

(Ko)lekcja

sztuki

Opieka nad

zbiorami

sztuki

współczesnej

(Ko)lekcja sztuki Opieka nad zbiorami sztuki współczesnej

pod redakcją Małgorzaty Bogdańskiej-Krzyżanek

Spis treści

- 3** Wstęp
- 5** Monika Koziół, Agnieszka Sowa
Przykłady ewidencjonowania dzieł sztuki współczesnej w praktyce Muzeum Śląskiego w Katowicach i Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK
- 16** Wojciech Szafrński
Jak prawidłowo wycenić dzieło sztuki współczesnej. Między praktyką a standardem wycen dokonywanych przez muzea
- 30** Monika Jadzińska
Opieka, ochrona i dokumentacja sztuki współczesnej
- 45** Zofia Kerneder-Giemborek
Po co w muzeum sztuki współczesnej konserwator? Rozważania na przykładach z kolekcji Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK
- 60** Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek
Użyczenie i eksponowanie dzieł sztuki współczesnej. Z praktyki opiekuna kolekcji Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki
- 78** Podziękowania

Wstęp

Na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat obserwujemy ewolucję roli muzeów – większy nacisk kładziony jest na edukację, szeroko rozumianą dostępność, a także stosowanie nowoczesnych zasad zarządzania. Coraz częściej muzea wdrażają rozpisaną na wiele lat strategię gromadzenia zbiorów, w coraz większej ich liczbie uwzględniane są także zbiory sztuki współczesnej. Do programów wystawowych i edukacyjnych włączane są działania artystów tworzących aktualnie dzieła przeznaczone do przestrzeni muzealnej – część z nich pozostaje w muzeach bądź w formie obiektów, bądź dokumentacji, która wpisana do inwentarza, staje się jednym z muzealiów. Poszerzeniu ulega więc także pojęcie obiektu muzealnego. Ułatwieniem w budowaniu kolekcji o takim profilu są również kolejne programy ministerialne, w tym program *Narodowa kolekcja sztuki współczesnej* Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Powody tworzenia kolekcji muzealnej są od lat znane i nie różnią się w zależności od typów zbiorów. „Celem istnienia muzeów jest – pisał Peter Vergo – nabywanie, ochrona, konserwacja i wystawianie różnego typu eksponatów, przedmiotów kultury i dzieł sztuki”¹. Niezależnie od rodzaju gromadzonych obiektów muzea działają na podstawie tych samych ustaw, rozporządzeń i zasad, które określają nie tylko ich rolę, ale też sposoby i możliwości pracy ze zbiorami – nabywania, ewidencjonowania, wypożyczania obiektów muzealnych, czyli codzienną pracę inwentaryzatora, kuratora i konserwatora w oparciu o przestrzeganie tych przepisów.

To wszystko sprawia, że osoby zajmujące się zbiorami w instytucjach muszą uporać się z wieloma pytaniami i wątpliwościami. Obiekty sztuki współczesnej wyłamują się z ram dotychczasowej praktyki muzealnej, a potrzebę ich dostosowywania do niej dostrzegają wszyscy zajmujący się sztuką aktualną – nie tylko kuratorzy kolekcji, ale i konserwatorzy.

Liczne pytania i problemy związane z pracą z dziełami sztuki współczesnej wybrzmiały podczas IV Zjazdu Inwentaryzatorów Muzealnych *Muzeum na zakupach*, zorganizowanego przez Polskie Stowarzyszenie Inwentaryzatorów Muzealnych i Muzeum Śląskie w Katowicach w dniach 21–22 marca 2019 roku. Wychodząc naprzeciw oczekiwaniom muzealników, powstała idea organizacji warsztatów dotyczących powyższej problematyki. Z powodu złożoności dylematów, które dotyczyły w szczególności nabywania, wyceny, ewidencjonowania czy konserwacji obiektów, postanowiono podzielić te spotkania na dwie części. Do współpracy zaproszono zarówno doświadczonych muzealników, jak i specjalistów z różnych dziedzin, odpowiednio do zagadnień zgłaszanych przez pracowników muzeów. Warsztaty zorganizowane zostały przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów oraz Polskie Stowarzyszenie Inwentaryzatorów Muzealnych. Pierwsze spotkanie *Opieka nad zbiorami sztuki współczesnej – ewidencjonowanie, szacowanie, nabywanie i wyceny* odbyło się w Muzeum Śląskim w Katowicach we wrześniu 2019 roku. Drugie – *Opieka kuratorsko-konserwatorska nad dziełami sztuki współczesnej*, poświęcone szczególnej roli kuratora oraz konserwatora – miało miejsce w Muzeum Historii Żydów

1 Peter Vergo, *Milczący obiekt*, przeł. Andrzej Łyda, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2005, s. 313.

Polskich POLIN w listopadzie tego samego roku. Warsztaty miały charakter roboczy, a ich głównym celem było nie tylko podzielenie się doświadczeniami, ale też próba wypracowania standardów i rekomendacji w szeroko pojętej opiece nad zbiorami sztuki współczesnej. Powyższe problemy nie omijają też Muzeum Śląskiego w Katowicach i Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, stąd zaangażowanie tych dwóch instytucji we współorganizację i dzielenie się doświadczeniem w opiece nad zbiorami sztuki współczesnej.

Artykuły w niniejszej publikacji wybrane zostały spośród wszystkich wystąpień poruszających najważniejsze kwestie związane z ewidencjonowaniem, ruchem i szacowaniem wartości obiektów, a także strategią konserwatorską. Z całą pewnością nie wyczerpują tematu, ale poruszają problemy, z którymi na co dzień mierzą się muzealnicy. Mamy nadzieję, że ułatwią też podejmowanie niektórych decyzji i wprowadzanie wewnątrzinstytucjonalnych zasad i zarządzeń. W konsekwencji staną się być może również przyczynkiem do rozpoczęcia prac nad uaktualnionym rozporządzeniem dotyczącym ewidencjonowania zbiorów muzealnych, uwzględniającym nowe formy sztuki, a wypracowanym w szerokim gronie eksperckim z udziałem m.in. praktyków-muzealników.

Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek, Agnieszka Sowa

Przykłady ewidencjonowania dzieł sztuki współczesnej w praktyce Muzeum Śląskiego w Katowicach i Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK

Monika Koziół, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK

Agnieszka Sowa, Muzeum Śląskie w Katowicach

Procedury ewidencjonowania, zgodne z rozporządzeniami i stosowane powszechnie w muzeach, doskonale sprawdzają się w wypadku dzieł sztuki wykonanych w tradycyjnych technikach, często są jednak trudne do bezpośredniego zastosowania wobec obiektów wyłamujących się z takich ram. Większość muzeów, zarówno tych mających zróżnicowane zbiory jak Muzeum Śląskie w Katowicach, jak i tych kolekcjonujących wyłącznie dzieła sztuki współczesnej, jak Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, na co dzień spotyka się z problemami inwentaryzatorskimi dotyczącymi różnorodnych, wieloelementowych i multidyscyplinarnych obiektów sztuki najnowszej. Podane poniżej przykłady rozwiązań stosowanych w obu instytucjach nie wskazują gotowych rozwiązań, jednak mogą stać się wskazówką do wypracowania własnej praktyki.

Muzeum Śląskie w Katowicach jako instytucja interdyscyplinarna gromadzi znaczące kolekcje w zakresie sztuki dawnej, nowoczesnej, archeologii, etnografii, historii, fotografii, plastyki teatralnej i sztuki nieprofesjonalnej. Na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat zbiory muzeum powiększyły się m.in. o różnego typu dzieła sztuki współczesnej: prace wideo, instalacje, obiekty z gatunku site-specific. Wraz z ich przyjmowaniem pojawił się problem, jak je ewidencjonować. Niezależnie od gatunku dzieł zastosowanie mają przecież te same przepisy. Obowiązujące *Rozporządzenie Ministra Kultury z dnia 30 sierpnia 2004 r. w sprawie zakresu, form i sposobów ewidencjonowania zabytków w muzeach* wyraźnie wskazuje, że karta ewidencyjna, księga inwentarzowa oraz księga depozytów muszą zawierać: „[...] określenie autorstwa czy wytwórcy, pochodzenie, wartość w dniu nabycia, czas i miejsce powstania, materiał, techniki wykonania, wymiary, ewentualnie jego wagę i określenie cech charakterystycznych [...]”¹, informuje też, że obiekt powinien posiadać dokumentację wizualną².

Dużo problemów w tym zakresie niesie ze sobą ewidencja tak powszechnych już przecież w zbiorach muzealnych prac wideo, poczynając od podstawowych kwestii, jak wypełnienie pola wymiaru (w wyniku ustaleń w gronie inwentaryzatorów i kuratorów zbiorów Muzeum Śląskiego zdecydowano, że będzie to długość trwania filmu), po trudniejsze decyzje dotyczące na przykład wizerunku dzieła. W tym przypadku należało odpowiedzieć na pytanie, jak interpretować wytyczne z paragrafu 7.1 powyższego rozporządzenia, czyli zdecydować, w jaki sposób powinna wyglądać dokumentacja wizualna. Mimo że praca wideo ma często (choć nie zawsze) wymiar materialny

1 *Rozporządzenie Ministra Kultury z dnia 30 sierpnia 2004 r. w sprawie zakresu, form i sposobu ewidencjonowania zabytków w muzeach*, Dz.U. 2004 nr 202 poz. 2073, par. 3.1, s. 4173.

2 *Ibidem*, par. 7.1, s. 14174.

w postaci nośnika, to nie on jest przecież zasadniczym dziełem podlegającym digitalizacji. W katowickim muzeum został więc uzgodniony sposób wypełnienia karty ewidencyjnej – w polu dotyczącym wizerunku umieszczana jest jedna klatka z zapisu cyfrowego, by wydrukowana karta spełniała wymogi rozporządzenia. Dodatkowo w programie do elektronicznej ewidencji zbiorów w muzeum poszerzono pole metadanych o link do całego zasobu prac wideo zgranych z pierwotnego nośnika. Myśląc o zabezpieczeniu oryginalnego obiektu, podjęto decyzję o przekopowaniu go na dwa niezależne serwery – jedna kopia jest bezpośrednio połączona z elektroniczną bazą do ewidencji zbiorów, druga znajduje się na serwerze przeznaczonym do digitalizacji zbiorów muzealnych. Takie rozwiązanie było możliwe dzięki precyzyjnie skonstruowanej umowie sprzedaży/daru, w której zawarto zapisy o przeniesieniu autorskich praw majątkowych na polach eksploatacji dających możliwość wykonywania kopii z oryginału, czyli „[...] w zakresie utrwalania i zwielokrotniania bez ograniczeń czasowych i terytorialnych szczególnych dzieł, tworzących kolekcję [obiekt] – wytwarzanie jakąkolwiek techniką ich egzemplarzy, w tym techniką zapisu magnetycznego oraz techniką cyfrową [...]”³, a także zapis o „wprowadzeniu do pamięci komputera”⁴. Dzięki temu muzeum może oddzielić kwestię techniczną nośnika od meritum, czyli jego zawartości, choć ustalenie, czy jest on istotny z punktu widzenia zbiorów muzealnych, pozostaje również kwestią wartą uwagi. W praktyce Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAM brak jest takich wątpliwości w przypadku prac, które muzeum pozyskuje jako pliki cyfrowe dostarczane na aktualnych, standardowych nośnikach danych lub drogą elektroniczną. W takich sytuacjach prace są przechowywane na serwerze, dodatkowo kopia na nośniku fizycznym trafia do magazynu dzieł sztuki. W karcie ewidencyjnej dzieła i w księdze inwentarzowej zostaje natomiast umieszczona informacja, że praca została pozyskana w formie pliku cyfrowego. Zupełnie inaczej wygląda sytuacja, kiedy dzieła dostarczane są na nośnikach sygnowanych przez samych artystów (w zbiorach MOCAM-u znajduje się między innymi płyta DVD sygnowana i opisana przez Józefa Robakowskiego). Wtedy do karty ewidencyjnej trafia także informacja o nośniku i znajdujących się na nim sygnaturach.

Z tym zagadnieniem łączy się jeszcze inna kwestia dotycząca wczesnych prac wideo wyprodukowanych i pozyskanych na nośnikach analogowych. Mamy tu bowiem do czynienia ze zjawiskiem starzenia się i nośników, i sprzętu, na którym można je odtwarzać⁵. W MOCAM-u w celu zabezpieczenia tego typu prac przeprowadzana jest ich konwersja na formaty cyfrowe, a uzyskane w ten sposób pliki przechowywane są na wewnętrznym serwerze tego muzeum. Traktowane jako kopie ekspozycyjne zostają ewidencjonowane w rejestrze pomocniczym. Kwestia plików cyfrowych może stanowić pewne wyzwanie także w odniesieniu do prac fotograficznych. Podczas pozyskiwania do kolekcji MOCAM-u fotografii wykonanych w technice cyfrowej wraz z fizycznym dziełem (wydrukami), podejmowane są próby, aby dodatkowo

3 Cyt. za: umowa sprzedaży/daru przygotowana przez zespół Muzeum Śląskiego w Katowicach.

4 Ibidem.

5 Problemem może być także jego dostępność, zwłaszcza w przypadku nośników analogowych, takich jak między innymi kasety magnetofonowe, VHS czy taśmy filmowe.



Olga Kisseleva, *Hyper Reality*, 2014, fotografia, kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK

pozyskać plik cyfrowy. W zawieranych umowach pojawia się więc zapis gwarantujący możliwość wykonania kopii ekspozycyjnej. Taki plik fotograficzny zostaje wpisany do rejestru pomocniczego. Analogicznie jak przy pracach wideo, jeśli pozyskany zostaje jedynie plik cyfrowy fotografii (bez wydruku, jak w wypadku cyklu fotograficznego Olgii Kisselewy *Hyper Reality*, 2014), informacja o tym zostaje zamieszczona w stosownej dokumentacji ewidencyjnej. Na tym tle ciekawym przypadkiem jest praca Teresy Murak *Procesja* (1974). Do kolekcji MOCAK-u trafił skan analogowej fotografii z 1974 roku, który zgodnie z podpisaną umową może być wykorzystany do produkcji kopii ekspozycyjnej dzieła⁶. Równocześnie jednak artystka przekazała w formie darowizny fotografię analogową, na bazie której powstał wyżej wspomniany skan. W ten sposób w kolekcji znalazła się ta sama fotografia w postaci cyfrowej i fizycznej, czyli odbitki. Był to bezprecedensowy przypadek, który wywołał wiele dyskusji. Ostatecznie podjęto decyzję, aby potraktować tę pracę jako zespół obiektów⁷, nadając im numer inwentarzowy łamany przez kolejną liczbę oznaczającą składnik tego zespołu.

Kolejną grupą obiektów sprawiających problemy w zakresie ewidencjonowania są wieloelementowe i różnogatunkowe instalacje. Pojawia się tu bowiem pytanie, jak traktować takie obiekty – jako obiekty złożone, jako zespół obiektów, czy może jako obiekt pojedynczy wieloelementowy. W Muzeum Śląskim przyjęta została zasada,

6 Zakup został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

7 Mimo odmienności formy dwóch wersji tej samej pracy została ona, z pełną świadomością pewnych kontrowersji, potraktowana jak dublet plakatu czy grafiki; zob. *Rozporządzenie Ministra Kultury z dnia 30 sierpnia 2004 r. ...*, op. cit., par. 5.2. s. 14174.



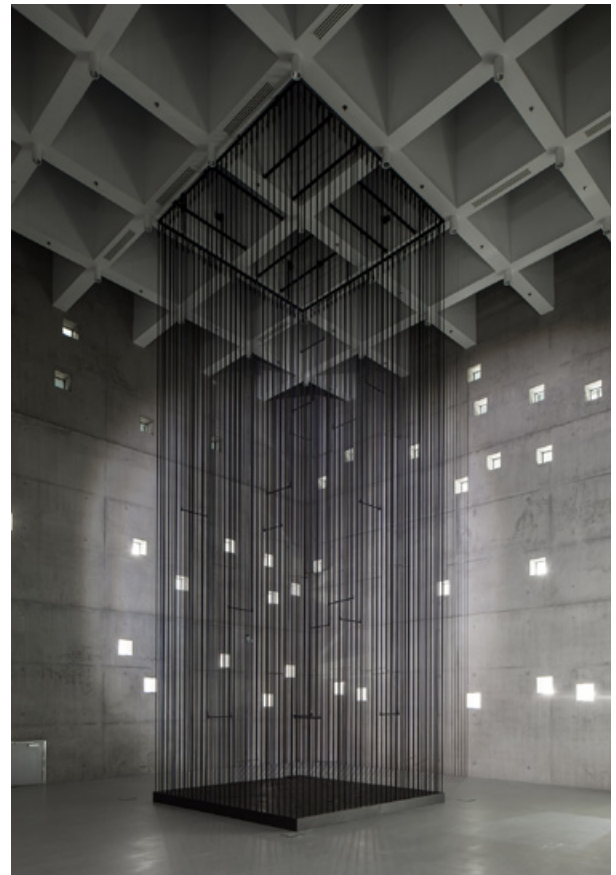
Michał Kopaniszyn, Janusza Łobzowski, *Katowice – ulica*, 2005, kolekcja Muzeum Śląskiego w Katowicach, fot. Jacek Mężyk

że każda instalacja będzie traktowana indywidualnie i zanim zostanie wpisana do inwentarza muzealnego, decyzję o sposobie ewidencjonowania podejmie zespół składający się z inwentaryzatora, kuratora danego zbioru oraz kierownika działu sztuki. Dobry przykład stanowi tu instalacja Michała Kopaniszyna i Janusza Łobzowskiego *Katowice – ulica* (2005). Praca ta składa się z 56 elementów, a w jej skład wchodzi pudła kartonowe z naklejonymi na każdej ich stronie częściami fotografii, które po odpowiednim złożeniu tworzą pełnopostaciowe wizerunki osób, oraz film będący dopełnieniem całości. Ze względu na liczbę elementów, a przed wszystkim założenia wystawiennicze praca zewidencjonowana została pod jednym numerem inwentarzowym jako zespół obiektów, natomiast sam numer łamany jest przez kolejne cyfry od 1 do 56. Każda więc część posiada własny numer inwentarzowy. Zapis taki w sposób oczywisty daje pełną kontrolę zgodności wszystkich elementów podczas inwentaryzacji zbiorów, ale decyzja była spowodowana przede wszystkim możliwościami ekspozycyjnymi, które daje obiekt. Instalacja nie musi być prezentowana całościowo, umowa z autorami nie narzuca muzeum sposobu wystawiania, można w dowolny sposób prezentować np. kilka części lub jeden element, łącząc je z nagraniem lub nie. Podobna zasada przyjęta została w wypadku wszystkich instalacji, gdzie każdy z elementów może być eksponowany indywidualnie. Na ogół są to instalacje multimedialne składające się z fotografii, wydruków cyfrowych i wideo lub instalacje łączone: obiekty i film.

W kolekcji Muzeum Śląskiego znajdują się również instalacje złożone, które mogą być prezentowane wyłącznie w całości. Są to na



Teresa Murak, *JESTEM...*, z cyklu *Rzeźby duchowe*, 2016–2019, kolekcja Muzeum Śląskiego w Katowicach, fot. Sonia Szelağ



Carol Benzaken, *Mi'ma'amakim... *Psalm 130*, 2016, kolekcja Muzeum Śląskiego w Katowicach, fot. Sonia Szelağ



Krzysztof M. Bednarski, *L'Orto dei frutti dimenticati per Tonino Guerra*, 1998, instalacja, kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK

ogół objekty wielkogabarytowe, kilkunastoelementowe. Do takich prac zalicza się instalacja Teresy Murak *JESTEM...*, z cyklu *Rzeźby duchowe* (2016–2019). Obiekt podzielony na kilka części ze względu na swoje bardzo duże wymiary⁸ wpisany został do księgi inwentarzowej pod jednym numerem ewidencyjnym. Choć złożony jest z kilku elementów, zdecydowano, że nie będzie się wprowadzać w jego oznakowaniu często przyjętego systemu literowego, gdzie każdy element obiektu złożonego oznaczany jest np. literowo: a, b, c itd. Instalacja ta posiada jeden numer inwentarzowy jako obiekt pojedynczy wieloelementowy.

Analogiczna zasada została przyjęta w stosunku do obiektów site-specific. W aktualnej siedzibie Muzeum Śląskiego w Katowicach funkcjonuje Galeria Jednego Dzieła, do której artyści specjalnie tworzą prace, a instytucja często pozyskuje je do swoich zbiorów. Przykładem może być instalacja Carol Benzaken *Mi'ma'amakim... *Psalm 130* (2016). Obiekt po rozłożeniu składa się z podstawy metalowej, lin oraz ścieżki dźwiękowej. Na potrzeby ewidencyjne instalację wpisano pod jednym numerem inwentarzowym, mimo że zbudowana jest z kilkunastu elementów, została więc potraktowana jako obiekt pojedynczy wieloelementowy.

Również w MOCAK-u każdy przypadek nowej pracy z kategorii „instalacja” jest rozpatrywany indywidualnie. Wśród prac, które zostały zewidencjonowane jako zespoły obiektów, znajduje się realizacja Krzysztofa M. Bednarskiego *L'Orto dei frutti dimenticati per Tonino Guerra* (1998). Składa się ona z 360 elementów (w kolekcji krakowskiego muzeum znajduje się ich 200), wykonanych z plastikowych wyłótczek po owocach, a oprawionych w drewniane ramy. Kształt instalacji, a co za tym idzie liczba modułów (elementy mogą być prezentowane także pojedynczo), jest zależny od przestrzeni ekspozycyjnej i kontekstu. Decyzja o potraktowaniu tej pracy jako zespołu obiektów pozwala nie tylko na pojedyncze funkcjonowanie jej składowych, ale także, co istotne, na ujęcie poszczególnych elementów w statystykach corocznie przekazywanych Radzie Muzeum, jak również w sprawozdaniach dla Głównego Urzędu Statystycznego. Przykładem instalacji, która została wpisana do ewidencji MOCAK-u jako obiekt złożony, jest instalacja Roberta Kuśmirowskiego *Portiernia* (2010). Składa się z przedmiotów stanowiących wyposażenie standardowej portierni z czasów PRL-u, które eksponowane są w odpowiednio przygotowanym małym pomieszczeniu. Instalacja otrzymała w ewidencji jeden numer inwentarzowy, a jej poszczególne elementy zostały wymienione w opisie fizycznym w karcie ewidencyjnej. Podobnie została potraktowana inna realizacja tego samego autora, *Bez tytułu* z 2009 roku, wykonana z przedmiotów tworzących wyposażenie gabinetu lekarskiego i piwnicy.

Omawiając temat ewidencjonowania instalacji, ale także obiektów, warto wspomnieć jeszcze o dwóch grupach prac ze zbiorów MOCAK-u: efemerycznych (tymczasowych) i przeznaczonych do eksponowania w przestrzeni publicznej. Muzeum przyjęło zbliżone do

8 Obiekt po złożeniu ma 2000 cm wysokości i 800 cm szerokości.

na następnych stronach:

Robert Kuśmirowski, *Portiernia*, 2010, instalacja, kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK

Dorota Nieznalska, *Dar Gdańska dla Krakowa*, 2016, instalacja, kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK





siebie zasady ewidencjonowania takich realizacji. Przykładem dla pierwszej grupy prac jest *Trzeci zasiew* Teresy Murak (1973/2014). Formą docelową tej realizacji, przeznaczoną do prezentacji, jest sukienka uszyta z tkaniny tetrowej, porośnięta rzeżuchą. Ten biologiczny materiał należy do bardzo charakterystycznego zestawu tworzyw używanych przez artystkę. Ze względu na efemeryczny charakter pracy, niepozwalający na jej odpowiednie zachowanie i zabezpieczenie, w toku rozmów z artystką uzgodniono, że do kolekcji MOCAK-u zostanie zakupiony projekt jej wykonania. Składa się on z czterech elementów: prototypu tetrowej sukienki, rysunku projektowego i dwóch fotografii przedstawiających artystkę w porośniętej rzeżuchą sukience. Praca posiada jeden wpis w księdze inwentarzowej, natomiast w numerze inwentarzowym zawarta jest informacja o liczbie elementów.

