

Mirosław Wachowiak

Autoreferat w języku polskim i angielskim

Uniwersytet Mikołaja Kopernika

Zakład Konserwacji i Restauracji Sztuki Nowoczesnej

ul. Okrężna 17, 87- 100 Toruń

Toruń 2018

Toruń, 22.12.2018

AUTOREFERAT

1. Imię i nazwisko

Mirosław Wachowiak

2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe/artystyczne – z podaniem nazwy, miejsca i roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej

– czerwiec 2004 – dyplom magistra sztuki, specjalność konserwacja malarstwa i rzeźby polichromowanej, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu¹, Wydział Sztuk Pięknych²

Tytuł pracy: *Zachowane, dwustronnie malowane skrzydła ołtarza helskiego, datowane ok. 1500 r. – materiał i technika* (pod kierunkiem dr hab. J. Olszewskiej-Świetlik)

– grudzień 2008 – dyplom doktora nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce, UMK w Toruniu, WSP

Tytuł rozprawy: *Malarstwo olejne Józefa Pankiewicza – materiał i technika* (pod kierunkiem prof. zw. dra hab. D. Markowskiego)

3. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych/artystycznych

Zatrudniony na UMK, WSP, w Zakładzie Konserwacji i Restauracji Sztuki Nowoczesnej³ od lutego 2012 r.:

– 01.02.2012–30.09.2015 – asystent, pełen etat

– 01.10.2015– do dziś – adiunkt, pełen etat

Od 01.10.2016 do dziś na stanowisku Prodziekana ds. Kształcenia i Organizacji Studiów Wydziału Sztuk Pięknych UMK.

4. Wskazanie osiągnięcia wynikającego art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. 2016 r. poz. 882 ze zm. w Dz. U. z 2016 r. poz. 1311)

a) tytuł osiągnięcia naukowego/artystycznego:

Konserwacje i rekonstrukcje wybranych dzieł eksponowanych w Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu”⁴ w Toruniu na wystawach w latach 2009–2018 jako przykłady nietypowych ingerencji konserwatorskich w obiekty sztuki współczesnej żyjących artystów, wprowadzające nowe konteksty praktyki i etyki konserwatorskiej.

¹ W dalszej części Autoreferatu nazwę uczelni podaję w formie skrótu „UMK”.

² W dalszej części Autoreferatu nazwę wydziału podaję w formie skrótu „WSP”.

³ W dalszej części Autoreferatu nazwę zakładu podaję w formie skrótu „ZKiRSN”.

⁴ W dalszej części Autoreferatu nazwę Centrum Sztuki Współczesnej podaję w formie skrótu „CSW”.

Rozprawa: maszynopis komputerowy (Toruń 2018) oraz *Dokumentacja badawcza i fotograficzna dzieła habilitacyjnego*: maszynopis komputerowy (Toruń 2018).

b) autor pracy:

Mirosław Wachowiak

Formy upublicznienia wyników prac:

- 1) wystawa pt. *Mirosław Wachowiak. Konserwatorsko-artystyczne transgresje*, 24.04–15.06.2018, CSW „Znaki Czasu” w Toruniu
- 2) katalog wystawy: *Mirosław Wachowiak, Ingerencje konserwatorskie w dzieła artystów żyjących. Nowe konteksty praktyki i etyki konserwatorskiej*, CSW „Znaki Czasu”, Toruń 2018, ISBN 948-83-62881-95-6.

c) omówienie celu naukowego/artystycznego ww. pracy i osiągniętych wyników wraz z omówieniem ich ewentualnego wykorzystania

Cel artystyczny dzieła habilitacyjnego stanowi zapropozowanie metodyki i przeprowadzenie ingerencji konserwatorskich w wybrane nietradycyjne obiekty sztuki współczesnej, prezentowane na wystawach w CSW w Toruniu w latach 2009–2018, przywracające im pełną integralności i ekspresję znaczeń, ze wskazaniem wagi i roli obecności autora dla wyboru lub modyfikacji sposobu przeprowadzenia zabiegów konserwatorskich w najpełniejszy sposób uwzględniających pierwotne intencje twórcy i szeroko rozumiany kontekst dzieła.

Obiekty, za wyjątkiem obrazów Davida Lyncha, pochodziły z XXI wieku, a ich autorami byli artyści żyjący. Kontekst obecności autora, w różnorodny sposób wpływający na zakres, charakter i przebieg wykonywanych zabiegów konserwatorskich i restauratorskich, był głównym wyróżnikiem wybranych i włączonych w dzieło habilitacyjne ingerencji.

Kolejny cel stanowi wskazanie nowego kontekstu działalności konserwatora, zderzającego się z wyzwaniem opieki nad nietradycyjnymi dziełami sztuki współczesnej. Przeprowadzone konserwacje i restauracje dały bowiem asumpt do rozszerzonej refleksji nad ich umiejscowieniem w ramach klasycznie rozumianej filozofii, teorii i kodeksu etycznego postępowania konserwatorskiego. Analizę tych aspektów przeprowadzanych ingerencji podjęto w dopełniającej artystyczne dzieło habilitacyjne *Rozprawie habilitacyjnej, rozszerzonej o Dokumentację badawczą i fotograficzną dzieła habilitacyjnego*. Wskazano w nich istotne punkty odniesienia, pomocne dla konserwatora stykającego się w swej pracy z dziełami sztuki współczesnej, odmiennymi w charakterze od obiektów klasycznych – zarówno w sensie technicznym i materiałoznawczym, jak i artystycznym, ideowym oraz filozoficznym. Przeprowadzone ingerencje omówiono, akcentując jeden z najistotniejszych

komponentów tej skomplikowanej sytuacji – brzemiennej w skutki **obecność żyjącego artysty**.

Aspekt wybranych problemów technicznych praktycznej konserwacji dzieł sztuki współczesnej również stanowi przedmiot analizy dzieła habilitacyjnego dopełniając cele główne. W przypadku dzieł Davida Lyncha zmierzono się z koniecznością znalezienia sposobu przeprowadzenia bezpiecznej dezynfekcji oraz oczyszczenia ekstremalnie wrażliwych powierzchni malarskich, wykonanych z syntetycznych materiałów nieartystycznych, dzięki możliwie głębokiemu ich rozpoznaniu za pomocą metod instrumentalnych. Ich wykorzystanie pozwoliło na stwierdzenie chlorowanych polietylenów z dodatkami krzemianów i kaolinu jako podstawowego budulca nietypowej warstwy malarskiej na bazie syntetycznego kleju do wykładzin, pokrywanego ponadto - już na wczesnym etapie tworzenia, transparentnymi powłokami na bazie żywic alkidowych z krzemionką amorficzną - lakierami komercyjnymi służącymi w założeniu zabezpieczeniu eksponowanych na zewnątrz mebli ogrodowych. Kolejny zidentyfikowany materiał nieartystyczny to bazujący na poliocianie winylu klej stolarski używany do autorskich reperacji złuszczonej i spękaną warstwy malarskiej. Typowe materiały artystyczne natomiast to farby olejne (m. in czerwień kadmowa, czerń kostna i żelazowa, biel ołowiowa) oraz akrylowy grunt z dodatkiem bieli tytanowej i kredy. Szeroka gama metod badawczych (obserwacja mikroskopowa powierzchni, reflektografia fluorescencji wzbudzonej promieniowaniem UV, nieinwazyjne badania XRF przenośnym spektrometrem, analiza stratygrafii warstw w świetle ViS oraz UV, badania SEM-EDX, spektroskopia FTIR) pozwoliła na identyfikację materiałów, rozpoznanie techniki, oraz co ważne - na odróżnienie elementów świadomego, autorskiego, sztucznego postarzenia z włączeniem siatki spękań i odspajających się łusek, a także zamierzonych przez artystę ubytków warstwy malarskiej - od efektów nie przewidzianych przez twórcę i powstałych po czasie w wyniku naturalnych procesów, jak zabielenia substancji migrujących ku powierzchni.

Rozpoznanie materiałów, które okazały się niezwykle wrażliwe na tradycyjne metody oczyszczania i dezynfekcji (jeden z obiektów uległ zakażeniu grzybami pleśniowymi), pozwoliło na wykorzystanie w celu ich bezpiecznego przeprowadzenia osiągnięć w dziedzinie oczyszczania z użyciem mikroemulsji, najnowszych środków powierzchniowo czynnych, organicznych związków pierścieniowych na bazie związków krzemu oraz wodnych roztworów buforowych o modyfikowanym pH oraz przewodności jonowej. Odwołanie się do nowatorskich metod stosowanych pierwotnie głównie do wrażliwych warstw malarskich na bazie wodnych emulsji akrylowych pozwoliło na realizację konserwatorskiego celu szczegółowego habilitacyjnego dzieła artystycznego – rozszerzenia metodyki oczyszczania wrażliwych warstw malarskich na bazie syntetycznych materiałów nieartystycznych.

Dzięki przedstawionej artyście dokumentacji przeprowadzanych badań i poprzez podtrzymywaną komunikację w trakcie prowadzenia konserwacji, udało się pogłębić wiedzę uzyskaną podczas wcześniejszych analiz instrumentalnych. Uzyskano ponadto

informacje na temat wartościowania autorskiego wybranych efektów estetycznych, a także ostatecznie zidentyfikowano z jego pomocą nietypowe materiały. Potwierdzono nie tylko charakter chemiczny użytych środków, lecz ujawniono produkty konkretnych firm - dla gumy syntetycznej stanowiącej warstwę malarską na bazie chlorowanych polietylenów w olejach mineralnych - produkt Taylor 2080 Adhesive, w przypadku werniksu alkidowego - Man O'War Spar Varnish firmy Mc Closkey. Klej stolarski to Titebond III Ultimate Wood firmy Franklin International (USA). Farby olejne używane przez artystę pochodzą zasadniczo z firmy Talens. Dla części z materiałów, z włączeniem w największym stopniu budującej warstwę malarską gumy syntetycznej Taylor 2080 - otrzymano próbki modelowe oryginalnych środków użytych w trakcie tworzenia.

Dzięki interakcji z artystą zdobyte zostały informacje kluczowe nie tylko dla właściwego przeprowadzenia przedstawionych ingerencji, stanowiących część dzieła habilitacyjnego, ale i dla budowania bazy danych dla kolejnych konserwatorów w przyszłości opiekujących się obrazami Davida Lyncha, wykonanymi w nietypowych technikach i z wykorzystaniem komercyjnych przemysłowych środków nieartystycznych. Dzięki otrzymaniu próbek na części z nich będą mogły być prowadzone dalsze badania starzeniowe dotyczące metod ich najwłaściwszej konserwacji na postarzonych modelach.

Dla obiektu *Human Tree* Honzy Zamojskiego oraz *Planescape* Roberta Rumasa podstawowy cel przeprowadzenia właściwej konserwacji przywracającej integralność estetyczną i artystyczną został rozszerzony o kolejny – zapewnienie bezpiecznego transportu, montażu i ekspozycji dzieł, co umożliwiły zaproponowane dodatkowe rozwiązania konstrukcyjne, stanowiące przykłady szeroko rozumianej konserwacji profilaktycznej dzieł sztuki współczesnej.

Badaniom i konserwacji poddane zostały następujące prace:

– Davida Lyncha

Rock With Seven Eyes (1996), *Bob Sees Himself Walking Toward a Formidable Abstraction* (2001), *Bob's Antigravity Factory* (2000), *Bob's Dream* (2000), *Bob Loves Sally Until She Is Blue In The Face* (2000), *Mister Redman* (2000), *Bob Burns Tree* (2000)⁵. Wszystkie stanowią spójną technicznie i estetycznie grupę prac. Badaniom, bez działań konserwatorskich, poddano ponadto obraz *Bob Finds Himself In a World For Which He Has No Understanding* (2000).

Wyżej wymienione prace, poza obrazem *Bob's Antigravity Factory*, który ze względu na konieczność przeprowadzenia dezynfekcji i oczyszczania nie został zaprezentowany, były eksponowane w dniach 12.11.2017–12.02.2018 na wystawie *Silence and*

⁵ Wszystkie obrazy stanowiły własność artysty, co miało wpływ na zakres ingerencji, prowadzonych zgodnie z jego wolą.

Dynamism w CSW Toruń. Jej kuratorem był Marek Żydowicz. (wszystkie zostały zaprezentowane na kolejnej retrospektywie Lyncha zorganizowanej w 2018 roku w Maastricht).

