

Monika Jadzińska

Rola dokumentacji w procesie zachowania i konserwacji sztuki współczesnej

Sztuka i Dokumentacja nr 4, 71-79

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ROLA DOKUMENTACJI W PROCESIE ZACHOWANIA I KONSERWACJI SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

Wprowadzenie

Sztuka odzwierciedla różnorodność i dynamikę ludzkiego doświadczenia czasów jej współczesnych. Sztuka naszych czasów odbija cywilizacyjne i kulturowe zmiany, globalizację i zróżnicowanie oraz zawrotne tempo przemian. Rzeczywistość prowokuje twórców do szukania nowych form wyrażania artystycznego poprzez wykorzystanie praktycznie nieograniczonego wachlarza mediów artystycznych i pozaartystycznych oraz nowoczesnych technologii. Częścią estetycznego efektu stał się proces, przestrzeń, miejsce, elementy sensualne czy interakcja pomiędzy dziełem a widzem.

Ogromna różnorodność w sferze idei, materii i formy we współczesnej sztuce nowoczesnej¹ powoduje, że nie wiemy czy i w jakiej postaci dzieła te zachowają się dla przyszłych pokoleń². Na ten kształt mają wpływ nie tylko sam artysta, poprzez dobór środków, mediów i przestrzeni, ale i późniejsi *stakeholders* – właściciele, kuratorzy czy konserwatorzy, współdecydujący o losie dzieła. Dotyczy to przede wszystkim form niekonwencjonalnych: instalacji, environments, obiektów kinetycznych, performances, sztuki konceptualnej, *time-based media* i innych. Dzieło przestało być obiektem rozumianym jedynie w sensie fizycznym, stając się hybrydą spajającą znaczenia, relacje, procesy oraz materię. Dynamiczny i otwarty charakter sztuki, inny stosunek do materii w stosunku do tradycyjnych dyscyplin, „niedokończoność” i fakt ukonstytuowania dopiero poprzez percepcję odbiorcy, wywołuje potrzebę wskazania nowatorskich koncepcji dotyczących interpreta-

cji i zachowania utworów wizualnych³. Nowe musi być podejście do kwestii opieki, ochrony i konserwacji, ale i autorstwa, reprodukcyjności, trwałości czy zmienności. Jedną z form opieki i zachowania tej sztuki jest jej odpowiednia rejestracja i dokumentacja.

Rola dokumentacji konserwatorskiej

Konserwacja tradycyjnych dzieł sztuki ma za zadanie zachowanie i przedłużenie życia obiektu, którym to dzieło sztuki jest. Obiekt rozumiany jest tu w kategoriach przedmiotu, który może być poddany obserwacji, szczegółowej analizie badawczej i wreszcie pracom, mającym na celu jego utrwalenie. Analizujemy więc oryginalny materiał, warsztat, czas i miejsce powstania, które stanowią świadectwo pozostawione nam przez poprzednie pokolenia. Dzięki wykorzystaniu badań instrumentalnych i analiz z dziedziny historii sztuki, skupiamy się na rozpoznaniu autora, atrybucji, materiałów, technik, technologii i narzędzi pracy. Dzięki badaniom potwierdzającym dowody autorstwa stwierdzamy, że obiekt, należący najczęściej do konkretnej klasy obiektów, wykonany był ręką danego artysty lub jego współpracowników, w danym okresie i miejscu. Mając wszystkie potrzebne dane, możemy precyzyjnie określić potrzeby, znaleźć rozwiązania prowadzące do zachowania dzieła sztuki i przeprowadzić konserwację-restaurację. To wszystko dokumentujemy. Dokumentacja konserwatorska dzieła sztuki „tradycyjnej” zawiera więc opis z dziedziny historii sztuki, analizę ikonograficzną, stylistyczną, materiałową, opis stanu zachowania, przyczyn zniszczeń, pro-

jekt konserwatorski, plan prac konserwatorskich oraz jego realizację.

Nowa rola dokumentacji

W przypadku dzieł sztuki współczesnej, zwłaszcza tej niekonwencjonalnej, rola dokumentacji jest jednak znacznie większa. Oprócz wyżej wymienionych funkcji, dokumentacja staje się absolutnie niezbędna dla całej egzystencji dzieła: jego zrozumienia, przeprowadzania prac konserwatorskich (zarówno konserwacji aktywnej, jak i profilaktycznej), instalacyjnych, aranżacyjnych, wystawienniczych, transportowych i wielu innych.

„Dokumentacja stanowić będzie często jedyne źródło, na którym w przyszłości działania nad zachowaniem i prezentacją będą mogły bazować. Stanowić też może alternatywę w stosunku do działań konserwatorskich nad materialną tkanką obiektu”⁴.