W zbiorach MOCAK-u wśród dzieł przeznaczonych do prezentowania w przestrzeni publicznej znajdują się prace m.in. Doroty Nieznalskiej i Leszka Lewandowskiego. Realizacja Nieznalskiej *Dar Gdańska dla Krakowa* (2016) ma formę muru wykonanego z cegieł pochodzących z rozbiórki jednej z hal z terenu byłej Stoczni Gdańskiej. Jest ona prezentowana na terenie muzeum, w pobliżu ulicy Lipowej. Ze względu na kwestie bezpieczeństwa pracy (między innymi zmienne warunki atmosferyczne) zdecydowano, że do ewidencji zostanie wpisany projekt jej wykonania wraz z opisem ideowym sygnowanym przez autorkę. Podobnie w przestrzeni publicznej wokół muzeum prezentowana jest także praca Leszka Lewandowskiego *Fontanna* (2017). Jej tytuł ujawnia funkcję, nawiązując także do realizacji Marcela Duchampa i inspirowując się jej formą (praca z kolekcji MOCAK-u ma kształt pisuaru osadzonego na betonowym postumencie). Obiekt eksponowany jest na zewnątrz przez cały rok, a w sezonie wiosenno-zimowym funkcjonuje jako fontanna. Ze względu na jego przeznaczenie oraz fakt, że jest stosunkowo łatwy do odtworzenia (został wykonany z gotowych przedmiotów pod nadzorem artysty), do inwentarza muzealnego została wpisana również instrukcja jego wykonania.

Kolejnym problemem w kwestii ewidencjonowania dzieł sztuki współczesnej są księgi inwentarzowe. Często pada pytanie, gdzie wpisywać np. instalacje, dzieła wideo czy inne obiekty wyłamujące się z tradycyjnych podziałów na gatunki sztuki. Ustawodawca wychodzi naprzeciw tym problemom, bowiem *Rozporządzenie Ministra Kultury...* stwierdza wyraźnie, że „[...] w zależności od wielkości i specyfiki zbiorów zakłada się oddzielne księgi inwentarzowe dla osobnych rodzajów muzealiów [...]”⁹. Założenie nowej księgi inwentarzowej powinno być poprzedzone wewnętrznym zarządzeniem dyrektora muzeum, można jednak dokonywać przepisania obiektu z jednej księgi do drugiej podczas procesu reinwentaryzacji zbiorów. Muzeum Śląskie przyjęło zasadę, że w protokole po inwentaryzacji zbiorów zapisuje się punkt, w którym wskazuje się muzealia, które powinny zostać przeniesione do innej księgi inwentarzowej.

9 *Rozporządzenie Ministra Kultury z dnia 30 sierpnia 2004 r...*, op. cit., par. 7.3, s. 14174.

Proces ten jest następnie omawiany przez członków Komisji Zakupów i Wyceny Darów Muzealiów Muzeum Śląskiego w Katowicach, a po uzyskaniu ich aprobaty rekomendowany do zatwierdzenia przez dyrektora, które kończy procedurę.

Natomiast w MOCAK-u w 2010 roku, kiedy to formował się dział zajmujący się kolekcją tej instytucji, ustalono podział na pięć działów (tym samym założono pięć ksiąg inwentarzowych), oznaczonych następującymi literami: M (prace wykonane w technikach malarskich), P (prace wykonane w technice rysunkowej, grafiki, prace na papierze), FIL (filmy, prace wideo), RID (rzeźba, design, instalacja, obiekt), FOT (fotografia). Wtedy też wyłoniły się pewne ogólne reguły dotyczące ewidencjonowania dzieł sztuki współczesnej, które ze względu na różnorodność technik czy użytych materiałów nierzadko wymykają się jednoznacznej kategoryzacji. Niejednokrotnie pozyskanie nowej pracy do kolekcji łączy się z dyskusją na temat tego, do którego działu powinna ona trafić. W MOCAK-u decyzja ta jest podejmowana w oparciu o ideę dzieła. Tak było w przypadku zakupu realizacji Dana Perjovschiego *MOCAK Krakow Notebook* (2013), która składa się z dwóch elementów – szkicownika z rysunkami oraz pliku cyfrowego mającego formę prezentacji wykonanej na bazie skanów szkicownika. Ze względu na prymat rysunku zdecydowano o włączeniu tego obiektu do działu oznaczonego literą P, mimo multimedialności zestawu. Innym przykładem różnorodności wykorzystywanych technik jest realizacja autorstwa KwieKulik *Działania z tubą* (1975/2009), składająca się z 42 fotografii i obiektu w kształcie tuby, co sprawia, że cała realizacja nabiera charakteru instalacji. W tym przypadku o włączeniu jej do działu oznaczonego literami FOT zdecydował fakt, że praca jest przede wszystkim dokumentacją fotograficzną działań performatywnych, natomiast obiekt stanowi jedynie ich dopełnienie. Istotną częścią dyskusji na temat przydzielania dzieła do danej kategorii było ewidencjonowanie projektów instalacji (m.in. Doroły Nieznalskiej i Leszka Lewandowskiego). Choć do inwentarzy muzealnych wpisane zostały projekty mające najczęściej formę rysunków czy wydruków, to jednak decydujące okazało się to, co jest rezultatem przygotowanego projektu. Stąd też wszystkie te pozycje znalazły się w dziale oznaczonych literami RID. Na decyzję na pewno wpłynęło doświadczenie z ewidencjonowaniem pracy Stanisława Dróżdża *Między*, którą wszyscy kojarzymy jako instalację, choć jej podstawową formą jest projekt wykonany na papierze przez artystę.

Przytoczone powyżej przykłady odnoszą się do grupy najczęściej poruszanych problemów związanych z ewidencjonowaniem obiektów sztuki współczesnej, których zapewne jest tyle, ile muzeów i dzieł. Nie ma jednego wspólnego rozwiązania, jednak te wskazane powyżej są z powodzeniem stosowane, mogą więc stać się pomocną wskazówką dla innych instytucji. Ustawodawca w rozporządzeniu daje wprawdzie dyrektorowi możliwość wprowadzenia innego

rodzaju ewidencji¹⁰, jednak niezależnie od jej typu należy zwrócić uwagę, że wiele prac sztuki współczesnej wymaga indywidualnego podejścia i wieloaspektowego namysłu, a idea dzieła i założenia twórcy powinny być zasadniczym kryterium przy podejmowaniu decyzji.

¹⁰ *Rozporządzenie Ministra Kultury z dnia 30 sierpnia 2004 r. ...*, op. cit., par. 4.1, poz. 2073.

Monika Koziół – absolwentka historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, podyplomowego Studium Muzeologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz zarządzania kulturą w Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi. Główna inwentaryzator-ka w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK. Kuratorka i współkuratorka ponad 40 wystaw realizowanych w MOCAK-u oraz poza jego siedzibą. Redaktorka naczelną czasopisma „MOCAK Forum”. Od 2017 roku członkini Polskiego Stowarzyszenia Inwentaryzatorów Muzealnych.

Agnieszka Sowa – muzealnik, kustosz. Ukończyła historię na Uniwersytecie Śląskim oraz m.in. studia podyplomowe z zakresu muzealnictwa na Uniwersytecie Jagiellońskim. Od 1998 roku związana zawodowo z Muzeum Śląskim w Katowicach, jako pracownik merytoryczny Działu Dokumentacji Mechanicznej, autorka wystaw fotograficznych, a od 2015 roku główny inwentaryzator odpowiedzialny za wszystkie procedury związane z muzealiami. Organizatorka szkoleń zewnętrznych. Od 2016 roku członkini Polskiego Stowarzyszenia Inwentaryzatorów Muzealnych.

Jak prawidłowo wycenić dzieło sztuki współczesnej. Między praktyką a standardem wycen dokonywanych przez muzea

Wojciech Szafrąński, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

I. Uwagi wstępne

W powszechnym przekonaniu wycena wiąże się utowarowieniem, więc choć rynek sztuki ma już długą historię, kwestia nadawania ekonomicznego statusu dziełom sztuki wciąż budzi kontrowersje¹. Bez wątplenia dzieła sztuki są nośnikami kultury, wartości duchowych, społecznych, estetycznych, symbolicznych czy historycznych², więc przenoszenie ciężaru na aspekt ekonomiczny budzi często ukryty lub jawny sprzeciw bądź jest ignorowane jako element postępującej kapitalizacji i komercjalizacji twórczości artystycznej. Nie ma dziś jednak możliwości ucieczki od wartości ekonomicznych, więc wyceny dzieł sztuki z racji realnych potrzeb stają się zagadnieniem istotnym w procesie nie tylko pozyskiwania prac do kolekcji, ale także zawierania polis ubezpieczeniowych, umów użyczenia czy umów depozytowych. Stąd tworzy się nie tylko teorię, ale i całe narzędzia analizy rynków pod kątem ich wyjątkowości³. Pojawia się jednocześnie wiele problemów wynikających ze specyfiki dóbr jednostkowych i wyjątkowych, jakimi są dzieła sztuki, a dotyczących sposobów dokonywania wycen, a w szczególności braku w Polsce wypracowanych standardów związanych z tą kwestią. Problemy te dodatkowo pogłębiane są przez czynniki zewnętrzne związane ze specyficznym otoczeniem prawno-ekonomicznym, takie jak m.in. brak rynku ekspertów, brak udziału czynnika publicznego w nadzorze nad aukcjami czy baz notowań z pierwotnego rynku sztuki, co rzutuje na wyceny realizowane choćby przez muzea. Skutkuje to bardzo często ich absolutną przypadkowością albo powierzchownością, gdyż najczęściej oparte są one na wcześniejszych wynikach z rynku wtórnego, czyli aukcyjnego. W efekcie przyjmowana jest każda wycena, aby tylko uniknąć drastycznych, kilkukrotnych przeszacowań względem notowań historycznych. W rzeczywistości jednak marginalizacja działań muzeów w zakresie wycen i brak postępującej profesjonalizacji w tym zakresie ma negatywne skutki dla samych muzeów w co najmniej trzech aspektach:

a) brak realnej kontroli postrzykowej – czyli wycen dokonywanych następczo przez muzea zamiast „zaciągania” jedynie danych z rynku sztuki i kierowania się nimi, co jest obarczone szczególnym ryzykiem przy zakupach do kolekcji, depozytach, ubezpieczeniach itp. Choć Kodeks Etyki ICOM wskazuje mniej lub bardziej bezpośrednio na zakaz dokonywania wycen przez muzealników na potrzeby rynku sztuki, to oczywiście nie odnosi się to do wycen przygotowanych dla muzeów w toku koniecznych procedur wynikających z funkcjonowania instytucji.

1 M. Lewicki, *Wycenić ideę. Z rynku sztuki na giełdę i z powrotem. Analiza procesów wartościowania i wycen na przykładzie rynku sztuki*, „Psychologia Ekonomiczna” 2015, nr 7, s. 5–24.

2 D. Throsby, *Economics and Culture*, Cambridge University Press, Cambridge Mass. 2001, s. 28 i nast.

3 Np. „markets for singularities”; zob. L. Karpik, *Valuing the Unique: The Economics of Singularities*, Princeton University Press, Princeton 2010, s. 39 i nast.

Jest całkowiec zrozumiałe, że wysoki poziom wiedzy z obszaru historii sztuki nie musi iść w parze ze znajomością rynku sztuki, mechanizmów rynkowych i ekonomiczno-prawnych, która nie stanowi w tym wypadku przedmiotu studiów na większą skalę, więc jest też w niewielkim stopniu na bieżąco uaktualniana⁴. A przecież dla dokonywania wycen następczych, czyli opartych na weryfikacji informacji płynących bezpośrednio z rynku, wiedza taka, podobnie jak umiejętność weryfikacji czy interpretacji danych są szczególnie istotne. Główna kwestia dotyczy więc tego, jak tę wiedzę zdobyć, skoro u jej podstaw powinna leżeć przede wszystkim realna praktyka wypracowana na rynku sztuki, a osoby dokonujące rzetelnych wycen opartych nie tylko na prostym zestawieniu upublicznionych notowań, a więc takie, które mają umiejętności w zakresie interpretacji wyników, dostęp do baz danych (często tworzonych także przez nich), nie chcą dzielić się swoimi doświadczeniami i wiedzą. Tym samym muzea często zostawione są same sobie, a poszczególni pracownicy dokonują wycen dzieł sztuki w zależności od doraźnych potrzeb instytucji. W konsekwencji maleją szanse na przeprowadzanie tzw. weryfikacji następczych wycen czy wyników cenowych płynących z rynku. Muzea właściwie nie dokonują weryfikacji cenowych w dół, funkcjonując w świecie rynkowym warunkowanym przez analizy i raporty zewnętrzne, ale tworzone w Polsce przy udziale przede wszystkim pośredników zainteresowanych utrzymaniem dobrego przekonania o rynku i wysokim poziomie jego inwestycyjności, co podtrzymuje tym samym mit ciągłego wzrostu cen dzieł sztuki kroczący za wzrostem obrotów na rynku globalnym. A przecież w wypadku konkretnych prac wybranych artystów możemy obserwować nie tylko wzrosty, ale i spadki, choćby mierzone brakiem sprzedaży przy dużej ofercie.

b) brak realnego kształcenia osób pracujących w instytucjach czy dla instytucji w celu przekazania im poszerzonej wiedzy o mechanizmach rynkowych po to, by potrafiły wypracować własne metody wycen robionych dla swych instytucji.

Muzea w procesie wyceny korzystają bardzo często z osób z zewnątrz, ale rekrutujących się z grupy pośredników – galerzystów/antykwariuszy, którzy nie tylko uczestniczą w procesie wymiany, ale tworzą też pierwszy próg ceny dzieła sztuki choćby w postaci ceny szacunkowej. Liczba osób, które parają się w Polsce wycenami, a nie pozostają w bezpośrednim związku z pośrednikami na rynku sztuki, jest znikoma. Tym samym muzea są zmuszane albo do korzystania właśnie z pośredników, albo zawierania wycenom zgłaszanym przez podmioty zewnętrzne, a powinna przecież w ich zespole znaleźć się choć jedna osoba, która z wykorzystaniem profesjonalnej wiedzy z zakresu wyceny dzieł sztuki i rynku sztuki jest w stanie dokonać właściwej wyceny na potrzeby innych postępowań, unikając przeszacowań czy depozytów spekulacyjnych. Moje obserwacje w toku oceniania wniosków w programach Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego wskazują jednoznacznie, że muzea posługujące się pośrednikami w procesie

⁴ W programach studiów polskich uczelni w zakresie historii sztuki nieraz pojawia się przedmiot związany z rynkiem sztuki, problemem jest jednak nie tylko baza programowa tego przedmiotu, ale także rzeczywiste doświadczenie (bądź jego brak) osób go prowadzących. Jednocześnie sami studenci traktują niniejszy przedmiot bardziej w kategorii ciekawostki, nie dostrzegając zagadnień, które mogą stanowić dla nich punkt wyjścia do dalszych studiów i szukania dla siebie niszy właśnie w tym obszarze z perspektywy pracy w instytucjach muzealnych.

wyceny w ramach składanych wniosków często przygotowują wyceny na poziomie o wiele niższym niż te opracowane przez pracowników muzeów, którzy starali się stworzyć wyceny w oparciu o własne pomysły/uzasadnienia cenowe, nawet gdy sztucznie dostosowywali je do cen wcześniej ustalonych ze zbywcami – artystami czy galeriami.

Jednocześnie na wyceniającego czeka wiele pułapek, takich jak m.in. sporządzenie wycen zgodnie z oczekiwaniami zamawiającego, brak rozróżnienia między tzw. wycenami „tu i teraz” oraz „na przyszłość”, subiektywizacja wycen bez oparcia o dane i wypracowaną metodę⁵.

c) brak wypracowania przez samo środowisko muzealne systemu pomocy międzyinstytucjonalnej w zakresie informacji, które są przydatne w procesie wycen.

W tej chwili wymiana informacji w tym zakresie możliwa jest przede wszystkim dzięki kontaktom towarzyskim pracowników poszczególnych instytucji. Polskie muzea sztuki współczesnej nie wytworzyły wspólnej bazy danych rynkowych/cenowych – nie stworzyło jej także Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, choćby opierając się na informacjach płynących z jego programów, w ramach których środki publiczne są przeznaczane na zakupy obiektów do kolekcji muzealnych. Ma to duże znaczenie w procesie dokonywania właściwych wycen, szczególnie dzieł sztuki współczesnej. To właśnie muzea kolekcjonujące taką sztukę są najczęściej instytucjami tworzącymi pierwsze ceny prac poszczególnych artystów, a tym samym budującymi ich pozycję rynkową. W wielu przypadkach dopiero zakupy instytucjonalne stanowią pierwsze potwierdzenie poziomu cenowego – chodzi tu zarówno o zakupy bezpośrednio od artystów, jak i za pośrednictwem reprezentujących ich galerii. Tym samym te poziomy cen przekładają się następnie na dalsze realizacje rynkowe, a w tym zakresie muzea sztuki współczesnej uczestniczą w tworzeniu rynku pierwotnego dla tych artystów i rynku sztuki w ogóle w stopniu daleko istotniejszym niż w wypadku sztuki dawnej i rynku aukcyjnego. Polskie muzea nie posiadają wspólnej, upublicznionej bazy danych, a wymiana informacji co do cen zakupu między poszczególnymi instytucjami muzealnymi w Polsce opiera się właśnie na wzajemnych kontaktach ich przedstawicieli. Baza taka stanowiłaby doskonałe narzędzie dla prac nad wycenami, budując jednocześnie rodzaj niezależnego „ośrodka informacji” z rynku pierwotnego obok klasycznych notowań aukcyjnych, czyli płynących z rynku wtórnego, o niskim poziomie transparentności na krajowym rynku (powszechnie wskazuje się na zafałszowywanie notowań aukcyjnych, wynikające z braku rzeczywistych transakcji albo nieznanomości osiągniętych cen)⁶.

Tym samym problem wymienności danych zakupowych mógłby być realizowany poprzez wdrożenie projektów GILDIA (projekt federacji muzeów sztuki współczesnej) oraz projektu BaZaM (Baza Zakupów Muzealnych – zob. poniżej) opracowanych w 2019 roku w ramach

5 Zob. więcej: W. Szafrąński, D. Wilk, *Sposoby czy metody? Aspekty podmiotowe i przedmiotowe wycen dzieł sztuki w Polsce*, „Santander Art and Culture Law Review” 2017, t. 1(3), s. 139–145.

6 W ramach aukcji internetowych dzieł sztuki poziomy ryzyka jeszcze bardziej rosną; zob. więcej: J. Białynicka-Birula, *Ryzyko związane z internetowymi aukcjami dzieł sztuki*, „Roczniki Kolegium Analiz Ekonomicznych”, Szkoła Główna Handlowa, 2017, nr 45, s. 57–66.

analizy przygotowanej na zlecenie Departamentu Narodowych Instytucji Kultury Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego⁷.

Związek rynku sztuki i muzeów jest już znany, ale panuje wciąż powszechne, choć błędne przekonanie, że polskie muzea nie odgrywają obecnie na nim znaczącej roli. Wynika ono z perspektywy, w której decydujące są zakupy czynione przez instytucje muzealne na rynku wtórnym, czyli aukcyjnym – i tu istotnie aktywność zakupowa muzeów, choć korzystają z prawa pierwszeństwa i pierwokupu, nie jest w całościowym obrocie znacząca. Jednakże rolę muzeów w kontekście rynku sztuki winno się oceniać także z perspektywy rynku pierwotnego, wykupu obiektów znajdujących się w depozytach, szacowania wartości na potrzeby użyczeń itd., gdyż zakupy i tym samym poziom cen kształtowany przez muzea, często nieupublicznione, nie powinny pozostawać na marginesie rynku sztuki. Rolą ministerstwa i muzeów jest ustanowienie nie tyle przeciwwagi informacyjnej dla rynku aukcyjnego, co dopełnienie informacyjne w zakresie poziomu cen – często jako bardziej wiarygodnych – bo rzeczywiście opierających się na transakcjach zrealizowanych i bez manipulacji wynikami. Tym samym proces wycen przy takim ujęciu zyskuje i zyskiwałby jeszcze na znaczeniu, gdyby z czasem wprowadzony został obowiązek weryfikacji przez muzea cen dzieł sztuki znajdujących się w ich kolekcji (inwentarzu muzealiów), w szczególności w odniesieniu do najważniejszych obiektów. Nie jest bowiem tajemnicą, że za wyjątkiem sytuacji, gdy konieczne jest określenie na nowo wartości obiektu dla celów ubezpieczeniowych w związku z użyczeniem go na wystawę w innej instytucji, wartość pozostałych nie jest weryfikowana na bieżąco, często są więc one „inwentarzowo” wycenione na wręcz śmieszne kwoty – nierzadko na podstawie cen ich zakupu sprzed wielu lat, kiedy nie istniał jeszcze rynek sztuki.

Z uwagi na powyższe w dalszej części tekstu skupiam się przede wszystkim na przedmiotowych aspektach wycen realizowanych przez muzea/muzealników, względnie powstających w odpowiedzi na ich potrzeby.

II. Zróżnicowanie procesu wycen

a) wyceny dokonywane w trakcie sprzedaży dzieł sztuki

Wyceny dokonywane w toku sprzedaży dzieł sztuki kształtowane są na etapie wstępnym przez pośredników i określane mianem *black box*. Nie są bowiem upublicznione podstawy wycen szacunkowych – czy np. cen wywoławczych na aukcjach określanych przez pośredników. Najczęściej wynikają one z historycznych danych, czyli cen poprzednich sprzedaży, z ewentualnie dodaną procentową zwwyżką w porównaniu do poprzedniej transakcji aukcyjnej. Wobec braku przejrzystości na polskim rynku aukcyjnym i olbrzymiej asymetrii informacyjnej (największą wiedzę posiadają nie zbywcy czy nabywcy, lecz pośrednicy na rynku sztuki), tzw. wstępne wyceny warunkują często ceny końcowe⁸. Cena szacunkowa bowiem obrazuje niejako potencjalnemu nabywcy rzeczywistą zdaniem domu aukcyjnego

7 Analiza zob. W. Szafrąński, *Finansowanie kolekcji sztuki współczesnej. ewaluacja programów MKiDN – koncepcje „PoWidoki Kolekcji” – „Polish Art Fund”*, Poznań–Warszawa 2019. Projekt federacji muzeów sztuki współczesnej GILDIA jako rodzaju operatora kulturowego dysponującego unikalną wiedzą w dziedzinie sztuki współczesnej, organizacji wystaw, zarządzania (osobowego i rzeczowego) w tym obszarze, tzw. mediacji kulturalnej, nabywanie dzieł sztuki do kolekcji, działalności konserwatorskiej i inwentarzowej. Przykładowe korzyści z siły federacji GILDIA to ugruntowana pozycja jej przedstawicieli w Polish Art Fund, ich udział w programach interwencyjnych zakupów, zwiększenie skuteczności polityki fundraisingowej, możliwość koordynacji polityki zakupowej i depozytowej, możliwość wprowadzenia systemu ARTPASS dla wszystkich podmiotów skupionych w GILDII, system ujednoliconego wsparcia prawnego.

8 Zob. także: Ł. Sawicki, K. Borowski, *Rynek dzieł sztuki. Podejście inwestycyjne i behawioralne*, Difin, Warszawa 2018, s. 124–127.

wartość obiektu. Tym samym pojawia się efekt pewności czy spokoju, gdy klient w wyniku postąpienia dobije do dolnej granicy ceny szacunkowej lub nie przekroczy górnej granicy tej ceny, co oznacza, że nie przelicytował. Niestety ceny szacunkowe na polskim rynku sztuki są brane nierzadko „z kapelusza” albo mają taką rozpiętość, że trudno traktować je poważnie – np. gdy szerokość widełek w cenie szacunkowej wynosi 300%. Dodatkowo nakłada się na to zjawisko kultura rynku jako kultura tajemnicy – określa to specyfikę działania rynku, tj. niską transparentność cenową i podmiotów na rynku. Dążenie do przełamania braku transparentności traktowane jest jako naruszenie kultury, czyli zwyczajów rynkowych. Brak przejrzystości rynku sztuki oraz pewności, czy rzeczywiście transakcje wskazane w postaci notowań aukcyjnych doszły do skutku, sprawia, że nie sposób się zorientować, czy niektóre postępowania i sprzedaże nie należą przypadkiem tylko do gier rynkowych – wszystko to ma znaczenie dla polskich muzeów, bowiem w toku wycen bazy tych notowań (np. Artinfo.pl, Artprice.com, Artnet.pl czy inne) stanowią dla wielu podmiotów podstawę do wyceny bez dokonywania interpretacji tych wyników⁹. Paradoksalnie mamy do czynienia z sytuacją, kiedy nawet przy rzetelnych wycenach pojawiają się wątpliwości ze względu na brak pewności co do materiału porównawczego. O tym, jakie to może mieć to znaczenie dla instytucji muzealnych może świadczyć przypadek pewnego muzeum, które nosiło się z zamiarem wykupu depozytu jednego z artystów. Gdy negocjacje były bardzo zaawansowane, nagle na aukcji pojawiła się praca tego artysty zakupiona w cenie dwukrotnie przewyższającej dotychczasowe notowania, co, jak się okazało, miało stanowić kartę przetargową w negocjacjach z muzeum. Udało się jednak wykazać, że w rzeczywistości transakcja aukcyjna nie doszła do skutku i tym samym nie można było mówić o skokowej zmianie wartości prac tegoż artysty. Jednocześnie warto wskazać, że warunkiem zaistnienia jakiegoś trendu jest powtarzalność i to najlepiej w kwestii sprzedaży przez zróżnicowane podmioty czy pośredników.