Ponadto:

- rekonstrukcji poddano rzeźbę z plasteliny Tomasza Kowalskiego, stanowiącą część większej instalacji *site-specific Nocne zwiedzanie* (film [Normana Leto], obiekt, dwa obrazy olejne na płótnie, rzeźba wykorzystująca tkaninę i formy z plasteliny), prezentowaną na wystawie o tym samym tytule w CSW Toruń w dniach 10.12.2009–14.02.2010. Kuratorką wystawy była Joanna Zielińska;
- częściowej rekonstrukcji poddano obiekt Honzy Zamojskiego *Human Tree* (2013, rulon z tektury falistej z naniesionym przez szablon rysunkiem wykonanym ołówkiem, postument z dwóch prostopadłościanów z płyty HDF), prezentowany na wystawie *Take 5* (trzecia odsłona cyklu wystaw „Focus Poland”) w CSW Toruń w dniach 11.01–17.03.2013, której kuratorką była Frederike Fast. Działania rozszerzono o projekt i realizację dedykowanej obiektowi profesjonalnej skrzyni transportowej oraz postument z elementami zwiększającymi bezpieczeństwo przechowywania, transportu i ekspozycji;
- rekonstrukcji poddano wykonaną z plexiglasu zewnętrzną powłokę obiektu *Planescape* (2009) Roberta Rumasa i Zbigniewa Libery oraz zaproponowano konstrukcję przeznaczoną do jej bezpiecznego transportu i instrukcję nieinwazyjnego montażu i demontażu. Obiekt był eksponowany na wystawie *Poszliśmy do Croatan* w CSW Toruń w dniach 09.06–27.09.2009. Jej kuratorami byli Robert Rumas i Daniel Muzyczuk, za aranżację przestrzenną odpowiadał Robert Rumas;
- konserwacji poddano organy (ze sklejki, elementów mechanicznych i elektrycznych), będące częścią instalacji *Serce na dłoni* (2011) Massima Bartoliniego, eksponowane na wystawie *Serce na dłoni* w dniach 13.05–11.09.2011 w CSW Toruń. Kuratorką wystawy była Dobrila Denegri;
- opieką konserwatorską poprzez sukcesywną wymianę całkowicie i częściowo zużytych elementów objęto instalację Xárene Eskandar *Artifacts From a Parallel Universe: Tentative Architecture of Coastline Inhabitants Of The Other Earth* (2008, wełniany filc, system z metalowych przewodów zapamiętujących kształt, elementy elektroniczne, koncepcja i design: Xárene Eskandar, elektronika: Joshua Hernandez, producent: Grant Davis), prezentowanej na wystawie *Statek kosmiczny Ziemia* w dniach 24.05–28.08.2011 w CSW Toruń. Kuratorką wystawy była Dobrila Denegri;
- konserwacji poddano część instalacji *bez tytułu* Christiane Löhr (z zasuszonych roślin), prezentowanej na wystawie *Statek kosmiczny Ziemia* w dniach 24.05–28.08.2011 w CSW Toruń. Kuratorką wystawy była Dobrila Denegri,

– rekonstrukcji/wymianie elementów obiektu poddano zagrzybione, a konserwacji – uszkodzone mechanicznie części instalacji Patricka Tuttofuoco *Chinese Theatre* (wielkogabarytowe elementy z płyt HDF, neon, krzesła, zasłony z plastikowych elementów, własność Banku Unicredito, Mediolan, Włochy), prezentowanej na wystawie *Teatr życia*, w dniach 18.05–16.09.2012 w CSW Toruń. Kuratorką wystawy była Dobrila Denegri;

– dokonano konserwatorskiego przygotowania (m.in. dublaż z przekładką) oraz kontrolowanego przecięcia obrazu olejnego na płótnie Rafała Bujnowskiego *Skóra* (2004) jako element realizacji akcji artystycznej grupy Azorro. Obraz po przecięciu eksponowany był na *Idealnej wystawie – retrospektywie Supergrupy Azorro* w CSW Toruń w dniach 21.05–26.09.2010. Kuratorką wystawy była Joanna Zielińska.

Wyniki prac oraz ich praktyczne wykorzystanie

Przykłady wybranych ingerencji konserwatorskich, wchodzących w skład dzieła habilitacyjnego, stawiają najbardziej podstawowe pytania – o granice aktywności konserwatora i wartości etyczne, które powinny mu przyświecać, gdy mierząc się z opieką nad dziełami sztuki współczesnej, konfrontuje się jednocześnie z obecnością ich autora.

Jest to sytuacja niewątpliwie odmienna od klasycznej. Autor/autorzy tradycyjnego dzieła najczęściej nie żyją, a konserwator-restaurator porusza się w świecie zdefiniowanych zasad, stanowiących ramy jego działalności i zarysowujących granice jego etyki zawodowej.

W przypadku dzieła sztuki współczesnej bywa też, iż materia w sposób bardziej dosłowny staje się również jego „treścią” i warunkuje właściwe odczytanie kontekstu. Obiekty zwykle nie mają jeszcze ustalonej wartości historycznej, naukowej, kulturowej, emocjonalnej i dopiero budują się sposoby ich odczytywania. Ponadto tym, co okazuje się kluczowe dla postępowania konserwatorskiego z dziełami sztuki współczesnej i pełnego odczytania ich często niezwykle złożonego kontekstu – daleko wykraczającego poza analizę techniczno-materiałoznawczą – jest fakt aktywnej obecności żyjącego autora. Istotni dla procesu decyzyjnego związanego z konserwatorską ingerencją – bardziej niż w przypadku dzieł tradycyjnych – są ponadto ich właściciele, sami artyści, kolekcjonerzy, kuratorzy i producenci /realizatorzy wystaw.

Różne oczekiwania i postawy oraz zachodzenie na siebie obszarów odpowiedzialności – zarówno między konserwatorem i artystą, jak i innymi osobami włączonymi w obieg i ekspozycję dzieł – zarysowują pole ciągłej interakcji o nieoczekiwanych dla zaangażowanych stron skutkach, o nieustalanej jeszcze naturze, a co za tym idzie

stanowią aspekt niepomierne rozszerzający kontekst dokonywanych ingerencji w prezentowane dzieła⁶.

Kompozycje Davida Lyncha ilustrują problemy konserwacji prac wykonanych z nieartystycznych materiałów, zestawionych ze sobą w nieoczekiwany sposób w ramach nietypowej techniki autorskiej⁷. Przemysłowe produkty syntetyczne dopełniały wklejane w powierzchnię obrazów przedmioty znalezione, a niezwykle bogata tkanka malarska charakteryzowała się rozbudowanymi impastami, spękaniem, odspajającymi się łuskami warstwy malarskiej, autorskimi ubytkami, spęcherzeniami, łuskami przemieszczonymi i wklejonymi autorsko w obficie zaaplikowane na powierzchni warstwy transparentne na bazie spoiw olejnych i żywic sztucznych. Znajdujące się ponadto na powierzchni zabielenia, wydatnie komplikowały precyzyjne określenie stanu zachowania i odróżnienie efektów zamierzonych od powstałych w wyniku naturalnego starzenia. Niezwykle trudne okazały się procesy oczyszczania oraz dezynfekcji.

Tym jednak, co sprawiało, że ingerencje wyróżniały się na tle innych, była wola artysty, by osobiście przeprowadzić „konserwację” niektórych prac, m.in. obrazu *Rock With Seven Eyes* (1996). Autor oczekiwał asysty konserwatora w przeprowadzeniu procesu podklejenia odspojonej warstwy lakieru z wykorzystaniem nieodwracalnego kleju epoksydowego. Mimo wątpliwości etycznych co do zastosowanych przez artystę środków, po przyjęciu rozumienia autorskiej reperacji jako dalszego procesu tworzenia przeprowadzanego osobiście przez artystę na dziele nadal stanowiącym jego własność, konserwator włączył się w działania z nadzieją na wynikające z asysty możliwości komunikacji - i w jej wyniku - ewentualnej modyfikacji zastosowanych rozwiązań w przyszłości - w kierunku bliższych etyce konserwatorskiej. Działania z konserwatorem pozytywnie ocenione przez Lyncha skłoniły artystę do dalszych na dyptyku *Bob Sees Himself Walking Toward Formidable Abstraction* (2001). Były one dalekie od fachowej konserwacji. Komercyjny klej stolarski na bazie polioctanu winylu autor użył jako środek do konsolidacji odspajających się łusek warstwy malarskiej. Po raz kolejny konserwator wyraził wątpliwości i przedstawił argumenty za użyciem bezpieczniejszych, kontrolowalnych, odwracalnych środków. Proces stanowił jednak ingerencję autorską we własność artysty. Asysta konserwatora, nie mieszcząca się w ramach tradycyjnej konserwacji i jej etycznych założeń, pozwoliła nie tylko wcielić w życie zamierzenia artysty, lecz także ponownie podjąć z nim twórczą dyskusję. Pogłębiła ona wiedzę na temat technik używanych przez Lyncha do budowania obrazów i przeprowadzanych przez niego niestandardowych autorskich reperacji oraz umożliwiła rozpoznanie oryginalnych materiałów i otrzymanie ich próbek modelowych.

⁶ O te zachodzące na siebie obszary odpowiedzialności pytają autorzy tekstów, zebranych w publikacji pod nieco prowokacyjnym tytułem *Modern Art.: Who Cares?*, red. I. Hummelen, D. Sillé, Archetype, Londyn 2005.

⁷ Por.: <http://csw.torun.pl/csw/wystawa-david-lynch-silence-and-dynamism-22525/> (dostęp: 01.08.2018); wystawie *Silence and Dynamism*, poświęconej twórczości Davida Lyncha, towarzyszyła książka *David Lynch. Polskie spojrzenia*, red. A. Osmólska-Mętrak, R. Osiński, Fundacja Tumult, Toruń 2017.

Ostatecznie, po nabraniu do konserwatora zaufania w pełni wprowadzonego w autorskie założenia prac Lyncha, artysta zlecił mu przeprowadzenie kolejnych zabiegów, zgadzając się po konsultacjach na modyfikacje dotychczas stosowanych przez niego metod naprawczych i zastąpienie ich zgodnymi ze standardami etyki konserwatorskiej.

Odmowa uczestnictwa w autorskich ingerencjach przez konserwatora nie zapobiegłaby aplikacji środków wybranych przez Lyncha. Natomiast asysta przy tych działaniach pozwoliła na pełną dokumentację charakteru i zakresu reperacji oraz użytych środków, a nawiązany przy tej okazji dialog przyczynił się do wyrażenia przez artystę zgody na wprowadzanie konserwatorskich i etycznie akceptowalnych rozwiązań w ingerencjach w kolejne obrazy (podklejenie łusek roztworem wodnym kleju rybiego, uzupełnienie ubytków i retusz warstwy malarskiej farbami o spoiwie na bazie żywicy ketonowej, aplikacja odwracalnych matowych werniksów akrylowych w sprayu), a także zaowocowała w dalszej perspektywie lepszym rozpoznaniem dzieł. Ponadto charakter autorskiej ingerencji pozwala odczytywać ją w kategoriach przedłużenia aktu tworzenia, a przez to anuluje konieczność stosowania w niej tradycyjnych zasad konserwatorskich

Zgoda odmienną postawę przyjął Tomasz Kowalski⁸. Reakcją artysty na kradzież części dzieła wykonanego z plasteliny była, podjęta w porozumieniu z kuratorką decyzja o pełnej rekonstrukcji rzeźb rękami konserwatora. Konserwatorska rekonstrukcja – decyzją artysty – została włączona w pracę jako oryginalny i w pełni autentyczny element instalacji. Jest to jeden z radykalnych przykładów zmiany rozumienia autentyczności w dziele sztuki współczesnej oraz wagi decyzji żyjącego artysty dla autorskiej waloryzacji dzieła, w której jego integralność góruje nad tradycyjnie rozumianą autentycznością poszczególnych elementów. Decyzją twórcy unikalny element o charakterze autografu z odcisniętym niepowtarzalnym śladem dłoni artysty został zastąpiony rekonstrukcją.

W przypadku nieznacznej deformacji pracy *Human Tree* (2009) – rysunku na rulonie z tektury falistej – autor, Honza Zamojski, podjął decyzję o częściowym włączeniu konserwatora do rekonstrukcji dzieła, obejmującej odtworzenie tekturowego podłoża⁹. Na drodze komunikacji z artystą dokonano nieznacznej modyfikacji sposobu nawinięcia rulonu, wprowadzono rozwiązania zabezpieczające jego wrażliwe części przed urazami oraz zbudowano dedykowaną obiektowi skrzynię transportową. Działania poprawiające bezpieczeństwo miały charakter neutralny estetycznie. Na zrekonstruowanym przez zespół pod kierownictwem konserwatora rulonie Zamojski wykonał kolejną, już w pełni autorską część rekonstrukcji – na przygotowane podłoże naniósł rysunek o charakterze autografu.