Wobec kompleksowego charakteru dziedzictwa sztuki współczesnej, dokumentacja zaczęła mieć charakter bardziej dynamiczny –

„dokumentacja ma za zadanie przygotować narzędzia dla konserwatora, by złagodzić wrażenie ryzyka nieznamomoci jak dzieło zainstalować, wyeksponować, przedstawić i zachować na przyszłość”⁵.

Opieka nad tego typu realizacjami wymaga dokumentacji obejmującej: szerokie rozpoznanie dzieła w zakresie materii, formy, kontekstu powstania i relacji z przestrzenią itd.; badania humanistyczne określające ideę i wartości dzieła, a także (w miarę konieczności) szerokie spektrum badań z dziedziny nauk ścisłych (chemia, fizyka, mikrobiologia i inne) nad materią i technikami wykonania. Dokumentacja powinna towarzyszyć dziełu przez cały okres jego „życia” (po angielsku określane jako *lifespan*), będąc sukcesywnie uzupełnianą.

„Zmniejszyła się granica pomiędzy dokumentacją, archiwizacją, a konserwacją-restauracją”⁶.

Optymalną sytuacją jest dokumentowanie już samego procesu powstawania dzieła (szczególnie w przypadku projektów realizowanych bezpośrednio w przestrzeni wystawienniczej). Dalej, konserwator obecny być musi przy akwizycji, czyli przyjęciu obiektu do kolekcji bądź na wystawę, dokumentując stan zachowania

dzieła, warunki aranżacji oraz możliwości jego prezentacji, działając na bazie wskazówek autorskich. Określa się warunki magazynowania, transportu oraz ekspozycji. Deklaracje artysty oraz historię dotyczącą powstania, trwania dzieła, znaczenia poszczególnych elementów, jak również sugestie na temat zachowania na przyszłość uzyskuje się u samego „źródła”. Służą temu specjalistyczne wywiady z artystą, jego współpracownikami, rodziną, poprzednimi kuratorami wystaw, konserwatorami, technikami itd. Wszystko to musi być w czytelny, klarowny i łatwy do wykorzystania sposób zawarte w dokumentacji. Mając tak rozpoznany i opisany obiekt można, bez szkody dla dzieła, określić projekt opieki konserwatorskiej, decydując się, w zależności od charakteru dzieła i jego stanu zachowania, na działania profilaktyczne lub w przyszłości na aktywną ingerencję (np. wymianę pewnych elementów, re-instalację, stworzenie rekonstrukcji, replik czy emulacji).

Znaczenie dokumentacji

Dokumentacja konserwatorska spełnia wiele funkcji. Ważna jest jej rola jako pomocy w pracy muzealno-edukacyjno-pedagogicznej dla różnego rodzaju placówek zajmujących się opieką i ochroną dzieł sztuki. Ważna jest dla konserwatora, sprawującego bezpośrednio tę opiekę, dla kuratora odpowiedzialnego za kształt projektu w kolejnych ekspozycjach, ale również i dla samego artysty. Dokumentacja stała się orężem w obronie jego praw, w obronie zachowania autorskich intencji – czymś w rodzaju certyfikatu autorskiego. Dlatego też potrzebę tworzenia takiej dokumentacji wyrażają nie tylko profesjonaliści odpowiedzialni za zachowanie dziedzictwa kulturowego, ale i sami artyści, dbający o przetrwanie swoich prac w kształcie zgodnym z ich intencją. Mirosław Bałka określił to tak:

„Myślę o potrzebie totalnej archiwizacji. Szczególnie dziś jest to ważne. Bo można się pomylić wieszając np. instalacje, co, do których nie wolno się pomylić, bo to ma znaczenie. Jest to najistotniejsze przy pracach niekonwencjonalnych”⁷.

„Zachowanie przez dokumentację”

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 cha-

rakteru dzieła i dokumentacji: „zachowaniem dzieła przez dokumentację” bądź „konserwacją przez dokumentację”.

Zjawisko zastąpienia dzieła jego dokumentacją pojawiło się na początku XX wieku. Już w 1919 roku jedno z *ready made* Marcela Duchampa powstało jako dzieło efemeryczne i zostało zachowane jedynie w formie fotograficznej dokumentacji pewnego procesu. Był to, „podarowany” siostrze Suzanne, oryginalny prezent ślubny: *Le Readymade malheureux (Nieszczęśliwy ready made)*. Duchamp poinstruował mianowicie młodą parę, by na balkonie powiesili na sznurku książkę o geometrii, tak, aby wiatr mógł „wędrować po książce, wybrać własne problemy, przewracać i wydzierać strony”⁸. Zapisem i jedynym śladem po tej pracy, miała być zrobiona przez państwa młodych fotografia.