Ceny uzyskane na aukcjach wchodzi do notowań, które nie są w żaden sposób na polskim rynku aukcyjnym weryfikowane, ponieważ w Polsce brak tu realnego nadzoru publicznego, a to właśnie dane płynące z rynku aukcyjnego są najczęściej brane pod uwagę jako materiał porównawczy do wycen. Powszechnie dostępne bazy danych nie zawierają notowań antykwarycznych czy galeryjnych, więc także tych pochodzących z rynku pierwotnego tak istotnego dla sztuki współczesnej/najnowszej. Oznacza to, że wyceniający, którzy nie mają własnych baz danych i informacji płynących z tych rynków albo np. zakupów instytucjonalnych (też muzealnych), dysponują bardzo ograniczonym materiałem porównawczym, albo wręcz nie mają go w ogóle, są więc uzależnieni od informacji, które otrzymają (lub nie) od konkretnej galerii reprezentującej danego artystę, i na tej podstawie zbudują wycenę. Jest to o tyle obarczone ryzykiem, że wyceniający w takiej sytuacji nie ma pewności co do kompletności i prawdziwości tych danych.

9 W. Szafrński, *Handel dziełami sztuki w Polsce a gry rynkowe – zarys problematyki*, w: *Rynek sztuki. Aspekty prawne*, red. W. Kowalski, K. Zalańska, Wydawnictwo Wolters Kluwer, Warszawa 2011, s. 230–247.

W wielu przypadkach dotyczących zakupu prac artystów młodego pokolenia nie ma nie tylko notowań aukcyjnych, ale nawet galeryjnych, bywa też, że dopiero dana wycena stanowi pierwszy krok na drodze zbudowania początkowego poziomu cenowego tych prac. Galerie stosują różne techniki, najczęściej tzw. politykę mieszaną albo politykę wysokich cen. Stąd właśnie tak głęboki dysonans między aukcjami sztuki aktualnej, gdzie ceny prac zaczynają się od 500 zł czy 1000 zł, a pierwotnym rynkiem galeryjnym, na którym galerie współpracujące z danymi artystami nie mogą działać w ten sposób, bo oznaczałoby to przecież „śmierć rynkową” dla artysty. Jednocześnie pokazanie się z własnymi pracami na takich aukcjach, których w Polsce w ostatnim czasie jest bardzo dużo, właściwie zamyka twórcom drogę realnej współpracy z dobrymi galeriami z rynku pierwotnego.

Jednocześnie w ostatnim czasie pojawiło się nowe podejście do wycen dzieł sztuki jako dóbr unikatowych – z podejścia klasycznego, czyli ekonomicznego przeniesiono większą uwagę na podejście behawioralne. Związane jest to z silną niepewnością informacyjną na rynku sztuki, a przy braku informacji historyczno-statystycznych olbrzymie znaczenie odgrywa właśnie indywidualne doświadczenie rynkowe i znajomość różnych mechanizmów na tym rynku (i ich właściwa interpretacja); są to np. zachowania stadne, emocjonalna waga i zaangażowanie, ufanie rekomendacjom, tzw. przekleństwo zwycięzcy czy anchoring & adjustment (heurystyka zakotwiczenia i dostosowania)¹⁰. Tym samym także współcześnie światowe domy aukcyjne finansują prace nad nowymi narzędziami wyceny pozwalającymi na śledzenie trendów istotnych dla rynku sztuki, a pozostających poza typowym zbieraniem i analizowaniem danych ekonomicznych, czyli wyników aukcyjnych. Przykładem jest korzystanie przez dom aukcyjny Phillips z Artickera (autorstwa Tomasza Imielińskiego), aplikacji opartej na algorytmie analizującym wzmianki medialne o artystach bez danych rynkowych w postaci notowań (chyba że są one przytaczane w mediach), dzięki czemu tworzy się kompleksowy system ocen artystów, niezależny, ale uzupełniający, bardziej w typie behawioralnym, wpływający na wyceny prac artystów właśnie na poziomie wstępnym początkowym.

10 Ł. Sawicki, K. Borowski, *Rynek dzieł sztuki...*, op. cit., s. 141–156.

b) wyceny na potrzeby zakupów, użyczeń i depozytów, darowizn itp. – uwagi wstępne o praktyce wycen dokonywanych przez muzea w Polsce

Mówiąc ogólnie, polskie muzea nie wypracowały jednolitych standardów wycen dzieł sztuki czy choćby metod wycen. W niewielkim stopniu zostały do tego „przymuszone” muzea sztuki współczesnej wnioskujące o środki w ramach programów: *Regionalne kolekcje sztuki współczesnej*, *Narodowe kolekcje sztuki współczesnej* i *Narodowa kolekcja sztuki współczesnej* Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego wraz z wprowadzeniem obowiązkowego punktu dotyczącego wyceny wnioskowanych dzieł wraz z określeniem podmiotu dokonującego wyceny¹¹. W pozostałych przypadkach muzea nie stosują pełnej procedury wycen, a ewentualnie na potrzeby np. umów

11 Na temat programu *Narodowe kolekcje sztuki współczesnej* zob. więcej: W. Szafrąński, *Narodowe kolekcje sztuki współczesnej – Program Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego finansowania zakupów dzieł sztuki współczesnej w latach 2011–2019. Historia – finansowanie*, „Muzealnictwo” 2021, nr 62, s. 227–235.

depozytowych czy użyczenia przyjmują na podstawie bardzo pobieżnych informacji rynkowych konkretną ceną bez wskazania jej podstawy. Odnoszą się do bliżej nieokreślonego rynku, posługując się ogólnikową formułą: „w oparciu o dane rynkowe”. Jednocześnie zgodnie z zasadami w muzeach działają komisje zakupów/nabytków, które decydują nie tylko o wprowadzeniu obiektu do kolekcji, ale i o jego cenie. W tym obszarze praktyki są bardzo różne – z jednej strony niektóre instytucje nie wykazują związku między zakupami a depozytami, co okazać się może brzemienne w skutkach dopiero w toku przyszłego wykupu depozytu. Jednocześnie komisje takie rzadko zlecają wyceny jako np. podstawy do negocjacji cenowych, a bardziej dążą do konsensusu co do samej ceny.

Przyjęte ceny dyskredytują jedynie sytuacje, w których gołym okiem widać przeszacowanie. Bo zawsze każde odstępstwo łatwo uzasadnić inni atrybutami wartości – pozaekonomicznymi, czyli np. wartością ekspozycyjną itd. Natomiast absolutne niedoszacowanie nie jest uznawane za błąd czy przeszkodę w toku procesu zakupu, ustanowienia depozytu, użyczenia, określenia wartości darowizny, lecz jako przykład wyjątkowego traktowania muzeum. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, z którego muzealnicy nie zawsze do końca zdają sobie sprawę, że zarówno drastyczne przeszacowania, jak i skrajne niedoszacowania mogą mieć negatywny skutek dla instytucji, jeśli chodzi o odpowiedzialność (a pośrednio nawet bezpieczeństwo prawne), bo kryje się za tym sugestia wyzysku. Można mówić o nim wówczas, gdy zachodzi rażąca dysproporcja świadczeń w postaci nieadekwatności ceny, bądź wykorzystano brak doświadczenia drugiej strony¹².

Dlaczego wyceny nie są bardziej masowe? Nie tylko dlatego, że nie są wymagane, wymagane jest bowiem jedynie określenie samej ceny, a nie ukazanie dochodzenia do niej. Stąd też jako pracochłonne, nieraz kosztochłonne (gdy korzysta się z doświadczenia podmiotów zewnętrznych) wyceny pojawiają się dopiero w momencie sporu albo konieczności bezstronnego rozstrzygnięcia wartości. A skoro bardzo często w praktyce muzealnej ustalanie ceny dzieła sztuki odbywa się na drodze szukania zgody między zbywcą a nabywcą, deponentem a depozytariuszem itd., to tym samym proces wyceny nie jest traktowany przez strony jako absolutnie kluczowy. Ważniejsze staje się dojście do porozumienia przy granicznych warunkach, a nie próba odtworzenia rzeczywistej, więc bardziej zobjektywizowanej wartości dzieła sztuki. Jednak w przypadku muzeów sztuki współczesnej ich zarządzający muszą mieć świadomość, że w drodze nabywania nie tylko umuzealniają obiekty/dzieła sztuki, które tym samym uzyskują często tzw. wartość symboliczną, lecz umuzealniają także ceny, budując często pierwszy ich stopień, często ważniejszy w odbiorze społecznym, więc i rynkowym. Muzea nie do końca uświadamiają sobie swą odpowiedzialność rynkową w obszarze sztuki współczesnej/aktualnej, a przecież w obiegu sztuki naturalne są kontakty i relacje artystów, galerzystów, kuratorów, zaś występowanie prostych układów i interesów nie powinno stawać się tu załącznikiem spiskowych teorii. Dlatego też obiektywne wyceny

12 Zob. szerzej J. Andrzejewski, W. Szafrąński, *Wyzysk (art. 388 Kodeksu cywilnego) w polskim prawie prywatnym a obrót dziełami sztuki*, „Santander Art and Culture Law Review” 2016, nr 1(2), s. 103–134.

– a nie samo wskazanie cen – winny być w tych najbardziej drastycznych przypadkach zabezpieczeniem dla instytucji przed podejrzeniami włączenia się pracowników instytucji w kamarylę rynkową.

c) wyceny w Programach Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego – dolegliwość czy szansa?

W regulaminach wskazanych wyżej programów Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego od kilku lat funkcjonuje *Instrukcja wyceny prac* zaproponowanych do zakupu, w postaci zalecenia dotyczącego zawartości uzasadnienia wycen, która winna zawierać:

- imienne wskazanie osób dokonujących wyceny na potrzeby wnioskodawcy;

- przedstawienie pełnych dostępnych notowań aukcyjnych danego artysty ze wskazaniem, czy informacja o cenach innych prac artysty pochodzi z notowań aukcyjnych, upublicznionych wyników zakupowych instytucji, danych własnych galerii wraz z podaniem szczegółowego opisu prac oraz czasu, miejsca i podmiotu sprzedającego (pośredniczącego w sprzedaży);

- stosowanie jednolitych cen przy materiale porównawczym – w zakresie sprzedaży aukcyjnej winny to być ceny sprzedaży, które uwzględniają prowizję domu aukcyjnego i opłaty dodatkowe; stosowanie aukcyjnych cen szacunkowych winno być wyjątkowe i wyraźnie zaznaczone;

- wskazanie w konkretnych przypadkach zastosowanych zniżek przez galerie (zniżka muzealna) i wskazanie, w jakiej wysokości (procentowo);

- w wypadku prac artystów, którzy nie posiadają dostępnych notowań, należy opisać sposób dochodzenia do wyceny.

Wprowadzenie wyceny do programów Ministra związane było przede wszystkim z przypadkami przeszacowania wartości dzieł sztuki proponowanych do zakupu oraz z faktem, że niektórzy wnioskodawcy nie wykazali podstaw do zakupu zarówno w formie zachowania procedury – decyzji odpowiedniej komisji (zakupów/ nabytków), jak i podstawowych danych dotyczących nabycia tj. zbywcy, kwestii autorskich praw majątkowych, edycyjności prac (i tym samym zróżnicowania cenowego), faktu istnienia edycji pracy w innej kolekcji publicznej przy daleko odmiennej cenie zakupu itd.

W toku oceny tych wniosków pojawił się także obraz braku wiedzy niektórych wnioskodawców w zakresie podstawowych mechanizmów rynkowych (np. rodzajów cen, systemów prowizyjnych itp.), a przecież muzea czy podobne im instytucje funkcjonują w obszarze obrotu dziełami sztuki. Nie oznacza to jednak, że wraz z wprowadzeniem zasad dotyczących wycen oraz punktacji w tym zakresie, problem zniknął. Pojawiły się bowiem niekiedy wyceny fasadowe, które z rzeczywistością rynkową nie miały nic wspólnego, lecz były sztucznym uzasadnieniem cen z góry ustalonych. Tego schematu nie da się przełamać wprowadzeniem kolejnych zasad czy instrukcji, a jedynie samoświadomości wnioskodawców.

Efektem prowadzenia wspomnianych już programów *Narodowe kolekcje sztuki współczesnej* i *Regionalne kolekcje sztuki współczesnej* (a także programu *Kolekcje muzealne*), a obecnie *Narodowa kolekcja sztuki współczesnej* *Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego* było współfinansowanie ze środków publicznych zakupu znacznej liczby dzieł sztuki do kolekcji. Niestety za wyjątkiem obowiązku (wynikającego z założeń tych programów) upublicznienia (przede wszystkim w formie elektronicznej) samych nabytków przez beneficjentów programu, nie powstała baza tych nabytków ze wskazaniem cen zakupów (i choćby rocznych dat) ani jako baza upubliczniona, ani jako baza wewnętrzna dla muzeów. Uznać należy to za jedną ze słabości programów, zważywszy, że w toku kolejnych ich edycji, ale także na potrzeby polityki depozytowej czy zakupowej (nie tylko z programów *Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego*), muzea powinny mieć punkt odniesienia w celu dokonywania właściwych wycen (przydatny nie tylko przy zakupach, ale i np. ubezpieczeniach prac), a także m.in. negocjacji cenowych z artystami czy galeriami. Co istotne, wiele z zakupionych dzieł to prace z tzw. rynku pierwotnego, którego notowań sprzedażowych w polskim obszarze w ogóle nie ma. Część artystów nie sprzedaje prac w obrocie aukcyjnym, ani nawet nie jest reprezentowana przez jakąkolwiek galerię, tym samym zakupy do instytucji publicznych i ceny zapłacone przez nie byłyby w momencie powstania bazy BaZaM pierwszymi upubliczniejszymi notowaniami ich prac. Baza taka stanowiłaby niezwykle pomocne narzędzie dla instytucji i muzeów kolekcjonujących właśnie sztukę współczesną. Obawy wnioskodawców, a właściwie bardziej zbywców (m.in. artystów czy ich następców prawnych) lub pośredników (głównie galerii) dotyczyły przede wszystkim tego, że znaczna część zakupów do kolekcji muzealnych jest dokonywana z uwzględnieniem tzw. zniżki muzealnej (zwyczajowo ok. 10%–20%, w niektórych przypadkach nawet wyższej). Zdaniem tych podmiotów upublicznienie podobnych informacji „psułoby” rynek dla tych artystów z powodu pokazywania innego poziomu cen. Nie ulega wątpliwości, że brak transparentności w tym zakresie nie powinien mieć miejsca (do zakupu dzieł wykorzystywane są środki publiczne), więc stworzenie takiej bazy jest koniecznością. Powinna ona powstać następczo w odniesieniu do zakupów już dokonanych w dotychczasowych programach *Ministra*, a w przypadku kolejnych na wnioskodawców winien być nałożony obowiązek przekazywania informacji w tym zakresie w momencie zakupu dzieła w ramach danego programu (a może już na etapie wstępnym w formie dorozumianej zgody wnioskodawcy w momencie przystąpienia do konkursu). Ponieważ prace stanowiły przedmiot sprzedaży (często wraz z prawami autorskimi) i znajdują się na stanie muzeów, nie ma przeszkód (przynajmniej w większości przypadków), aby obok podstawowych informacji takich jak opis dzieła, całkowita cena zakupu (czyli wraz z prowizją pośrednika, bez jej wyodrębnienia, czy z podatkiem PCC), data roczna, znajdowała się także, jeśli to możliwe, fotografia dzieła (zgodna z zamieszczoną w inwentarzu muzealnym) oraz informacja

o nabywcy (instytucji), a opcjonalnie o poziomie зниżki muzealnej. Z racji kosztów i koniecznego czasu przygotowania takiej bazy może ona zostać zrealizowana tylko w formie projektu celowego – stąd propozycja Projektu BaZaM (który może być później rozszerzony), a tym samym finansowania go ze środków publicznych. Ponieważ aktualnie żadna instytucja nie ma stosownego doświadczenia w tym zakresie, przy tworzeniu bazy rekomendowana jest współpraca z jednym z wybranych portali z rynku sztuki, a tym samym możliwość wspólnego jej opracowania, co wpłynęłoby nad obniżenie kosztów. Baza stanowiłaby dogodny punkt wyjścia do prac nad wycenami, a w przyszłości stałaby się narzędziem pomocnym w weryfikacji rynku aukcyjnego. Dzisiejsza sztuka aktualna po pewnym czasie stanie się sztuką dawną i tym samym historyczne dane i poziomy cenowe prac danych artystów są istotnym elementem dla rzeczywistej oceny i prognozowania. I choć już dziś w obrocie aukcyjnym organizowane są aukcje sztuki aktualnej, to trafiają na nie prace twórców o niewielkiej jeszcze pozycji artystycznej, gdyż to rynek pierwotny galeryjny najczęściej prowadzi artystów ze znacznym dorobkiem.

d) zjawisko tzw. wycen *post factum*

Problem wycen *post factum* łączy się ze zjawiskiem wycen na potrzeby postępowań organów ścigania czy sądów w związku np. z takim działaniami jak kradzieże, zniszczenia obiektu itp. W większości przypadków muzea polskie nie posiadają wycen własnych prac w kolekcji, poza nowymi placówkami sztuki współczesnej, których kolekcje są efektem zakupów z ostatnich lat, więc problem nie wydaje się w tym momencie tak znaczący. Niemniej określenie wartości dzieł przy braku indywidualnych ich ubezpieczeń na potrzeby organów ścigania może mieć kluczowe znaczenie dla kwalifikacji prawnej, a podświadomie wpływać też na stopień zaangażowania. Na marginesie warto zwrócić uwagę na zjawisko wykorzystywania „wartości ikonicznej” kradzieży, można mówić nawet o paradoksie rozwarstwienia wartości skradzionego dzieła sztuki. Jego wartość gwałtownie spada (dopiero paser ponownie buduje jego cenę), podczas gdy wartość dzieła odzyskanego gwałtownie rośnie i to w dwóch wymiarach: ekonomicznym i symbolicznym. Najlepiej obrazują to liczby: po kradzieży wartość dzieła sztuki na czarnym rynku (jeśli nie była to kradzież na zamówienie) wynosi od ok 3% do 10% szacowanej wartości, po jego odzyskaniu przebija wartość szacunkową sprzed kradzieży od 40% w górę. Wartość odzyskanego dzieła sztuki zwiększa się ze względu na jego dramatyczne losy, ale też z uwagi na doświadczenie możliwości utraty dzieła na zawsze. Najczęściej przyczyniają się do tego media poprzez nagłaśnianie kradzieży. Przykładem takiego fenomenu w Polsce w ostatnich latach jest zmiana wartości na wyższą dzieł sztuki skradzionych z domu Jerzego Nowosielskiego po jego śmierci w 2011 roku, czy obrazu *M51* Wojciecha Fangora skradzionego i odzyskanego w Polsce. Jeszcze wyraźniej widać to na przykładzie kradzieży obrazu z Muzeum Narodowego w Poznaniu: *Plaża w Pourville* Claude'a

Moneta, która przed tym zdarzeniem w 2000 roku była eksponowana w łączniku między starą a nową częścią muzeum, po jej odzyskaniu otrzymała osobną salę ekspozycyjną w celu podkreślenia wartości dzieła. Wartość obrazu Moneta po kradzieży szacowano nawet na 7 mln dolarów, zyskał on także „wartość ikoniczną”. Skoro kradzież dzieła jest i zawsze będzie elementem świata sztuki, to tym samym jego odzyskanie obudowuje je nową historią, daje mu rozpoznawalność, a co za tym idzie, nową wartość. W procesie wyceny takich dzieł element ten niejako automatycznie narzuca odmienne od typowego podejście do wyceny, co jest praktyką sprzeczną z należytą działalnością wyceniającą. Zważywszy jednak na fakt, że „wartość ikoniczna” kradzieży przekłada się na nowe zjawisko „sztucznego wywoływania” (pozornych kradzieży zleconych przez właścicieli) albo artnappingu, czyli kradzieży dla okupu, rodzi się pytanie, jak rzeczywiście wyglądać będą działania w zakresie wycen takich dzieł.

III. Podstawowe elementy wyceny

Dokonywanie kompleksowych wycen dzieł sztuki jest niezwykle czasochłonne, dlatego też wyceniający bardzo często idą „na skróty”, a ich wyceny nie spełniają wymienionych poniżej warunków. Oczywiście odstępstwa od nich są uzależnione od specyfiki przedmiotu konkretnej wyceny i potrzeb w danym wypadku wynikających z jej przeznaczenia.

W pełnym układzie wycena kompleksowa winna wpisywać się w konkretny schemat składający się z następujących elementów:

1. wskazania osoby wyceniającej (niekiedy wraz krótkim opisem doświadczenia w tym zakresie);
2. opisu dzieła sztuki ze wskazaniem (jeśli takowe jest), czyja ocena obiektu została wzięta pod uwagę, a jednocześnie z rozróżnieniem właściwej oceny obiektu i stanu konserwatorskiego. Opis winien być odpowiednio zilustrowany fotografiami dzieła sztuki;
3. podstaw wyceny wraz ze wskazaniem materiału porównawczego i uzasadnieniem jego wyboru. Duża liczba udokumentowanych aktów sprzedaży, zarówno aukcyjnej, jak i galeryjnej/antykwarycznej, choć niewątpliwie stanowi dowód bieżącej wartości rynkowej danego artysty, a tym samym wycenianego dzieła sztuki, nie może być bezkrytycznie przyjmowana w procesie tworzenia materiału porównawczego i jego interpretacji. W wypadku bezpośredniego braku materiału porównawczego lub gdy trudno wskazać dzieła choćby podobne do tych będących przedmiotem wyceny, i to zarówno co do rodzaju obiektu czy techniki, jak i znaczenia w dorobku artysty, albo gdy brak jakichkolwiek danych rynkowych odnoszących się do dzieł danego twórcy, lub z racji znacznego dystansu czasowego wyników sprzedażowych, winno się dokonać doboru tzw. uzasadnionego podobieństwa z zaznaczeniem odmienności, a tym samym zastosować tzw. wycenę

krzyżową (porównawczą). Wycena taka uwzględnia ceny rynkowe prac innych artystów, wybrane z uwagi na podobieństwo poziomu artystycznego (kreowanego w narracji historii sztuki) i przełożenie na rynek sztuki (status rynkowy), w tym:

- związki twórcy wycenianego dzieła z poszczególnymi artystami: pokoleniowe oraz „pedagogiczne” (mistrz–uczeń; tu budowanie rodzaju tradycji artystycznej);
- potencjalną pozycję rynkową artysty w istniejącej hierarchii rynkowej prac artystów obecnych na rynku aukcyjnym/galeryjnym (w tym także powtarzalność wyniku cenowego);
- podobieństwo techniki prac, okresu powstania, a w szczególności znaczenia niniejszych prac w historii sztuki oraz w twórczości danego artysty, co też stanowi materiał porównawczy.