⁸ Por. <http://csw.torun.pl/sztuka/wystawy/nocne-zwiedzanie-7890/> (dostęp: 21.08.2018).

⁹ *Take 5*, 11.01.2013–17.03.2013, kuratorka: Friederike Fast, CSW Toruń., por: <http://csw.torun.pl/sztuka/wystawy/focus-poland-project-3-take-5-6533/> (dostęp 01.08.2018); patrz też: *Take 5*, red. F. Fast, katalog wystawy, CSW, Toruń 2013.



Modyfikacja dzieła Massima Bartoliniego dotyczyła wykonanych przez niego organów ze sklejki, stanowiących część większej instalacji *Serce na dłoni*¹⁰. Praca, bazująca na warstwie brzmieniowej i ruchu, wykorzystywała elementy elektryczne. W reakcji na objawienie się w pracy w trakcie ekspozycji wewnętrznych wad konstrukcyjnych metalowych elementów, powodujących zmianę wydobywanej przez organy melodii, wykonano dokumentację audio i wideo, udostępnioną artyście w celu wypracowania sposobu właściwej ingerencji. Zaproponowana metoda naprawy w postaci nieznacznego doszlifowania metalowych części zyskała akceptację artysty. Ingerencja w materię przyniosła efekt w postaci powrotu pierwotnej melodii. W trakcie rozmowy telefonicznej artysta prosił ponadto o dokonanie korekty tempa pracy mechanizmu, osobiście decydując tym samym o finalnym brzmieniu utworu. Naruszenie – za zgodą artysty – konserwatorskiej zasady poszanowania oryginalnej materii dzieła pozwoliło ocalić integralność pracy i te aspekty jej autentyczności, które oddawały, zgodnie z rozumieniem autora - jej istotę – dźwięk i służący oddaniu melodii odpowiednio zaprogramowany ruch.

Akceptację dla wymiany zużywających się elementów dzieła ilustruje postawa przyjęta przez Xárene Eskandar. Autorka wyposażyła swoją realizację – wykonany ze sfilcowanej wełny strój, imitujący oddychanie dzięki elementom wykorzystującym efekt pamięci kształtu – w części zamienne w postaci termokurczliwych elementów, zmieniających się pod wpływem generowanej przepływem prądu temperatury¹¹. Delikatny ruch - indywidualny w swym tempie i charakterze dla każdego z elementów - widoczny na powierzchni jako rytmiczne skurcze i rozkurcze przypominające oddech - zmieniał się w wyniku ewolucyjnego, ale nierównomiernego zużycia, w inny sposób dla każdej ze składowych części. Decyzje o momencie i zakresie wymiany elementów dzieła wpływających na jego kinetykę miały w związku z tym charakter nieco arbitralny, relatywny i wkraczający w przestrzeń decyzji artystycznych. Istoty dzieła nie stanowiła bowiem trwała materia, lecz wpisana w nie zmienność, bliska żywemu organizmowi. Za utrzymanie tych jakości odpowiadał przez czas trwania wystawy konserwator, upoważniony przez autorkę do podejmowania subiektywnych decyzji, które miały konsekwencje estetyczne.

W dziele *Planescape* Roberta Rumasa i Zbigniewa Libery dokonano wymiany popękanego i zdeformowanego „płaszczka” z pleksi okrywającego wnętrze obiektu¹². Wymieniono i wzmocniono konstrukcyjnie bez ingerencji w estetykę element

¹⁰ Dzieło eksponowane na wystawie *Serce na dłoni*, 13.05–11.09.2011, kuratorka: Dobriła Denegri, CSW Toruń; por. <http://csw.torun.pl/sztuka/wystawy/serce-na-dloni-7062/> (dostęp: 01.08.2018). patrz też: Massimo Bartolini. *Serce na dłoni*, red. D. Denegri, katalog wystawy, CSW, Toruń 2011.

¹¹ Dzieło *Artifacts From a Parallel Universe: Tentative Architecture of Coastline Inhabitants Of The Other Earth* (2008), eksponowane na wystawie *Statek kosmiczny Ziemia*, 04.03–28.08.2011, kuratorka: Dobriła Denegri; por.: <http://csw.torun.pl/sztuka/wystawy/statek-kosmiczny-ziemnia-2-7329/> (dostęp: 01.08.2018); patrz też: *Statek kosmiczny Ziemia*, red. D. Denegri, katalog wystawy, CSW, Toruń 2011.

¹² Dzieło eksponowane na wystawie *Poszliśmy do Croatan*, 09.06.2009–27.09.2009, inicjatorzy: Robert Rumas i Daniel Muzyczuk, aranżacja przestrzenna: Robert Rumas, CSW Toruń; por. <http://csw.torun.pl/sztuka/wystawy/poszliśmy-do-croatan-8022/> (dostęp: 01.08.2018).

stanowiący obudowę instalacji dźwiękowej. Ze względu na „czystość” geometrycznej formy nie było zgody artystów na obecność jakichkolwiek śladów klejenia popękanych i zdeformowanych oryginalnych płyt plexiglasu. Wartość nowości górowała w tym wypadku zdecydowanie nad wartością dawności. Znaczenia generowane przez dzieło realizowały się niematerialnie, a materia miała jedynie służyć ich uwydatnieniu. Stąd – biorąc pod uwagę m.in. fakt, że pierwotnie zewnętrzne pokrycie pracy montowane było bez osobistego udziału artystów – podjęto decyzję o wymianie płaszcza z plexi, zgodnie z Brandiańską koncepcją dominacji *wizerunku* nad *strukturą*. Istotne było ponadto przygotowanie instrukcji transportu oraz opracowanie sposobu montażu i demontażu dzieła, która została opracowana przez zespół CSW i dołączona do pracy. Wprowadzone modyfikacje pozwoliły na bezpieczne przechowywanie, przemieszczanie i eksponowanie dzieła, co potwierdzono w czasie późniejszych ekspozycji obiektu m.in. na wystawach Hanowerze i Orońsku.

W przypadku instalacji Christiane Löhr – konstrukcji z zasuszonych roślin – artystka zapewniała rezerwar „części wymiennych” z zapasów dostarczonego przez nią herbarium¹³. Po zniszczeniu części instalacji w trakcie wystawy w CSW nie skorzystano z nich jednak. Po połamaniu części łodyg i ukruszeniu liści roślin tobołka, po konsultacji z Löhr konserwator kleił (z użyciem polioctanu winylu -Vinavil) żdźbło po żdźbło i listek po listku unikalne egzemplarze roślin, wybrane i użyte przez samą artystkę w procesie niepowtarzalnego komponowania instalacji w przestrzeniach wystawienniczych. Dzięki podjętej komunikacji udało się w ten sposób ocalić autentyzm i estetykę instalacji aranżowanej osobiście przez autorkę, z uszanowaniem procesu i wyboru dokonanego przez artystkę, bez wprowadzania nie zamierzonych przez nią elementów, mimo jej wstępnej zgody na wymianę połamanych żdźbeł na zupełnie „nowe” zasuszone rośliny.

Powyższe przykłady prezentują szerokie spektrum różnorodnych postaw artystów względem potrzeby zakresu i charakteru konserwacji i restauracji własnych dzieł. Niektórzy, tak jak Lynch, w pierwszych działaniach zakładali osobistą ingerencję naprawczą (stanowiącą przedłużenie aktu kreacji), inni dopuszczali częściową rekonstrukcję z włączeniem konserwatora w kwestie „techniczne”, a najbardziej „artystyczne” działania wykonywali osobiście (Honza Zamojski). Artyści dostarczali również ulegających zużyciu części wymiennych, pozwalających podtrzymać założony dynamiczny charakter dzieła (Bartolini - gumowe paski transmisyjne przenoszące ruch silnika na rotujący bęben imitujący pozytywkę uruchamiającą organy; Eskandar - termokurczliwe druciki generujące „oddech” - miejscowy skurcz materiału). W wybranych przypadkach wyartykułowana została przez nich zgoda na modyfikację autentycznej substancji w celu ocalenia bardziej kluczowych, niematerialnych jakości pracy, warunkujących jej integralność i pełnię autentyzmu (metalowe elementy, które po przeszlifowaniu przestały fałszować wydobywaną melodię w dziele Bartoliniego).

¹³ Wystawa *Statek kosmiczny Ziemia*, 04.03–28.08.2011, kuratorka: Dobriła Denegri; patrz też: D. Denegri, *Christiane Löhr*. [w:] *Statek kosmiczny...*, dz. cyt. s. 121.

Obrona tych wartości – zinterpretowana przez autorów i właścicieli – pozwalała też w przypadku niektórych ingerencji na całkowitą rekonstrukcję lub wymianę uszkodzonych elementów, nawet o charakterze autografu (rzeźby z plasteliny w instalacji *Nocne zwiedzanie* Kowalskiego). Często warstwa niematerialna górowała nad dogmatycznym przywiązaniem do wtórnej wobec znaczeń i esencji dzieła - materii oryginalnej, co zwłaszcza gdy miała charakter powtarzalnego elementu wykonanego bez udziału artysty - pozwalało na mocy decyzji autorów na wymianę (plexiglasowy płaszcz w *Planescape* Rumasa i Libery).

Niekiedy twórcy nie interesował udział w procesie decyzyjnym, dotyczącym ingerencji w jego dzieło, jak w przypadku *Chinese Theatre* Patricka Tuttofuoco¹⁴. Dialog z artystą został zastąpiony komunikacją z kuratorem kolekcji, który towarzyszył nabyciu dzieła i konfrontował jego znaczenia z autorem. Ponadto jego wiedza co do sposobu przechowywania bez możliwości stałego monitoringu obiektu w przypadku silnie zagrzybionych fragmentów wielkogabarytowej instalacji z płyt HDF mogła stanowić kolejny czynnik wpływający na decyzję co do sposobu przeprowadzenia konserwacji, podobnie jak aspekt bezpieczeństwa naruszonych konstrukcyjnie ciężkich płyt. Elementy pracy nienoszące śladów indywidualności artystycznej autora dały większą swobodę konserwacji poprzez wymianę zakażonych elementów. Nie niosły one ze sobą żadnych konkretnych znaczeń, a zastosowanie masowo produkowanych prefabrykatów i przemysłowych technik aplikacji farb dobieranych z wzorników umożliwiło dokładne naśladowanie oryginału. Po rekonstrukcji w profesjonalnym zakładzie stolarskim przygotowanym do operowania na wielkogabarytowych płytach elementów z płyt HDF, zostały pomalowane w technice oryginalnej z wykorzystaniem sprężarki farbami o spoiwie na bazie polioctanu winylu w warstwach spodnich i o spoiwie akrylowym w wierzchnich, zgodnie ze zidentyfikowanymi wcześniej w dziele oryginalnymi powłokami. Wymiana elementów o niezindywidualizowanym charakterze, wykonywana bez udziału artysty, a tylko według jego projektu, miała szerzej omówione w *Rozprawie* precedensy w przypadku konserwacji prac m. in. minimalistów amerykańskich oraz współczesnych instalacji. Nie zakażone elementy instalacji z płyt HDF poddane zostały konserwacji z uzupełnieniem warstw malarskich wykonanych farbami odwracalnymi o spoiwie na bazie żywicy ketonowej.

Najbardziej jaskrawy przykład wkraczania konserwatora w sferę *stricte* artystyczną – choć z wykorzystaniem swojej wiedzy i doświadczenia – stanowi włączenie się w performans grupy Azorro. W artykule¹⁵ poświęconym zainicjowanej przez artystów ingerencji w dzieło Rafała Bujnowskiego przywołano pojęcie transgresji, ze względu na

¹⁴ Obiekt wystawiany na wystawie *Teatr życia*, 18.05–16.09.2012, kuratorka: Dobriła Denegri, CSW Toruń, patrz: <http://csw.torun.pl/sztuka/wystawy/teatr-zycia-2-6908/> (dostęp: 01.08.2018); patrz też: *Teatr życia*, red. D. Denegri, katalog wystawy, CSW, Toruń 2012.

¹⁵ M. Wachowiak, S. A. Kamiński, *Konserwatorsko-artystyczne transgresje*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, z. XLV, 2014, s. 13–39; tychże. *Conservation-artistic transgressions. Ethical issues related to conservators' participation within artistic actions questioning or redefining objects' integrity*, [w:] *Current Technical Challenges in Paintings Conservation*, red. R. Clarricoates i inni, Archetype, Londyn 2015, s. 99–112.

niezaprzeczalne wyjście poza wyznaczone tradycją granice profesji. W tym wypadku konserwator, z wykorzystaniem tajników swego zawodu, na życzenie właścicieli - artystów - „niszczy” obraz ich kolegi, współuczestnicząc tym samym w tworzeniu kolejnego dzieła o charakterze silnie performatywnym i konceptualnym.