Od lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku eliminacja przedmiotu artystycznego i przedstawienie dzieła sztuki jedynie poprzez jego dokumentację stała się faktem. „Egzystencja dzieła jest potwierdzana jedynie przez dokumentację przybierającą formę fotografii, planów, rysunków itp.” twierdził Douglas Huebler w 1968 roku⁹. Na początku lat siedemdziesiątych zwrócili na to również uwagę Wiesław Borowski i Andrzej Turowski: „Dzieło sztuki uwolnione od funkcji i formy – komentowali nową sytuację twórcy Galerii Foksal – pojawia się jako jednorazowa aktualizacja idei bez materialnego śladu. Udostępnia się je w postaci zapisu, który jest albo dokumentem, albo projektem. Dzieło nie poddaje się niczemu, co byłoby pretekstem dla informacji, ponieważ samo identyfikuje się z informacją o sobie. Dzieło sztuki straciło swą trwałość”¹⁰. Przykładem prac, dla których przekazywaniem, niekiedy wyłącznym świadectwem istnienia jest dokumentacja, są instalacje zaliczane do nurtu sztuki ziemi. Przykładowo *Spiral Jetty* Roberta Smithona (1970) to gigantyczna spirala na brzegu Great Salt Lake na środku pustyni, stworzona z okolicznych czarnych, bazaltowych kamieni, ziemi i soli. Proces kreacji i jej efekt sfilmowano i sfotografowano, zaś samo dzieło cyklicznie i naturalnie zatopiane jest przez wody jeziora. Ostatnio odbyła się batalia zakazująca firmie rafinerijnej odwiertu w pobliżu obiektu i cała kampania opująca się za stworzeniem specjalnej „strefy ochronnej”, gdyż spirala ponownie ukazała się spod wód jeziora¹¹. Przez lata jednak *Spiral Jetty* istniała w świadomości społecznej wyłącznie dzięki dokumentacji.

Wobec degradacji lub braku dzieła, dokumentacja jest więc ważna nie tylko dla osób odpowiedzialnych za jego zachowanie. Dla artysty może być ona swego rodzaju koncepcyjnym wykładnikiem dzieła i jako taka sprzedawana jest galeriom. Przykładem mogą być instrukcje do dzieł Sol LeWitta, czy praca Piotra Uklańskiego sprzedana w formie certyfikatu pt. *Wet Floor (Mokra podłoga)* z 2000 roku – kałuża wody na podłodze, w której odbijały się wiszące na ścianach obrazy. „Dokumentacja uzyskała niejasny status – pomiędzy dziełem sztuki a odnośnikiem do niego”¹², stając się zapisem koncepcji artysty, realizacją, którą zajmują się inni.

Wywiady z artystami

Niejednokrotnie jest tak, że artysta tworząc dzieło nie myślał o jego przetrwaniu, lub wręcz tworzył je jednorazowo na daną wystawę, i nagle okazywało się, że jakaś instytucja czy kolekcjoner chce ją kupić, przedłużyć jej żywot, zachować na przyszłość lub mieć możliwość wiernego jej odtworzenia. I wówczas to dokumentacja zapewnia przetrwanie dzieła. Poważną więc część dokumentacji instalacji powinny stanowić wywiady z artystami (ich uczniami, współpracownikami, członkami rodziny itd.) na temat autentyzmu idei, materii i potencjalnego doświadczenia odbiorcy. Rejestracja intencji artysty odnośnie użytych materiałów i ich trwałości, technik, limitów postępowania konserwatorskiego i kuratorskiego, a przede wszystkim idei i przesłania zawartego w dziele, uchroni w przyszłości przed niezrozumieniem i wypaczeniem autorskiego przekazu. Wszystko to jest niezmiernie ważne dla opracowania strategii zachowania i konserwacji oraz ekspozycji.

W niektórych krajach już na początku dwudziestego wieku zauważono potrzebę gromadzenia opinii stwierdzających intencje artysty odnośnie przesłania, zachowania dzieł, znaczenia wykorzystywanych mediów, czy rodzaju użytych materiałów. Ysbrand Hummelen, holenderski konserwator, podaje przykład z roku 1939, kiedy to urzędnik amsterdamskiego ratusza (Georg Rueter, również artysta) wyraził zainteresowanie opiniami artystów na temat ich własnych dzieł i poprosił o spisanie ich w formie kwestionariusza. Był to pionierski gest zrozumienia roli samego artysty w opiece nad dziełami sztuk wizualnych i systematycznej pracy nad zbieraniem tego typu informacji. Reuter pisał w uzasadnieniu:

„Każdy artysta udoskonala metody pracy, które prowadzą go do osiągnięcia celów zgodnych z jego wizją. Metody pracy, materiały i techniki mogą się zmieniać w zależności od artysty. Władze miasta Amsterdam, chcąc zadbać o przyszłość kolekcji im powierzonych, stawiają przed artystą wymóg kooperacji w postaci sporządzenia instrukcji”¹³.