4. Interpretacji materiału porównawczego pod kątem cech wycenianego obiektu (oraz twórcy) i specyfiki rynku. Elementami wpływającymi na wycenę w tym zakresie winny być nie tylko klasyczne elementy, takie jak technika, rozmiar, czas powstania itd., czy aspekty proveniencyjne i uwzględnienie rozpoznawalności danego dzieła sztuki (obecności na wystawach i zróżnicowanego stopnia ich znaczenia, ilustracji w publikacjach i katalogach itd.), ale także znaczenie dzieła w dorobku artysty. Oprócz nich należy brać pod uwagę:

- liczbę obiektów autorstwa danego artysty na rynku, które mogą być oferowane do sprzedaży;
- poziom dostępności prac z uwzględnieniem różnorodności i liczby prac z danego okresu;
- poziom cen w konkretnym segmencie rynku sztuki;
- prognozowaną zmienność cenową prac, opartą na zróżnicowanych czynnikach, także takich jak kształtowanie mody;
- potencjalny poziom zainteresowania pracami danego artysty na rynkach zagranicznych wraz z ograniczeniami wywozowymi. Jednocześnie należy dokonać interpretacji cen przy oddzieleniu wyników aukcyjnych od galeryjnych i tzw. sprzedaży prywatnej, uwzględnieniu rodzajów cen i wszelkich kosztów pośrednich (np. prowizji, opłaty z tytułu *droit de suite* – autorskich praw majątkowych). W tym aspekcie ważnym elementem jest próba ustalenia, które z wyników sprzedażowych są autentyczne, które budzą wątpliwości, a które są fikcyjne. Trzeba zwrócić baczną uwagę na właściwe odczytanie rekordów cenowych oraz odpowiednie interpretowanie danych historycznych z rynku, tj. proporcji między cenami a dystansem czasowym poszczególnych sprzedaży stanowiących materiał porównawczy¹³.

5. Konkluzji, która winna zawierać jednoznaczną wycenę, przy czym, gdy cel wyceny nie stoi temu na przeszkodzie, regułą jest stosowanie przedziału wartości (widełkowej), a jego rozpiętość nie powinna przekraczać 20%. Nierzaz z uwagi na cel wyceny w punkcie tym dokonywana jest także symulacja sprzedaży wycenianego dzieła sztuki z różnieniem sprzedaży prywatnej (bez udziału pośrednika) i aukcyjnej

¹³ Przywiązywanie nadmiernej wagi do rekordów oraz rankingów bez właściwej ich interpretacji stanowi często pokusę dla autorów piszących o rynku sztuki – zob. K. Borowski, *Sztuka inwestowania w sztukę*, Difin, Warszawa 2013, s. 183–193.

lub antykwarycznej, która ma stanowić dodatkową informację dla zamawiającego wycenę o kosztach transakcji na rynku sztuki.

6. Uwag dodatkowych, w których najczęściej są zawarte:

- prognozowane możliwości negocjacyjne w obszarze ceny dzieła sztuki;
- system zniżek muzealnych;
- system wycen w polityce depozytowej muzeum;
- potencjalna zmiana ceny dzieła z uwzględnieniem możliwości nabywania autorskich praw majątkowych na określonych polach eksploatacji;
- zmienna wartości dzieła z uwagi na możliwą zmianę jego statusu, np. na zabytek (także jego wpis do rejestru), a tym samym potencjalne ograniczenia w obrocie (szczególnie wywozowe).

7. Daty i własnoręcznego podpisu osoby wyceniającej.

Najistotniejszym w przypadku prac nad wycenami jest stworzenie własnego schematu i metody wycen, przejrzystych dla odbiorcy, wskazanie materiału porównawczego oraz jednoznaczności konkluzji.

IV. Wnioski

Działanie *a casu ad casum* w zakresie wycen dzieł sztuki współczesnej, które często ma miejsce w zakresie praktyk muzeów sztuki współczesnej, nie prowadzi do niczego, a bywa pozorowanym działaniem czy wręcz uzasadnieniem na siłę wyceny już zaakceptowanej. Tym samym taka wycena nie jest wynikiem realnej pracy nad dochodzeniem do wyniku, lecz stanowi jedynie rodzaj zabezpieczenia na wypadek, gdy potrzebna jest tzw. podkładka.

Z pewnością cztery elementy mogłyby zmienić tę sytuację, a jednocześnie spowodować urealnienie rozwiązania, zastępując fasadowość wycen przydatnym mechanizmem:

- upublicznianie dobrych praktyk w zakresie wycen, czyli najlepszych wycen traktowanych jako wzorcowe;
- opracowanie przez muzea sztuki współczesnej schematu wycen – tym samym ich ujednoczenie przy wspólnym uczeniu się/wymianie doświadczeń w tym zakresie, a co za tym idzie, posiadania dostępu do baz danych i materiałów do wycen porównawczych na zasadzie współpracy, a nie konkurencji. Od strony kosztów system opracowany w ramach projektu GILDIA, czyli federacji muzeów sztuki współczesnej w tym zakresie mógłby stać się bardziej skutecznym mechanizmem niż indywidualne działanie instytucji;
- wprowadzenie osób odpowiedzialnych w instytucjach za wyceny dzieł sztuki, docenianie ich i stworzenie im warunków rozwoju i praktyki w tym obszarze, a nie uznawanie działań w zakresie wycen za dodatkowy obowiązek pracownika (albo realna współpraca z niezależnymi od rynku osobami mającymi doświadczenie w tym zakresie);
- wprowadzenie w życie projektu BaZaM na poziomie systemowym jako ważnego źródła materiału porównawczego i poszerzonego projektu GILDIA.

Zmiana muzeów sztuki współczesnej w podmioty przełamujące asymetrię informacyjną w obszarze cen dzieł sztuki współczesnej byłaby realnym efektem funkcjonowania przejrzystego systemu wycen dzieł sztuki.

Bibliografia:

- J. Andrzejewski, W. Szafrąński, *Wyzysk (art. 388 Kodeksu cywilnego) w polskim prawie prywatnym a obrót dziełami sztuki*, „Santander Art and Culture Law Review” 2016, nr 1(2).
- K. Borowski, *Sztuka inwestowania w sztukę*, Difin, Warszawa 2013.
- J. Białynicka-Birula, *Ryzyko związane z internetowymi aukcjami dzieł sztuki*, „Roczniki Kolegium Analiz Ekonomicznych”, nr 45, Szkoła Główna Handlowa w Warszawie, Warszawa 2017.
- L. Karpik, *Valuing the Unique: The Economics of Singularities*, Princeton University Press, Princeton 2010.
- M. Lewicki, *Wycenić ideę. Z rynku sztuki na giełdę i z powrotem. Analiza procesów wartościowania i wycen na przykładzie rynku sztuki*, „Psychologia Ekonomiczna” 2015, nr 7.
- Ł. Sawicki, K. Borowski, *Rynek dzieł sztuki. Podejście inwestycyjne i behawioralne*, Difin, Warszawa 2018.
- W. Szafrąński, *Handel dziełami sztuki w Polsce a gry rynkowe – zarys problematyki*, w: *Rynek sztuki. Aspekty prawne*, red. W. Kowalski, K. Zalańska, Wydawnictwo Wolters Kluwer, Warszawa 2011.
- W. Szafrąński, *Finansowanie kolekcji sztuki współczesnej ewaluacja programów MKiDN – KONCEPCJE „PoWidoki Kolekcji” – „Polish Art Fund”*, Poznań–Warszawa 2019.
- W. Szafrąński, *Narodowe kolekcje sztuki współczesnej – Program Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego finansowania zakupów dzieł sztuki współczesnej w latach 2011–2019. Historia – finansowanie*, „Muzealnictwo” 2021, nr 62, s. 227–235.
- W. Szafrąński, D. Wilk, *Sposoby czy metody? Aspekty podmiotowe i przedmiotowe wycen dzieł sztuki w Polsce*, „Santander Art and Culture Law Review” 2017, nr 1(3).
- D. Throsby, *Economics and Culture*, Cambridge University Press, Cambridge Mass. 2001.

dr hab. Wojciech Szafrąński, prof. Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu – wykładowca na Wydziale Prawa i Administracji UAM, prowadzi zajęcia z rynku sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie oraz Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Biegły *ad hoc* w zakresie wycen dzieł sztuki, rzeczoznawca Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w zakresie ocen i wycen, ekspert w dziedzinie rynku sztuki w programach *Regionalne kolekcje sztuki współczesnej* i *Narodowe kolekcje sztuki współczesnej* Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (od 2014). Członek komisji nabytków: Muzeum Narodowego w Krakowie, Zamku Królewskiego na Wawelu oraz Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu oraz TEAM UNESCO Chair on Cultural Property Law.

Opieka, ochrona i dokumentacja sztuki współczesnej

Monika Jadzińska, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

Wstęp

Opieka i zachowanie dzieł sztuki nowoczesnej i współczesnej stanowią duże wyzwanie dla inwentaryzatorów, kuratorów, konserwatorów, kolekcjonerów, dyrektorów instytucji muzealnych i galeryjnych oraz wielu innych osób odpowiedzialnych za ich dobrostan i przetrwanie. Ze względu na ogromną różnorodność obiektów każdy z nich trzeba traktować indywidualnie, zarówno jeśli chodzi o zachowanie jego warstwy materialnej, jak i niematerialnej, idei i ekspresji artystycznej. Osoby odpowiedzialne za opiekę nad dziełami sztuki mają obowiązek przestrzegania reguł dobrych praktyk wypracowywanych od kilkudziesięciu lat przez krajowe i zagraniczne gremia profesjonalistów, będących standardem w większości najważniejszych światowych instytucji kultury i sztuki.

Proces kreacji artystycznej od zawsze opierał się w warstwie fizycznej na wykorzystaniu konkretnych materiałów i technik. Przez wieki „żywołność” dzieła sztuki i jego stan zachowania po dłuższym czasie zależne były od przestrzegania rygorystycznych zasad technologicznych, sprawdzonych przez poprzedników, a zastosowanie najwyższej jakości mediów oraz, doskonalonych przez kolejne pokolenia, rozwiązań technologicznych dawało nadzieję na trwałość i względną niezmienną formę i materię obiektu przez lata, a nawet wieki. Rewolucja cywilizacyjna i kulturowa zmieniła perspektywę i wymagania wobec sztuki – w efekcie tych zmian od dzieła oczekuje się nie tylko opisywania rzeczywistości, ale i bezpośredniego reagowania na jej wyzwania. Dodatkowo dostępność nowych technologii i materiałów przyniosła artystom nieznane dotąd możliwości. „Kompleksowa sztuka wymaga kompleksowych rozwiązań”¹ – stwierdzenie to dotyczy również opieki, ochrony i konserwacji-restauracji, w tym dokumentacji. Wszystkie współczesne obiekty sztuki wymagają odpowiedniej strategii odnośnie zachowania i profesjonalnej ochrony. Od lat dziewięćdziesiątych XX wieku na Zachodzie Europy i w Stanach Zjednoczonych, przy współudziale konserwatorów z Polski, prowadzone są kompleksowe i interdyscyplinarne starania związane z opieką nad spuścizną sztuki współczesnej i nowoczesnej.

Dylematy i cele konserwacji sztuki nowoczesnej i współczesnej

W sztuce współczesnej i nowoczesnej używane są różne materiały i ich kombinacje, niejednokrotnie nieprzewidywalne w procesie starzenia, zaś artysta świadomie (bądź nie) włącza ich starzenie się w proces tworzenia, co wpływa bezpośrednio na jakość i trwałość dzieła. Wstępem do działań ochrony jest więc wnikliwa identyfikacja i interpretacja, idąc za Cesare Brandim, „moment krytyczny”, uwzględniający

1 I. Szmelter, *Elementy nowej teorii konserwacji dziedzictwa sztuki wizualnej. Ratunek dla ochrony dawnej sztuki nietypowej i sztuki współczesnej*, „Sztuka i Dokumentacja” 2020, s. 155–180.



Przykład obiektu stworzonego z nieartystycznych materiałów: Katharina Grosse, *Untitled Trumpet*, 2015, 56 Biennale Sztuki w Wenecji, 2015, fot. Monika Jadzińska, © Katharina Grosse und VG Bild-Kunst, Bonn

złożone relacje w zależności od charakteru obiektu – z przestrzenią, miejscem, widzem, materią, elementami sensualnymi, procesami (np. degradacji), różnorodnymi kontekstami. Trudność we właściwym ich rozpoznaniu może wynikać z braku dystansu czasowego, doświadczenia i wiedzy na temat nowych materiałów, ich znaczenia w dziele czy intencji artysty. Stąd dla zachowania autentyczności dzieła potrzebna jest współpraca różnych osób na różnych polach – kuratora, konserwatora, artysty, naukowca, właściciela czy marszanda. Obiekty sztuki są często konglomeratem różnych substancji, tworzyw, technik, niejednokrotnie nietrwałych albo działających destrukcyjnie na materiały znajdujące się obok, co wielokrotnie znalazło swoje odbicie w historii kultury i sztuki. Pierwsze eksperymenty kubistów wklejających w obrazy „skrawki codzienności” w postaci zużytych gazet, biletów, listów, notatek², działania dadaistów z Marcellem Duchampem na czele, kolejne nurty (konceptualizm, arte povera, land art i inne) bazujące na materii ubogiej i nietrwałej – przewartościowały myślenie o dziełach sztuki jako o obiektach stabilnych i trwałych, jeżeli tylko zapewni im się odpowiednie warunki „przetrwania”. Artystyczne eksperymenty podważyły nienaruszalną dotąd wartość

2 Wśród polskich artystów technika ta była wielokrotnie wykorzystywana, wystarczy wspomnieć kolażowe obiekty Marii Stangret *Collages NEW YORK*, 1965; Tadeusza Kantora obraz-ambalaż z cyklu *Okazy*, 1962/1963; instalacje Kojiego Kamojiego, jak np. *Martwa natura*, 2003 czy obrazy z lat osiemdziesiątych Pawła Kowalewskiego.

zachowania oryginalnej materii (sztuka instalacji), autorstwa (sztuka konceptualna, minimal art), jedynej, oryginalnej formy i tworzywa (sztuka efemeryczna, performans, time-based media). To wszystko sprawia, że musimy traktować obiekty sztuki współczesnej i nowoczesnej w sposób bardziej otwarty, ale jednocześnie wciąż restrykcyjnie przestrzegać obowiązujących reguł.

Prawidłowe postępowanie – dobra praktyka

Aby zachować dzieło we właściwej formie, ocalić materię i ideę, należy zacząć proces ochrony już w momencie jego zakupu do kolekcji. Przygotowaniom do zakupu musi towarzyszyć świadomość różnorodności materiałów, technik i technologii, ale też idei zawartych w konkretnym dziele. Rekomendowane jest przeprowadzenie profesjonalnego wywiadu konserwatorskiego z artystą (zob. dalej), najlepiej jeszcze przed rozpoczęciem działań związanych z zakupem, utrwalonego w formie nagrania wideo, opisu, zdjęć, rysunków instruktażowych (np. odnośnie sposobu ekspozycji). Jest to szczególnie istotne w przypadku dzieł niekonwencjonalnych (np. instalacji, obiektów sztuki kinetycznej, efemerycznej, konceptualnej itd.), dla których kluczowa może okazać się informacja na temat przesłania artysty, materiałów/elementów (np. ready-made) i ich znaczenia w obiekcie, możliwych do zaakceptowania przez artystę rozbieżności pomiędzy stanem zachowania obiektu dziś i w przyszłości, roli i kontekstu miejsca, przestrzeni, elementów sensualnych, materiałów nietrwałych, nowoczesnych technologii i innych.

Dokumentacja obiektu wraz z obligatoryjną opinią konserwatorską powinna obejmować następujące dane:

- autor, tytuł, rok, technika wykonania, wymiary;
- dokumentacja obiektu: inwentaryzacyjna, opisowa (opis historyczny, ikonograficzny, wykorzystanych materiałów, technik i technologii, opis określający wartości i ideę dzieła, jego formę, konstrukcję), fotograficzna (w świetle VIS, UV, IR), gromadzenie dokumentów świadczących o historii, procesie tworzenia i przyszłym kształcie obiektu; digitalizacja danych;
- dane techniczne – szczególnie istotne w przypadku obiektów wykorzystujących time-based media czy instalacji – dokładne parametry dotyczące światła, dźwięku, montażu, aranżacji; relacji do zaistniałej przestrzeni i obiektów towarzyszących (ekspozycja);
- raport stanu zachowania obiektu z naniesieniem konkretnych uwag i zaznaczeniem charakteru zmian i zniszczeń na zdjęciu obiektu, a co za tym idzie płynących stąd zagrożeń, w tym ryzyka infekcji mikrobiologicznej (a w momencie jej stwierdzenia – odseparowanie od innych obiektów – dezynfekcja/dezynsekcja);
- wywiad z artystą, stworzenie tzw. skrzynki artysty (*artist's box*) zawierającej materiały i elementy do przyszłej wymiany, rysunki, autorskie instrukcje, certyfikaty (zob. dalej)
- program opieki i profilaktyki konserwatorskiej ustalony indywidualnie dla obiektu z uwzględnieniem użytych materiałów i stanu



Przykład organizacji wnętrza samochodu japońskiej firmy zajmującej się transportem dzieł sztuki, Tokio, 2013, fot. Monika Jadzińska

zachowania, określenie sposobu przechowywania, opakowania, transportu, bezpiecznej ekspozycji, podstawowy opis magazynów i warunków przechowywania (pod względem warunków klimatycznych – temperatury, wilgotności względnej, oświetlenia, emisji gazów, zanieczyszczeń), bezpieczeństwa, pożaru, monitorowania warunków klimatu;

– plan konserwacji zachowawczej: podjęcia niewielkich prac zachowawczych (jak odkurzenie, podklejenie osypujących się warstw strygraficznych, zabezpieczenie partii wymagających dalszych działań konserwatorskich);

– określenie strategii postępowania w zakresie konserwacji i restauracji/rekonstrukcji/emulacji itp. (indywidualny plan profilaktyki konserwatorskiej).

Jednym z ważniejszych etapów akwizycji dzieła jest jego **transport** do kolekcji, w trakcie którego często dochodzi do uszkodzeń. Wiąże się to z niewłaściwym pakowaniem prac (nieodpowiednio dobrane materiały, niewłaściwy sposób opakowania, pominięcie etapu



Skrzynia z pleksi przygotowana do transportu i przechowywania obiektu *Julia Władysława Hasióra* z Muzeum Hasióra w Zakopanym (obiekt dyplomowy: Joanna Chodkiewicz, promotor dr hab. Monika Jadzińska, prof. ASP, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki w Warszawie), Warszawa 2017, fot. Monika Jadzińska

odłączenia elementów ruchomych, przemieszczanie się nieustabilizowanych części), przenoszeniem i przewozem. Wciąż mają miejsce trywialne zaniedbania, takie jak przenoszenie bez użycia odpowiednich dla danego materiału/tworzywa rękawiczek, brak planowania związanego z gabarytami obiektu (zbyt małe drzwi, klatka schodowa czy winda), transportu (nieodpowiednio przygotowany pojazd, niewłaściwe mocowanie w trakcie jazdy, wstrząsy). Ważna jest tu przede wszystkim odpowiednia organizacja i zaplanowanie transportu poprzedzone wykonaniem dokumentacji fotograficznej oraz raportu stanu zachowania obiektu, a następnie przeprowadzenie działania z rygorystycznym przestrzeganiem zasad bezpiecznego opakowania, przenoszenia, mocowania i przewożenia. W wypadku obiektów szczególnie narażonych na ryzyko zniszczenia (wielkogabarytowych, rozbudowanych, delikatnych, efemerycznych) rekomendowane jest stworzenie specjalnie dla nich przeznaczonych skrzyń. Obiekty, w których stwierdzono zakażenie mikrobiologiczne (lub te, które są o nie podejrzewane), trzeba odizolować od reszty prac i poddać dezynfekcji.



Magazyn muzealny w regionalnym mieście japońskim; widoczny sposób przechowywania każdego obiektu osobno. Ściany i podłogi wyłożone zostały specjalnym drewnem, przez co łatwiej utrzymać właściwy mikroklimat regulowany dzięki pracy dodatkowych urządzeń, Takamatsu Art Museum, 2015, fot. Monika Jadzińska

Kolejny etap polega na wdrożeniu odpowiednich zasad profilaktyki konserwatorskiej w zakresie przechowywania i ekspozycji dzieł, mających kluczowy wpływ na procesy fizyczne, chemiczne i biologiczne zachodzące w obiektach sztuki. Nieodzowne jest utrzymanie stabilnych warunków mikroklimatycznych – temperatury, wilgotności względnej, światła (z całkowitą blokadą promieniowania UV), eliminacji kurzu, gazów, zagrożeń mikrobiologicznych (bakterie, pleśnie, grzyby, owady, gryzonie), z wykorzystaniem sprzętu monitorującego i regulującego klimat (nawilzacze, systemy osuszania, mierniki wilgotności, higrometry, rejestratory elektroniczne, termohigrografy, różnego rodzaju żele, saszetki i inne materiały absorbujące wilgoć, pochłaniające gazy itd., atmosfera anoksyjna) oraz zapewnienie systemu bezpieczeństwa (przeciwpożarowego czy przeciw kradzieżom). Pamiętać należy, że na stan zachowania obiektów największy wpływ mają skoki temperatury i wilgotności względnej (drewno, papier, skóra, tkaniny, metal, niektóre tworzywa sztuczne), światło, fotooksydacja wywołana promieniowaniem świetlnym, zwłaszcza w zakresie UV i podczerwieni (IR), obecność tlenu (w przypadku np. niektórych tworzyw sztucznych). Szczególnie wrażliwe obiekty powinny być traktowane indywidualnie (osobne pomieszczenia, skrzynie, gabloty)³.

3 Profilaktyka konserwatorska jest bardzo obszernym zagadnieniem, tu wspomniano jedynie o podstawowych zasadach.



Kwestia dokumentacji sztuki współczesnej jest i była tematem licznych projektów, konferencji, warsztatów. Na zdjęciu konferencja *Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art*, 20–21.06.2013, Calouste Gulbenkian Foundation, Lizbona 2013, fot. Monika Jadzińska

Nawet jeżeli dana instytucja odpowiedzialna za nabycie, posiadanie, ochronę i ekspozycję obiektu nie ma w danej chwili materialnej, organizacyjnej czy kadrowej możliwości spełnienia powyższych warunków, ważne jest, by znała te obowiązujące na świecie standardy, procedury i wymagania zapewniające zachowanie obiektów w dobrym stanie w przyszłości i dążyła do ich przestrzegania.