Mailowa wymiana zdań z konserwatorem obnażyła mylne przekonanie artystów, co do trafności proponowanych przez nich rozwiązań, które miały zapewniać trwałość stanu zachowania elementów obrazu po jego podzieleniu. Stąd zaproponowano inne procedury, bardziej zaawansowane (m.in. dublaż z przekładką z wykorzystaniem tkaniny syntetycznej oraz błon z Bevy 371, zabezpieczający przed deformacjami i w reakcji na zmiany temperatury i wilgotności względnej), wymagające jednak bezpośredniego włączenia się konserwatora w to działanie. Odmowa zaangażowania nie powstrzymałaby artystów przed realizacją swoich zamierzeń, poskutkowałaby natomiast tym, że cały proces odbyłby się w sposób niekontrolowany, narażający obraz na dalsze możliwe do uniknięcia zniszczenia już po podzieleniu. Działanie nie dotyczyło dzieła kluczowego z kulturowego punktu widzenia, ponadto stanowiło własność prywatną, podarowaną Azorro przez samego autora, świadomego ryzyka powierzenia swego dzieła w ręce grupy znanej z zamiłowania do prowokacyjnych akcji¹⁶. Ponadto głębsza analiza konceptualnych aspektów twórczości Bujnowskiego pozwoliła udowodnić, iż Azorro przez kontrowersyjny podział opatrzonej aktami notarialnymi, kontynuuje jego nietypowy sposób myślenia o obrazie, obnażający rynkowe uprzedmiotowienie i utowarowienie dzieła sztuki. Członkowie grupy doprowadzili artystyczne tezy Bujnowskiego do granic absurdu, a swą akcją paradoksalnie pozwolili jeszcze głośniejszym wybrzmieć pierwotnym znaczeniem, wpisany przez niego w zabezpieczoną i podzieloną z pomocą konserwatora *Skórę*.

Zwłaszcza ostatni przykład wydaje się tłumaczyć świadomie użyte sformułowanie „ingerencje konserwatorskie”. Rzadko były to bowiem konserwacje w tradycyjnym rozumieniu tego słowa. Sytuacje wynikające ze specyfiki samego dzieła, jego kontekstu czy postawy autora, nie pozwalały konserwatorowi na występowanie w bezpiecznej dla niego roli strażnika zasad. Mimo konieczności wdrażania nietradycyjnych rozwiązań, w dalszym ciągu występował on jednak w roli tego, który w nietypowy sposób troszczy się o dzieło w sytuacji włączenia go w performatywne działania kolejnych artystów. Konserwator, wciągnięty w orbitę działań *stricte* artystycznych, poszerzył obszar tradycyjnie przypisanych mu aktywności, co zmuszało go do niebezpiecznego przekraczania dotychczasowych standardów i granic profesji. Powodowane było to jednak uwzględnianiem woli artysty – kluczowym dla właściwej, holistycznej opieki, uwzględniającej intencję, kontekst i bogactwo znaczeń niesionych przez pracę. Kontrowersyjne podzielenie pracy było *de facto* nieoczywistym przedłużeniem pierwotnej akcji samego Bujnowskiego, ironicznie budującego posag swojej córki

¹⁶ Podejmowane decyzje szerzej analizowane są w artykule: M. Wachowiak, S. A. Kamiński, *Konserwatorsko-artystyczne transgresje ...*, dz. cyt., s. 13–39.

poprzez wymianę dzieł artystycznych traktowanych przez niego intencjonalnie od początku w sposób nasuwający traktowanie ich jak rynkowego towaru.

Wolę artysty i kontekst dzieła silniej niż w przypadku dzieł tradycyjnych uwzględniający jego niematerialne aspekty - co dobrze ilustrują i argumentują zaprezentowane przykłady - uznaję za konieczne do uwzględnienia w trakcie konserwatorskich ingerencji w dzieła sztuki współczesnej. Osoba autora – choćby anonimowego lub zbiorowego – jest zawsze pierwotna wobec dzieła. Obecność artysty żyjącego, nie zawsze wygodna, stanowi jednak bezcenną wartość dodaną. Komunikacja z twórcą daje szansę na lepsze zrozumienie istoty dzieła i właściwą interpretację jego autentyczności i integralności. Istotne jest w niej zrezygnowanie z przeświadczenia, iż jako dobrze wykształceni konserwatorzy zawsze mamy rację, a proponowane przez nas procedury związane z opieką nad dziełem powinny być jako jedynie możliwe i uzasadnione odpowiedzialnością, powagą i kodeksem profesji - bezzwłocznie wdrażane w życie. Tej władzy w przypadku artystów żyjących konserwator wprost nie ma prawa sobie przypisać. Z drugiej strony jednak - bynajmniej, nie zdejmuje to z jego barków odpowiedzialność za budowanie świadomości możliwych rozwiązań z poszanowaniem w miarę możliwości wartości dotychczas tradycyjnie wpisanych w profesję. Wprost przeciwnie - tym istotniejsza staje się **komunikacja**, a chwilami wprost **interakcja** z żyjącym autorem, podbudowana najgłębszą troską o najpełniejsze i nie zafałszowane przekazanie znaczeń wpisanych w dzieło i wypuklenie wartości przypisanych mu oryginalnie przez autora/artystę.

Praktyczne wykorzystanie wyników zrealizowanego dzieła konserwatorskiego, towarzyszących im badań instrumentalnych oraz analiz teoretycznych, dotyczących praktyki i etyki konserwatorskiej, zasada się na możliwości odniesienia zaproponowanych rozwiązań szczegółowych i towarzyszących im komentarzy, rozszerzających dotychczasowy kontekst praktyczny i teoretyczny, do kolejnych nietypowych konserwacji nietradycyjnych obiektów sztuki współczesnej w przyszłości.

Zaprezentowane tu poszczególne przykłady ingerencji, wraz z opisami ich przebiegu oraz argumentacją na rzecz zastosowanych rozwiązań (przekraczających te klasyczne), to studia przypadków, które od zawsze stanowiły jeden z ważnych sposobów budowania fundamentów dziedziny, jaką jest konserwacja, często wyprzedzając namysł teoretyczny wtórnie kumulowany na podstawie dostarczonej wiedzy praktycznej, pozwalającej na wyciąganie wniosków natury ogólnej¹⁷. Ich waga jest tym większa, iż dotyczy nietypowych obiektów i kontrowersyjnych propozycji związanych z konserwacją sztuki współczesnej, która coraz częściej w sposób nieunikniony staje się przedmiotem troski wielu konserwatorów.

¹⁷ Tak było m.in. w przypadku kluczowego dla rozwoju konserwacji sztuki nowoczesnej projektu *Modern Art: Who Cares?*, gdzie wszelkie wskazówki etyczne zostały wywiedzione z przykładów praktycznej ingerencji na wybranych obiektach. To samo tyczy się *Konservierung moderner Malerei* Heinza Althöfera.

Dotyczy to z jednej strony wybranych aspektów technicznych praktycznej konserwacji jak zastosowanie mikroemulsji, nowych środków powierzchniowo czynnych, wodnych roztworów buforowych o modyfikowanym pH oraz przewodności jonowej, czy pierścieniowych związków silikonowych (m.in. dekametylocyklopentasiloksanu - D5) w przypadku nietypowych i bardzo wrażliwych warstw na bazie żywic sztucznych, jak i związanych z nimi pełnym przebadaniem obiektu szerokim wachlarzem technik analitycznych - jak w przypadku dzieł Davida Lyncha.

Przytoczone przykłady dają asumpt także do wysnucia szerszych wniosków co do samych założeń teoretycznych stanowiących fundamenty dziedziny, rozpatrywanych w kontekście opieki nad dziełami sztuki współczesnej, które szerzej pozwalają spojrzeć na rozumienie autentyczności i integralności dzieła, uwzględniające choćby wymianę części elementów.

Wykazano, artykułowaną także w dostępnej literaturze, niewystarczalność sztywnych paradygmatów klasycznych teorii konserwacji, bazujących m.in. na wartościowaniu dzieła w rozumieniu Riegla¹⁸ i interpretacji konserwacji i restauracji w duchu Cesare Brandiego¹⁹.

Status ontologiczny dzieła sztuki współczesnej, często mającego charakter konceptualny i/lub performatywny, nie pozwala na pojmowanie go w dalszym ciągu jako statycznego, niezmiennego, materialnego obiektu – nośnika treści – co prawda podrzędnego wobec idei i intencji, ale jedyne dostępne postępowaniu konserwatorskiemu. Trudno takim statycznym rozumieniem objąć rotujący bęben organów w dziele Bartoliniego, który mechanizmem analogicznym do pozytywki wydobywa muzykę z ułożonych poniżej piszczałek organ, czy do „oddychających” ubrań Eskandar. Inaczej zostają również rozłożone akcenty, dotyczące kwestii rozumienia oryginalności i autentyzmu dzieł. Prace mogą być eksponowane w różnych aranżacjach, „odtworzane”, reinstalowane, emulowane²⁰, multiplikowane (niekoniecznie przez samego artystę). Autor coraz częściej kładzie bowiem nacisk na pierwotną intencję, z większą elastycznością traktując samą realizację. Często skupia się na intelektualnym etapie tworzenia jako podstawowym procesie, górującym nad rezultatem stworzeniem finalnego, materialnego obiektu.

¹⁸ Alois Riegl, *Georg Dehio i kult zabytków*, red. J. Krawczyk, przeł. R. Kasperowicz, Muzeum Pałacowe w Wilanowie, Warszawa 2012, s. 31–90; B. Szmygin, *Teoria zabytku Aloisa Riegla*, „Ochrona Zabytków”, nr 3–4, 2003, s. 148–153; M. von der Goltz, *Alois Riegl's Denkmalswerte: a decision chart model for modern and contemporary art conservation?*, [w:] *Theory and practice...*, dz. cyt., s. 53–59; J. Krawczyk, *Teoria Aloisa Riegla i jej polska recepcja. Problemy konserwatorstwa współczesnego*, [w:] *Współczesne problemy teorii konserwatorskiej w Polsce*, red. B. Szmygin, Wydawnictwo Politechniki Lubelskiej, Międzynarodowa Rada Ochrony Zabytków ICOMOS, Warszawa–Lublin, 2008, s. 45–48.

¹⁹ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Turin 1963; U. Schädler-Saub, *Conservation of modern and contemporary art: what remains of Cesare Brandi's Teoria del restauro*, [w:] *Theory and practice...*, dz. cyt., s. 62.

²⁰ Według M. Jadzińskiej „emulacja na celu ocalenie autentycznej idei dzieła, poprzez odtworzenie jego tkanki materialnej z użyciem materiałów trwalszych i bardziej stabilnych oraz przywrócenie obiektowi funkcji użytkowych, por. też: „Duże dzieło sztuki”. *Sztuka instalacji. Autentyzm, zachowanie, konserwacja*, Universitas, Kraków 2012, s. 256.



Problem nowej ontologii dzieła, odmiennego rozumienia autentyzmu, oryginalności i wartości artystycznych, nie unieważnia podstawowych zasad postępowania konserwatorskiego: nie uszkodzenia dzieła, minimalnej interwencji, nie naruszania substancji zabytkowej, prób stosowania środków i procedur, które byłyby odwracalne. Istotne jest jednak spojrzenie na nie w szerszej perspektywie innego rozumienia obiektu, który co najmniej od czasów Duchampa i *ready made* przekroczył tradycyjnie wyznaczone mu granice. Stąd postulat zachowania oryginalności, wartości estetycznych, artystycznych i historycznych realizowany czasem będzie m.in. poprzez przekroczenie zasady minimalnej ingerencji i nie naruszania oryginału w celu ochrony szerzej rozumianych: autentyzmu i integralności. W hierarchizowaniu wartości – i wydaje się to najbardziej podstawowa, a nie ujęta w przywołanych klasycznych teoriach konserwacji zmiana – najwyższą instancją staje się artysta: autor, często właściciel dzieła, który w najpełniejszy sposób jest w stanie je zinterpretować i dać wskazówki, co do sposobów jego trwania i „zarządzania zmianą”, związaną z nieuniknionym starzeniem.

Aspekt akcentowania **obecności artysty** i jego wpływu na przeprowadzane ingerencje konserwatorskie staje się, obok zmiany sposobu funkcjonowania i rozumienia współczesnego dzieła sztuki, dominującym czynnikiem kształtującym paradygmat nowej praktyki i etyki konserwatora, wykazanym w dziele habilitacyjnym.