Wyraźnie rysuje się świadomość tego, jak istotna jest informacja o materiałach, ale i spisanie autorskich intencji ich użycia. Jednak przez całe dziesięciolecie nie powstała nigdzie żadna inicjatywa w systematyczny sposób dokumentująca tego typu informacje, zaprzeczając tym samym szansę utrwalenia autorskiego komentarza do dzieł, które tego najbardziej wymagają. Związane to było prawdopodobnie z nieuzasadnionym lękiem twórców przed ograniczeniem wolności artystycznej, swobodnego i niczym nieskrępowanego wypowiedzianiu się poprzez użycie takich, a nie innych materiałów. Delikatność i nietrwałość materiałów i ich kombinacji zauważono dopiero po pewnym czasie, kiedy zaczęły ulegać destrukcji. Następowala szybka zmiana oryginalnego wyglądu dzieł na skutek degradacji materiałów, co zaczynało się niekiedy już w parę lat po stworzeniu dzieła, jeszcze za życia artysty.

„Widoczny był rozdźwięk pomiędzy percepcją obiektu jako dokumentu historycznego, a pamięcią twórcy o obiekcie w jego oryginalnym kontekście”¹⁴.

Artyści zaczęli dostrzegać, jak wraz z procesem starzenia ulega wypaczeniu sens ich dzieł, jak bardzo traci na tym ich autentyczność. Hummelen sugeruje, że brak akceptacji takiego stanu przez artystów brał się również z tego, że zmieniała się nie tylko fizyczna forma, ale i funkcja obiektów, zmieniając dzieła we własne relikty. Stąd wzrosła chęć współpracy z konserwatorami i udzielania im informacji w formie wywiadów, ankiet, rozmów, czy instrukcji. Wśród konserwatorów, historyków sztuki i kuratorów natomiast wzrosła świadomość wagi takiego przedsięwzięcia – artysta, nie obiekt, stał się niekiedy pierwszym źródłem informacji, np. w trakcie instalowania dzieła. Te informacje można sukcesywnie uzupełniać, weryfikować, porównywać z wynikami badań instrumentalnych itd., a dzięki temu, w przyszłości uniknąć pracochłonnych i kosztownych badań i zafałszowań interpretacyjnych.

Dokumentacja więc to rodzaj „czarnej skrzynki” – zbioru danych, które niezależnie od tego, czy samo dzieło będzie istniało, są zgromadzone, usystematyzowane i będą stanowić źródło informacji i bazę dla wszelkich badań, analiz humanistycznych i działań konserwatorskich w przyszłości. Od lat dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku opracowania konkretnej formuły takich wywiadów, swoistego „przewodnika”, podjęła się grupa profesjonalistów różnych dziedzin INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art) tworząc dla różnego rodzaju dzieł sztuki współczesnej i nowoczesnej metodologię komunikacji z artystami¹⁵.

Kiedy i jak dokumentować dzieło sztuki

Oczywistym (co najmniej od czasu ustanowienia Karty Weneckiej w 1964 roku, stanowiącej wykładnię etyczną w zakresie ochrony zabytków) jest wymóg tworzenia dokumentacji towarzyszącej każdej konserwacji dzieła sztuki. Działalność profilaktyczna odnośnie dzieł sztuki współczesnej i nowoczesnej zakłada jednak rozpoczęcie dokumentacji przed zaczęciem jakichkolwiek interwencji – w czasie akwizycji dzieła. Możliwe i pożądane jest współuczestnictwo konserwatora jeszcze wcześniej – w trakcie fazy koncepcyjnej (pomoc w doborze materiałów i rozwiązywaniu problemów technologicznych). Choć nie jest to częsty proceder, może być pomocny w rozumieniu pewnych wyborów autorskich. W momencie tworzenia artysta instaluje dzieło w przestrzeni muzealnej lub galeryjnej. Jeżeli robią to jego asystenci, działają zwykle według dokładnych instrukcji określonych przez autora.

„Zrozumienie, jak to zrobić, wymaga przyswojenia nowych umiejętności ważnych dla właściwego wykonania dzieła, umiejętności nabytych od artysty lub asystentów. To przykład zaangażowania konserwatora na etapie produkcji dzieła, kiedy podejmuje on odpowiedzialność udokumentowania całego procesu i wraz z innymi pracownikami muzeum, przechowuje pamięć jak zainstalować dzieło w przyszłości”¹⁶.

Nie można się tu ograniczyć do prostej karty obiektu. Dokumentacja taka powinna zawierać rejestrację (w formie opisowej, fotograficznej, wideo, rysunkowej itp.) instalacji dzieła wykonanego przez artystę (lub wyznaczonych przez niego ludzi) i wywiad z artystą. W kolejnych etapach „życia” dzieła dokumentowanie dotyczy: konstrukcji/struktury; materiałów i techno-

logii, ich analiz i badań; historii obiektu; ekspozycji; pakowania i transportu (w sztuce nowoczesnej niezwykle ważne informacje); raportów stanu zachowania, przyczyn zniszczeń, opisy przeprowadzonych prac naprawczych, konserwatorskich i wiele innych. Jako załączniki gromadzi się wszelkie dokumenty mogące w przyszłości ułatwić postępowanie konserwatorsko-kuratoryjne: korespondencje, projekty, rysunki, certyfikaty i instrukcje autorskie. Do dobrej praktyki nowoczesnej opieki i konserwacji dzieła sztuki współczesnej należy tworzenie bazy materiałowej danego artysty (tzw. *artists' box*). 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 również jako baza do różnego rodzaju badań i analiz.