Dokumentacja – nowy model i nowe możliwości

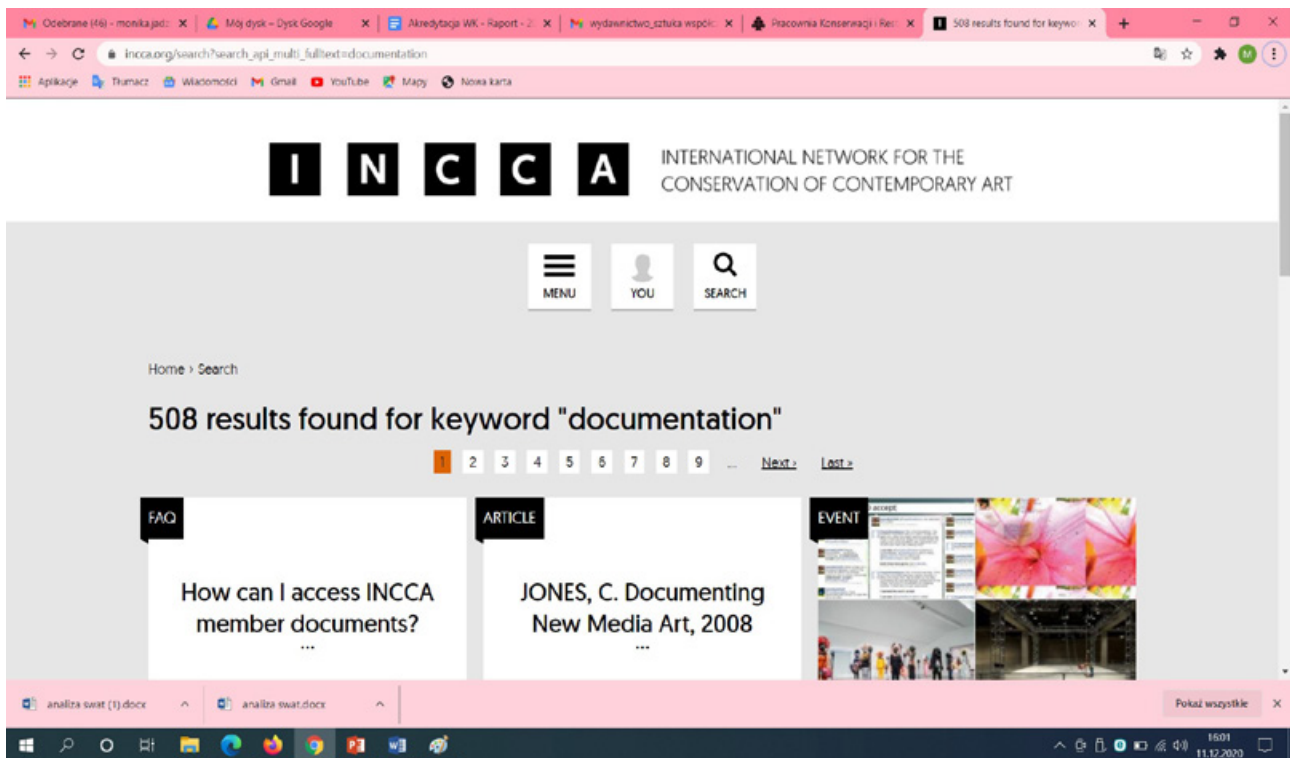
Kompleksowość sztuki nowoczesnej i współczesnej w zakresie koncepcji i materii spowodowała ogromny wzrost znaczenia prawidłowej dokumentacji. W ciągu ostatnich prawie 30 lat zorganizowano kilkadziesiąt projektów⁴, warsztatów, konferencji⁵, sympozjów, opublikowano ponad pół tysiąca profesjonalnych artykułów naukowych poświęconych tylko dokumentacji i rejestracji różnych form sztuki współczesnej. Wydarzenia te wspomagane są przez fundacje (np. Menil Foundation⁶), organizowane w ramach działalności instytucji naukowych i kulturalnych (np. Getty Conservation Institute) i rozposzechniane w sieciach naukowych (np. INCCA).

Jak wspomniano, odpowiednia rejestracja i dokumentacja sprawdza się najlepiej, jeśli jest tworzona od momentu powstawania dzieła. Idealnym byłoby uczestnictwo konserwatora w trakcie

4 Przykładowo: *Documentation of Contemporary Art* – projekt dokumentowania wybranych obiektów sztuki współczesnej z najważniejszych muzeów w Portugalii i Hiszpanii, bazujący na badaniach źródeł archiwalnych (opublikowanych i nieopublikowanych), wywiadach z artystami i współpracownikami i innymi *stakeholders*, dla prezentacji pracy w formie opisu, zdjęć, czy dokumentacji wideo pokazującej proces instalacji. Dotyczyło to głównie obiektów sztuki instalacji, obiektów kompleksowych stworzonych przy użyciu niekonwencjonalnych materiałów i technik i time-based art (2011–2013).

5 M.in. *Performing Documentation Conference*, Lizbona 2013, cykliczny *EUROMED. Digital Heritage. International Conference on Cultural Heritage. Documentation, Preservation & Protection*, Cypr i inne.

6 *ADP, Artist Documentation Program – Menil Collection* (od 1990), wywiady z artystami i współpracownikami, prowadzone w celu zrozumienia użytych technik i materiałów oraz intencji artysty odnośnie konserwowanych obiektów w pracowniach i muzeach.



Najbogatszą bazą publikującą artykuły, schematy, informacje dotyczące wydarzeń, konferencji, warsztatów związanych z ochroną, opieką i konserwacją sztuki współczesnej, m. in. z dokumentacją jest międzynarodowa sieć International Network for the Conservation of Contemporary Art, https://www.incca.org/search?search_api_multi_fulltext=documentation, dostęp: 21.10.2021.

fazy koncepcyjnej (pomoc w dobieraniu materiałów i rozwiązywaniu problemów technologicznych) lub w chwili, kiedy artysta tworzy/instaluje dzieło w pracowni/przestrzeni muzealnej lub galeryjnej. Choć nie jest to częsty proceder, okazuje się być wyjątkowo pomocny w rozumieniu wyborów autorskich, co jest korzystne i dla artysty i dla konserwatora, a przede wszystkim dla dzieła. Dokumentacja powinna zawierać rejestrację (w formie opisowej, fotograficznej, wideo, rysunkowej itp.) instalacji dzieła w wykonaniu artysty (lub wyznaczonych przez niego osób) i wywiad z autorem. Nie można się tu ograniczyć do prostej karty obiektu.

Obowiązkowo dokumentację należy zacząć tworzyć w momencie zakupu i akwizycji obiektu do kolekcji. Deklaracje artysty oraz historię i znaczenie dzieła, jak również sugestie na temat zachowania na przyszłość uzyskuje się u samego „źródła” poprzez specjalistyczne wywiady z autorem pracy (zob. dalej). Wszystko to musi być w czytelny i łatwy do wykorzystania sposób zawarte w dokumentacji. Oprócz podstawowych elementów, takich jak opisy historii, ikonografii, wartości i idei dzieła, wykorzystanych materiałów, technik i technologii, formy, konstrukcji, struktury oraz zdjęcia pracy, powinna ona zawierać dane (konieczne szczególnie w przypadku dzieł niekonwencjonalnych) dotyczące instalacji, ekspozycji, przechowywania i transportu. Istotne jest również określenie przez artystę warunków i kontekstu tworzenia, jego stosunku do miejsca, przestrzeni i innych



Sesja do dokumentacji zdjęciowej (w świetle VIS, UV, IR) manekinów z *Umartej klasy* Tadeusza Kantora, przeprowadzona w magazynach Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, na potrzeby projektu finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki na temat tworzyw sztucznych w sztukach wizualnych, kier. Monika Jadzińska, Kraków, 2013, fot. Monika Jadzińska

aspektów niematerialnych, znaczenia poszczególnych elementów, a także przekazanie autorskich wskazówek dotyczących przyszłości dzieła na temat możliwości wymiany elementów, tworzenia repliki, rekonstrukcji, reinstalacji, emulacji itd. Dopiero mając tak zgromadzoną wiedzę, można budować strategię decyzyjną opieki i konserwacji czynnej oraz prewencyjnej dla danego obiektu. W odróżnieniu od dokumentacji dzieła sztuki „tradycyjnej”, zawierającej opis z dziedziny historii sztuki, analizę ikonograficzną, stylistyczną, materiałową, opisy stanu zachowania, przyczyn zniszczeń, przeprowadzonych prac konserwatorskich, plan prac i opieki konserwatorskiej – w przypadku dzieł sztuki współczesnej, zwłaszcza tych niekonwencjonalnych, rola dokumentacji jest znacznie większa. Staje się ona niezbędna dla całej egzystencji dzieła: jego zrozumienia, przeprowadzania prac konserwatorskich (zarówno konserwacji aktywnej, jak i profilaktycznej), instalacyjnych, aranżacyjnych, wystawienniczych i wielu innych. Powinna towarzyszyć dziełu przez cały okres jego „życia” i być sukcesywnie uzupełniana. Odgrywa ona również ważną rolę jako pomoc w pracy muzealno-edukacyjno-pedagogicznej w placówkach

zajmujących się opieką i ochroną dzieł sztuki. Ma ogromne znaczenie dla konserwatora sprawującego bezpośrednio tę opiekę, dla kuratora odpowiedzialnego za kształt projektu w kolejnych ekspozycjach, jak i dla samego artysty, jako rodzaj certyfikatu gwarantującego jego prawa do zachowania obiektu w zgodzie z autorskim przesłaniem. Niekiedy może być dla tego ostatniego swego rodzaju koncepcyjnym wykładnikiem dzieła i jako taka sprzedawana jest galeriom (np. instrukcje do dzieł Sola LeWitta, czy praca Piotra Uklańskiego *Wet Floor/Mokra podłoga*, 2000 w postaci certyfikatu).

W przypadku dzieł ontologicznie skierowanych na sferę konceptualną dokumentacja staje się niekiedy jedynym śladem istnienia obiektu lub wręcz ten obiekt zastępuje – nazywamy to w zależności od charakteru dzieła „zachowaniem dzieła przez dokumentację” bądź „konserwacją przez dokumentację”. Konieczność stworzenia tego typu dokumentacji pojawiła się wraz z troską o przetrwanie dzieł efemerycznych, np. sztuki ziemi, konceptualnej, sztuki performans, happeningu, sztuki polegającej na pokazaniu procesu, a nie artefaktów (pierwsza tego typu „rejestracja” dotyczyła pracy efemerycznej Marcela Duchampa już w 1919 roku). Od lat siedemdziesiątych XX wieku praktyka eliminacji przedmiotu artystycznego na rzecz utrwalenia go poprzez dokumentację stała się faktem⁷.

Polityka dokumentacyjna, systemy i procedury różnią się w poszczególnych muzeach. Metadane obejmują opracowania merytoryczne, inwentarzowe oraz materiał wizualny. W przypadku kompleksowych dzieł sztuki współczesnej należy wziąć pod uwagę specyfikę dzieła, która może wymusić bardziej szczegółowy opis obiektu lub innego postępowania. Jako załączniki gromadzić się powinno wszelkie dokumenty mogące w przyszłości ułatwić postępowanie konserwatorsko-kuratoryjne: projekty, certyfikaty i instrukcje autorskie. Do dobrej praktyki nowoczesnej opieki i konserwacji dzieła sztuki współczesnej należy tworzenie bazy materiałowej danego artysty, wspomnianej już tzw. skrzynki artysty składającej się z przekazanych przez artystę elementów spuścizny – dokumentów archiwalnych, korespondencji, zdjęć, szkiców, elementów i materiałów artystycznych i nieartystycznych stosowanych do budowy dzieł, które mogą lub muszą w przyszłości ulec wymianie. Gromadzone w niej próbki materiałów z zaznaczeniem producenta, przedmioty otrzymane zazwyczaj bezpośrednio od artysty, z jego pracowni, stanowią niezastąpione źródło dla działań mających na celu uzupełnienie, wymianę elementów zdegradowanych, ale składają się również na bazę niezbędną do różnego rodzaju badań i analiz.

W przypadku sztuki niekonwencjonalnej – np. rozbudowanych instalacji – montaż dzieła stanowi dobry (nieraz jedyny) moment do przeprowadzenia analizy, wywiadu, stworzenia dokumentacji materiałowej, sytuacyjnej, określenia różnych aspektów potrzebnych w przyszłości do przeprowadzenia prac konserwatorsko-kuratoryjnych. Dokumentacji tej towarzyszyć musi również dokładna dokumentacja fotograficzna całości i poszczególnych elementów, opis dzieła

7 Zagadnienie to podejmowali m.in. twórcy Galerii Foksal, Wiesław Borowski i Andrzej Turowski.



Tzw. skrzynka artysty (artist's box), czyli zbiór elementów, dokumentów, instrukcji przekazanych przez artystę, będzie w przyszłości stanowić bazę pomocną przy rekonstrukcji/wymianie elementów czy badaniach. Na zdjęciu przykład ze S.M.A.K w Gandawie, 2006, fot. Monika Jadzińska

wraz ze sporządzeniem „planów sytuacyjnych”, określających położenie poszczególnych przedmiotów względem siebie, odległości, różnic wysokości itp. Do opisu danych tego typu wykorzystuje się wiele metod, doświadczeń i umiejętności naukowców z różnych dziedzin. Dzięki takiej dokumentacji wszelkie zmiany nietrwałych przedmiotów spowodowane procesem starzenia, ubytki czy zniszczenia mogą być szybko uchwycone, a ona sama może stanowić podstawę do rekonstrukcji, reinstalacji czy emulacji⁸.

Osobną kwestią jest dokumentacja nowych technologii, kaset wideo czy filmów. Tworzeniem profesjonalnej dokumentacji tego typu zajmują się zazwyczaj specjalistyczne instytucje takie jak np. Montevideo Netherlands Institute, czy inne wyspecjalizowane studia. W przypadku dokumentacji wykorzystania nowych technologii w dziełach sztuki nowoczesnej potrzebne są szczegółowe informacje odpowiadające na pytania: na jakim nośniku jest praca, czy będzie

⁸ Przykładowo praca *Doppelgarage* Thomasa Hirschorna z 2002 roku, będąca reakcją artysty na wydarzenia po 11 września 2001 – obiekt zajmował pomieszczenia o łącznej powierzchni 120 m² z podłogą wyłożoną płytkami PCW, ścianami pokrytymi teksturą, światłami neonów i ogromną liczbą przedmiotów codziennego użytku typu narzędzia, książki czy zdjęcia (400 sztuk). Hirschorn owijał je zwykłą, szarą taśmą klejącą. Zarówno ogromna liczba elementów dzieła, jak i nietrwałość taśmy, będącej zarówno elementem konstrukcyjnym, jak i głównym składnikiem masy tworzącej niektóre elementy, stanowiły duży problem konserwatorski. Podstawą konserwacji stało się stworzenie szczegółowej dokumentacji uwzględniającej kompleksowość ułożenia przedmiotów, ich relacje wzajemne i przestrzenne. Przy takiej liczbie elementów i znaczeniu, jakie przywiązywał artysta do ich wzajemnych zależności, użyto różnorodnych technik dokumentacyjnych, m.in. pomiarów geodezyjnych, fotogrametrycznych, tachymetrycznych, badań przy użyciu lasera skaningowego oraz tradycyjnych technik dokumentacyjnych, jak fotografia, opis, inwentaryzacja w programie CAD, plany ustawienia na podłodze, względem ścian, windy itd. Dodatkowo sporządzono szczegółową inwentaryzację poszczególnych przedmiotów, z opisem ich wymiarów i użytych materiałów, stanu zachowania i źródeła pochodzenia (np. firmy produkującej). Wszystko to okazało się niezbędne przy przeprowadzaniu precyzyjnej reinstalacji dzieła.

archiwizacja, jeśli tak, to jaka, czy powstaną kopie ekspozycyjne, jaki będzie ich status względem warunków wypożyczenia lub kupna, o warunki ekspozycji i przechowywania, opinię/raport stanu zachowania. Do standardowego postępowania należy stworzenie prostego raportu, na kształt raportu konserwatorskiego, tzw. *recording sheet*, zawierającego opis źródła, ścieżki sygnału (dźwięk i obraz), działań, jakim poddana była kopia, informacji o sprzęcie, o tym, kiedy kopia była zrobiona i używana, w jakim stanie się wówczas znajdowała. Prawidłowa archiwizacja wymaga też nagrania dodatkowej kopii – tzw. dokumentacyjnej lub wizualizacyjnej wykorzystywanej do roboczego sprawdzenia treści zapisu.

Multimedialność sztuki współczesnej stawia przed osobami tworzącymi jej dokumentację zadanie rejestracji również niematerialnych aspektów dzieła – ruchu, światła, dźwięku, zapachu itd. Trzeba w sposób precyzyjny określić potrzebne parametry. Wykorzystanie tradycyjnych metod mierzenia światła czy dźwięku, wpisane jest w akcentowaną już interdyscyplinarność analiz tego typu obiektów. Procesualny czy kinetyczny charakter tych dzieł wymaga sięgnięcia po narzędzia rejestrujące ruch – metody fotograficzne, filmowe, wideo, rejestracje i analizy 3D. Na przykład w ramach projektu *UE Culture 2000: Inside Installations. Préservation & Présentation of Installation Art* stworzona została metoda nazwana *Photographie Procedures for Documenting the Movements of Kinetic Objects*⁹. Rejestracja informacji o bardzo różnym charakterze następuje z wieloma trudnościami czysto technicznymi w stworzeniu bazy klarownej, prostej w obsłudze, do wykorzystania przez różnych specjalistów zajmujących się dziełami sztuki (konserwatorów, historyków sztuki, techników, naukowców, ale i inwentaryzatorów, techników, managerów, administratorów), kompatybilnej z innymi i osiągalnej finansowo. To baza łącząca różne formy dokumentacji, jak dokumenty opisowe, graficzne, fotograficzne, raporty, ekspertyzy, wyniki badań materiałów; pomiary światła, zapachu, ruchu, przestrzeni; zapisy dźwiękowe, wideo, telewizyjne, filmowe; zapisy działań odbiorców, interakcji; materiały i przedmioty do przyszłej wymiany. Już w latach 2004–2007 w ramach wspomnianego projektu europejskiego *Inside Installations* stworzono prototypy takich rozwiązań, które w kolejnych latach były doskonalone: system *Inside Installation Documentation Model 2IDM*; Schemat Dokumentacji Dzieł Sztuki Instalacji autorstwa zespołu ekspertów z Tate Modern w Londynie i S.M.A.K. z Gandawy¹⁰; Schemat Zarządzania Dokumentacjami (*Document Manager*) autorstwa Craiga Gordona z MNCARS z Madrytu; *Documentation Model V* stworzony przez grupę niemieckich konserwatorów z *Verband der Restauratoren* i inne¹¹.

Wywiady z artystami

Poważną część dokumentacji powinny stanowić wywiady z artystami (ich uczniami, współpracownikami, członkami rodziny itd.). Inicjatywy dotyczące konserwatorskich wywiadów z artystami prowadzonych

9 Polega ona na zmodyfikowaniu klasycznych metod chronofotografii i cyklografii poprzez symultaniczne nagranie ruchu przy użyciu dwóch kamer wideo ustawionych pod różnym kątem. Uwzględnia to ruch obiektu w przestrzeni w danym czasie.

10 Schemat Dokumentacji Dzieł Sztuki Instalacji powstał w kooperacji angielsko-belgijskiej (Tate Modern w Londynie i S.M.A.K. w Gandawie), na bazie istniejących w tych instytucjach schematów, przy współpracy z ekspertami z dziedziny dokumentacji i zarządzania dziełami sztuki. Na drodze porównań stworzono „strukturę dokumentacji” uwzględniającą złożony charakter dzieł sztuki instalacji. Autorka tego artykułu wraz z prof. Iwoną Szmelter były współtwórczyniami projektu *UE Culture 2000: Inside Installations*. Na jego podstawie powstała dokumentacja 33 pilotażowych projektów, zawierająca dokumenty opisowe, fotograficzne, rysunkowe, graficzne (m.in. analizę przestrzenną 3D), ekspertyzy, badania, wywiady.

11 Do pracy nad projektem zaproszeni zostali eksperci z takich instytucji jak: Museum Tinguely, Bazylea; Doerner Institut/Die Pinakotheken, Monachium; Restaurierungszentrum, Düsseldorf; Museum für Moderne Kunst, Frankfurt; Kunsthalle Mannheim; Hamburger Kunsthalle; Museum Folkwang, Essen; Museum für Neue Kunst/ZKM Karlsruhe, Art Documentation, Bonn. Bazą dla stworzenia nowego był system już istniejący i wykorzystywany przez 15 niemieckich instytucji (tzw. Gallery SySieni), odnoszący się do obiektów tradycyjnych dziedzin artystycznych, katalogujący dokumenty 3,5 miliona obiektów.



Wymogiem nowoczesnej konserwacji sztuki współczesnej jest przeprowadzanie wywiadów z artystami, ich współpracownikami czy rodziną. Na zdjęciu trzyptytowa publikacja *Zachować dla przyszłości. Artyści warszawscy*, real. Iwona Szmelter, Monika Jadzińska, Warszawa 2002

od lat w skali globalnej mamy prawie 300 – m.in. *ICN/SBMK Scenario for Artists' Interviews* (1999); *INCCA Guide to Good Practice Artists Interviews* (2002); *Tate Interviews with Artists* (2006); *Interview with Canadian New Media Artists* (2009); *New GCI Artists Interview*; *BOMB magazine: Artists' Interviews Online* (USA). W Polsce od lat dziewięćdziesiątych tego typu wywiady przeprowadzają i archiwizują prof. Iwona Szmelter i autorka niniejszego tekstu – efektem jest m.in. 3-płytowy album *Zachować dla przyszłości. Artyści warszawscy* (2002).

Potrzeba rejestracji opinii artystów na temat własnych dzieł i ich zachowania stała się oczywista już ponad 100 lat temu. Ysbrand Hummelen, holenderski konserwator, podaje przykład urzędnika amsterdamskiego ratusza, który w 1939 roku przeprowadzał wywiady i ankiety z artystami w celu stworzenia banku danych na temat ich spuścizny. Rejestracja intencji artysty może uchronić w przyszłości przed niezrozumieniem i wypaczeniem autorskiego przekazu. Wywiady zawierają informacje z „pierwszej ręki” o idei dzieła, zastosowanych materiałach, ich znaczeniu, technologii wykonania, sposobie realizacji, limitach postępowania konserwatorskiego w zakresie konserwacji, restauracji, rekonstrukcji, emulacji, reinstalacji itd. Informacje dotyczące powinny również wytycznych odnośnie ekspozycji, aranżacji, montażu (w tym np. oprawiania); kwestii związanych ze wskazaniem, które zmiany starzeniowe są akceptowane

przez artystę, jakie elementy mogą/muszą być wymieniane (np. elementy efemeryczne), i pod jakimi warunkami. Wywiad to dobra okazja do zebrania dokumentacji na temat obiektu i informacji oraz artefaktów na potrzeby *artist's box*, a także sporządzenia szczegółowej dokumentacji fotograficznej/filmowej dzieła lub całej pracowni. Niekiedy przeprowadzenie takiego wywiadu nie jest proste, a to ze względu na wrażliwość artystów niechętnych do podejmowania konkretnych opowieści o swojej twórczości, ujawniania „tajników” warsztatu, traktujących taki wywiad jako ograniczenie wolności artystycznej. Prawie zawsze w wyniku rozmowy artyści sami dochodzą do wniosku, że wywiady te mogą przysłużyć się im samym i ocaleniu ich dzieła w postaci, w jakiej chcieliby, by przetrwało. Jest to szczególnie widoczne, gdy analizowany jest obiekt, którego artysta dawno nie widział, a który uległ znacznym zmianom i degradacji, co wypaczyło jego sens. Wśród konserwatorów, historyków sztuki i kuratorów też wzrosła świadomość wagi takiego przedsięwzięcia – obiekt może być źródłem wiedzy dopiero po przeprowadzeniu skomplikowanych badań, natomiast artysta jest jej bezpośrednim bezcennym źródłem. Te informacje można sukcesywnie uzupełniać, weryfikować, dzięki czemu można uniknąć w przyszłości pracochłonnych i kosztownych badań. Dokumentacja jest więc rodzajem „czarnej skrzynki” – zbiorem danych, które niezależnie od faktu istnienia dzieła, zgromadzone i usystematyzowane będą stanowić źródło informacji i bazę wszelkich badań, analiz humanistycznych i działań konserwatorskich w przyszłości. Od lat dziewięćdziesiątych XX wieku opracowania konkretnej formuły takich wywiadów, swoistego „przewodnika” podjęła się grupa profesjonalistów sieci INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art), tworząc dla różnego rodzaju dzieł sztuki współczesnej i nowoczesnej metodologię komunikacji z artystami – *Artists Interviews: For Conservation and Preservation of Contemporary Art, Quidelines and Practice* (Queens University, 2012). Poza tym na całym świecie podjęto co najmniej kilkadziesiąt inicjatyw poświęconych temu zagadnieniu¹².

Zakończenie

Sztuka współczesna stanowi ważną część naszego dziedzictwa kulturowego. Aby obecne i przyszłe pokolenia miały szansę poznać za jej pośrednictwem nas i nasze czasy, musimy zadbać o jej przetrwanie. Ma to szczególne znaczenie w przypadku sztuki niekonwencjonalnej lub stworzonej z materiałów, które okazują się być mniej trwałe niż te tradycyjne. Dylematów związanych z konserwacją sztuki współczesnej i nowoczesnej nie da się uniknąć, ale trzeba stale pogłębiać wiedzę, doświadczenie i umiejętności, aby móc im wyjść naprzeciw.