Współczesne teorie, jak Muñoz Viñas, pokazują nieprzystawalność starych kodeksów postępowania do nowych przedmiotów konserwacji²¹. Rozumiejąc dzieło sztuki na sposób semantyczny wskazuje on na konieczność poświęcenia pewnych znaczeń dla ocalenia innych, subiektywnie cenniejszych, uznając tym samym wybór i kompromis za podstawy aktywności konserwatora dzieł sztuki współczesnej. Tym górującym znaczeniem będzie w przypadku *Serca na dłoni* wydobywana melodia, przywrócona kosztem naruszenia materii elementów mechanicznych, a w *Planscape* dźwiękowa instalacja, doświadczana w purystycznej, zgeometryzowanej bryle z pleksi, której wymiana po widocznych uszkodzeniach - nie budziła zastrzeżeń autorów.

Barbara Appelbaum również podkreśla relatywizm zakodowanych w dziele znaczeń odczytywanych w różny sposób w zależności od odbiorcy. Wypływa z niego subiektywność konserwatora – także jednego z odbiorców – w podejściu do dzieła. Appelbaum sugeruje, iż nie ma jednego, właściwego sposobu traktowania dzieła. Odżegnuje się ponadto od stosowania moralnej kategorii „dobra obiektu”, jako że paradoksalnie nie daje ona szansy dojścia do właściwych rozwiązań konserwatorskich. Zaznacza wagę gremialnego podejmowania decyzji w tym zakresie. Wskazuje na kategorię szeroko rozumianej „użyteczności” (*utility*) jako wyznacznika konserwatorskich zabiegów, rozszerzonego o („pomnożonego przez”) czas trwania

²¹ S. Muñoz Viñas, *The artwork that became a symbol of itself: reflections on the conservation of modern art*. [w:] *Theory and practice...*, dz. cyt., s. 9; tegoż, *Contemporary Theory of Conservation*, Elsevier 2005.

rezultatów skutecznej ingerencji. Ma ona wzmacniać wartości i znaczenia wpisane w dzieło, istotne dla jego obecnych „beneficjentów” (*stakeholders*).²²

Iwona Szmelter wskazuje na potrzebę holistycznego, wielokierunkowego, erudycyjnego spojrzenia na dzieła, z wzięciem pod uwagę nie tylko materialnych, ale i niematerialnych, a czasem także digitalnych sposobów jego funkcjonowania. Włącza w spektrum zainteresowań konserwatora społeczne wartości i ekonomiczne uwarunkowania odbioru dzieła, akcentuje wagę dokumentacji, wywiadu przeprowadzonego z artystą i szerokiego rozpoznania kontekstu dzieła i intencji twórcy. W przypadku instalacji, zwłaszcza z elementami mechanicznymi, dopuszcza ich wymianę dla ocalenia esencji dzieła, zawartej w ruchu czy innych niematerialnych aspektach artystycznej ekspresji obiektu.

Także w kontekście instalacji Monika Jadzińska wskazuje na potrzebę rozróżnienia ikonicznych i indeksowych części dzieła: tworów materialnych, typowych, standardowych, możliwych do wymiany bez naruszenia kluczowych wartości dzieła, jak w przypadku wykonanych z prefabrykatów powtarzalnych elementów z płyt HDF w *Chinese Theatre* Patricka Tuttofouco, oraz jakości unikalnych, warunkujących oryginalność i nie podlegających substytucji, których przykładem mogły być niepowtarzalne, wybrane przez artystkę i zaaranżowane dla konkretnej przestrzeni poszczególne rośliny budujące w autorskim procesie instalacje Christiane Löhr²³.

„Nowe ramy konceptualne opieki nad sztuką nowoczesną i współczesną”²⁴ uwzględniają wskazaną przeze mnie wagę obecności artysty dla nowego rozumienia praktyki i etyki konserwatorskiej. Co jednak uwypuklam w ramach analiz prowadzonych w dziele habilitacyjnym, to teza o konieczności pozostawienia decydujących rozstrzygnięć artyście, który – dopóki żyje – konstytuuje oryginalność dzieła, nawet jeśli jego część stanowi konserwatorska rekonstrukcja (por. *casus* rzeźby Kowalskiego). Silniej akcentuję także – w porównaniu z obowiązującą powszechnie doktryną konserwatorską – **komunikację i interakcję** z artystą. Omówione działania pozwalają sformułować wniosek, że konieczne jest wyjście poza praktykę jednorazowego wywiadu z autorem. Bywa, że twórcy się przed nim bronią, bo pod naporem pytań czują się niejako „przyparci do muru”. Na taką rozmowę – zwłaszcza w przypadku artystów-gwiazd, uznanych już za życia za wielkich – nierzadko nie ma po prostu przestrzeni. Zarówno w przypadku relacji z Lynchem, jak i Azorro, kluczowa

²² B. Appelbaum, *Conservation Treatment Methodology*, Elsevier 2007, s. XXI–XXV.

²³ M. Jadzińska, *Zagadnienie autentyczności na przykładzie sztuki konceptualnej i instalacji*, [w:] *Zagadnienia estetyki zabytku...*, dz. cyt., s. 220. Aspekty autentyczności instalacji szerzej opisuje w: tejsze, „Duże dzieło sztuki”..., dz. cyt. Podejmuje je także w: *Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, red. T. Scholte, G. Wharton, Amsterdam University Press, RCE Publications, Amsterdam 2012.

²⁴ I. Szmelter, *Nowa rama konceptualna opieki nad i dziedzictwem sztuki nowoczesnej – jako podstawa procesu projektu konserwatorskiego oraz nowych procedur budowania kolekcji*, „Biuletyn Konserwatorów Dzieł Sztuki”, T. 19, nr 1–4 (72–75), 2008, s. 5–6; patrz również tejsze: *Fenomen sztuki współczesnej a konserwacja*, „Biuletyn Konserwatorów Dzieł Sztuki”, T. 8, nr 2(29), 1997, s. 10 oraz tejsze, *New conceptual framework for the preservation of the heritage of modern and contemporary art*, [w:] *Theory and Practice...*, dz. cyt., s. 42.

okazała się nie tylko rozciągnięta w czasie komunikacja, lecz także przyjęcie przez konserwatora postawy „służebnej” – przeobrażenie się z osoby zarządzającej procesem w asystenta artysty. Współpraca z Lynchem pokazała, iż cierpliwe towarzystwo artyście, subtelny krytyczny komentarz (nie podważający jednak jego działań i oparty na silnych argumentach) oraz bezpośrednio zaangażowanie w prowadzone przez autora reperacje, stały się punktem wyjścia do dalszego dialogu, który przesunął nie tylko granice etyki zawodowej konserwatora, zaangażowanego w procesy nieodwracalnie zmieniające dzieło w pierwszej fazie współpracy, ale też dzięki komunikacji spowodował transformację postawy samego artysty w kolejnych działaniach – uświadomionego na konieczność zapewnienia bezpiecznego trwania jego realizacji zgodnie z metodologią konserwatorską.

W kontekście prowadzonych rozważań istotny staje się jeszcze jeden aspekt – **wkraczania konserwatora w sferę artystyczną**, nie tylko w przypadku rekonstrukcji, ale także „tylko” konserwacji dzieła czy opieki nad nim²⁵. Unaocznia go m.in. wymiana dostarczonych przez Eskandar termokurczliwych elementów, warunkujących kinetykę jej „oddychającego” stroju, co wydatnie każdorazowo zmieniało estetykę dzieła, a także – choć w zupełnie inny sposób – uczestnictwo w performatywnej akcji Azorro. Ten radykalny przykład drastycznej ingerencji w dzieło na prośbę artystów w celu przeprowadzenia przez nich i stworzenia z ich własności kolejnego dzieła - performansu i jego konceptualnego rezultatu w postaci czterech nowych części pierwotnej całości opatrzonych dokumentami uwierzytelniającymi własność - dobitnie pokazuje to, z czym (w dużo mniejszej skali) - mamy do czynienia także w przypadku wielu bardziej tradycyjnych konserwatorskich ingerencji, również nierzadko z włączeniem w nie decyzji artystycznych subtelnie wkraczających w sferę estetyki: konserwator do pewnego stopnia staje się współtwórcą dzieła.

Omówienie aspektów wkraczania konserwatora w sferę artystyczną, konieczność wzięcia pod uwagę woli żyjącego artysty i potrzeba nawiązania z nim komunikacji/interakcji, a także odniesienie ich do konkretnych przykładów oraz zaprezentowanie w kontekście krytycznego namysłu nad przystawalnością klasycznych teorii konserwacji do obecnych realiów, stanowi w ocenie piszącego te słowa o wartości przedstawianego dzieła habilitacyjnego. Z zawartych w nim rozważań (w szerszym zakresie w *Rozprawie habilitacyjnej* i uzupełniającej ją *Dokumentacji badawczej i fotograficznej*) skorzystać może szeroka rzesza konserwatorów przy kolejnych ingerencjach w dzieła sztuki współczesnej, z większym jak się wydaje komfortem umiejscowienia ich we współczesnych teoriach konserwacji, mniej tradycyjnie ujmujących obiekt i jego wartościowanie.

Wskazane bowiem transgresje nie prowadzą jednak do zatracenia autentyczności dzieła i jego integralności – paradoksalnie są warunkiem ich utrzymania w duchu tradycyjnych

²⁵ G. Korpala, *Artystyczny aspekt procesu konserwacji*, [w:] *Współczesne problemy teorii konserwatorskiej...*, dz. cyt., s. 45–48; patrz także te same: *Autor – dzieło sztuki – konserwator – odbiorca*, „Studia i materiały WKIRDS”, t. XIII, Kraków 2004, s. 19.

wartości ochrony i opieki nad dziełami sztuki, na nowo interpretowanych i waloryzowanych z wydatną pomocą żyjących artystów.

Ponadto włączone do *Rozprawy i Dokumentacji* wyniki rozbudowanych, szczegółowych badań nad techniką i materiałami używanymi przez Lyncha stanowią niezwykle istotny punkt odniesienia dla dalszych prac konserwatorskich prowadzonych nad dziełami artysty w przyszłości. Udowadniają wagę obserwacji makroskopowych, które pozwoliły wykazać obecność warstw transparentnych na powierzchni mimo zaprzeczeń artysty. Wzmocniły te wnioski obserwacje mikroskopowe przekrojów próbek w świetle ViS oraz UV. Na identyfikację składników nieorganicznych pozwoliły nieinwazyjne badania XRF i przeprowadzone na próbkach analizy SEM-EDX. Oznaczenie substancji organicznych umożliwiły badania FTIR. Pełne rozpoznanie dzieła i jego nietypowych nieartystycznych materiałów wpłynęły na modyfikowanie programu konserwatorskiego, uwzględniającego ich właściwości i najnowszą metodykę oczyszczania wrażliwych warstw wykonanych z materiałów syntetycznych.

Z kolei dwa omówione przypadki – obiektów Zamojskiego oraz Rumasa i Libery – dostarczają rozwiązań i procedur, które z powodzeniem mogą zostać zastosowane w transporcie innych, trudnych do przewożenia dzieł.

Rozważania syntetycznie ujęte w niniejszym *Autoreferacie*, a szerzej przedstawione w *Rozprawie i Dokumentacji* dzieła habilitacyjnego chciałbym podsumować słowami Barbary Appelbaum: „Praktyczna konserwacja to więcej, niż wprowadzanie skutecznych technik w zależności od materiału dla uzyskania tradycyjnych celów zdefiniowanych w duchu przeszłości. Naszym zadaniem jest raczej **ochrona i interpretacja**. Podołanie tym zadaniom wymaga jednak zrozumienia sposobu, w jaki zabiegi wpływają na znaczenia wpisane w obiekt, i użycia tej wiedzy dla wzmocnienia ich wymowy. Stąd, ostatecznie, optymalna praktyka leży nie tylko w gestii naszych rąk, lecz głów”²⁶.

