

MUZEUM
UKRYTE

MUZEUM UKRYTE

Kompendium wiedzy na temat warszawskich
pracowni historycznych i artystycznych



Projekt zrealizowany przez Fundację Hereditas

Fundacja Hereditas

ul. Marszałkowska 58/24

00-545 Warszawa

fundacja-hereditas.pl



Koncepcja i opracowanie:

Anna Kudzia, Tadeusz Rudzki, Aleksandra Klasura

Teksty:

Anna Kudzia, Tadeusz Rudzki, Marta Zaborowska, Aleksandra Klasura,
Monika Bzura, Paulina Krajewska-Buchholtz, Antoni Buchholtz, Kalina
Marzec, Dorota Grzeškiewicz, Julia Kłosińska

Wywiady przeprowadzono z:

prof. zw. dr hab. Iwoną Szmelter, Tadeuszem Rudzkiem, Magdaleną
Czerwosz, Dorotą Grzeškiewicz, osobą opiekującą się pracownią
Ożminów

Redakcja i korekta tekstów:

Justyna Żądło

Projekt graficzny i skład:

Adam Głowacki

Fotografie:

Joanna Suszyńska-Kryśka, Anna Kudzia, Tadeusz Rudzki, Aleksandra
Klasura, Dorota Grzeškiewicz, Paulina Krajewska-Buchholtz, Antoni
Buchholtz, Monika Bzura, Kalina Marzec, Julia Kłosińska

Zrealizowano w ramach projektu:

„Muzeum Ukryte. Kompedium
wiedzy na temat warszawskich
pracowni historycznych
i artystycznych – II edycja”
finansowanego ze środków
Miasta Stołecznego Warszawy.



Na okładce wykorzystano grafikę autorstwa Wojciecha Czerwosza z serii
wycinanki, udostępnioną przez Magdalenę Czerwosz.

Warszawa 2021

ISBN 978-83-951050-6-7



**Pracownia
Grzeškiewiczów**

fot. Joanna Suszyńska-Kryśka

1 Kilka słów wstępu	Cel powstania podręcznika	11
	Nieznane skarby Warszawy — dr Anna Rudzka	13
2 Wejście do pracowni	Cel ratowania pracowni artystycznych i historycznych	18
	Krótką historią projektu	22
3 Pracownia a prawo	Rodzaje pracowni	33
	Zespół do spraw Warszawskich Historycznych Pracowni Artystycznych	35
	Dotacje oraz możliwości pozyskania funduszy na działania w pracowni artystycznej	41
4 Formy udostępniania pracowni	Udostępnianie pracowni — zalety i wady z perspektywy właścicieli	47
	Udostępnianie pracowni do zwiedzania — co zrobić, żeby się udało?	54
5 Formy opieki nad pracowniami	Rozmowa z prof. dr hab. Iwoną Szmelter	62
	Cel prowadzenia takich działań	68
	Pracownia jako przestrzeń — jak dbając o pomieszczenie, chronić obiekty zabytkowe oraz dlaczego należy to robić?	70
	Inwentaryzacja zbiorów i obiektów w pracowni	79
	Samodzielne dbanie o zbiory	86
	Konserwator dzieł sztuki w pracowni	100
	Przykłady prac konserwatorskich w pracowniach	102



**Pracownia
Grześkiewiczów**
fot. Joanna Suszyńska-Kryska



1



Cel powstania podręcznika

To właśnie w Państwa ręce – opiekunów pracowni miejskich i prywatnych, mieszkańców oraz urzędników – oddajemy pierwszą publikację poświęconą ratowaniu historycznych pracowni artystycznych. Stanowi ona podsumowanie niemal dekady działań realizowanych wspólnie przez osoby z różnych kręgów: rodzin artystów, społeczników, urzędników, ekspertów. Zgromadzonej wiedzy i praktycznych porad, a także zdobytych doświadczeń jest już wystarczająco dużo, aby zebrać je w jednym miejscu – jest nim właśnie nasze kompendium.

*Anna Kudzia,
Tadeusz Rudzki*

Fot. 1

Wnętrze pracowni Czerwosłów
i Chojackiego na Saskiej Kępie.
Fot. Anna Kudzia

Akcja ratowania warszawskich pracowni rozpoczęła się w 2013 roku, a nabrała rozpędu w 2014 roku z inicjatywy mieszkańców, którzy dostrzegali postępującą ich likwidację lub degradację. Z czasem ruch przekształcił się w bardziej zorganizowany proces, który – mamy nadzieję – pozwoli uratować te osobliwe miejsca na kulturalnej mapie Warszawy. Zarówno ich zachowanie, jak i przypomnienie o ich istnieniu pozwolą zupełnie inaczej spojrzeć na nasze miasto oraz jego zasoby kulturalne. Chyba nikogo, kto miał okazję odwiedzić choć jedną z historycznych pracowni, nie dziwi, że pod wpływem ich uroku mieszkańcy aktywizują się, pytają o inne podobne miejsca i poszukują informacji oraz sposobów zaangażowania się. To również w tym dostrzegamy ich wielką wartość – te miejsca naprawdę pobudzają ludzi do działań obywatelskich i społecznych. Właśnie atrakcyjność tego tematu sprawiła, że w Warszawie działa cała grupa osób, która dąży do ocalenia, rozwijania i wykorzystywania potencjału pracowni na rzecz kulturalnego rozwoju Warszawy i jej lokalnych społeczności.

**Fot. 2**

Pracownia Lucji i Józefa
Ożminów na Saskiej Kępie.
Fot. Joanna Suszyńska-Kryska

Kompendium obejmuje historię działań prowadzonych wokół warszawskich pracowni od momentu zainteresowania się tematem przez pierwsze osoby spoza kręgu opiekunów pracowni, przez początki udostępniania tych miejsc do zwiedzania oraz działania inwentaryzacyjne, aż do powołania specjalnego Zespołu ds. Warszawskich Historycznych Pracowni Artystycznych przy Urzędzie Miasta, co pozwoliło na wypracowanie nowych form ochrony prawnej.

Niniejsza publikacja prowadzi czytelnika krok po kroku przez aktualną wiedzę na temat pracowni, poczynając od wspomnianej historii podejmowanych działań, poprzez samo zwiedzanie, proponując ponadto praktyczne porady związane z udostępnianiem tego typu miejsca szerszej publiczności oraz poradnik podstaw opieki i pomocy konserwatorskiej. Podpowiada, gdzie szukać dofinansowań, środków, które mogą pomóc zarówno prywatnym właścicielom, jak i opiekunom przestrzeni pozostających w zasobie miejskim (którym niekiedy może być łatwiej, bo to do nich – ze względów własnościowych – w pierwszej kolejności kierowana jest pomoc). Wreszcie kompendium to również zbiór porad, które mogą się przydać nie tylko opiekunom pracowni, ale również osobom, które posiadają w swoich domach kolekcje zbiorów lub opiekują się spuścizną po artystach, którzy stracili swoje miejsce pracy.

Publikację oddajemy ze świadomością, że temat ochrony pracowni jest ciągle żywy i wciąż przybiera nowe formy. Nieprzerwanie wypracowywane są też nowe schematy postępowania, powstają kolejne ramy prawne w zakresie opieki nad pracowniami, nadal „odnajdują się” kolejne miejsca wymagające wsparcia. Kompendium będzie zatem wymagało nieustannej aktualizacji. Niemniej jesteśmy przekonani, że sytuacja dojrzała do zebrania rozproszonych w wielu miejscach informacji w ramach niniejszej publikacji.

W gronie autorów znajdują Państwo: specjalistów, opiekunów pracowni, ludzi zajmujących się ochroną zabytków – zarówno inicjatorów ratowania pracowni, jak i wolontariuszy, studentów oraz urzędników, którzy widząc sygnalizowane potrzeby, przychodzili ze swoim wsparciem. Każda z osób, która angażuje się na rzecz historycznych pracowni, robi to z pasji, zainteresowania tematem – niezwykle ciekawym, wciągającym, pełnym tajemnic i stale odkrywanym na nowo. Towarzyszy temu poczucie obowiązku działania na rzecz zachowania naszego wspólnego dziedzictwa. Z tych właśnie względów dzielimy się naszą wiedzą i doświadczeniami, mając nadzieję, że przekazane informacje będą dla Państwa praktyczną pomocą w prowadzeniu pracowni i opiece nad nimi.

Nieznane skarby Warszawy

dr Anna Rudzka

Od maja do sierpnia 2015 roku Muzeum Architektury we Wrocławiu kuśiło wystawą „Paryskie pracownie artystów”, której inspiracją była książka *Ateliers d'artistes à Paris* autorstwa architekta Jeana-Claude'a Delorme'a, jego żony dziennikarki Anne-Marie Dubois i fotografa Davida Boureau. Pokazuje ona niezwykle i zróżnicowany świat paryskich pracowni artystycznych. Wytworne rezydencje połączone z pracowniami mieli malarze: Jacques-Louis David i William-Adolphe Bouguereau, zaś skromniejszymi pomieszczeniami „z odzysku” po wystawie światowej w Villa des Arts na Montmartrze musieli zadowolić się m.in. Paul Cézanne, Henri Rousseau czy Francis Picabia. „Ul” (fr. „La Ruche”) gościł Amadeo Modiglianego, Marca Chagalla i Marie Laurencien. W zespole pracowni na Montmartrze, zwanym Bateau-Lavoir, powstały *Panny z Avignon*. Natomiast Muzea Rodina i Bordelle'a to przekształcone pracownie artystów, które przyciągają badaczy i turystów swą niepowtarzalną atmosferą.

Wydźwięk ekspozycji i związanej z nią publikacji był jednoznaczny: miejsca takie należy chronić, otoczyć należytą opieką i udostępniać, bo są szczególnym świadectwem historycznym i artystycznym, fragmentem nieznanego oblicza miasta.

Czy Warszawa ma także swoje pracownie artystyczne warte zachowania i otwarcia dla ludzi ciekawych doznań innych niż te, które mogą dostarczyć jedynie muzea i spaceru miejskie? Na to pytanie można odpowiedzieć tylko entuzjastycznym: TAK! Często są to pozostające w rękach rodzin artystów niepowtarzalne miejsca pamięci pełne nie tylko dzieł artystycznych, ale również cennych archiwaliów i owego nieuchwytnego, ale wyczuwalnego *genius loci*, którego nie zastąpią żadne, nawet najbardziej skrupulatne rekonstrukcje. Zawsze pozostaną one tylko pewnego rodzaju atrapami...

Wiele pracowni już bezpowrotnie zniknęło, niektóre przetrwały staraniem rodzin i spadkobierców artystów. Powstanie i działalność Zespołu do spraw Warszawskich Historycznych Pracowni Artystycznych przy Prezydencie m.st. Warszawy rodzi nadzieję, że w przyszłości chociaż te najcenniejsze uda się zachować.

Pracownia artysty to czasem samotnia, czasem salon, sypialnia, magazyn, muzeum. W każdej z tych ról miejsce jedyne w swoim rodzaju. Miałam szczęście spędzić dzieciństwo i wczesną młodość w pracowni rzeźbiarskiej, a los pozwolił mi wrócić do niej w wieku dojrzałym.

Tak naprawdę nie wyobrażam sobie życia bez pracowni. Co ciekawe, nie jest to bynajmniej „moja” pracownia, ale moich rodziców. Tu bawiłam się pod biurkiem, na którym powstawała kultowa „piątka z rybakim” i uznana za najpiękniejszą monetę PRL-u – srebrna stułotówka z Mieszkim i Dąbrówką. Stukałam rączką w tzw. paczkę (czyli drewnianą skrzynkę z otworami z każdej strony), aby z gipsu uciekły bańki powietrza. Lepiłam gliniane figurki ulubionych koników i kobiety inspirowane wystawą sztuki meksykańskiej.

Dziś porządkuję i gromadzę archiwum, dbam o konserwację rzeźb i popularyzację tego miejsca. Korzystają z jej zasobów historycy sztuki i studenci Akademii Sztuk Pięknych. Jest dostępna też dla wszystkich, którzy chcą ją po prostu zwiedzić. Mam marzenie, żeby powstał szlak warszawskich pracowni artystycznych. Jest tu jeszcze wiele do odkrycia!

Na następnych stronach

Fot. 3 i 4. Pracownia Józefa

i Wandy Gosławskich.

Fot. Joanna Suszyńska-Kryńska





2

Cel ratowania pracowni



Fot. 5

Wnętrze pracowni
Józefa i Wandy Go-
sławskich. Ze zbio-
rów archiwalnych
rodziny Rudzkich

Zjawisko historycznych warszawskich pracowni artystycznych na mapie dziedzictwa kulturowego Warszawy pojawiło się stosunkowo niedawno, bo zaledwie kilka lat temu. Impulsem było opróżnianie lokali stanowiących pracownie artystów, którzy działali w przestrzeni miasta w XX wieku. Znajdowały się w nich dzieła sztuki i pamiątki związane nie tylko z Warszawą, ale i z całą Polską.

*Monika Bzura,
Anna Kudzia,
Marta Zaborowska*

Potrzeba ratowania spuścizny artystów działających po drugiej wojnie światowej, umieszczonej jako zbiór w oryginalnej dla jej powstania przestrzeni, to zupełnie nowe zjawisko. Natomiast „pracownia twórcza” danego artysty z obiektami, które na przestrzeni lat w niej powstawały, to miejsca prywatnych życiowych historii poszczególnych osób, które istnieją na terenie całej Polski. Nie jest oczywiście niczym nowym, rozumienie czym jest pracownia artysty jako miejsce tworzenia, ale sama potrzeba ratowania czy też zachowania tego typu miejsc już tak. Unaocznione zostało to w sytuacjach, gdy pojawiał się problem związany z ustaniem najmu lokalu ze względu na śmierć artysty powodowany brakiem wiedzy oraz rozwiązań prawnych systematyzujących działania w takich przypadkach. Zdarzało się, że zbiory dzieł o unikalnej wartości artystycznej i historycznej były traktowane jak niepotrzebne gabaryty. Czy przyczyną była nieświadomość, czy intencjonalne działania? Nie jest to teraz meritum rozważań. Na szczęście sytuacje te zwróciły uwagę sąsiadów, wąskiego grona osób zainteresowanych danym artystą, organizacji pozarządowych, a następnie osób związanych z instytucjami kultury.

Próba rozpoznania, zbadania i uporządkowania problematyki opieki nad pracowniami artystycznymi, odbywa się na szeroką skalę po raz pierwszy w Polsce. Dotyczy artystów, ich dzieł oraz miejsc, w których tworzyli. Wiele z obiektów artystycznych, które wyszły spod ich rąk, oglądamy codziennie chodząc po ulicach Warszawy, są to pomniki, rzeźby, płaskorzeźby czy często niezauważane – detale architektoniczne. Brak zainteresowania, a przede wszystkim świadomości na temat wartości pracowni artystycznych doprowadził do ich stopniowego znikania. Nie istniał polski wzorzec form ochrony takich miejsc, bo też zjawisko pracowni artystycznych, jako przestrzeni tworzącej małe muzeum jednego artysty lub rodziny, nie zostało dotychczas ukonstytuowane. W obecnym wartościowaniu kultury współczesne zjawiska artystyczne, dosyć młode i świeże, zazwyczaj nie zostają poddane żadnej ochronie, nie są bowiem jeszcze uważane za odpowiednio „zabytkowe”. Zjawiska historyczne i kulturalne, związane z okresem działania pracowni, potrzebują czasu, świadomości i akceptacji zarówno ekspertów, jak i całego społeczeństwa. Nawet jeśli wielu mieszkańcom znane są obiekty z danego okresu, to miejsca, w których one powstawały już zupełnie nie.

Każde dzieło ma swój początek, którym zwykle jest przestrzeń twórcza artysty. Podziwiając w muzeach prace znanych twórców i wielkich mistrzów z poprzednich epok, powinniśmy mieć również świadomość, iż zostały one stworzone w pracowniach, które zapewne nie przetrwały próby czasu. Gdybyśmy dzisiaj mieli okazję uratować nie tylko spuściznę, ale całą przestrzeń, w której działał Gierymski, Matejko czy Canaletto, to zapewne nie zawahalibyśmy się. Choć nie jest to już możliwe, to możemy wyciągnąć stosowne wnioski i uratować te przestrzenie artystyczne, w których powstawała współczesna nam kultura – nasze miasta, ich projekt, przestrzeń i detale. Często z perspektywy czasu mówimy o tym, co w kulturze nie przetrwało, czego nam szkoda, o tym, czego już nie ma. W tym momencie mamy dziedzictwo do uratowania tuż obok. Na dany moment jest to trudne, nie istnieją jeszcze wypracowane narzędzia, ale każdy, kto jakimikolwiek siłami się do tego przyłoży – czy to właściciele próbujący na własną rękę podjąć niejednokrotnie trudną walkę o zachowanie miejsca, czy instytucje publiczne oferujące swoje wsparcie albo też wolontariusze porządkujący i inwentaryzujący pracownię – to wszystko spowoduje, że miejsca te i znajdujące się w nich dziedzictwo przetrwa.

Kluczem do zrozumienia rosnącego zainteresowania i poruszenia powstałego wokół pracowni artystycznych, a także silną chęć ratowania tych wyjątkowych, a jednak nieznanymi miejsc, jest uchwycenie ich prawdziwej istoty i wartości. Koncepcja pracowni artystycznej – przestrzeni, gdzie artysta swobodnie tworzy i pracuje, zrodziła się bardzo dawno. „Artysta w pracowni” czy „wnętrze pracowni” to tematy na tyle intrygujące, że na przestrzeni wieków ich przedstawienia same w sobie stały się tematem licznych badań i działań artystycznych. W zbiorowej świadomości wyrły się już chyba płótno Courbета czy zdjęcia Boznańskiej, Matisse’a i wielu innych twórców. Każde z tych dzieł jest pewnego rodzaju dokumentem i wciągającą opowieścią.

Pracownia artystyczna to szczególne miejsce pracy twórczej oraz ważne narzędzie w tworzeniu wizerunku jej użytkownika. Tak postrzegana przestrzeń, w której powstają prace z pogranicza wielu dziedzin artystycznej wypowiedzi, zauważona została jako istotny element tożsamości miasta. Przykłady wspaniałych pracowni artystycznych odnajdziemy także na własnym podwórku – w Warszawie. Na co dzień pozostają niewidoczne i niedostępne dla szerokiej publiczności. Niewątpliwie są jednak zjawiskiem oryginalnym i wartym poznania. Większość warszawskich pracowni artystycznych powstała po wojnie, czyli stosunkowo niedawno. Jednak nawet 20-60 lat istnienia pozwoliło mocno obrosnąć tym miejscom śladami działalności ich użytkowników. Są to ślady mniej bądź bardziej kameralne, ale wszystkie – niezwykle i nieocenione. Wiele z nich nie jest jeszcze znanych opracowaniom najnowszej historii sztuki.

Pracownie bywają różne, jednak bardzo często przeznaczano na nie poddasza lub partery. Prawie wszystkie są podobnie wypełnione obrazami, rzeźbami, szkicami, projektami i przyborami artystycznymi, tworzą jednak odrębne i różnorodne opowieści. Na piętrzących się półkach, w różnym stopniu uporządkowane i posegregowane, gromadzone są dzieła oraz narzędzia używane przez twórców. Tworzą jednocześnie ekspozycję obiekt-

Kluczem do zrozumienia rosnącego zainteresowania i poruszenia powstałego wokół pracowni artystycznych, a także silną chęć ratowania tych wyjątkowych, a jednak nieznanymi miejsc, jest uchwycenie ich prawdziwej istoty i wartości.



tów. Ściany to podobrazia wieloczęściowych kolaży, uzupełniane przez długie lata wytworami działalności artysty i licznymi inspiracjami - przedmiotami z jakiegoś powodu ważnymi dla właściciela.

Naprawdę trudno pozostać obojętnym odwiedzając te miejsca. Sprawiają one wrażenie dzieła sztuki samego w sobie, które opowiada o wewnętrznych wrażeniach artysty, pokazuje, co go zachwycało, co i w jaki sposób wpływało na kształt jego sztuki. Jest to przekaz szczerzy i pełen emocji. Poza kameralnym doświadczeniem, odnaleźć tam można rodzaj wspólnego przeżycia, ponieważ pracownie warszawskie są dokumentem opowiadającym o odradzającym się życiu Stolicy. Niejeden z artystów, a można nawet pokusić się o stwierdzenie, że znakomita ich część brała czynny udział w odbudowywaniu Stolicy, a tym samym przywracaniu jej dawnego kształtu. Do Warszawy po drugiej wojnie światowej przybywali z całej Polski rzeźbiarze, malarze i architekci, którzy przywrócili jej namiastkę zabytkowego charakteru. Ponadto ci sami artyści przez kolejne lata formowali nowoczesną, dobrze nam dzisiaj znaną przestrzeń miasta wraz z jej całymi założeniami urbanistycznymi, fantastycznymi mozaikami, rzeźbami i fasadami. Nie można zapomnieć też o tym, że ukonstytuowali coś, co dzisiaj znamy pod hasłem „polski powojenny design”.

Zatem cel ratowania pracowni wydaje się oczywisty. Kiedy zgadzamy się, aby miejsca, w których tworzyli artyści, popadły w niepamięć, pozwalamy zapomnieć o samych twórcach. Wraz z pracowniami nieodwracalnie giną kolejne elementy narracji, która buduje naszą wspólną narodową tożsamość. Warto, by do kanonu reprezentacyjnych miejsc, jakimi są wielkie muzea mogły dołączyć małe, całkiem niedawno odkryte pracownie artystyczne z bogatymi i jakby bliższymi nam wnętrzami.

Fot. 6

Archiwalne zdjęcie przedstawiające wnętrze pracowni Zofii i Wojciecha Czerwoszków z końca lat osiemdziesiątych. Ze zbiorów Magdaleny Czerwosz

Krótką historia projektu

Od wyburzeń
do uchwały, czyli
jak rozpoczęto
ratowanie pracowni

Ostatnia dekada przyniosła dużą zmianę w zakresie możliwości ratowania dorobku i miejsc pracy twórczej uznanych warszawskich artystów. Choć wciąż brakuje odpowiedzi na wszystkie wyzwania związane z utrzymaniem wyjątkowych pracowni artystycznych, to sytuacja uległa wyraźnej poprawie. Temat przestał być przedmiotem troski wąskiej grupy osób, a stał się elementem oficjalnej polityki władz samorządowych, to zaś pociągnęło za sobą pierwsze rozwiązania o charakterze systemowym. Jednak jeszcze kilka lat temu niewiele wskazywało na to, że przyjęcie takiego kierunku jest realne...

Tadeusz Rudzki

Wyczerpujące omówienie historii ratowania warszawskich pracowni artystycznych jest zadaniem niezwykle trudnym. Bez podjęcia kompleksowych badań i wykonania pracy niemalże detektywistycznej niemożliwe jest zebranie informacji o wszystkich działaniach podejmowanych przez rozmaite osoby i podmioty na przestrzeni lat. Mając na uwadze powyższe, spróbuję w niniejszym artykule podzielić się moim spojrzeniem na wspomniane zagadnienie, licząc, że zaprezentowane informacje okażą się pomocne w przyszłości przy tworzeniu możliwie najpełniejszego zestawienia aktywności na rzecz ratowania dorobku i pracowni warszawskich artystów.

Warto rozpocząć od spostrzeżenia, że miejsca, o których mowa, były niegdyś powszechnie znane. Pracownie odwiedzane były przez ekipy Kroniki Filmowej, dziennikarze varsavianistycznych czasopism przychodzili pytać artystów o aktualnie realizowane zadania, a bliżsi i dalsi sąsiedzi nierzadko znakomicie zdawali sobie sprawę z tego, w której pracowni powstały ważne prace. Czas płynął jednak nieubłaganie, a zmieniające się okoliczności nie pozostawały bez wpływu na los pracowni nawet najbardziej zastrzeżonych twórców. Na terenie Warszawy są pracownie którym los niestety nie sprzyjał. Pierwszy przykład to pracownia Józefa Trenarowskiego (1907–1965), autora m.in. lwów stojących do dziś przed dawnym Kinem Moskwa, a także *Borsuka* z powojennej dekoracji rzeźbiarskiej ulicy Katowickiej. Po jego śmierci rzeźby znajdujące się w pracowni przy ul. Nobla zostały w znacznej mierze zniszczone, zaś prace zachowane do dziś znajdują się w niedostępnych kolekcjach prywatnych, m.in. w Warszawie i Swarzędzu. Jeszcze bardziej wymowny był przykład z ulicy Niekańskiej, gdzie znisz-



czeniu uległ nie tylko dawny dom Stefana Momota (1908-1998), autora *Tkaczki* z ulicy Marszałkowskiej i współautora pomnika Braterstwa Broni czyli *Czterech śpiących*, ale i większość dorobku artysty, który przez lata zalegał na opuszczonym i zaniedbanym terenie. Sytuację pogarszał fakt, że artysta rzadko dzielił się swoimi pracami, w wyniku czego jego gromadzony od lat 40. XX wieku dorobek znajdował się głównie w tym jednym miejscu. Nikt nie przewidział jednak jaki będzie dalszy los pracowni po śmierci artysty – w rezultacie stoi tam „apartamentowiec”, po pracowni nie ma śladu, a nieliczne ocalone rzeźby, dłuta czy kawałek przechowywane są z dala od miejsca, w którym artysta tworzył (głównie dzięki społecznej interwencji Roberta Szuby). Mniej szczęścia miał choćby dorobek rzeźbiarski Aleksandra Żurakowskiego, którego prace przepadły wraz z likwidacją jego dawnej pracowni przy ul. Filtrowej na Ochocie, gdzie artysta mieszkał i pracował niemal 50 lat.

Opisane powyżej przygnębiające historie stały się jednak impulsem do działania dla mieszkańców Saskiej Kępy. Jedną z pierwszych prób utrwalenia pamięci o artystach plastykach była zorganizowana w 2010 roku z inicjatywy Anny Rudzkiej wystawa plansz pt. „Warto o nich pamiętać. Rzeźbiarze Saskiej Kępy”. Duże zainteresowanie tematem przyniosło nieoczekiwany efekt – rok później, gdy otwierano Klub Kultury przy ul. Brukselskiej – dzięki wsparciu Magdaleny Czerwosch pierwszą wystawą w nowej placówce była ekspozycja pt. „Rzeźbiarze Saskiej Kępy wczoraj i dziś”. Tłum miłośników sztuki, który szczerze wypełnił galerię, dowodził, że zainteresowanie tematyką jest niemałe i warto rozwijać działania w tym zakresie. Sama organizacja wystawy stała się okazją do stworzenia (a niekiedy odbudowania) kontaktów pomiędzy rodzinami twórców i osobami zainteresowanymi dokumentowaniem dawnego życia artystycznego stolicy.

Kolejny etap rozpocząć się miał w zupełnie nieoczekiwany sposób. W 2012 roku warszawski oddział Towarzystwa Opieki nad Zabytkami poszukiwał wewnątrz w prywatnych mieszkaniach, które planowano udostępnić do zwiedzania w ramach Europejskich Dni Dziedzictwa pod hasłem: „Mieszkania XX wieku”. Jednym z przykładów miała być nieruchomość, która powstała w ramach budownictwa spółdzielczego. Zaproponowano wówczas domy powstałe na Saskiej Kępie w ramach spółdzielni „Kolektyw”. W ten sposób we wrześniu 2012 doszło do pierwszego udostępnienia zwiedzającym dawnej pracowni rzeźbiarskiej Józefa i Wandy Gośławskich przy



Fot. 8

Udostępnianie domu Zofii i Wojciecha Czerwoschów wraz z ogrodem, podczas Festiwalu Otwarte Mieszkania „Warszawa w Nowym Domu”, organizowanym przez TONZ Oddział w Warszawie w 2017 roku



Fot. 7

Zwiedzanie pracowni Józefa i Wandy Gośławskich, podczas Festiwalu Mieszkania XX wieku „Tajemnice Codzienności”, organizowanego przez TONZ Oddział w Warszawie w 2012 roku.
Fot. Tadeusz Rudzki



ulicy Nobla. Duże zainteresowanie sprawiło, że z jednej strony pojawiła się chęć powtórzenia podobnego przedsięwzięcia, zaś z drugiej – opiekunowie różnych pracowni uznali tę formę aktywności za pierwszy krok na drodze ku popularyzacji tematu pracowni artystycznych.

W rezultacie w styczniu 2013 roku we wspomnianej pracowni odbyło się spotkanie rodzin artystów, przedstawicieli instytucji zajmujących historią sztuki, a także organizacji popularyzujących dziedzictwo kulturowe. Wówczas narodziła się koncepcja, aby pierwsza edycja powstającego wówczas „Festiwalu Otwarte Mieszkania” przebiegała pod hasłem „Mieszkania Sztuki”. Okazało się, że w oparciu o zachowane pracowanie artystyczne możliwe jest stworzenie zupełnie nowej formuły spotkania mieszkańców Warszawy z unikalnym dorobkiem artystycznym – w miejscu, w którym dorobek ten powstał. Przedsięwzięcie tym ciekawsze, że dla większości pracowni, funkcjonujących często jako pomieszczenia mieszkalne, był to niejako powrót na kulturalną mapę Warszawy.

Sama popularyzacja najlepiej zachowanych i mających swoich opiekunów pracowni nie oznaczała jednak zatrzymania niekorzystnych dla dorobku artystycznego procesów. W tym samym roku, podczas gdy odbywała się pierwsza edycja Festiwalu Otwarte Mieszkania, do przygnębiających wydarzeń doszło na Muranowie. W dzielnicy tej, przy ul. Stawki 1A, zachowała się dawna pracownia Leona Machowskiego (1916-1988), autora m.in. alegorycznej grupy rzeźbiarskiej *Teatr* przy ul. Koszykowej. Sytuacja była wyjątkowo bolesna, gdyż rozbiórka dotyczyła lokalu mieskiego, a na dodatek sposób prowadzenia prac doprowadził do zniszczenia rzeźb znajdujących się w otoczeniu budynku (niewykluczone, że również w środku). Historia jest tym bardziej bulwersująca, że władze dzielnicy zapowiadając prace poinformowały o likwidacji „lokalu użytkowego” oraz altanki śmietnikowej, przez co lokalna społeczność nie miała świadomości, że chodzić może o zniszczenie pracowni rzeźbiarskiej uznanego twórcy.

Wkrótce jednak rozpoczęły się działania mające sprawić, że podobne historie przestaną się w Warszawie powtarzać. Na zakończenie Festiwalu Otwarte Mieszkania w Domu Spotkań z Historią odbyła się debata, na której poruszono problem ginących pracowni artystycznych – niewykluczone, że był to pierwszy przypadek, gdy taki temat pojawił się na oficjalnym wydarzeniu organizowanym przez samorządową instytucję kultury. Nie skończyło się jednak na rozmowach i wkrótce z inicjatywy warszawskiego TOnZ-u (wów-



Fot. 10

Rzeźby eksponowane w pracowni Wiktorii Czechowskiej -Antoniewskiej.
Fot. Anna Kudzia



Fot. 9

Inwentaryzacja zbiorów Wiktorii Czechowskiej -Antoniewskiej wykonywana przez Julię Klośińską w ramach Stypendium Artystycznego Warszawy „Piękne nieznajome. Inwentaryzacja wybranych pracowni artystycznych Warszawy” w 2017 roku

**Fot. 11**

Wnętrze pracowni Grześkiewiczów w trakcie inwentaryzacji i porządkowania zbiorów. Fot. Dorota Grześkiewicz

czas pod kierownictwem Michała Krasuckiego) doszło do spotkania przedstawicieli instytucji (w tym urzędów konserwatorskich i muzeów), uczelni wyższych, stowarzyszeń i fundacji. W efekcie w listopadzie 2014 roku przy stołecznym Biurze Kultury powołano Zespół do spraw Warszawskich Historycznych Pracowni Artystycznych. Dzięki temu tematyka pracowni artystycznych przestała być przedmiotem troski nieformalnej grupy osób, za to zyskała zupełnie inną rangę, a także zainteresowanie mediów.

Szybko okazało się, że spora część aktywności zespołu dotyczyć musi doraźnych interwencji ws. lokalowych – współpraca Biura Kultury (przy życzliwym wsparciu dyr. Małgorzaty Naimskiej), Biura Stołecznego Konserwatora Zabytków i Biura Polityki Lokalowej sprawiła jednak, że przynajmniej w kilku wypadkach udało się ocalić unikalne pracownie (w tym tę należącą do Karola Tchorka przy ul. Smolnej) przed widmem faktycznej likwidacji.

Równocześnie do akcji popularyzacji warszawskich pracowni poprzez ich udostępnianie podczas Festiwalu Otwarte Mieszkania, rozpoczęła się inna bardzo ważna inicjatywa, która miała na celu bezpośrednie działania ratunkowe w pracowniach. Jej początek to współpraca studentów Instytutu Sztuki PAN oraz Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, którzy łącząc swoją wiedzę, w ramach wolontariatu rozpoczęli inwentaryzację pracowni Zofii i Wojciecha Czerwoszków oraz Jerzego Chojnackiego na Saskiej Kępie. Podjęta idea działań, miała na celu nie tylko dokumentację samych dzieł sztuki znajdujących się w pracowniach, ale także zapis miejsca samego w sobie na wypadek jego zniszczenia. Wypracowany został system prowadzenia inwentaryzacji, opisywania obiektów, opracowano karty inwentaryzacyjne obiektów, które następnie umieszczane były w Dziale Plastyki Współczesnej w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie. Działania inwentaryzacyjne, zapoczątkowane

Na następnej rozkładówce

Fot. 13 i 14. Historyczna pracownia Jarnuszkiewiczów, Rynek Nowego Miasta. Fot. Anna Kudzia.

w pracowni Czerwoszków, kontynuowane były następnie w pracowni Józefa i Wandy Gosławskich, Wiktorii Czechowskiej Antoniewskiej oraz w przypadku zbiorów prac Stefana Momota oraz Wandy Zawidzkiej-Manteuffel.