Osobną kwestią jest dokumentacja nowych technologii, kaset wideo czy filmów. Zajmują się tym specjalistyczne instytucje takie jak np. Montevideo Netherlands Institute, oraz wyspecjalizowane studia. 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, by nie zużywać oryginału.

Przykład: dokumentacja instalacji

W przypadku sztuki niekonwencjonalnej – np. instalacji, moment montażu dzieła jest dobrym (nie raz jedynym) momentem do przeprowadzenia analizy, wywiadu, stworzenia dokumentacji materiałowej, sytuacyjnej, określenia różnych aspektów potrzebnych w przyszłości do przeprowadzenia prac konserwatorsko-kuratoryjnych. Towarzyszyć jej musi również dokładna dokumentacja fotograficzna całości i poszczególnych elementów¹⁷. Podstawą do sporządzenia precyzyjnej dokumentacji dzieł instalacji jest opis dzieła 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. Przykładowo – konserwator Maïke Grün z Doerner Institut, na podstawie paru dzieł z kolekcji Pinakotek der Moderne w Monachium (m.in. dzieł Josepha Beuysa, Pipilotti Rist, Freda Sandbacha, Marka Mandersa, Thomasa Hirschorna), przeprowadził analizę możliwości wykorzystania technik geodezyjnych (tachymetrii, fotogrametrii cyfrowej, fotografii cyfrowej, lasera skaningowego i innych) do stworzenia dokumentacji instalacji. Jak ważne jest sporządzenie dokładnej dokumentacji umożliwiającej ewentualną re-instalację dzieła w przyszłości można prześledzić na przykładzie *Doppelgarage* Thomasa Hirschorna z 2002 roku¹⁸. Artysta określił tę pracę jako wyrażenie emocji i odpowiedź na wydarzenia sprzed i tuż po 11 września 2001 roku. Obiekt zajmował dwa sąsiadujące ze sobą ogromne pomieszczenia o łącznej powierzchni 120 m² z podłogą wyłożoną płytkami PCV, ścianami pokrytymi tekturą, światłami neonów i ogromną ilością przedmiotów codziennego użytku typu narzędzia, książki czy zdjęcia. Łączna ich ilość przekraczała 400. Hirschorn „zamykał” je wszystkie owijając zwykłą, bardzo złej jakości, szarą taśmą klejącą. Zarówno ogromna ilość elementów dzieła, jak i nietrwałość taśmy, która stanowiła zarówno element konstrukcyjny, jak i główny składnik masy, z której ulepione były niektóre elementy, np. nadnaturalnej wielkości grzyby – wszystko to stanowiło duży problem konserwatorski. Podstawą było stworzenie szczegółowej dokumentacji, uwzględniającej kompleksowość ułożenia przedmiotów, ich wzajemne relacje i relacje przestrzenne. Przy takiej ilości elementów i znaczeniu, jakie przywiązywał artysta do ich wzajemnych zależności, użyto różnorodnych technik dokumentacyjnych uwzględniając relacje przestrzenne. Były to pomiary geodezyjne, fotogrametryczne, tachymetryczne, badania przy użyciu lasera skaningowego oraz tradycyjne techniki dokumentacyjne – 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 źródła pochodzenia (np. firmy produkującej). Dzięki takiej dokumentacji wszelkie zmiany nietrwałych przedmiotów spowodowane procesem starzenia, ubytki czy zniszczenia mogą być szybko uchwycone. Największym problemem okazała się taśma oklejająca wszystkie przedmioty składowe i stanowiąca dla wielu z nich konstrukcję. Z wywiadów z Hirschornem wynikało, że w przyszłości, w momencie degradacji „powinno się wymienić ją na nową”. Oznacza to wymianę większej części instalacji. Zgoda artysty

wskazuje drogę działania w przyszłości, zaś dokładna dokumentacja i „przewodnik re-instalacji dzieła instalacji” pozwala na jego wierne odtworzenie. Inną kwestią jest pytanie o to, czy nakład środków i pracy jest adekwatny do uzyskanego efektu. Ponadto z wypowiedzi artystów wynika, że z jednej strony są zachwyceni tak poważnym potraktowaniem ich dzieł, z drugiej zaś wskazując na zmienny charakter instalacji, zostawiają (sobie bądź innym) otwartą drogę na przyszłość w postaci prawa do zmiany materii, formy, ustawienia dzieła w zależności od lokalizacji, parametrów miejsca ekspozycji czy kontekstu. Większość jednak zgodnie twierdzi, że sporządzenie dokładnej dokumentacji sytuacyjnej stwierdzającej stan „tu i teraz” stanowi absolutnie konieczną bazę wyjściową dla jakichkolwiek zmian¹⁹.