5. Omówienie pozostałych osiągnięć naukowo-badawczych (artystycznych)

Odkąd sięgam pamięcią pochłaniało mnie zapełnianie białych powierzchni liniami i mniej lub bardziej zorganizowanymi plamami barw. Rozwój mojej artystycznej wrażliwości to długi ciąg powiązanych, następujących po sobie zdarzeń. Po roku spędzonym w szkole średniej wśród informatyków i laureatów olimpiad z zakresu fizyki i matematyki stałem się uczniem Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Bydgoszczy. Bagażu związanego z naukami ścisłymi jednak nie zrzuciłem, uznając te doświadczenia za ważne. Przejawiałem nie tylko żywe zainteresowanie sztuką i jej dziejami, ale i odrębnym tematem, jakim był warsztat malarski i jego tajniki. Jednym z praktycznych aspektów rozpoznawania technik mistrzów było wykonywanie kopii bezpośrednio z oryginałów, m.in. obrazów Leona Wyczółkowskiego w noszącym jego imię Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy. Sądzę, że umiejętność patrzenia na dzieło

²⁶ B. Appelbaum, *Conservation Treatment Methodology*, dz. cyt. s. XXIX., przekład, podkreślenia i pogrubienia M. Wachowiak.

oczami malarza-praktyka jest kwestią niezwykle istotną z punktu widzenia wykonywanego dziś przez mnie zawodu. Przekonanie to utwierdziły we mnie także studia na kierunku konserwacja i restauracja dzieł sztuki, w ramach których – obok zajęć teoretycznych – realizowanych było wiele zajęć praktycznych, budujących i pogłębiających wrażliwość artystyczną studentów.

Mojej drodze naukowej początek dała praca magisterska, napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Justyny Olszewskiej-Świetlik, poświęcona technice i technologii malowanych skrzydeł gotyckiego ołtarza helskiego, w którym zderzały się silne wpływy Niderlandów i Północnych Niemiec. Szeroko pojętemu zainteresowaniu konserwacją zaczęła wówczas towarzyszyć fascynacja pełnym, materialnym rozpoznaniem obiektu i jego budowy technicznej, odkrywaniem tajników procesu twórczego i budowaniem na tej podstawie właściwych programów konserwatorskich.

Z czasem główny akcent moich zainteresowań naukowych z technologii dzieł epok dawnych przeniósł się na malarstwo nowoczesne. Związane to było m.in. z pracą nad doktoratem poświęconym twórczości Józefa Pankiewicza, przygotowywanym pod kierunkiem mojego mentora – prof. dr hab. Dariusza Markowskiego, autora technologicznej monografii malarstwa Jacka Malczewskiego. Badania podjęte przez mnie w ramach doktoratu były pierwszym w kraju wykorzystaniem do analizy malarstwa nieinwazyjnej metody rentgenowskiej analizy fluorescencyjnej (XRF – X-ray Fluorescence) i rozpoczęły moją długoletnią współpracę z pracownikami Zakładu Fotofizyki PAN w Gdańsku. Projekt ten wyróżniał się również skalą – obejmował naukowe, materiałoznawcze rozpoznanie (zwłaszcza w kontekście identyfikacji licznych pigmentów) kilkudziesięciu dzieł jednego malarza z przestrzeni 60 lat jego twórczości²⁷. Wnioski wyciągnięte z zebranych wyników stanowiły w wielu przypadkach całkowite *novum* – w obrazach Pankiewicza stwierdzono m.in. obecność XIX-wiecznej wersji antymonianu ołowiowego z domieszkami innych pierwiastków (analogicznego w dużym stopniu do najpowszechniejszej w XVII i XVIII w. żółcieni neapolitańskiej, jednak różnej od tego „prototypu”)²⁸ oraz zidentyfikowano cynę jako składnik związków obecnych w czerwieniach organicznych, obok bardziej tradycyjnego nośnika na bazie związków glinu, a także inne składniki pochodne procesów uzyskiwania barwników (jak m.in. potas, siarka i fosfor, nieodnotowywane wcześniej

²⁷ M. Wachowiak, M. Sawczak, *Nieinwazyjna metoda identyfikacji pigmentów in situ – badania przenośnym spektroskopem XRF obrazów olejnych Józefa Pankiewicza*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, z. XXXIX, 2010, s. 15–37; M. Wachowiak, *Badania malarstwa sztalugowego prowadzone we współpracy z Zakładem Fotofizyki i Techniki Laserowej PAN w Gdańsku oraz Instytutem Geologii oraz Zakładem Chemii Organicznej Politechniki Warszawskiej*, [w:] *Rola nauki w zachowaniu dziedzictwa kulturowego: współpraca między uczelniami wyższymi a muzeami, archiwami i służbami konserwatorskimi na terenie regionu łódzkiego*, red. B. Więcek, J. Perkowski, Wydawnictwo Politechniki Łódzkiej, Łódź 2010, s. 7–13.

²⁸ I. Żmuda-Trzebiatowska, M. Wachowiak, A. Klisińska-Kopacz; G. Trykowski, G. Śliwiński, *Raman spectroscopic signatures of the yellow and ochre paints from artist palette of J. Matejko (1838–1893)*, „Spectrochimica Acta”, T. 136, 2015, s. 793–801.

w polskiej literaturze)²⁹. Uzyskane wyniki trudno było odnieść do badań nad twórczością innych artystów, by umiejscowić dzieło Pankiewicza na tle przemian technologicznych malarstwa XIX i XX wieku³⁰. Okazało się bowiem, że taką panoramę trzeba dopiero było stworzyć. By uzupełnić dane dotyczące składu farb z XIX i pierwszej połowy XX wieku, docierałem do modelowych próbek materiałów historycznych. Kluczowe było w tym kontekście przebadanie nie zmieszanych kolorów, zachowanych na paletach malarzy takich jak Wyczółkowski, Fałat, Brandt czy Malczewski³¹. Przełom przyniosła analiza kolekcji materiałów malarskich Jana Matejki, obejmująca m.in. 8 palet i przeszło 300 tub farb. Przeprowadzone badania uświadomiły złożoność problemu – wachlarz dostępnych gotowych produktów w przypadku tylko jednego francuskiego producenta farb olejnych (Eduarda) obejmował przeszło 60 różnych kolorów i ich gotowych producenckich mieszanin! Wyniki, pokazujące bogactwo i indywidualny charakter palety mistrza (m.in. znaczącą ilość żółcieni, w tym aż pięć rodzajów wspomnianej już XIX-wiecznej wersji żółcieni neapolitańskiej, czy trzy rodzaje zieleni szwajfurckiej), dzięki wykorzystaniu nieinwazyjnych pomiarów XRF niewymagających pobrania próbki odniesione zostały następnie do kilkudziesięciu obrazów Matejki – od wczesnych po ostatnie³². Porównanie wyników badanych farb i obrazów umożliwiło pogłębienie analiz pigmentów i znalezienie charakterystycznych dla mistrza zestawień. Dwie palety, opatrzone inskrypcją lub datą, udało się przypisać konkretnym obrazom, co było punktem wyjścia do porównań³³. Dzięki próbkom można też było znacznie pogłębić wiedzę nie tylko na temat nieorganicznych pigmentów XIX wieku, ale i licznych barwników³⁴, w tym używanej nadal przez Matejkę żółcieni

²⁹ M. Wachowiak, G. Trykowski, M. Śliwka-Kaszyńska, O. Otlowska, *Nieorganiczne składniki farb na bazie barwników organicznych*, [w:] *Analiza chemiczna w ochronie zabytków*, XV konferencja, Wydział Chemii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015, s. 38.

³⁰ M. Wachowiak, *Dojrzała twórczość Józefa Pankiewicza z lat 1919–1940 – wybrane aspekty warsztatowe*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, z. XLIV, 2013, s. 393–422; tegoż, *Impresjonizm Pankiewicza – aspekty technologiczne i stylistyczne*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, z. XXXVI, 2008, s. 191–215; tegoż, *Epoka czystego koloru. Twórczość Józefa Pankiewicza w latach 1914–1918*, [w:] *Sztuka lat 1905–1923. Malarstwo – rzeźba – grafika – krytyka artystyczna*, red. M. Geron, J. Malinowski, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2006, s. 69–75; tegoż, *Okres symboliczny w twórczości Józefa Pankiewicza: zagadnienia warsztatowe*, [w:] *Sztuka, rzemiosło, przemysł z XIX-XX wieku: zagadnienia konserwatorskie / Art, craft, industry in the 19th and 20th century: conservation-restoration issues*, red. E. Jabłońska, J. Czuczko, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2016, s. 353–363; tegoż, *Nieoczywista ciągłość zagadnienia warsztatowe okresu symbolicznego twórczości Józefa Pankiewicza*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach”, T. 29, 2014, s. 97–121.

³¹ M. Wachowiak, *Easel Oil Paintings' Pigments of the 19th and first half of the 20th cent. (Analyses carried on pictures, artists' palettes and historical paints)*, [w:] *Preprints of 8th European Commission Conference on Sustaining Europe's Cultural Heritage*, CHRESP, November 10–14, 2008, Lubljana, s. 175–176.

³² M. Wachowiak, A. Klisińska-Kopacz, *Issues of Jan Matejko painting technique*, [w:] *Interdisciplinary research on the works of art*, red. J. Olszewska-Świetlik, J. M. Arsyńska, B. Szmelter-Fausek, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012, s. 245–262.

³³ M. Wachowiak, *19th century paints of Richard Aine used by Jan Matejko (1838–1893). Analysis of preserved paints from tubes, palettes and of paintings' surfaces and paint-layers' samples*, [w:] *Laser in the Conservation of Artworks VIII*, London 2011, s. 173–177.

³⁴ O. Otlowska, M. Wachowiak, M. Śliwka-Kaszyńska, G. Trykowski, *Żółte barwniki organiczne w XIX-wiecznych farbach Jana Matejki – identyfikacja substancji barwiących, nośników oraz wypełniaczy*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, z. XLV, 2015, s. 78–101;

indyjskiej³⁵. Odniesienie tych wyników do w pełni rozpoznanego procesu otrzymywania barwników z surowców naturalnych umożliwiło moje uczestnictwo w warsztacie poświęconym ich rekonstrukcji zgodnie z dawnymi recepturami. Był on zorganizowany przez Doerner Institut pod znamienym tytułem *Back to the Roots*, a jego uczestnikami stawali się kandydaci wybrani po skrupulatnej selekcji.

Równolegle wzrastała moja badawcza świadomość i umiejętność właściwego wykorzystania instrumentarium analitycznego. W 2009 r. miałem okazję uczestniczyć w specjalistycznym warsztacie poświęconym nieinwazyjnej analizie składu pierwiastkowego za pomocą różnych spektrometrów XRF, zorganizowanym w Rathgens Labor w Berlinie, a prowadzonym m.in. przez dra Roalda Taglego. Wspólne projekty i publikacje z pracownikami Zakładu Fotofizyki PAN w Gdańsku również pozwalały rozwijać tę sferę w kontakcie z doświadczonymi badaczami. Rozpoznawano z nimi m.in. możliwości aplikacji techniki LIBS (Laser Induced Breakdown Spectroscopy) do badań warstw malarskich³⁶.

Mimo że w swoich badaniach dość dogłębnie przeanalizowałem twórczość dwóch ważnych polskich artystów – akademika Matejki (pod kątem warsztatu tradycjonalisty, lecz używającego zaskakująco szerokiej gamy pigmentów i, co ciekawe, farb tej samej firmy co przez pewien okres sam Claude Monet) oraz wprowadzającego polskie malarstwo w nowoczesność Józefa Pankiewicza, wciąż trudno było ukazać ich wyniki na szerokim tle technologii malarskich przełomu XIX i XX wieku. Stąd w 2012 r. złożono grant pt. „Nowe pigmenty XIX wieku – określenie czasu wprowadzenia nowych nieorganicznych pigmentów syntetycznych na paletę artystyczną w drugiej połowie XIX w. i budowanie baz danych pomocnych w nieinwazyjnych porównawczych badaniach technologicznych na obrazach metodą XRF z wykorzystaniem przenośnego spektrometru, wspomagających datowanie i orzekanie o oryginalności” (projekt NCN – Narodowe Centrum Nauki, 2012/05/d/HS2/03385, realizacja 2012–2017). W ramach tego kilkuletniego projektu, którego byłem kierownikiem, przebadałem ponad 300 obrazów. Pozwoliło to określić daty pojawienia się po raz pierwszy na paletach polskich artystów takich pigmentów jak biel cynkowa, biel barytowa, żółcień chromowa, żółcień strontowa, zieleń szmaragdowa, ceruleum, zieleń szwajnfurcka, fiolet kobaltowy / fosforan kobaltu, fiolet kobaltowy / arsenian kobaltu (dotychczas w polskiej literaturze jeśli odnotowywane, to bez rozróżnień dwóch

O. Otlowska, M. Śliwka-Kaszyńska, M. Wachowiak, G. Trykowski, *Red organic dyestuff analyses of the Jan Matejko (1839-1893) preserved historical paints from tubes by means of HPLC-DAD-MS broadened by XRF and SEM-EDX techniques*, [w:] *8th Congress on Application of Raman Spectroscopy in Art and Archaeology*, RAA 2015, 1–5 September, Wrocław 2015, s. 158–159.

³⁵ O. Otlowska, M. Śleboda, M. Wachowiak, M. Śliwka-Kaszyńska, *Identification and characterization of Indian Yellow dyestuff and its degradation products in historical oil paint tube by liquid chromatography mass spectrometry*, „Royal Society of Chemistry Advances”, T. 5, nr 60, 2015, s. 48786–48792.

³⁶ M. Wachowiak, K. Komar, *Wykorzystanie techniki LIBS w badaniach składu pierwiastkowego warstw malarskich oraz w określaniu ich stratygrafii w obiektach malarstwa sztalugowego*, „Prace i Materiały Historyczne Archiwum Archidiecezjalnego w Łodzi i Muzeum Archidiecezji Łódzkiej”, T. 9, 2012, s. 205–218.

odmian), a także fiolet manganowy, żółcień kadmowa czy – już w wieku XX – czerwień kadmowa i biel tytanowa³⁷. Istotnym dopełnieniem było także wskazanie na aspekt zaprawy jako nośnika informacji wspomagającej datowanie, a w niektórych przypadkach także atrybucję. Pionierskie, nieinwazyjne badania z wykorzystaniem metody XRF obejmujące analizę zaprawy z krajek płócien, pokrytych popularną w XIX i XX wieku tzw. fabryczną zaprawą, pozwalają na pełne przebadanie składu jej wierzchniej warstwy bez pobrania próbki. Ze względu na przenikliwość promieniowania rentgenowskiego możliwe jest także badanie przez płótno od odwrocia zaprawy w jej spodniej warstwie. Taka nowatorska metodologia pozwoliła na wyprowadzenie wniosków, których słuszność udowodniono przebadawszy próbki z obrazów, dla których była możliwość ich pobrania (tym razem we współpracy z Pracownią Analiz Instrumentalnych WCh UMK, także z użyciem m.in. badań SEM-EDX). Omawiana metodyka użycia techniki XRF umożliwiła rozpoznanie składu nawet dwuwarstwowych zapraw w sposób nieinwazyjny³⁸. Objęcie badaniami większej liczby obrazów pozwala przyjąć chronologię popularności poszczególnych rodzajów zapraw, co wspomaga datowanie obrazów niekiedy bardziej niż analiza pigmentów, wydatnie uzupełniając narzędzia atrybucji i autentyfikacji dzieł XIX- i XX-wiecznych³⁹.

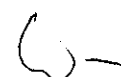
Inny ważny ośrodek, z którym współpraca pozwoliła mi znacznie rozwinąć metodykę badań barwników z wykorzystaniem zaawansowanych technik chromatograficznych oraz spektrometrii mas, to Politechnika Gdańska⁴⁰.

³⁷ M. Wachowiak, I. Żmuda-Trzebiatowska, G. Trykowski, *White, yellow and green pigments on Polish artists' palettes in the period 1838–1938*, [w:] *Lasers in the Conservation of Artworks*, red. P. Targowski, M. Walczak, Paraskvi Pouli, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2016, s. 293–306; M. Wachowiak, G. Trykowski, *XRF i SEM-EDX - komplementarne metody badań warstw malarskich*, [w:] *Analiza chemiczna w ochronie zabytków, XIV konferencja, 4–5 grudnia 2013*, Wydział Chemii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 22–24; M. Wachowiak, G. Trykowski, *Non-invasive XRF research of the evolution of the 19th century pigments, identified in situ on more than hundred representative Polish painters' paintings*, 8th Congress on Application of Raman Spectroscopy in Art and Archaeology, RAA 2015, 1–5 September, Wrocław 2015, s. 158–159.

³⁸ M. Wachowiak, G. Trykowski, 2016, *Non invasive XRF examination of painting's primings from the years 1838–1938: novel method supporting dating and authentication of modern paintings*, [w:] *2nd International Conference on Art & Archaeology 2016: Art and Archaeology Strengthened by Measurement Techniques*, December 11–14, Jerusalem 2016, s. 77; M. Wachowiak, G. Trykowski, *Badania składu pierwiastkowego zapraw dziewiętnastowiecznych obrazów: nowe możliwości wspomaganie datowania i atrybucji na podstawie nieinwazyjnych badań in situ z wykorzystaniem spektrometru XRF*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, z. XLVII, 2016, s. 333–355; M. Wachowiak, G. Trykowski, *Zaprawy obrazów XIX-wiecznych: nowe możliwości datowania i atrybucji na podstawie nieinwazyjnych badań?*, [w:] *Analiza chemiczna w ochronie zabytków, XIV konferencja*, Wydział Chemii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.

³⁹ M. Wachowiak, *Fizykochemiczne badania dzieł sztuki: niedocenione, konieczne narzędzie pracy eksperta, historyka sztuki, antykwariusza*, [w:] *Problematyka autentyczności dzieł sztuki na polskim rynku: teoria, praktyka, prawo*, red. R. Pasieczny, materiały seminariów zorganizowanych w 2010 roku przez Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych (obecnie Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów) przy udziale Stowarzyszenia Antykwariuszy Polskich oraz Domu Aukcyjnego Rempex, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2012, s. 181–197.

⁴⁰ O. Otlowska, M. Ślebioda, M. Wachowiak, M. Śliwka-Kaszyńska, *A multi-analytical approach to the characterization of natural organic dyestuffs and inorganic substrates present in the 19th-century artistic oil paints manufactured by a French art materials supplier Richard Aines*, „Analytical Methods”, T. 9, nr 1, 2017, s. 94–102; O. Otlowska, M. Śliwka-Kaszyńska, M. Wachowiak, *Identyfikacja naturalnych*



Powyższe metody, zwłaszcza XRF, świetnie sprawdziły się dla obiektów XIX-wiecznych, niemniej już część obrazów Pankiewicza, badana w ramach doktoratu, przesuwała moje zainteresowania w wiek XX. Ten obszar badawczy stawał się bardziej problematyczny ze względu na upowszechnienie się syntetycznych barwników organicznych. Metody ich identyfikacji poznałem w ramach kolejnego organizowanego również przez Doerner Institut w Monachium prestiżowego warsztatu, połączonego z konferencją naukową pt. *Permanent Yellow, Irgazine Red, Heliogen Blue and Co.: Towards an Improved micro-identification of organic synthetic pigments and dyestuffs in works of modern art*, który przeprowadzili pionierzy i czołowi badacze zagadnienia.

Z problemami związanymi z konserwacją sztuki dwudziestowiecznej związała mnie równolegle także praca w Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu (od 2008 r.). Począwszy od pierwszej wystawy, obejmującej dzieła z kolekcji Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, konfrontowałem się z bardzo wartościową i wymagającą sztuką współczesną. Na wspomnianej ekspozycji prezentowana była jedna z wersji znanego z Documenta w Kassel dzieła Andreasa Siekmanna *Die Exklusive auf dem Plattenspieler* – ruchoma karuzela z również ruchomymi postaciami, usytuowanymi na przerobionym, rotującym adapterze. Kinetyczny, zmienny w czasie obiekt wymagał ingerencji – konserwacji poddano kilka figur, które przekłamywały zakładany ruch.

Przełomowe było dla mnie spotkanie z grupą Azorro – szczegółowo omówione wyżej jako element dzieła habilitacyjnego – i zaangażowanie w performans, którego przebieg klócił się z tradycyjnie pojmowaną etyką konserwatorską. Był to jeden z pierwszych, silnych impulsów kierujących mnie ku głębszemu namysłowi nad podstawami dziedziny i jej etycznymi podwalinami w konfrontacji z nietypowymi postawami wybranych artystów współczesnych, których w ramach pracy w takiej instytucji jak CSW nie da się zignorować⁴¹. Niezwykle ważnym doświadczeniem był także mój udział w przygotowaniach monograficznej wystawy Gustava Metzgera pt. *Działaj albo gin!*. Wpisanie przez artystę we własną twórczość autodestrukcji (stanowiącej oś Manifestu z 1959 roku)⁴², rzucało nowe światło na pojmowanie podstawowych zasad etyki konserwatorskiej i ochrony dziedzictwa. Wymagającym zadaniem była także praca nad oczyszczaniem dwudziestu silnie zabrudzonych i zagrzybionych obrazów Metzgera, znalezionych po pięćdziesięciu (!) latach w należącej do artysty szopie i wystawianych w CSW po raz pierwszy. Toruńska wystawa wyprzedziła otwieraną

barwników organicznych w farbach Jana Matejki za pomocą LC-ESI MS/MS, [w:] *Analiza chemiczna w ochronie zabytków*, XV konferencja, Wydział Chemii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015, s. 37.

⁴¹ M. Wachowiak, S. A. Kamiński, *Conservation – artistic transgressions. Ethical issues related to conservators' participation within artistic actions questioning or redefining objects' integrity*, [w:] *Current Technical Challenges...*, dz. cyt., s. 99–112; M. Wachowiak, S. A. Kamiński, *Konserwatorsko-artystyczne transgresje*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, z. XLV, 2014, s. 13–39.

⁴² G. Metzger, *Auto-Destructive Art Manifesto*, 1959, tekst manifestu por.: <http://391.org/manifestos/1959-auto-destructive-art-manifesto-gustav-metzger.html#.XDTvxIVKhdg> (dostęp: 21.12.2018). Pojęcie sztuki autodestrukcyjnej zostało przez artystę rozpowszechnione w artykule *Machine, Auto-Creative and Auto-Destructive Art*, opublikowanym w 1962 w czasopiśmie „Ark”.

niewiele później retrospektywę artysty w Tate Modern, potwierdzając zainteresowanie spuścizną Metzgera i wagę jego osiągnięć dla sztuki XX wieku (jego dzieła były również wcześniej pokazywane m.in. na dOCUMENTA (13) w Kassel w 2009 r.).

Nowe podejście do zadań konserwatora w instytucji prezentującej współczesne dzieła sztuki wymuszało także częste konfrontowanie się z instrukcjami (lub ich brakiem) w trakcie ponownej aranżacji instalacji nieobecnego lub nieżyjącego artysty. Wielkim wyzwaniem, podejmowanym w szerszym zespole konserwatorskim, była m.in. wielopoziomowa (w sensie dosłownym wielopiętrowa), składana z kartonów instalacja Costy Vece. Ogrom założenia, skomplikowane rysunki przedstawione przez artystkę jako projekt instalacji, tworzenie potrzebnych elementów „od zera” wg instrukcji – rodziły kolejne pytania o autentyczność dzieła, jego integralność, a także zakres zaangażowania konserwatora oraz płynność granic pomiędzy odtwarzaniem, w tym przypadku reinstalacją, a tworzeniem.

Jednym z kluczowych doświadczeń dla nurtujących mnie zagadnień okazała się wystawa *Czwarty stan skupienia wody*. Wybiłał się w niej aspekt biologiczny. Artyści dostarczyli m.in. okazów glonów hodowanych na specjalnej pożywce, w innym z dzieł trzeba było utrzymywać założoną przez artystę mleczną półprzejrystość płynu, przez który przepuszczane było na sufit światło projektora. Porost glonów – mimo dodanych antyseptyków – wymuszał w tym i innych dziełach cykliczną wymianę wody. Życie organiczne wkraczało także w dzieła artystyczne prezentowane w CSW na wystawie *Epidemic* – pleśniejące obrazy Izabeli Chamczyk czy zaatakowane przez insekty rzeźby z zakonserwowanego mięsa wieprzowego Izabeli Tarasewicz (*Wilk*, 2007).

Wyzwań dostarczała też wystawa *Wonderingmode* z 2013 roku, stworzona na przecięciu świata mody i sztuki, kuratorowana przez Dobriłę Denegri. Do przygotowania do ekspozycji awangardowych, ażurowych form z różnych tkanin używałem m.in. specjalistycznego żelazka parowego. Ponadto włączony zostałem w aranżację rzeźb-strojów z żywic sztucznych chorwackiej artystki Any Rajcević.

Do przemyśleń nad własną profesją i jej granicami skłoniła mnie wystawa *Statek kosmiczny Ziemia* z roku 2010. Dwa z prezentowanych na niej obiektów omówiono w dziele habilitacyjnym w kontekście wpływu woli artysty na konserwację. Rodziły się pytania o to, co jeszcze konserwatorskie, a co już artystyczne, nie pozwalając na łatwe wyznaczenie ram dla tak podstawowych, wydawałoby się, rozgraniczeń. Jeszcze głębiej w tych rozważaniach trzeba było zanurzyć się w przypadku szerzej analizowanej jako przedmiot dzieła habilitacyjnego rekonstrukcji pracy Tomka Kowalskiego *Nocne zwiędanie*, prezentowanej na wystawie o tym samym tytule. Niezwykle wydarzenie, choć nie włączone ostatecznie w dzieło habilitacyjne, stanowiła konfrontacja z pracą rosyjskiego conceptualisty Anatolija Osmolovskiego *Slogany* (2003). Scedował on na instytucję (a ta na konserwatora) odtworzenie pracy, złożonej z napisów wykonanych z... kurzu. Zaproponowane przez autora zdanie miało być zaaranżowane na ścianie

niedużo ponad poziomem podłogi, sugerując, że napis z komentarzem na temat sztuki stworzył kurz wzbudzony nogami zwiedzających.