12 Przykłady inicjatyw współpracy z artystami: NICC, Flanders Arts Institute/Kunstenpunt, Estate Philippe Vandenberg i Art Brussels, Ghent University i BOZAR, konferencja i warsztaty (2017) dotyczące spuścizny żyjących artystów sztuk wizualnych; *Body of Work: Contemporary Artists' Estates and Conservation*; wieloletnie programy m.in. dotyczące wywiadów z artystami: *VoCA Talks, the Artist Interview Workshop* – wieloletnia seria wywiadów z artystami i ich współpracownikami we współpracy z konserwatorami na temat wyzwań związanych z tworzeniem, pokazywaniem i zachowaniem ich spuścizny: od ponad 10 lat prowadzony jest program wywiadów z artystami, organizowany przez San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), finansowany przez The Andrew W. Mellon Foundation, VoCA i SFMOMA: spotkania specjalistów wielu dziedzin – artystów, konserwatorów, historyków sztuki, kuratorów, edukatorów i innych; staże i granty: np. *Artists Documentation Program Fellowship at the Menil Collection and the Whitney Museum of American Art*; programy wspomagające artystów/opiekunów dorobku nieżyjących artystów w archiwizacji ich spuścizny: np. *Vico Accenti – magazyn, rejestracja prac z 40 lat twórczości artysty.*

Bibliografia

- E. Hermens, T. Fiske (red.), *Art, Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context. Proceedings of International Conference held at the University of Glasgow, 12–14 September 2007*, Archetype Publications, London 2009.
- I. Hummelen, T. van Oosten, Y. Shashoua, F. Waentig, D. Sille (red.), *Modern Art: Who Cares?*, Archetype, Amsterdam 1999.
- M. Jadzińska, „Duże dzieło sztuki”. *Autentyzm, zachowanie, konserwacja sztuki instalacji*, Universitas – Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych, Kraków 2012.
- M. Jadzińska, „Po nas choćby potop”? *Zachowanie sztuki naszych czasów*, „Sztuka i Dokumentacja/Art and Documentation” 2011, nr 5, s. 21–28, <http://www.journal.doc.art.pl/archiwalne.html>, dostęp: 13.03.2018.
- M. Jadzińska, *Tworzywa sztuczne w sztukach wizualnych*, Wydawnictwo ASP w Warszawie, Warszawa 2019.
- B. Lavèdrine, A. Fournier, G. Martin (red.), *POPART. Preservation of Plastic Artefacts in Museum Collections*, CTHS, Paris 2012.
- T. van Oosten, Y. Shashoua, F. Waentig (red.), *Plastics in Art: History, Technology, Preservation*, Siegl, Munich 2002.
- I. Szmelter, *Fenomen sztuki współczesnej a konserwacja*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” 1997, t. 8, nr 2(29), s. 6–17.
- I. Szmelter, *Innovative Approach to the Complex Care of Contemporary Art, series Knowledge Tree, International Network of Conservation of Contemporary Art – Central Eastern Europe (INCCA–CEE)*, Archetype Publications; Wydawnictwo ASP w Warszawie, London–Warsaw 2012.

dr hab. Monika Jadzińska, profesor ASP w Warszawie – konserwator-restaurator dzieł sztuki, nauczyciel akademicki, dziekan Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie; zajmuje się teorią i praktyką konserwacji i restauracji malarstwa sztalugowego i obiektów sztuki współczesnej. Kierowniczka projektu o tworzywach sztucznych w dziełach sztuki; uczestniczka krajowych i międzynarodowych projektów (m.in. *UE: Inside Installations; PRACTIC's; CHIC; Cesare Brandi; Raphael*); autorka monografii „*Duże dzieło sztuki. Sztuka instalacji. Autentyzm, zachowanie, konserwacja* (2012); *Tworzywa sztuczne w sztukach wizualnych* (2019) oraz ponad 40 artykułów naukowych i kilkuset realizacji konserwatorskich.

Po co w muzeum sztuki współczesnej konserwator? Rozważania na przykładach z kolekcji Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK

Zofia Kerneder-Giemborek, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK

Konfrontacja z obiektami sztuki współczesnej bardzo często kładzie kres znanej nam rzeczywistości, którą da się uporządkować z wykorzystaniem zinstytucjonalizowanych procedur i szablonów. W relacji muzeum a sztuka współczesna pojawiają się sytuacje wymagające podejmowania trudnych decyzji i kompromisów, wielokrotnie ze szkodą dla dzieła, które przecież jest tu najistotniejsze. Wypracowane tradycyjne metody okazują się dziś (przynajmniej w dużej mierze) zupełnie nieadekwatne do czegoś, co bardzo często definiuje sztukę współczesną – zderzenia *nieprzewidywalnego* i *nienazywalnego* z zasadami działania muzeum i jego celem.

Muzeum rządzi się bardzo określonymi prawami, a statutowy cel działania jest także jasno określony: to gromadzenie, naukowe opracowywanie, eksponowanie i zabezpieczenie. Wszystkie te procesy prowadzone są z myślą o współczesnych i przyszłych pokoleniach dla zachowania ciągłości historii. *Metoda, zabieg, program, ocena stanu zachowania* to określenia możliwych do przewidzenia i zaplanowania działań z obiektem, które należy przedsięwziąć dla zapewnienia mu trwałości. Ta odpowiedzialność spoczywa na muzealnikach, a w dużej mierze też na konserwatorach.

Dzieła istniejące wyłącznie lub głównie w materialnym wymiarze, wykorzystujące techniki i metody pracy, dla których wartością jest oryginalność rozumiana jako niepowtarzalność, jednorazowość i autentyczność materii o cechach własnoręcznego wykonania przez artystę, są opisywane i traktowane w podobny sposób, zarówno jeśli chodzi o sztukę dawną, jak i nowoczesną. Dodatkowo, jeśli nie ma możliwości rozmowy z artystą oraz poznania znaczenia i istoty dzieła, co jest kluczowe w przypadku sztuki współczesnej, na pierwszym planie stawia się zachowanie za wszelką cenę dzieła w jego materialnej formie.

W przypadku wytworów współczesnych artystów, wykraczających poza wszelkie tradycje warsztatowe i artystyczne, podejście takie może być zgubne. Trzy zasadnicze zmiany oznaczają kres bezpiecznej rzeczywistości muzealnika.

Nieprzewidywalność polegająca na tym, że dzieło istnieje w wielu wymiarach. Materia jest często jedynie nośnikiem idei, ale nie stanowi właściwego dzieła, a jego zasadniczego kształtu nie da się precyzyjnie określić, gdyż na przykład opiera się na odwołaniach do ruchu, smaku, zapachu czy wrażeń dotykowych. Niektóre prace są odtwarzalne lub powtarzalne, projekt jest tu właściwym dziełem, zaś sama praca jest produkowana do każdego pokazu na nowo. Przykładem może być tu instalacja Stanisława Drózdza *Między*¹.

1 Zob. Stanisław Drózdź, *Między*, 1977–2004, kolekcja MOCAK-u, fot. 1.



fot. 1 Stanisław Dróżdź, *Między*, 1977–2004, kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAM, fot. Rafał Sosin
Nadzór konserwatorski nad produkcją instalacji w oparciu o projekt autorski. *Obiekt muzealny* wykonywany jest przez specjalistów (budowlańców, drukarzy, tapieciarzy). *Właściwym dziełem* jest projekt – własnoręczny rysunek artysty pokazujący układ liter na poszczególnych ścianach boksu. Rolą konserwatora jest nadzór nad *produkcją*, dopilnowanie, by instrukcje artysty zostały zastosowane, a finalne oddziaływanie *przestrzeni*, do której wchodzi widz, było zgodne z intencją twórcy.

Choć w inwentarzu właściwym dziełem sztuki jest odręczny szkic artysty, to publiczności prezentowany jest wykonany na jego podstawie pokój, będący szczęśliwym pomieszczeniem z nadrukowanymi na wszystkich wewnętrznych białych płaszczyznach czarnymi literami tworzącymi słowo „między”. W tym przypadku ważniejsze jest oddziaływanie i interakcja z widzem, a nie sama materia, która na skutek uszkodzenia czy zużycia jest wymieniana na nową. Podobnie ma się sprawa z dziełami cyfrowymi, których oryginał lub pierwowzór istnieje w formie wirtualnej, a ich wydanie analogowe może przybierać różne formy. Co zatem widzi odbiorca? Jak traktować kolejne wersje wydruków czy przedmiotów produkowanych na wystawę? Do tego dochodzą najdziwniejsze i spontaniczne zestawienia materiałów i technik, o charakterze eksperymentalnym (jak na przykład obiekty Sigalit Landau wykonane ze skryształizowanej soli morskiej)², często zaskakujące samych artystów – atrakcyjne, lecz nieprzewidywalne, czy to ze względu na materię, z której są wykonane, czy na procesy, którym podlegają³. By nie wymieniać w nieskończoność, można pozwolić sobie na sformułowanie, że dziełem sztuki współczesnej może być dosłownie wszystko – od krowiego łajna⁴, po pozostałości kolacji z przyjaciółkami⁵. **Zamierzona kruchość materii** – dzieło albo nie może zostać zachowane, albo w wyniku celowego działania artysty ma określoną długość trwania, bądź jego przyszłości nie da się zaplanować. Tymczasowość i przemijanie wpisane są w istotę obiektu – sukienki z rzeźuchy Teresy Murak są wykonane z materiału uwzględniającego wzrost i obumieranie, a proces ten odtwarzany jest cyklicznie w czasie trwania pokazu dzieła⁶. Należy ustalić w takich przypadkach, jakie są warunki jego istnienia i użytkowania przy rozważeniu, które z jego elementów nadają się do ponownego wykorzystania, a które trzeba będzie odtworzyć czy zastąpić. Możliwość ta często istnieje, jeśli

2 Zob. Sigalit Landau, *Island of Shoes*, 2015, kolekcja MOCAM-u. Obiekty te powstają poprzez zanurzenie przedmiotów w Morzu Martwym i pozostawienie ich tam aż do momentu, gdy pokryją się grubą warstwą skryształizowanej soli morskiej.

3 Sól morską jest bardzo wrażliwa na podwyższoną wilgotność, stąd też utrzymanie idealnych warunków klimatycznych jest kluczowe dla zachowania takiego dzieła w nienaruszonym stanie. Przy zbyt wysokiej wilgotności sól zaczyna „płakać”, co skutkuje zmniejszeniem jej objętości oraz rozpuszczeniem wiązań kryształów, prowadząc do rozpadu struktury.

4 Zob. Oskar Dawicki, *Aleja gwiazd*, 2007, kolekcja MOCAM-u, fot. 2.

5 Zob. Daniel Spoerri, *Bez tytułu*, z serii *Seville series no 16*, 1991, kolekcja MOCAM-u.

6 Zob. Teresa Murak, *Trzeci zasiew*, 1973/2014, kolekcja MOCAM-u, fot. 3.



fot. 2 Oskar Dawicki, *Aleja gwiazd*, 2007, kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAM, fot. Rafał Sosin
Instalacja wykonana z placków krowiego łajna. W każdym z nich odbita dłoń innego artysty. Interwencja konserwatorska polegająca na sklejeniu jednego z elementów, który uległ pęknięciu, obrazuje paradoks, z jakim może mieć do czynienia konserwator – zob. więcej: <https://www.mocak.pl/wyrywanie-kupy-szponom-nicosci#>

w instalacji zostały wykorzystane przedmioty znalezione, tzw. *objets trouvés*, które posiadają swoją historię i wcześniej służyły innym celom. Zdarza się, że dopuszczalna jest wymiana pewnych elementów lub ich całości z zastrzeżeniem, że te nowe posiadają podobne jak pierwotne przedmioty cechy⁷ i nie zmieniają przekazu dzieła oraz intencji artysty. Inne wymagające rozważenia kwestie to, po pierwsze, jak długo te dzieła mają szansę na przeżycie i w jakiej formie, po drugie, czy brak trwałości i tymczasowość są cechami nadającymi dziełu właściwe znaczenie, czy może raczej stanowią wyzwanie dla konserwatora ze względu na ich konsekwencje.

Artysta – nie dość, że sam bywa częścią dzieła, jak w przypadku performansu, to zdarza się, że chce mieć wpływ na jego kształt również wtedy, gdy trafia ono do muzeum, przekonany o tym, że jest ono jego własnością i może z nim zrobić, co zechce, albo po jakimś czasie postanawia je zmodyfikować. Pojawia się pytanie, jak w takich okolicznościach dzieło zewidencjonować i opisać stan zachowania. Jak zapewnić mu trwałość? I jak okiełznać zapędy twórcy, który

⁷ Zob. Robert Kuśmirowski, *Bez tytułu*, 2009, kolekcja MOCAM-u, fot. 4.



fot. 3 Teresa Murak, *Trzeci zasiew*, 1973/2014, kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAM, fot. Zofia Kerneder-Giemborek

Przygotowanie obiektu, ponowne wykonanie, re-produkcja na czas i podczas trwania wystawy. Wysiewanie rzeżuchy, montaż, zszywanie sukienki – wszystkie czynności wykonywane są każdorazowo przez konserwatora według projektu i wytycznych artystki. Wzrost nasion aż po obumieranie rośliny wpisane są w cykl procesu będącego *istotą dzieła*. Po wyschnięciu obiekt jest niszczone, a jego miejsce zastępuje kolejna wersja obrazująca cykl przemiany.

przycina elementy dzieła, wydłuża film, zmienia format obrazu, i czy to okiełznanie jest w ogóle konieczne? Czy może raczej na to pozwolić, jak na przykład w wypadku tymczasowego przekształcenia elementów instalacji Roberta Kuśmirowskiego, znajdującej się w kolekcji muzealnej, w inną, na potrzeby nowej wystawy?⁸ Choć działanie to miało charakter bezpieczny i tymczasowy⁹, pojawia się pytanie, czym była ta nowa instalacja, czy dzieło może nagle zniknąć i kto o tym decyduje. Czym w czasie przekształcenia jednego dzieła w inne staje się to pierwotne i jakie, jeśli w ogóle, znajduje to odzwierciedlenie w procedurach muzealnych?

Z perspektywy muzealnika taka skala nieprzewidywalności i nieokreśloności wydaje się być przerażająca, jeśli weźmie się pod uwagę funkcję i sposób działania muzeum. Wbrew pozorom problemem nie są wytwory współczesnych artystów, ale brak elastyczności instytucji. Nie jest to zarzut ani pod adresem muzeów, ani twórców. Brak

8 Zob. Robert Kuśmirowski, *Bez tytułu*, fot. 6.

9 Sposób przekształcenia nie deformował, ani nie zmienił stanu zachowania elementów, a po zakończeniu wystawy instalacja powróciła do pierwotnego stanu.



fot. 4 Robert Kuśmirowski, *Bez tytułu*, 2009, kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOC AK, fot. Zofia Kerneder-Giemborek

Elementy instalacji i sposób wykończenia ściany, która na okoliczność każdorazowego pokazu jest *instalowana* od nowa według wskazówek artysty. Całość instalacji wykonywana jest w oparciu o dokumentację fotograficzną poprzednich aranżacji. Końcowy układ wymaga jednak ustaleń z artystą i jego akceptacji w razie zmian aranżacji lub przestrzeni, w której ustawiane są jej elementy.

zgodności jest wynikiem trudności w zsynchronizowaniu utartych procedurów, ustaw i regulacji ze spontanicznością i nieograniczonością poczynań artystycznych.

Skutkiem takiego stanu rzeczy jest niestety fakt, że bezwiednie usiłując dopasować wytwory współczesnych artystów do ram muzealnych procedur i nomenklatury, doprowadzamy nie raz do deformacji istoty dzieła. Niesie to ze sobą konkretne wyzwania dla konserwatora pracującego z tego typu obiektami.

Po pierwsze, przywiązanie do tradycyjnych określeń technik niesie ze sobą konieczność nazywania materiałów, a także ich relacji ze sobą: *olej na płótnie* czy *rzeźba drewniana*. Ale czy możemy na siłę upraszczać coś, co jest skomplikowane? Czy obraz malowany przy pomocy lakieru z zatopionymi elementami z tworzywa, wylanego na deskę lub płótno, jest jeszcze obrazem czy już obiektem? A może asamblażem? Czy czasownik *malowany* nie powoduje, że kurczowo trzymamy się dziedziny malarstwa mimo, że *malowana* może być także rzeźba? A samo malarstwo też nie zawsze jest dwuwymiarowe. Co oznaczają określenia technika mieszana albo własna? Wydają się być bezpieczną alternatywą w sytuacji niemożności



fot. 5 Evelyn Loschy, *Bez tytułu [kinetic sculpture #4]*, 2016–2017, kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, fot. Rafał Sosin

Rzeźba kinetyczna, której istota opiera się na procesie. W jego wyniku dochodzi do samozniszczenia elementów rzeźby; gdy zmiany formy są już na tyle duże, że elementy przestają być rozpoznawalne, gipsowe dłonie i głowa wymagają wymiany na nowe.



fot. 6 Robert Kuśmirowski, *Bez tytułu*, 2009/2016, kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, fot. Zofia Kerneder-Giemborek

Instalacja przekształcona tymczasowo przez artystę na okoliczność wystawy *Medycyna w sztuce* w inną opowieść. Bandażowanie elementów wykonywane było przez wykształcony personel medyczny i pracowników muzeum. Artysta uczestniczył w konsultacjach, własnoręcznie też aranżował finalny układ instalacji. Po zakończonej wystawie elementy musiały powrócić do stanu sprzed przekształcenia. Ingerencja artysty nie zmieniała jednak formy dzieła i jego elementów bezpowrotnie. Ze względu na konieczność przywrócenia formy dzieła należącego do kolekcji instalacja prezentowana na wystawie *Medycyna w sztuce* przestała de facto istnieć.



fot. 7 Jarosław Kozłowski, *Zjednoczony świat – wersja totalitarna*, 2000, kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, fot. Rafał Sosin

Elementami instalacji wpisanymi do inwentarza muzealnego są chorągiewki i moduły kratownicy. Znajdujące się wewnątrz meble pozyskiwane są przy okazji kolejnej ekspozycji. Zasadą jest, że muszą to być meble stare, używane, zestawione w sposób spontaniczny. Po zakończeniu wystawy meble mogą znaleźć nowe zastosowanie.

lakonicznego określenia złożoności lub wysokiego stopnia skomplikowania dzieła. Co odróżnia te nazwy od kolażu czy asamblażu? Co sprawia, że jakiś zestaw technik nazywamy techniką mieszaną, a inny malarstwem wykorzystującym różne rodzaje farb? Co jest rzeźbą, a co instalacją, w skład której wchodzi dwie rzeźby? Kurczowe przywiązanie do schematów myślowych i procedur powoduje, że zaczynamy szukać granicy oddzielającej jedną technikę od drugiej. Granice wydają się być synonimem określoności, a ta – bezpieczeństwa. I w ten sposób, już na samym początku, robimy dziełu krzywdę, nadając mu *funkcję*, przydzielając *rolę*, wskazując to, jak ma być postrzegane. Jest więc wielce prawdopodobne, że przez to dzieło ulega deformacji, stając się czymś innym niż jest. Pada ofiarą tych zabiegów mimo naszych najlepszych zamiarów. Na przykład używane w opisie dzieła Otta Zitko¹⁰ określenie *instalacja malarska*, odnoszące się do transferu jedynie fragmentu instalacji malarskiej z miejsca pierwotnej lokalizacji, nie odpowiada prawdzie. Jest to tylko część dzieła, która pozbawiona kontekstu całości w wyniku przeniesienia traci pierwotny charakter. Nie jest już więc

10 Zob. Otto Zitko, *Bez tytułu*, 1995, kolekcja MOCAK-u; instalacja malarska wykonana była przez artystę na ścianach i sufitach dwóch pomieszczeń w Galerii Potocka w Krakowie, obecnie w postaci przeniesionych fragmentów istnieje w kolekcji MOCAK-u.

właściwym dziełem, lecz formą dokumentacji. Czy zatem widz nie został wprowadzany w błąd?

Po drugie – „stan zachowania”, oceniany najczęściej w skali od jeden do pięciu. Szacując kondycję dzieła, odnosimy się do stanu nowości albo, co gorsza, do naszego wyobrażenia o jego pierwotnym wyglądzie. Ale jak opisać stan zachowania nowo wykonanej pracy, która jest zrobiona z rzeczy używanych? Co zrobić w sytuacji, kiedy obiekty wykonane są z materiałów znalezionych¹¹ mających już swoją historię i zupełnie inne przeznaczenie? Są uszkodzone lub celowo poddane degradacji, zepsute z założenia. Jak odróżnić zabrudzenie przedmiotu, który ma swoją historię, od zmian, które zaszły w nowym jego wcieleniu? Jak rozgraniczyć pokusę interwencji i potrzebę oczyszczenia czegoś, co od nowości jest brudne?¹² Czy w razie zniszczenia pewne elementy mogą zostać zastąpione innymi (jak w przypadku instalacji składającej się z używanych mebli pozyskiwanych na nowo do każdego pokazu¹³), czy może nie należy dopuszczać do takiej sytuacji? W niektórych przypadkach użycia przedmiotów znalezionych nie ma możliwości zastąpienia ich innymi, podobnymi, czy to ze względu na fakt, że zostały poddane obróbce przez artystę, czy też dlatego, że sam artysta nie dopuszcza takiej możliwości¹⁴. Jak i przez kogo mają zostać wykonane elementy, które się zmieniają w zależności od miejsc ekspozycji¹⁵ lub kiedy ktoś inny jest egzekutorem finalnego kształtu aranżacji?¹⁶ Są to sytuacje, w których pierwotne autorskie wykonanie nie ma znaczenia, bądź nie ma możliwości jego zachowania, i przy okazji każdego pokazu elementy mogą być wymieniane lub kształtowane w dowolny sposób. Lecz jakie są granice tej dowolności? I kto ma być wykonawcą nowej wersji?¹⁷

Po trzecie – jak podejść do statystyki wykonanych zabiegów, skoro żaden z nich nie jest tak zwaną konserwacją techniczną czy estetyczną? Co jest zabiegiem, a co nie, skoro większości przedsięwzięć konserwatorskich nie da się określić? A jeśli nawet, są to działania nieuwzględnione w słownictwie muzealnym, a ewentualnym definicjom brak precyzji i za każdym razem mogą się zmienić – poczynając od produkcji dzieła¹⁸, przez reprodukowanie¹⁹, po rekonstruowanie²⁰, reinstalowanie²¹ czy rearanżację. Czy jest to konserwacja częściowa, czy może całościowa? Kto jest jej wykonawcą, skoro wykonanie dzieła czasem spoczywa na artyście, a czasem tylko na konserwatorze? Bywa, że konserwator działa u boku artysty, we współpracy z jego asystentami lub ze sztabem specjalistów czy muzealników²².

Po czwarte, należy zadać pytanie, jak traktować zalecenia konserwatorskie, które zwykle dotyczą sposobu przechowywania, transportowania, kontroli warunków klimatycznych, dbania i zapobiegania, skoro zdarzają się sytuacje, w których finalny kształt dzieła to jego *brak*, po skończonym pokazie ulega ono samoistnej degradacji²³, a pozostaje tylko jego namiastka w formie dokumentacji. Nawet przy użyciu najlepszych narzędzi dokumentowania nie da się ani zatrzymać, ani zachować procesu rozpadu, albo wręcz nie

11 Robert Kuśmirowski, *Bez tytułu*, fot. 4.

12 Daniel Spoerri, *Bez tytułu*, zob. przypis 5.

13 Zob. Jarostaw Kozłowski, *Zjednoczony świat – wersja totalitarna*, 2000, kolekcja MOCAK-u, fot. 7.

14 Zob. Jarostaw Kozłowski, *Bez tytułu*, z serii *Miękkie zabezpieczenie*, 2000, kolekcja MOCAK-u.

15 Zob. Robert Kuśmirowski, *Bez tytułu*, fot. 4.

16 Pierwsza aranżacja wykonana była przez samego Kuśmirowskiego i jego asystentów, kolejna nadzorowana przez asystentów, następnie zaś wykonywane przez konserwatora pod nadzorem lub według wskazówek artysty.

17 Robert Kuśmirowski, *Bez tytułu*, fot. 8.

18 Wykonanie od zera według projektu artysty – zob. Stanisław Drózd, *Między*, fot. 1.

19 Na okoliczność wystawy produkowane są kolejne egzemplarze, a poprzednie są niszczone albo archiwizowane – zob. Teresa Murak, *Trzeci zasiew*, fot. 3.

20 Wykonanie na nowo wieloelementowego dzieła.

21 Budowanie instalacji z elementów oryginalnych wykonanych przez artystę albo też z nowych elementów według jego zaleceń albo w oparciu o dokumentację fotograficzną z poprzedniego pokazu – zob. Robert Kuśmirowski, *Bez tytułu*, fot. 4.