Los dorobku artystycznego powiązanego z pracowniami zaczął również budzić coraz większe zainteresowanie uczelni, jak i kół naukowych działających przy Uniwersytecie Warszawskim oraz Akademii Sztuk Pięknych. W rezultacie zrealizowano takie projekty, jak np. działania popularyzacyjne pod hasłem: „Piękne nieznanne. Inwentaryzacja wybranych pracowni artystycznych Warszawy”, w ramach Stypendium Artystycznego Warszawy 2017, zakończone wystawą w Rotacyjnym Domu Kultury na warszawskim Jazdowie, czy też działania inwentaryzacyjne pod hasłem: „Muzeum Ukryte” (projekt zrealizowany przez Towarzystwo Opieki nad Zabytkami w Warszawie, przy wsparciu Narodowego Instytutu Dziedzictwa). Część pracowni uczestniczyła także w innych przedsięwzięciach, jak choćby „Noc Muzeów” w przypadku pracowni Jarnuszkiewiczów na Bielanych. Inne stały się miejscem realizacji sesji zdjęciowych lub też planem filmowym (co w przypadku pracowni ma długą tradycję). Niektóre pracownie znalazły się także na liście Archiwów Społecznych utworzonej dzięki Fundacji Ośrodka Karta. Ogromnie istotną sprawą stało się przyjęcie przez radę miasta uchwały z dn. 24 maja 2018, która wprowadziła termin „warszawskiej historycznej pracowni artystycznej” i zapoczątkowała dla nich ochronę prawną. Dzięki temu powstała odrębna kategoria lokalu, która pozwala na zachowanie unikalnego charakteru pracowni, ocalenie zbiorów i kontynuowanie w danym miejscu działalności kulturalnej. Treść uchwały była efektem pracy Biura Polityki Lokalowej, współpracującego z Zespołem ds. Warszawskich Historycznych Pracowni Artystycznych.

Jak nietrudno zauważyć, sytuacja pracowni artystycznych przez ostatnie kilka lat uległa wyraźnej poprawie. Mając świadomość, że wciąż jesteśmy na początku pewnej drogi, powinniśmy docenić jak wiele już udało się zrobić. Dość wspomnieć, że jeszcze kilka lat temu standardem były likwidacje pracowni artystycznych, w skrajnych przypadkach połączone z niszczeniem dorobku, przy okazji szykowania lokalu dla kolejnych najemców. Wielu urzędników i samorządowców w ogóle nie miało świadomości istnienia historycznych pracowni artystycznych w poszczególnych lokalizacjach. Środowisko osób związanych z pracowniami (w tym rodziny artystów) koncentrowało się głównie na doraźnych działaniach mających zapewnić przetrwanie lokalom pozostającym pod ich opieką. Z czasem jednak różnego rodzaju działania kulturalne i popularyzatorskie pozwoliły zbudować dość sprawnie działające środowisko, które stało się partnerem dla urzędników. Nazwiska twórców związanych z pracowniami zaczęły coraz częściej pojawiać się na wystawach dotyczących międzywojennej i powojennej historii Warszawy. Wreszcie powstały narzędzia pozwalające na zabezpieczenie pracowni z zasobu miejskiego przed likwidacją. Niemalą grupą osób (opiekunowie pracowni, przedstawiciele organizacji pozarządowych, urzędnicy, wolontariusze, eksperci) wykonana wiele pracy w celu ratowania dziedzictwa kulturowego, które – choć w wielu przypadkach przetrwało bardzo trudne czasy – jeszcze niedawno było zagrożone. Ogłoszony w 2020 roku przez Biuro Stołecznego Konserwatora pierwszy konkurs dotacyjny ukierunkowany na działalność historycznych pracowni artystycznych, pozwala mieć nadzieję, że miejsca te trwale zaistnieją w świadomości mieszkańców, samorządowców oraz wszystkich zainteresowanych ich historią i aktualnym losem.



Fot. 12

Model gipsowy portretu Chopina, pochodzący ze zniszczonej pracowni Stefana Momota na Saskiej Kępie, sfotografowany podczas projektu „Muzeum Ukryte”, finansowanego przez Narodowy Instytut Dziedzictwa. Fot. Monika Bzura







3



BRACIA LOPIENSCY

ROK ZAL

1867

Rodzaje pracowni

Aby móc zrozumieć rodzaje pracowni, z którymi mamy do czynienia na terenie Warszawy należy podjąć próbę ich klasyfikacji. Podczas badań kolejnych pracowni oraz analizy i dokumentowania zbiorów w nich zawartych, klasyfikacja ta będzie prawdopodobnie ulegała zmianom i aktualizacji. Jednak jej stosowanie w tym momencie, pozwala nam posegregować wiedzę na ich temat oraz usystematyzować rodzaje pracowni.

Anna Kudzia

Marta Zaborowska

Własność

Pierwszym i podstawowym wyznacznikiem, jest status własnościowy lokalu, w którym mieści się pracownia. Wiele pracowni funkcjonuje w prywatnych domach i mieszkaniach, przechodząc z pokolenia na pokolenie. Istnieją pracownie działające w lokalach miejskich, administrowanych przez Zakład Gospodarowania Nieruchomościami miasta stołecznego Warszawy dla poszczególnych dzielnic. Lokale takie w przeszłości były wynajmowane w ramach przydziału dla artystów. Aktualnie pozyskanie takiej pracowni do wynajmu odbywa się na zasadzie konkursów ofert organizowanych przez odpowiedni ZGN. Sam lokal jest więc własnością miasta, artysta wynajmującym, a dobytek zgromadzony w pracowni jest własnością twórcy i jego spadkobierców.

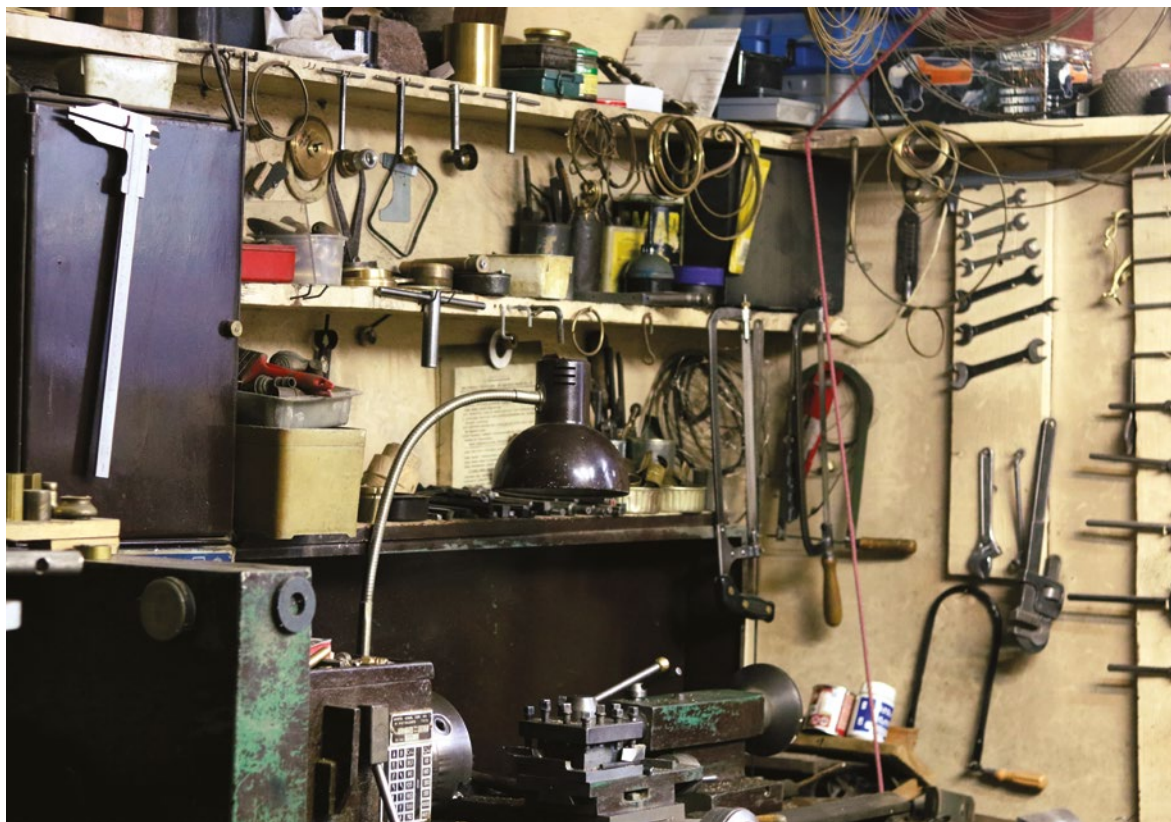
Lista warszawskich pracowni

Zespół do spraw Warszawskich Historycznych Pracowni Artystycznych (WHPA) objął opieką pracownie z zasobu miejskiego. Na przełomie lat 2018/2019 została przeprowadzona wstępna weryfikacja wszystkich lokali wynajmowanych na pracownie artystyczne przez Urząd m. st. Warszawy. Spośród ponad 700 lokali, do bezpośredniego oglądu wybrano ponad 100. Kryterium stanowił okres najmu, który trwał przy-



Fot. 15

Wnętrze pracowni braci Łopieńskich, będące jednocześnie nadal czynnym sklepem ich potomków oraz pracownią, w której przeprowadza się renowację obiektów z brązu. Fot. Joanna Suszyńska-Kryśka



najmniej 25 lat (nie jest to aktualnie kryterium konieczne wymagane), historyczny charakter miejsca oraz związki twórczości działających w nim artystów z Warszawą. Do grupy WHPA zakwalifikowano dotąd ponad trzydzieści pracowni. Zapewne istnieją lokale, w których twórczość trwa od lat, mają swoją historię, czy to rodzinną, czy to na zasadzie mistrz-uczeń lub innych, ale mogły nie zostać wyznaczone do weryfikacji ze względów na przyjęte bardzo ogólne kryteria weryfikacji. Według istniejącej obecnie formuły, prywatne pracownie, nie mają podstaw prawnych aby znaleźć się na liście, mogą jednak korzystać z pomocy zespołu i warto, aby pozostawały z nim w kontakcie.

Dziedzina sztuki

W każdej z tych przestrzeni działał artysta/artysty zajmujący się różnymi dziedzinami sztuki, czasem oczywiście je łącząc. Na dzień dzisiejszy ze względu na rodzaj twórczości wyróżniamy pracownie malarskie, graficzne, fotograficzne, rzeźbiarskie, konserwatorskie, związane z muzyką, teatrem, projektowaniem sztuki dekoracyjnej, przedmiotów użytkowych czy architektury lub pracownie architektoniczne. Zwykle w takich miejscach zgromadzone są kolekcje nie tylko związane z twórczością danego artysty, ale także z jego zainteresowaniami, dokumenty historyczne, przedmioty pamiątkowe.



Fot. 16

Wnętrze pracowni braci Łopieńskich, będące jednocześnie nadal czynnym sklepem ich potomków oraz pracownią, w której przeprowadza się renowację obiektów z brązu. Fot. Joanna Suszyńska-Kryska

Zespół do spraw Warszawskich Historycznych Pracowni Artystycznych

Anna Kudzia

Marta Zaborowska

Definicja

Zespół ds. Warszawskich Historycznych Pracowni Artystycznych to ciało opiniotawczo-doradcze przy Prezydencie Miasta, którego najważniejszym zadaniem jest ochrona historycznych pracowni powstałych na terenie Warszawy, należących do zasobów miejskich. Priorytetem w podejmowanych działaniach jest zachowanie oryginalnej lokalizacji pracowni wraz z zachowaną po działających w niej artystach spuścizną. Kolejnym ważnym celem jest udostępnienie tych zbiorów zainteresowanym odbiorcom w oryginalnym miejscu ich pochodzenia. Ochrona dotyczy zarówno pracowni po zmarłych twórcach, nad którymi opiekę sprawują ich potomkowie, inni artyści lub osoby do tego zobowiązane, jak i pracowni żyjących twórców, którzy chcieliby nadal dzielić się swoją przestrzenią i udostępniać ją publicznie.

Z kolei dzięki pracy urzędników Biura Polityki Lokalowej, powołana została uchwała dotycząca historycznych pracowni artystycznych (Uchwała nr LXVII/1857/2018 Rady Miasta Stołecznego Warszawy). To bardzo ważny dokument, ponieważ określa zasady i daje narzędzia do ochrony tego typu miejsc. Swoją wiedzą i wsparciem Zespół służy takim jednostkom, jak: Biuro Kultury, Biuro Stołecznego Konserwatora Zabytków, Dzielnice Urzędu m.st. Warszawy oraz przede wszystkim angażuje się w pomoc właścicielom i opiekunom pracowni artystycznych.

Zespół skupia w swych szeregach specjalistów wielu dyscyplin, składając się z przedstawicieli: organizacji pozarządowych (np. Towarzystwa Opieki nad Zabytkami, Stowarzyszenia Konserwatorów Zabytków, Stowarzyszenia Architektów RP), instytucji kultury (np. Muzeum Narodowego – Królikarni, Muzeum Warszawy, Muzeum Sztuki Współczesnej), organów administracji publicznej (np. Biuro Stołecznego Konserwatora Zabytków, Biuro Polityki Lokalowej, Biuro Kultury), instytutów badawczych i naukowych (Instytutu Sztuki PAN) oraz warszawskich szkół wyższych i uczelni artystycznych (np. Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i Uniwersytetu Warszawskiego), a także niezależnych ekspertów (np. Związku Polskich Artystów Plastyków, Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki). Są to osoby, które podjęły się społecznej pracy na rzecz inicjowania i wspierania działań służących ochronie, dokumentowaniu i promowaniu warszawskich historycznych pracowni artystycznych. Zespół opiniuje programy współpracy z poszczególnymi lokalami czy też rekomenduje podjęcie działań zarówno ze strony artystów, jak i dzielnic. W założeniu ma być ciałem doradczym stanowiącym pomost między potrzebami artystów wraz z ich twórczością i dorobkiem a procedurami, którym podlegają instytucje kultury i urzędy.



Fot. 17

Ekspozycja rzeźb w historycznej pracowni Jarnuszkiewiczów, Rynek Nowego Miasta. Fot. Anna Kudzia

Historia powstania

Zespół ds. Warszawskich Historycznych Pracowni Artystycznych został powołany do istnienia w listopadzie 2014 roku przez Prezydenta m.st. Warszawy. Inicjatywa narodziła się na skutek głosów, które dochodziły od mieszkańców Warszawy i organizacji pozarządowych, alarmujących o niszczeniu pracowni twórczych wraz ze spuścizną po artystach działających w Warszawie po drugiej wojnie światowej. Niejednokrotnie po śmierci artysty jego twórczość lądowała na śmietniku, a wnętrza pracowni były przekształcane na biura czy mieszkania. Dotyczyło to zarówno pracowni malarskich, rzeźbiarskich i fotograficznych, jak i domów architektów – w zasobach miejskich i prywatnych. Jak się okazało w wielu przypadkach, zagrożone były nie tylko same lokale, ale także unikatowe, nieprzebadane jeszcze dotąd zbiory, które usuwano. Wiele z nich przepadło bezpowrotnie, jednak niektóre, dzięki czujnym mieszkańcom czy społecznikom, udało się uratować w ostatniej chwili przed całkowitym unicestwieniem. Jako pierwsze w tej sprawie zainterweniowało Towarzystwo Opieki nad Zabytkami, zwracając się do m.st. Warszawy z prośbą o pomoc i podjęcie działań mających na celu ochronę tego typu przestrzeni. Powstał pomysł stworzenia zespołu, który będzie mógł wspierać historyczne pracownie artystyczne w walce o przetrwanie, czuwać nad nimi, a swoją wiedzą i doświadczeniem dzielić się zarówno z urzędnikami miejskimi, jak i właścicielami pracowni w celu wykształcenia form ochrony tych miejsc. Bezpośrednią inspiracją do powstania organu był również Festiwal Otwarte Mieszkania, który odbył się po raz pierwszy w 2013 roku, pod tytułem: „Mieszkania Sztuki”. Jego ideą było udostępnianie tego typu przestrzeni szerokiej publiczności i mieszkańcom Warszawy. Od początku zespołem kierował Michał Krasucki, który następnie objął stanowisko Stołecznego Konserwatora Zabytków. W związku z tym, zespół został przypisany jako jednostka organizacyjna do Biura Stołecznego Konserwatora Zabytków.

W 2020 roku powstał materiał operacyjny „Program Rozwoju Kultury 2020” określający działania mające wpływ na kulturowy rozwój Warszawy, w którym zawarte zostały zagadnienia związane z warszawskimi pracowniami.

Działania

Po zdiagnozowaniu zjawiska istnienia historycznych pracowni artystycznych na terenie Warszawy, skali ich znaczenia, a także wstępnym określeniu ich problemów, najważniejsze okazało się stworzenie, a następnie wprowadzenie w życie regulacji prawnych określających zasady najmu tego typu lokali. Po długotrwałych pracach znalazły one miejsce w zapisie uchwały Rady m.st. Warszawy oznaczonej nr LXVII/1857/2018 z dnia 24 maja 2018, która nałożyła na Zespół ds. WHPA zobowiązanie do wyłonienia z zasobów miejskich lokali użytkowanych funkcjonujących jako pracownie artystyczne i miejsc posiadających szczególne wartości historyczne. Po zapoznaniu się z adresami ponad siedmiuset lokali miejskich, przez Zarządy Dzielnic m.st. Warszawy oznaczonych jako pracownie artystyczne, przeprowadzona została ich trójstopniowa weryfikacja, na którą składała się: czas najmu pracowni, znaczenie dokonań twórczych jej użytkownika w kręgu sztuki Warszawy oraz zebranie danych w terenie, czyli w miejscu, gdzie pracownia funkcjonowała lub funkcjonuje. Miejsca te zostały zweryfikowane podczas umówionej wizji w pracowni, dzięki czemu wytypowanych zostało ponad trzydzieści pracowni artystycznych, które uznane zostały przez ekspertów Zespołu jako szczególnie ważne dla dziedzictwa kulturowego stolicy. Lista tych miejsc nie jest zamknięta, nieustannie analizowane są nowo zgłaszane pracownie.

Wobec pracowni, które znajdują się na aktualnej liście, Zespół podejmuje działania mające na celu ochronę historycznej substancji, a często także stworzenie warunków na udostępnienie pracowni kolejnym twórcom, opiekunom i badaczom. Kolejnym krokiem współpracy z pracowniami jest program działalności danego miejsca, proponowany przez osobę odpowiedzialną za znajdujące się w nim zbiory (czy to artystę, jego ucznia, rodzinę lub opiekującą się nimi organizację pozarządową). Zespół rekomenduje pewne formy upubliczniania wiedzy związanej z konkretnymi miejscami, bazując na możliwościach, jakie te ze sobą niosą.



Fot. 18

Oryginalny, ręcznie malowany szyld reklamowy w pracowni braci Lopeńskich na ul. Poznańskiej.

Fot. Joanna Suszyńska-Kryśka

Zadania

- wprowadzenie mechanizmów prawnych i finansowych sprzyjających funkcjonowaniu pracowni historycznych w przestrzeni miasta,
- wspieranie i inicjowanie działań mających na celu ochronę, dokumentowanie i promowanie warszawskich pracowni,
- niedopuszczenie do sytuacji, gdy pozbawiony opieki dotychczasowego najemcy – artysty lub twórcy – lokal zostaje opróżniony, a następnie włączony do zasobów lokalowych, z pominięciem możliwości kontynuacji umowy najmu przez opiekunów zbiorów (będących często członkami rodziny artysty lub jego uczniami) oraz przez inne osoby, które zgodnie z oczekiwaniami władz miasta, mogłyby prowadzić w tym miejscu własną działalność twórczą, kulturalną lub edukacyjną w sposób nienaruszający pierwotnego charakteru miejsca,
- pomoc w ułatwieniu podpisania umowy najmu przez wynajmującego (ZGN) z nowym użytkownikiem,
- pomoc w przygotowaniu profesjonalnej dokumentacji zgromadzonych w pracowniach obiektów, nawiązaniu kontaktów pomiędzy użytkownikami i organizacjami społecznymi, udostępnieniu zbiorów oraz wypracowaniu warunków, na jakich możliwe będzie dofinansowanie działań warszawskich historycznych pracowni artystycznych ze środków budżetowych m.st. Warszawy,
- pomoc w wynegocjowaniu obniżki czynszu do minimalnej kwoty z jednostkami administracyjnymi – Zakładem Gospodarowania Nieruchomościami czy Wspólnotami Mieszkaniowymi,
- sygnalizowanie jednostkom miejskim potrzeby i zasadności utrzymania w zasobach miasta lokali; opiniowanie dla Biura Kultury miasta stołecznego Warszawy, a także Biura Polityki Lokalowej,
- wydawanie opinii, które mogą okazać się przydatne podczas spraw sądowych o odzyskanie lokalu czy kontynuację jego wynajmu,
- analiza czy dana pracownia nadaje się do wpisu na listę pracowni,
- w sytuacji, gdy pracownia zostaje zniszczona, udzielenie pomocy i znalezienie miejsca do przechowywania zbiorów.

Fot. 19

Ręcznie malowana skrzynia w pracowni Ożminów na Saskiej Kępie.
Fot. Joanna Suszyńska-Kryska



Przykładowe osiągnięcia

- Zachowanie pracowni rzeźbiarza Bogdana Chmielewskiego (autora m.in. pomnika Korczaka w Warszawie) znajdującej się na placu Hallera w Warszawie. Przy współpracy Zespołu, Zakładu Gospodarowania Nieruchomościami oraz Biura Polityki Lokalowej udało się zachować przestrzeń i charakter tego wnętrza ze szkłem witrażowym w oknach, mozaikami i płaskorzeźbami na ścianie, kasetonowymi stropami, które Chmielewski osobiście zrealizował oraz ustalić zasady najmu lokalu na działania kulturalne.
- Zachowanie pracowni malarza Jacka Sempolińskiego. Po śmierci obrazami twórcy opiekował się jego uczeń, malarz, który jednocześnie korzystał z jego pracowni. Zachowane zostały wszystkie przedmioty po artyście: stołek, na którym malował, wiadra do mieszania farby, zapiski na ścianie czy nawet nieumyte okna, co było charakterystycznym wyrazem całościowego podejścia twórcy do jego sztuki.
- Zachowanie pracowni po rzeźbiarce Annie Dębskiej i nadanie ciągłości procesu twórczego w tym miejscu przez umożliwienie wnuczce artystki – uznanej malarce Aleksandrze Waliszewskiej korzystania z pracowni. Zespół pośredniczył w rozmowach z ZGN.
- W lipcu 2021 miastu Warszawie została przekazana na własność pracownia znanego powojennego artysty rzeźbiarza Karola Tchorka, przez jego synową i spadkobierczynię Katherine Benthall. Przejęcie całego wyposażenia pracowni pozwala utworzyć wzorcową Warszawską Historyczną Pracownię Artystyczną, czyli uratować nie tylko to miejsce, ale cały dorobek i kolekcję. W pracowni znajdują się nie tylko rzeźby Karola Tchorka, lecz także przedmioty, które gromadził - stelaże i dokumentacje jego dzieł, meble, kafle, przedwojenne wycinanki. Pracownia od momentu powstania w 1951 roku była rzeczywiście salonem artystycznym Warszawy i jest jedną z najdłużej nieprzerwanie działających warszawskich pracowni artystycznych.

Kto i kiedy może skorzystać z pomocy?

- Opiekun/właściciel pracowni artystycznej lub instytucja sprawująca opiekę nad pracownią ważną historycznie lub posiadającą wartości artystyczne, należącą do zasobów miejskich np. ZGN, ma prawo zgłosić się z pomocą do Zespołu ds. Warszawskich Historycznych Pracowni Artystycznych w celu uzyskania konsultacji i porady lub wpisu na listę pracowni objętych ochroną miasta.
- Prywatni właściciele tego typu miejsc, poprzez uzyskanie pomocy polegającej na wpisaniu miejsca do rejestru zabytków albo udzielenia wsparcia prowadzenia pracowni w postaci dotacji.
- Artyści nadal żyjący i tworzący, szczególnie w przypadku tych, którzy przejęli pracownię od swoich mentorów lub naturalnie kontynuują istnienie miejsca o dłuższej tradycji historycznej i artystycznej.
- Osoba lub instytucja mająca w swojej opiece pracownię o szczególnym znaczeniu dla historii Warszawy, dla której przedstawi program zawierający zasady udostępniania pracowni dla publiczności, z uwzględnieniem udostępnienia kontaktu oraz informacji adresowych.
- Miejsca, które chcą się otworzyć na udostępnianie publiczności. W sytuacji, gdy ktoś chce zamknąć pracownię albo wykorzystać ją do celów prywatnych, nawet jeśli jest lokalem miejskim, nie może liczyć na pomoc Zespołu przy obniżaniu czynszów, wsparcie prawne czy finansowe.



Dlaczego warto skorzystać z pomocy?

- Jako organ złożony z ekspertów, specjalistów różnych dziedzin związanych ze sztuką i przedstawicieli organizacji pozarządowych, przede wszystkim pomaga w kwestii zachowania, upamiętnienia, a także dokumentacji dziedzictwa i zbiorów zachowanych w przestrzeni danej pracowni.
- W przypadku lokalu miejskiego, opiniuje i pomaga wpisać daną pracownię na listę warszawskich historycznych pracowni artystycznych w celu jej zachowania oraz udzielenia wsparcia w kwestii negocjacji odpowiednich warunków najmu.
- Współpracuje i udziela wsparcia w przypadku udostępniania miejsca szerszej publiczności, niezależnie od statusu prawnego danego miejsca.
- Jest organem opiniującym i doradzającym w kwestiach problemów, z którymi zmagają się pracownie miejskie i prywatne.

UWAGA: Zespół nie ma kompetencji do ustalania zasad wynajmu lokali przeznaczonych na pracownię.

Przydatne linki, kontakty

Informacje na temat historycznych pracowni artystycznych:

- um.warszawa.pl/waw/zabytki/pracownie-historyczne
- Biuro Stołecznego Konserwatora Zabytków Urzędu m.st. Warszawy
- Biuro Kultury Urzędu m.st. Warszawy



Fot. 20

Fot. Projekty naczyń szklanych autorstwa Wandy Zawidzkiej-Manteuffel.
Fot. Monika Bzura

Dotacje oraz pozyskanie funduszy

Anna Kudzia

Monika Bzura

Ważnym źródłem finansowania zabytków w Polsce są środki publiczne pochodzące z budżetu państwa oraz budżetów poszczególnych samorządów. Pracownie historyczne oraz potrzeba ich ochrony to nowa problematyka dziedzictwa kulturowego, w związku z czym wypracowywane są dopiero rozwiązania dotacyjne, które bezpośrednio będą dotyczyły tych miejsc. W ich przypadku kwestia kluczowa to utrzymanie samych pracowni, ale także pozyskanie funduszy na: zbadanie tych miejsc, wykonanie prac inwentaryzacyjnych i dokumentacyjnych, opracowanie programów konserwatorskich w celu przeprowadzenia remontów i działań konserwatorskich czy wprowadzenie prewencyjnej ochrony zbiorów. Dostępna jest duża ilość różnego rodzaju konkursów państwowych, samorządowych czy stypendiów, z których można korzystać. W większości skierowane są one jednak na działania kulturalne czy społeczne, które można w pracowni prowadzić. Niemniej jednak pozwalają na podjęcie jakichkolwiek działań mogących zmierzać do ochrony samego miejsca.

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Pomoc socjalna dla twórców i artystów z Funduszu Promocji Kultury

O pomoc socjalną z Funduszu Promocji Kultury mogą ubiegać się wyłącznie artyści i twórcy, którzy mają udokumentowany dorobek artystyczny bądź twórczy. We wniosku należy w sposób syntetyczny przedstawić twórcze osiągnięcia – tak, by nie wymagały one korekty i nie wzbudzały wątpliwości co do ich charakteru. Należy również przedstawić kwotę dochodu z ostatnich 12 miesięcy. Składanie wniosków jest możliwe za pośrednictwem platformy e-PUAP lub tradycyjną drogą pocztową na adres MKiDN.

- Terminy składania wniosków: cały rok
- Infolinia dotycząca pomocy socjalnej: +48 (22) 42-10-150
- Adres e-mail: pomocsocjalna@mkidn.gov.pl
- Więcej informacji: www.gov.pl/web/kultura/pomoc-socjalna-dla-tworcow-i-artystow

Kultura Dostępna

Cel programu to wspieranie zadań służących ułatwieniu dostępu do kultury, skierowanych do szerokiego grona odbiorców i sprzyjających integracji społecznej. W ramach programu można ubiegać się o dofinansowanie projektów skoncentrowanych na nieodpłatnym uczestnictwie osób o utrudnionym dostępie do kultury. Chodzi o organizację oferty kulturalnej, działań poza stałą siedzibą instytucji oraz wyjazdów tematycznych.

- Terminy składania wniosków: do 30 kwietnia
- Więcej informacji: www.gov.pl/web/kultura/kultura-dostepna3

Konkurs o stypendia twórcze oraz stypendia z zakresu upowszechniania kultury

Stypendia twórcze oraz stypendia z zakresu upowszechniania kultury przyznawane są na podstawie Rozporządzenia MKiDN z dnia 24 maja 2012 r. w sprawie szczegółowych warunków i trybu przyznawania stypendiów osobom zajmującym się twórczością artystyczną, upowszechnianiem kultury i opieką nad zabytkami oraz wysokości tych stypendiów (Dz. U. z 2012 r. poz. 612). Dokument jest dostępny pod adresem: www.dziennikustaw.gov.pl/du/2012/612

— **Terminy składania wniosków:** aktualizowane każdego roku (wrzesień/październik I nabór i ewentualnie na wiosnę II nabór)

— **Więcej informacji:** <https://www.gov.pl/web/kultura/stypendia-z-budzetu>

Środki Miasta Stołecznego Warszawy

Małe dotacje

W dniu 5 lipca 2021 roku weszło w życie zarządzenie Prezydenta m.st. Warszawy nr 1097/2021 w sprawie małych dotacji. Przywołane zarządzenie wprowadza procedurę małych dotacji dotyczącą przyznawania dotacji organizacjom pozarządowym i podmiotom wymienionym w art. 3 ust. 3 ustawy z dnia 24 kwietnia 2003 roku o działalności pożytku publicznego i o wolontariacie. Na dane zadanie organizacja może otrzymać dotację tylko z jednego biura albo dzielnicy. W przypadku stwierdzenia otrzymania wcześniej dotacji z budżetu m.st. Warszawy na to samo zadanie lub jego część – oferta nie będzie rozpatrywana. Oferty należy składać za pośrednictwem generatora wniosków.

— **Terminy składania wniosków:** cały rok

— **Więcej informacji:** <https://um.warszawa.pl/waw/ngo/-/procedura-male-dotacje>

Stypendium dzielnicy

Stypendium od dzielnicy może otrzymać osoba zajmująca się twórczością artystyczną, upowszechnianiem kultury lub opieką nad zabytkami. Ubiegając się o stypendium trzeba jednak przedstawić dwie rekomendacje oraz złożyć wniosek opisujący projekt, który chce się zrealizować – po jego zakończeniu stypendysta będzie musiał złożyć sprawozdanie. Projekt musi być tematycznie związany ze Śródmieściem lub też jego odbiorcami muszą być przede wszystkim mieszkańcy tej dzielnicy.

— **Terminy składania wniosków:** stypendium jest cykliczne, należy sprawdzać daty

— **Więcej informacji:** <https://srodmiescie.warszawa.pl/stro-na-2110-stypendia.html>

Środki Miasta Stołecznego Warszawy

Stypendium artystyczne m.st. Warszawy

Stypendium skierowane do osób zajmujących się twórczością artystyczną, upowszechnianiem kultury i opieką nad zabytkami w Warszawie. Przyznawane jest w 8 dziedzinach: film, literatura, muzyka, opieka nad zabytkami, taniec, teatr, sztuki wizualne i upowszechnianie kultury.

- Terminy składania wniosków: zwykle do 30 września
- Numery kontaktowe (dostępne w godzinach 9:00-15:00): +48 (22) 44 30 372, +48 (22) 44 30 354
- Adres e-mail: stypendia_artystyczne@um.warszawa.pl
- Więcej informacji: <https://stypendia.um.warszawa.pl/programy-stypendialne/2>

Popularyzacja warszawskich pracowni artystycznych; otwarty konkurs ofert przeprowadzany przez Biuro Stołecznego Konserwatora Zabytków

Efektom zadania jest promocja działań związanych z upowszechnianiem wiedzy o historycznych warszawskich pracowniach artystycznych, w tym Warszawskich Historycznych Pracowniach Artystycznych oraz innych miejscach pracy twórców działających na terenie m. st. Warszawy, rozpoznanie, propagowanie oraz ożywienie historycznych miejsc pracy twórczej, ochrona i opieka nad tymi miejscami, wspieranie ich użytkowników w działaniach na rzecz udostępnienia, rozpoznania, propagowania i ożywienia historycznych miejsc pracy twórczej, uporządkowanie, dokumentacja, inwentaryzacja, zabezpieczenie i utrwalenie spuścizny artystycznej zgromadzonej na terenach warszawskich pracowni i warsztatów artystycznych, budowanie dobrych relacji środowiskowych wokół historycznych pracowni artystycznych, podkreślenie wartości pracowni, jako ważnego elementu tożsamości kulturowej Warszawy. Istotne dla zadania jest rozwijanie wiedzy o artystach, którzy tworzyli lub tworzą w warszawskich pracowniach artystycznych, o ich pracach i działalności. Zachęcenie warszawiaków do poznania artystów, metod i miejsc ich pracy.

- Numer kontaktowy: +48 22 44 33 684
- Adres e-mail: jchmurska@um.warszawa.pl
- Więcej informacji: <http://ngo.um.warszawa.pl/otwarte-konkursy/popularyzacja-warszawskich-pracowni-artystycznych-otwarty-konkurs-ofert-przeprowadz>

Środki Narodowego Centrum Kultury

Młoda Polska

Program przeznaczony jest dla młodych (do 35 roku życia) artystów, którzy mają w swoim dorobku wybitne osiągnięcia w dziedzinie sztuki, którą uprawiają (film, fotografia, literatura, muzyka, sztuki wizualne, taniec i teatr). Stypendium może być przeznaczone na realizację własnego projektu artystycznego, zakup instrumentów i sprzętu niezbędnego do pracy, jak również na studia i rezydencje zagraniczne. Stypendia w Programie „Młoda Polska” przyznawane są w drodze konkursu.