Rejestracja niematerialnych aspektów sztuki

Multimedialność sztuki współczesnej stawia przed osobami tworzącymi jej dokumentację zadanie dokładnej rejestracji również niematerialnych aspektów dzieła – ruchu, światła, dźwięku, zapachu itd. Przykładem niech będzie instalacja wideo Pipilotti Rist, dla której głównym elementem był bardzo głośny krzyk, wydobywający się z dziury wywierconej w podłodze. Brak wiadomości o tym, jaką rolę gra w tym wypadku odpowiednie natężenie dźwięku lub umieszczenie projektora w inny sposób, niwelowałoby sens dzieła. Trzeba w sposób precyzyjny określić potrzebne parametry²⁰. 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. Przykładowo, na potrzeby projektu UE Culture 2000: Inside Installations. Preservation & Presentation of Installation Art stworzona została metoda nazwana Photographic Procedures for Documenting the Movements of Kinetic Objects. 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 zadanym czasie. Ogromnie pomocną w tworzeniu dokładnej rejestracji i dokumentacji instalacji jest też technika wideo.

Systemy rejestracji

Rejestracja informacji o bardzo różnym charakterze nasyca wiele trudności czysto technicznych, jak i koncepcyjnych. Jak w logiczny i prosty w obsłudze sposób stworzyć, a potem zarządzać bazą danych łączącą tak różne formy dokumentacji, jak dokumenty opisowe, graficzne, fotograficzne, raporty, ekspertyzy, wyniki badań materiałów; pomiary światła, zapachu, dotyku, ruchu, przestrzeni; zapisy dźwiękowe, wideo, telewizyjne, filmowe; zapisy działań odbiorców, interakcji; materiały i przedmioty do przyszłej wymiany? Bez tych informacji opieka, ochrona, zarządzanie czy późniejsze odtworzenie niekonwencjonalnych dzieł sztuki współczesnej może być niemożliwe. Analogowe, a nawet cyfrowe systemy, w jakie dziś wyposażone są ośrodki dokumentacyjne i działy zajmujące się rejestracją w muzeach (dostosowane zazwyczaj do opisu tradycyjnych dyscyplin artystycznych), okazują się być niewystarczające. Multimedialny charakter instalacji uniemożliwia wpasowanie się w istniejące schematy. Szeroki zakres danych technicznych, jak i koncepcyjnych, wymaga stworzenia nowego systemu i użycia nowych narzędzi. Stworzeniem takiego systemu i opracowaniem przewodnika, który odpowie na pytanie, jak zarządzać tak wieloma różnymi w charakterze dokumentami i informacjami, zajęły się grupy badaczy w ramach wspomnianego projektu europejskiego Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art (2004-2007). Założeniem było stworzenie systemu kompatybilnego z istniejącymi (lub z możliwością ich włączenia), prostego w obsłudze, do wykorzystania przez różnych specjalistów zajmujących się dziełami sztuki (konserwatorów, historyków sztuki, technologów, naukowców, ale i techników, managerów, administratorów). Stworzono modele i propozycje systematyzacji: system Inside Installation Documentation Model i IDM; Schemat Dokumentacji Dzieł Sztuki Instalacji stworzony przez zespół ekspertów z Tate Gallery w Londynie i S.M.A.K. z Gandawy oraz Schemat Zarządzania Dokumentacją (*Document Manager*), autorstwa Craiga Gordona z MNCARS Madryt.

1. Projekt systemu dokumentacji dzieł sztuki instalacji *Inside Installation Documentation Model V* stworzony został przez grupę niemieckich konserwatorów zrzeszonych w związku *Verband der Restauratoren*, którzy rozpoczęli swoje prace w 2002 roku. Do pracy nad pro-

jektem zaproszeni zostali eksperci z takich instytucji jak: Museum Tinguely, Bazylea; Doerner Institut, 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 do stworzenia nowego był system już istniejący i wykorzystywany przez 15 niemieckich instytucji (tzw. *Gallery System*), odnoszący się do obiektów tradycyjnych dziedzin artystycznych, katalogujący dokumenty 3.5 miliona obiektów. Nowy system został zaprezentowany w 2006 roku przez Orta Schwankla na zebraniu roboczym grupy INCCA, w czasie prac nad projektem *Inside Installations*²¹.