22 Zob. Stanisław Drózd, *Między*, fot. 1, Robert Kuśmirowski, *Bez tytułu*, fot. 4.

23 Zob. Teresa Murak, *Trzeci zasiew*, fot. 3.



fot. 8 Robert Kuśmirowski, *Bez tytułu*, 2009, kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, fot. Zofia Kerneder-Giemborek/Katarzyna Wołczyńska

Przygotowanie ścian na okoliczność aranżowania przestrzeni instalacji. Pierwotnie czynność ta wykonywana była przez samego artystę lub jego asystentów, obecnie przez konserwatora. Dokumentacja szkolenia konserwatora (po prawej) przez artystę (po lewej).

można tego zrobić, bo taka jest wola samego artysty. Pytanie, jak to ma się do dzieł, których istotą jest proces, jak na przykład w przypadku kinetycznej rzeźby Evelyn Loschy²⁴, której istota polega na tym, że działając, ulega zniszczeniu – mechanizm wprawia w ruch dłoń wykonaną z gipsu, ta z kolei gładzi gipsową twarz; z upływem czasu zarówno twarz, jak i dłoń wskutek pocierania ulegają wytarciu i zmieniają kształt, zanikając; na pewnym etapie degradacji elementy muszą zostać wymienione i wszystko zaczyna się od początku. Co z dziełami, które istnieją tylko wtedy, gdy działają, których nośnikiem są maszyny, mechanizmy, odbiorniki? Ten problem doskonale ilustruje kineskopowy telewizor stanowiący obiekt autorstwa Wolfa Kahlena²⁵, poddany przez artystę pewnym modyfikacjom. Istota tego dzieła polega na tym, że obraz telewizyjny widoczny jest jedynie w miejscu liter wypisanych w warstwie pyłu na powierzchni kineskopu. Kłopot zaczyna się wtedy, kiedy nie da się go naprawić ani zastąpić zepsutego elementu²⁶, zwłaszcza jeśli modyfikacje

24 Zob. Evelyn Loschy, *Bez tytułu* [kinetic sculpture #4], 2016–2017, kolekcja MOCAK-u, fot. 5.

25 Więcej zob. Wolf Kahlen, *Czysty przypadek*, 1987, kolekcja MOCAK-u, fot. 9.

26 Opis procesu konserwacji polegający na wykonaniu repliki zob. ibidem.



fot. 9 Wolf Kahlen, *Czysty przypadek*, 1987/2014, kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOC AK, fot. Rafał Sosin
Ze względu na uszkodzenie oryginalnego telewizora kineskopowego i brak możliwości wymiany kineskopu wykonano replikę telewizora z wykorzystaniem nowoczesnej technologii, ale z zachowaniem istoty działania oryginału. Replika wykonana została w porozumieniu z artystą, który początkowo nie krył oburzenia tym pomysłem. Rolą konserwatora było nie tylko przekonanie artysty do takiego pomysłu, ale też wykonanie repliki według jego wskazówek. Efekt końcowy okazał się bardzo satysfakcjonujący, a zestawienie repliki z oryginałem dało możliwość pokazania zarówno pierwotnego elementu, jak i działania nowego, bez wykluczania którejkolwiek z płaszczyzn istnienia dzieła. Zob. więcej: <https://pl.mocak.pl/wolf-kahlen-czysty-przypadek#>

przedmiotu zostały wykonane własnoręcznie przez artystę i stanowią zasadniczy element dzieła.

Czy da się ten proces zachować? Zarejestrowany na filmie jest *utrwalonym procesem rozpadu*. Jediną formą zachowania jest więc utrzymanie jego ciągłości. Jaki zatem status zyskuje w muzealnym inwentarzu dzieło, które przestaje działać, np. rzeźba kinetyczna? Czy ważny, nawet jeśli nie działa, jest sam artefakt, czy może jednak działanie?²⁷ To samo dotyczy dzieł wpisanych w tkankę miejską, które z racji lokalizacji poddawane są wpływowi czynników nadających im charakter tymczasowości. Problem ten dotyczy zarówno murali, jak i rzeźb czy instalacji plenerowych, poza tym, że są wystawione na działanie czynników atmosferycznych, narażone są na działanie człowieka, celowe lub nieświadome. Zlokalizowana na dziedzińcu MOCAK-u instalacja Leopolda Kesslera²⁸, składająca się z betonowych rowerów, zachęca do interakcji. O ile siadanie na elementach instalacji jest, zgodnie z intencją artysty, jak najbardziej wskazane, to przestawianie rowerów już zabronione. Granica pomiędzy tym, co dopuszczalne i zabronione, jest bardzo płynna i często dla widza niejasna. Na co pozwalać, kiedy interweniować, kiedy do interakcji nie dopuszczać, kiedy odnawiać, jeśli w ogóle?

Po piąte – jak podejść do konieczności dbania o zachowanie dzieł, których nie ma? Takich, dla których tymczasowość jest ich właściwością, podobnie jak wymiary czy użyte materiały. To dzieła, które mają określony czas trwania, z założenia mają się rozpaść, zostać zabrane do domu, zjedzone albo wyrzucone²⁹. To dzieła, które wykorzystują materię organiczną albo inne niespotykane dotąd w sztukach plastycznych materiały i ich zestawienia, które mogą się zmieniać, w których autentyczność materii nie ma znaczenia, a ważne jest to, co dany przedmiot ze sobą wnosi³⁰ w konkretnym kontekście. Dzieła, które istnieją, gdy widz wchodzi z nimi w interakcję. Co zrobić, gdy nie ma materii, nie ma artysty, nie ma widza, czyli de facto nie ma dzieła, a nadal jest instytucja, która domaga się, aby *obiekt* trafił do magazynu w bardzo dobrym stanie z naniesionym numerem inwentarzowym?

Stosowana skala i używane do określania również tej niezbadanej rzeczywistości szablony powodują, że w którymś momencie zaczyna brakować nam narzędzi potrzebnych do wykonania czynności, które musimy wykonać, funkcjonując w ramach instytucji. Narzędzi do opisanego, katalogowania, zmierzenia, wyeksponowania czy zachowania (jeśli w ogóle jest to możliwe lub konieczne). Co w przypadku instytucji znowu rodzi wiele obaw i niepewność w związku z koniecznością stosowania procedur.

Nieadekwatność wypracowanych metod i myślenia nie tylko o konserwacji, ale też o technikach artystycznych, pracy i wpływie artysty na kształt dzieła i jego przyszłość mogą być niekiedy dużo gorsze niż uszkodzenie dzieła. Prowadzą bowiem do sytuacji, w których deformowana jest istota obiektu, a nasze działania ośmieszają ją lub trywializują. Próby dopasowania kończą się karkołomnymi

27 Zob. Wolf Kahlen, *Czysty przypadek*, fot. 9.

28 Zob. Leopold Kessler, *Surrogate City Bike Station*, kolekcja MOCAK-u; Dorota Nieznańska, *Dar Gdańska dla Krakowa*, 2017, kolekcja MOCAK-u.

29 Zob. Teresa Murak, *Trzeci zasiew*, fot. 3.

30 Zob. Stanisław Drózd, *Między*, fot. 1.

akrobacjami poprawności i powagi w zestawieniu z żartem artysty³², z kruchością czy nietrwałością materii. Bo przecież sztuka współczesna posługuje się nie tylko innym językiem, ale i funkcjonuje w oparciu o zupełnie inne zasady, często nawet ich brak. Bez znajomości intencji artysty i istoty pracy w konfrontacji z samymi ich wytworami często pozostajemy bezradni, co może skutkować deformacją prawdy o dziele, a o nią przecież chodzi. Przy czym żadna z rubryk w muzealnych inwentarzach nie przewiduje miejsca na *prawdę o dziele*, albo zalecenia konserwatorskie w rodzaju „zniszczyć” lub „pozwolić na rozpad”, a tym bardziej nie ma tam miejsca na artystę jako element pracy. A to właśnie jego obecność jest kluczowa na drodze poznawania prawdy o dziele.

Jednak funkcja konserwatora w pracy z dziełami sztuki współczesnej pomimo powyższych wątpliwości, a może właśnie szczególnie z tego powodu, jest kluczowa. Poza tym, że konserwator towarzyszy dziełu *od jego narodzin do śmierci*, odgrywając rolę współtwórcy, asystenta czy wykonawcy³³, polega przede wszystkim na tym, że jest on rzecznikiem artysty i samego dzieła. Odpowiedź na często powracające pytanie, po co w muzeum sztuki współczesnej konserwator, brzmi: po to, aby uchronił dzieło przed niezrozumieniem i uwikłaniem w nadmiar procedur i formalności, które często dzieło uśmiercają lub okaleczają, czyniąc niezrozumiałym³⁴. Po to, by odróżnił przypadkowy rozpad dzieła od tego, który jest wynikiem zamierzenia artystycznego. To on obserwuje dzieło na każdym etapie jego trwania, a ponieważ każde jest odrębnym bytem wymagającym indywidualnego podejścia, nie ma mowy o rutynie. Wymagana jest zatem uważność, a nie zawsze od razu interwencja w tradycyjnym rozumieniu, rozpoznanie wyjątkowości danego dzieła i jego specyfiki. Rolą i misją konserwatora jest ustalenie tego, co jest istotą dzieła i jej zachowanie, tak samo jak intencji artysty. Bo to one są ważniejsze niż sama materia, która w przypadku sztuki współczesnej często ma znaczenie drugorzędne.

Sztuka współczesna kładzie kres przekonaniu, że konserwator *konserwuje*, a artysta zawsze wie, co robi. Zmiana polega też na tym, że obecnie konserwator nie pojawia się dopiero wówczas, gdy dzieło ulega uszkodzeniu. Często zdarza, że artysta potrzebuje konserwatora zanim stworzy pracę, bo ten zna techniki, wie, jak się starzeją materiały, co z czym można łączyć, żeby osiągnąć zamierzony efekt, doradzi, jak ją zabezpieczyć, by zapobiec zbyt szybkiej destrukcji. Jest to sytuacja idealna również z punktu widzenia muzealnika. Wielu artystów jednak nie dba o przyszłość dzieła lub celowo określa precyzyjnie czas jego trwania. Możliwość poznania stosunku twórcy do przyszłości dzieła to spore ułatwienie dla konserwatorów i muzealników.

Spotkanie konserwatora z wytworami współczesnych artystów przypomina formę śledztwa. Konieczne jest określenie, z czym mamy do czynienia. Choć śledztwo nie zawsze jest systematyczne, a odpowiedź klarowna, biorąc pod uwagę kontekst muzealny, ale też spontaniczny charakter spotkania z artystą. Każde dzieło bowiem, nawet

32 Taką sytuację obrazuje studium przypadku konserwacji pracy autorstwa Oskara Dawickiego, fot. 2, więcej zob. <https://www.mocak.pl/wyrywanie-kupy-szponom-nicosci##>, dostęp: 19.11.2020.

33 Robert Kuśmirowski, *Bez tytułu*, fot. 8, Teresa Murak, *Trzeci zasiew*, fot. 3.

34 Oskar Dawicki, *Aleja gwiazd*, fot. 2.

tego samego autora, stanowi odrębne wyzwanie, pociąga za sobą wiele zagadnień technologicznych (co z czym i dlaczego), koncepcyjnych (jak pokazywać i dlaczego tak), logistycznych (jak transportować, jak przechowywać), a także, a może przede wszystkim – *metafizycznych*. Powracające pytania i celowo przytaczane przykłady obrazują zawiłość procesu dochodzenia do szeroko rozumianego sedna dzieła, a dopiero potem do sposobów postępowania z nim w odniesieniu do jego teraźniejszości obiektu i przyszłości, a także ujawniają zakres pracy konserwatora, ściśle współpracującego z artystą.

W kontekście nieprzystawalności do ustawowej i statutowej działalności muzealnej cierpimy na permanentny brak recepty, *jak postępować*. Jeśli miałyby ona być spisana w obecnej rzeczywistości, to ciągle będzie się to odbywało przy uwikłaniu w istniejące normy i metody. Póki co z rozwagą i umiarem należy szukać kompromisów, uwzględniając przede wszystkim to, czym dane dzieło nie jest. Z pewnością należy wypracować inne metody oglądu nowej rzeczywistości, a co za tym idzie, inne procedury. Korzystać z obecności artysty, z możliwości rozmowy, wywiadu, zadawania pytań, by dowiedzieć się możliwie jak najwięcej, *o co w pracy chodzi*, ale i *o co nam chodzi*. Takie podejście doskonale wpisuje się w ideę profilaktyki konserwatorskiej, będącą formą poszukiwania rozwiązania przez rozpoznanie wymagań czy warunków, które muszą być spełnione, i działań, które trzeba przedsięwziąć, aby nic nie zaszkodziło przekazowi dzieła, którą kierują się często nie tylko konserwatorzy, ale i wszystkie osoby zaangażowane w poczynania współczesnych artystów. Praktyki uwzględniającej ostrożność nie tylko w delikatnym obchodzeniu się z dziełem (w sensie transportu, przenoszenia, montażu), ale i uważność na to, czego tak naprawdę mu potrzeba do istnienia. Kwintesencją opieki konserwatorskiej w odniesieniu do sztuki współczesnej jest gotowość słuchania artysty. Świadomość celu działania i istoty dzieła pozwoli określić kierunek działania albo celowej bezczynności, będącej formą *zamierzonej bezpiecznej ignorancji*. Polega ona na pogodzeniu się z tym, że bycie konserwatorem sztuki współczesnej opiera się nierzadko na odejściu od rutyny i schematów. Na zmianie konserwatywnego myślenia o formach zachowania, o ocenie jego stanu. Na próbie uwzględniającej wdrażanie *rozumienia w procesie*, czyli uważności. Na odrzuceniu niepotrzebnej powagi i niepopadaniu w nadmierny patos. Na szukaniu rozwiązań spoza sprawdzonego spektrum możliwości muzealno-konserwatorskich, na poszerzeniu zakresu słownictwa oraz formalnego określenia granic dzieła, w tym wymiarów jego istnienia z uwzględnieniem nietrwałości materialnej. Na uelastycznieniu form zapewnienia trwałości, bez ograniczania jej jedynie do zabezpieczania materii. Może należy zmienić formularze, spróbować poszerzyć prawne ograniczenia, albo przynajmniej odejść od tych, które sami sobie narzucamy. Uwzględnić artystę jako *element* stanowiący dzieło i w jakiejś mierze decydujący o nim, nie tylko na etapie tworzenia obiektu czy aranżacji wystawy, ale także podczas planowania jego przyszłości, także muzealnej.

Szukamy sposobów na to, jak przedłużyć życie niektórych dzieł sztuki poprzez wszelakie formy dokumentacji, dywagując, jaka jej forma będzie najbliższa zachowaniu prawdy o dziele. Może należałoby odwrócić sytuację i dostosować instytucję do nowych działań artystycznych, uwzględniając ich krótkotrwałość i kruchość. Uznać naturę dzieła, podążać za nim, a nie próbować wpasować je w ciasne ramy procedur. To tak jak z człowiekiem – każdy jest inny. Pozostanie po nim wspomnienie, które można i trzeba utrwałać, przekazując dalej. Lecz niezależnie od naszych starań zawsze będzie ono *inną formą istnienia*.

Zofia Kerneder-Giemborek – absolwentka Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie, stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Za pracę dyplomową otrzymała wyróżnienie w konkursie Generalnego Konserwatora Zabytków i Stowarzyszenia Konserwatorów Zabytków. Autorka publikacji dotyczących problematyki konserwacji sztuki współczesnej oraz tłumaczeń specjalistycznych tekstów w publikacjach z dziedziny konserwacji dzieł sztuki i historii sztuki. Od początku istnienia Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAR pełni funkcję głównego konserwatora dzieł sztuki w instytucji i specjalisty ds. zabezpieczeń, współpracując z artystami, kolekcjonerami sztuki współczesnej i instytucjami.

Użyczenie i eksponowanie dzieł sztuki współczesnej. Z praktyki opiekuna kolekcji Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek

Dzieła sztuki współczesnej ze względu na swoją różnorodność i niezwykle szeroki wybór użytych materiałów, strategii artystycznych i interdyscyplinarność stanowią często zbiór, do którego niezwykle trudno jest zastosować zunifikowane muzealne zasady i formy opieki. Metody postępowania doskonale sprawdzające się wobec dzieł sztuki wykonanych w tradycyjnych technikach zostały bowiem wypracowane w kontakcie z obiektami znanymi pod względem gatunku i materii, a co za tym idzie, nie zawsze znajdują zastosowanie w odniesieniu do prac wyłamujących się z tego typu ram. Należy więc stworzyć takie rozwiązania, aby działania inwentaryzatorów i kustoszy zbiorów mogły nadążać za dziełami. Dotyczy to całego spektrum ścieżek postępowania, w tym niezwykle ważnych procedur związanych z ruchem obiektów.

W niniejszym tekście na podstawie przykładów omówione zostaną, jako model dobrych praktyk, rozwiązania dotyczące użyczenia obiektów sztuki współczesnej¹. Te modelowe praktyki mogą okazać się przydatne w wypadku prac wychodzących poza katalog „tradycyjnych” muzealiów.

Dokumentacja dzieła jako baza danych dla właściwego przygotowania procesu użyczenia

W przypadku dzieł sztuki współczesnej punktem wyjścia do przygotowania procesu użyczenia powinna być ich dokumentacja. Jest ona niezbędnie potrzebna nie tylko konserwatorowi, ale także inwentaryzatorowi i kuratorowi kolekcji oraz wszystkim innym osobom odpowiedzialnym za jej utrzymanie i rozwój. W czasie pracy nad przygotowaniem dzieła do wypożyczenia należy przede wszystkim zapoznać się ze wszystkimi związanymi z nim materiałami dokumentacyjnymi, w tym z wywiadem z artystą i wskazówkami odautorskimi, opisem, listą jego części, dokumentacją wizualną². Jest to kluczowe dla zrozumienia istoty i przesłania obiektu, często warunkuje też np. sposób i miejsce ekspozycji. Przykładem może być datowana na 1971 rok instalacja rzeźbiarska Aliny Szapocznikow *Nowotwory uosobione*. Praca składa się z 14 autoportretów artystki w formie poliestrowych odlewów głów zdeformowanych w różnoraki sposób. Już sam tytuł nie pozostawia wątpliwości, że praca wyraża zmagania artystki z chorobą, jest próbą jej oswojenia, a przy tym ukazania destrukcji własnego ciała. Zamysł ekspozycyjny polega na prezentacji tych form jako elementów krajobrazu, na podobieństwo polnych kamieni. Stąd idea, aby pokazywane były na niczym nieograniczonym podłożu z drobnego żwiru. Dziełem w inwentarzu, które podlega procedurom użyczenia, są odlewy, żwir zaś jest elementem scenograficznym, który musi zapewnić instytucja

1 Podane przykłady oraz procedury w tekście zaczerpnięte zostały z praktyki Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki.

2 Taki model pracy z dziełem sztuki współczesnej w Zachęcie powstał w oparciu o program *Zachować dla przyszłości*. Projekt zapoczątkowany w 1996 roku pod kierunkiem prof. Iwony Szmelter i dr Moniki Jadzińskiej; zob. M. Jadzińska, *Opieka, ochrona i dokumentacja sztuki współczesnej*, s. 42.



Alina Szapocznikow, *Nowotwory uosobione*, 1971, kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki, fot. Bartosz Górka /archiwum Zachęty

biorąca pracę w używaniu. Bez dobrej znajomości repozytorium informacji o dziele niezwykle łatwo o elementarny błąd ekspozycyjny – jak wystawienie jej np. w gablocie czy ekspozycja tylko pojedynczego elementu – który całkowicie przeinaczy wymowę tej pracy. Dokumentacja powinna więc zawierać informacje, czy mamy do czynienia z obiektem złożonym, jakie części wchodzi w jego skład, czy jakiś element jest dominujący, czy konieczne jest przygotowanie specjalnego miejsca do ekspozycji, ekspozytora, podestu, gabloty bądź nawet ścian w odpowiednim kolorze. Zaaranżowanie tych elementów jest zwyczajowo po stronie biorącego w używaniu, co oprócz wymagań logistycznych i produkcyjnych pociąga również konieczność zaangażowania określonych środków finansowych.

Zindywidualizowane wskazówki ekspozycyjne oraz zalecenia konserwatorskie – ścisła współpraca z konserwatorem

Drugim niezwykle ważnym aspektem jest kwestia opieki konserwatorskiej, która musi być tu rozpoznana i wdrażana równolegle. Wszelkie uwagi konserwatorskie powinny być do dokumentacji obiektu. W przypadku *Nowotworów uosobionych*, rzeźby wykonanej z delikatnego i podatnego na uszkodzenia syntetyku, sposób jej pakowania, przewożenia oraz montażu jest kluczowy dla jej dobrostanu. Istnieją

specjalne, przeznaczone dla niej opakowania, które pozwalają nie tylko na bezpieczne przewożenie, ale także bezpieczną manipulację podczas wyjmowania i wkładania do skrzyń tak, aby zminimalizować ryzyko wgniecenia, uszczerbku czy upadku. Informacja o tym, a także wymiary skrzyń to stały element w dokumentacji dzieła.

Na tym etapie konieczna jest ścisła współpraca z konserwatorem. Nawet jeśli w instytucji nie ma działu konserwacji, konserwator współpracujący na podstawie rzetelnej dokumentacji oraz oglądu dzieła z pewnością będzie w stanie wypracować indywidualne zalecenia. Powinny one obejmować nie tylko wymagania dotyczące temperatury i wilgotności podczas transportu, przechowywania (obejmujące ewentualną konieczność aklimatyzacji obiektów w miejscu wystawy) i ekspozycji, ale także sposobu pakowania (z uwzględnieniem listy wymaganych materiałów), a także eksponowania i manipulowania. W przypadku wspomnianej rzeźby Aliny Szapocznikow *źwir*, który ma zapewnić biorący w używanie, musi spełniać określone warunki co do wielkości i ilości, musi też być dobrze umyty i osuszony – wszystko to powinno być uzgodnione wcześniej i opisane również w zaleceniach konserwatorskich odnośnie obiektu.

Kiedy proces pakowania jest niestandardowy i wymagający przestrzegania konkretnych etapów lub zastosowania wskazanych rozwiązań, dobrym zamysłem jest przygotowanie instrukcji pakowania, najlepiej ilustrowanej. Dobrym przykładem może być tutaj szalowa tkanina Magdaleny Abakanowicz *Le Seur*³. Z pozoru elastyczna, jest jednak ciężka, ma też sztywny i wystający element w centralnej części i wychodzące poza jej obręb pasma sznura, okazała się więc wymagać opracowania dokładnych rozwiązań dotyczących jej pakowania. Przygotowanie ilustrowanej instrukcji dotyczącej opakowania, sposobu umieszczenia w nim pracy i manipulowania skrzynią zapewniły m.in. bezpieczny transport obiektu podczas długiej podróży do Stanów Zjednoczonych i z powrotem. Należy mieć zawsze na względzie, że choć używający nadzoruje pakowanie przed transportem, to biorący w używanie lub firma transportowa są zobowiązani do takiego samego sposobu zapakowania dzieła po wystawie. Aby uniknąć błędów i wynikających stąd potencjalnych uszkodzeń, tego typu wskazówki są niezwykle przydatne. Czasem dodatkowo przyklejenie na skrzyni szczegółowej instrukcji jej otwierania pozwala zminimalizować ryzyko nieodpowiedniej manipulacji obiektem.

Kolejnym krokiem, bardzo istotnym w przypadku dzieł wieloczęściowych, instalacji lub prac o konkretnych wymaganiach ekspozycyjnych jest opracowanie instrukcji montażu. Jako przykład posłużyć może konceptualna praca Andrzeja Dłużniewskiego *Zmieniające się warunki zewnętrzne*⁴. Artysta tak zaplanował dzieło, że obiektem inwentarowym są mosiężne litery wprawione w duży, biały walec oraz projekt, według którego za każdym razem odtwarza się konstrukcję pracy. Przekazanie instrukcji dotyczącej przygotowania walca o określonych parametrach i zamontowania liter w odpowiedni sposób jest podstawą właściwej jej prezentacji.

3 Magdalena Abakanowicz, *Le Seur*, 1979, szal, kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki.

4 Andrzej Dłużniewski, *Zmieniające się warunki zewnętrzne*, 1970, tusz, papier, brąz, kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki.