- Terminy składania wniosków: do 31 października
- Więcej informacji: www.nck.pl/dotacje-i-stypendia/stypendia/programy/mloda-polska

Kultura – Interwencje

Celem strategicznym programu dotacyjnego Kultura – Interwencje jest tworzenie warunków dla wzmacniania tożsamości i uczestnictwa w kulturze na poziomie regionalnym, lokalnym i krajowym poprzez finansowe wsparcie realizacji projektów upowszechniających dorobek kultury i zwiększających obecność kultury w życiu społecznym. O wsparcie w ramach programu Kultura – Interwencje mogą ubiegać się zarówno samorządowe instytucje kultury (z wyłączeniem instytucji współprowadzonych przez Ministra oraz jednostki samorządu terytorialnego), jak i organizacje pozarządowe.

- Więcej informacji: www.nck.pl/dotacje-i-stypendia/dotacje/programy-dotacyjne-nck/kultura-interwencje

4

Formy udostępniania pracowni



Udostępnianie pracowni

zalety i wady z perspektywy właścicieli

Udostępnianie pracowni, jest działaniem przyjemnym i satysfakcjonującym, ale równocześnie pełnym wyzwań. Trzeba mieć zarówno świadomość plusów płynących z prowadzenia wydarzeń w pracowni, jak zdawać sobie sprawę z trudności. Cele i problemy związane z nietłatą kwestią udostępniania pracowni szerszej publiczności, zebrano na podstawie osobistych doświadczeń właścicieli dwóch przestrzeni, które bardzo często są udostępniane na różnego rodzaju wydarzenia - pracowni Wandy i Józefa Gosławskich, której opiekunami jest rodzina państwa Rudzkich oraz pracowni Grześkiewiczów, której opiekunem jest Dorota Grześkiewicz. Właściciele podzielili się swoimi przemyśleniami, zarówno jeśli chodzi o cele tego typu działań - uświadamiając jak jest to ważne, ale zwrócili również uwagę na problemy, które wymagają rozwiązania przy dzieleniu się przestrzenią pełną dzieł sztuki, często znajdującą się w domu prywatnym. Poznajemy dwie różne perspektywy, w których niektóre z punktów są zbieżne, niektóre są zupełnie inne. W tym rozdziale prezentujemy również głos dwóch opiekunek pracowni w prywatnych domach - pani Magdaleny Czerwosz, opiekującej się spuścizną po Zofii i Wojciechu Czerwoszach oraz Jerzym Chojnackim i opiekunce spuścizny Józefa i Łucji Ożminów. Obie Panie dzielą się z nami również przemyśleniami, refleksjami i trudnościami płynącymi z zajmowania się dużą kolekcją dzieł sztuki przy możliwościach, które same aktualnie posiadają.

Pracownie historyczne pozostają tak różnorodne, że w każdej z nich zapewne znajdą się zupełnie innego rodzaju zagadnienia, nie powtarzające się w innych przestrzeniach. Mamy jednak nadzieję, że doświadczenia, którymi dzielą się właściciele pracowni będą dla Państwa pomocne, podsuną pomysły i rozwiązania lub odpowiedzą w jaki sposób ukierunkowywać działania związane z udostępnianiem pracowni. Wszystkie te wypowiedzi to bardzo ważne głosy w trwającej nieustannie dyskusji o potrzebach i formach pomocy dla warszawskich pracowni historycznych.



Fot. 21

Dom i pracownia
rodziny Grześkiewiczów
w Łomiankach, obecnie
będąca pod opieką
Doroty Grześkiewicz.
Fot. Dorota Grześkiewicz

ZALETY



Dorota Grześkiewicz / pracownia Grześkiewiczów

Tadeusz Rudzki / pracownia Józefa i Wandy Gośławskich

Działania edukacyjne

Dzięki oprowadzaniu po pracowni goście w przystępny i łatwy do zapamiętania sposób poznają twórczość artystów związanych z tym miejscem. Ponadto, dla mnie – jako artysty ceramika, niezmiernie ważny jest także aspekt zapoznania zwiedzających z trudnym i często nieznanym procesem technologicznym powstawania dzieł ceramicznych.

Do tej pory angażowaliśmy się w akcje zwiedzania pracowni głównie przy okazji kolejnych edycji Festiwalu Otwarte Mieszkania, ale także kilka razy zapraszaliśmy na nie wspólnie z biurami przewodników organizujących spacer po Saskiej Kępie. Zdarzyło nam się również gościć uczestników wizyty studyjnej z Narodowego Instytutu Dziedzictwa. Jesteśmy otwarci na współpracę ze szkołami i grupami zorganizowanymi – zwiedzanie pracowni jest możliwe m.in. pod warunkiem wcześniejszego umówienia się. Chętnie uczestniczylibyśmy w programie edukacji kulturalnej skierowanym do lokalnej społeczności, w tym młodzieży szkolnej. Oprócz przedstawiania dorobku Józefa i Wandy Gośławskich, zawsze staramy się także opowiadać o naszych bliższych i dalszych sąsiadach, którzy również tworzyli na Saskiej Kępie.

Działania promocyjne

Nawiązywanie kontaktów. Udostępniając pracownię do zwiedzania można poznać wielu ciekawych ludzi, z którymi czasem jest możliwe nawiązanie współpracy – dajemy poznać pracownię i działania jakie w niej prowadzimy.

Jako Rodzina nie tylko wspólnie opiekujemy się pracownią, ale również prowadzimy stronę WWW i profil na Facebooku, gdzie prezentujemy nasze działania. Wielokrotnie też współpracowaliśmy z mediami, które zainteresowane były pracownią i twórczością z nią związaną – najczęściej zbiorami numizmatyki. Współpracujemy też z różnymi organizacjami i instytucjami oraz należymy do sieci Archiwów Społecznych. Nawiązywanie współpracy zawsze ułatwia niemal powszechna w naszym społeczeństwie znajomość monety pięciotłotowej z wizerunkiem rybaka, a także pomnika Fryderyka Chopina z Żelazowej Woli. Po prostu dużo więcej osób kojarzy konkretne prace, a dopiero w dalszej kolejności poznaje nazwisko autora.



Fot. 22–24

Od lewej: grafiki autorstwa Józefa Gośławskiego; ceramiczne rzeźbione modele głów do figur Piotra i Pawła – realizacji w kościele Matki Bożej Częstochowskiej w Józefowie autorstwa Grześkiewiczów; ekspozycja oryginalnych pędzli używanych przez Grześkiewiczów. Fot. Joanna Suszyńska-Kryska



Dorota Grześkiewicz / pracownia Grześkiewiczów



Tadeusz Rudzki / pracownia Józefa i Wandy Gośławskich

Działania ekspozycyjne i promocja współczesnych artystów

Każdego roku nasza pracownia bierze udział w Festiwalu Otwarte Ogrody Artystów Dąbrowy zapraszając zaprzyjaźnionych artystów do ekspozycji prac w ogrodzie pracowni. Prezentujemy również prace współcześnie powstające w pracowni, a także prace historyczne w postaci ekspozycji lub wyświetlania prezentacji z ich fotografiami lub zdjęciami historycznych realizacji monumentalnych. Marzy nam się, aby w przyszłości rozwinąć działalność wspierania współczesnych artystów. Chcielibyśmy przystosować naszą przestrzeń do organizowania rezydencji dla artystów ceramików. W tym celu, oprócz przystosowania przestrzeni pracowni do takiego działania, chcielibyśmy zbudować plenerowy piec do wypalania ceramiki.

Pracownia od wielu lat pełni funkcje ekspozycyjne w połączeniu z funkcjami mieszkalnymi – jest po prostu częścią naszego domu. Obecnie nie powstają w niej nowe dzieła sztuki, ale gdyby pojawiła się propozycja współpracy ze współczesnymi artystami, to z pewnością bylibyśmy otwarci na rozmowę.

Zdobywanie finansowania

Istnieje możliwość prowadzenia przy okazji zwiedzania zbiórki pieniędzy na dalsze prace konserwacyjne i inwentaryzacyjne w pracowni. Na razie nie stosujemy tego u nas, ale wydaje mi się, że po zapoznaniu się z pracownią i jej zbiorami ludzie mogą być skłonni wspomóc finansowo takie działania. Mogłoby to być szczególnie pomocne dla pracowni historycznych znajdujących się w rękach prywatnych, które mają ograniczone możliwości zdobycia finansowania na swoje działania. Ponadto, gdy staramy się o finansowanie z budżetów samorządowych, to wykazanie się działalnością taką jak udostępnianie pracowni i zbiorów do zwiedzania również jest korzystne.

Jak dotąd utrzymanie pracowni i prowadzone przez nas działania edukacyjne oraz promocyjne opierają się na finansowaniu własnym. Wyjątkiem była realizacja poszczególnych projektów przez organizacje pozarządowe, które prowadziły np. akcję zwiedzania lub warsztaty dotyczące inwentaryzacji. Możliwość prowadzenia działań przy wsparciu środków Biura Stołecznego Konserwatora Zabytków, uwzględniająca także pracownie prywatne, to dla nas pozytywny sygnał, że miejskie jednostki widzą potencjał w miejscach takich jak nasze.

PROBLEMY/ ROZWIĄZANIA

Dorota Grześkiewicz / pracownia Grześkiewiczów

Tadeusz Rudzki / pracownia Józefa i Wandy Gosławskich

Problemy ekspozycyjne

Trudności z eksponowaniem zbiorów wynikają z tego, że przestrzeń jest zarówno pracownią historyczną wraz z jej zbiorami, nadal funkcjonującą pracownią artystyczną i jednocześnie używaną przestrzenią mieszkalną. Rozwiązanie tej sytuacji, które stosujemy, to umawianie się na zwiedzanie z wyprzedzeniem, w terminie jaki pasuje także pozostałym mieszkańcom pracowni-domu, co daje nam czas na przygotowanie przestrzeni oraz zbiorów do ekspozycji. W związku z tym za każdym razem eksponaty, które prezentujemy, są różne. Zależy to od charakteru grupy zwiedzającej, jak również zmiennych możliwości ekspozycyjnych w domu-pracowni. Warto pamiętać, że przygotowując atrakcje dla zwiedzających, kontrolujemy to, w jaki sposób poznają oni sylwetkę artysty. Dla mnie jest to często trudne zagadnienie – jak przedstawić artystę, tak, aby jak najlepiej uchwycić istotę jego twórczości. Podczas krótkiego spotkania, jakim jest zwiedzanie, nie da się przybliżyć całej twórczości artysty, nie mówiąc już o sytuacji, gdy z pracownią jest związany więcej niż jeden twórca. Dla mnie rozwiązaniem tego problemu jest dostosowanie przekazywanych treści do odbiorców, z którymi mamy do czynienia. Oczywiście, nie zawsze jest to możliwe, bo niekiedy nie będziemy w stanie stwierdzić jakie zainteresowania mają nasi goście. Jeśli jest to jednak możliwe, warto o to wcześniej zapytać. Nawet jeśli nie uzyskamy odpowiedzi, zupełnie inaczej przygotowujemy zwiedzanie dla wycieczki gimnazjalistów, inaczej dla architektów Koła „Plener” OW SARP czy studentów Policealnej Szkoły Ceramiki. Oczywiście najlepszym scenariuszem byłoby wyłączenie części przestrzeni jako części na ekspozycję stałą i oddzielenie tej powierzchni od fragmentów o charakterze bardzo prywatnym, tak by zwiedzanie pracowni nie było wydarzeniem angażującym wszystkich domowników.

Ogromnym wyzwaniem jest prezentacja zbiorów w przestrzeni, która jest częścią domu i pełni także funkcje mieszkalne. Staramy się jednak temu wyzwaniu sprostać i szczególnie w ostatnich latach wykonaliśmy wiele pracy, aby poprawić warunki ekspozycji. Wszystko to wymaga jednak z naszej strony dużej determinacji, dobrego planowania, a czasem również oznacza dodatkowe wydatki (np. na konserwację rzeźb, wykonywanie odlewów, montaż nowych pótek etc.). Wizyty grup w pracowni zmotywowały nas także do opracowania specjalnych tablic edukacyjnych, a także wyeksponowania archiwalnych wycinków prasowych – budzą one zawsze spore zainteresowanie.

↓ Fot. 25

Ekspozycja rzeźb w pracowni Józefa i Wandy Gosławskich na Saskiej Kępie. Fot. Joanna Suszyńska-Kryśka



Dorota Grześkiewicz / pracownia Grześkiewiczów

Tadeusz Rudzki / pracownia Józefa i Wandy Gośławskich

Zwiedzanie w grupach po wcześniejszym umówieniu

Znów ze względu na charakter naszej pracowni, która jest bardzo zintegrowana z nadal użytkowaną częścią mieszkalną, nie mamy możliwości „otwarcia” pracowni na swobodne zwiedzanie zainteresowanych gości. W związku z tym zwiedzanie naszej pracowni organizujemy w grupach, które są oprowadzane przez przewodnika.

Najbardziej dogodną dla nas formą organizacji zwiedzania jest współpraca z organizacjami lub instytucjami, które mają zebrane grupy zwiedzających. Zewnętrzna pomoc przy całej logistyce zwiedzania jest bardzo przydatna, ponieważ wszystkie takie aktywności wymagają poświęcania czasu. Również w przypadku takich wydarzeń jak „Festiwal Otwarte Mieszkania” staramy się zapraszać ludzi w grupach – ułatwia to także sprawne przejście od wejścia do domu ku pracowni oraz jest lepszym rozwiązaniem z punktu widzenia osoby oprowadzającej.

Wielkość grupy zwiedzającej

Niestety w związku z niedużym rozmiarem niektórych pomieszczeń, wielkość grupy, którą możemy swobodnie oprowadzać to 10, maksymalnie 15 osób. W przypadku, gdy grupa zainteresowanych zwiedzaniem jest większa, stosujemy dwa rozwiązania. Jeżeli zwiedzanie przypada na ciepłą część roku, a także mamy dostępnych dwóch przewodników – dzielimy zwiedzających na dwie mniejsze grupy (po maksymalnie 15 osób) i jeden przewodnik oprowadza po wnętrzach pracowni jedną grupę, a w tym samym czasie druga grupa zwiedza wraz z drugim przewodnikiem ogród. Jeżeli zaś nie jest to możliwe – umawiamy grupy na różne godziny. Czasem zdarza się, że grupy muszą przyjechać na jedną godzinę. W takim wypadku dobrze jest znaleźć i zaproponować do zwiedzania dodatkowe atrakcje w pobliżu pracowni.

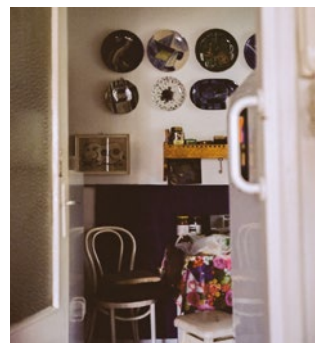
Preferujemy grupy ok. 15 osób podczas jednego zwiedzania. Zapewnia to bezpieczne i komfortowe warunki, zwykle możemy też zaproponować wówczas miejsca siedzące. W przypadku wydarzeń, które wymagają sformowania mniejszych grup już na miejscu, staramy się, aby do grupy oczekującej ktoś wyszedł i przekazał informację o godzinie kolejnego wejścia. Jest to też okazja, aby opowiedzieć o pozostałych twórcach, którzy mieszkali i tworzyli w sąsiednich pracowniach tego samego budynku lub jego najbliższym sąsiedztwie (np. ul. Niekańska - Stefan Momot, ul. Obrońców - Stanisław Sikora).

Warunki zwiedzania

Gdy oprowadzanie trwa dłużej niż pół godziny, dobrze jest mieć możliwość udostępnienia toalety.

Fakt, że pracownia jest częścią domu ma liczne plusy – zawsze możemy zaproponować zwiedzającym coś do picia czy też dostęp do toalety. Mamy też bardzo dobry dojazd (w tym ten komunikacją publiczną) i możliwość przypięcia roweru przed domem. Szczegóły dotyczące możliwości robienia zdjęć każdorazowo ustalamy z grupą.

Rozmowa z panią Magdaleną Czerwosz, z Dorotą Grześkiewicz oraz z opiekunką spuścizny twórczości Ożminów, przeprowadzona przez Aleksandrę Klasurę



Fot. 26 ↑
Fragment domu
i pracowni Magdaleny
Czerwosz. Fot Ola Łata

Aleksandra Klasura: Czy w pracowni oprócz prac właścicieli, można zobaczyć twórczość innych artystów?

Opiekunka pracowni Ożminów:

Ze względu na fakt, że Ożminowie bardzo przyjaźnili się z Grześkiewiczami, to można znaleźć tu ich figurki ceramiczne, a także ozdobne talerze.

Magdalena Czerwosz: W pracowni i w części mieszkalnej można znaleźć pojedyncze egzemplarze prac kolegów z Keramosu i plastyków zagranicznych poznanych na plenerach w Polsce i za granicą. Oprócz ceramiki znajdują się tu też prace graficzne i malarstwo. Jedną grupą to prace, które przyjechały na rozmaite wystawy w Warszawie, więc są to prace wybrane przez artystę jako reprezentatywne i oczekujące na okazję powrotu. Druga to różnego rodzaju prezenty imieninowe, urodzinowe itp.

Dorota Grześkiewicz: Oprócz prac Heleny, Lecha i Piotra Grześkiewiczów w pracowni można zobaczyć obecnie powstające prace moje i mojej siostry Malwiny Grześkiewicz. Jest także kolekcja prac innych artystów – dzieła, które Helena i Lech dostali od znajomych - Mirona Grześkiewicza, Józefa Gostławskiego, Józefa Klukowskiego, Władysława Popielarczyka, Włodzimierza Zakrzewskiego, a także obrazy wcześniejsze, które prawdopodobnie Helena odziedziczyła po swojej rodzinie. Kolekcja ta jest jednak niewielka.

AK: Czy pracownia była w ostatnich latach udostępniana? W jakich celach (edukacja, wystawy, cele twórcze)?

O: Tak, była udostępniana w celach naukowych i popularyzatorskich. O kościele w Masłowie, do którego polichromie wykonywali Ożminowie (OK: zaś ołtarz projektował i wykonał Józef Gostłowski), Małgorzata Kamińska napisała pracę magisterską na UKSW, zawierając tam także historie z życia artystów spoza tego zagadnienia. Poza tym kilka lat temu powstał reportaż o ginących pracowniach artystycznych dla TVP Kultura, kręcony między innymi u nas w pracowni.

MC: Tak, była udostępniana w ramach I Festiwalu Otwarte Mieszkania (Mieszkania Sztuki) w 2013 roku i jego kolejnej V edycji (Warszawa w Nowym Domu) w roku 2017, gdzie oprócz zwiedzania pracowni uczestnicy mogli zjeść ze mną na tarasie śniadanie i porozmawiać o twórczości Czerwoszów i Chojnackiego. Udostępniania była również jako przestrzeń warsztatowa, np. podczas zajęć organizowanych przez Olę Klasurę w 2019 roku dla uczniów pobliskiej szkoły nr 143 czy podczas działań projektu „Muzeum Ukryte - warsztaty inwentaryzacyjne”. Wcześniej organizowano też tu wystawę połączoną z kiermaszem – „Ptaszarnia w ogrodzie Czerwoszów”, a także koncerty. W pracowni przeprowadzono również pierwsze

inwentaryzacje w ramach projektu ratowania warszawskich pracowni.

DG: Pracownia jest bardzo mocno zintegrowana z częścią mieszkalną, więc udostępnianie jej jest dość utrudnione, jednakże cały czas jest używana do pracy twórczej. Czasem zapraszamy znajomych artystów do korzystania z pracowni - w tym roku na wiosnę zaprzyjaźniona artystka będzie wykonywała u nas swoją dużą realizację. Co roku, od sześciu lat, organizujemy także jednodniowe wystawy w ogrodzie pracowni w ramach odbywającego się w okolicy festiwalu Otwarte Ogrody Artystów Dąbrowy. Pokazujemy na nich prace historyczne pracowni, prace, które powstają współcześnie, a także prace zaprzyjaźnionych młodych artystów. Kilukrotnie też w naszej pracowni powstawały materiały filmowe, czy sesje zdjęciowe, gościliśmy historyków sztuki szukających materiałów do swoich prac oraz dziennikarzy prasowych. Od czasu do czasu oprowadzamy też po pracowni grupy zwiedzających.

AK: Co robiło największe wrażenie na odwiedzających?

O: Wydaje mi się, że największe wrażenie robiły meble - zarówno te proste, zyskujące na charakterze

przez polichromie wykonane przez Józefa, tj. drzwi z herbami i inicjałami czy szafa malowana w ludowe wzory, ale też inne elementy wystroju.

MC: Największe wrażenie robi tzw. strzelnica, czyli małe okienko, którym można wyglądać na furtkę. Poza tym rozwiązania pomagające w pracy: różnego rodzaju szafki wbudowane w ścianę, ale też stare narzędzia. Poza tym zazwyczaj podoba się nasza klatka schodowa z wystawionymi na niej pracami.

DG: Wydaje mi się, że atrakcją naszej pracowni jest kilkunastometrowa "ściana ruchoma". Jest to mechanizm skonstruowany przez Piotra Grześkiewicza, który służył w pracowni do wygodnego tworzenia projektów prac monumentalnych w skali 1:1. Ma on postać dużej płaszczyzny wykonanej z drewna zawieszanej na linkach stalowych poruszającej się w górę wzdłuż ściany wysokiego pomieszczenia, zjeżdżającej także w dół w szczelinę w posadzce. Umożliwia ona pracę na dużym formacie stojąc na jednym poziomie, podczas gdy projekt porusza się w górę lub w dół. Zainteresowanie wzbudzają także malowidło w technice sgraffito i płaskorzeźba ceramiczna, które zdobią elewację pracowni, ozdobne kafle na tarasie w ogrodzie czy 140 litrowy "kocioł" do mieszania masy ceramicznej.

AK: Jakie są obecnie największe wyzwania w opiece nad pracownią?

O: Przede wszystkim utrzymanie substancji domu w jak najbardziej niezmienionej formie, a także zachowanie spuścizny po artystach w dobrym stanie. Część mebli przechodziła już renowacje, jest to bardzo kosztowne. Należałoby też zinwentaryzować zbiory, lecz jest to praca niemożliwa do

wykonania tylko przeze mnie ze względu na ilość projektów oraz dzieł znajdujących się w domu. Starłam się też odpowiednio zabezpieczyć projekty, lecz wiem, że to co zrobiłam, może być niewystarczające. Zwłaszcza dla obiektów na papierze, które wymagają specjalnych opakowań z materiałów bezkwasowych.

MC: Koszty utrzymania domu, zarówno prace remontowe, jak i bieżące rachunki (woda, prąd).

DG: Po pierwsze wykonanie niezbędnych remontów - pracownia ma już prawie 60 lat i niestety, niektóre jej części wymagają przeprowadzenia pilnych napraw. Szczególnie martwię się stanem ozdobnej posadzki w ogrodzie (część to kompozycja "Osaczony byk" Heleny i Lecha) ponieważ została uszkodzona przez korzenie rosnących obok drzew. Doraźne działania w celu jej uratowania, okazują się już być niezbyt wystarczające. Po drugie odpowiednie przechowywanie zbiorów. Mamy bardzo dużo obiektów, nie wszystkie są jeszcze skatalogowane, część z nich to nieukończone prace (np. bardzo dużo części żyrandoli). Powoli robię porządki i zabezpieczam kolejne obiekty, ale wykonywanie tego równocześnie z własną twórczością i pracą zarobkową jest dość trudne.

AK: Jak widzi Pani przyszłość pracowni w perspektywie 3-5 lat?

O: Chciałabym, by pracownia nadal mogła być udostępniana do popularyzacji sztuki Ożminów w pracach naukowych. Materiał jest bardzo obszerny, na pewno wystarczający na monografię, marzy mi się, by powstała. Poza tym chciałabym, by zbiory zostały zinwentaryzowane i mogły zaistnieć w świadomości specjalistów, a później społeczeństwa.

MC: Mam dwa wyobrażenia: albo widzę ją pełną ludzi i używaną, albo nie widzę jej w ogóle. Nie wiem, czy będzie mnie stać na jej utrzymanie i czy nie będę musiała sprzedać domu, mam jednak nadzieję, że uda się tego uniknąć.

DG: Chciałabym przede wszystkim ukończyć inwentaryzację pracowni. Zależy mi również nad kontynuacją prac nad monografią o twórczości Heleny, Lecha i Piotra Grześkiewiczów. Niestety historyk sztuki, która ją rozpoczęła, nie będzie jej kontynuować. Chciałabym także, żeby wszystkie prace miały swoje stałe, właściwe miejsca, tak by zlokalizowanie obiektu, np. w celu wypożyczenia na wystawę, nie sprawiało problemów. Mam też dużo pomysłów na rozwój i przyszłość pracowni, ale to będzie wymagało szerszego horyzontu czasowego.

AK: Jakie są obawy czy trudności związane z udostępnianiem pracowni?

O: Przede wszystkim kradzieże, niestety u nas w pracowni-domu takie włamanie już miało miejsce, celem nie były dzieła sztuki, więc na szczęście wszystkie się zachowały.

MC: Obawiam się zniszczenia obiektów przez zwiedzających. Trudnością jest też fakt, że pracownia jest częścią domu, więc zwiedzanie możemy organizować tylko pod nadzorem.

DG: Pracownia jest mocno zintegrowana z częścią mieszkalną, więc jej udostępnianie angażuje domowników. Nie posiadamy stałej ekspozycji, jeśli chodzi o obiekty ceramiczne, więc przy każdym wydarzeniu czy zwiedzaniu, musimy przygotowywać pracownię, w zależności od potrzeb. Pewnie jest to korzystne z punktu widzenia odbiorcy, ale dla nas jest to dodatkowa i czasochłonna praca.

Udostępnianie pracowni do zwiedzania

co zrobić, żeby
się udało?

Tadeusz Rudzki

Udostępnienie pracowni do zwiedzania – wspaniała sprawa z punktu widzenia zwiedzającego, duże wyzwanie z perspektywy opiekunów pracowni. Okazje do udostępnienia mogą być rozmaite – specjalna wizyta grupy ekspertów, akcja w trakcie Nocy Muzeów, udział w Festiwalu Otwarte Mieszkania, a może po prostu współpraca z warszawskimi przewodnikami, którzy szukają nowych miejsc na mapie miasta? Niezależnie od okazji najważniejsze jest dobre zaplanowanie zwiedzania. Oczywiście nie ma możliwości przewidzenia każdej sytuacji, ale potencjalne problemy można łatwo ograniczyć. Jeśli poświęcimy trochę czasu, to możemy sprawić, że zwiedzanie będzie dla grupy wyjątkowo atrakcyjne, a dla nas samych będzie źródłem niemałej satysfakcji.

Na samym początku warto określić dwie role. Pierwsza z nich to opiekun pracowni – czyli osoba, która będzie zajmować się wszystkim, co bezpośrednio dotyczy samej pracowni, jej przygotowaniem i spotkaniem z grupą. Oprócz tego pamiętać należy o roli organizatora zwiedzania, który dbać będzie o różne organizacyjne aspekty, które powinny wydarzyć się „poza pracownią”. W szczególnych przypadkach może się zdarzyć, że obydwie role przypadną tej samej osobie, co nie jest dobrym rozwiązaniem, ale praktyka dowodzi, że czasem trzeba takiemu wyzwaniu sprostać.

Przygotowanie do udostępnienia pracowni

1

- Absolutnie podstawowa sprawa to ustalenie warunków udostępnienia pracowni i zaproszenia grupy do środka. Kluczowe jest sprecyzowanie jaka liczba osób w jednym czasie może znaleźć się w środku, ile czasu ma trwać zwiedzanie oraz jak długa będzie przerwa między jedną a drugą grupą.

2

- Jeżeli ustalono z organizatorem, że goście wpuszczani są na podstawie wcześniejszej rejestracji, to przed wejściem dobrze jest wyznaczyć miejsce dla kogoś, kto będzie weryfikować czy osoby wchodzące zarejestrowały się.

3

- Warto pamiętać, że wśród gości zawsze mogą znaleźć się osoby nie mające rozległej wiedzy w sprawach, które opiekunom danej pracowni wydają się oczywiste. Jeżeli chcemy, aby wizyta w pracowni pozostawiła nie tylko miłe wspomnienia, ale również miała walor edukacyjny, to warto wcześniej podjąć odpowiednie kroki. Dobrym pomysłem może być przygotowanie plansz edukacyjnych, na których zaprezentujemy podstawowe informacje o odwiedzanym miejscu albo o biografii artysty, który w pracowni tworzył (np. kalendarium jego życia i twórczości).

4

- Jeżeli istnieją książki, katalogi czy inne publikacje dotyczące danego twórcy, to warto naszykować je na wierzchu lub rozłożyć na stole lub blacie – będzie to pomocne dla osób bardziej zainteresowanych. Część osób chętnie obejrzy też archiwalne wycinki prasowe. Może to dobra okazja, by naszykować kserokopie najciekawszych z nich do prezentacji na planszy?

5

- Czasami zdarza się, że opiekunowie pracowni dysponują rysunkami planów danej pracowni lub budynku – to świetna okazja, by je zaprezentować.

6

- Pomieszczenia, które są udostępniane należy odpowiednio przygotować. Warto poświęcić trochę czasu na porządk, pamiętając przy tym, że goście pracowni artystycznych często poszukują tam pewnej autentyczności, a nie wypolerowanej na błysk sali muzealnej. Jeżeli pracownia pełni współcześnie funkcje mieszkalne, to tym bardziej warto pomieszczenie dobrze przygotować, nie oznacza to jednak, że wszystkie przedmioty codziennego użytku należy pochować – goście zazwyczaj doskonale rozumieją, że nie przyszli do muzeum, ale np. do czyjegoś domu. Ze względów bezpieczeństwa warto natomiast pochować cenne rzeczy, np. klucze.

7

- Jeżeli obecność jednej grupy trwa powyżej 10 minut, to warto – jeśli jest to możliwe – przygotować wcześniej miejsca do siedzenia. W upalne dni dobrze jest również zadbać o chłodną wodę, a w zimie – ciepłą herbatę. Jeżeli udostępniamy gościom toaletę, to również należy o tym wspomnieć.

8

- Jeżeli chcemy zaprezentować grupie materiał filmowy (najlepiej niezbyt długi), to sprawdzmy wcześniej, czy wszystko jest przygotowane – czy sprzęt da się podłączyć tak, aby kable nikomu nie przeszkadzały, czy goście będą widzieli ekran, czy będzie dobrze słyszeć dźwięki etc.

Zwiedzanie pracowni

1

- Na samym początku należy przywitać się z grupą i przypomnieć o podstawowych zasadach dotyczących zwiedzania (w tym np. czy zgadzamy się na fotografowanie). Bardzo ważne jest, by podczas powitania przedstawić się, opowiedzieć kilka słów o sobie, w tym – jaka relacja łączy nas z tym miejscem lub ludźmi, którzy tu tworzyli oraz jaką rolę pełniło dane miejsce kiedyś, a jaką pełni dzisiaj.

2

- Następnie możemy opowiedzieć bardziej szczegółowo o miejscu i jego historii, ludziach, którzy w nim pracowali, o pracach, jakie możemy podziwiać lub z którymi kojarzymy artystę, bo znamy je z przestrzeni publicznej lub muzeów. Dobrze jest dodać informacje o innych twórcach, którzy byli gośćmi w pracowni lub np. mieszkali w najbliższym sąsiedztwie. Istotne, żebyśmy wcześniej przemyśleli czego nasi goście mogą chcieć się dowiedzieć, co uważamy za najważniejsze i z czym według nas powinni z pracowni wyjść – może chcemy nie tylko przekazać określone informacje, ale też pobudzić do jakiejś refleksji?

3

- Opowiadając, warto zwrócić uwagę nie tylko na twórczość (rzeźby, obrazy, grafiki etc.), ale też inne elementy, jak np. meble, narzędzia, przedmioty codziennego użytku czy dokumenty.

4

- Goście zazwyczaj bardzo cenią osobiste historie i anegdoty, o których nie przeczytają w przewodnikach – pomyślmy wcześniej o tym czym jesteśmy gotowi się podzielić.

5

- Na zakończenie warto powiedzieć dlaczego takie spotkania są dla nas ważne oraz dodać informacje bieżące – np. o tym, że niedawno widoczne w pracowni dzieło było na wystawie, albo że planowana jest jego konserwacja etc.

6

- Dobrze jest przekazać informację w jaki sposób można w przyszłości odwiedzić pracownię, jeśli przykładowo ktoś chciałby przyjść ponownie lub zachęcić rodzinę lub znajomych. Jeżeli z danym miejscem związana jest strona internetowa, to warto podać jej adres. Dobrze sprawdzają się wizytówki z taką informacją i danymi kontaktowymi.

7

- Ogromnie ważne jest zaplanowanie czasu na pytania ze strony gości i zwykłą rozmowę.

8

- Jeżeli goście się zgodzą, to warto wykonać pamiątkowe zdjęcie całej grupy – taka dokumentacja może być po prostu miłą pamiątką, ale bywa także przydatna, gdy chcemy wykazać, że miejsce cieszy się zainteresowaniem i są ludzie, którzy widzą jego wartość.



Fot. 27

Kocioł do mieszania masy ceramicznej
z pracowni Piotra i Lecha Grzeńkiewiczów.
Fot. Joanna Suszyńska-Kryśka

A co po zwiedzaniu?

- 1 • Wbrew pozorom nasza rola nie kończy się wraz z wyjściem ostatniego gościa. Po każdym spotkaniu warto zastanowić się czy coś można w przyszłości zrobić lepiej – wnioski najlepiej jest od razu spisywać, aby łatwo można było do nich sięgnąć w przyszłości.
- 2 • Dobrze jest też skontaktować się z organizatorem wydarzenia, podsumować przebieg zwiedzania i podziękować za współpracę.
- 3 • Jeżeli uczestnicy zgodzili się na zdjęcie, to warto zamieścić je na stronie internetowej lub w mediach społecznościowych – służy to promocji danej pracowni i twórczości artysty, który był z nią związany.