2. Schemat Dokumentacji Dzieł Sztuki Instalacji powstał w kooperacji angielsko – belgijskiej (specjalności z TATE Gallery 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 – m.in. p. Elizabeth Orna²². Na drodze porównań stworzono „strukturę dokumentacji” uwzględniającą złożony charakter dzieł sztuki instalacji. Autorka artykułu, dr Monika Jadzińska, wraz z prof. Iwoną Szmelter, jako współtwórcy projektu UE Culture 2000: *Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art*, na podstawie tego schematu stworzyły dokumentację dzieła należącego do 33 dzieł pilotażowych projektu – *Trawa tylko trawa (Grass Just Grass)* K.M. Bednarskiego. Dokumentacja zawiera różnego rodzaju dokumenty opisowe, fotograficzne, rysunkowe, graficzne (m.in. analizę przestrzenną 3D), ekspertyzy, badania, zapisów wywiadów itp. (ok. 100 stron)²³.

3. Schemat Zarządzania Dokumentacjami (Document Manager), autorstwa Craiga Gordona, MNCARS Madryt (czerwiec 2007). Jest to aplikacja ustanowiona dla potrzeb usystematyzowania dokumentacji konserwatorskich, zawierających pliki opisowe, fotograficzne, graficzne i inne.

Zakończenie

Dokumentacja zawierająca odpowiednie rozpoznanie dzieła i jego wartości w sferze materialnej jak i koncepcyjnej, dokładny opis wszystkich jego aspektów i wskazówki na temat przyszłego użytkowania, daje jeśli nie pewność, to dużą szansę na właściwe zachowanie dzieła. W niektórych wypadkach staje się jedynym

świadectwem istnienia, lub wręcz ten obiekt zastępuje. Dbajmy o to, by tworzyć profesjonalną dokumentację dzieł sztuki, a nie będziemy mieli problemów w przyszłości. Bo, jak mówi przysłowie: „dach nie dlatego przecieka, że pada deszcz, ale dlatego, że jest w nim dziura”.

Monika JADZIŃSKA

Artykuł powstał na bazie jednego z rozdziałów pracy doktorskiej M. Jadzińskiej pt. *Dzieło Autentyczne. Opieka, zachowanie i konserwacja sztuki współczesnej na przykładzie sztuki instalacji*, obronionej w Instytucie Sztuki PAN (praca w druku, przewidywany termin publikacji: 2011 rok)

PRZYPISY:

1. „Współczesna sztuka nowoczesna” – sztuka tworzona współcześnie, posiadająca nowatorskie formy o bardzo szerokim zakresie i nieskończonej ilości kombinacji i zależności. Termin po raz pierwszy użyty w publikacji: A. Tomaszewski, *Conservation and Restoration of Works of Contemporary and Modern Art and Architecture*, [w:] *Conservation of Modern Art*, Copenhagen 1994, s. 22.
URL: http://www.bampfa.berkeley.edu/about_bampfa/avantgarde.html [stan: 22 września 2008].
2. M. Jadzińska, *The lifespan of Installation Art*, [w:] *Inside Installations. Preservation and presentation of Installation Art*, ed. G. Wharton, T. Sholte, Amsterdam, 2011 (w druku, przewidywany termin: marzec 2011).
3. I. Szmelter, *Nowa rama konceptualna opieki nad dziedzictwem sztuki nowoczesnej – jako podstawa projektu konserwatorskiego oraz nowych procedur w budowaniu kolekcji*, „Biuletyn Konserwatorów Dzieł Sztuki”, vol. 19, 2008, nr 1-4 (72-75), ss. 4-13; M. Jadzińska, „Art? Who comprehends Her?” *Model of recognizing the significance and authenticity in installation art, referat na seminarium PRACTIC’s*, Access2CA (Access to Contemporary art Conservation), Ljubljana grudzień 2009.
4. Y. Hummelen, *Conservation Strategies Conservation Strategies for Modern and Contemporary Art. Recent Development in the Netherlands*, Cr 3, 2005, s. 24.
5. P. Laurensen, *Inside Installations. Preservation Strategies. The Shifting Role of the Conservator*, URL: <http://www.insideinstallations.org/OCMT/mydocs/Shifting%20role%20of%20the%20conservator.pdf>, [stan: 2 grudnia 2008], s. 2.
6. *Archiving the Avant Garde. Documenting and Preserving Digital and Variable Media Art*, URL: http://www.bampfa.berkeley.edu/about_bampfa/avantgarde.html [stan: 22 września 2008].
7. Wywiad z Mirosławem Bałką przeprowadziła I. Szmelter, Galeria Zachęta, Warszawa 13 grudnia 2000, archiwum Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, ASP w Warszawie.
8. C. Tomkins, *Duchamp. Biografia*, tłum. I. Chlewińska, Poznań 2001, s. 196.
9. G. Dziamski, *Szkice o nowej sztuce*, Warszawa 1984, s. 90.
10. W. Borowski, A. Turowski, *Żywe archiwum – Dokumentacja*, Galeria Foksal, Warszawa 1971.
11. URL: www.spiraljetty.org [stan: 15 lipca 2009].
12. R. de Leeuw, *The Precarious Reconstruction of Installations*, [w:] *Modern Art, Who Cares?*, ed. Y. Hummelen, D. Sille, London 1999, s. 219.
13. *Letter from the City of Amsterdam Supervisory and Advisory Commission on Painting*, Gemeente Amsterdam no. 20 K, 1939, [w:] Y. Hummelen, *Conservation Strategies...* op. cit., s. 22.
14. *Mortality Immortality? The Legacy of 20th – Century Art*, ed. M. A. Corzo, Los Angeles 1998, ss. 3-12.
15. S. Gagne, *Artists’ Interviews: Art Conservation Program at Queen’s University*, 2006; P. Gardener, A. Burnstock, A. Vasconceles, *The Influence of Access to the Artist on the Conservation of Allen Jones’ Works from the 1960s*, 2008; F. Huys, *A Methodology for the Communication with Artists*, 2000; ICN/SBMK, *Scenario for Artists’ Interviews*, 1999; INCCA *Guide to Good Practice Artists Interviews*, 2002; *Inside*