Obok działań o charakterze performatywno-konceptualnym w mojej praktyce wykonywałem także bardziej tradycyjne konserwacje dzieł m. in. Natalii LL, Jana Berdyszaka, Jerzego Dudy Gracza, Władysława Hasióra.

Ogółem na przestrzeni ostatniej dekady jako konserwator asystowałem w przygotowaniu około dwustu wystaw. Dużej części ekspozycji towarzyszyły podsumowujące je katalogi, co pozwoliło także w ten sposób upublicznić niektóre z konserwowanych przeze mnie dzieł.

Wyzwania, przed którymi stawałem w CSW, mogłem konfrontować z wiedzą i doświadczeniem zdobywanym w Zakładzie Konserwacji i Restauracji Sztuki Nowoczesnej pod kierownictwem prof. dra hab. Dariusza Markowskiego⁴³. W ramach działalności na rzecz tego Zakładu byłem współwykonawcą projektu *Innowacyjny Program Nauczania dla Nowo Powstałego Zakładu Konserwacji i Restauracji Sztuki Nowoczesnej* (z tzw. Funduszy norweskich FSS/2008/V/D5/W/0030, 2008–2010). Jednym z owoców tego projektu, oprócz opracowania zrębów dydaktyki konserwacji nietypowych obiektów sztuki XX wieku, była wydana w 2010 roku wspólnie z prof. Dariuszem Markowskim oraz dr. Sławomirem Kamińskim książka pt. *Wybrane zagadnienia konserwacji i restauracji sztuki nowoczesnej*⁴⁴ i jej angielski odpowiednik *Selected issues of conservation and restoration of modern and contemporary art*, do którego wykonałem tłumaczenie⁴⁵.

Od 2011 r. w ramach zleceń, a od 2012 r. – pełnego etatu asystenta prowadzę zajęcia praktyczne i teoretyczne ze studentami w Instytucie Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa na Wydziale Sztuk Pięknych UMK. W ramach zajęć praktycznych współprowadziłem liczne dyplomy, obejmujące złożone konserwacje prac m.in. Aleksandra Kobzdeja, Tadeusza Kantora, Stanisława Borysowskiego, Piotra Potworowskiego (wykonanej ze styropianu), Bronisława Kierzkowskiego, Henryka Stażewskiego. Uczestniczyłem w rozwijanych w Zakładzie badaniach nad problematyką konserwacji i ekspozycji obiektów malowanych dwustronnie, nie werniksowanych obiektów o matowej, często monochromatycznej warstwie malarskiej, obiektów kompozytowych, z różnorodnych, zestawionych ze sobą materiałów. Udział w tych pracach i możliwość rozwoju pod okiem prof. Dariusza Markowskiego, od lat zajmującego się naukowo tematem konserwacji sztuki współczesnej, oraz dra Sławomira Kamińskiego opracowującego m. in. dedykowane specjalistyczne podobrazia pomocnicze i/lub ekspozycyjnych dla dzieł o budowie technicznej narażającej obiekt na urazy mechaniczne związane z ich konstrukcją (patrz przypis 43)

⁴³ S. A. Kamiński, M. Wachowiak, *Conservation issues related to the use of auxiliary supports in the treatment of modern paintings with untypical technical structures – as in works from the series Hors cadre by Aleksander Kobzdej*, [w:] *Current Technical Challenges...*, dz. cyt., s. 113–121.

⁴⁴ D. Markowski, S. Kamiński, M. Wachowiak, *Wybrane zagadnienia konserwacji...*, dz. cyt., s. 69–117.

⁴⁵ Tychże, *Issues of Conservation...*, dz. cyt., s. 65–128.

- były nieocenionym doświadczeniem. Wydatnie wpłynęło to na moją praktykę zawodową w CSW. Z drugiej strony moja aktywność w tej instytucji pozwalała mi spojrzeć z szerszej perspektywy na obiekty konserwowane w Zakładzie. Dawała też szansę zapraszania studentów do CSW w trakcie przygotowywania czy demontażu wystaw lub konserwacji wybranych dzieł, wzmacniając tym samym potencjał dydaktyczny Zakładu i zacieśniając bliskie więzy i współpracę.

Do doświadczeń zdobytych w ramach opieki konserwatorskiej nad dziełami prezentowanymi na wystawach w CSW odwoływałem się także w trakcie wykładów dla studentów ochrony dóbr kultury (specjalność muzealnictwo) – *Profilaktyka konserwatorska w muzeach*, oraz krytyki artystycznej – *Techniki artystyczne w XIX i XX wieku*, a zwłaszcza w ramach prowadzonego w języku angielskim wykładu ogólnouniwersyteckiego, adresowanego głównie do studentów konserwacji pt. *Matters of Contemporary Art and the Process of Conservation*.

Doświadczenia związane z obsługą aparatury – szczególnie w zakresie spektrometrii XRF, zdobywane w trakcie szkoleń i realizowanych projektów, a od 2013 roku na spektrometrze zakupionym do Zakładu w ramach realizowanego przeze mnie projektu *Nowe pigmenty XIX w.* – były wykorzystywane do badań obiektów dyplomowych: farb, tworzyw sztucznych czy stopów metali. Identyfikowane były ponadto różnorodne materiały budujące obiekty dyplomowe konserwowane w Zakładzie Konserwacji Papieru i Skóry. W ramach zajęć *Dokumentacja technologiczna obiektów* przeprowadzone zostały liczne badania składu pierwiastkowego papierów, pergaminów, atramentów, tuszy, farb, nici zwykłych i z metalowym oplotem, kurdybanów i innych skór wyprawianych glinowo lub garbnikowo czy relikwiarzy z barwionymi szklami.

Współpraca z pracownikami Zakładu Konserwacji Papieru i Skóry umożliwiła mi przeprowadzenie analizy materiałoznawczej obiektów innych niż XIX- i XX-wieczne, takich jak kodeks średniowieczny z iluminacjami czy księgi metrykalne oraz inkunabuły, stanowiące księgozbiór Mikołaja Kopernika (z jego własnymi wpisami). Wspólne badania w ramach grantów ministerialnych pozwoliły na pionierskie wykazanie obecności jonów metali innych niż żelazo w atramentach żelazowo-galusowych, i zaproponowanie terminu „atramenty metalo-garbnikowe”⁴⁶.

W 2016 r. podjąłem współpracę z zespołem zaangażowanym na etapie badawczym w realizację doktoratu dra Mateusza Jasińskiego z ASP w Warszawie, dotyczącego obrazów caravaggionistów ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie oraz Muzeum Lubelskiego⁴⁷.

⁴⁶ D. Jutrzenka-Supryn, J. Czuczko, M. Wachowiak, P. Szroeder, *Zapiski Mikołaja Kopernika w drukach Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego Metropolii Warmińskiej „Hosianum” w Olsztynie*, red. T. Garwoliński, „Hosianum”, Olsztyn 2016, s. 78–101.

⁴⁷ M. Jasiński, K. Wantuch-Jarkiewicz, M. Wachowiak, *Paleta malarska neapolitańskich carravaggionistów – wykorzystanie przenośnego spektrometru XRF do oceny składu warstwy malarskiej*, [w:] *Analiza chemiczna w ochronie zabytków*, dz. cyt., s. 36.

Wyniki swoich licznych badań konfrontowałem z najnowszymi odkryciami poprzez uczestnictwo w konferencjach, m.in. *The Non-Invasive Analysis of Painted Surfaces: Scientific Impact and Conservation Practice* (2014, Waszyngton), organizowanej przez ICOM-CC Painting and Scientific Research Working Groups oraz AIC Foundation. Niezmiernie prestiżowym osiągnięciem było także zaproszenie mnie do udziału w zorganizowanym przez IIC (International Institute for Conservation) we współpracy z The Gugong Institute warsztacie naukowym *Non-destructive Analysis in the Conservation of Cultural Heritage* w Muzeum Pałacowym w Pekinie. Dziesięć osób z Europy (oraz po jednej z Australii i Tajlandii) miało szansę uczestniczyć w wykładach i ćwiczeniach, prowadzonych przez ekspertów IIC oraz Getty Conservation Institute, poświęconych całemu spektrum nieinwazyjnych analiz, stosowanych w badaniu obiektów zabytkowych. Również charakter warsztatu miało spotkanie organizowane przez Doerner Institut w 2018 roku, powiązane z konferencją *Tempera painting between 1800–1950*, a poświęcone zagadnieniom nowoczesnej i współczesnej techniki temperowej. Dla osób mających do czynienia z matowo malowanymi obrazami, często niewerniksowanymi, zrozumienie w pełni reologii warstw malarskich na bazie skomplikowanych emulsji było nieocenionym doświadczeniem, popartym praktycznym wykonywaniem i aplikowaniem farb według oryginalnych receptur. Charakter *stricte* konserwatorski miały warsztaty poświęcone problemom oczyszczania powierzchni pokrytych emulsjami akrylowymi, prowadzone w 2017 roku przez Getty Conservation Institute. W ramach warsztatu *Cleaning of Acrylic Painted Surfaces* (którego uczestników wybierano w trybie konkursowym) zaznajomiłem się z najnowszymi osiągnięciami w zakresie stosowania mikroemulsji, zaawansowanych pierścieniowych środków do oczyszczania na bazie związków krzemu, a co najważniejsze – z roztworami buforowymi o pH oraz przewodności jonowej modyfikowanej na potrzeby konkretnego obiektu z uwzględnieniem cech fizykochemicznych oczyszczanej warstwy malarskiej – zwłaszcza wrażliwych na wodę i rozpuszczalniki powierzchni powłok akrylowych. Wiedzę i praktyczne umiejętności zdobyte w czasie tego warsztatu wykorzystałem m.in. przy włączonych do dzieła habilitacyjnych konserwacjach obrazów Davida Lyncha.

W mojej aktywności zawodowej – badaniach technologicznych, a także działalności konserwatorskiej w CSW – nie tylko coraz dogłębniej poznaję rozliczne rodzaje materii, wykorzystywanych przez artystów do tworzenia dzieł sztuki, ale także wnikam w ich skomplikowaną ideę i niezwykle ważny aspekt konceptualny bądź performatywny. Świadomość organicznego powiązania tworzywa z treścią i znaczeniem staram się wpajać studentom, a także podkreślać w przygotowywanych publikacjach.

Przeprowadzane przeze mnie konserwacje obiektów sztuki współczesnej – zarówno w aspekcie czysto technicznym, jak i dotyczącym filozofii i etyki konserwatorskiej – były prezentowane w kraju i za granicą. Referat dotyczący współpracy z grupą Azorro, wygłoszony przeze mnie na konferencji w Londynie, został opublikowany w książce

Current Technical Challenges in Paintings Conservation (z S.A. Kamińskim, patrz przypis 41). Działania m.in. z Natalią LL, Massimem Bartolinim, Davidem Lynchem zostały w kolejnych latach zaprezentowane również w Londynie na konferencji SEAHA (Third International Conference on Science and Engineering in Arts, Heritage and Archeology, 2018). Osobne omówienie zyska ingerencja przeprowadzona z Lynchem i dalsze samodzielne konserwacje jego dzieł. Przedstawiona zostanie w maju 2019 roku na zorganizowanym przez AIC (American Institute of Conservation) 47th Annual Meeting, organizowanym w Uncasville w New England w stanie Nowy York (całe zagadnienie włączono ponadto w jeden z paneli dyskusyjnych).

Podsumowując mogę stwierdzić, iż moja wczesna fascynacja sztuką XIX wieku i narodzinami nowoczesności w naturalny sposób doprowadziła do zainteresowania twórczością artystów XX i XXI wieku. Choć mojej aktywności na polu sztuki współczesnej towarzyszyła w dalszym ciągu praca z obiektami tradycyjnymi, trzon, wokół którego zbudowałem swoje dzieło habilitacyjne, stanowi sztuka najnowsza, którą wciąż odkrywam w ramach kolejnych wystaw w CSW, jakie obejmują konserwatorską opieką. Zdobyte praktyczne doświadczenia przekładam na realizowaną równolegle pracę dydaktyczną, badawczą i popularyzatorską.

Mikołaj Wądrojda