Magdalena Abakanowicz, *Le Seur*, 1979, kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki fot. Jerzy Gładkowski/archiwum Zachęty



Fotografie wykorzystane w instrukcji pakowania pracy Magdalena Abakanowicz *Le Seur*, 1979, fot. Joanna Waśko

UNPACKING

1. Crate with the object always travels **in flat** position at every stage of the transport.
2. Opening the crate lid.



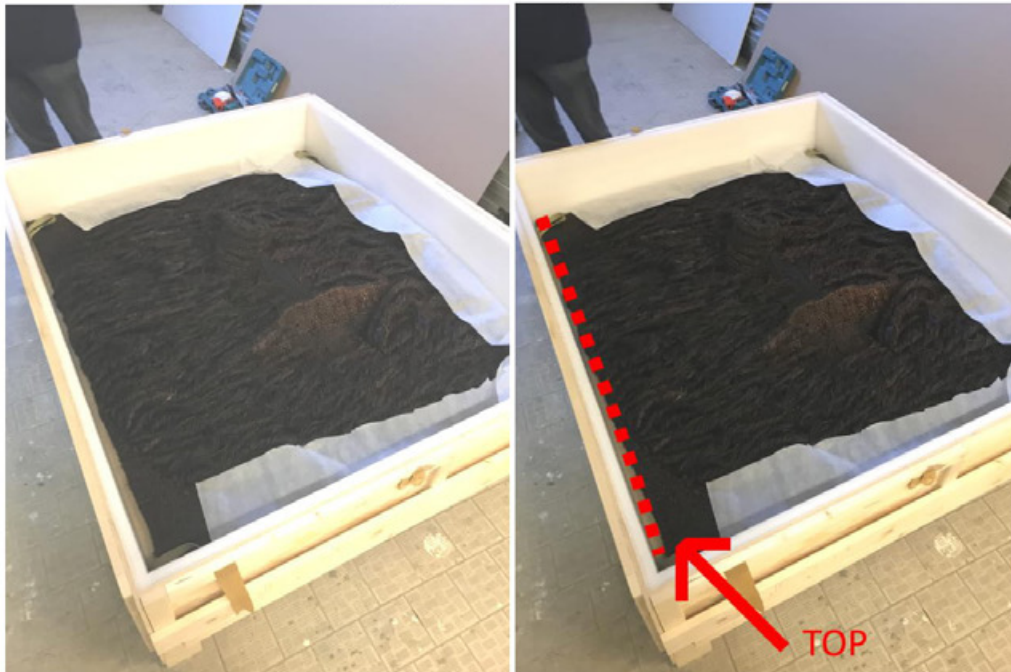
3. Unscrew 2 screws that hold the long beam. The screws are mounted from the outside of the crate. Remove the wooden beam.



4. Unscrew wooden short beams positioned in the corners. All screws are mounted from the outside of the crate. Remove 4 beams. Top 2 beams hold the Tyvek, so **don't pull Tyvek** before the beams are removed.



5. Remove the Tyvek that now loosely covers the object from the top.



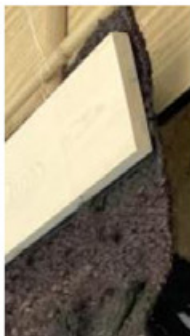
6. The top part of the object has a wooden beam mounted to its back (it's work integral element). The beam is mounted on Velcro. **The object should not be removed from the Velcro at any time.**
7. The object in crate lies on a flat panel that can be taken out from the crate so the work travels on the panel and is not handled in any other position. The base panel has material handles attached to it. Remove the panel with work on it, be careful as the object **is fixed** to the panel. Move to final destination.



8. At the top of the wooden beam that is mounted on the top back of the object there are 2 hooks fixed (to the object). Those hooks serve to fix the work to the base panel in crate, as well as for hanging the work on the exhibition.
9. Remove the screws so the hooks are no longer fixed to the base.



10. Prepare the wall where the object will be hung on hooks. Additionally the wooden beam can be supported by placing it on top of other beam fixed to the wall.
11. Maneuver the work holding it by top part. Be careful not to drag loose bottom fibers on the floor.
12. The hooks, the wooden beam nor the Velcro cannot be removed or modified.



View from the back at the wooden beam fixed to the object using Velcro.



Andrzej Dłużniewski, *Zmieniające się warunki zewnętrzne*, 1970, kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki, fot. Jerzy Gładkowski/archiwum Zachęty



Julita Wójcik, *Falowiec*, 2005–2006, kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki, fot. Jerzy Gładkowski/archiwum Zachęty

Innym obiektem o podobnych wymaganiach jest *Falowiec* Julity Wójcik⁵. To niezwykle efektowna instalacja składająca się z wykonanej szydełkiem dzianiny o długości ośmiu metrów, odwzorowująca gdański blok mieszkalny, zwany falowcem. Rozpina się ją na dziewięciu lekkich metalowych stelażach, które ustawione są na dziewięciu drewnianych stolikach o analogicznym układzie. Montaż tej instalacji nie byłby możliwy bez drobiazgowej instrukcji opracowanej przez dział zbiorów Zachęty we współpracy z autorką. W tym celu artystka na zaproszenie galerii uczestniczyła w próbnej instalacji pracy, co było na bieżąco dokumentowane i posłużyło potem do określenia wytycznych montażowych, ale też przeszkolenia opiekunów kolekcji. Dzięki temu nie tylko znana jest kolejność działań, liczba osób potrzebnych do składania instalacji, ale także zminimalizowane zostało ryzyko uszkodzenia choćby poprzez zaciągnięcie nici czy ubrudzenie jasnego materiału. Tego typu prace używane są najczęściej w kilku częściach. Informacja o tym, ile jest opakowań i jaka jest kolejność ich rozpakowywania są również bardzo istotne. Dobrze, by znalazła się ona nie tylko w dokumentach, a także przełożyła się na czytelne oznakowanie skrzyń lub pudeł. Pomaga to ustrzec dzieło przed uszkodzeniami i zachować porządek w przypadku jego wydawania i zwrotu.

5 Julita Wójcik, *Falowiec*, 2005–2006, włóczka bawetniana, metal lakierowany, sklejka, kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki.



Montaż pracy Julity Wójcik *Falowiec*, fot. Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek

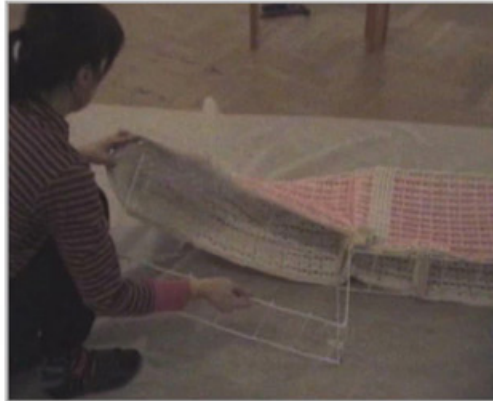
SPOSÓB EKSPOZYCJI

J.WÓJCIK, *Falowiec*, 2005-2006, instalacja 115 x 800 x 30,5 cm, nr inw. RZ-97

1. Stoły ustawia się według numeracji naniesionej na spodzie blatu - kolejno od numeru 1 do numeru 9. Stoły łączy się ze sobą przy użyciu blaszek znajdujących się na spodniej stronie blatów. Przykręcanie blaszek należy wykonywać w pozycji stojącej stołów.



2. Na podłodze należy położyć papier lub folię i rozłożyć na niej model z włóczki.



3. Każdy z 9 drucianych stelaży ma swój numer na przypiętej do niego kartce. Stelaże wkłada się kolejno do środka modelu z włóczki, równoległe do numeracji stolików. Stelaże należy wkładać delikatnie, tak aby nie uszkodzić ani nie rozciągnąć włóczki. Pokrowiec ma przegródki co ułatwi pozycjonowanie stelaży. Niektóre stelaże mają wgłębienia, które powinny być skierowane do dołu, tak aby zahaczały się o nie spodnie paski materiału.



4. Po naciągnięciu pokrowca na stelaże, konstrukcję ustawia się na stołach. Ważne jest aby kilka osób przносиło pracę, trzymając przez tkaninę stelaże w miejscach łączeń, tak aby nie rozciągnąć ani nie rozerwać tkaniny.



5. Konstrukcja stelaża nie może być widoczna w żadnym miejscu. Dolne „oczka” we włóczce naciąga się na wystające druciki w stelażu, tak aby cała tkanina była dopasowana i naciągnięta. Należy także uformować „wejścia do klatek” i formy na dachu.



Falowiec czy *Nowotwory uosobione* są jednymi z częściowej uży-
czanych dzieł z kolekcji Zachęty. Stworzenie pełnej dokumentacji
i drobiazgowo opracowanie procesów użyczenia było tym bardziej
istotne i niezbędne, aby procedury pozwoliły na właściwe i bezpiec-
zne przeprowadzenie tego procesu i ograniczyły czas potrzebny na
jego realizację. Może to posłużyć za wskazówkę dla opiekunów zbio-
rów, którzy rozpoczynają proces ich opracowywania lub są w jego
trakcie, w jaki sposób przygotować listę priorytetów tych działań.

Ustalenia przed użyczeniem i zapisy w umowie

Informacje, o których mowa powyżej, powinny zostać opracowane
formalnie i znaleźć swą proceduralną ścieżkę. Pierwszym krokiem jest
kontakt z reprezentantem biorącego w używanie. Najczęściej spotyka-
na we współpracy międzymuzealnej dobra praktyka polega na tym, że
obie instytucje delegują konkretne osoby, które przeprowadzają cały
proces użyczenia. Zazwyczaj jest to inwentaryzator, ale czasem funk-
cję tę sprawują pracownicy innych działów. Wszelkie uzgodnienia,
w tym szczególnie dotyczące ponadstandardowych działań obciążają-
cych biorącego w używanie, powinny zostać przedstawione na wstęp-
nym etapie, gdyż wymagają jego technicznej i finansowej gotowości.
Do takich informacji należy m.in. konieczność ubezpieczenia, wy-
móg pakowania i przewozu realizowanego przez profesjonalną firmę
do transportu dzieł sztuki, opłacenie pobytu kuriera czy wcześniej
wspomniane specjalne wymogi ekspozycyjne lub techniczne. Zgodnie
z zapisami w *Ustawie o muzeach* użyczenie dzieł jest bezpłatne⁶, za
to pozostałe czynności związane z przygotowaniem i udostępnianiem
zbiorów na mocy tej samej ustawy⁷ mogą być objęte opłatami, których
wysokość także należy określić na etapie wstępnym.

Wszelkie uzgodnienia powinny znaleźć formalny finał w doku-
mentach użyczenia, tzn. w umowie oraz załącznikach do niej. Jed-
nym z załączników powinien być spis obiektów z dokładnymi danymi
podstawowymi, aktualnymi wartościami i fotografiami, w innym po-
winny znaleźć się opisane powyżej instrukcje montażowe i zalecenia
konserwatorskie, tym bardziej, jeśli są one zindywidualizowane co
do sposobu manipulacji czy ekspozycji dzieła. Najlepiej, aby były one
ilustrowane fotografiami tych procesów. Tak przygotowany kontrakt
pozbawiony jest zaskakujących zapisów i staje się podstawą dla re-
alizacji użyczenia, umożliwiając obu stronom jak najlepszą ochronę
dzieła.

Przy wydawaniu dzieła konieczny będzie, oprócz oczywistych
dokumentów warunkujących ten proces, tj. protokołu zdawczo-
-odbiorczego czy upoważnienia dla pracownika odbierającego, także
dokładny raport stanu zachowania dzieła (opinia konserwatorska).
Im więcej ono ma elementów, im bardziej jest skomplikowane tech-
nicznie i technologicznie, tym więcej zdjęć i uwag powinno dokumen-
tować raport. Podobnie się dzieje, jeśli są w nim elementy uprzednio
uszkodzone lub mogące wywoływać wątpliwości – na przykład natu-
ralne ślady degradacji czy odautorskie ingerencje w materię.

6 *Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach*,
rozdział 4, art. 25, pkt. 3, Dz.U. 1997 nr 5 poz. 24,
<http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19970050024/U/D19970024Lj.pdf>, dostęp:
4.11.2020, s. 16.

7 *Op. cit.*, rozdział 4, art. 25, pkt. 1, 2, 4, s. 16.



Jadwiga Sawicka, *Bez tytułu*, 1999, kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki, fot. Marek Krzyżanek/archiwum Zachęty

Nadzór ze strony użyczającego

W niektórych przypadkach konieczne jest, aby instytucja wydelegowała kuriera, czyli osobę nadzorującą transport, odpakowanie i wypakowanie obiektu, sprawy formalne, często również montaż dzieła i sprawdzenie jego stanu zachowania po przewiezieniu do miejsca docelowego. Podróż takiego pracownika jest umocowana prawnie poprzez zapisy, które regulują, w jakich przypadkach w muzeum jest to konieczne⁸. W sytuacji jednak, kiedy praca nie jest wysoko wyceniona, albo też instytucja nie podlega powyższym przepisom, rekomendacja o konieczności nadzoru ze strony użyczającego leży po stronie jej opiekuna i powinna wynikać z przesłanek merytorycznych lub konserwatorskich. Przykładem mogą być tu dwa dzieła.

Praca Jadwigi Sawickiej *Bez tytułu*⁹ to różowy kostium kąpielowy wyrzeźbiony w plastelinie. Należy ona do ważnego w dorobku artystki cyklu z końca lat dziewięćdziesiątych, obejmującego też inne

8 *Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 15 maja 2008 r. w sprawie warunków, sposobu i trybu przenoszenia muzealiów*, par. 6, ust. 1 i 2, Dz.U. 2008 nr 91 poz. 569, s. 1, <http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20080910569/O/D20080569.pdf>, dostęp: 10.11.2020 oraz *Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 2 września 2014 r. w sprawie zabezpieczania zbiorów muzeum przed pożarem, kradzieżą i innym niebezpieczeństwem grożącym ich zniszczeniem lub utratą*, par. 22–26, Dz.U. 2014 poz. 1240, s. 4–5, <http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20140001240/O/D20141240.pdf>, dostęp: 10.11.2020.

9 Jadwiga Sawicka, *Bez tytułu*, 1999, plastelina, kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki.



Katarzyna Kozyra, *Święto wiosny*, 1999, kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki, ekspozycja podczas wystawy *Katarzyna Kozyra. Casting*, 4.12.2010–13.02.2011, fot. Marek Krzyżanek/archiwum Zachęty

części garderoby – biustonosz, marynarkę, bluzkę, spódnicę, wykonane z plasteliny w mocnych, nasyconych barwach. Wybór tworzywa był nieprzypadkowy, jako że plastelina oferuje to, co trudno uzyskać w innym materiale – soczyste barwy. Sawicka sama przyznała: „Wykonując prace z takiego materiału, chciałam pozbyć się udręki myślenia o tworzywie. Nie zakładałam, że te prace przetrwają długo i nie chciałam się tym martwić”¹⁰. Uszkodzonej czy choćby zakurzonej plastelinowej rzeźby nie uda się skutecznie i bez śladu naprawić ani wyczyścić – straciłaby ona wtedy swą „idealność”. Artystka nie wyraża na to zgody, nakazując ją w takim wypadku zniszczyć. Wyjątkowy nacisk musi być zatem położony na profilaktykę przechowywania, eksponowania i wszelkich manipulacji dziełem. Szczególna ostrożność konieczna jest podczas jego pakowania i umieszczania w pojeździe, ale dodatkowo jego podróże nadzoruje przeszkolony kurier, który osobiście wyjmuje je z opakowania i umieszcza na przygotowanym wcześniej postumencie lub w gablocie, z niezbędnym kloszem jako zabezpieczeniem przed dotykiem i kurzem.

¹⁰ Z wywiadu z artystką towarzyszącego projektowi *To nie jest wystawa*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2008, kuratorki: Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek, Joanna Egit-Pużyńska, współpraca: Joanna Waśko, zapis w dokumentacji wewnętrznej instytucji na podstawie wideorejestracji.



Julita Wójcik, *Sieć punktów Dokarmiaj niebieskie ptaki*, 2004, kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki, fot. Jerzy Gładkowski/archiwum Zachęty

Za drugi przykład niech posłuży *Święto wiosny* Katarzyny Kozyry. To wideoinstalacja składająca się z projekcji na siedmiu ekranach umieszczonych tak, że tworzą dwa kręgi. Inspiracją dla artystki był balet *Święto wiosny, czyli przebudzenie* Igora Strawińskiego. W pracy Kozyry na trzech ekranach wewnętrznego kręgu tańczą soliści odgrywający partię Wybranej Ofiary, na czterech ekranach kręgu zewnętrznego zaś otaczający ją Starcy. Widz może obserwować taniec każdej z grup, a przechodząc między ekranami, ma złudzenie jakby przechadzał się między tancerzami.

Jeśli chodzi o tę pracę, to już w instrukcji jej montażu znajduje się zapis o koniecznej obecności przy tym kuriera. Wynika to ze stopnia skomplikowania elementów, których przygotowanie jest po stronie biorącego w używanie, a także z konieczności dopilnowania dokładności odwzorowania układu instalacji. Autorka bardzo precyzyjnie określiła wymiary pomieszczenia, kolejność projekcji, wielkość ekranów, ich rodzaj i sposób ich zawieszenia. To wyjątkowe i niezwykle spektakularne dzieło o wieloznaczej wymowie, więc odstępstwo od wymagań wystawienniczych może radykalnie zmienić jego sens. W takim przypadku kurier pełni funkcję superwizora oraz doradcy, a jego obecność jest konieczna.

Rola opiekuna zbiorów i wpływ na sposób ekspozycji dzieła

Zdarzają się sytuacje, kiedy idea dzieła i sposób jego ekspozycji są sprzeczne z możliwościami i obowiązkami opiekuńczymi instytucji, której jest ono własnością. Wymaga to namysłu przed podjęciem decyzji konserwatorskich i szerokiej wielopłaszczyznowej konsultacji. Przykładem może stać się tu zespół prac Julity Wójcik *Sieć punktów* *Dokarmiaj niebieskie ptaki*, czyli pięć karmników dla ptaków w postaci wykonanych z styroduru, słomy, metalu, folii aluminiowej i drewna miniatur budynków różnych galerii, z gmachem Zachęty na czele. Zgodnie z przeznaczeniem powinny być eksponowane na zewnątrz i służyć ptakom – oznacza to jednak ich degradację pod wpływem czynników atmosferycznych i ptasich odchodów, po demontażu zaś konieczność odkażenia i izolacji z powodu zagrożenia mikrobiologicznego dla innych prac w magazynie. W tym przypadku możliwe było podjęcie decyzji o każdorazowej wieloetapowej pracy konserwatora, albo znalezienie innego rozwiązania – dzięki negocjacjom z artystką zgodziła się ona na ekspozycję prac wewnątrz. Ważna jest tu rola opiekuna kolekcji, który musi dobrze rozważyć możliwości instytucji, bezpieczeństwa dzieła i zbiorów z jednej strony, i jego przesłanie i sens z drugiej.

Artyści współcześni mający do dyspozycji właściwie nieograniczone możliwości materiałowe i twórcze, wyrażają się w różnoraki sposób, co sprawia, że opiekunowie zbiorów stają przed najrozmaitszymi wyzwaniami. Z tego powodu dobrym rozwiązaniem jest indywidualizacja procesów opieki nad dziełem. Dokładne i odrębne przygotowanie procedur użyczenia, transportu i ekspozycji w oparciu o opracowane źródła dokumentacyjne pozwala na bezpieczne i właściwe ich

przeprowadzenie nawet w wypadku najbardziej skomplikowanych dzieł. Umożliwia to wypełnianie z powodzeniem jednej z zasadniczych misji zbiorów publicznych, jaką jest ich prezentacja.

Wybrana bibliografia:

M. Bogdańska-Krzyżanek,, Joanna Egit-Pużyńska, *O opiece nad kolekcją*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008.

M. Jadzińska, *Rola dokumentacji w procesie zachowania i konserwacji sztuki współczesnej*, „Sztuka i Dokumentacja” 2011, nr 4, s. 71–81.

I. Szmelter, *Elementy nowej teorii konserwacji dziedzictwa sztuki wizualnej. Ratunek dla ochrony dawnej sztuki nietypowej i sztuki współczesnej*, „Sztuka i Dokumentacja” 2017, nr 17, s. 155–181.

I. Szmelter, *Nowa rama konceptualna opieki nad dziedzictwem sztuki nowoczesnej jako podstawa projektu konserwatorskiego oraz nowych procedur w budowaniu kolekcji*, „Biuletyn Konserwatorów Dzieł Sztuki” 2008, t. 19, nr 1/4, s. 72–75.

Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek – historyczka sztuki, w latach 2008–2020 kierowniczka działu zbiorów i inwentarzy Zachęty. Od 2021 roku pracuje w dziale zbiorów Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN jako kierowniczka sekcji ewidencji i ruchu zbiorów. Specjalizuje się w opiece nad zbiorami sztuki współczesnej. Kuratorka wystaw z kolekcji Zachęty, współredaktorka książki *O opiece nad kolekcją*, współautorka *Bardzo nam się podoba. Sztuka. Współczesna. Pytania i Grafika Polska w CBWA 1956–1971* (seria Archiwum Zachęty). Od 2017 roku członkini Polskiego Stowarzyszenia Inwentaryzatorów Muzealnych, w latach 2018–2020 przewodnicząca Komisji Rewizyjnej, a od 2020 członkini zarządu.

Podziękowania

Chciałabym podziękować wszystkim osobom zaangażowanym w organizację warsztatów oraz realizację tego wydawnictwa. Przede wszystkim dziękuję Agnieszce Sowie za współpracę merytoryczną i organizacyjną warsztatów, a także ich koordynację w Muzeum Śląskim w Katowicach. Dziękuję Aldonie Modrzewskiej za współorganizację spotkania w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, a dyrekcji obu instytucji za ich gośzczenie.

Wyrazy podziękowania pragnę przekazać zespołowi NIMOZ, a w szczególności dyrektorowi prof. Piotrowi Majewskiemu za wsparcie finansowe i organizacyjne, zastępczyni dyrektora Katarzynie Zielonce-Kołtońskiej i Alicji de Rosset za inspirację do opublikowania tych materiałów, Karolinie Bramie i Anicie Puzynie za pomoc techniczną i koordynacyjną. Dziękuję Katarzynie Reszce, prezesce PSIM oraz zarządowi stowarzyszenia za wsparcie na każdym kroku powstawania niniejszej publikacji.

W szczególności zaś chciałabym wyrazić wdzięczność wszystkim prelegentkom i prelegentom oraz prowadzącym warsztaty: Annie Barczyk, dr hab. Monice Jadzińskiej, Zofii Kerneder-Giemborek, Małgorzacie Momot, dr Kindze Olesiejuk, Edycie Plichcie, dr hab. Wojciechowi Szafrąnskiemu, Kati Szczecce, Joannie Szeligowskiej-Ferquhar, Dominice Sośnickiej i Agnieszce Sowie oraz wszystkim uczestnikom warsztatów – bez ich gotowości do podzielenia się wiedzą i doświadczeniem nie byłoby tego wydawnictwa.

Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek

(Ko)lekcja sztuki. Opieka nad zbiorami sztuki współczesnej

pod redakcją

Małgorzaty Bogdańskiej-Krzyżanek

Wydawcą publikacji jest Polskie Stowarzyszenie Inwentaryzatorów Muzealnych
w ramach działalności statutowej



Publikacja wydana przy współpracy Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów



projekt graficzny, skład i łamanie:

Dorota Karaszewska, Krzysztof Łukawski

redakcja: Jolanta Pieńkos

© Polskie Stowarzyszenie Inwentaryzatorów Muzealnych, Narodowy Instytut Muzealnictwa
i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2021

ISBN 978-83-963100-1-9

na okładce: Robert Kuśmirowski, *Bez tytułu* (fragment), 2009/2016, kolekcja Muzeum Sztuki
Współczesnej w Krakowie MOCAK, fot. Zofia Kerneder-Giemborek

na następnej stronie: Evelyn Loschy, *Bez tytułu [kinetic sculpture #4]* (fragment), 2016–2017,
kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, fot. Rafał Sosin

Działalność statutową wsparli:



