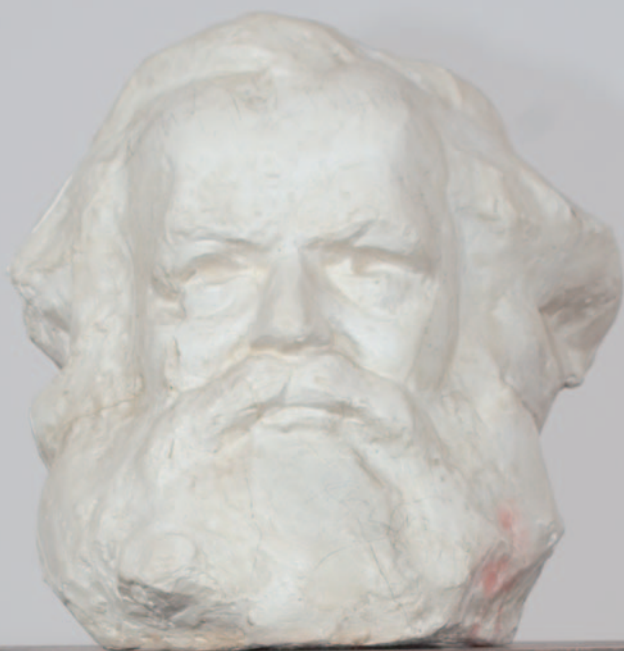
- <sup>5</sup> Ang. *camera master*.
- <sup>6</sup> Ang. *dub master*.
- <sup>7</sup> Ang. *edit master*.
- <sup>8</sup> Oryginał (muzealny/galeryjny) — oryginalny egzemplarz(-e) pracy multimedialnej otrzymany od artysty. Egzemplarz przechowywany w archiwum, nie wykorzystywany do celów wystawienniczych. Z tego egzemplarza wykonuje się kopię archiwalną i kopię matkę.
- <sup>9</sup> Ang. *artist proof* (oznaczał zwyczajowo skrótem ap.).
- <sup>10</sup> Kopia matka — kopia materiału multimedialnego z oryginalnego nośnika (oryginału). Może być wykonana na różnych nośnikach. Z tej kopii wykonuje się kopie ekspozycyjne.
- <sup>11</sup> Kopia archiwalna (master archiwalny) — kopia materiału multimedialnego wykonana z oryginału na trwałym archiwalnym nośniku. Archiwizację w formacie analogowym zaleca się wykonywać na taśmach Betacam SP, natomiast kopie cyfrowe, najlepiej w formacie bezkompresyjnych plików, na taśmach streamerowych (np. DLT, LTO). Obecnie najbardziej rozpowszechnionym formatem o dobrej jakości i rozsądnej kompresji jest format cyfrowy Digital Betacam (kompresja stratna 2:1). Taśmy VHS i płyty DVD nie nadają się jako formaty archiwalne z racji niskiej jakości sygnału lub/i wysokiej kompresji stratnej.
- <sup>12</sup> Kopia ekspozycyjna (użytkowa) — kopia materiału multimedialnego wykonana z kopii matki, na nośniku który wykorzystywany będzie podczas ekspozycji pracy. Obecnie wykonuje się ją najczęściej na płytach DVD.
- <sup>13</sup> *De houdbaarheid van videokunst. Conservering van de Nederlandse videokunst collectie*, Amsterdam 2003.
- <sup>14</sup> Ang. *drop out*.
- <sup>15</sup> Ang. *Acid-Pen*, np. Abbey pH-Pen.
- <sup>16</sup> J. W.C. Van Bogart, *Magnetic Tape Storage and Handling. A Guide for Libraries and Archives*, National Media Laboratory, June 1995. ISO 18923:2000: Imaging materials — Polyester-base magnetic tape — Storage practices.
- <sup>17</sup> LTO — *Linear Tape Open*.
- <sup>18</sup> DLT — *Digital Linear Tape*.
- <sup>19</sup> Ang. *signal path*.
- <sup>20</sup> Ang. TBC — *Time Base Corrector*.

**Agata Jarczyk** absolwentka Wydziału Konserwacji i Restauracji Nowoczesnych Materiałów i Mediów na University of Applied Science w Bernie w Szwajcarii. Obecnie wykłada konserwację nowych mediów na tej uczelni, współpracuje także z wieloma muzeami i instytucjami jako niezależny konserwator.

Krzysztof M. Bednarski, *La Rivoluzione siamo Noi/Omaggio a Joseph Beuys* (fragment), 1986, „To nie jest wystawa”, Zachęta 2008.

Fot. J. Gładkowski





Pracując z obiektami sztuki współczesnej, napotykamy sytuacje i problemy, które nie pojawiały się w przypadku obiektów sztuki dawnej, tworzonej w tradycyjnych dyscyplinach, wobec których reguły działania i opieki wytyczone były przez lata galerijno-muzealnej praktyki. W poniższym tekście koncentruję się na wybranych współczesnych pracach z kolekcji Zachęty, aby zaprezentować problemy i dylematy, przed jakimi staje właściciel, opiekun kolekcji i konserwator, wynikające z nietypowej i niespotykanej wcześniej specyfiki prac.

*Barwy Polski* Włodzimierza Jana Zakrzewskiego z 2000 roku to wieloelementowa instalacja, którą planowaliśmy włączyć w projekt „To nie jest wystawa”. Karta inwentarzowa pracy założona przy jej zakupie do kolekcji w 2000 roku (po wystawie „Polonia Polonia”, na którą instalacja powstała), bardzo skrótowo opisywała dzieło, wymieniając same jego części składowe — rysunek ołówkiem, osiem szklanych naczyń, skrzynia, 44 rurki neonowe, kable, 25 transformatorów, urządzenie sterujące z komputerem, czujnik, dwa obrazy malowane akrylem, lustro z przyklejonymi literami. Do karty nie dołączono zdjęcia instalacji *in situ*, tylko fotografie poszczególnych elementów. Brak dokładnej informacji, jak zmontować ponownie instalację oraz obecna praktyka tworzenia pełnych opisowych dokumentacji dla prac z kolekcji stały się powodem do skontaktowania się z artystą. Wszystkie elementy zostały zgromadzone w sali wystawowej, zabrakło wśród nich tylko wymienionego w karcie rysunku ołówkiem (na jednym ze zdjęć wydawał się on być zrobiony bezpośrednio na ścianie). Podczas spotkania artysta opowiedział o procesie powstawania i przestaniu pracy. W trakcie rozmowy okazało się również, że nie będziemy mogli pokazać i sfotografować pracy, ponieważ sale, którymi dysponowaliśmy, nie odpowiadały kubaturą zamierzeniu artystycznemu. Właściwa ekspozycja wymagała bowiem kameralnej przestrzeni, a takiej wówczas nie mogliśmy zapewnić. „To nie jest wystawa” miała na celu „pracę z obiektami”, spotkanie wykorzystaliśmy więc do zebrania informacji o samej pracy.

Instalację Zakrzewskiego należy wystawiać w małym, zaciemnionym pomieszczeniu. Na dwóch przeciwległych ścianach zawieszają się obrazy, na bocznej ścianie lustro, a naprzeciwko ustawia skrzynię ze szklanymi naczyniami, do których włożone są lampy neonówki. Kolorowe neony, tworzące symboliczny kształt polskich granic, podłączone są do zasilaczy i zapalają się w określonej kolejności. Wewnątrz skrzyni znajduje się zespół elementów zasilających neony — transformatory i urządzenie sterujące. Mechanizm uruchamia neony tak, aby zapalały się w ustalonej sekwencji. Informacje techniczne o właściwym podłączeniu tego skomplikowanego systemu otrzymaliśmy od obecnego podczas spotkania inżyniera, który także sprawdził stan elementów. Dodatkowym elementem pracy jest rysunek wykonywany bezpośrednio na ścianie, przedstawiający w zarysie



Fragment instalacji Włodzimierza Jana Zakrzewskiego *Barwy Polski*. Fot. A. Pietrzak-Bartos



Katarzyna Kozyra, *Łaźnia męska*, 48 Biennale Sztuki, Wenecja, 1999. Fot. arch. Zachęta



zmiany przebiegu granic. Rysunek wykonuje się każdorazowo przed kolejną wystawą — może być on zrobiony przez pracowników galerii z wykorzystaniem projektu na slajdzie i rzutnika. Podczas spotkania okazało się również, że podłączenie całego okablowania do zasilaczy i ustawienie neonów w odpowiedniej konfiguracji zajmuje kilkanaście godzin. Dodatkowy problem konserwatorski przedstawiają same neony, które z czasem tracą swój pierwotny kolor, mogą także ulec zepsuciu czy rozbiciu. Z tego powodu każdy z neonów został sfotografowany, odrysowany i opisany w celu zrobienia kopii. Artysta obiecał dodatkowo przekazać dokumentację pracy wraz z brakującym projektem rysunku. Uzyskane informacje złożyły się na nową dokumentację dzieła. Powstała też instrukcja montażu pracy określająca wymogi właściwej ekspozycji, uwzględniająca wielkość sali, kolor ścian, rozmieszczenie elementów, typ oświetlenia, a także instrukcję podłączenia neonów<sup>1</sup>.

**T**ego typu dokumentacja zawierająca instrukcję montażu pracy staje się niezbędną dla skomplikowanych instalacji czy prac wieloelementowych. W przypadku obiektu fotograficznego Jana Smagi i Anety Grzeszykowskiej YMCA taką instrukcją stanowi sekwencja zdjęć z opisami pozwalającymi na właściwe rozmieszczenie wszystkich elementów pracy. Na pracę składa się 21 brył z płyty drewnianej o różnych kształtach i wymiarach, z naklejonymi nań fotografiami barwnymi przedstawiającymi ściany, podłogi i sufity budynku, co tworzy rodzaj modelu budynku od wewnątrz. Zdjęcia dokumentacyjne pokazują usytuowanie poszczególnych elementów, podane są odległości i korelacje przestrzenne między nimi. Taka dokumentacja nie tylko dokładnie określa zamierzony przez artystów właściwy układ części, ale także, poprzez rozszyfrowanie skomplikowanego rozmieszczenia kubiczków, ogranicza do minimum manewrowanie elementami pracy, delikatnymi ze względu na przyklejone na nich fotografie. Dodatkowym wymogiem profilaktyki konserwatorskiej w trakcie przygotowania do ekspozycji jest podłożenie folii lub papieru pod powierzchnie brył tak, aby nie znajdowały się bezpośrednio na podłodze. Natomiast w trakcie transportu i przechowywania każdy z elementów dla bezpieczeństwa umieszczany jest w oddzielnym pudle kartonowym wyłożonym cienką pianką i papierem chemicznie obojętnym dla pracy.

**W** celu uniknięcia błędów przy montażu i ekspozycji oraz zagwarantowania bezpieczeństwa pracy, dokumentacja wraz z rozbudowanymi wskazówkami montażu, często w postaci zdjęć czy materiału filmowego, a także z zaleceniami konserwatorskimi, staje się nieodłączną częścią umowy wypożyczenia, co w przypadku wypożyczeń np. obrazów nie miało wcześniej miejsca. Dobrym przykładem może służyć tutaj wideoinstalacja Katarzyny Koziry *Łaźnia męska* z 1999 roku. Na pracę tę składa się zaledwie 5 płyt DVD i 2 płyty CD, jednak aby ta skomplikowana wideoinstalacja mogła działać muszą być spełnione liczne warunki techniczne



Poszczególne elementy instalacji Anety Grzeszykowskiej i Jana Smagi YMCA, „To nie jest wystawa”, Zachęta, 2008. Fot. A. Grzeszykowska i J. Smaga



Aneta Grzeszykowska i Jan Smaga, YMCA, 2005, „To nie jest wystawa”, Zachęta, 2008.

Fot. J. Gładkowski



Kadr z filmu dokumentującego performans Julii Wójcik *Obieranie ziemniaków*, Zachęta, 2001.  
Realizacja J. Niegoda



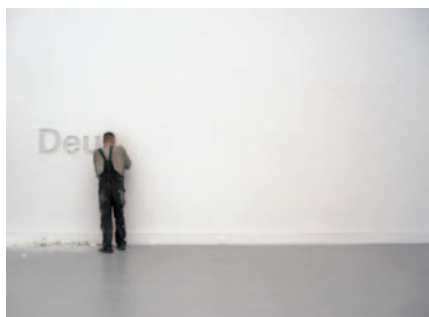
Performans Julii Wójcik *Obieranie ziemniaków*, Zachęta, 2001. Fot. A. Pietrzak-Bartos

i sprzętowe. Ustalony przez artystkę sposób ekspozycji wymaga zbudowania specjalnej konstrukcji przestrzennej o ściśle określonych parametrach, na której wyświetlane są filmy. Autorka nie dopuszcza innego sposobu ekspozycji i mimo ponawianych pytań kuratorów o możliwość dostosowania tych warunków do potrzeb konkretnej wystawy nie zmieniała w tej sprawie zdania. Dokumentacja pracy zawiera także informacje o wideoprojektorach, precyzuje miejsce ich zamontowania oraz specyfikacje techniczne, jak np. moc. Bardzo ważną informacją jest również sposób wyświetlania i synchronizacji filmów i ścieżek dźwiękowych. Jest to jedna z tych prac z kolekcji Zachęty podczas montażu której, ze względu na jej skomplikowany charakter niezbędna jest obecność samej artystki bądź przedstawicieli galerii. Wymóg ten jest częścią umowy użyczenia pracy, a praktyka wysyłania osoby nadzorującej instalację pracy bądź konserwatora sprawdzającego stan zachowania po transporcie, staje się standardowym działaniem w przypadku cennych, skomplikowanych czy delikatnych obiektów.

Opisany powyżej przypadek pokazuje, jak popularne w sztuce najnowszej stały się nowe media. Ten bardzo szeroki i ciągle zmieniający się zbiór różnego rodzaju nośników, oprogramowania i sprzętu, staje się przyczyną niespotykanych wcześniej problemów. W przypadku taśmy filmowej niebezpieczeństwo leży np. w rozmagnetyzowaniu się pracy czy w dezaktualizacji technologii, w jakiej film powstał i jest wyświetlany. Podobne problemy wiążą się z nośnikami elektronicznymi. Szybki postęp w dziedzinie samych nośników (np. miękkich dyskietek, CD itp.) i oprogramowania (coraz to nowsze wersje programów) sprawia, że konieczna jest obserwacja nowych technologii i stała aktualizacji danych, tak by pracę w przyszłości można było bezproblemowo odtworzyć. Jest to podstawowe zadanie konserwatora sprawującego opiekę nad kolekcją multimedialną. Specjaliści w celach prewencyjnych kopiują zawartość jednego nośnika na inny (*refreshing*), transferują dane do nowego oprogramowania i na nowy sprzęt (*migration*), a także odtwarzają oryginalne oprogramowanie i sprzęt nowymi metodami (*emulation*)<sup>2</sup>.

Podobnie jak w przypadku instalacji, tak i tutaj dokumentacja opisowa jest bardzo ważnym elementem sprawowania ochrony. Przykładowo, dla prac wideo opisuje się format, w jakim są wyświetlane (na ekranie, monitorze, projektorze itp.), podaje się informacje, czy praca zawiera ścieżkę dźwiękową, czy jest to audio czy stereo, a także określa się format obrazu: 4:6, 16:9, kolor czy czarno-biały itp.<sup>3</sup>.