Rola organizatora

Czasem zdarza się, że oprócz opiekuna danej pracowni występuje również osoba lub organizacja, która odpowiada za stronę logistyczną całego przedsięwzięcia. Wówczas warto, aby zajęła się ona poniższymi kwestiami:

- 1 • Jeżeli z opiekunem pracowni ustalono, że warunkiem wejścia do pracowni jest wcześniejsza rejestracja, to rolą organizatora jest jej przeprowadzenie, a następnie weryfikacja czy osoby, które chcą wejść do pracowni jej dokonały. Jeżeli rejestracja wiąże się ze zbieraniem danych osobowych (np. zbieraniem adresów mailowych), to konieczne jest uwzględnienie obowiązujących w tym obszarze przepisów.
- 2 • W informacji na temat zwiedzania warto podać czy do pracowni wchodzimy indywidualnie, czy np. z grupą, która zbiera się w wyznaczonym miejscu przed budynkiem lub w jego sąsiedztwie – trzeba to wcześniej uzgodnić z opiekunem danego miejsca. Dobrze jest także przekazać informacje o możliwościach dojazdu, w tym komunikacją publiczną, ale także czy są warunki do pozostawienia roweru, wózka dziecięcego etc. oraz czy miejsce jest dostępne dla osób mających trudności z samodzielnym poruszaniem się. Warto też ustalić z opiekunem jak postąpić w przypadku, gdy ktoś zechce wejść do środka np. z psem.
- 3 • Jeżeli wydarzenie ma charakter otwarty, a nie jest dedykowane określonej, istniejącej już grupie (np. studenci II roku historii sztuki z danej uczelni, których przyprowadzi ich wykładowca), to zapewne konieczne jest wcześniejsze wypromowanie wydarzenia. Warto zaplanować promocję w ścisłej współpracy z opiekunem pracowni, aby przekazywane treści były przez wszystkich zaakceptowane. Dobrym rozwiązaniem może również okazać się skorzystanie ze zdjęć, które możemy od niego pozyskać.



Fot. 28

Pracownia Wandy i Józefa Gosławskich podczas wizyty mediów. Fot. Tadeusz Rudzki



4

Dobrze jest przewidzieć nagłe sytuacje, które zdarzają się w trakcie zwiedzania, ale wymagają wcześniejszego ustalenia z opiekunem pracowni – np. czy jest zgoda w przypadku chęci wejścia dziennikarzy do środka w celu nagrania materiału. Uzgodnienia wymaga również co robić, jeżeli umówiliśmy się, że np. kolejne grupy wchodzą o danej godzinie, ale po wejściu danej grupy pojawi się kilka spóźnionych osób – trzeba po prostu wcześniej ustalić sposób postępowania w takiej sytuacji (czy lepiej dotaczyć takie osoby do grupy w środku, czy poprosić o poczekanie na kolejną grupę).

5

Jeżeli do organizacji wydarzenia potrzebujemy skorzystać z pomocy wolontariuszy, to warto poszukać ich w otoczeniu pracowni. Może dobrym pomysłem będzie zwrócenie się do pobliskiej szkoły lub organizacji społecznej działającej lokalnie albo zajmującej się np. ochroną zabytków lub popularyzacją sztuki? Rozwiązaniem może być także skorzystanie z możliwości portalu „Ochotnicy Warszawscy” (<https://ochotnicy.waw.pl>).

Jak już zostało wspomniane na samym początku – nie jest możliwe przygotowanie się na każdą sytuację. Niemniej jednak dla wielu osób powyższy zbiór pomysłów może okazać się pomocny. Warto, aby towarzyszyła nam przy tym refleksja, że artyści najczęściej tworzyli swoje prace, ażeby inni ludzie mogli je zobaczyć, podziwiać i kontemplować. Dlatego – jeśli tylko mamy taką możliwość – starajmy się pracownie artystyczne udostępniać.

5

Rozmowa z prof. dr hab. Iwoną Szmelter, kierownik „Novum” Międzykatedralnej Pracowni Ochrony i Konserwacji Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie

Marta Zaborowska: Pani Profesor, co może zrobić artysta, aby działania późniejszych opiekunów pracowni podejmowane były zgodnie z jego intencją jako twórcy?

Iwona Szmelter: Pracownia wypełniona zbiorami, jako przestrzeń, to nieograniczone źródło wiedzy. Nie wchodzimy do pomieszczeń z grupami przedmiotów, to nie są tylko rzeczy. Nawet jeśli wkraczamy do pracowni bez autora tych prac, to i tak wchodzimy w świat jego wyobraźni. Tu rzeczy, przedmioty są odbiciem wartości niematerialnej. Ważne jest, abyśmy nie pomylili tych znaczeń. Wspominałam Pani o pracowni Aliny Szapocznikow przy ulicy Królewskiej. Dokument filmowy reżyserował tam Roman Polański w 1957 roku, wówczas jeszcze student. Tematem była oczywiście sama artystka, ale nam pozostaje także widok wnętrza. Ta dokumentacja pozwala nam odnaleźć ducha pracowni, kamera prowadzona wraz z samą przestrzenią pokazuje jej nastrój. Dokumentuje także fragmenty rzeźb, które później można będzie skojarzyć z tymi, z którymi na przykład aktualnie pracujemy, gdy odnajdujemy pojedyncze części podczas konserwacji. I to nam mówi o tym niematerialnym

wcieleniu rzeczy niematerialnych, przecież ocalmy te pracownie nie dla zbioru, bo przecież te rzeczy można by wynieść z pracowni i eksponować gdzie indziej, a dla ducha tego miejsca, charakteru, który nadał mu twórca, autor. W związku z tym mam postulat, żeby robić tę dokumentację filmową Warszawskich Historycznych Pracowni Artystycznych jeszcze gdy żyją artyści.

Tak się staramy, choć w medium fotografii.

Filmowanie to byłby ideał. Właśnie wtedy artyści są w stanie oddać nam nastrój swojej pracowni. Najważniejsze w muzeologii jest właśnie znaczenie, po to my to robimy. Oni są nam w stanie przekazać znaczenie tych rzeczy-dzieł, które stworzyli, zarówno w ramach dyscyplin tradycyjnych czy instalacji, które powstały w tej pracowni i przekraczają granice wąsko pojętych dyscyplin malarstwa, grafiki czy rzeźby. Oni są u siebie, są wolni, w związku z czym robią rodzaje assamblaży, kolaży, mogą to być klasyczne instalacje, może to być synteza sztuk. Pamiętajmy, że jedną z najwspanialszych pracowni świata stworzył Kurt Schwitters [Merzbaum,

przy: M.Z.], coś co wykracza poza granice jego domu i jest to wielka synteza sztuk zwana z niemiecka *Gesamtkunstwerk*. Taka sztuka totalna, która jest w pracowni, jest właśnie charakterystyczna dla danego artysty. To nie tylko pojedyncze przedmioty, które musimy ‘obfotografować’, ale i przede wszystkim na początku zrobić dokumentację video. Teraz niemal każdy telefon pozwala nam na nakręcenie bardzo wielu takich fragmentów, z których będziemy mieli rodzaj przewodnika. Jest to taka podpora wyobraźni dla konserwatora po to, aby on mógł odtworzyć to autorskie widzenie, to *imagination* artysty.

To byłoby idealnie, gdyby udało nam się porozmawiać z autorem i zapytać go wprost o jego intencje.

Bardzo proszę nie, to jest drętwa mowa, to są drętwe pytania. Trzeba po prostu iść z kamerą (czy telefonem) i prosić o wskazanie i opowiedzenie pewnych rzeczy. To nie jest kwestia kwestionariusza czy ankiety, to kwestia wejścia w przestrzeń i pokazania detalicznego, z nastrojem, z lokalizacją i opowieściami temu towarzyszącymi. Wielu artystów publikuje swoje wspomnie-

nia, więc zawsze można naszą dokumentację skonfrontować. Nie chodzi o ankietowe pytania, w żadnym wypadku. Jeśli artysta szczęśliwie żyje, to niech nas wciągnie do tego, żeby ten rodzaj wczucia w wyobraźnię artysty móc oddać w pracowni.

Zdaję sobie sprawę, że jest to trudne, żeby odróżnić takie ankietowe podejście od rozmowy o duchu pracowni. My, niestety, musieliśmy od tego zacząć, pytając: „z jakimi problemami się Pan/Pani mierzy (tymi w obrębie życia codziennego)?”.

Nam chodzi o pracownię, osobną kwestią jest biografistyka, kiedy artyści mogą godzinami o sobie opowiadać i to jest zrozumiałe. Jeszcze osobną sprawą jest to życiowe uzależnienie. Najpierw musimy zbadać dzieło, czyli przestrzeń pracowni. A potem dopiero co przeszkadza, jak można pomóc. W celach naukowych należy jak najprędzej prosić o dostęp do archiwum fotograficznego i [za zgodą, przyp. M.Z.] przezfotografować, choćby telefonem. Te rzeczy, które będą potem filarem naszej pamięci. Pierwsze, co można zrobić, to po prostu zaprzyjaźnić się z tą pracownią. Jak najwięcej starać się zanotować czy zarejestrować. A rzeczy

ankietowe... to potem. To, aby nie zbić z tej drogi autentyzmu, prawdy. Dajmy swobodę albo autorowi, artyście, albo naszej wrażliwości. Wszystko sfilmujemy, potem zrobimy zdjęcia.

W tym momencie mamy tyle rodzajów mediów do wykorzystania. Dotąd skupiliśmy się w naszych działaniach na fotografowaniu i to w przewadze: fotografowaniu inwentaryzacyjnym.

Mamy tu do czynienia z przestrzenią i ona jest bardzo specyficzna. W latach 60. czy 70. artyści żyli w takich „szkatułach artystycznych”, oni je sobie sami fantastycznie organizowali, jako azyl artysty. Tę przestrzeń nakreślić nie jest łatwo.

Jeśli mamy możliwość spojrzenia na pracownię oczami artysty, w jego obecności – to jest sytuacja idealna. Mamy szansę wówczas wyczuć jego sposób widzenia świata, odczytać wątki artystyczne. Na co należałoby zwrócić uwagę, gdy wchodzimy do pracowni w sposób zupełnie odcięty, nie znając jej historii, a jednak stając się jej opiekunem?

Musimy rozróżnić sytuację, gdy artysta żyje. Dla nas (konserwatorów) wywiad jest najcenniejszy. Jest czymś nieocenionym w kwe-

stiach autorskich wskazówek, na przykład odnośnie zezwolenia na konserwację. Możemy także zarejestrować zezwolenie na prace konserwatorskie. Kolejne pytanie powinno dotyczyć, w przypadku dzieł sztuki nietradycyjnych, użytych materiałów, czy autor pozwala na wymianę *ready-mades*. I kolejne pytanie: czy ma części zapasowe, którymi dysponuje dla nas, do wymiany w dziele. To jest dla nas klucz.

Właściwie instrukcja obsługi.

Dokładnie. W ramach wykładów ja pokazuję takie magazyny autorstwa konserwarki w Gandawie, która przed każdą wystawą artysty w muzeum miejskim odwiedzała pracownię artystów i od nich dostawała te informacje o materiałach, czasem same materiały, czasem zezwolenie na wymianę pewnych fragmentów dzieł w ramach *ready-made*. Bo wielkim problemem jest wymiana np. kabla. Powinien być to kabel z epoki, tak jak w przypadku lamp świecących Aliny Szapocznikow [np. *Lampy-usta*, 1966]. Myśmy nie mieli takich rzeczy. Na szczęście istniał wówczas taki handel na kocykach na bazarze Różyczego i tam na tych ulicznych straganach można było dostać różności. Taka lampa nie powinna mieć kabla współczesnego, a ten autorski już nie działał. W związku z tym, jeżeli artysta żyje, może upoważnić nas do takiej wymiany. Ja w tym wypadku dysponowałam dobrą współpracą ze spadkobiercą – synem Piotrem Stanisławskim, dzięki czemu mogliśmy to wszystko zrealizować: wymianę wtyczki, kabla z epoki czy elementów, które mogły służyć do wzmocnienia funkcji nośnych. Teraz kolejna sytuacja: artysta daje nam wskazówki, ale może

zmienić zdanie. W związku z tym prosimy go, aby zatwierdził ten nasz filmik, z którego robimy transkrypt (zapisujemy wypowiedziane słowa). Prosimy go bardzo, żeby potwierdził to, czyli złożył podpis na wydruku. Dla nas jest to szalenie ważne, gdy zmienia się osoba dysponująca prawami autorskimi do dzieła. W tym momencie my dysponujemy cytatami z wypowiedzi artysty, mogą to być też cytaty z wywiadów prasowych, dlatego, gdy nasze działania dotyczą sztuki kogoś, kto już odszedł, to kierujemy kroki do Biblioteki Głównej i szukamy wycinków z gazet. Taka próba odrestaurowania tego myślenia, znalezienia klucza do osobowości artysty, to czego on sobie życzył, czy rekonstrukcja jest możliwa, czy nie. Kolejny przypadek: gdy już artysty nie ma, są natomiast spadkobiercy, którzy mogli uczestniczyć w twórczości. W przypadku Szapocznikow, która była chora w ostatnich latach, syn był nie tylko modelem odciśków *Zielnika*, ale bardzo często pomagał jej w procesie twórczym, przygotowywał materiały matce. Jest obecny w postaci niejednej rzeźby, ale też jego pamięć sięga całej technologii, materiałów. Dostałam od niego rachunki. To bardzo ważne, gdy się inwentaryzuje. On był na tyle przytomny, że gdy likwidowana była pracownia w Malakoff koło Paryża, zachował te wszystkie notatki, najdrobniejsze papiereczki. Wszystko zmagazynował. Spadkobierca może nam te informacje przekazać. My też powinniśmy te dokumenty błyskawicznie przeffotografować, żeby mieć ich cyfrową postać. Nigdy nie wiadomo, kiedy to będzie potrzebne. W tym momencie było to bardzo proste, bo te rachunki służyły

do odtworzenia żywic [którymi pracowała A. Szapocznikow, przyp. M.Z.]. Ja badając te żywice, dzięki dr inż. Irminie Zadrożnej i dr inż. Joannie Kurkowskiej znajdowałam potwierdzenie, że to są np. żywice poliestrowe, polistyren czy poliuretanowe używane w latach 60. i 70. Te wszystkie, jakby się zdawało, śmiecie, należy sfotografować i mieć w archiwum cyfrowym.

Jest to bardzo żmudna praca i nie każdy może to znaczenie takich drobnych dokumentów odczytywać.

Wystarczy mieć jakiś karton i wystarczy robić zdjęcia papierka za papierkiem, to szybka praca, a współczesna technika ją bardzo skraca.

Tak, ważne właśnie dla nas konserwatorów, to właściwie oczywiste, że takie drobne notatki są bardzo ważnym źródłem wiedzy na temat technologii. Patrząc na to jednak z drugiej strony: nie wszyscy muszą o tym w ten sposób pomyśleć.

Gdy wchodzimy do pracowni, gdy nie mamy ani współmieszkańców, ani bliskich współpracowników, mamy wówczas dużo gorszą sytuację, bo faktycznie jesteśmy we mgle, bo wtedy pozostaje nam skojarzyć to, co sfilmujemy, obffotografujemy z tym, co wiemy o artyście. Dawniej w Instytucie Sztuki PAN były takie ogromne kartoteki dotyczące artystów współczesnych, które były bardzo starannie prowadzone. Ale w przypadku pracowni [działających długo, przyp. M.Z.] to się sprawdza, bo te pracownie są już po artystach, których opisy twórczości trafiały do Instytutu Sztuki na Długiej. Tam można szukać.

Rezultaty pewnego etapu prac inwentaryzacji pracowni warszawskich

przeprowadzone przez studentów i absolwentów naszego Wydziału w postaci zdjęć na nośniku również tam trafiły, już w innej wersji, bo cyfrowej. To dobry trop, gdy stajemy przed „nowoodkrytą” pracownią, żeby zwrócić się do Instytucji...

Ale wie Pani co, to już nie ma tej siły jak dawniej. Gdy dostaliśmy do opracowania zbiory Jana Tarasina, bardzo trudno mi było kogoś tym zainteresować. Rzeczy, które on robił często rozdawał. Jego dzienniki ze swoimi własnymi sitodrukami i z komentarzami teoretycznymi, filozoficznymi, były rozszywane przez obdarowanych i sprzedawane po prostu w komercji. Także to wszystko jest trochę w ślepej uliczce. Trzeba nadawać wartość tym działaniom. Nie liczyć na to, że ktoś inny je wesprze, bo świat jest rządzony obrzydliwą etyką pieniądza.

Mam analogiczne spostrzeżenia i doświadczenia. Trochę mnie zdziwiło, że Pani Profesor również je potwierdza.

Jak najbardziej, pamięć jest szalenie ulotna i teraz ja proponowałabym zrobić coś takiego jak: „Archiwum Pamięci Pracowni”. To by było również archiwum idei. Przedkłada się nad tym funkcjonowanie komercyjne galerii, działania pod kątem produktu wystawowego, natomiast nie ma czegoś takiego jak oddanie prawdy o danym artyście. Tak jak gdyby tylko ten, kto może być poddany temu przemiatowi współczesnych instytucji jest interesujący, reszta... „a jaki on jest, cóż to mnie obchodzi?”. Archiwum idei towarzyszące tym latom, w których on/ona tworzył/a, kontekstom, jej/jego indywidualności. To byli ludzie bardzo indywidualni. Prowadzili sztukę w sposób kreatywny, własny,

twórczy. Nie naśladowali czegoś, w związku z czym, to archiwum pamięci, archiwum idei jest równie wartościowe, co te przedmioty pozostające w pracowni.

Przyznam, że tych słów mi trochę brakowało. My dotąd zajmujemy się bardziej tą materialnością, my – jako grupa, bo trochę jesteśmy zobligowani przez kwestie urzędowe, instytucjonalne, formalne. Też, przez po prostu, potrzeby tych opiekunów, którzy żyją z dorobkiem swojej rodziny, swoich poprzedników.

Na przykład, jeśli ktoś ma pracownię, która ma funkcję obiektu, który ma np. ściany zamienione na szkło, jak w pracowni Konstantego Brancusiego obok Centrum Pompidou w Beaubourg. Ten skansen wtedy rządzi się swoimi prawami, jest to rodzaj muzeum. A teraz każda pracownia ma mieć inne funkcje. Tak jak zaaranżowana przez MSN pracownia po Henryku Stażewskim i Edwardzie Krasińskim. W tym momencie pracownia ta jest miejscem rozmaitych eventów. Przytoczę rozmowę z Piotrem Lisowskim, który był konserwatorem tego mieszkania i zastanawiał się czy np. popielniczka z petami papierosów, czy to jest rzecz do utrwalenia czy nie. Jak zabezpieczyć, żeby osoba, która przyjdzie ewentualnie nie posprzątała, nie zniszczyła tych rzeczy. Te przedmioty są pozornie rzeczami banalnymi, pierwszego użytku, a jednak świadczą o obecności, o duchu Stażewskiego i Krasińskiego. Lisowski miał dylematy, co z tym zrobić. Natomiast obecnie ta pracownia jest miejscem działań kulturalnych, dobudowano tam platformę na zewnątrz, odbywają się wydarzenia artystyczne, sympozja, bankiety itd. Trudno przewidzieć jaka będzie

przyszłość tych pracowni, którymi Wy się opiekujecie.

No tak, na pewno trudno mi sobie wyobrazić, że mogłyby funkcjonować jako pracownie-skanseny, bo są to jednak WHPA, lokale użytkowe i one mają taką formę prawną. Z założenia one muszą przejść w dalsze funkcjonowanie na rynku nieruchomości. Wspominałyśmy też jak ważne są te drobne dokumenty.

Wówczas należy się kierować do Biblioteki Publicznej na Koszykowej. Tam jest fantastyczny zespół kuratorów i na pewno wręcz poprowadzą za rękę. Natomiast jeśli chodzi o pamięć, to trzeba odpytywać wszystkich możliwych świadków. Trzeba pytać z kim dany artysta, artystka się przyjaźnił/a. Ja na przykład wiele rzeczy o Alinie Szapocznikow dowiedziałam się od Wojciecha Fangora, od Jerzego Tchórzewskiego, którzy byli jej przyjaciółmi. A wpadłam na pomysł kontaktu z nimi dlatego, że oglądałam ich wspólne zdjęcia z jakiegoś wernisażu i wpadłam na pomysł: „jeden żyje, drugi żyje, zapytam!”. I rzeczywiście, mnóstwo fantastycznych danych z tego ustaliłam, po nitce do kłębka.

A teraz historia, która dzieje się, gdy się zmieni opiekun i jest z zupełnie innej dyscypliny, innej mentalności. Gdy spadkobierca

Pamięć jest szalenie ulotna i teraz ja proponowałabym zrobić coś takiego jak: „Archiwum Pamięci Pracowni”. To by było również archiwum idei

nie szanuje i nie respektuje działania poprzednika. Wtedy, jeśli to możliwe, robimy cyfrową dokumentację i jak szybko się da... może proponowałabym nawiązać współpracę z instytucją naukową jak np. IS PAN na ul. Długiej, by założyć tam rodzaj archiwum. A w przypadku praktycznej pomocy opiekunom w opiece nad zbiorami, to, czego my uczymy na wydziale, kupić ryżę papieru bezkwasowego, najlepiej w hurtowni. I wszystkie historyczne materiały przekładać warstwami papieru bezkwasowego. Wszystkie rachunki, stare wycinki, które mają ścier drzewny, papier jest kwaśny, więc z czasem rudzieją, rozpadają się. Nie należy tego przekładać foliami, w żadnym wypadku: polietylenowymi, bo się ten proces postarzania przyspieszy. I gromadzić to w jednym miejscu, teczce, pudle, gdzie mamy te wszystkie dane, też może szkice artysty zgromadzone i starać się kogoś tym zainteresować. Każde opakowanie i ochrona przed kurzem jest lepsze niż żadne. Nawet, jeśli nie będą to super specjalistyczne materiały, to zawsze lepiej niż żadne. Jeśli teczki, to papierowe, a nie plastikowe. Przede wszystkim trzeba przestrzegać przed folią bąbelkową, to jest powszechny materiał, który owszem może być stosowany, ale stosowany w izolacji od obiektu. Konserwatorskie materiały są drogie, ale można kupować takie same materiały, które są przeznaczone teoretycznie do innych dziedzin. Agrowłókna do ogrodnictwa to przewiewne włókna, pod warunkiem, że są z czystego poliestru, który jest bardzo dobrym materiałem. Zastosowanie zależy od gramatury, gdy jest lekka gramatura, przeznaczona jest dla delikatnych

przedmiotów. Gruba gramatura służy do pakowania rzeźb. Dopiero gdy owiniemy dzieło tym stuprocentowym materiałem poliestrowym, bez żadnych dodatków chemicznych, to dopiero wtedy możemy użyć na to folię bąbelkową, która może służyć do transportu, ale nie do przechowywania. W związku z tym po przywiezieniu trzeba ją zdjąć i obiekt zostawić w poliestrze. Widziałam kiedyś dzieło malarzkie monochromatyczne, bardzo drogiego autora, które było opakowane w folię, bąbelkami do środka i te bąbelki się wtopiły w ten monochrom malarski, który był cały w kropki(!). Jeszcze jedna kwestia dotyczy zastaniania. Kiedyś nawet meble zakrywane były pokrowcami, żeby uniknąć osiadania kurzu, który wnika w fakturę. Także na historycznych fotografiach z pracowni impresjonistów obrazy są przykryte. To ma praktyczne znaczenie. Bardzo ważną rzeczą jest też, by ryzykownie nie magazynować zbiorów w pomieszczeniu, na przykład na ścianie zewnętrznej, tam, gdzie jest okno. Wtedy te wszystkie rzeczy, które na tej ścianie wiszą, podlegają wahaniom w cyklu dobowym wskutek zmian temperatury zewnętrznej. Potrzebna jest wymiana żarówek na ciemniejsze, nie żadne żarówki

przemysłowe. Te słabsze nie spieszą tak degradacji celulozy. I jest jeszcze kwestia sprzątania, które może być przyczyną bardzo wielu selekcji, a zwłaszcza niedozwolone jest mycie malarstwa.

Wodą z detergentem.

Tak, to jest zgroza, detergenty, cebula, czosnek są zabronione. Tu trzeba pomyśleć o ściereczkach lub piórkach z mikrofibry. Po odkurzeniu należy je umyć mydłem, zwykłym, szarym. Umyjemy, wysuszymy, możemy dalej używać. Odkurzacze natomiast może zdemolować delikatne dzieło sztuki, może je wessać do środka. Warto wyjaśniać, że te archaiczne odkurzanie jest bezpieczniejsze.

A co jeśli już faktycznie mamy zniszczenia obiektów? Co może zrobić opiekun niezaznajomiony z zasadami konserwacji, nieznający technologii oryginalnej obiektu z takim dziełem czy współczesnym, czy bardziej tradycyjnym?

Postarać się o tekturowe duże pudła (na przykład ze sklepu spożywczego) i wyścielać je papierem. Nie plastikiem! Żadnych folii bąbelkowych! Złożyć te wszystkie rozczłonkowane części, izolując je od siebie, tak, aby na siebie nie wpływały, by nie następowało jakieś łamanie

w przypadku kruchych przedmiotów. Pamiętam, gdy rozłożyłam części prac Aliny Szapocznikow przechowywane w garażu, to składałam je w ramach konsultacji z ówczesną kuratorką z Muzeum Sztuki w Łodzi – Janką Ładnowską i Mariuszem Hermansdorferem – kuratorem i dyrektorem MNWr. Oni mi palcem wskazywali co może do czego pasować. Ja zaczęłam szukać dokumentacji tych utworów Aliny i je znalazłam. Gdyby nie ich odpowiedź, myślałabym, że mam do czynienia ze śmieciami. No ale przede wszystkim, jeśli mamy dzieło [zniszczone w częściach, przyp. M.Z.], to nie możemy ich lekceważyć, ja np. miałam bardzo dużo waty szklanej i bawełnianej. Zauważyłam, że te materiały są gdzieś tam malowane i okazało się, że oryginalnie pozostawały w rzeźbie, w jucie i żywicy epoksydowej, stanowiąc wypełnienie tzw. *Rogu obfitości*. W środku nie były różne odlewy twarzy, biustów, ust. Jakbym o tym nie wiedziała, pomyślałabym, że taką zakurzoną watę należy wyrzucić, ale na szczęście ją zachowałam. Co się dało, reaktywowałam, by potem to służyło do odbudowania *Rogu obfitości*. W życiu by mi nie przyszło do głowy, że to ta praca. W popularnych katalogach jej nie widziałam. Pani Kurator z Łodzi

Błędem w magazynach muzealnych jest metoda przechowywania dzieł na nieosłoniętych od kurzu jeżdżących siatkach. Gdy obraz pozostaje na krośnie, powierzchnia płótna w świetle krosna jest bardzo brudna i mocno popękana. Wystarczy popatrzeć na zachowanie domowych firanek i zasłon: gdy ich nie upierzemy raz na jakiś czas, to z białych robią się szare. Tak samo kurz osiada na obrazach.

wskazała mi na to, że to jest chyba ten ongiś bajeczny, kolorowy przedmiot. Każdy przedmiot warto poprzekładać i opakować, nawet gazetami i pochować. Mam taki przykład dzieł Ewy Kuryluk, jej mama trzymała obrazy popakowane w gazety za szafami i te obrazy były w dużo lepszym stanie niż obrazy, które przyjechały z polskich muzeów na jej wystawę w Zachęcie. Błędem w magazynach muzealnych jest metoda przechowywania dzieł na nieostoiętych od kurzu jeżdżących siatkach. Gdy obraz pozostaje na krośnie, powierzchnia płótna w świetle krosna jest bardzo brudna i mocno popękana. Wystarczy popatrzeć na zachowanie domowych firanek i zastan: gdy ich nie upierzemy raz na jakiś czas, to z białych robią się szare. Tak samo kurz osiada na obrazach. Gdy zobaczyłam te gazety, zęby zaczęły mnie boleć od razu na konserwatorskie skojarzenie z kwasowością papieru, negatywnym wpływem druku... Po czym okazało się, że obrazy zabezpieczone papierem mają może 10% tych zniszczeń, względem tych, które nastąpiły w muzeach, w obrazach, które były przechowywane w magazynach na siatkach. Ważne by było choćby słabe opakowanie, a nie tylko przechowywanie na otwartym powietrzu.

Chciałam porozmawiać też o samej konserwacji czynnej. Zdarza się, że pojedyncze obiekty w przestrzeni pracowni przechowywane są w różny sposób. Czy mogłaby Pani przedstawić jakiś schemat działań? Już Pani Profesor wspomniała, po pierwsze, odpowiednio zabezpieczyć, dać opakowanie, ale żeby nas nie kusilo, żeby brać ten powszechny Wikol i przyklejać.

No tak.. Klej stolarski, popularny Wikol, czyli biała dyspersja polioctanu, to są substancje bardzo trudno odwracalne, w związku z tym, nasze zabiegi nie będą mogły być modyfikowane w przyszłości. W związku z czym należy używać takich materiałów, które są bezpieczne i odwracalne. Gdy mamy do czynienia z konkretnym przedmiotem, musimy przede wszystkim sprawdzić i to zwyczajnie – za pomocą wacika, czy to przedmiot wrażliwy na wodę czy nie. Jeżeli jest niewrażliwy, to gorąco polecam osobom spoza branży konserwatorskiej używanie metylcelulozy. To klej idealnie odwracalny, wodny, w niskim stężeniu robi bardzo gęstą pulpę. Nawet jeśli sklejenie nie jest to wykonane perfekcyjnie, nie robił tego konserwator, można to traktować jako taką fastrygę klejową służącą do zabezpieczenia. W przypadku materiałów wrażliwych na wodę sytuacja się bardzo komplikuje i trzeba bardzo uważać czym spajamy poszczególne elementy. Na pewno warto jest zasięgnąć rady konserwatora, nie robić napraw byle czym, bo potem te ślady użytych materiałów będą stanowiły dla nas kłopot w ich usunięciu. W związku z tym najlepiej w obiektach wrażliwych nie robić swoich własnych sklepień, a już zupełnie zabroniony powinien być popularny klej butapren. Przy butaprenie należy zrobić czaszkę, kościotrupa z pieszczelami i wykrzyknik: „nie wolno!”. Efekt użycia jest straszny, przy użyciu takiego środka w sprayu robi się z tego ciemna substancja, która jest szkodliwa dla dzieła sztuki.

Tak jak mamy teraz dostępność mediów, każdy może nakręcić film w danej pracowni, tak i dostęp do

konserwatora jest dużo łatwiejszy. Kiedyś można się było zwrócić tylko do konkretnej instytucji, a teraz i w mediach społecznościowych łatwo można odszukać osoby, które chętnie dzielą się wiedzą i doświadczeniem.

Największe obawy budzi zmiana właściciela i charakteru lokalu. Nawet, gdy pracownia przechodzi w użytkowanie komercyjne, lokal ma na siebie zarabiać i się znacznie zmienia. Trzeba podkreślać ten związek ze sztuką, ten znak towarowy jest ważny, gdyż on wyróżni użytkownika na rynku.

W założeniach uchwały dotyczącej pracowni artystycznych z czerwca 2018 roku jest raczej proces. Zakłada on, że lokal przechodzi pod najem osób spokrewnionych lub wyznaczonych jako następcy przez artystę, bądź też organizacji związanej z kulturą, która będzie w jakimś stopniu podkreślać ślady po dawnym najemcy, jednocześnie działając na swoim polu. Pierwszym takim lokalem, można powiedzieć modelowym, jest pracownia po Bogdanie Chmielewskim przy pl. Hallera.

Jest taki problem, by lokale przejmowały organizacje związane z działalnością kulturalną, związany z czynszami. Byłoby dobrze, aby siłą tradycji te niskie czynsze przechodziły z artystów na tych użytkowników związanych z kulturą.

Takie są założenia działania. Przy spełnieniu konkretnych kryteriów, jak program działań kulturalnych, którego realizacja ma być co jakiś czas weryfikowana przez miasto. To wszystko się dopiero rozkręca, ale wola z każdej strony jest. Bardzo dziękuję za Pani czas i dzielenie się wiedzą.

Dziękuję i gratuluję inicjatyw, popieram Państwa działalność.

Cel prowadzenia takich działań

Anna Kudzia

Monika Bzura

Pracownikami opiekują się przede wszystkim ich właściciele oraz w przypadku pracowni miejskich – Zakład Gospodarowania Nieruchomościami, który prowadzi okresową kontrolę pod kątem użytkowania lokalu w zgodzie z jego przeznaczeniem. Pracownia po wielu latach zaczyna nabierać szczególnych cech, przekształcając się ze zwykłego miejsca pracy artysty w rodzaj „magazynu” dzieł sztuki oraz archiwum właściciela, jednocześnie pozostając miejscem jego pracy twórczej. Przestrzeń, która ma spełniać tak wiele funkcji wymaga większego nakładu pracy przy utrzymaniu ogólnego porządku oraz znajdujących się w niej zbiorów w dobrej kondycji. Jeśli dodatkowo pracownia ma się jeszcze otworzyć na publiczność, musi zostać podjęty szereg należytych działań. W tym rozdziale przybliżamy wszystkie najważniejsze zagadnienia związane z rzeczywistą opieką nad pracownią oraz jej formy: od podstawowych czynności – jak prace porządkowe, przez inwentaryzację aż po profesjonalne prace konserwatorskie. Aby jednak przejść do: „jak to robić” trzeba się najpierw zastanowić – „w jakim celu?”. Czy pracownie powinny stać się rodzajem muzeum czy może powinny pozostać bytami, które funkcjonują we własnym świecie i na własnych zasadach?

Tak jak w przypadku każdego nowo odkrytego dzieła sztuki czy obiektu zabytkowego, będąc świadomi jego wartości, zaczynamy odczuwać naturalną potrzebę zapewnienia mu najlepszych form ochrony, zachowania go dla potomnych i wpisania w kanon dziedzictwa kulturowego. Temat warszawskich pracowni pojawił się na mapie dziedzictwa kulturowego dopiero niedawno – jest nowym zagadnieniem zarówno dla historyków sztuki, konserwatorów, jak i urzędników szukających prawnych form ich ochrony. Jest to wciąż etap rozpoznawania bardzo szerokiego zagadnienia, ale już z pełną świadomością tego jak bardzo jest on ważny i bezwzględnie wymagający ochrony. Trzeba zaznaczyć jak ważną formą ochrony jest prezentacja nieznanego dotąd dorobku artystycznego, zwłaszcza w tym wyjątkowym

otoczeniu pracowni mistrza. Odpowiednie osadzenie zjawiska, miejsca, a także postaci w zbiorowej świadomości praktycznie gwarantuje sztuce i jej mistrzowi nieśmiertelność. Poza tym – czym jest sztuka bez widza? Wraz z ilością odbiorców rośnie wartość dzieł, a obiekty zaczynają istnieć i żyć. Zaczynają funkcjonować jako konteksty i odniesienia, stają się ilustracją historii i przeżyć. W oczach nowych obserwatorów rodzi się, a następnie rośnie ich wartość i funkcje. Transakcja między publicznością a pracowniami, które będą chciały funkcjonować jako forma „małego muzeum”, jest stanowczo transakcją wiązaną, gdyż ich obecność wzbogaca miejską tkankę. Staje się również wydarzeniem kulturalnym, które jest odpowiedzią na hasło „zrównoważonego rozwoju” i wpisuje się w coraz bardziej popularny trend doceniania małych pracowni rzemieślniczych, często również posiadających długie tradycje.

Podejmowane do tej pory konkretne i rzeczywiste działania, pozwoliły na wyciągnięcie wniosków, refleksji oraz wypracowanie pewnych wstępnych sposobów na ochronę pracowni. Składa się na to oczywiście wiele różnorodnych czynników, takich jak koncepcja artysty, wola jego rodziny, która opiekuje się daną pracownią czy prawa jakimi rządzi się konserwacja dzieł sztuki. Dlatego w tym rozdziale przedstawimy wszystko, co udało się do tej pory w tym temacie wypracować. Bardzo ważnym zadaniem, od którego powinno się rozpocząć jakiegokolwiek działania w pracowni, jest próba dokumentalnego zapisu zastanego charakteru pracowni – wykonania

**Tak jak w przypadku
każdego nowo odkrytego
dzieła sztuki czy obiektu
zabytkowego, będąc świadomi
jego wartości, zaczynamy
odczuwać naturalną potrzebę
zapewnienia mu najlepszych
form ochrony, zachowania
go dla potomnych i wpisania
w kanon dziedzictwa
kulturowego.**

zdjęć i filmów oraz (jeśli to możliwe) przeprowadzenia wywiadów z użytkownikami pracowni. Ważne jest zebranie jak największej ilości informacji o historii pracowni, jej zbiorach i artystach w niej tworzących, gdyż często historia sztuki nie zdążyła jeszcze poświęcić im odpowiednio dużo uwagi. Następnie, w zależności od potrzeb, często niezbędne jest wstępne uporządkowanie i posegregowanie wszelkich przedmiotów znajdujących się w pracowni (oczywiście przy ścisłej współpracy inwentaryzatora oraz właściciela kolekcji). Jest to wyjątkowy rodzaj „sprzątnięcia”, bo trzeba zadbać o „higienę” obiektów – oczyścić je z kurzu, który jest higroskopijny i jest katalizatorem wielu degradacyjnych procesów, zabezpieczyć przed urazami mechanicznymi, upewnić się, że obiekty nie są narażone na zamakanie i działanie wilgoci, że jest zapewniona ochrona PPOŻ, a warunki sanitarne oraz ciepłno-wilgotnościowe odpowiadają standardom archiwizacji i przechowywania obiektów zabytkowych.

W sytuacji idealnej cały ten zabieg nie wprowadzałby zupełnie nowego ładu do przestrzeni. Dlatego nade wszystko chodzi o znalezienie sposobu na zabezpieczenie cennej materii przy jednoczesnej impregnacji wyjątkowego charakteru danej pracowni artystycznej. W dalszej kolejności bądź też równocześnie z innymi czynnościami wskazane byłoby przeprowadzenie inwentaryzacji, czyli sporządzenie spisu, wykonanie odpowiednich zdjęć i oznaczeń ważnych obiektów znajdujących się w pracowni, zwłaszcza tych, które w żaden sposób nie są i nie były sygnowane przez autora. Tak przygotowane miejsce staje się bardziej przyjazne i przystępne dla odwiedzających, a sam właściciel ma większe poczucie kontroli nad obiektami, a także ich bezpieczeństwem w czasie, gdy otwiera swoje drzwi dla publiczności.

Pracownia jako przestrzeń

— jak dbając
o pomieszczenie,
chronić obiekty
zabytkowe oraz
dlaczego należy
to robić?

Aleksandra Klasura

pod opieką dr hab. Joanny Czernichowskiej

Myśląc o pracowni jako przestrzeni musimy zdać sobie sprawę, że jest ona pewnego rodzaju środowiskiem posiadającym swój własny mikroklimat. Z tego względu ma ona wiele składowych czynników stałych, takich jak:

- temperatura,
- wilgotność względna,
- światło,
- zanieczyszczenia powietrza.

Kontrolując bezpieczne poziomy tych czynników, sprawiamy, że dzieła sztuki z naszej kolekcji mogą nam dłużej służyć w dobrej kondycji.

Temperatura i wilgotność to czynniki środowiskowe różniące się od innych. Są od siebie uzależnione, a ich działanie na obiekty jest złożone. Należy pamiętać, że warunki idealne dla jednego dzieła sztuki, mogą okazać się niszczące dla innego. Trzeba zatem ustalić zadowalające wartości dla każdego z obiektów. Na zabytki wpływają również fluktuacje temperatury i wilgotności względnej, co sprawia, że podanie średniej wartości dla tych czynników nie jest wystarczające.

Poniżej widoczne są normy odpowiednie dla poszczególnych materiałów. Należy jednak pamiętać, że najważniejszą zasadą jest **stabilność warunków przechowywania**.

Co to właściwe oznacza?

Przykład: jeśli obiekty znajdują się w temperaturze poniżej standardów, ale jest ona praktycznie niezmienna, jest to lepsze niż skoki temperatur, np. w przypadku, gdy dogrzewamy pomieszczenie do 20°C w ciągu dnia, a przez noc temperatura spada do 10°C.

Amplituda temperatur w ciągu doby nie powinna przekraczać 2°C!

Jest to istotne zwłaszcza w przypadku materiałów wrażliwych, takich jak: papier, płótno, gips czy drewno.

Temperatura

Dla większości obiektów zabytkowych korzystna będzie temperatura na stałym poziomie 18-20°C. Wyższe wartości ułatwiają rozwój bakteriom czy grzybom, a niższe mogą powodować kruszenie się materiałów i w następstwie – uszkodzenia mechaniczne.

Temperatury zbyt niskie są niszczące dla tworzyw sztucznych i farb. Na przykład farby akrylowe są wytrzymałe i *skórzaste* w temperaturze pokojowej, zaś stają się kruche w temperaturze poniżej 5°C.

Wysokie temperatury są za to niewłaściwe dla materiałów ulegających autodestrukcji chemicznej, np. kwaśnego papieru, błon azotanowych i octanowych, celulozoidu, a także obiektów gumowych. Jedynym właściwym rozwiązaniem jest przechowywanie tych obiektów w chłodniach. Obniżenie temperatury o każde 5°C będzie w przybliżeniu dwukrotnie przedłużało ich trwałość.

Przykładami dzieł sztuki, na które niekorzystny wpływ mają wysokie temperatury, są obiekty zawierające woski czy żywice, które stają się miękkie w temperaturze powyżej 30°C. Można tu zaliczyć obiekty z dublajem wykonanym na bazie wosku pszczelego, obrazy w technice enkaustycznej czy zawierające bitumy.

Temperatura powyżej 25°C, zwłaszcza w połączeniu z wilgotnością względną przekraczającą 65%, stwarza zagrożenie mikrobiologicznego w pomieszczeniu.

Wahania temperatury są zaś szczególnie niebezpieczne dla dzieł sztuki z kruchymi warstwami, na przykład – szkliwionych obiektów ceramicznych.

Rola temperatury jest służebna względem roli wilgotności względnej. Jeśli zimą trudno jest nam utrzymać właściwą wilgotność względną, należy obniżyć temperaturę w pomieszczeniu przy równoczesnym dowilżaniu pomieszczenia. Trzeba jednak pamiętać, aby nie były to drastyczne zmiany (obniżać maksymalnie o 2°C w ciągu dnia). **Najniższa bezpieczna temperatura wynosi 5°C.** Utrzymywanie w okresie grzewczym temperatury nieprzekraczającej 19°C, pozwala utrzymać wilgotność względną powyżej 30%, a to zaś ogranicza aktywność owadów.

Na podstawie doświadczeń wielu muzeów oraz wiedzy teoretycznej można powiedzieć nawet, że **właściwe warunki temperaturowe dla większości obiektów zawierają się pomiędzy 16 a 25°C** (przy wilgotności względnej pomiędzy 40 a 60% RH). Oczywiście powinny być dopasowane indywidualnie, w zależności od charakteru miejsca przechowywania, rodzaju znajdujących się tam dzieł sztuki oraz klimatu historycznego (czyli panującego wcześniej w pracowni).

Wilgotność

Trzeba pamiętać, że od właściwej wilgotności względnej powietrza zależy czystość mikrobiologiczna w budynku. Najbardziej powszechnymi błędami przy użytkowaniu pomieszczeń są:

- nadmierna wilgotność (powyżej 65%)
- niewłaściwa wentylacja/brak wentylacji pomieszczenia
- niedostateczne ogrzewanie pomieszczenia
- niedostateczna przepuszczalność powietrza okien i drzwi

Wartości wilgotności względnej powietrza są istotne zwłaszcza dla obiektów stworzonych z **materiałów higroskopijnych**, czyli pochłaniających wilgoć (np. drewno, papier, pergamin, skóra czy tkaniny). W przypadku zaburzenia stanu równowagi między obiektem a powietrzem może dojść do wymiany wilgoci, co skutkuje zmianą wymiarów liniowych materiału, a w końcu zniszczeniem dzieła. Natomiast w przypadku obiektów metalowych lub kamiennych, zbyt wysoka wartość wilgotności względnej uaktywnia proces korozji lub rozkładu chemicznego.

Nie istnieją zaś uniwersalne standardy dla wysokości wilgotności względnej. Znane są jednakże powszechnie akceptowane wartości dla poszczególnych materiałów:

- **Dla obiektów wykonanych na drewnie lub płótnie** bezpieczna jest wilgotność pomiędzy 40 a 60% RH. Kompromisem dla tych wartości byłoby 50% wilgotności względnej ze względu na utrzymywanie takich warunków w różnych instytucjach.
- **Dla obiektów wykonanych z papieru** wilgotność względna powinna być utrzymywana poniżej 50%. W temperaturze 20°C i 30% RH trwałość papieru z pulpy drzewnej jest dwa razy większa niż w tej samej temperaturze i 50% wilgotności względnej.
- **Dla stopów miedzi (a zwłaszcza brązu)** należy utrzymywać wilgotność względną poniżej 55%, by



Fot. 29. Termohigrometr
Przykładowy termohigrometr służący do rejestrowania temperatury i wilgotności w pomieszczeniu.
Źródło: <https://www.label.pl/po/ix.higrometry-domowe.html>

nie występowała tzw. *choroba brązu* czy *pocenie się* metalu.

Akceptacja wilgotności względnej w przedziale 50-60% istnieje dlatego, że widoczne zniszczenia, np. spękania, twardzenie, zniekształcenia powierzchni czy też wykwity pleśni, są zredukowane w tych wartościach. Jednak, jak wspomniano wcześniej, od utrzymania konkretnych wartości wilgotności względnej znacznie ważniejszym czynnikiem jest **stabilizacja RH i unikanie szkodliwych wartości ekstremalnych**.

Należy pamiętać, że **wartości powyżej 60% wilgotności względnej sprzyjają występowaniu wykwitów pleśni, podczas gdy wartość RH powyżej 75% stwarza realne zagrożenie mikrobiologiczne**. Innych form żyjących te limity nie dotyczą. Wzrost bakterii wymaga nawet wyższej wilgotności względnej, podczas gdy insekty mogą występować w wyjątkowo suchych warunkach.

Rola wilgotności względnej w **zniszczeniach mechanicznych** jest złożona. Umiarkowane zmiany w RH nie powodują dużych problemów, ponieważ materiały w niedużym stopniu mają możliwość kurczenia się lub rozciągania bez występowania zniszczeń. Większe różnice w RH są jednak powodem niszczenia obiektów, nawet tych stosunkowo elastycznych. Częściowa lub zróżnicowana penetracja wilgoci powoduje, że suchy



Fot. 30. Medale z brązu autorstwa Wojciecha Czerwosza
Od lewej: *Wioślarz* (1966), *Mieszko i Dobrawa* (1969), *Matka* (1965). Choroba brązu widoczna na *Wioślarzu* i *Matce*. Zdjęcie powstałe podczas projektu Inwentaryzacje pracowni artystycznych

czy mniej higroskopijny materiał w obiekcie działa jak ograniczenie do rozciągnięcia elementów bardziej reagujących na wilgoć. Budowa obiektu ogranicza ruch jego części składowych, powodując powstawanie naprężeń w dziele sztuki. Jeśli zmiany w wilgotności względnej są wystarczająco duże, to naprężenia przekraczają wytrzymałość materiałów, co zaś prowadzi do powstawania spękań i złuszczeń.

Jak wspomniano wcześniej, przy wahaniami wilgotności względnej obiekty mogą wchłaniać wilgoć z otoczenia. Przez to zachodzą reakcje chemiczne, gdyż każda kolejna warstwa cząsteczek wody odłacza się z większą łatwością. Procesy **degradacji chemicznej** dotyczą większości materiałów, tj. metal, szkło, materiały organiczne i nieorganiczne.

Metal

Korozja wielu z **metali** przyspiesza przy wysokiej wilgotności powietrza, zwłaszcza jeśli występują już wykwity soli. Przykładem może być tzw. *choroba brązu* w postaci zielonkawego nalotu, która jest nieaktywna lub przebiega bardzo powoli w niskich wartościach wilgotności względnej. Niskie RH są preferowane dla wszystkich korodujących metali, zwłaszcza tych, na których korozja już wystąpiła lub mogących zawierać sole na skutek wcześniejszych warunków przechowywania. **Górna granica wilgotności względnej dla brązu to 46% RH.** Niższe wartości zmniejszają możliwość wystąpienia korozji, takich jak rdzewienie żelaza, które może zachodzić w niższych wartościach wilgotności względnej.

Szkło

Jest to materiał, dla którego trudno znaleźć właściwe wartości RH, w których powinno być przechowywane, ponieważ niektóre wysoce alkaliczne szkła rozkładają się w bardzo niskich wartościach RH. Na skutek zachodzących w szkłe reakcji, powstają węglany sodowe i potasowe, które wykryształizowują, co zaś powoduje rozwarstwianie oraz łuszczenie się szkła. Mogą też powstać krople, tworzące efekt *plączącego szkła*. Przy wysokim RH szkło może wydawać dźwięk, gdy roztwór węglanu wypełnia pory i przeszczerzenie przy rozwarstwieniach. Niestety, podczas procesu rozkładu szkło nie wygląda niepokojąco. Wartości poniżej punktu rozpuszczalności dla węglanów powodują powstawanie nieprzezroczystego szkła, mogą jednak nie być niskie na tyle, by uchronić je przed degradacją. Nieznane są zatem wartości, w których szkło alkaliczne byłoby stabilne.

Ceramika

Wypalona w wysokiej temperaturze ma zwykle twardą, szklaną powierzchnię i dobrze przylegające szkliwo. Obiekty z miękkiego, porowatego materiału lub z łuszczącą się glazurą o słabej przyczepności wypalano zwykle w niższej temperaturze, nierównomiernie lub – nie wypalano wcale. Te cechy mają wpływ na stabilność i odporność ceramiki na niekorzystne warunki środowiskowe, tj. wysoka wilgotność względna. Powodem wrażliwości na ten czynnik może być także zawartość materiałów wrażliwych na wodę w ceramice.

Jednak zazwyczaj, **wilgotność względna w przedziale pomiędzy 40 a 65% RH** jest akceptowalna. Odnosi się to do wysoko wypalanych obiektów ceramicznych w dobrym stanie zachowania. Ten przedział nie sprawdzi się jednak dla obiektów z metalowymi mocowaniami, nitami czy kołkami, gdyż te elementy mogą ulec korozji w wysokiej wilgotności względnej (w tych przypadkach najlepiej nie przekraczać 45% RH). Także ceramika zawierająca sole rozpuszczalne w wodzie, może okazać się wrażliwa na zmiany RH. Przy zawartości materiałów organicznych w ceramice może nastąpić wzrost grzybów na powierzchni materiału. Stare uzupełnienia struktury wykonane przy pomocy gipsu także mogą spowodować problemy przy zwiększonej wilgotności względnej powietrza. Sole gipsowe mogą zostać wchłonięte w głąb porowatej ceramiki. Natomiast jeśli do konserwacji użyto wodorozcieńczalnych klejów, te obiekty też powinny być przechowywane w suchych warunkach.

Celuloza

Starzenie się papieru celulozowego zmienia się płynnie w przedziale od 2 do 75% RH. Utrzymanie wilgotności względnej **powyżej 25%** powinno zapewnić odpowiednią ilość wilgoci do powstrzymania reakcji sieciowania między włóknami. Brakuje danych, aby określić zakres wilgotności względnej, w którym tempo zmian jest całkowicie zminimalizowane, ale prawdopodobnie jest to możliwe w zakresie **25-50% wilgotności względnej**.

ŚWIATŁO

Światło ma wielką moc niszczącą obiekty zabytkowe: przez fotoutlenianie może powodować blaknięcie barwników i pigmentów, a także próchnienie materiałów organicznych.

Stabilność materiałów, z których złożony jest obiekt, łatwo narusza promieniowanie ultrafioletowe. Wydłużona ekspozycja na światło może skutkować **niszczeniem materiałów organicznych, tj. papieru, tkaniny, spoiwa do farb i tworzywa sztucznego**. Wraz z osłabieniem struktury często zwiększa się kruchość materiału, powstają spękania, a warstwa malarska może zacząć się *pudrować*. Wystawienie obiektu na promieniowanie UV powoduje też żółknięcie werniksów w obrazach czy tworzyw sztucznych oraz blaknięcie pigmentów i barwników.

Jednak istotne jest podkreślenie, że wykluczenie promieniowania ultrafioletowego nie powoduje eliminacji problemu utraty intensywności barw, gdyż barwniki bardzo wrażliwe na światło blakną nawet przy niewielkim udziale ultrafioletu.

Światło powoduje zniszczenia, kiedy dosięga obiektu, a ponieważ większość zabytków nie przepuszcza światła, niszczącym się obszarem jest głównie ich powierzchnia. Ten element jest często esencją całego obiektu, tak jak może być w przypadku rysunków czy obrazów.

Można rzec, że wszystkie materiały organiczne są narażone na działanie światła. Pod tym terminem kryją się tworzywa o pochodzeniu odzwierzęcym lub roślinnym, np. papier, bawełna, len, drewno, pergamin, skóra, jedwab, wełna, pióra, barwniki, oleje, gumy, kleje czy żywice, a także z powodu podobieństw w budowie chemicznej – prawie wszystkie syntetyczne barwniki i plastyki. Należy pamiętać, że światło może spowodować nie tylko zmianę koloru, ale też osłabienie struktury obiektu.

Jednak światło nie wpływa bardzo szkodliwie na metal, kamień, szkło czy ceramikę, z małymi wyjątkami. Niepożądane jest też nadmiernie zajmowanie się drewnem (choć jego kolorystyka ulega zmianie), kością lub kością słoniową, jeśli ich warstwa malarska nie występuje lub jest nieistotna.

Kontrola naświetlania obiektów jest więc konieczna. Promieniowanie ultrafioletowe jest bardziej szkodliwe od światła czerwonego, które nie powoduje zniszczeń fotochemicznych. Jest to uzależnione od

długości fali (UV ma falę krótką, zaś światło czerwone odwrotnie). We wszystkich źródłach światła widzialnego, także w świetle dziennym, występuje dużo mniej promieniowania UV niż widzialnego.

Jak radzić sobie ze szkodliwymi skutkami działania światła?

Po pierwsze istotne jest stosowanie filtrów UV. Występują w postaci szklanych lub akrylowych przezroczystych osłon montowanych w ramie (w przypadku obrazów sztalugowych). Promieniowanie ultrafioletowe może spowodować wspomniane *pudrowanie* niektórych pigmentów (np. w czerwonych laserunkowych warstwach stosowanych do malowania karnacji w XIX i XX wieku), ale też żółknięcie, kruszenie i pękanie spoiw malarskich czy werniksów. Poziom oświetlenia trzeba więc utrzymywać na możliwie niskim poziomie i zastosować wspomniane wyżej filtry UV. Przy 150 luksach nawet detale w ciemnych partiach są właściwie widoczne, ale jeśli istnieje podejrzenie zastosowania wrażliwych pigmentów w dziele sztuki, to należy zmniejszyć natężenie oświetlenia.

W przypadku materiałów delikatnych, oprócz stosowania filtrów UV, należy także ograniczyć ilość dostarczanego promieniowania widzialnego.

Niestety trzeba zaakceptować zaistnienie niewielkich zniszczeń w podatnych obiektach. Jednocześnie należy podjąć dwa kierunki działań. Po pierwsze trzeba zredukować oświetlenie do takiego, by można było właściwie obejrzeć obiekt, ale też zmniejszyć czas wystawiania wymagających tego delikatnych dzieł sztuki.

Istnieją sytuacje, których nie obejmują restrykcje dotyczące oświetlenia dzieł sztuki. Przykładowo, podczas przeprowadzania konserwacji, badań technicznych

Wystawiane przedmioty	Maksymalne oświetlenie
Obiekty wrażliwe na promieniowanie, np. tkaniny, kostiumy, gobeliny, akwarele, wydruki i rysunki, manuskrypty, malarstwo w technikach klejowych/oparte na gumach, tapety, gwasze, barwione skóry, większość wystaw zawierających okazy botaniczne, futra czy pióra	50 luksów
Malarstwo temperowe czy olejne, niebarwione skóry, kości, laka	200 luksów
Obiekty niewrażliwe na światło, np. metal, kamień, szkło, ceramika, biżuteria oraz obiekty, w których zmiana koloru nie jest istotna (drewno)	300 luksów

czy fotografii dokumentacyjnej. W trakcie tych stosunkowo krótkich działań dopuszcza się oświetlenie o mocy 2500 luksów.

ZANIECZYSZCZENIA GAZOWE

Przykładami gazowych zanieczyszczeń powietrza są:

- **Dwutlenek siarki** (SO_2), czyli produkt spalania paliw, jego nieznaczne ilości znajdują się też naturalnie w powietrzu. Dwutlenek siarki, w wyniku zmian w atmosferze, przekształca się w bardziej szkodliwy kwas siarkowy i siarkawy, zwane kwaśnym deszczem.
- Odnośnie obiektów zabytkowych, związek ten szkodzi papierowi i pergaminowi, powodując ich kruszenie. Jest powodem powstawania *czerwonej zgnilizny* na skórze, osłabienia tkanin czy nawet korozji metali (w obecności wilgoci). Jako kwaśny deszcz powoli rozkłada tynk i wapienie, które uważa się za atakowane bezpośrednio przez gazowy dwutlenek siarki.
- **Tlenki azotu** (NO_x) są wynikiem spalania paliw ropopochodnych (w silnikach samochodowych, grzejnikach czy kuchenkach gazowych). Ich stężenie jest zwykle wyższe w miastach oraz w sąsiedztwie ruchliwych tras.
Tlenki azotu są powodem blaknięcia pigmentów oraz barwników (wraz ze światłem), osłabiania tkanin, rozpadu tworzyw sztucznych, ale też blaknięcia oraz kruszenia się filmów i materiałów fotograficznych.
- **Ozon** (O_3) to naturalny składnik atmosfery, ale jest także wytwarzany w konwersji spalin w świetle słonecznym, ale też przez kserokopiarki, jonizatory czy drukarki laserowe.
- Ozon jest gazem szkodliwym dla wielu materiałów. Powoduje blaknięcie pigmentów czy barwników, blaknięcie oraz kruszenie materiałów fotograficznych, a także pękanie tworzyw sztucznych czy gumy.
- **Siarkowodor** (H_2S) i **siarczek karbonylu** (COS) to gazy wydzielane przez rozkładającą się materię organiczną, tj. mokra wełna. Są też emitowane przez materiały konstrukcyjne, a także obiekty zabytkowe, np. zabytki archeologiczne z wilgotnych miejsc pochówków. Oprócz tego, gazy te są produktami ubocznymi przemysłu i gospodarki wodno-ściekowej.
- Opisywane siarczki są głównymi powodami matowienia i ciemnienia srebrnych przedmiotów, a także blaknięcia i żółknięcia fotografii.
- **Lotne związki organiczne** (z ang. **VOCs**) to zanie-

czyszczenia pochodzenia organicznego lub nadtowego. Jako że są lotne, mogą być wydzielane w procesie odgazowywania, zanieczyszczając środowisko. Przykładowo są to: kwas mrówkowy, kwas octowy czy formaldehyd. Odgazowywanie zachodzi np. w drewnie (szczególnie w niesezonowanym dębie), świeżych farbach, szpachlówkach i tkaninach, a także płytach MDF. Materiały historyczne, takie jak kartony lub degradujące się tworzywa sztuczne mogą być źródłem tych związków. Występują także w rozpuszczalnikach, np. w acetonie, który może parować ze schnących farb, współczesnych klejów czy perfum.

Lotne związki organiczne są powodem korodowania metali (zwłaszcza ołowiu i jego stopów), a także reagują z materiałami wapiennymi, tworząc proszkowate kryształy. Pary rozpuszczalników organicznych mogą powodować w dziełach sztuki zniszczenie substancji organicznych bazujących na rozpuszczalnikach, tj. werniksy, politury, lakiery czy emalie. Można znaleźć je na meblach, obrazach, wyrobach lakierniczych czy metalach, a także filmach, tworzywach sztucznych czy współczesnych klejach. Mogą spowodować utratę przejrzystości. W zależności od stężenia związków i sposobu ich oddziaływania na dzieło sztuki, powierzchnie mogą stać się tępe, lepkie lub spękane.

Skutkiem oddziaływania zanieczyszczeń gazowych jest chemiczna degradacja zabytków. W wielu przypadkach zachodzi ona wolno i pozostaje niezauważalna przez wiele dekad. Jednak nagłe wystawienie obiektów na wysokie stężenie tych związków, może powodować szybkie pogorszenie stanu zachowania dzieł. Odgazowanie nowych drewnianych elementów ekspozycji czy magazynu, ale też świeżej farby, może spowodować zniszczenia już w kilka tygodni (!). Tempo niszczenia obiektów zależy też od temperatury, światła i wilgotności względnej. Obecność cząsteczek stałych także jest niebezpieczna – kurz i brud, nawet jeśli pozostają neutralne dla obiektu, mogą zatrzymywać szkodliwe gazy na powierzchni obiektu, pogarszając stan zachowania w miejscach, gdzie się gromadzą.

JAK RADZIĆ SOBIE Z ZANIECZYSZCZENIAMI GAZOWYMI?

Celem jest zerowa zawartość zanieczyszczeń w otoczeniu dzieł sztuki. Lecz choć byłaby to sytuacja idealna, jest niestety nierealna do uzyskania nie tylko w zabytkowych domach, ale właściwie w każdej innej przestrzeni. W muzeach, w uzyskaniu takich warunków pomaga klimatyzacja. Polega to na przepuszczaniu przez filtry powietrza z zewnątrz. Filtry zatrzymują szkodliwe gazy w ich strukturze molekularnej i/lub przytwierdzają je do swojej powierzchni. Jednak klimatyzacja nie jest wskazana w zabytkowych domach, ze względu na zakłócanie substancji oryginalnej budynku przez instalacji maszyn i okablowania. Celem musi być więc utrzymanie jak najniższego poziomu szkodliwych gazów przy użyciu środków opisanych poniżej.

JAK PORADZIĆ SOBIE Z ZANIECZYSZCZENIAMI?

- Należy unikać wprowadzania nowych źródeł mogących wydelać związki gazowe, zwłaszcza w gablotach (!). Należy więc używać materiałów niewydzielających szkodliwych związków lub takich po okresie odgazowania.
- W większości przypadków sam budynek i odpowiednie nim zarządzanie tworzą barierę przeciwigazową. Nieotwieranie drzwi i okien redukuje wymianę powietrza i tym samym ogranicza zanieczyszczenia zewnętrzne. Należy pomyśleć o uszczelnieniu tych otworów w pobliżu ruchliwych ulic. Jednak w wentylacji pomieszczeń trzeba również zachować istotny balans. Być może w budynkach zabytkowych wrażliwe przedmioty można umieścić w szczelnych gablotach wystawowych lub pojemnikach. Powinno się także wyłączyć z ekspozycji (na pewien czas) obiekty wydzielające szkodliwe gazy, np. poprzez umieszczenie ich w szczelnie zamkniętych gablotach, pojemnikach lub w miejscu o dobrej wentylacji.
- Zanieczyszczenia gazowe można też w pewnym stopniu usunąć dzięki tak zwanej *pasywnej adsorpcji*. Pomóc w tym mogą konkretne materiały budowlane, tj. **gips, cement, tynki strukturalne bądź tkaniny, które są porowate i pomagają zmniejszyć ilość zanieczyszczeń gazowych, tj. dwutlenek siarki**.
- Tkaniny, bibuły bezkwasowe czy buforowane papiery bezkwasowe mogą zapewnić ochronę**

absorbując szkodliwe związki. Obiekty mogą być też umieszczane w szczelnych gablotach wraz z materiałami pasywnie absorbującymi szkodliwe gazy. Może to być przykładowo węgiel aktywny (dostępny w różnych postaciach: materiału, granulki lub płyt) używany przy zapobieganiu tworzenia się generowanych wewnętrznie zanieczyszczeń, tj. lotne związki organiczne.

- Na rynku dostępne są też torby zawierające aktywne cząsteczki miedzi związane jako polimer. Neutralizują one gazy korozyjne, chroniąc obiekt przed związkami tj. siarkowodor, tlenek siarki (IV), ozon czy tlenki azotu, a także wewnętrznie generowanymi – siarczek karbonylu czy lotne związki organiczne.



↑ Fot. 31. Worki z zamknięciem strunowym i torebki przechwytyjące korozję.
Źródło ilustracji: <https://www.universityproducts.com/corrosion-intercept-pouches-and-zipper-lock-bags.html>, dostęp: 18.04.2020

- Obiekty srebrne można przechowywać w torebkach, których materiał wykonany jest z aktywnego węgla – pomagają one wchłaniać gazy siarkowe.
- W systemach filtrujących powietrze stosowane są pochłaniacze zanieczyszczeń. Zwykle zawierają one aktywny węgiel lub nadmanganian potasu. Nie są jednak tak skuteczne jak pełna klimatyzacja, ponieważ zanieczyszczone powietrze dostaje się do budynku i dopiero wtedy pomieszczenie zostaje oczyszczone ze szkodliwych zanieczyszczeń. Systemy te są jednak w stanie oczyścić powietrze w pomieszczeniu w przedziale od 85 do niemal 100%, w zależności od klasy filtra.
- Wietrzenie pomieszczeń jest użyteczną metodą zwłaszcza w przypadku lotnych związków organicznych, np. rozpuszczalników pochodzących ze szpachlówek lub farb. **Trzeba odczekać przynajmniej dwa tygodnie, zanim umieści się w świeżo wyremontowanym pomieszczeniu obiekty wrażliwe.** Ten czas pozwala też na dokładne usunięcie cząsteczek stałych (tj. fragmenty farby czy pył gipsowy).
- Umieszczanie wyjątkowo wrażliwych lub cennych obiektów w szczelnych gablotach, by nie dostawało się do nich powietrze.
- Stosowanie pochłaniaczy tlenu lub wypieranie powietrza azotem. Taka atmosfera nazywa się **anoksyjną** i jest używana w muzeach przy wrażliwych obiektach, tj. korodujące żelazo czy niestabilne tkaniny gumowane. Atmosfery anoksyjnej nie można stosować jednak w obiektach zawierających pigmenty ołowiowe czy błękit pruski, gdyż ulegają one degradacji w atmosferze beztlenowej.

Jeśli poziom zanieczyszczeń nie jest możliwy do dostatecznego zredukowania, wtedy należy przynajmniej obniżyć wartości wilgotności względnej, oświetlenia czy temperatury.

ZANIECZYSZCZENIA STAŁE I W POSTACI CIECZY

Pył (tak zwany kurz)

Jest zanieczyszczeniem składającym się z różnych cząsteczek – mających pochodzenie organiczne, jak i także nieorganiczne. Bakterie, zarodniki glonów, porostów czy grzybów są cząstkami pochodzenia organicznego, zaś piasek, sadza czy popiół – nieorganicznego. Zawartość kurzu w powietrzu zależy jest od wielu zmiennych – warunków pogodowych (np. szyb-

kości wiatru czy deszczu), a także pór dnia oraz roku. Do pomieszczeń pył ten może dostać się również „przy pomocy” człowieka – wniesiony na butach lub odzieży, a także przez okno czy drzwi, przez szczeliny lub podczas wietrzenia.

Od 35 do 90 % kurzu stanowią składniki biologiczne. Dzieła porowate posiadające szczeliny czy zagłębienia, tj. drewniane lub kamienne rzeźby, a także tekstylia, stwarzają dogodne warunki rozwoju dla mikroorganizmów wchodzących w skład pyłu.

Kurz powoduje:

- zmianę wyglądu obiektów,
- pogorszenie stanu powierzchni zabytków,
- zniszczenia mechaniczne, takie jak: rysy, zmatowienia czy zabrudzenia,
- zmiany chemiczne – korozję metali, rozkład pigmentów,
- przyspieszenie degradacji papieru i skóry ze względu na zawartość cząsteczek metali (szczególnie w obszarach miejskich lub przemysłowych), które zwiększają też szybkość reakcji innych związków (np. dwutlenku siarki),
- zmianę warunków wilgotnościowych w pomieszczeniu, ze względu na zawartość cząsteczek o działaniach higroskopijnych.

Niektóre pyły mają zdolność przenikania do wnętrza farb i werniksów, w tkaniny, masy papierowe i włókna drewna. Oczyszczenie tak zabrudzonej powierzchni może okazać się bardzo utrudnione lub niemożliwe. Szczególnie problematyczne są wrażliwe i delikatne materiały, ale też te lepkie i porowate. Utrudnione jest również usuwanie pyłu ze spęknięć, zagłębień i szczelin. W takich przypadkach najlepiej zgłosić się do konserwatora zabytków.

Kwasy i zasady

W zależności od mocy kwasów i zasad, reakcje tych związków z wrażliwymi na nie materiałami mogą być natychmiastowe lub trwające wiele lat. Oznacza to, że nawet słabe kwasy czy alkalia powodują szkody w dłuższej perspektywie czasu, nie pozostają obojętne.

Kwasy powodują:

- korodowanie lub trawienie powierzchni metalowych czy wapiennych. To oznacza, że dotykanie metali, tych błyszczących, ale także tych pokrytych patyną, czy też wykładanie owoców na ołowiowo-cynowych paterach jest niewskazane,
- po dłuższym czasie oddziaływania osłabiają materiały organiczne, powodując m.in. kruszenie papieru.

Zasady powodują:

- uszkodzenia metali, zwłaszcza tych zawierających ołów oraz białkowe materiały organiczne, tj. wełna, pergamin czy skóra,
- czasowe lub stałe uszkodzenia ceramiki, w zależności od stopnia penetracji czy charakteru zanieczyszczeń.

Sole

Sole aktywne chemicznie zawarte w pocie, powietrzu morskim czy pochodzące z fabryk, degradują stopy miedzi oraz żelaza, gdyż powodują zwiększenie korozji tych metali.

Rozpuszczalniki

Jednym z rozpuszczalników jest woda. Powoduje ona aktywację barwników w niej rozpuszczalnych, rozpuszczanie klejów czy utratę połysku przez werniks. Rozpuszczalniki w formie cieczy powodują powstawanie bardzo intensywnych zniszczeń. Zdarza się, że ich działanie sprawia, że materiał całkowicie się rozpuszcza, może to być np. werniks lub farba.

Niektóre rozpuszczalniki organiczne mają zdolność usuwania wody z materiału organicznego (np. drewna czy tkaniny). Dlatego użyte w dużych ilościach powodują jego *wysuszenie*. Przez zmniejszenie ilości wilgoci zawartej w tych materiałach, drewno czy tkanina mogą ulegać kurczeniu lub pękaniu.

JAK RADZIĆ SOBIE Z ZANIECZYSZCZENIAM?

Całkowita eliminacja zanieczyszczeń jest nieosiągalna. Dzieje się tak, ponieważ ograniczenie wprowadzania zanieczyszczeń zewnętrznych do pomieszczenia oznaczałoby użycie kurtyn powietrznych do całkowitego oczyszczenia odwiedzających z niepożądanych cząstek i użycia tym samym wysoko zaawansowanej technologii. Tak jak i w przypadku zanieczyszczeń gazowych, celem musi być więc minimalizacja tych zanieczyszczeń za pomocą sposobów opisanych poniżej.

- Unikać przygotowywania i konsumpcji jedzenia oraz napojów w pomieszczeniach z dziełami sztuki. Jeśli nie ma takiej możliwości, musi być ona ograniczona do minimum. Należy też unikać źródeł oparów z maszyn oraz dymu w pobliżu obiektów.
- Istotne jest także używanie rękawiczek lub uprzednio umytych rąk w przypadku konieczności dotykania zabytków oraz używanie odpowiednich środków czyszczących ich powierzchnie. Na co dzień, w przypadku odkurzania powierzchni wystarczy szczotka z miękkim włosiem lub ściereczka z mikrofibry. Jeśli zachodzi konieczność dokładniejszego oczyszczenia, należy zwrócić się do konserwatora zabytków, gdyż różne rozpuszczalniki zawarte w środkach czyszczących, a także woda, mogą spowodować nieodwracalne uszkodzenia dzieł sztuki (!).
- Jeśli na wytrzymałe tkaniny (będące zabytkami) przypadkowo dostaną się środki chemiczne, możliwe jest zmycie ich za pomocą delikatnego prania. Lepszym rozwiązaniem jest jednak stabilizacja chemiczna *in situ*. Jeśli na przykład zagrożenie wynika z kwaśnych zanieczyszczeń w papierze, należy dodać środek neutralizujący, np. węglan wapnia. Zastosowanie takiej metody musi być jednak skonsultowane ze specjalistą.

Zdarza się, że istniejący poziom zanieczyszczeń nie może zostać zredukowany lub zneutralizowany. Dzieje się tak w materiałach, które z założenia są agresywne chemicznie, np. wysoko kwasowy papier, ale też na skutek wcześniejszej długotrwałej ekspozycji obiektu na niszczący czynnik. Jednak istnieje możliwość spowolnienia tempa niszczenia obiektów dzięki wykorzystaniu synergii, czyli redukcji wystawienia obiektu na światło oraz obniżenia temperatury lub wilgotności względnej.

Inwentaryzacja zbiorów i obiektów w pracowni

*Anna Kudzia
Monika Bzura
Julia Kłosińska*

Pierwsze działania związane z inwentaryzacjami dzieł sztuki w pracowniach warszawskich, podjęte zostały w 2013 roku i kontynuowane są do chwili obecnej. Na początku projekt miał formę inwentaryzacji ratunkowej dla zagrożonych zniszczeniem pracowni. Dopiero po zauważeniu problemu pracowni artystycznych przez środowisko osób zajmujących się ochroną dziedzictwa kulturowego i zajęcia się nim na szerszą skalę, inwentaryzacja stała się podstawowym elementem działań w pracowniach. Na chwilę obecną jest to jedna z pierwszych czynności, którą powinno się wykonywać ze względu na znajdujące się tam liczne zbiory – jeszcze nieprzebadane, nieprzejrane, nieposegregowane.

Zdobyte przez nas w trakcie dotychczasowego inwentaryzowania warszawskich pracowni artystycznych doświadczenia, pozwoliły na wypracowanie właściwych kierunków, nowych sposobów oraz całego systemu prowadzenia prac inwentaryzacyjnych, mających na celu ratowanie tych miejsc. W tym rozdziale pokażemy jak samodzielnie, w domowych warunkach stworzyć małe studio inwentaryzatora. Wytlumaczymy po co właściwie to robić i od czego należy zacząć.

Cel inwentaryzacji zbiorów:

- Forma ratowania dzieł sztuki w bardziej lub mniej zapomnianych i niedocenianych pracowniach Warszawy, chroni dzieła artystów przed zapomnieniem.
- Zwrócenie uwagi na problem niszczących pracowni oraz dzieł sztuki, które się w nich znajdują.
- Tworzenie katalogu z kartami inwentaryzacyjnymi dzieł, po to, by co najmniej w takiej formie zostały one uwzględnione w historii sztuki i kultury Warszawy.
- Jest to często jedyna forma zachowania spuścizny warszawskich twór-

ców, jako że w przypadku nieuregulowanego statusu następuje niszczenie pracowni wraz z ich zawartością.

- Upowszechnienie i popularyzacja wiedzy o artystach działających po II wojnie światowej w Warszawie.
- Wzbogacanie historii sztuki o nowych twórców, do tej pory w niej nieuwzględnionych.
- Porządkowanie i łączenie ze sobą obiektów w zbiory na podstawie tematu i rodzaju dzieła, ale także samego ułożenia obiektów w pracowni, relacji świadków oraz towarzyszących zbiorom dokumentów.
- Możliwość bezpośredniego obcowania z dziełami sztuki oraz zwiedzania tych miejsc, skracanie dystansu między danym twórcą a odbiorcą.

Pierwsze kroki

- **Zorganizuj pracę i zasady BHP w pracowni.**
- **Rozpoznaj miejsce/pracownię**, w którym jesteś i prowadzisz inwentaryzację. Zdobyta wiedza ułatwi Ci potem pracę.
- **Zaplanuj**, zapoznaj się z obiektami, ich rodzajem, ilością, ogólnym stanem zachowania. Przygotuj miejsce pracy i zgromadź potrzebne materiały, narzędzia, sprzęt. Dobierz odpowiednią liczbę osób (np. inwentaryzator, pomocnik i fotograf) – to zdecydowanie ułatwia zadanie i przyspiesza pracę! Jeśli jesteś sam i nie masz możliwości skorzystania z dodatkowej pomocy, to staraj się wykonywać tyle pracy, ile jesteś w stanie zrobić w danym czasie. W przypadku inwentaryzacji i pracy z dziełami sztuki najgorszy jest pośpiech i chaos (!).
- **Działaj według planu**, utrzymuj porządek i dobrą organizację, uzupełniaj wszystko na bieżąco.

Podział obowiązków

Inwentaryzator:

- zorganizowanie laptopa z dostępem do Internetu (w miarę możliwości),
- prowadzenie dziennika pracy w dokumentach Google Docs,
- uzupełnianie tabeli katalogowej obiektów,
- podstawowa zasada inwentaryzatora to dobra organizacja i pilnowanie porządku: podczas pracy powstaje bardzo dużo zdjęć i tyle samo opisów, nie segregując tego od początku i nie dbając o porządek, łatwo się zgubić, co często prowadzi do niepotrzebnego powtarzania pracy.

Fotograf:

- manewrowanie statywem i ustawianie na nim aparatu,
- rozstawianie tła fotograficznego (dbanie o brak smug, zagieć, fałd, zabrudzeń),
- ustawianie obiektu na stole i dopasowywanie do tej wysokości statywu,
- ustawianie obiektywu równolegle do płaszczyzny obiektu,
- ustawianie kadru: obiekt na środku, zajmuje ok 70% powierzchni całego zdjęcia (chyba, że robimy zbliżenie).

Pomocnik:

- przenoszenie obiektów od osoby opisującej do fotografa,
- dobra organizacja i pilnowanie porządku,
- nadawanie numeru inwentaryzacyjnego obiektowi i zapisanie go na skali do zdjęć,
- przynoszenie obiektów do opisanego i sfotografowania na stanowisko fotograficzne,
- odkładanie obiektów na miejsce po nadaniu numeru, sfotografowaniu i opisanie,
- obowiązek pamiętania skąd zostały wzięte obiekty, w jakim były układzie, zachowywanie porządku w tym zakresie,
- brak pośpiechu, koncentracja tylko na wykonywanym w danym momencie działaniu, praca z obiektami zabytkowymi jest bardzo odpowiedzialna.

Zasady BHP

Pamiętaj, że niektóre pracownie są zadbane i gotowe do prowadzenia prac inwentaryzacyjnych, a niektóre wymagają całkowitego odgruzowania i zrobienia porządków zanim uda się posegregować obiekty.

Sprzęt zapewniający ochronę BHP:

- fartuchy z tkanin naturalnych lub ubrania na zmianę,
- maseczki ochronne na twarz do pracy w zapyleniu i zanieczyszczeniu powietrza, a także podczas prac w niekorzystnych warunkach tlenowych,
- rękawiczki: białe, bawełniane do pracy z archiwaliami, starodrukami, książkami, kartotekami akt oraz innymi obiektami wymagającymi ochrony przed bezpośrednim kontaktem z ludzką ręką, lateksowe, winylowe, streczowo-winylowe, nitylowe (najmniej alergiczne).

Używaj odpowiednich i czystych rękawiczek; inne do sprzątania, a inne do przenoszenia obiektów!

Pamiętaj! Obiekt jest najważniejszy. Przede wszystkim staramy się nie szkodzić. Pomimo tego, iż pracujemy w warunkach innych niż muzealne i często pracownie są zabałaganione i nieuporządkowane, inwentaryzacja powinna doprowadzić do podniesienia standardów przechowywania obiektów. To my, naszymi działaniami, nadajemy obiektom nowe, muzealne znaczenie.

3.5. Inwentaryzacja

Karta inwentaryzacyjna:

- przed rozpoczęciem inwentaryzacji trzeba przeprowadzić typowanie, grupowanie i podział obiektów – pozwoli to na zaplanowanie działań oraz ustalenie zasad według których uformowany zostanie katalog,
- niezbędne jest także stworzenie karty dla każdego obiektu według jednego powtarzalnego schematu. Kartę uzupełniamy na bieżąco podczas robienia zdjęć – to tam wpisujemy wszystkie informacje o obiekcie, stan zachowania i opis obiektu,
- karta musi być czytelna, jasna, zwięzła, dobrze zakomponowana, ujednolicona formalnie.

Składowe karty, to:

- wymiary obiektu,
- wysokość/szerokość/grubość (jeśli kształt jest nierówny, niestandardowy, gdzie np. wysokość jest różna – podajemy największe wartości),
- zdjęcie obiektu, na pierwszej stronie przy informacjach wstępnych może być poglądowe, po tabeli z opisem zdjęcie powinno być duże, najlepiej przedstawiające obiekt z dwóch stron,
- Numer inwentaryzacyjny – to „specyficzna” nazwa dla obiektu. Musi być logiczny, nawiązujący do pracowni i sensownie opisujący obiekty. To on będzie potem przewodnikiem w poszukiwaniu obiektów.



Przykładowe sposoby nadawania numerów:

dla Wojciecha i Zofii CZERWOSZ – **N2/1/I 2**

dla Józefa CHOJANCKIEGO – **NC2/1/I**

Numer nadawany obiektom zawiera szereg informacji. Pierwsza część numeru, nadawana za pomocą litery, odnosi się do nazwiska i miejsca, np. ulicy, na której znajduje się pracownia. Kolejna część, nadawana za pomocą liczby, to numer porządkowy. Następnie, po ukośniku, jako cyfry i numery dodajemy kolejne informacje o obiekcie, jeśli oczywiście wystąpi taka konieczność.

Jeśli już wcześniej mieliśmy do czynienia z podobnym obiektem, po ukośniku wpisujemy numer porządkowy pierwowzoru. Wiemy wtedy, że obiekt jest częścią jakiejś serii. Natomiast po kolejnym ukośniku nadawany jest numer rzymski, mówiący o ilości takich obiektów w serii. Na samym końcu, dodatkowe duże litery to informacje szczegółowe, specyficzne dla danego obiektu, np: F - mówi że obiekt jest formą medalu, A - to awers itp. Wyjątkowo w przypadku, gdy obiekt, który jest zidentyfikowany jako pendant i posiada także rewers, oznaczany jest literą R. Podczas pracy nad medalami i monetami, przed ich ostatecznym złączeniem, oddzielnie opracowywano obie strony obiektu. Podczas pracy w kolejnych pracowniach można dodawać nowe końcowe oznaczenia, odpowiednie dla charakteru inwentaryzowanego zbioru. Należy przy tym stworzyć odpowiednią legendę tłumaczącą skróty, z odpowiednim opisem wyjaśniającym okoliczności nadawania takich numerów.



Fot. 32.

Inwentaryzacja medali artystki Wiktorii Czechowskiej-Antoniewskiej. Widoczne kartki z numerem inwentarzowym przygotowane do przyklejenia na odwrocie oraz czarno-biała skala do zdjęć. Projekt „Piękne nieznanjome” realizowany przez Julię Kłosińską w ramach stypendium artystycznego Warszawy w 2017 roku.
Fot. Julia Kłosińska

Technika wykonania obiektu

Określamy rodzaj obiektu – przynależność do kategorii:

- **grafika:** drzeworyt, linoryt, akwaforta, akwatinta, mezzotinta miedzioryt, litografia, serigrafia, sitodruk,
- **malarstwo:** akwarela, gwasz, olejne, akrylowe,
- **rysunek:** węgiel, ołówek itp.

w przypadku tych technik określamy również podobrazie: na płótnie, na papierze, na desce, itp.

- **rzeźba:** kamienna, gipsowa, ceramiczna, drewniana, metalowa, plastikowa, papierowa, współczesne obiekty rzeźbiarskie – łączenie różnych materiałów,
- **ceramika szkliona:** wypalona na biskwit, pokryta angobą,
- **medalierstwo** odlewy z brązu, mosiądzu, techniki repusowane,
- **rzemiosło artystyczne**, np. meble, tkaniny, ceramika, szkło.

Opis obiektu

Podstawowa zasada to opis „od ogółu do szczegółu”. Opisujemy dokładnie to co widzimy, unikamy interpretacji. Rzeczowo opisujemy, kto lub co jest przedstawione w danym dziele sztuki, wyznaczając sobie od razu kierunek tego opisu - od lewej do prawej lub od góry do dołu. Nie wprowadzamy narracji, piszemy o położeniu postaci na przedstawieniu i dajemy opis kompozycji. Nie umieszczamy informacji o wieku. Piszemy tylko o tym, co rzeczywiście widzimy, staramy się by nasz opis był na tyle precyzyjny, żeby mógł zastąpić fotografię obiektu, jednak nie popadamy w przesadę! Przy skróconym opisie, jeśli jesteśmy w stanie zidentyfikować i nazwać konkretne sceny odnoszące się do tradycyjnych w historii sztuki przedstawień, to oczywiście zawieramy tę informację. Można ją zawrzeć już na samym początku. Dodajemy też informację czy jest to osobne przedstawienie, czy może część cyklu.

Sygnatury

Opisując sygnaturę należy podać jej rodzaj (czy została napisana/ namalowana, czy jest ryta), formę (monogram, gmerk) i precyzyjnie określić miejsce, w którym się znajduje (lewy dolny róg, awers itp.). Sygnaturę należy też przepisać bądź przerysować (w przypadku gmerku). Jeśli w pracowni spotykamy się z dużą ilością sygnatur, które się powtarzają, należy stworzyć katalog sygnatur (przerysować je, zeskanować i nadać nazwy), żeby w kartach umieszczać odnośniki do pozycji z katalogu (np. „Sygn. Zcz” w katalogu sygnatur xy). W opisie uwzględniamy wszelkie elementy, również te o charakterze czysto technicznym i użytkowym, a więc np. otwory i zawieszki, podstawki itp. Jeśli przebicie i otwory są wtórne, to umieszczamy tę informację w stanie zachowania.

Stan zachowania obiektu

W przypadku obiektów zabytkowych szczególnej obserwacji wymaga każdy, nawet niepozorny szczegół obiektu. Oglądamy dzieło od strony, którą wyznaczył nam do oglądania artysta, ale zaglądamy także pod odwrocia obrazów, pod spody rzeźb, z tyłu plakiet i medali. Na zniszczenie obiektów wpływają czynniki zarówno zewnętrzne, jak i wewnętrzne, ważny jest zatem każdy nawet najdrobniejszy detal.

Słowniczek pojęć, czyli przydatne określenia do wykonania opisu:

Ogólna forma, kształt obiektu:

- pion/ poziom,
- kwadrat/kóło/wieloboczna forma/ forma trapezoidalna,
- rodzaj reliefu – płytki, wypukły, wklęsły, głęboki,
- faktura – czasem rodzaj reliefu miesza się, faktura jest niejednolita, np. część ryta wklęsła, część ryta wypukła. Czasem widać użyte narzędzie lub ślady palców. Jeśli faktura jest przypadkowa, to nie opisujemy w którym miejscu. Uwzględniamy natomiast zamierzone opracowanie faktury, istotne dla przedstawienia,
- dominanty kompozycyjne, kolorystyczne, kontrasty,
- rodzaj obiektu – rzeźba całopostaciowa, półpostaciowa, biust, portret, płaskorzeźba; malarstwo pejzażowe, portretowe, rodzajowe, historyczne, martwa natura, abstrakcja; grafika – akwaforta, akwatinta, linoryt, drzeworyt, litografia itd.,
- kompozycja – zamknięta, otwarta, nawiązująca do klasycznych układów kompozycyjnych itd.,
- układ dzieła sztuki – kierunki wertykalne, horyzontalne, ukośne, zrównoważone,
- czy dzieło sztuki jest dynamiczne czy statyczne?
- czy dzieło sztuki jest monochromatyczne?
- rodzaj światła występujący w malarstwie,
- paleta barw.

Ogólnie określamy stan obiektu

w karcie jako:

- bardzo dobry,
- dobry,
- dostateczny,
- zły,
- bardzo zły.

Należy pamiętać o najczęstszych przyczynach zniszczeń (nie umieszczamy tej informacji w karcie, chyba, że jest to konieczne). Należą do nich:

- **zniszczenia mechaniczne**, związane z urazem mechanicznym – otarcia, złamania, pęknięcia, zarysowania,
- **zniszczenia związane z działaniem promieni UV** – ciemnienie spoiw, blaknięcie barwników,
- **niszczący wpływ wysokich bądź niskich temperatur**,
- **zbyt wysoka wilgotność, zalania**,
- **niszczący wpływ grzybów**,
- **używanie przez artystów słabych materiałów**, np. wosków,
- **wady wewnętrzne materiałów**, np. w przypadku ceramiki, wynikające ze źle przebiegających procesów technologicznych, zastosowania słabych spoiw czy zbyt niska/za wysoka temperatura wypału.

Obiekty w zbiorach muzealnych – o ile nie mówimy o dziełach sztuki współczesnej – nie są nowe. Nawet jeśli los i ludzie obchodzą się z nimi łaskawie, to i tak ulegają one licznym zmianom. Zapewnienie niemal idealnych warunków przechowywania i ekspozycji nie zabezpiecza w pełni obiektu przed starzeniem się materii. Dlatego postęp tych zmian powinien być zawsze dokładnie opisany, sfotografowany i udokumentowany. W długotrwałej opiece nad dziełami porównywanie opisów po upływie oznaczonego czasu pozwala na wyciąganie ważnych, praktycznych wniosków, które warunkują podjęcie dalszych działań. W uwagach zamieszczamy informacje niepasujące do żadnej z powyższych kategorii, np. informacje historyczne, informacje o wystawach, w których uczestniczył obiekt i czy był przewożony lub transportowany, itp.

Wykonywanie fotografii

Wykonywanie przez fotografa zdjęć obiektów wymaga skupienia, umiejętności wnikliwej obserwacji oraz wyczucia estetycznego, gdyż czasami niezwykle trudno oddać charakter trójwymiarowych przedmiotów na dwuwymiarowym zdjęciu. Trzymanie się przedstawionego poniżej planu porządkuje, przyspiesza i ułatwia pracę, pozwala również uniknąć błędów technicznych.

W pierwszej kolejności rozstawiamy stabilny stół z tłem fotograficznym, zawieszonym za nim tak, by połać tła swobodnie opadała na powierzchnię stołu. Tło należy przymocować do stołu, by przypadkiem nie przesunąć go razem z fotografowanym obiektem. Powinno być ono dostosowane kolorystyką do obiektów. Najczęstsze zastosowanie ma tło czarne.

Poza tym powinno ono być bez smug, zagięć, fałd, zabrudzeń, które często pojawiają się w trakcie pracy. Dlatego też w zasięgu ręki powin-



Fot. 33

Grupowanie obiektów na początku inwentaryzacji zbiorów w pracowni Wiktorii Czechowskiej-Antoniewskiej. Projekt „Piękne nieznajome” realizowany przez Julię Kłosińską w ramach stypendium artystycznego Warszawy w 2017 r. Fot. Julia Kłosińska

UWAGA!!!
Opis stanu
zachowania
powinien
odbywać się
tylko
i wyłącznie
z konserwatorem
dzieł sztuki.

Przygotowanie stanowiska fotograficznego

Co potrzebujesz?

- tło jednego koloru (najlepiej czarne)
- dwie lampy
- skala
- aparat
- zaciemnione pomieszczenie

na znajdować się szczotka i szmatka do utrzymania czystości. Możliwie dokładnie zaciemniamy salę, w której będziemy wykonywać zdjęcia.

Następnie po obu stronach stołu ustawiamy co najmniej dwie lampy o podobnym natężeniu światła i barwie najbliższej światłu dziennemu (światło białe: 5500K). Bardzo pomocne przy regulacji natężenia światła oraz kierunku jego padania, a także jego ostrości są wszelkiego rodzaju blendy rozpraszające bądź odbijające światło, parasolki itp. Dla bezpieczeństwa naszego, a przede wszystkim obiektów, należy pamiętać, że wszystkie kable, do których podłączono lampy, należy zabezpieczyć i upewnić się, że nie leżą na trasie między stanowiskiem fotograficznym, a miejscem z którego przynosimy zabytki.

Po przygotowaniu stanowiska fotograficznego umieszczamy obiekt na środku stołu, wraz z nim ustawiamy skalę oraz numer inwentarzowy fotografowanego obiektu. Przed tak przygotowanym stanowiskiem fotograficznym umieszczamy aparat na statywie, dopasowujemy wysokość statywu do wysokości obiektu oraz ustawiamy obiektyw równolegle do płaszczyzny.

Ustawianie kadru: obiekt na środku, zajmuje ok 70% powierzchni całego zdjęcia (chyba, że robimy zbliżenie), symetryczne marginesy. W kadrze znajduje się tylko obiekt, miarka z numerem inwentaryzacyjnym. Dobra ekspozycja zdjęcia zależy od trzech czynników: czasu naświetlania, szerokości przysłony oraz czułości kliszy bądź matrycy, czyli wartości ISO. Trzeba pamiętać o kolorze zdjęcia. Pomimo zastosowania przez nas światła białego w lampach, na kolor zdjęcia wpływa otoczenie, np. ciepły kolor ścian. Białe światło odbija się od nich i fałszuje kolor obiektu. Jeżeli tak się dzieje, można spróbować wyrównać to poprzez wyszukanie opcji ustawiającej balans bieli w naszym aparacie, ewentualnie wykonać pudło/komorę ciemniową z czarnych płacht (można np. przykleić ciemne tła do ścian).

Standardowo w przypadku rzeźb wykonujemy cztery zdjęcia przypadające na każdą ze stron obiektu oraz jedno ujęcie trzy czwarte. Niektóre przedmioty mogą mieć więcej stron, na niektóre patrzymy z góry. Płaskie obiekty – obrazy, medale, plakiety ceramiczne, płaskorzeźby, broszki mają **lico i odwrocie**, więc wykonujemy dwa zdjęcia – przodu i tyłu obiektu. Możemy rozwijać tę podstawową zasadę wykonując zbliżenia i dodając niestandardowe ujęcia (oczywiście po wykonaniu niezbędnego minimum). W wykonywaniu zdjęć inwentaryzacyjnych chodzi przede wszystkim o dokładność i jak największy obiektywizm w przedstawieniu zabytków. W przypadku obiektów umieszczonych w nietypowych miejscach – wysoko na ścianie, na podwórzu – nie ma zasad, trzeba reagować indywidualnie w zależności od sytuacji i obiektu. Należy wykonywać zdjęcia tak, by nie trzeba było ich obrabiać ani powtarzać. Przed rozpoczęciem pracy warto również zorientować się w jaki sposób będą wykorzystywane wykonywane przez nas zdjęcia. Od tego w dużej mierze zależy w jakim formacie powinny być rejestrowane. Instytucja, dla której wykonywane będą zdjęcia, może mieć w tej kwestii własne regulacje, to również trzeba uwzględnić. Bardzo wygodna jest opcja zapisywania zdjęcia w dwóch różnych formatach.

Redakcja kart

Ostatnim etapem prac przy inwentaryzacji jest redakcja wykonanych kart. Zawsze po zakończonej pracy należy przeczytać opracowany tekst, poprawić błędy w kartach i sprawdzić czy zawierają one wszystkie potrzebne informacje, czy nie brakuje zdjęć obiektów oraz czy nie brakuje numerów inwentaryzacyjnych.

Samodzielne dbanie o zbiory

*Anna Kudzia, Paulina Krajewska-Buchholtz,
Antoni Buchholtz, Monika Bzura,
Aleksandra Klasura pod opieką
dr hab. Joanny Czernichowskiej*

Dla właściciela czy opiekuna pracowni będącej cennym obiektem zarówno w kontekście miejsca, jak i zbiorów w niej zawartych, konieczne jest zdobycie podstawowych umiejętności zajmowania się nią. Większość obowiązków należy powierzyć profesjonalistom – co również zostało dokładniej opisane w niniejszym rozdziale (zob. *Konserwator w pracowni*). Jednak jest także mnóstwo zadań, które w pracowni można, a nawet trzeba wykonywać samodzielnie. Dzięki takim działaniom zarówno zbiory, jak i przestrzeń pracowni będą dłużej zachowane w dobrym stanie, nie ulegną szybkiemu zniszczeniu i będą mogły w bezpieczny sposób zostać udostępniane szerszej publiczności. W tym rozdziale zebrana została wiedza na temat dbania o zbiory i obiekty znajdujące się w przestrzeni pracowni, w formie podstawowych porad i zasad, które będą wyjątkowo przydatne, w kwestii wypracowania własnych metod – często bardzo indywidualnych dla każdej pracowni. Zaprezentowanych zostało kilka cennych wskazówek – czym należy się zająć samodzielnie i w jaki sposób to robić. Są to przede wszystkim prace zapobiegawcze i prewencyjne, bez jakiegokolwiek ingerencji w strukturę dzieła, co może wykonywać tylko wyspecjalizowana osoba.

PAMIĘTAJ! Jeśli naprawdę chcesz w odpowiedzialny sposób troszczyć się o pracownię i o zbiory, musisz nauczyć się odróżniać obowiązki własne od tych, które należy powierzyć konserwatorowi, architektowi czy historykowi sztuki.



Do Twoich obowiązków należy:

- zadbanie o całą przestrzeń pracowni – zapewnienie właściwych warunków wilgotnościowych, warunków temperaturowych oraz podstawowa pielęgnacja przestrzeni – konsultacja z konserwatorem,
- właściwe przechowywanie obiektów,
- zadbanie o odpowiednie przenoszenie obiektów i transport,
- podstawowe zabiegi pielęgnacyjne obiektów – konsultacja z konserwatorem,
- inwentaryzowanie zbiorów, konsultacje z konserwatorem lub historykiem sztuki,
- informowanie konserwatora oraz Zespołu ds. WAPH o wszelkiego rodzaju problemach występujących w pracowni, które związane są z opieką zarówno nad obiektami jak i samym miejscem.

Do obowiązków konserwatora należy:

- inwentaryzacja zbiorów oraz opisy stanów zachowania,
- konserwacja obiektów zabytkowych: oczyszczanie, wzmacnianie, wykonywanie rekonstrukcji,
- w razie konieczności – nadzór podczas przemieszczania obiektów.

Do obowiązków historyka/historyka sztuki należy:

- inwentaryzacja zbiorów,
- wykonanie kwerendy historycznej,



Fot. 34

Ekspozycja medali autorstwa Wojciecha Czerwosza oraz plaket ceramicznych Zofii Czerwosz w pracowni na Saskiej Kępie.
Fot. Joanna Suszyńska-Kryska

**Własnymi działaniami
bez konsultacji ze
specjalistą – nawet
jeśli są motywowane
dobrymi intencjami
– możesz niechcący
zaszkodzić rzeźbie,
medalowi czy obrazowi,
doprowadzając do ich
trwałego zniszczenia!**

- porządkowanie i opisywanie zbiorów, obiektów, monografii artystów.

Przechowywanie obiektów

Najważniejszym czynnikiem wpływającym na stan zachowania zbiorów jest ich odpowiednie przechowywanie. Kwestią kluczową pozostaje zapewnienie obiektom przestrzeni o stałych warunkach temperaturowych i wilgotnościowych oraz odpowiedniej wentylacji pomieszczeń, w których się znajdują.

- Należy unikać narażania obiektów na bezpośrednie działanie promieni słonecznych.
- Nie należy stawiać obiektów bezpośrednio w pobliżu źródeł ciepła (np. kaloryferów oraz ujęć wody).
- W pomieszczeniach magazynowych dobrze sprawdzą się techniczne regały, na których obiekty będą miały zapewnioną odpowiednią wentylację.
- Mniejsze obiekty można przechowywać w tekturowych pudełkach lub plastikowych pojemnikach z otworami zapewniających przewiew powietrza.



Materiały do przechowywania

W środowisku wewnętrznym pracowni znajduje się cała gama zanieczyszczeń, a co ciekawe – mały udział mają w tym zanieczyszczenia zewnętrzne. Głównym emitentem zanieczyszczeń są materiały, które znajdują się w pomieszczeniu i także wydzielają różne związki chemiczne. Istotnym aspektem do rozważenia są więc materiały, z których wykonane są meble czy elementy wyposażenia do przechowywania obiektów (jako te, z którymi obiekty zabytkowe mają nieustającą styczność w galerii czy magazynie). Problem staje się poważniejszy, kiedy materiały są obecne w ograniczonej przestrzeni, gdzie emitowane gazy nie mają ujścia i ich koncentracja wzrasta. Zwłaszcza, że drewno wydziela substancje lotne w czasie starzenia się, nie zaś tylko po ścięciu. Muzea posiadają szeroki wachlarz materiałów używanych do tworzenia gablot ekspozycyjnych czy wyposażenia magazynów, ale jednym z najpopularniejszych jest drewno.

DREWNO

Drewno jest jednym z materiałów wszechstronnych, stosunkowo niedrogich i łatwych w obróbce. Jest także buforem zmian wilgotności względnej powietrza, co jest jego niewątpliwą zaletą. Jednak emituje także różny poziom kwasów organicznych i formaldehydów. Ze względu na to, że jest materiałem naturalnym i niejednorodnym, określenie jego właściwości związanych z wydzielaniem gazów nie jest łatwe. Jednak generalnie można stwierdzić, zważając na wyniki prowadzonych testów, że dąb i kasztan jadalny emitują większą ilość kwasów organicznych niż buk lub świerk.

Zachodzą również zmiany w emisji gazów przez drewno tego samego gatunku, co może być spowodowane upływem czasu od ścięcia drzewa, rodzajem tkaniki (czy to drewno twarde, czy bielaste), a także obróbką po ścięciu – suszone mechanicznie drewno wydziela więcej kwasów, niż suszone naturalnie. Także wilgotność drewna i jego produktów wpływa na właściwości korozyjne. Pewne jego rodzaje emitują znaczne ilości związków lotnych nawet po dwudziestu latach od ścięcia.

Oprócz większych konstrukcji, drewno jest używane także jako składowy element gablot, np. listwy montażowe. Płyta wiórowa, sklejka, płyta pilśniowa, stolarska czy MDF są materiałami z drewna połączonego ze spoiwem bazującym (np. żywicą formaldehydową). To właśnie przez spoiwa emitowane są znacznie większe ilości wspomnianych związków niż przez samo drewno. Często płyty do użytku zewnętrznego są spajane bardziej stabilną formą tego tworzywa – żywicą fenolowo-formaldehydową (w odróżnieniu od mniej stabilnej mocznikowo-formaldehydowej), którą lepiej stosować w środowisku muzealnym ze względu na mniejsze uwalnianie formaldehydu. Na rynku można też znaleźć produkty, w których nie użyto spoiwa na bazie żywicy formaldehydowej, ale nie tylko żywica jest problemem, w płytach – także cząsteczki drewna same w sobie, choć, jak wspomniano wcześniej, w dużo mniejszym stopniu, co sprawia, że problem nigdy nie będzie całkowicie wyeliminowany. Alternatywą dla żywicy fenolowo-formaldehydowej jest żywica izocyjanianowa. Samo



drewno wydziela także kwas octowy i mrówkowy, które są prawdopodobnie bardziej niszczące niż formaldehyd.

Poniżej przedstawiono tabelę, która wskazuje źródła zanieczyszczeń i materiały, na które wpływają negatywnie.

Fot. 35–37 ↩ ↗ ↖

Od lewej: zinventaryzowane zbiory w pracowni Grzeńkiewiczów; przykład opakowania z papieru bezkwasowego służącego do przechowywania delikatnych papierowych obiektów w pracowni Gosławskich; opakowanie z papieru bezkwasowego służące do bezpiecznego przechowywania gipsowej formy do medalu w pracowni Czerwoszków i Chojnackiego. Fot. Joanna Suszyńska-Kryśka

Zanieczyszczenie	Główne źródło	Negatywny wpływ
związki siarki, tj. siarkowodór (H_2S), siarczek karbonylu (COS)	wetna (materiały, tj. filc) guma (spoiwa)	srebro, miedź
kwasy organiczne, tj. kwas mrówkowy ($CHOOH$), kwas octowy (CH_3COOH)	drewno (każde, a zwłaszcza dąb) kompozyty drewna (płyta MDF, sklejka, płyta stolarska i wiórowa) farby, spoiwa (zazwyczaj bazujące na olejach) lakiery (polioctan winylu, niektóre poliuretany) szpachlówki (niektóre silikonu) środki przeciwnilne i przeciwmolowe	ołów, miedź, cynk, kadm, magnez, zasolony kamień i ceramika, muszle, prawdopodobnie papier
formaldehyd (CH_2O)	spoiwa (formaldehydy mocznikowe i fenolowe) drewno (każde) kompozyty drewna (płyta MDF, sklejka, płyta stolarska, płyta wiórowa) materiały farby	wyższe stężenia mogą oddziaływać na metale i obiekty organiczne będące w złym stanie
chlorki	plastiki (chlorek poliwinylu – PVC polichlorek winylidenu – PVDC) środki ogniochronne (sole nieorganiczne)	miedź, aluminium, cynk i żelazo
tlenki azotu (NO_x)	plastiki (azotany celulozy)	miedź, żelazo

Powstawanie korozji w obiektach nie musi być wynikiem tylko niewłaściwej ekspozycji czy magazynowania. Choćby ludzie są źródłem gazów zawierających siarkę, a ponadto obiekty stworzone z różnych materiałów są w stanie szkodzić samym sobie (np. naszyjnik zrobiony ze sztucznych kamieni z plastiku «azotanu celulozy» wydziela kwas azotowy i w efekcie powoduje korozję elementów srebrnych i miedzianych w tym samym obiekcie). Sposobem na poradzenie sobie z zanieczyszczeniami jest unikanie wprowadzania nowych źródeł mogących wydzielać szkodliwe związki, zwłaszcza w szczelnych gablotach. Jeśli nie ma możliwości użycia mebli czy materiałów niewydzielających tych substancji, należy zastosować takie po okresie odgazowania – czyli po minimum dwóch tygodniach od ich powstania.

Nie trzeba jednak od razu rozważać zmiany mebli znajdujących się w przestrzeni pracowni od wielu lat. Nie są już one groźne dla obiektów, gdyż mają za sobą okres odgazowywania. Istotnym aspektem jest jednak dostosowanie ich do przechowywania dzieł sztuki!

PRZYKŁAD:

Pracownia przy ulicy Niekańskiej – modernizacja zabytkowej drewnianej szafy.

Powód: Konieczność znalezienia miejsca do przechowywania płaskich plaki ceramicznych.

Rozwiązanie: Wnętrze szafy uzupełnione zostało o dziesięć szuflad o głębokości 6 cm dostosowanych do przechowywania płaskich obiektów ceramicznych. Dzięki zastosowaniu płyt piankowych z polietylenu, obiekty zostały zabezpieczone przed przesuwaniem i w następstwie – uszkodzeniem. Szuflady mogą więc służyć jako czynny element wystawy w przypadku jej zwiedzania, a nie tylko miejsce do przechowywania.

Jak przechowywać rzeźby:

Rzeźby należy odizolować od podłoża, np. stawiając na listewkach drewnianych.

Rzeźby nieekspozowane najlepiej okryć materiałem (tj. fizeleiną) w celu zabezpieczenia przed zakurzeniem.

Ważne jest zapewnienie odpowiedniej wentylacji rzeźbom. Nie należy owijać obiektów w plastikowe folie i inne nieprzewiewne materiały, może to spowodować zbyt duże zawilgocenie powierzchni i doprowadzić do rozwoju grzybów i pleśni. Dlatego nie stosuje się folii malarskich, folii typu stretch, folii bąbelkowych czy plastikowych worków na śmieci. Tego typu zabezpieczenie rzeźb może zostać użyte tylko na krótki okres



Fot. 38

Przykład modernizacji wnętrza zabytkowej szafy. Obecnie możliwe wykorzystanie na cele ekspozycyjne podczas udostępniania pracowni, ale również rozwiązanie problemu z przechowywaniem obiektów. Fot. Joanna Suszyńska-Kryśka



Fot. 39

Przykład ekspozycji plaket ceramicznych w zmodernizowanej zabytkowej szafie na płytach z pianek polietylenowych. Zbliżenie na plaketę Zofii Czerwosch przedstawiającą orla białego ułożoną na płycie piankowej. Fot. Joanna Suszyńska-Kryska

transportu. Do długotrwałego zabezpieczania najlepiej sprawdzą się bawełniane materiały lub fizeliny. Materiały te powinny mieć gładką powierzchnię pozbawioną luźnych nitek, które mogłyby zaczepiać się o chropowatą powierzchnię rzeźb i ją uszkadzać. Należy obiekty okrywać luźno – tak, by materiał nie przylegał ściśle do powierzchni rzeźby. Można się wspomóc sznurkiem lub papierowymi taśmami malarskimi w celu przytrzymania materiału, taśm natomiast nie należy przyklejać do powierzchni rzeźb (!). Po dłuższym kontakcie z obiektem klej może spowodować przebarwienia lub też w trakcie odrywania – uszkodzić warstwę polichromii (!).

Do zabezpieczania mniejszych obiektów dobrze sprawdzi się szary papier pakowy. Nie należy stosować gazet lub barwionych papierów, gdyż mogą doprowadzić do przebarwienia lub trudno usuwalnego zabrudzenia powierzchni rzeźby.

Odpowiednio zapakowane obiekty można przechowywać w pudełkach kartonowych z odpowiednio przygotowanymi przegródkami. W przypadku stosowania plastikowych pojemników z pokrywkami należy zadbać o to, by miały one otwory wentylacyjne.

Drobne formy rzeźbiarskie wykonane z gipsu, takie jak np. medale lub niewielkie płaskorzeźby, można kłaść na podkładkach styropianowych – zabezpieczy to ich delikatną spodnią powierzchnię przed nadmiernym ścieraniem oraz wykruszeniami formy.

Mniejsze formy rzeźbiarskie można przechowywać w odpowiednich przeszklonych gablotach. Ten sposób przechowywania zabezpiecza powierzchnię obiektów przed kurzem oraz umożliwia ich stałe eksponowanie.

Często stosuje się dodatkowe oświetlenie ledowe nieemitujące dodatkowego ciepła a podkreślające estetykę obiektu. Ten sposób przechowywania zbiorów ułatwia utrzymanie stałych warunków wilgotnościowych i temperaturowych.

Jak przechowywać papier?

Papier jest materiałem podatnym na zniszczenia fizyczne i chemiczne, dlatego też jego przechowywanie powinno być szczególnie staranne. Obiekty papierowe narażone są na szereg uszkodzeń zarówno mechanicznych (tj. rozdarcia, zagniecenia czy otarcia), ale też chemicznych, wynikających z niskiej jakości materiałów służących do przechowywania i tym samym zakwaszających materię papierową.

Materiały do przechowywania muszą być wykonane wyłącznie z materiałów beżkwasowych, do większości obiektów można stosować materiały o neutralnym pH, jak i produkty z buforem zasadowym.

Przed umieszczeniem obiektów we właściwych opakowaniach, należy usunąć wszelkie obce materiały niebędące częścią obiektu, tj. plastikowe arkusze czy koperty, kwaśne papiery pakowe, wysuszone taśmy klejące czy też elementy mocujące, np. spinacze biurowe.

Konieczne jest sprawdzenie artefaktów pod kątem porażenia przez pleśń czy obecności owadów. Jeśli obiekty mają być przechowywane w jednym opakowaniu, należy oddzielić prace na słabej jakości papierze od tych na surowcu dobrym jakościowo, by uniknąć przenoszenia kwasów i innych zanieczyszczeń. Przy pracach wykonanych za pomocą pasteli, węgla drzewnego czy tuszczącej się warstwy farb konieczne może być zastosowanie głębszych pojemników lub mat, by chronić wrażliwe powierzchnie.

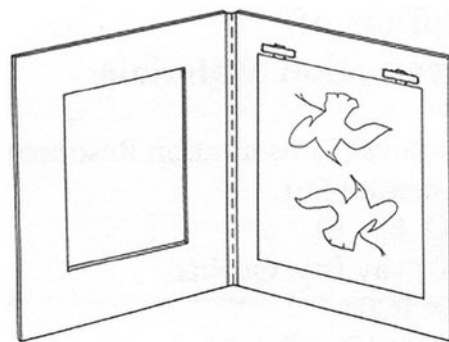
Płyty i papiery zalecane do celów konserwatorskich są oznaczane przez producentów jako stuprocentowo bawełniane (100% rag) i są dostępne w wersji buforowanej ($7,5 < \text{pH} < 8,5$) lub niebuforowanej ($\text{pH} = 7$). Tańsze płyty wykonane z wysoko oczyszczonego ścieru drzewnego (zbuforowanego do $\text{pH} 8,5$) są także akceptowalnym drugim wyborem.

Do przechowywania obiektów archiwalnych, czyli: map, dokumentów, plakatów czy listów, zalecana jest obojętna folia poliestrowa, tj. Mylar czy Melinex 516 (najbardziej użyteczna grubość to 3 mm lecz jest również dostępna w zakresie 2-7 mm. Nie należy stosować innych rodzajów folii plastikowych. Jednak ze względu na to, że folia może utrzymywać i zbierać ładunki elektrostatyczne, nie zaleca się stosowania jej do obiektów na papierze, których warstwa malarska może zostać usunięta, takich jak: rysunki wykonane węglem drzewnym czy kredą, malarstwo pastelowe lub akwarelowe.

Dobrymi materiałami do magazynowania są lekkie faliste arkusze polipropylenowe, takie jak Cor-X, Coroplast lub Poly Flute (jako materiały o neutralnym pH).

Metody przechowywania papieru można podzielić na kilka grup: przekładki, teczki i obwoluty papierowe, maty oraz pudła.

- **Przekładki.** Najprostszy sposób zabezpieczenia prac – poprzez przeplatanie ich bezkwasową bibułą lub, w przypadku większych obiektów – cięższym papierem bezkwasowym. Przekładki powinny być dostosowane do wymiarów pudła, by zapobiec ich przesuwaniu. Najlepiej układać na sobie obiekty w tych samych lub zbliżonych formatach. Jeśli jednak różnią się wielkościami, należy rozpocząć układanie od większych prac, a skończyć na mniejszych. W przypadku



II. 40

Mata z tzw. „oknem” ułatwiająca przenoszenie obiektu. Dzięki oknu chronione jest też lico obiektu. Źródło z instrukcją wykonania takiej maty: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/conservation-preservation-publications/canadian-conservation-institute-notes/matting-works-paper.html>, dostęp: 30.08.2020

braku specjalistycznych bezkwasowych papierów ewentualnie można na okres tymczasowy wykorzystać biurowy papier do drukarki lub papier offsetowy (obecnie produkowane papiery nie są kwaśne).

- **Teczki i obwoluty** są lepszym sposobem ochrony prac, gdyż obiekt jest w nich z każdej strony zamknięty, co zapewnia lepsze wsparcie i bezpieczeństwo podczas przenoszenia artefaktu. Ułatwiają one wygodne katalogowanie obiektów i zapisywanie dodatkowych informacji dotyczących pracy. Można zamówić gotowe teczki czy obwoluty, ale też łatwo je wykonać przy użyciu bezkwasowego papieru.
- **Maty.** Najbardziej odpowiednią metodą zabezpieczenia i podparcia prac na papierze jest ich indywidualne matowanie. Maty zmniejszają ryzyko uszkodzenia obiektu podczas przenoszenia, mogą chronić również lico obiektu (maty z tzw. „oknem”).

**Fot. 41**

Obwoluta z czterema skrzydełkami. Wszystkie skrzydła mogą być o wymiarach tylnej ścianki, co zapewnia ich dodatkową szczelność. Źródło: <http://beskidplus.com.pl/pl/product/obwoluta-z-czterema-skrzydkaami/1>, dostęp: 30.08.2020

Fot. 42. Pudło szczękowe

Pudło szczękowe jest konstrukcją odporną na nacisk. Można w nim przechowywać książki, ale też obiekty płaskie, np. mapy, fotografie, malarstwo na papierze. Źródło: <http://beskidplus.com.pl/pl/product/pudlo-szczekowe/3>, dostęp: 30.08.2020



- **Pudła.** Prace na papierze, które zostały przełożone bibułą lub zostały ułożone w teczkach, na matach czy folii poliestrowej, można przechowywać w pudełkach z papieru bezkwasowego, które dodatkowo ochronią obiekty przed światłem, kurzem, zanieczyszczeniami atmosferycznymi czy przypadkowymi uszkodzeniami. Pudełka służą też jako bufony przed wahaniami wilgotności. Na rynku znaleźć można też pudełka wykonane z materiałów obojętnych tj. polipropylenu (Cor-X, Coroplast).
- **Pojemniki hermetyczne.** Inną ciekawą metodą przechowywania, stosowaną przy często używanych obiektach na papierze, jest ich hermetyczne zamykanie. Często stosuje się ją w muzeach do ochrony obiektów takich jak mapy, dokumenty, rękopisy czy plany. Takie zamknięcie umożliwia łatwe manipulowanie artefaktami i przeglądanie ich przez przezroczysty materiał





↑ **Fot. 43**

Przykład prawidłowego transportu obiektu – w rękawiczkach lateksowych chroniących obiekt przed zanieczyszczeniami. Ewentualnie można użyć rękawiczek bawełnianych (które jednak bywają mniej precyzyjne, a także mogą pozostawić resztki tkaniny bawełnianej na obiekcie) lub dokładnie umyć ręce przed transportem (nie dotyczy transportu obiektów metalowych – wtedy konieczne są rękawiczki)
Fot. Joanna Suszyńska-Kryśka

w postaci folii poliestrowej. Folia użyta do tego zabiegu nie powinna zawierać plastifikatorów, powłok powierzchniowych i absorbentów promieniowania ultrafioletowego. Dobrym rozwiązaniem jest użycie folii Melinex 516. Grubość należy dobrać do rozmiaru obiektu – 3 mm jest standardem do oprawy dokumentów i rękopisów, a 7 mm – do cięższych przedmiotów, jak duże mapy. Folia poliestrowa wytwarza ładunek elektrostatyczny, dlatego też nie mogą być w niej zamknięte obiekty wykonane za pomocą kruchych mediów – pastel, węgla, kredy, ołówkiem czy gwaszem, gdyż mogą zostać przeniesione na folię. Także obiekty wypaczone i z oznakami porażenia mikrobiologicznego nie powinny być zamykane hermetycznie.

Transport i przenoszenie

Każdy obiekt – czy to w pracowni, magazynie, na ekspozycji, czy też podczas przenoszenia – może zawsze ulec uszkodzeniu, a naszym obowiązkiem jest minimalizować to ryzyko w każdej sytuacji. Zwłaszcza transport i przenoszenie obiektów wymaga należytej uwagi i ostrożności. W przypadku obiektów zabytkowych niezwykle ważne jest indywidualne podejście ze względu na zróżnicowanie jeśli chodzi o technikę i technologię wykonania oraz stan zachowania. Uszkodzony lub zniszczony obiekt bezpowrotnie traci swoją wartość, nie przywróci jej nawet najlepsza konserwacja (!).

ZASADY OGÓLNE:

- Osoba przenosząca lub trzymająca obiekt bierze pełną odpowiedzialność za jego bezpieczeństwo.
- Przenoszenie rzeźb warto wykonywać w asyście osoby trzeciej, jest to dodatkowe wsparcie i ewentualna asekuracja.
- Niewielkie obiekty może przenosić jedna osoba, większe – minimum dwie. Jeśli dzieło jest duże, nie przenosimy go nigdy w pojedynkę, przy przemieszczaniu się do innych pomieszczeń konieczna jest pomoc drugiej osoby, która np. otworzy zamknięte drzwi.
- Brak pośpiechu oraz dobra komunikacja – praca z zabytkami wymaga cierpliwości, rozważa i porządku.
- Najważniejsze elementy przy planowaniu przenoszenia obiektu to: ocena stanu zachowania obiektu, jego wielkość i waga, kształt i konstrukcja, technologia i technika wykonania.
- Obiekt przenosimy, wykonując jak najmniejszą ilość ruchów i czynności, dlatego ważne jest zaplanowanie jego przenoszenia od początku do końca.

ca, co pozwoli zmniejszyć ryzyko przypadkowego uszkodzenia.

- Najlepiej używać białych rękawiczek, zapobiegają one zabrudzeniom powierzchni przenoszonego obiektu. Ogólna zasada obchodzenia się z obiektami zabytkowymi mówi, aby zawsze pracować w rękawiczkach, mając czyste i suche ręce. Rękawiczki nie tylko zapobiegają przenoszeniu zanieczyszczeń, wilgoci i tłuszczu na dzieło, ale również chronią ręce przed niebezpiecznymi mikroorganizmami i brudem znajdującymi się na obiekcie. Rękawiczki zapobiegają także wyslizgnięciu się obiektu z dłoni.
- Obiekty przenosimy zawsze pojedynczo, nawet jeśli są to małe formy. Przy przenoszeniu obiektu zawsze używamy obu rąk, np. w przypadku małej rzeźby jedną rękę podkładamy pod podstawę, drugą podtrzymujemy obiekt z boku lub od góry.
- Niezależnie od tego, gdzie stawiamy obiekt (np. podłoga lub stół), zawsze stosujemy podkładki z miękkiego materiału, nigdy nie narażamy go na kontakt bezpośrednio z podłożem.
- Nie opieramy obiektów na krawędziach, narożnikach itp.
- Zawsze podnosimy obiekty, nie wolno ich przesuwania ani ciągnąć po podłożu. Podczas przenoszenia nawet na niewielkie odległości, staramy się korzystać z koszy, skrzyń lub specjalnych wózków.

Manipulując obiektem – ponosimy odpowiedzialność za jego bezpieczeństwo! Obiekty często są źle zachowane. Należy zwrócić szczególną uwagę na niepokojące spękania, odspojenia, gdyż w takich wypadkach istotne jest zabezpieczenie przed dalszym zniszczeniem. W tym pomoże Ci konserwator zabytków. Ważne jest również wykonanie zdjęcia rejestrującego dane uszkodzenie i jego właściwe opisanie. W przypadku dzieł bardzo uszkodzonych dokładna inwentaryzacja obiektu ma miejsce w drugiej kolejności.

NIEWIELKIE RZEŻBY, MEDALE

- Mniejsze rzeźby można transportować w pudełku, kartonie lub skrzyni. Ważne jest aby odpowiednio zabezpieczyć obiekt przed ewentualnym przesuwaniem w trakcie transportu. Dobrze sprawdza się w tym celu owinięcie rzeźby folią bąbelkową, podklinowanie styropianem, miękkimi podkładkami.
- Dobrym rozwiązaniem jest podklejenie spodu rzeźby podkładkami filcowymi – zabieg ten ułatwia przesuwanie obiektu, jak również chroni spodnie krawędzie przed wykruszeniem i uszkodzeniami.



↑ **Fot. 44**

Transport ceramicznej rzeźby w pracowni Józefa i Wandy Gosławskich.
Fot. Monika Bzura

RZEŻBY

- Przenosimy tylko taki ciężar, jaki jesteśmy w stanie udźwignąć.
- W przenoszeniu nawet niewielkich rzeźb powinny brać udział co najmniej dwie osoby. Jedna przenosi obiekt, druga dba o unikanie przeszkód czy otwiera drzwi.
- Zawsze sprawdzamy czy rzeźba jest stabilnie połączona z podstawą.
- W przypadku rozczłonkowania, przenosimy wszystkie elementy osobno, nie podnosimy rzeźb za żadne elementy wystające oraz uchwyty.
- Rzeźby staramy się przenosić w pozycji eksponowania (najczęściej pionowej). W przypadku przenoszenia w pozycji poziomej obowiązkowo podpieramy słabe punkty.

Transport większych rzeźb jest bardziej problematyczny i wymaga niejednokrotnie wsparcia się odpowiednim sprzętem oraz pomocy osób trzecich. Najlepiej, gdy przenoszeniem zajmują się osoby odpowiednio wykwalifikowane w tym zakresie.



Fot. 45

Podstawowe zabiegi pielęgnacyjne wykonywane przez konserwatorów - odkurzanie pracowni. Fot. Monika Bzura



Fot. 46

Rękawiczki bawełniane służące do ochrony obiektów przed zanieczyszczeniami pochodzącymi ze skóry człowieka.

Źródło: <https://psap.library.illinois.edu/manual>,
dostęp: 10.01.2022



Fot. 47

Przykład prawidłowego przechowywania gipsowego odlewu autorstwa Stefana Momota. Istotnym faktem jest ułożenie folii bąbelkowej gładką stroną przylegającą do obiektu. Fot. Anna Kudzia



Fot. 48

Pędzle o miękkim syntetycznym włosiu przydatne do usuwania kurzu z obiektów oraz przykładowe maseczki, które powinny być używane podczas prac porządkowych. Fot. Aleksandra Klasura

OBRAZY:

- Przenosząc obraz nieopakowany, należy trzymać go licem do siebie, aby mieć kontrolę nad warstwą malarską.
- Ręcznie należy przenosić nie więcej niż jeden obraz, przed tym trzeba sprawdzić czy obraz lub jego rama nie mają uszkodzeń.
- Nie wolno trzymać obrazu za krosno i wsuwać dłoń pod listwę blejtramu, co powoduje deformację płótna i uszkodzenie warstwy malarskiej.
- Obrazy nieoprawione (np. szkice malarskie) wymagają szczególnej ostrożności w czasie przemieszczania. Należy je przenosić poziomo, na sztywnych podkładkach.
- W przypadku obrazów uszkodzonych (np. ze spękaną i odpajającą się od podłoża malaturą) postępujemy wyjątkowo ostrożnie. Należy możliwie ograniczyć przenoszenie takiego obiektu.

OBIEKTY PAPIEROWE:

- Przenosząc obiekty papierowe, pamiętajmy o ich stabilizacji – na płasko umieszczone pomiędzy tekturkami.
- Zwracamy szczególną uwagę na powierzchnie rysunków wykonane kredką, węglem, ołówkiem czy pastelami, ponieważ taka warstwa rysunku jest bardzo nietrwała i łatwo ją zniszczyć – rozmazać lub zetrzeć, a także zabrudzić nią inne obiekty. Nigdy nie kładziemy tego typu obiektów jeden na drugim, a zabezpieczamy od strony lica gładkim papierem o niskiej gramaturze.
- Stosujemy przekładki z bibułek bezkwasowych.
- Nieoprawione dzieła przenosimy w tekach.
- Zwykle używamy bawełnianych rękawiczek, a w przypadku obiektu o wrażliwej na zahaczenia włóknami strukturze papieru – rękawiczek plastikowych.

POMOCNE WSKAZÓWKI:

Jeśli nieumyślnie dojdzie do uszkodzenia obiektu, to:

- wykonaj dokumentację fotograficzną,
- zbierz, opisz i oznacz oddzielone i rozbite fragmenty,
- sporządź protokół uszkodzenia – podpisany przez minimum dwie osoby,
- zabezpiecz obiekt przed dalszym uszkodzeniem.

Zabiegi pielęgnacyjne

Istotne jest regularnie wykonywanie niewielkich zabiegów pielęgnacyjnych, które na dłużej pozwolą utrzymać zbiory w dobrym stanie oraz wysokiej formie estetycznej. Warto regularnie odkurzać obiekty. W tym

celu dobrze sprawdzą się miękkie pędzle, szczotki i ściereczki z mikrofibry. Nie należy używać pędzli i szczotek o twardym włosiu, gdyż mogą one rysować powierzchnię delikatniejszych obiektów. Przy zachowaniu ostrożności, można użyć odkurzacza. Działanie to jest bardzo istotne w przypadku rzeźb o powierzchni chropowatej i porowatej, tj. gips i niektóre kamienie, które silniej adsorbują zanieczyszczenia z powietrza.

Co ważne, nie należy używać wody oraz środków chemicznych stosowanych na co dzień w gospodarstwie domowym (!). Tego typu chemia gospodarcza może doprowadzić do trudno usuwalnych przebarwień lub zmian, niekiedy może nawet spowodować trwałe i nieodwracalne uszkodzenie obiektu. Na rynku dostępna jest profesjonalna chemia, na której zna się doskonale konserwator dzieł sztuki. Nie należy podejmować tego typu działań samodzielnie.

Jeżeli w trakcie delikatnego oczyszczania wykruszy się fragment rzeźby lub odpadnie warstwa polichromii, to należy przerwać działania i skonsultować się z konserwatorem zabytków. Odspojone fragmenty zabezpieczyć. W tym celu dobrze sprawdzą się niewielkie tekturowe lub plastikowe pudełka. Tak zabezpieczone fragmenty rzeźby należy przekazać konserwatorowi, który podejmie odpowiednie kroki w celu naprawy obiektu. Regularne przeglądanie zbiorów pozwala na wczesne wykrycie niepokojących zmian oraz na szybką interwencję konserwatorską. Nie należy podejmować samodzielnych działań bez odpowiedniej wiedzy i przygotowania!

RZEŻBA:

Obiekty rzeźbiarskie wykonane z kamienia, ceramiki czy metalu nie wymagają zbyt wielu zabiegów pielęgnacyjnych. Przechowywane w dobrych, a przede wszystkim stabilnych warunkach nieznacznie ulegają jakimkolwiek zmianom.

- Ważne jest regularne odkurzanie obiektów, w tym celu najlepiej posłużyć się miękką szmatką z mikrofibry, kurzołapką, bawełnianą szmatką. Przy zachowaniu szczególnej ostrożności można również posłużyć się odkurzaczem.
- Nie wcieramy brudu i kurzu. Delikatnie omiatamy obiekt z góry na dół, pozbywając się w ten sposób luźnych nawarstwień.
- Szczególnie ostrożnie obchodzimy się z obiektami gipsowymi – w łatwy sposób można zarysować ich powierzchnię.
- Nie używamy wody oraz środków chemicznych dostępnych w gospodarstwie domowym.
- Odspojone fragmenty rzeźby i polichromii zabezpieczamy i przekazujemy konserwatorowi dzieł sztuki.

**Fot. 49**

Prace inwentaryzacyjne w pracowni Wandy Zawidzkiej-Manteuffel podczas projektu „Muzeum Ukryte. Warsztaty z inwentaryzacji dzieł sztuki”, realizowanego przez Towarzystwo Opieki nad Zabytkami w ramach programu Wolontariat dla dzieciństwa, finansowanego przez Narodowy Instytut Dziedzictwa w 2017 r.

Fot. Monika Bzura

RZEŻBA OGRODOWA:

Są to zazwyczaj obiekty kamienne, cementowe, ceramiczne bądź metalowe, narażone na niszczące działanie czynników atmosferycznych. Odpowiednio prowadzona prewencja konserwatorska pozwala na ograniczenie negatywnego wpływu tych czynników na stan zachowania rzeźby.

Obiekty nie powinny znajdować się bezpośrednio przy źródłach wody oraz roślinach. Powoduje to ich nadmierne zawilgocenie skutkujące zazielenieniem powierzchni i rozwojem mikroorganizmów. Warto zadbać o odpowiednią izolację od podłoża, gdyż w ten sposób obiekt może absorbować wilgoć z podłoża, w tym celu dobrze sprawdzą się ołowiane podkładki. Tak jak w przypadku obiektów ekspozycyjnych we wnętrzu, dobre efekty daje regularna opieka. Należy dbać o to, by na rzeźbie nie zalegały liście i inne zanieczyszczenia biologiczne. Na okres jesienno-zimowy

można rzeźbę okryć nieprzemakalną plandeką tak, by miała jednocześnie przewiew. Ogranicza to namakanie powierzchni obiektu podczas deszczu i opadów śniegu. Wczesną wiosną zaleca się wykonanie zabiegu oczyszczania i dezynfekcji obiektu. W tym celu nie wolno stosować chemii używanej na co dzień w gospodarstwie domowym (!). Przyniesie to skutki odwrotne od zamierzonych i może tylko pogorszyć stan zachowania obiektu. Do tego typu działań dostępna jest na rynku odpowiednia chemia konserwatorska, którą można stosować wyłącznie po wcześniejszym przeszkoleniu przez profesjonalnego konserwatora dzieł sztuki. Regularne przeglądanie obiektów pozwala na wczesne wykrycie niepokojących zmian np. mikro spękań, odspojień warstwy powierzchniowej czy korozję metali. Szybka interwencja niweluje konieczność przeprowadzenia większych zabiegów konserwatorskich w późniejszym okresie.

Konserwator dzieł sztuki w pracowni

Kalina Marzec, Anna Kudzia

Konserwator dzieł sztuki to zawód, którego głównym zadaniem jest ratowanie dzieł sztuki i zabytków oraz szeroko pojęta ochrona dziedzictwa kulturowego. To swojego rodzaju lekarz, który diagnozuje i leczy chorego pacjenta, którym jest w tym przypadku dzieło sztuki. Konserwator zdobywa wiedzę podczas sześcioletnich studiów wyższych, odbywanych jeszcze w trakcie praktyk zawodowych, a także podczas stażu zawodowego już po zakończeniu akademii. Studia te są wymagające, łączą wiedzę związaną z: naukami ścisłymi (np. chemia, fizyka, architektura), naukami humanistycznymi (np. historia czy historia sztuki), przedmiotami specjalistycznymi (np. materiałoznawstwo, technologia materiałów, techniki wykonywania dzieł sztuki) i ze sztuką (np. rzeźba, malarstwo, grafika, rysunek). Wiedza obejmująca studia, jest tak specjalistyczna i obszerna, iż wymaga podziału na konkretne specjalizacje: konserwacja papieru i grafiki, malarstwa, rzeźby, szkła i ceramiki czy metalu.

Opisane w rozdziale V czynności, właściciel może w dużej mierze wykonywać samodzielnie (zob. *Samodzielne dbanie o zbiory*), jednakże powinien uzgadniać je z konserwatorem. W razie jakichkolwiek wątpliwości zawsze zaleca się kontakt ze specjalistą. Zabiegi, którymi powinien zająć się konserwator to z pewnością wszelkie prace reparacyjne, tj.: uzupełnianie ubytków formy czy warstw polichromii, sklejanie obiektów, oczyszczanie powierzchni z zabrudzeń, dezynfekcja i dezynsekcja obiektów. W przypadku takich zdarzeń jak zalanie czy nieumyślne zniszczenie obiektu należy zasięgnąć porady specjalisty, który odpowiednio pokieruje działaniami mającymi na celu zabezpieczenie zagrożonych bądź uszkodzonych obiektów.

W momencie, kiedy powierzamy obiekt osobom trzecim, warto jest upewnić się, że są to osoby wykwalifikowane, posiadające odpowiednie przygotowanie, wiedzę oraz umiejętności do przeprowadzenia prac konserwatorskich. Dobrze jest więc mieć ogólną wiedzę na temat tego, czego możemy wymagać od konserwatora. Dodatkowym zabezpieczeniem będzie też uzyskanie jakiegoś dokumentu potwierdzającego działania konserwatorskie.

Przed podjęciem zlecenia, konserwator powinien przedstawić plan działania w postaci tzw. programu prac. Można dokonać tych ustaleń w rozmowie, ale czasem (zwłaszcza przy bardziej skomplikowanych pracach) warto poprosić o otrzymanie ich na piśmie lub chociaż w mailu. Na wstępie dobrze jest przedstawić konserwatorowi wszelkie archiwalne materiały jakie posiadamy oraz przybliżyć losy naszego dzieła na przestrzeni lat (wystawy, naprawy, przechowywanie itp.). W sporządzonym w oparciu o te informacje programie prac, specjalista powinien uwzględnić stan zachowania obiektu (najlepiej ze zdjęciami ukazującymi konkretne zniszczenia), problemy konserwatorskie danego dzieła oraz proponowane przez siebie rozwiązania i koszty. Warto mieć na uwadze, że program prac jest zazwyczaj jedynie propozycją i może ulec zmianie – często prace nad obiektem odśladają nowe problemy, które potrafią wymusić zmianę zaplanowanego wcześniej działania.

Po zakończonych zabiegach konserwator powinien także sporządzić dokumentację w formie opisowej i fotograficznej, czasem także rysunkowej. Jeśli prowadzi inwentaryzację kolekcji, dobrym pomysłem jest

**Fot. 50**

Zdjęcie z prac konserwatorskich przy rzeźbie autorstwa Józefa Gosławskiego – widoczna rekonstrukcja palców u stopy.
Fot. Paulina Krajewska-Buchholtz

stworzenie osobnej karty do działań konserwatorskich lub poproszenie konserwatora by dostosował dokumentację do naszego systemu inwentaryzacji, co pozwoli dołączyć ją do posiadanych już dokumentów.

Nieskomplikowane zabiegi da się zazwyczaj zmieścić w prostym schemacie kilkupunktowym, który powinien zawierać przynajmniej cztery:

1. Dane obiektu

- Autor
- Tytuł
- Rok powstania
- Materiał/technika wykonania
- Wymiary
- Nr inwentarza

2. Stan zachowania przed konserwacją

- wypunktowanie wszelkich uszkodzeń: ubytków, rys, wybrzuszeń, rozdarć, nawarstwień, odspojień, łuszczenia itp.,
- dokumentacja fotograficzna dzieła ze zbliżeniami na poszczególne problemy konserwatorskie.

3. Opis prac

- opis zabiegów wykonanych kolejno na obiekcie,
- wyszczególnienie materiałów użytych do konserwacji,
- dokumentacja fotograficzna w trakcie konserwacji.

4. Dokumentacja fotograficzna (i ew. rysunkowa) dzieła po konserwacji

- zdjęcia przedstawiające obiekt po konserwacji,
- rysunki wykonane w programie graficznym przedstawiające obiekt po konserwacji.

Przy skomplikowanej konserwacji lub w przypadku cennych zabytków, konserwatorzy posługują się ogólnie przyjętym systemem 10-punktowym – by jak najdokładniej opisać działania przy obiekcie. Przy wymagających pracach może być też konieczne wykonanie badań mikrochemicznych w celu identyfikacji materiałów, z których składa się obiekt. Ich wyniki również znajdują się w dokumentacji. Opisanie zabiegów konserwatorskich wykonanych dla danego dzieła jest niezwykle istotne z punktu widzenia zachowania dzieła sztuki – będzie nieocenionym źródłem informacji dla każdego kolejnego konserwatora, który będzie miał do czynienia z obiektem, a także pozwoli odtworzyć zniszczone fragmenty w razie uszkodzenia.

Oprócz czynnej opieki nad kolekcją, konserwator może być także pomocny podczas transportu dzieła czy wypożyczeń. Pomoże wówczas przy ustaleniach dotyczących pakowania i przewożenia obiektów, a także przy sporządzeniu dokumentów do transportu. Jeśli wypożyczamy dzieło na wystawę, dobrze jest pamiętać o udokumentowaniu nie tylko samego wypożyczenia, ale i stanu zachowania obiektu przed wyjazdem. Wówczas konserwator sporządza dokument z zaznaczonymi na zdjęciach wszystkimi nieprawidłowościami i ich opisem, na podstawie którego będzie można porównać stan dzieła po jego powrocie z wystawy i ocenić czy powstały nowe zniszczenia. Jeśli mamy już system inwentaryzacji kolekcji, to dobrze jest także przygotować osobną kartę do wypożyczeń.

[przykładowa karta wypożyczeń i przykładowy raport z konserwacji na s. 116]

Przykłady prac konser- watorskich w pracowniach

*Kalina Marzec, Dorota Grześkiewicz, Aleksandra Klasura,
Antoni Buchholtz, Paulina Krajewska-Buchholtz*

PRACE KONSERWATORSKIE ZREALIZOWANE W PRACOWNI JÓZEFA I WANDY GOŚLAWSKICH

Gipsowy medalion z Mikołajem Kopernikiem dla Uniwersytetu w Rio de Janeiro, 1962

Rzeźba została wykonana w gipsie, patynowana była częściowo szlakiem i farbą temperową w kolorze ochry. Odwrocie zostało wzmocnione warstwą juty. Stan zachowania obiektu przed pracami konserwatorskimi był bardzo zły. Rzeźba była silnie spękana i pokruszona, prawie połowa powierzchni została narażona na bezpośrednie działanie wody, w wyniku czego zniszczeniu uległa warstwa polichromii. Powierzchnia płaskorzeźby była silnie zabrudzona i zakurzona.

W pierwszym etapie prac wzmocniono obiekt poprzez podklejenie odwrocia warstwą juty. Luźne fragmenty gipsu zostały wklejone na żywicę epoksydową. Następnie przystąpiono do oczyszczania powierzchni metodami mechanicznymi i chemicznymi. W następnej kolejności podjęto się rekonstrukcji brakujących elementów, używając w tym celu gipsu ceramicznego. Kolejnym etapem prac było scalenie kolorystyczne i odtworzenie warstwy barwnej w miejscu, gdzie została ona wymyta przez wodę. Na zakończenie płaskorzeźbę pokryto warstwą szelaku. Prace zostały zrealizowane w pracowni konserwatorskiej.



Fot. 51

Obiekt po konserwacji.

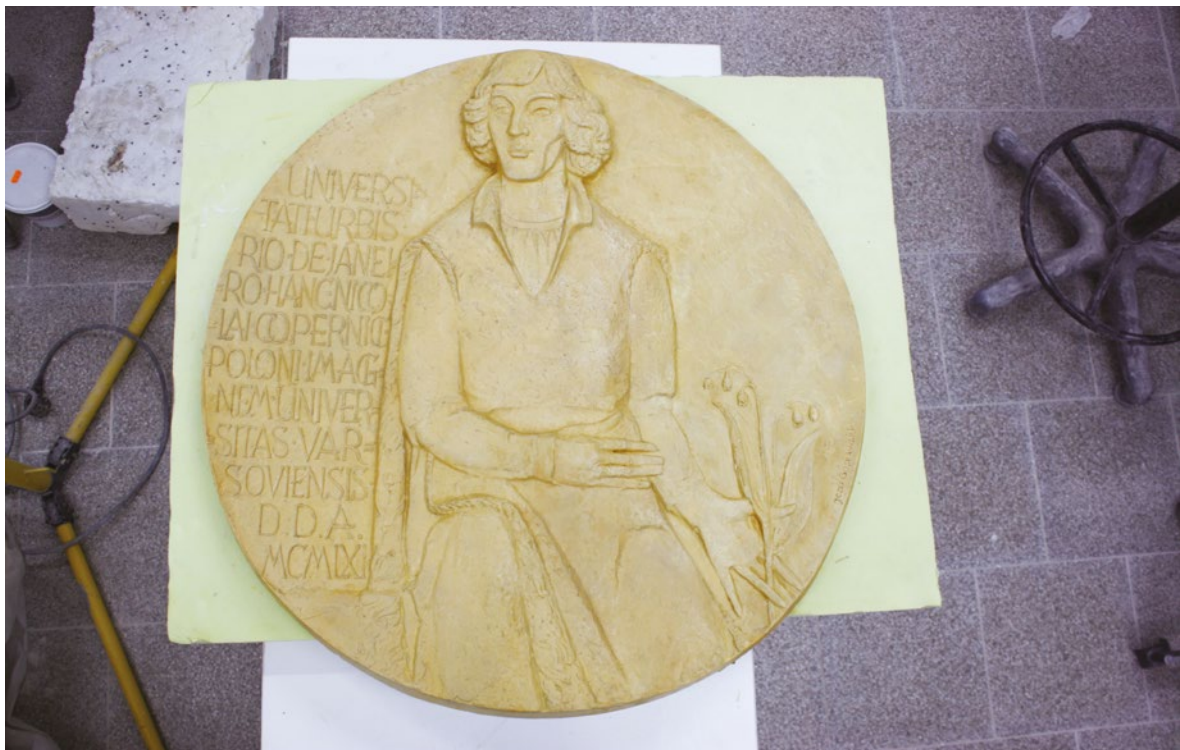
Fot. Paulina Krajewska-Buchholtz



Fot. 52

W trakcie konserwacji, widoczny brak polichromii oraz liczne spękania rzeźby.

Fot. Paulina Krajewska-Buchholtz





Fot. 53

W trakcie konserwacji, widoczny stalowy dybel zabezpieczony inhibitorem korozji oraz liczne spękania i wykruszenia.
Fot. Antoni Buchholtz



Rzeźba ogrodowa, przedstawienie Światowida autorstwa Józefa Gosławskiego

Rzeźba została wykonana w technice narzutu, w zaprawie wapienno-cementowej. Głównym problemem był korodujący konstrukcyjny pręt znajdujący się we wnętrzu obiektu. Powodował on rozsadzanie rzeźby od środka, w spękania dostawała się woda, która w okresie zimowym zamarzała, przyspieszając proces niszczenia obiektu. Podstawowym zadaniem prac konserwatorskich było zatrzymanie procesu korozji stalowego pręta. W tym celu zdemontowano luźne fragmenty rzeźby, pręt oczyszczono stalowymi szczotkami i zabezpieczono inhibitorem korozji. Rzeźbę wzmocniono strukturalnie, a następnie wklejono odspojone fragmenty przy użyciu żywicy epoksydowej. Brakujące elementy zostały zrekonstruowane w zaprawie wapienno-cementowej. Od przeprowadzenia prac konserwatorskich minęło kilka lat, przez ten czas nie zaobserwowano powstawania nowych spękań, co świadczy o tym, że proces korozji stalowego pręta został skutecznie zatrzymany.

**Fot. 54**

W trakcie prac konserwatorskich prowadzonych w miejscu ekspozycji. Widoczne niewielkie wykruszenia dolnej krawędzi.
Fot. Antoni Buchholtz

**Gipsowa rzeźba Fryderyka
Chopina autorstwa Józefa
Gostłowskiego**

Rzeźba wykonana z gipsu, patynowana na brąz. Jest to przykład obiektu, który był przechowywany w odpowiednich warunkach wilgotnościowych i temperaturowych, wymagał jedynie oczyszczenia oraz uzupełnienia niewielkich wykruszeń przy dolnych krawędziach oraz odświeżenia warstwy szelaku, który z czasem zmatowieł. Jest to dowód na to, że niewielkim nakładem pracy, regularnie odkurzając i kontrolując rzeźbę można utrzymać ją w dobrym stanie zachowania. Prace konserwatorskie zostały przeprowadzone w miejscu ekspozycji rzeźby.



Rzeźba ogrodowa autorstwa Adama Romana

Rzeźba wykonana w technice narzutu, z zaprawy wapienno-cementowej, zdobiona miejscowo mozaiką. Celem prac konserwatorskich było oczyszczenie powierzchni rzeźby oraz zatrzymanie postępującej degradacji. Obiekt znajduje się tuż nad oczkiem wodnym w bezpośrednim otoczeniu roślin. Powoduje to nadmierne zawilgocenie i rozrost mchów oraz porostów. Obiekt oczyszczono, a następnie zdezynfekowano preparatem biobójczym. Następnie wzmocniono strukturalnie i uzupełniono ubytki w zaprawie. Zakitowano szczeliny, którymi do wnętrza ziemi wnikała woda, powodując rozsadzanie obiektu w okresie zimowym. Obecnie rzeźba jest okrywana na okres jesienno-zimowy i dezynfekowana środkiem biobójczym na wiosnę, nie zaobserwowano niepokojących zmian i nowych zniszczeń.

Fot. 55

Z lewej rzeźba w trakcie konserwacji (podczas zabiegu wzmacniania), z prawej po konserwacji. Fot. Antoni Buchholtz





Fot. 56.
Rzeźby
św. Jana
i św. Mateusza
autorstwa
Józefa
Gosławskiego

W trakcie konserwacji, widoczne duże uzupełnienie w podstawie.
Fot. Paulina Krajewska-Buchholtz



Fot. 57-58. Popiersia wystawienne do ekspozycji biżuterii dla Jablonexu (wykonane wspólnie z Wandą Gosławską)

W trakcie konserwacji.

Fot. Paulina Krajewska-Buchholtz





PRACE KONSERWATORSKIE ZREALIZOWANE W PRACOWNI HELENY, LECHA I PIOTRA GRZEŚKIEWICZÓW

Misa ceramiczna z dzikiem, Helena i Lech Grześkiewiczowie, 1959

Misa ceramiczna powstała podczas współpracy Heleny i Lecha z Fabryką Fajansu we Włocławku. Wykonana jest z masy fajansowej formowanej w formie gipsowej, wypalana, malowana ręcznie farbami podszkliwnymi, szkliwiona szkliwem transparentnym, a następnie dekorowana lustrem utrwalonym w trzecim wypale. Stan zachowania przed konserwacją był zły. Misa była złamana na pół, następnie sklejona klejem epoksydowym, po czym stłuczona na cztery części. Szkliwo i forma były dobrze zachowane. W pierwszym etapie wykonano badania mikrochemiczne kleju. Badania wykazały, że jest to wspomniany klej epoksydowy. Założono kompresy z waty nasączonej DMF, które pozwoliły na rozklejenie nieestetycznie sklejonych fragmentów. Następnie sklejono wszystkie fragmenty obiektu żywicą akrylową. Ostatnim etapem był retusz kolorystyczny polichromii misy. Prace zostały zrealizowane w pracowni konserwatorskiej.



Fot. 59–60

Obiekt przed
i po konserwacji.
Fot. Dorota
Grześkiewicz

PRACE KONSERWATORSKIE ZREALIZOWANE W PRACOWNI –ARCHIWUM MAGDALENY WIĘCEK

Konserwacja gipsowej *Formy Quatro*, 1986

Obiekt był w bardzo złym stanie. Na skutek działania mechanicznego (prawdopodobnie upadku lub uderzenia) uległ defragmentacji na kilka elementów. We względnej całości zachowała się tylko ściana frontowa z jednym odłamanym narożnikiem. Ściana tylna doznała najrozleglejszych ubytków, prawdopodobnie także dlatego, że odlana została dość nierównomiernie (kilkumilimetrowa grubość w najcieńszym miejscu). Brakowało niektórych elementów ścian bocznych i ściany górnej oraz dużej części ściany tylnej – prawej dolnej części płaszczyzny. Wszystkie elementy pokryte były kurzem i brudem.

Po wykonaniu prób, elementy oczyszczono. Sklejono model i wykonano rekonstrukcję brakujących elementów ściany tylnej w plastelinie. Następnie zdjęto z całej ściany formę silikonową, która posłużyła do wykonania rekonstrukcji brakujących fragmentów z gipsu. Od wewnątrz wzmocniono cienkie ściany modelu, a także miejsca rekonstrukcji gipsem i siatką z włókna szklanego. Ujednolicono kolorystykę farbami mineralnymi.

Fot. 61

Widok elementów przed konserwacją.

Fot. Kalina Marzec

Fot. 62

Próba na oczyszczanie pastą peel-off.

Fot. Kalina Marzec

Fot. 63

Widok schnącej zrekonstruowanej ściany tylnej.

Fot. Kalina Marzec

Fot. 64

Stan po konserwacji – ściana frontowa.

Fot. Kalina Marzec

61

62

63

64



Rzeźba Duo, 1959

Stan zachowania obiektu wymagał interwencji konserwatorskiej. Metalowa konstrukcja biegnąca wewnątrz, korodując, rozsadziła betonową powłokę w miejscach, gdzie otulina miała najmniejszą grubość. Zniszczeniu uległy zwłaszcza dolne partie rzeźby. Przy jednym z prętów, w miejscu największych szczelin, warstwa otuliny odspoiła się na wysokość kilkunastu centymetrów, tworząc wewnątrz pustkę. Przy drugim pojawił się duży ubytek otuliny odsłaniający pręt konstrukcyjny. Także w górnej części wykruszyła się wierzchnia warstwa cementu. Całość obiektu pokryta była cienką warstwą kurzu i brudu, widoczne były wylinki po owadach w szczelinach i zagłębieniach.

Celem prac było przywrócenie pierwotnej formy estetycznej obiektu, a także zabezpieczenie uszkodzonych miejsc przed dalszymi zniszczeniami.

Szczeliny w miejscu odspojenia się betonowej warstwy przedmuchano sprężonym powietrzem w celu usunięcia luźno zalegających okruchów oraz zanieczyszczeń w postaci pajęczyn i wylinek. Następnie uszczelniono je zaprawą naprawczą do betonu, zostawiając miejsce na iniekcje. Pozostałą wewnątrz przestrzeń wypełniano iniekcyjnie. Zdecydowano się także oczyścić rzeźbę z cienkiej warstwy kurzu i brudu pastą peel-off na bazie lateksu. Wykonano kilka prób kolorystycznych by dopasować zaprawę naprawczą do koloru obiektu. Ze względu na nierównomierność kolorystyczną rdzawej powierzchni i sporo cementowych prześwitów ostatecznie zdecydowano się nie barwić zaprawy, a wykonać retusz kolorystyczny farbami akrylowymi zakończonymi matowym werniksem.

**65****66****67****68****69****Fot. 65**

Widok rzeźby przed konserwacją.
Fot. Kalina Marzec

Fot. 66

Iniekcje w dolnej partii rzeźby.
Fot. Kalina Marzec

Fot. 67

Retusz kolorystyczny uzupełnień.
Fot. Kalina Marzec

Fot. 68

Próba na oczyszczenie i zdejmowanie pasty peel-off z rzeźby. Fot. Kalina Marzec

Fot. 69

Oczyszczony fragment po zdjęciu próby wykonanej pastą peel-off.
Fot. Kalina Marzec



Gipsowa rzeźba SACRUM I, 1972

Stan zachowania obiektu był dobry. Gips nie kruszył się, nie pudrował, nie było poważniejszych spękań konstrukcyjnych ani ubytków. Powierzchnia obiektu była bardzo porowata i nierówna, ze śladami technologicznymi (faktura pędzla, miejsca podziału formy, wystający z jednego boku pręt zbrojeniowy itp.). Widać było liczne czarne zabrudzenia, zwłaszcza w zagłębieniach i porach oraz ciemnoszare rozległe plamy na całej powierzchni obiektu. Czarne zabrudzenia to prawdopodobnie kurz lub innego rodzaju brud. Ciemnoszare plamy były uzupełnieniami gipsowymi założonymi przed zdjęciem formy podczas robienia kopii obiektu.

Zabrudzenia i ciemne plamy z szarego gipsu zakłócały estetyczny odbiór obiektu. Prace miały na celu przywrócenie pierwotnego wyglądu rzeźby. Po wykonaniu szeregu prób czyszczenia czarnych zabrudzeń, które zakończyły się niepowodzeniem, zdecydowano się na czyszczenie zagłębień metodą chemiczną. Gipsowe uzupełnienia usuwano natomiast mechanicznie. Niestety nie udało się usunąć zabrudzeń z licznych małych porów, stąd pozostałe kropki na całej powierzchni obiektu. Wykonano uzupełnienia z białego gipsu ceramicznego w kilku miejscach ubytków odstoniętych po usunięciu szarego gipsu i zunifikowano je kolorystycznie. Wystający pręt zbrojeniowy zabezpieczono dwiema warstwami żywicy akrylowej.

**Fot. 70, 71.**

Obiekt przed i po konserwacji.
Fot. Kalina Marzec





PRACE KONSERWATORSKIE ZREALIZOWANE W PRACOWNI CZERWOSZÓW I CHOJNACKIEGO

Ceramiczne plakiety Zofii Czerwosz, z gliny szamotowej (*Bez tytułu, Zła Czapla i Kormoran*), plakietka porcelitowa (*Kobieta*)

W pracowni artystycznej Jerzego Chojnackiego oraz Zofii i Wojciecha Czerwoszów przy ulicy Niekańskiej 29 znajdują się setki obiektów. Jak to bywa w przestrzeni pełnej sztuki część z nich ulega nieumyślnym uszkodzeniom. Niektóre zabiegi konserwatorskie można przeprowadzić *in situ* – w pracowni. W ten sposób sklejono kilkanaście niewielkich obiektów ceramicznych nieposiadających ubytków formy. Wymagało to cierpliwości i precyzji, lecz nie było bardzo czasochłonne.

Jednak nie wszystkie obiekty potrzebują jedynie niedużych zabiegów. Cztery dzieła sztuki wymagały przewiezienia do pracowni konserwatorskiej ze względu na konieczność zastosowania specjalistycznych materiałów oraz narzędzi. Konserwacja i restauracja obiektów możliwa była dzięki stypendium dla studentów uczelni artystycznych ogłoszonym przez Urząd Marszałkowski Województwa Mazowieckiego. Jego tytuł brzmiał: „Dusze zakłęte w pracowni – dokumentacja fotograficzna, konserwacja obiektów i aranżacja przestrzeni pracowni Jerzego Chojnackiego oraz Zofii i Wojciecha Czerwoszów”.

Wymagającymi obiektami były plakiety ceramiczne Zofii Czerwosz – trzy z gliny szamotowej (*Bez tytułu, Zła Czapla i Kormoran*) oraz jedna porcelitowa (*Kobieta*). Każda z nich została poszklwiona – całościowo (*Kobieta*) lub częściowo. Obiekty pokrywano też tzw. patyną, będącą autor-

72	73	76
74	75	77

Fot. 72-75 ↙

Stan obiektów przed konserwacją.

Fot. R. Stasiuk i A. Klasura

Fot. 76, 77 ↓

Obiekt *Zła czapla* po wykonaniu uzupełnień ceramicznego czerepu.

Fot. A. Klasura





ską mieszkanką stworzoną na bazie tlenków metali i szkliva.

Najbardziej problematyczne okazały się obiekty znajdujące się na fotografiach 73 i 75. Zarówno *Bez tytułu* jak i *Zła czapla* zostały rozbite na dwa lub trzy elementy. Trudność była spowodowana grubością obiektów. *Bez tytułu* o wymiarach 31x25x2,5 cm nie mógł zostać sklejonny tylko za pomocą kleju. Tak samo *Zła czapla* o wymiarach 25x20x2 cm. Oprócz połączenia za pomocą kleju epoksydowego wymagały one nawiercenia struktury i wykonania połączenia za pomocą drutu ze stali nierdzewnej. Sama spoina klejowa nie utrzymałaby bowiem ciężaru obiektu i ten szybko wymagałby kolejnej interwencji. Przy ubytku narożnika w *Kormoranie* także konieczne było wykorzystanie stalowego drutu jako elementu nośnego dla uzupełnienia formy za pomocą specjalnego mineralnego kitu.



W dalszych krokach wykorzystano specjalistyczną zaprawę mineralną do uzupełnienia formy plaki. Gdy obiekty odznaczały się gładką, szklwiową powierzchnią – stosowano także akrylową szpachlówkę.

Po zabezpieczeniu powierzchni uzupełnień wykonywano uzupełnienia malatury czy szkliva. Dostosowywano używane farby do stopnia połysku oryginalnej powierzchni. Wśród nich znalazły się farby akwarelowe, akrylowe czy też żywiczne.

W ostatnim kroku dobierano werniks, czyli lakier imitujący szklivo i zabezpieczający farby przed szkodliwymi skutkami warunków zewnętrznych. Stosowano zarówno werniksy matowe, jak i bardzo błyszczące, w zależności od obiektu. *Bez tytułu* i *Kobieta* były przykładowo obiektami szklwionymi w całości, więc wymagały zastosowania werniksu błyszczącego, dodatkowo wyposażonego w stabilizator promieni UV (opóźniającego żółknięcie tej powłoki).

Plakietka o tytule *Kobieta* ze względu na materiał wykonania (porcelit) nie mogła mieć wykonanych nawierceń stabilizujących i wzmacniających połączone spoiną klejową fragmenty. Z tego względu zdecydowano się na wykonanie zewnętrznej konstrukcji wspierającej plakietkę.

↑ Fot. 78-81

Plakietka *Memento mori*, *Kormoran*, *Kobieta* i *Zła czapla* po konserwacji.
Fot. A. Klasura

78

79

80

81

Przykład karty wypożyczeń

Przykład karty wypożyczeń pochodzi z pracowni Magdaleny Więcek. Została udostępniona dzięki uprzejmości syna artystki Daniela Wnuka, który opiekuje się jej spuścizną. Opracowana została przez konserwatorkę dzieł sztuki Karolinę Nowicką. Zawiera wszystkie konieczne informacje na temat stanu zachowania obiektu oraz warunków jego przechowywania.

Ogólne zalecenia/General conditions:

Zalecane jest dotykanie obiektu wyłącznie w rękawiczkach.

Montaż/Installation:

Zalecane jest eksponowanie obiektu na postumencie.

Podczas ekspozycji/During exhibition:

Dotykanie obiektu jest wzbronione.

Demontaż/ De-installation:

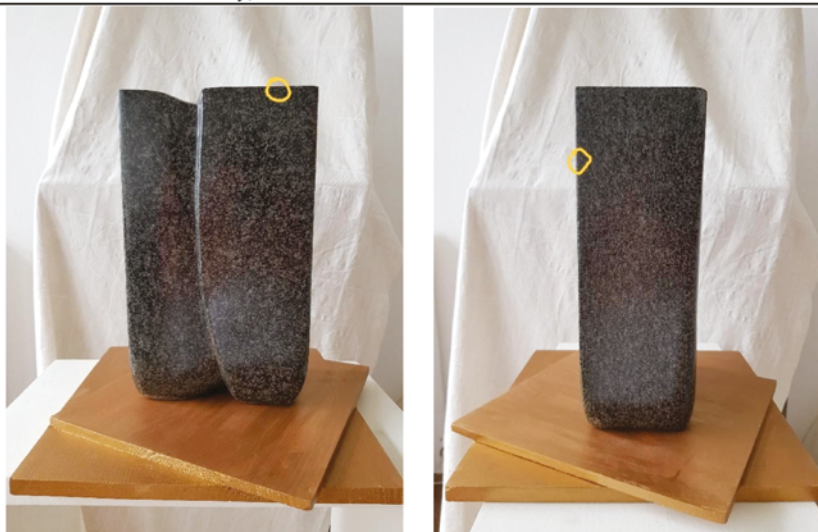
Obiekt powinien być zapakowany w nietkany materiał np. Tyvek. Zalecany transport w przygotowanej pod rzeźbę skrzyni z wypełnieniem stabilizującym obiekt wewnątrz.

Transport:

Zalecane jest transportowanie obiektu w specjalistycznej skrzyni przez doświadczoną firmę wyspecjalizowaną w przewozie dzieł sztuki.

Stan zachowania

Obiekt jest w bardzo dobrym stanie. Powierzchnia jest wypolerowana i nie widać na niej rys. Najprawdopodobniej została zabezpieczona woskiem gdyż pod światło widać ślady pędzla. Trzy odpryski kamienia < 1mm znajdują się w miejscach zaznaczonych na zdjęciach. Resztki złotej farby z podstawy lub wosku widać w zagłębieniu przy „schodku”.

Stan zachowania obiektu - zdjęcia

Stan zachowania obiektu - zdjęcia



1. Ubytek/ Area of loss
2. Zadrapanie/ Abrasion
3. Łuszczenie/ Flaking
4. Rysa/ Scratch
5. Pofalowanie/ Undulation
6. Wybrzuszenie/ Bulge
7. Rozdarcie, otwór, cięcie/ Tear, Hole, Cut
8. Nawarstwienie/ Accretion
9. Zabrudzenie, zaplamienie, kurz/ Dirt, Stain, Dust
10. Odcisk palca/Fingerprint
11. Luźne podobrazie/ Slack support
12. Zagięcie/ Bend, Fold

13. Retusz, uzupełnienie/ Retouch, filling
14. Rozmazanie/ Smudge
15. Spękania/ Cracks
16. Matowy obszar/ Matte area
17. Błyszczący obszar/ Glossy area
18. Przebarwienie/ Discoloration
19. Krakelury/ Craquelure
20. Uniesiona łuska/ Lifting paint
21. Skażenie mikrobiologiczne (grzyb, pleśń), "Foxing"/ Molding, mildew, Foxing
22. Wgniecenie/Dent
23. Odprysk/ Chip

Data i miejsce/ Date and place:

.....

Raport sporządzony przez / Condition report drawn up by:

.....

Raport z prac konserwatorskich

Przykład raportu z prac konserwatorskich pochodzi z pracowni Magdaleny Więcek i został udostępniony dzięki uprzejmości syna artystki Daniela Wnuka. Opracowany został przez konserwatkę dzieł sztuki Kalinę Marzec. Zawiera wszystkie konieczne informacje na temat stanu zachowania obiektu oraz przebiegu prac konserwatorskich.

Zdjęcia w trakcie retuszowania:



Zdjęcia po konserwacji

Data i miejsce:

18.05.2020, Warszawa

Raport sporządzony przez:

Kalina Marzec
dyplomowany konserwator dzieł sztuki

Przykład karty inwen- taryzacyjnej

Kształt karty inwentaryzacyjnej opracowany został podczas kilku lat pracy wolontariuszy w warszawskich pracowniach historycznych. Przedstawiona w podręczniku karta przygotowana została podczas projektu „Muzeum Ukryte. Warsztaty z inwentaryzacji dzieł sztuki”, organizowanego przez Towarzystwo Opieki nad Zabytkami dzięki finansowaniu z Narodowego Instytutu Dziedzictwa, w ramach programu Wolontariat dla Dziedzictwa.



Drobny wykonując inwentaryzację, data: Aleksandra Socianowska, Katarzyna Jorczyk, Martyna Wilkowska, Monika Bruna, Julia Kłosińska, 06.08.2017



Drobny wykonując inwentaryzację, data: Aleksandra Socianowska, Katarzyna Jorczyk, Martyna Wilkowska, Monika Bruna, Julia Kłosińska, 06.08.2017



Drobny wykonując inwentaryzację, data: Aleksandra Socianowska, Katarzyna Jorczyk, Martyna Wilkowska, Monika Bruna, Julia Kłosińska, 06.08.2017



Drobny wykonując inwentaryzację, data: Aleksandra Socianowska, Katarzyna Jorczyk, Martyna Wilkowska, Monika Bruna, Julia Kłosińska, 06.08.2017

Bibliografia

Dokumenty drukowane:

Monografie:

1. Bzura M., Kłosińska J., Kudzia A., *Podręcznik Inwentaryzatora - Muzeum Ukryte*, zrealizowano w ramach programu Narodowego Instytutu Dziedzictwa - *Wolontariat dla Dziedzictwa*, Warszawa 2017.
2. *Care of Collections*, Edited by Simon Knell, London, New York, Routledge 1994.
3. Graedel T.E. i McGill R., *Degradation of materials in the atmosphere*, „Environmental Science Technology 20 (II)”, 1093-1100, 1986.
4. Kozakiewicz P., Matejak M., *Klimat a drewno zabytkowe. Dawna i współczesna wiedza o drewnie*, Wyd. SGGW, Warszawa 2013.
5. Matassa F., Jaszczyńska S. (tł.), *Organizacja wystaw: podręcznik dla muzeów, bibliotek i archiwów*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2015.
6. Oakley V. i Jain K., *Care and Conservation of Historical Ceramic Objects*, Londyn 2002.
7. *Preventive Conservation in Museums*, Edited by Chris Caple, Abingdon 2011.
8. Thickett D. i Lee L.R., *Selection of Materials for the Storage or Display of Museum Objects*, The British Museum Occasional Paper Number 111, Londyn 2004.

Rozdział, artykuł w książce:

1. Grzywacz C.M. i Tennent N.H., *Pollution monitoring in storage and display cabinets: carbonyl pollutant levels in relation to artefact deterioration*, [w:] *Preventive Conservation: Practice, Theory and Research*, edited by A. Roy i P. Smith, Londyn 1994.
2. Sparkes T., *The effect of surface coatings on formaldehyde emission, Environmental monitoring and control*, Dundee 1989.

Artykuł w czasopiśmie:

1. Pickrell J. i Mokler B., *Formaldehyde release rate from selected consumer products*, „Environmental Science Technology”, 1983, No 17.
2. Trochonowicz M., *Wilgoć w obiektach budowlanych. Problematyka badań wilgotnościowych*, „Budownictwo i Architektura”, 2010, nr 7, s. 131-144.

Dokumenty elektroniczne:

1. *ABC ochrony muzeów skansenowskich*. Zeszyt nr 4. Seria Wydawnicza Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, 2014, [w:] https://www.nimoz.pl/files/publications/19/ABC_ochrony_muzeow_skan-senowskich_internet.pdf.
2. *Conservation. The Getty Conservation Institute Newsletter. Volume 15. No.2.*, 2000.
3. M. Bogdańska-Krzyżanek, J. Egit-Pużyńska (red.), *O opiece nad kolekcją*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008. [w:] <https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/559d28c057eb3.pdf>, s. 53–64.
4. Newton C. i Logan J., *Care of Ceramics and Glass, CCI Notes 5/1, 2007*, [w:] <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/conservation-preservation-publications/canadian-conservation-institute-notes/care-ceramics-glass.html>.
5. Norma nr PN-EN 15757/2011: *Parametry Mikroklimatu do prawidłowego przechowywania obiektów zabytkowych, Zalecenia dotyczące temperatury i wilgotności względnej w celu ograniczenia wywołanych przez niestabilność mikroklimatu, fizycznych uszkodzeń organicznych materiałów higroskopijnych*, [w:] http://www.sarp.org.pl/konkurs-lublin-muzeum/pliki/Zalacznik_do_Regulaminu_nr_8h.pdf.
6. *Ochrona zbiorów. ABC profilaktyki konserwatorskiej w muzeum*. Zeszyt nr 3. Seria Wydawnicza Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, 2013, [w:] https://www.nimoz.pl/files/publications/31/Konserwacja_ABC_wydanie%20pierwsze_ochrona%20zbiorow.pdf.
7. *Opieka nad obiektami muzealnymi*. Zeszyt nr 5. Ochrona Zbiorów, Seria wydawnicza Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów oraz Muzeum Narodowego w Krakowie, [w:] https://nimoz.pl/files/publications/33/zeszyt_nr_5.pdf.
8. Kucharska-Hornung K., *Pomocnik konserwatorski, Wskazówki do pielęgnacji domowych zbiorów sztuki*, zrealizowano w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Warszawa, 2019, [w:] https://issuu.com/katarzynakucharska-hornung/docs/pomocnik_konserwatorski_01.
9. *Zasady postępowania z obiektami zabytkowymi na podłożu papierowym*. Zeszyt nr 1. Ochrona Zbiorów, Seria wydawnicza Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów oraz Muzeum Narodowego w Krakowie, [w:] https://nimoz.pl/files/publications/29/Zasady_postepowania_z_obiektami_na_podlozu_papierowym.pdf.
10. <https://homespot.pl/blog/dbamy-o-powietrze/filtry-hepa>.

KOMPENDIUM WIEDZY NA TEMAT WARSZAWSKICH
PRACOWNI HISTORYCZNYCH I ARTYSTYCZNYCH



Fundacja
HEREDITAS