-
- Installations: Research on Artist Participation*, 2007; N. Kersten-Pampiglione, *Artist Questionnaire Format for Works on Paper*, 2008; R. Macedo, *Contemporary Art Challenges to Conservation*, 2006; C. Scheidemann, *Men at Work: The Significance of the Material in the Collaboration Between Artist and Fabricator in the 1960s and 1970s*, 1999; C. Weyer, G. Heydenreich, *From Questionnaires to a Checklist for Dialogues*, 1999, [na:] URL: <http://www.incca.org/index.php/artists-participation> [stan: 18 lutego 2008].
- 16.** Ibidem.
- 17.** Wspomniany Mirosław Bałka podaje przykład perfekcyjnie działającej w tym zakresie prywatnej galerii Barbary Gladstone w Nowym Jorku, gdzie poza precyzyjną dokumentacją fotograficzną, opisem dzieła, jest też sporządzony przez pracownika galerii (tzw. *registratora*) opis, w którym ustala się z artystą dokładne odległości, rozstawienie poszczególnych elementów, ich ilość itp. „Kiedy z takim przygotowaniem dzieło z galerii Barbary Gladstone przyjeżdża na jakąś wystawę, moja obecność jest tam nawet niepotrzebna, bo czujne oko technika, posiadającego instrukcje poradzi sobie nawet beze mnie. Wiem, że te prace są w bezpiecznych rękach” [w:] Wywiad z Mirosławem Bałką przeprowadziła M. Jadzińska, pracownia artysty Otwock 13.11.2003, [w:] *Zachować dla przyszłości. Artysty warszawscy*, wyd. I. Szmelter, M. Jadzińska, Warszawa 2003, 3 płyty CD, również: archiwa Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, ASP w Warszawie. *18 Case Study* w Projekcie UE Culture 2000: *Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art*.
- 19.** M. Grün, *Measurement of Installation Art. Methods and Experience gained at Pinakothek der Moderne*, 2007, URL: http://www.insideinstallations.org/research/detail.php?r_id=439&ct=measurement [stan: 11 listopada 2008]
- 20.** Wywiad z kuratorem sztuki współczesnej Miladą Śliżińską przeprowadziła M. Jadzińska, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 13 czerwca 2009, nagranie i tekst: archiwum autorki.
- 21.** ort@ammora-fhrobs.de. System przetestowany był na multimedialnym obiekcie *Lichtraum. Hommage à Fontana* (zwanym też *ZeroRaum*), 1962/1992, autorstwa Marka Heinza, Pierre Otta i Ueckera Günthera. Obiekt składał się z 7 kinetycznych i świetlnych elementów, ważne było udokumentowanie jego wyglądu, stanu zachowania, historii, specyfikacji materiałowej, technicznej, relacji pomiędzy poszczególnymi elementami, zapis dźwięku, światła, ruchu, przeprowadzonych ekspozycji, działań konserwatorskich, stworzenie zaleceń dla przyszłych użytkowników i wiele innych, [za:] URL: <http://www.insideinstallations.org/research/index.php> [stan: 22 września 2008].
- 22.** Elizabeth Orna jest autorką następujących publikacji dotyczących tematu: E. Orna, Ch. Pettitt, *Information Handling In Museums*, Aldershot 1980; E. Orna, G. Stevens, *Managing Information for Research*, Londyn 1995, E. Orna, *Information Strategy in Practice*, Aldershot 2004; E. Orna, *Making Knowledge Visible: Communicating Knowledge Through Information Products*, Aldershot 2005.
- 23.** M. Jadzińska, I. Szmelter, *Case Study Grass just Grass*, K.M. Bednarski, Warszawa 2006, DVD (wersja angielska).
-