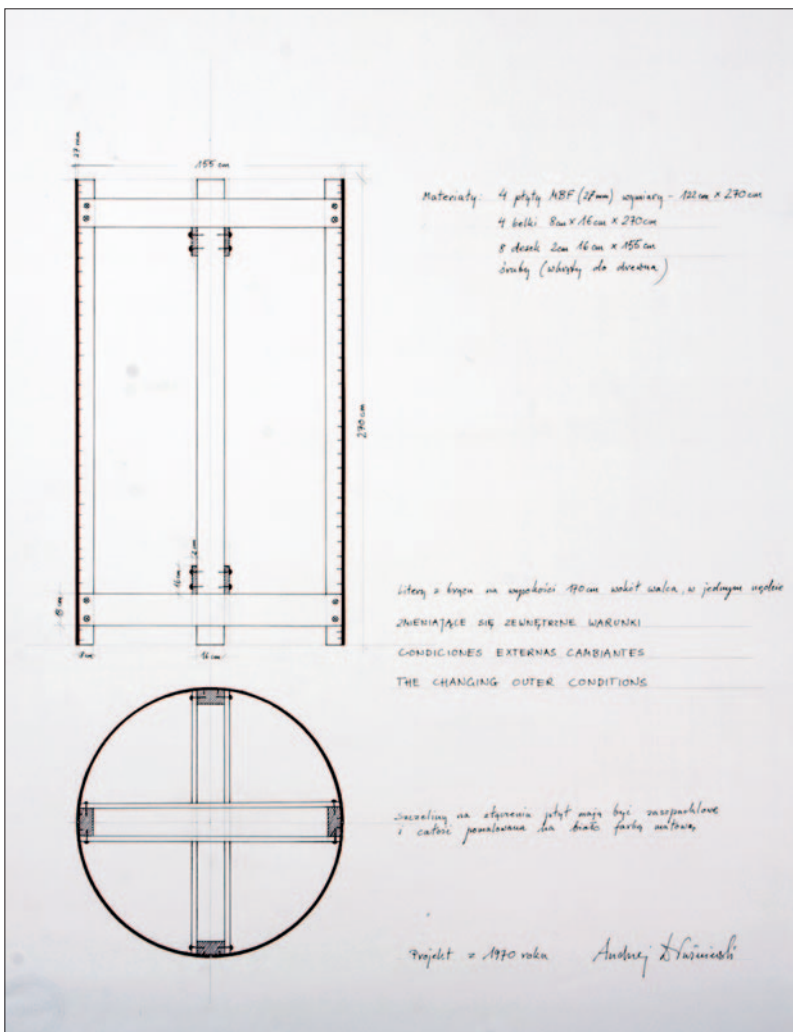
Inne problemy związane są z performansem i happeningiem, jednorazowymi akcjami, często rejestrowanymi w postaci filmu czy zdjęć. W tym przypadku zapis wideo czy seria zdjęć jest tylko nośnikiem, służącym do udokumentowania idei artysty. Dobrym przykładem jest tu praca Julity Wójcik *Obieranie ziemniaków* (2001). W dniu wernisażu w Małym Salonie Zachęty artystka zaprezentowała performans — obierała ziemniaki przed publicznością, zachęcając widzów do aktywnego



Kadry z filmu dokumentującego pracę  
Rafała Jakubowicza *Bez tytułu*, „Spojrzenia 2007”,  
Zachęta, 2007. Realizacja S. Jocz







Andrzej Dłużniowski, *Zmieniające się warunki zewnętrzne* (projekt), 1970. Fot. J. Gładkowski

Andrzej Dłużniowski, *Zmieniające się warunki zewnętrzne*, „Revolucje 1968”, Zachęta, 2008.

Fot. J. Gładkowski



uczestniczenia. Całe zdarzenie zostało zarejestrowane jako wideo i w tej formie stało się częścią kolekcji Zachęty. Praca zgodnie z zamysłem artystki uzyskała „drugie wcielenie” i podczas kolejnych ekspozycji jest prezentowana w formie filmu wyświetlanego na ekranie telewizora.

Przypadek pracy *Bez tytułu* Rafała Jakubowicza jest bardziej skomplikowany. Praca powstała na wystawę „Spojrzenia 2007 — Nagroda Fundacji Deutsche Bank”, która miała miejsce w Zachęcie. W kolekcji praca ta jest w formie filmu i folderu dokumentującego wykuwanie przez robotników na jednej ze ścian ekspozycyjnych loga Deutsche Banku, a następnie jego zagipsowywania i zamalowywania. Sama akcja nie była otwarta dla publiczności — została zarejestrowana w formie filmu i zdjęć. Ekspozycja polegała na prezentacji folderu ze zdjęciami w kasetonie z pleksi zawieszonym na sąsiadującej ścianie. Dodatkowo na podłodze pod ścianą, gdzie wykuwany był napis, pozostawiono gruz. Z informacji uzyskanych od artysty, wynika, że praca może być pokazywana na dwa sposoby. Jako samodzielna prezentacja filmu będącego dokumentacją akcji z Zachęty, ale także jako ponownie wykonana, poprzez powtórzenie całego procesu w nowym miejscu. Artysta załączył szczegółową instrukcję opisującą sposób realizacji. Zdarzenie ma przebiegać w analogiczny sposób jak oryginalny projekt. Wskazówki określają min. wielkość wykuwanych liter, ich umiejscowienie na ścianie, kolor samej ściany, oświetlenie itp. Podobnie jak przy pierwszej prezentacji w Zachęcie, podczas ekspozycji umieszcza się kaseton z folderem zawierającym zdjęcia dokumentujące zdarzenie. Na podłodze powinien leżeć gruz, pozostały po akcji wykuwania loga. Powstaje jednak pytanie, co robić z nowymi filmami rejestrującymi zdarzenia i jaką funkcję mają pełnić w kolekcji?

W takich przypadkach konserwacja zapobiegawcza polega na dokumentacji i archiwizacji informacji niezbędnych do ponownego odtworzenia pracy bez obecności artysty. Zakupując taką pracę do kolekcji, nabywa się niejako pomysł — projekt wraz z prawami do jego realizacji. Taka sytuacja miała miejsce w przypadku pracy Andrzeja Dłużniewskiego *Zmieniające się zewnętrzne warunki*, która w 1997 została zakupiona do kolekcji jako projekt, a nie gotowa realizacja. Projekt ten powstał w 1970 roku. Artysta sporządził rysunek techniczny formy przestrzennej (z podanymi dokładnie wymiarami i typem materiału, z jakiego ma być wykonany), składającej się z walca oraz z przykręconych do niego mosiężnych liter tworzących tytułowy napis w trzech językach. Z powodu wysokich dużych gabarytów i charakterystyki materiałów, co złożyło się na wysokie koszty realizacji, artysta przez dłuższy czas nie mógł wykonać projektu. Stało się to możliwe dopiero wówczas, gdy praca została zakupiona do kolekcji Zachęty. Zlecono wykonanie mosiężnych liter wedle wskazówek artysty, zaś walec, ze względu na duże wymiary, miał być robiony każdorazowo przed wystawą, według rysunku technicznego

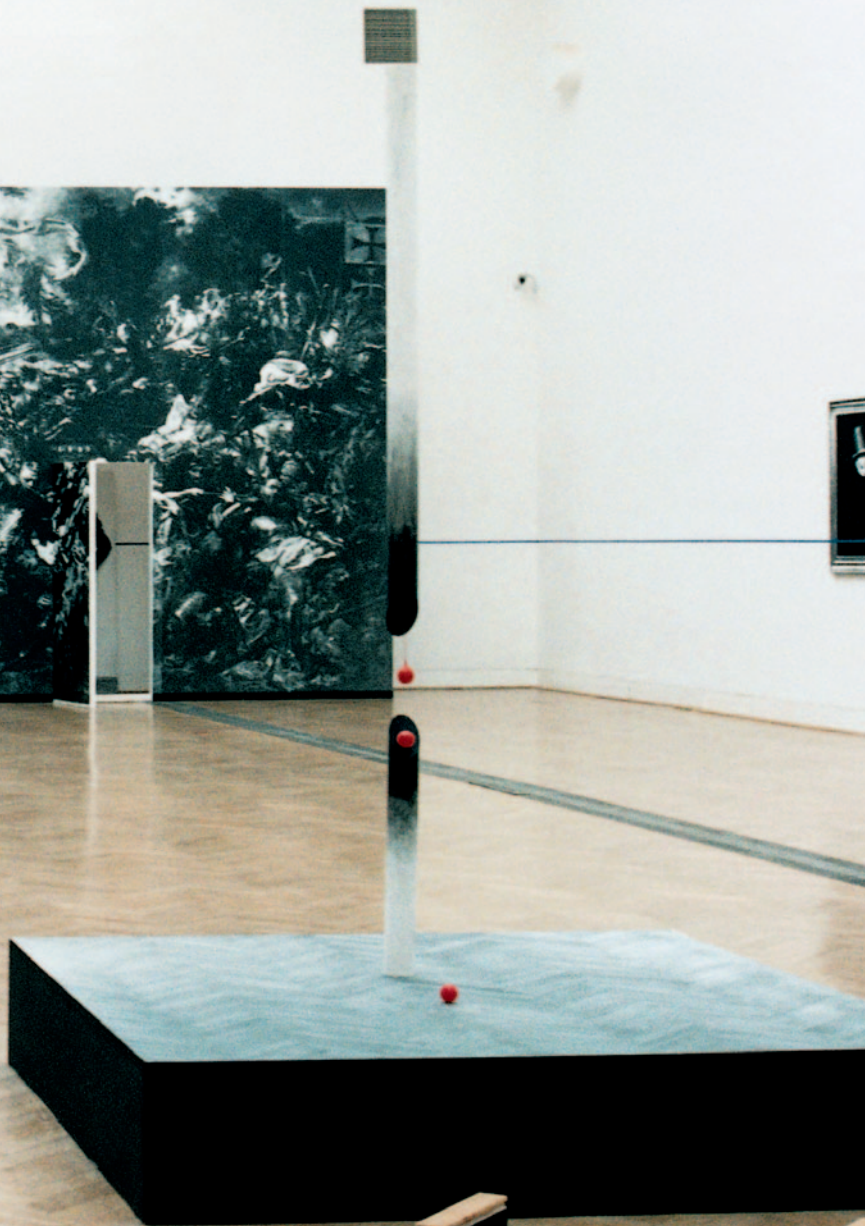
i szczegółowych wskazówek montażu. Podczas niedawnej rozmowy z artystką okazało się, że dopuszcza on także możliwość wykonania walca z trwałych materiałów, jak biały kamień czy szlachetny beton w jasnym kolorze, i wystawianie pracy na zewnątrz. Ekspozycję zewnętrzną uznał za idealną, gdyż w takich warunkach umocniłby się sens tytułu. Nie jest to jednak ścisły wymóg, a lokalizacja może być dowolnie wskazywana przez kuratora.

Inaczej jest z pracami *in situ* czyli realizacjami powstającymi dla konkretnego miejsca i wykorzystującymi jego specyfikę. Przykładem może tu służyć instalacja Edwarda Krasińskiego przygotowana specjalnie na jego indywidualną wystawę Zachęcie w 1997 roku. Praca składa się z 22 czarno-białych fotografii na sklejkę, będących reprodukcjami w skali 1:1 obrazów klasyków malarstwa polskiego, które przed wojną należały do zbiorów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Podczas wystawy wszystkie obiekty zawisły w Sali Matejkowskiej. Centralnym elementem instalacji była fotografia obrazu Jana Matejki *Bitwa pod Grunwaldem*, który niegdyś eksponowany był właśnie w tej sali (stąd jej nazwa). Podczas wystawy Krasiński umieścił reprodukcję dokładnie w tym samym miejscu, gdzie niegdyś wisiał obraz Matejki. Dodatkowo wszystkie fotografie okleił charakterystyczną niebieską taśmą, zawsze biegnącą na określonej wysokości, tym samym łącząc obiekty w całość. Powstaje jednak pytanie o rację bytu instalacji w innej przestrzeni. Krasiński tworzył tę pracę z myślą o budynku Zachęty i jej historii. W przypadku ewentualnego wypożyczenia galeria stanie przed dylematem, czy można prezentować tę instalację w nieprzystających warunkach architektonicznych i innym kontekście historycznym.

Informacje uzyskane od artysty są kluczowe nie tylko dla rozszyfrowania przesłania pracy i sposobu jej ekspozycji, ale także tworzenia planu konserwatorskiego. Formułowanie strategii konserwatorskiej wymaga dodatkowo poznania wykorzystanych materiałów, określenia stanu ich zachowania oraz wpływu zmian w materiale na odbiór pracy. Julita Wójcik, autorka pracy *Falowiec* (modelu bloku mieszkalnego wykonanego z włóczki naciągniętej na metalowy stelaż), podczas spotkania w czasie „To nie jest wystawa” przekazała szczegółowe projekty, na podstawie których wykonane zostały elementy pracy, a także dostarczyła oryginalną próbkę włóczki, wraz z adresem producenta. Informacje te będą pomocne, gdy konieczna okaże się interwencja konserwatorska. Jeśli w pracy użyto ready-mades, te gotowe elementy nie będące same w sobie kreacją artystyczną, w przypadku degradacji czy zużycia mogą zostać wymienione, bez wpływu na autentyczność pracy. Decyzje te są wynikiem ustaleń pomiędzy konserwatorem a artystą. Dobrym przykładem jest tu postępowanie z pracą Joanny Rajkowskiej *Miłość człowieka zwanego psem* — gipsową rzeźbą na marmurowym podeście. Rzeźba ma formę ciała dziecka o dłoniach i twarzy osoby dorosłej (są to odlewy ciała artystki), z przymocowaną na wysokości brzucha zaimpregnowaną głową







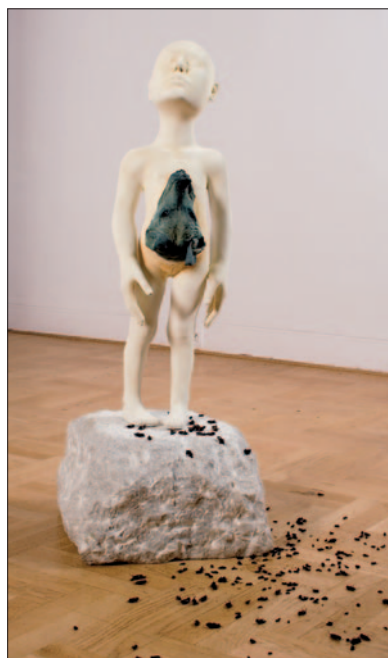


Julita Wójcik *Falowiec*, 2005–2006, „To nie jest wystawa”, Zachęta, 2008. Fot. J. Gładkowski



Próbka włóczki wykorzystywanej przy realizacji  
*Falowca*. Fot. J. Waśko

Na poprzedniej stronie:  
Fragment pracy Edwarda Krasińskiego  
*Instalacja*, wystawa indywidualna artysty,  
Zachęta, 1997. Fot. A. Pietrzak-Bartos



Joanna Rajkowska, *Miłość człowieka zwanego psem*, 1998, „To nie jest wystawa”, Zachęta, 2008. Fot. J. Waśko



Puszka z zasuszonymi świerszczami wykorzystywanymi w pracy *Miłość człowieka zwanego psem*. Fot. J. Waśko



Jadwiga Sawicka, *Bez tytułu*, 1999. Fot. J. Sielski

psa. W trakcie ekspozycji wokół rzeźby rozrzucone są zasuszone świerszcze. Podczas spotkania artystka opowiedziała o historii powstawania pracy i jej przesłaniu, a także o znaczeniu poszczególnych elementów. Ze względu na szybką degradację świerszczy uznała je za element wymienialny. Z tego względu, każdorazowo przed ekspozycją, wokół rzeźby rozrzuca się nowe owady.

Jadwiga Sawicka odnośnie swojej pracy *Bez tytułu*, wykonanej z plasteliny uformowanej w kształt kostiumu kąpielowego, powiedziała, że jest świadoma nietrwałości i delikatności wykorzystanego materiału, było to zresztą jej zamysłem. Artystkę fascynowała specyfika plasteliny, jej lepkość, miękkość i kolor, ale także nietrwałość. Dodała również, że w momencie degradacji lub uszkodzenia materiału, chciałaby, by praca została zniszczona, a pozostała jedynie dokumentacja fotograficzna. To przykład sytuacji, kiedy kolekcjoner staje przed dylematem zakupu pracy nietrwałej, a także przed podjęciem decyzji o opiece nad dziełem w postaci tzw. „konserwacji poprzez dokumentację”, czyli zachowania pracy w formie dokumentacji fotograficznej lub wideo.

Powyższe przykłady miały za zadanie pokazać specyfikę obiektów sztuki współczesnej, ich złożoność, nieszablonowość, a także nowe zadania, jakie stają przed opiekunami i konserwatorami-restauratorami. Właściwe rozpoznanie idei i materii dzieła oraz indywidualna jego dokumentacja pełni strategiczną rolę w opiece nad kolekcją. Ważnym i niezbędnym źródłem informacji staje się również wywiad z artystą. Określenie przesłania pracy, a także warunków właściwej ekspozycji powinno być punktem wyjścia zarówno dla kuratorów, jak i konserwatorów. Dodatkowo charakterystyka użytych materiałów pozwoli konserwatorom na stworzenie polityki ochronnej, określającej właściwe warunki przechowywania, pakowania i transportu pracy, a także będzie podstawą przy planowaniu konserwatorskim.

<sup>1</sup> Trzyletni projekt organizacji INCCA „Inside Installations” szerzej prezentuje zagadnienia ochrony i dokumentacji, re-instalacji i ekspozycji 30 zróżnicowanych obiektów-instalacji.

<sup>2</sup> <http://www.library.cornell.edu/preservation/tutorial/preservation/preservation-03.html>, 15.11.2008.

<sup>3</sup> Dokładne dane i informacje odnośnie właściwego opisu prac multimedialnych można znaleźć na stronie Tate Gallery <http://www.tate.org.uk/research/tatereasearch/majorprojects/mediamatters/>, 15.11.2008.

**Joanna Waśko** konserwator, specjalista ds. profilaktyki konserwatorskiej w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki.

Na następnych stronach:

Zbigniew Libera, *Placebo*, 1995, „To nie jest wystawa”, Zachęta 2008. Fot. J. Gładkowski









pcs

pcs



**PLACEBO**

SUPPOSITORIES  
ZÄPFCHEN  
CZOPKI  
V SVEČKAH

**PLACEBO**

SUPPOSITORIES  
ZÄPFCHEN  
CZOPKI  
V SVEČKAH

**PLACEBO**

SUPPOSITORIES  
ZÄPFCHEN  
CZOPKI  
V SVEČKAH

**PLACEBO**

SUPPOSITORIES  
ZÄPFCHEN  
CZOPKI  
V SVEČKAH

Wyjaśnienie zarysowanego w tytule problemu wymaga zajęcia się następującymi zagadnieniami:

- charakterem dzieła sztuki z punktu widzenia prawa
- zakresem praw autorskich przysługujących twórcy dzieła sztuki
- uprawnieniami nabywcy oryginału dzieła lub jego egzemplarza
- charakterem prawnym kolekcji dzieł sztuki.

Fundamentalną kwestią dla odpowiedzi na pierwsze pytanie, a potem kolejne, o zakres, w jakim właściciel dzieł sztuki może korzystać ze zgromadzonych przez siebie zbiorów utworów plastycznych, jest skonstatowanie dualistycznego charakteru dzieła sztuki: z jednej strony jego postaci materialnej — oryginału lub jednego z egzemplarzy, z drugiej — utworu jako dobra niematerialnego. Każde z nich może być własnością innego podmiotu i podlega innemu reżimowi prawnemu. Może też być przedmiotem odrębnego nabycia. Oba dobra, oryginał i utwór, a raczej prawa do niego, mogą znaleźć się w jednym ręku, ale pod warunkiem wykonania szeregu czynności prawnych lub bycia twórcą dzieła.

Reżimy prawne, którym podlega problematyka tych dóbr, to prawo do rzeczy właściciela dzieła i prawo autorskie jego twórcy. Opisować je będą, z jednej strony kodeks cywilny, z drugiej — ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych.

### **Zakres praw autorskich przysługujących twórcy utworu**

Pierwotnie właścicielem obu dóbr jest autor utworu plastycznego. Na mocy ustawy z dnia 4 lutego 1994 roku o prawie autorskim i prawach pokrewnych (dalej zwanej: pr. aut.) twórca utworu plastycznego (także wszelkich innych utworów) ma dwojakiego rodzaju uprawnienia o charakterze wyłącznym: autorskie prawa osobiste (art. 16 pr. aut.) i autorskie prawa majątkowe (art. 17 pr. aut.), przynależne mu bez konieczności spełnienia jakichkolwiek formalności (art. 1 ust. 4 pr. aut.).

Prawa osobiste chronią „ojcostwo” dzieła, czyli nieograniczoną w czasie i niepodlegającą zrzeczeniu się lub zbyciu więź twórcy z utworem. Oznacza to, że autorskie dobra osobiste nie mogą być przedmiotem obrotu prawnego i twórca nie może się ich skutecznie zrzec. Może je jednak zgodnie ze swoją wolą wykonywać, np. decydując o rozpowszechnianiu utworu anonimowo lub pod pseudonimem. W szczególności do dóbr osobistych autora należeć będą: prawo do autorstwa i wybranego przez autora sposobu oznaczania utworu w przypadku jego rozpowszechniania (imieniem i nazwiskiem, pseudonimem, anonimowo), prawo do nienaruszalności treści i formy utworu, jego rzetelnego wykorzystania, prawo do decydowania o premierze, pierwszym publicznym udostępnieniu, prawo do nadzoru nad korzystaniem z utworu przez innych. Prawa osobiste przysługują twórcy tak

długo, jak długo istnieje jakiegokolwiek jego odzwierciedlenie, jakakolwiek możliwość zapoznania się z utworem, nawet gdy nie istnieje już oryginał. Od naruszających prawa osobiste twórcy może żądać zadośćuczynienia także w postaci odpowiedniej sumy pieniężnej dla siebie lub na wskazany cel (art. 78 pr. aut.).

**A**utorskie prawa majątkowe obejmują wyłączne prawo twórcy do korzystania z utworu i rozporządzania nim na wszystkich polach eksploatacji oraz prawo do wynagrodzenia za korzystanie przez innych (art. 17 pr. aut.). Skutkiem tych praw jest obowiązek uzyskiwania przez użytkowników twórczości zezwolenia autora na korzystanie z utworu na każdym możliwym dla niego polu, np. opublikowanie drukiem w albumie, w zapisie cyfrowym na płycie CD, umieszczenie w internecie i inne formy publicznego udostępniania zarówno oryginału, jak i jego egzemplarzy, ale także w postaci komunikatu, np. wyświetlenie obrazu z przezrocza. Wśród rodzajowych pól wymienianych w art. 50 pr. aut. znajdujemy: wszelkie formy utrwalania i zwielokrotniania utworu (technikami drukarskimi, reprograficznymi, magnetycznymi, cyfrowymi i innymi), wszelkie formy obrotu oryginałem, ale także wytworzonymi egzemplarzami (w tym wprowadzenie do obrotu, najem, użyczenie) oraz inne formy rozpowszechniania, np. wystawienie, wyświetlenie, nadanie telewizyjne, przekaz internetowy itp. („publiczne udostępnianie utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp, w miejscu i w czasie przez siebie wybranym” — np. umożliwienie ściągnięcia obrazu z portalu jako tapety do wyświetlacza telefonu komórkowego). Zwykle z udzieleniem zezwolenia (zazwyczaj poprzez zawarcie umowy licencyjnej lub przenoszącej prawa majątkowe) związane będzie określone wynagrodzenie, choć autor ma prawo rozporządzać swoim utworem nieodpłatnie (art. 43 ust. 1 pr. aut.). Autorskie prawa majątkowe do utworu wygasają po 70 latach od śmierci twórcy, a w przypadku utworów współautorskich — od śmierci ostatniego ze współautorów (art. 36 pr. aut.). Czas upływu praw majątkowych liczymy w latach pełnych od roku następnego po śmierci autora (art. 39 pr. aut.). Upływ czasu trwania ochrony oznacza, że utwór staje się dobrem publicznym i każdy może z niego korzystać bez pytania o zezwolenie i bez zapłaty wynagrodzenia, przestrzegając jednak autorskich praw osobistych, które po śmierci twórcy wykonują w pierwszym rzędzie małżonek, a w przypadku jego braku kolejno: zstępni (dzieci, przysposobieni), rodzice, rodzeństwo, zstępni rodzeństwa (art. 78 ust. 2 i 3 pr. aut.). Po śmierci autora, aż do upływu czasu trwania ochrony praw majątkowych, prawami do utworu rozporządzają spadkobiercy lub podmioty, które nabyły od autora autorskie prawa majątkowe. Oznacza to, że wszelka eksploatacja i rozpowszechnianie utworu po śmierci twórcy wymaga zezwolenia właśnie tych podmiotów.

**D**o niezbywalnych praw autora, a po jego śmierci spadkobierców, należy prawo do wynagrodzenia z tytułu tzw. *droit de suite*, opisanego w art. 19 do 19<sup>5</sup> pr. aut. (tak

oznacza się artykuły ustawy dodane w wyniku nowelizacji — przyp. red.), czyli z tytułu zawodowych odsprzedaży oryginałów utworów plastycznych, fotograficznych i rękopisów utworów literackich i muzycznych. Prawo to solidarnie obciąża sprzedawcę i handlującego dziełami sztuki z drugiej ręki. Prawo do wynagrodzenia *droit de suite* na mocy art. 18 ust. 3 pr. aut. nie podlega zrzeczeniu się, zbyciu ani egzekucji. Wynagrodzenie należne autorowi z tytułu handlu jego oryginalnym dziełem waha się od 5% ceny sprzedaży do równowartości 50 000 euro, do 0,25%, gdy cena dzieła przekracza 500 000 euro, nie więcej jednak niż 12 500 euro (art. 19 pr. aut.). Wynagrodzenie to jednak nie przysługuje autorowi przy cenie sprzedaży niższej niż 100 euro. Za oryginały ustawa uważa egzemplarze wykonane osobiście przez twórcę oraz kopie uznane za oryginalne egzemplarze, jeżeli zostały wykonane osobiście w ograniczonej ilości przez twórcę lub pod jego nadzorem, ponumerowane, podpisane lub w inny sposób przez niego oznaczone (art. 19 ust. 3 pr. aut.). Za zawodową odsprzedaż na potrzeby tego przepisu ustawa uważa wszystkie czynności o charakterze odsprzedaży, dokonywane w ramach prowadzonej działalności przez sprzedawców, kupujących, pośredników oraz inne podmioty zajmujące się handlem dziełami sztuki lub rękopisami utworów literackich i muzycznych (art. 19<sup>2</sup> pr. aut.). Tak więc nabywając utwory plastyczne czy fotograficzne na aukcji, w galerii, od marchanda, zostaniemy zapewne przez sprzedawcę obciążeni wartością wynagrodzenia *droit de suite*, choć zgodnie z prawem to on lub osoba, na rzecz której działa, jest zobowiązana do zapłaty tego wynagrodzenia autorowi (art. 19<sup>3</sup> pr. aut.). Zgodnie z decyzją ministra kultury zarządzanie prawami autorów w tym zakresie zostało powierzone Związkowi Polskich Artystów Plastyków, który uzyskał w ten sposób prawo do inkasowania wynagrodzeń, żądania stosownych informacji, udostępniania dokumentów, legitymację procesową (art. 105 pr. aut.) i prawo wnioskowania wszczęcia postępowania karnego (art. 122<sup>1</sup> pr. aut.).

### **Prawo autora do oryginału**

**A**utor utworu plastycznego jako właściciel rzeczy (oryginału) może również na zasadach wyłączności „korzystać z rzeczy zgodnie ze społeczno-gospodarczym przeznaczeniem swego prawa, w szczególności może pobierać korzyści i inne dochody z rzeczy. W tych samych granicach może rozporządzać rzeczą” (art. 140 kodeksu cywilnego, dalej zwanego kc), np. pobierać wynagrodzenie za wypożyczenie oryginału na wystawę, sprzedać oryginał.

**P**ierwotnie od momentu stworzenia utworu, bez konieczności dokonywania jakichkolwiek formalności, jego autor ma w swym ręku dwa monopolistyczne uprawnienia: prawo własności i prawo autorskie.

**J**edność ta przestaje istnieć w momencie zakupu oryginału (lub jednego z oryginałów, jak w przypadku grafiki warsztatowej), przez osobę trzecią. Prawo własności

oryginału przechodzi na kupca. Nie przechodzą jednak na kupca oryginału autorskie prawa majątkowe. Dalej rozporządza nimi twórca, bowiem zgodnie z art. 52 ust. 1 pr. aut: „przeniesienie własności egzemplarza utworu nie powoduje przejścia autorskich praw majątkowych do utworu”, chyba że umowa stanowi inaczej. Tak więc tylko zakup oryginału wraz z zakupem praw do utworu w nim ucieleśnionego zapewniają nabywcy dzieła władanie i dziełem, i utworem. **W** wyniku zakupu oryginału dzieła, czy to od samego twórcy, czy od podmiotu handlującego dziełami sztuki, dochodzi do przeciwstawienia sobie dwóch monopolu: monopolu autora i monopolu właściciela dzieła, często właściciela kolekcji dzieł sztuki.

**Przyjrzyjmy się więc, jakie są ograniczenia właściciela dzieła sztuki na korzyść autora utworu oraz jakie ma uprawnienia z tytułu władania dziełem-rzeczą, np. obrazem.**

### **Zakres korzystania z dzieła sztuki przez właściciela egzemplarza**

**W**łaściciel dzieła sztuki może korzystać z niego jako utworu tylko w takim zakresie, w jakim zezwoli mu na to przepis ustawy albo autor lub jego następcą prawną. Chodzi oczywiście o te utwory, do których prawa majątkowe jeszcze nie wygasły. Korzystanie przez właściciela z dzieła jako utworu musi więc mieć swoje podstawy albo w przepisie prawa, albo w umowie z autorem lub jego następcą prawnym.

**U**stawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych w Oddziale 3 Rozdziału 3 — o dozwolonym użytku chronionych utworów — zawiera przepisy odnoszące się do korzystania z dzieł plastycznych bez konieczności uzyskiwania zezwolenia ich autorów, a także zapłaty wynagrodzeń za to korzystanie. Będzie to obszar wolności właściciela dzieła sztuki korzystającego z niego jako utworu.

**P**ierwszy z przepisów art. 32 ust. 1 pr. aut. zezwala właścicielowi egzemplarza utworu plastycznego (zarówno oryginału, jak i jego kopii lub innych odzwierciedleń, posterów itp.) na jego publiczne wystawianie, jeżeli nie łączy się z tym osiągnięcie korzyści majątkowych. Wolno więc eksponować w domu kultury, banku, sklepie, restauracji czyjeś utwory plastyczne, gdy nie pobiera się opłaty za ich oglądanie. Można też to zrobić w sali wystawowej, jeśli nie wiąże się z tym osiągnięcie korzyści majątkowych. Jeśli jednak wstęp na wystawę będzie odpłatny bądź też przy okazji wystawy dochodzić będzie do uzyskiwania korzyści przez wystawiającego, np. ze sponsoringu, dozwolony użytek nie będzie zachodził. W takiej sytuacji mamy do czynienia z wyłącznością autora z art. 17 pr. aut. i wyraźnie wskazanym w art. 50 pkt. 3 pr. aut. polem eksploatacji — „publicznym wystawieniem” — zobowiązującym nas do uzyskania od autora zgody na ekspozycję, co niekoniecznie oznacza zapłatę wynagrodzenia. Zgodnie z powyższym, jeśli



podmiot wystawiający (galeria, muzeum) wypożycza odpłatnie od właściciela oryginał lub egzemplarz utworu na wystawę, uprawnienie do wynagrodzenia ma także autor lub jego następcy prawni. Uprawnienie to zachowują także w sytuacji, gdy właściciel wystawia odpłatnie własne egzemplarze lub oryginały.

**Z**godnie z art. 33 pkt. 2 pr. aut. utwory wystawione w publicznie dostępnych zbiorach, takich jak muzea, galerie, sale wystawowe, mogą być rozpowszechniane przez organizujących tam ekspozycję bez pytania o zgodę autorów i zapłaty im wynagrodzeń, lecz tylko w katalogach i w wydawnictwach publikowanych dla promocji tych utworów. Bez względu na własność eksponowanych oryginałów i praw możliwa jest więc ich publikacja w katalogu, jako przewodniku po wystawie, na plakacie reklamującym wystawę, na zaproszeniu na wernisaż itp. Umieszczenie utworu w odrębnym albumie sprzedawanym w księgarniach lub sprzedaży katalogów, plakatów, kart poza ekspozycją będą wymagały uzyskania pozwolenia autorów, bowiem przepis wyraźnie ogranicza ich wykorzystanie do celów promocyjnych.

**R**eklamy wystawy publicznej i publicznej sprzedaży utworów dotyczy art. 33<sup>3</sup> pr. aut. Na gruncie przepisu art. 33<sup>3</sup> reklamę trzeba traktować jako zachęcanie do zakupu egzemplarzy utworów np. albumów, plakatów, grafik itd., a także zachęcanie do odwiedzenia wystawy. To korzystanie z egzemplarzy ograniczone jest jednak „zakresem uzasadnionym promocją wystawy lub sprzedaży”. Do środków promocji zalicza się: bezpłatne próbki, okresowe obniżki, kupony, konkursy, loterie, pokazy, wystawy, targi, nagrody, prezenty, degustacje itp. Promocja szerzej — to zespół środków, za pomocą których firma komunikuje się z rynkiem, przekazując informacje o swojej działalności, produktach, usługach. W naszym przypadku to korzystanie z egzemplarzy utworów ograniczy się więc do takich sposobów, w których dla promocji (wystawy i sprzedaży) danego produktu (reprodukcji, wystawy) możliwe jest wykorzystanie udostępnionych już publiczności egzemplarzy tego produktu, powodujące zwiększenie frekwencji na wystawie lub zwiększenie sprzedaży utworów.

**T**ak więc korzystanie z egzemplarzy w promocji dla zachęcenia do odwiedzenia wystawy lub kupna utworów plastycznych może polegać na ich:

- wystawieniu w witrynach, gablotach itp.
- wystawieniu na targach, wystawach, prezentacjach, giełdach itp.
- udostępnieniu jako nagród w konkursach, loteriach itp.
- wręczaniu jako prezentów bezpłatnych egzemplarzy określonym grupom, np. dziennikarzom, zapewniającym reklamę.

**W**szystko wskazuje na to, że przepis wyłącza inne dysponowanie egzemplarzami utworów, poza ich udostępnianiem bezpłatnym i wyłącznie w celu zwiększenia sprzedaży lub frekwencji na wystawie.

Art. 26 i 33 pkt. 2 pr. aut. zapewniają prawo rozpowszechniania utworów plastycznych eksponowanych na wystawach i przy okazji innych wydarzeń artystycznych w sprawozdaniach o nich, w prasie i telewizji. Sprawozdanie musi dotyczyć aktualnego wydarzenia, np. wczorajszego wernisażu, a rozpowszechniający informację musi ograniczyć prezentację dzieła lub dzieł do niezbędnych granic, uzasadnionych celem informacji.

**W** przypadku utworów wystawionych na stałe na ogólnie dostępnych drogach, ulicach, placach lub w ogrodach (np. rzeźby), art. 33 pkt. 1 pr. aut. zezwala na udostępnianie ich publiczności we wszelkich formach, jednakże nie do tego samego użytku, czyli nie w postaci kopii ustawionej w miejscu ogólnie dostępnym. Z uwagi jednak na art. 35 pr. aut., wymagający uwzględnienia słusznego interesu twórcy, wydaje się, że sprzedaż kopii dzieła, np. rzeźbiarskiego, w postaci miniatURY, można by uznać za przekroczenie granic dozwolonego użytku.

**K**ażdy właściciel dzieła sztuki może korzystać z niego jako utworu w ramach użytku osobistego opisanego w art. 23 pr. aut., tj. w kręgu krewnych, powinowatych i osób pozostających w stosunkach towarzyskich, a wszyscy inni także w ramach „prawa cytatu”, opisanego w art. 29 pr. aut. „Prawo cytatu” obejmuje prawo korzystania w treści innego utworu z urywków rozpowszechnionych cudzych utworów lub nawet drobnych utworów w całości, jeśli można je uzasadnić wyjaśnieniem, analizą krytyczną, nauczaniem lub prawami gatunku twórczości. W celach dydaktycznych lub prowadzenia własnych badań, bez zezwolenia i zapłaty wynagrodzenia, mogą sięgać po utwory także instytucje naukowe i oświatowe — szkoły, uczelnie, instytuty naukowo-badawcze, muzea (w zakresie, w jakim ustawa o muzeach i ich statuty powierzyły im prowadzenie takich badań), powołując się na art. 27 pr. aut. Nie zalicza się do instytucji naukowych i oświatowych stowarzyszeń i fundacji, nawet jeśli wyznaczyły sobie takie cele.

**P**ozostałe wszelkie możliwe sposoby eksploatacji utworu plastycznego przez właściciela egzemplarza lub oryginału dzieła wymagają zezwolenia jego twórcy, a po jego śmierci — spadkobierców. Zezwolenie to powinno przyjąć formę umowy przenoszącej autorskie prawa majątkowe lub upoważnienia do określonego korzystania przez określony czas, czyli licencyjnej (wyłącznej lub niewyłącznej). Z uwagi na brzmienie art. 41 ust. 2 pr. aut. umowa powinna wyraźnie wskazywać pola eksploatacji, na które udzielane jest zezwolenie lub przenoszone prawo. Nie jest wystarczające posługiwanie się ogólnym stwierdzeniem o przeniesieniu prawa, a także rodzajowymi polami eksploatacji, które wymienia art. 50 pr. aut.

**W**łaściciel nabywający oryginał dzieła sztuki lub jego egzemplarz od samego autora lub spadkobierców, jeśli przewiduje możliwość jego ekonomicznej eksploatacji bądź rozpowszechniania poza wyżej wymienionym dozwolonym użytkowaniem,

powinien, zawierając umowę kupna-sprzedaży, poszerzyć ją o nabycie autorskich praw majątkowych na określone pola. Z powodu braku takich zapisów w umowie będzie zmuszony każdorazowo podejmować negocjacje z autorem lub jego spadkobiercami w sprawie udzielenia przez nich zgody na korzystanie z utworu, który posiada we własnych zbiorach. W przypadku zakupu dzieła od podmiotu handlującego dziełami sztuki przeważnie dochodzi tylko do zakupu rzeczy — oryginału, egzemplarza. Korzystanie więc z utworu na którymkolwiek polu, poza „dozwołonym użytkiem”, będzie zobowiązywało kupującego do odrębnego nabycia praw od samego autora lub jego następców prawnych.

**C**hcąc poszerzyć zakres korzystania z oryginału lub egzemplarza dzieła poza dozwołonym użytkiem chronionych utworów, nabywca może, jak już wyżej wspomniano, w drodze umowy nabyć autorskie prawa majątkowe. Nabycie praw może odbyć się poprzez ich przeniesienie lub uzyskanie licencji, czyli upoważnienia do korzystania z utworu na wymienionych w umowie polach eksploatacji, określające zakres, miejsce i czas tego korzystania (art. 67 pr. aut.). Umowa przenosząca autorskie prawa majątkowe jest definitywną rezygnacją autora z decydowania o korzystaniu z utworu na określonych w umowie polach. To nabywca praw będzie udzielał innym zezwoleń na określone korzystanie z utworu i zazwyczaj będzie miał uprawnienie do pobierania wynagrodzenia, aż do wygaśnięcia autorskich praw majątkowych. Licencja natomiast jest tylko zezwoleniem na określone korzystanie przez licencjobiorcę, zachowuje jednocześnie autorskie prawa majątkowe w ręku autora lub jego następcy prawnego. Z tego powodu licencja jest najczęstszą formą uzyskiwania uprawnień przez nabywcę dzieła do określonego sposobu korzystania z ucieleśnionego w nim utworu.

**N**abywca dzieła sztuki (oryginału, egzemplarza) w wyniku jego zakupu wchodzi w prawa właścicielskie i może na zasadach wyłączności „korzystać z rzeczy zgodnie ze społeczno-gospodarczym przeznaczeniem swego prawa, w szczególności może pobierać pożytki i inne dochody z rzeczy. W tych samych granicach może rozporządzać rzeczą” (art. 140 kc). Od jego decyzji zależy więc m.in. udostępnianie dzieła innym podmiotom i pobieranie z tego tytułu wynagrodzenia, także wtedy, gdy nie jest właścicielem autorskich praw majątkowych oraz gdy te prawa już wygasną. W czasie jednak trwania ochrony autorskich praw majątkowych, zgodnie z art. 52 ust. 3 pr. aut., zobowiązany jest udostępnić dzieło twórcy oraz jego następcom prawnym w takim zakresie, w jakim jest to niezbędne do wykonywania prawa autorskiego, np. wykonania fotografii dla celów publikacji w albumie, wypożyczenia celem wystawienia. Może jednak za to domagać się również od twórcy i jego następców prawnych wynagrodzenia oraz odpowiedniego zabezpieczenia dzieła.

**W**łaściciela oryginału utworu plastycznego lub fotograficznego w momencie jego sprzedaży, przez cały czas trwania autorskich praw majątkowych, będzie obciążać wynagrodzenie z tytułu prawa *droit de suite* na rzecz autora lub jego następców prawnych, o czym wspominałem już wyżej, omawiając uprawnienia autorskie.

**K**orzystanie z dzieła jako z rzeczy nie ma swego kresu czasowego, jak w przypadku autorskich praw majątkowych. Jedyne zniszczenie oryginału może to korzystanie uniemożliwić.

**U**twór staje się, po upływie okresu ochrony autorskich praw majątkowych, dobrem publicznym, oryginał dzieła jest natomiast zawsze w czymś władaniu dopóki istnieje, bez względu na czas jego stworzenia i datę śmierci twórcy. To niewątpliwa przewaga prawa własności nad prawem autorskim. Choć to pierwsze podlegać będzie zawsze ograniczeniom ze względu na prawa osobiste twórcy (art. 16 pr. aut. i 23 kc), przymuszające każdego korzystającego z dzieła, bez względu na moment i miejsce korzystania, do rzetelności w postępowaniu z utworem i oznaczeniu autorstwa.

**J**edynego ograniczenia prawa własności dzieła sztuki po wygaśnięciu do niego autorskich praw majątkowych można dopatrywać się w instytucji obowiązkowych wpłat na rzecz Funduszu Promocji Twórczości, w przypadku wydawania ich w postaci egzemplarzy i wprowadzania do sprzedaży. Otóż w myśl art. 40 pr. aut. także wydawcy dzieł plastycznych i fotograficznych niekorzystających już z ochrony autorskich praw majątkowych zobowiązani są do wpłaty wynoszącej od 5 do 8% wpływów brutto z tytułu sprzedaży ich egzemplarzy. Może więc się zdarzyć, że właściciel kolekcji, zdecydowawszy się na wydanie albumu ze zgromadzonymi przez siebie dziełami, będzie zobowiązany do takiej wpłaty. Fundusz Promocji Twórczości jest funduszem celowym przy ministrze kultury i pod jego adresem należy szukać kontaktu i szczegółowych informacji o nim, zwłaszcza że egzekucja należności na jego rzecz odbywa się w drodze ordynacji podatkowej (art. 111–114 pr. aut.).

**W**łaściciela dzieła sztuki może ograniczać w korzystaniu zeń wpisanie dzieła do rejestru zabytków na podstawie ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, ale to zupełnie inny problem.

### **Kolekcja utworem**

**K**olekcja dzieł sztuki może być też rozważana, z punktu widzenia przedmiotu prawa autorskiego, jako odrębna kategoria utworu — zbiór dzieł — opisana w art. 3 pr. aut. Ochrona „zbioru” dzieł, a także zebranych materiałów niechronionych obejmuje przyjęty w nim dobór, układ lub zestawienie, jeśli mają twórczy charakter. Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 8 listopada 1932 roku stwierdził m.in., że kolekcje afiszów lub ogłoszeń mogą być przedmiotem prawa auto-

rskiego, jeśli ich forma opracowania, układ lub wyjaśnienia mają charakter samodzielny i indywidualny; jest to ochrona tzw. zewnętrznej oryginalności. Do „zbiorów” dotyczących sztuk plastycznych zalicza się także leksykony malarstwa, edycje krytyczne. Klasycznymi przykładami tej kategorii przedmiotów prawa autorskiego są antologie i wybory.

**K**olekcja dzieł sztuki może być uznana za utwór, jeśli jej powstanie było efektem pracy twórczej. Praca twórcza kolekcjonera musi jednak wybiegać poza stwierdzenie faktu zgromadzenia określonej liczby dzieł. Np. zgromadzenie wszystkich dzieł jednego autora nie będzie uznane za zabieg twórczy. Wszelka kompletność zbioru, jego banalność ze względu na przyjęte kryterium gromadzenia (np. chronologię), wyłącza taki zbiór z ochrony prawno-autorskiej. Tak jak przy innych utworach wymagać będziemy od zbioru cech indywidualności i oryginalności. Dla przyznania zbiorowi ochrony autorsko-prawnej nie ma znaczenia jego wartość ekonomiczna ani artystyczna, a także jego przeznaczenie, wysiłek organizacyjny i finansowy włożony w pozyskanie, ani też sposób wyrażenia i jego ustalenia. Uznanie jednak zbioru za utwór wprowadza go w krąg praw wyłącznych i daje autorowi zbioru monopolistyczną pozycję w kwestii wykorzystania go jako całości, np. wydania zgromadzonego zbioru w albumie, wystawienia w muzeum itd., na każdym możliwym dla niego polu eksploatacji. Zgodnie jednak z art. 3 pr. aut. eksploatacja zbioru nie może odbywać się z uszczerbkiem dla praw twórców zgromadzonych dzieł, jeśli nie upłynął termin ochrony autorskich praw majątkowych do nich. Oznacza to konieczność zawierania z autorami lub ich następcami prawnymi umów na określone korzystanie lub wskazanie odpowiedniego dozwolonego użytku. Ten uszczerbek nie może dotyczyć także praw osobistych autorów, których dzieła znalazły się w kolekcji-utworze.

**P**odsumowując, można stwierdzić, że nie każda kolekcja, a raczej tylko nieliczne, będąc mogły zostać zaliczone do kategorii utworów opisanych w art. 3 pr. aut.

**Krzysztof Lewandowski** prawnik, prorektor Wyższej Szkoły Umiejętności Społecznych w Poznaniu; doradca ZAIKS; członek Komisji Prawa Autorskiego powołanej przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Na następnych stronach:

Grzegorz Kłaman, *Sari II (lazurowe i złote)*,

1998, „To nie jest wystawa”, Zachęta, 2008.

Fot. J. Gładkowski





THESE ARE THE KNOWLEDGE WHICH WOULD NOT ASSUME AND CREATE POWER RELATIONS.

CREATE P





Zachęta Narodowa Galeria Sztuki  
pl. Małachowskiego 3  
00-916 Warszawa  
www.zacheta.art.pl  
dyrektor Agnieszka Morawińska

„O opiece nad kolekcją”  
pod redakcją  
Małgorzaty Bogdańskiej-Krzyżanek i Joanny Egit-Pużyńskiej  
konsultacja naukowa Iwona Szmelter  
redakcja Jolanta Pieńkos  
projekt graficzny Dorota Karaszewska  
łamanie Krzysztof Łukawski  
druk ARW A. Grzegorzcyk

© Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008

ISBN 978 83 60713 25 9

Zrealizowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

W razie nieuwzględnienia jakichkolwiek autorskich praw majątkowych do wykorzystanych w książce fotografii prosimy o kontakt z działem wydawnictw Zachęty.

Zdjęcia prac z kolekcji Zachęty udostępnione na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 3.0 Polska, za wyjątkiem zdjęć na stronach: 98–100 i 136–137, udostępnionych na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 3.0 Polska.

Pozostałe zdjęcia udostępnione na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 3.0 Polska z wyjątkiem zdjęć na stronach: 36–38, 40 i 44, nieobjętych licencjami Creative Commons.

Na okładce: Julita Wójcik, *Dokarmiaj niebieskie ptaki*, 2003. Fot. J. Gładkowski

patroni medialni







...nie można myśleć o galeriach jako o przestrzeni jedynie ekspozycyjnej. Tworzą one także własne kolekcje, najczęściej mniejsze niż muzealne, lecz obejmujące również prace o różnorodnym charakterze. Specyfiką kolekcji w galeriach jest pozyskiwanie dzieł współczesnych, tak więc do zbiorów trafiają, poza pracami wykonanymi w tradycyjnych technikach, obiekty coraz bardziej złożone pod względem technologicznym, technicznym i ekspozycyjnym. Brak stałej ekspozycji stwarza spore trudności z opracowaniem dokumentacji in situ, szczególnie w przypadku skomplikowanych, wieloczęściowych dzieł. Jedyłą okazją do zobaczenia zmontowanej pracy jest włączenie jej do ekspozycji na miejscu lub w innej instytucji. Tym ważniejsza jest, co podkreślaliśmy podczas trwania projektu „To nie jest wystawa”, rzetelna dokumentacja, obejmująca wszystkie aspekty dzieła: od fotografii, poprzez wywiad z autorem, po szczegóły technologiczne niezbędne konserwatorowi.

Z tekstu Małgorzaty Bogdańskiej-Krzyżanek i Joanny Egit-Pużyńskiej