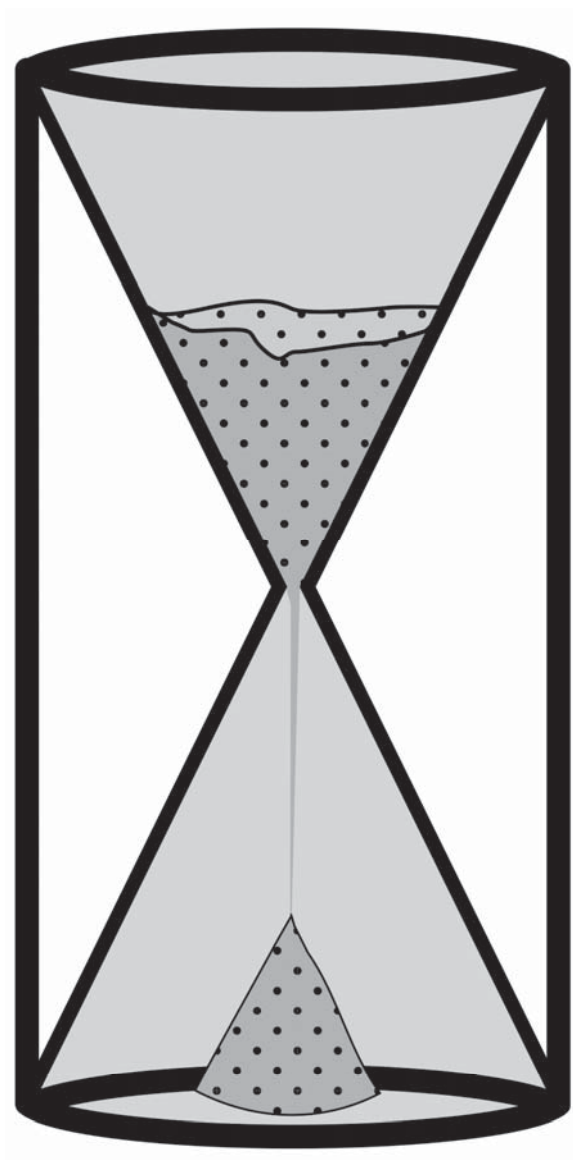




Redaktor naczelny / Chief Editor – Łukasz Guzek

Redaktor sekcji / Section Editor – „Sztuka W Procesie – O Nieznośnej Lekkości Bytu? Ochrona, Konserwacja i Restauracja Dzieł Sztuki Współczesnej / Art In Process – On The Unbearable Lightness Of Being?” – Iwona Szmelter

Sekretarz Redakcji / Managing Editor – Anka Leśniak

Redakcja / Editorial Board – Józef Robakowski,
Aurelia Mandziuk-Zajęczkowska, Adam Klimczak

Rada Naukowa / Board of Scholars – Ryszard W. Kluszczyński, Kristine Stiles, Anna Markowska, Slavka Sverakova, Leszek Brogowski, Bogusław Jasiński
Kazimierz Piotrowski, Tomasz Załuski, Tassilo von Blittersdorff, Tomasz Majewski, Cornelia Lauf, Iwona Szmelter, Hanna B. Hölling

Korekta w języku polskim / Polish proofreading – Beata Śniecikowska

Korekta w języku angielskim / English proofreading – Paul Barford

Projektowanie, skład / Design, typesetting – Norbert Trzeciak
<https://www.facebook.com/wydawnictwa>

Siedziba / Office
ul. Wschodnia 29/3, 90-272 Łódź / Poland
Tel./fax: +48 42 634 86 26
e-mail: journal@doc.art.pl
<http://www.journal.doc.art.pl>

Wydawca / Publisher
Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja (SSiD)
Art & Documentation Association
ul. Wschodnia 29/3, 90-272 Łódź / Poland
KRS 0000328118, NIP 7252005360
<http://www.doc.art.pl>

Współwydawca / Copublisher
Galeria Sztuki im. Jana Tarasina w Kaliszu
City Art Gallery of Kalisz

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie,
Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki
Międzykatedralna Pracownia NOVUM Ochrony i Konserwacji Sztuki
Nowoczesnej i Współczesnej
Academy of Fine Arts in Warsaw
Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art
Interdepartmental Division NOVUM for Care and Conservation of Modern and Contemporary Art

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
Academy of Fine Arts in Gdansk

Druk / Print
DRUKARNIA B3PPROJECT, ul. Sobieskiego 14, 80-216 Gdańsk
<http://www.b3project.com>

Dystrybucja / Distribution
e-mail: journal@doc.art.pl

Wydanie pisma Sztuka i Dokumentacja w wersji papierowej jest wersją pierwotną (referencyjną)

Zapraszamy do współpracy wszystkich zainteresowanych. Propozycje tematów i tekstów prosimy nadsyłać na adres siedziby redakcji. Prosimy zapoznać się z założeniami redakcyjnymi i edytorskimi znajdującymi się na stronie internetowej pisma. Artykuły w piśmie Sztuka i Dokumentacja są recenzowane. Lista recenzentów i zasady recenzowania znajdują się na stronie internetowej pisma. <http://www.journal.doc.art.pl>

All interested in collaboration are welcome. Suggestions of topics and texts should be sent to the e-mail address of the editor. We also kindly ask to read the notes on style that can be found on our journal's web site. Art & Documentation is a peer-reviewed journal. The list of peers and the peer-review process are available on our web site.
<http://www.journal.doc.art.pl>

nakład 300 egz. / circulation 300 copies

ISSN 2080-413X

Spis treści / Table of Contents

SZTUKA W PROCESIE – O NIEZNOŚNEJ LEKKOŚCI BYTU?
/ ART IN PROCESS – ON THE UNBEARABLE LIGHTNESS OF
BEING? red./edit. Iwona SZMELTER

4–5

Iwona SZMELTER, Wprowadzenie. Sztuka W Procesie
O Nieznośnej Lekkości Bytu? Ochrona, Konserwacja
I Restauracja Dzieł Sztuki Współczesnej / **Introduction.**
Art In Process On The Unbearable Lightness Of Being?
Preservation, Conservation And Restoration Of Works Of
Contemporary Art

9–15

Łukasz GUZEK, Dokumentacja, Czyli Jak Zobaczyć
Niewidoczne. Podstawy Metodologiczne Analizy
I Interpretacji Dzieł Efemerycznych / **Documentation, Or**
How To See The Invisible. Methodological Basis For Analysis
And Interpretation Of Ephemeral Works Of Art

16

English Summary

19–28

Hanna B. HÖLLING, **Archive And Documentation**

31–45

Aga WIELOCHA, **The Artist Interview As A Platform For**
Negotiating An Artwork's Possible Futures

47–57

Monika JADZIŃSKA, Nieznośna Zmienność Materii.
Tworzywa Sztuczne W Sztuce / **Unbearable Variability Of**
Matter. Plastics In Art

58

English Summary

61–68

Monika SUPRUNIUK, Czy Sztuka Może Podlegać Tym Samym
Prawom Rynku Co Smartfon? Kontekstualizm W Konserwacji
I Restauracji Nowych Mediów / **Can Art Be Subject To The**
Same Market Rules As A Smartphone? Contextualism In
The Preservation And Restoration Of New Media

69

English Summary

71–78

Maja KLIMZA-PĘKSYK, Jan Tarasin - Obrazy Trójprzestrzenne.
Niezwyczajne Eksperymenty
Technologiczne / **Jan Tarasin – Pictures Of Three-Spaces.**
Unusual Technological Experiments

79

English Summary

81–93

Anna KOWALIK, Roślina Jako Medium. Problematyka
Ochrony Sztuki Współczesnej Z Elementami Roślinnymi
/ **The Plant As The Medium. An Issue Of The Care On**
Contemporary Art With The Elements Of Plants

94

English Summary

97–123

Joanna KILISZEK, **A Synoptic View Of The Issue Of The**
Valuation Of Modern Art. With Reference To The Collection
Of The Muzeum Sztuki (Museum Of Art) In Lodz

125–134

Izabela ZAJĄC, Współczesna Czy Dawna, Fałszerstwo,
Reprint Czy *Vintage Print*? Zagadnienia Związane
Z Identyfikacją Fotografii / **Contemporary Or Historical,**
Forgery, Reprint Or Vintage Print? Issues Related To
Photograph's Identification

135

English Summary

137–151

Oskar HANUSEK i Katarzyna ŚWIERAD, Kiedy Kwadrat
Znaczy Okrąg. Problematyka Ekspozycji Rzeźb Marii
Pinińskiej-Bereś I Jerzego Beresia / **Squaring The Circle.**
Display Of Maria Pinińska-Bereś And Jerzy Beres' Artworks

152–153

English Summary

155–180

Iwona SZMELTER, Elementy Nowej Teorii Konserwacji
Dziedzictwa Sztuki Wizualnej. Ratunek Dla Ochrony Dawnej
Sztuki Nietypowej I Sztuki Współczesnej / **Elements Of The**
New Theory Of The Conservation Of The Heritage Of Visual
Art. Necessity For The Preservation Of Atypical Old And
Contemporary Art

181–182

English Summary

VARIA

186–195

Marta WRÓBLEWSKA, Wannes Goetschalckx - Syzyf
Dwudziestego Pierwszego Wieku W Panoptikonie
Ponowoczesności / **Wannes Goetschalckx - A Twenty First**
Century Sisyphus Stuck In The Panopticon Of Rea

196

English Summary

198–200

AICA Polish Section Letter of Protest Against The Draft
Bill Of The Amended Act On The Institute Of National
Remembrance (Holocaust Law) / List Otwarty Zarządu
Sekcji Polskiej AICA W Sprawie Nowelizacji Ustawy O IPN

Iwona SZMELTER

WSTĘP

SZTUKA W PROCESIE – O NIEZNOŚNEJ LEKKOŚCI BYTU? OCHRONA, KONSERWACJA I RESTAURACJA DZIEŁ SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

Zapraszamy na spotkanie ze sztuką współczesną i jej ochroną, archiwami, dokumentacją, elementami nowej teorii konserwatorskiej i praktyki konserwatorskiej, które mogą stanowić ratunek dla nietrwałości najnowszej sztuki.

Znak zapytania w tytułowej „nieznośnej lekkości bytu” parafrazuje przepełnioną niepokojem egzystencjalnym prozę Milana Kundery, ale odnosi to pytanie poza literackie źródło. Dotyczy sztuki i sensu ludzkiej egzystencji, zastanowienia „skąd - dokąd”, i „po co” istniejemy.

Podobnie jednak wyraża niepokój, który w tym przypadku dotyczy kontrastu rzekomej łatwości tworzenia sztuki przez artystów współczesnych, wobec trudu zachowania ich sztuki. Potęguje to fakt, że współczesne dzieło sztuki wizualnej jest jednością złożoną z wielu elementów i to w sposób po wielokroć bardziej skomplikowany niż było to dawniej, w dziełach tradycyjnej sztuki. Sztuki wizualne w swojej „nieznośnej lekkości bytu” powstają dziś w procesie, który nie ma ograniczeń koncepcyjnych i materialnych, a ich twórcy mogą być wszytko... Zapewnienie istnienia i trwałości takiej sztuce, obarczone jest troską konserwatorów o zachowanie integralności utworów, ich idei i znaczenia, prze-

slania, znaczenia oryginalnej (i często nieznanego) materii dzieł, możliwości rekonstrukcji. Takie ramy opieki wychodzą poza sens sztuki jako rzeczy, czy też przedmiotu z kontekstem intelektualnym, gdyż dotyczą sztuki wizualnej, która jest w ciągłym procesie.

Powstały więc nowe zadania, które implikuje różnorodność dziedzictwa sztuk wizualnych, jak konserwacja poprzez dokumentację, autoryzowane wywiady z artystami, archiwizowanie materialnych pozostałości po sztuce efemerycznej, ewentualna zgoda na rekonstrukcję, emulację, czyli naśladownictwo, re-enactment jak w przypadku performance i inne. Te nowe zadania są rodzajem „procesu w sztuce”. Procesualizacja ma różne wymiary, od konserwatorskiego ratowania „nieznośnej nietrwałości materii” sztuki, po procesy rekonstrukcyjne, wystawiennictwo. Wielodyscyplinarna konserwacja, włączając obowiązki kustosa i kuratora do swoich zadań, staje się adwokaturą na rzecz sztuki i spuścizny artysty oraz obrony integralności utworów artystycznych.

Iwona SZMELTER

INTRODUCTION

ART IN PROCESS: “ON THE UNBEARABLE LIGHTNESS OF BEING”? PRESERVATION, CONSERVATION AND RESTORATION OF WORKS OF CONTEMPORARY ART

The reader of this collection of papers is invited to a meeting with contemporary art and its protection, archives, documentation, elements of a new conservation theory and conservation practice - all of which are intended as a remedy for the impermanence of the most modern art forms.

The question mark after the titular “unbearable lightness of being” paraphrases the overwhelming existential anxiety of Milan Kundera's prose, but this question goes beyond the literary source. It concerns holistically the art and the meaning of human existence, a reflection on ‘where we are coming from and where we are heading’ and ‘for what reason’ we exist.

It also expresses, however, another form of anxiety, in this case concerning the contrast between the alleged ease of creation of works of contemporary artists and the difficulties inherent in the preservation of their art. This is increased by the fact that the contemporary work of visual art is a unit composed of many elements, and they are combined in a way that is much more complicated than in the work of older, traditional, forms of art. Visual arts in their ‘unbearable lightness of being’ arise today by processes that have no conceptual and material limitations and they can therefore have a wide range of material compositions. Ensuring

the continued existence and durability of such art is burdened with the attention that conservators are obliged to devote to the preservation of the integrity of the works, their underlying ideas and meanings, the artist's message, the significance of the original (and often unknown) material used to create the works and the possibilities of reconstruction. Such a framework of care goes beyond the meaning of art as a thing or object with an intellectual context, because it concerns visual art that is participant in a constant process.

New tasks have been created that are a result of the diversity of the heritage of the visual arts, such as conservation through documentation, authorized interviews with artists, archiving of material remnants of ephemeral art, possible agreement to reconstruction of emulation or imitation, or re-enactment in the case of performance and others. These new tasks are a kind of ‘process in art’. This ‘processing’ has various dimensions, from the preservation of art, despite the ‘unbearable impermanence’ of its matter, to the processes of its reconstruction and exhibition. Multidisciplinary conservation, incorporating the duties of the custodian and curator into its tasks, becomes an advocate for the art and the artist's legacy and defending the integrity of artistic works.

Łukasz GUZEK

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

DOKUMENTACJA, CZYLI JAK ZOBACZYĆ NIEWIDOCZNE. PODSTAWY METODOLOGICZNE ANALIZY I INTERPRETACJI DZIEŁ EFEMERYCZNYCH

Praca z dokumentacją w przypadku dzieł efemerycznych jest koniecznością. Brzmi to jak metodologiczny truizm. Jednak za tą prostą konstatacją kryją się liczne problemy, jakim musi sprostać badacz tego typu dzieł. Ponieważ pierwszym przykazaniem badacza jest wątplenie, co tu oznacza m. in. pytanie o nieoczywistość dokumentacji, a w przypadku dokumentacji wizualnej, pytanie o to, co widzimy. Poniżej przedstawie schemat stanowiący ekstrakt zaczerpnięty z kilku prac, których autorzy mierzyli się na poziomie meta z warunkami możliwości interpretacji dzieł. Na podstawie rezultatów ich badań, traktowanych wybiórczo, powstał prezentowany w tym tekście schemat metodologiczny pracy z dokumentacją dzieł efemerycznych, głównie sztuki akcji, choć nie tylko.

Zacznijmy jednak te rozważania od stwierdzenia statusu dokumentacji. Jeżeli efemeryczność jest założeniem projektu artystycznego, to dokumentacja stanowi jedyny artefakt powstały w wyniku jego realizacji. Przy tego typu podejściu następuje usamodzielnienie artystyczne dokumentacji. Nie jest więc ona czymś wtórnym, czy drugorzędnym (wobec oryginalnego dzieła). Ma status równy dziełom. Tym różni się od statusu reprodukcji. Piszę to z pełną świadomością postmodernistycznej gry tym statusem, tak jak ma to miejsce w cyklach prac fotograficznych Sherrie Levine. Są one oparte na innej metodzie, czyli innej teorii, niż dyskutowana tu praca z dokumentacją. Relacja oryginał/reprodukcja jest oparta na tożsamości wizualnej, a przesunięcia między nimi dokonują się w polu interpretacji, a więc dyskursu. Obraz van Gogha czy portret Evansa można przecież interpretować niezależnie od współczesnej rekontekstualizacji dokonanej przez Levine. Natomiast relacja dzieło efemeryczne/dokumentacja jest oparta na przesunięciu transmedialnym (realizowaniu pracy

w odmiennych mediach sztuki), z których każde zachowuje swój charakter artystyczno-formalny, powstaje z zastosowaniem właściwych sobie środków artystycznych, które mogą zostać wyodrębnione i poddane analizie. Zachowują tym samym swoją odrębność artystyczną. Choć na poziomie interpretacji, dyskursu pozaartystycznego i dokonywanych rekontekstualizacji zdobywane w procesie recepcji dzieła informacje się uzupełniają, budując znaczenie dzieła, które tym niemniej może podlegać zmianom w historii.

Dokumentacja wizualna może więc być badana tak jak dzieła sztuki, jak obrazy, artefakty. Tak dzieje się w przypadku dzieł sztuki akcji, dzieł procesualnych i konceptualnych. Status dokumentacji-dzieła wiąże się w historii sztuki z powstaniem sztuki konceptualnej w końcu lat sześćdziesiątych i na początku lat siedemdziesiątych i utrwaleniem jej dominacji na scenie artystycznej co najmniej na całą dekadę (w zależności od ośrodka nawet dłużej, co jest także przypadkiem sztuki Polskiej). Chociaż oczywiście zjawiska akcjonistyczne oraz zagadnienie ich dokumentowania są znacznie starsze (happening, czy jeszcze wcześniejsze działania w ramach formacji awangardowych I połowy XX wieku zwłaszcza takich jak dadaizm i surrealizm). Niemniej jednak, to na gruncie sztuki konceptualnej nastąpiło przesunięcie z artefaktu na znaczenie (tworzenie znaczeń – *making meaning*), a więc nastąpiło odwrócenie tradycyjnej hierarchii wartościowania dzieł. To też stworzyło podstawy dla rozwoju działań efemerycznych (konceptualnych, performerskich, instalacyjnych, nowomediálních), a w konsekwencji dla ustanowienia pierwszorzędnej roli dokumentacji obrazkowej w badaniach nad sztuką. Dzisiejsza sztuka, w rozumieniu formy powstających dzieł oraz sposobów aranżacji (instalacji) wystawienniczych, ma w znacznej mierze (w sensie ilościowej produkcji dzieł, projektów, wystaw) charakter postkonceptualny. Oznacza to, iż stanowiska wobec dokumentacji wypracowane w okresie dominacji sztuki konceptualnej w latach siedemdziesiątych pozostają aktualne, zachowują funkcjonalność jako rozwiązania praktyczne w metodologiach artystycznych i badawczych.¹

Nawiązując do ogólnie sformułowanej tematyki prezentowanego tu bloku tekstów: „Sztuka w procesie – o niezdolności lekkości bytu? Ochrona, konserwacja i restauracja dzieł sztuki efemerycznej” chcę poruszyć kilka kwestii związanych z zagadnieniem korzystania z dokumentacji w badaniach nad dziełami sztuki efemerycznej. Szczególny status takich dzieł powoduje, iż wymagają one zastosowania szczególnej metodologii badawczej. Jej konstruowanie jest wciąż na etapie rozpoznawania możliwości. Poniżej przedstawiam propozycję teoretycznych podstaw takiej metodologii, a więc stanowisko meta metodologiczne. Poszukując odpowiedniego punktu wyjścia dla tego typu rozważań, odwołuję się do refleksji metodologicznej Georgesa Didi-Hubermana, zawartej w jego książce *Przed obrazem*. Pierwsze założenie mojego tekstu stanowi teza, iż specyfika badań dokumentacji dzieł efemerycznych powoduje, iż z natury rzeczy zajmujemy się tym, co „przed obrazem”. Tytuł książki Didi-Hubermana – *Devant l'image* – równie dobrze można by oddać jako „wobec obrazu”. W takim sensie treść książki mówi o sytuacji, gdy stajemy wobec obrazu, i... No właśnie. Patrzymy, ale czy widzimy? I czym jest to nasze patrzenie na obraz?

Zaznaczmy od razu, iż Didi-Huberman mówi o recepcji obrazu malarskiego, podczas gdy my mówimy o obrazie fotograficznym i filmowym, ewentualnie obiekcie post performance. Analizom w książce poddawany jest obraz wykreowany, a nie zdokumentowany, odzwierciedlony na nośniku. Taki obraz z założenia lub z natury rzeczy pozostaje w relacji z istniejącą rzeczywistością. Niemniej jednak, mimo iż zmienia to nastawienie do obrazu, to nie zmienia sytuacji odbiorczej, faktu, iż stajemy wobec obrazu. Zresztą, także Didi-Huberman, próbując przybliżyć sytuację odbiorczą w jakiej znajduje się widz przed obrazem, sięga po dobrze znaną kategorię opisową – *punctum* Rolanda Barthesa.² Choć odnosi się ona do recepcji obrazu fotograficznego, to – jak się okazuje – można ją uniwersalizować i odnieść do odbioru wszelkiego rodzaju obrazów, gdyż

zawsze, świadomie bądź intuicyjnie, mamy w nich wyznaczony element koncentrujący naszą uwagę i organizujący percepcję całości obrazu. Tak więc, mimo odmiennej egzemplifikacji jaką posługuje się w swojej książce Didi-Hubermana, nie odbiegamy tu od sedna jego rozważań, odnosząc je do obrazu medialnego. Ponadto, przed obrazem, wobec obrazu-dokumentacji, oznacza nie tylko sytuację wobec tego konkretnego artefaktu, ale i sytuację wobec dzieła w sensie następstwa czasowego – przed obrazem-dokumentacją była akcja, bądź inne dzieło o efemerycznym charakterze. W takim przypadku sformułowanie „przed obrazem” oznacza, iż mówimy o dziele zdokumentowanym, ale nieistniejącym na mocy założenia artystycznego i z racji zastosowanych środków artystycznych. Dla zbudowania świadomości meta metodologicznej badań tego typu dzieł jest to ważna okoliczność, do czego wrócę w kolejnych akapitach.

Głównym przedmiotem refleksji Didi-Hubermana są relacje między słowem (opisem, interpretacją) a obrazem oraz - tak przez niego nazywane – „aporie”, czyli zakłócenia jakie obraz wprowadza w wiedzę, naszą wiedzę o świecie rzeczywistym. Stąd też wynika znaczenie jego podejścia dla prowadzonych tu rozważań: Didi-Huberman, jako historyk sztuki, zgodnie z założeniami tej dyscypliny, czyni metodologicznym punktem wyjścia swoich analiz dzieło, którego prawidłowe rozpoznanie, a więc zgodne z rzeczywistością, jest punktem wyjścia interpretacji. A w dokumentacji dotyczy to rozpoznania dzieła efemerycznego. Chodzi o sytuację, gdy mówimy o tym, co wiemy, a nie o tym, co przedstawia obraz. Kontekstualizujemy obraz, naginając go do naszej narracji. Zamiast trzymać się obrazu i jego „literary” – opowiadamy „własne” historie. Fenomenologię zastępują ekfrazy. Autor książki rozważa przykład interpretacji, jakiej podlegał w historii sztuki, na przestrzeni lat, obraz Vermeera *Koronczarka* oraz kilka innych znanych dzieł. Szczegółów recepcji tego i innych wymienionych obrazów nie będę tu streszczał, odsyłając do tekstu Didi-Hubermana. Natomiast do jego zestawu dodałbym inny przykład - historię interpretacji i narracji budowanych wokół obrazu (cyklu obrazów) van Gogha przedstawiających buty. I tak: najpierw Martin Heidegger w eseju „Źródło dzieła sztuki” (1935-37) przedstawia ten obraz jako ilustrację egzystencji chłopki (!). Następnie Meyer Schapiro pisze ostrą krytykę Heideggera, zarzucając mu konfabulację, a nie obserwację dzieła van Gogha, stwierdzając, iż są to buty samego artysty i wyrażają jego sytuację egzystencjalną, co wydaje się równie nie mające uzasadnienia, jak i prawdopodobne, a na pewno pasujące do narracji artykułu „Martwa natura jako przedmiot osobisty” (1968). Po czym do dyskusji włączył się Jacques Derrida rozprawą „Prawda w malarstwie” (1978) – to prawda, której stwierdzić w sztuce nie sposób, gdyż nie leży ona w rzeczy przedstawionej, a ma charakter transcendentny i mówi najwięcej o artyście, niejako w oderwaniu od obrazu.³ To skrótowe i może zbyt pobieżne streszczenie stanowisk w owej fascynującej dyskusji, ma na potrzeby tych rozważań dowieść nieoczywistości obrazu, który zmienia się w dyskursie, w słowach, jak wskazał Didi-Huberman.

Autor *Przed obrazem* zaleca historykowi sztuki w sytuacji, gdy staje wobec obrazu postawę otwartości spojrzenia na obraz. Otwartość oznacza tu brak przesądów, spojrzenie pozbawione uprzedzeń, założeń, oczekiwań utrudniających wgląd w obraz, zobaczenie tego, co przedstawione, a nie tego, co chcielibyśmy zobaczyć. Zarazem jest to także cecha pracy każdego naukowca, chcącego rzetelnie uprawiać naukę. Nie tylko badacza obrazów. Ostatecznie wynikiem pracy jest zbudowanie reaktualizującej narracji, wyłaniającej się z opisu przedstawienia. Narracja pozwala na przekroczenie przedmiotowego poziomu opisu obrazu-dokumentu w kierunku dynamicznego, a więc performatywnego ujęcia znaczenia dzieła, pozwala na tworzenie znaczeń, w rozumieniu konceptualnego podejścia do dzieła, jakie wprowadził do sztuki Joseph Kosuth. Ba, ale jak ową postulatywną otwartość zmienić w metodę pozwalającą patrzeć i dostrzegać. Zalecenie pada już we wstępie: „Dialektyzować.”⁴ Szczegóły owej metody dialektycznej zostają streszczone natomiast w konkluzji książki. To dialektyka szczegółu i połaci. I o ile sposób rozumienia szczegółu nie wymaga tu przybliżenia



– rozmaite przedmioty, rekwizyty, pojawiają się w dokumentacji i domagają się identyfikacji i powiązania z całością dzieła, to połąć brzmi cokolwiek tajemniczo i nawet niemal staropolsko, jak słowo nie nowoczesne, nieużywane w dzisiejszym języku. Dodajmy, iż w związku z połącią pojawia się w tekście Didi-Hubermana odniesienie do *punctum* Barthesa, a więc do tego, co w obrazie przyciąga uwagę, decydując o odbiorze całości, regulując także ruch spojrzenia na dzieło. Tak jak *punctum* przyciąga wzrok: mimowolnie, w sposób konieczny, tak też połąć to fragment płaszczyzny, która przyciąga uwagę, choć nie jest czymś, co w sposób pewny, z pełną świadomością identyfikujemy w procesie odbioru, tak jak szczegół.

Wróćmy jednak do słowa połąć – *pan*. Oprócz znaczeń z grubsza odpowiadających owej połąci, a dokładniej wszelkiej płaskiej powierzchni, płaszczyzny (jak płaszczyzna – lico obrazu), słowo to jest używane w specyficznym żargonie filmowym, gdzie oznacza pewien sposób prowadzenia kamery, mianowicie taki, by ogarnąć całość sceny. Ruch kamery jest tu podobny do przesuwania wzrokiem po otoczeniu. Artyści lat siedemdziesiątych, zwłaszcza związani z Warsztatem Formy Filmowej (1970-1977), wielokrotnie w swoich pracach poddawali analizom strukturalnym taki sposób filmowego ujęcia. Zadaniem, jakie stawiali sobie Warsztatowcy, było ukazanie podstaw budowy obrazu filmowego, badanie medium w jego specyfice, a mówiąc nieco metaforycznie (ale zgodnie z założeniami dominującego wtedy konceptualizmu) – języka filmu. Eksperymentalne prace tego typu (fotograficzne i filmowe) ukazywały także świadomość filmowca – twórcy obrazów, jego widzenie obrazu przed powstaniem obrazu zanotowanego na błonie filmowej. Ćwiczeniom sposobu użycia kamery był poświęcony, szczególnie dla nas tu przydatny jako ilustratywny przykład, film Ryszarda Waśko *A-B-C-D-E-F = 1-36* (film na taśmie 35 mm, rok produkcji 1974, 6 min 10 sekund). Scenografię do filmu stanowiła zamocowana na ścianie plansza, podzielona w poziomie na sześć kwadratowych pól w dwóch rzędach od A-B-C i D-E-F, a każde z tych pól dzieliło się na sześć kolejnych kwadratów w dwóch kolumnach. Całość pola planszy była ponumerowana od 1 do 36 (sześć pól w sześciu rzędach).⁵ Film polegał na zaprezentowaniu opisu zadania (słyszanego zza kadru) oraz na jego wykonaniu – ruchu kamery po poszczególnych polach, w rozmaitych kierunkach. Zadania były proste i skomplikowane. I w zależności od tej komplikacji przejazd kamery po płaszczyźnie opisywał ją w różny sposób. Film stanowił strukturalną ilustrację ćwiczenia operatorskiego ze sposobu budowania całościowych ujęć, właśnie owego *pan*. Zgodnie z założeniami Warsztatu Formy Filmowej film Waśki nie pokazywał narracji filmowej, nie służył tworzenia kina „literackiego”, ale ujawniał „kuchnię” pracy filmowca. Pokazywał więc to, co jest istotą oglądanego przez nas obrazu filmowego, a z czego najczęściej nie zdajemy sobie sprawy, śledząc akcję w kinie i spojrzenia bohaterów przesuwających wzrok po scenie, czy pejzażu. Taki obraz ukazuje nam całość, a nie szczegół, ewentualnie narracja prowadzi nas dialektycznie od ujęć ogólnych do wskazania szczegółu (zbliżenia). Jednak, oprócz pokazu warsztatowej wiedzy filmowca, Waśko pokazał coś jeszcze, coś, co jest tu dla naszych rozważań istotne – dynamikę spojrzenia na połąć, owo błędzenie wzrokiem (tu kamerą) od jednego do drugiego oznaczonego cyfrą pola. W opisie Didi-Hubermana właśnie tak odbieramy połąć, co więcej relacja szczegół/połąć została opisana przez niego jako relacja dialektyczna, a więc dynamiczna. A mówiąc innym językiem – performatywna. Performatywność odbioru połąci stanowi część owej meta metodologicznej świadomości, tu zracjonalizowanej i zilustrowanej w obrazie filmowym Waśki. Odbiór obrazu jest więc dynamiczny, co wynika z natury recepcji połąci czy płaszczyzny obrazu. Kontemplacja, kojarzona z biernym odbiorem (w przeciwieństwie do partycypacji) okazuje się także swoistym performance patrzenia i dostrzegania.

Połąć niesie z sobą ryzyko, gdyż to jej recepcja prowadzi do tworzenia znaczeń, do interpretacji, narracji (jakie to ryzyko pokazują przytoczone przykłady). W tym procesie wskazany został kolejny moment dynamiczny – mianowicie hermeneutyka, budowanie relacji między częścią (szczęgólem), a całością (połącią) i spo-

sobem odczytania (narracją), a więc przełożeniem obrazu na słowa. Ostatecznie więc pozostają słowa opisu. Wbrew potocznemu powiedzeniu, obrazy nie mówią same za siebie. Mówią tyle, ile my o nich powiemy. Słowa pozwalają zobaczyć niewidoczne. Słowa są narzędziem wzroku, aparatem widzenia tego, co znajduje się przed obrazem, co go poprzedza, a co studiujemy na podstawie dokumentacji. Didi-Huberman odwołał się tu do wzorcowej dla każdego historyka sztuki, triadycznej metody badania obrazów Panofskiego, czyli opisu ikonograficznego i analizy ikonologicznej.⁶ W przytoczonych przykładach, *Koronczarki* Vermeera i butów van Gogha, nastąpiło jednak przejście od razu do poziomu interpretacji ikonologicznej, z pominięciem etapu opisu i identyfikacji typu. W ujęciu Didi-Hubermana, jego sposób przedstawienia w analizach obrazu roli szczegółu i polaci stanowi próbę powrotu na ten etap. Zwłaszcza ten pierwszy, analizy preikonograficznej, gdy koncentrujemy się na opisie formy. Na tym etapie, po dokonaniu opisu, możemy wyodrębnić środki artystyczne i dokonać porównań dzieł, wskazując zarówno ich cechy wspólne, jak i indywidualne oraz sytuując ich występowanie na osi czasu, identyfikując procesy historyczne u ich początków, u źródeł, a to przecież zadanie historyka sztuki. Ten etap, w przypadku oparcia badań na dokumentacji, pozwala na prace z dziełami efemerycznymi tak jak z innymi dziełami, najpewniej figuratywnymi, jakie miał na myśli Panofski. No cóż, performance to także rodzaj sztuki figuratywnej, jak dowodzi dokumentacja. Tu raz jeszcze potwierdzona zostaje samodzielność dokumentacji, co zostało wskazane wyżej, jako rezultat innych badań nad dokumentacją. Na podstawie dokumentacji można analizować performance tak jak inne dzieła. Niekompletność, fragmentaryczność czy niedoskonałość techniczna dokumentacji nie unieważnia tego stanowiska, gdyż analiza ikonograficzna dzieł dawnych również odbywa się często „w ciemno” wobec braku źródeł i dokumentów pisanych. I często, mimo sukcesów tej metody, dzieła pozostaną niewyjaśnione. Także wobec dzieł znacznie bliższej przeszłości równie często jesteśmy skazani na niewiedzę i domysły. Nie jest to więc cecha dzieł dawnych, a naturalnych procesów pograżania się w niepamięci, zapominania i utraty danych. Było to także moim doświadczeniem związanym z pisanem historii sztuki akcji, a więc historii stosunkowo nieodległej.

Rozważmy jeszcze jeden aspekt różniący przedstawienie obrazowe, będące punktem wyjścia Didi-Hubermana, i dokumentację dzieła efemerycznego. Otóż ten historyk sztuki czyni w swojej książce tematem rozważań obraz malarski, który jest z natury rzeczy pojedynczy. Co prawda buty van Gogha są cyklem, ale poszczególne obrazy są tak różne, że łączy je tylko ogólny temat. Tymczasem dokumentacja foto i filmowa dzieł efemerycznych rzadko występuje jako pojedynczy obraz. Najczęściej mamy do czynienia z serią ujęć. Tak też prezentowali swoje prace artyści – jako plansze z zestawem kadrów z jednego działania (projektu). W procesie odbioru i analizy dokumentacji powtarzamy więc kilkakrotnie ową czynność przesuwania wzrokiem po polaci – powtarzamy nasz *pan*. Nawiązując do słownictwa zaczerpniętego z teorii informacji, mamy tu do czynienia z przekazem redundantnym, a więc nadmiarowym (te same informacje są powtórzone w takiej samej bądź bardzo zbliżonej postaci obrazowej, w zestawie kadrów, ujęć). Taki przekaz pozwala uniknąć szumów, a więc zakłóceń odbioru informacji. Przytoczone wyżej przykłady interpretacji *Koronczarki* czy butów można uznać za rodzaj zakłócenia odbioru, zakłócenia wprowadzonego w proces widzenia obrazu przez założoną na wstępie narrację determinującą sposób widzenia, ów *pan* – całościowe ujęcie pomijające szczegóły. Powyższe odniesienie do teorii informacji, zastosowanej w badaniach nad sztuką (obrazem), zaczerpnąłem od Mieczysława Porębskiego.⁷ W konkluzji akapitu poświęconego kwestii redundancji napisał on: „Sztuka jest grą, która toczy się o informację istotną.”⁸ Ta istotna pojawia się na poziomie meta (metaszutki), a więc gdy dokonujemy transgresji, przekroczenia poziomu dzieł, by spojrzeć na całość i zobaczyć relacje między dziełami. Inaczej jest to sposób charakteryzujący spojrzenie na polać – *pan*. W innym przykładzie, przytoczonym w książce Didi-Hubermana, opisuje on pustą przestrzeń we fresku Fra Angelico. Analiza znaczenia tej pustki przynosi pogłębione wyjaśnienie znaczenia sceny Zwiastowania, o typowej ikonografii. Rozwiązuje nie tylko

zagadkę ikonologiczną, ale i wyjaśnia sens użycia środków artystycznych. Wyjaśnienie tkwi nie w szczególe, a w płaszczyźnie, która przyciąga wzrok, jak *punctum*, mimo iż jest pusta, pozbawiona informacji, ale właśnie jako połąć (*pan*) jest informacją. Tak jak w filmie Waśki, istotna informacja jest zawarta w samym ruchu kamery, a nie w obrazie, który pokazuje.

Podsumowanie

Dialektyka szczegółu i połąci łączy się z hermeneutycznym kołem interpretacji części i całości. Rola połąci, całościowego spojrzenia na obraz, polega na przeniesieniu interpretacji na poziom meta, uogólnienia i tworzenia znaczeń. W obrazach dokumentacji (seriach obrazów) to meta metodologiczny poziom analizy dostarcza metod rozumienia i interpretacji dzieła efemerycznego, jego relatywizacji, kontekstualizacji w obszarze środowisk, nurtów, przez porównania z innymi dziełami.

Sztuka o formach efemerycznych stanowi ważny składnik historii sztuki, co najmniej od początku epoki modernistycznej, a zapewne można bronić tezy, iż jest to stały składnik historii sztuki i kultury wizualnej. Tym niemniej w badaniach nad sztuką stanowi ona wciąż *blind spot*, a mówiąc inaczej *black matter* historii sztuki, pomijany w badaniach. Ta próba, jak i inne podejmowane przez mnie w innych publikacjach, mają za zadanie przywrócić obszarowi badań nad sztuką dzieła i inne zjawiska o charakterze efemerycznym, tak bądź inaczej zdematerializowane, a więc takie, do których wypracowane dotąd metody badań się nie stosują, bądź stosują w bardzo ograniczonym zakresie. Podjęcie prób zbudowania metodologii takich badań, jest, wobec znacznego ilościowego zasobu takich dzieł stworzonych w historii sztuki i wciąż rosnącego współcześnie z uwagi na postkonceptualny charakter dziś tworzonej sztuki, jednym z ważnych zadań stojących przed naukami o sztuce. Wymaga także zintegrowania wysiłków wielu dyscyplin, m.in. takich, jak nowoczesne konserwatorstwo.

Przypisy

¹ Badaniem zjawiska dokumentacji zajmuję się od lat dziewięćdziesiątych. Wyniki prezentowałem w licznych publikacjach. W sposób syntetyczny zostały one przedstawione w mojej ostatnio wydanej książce *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce* (Toruń, Warszawa: Tako, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, 2017). Znajdują się w niej odnośniki do innych książek i artykułów, w których omawiam szczegółowe kwestie powiązane z szerokim i wielowątkowym zagadnieniem dokumentacji i dokumentowania sztuki.

² George Didi-Huberman, *Przed obrazem* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011), 179-passim.

³ Dyskusję o obrazie butów van Gogha streściła Agata Stronciwillk, „Buty van Gogha, czyli spór o interpretację,” *Fragile* nr 1 (23) (2014): 28-33.

⁴ Didi-Huberman, *Przed obrazem*, 11.

⁵ Zob. Józef Robakowski, red., *Żywa Galeria, łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1992* (Łódź: Łódzki Dom Kultury – Galeria FF, 2000), 149.

⁶ Autor w przypisach uznał za konieczne przypomnienie tabeli prezentującej trzy etapy analizy dzieł wg Panofskiego: Didi-Huberman, *Poza obrazem*, 197.

⁷ Por. Mieczysław Porębski, *Sztuka a informacja* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986), passim.

⁸ Ibidem, 36.

Bibliografia

Didi-Huberman, George. *Przed obrazem*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011.

Guzek, Łukasz. *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*. Toruń, Warszawa: Tako, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, 2017.

Porębski, Mieczysław. *Sztuka a informacja*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986.

Robakowski, Józef, red. *Żywa Galeria, łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1992*. Łódź: Łódzki Dom Kultury – Galeria FF, 2000.

Stronciwillk, Agata. „Buty van Gogha, czyli spór o interpretację.” *Fragile* nr 1 (23) (2014): 28-33.

ENGLISH SUMMARY

Łukasz GUZEK

DOCUMENTATION, OR HOW TO SEE THE INVISIBLE. METHODOLOGICAL BASIS FOR ANALYSIS AND INTERPRETATION OF EPHEMERAL WORKS OF ART

Working with documentation in the case of ephemeral works is a necessity. If the ephemerality is the basic assumption of the art project, the documentation is the only artefact that remains. Such an attitude means that the documentation becomes the sole artwork in its own right and can be researched just like any other works of art. This is the situation in the case of action art, processual and conceptual works. The unique and particular status of such artworks means that they require a particular research methodology. The construction of such a methodology is still in the phase of recognition of its feasibility. This text points to its possible condition on the meta- methodological level, and to a lesser extent at the level of practice. The specificity of the documentation of ephemeral works means that when we study its documentation we are by nature “confronting images” of what was before this image. In my article, I refer to methodological reflection of George Didi-Huberman from his publication *Confronting Images*. The main subjects of my text are questions concerning the relationship between the word (description, interpretation) and the picture, and what Didi-Huberman called ‘aporias’, or disturbances which the picture introduces to knowledge (we see what we want to see, not what is presented), and this is illustrated by relevant examples. In the attitude of the researcher towards the image, an openness of looking at the image is crucial. This means building a re-actualising narrative emerging from the description of the representation. The source of new narratives in the history of art are image analysis, in which we pay attention to detail and the ‘pan’ and the interpretation results from their dialectical relationship, which allows the limits of the description on the objective level of the document-image to be exceeded towards the dynamic and therefore performative approach to the meaning of the work. The manner of understanding the word ‘pan’ is of key importance here. I analyze it based on the example of Ryszard Waśko's experimental film. And the manner of picture reception of a ‘pan’ type is characterized by the notions taken from the theory of information adapted to art by Mieczysław Porębski. In conclusion, in addition to the methodological framework of working with documentation of ephemeral works, I also point out the urgent need to undertake such research, because works of this type constitute a ‘blind spot’ or ‘black matter’ in the field of art history, and this by now concerns a huge and growing number of works and projects.

Hanna B. HÖLLING

University College London, Department of History of Art

ARCHIVE AND DOCUMENTATION

What is an archive?

In common parlance, the archive is a large repository of paperwork no longer in bureaucratic circulation.¹ Archives can be seen as active nexuses of unique documents that bear marks, objects, images, and inscriptions and enable researchers to recall and revisit individual and shared memories and histories.²

Archives confront the impossibility of storing everything. Traditional archives are usually organized by dominant powers, able to decide what is preserved and what is excluded.³ The archive often occupies a physical space where documents are gathered and organized; a space whose dimensions and systems of access often stagger the imagination; a space that becomes comprehensible only when destroyed (as happened when the municipal archive of the city of Cologne was partly damaged in 2011). The nineteenth-century objectification of linear time and historical process prompted a shift in the purpose of archives from legal depositories to institutions for historical research that were rooted in public administration.⁴

The word *archive* has roots in the Greek words *archeion* — meaning a government house, a house of archons or magistrates — and *archē*, or magistracy, rule, or government, and those roots were the point of departure for the French philosopher Jacques Derrida's concept of the archive.⁵ Derrida saw the archive as a physical, destructible locus of records that would disclose its meaning only in the future. His view of the “archive” also suggests a link with archaeology and its search for foundations or a founding principle.

Yet the archive is not only a physical space containing documentary materials; it is also memory, residue, and interpretation. Since Foucault, modern theories have extended the definition of the archive as a collection of records and the space that houses them to include a quasi-transcendental, metaphysical space.⁶ Thus the archive today can entail both a conceptual and a material approach to the formation of cultural memory. The media theorists and art historians Knut Ebeling and Stephan Günzel speak of “two bodies of [the]

archive” — an institution and a conception, a working space and a method.⁷ Efforts to name the role of an archive as a research practice have recently produced such terms as *archivology* and *archival sciences*. According to the social-cultural anthropologist Arjun Appadurai, the archive is a site of memory, occupying a place between the physicality of the stored material — the archival body — and the spirit that animates it, “pastness itself.”⁸ Yet if the archive were synonymous with memory, would it require a physical space? In his anthropological view, Appadurai conceives of an archive as a “deliberate” social project, a work of imagination.⁹ If the archive is our cultural memory,¹⁰ exclusion from it must involve forgetting. So archiving could be linked with exclusion and forgetting as much as with memory, if we follow Friedrich Nietzsche’s directive: that we must forget in order to imagine.¹¹ To destroy the archive would be the same as forgetting, which links us again to the archive as a physical space.¹² The archive, conceived either as a theory or a physical space, is a dynamic space of exchange and actualization; in the words of Foucault, the archive regulates and generates statements, thus highlighting the distinction between an archive and a library: the archive produces knowledge; the library stores it.

The museum archive and its documentary dimension

Contemporary art museums, as places where artworks are created, re-created, and reinstalled, have a unique role in forging and maintaining archives. The museum archive includes documents, files, and images related to the acquisition, maintenance, exhibition, conservation, insurance, and loan of artworks. Museum archives contain information not only about the objects in the museum but also about the professional group engaged with the institutional life of those objects. Often institutions that collect or exhibit multimedia artworks either participate in their technical development or facilitate their reinstallation, giving rise to a vast amount of material and nonmaterial data derived from these projects and ultimately processed by the museum’s archive and preserved in its records. The museum archive reflects simultaneously the impulse to archive everything and the impossibility of doing so. Although all institutions have archives, the archive of a museum — charged with caring for cultural, visual heritage — has a particular role in preserving records of the artifacts in its custody. Whereas many contemporary art museums adopt this role gradually, museums of modern and traditional art have long-established archival practices. The museum archive — and the museum as an archive — play a dominant role in creating the identity of the artwork.

The role of the archive in the museum may explain why archival work is so closely associated with musealization, the process of separating artworks from the “immediacy of life” — their previous vital function — and preparing them for their afterlife as museum objects.¹³ In his essay “Valéry Proust Museum,” Theodor Adorno discusses the association between a *museum* and a *mausoleum*, ascribing to the two words more than a phonetic analogy.¹⁴ Adorno echoes both Heidegger’s contention that artworks placed in a collection have been “withdrawn . . . from their own world,” and Hegel’s remark that “art, considered in its highest vocation, is and remains for us a thing of the past.”¹⁵ Adorno, in juxtaposing Valéry’s and Proust’s views on art — Valéry emphasized the autonomy of the artwork, and Proust gave primacy to experience and memory — suggests that artworks must be sentenced to “death” in order to live. With the Adornian death and rebirth of objects in mind, and divorcing the archive from its exclusive “pastness,” one might conceive of the museum archive as a place where conservators and curators undertake the process of de- and re-activating artworks.

Dispersion of the archive

The museum archive consists of a network of microarchives housed in the departments of the institution. The archives of the museum's director, as well as those of departments in the museum, including curatorial, conservation, registration, and technical, gather an ever-expanding quantity of information and knowledge about artworks and their performance in the museum environment. Additional archives might also be formed: MoMA, for example, maintains an archive documenting the history of the museum itself as an institution. A microarchive, consisting of part of a museum's larger archive, is made accessible to researchers outside the museum according to conditions that are not always spelled out in a written policy. That microarchive omits material designated "for internal use only" (or containing confidential information). Moreover, the archives in a research library (like the ones at Museum of Modern Art MoMA in New York and the Stedelijk Museum in Amsterdam) and sometimes an archive-within-an-archive at a museum (like the Nam June Paik Art Center in Yongin) — including artists' correspondence, memorabilia, or even multiples of the artists' works — contribute to the rhizomatic complexity of the archive.¹⁶ Consequently, the museum itself, as a locus of many heterogeneous repositories, can itself be seen as an archival space. Both the museum as an archive and the museum's archive (specific to its institutional culture, collection policies, and the size of the institution itself) shape the identity of an artwork in the museum's custody by determining what is — and can be — known about it.

In the day-to-day practices of an institution, microarchives in its departments are constructed simultaneously, with each department maintaining its own appropriately focused record of specific aspects of the work (such as its conservation record, registration record, and so forth). In other words, the separate repositories of object-related documentation disperse the archive throughout the museum.

The museum pins down all possible evidence related to an artwork. Conservators are noted for their professional dedication to documenting artworks, and to preserve their findings, the conservation department creates its own specific archive (in the case of large departments, this can even be split into subdepartmental archives). For instance, the conservation department of the ZKM | Center for Art and Media where I worked as a conservator maintains an extensive record of conservation, condition, and damage reports; exhibition and collection maintenance reports specific to each work (detailing daily maintenance procedures as well as reports of special requirements for works on display); and loan, storage-surveillance, and climate-control reports.

My experience in various museums suggests that the conservation archive is often a repository of remnants: leftovers from an artwork's installations, spare parts, replacement materials, and assembly instructions for pieces fabricated by the artist or disassembled in the course of maintenance. The conservation lab commonly retains elements of contemporary art and art created in situ that are not built into the exhibited piece; these often become a part of the material archive of a work. The conservation archive files may be accessible only in part, and sometimes only those with special permission or clearance are permitted to view them.

The department responsible for exhibitions provides a vast amount of contextual information on artworks. It might maintain a record of an artwork's past display and bibliography, correspondence with the artist, documents related to the context of the planned exhibition and provenance of the artwork; loan negotiations; ephemera such as flyers, exhibition posters, and notes; and even floor plans and drawings from past exhibitions and technical documentation on lighting, traffic flow, and room capacity.

Exhibition staff might also draw on (and contribute to) curatorial archives that reveal details about the creation of an exhibition or artwork, correspondence documenting the often close relationship between artists and curators, and material remnants of these partnerships and collaborations. Curatorial archives can also include records of an artwork's prior owners and exhibitions; documents of the acquisition process that might include information on an artist's galleries and agents and the donors and prior owners of artworks. Researchers value these bits and pieces of information for the insight they offer into the artistic attitudes and processes guiding the realization of a piece and the circumstances of its exhibition or acquisition. Only rarely are these archival materials accessible to people outside the museum.

The archive maintained by the registration department records the artwork during its time in the collection of the museum, including its commission, loans to external exhibition venues, storage, logistical issues such as transport and crating, and insurance data. The registration archive provides an overview of data on the artwork. Ideally, the collection management database is created in conjunction with the registration department's records. The registration archive (or a part of it) can sometimes be made available to researchers outside the museum.

The artwork can also be documented by photographs, notes, and the art-handling registers that record the unpacking of an artwork and its placement in a gallery or its crating and removal to storage. The photographic registry of the art-handling department is a source of site-related information about the condition of a work when it is unpacked or crated, its location in the exhibition space, and the institution's handling practices.

Institutions that collect media artworks have established departments that maintain playback and display equipment. A separate audiovisual department can preserve the artwork's video and film carriers, including backup and/or digitized copies. These technical records can be incorporated into the conservation archive or kept in the technical department. Again, the information is often accessible internally in a database (ideally interdepartmental). The digitizing of artworks and the archiving of digital-born artworks, moreover, has led to the establishment of a hybrid archive and repository for digital works. Because the field of media art conservation is just emerging, the ideal form for this archive has yet to be developed.¹⁷

Microarchives will continue to develop to house records relevant to artworks, including those of even such seemingly unrelated departments as building services, which might have records relevant to the effect of security, building maintenance, climate control, and the illumination of spatial settings in the galleries where large-scale multimedia artworks are installed; and departments of education, public relations, and event management, as well as research institutes, museum libraries, or the so-called media library (*Mediathek* in German), all of which can provide invaluable information. In smaller institutions, a microarchive might take the form of a personal archive gathered according to the professional orientation and interests of its creator.

The interrelation of the individual microarchives of a museum and the institutional archive as a whole is similar to the relation between the institutional archive and the larger cultural archive to which it contributes. Although the admitted "messiness" of the archival structures in a nascent discipline such as media-art conservation is defensible, there is no plausible explanation for the blurred boundaries of departmental archives in many museums. It appears to be caused by the conflict between the drive to classify and organize knowledge and the impossibility of classifying archival records clearly in accord with the temporal, cultural, economic, and political factors that condition them.¹⁸

Archive in practice

Research on the institutional history of an artwork requires that the researcher know how the microarchives of diverse departments function and what kind of information can be gathered from them. My research on *Arche Noah* (1989), one of Nam June Paik's multimedia artworks from the ZKM collection and one of the major case examples described in my book *Paik's Virtual Archive* (2017), was facilitated by my employment at ZKM and my practical involvement in the recovery of the artwork from the vault. *Arche Noah* consist of a wooden vessel which rests on a base decorated with large photographs of Mount Ararat, colorfully painted papier-mâché animals and two sets of TVs located on the vessel and around the base. On different occasions, banners and plants occurred in the life of the work. *Arche Noah* was acquired by the museum in 1989 from the Gallery Weisses Haus in Hamburg, exhibited, among others, and in an already altered form, on the occasion of *Multimediale 2* in 1991, and subsequently stored until 2006. In this year, I was involved in a recovery of the work from bits and pieces. I gathered information that was scattered throughout the institution: photographs and reports about the condition of the artwork; art-handling sheets giving details about the wrapping, crating, and securing of the work for transportation and storage; data about its relocation; and playback and display equipment, which was stored in the museum's external technical storage facility.¹⁹

I located traces of *Arche Noah* throughout the museum: disassembled planks, animals, and technical equipment in storage; documents in many archival registries; oral accounts and memories. All these findings — truly scattered, diffuse, and fragmentary — did not initially add up to anything physically identifiable as *Arche Noah*. Gradually, however, as I tracked diverse references and gleaned information from many departments, my image of the work began to crystallize. Its (re)materialization as an installation required help from and the creative involvement of conservators and, later, during the test reinstallation, a curator, technicians, and Paik's assistant. This process drew on a combined creative and interpretative use of archival documents and tacit knowledge.²⁰

Fragments, regions, and levels

The archive I describe here contradicts the ideal of a centralized, single, easily consulted locus of documents and materials, for I mined a dispersed system of institutional departments whose heterogeneity affects the construction of an artwork's identity. Recovering the diverse fragments of a work from such a dispersed archive necessitates a more flexible and multi-locational effort to define what the artwork is in the institutional domain of a museum. This decentralization is reflected in other ways as well. Artworks are registered not only in the collection that houses them but also in other institutions that lend and borrow works for temporary exhibitions. As a result, material traces and information about an artwork can be found outside the museum. When pursuing research on a particular artwork, one often has to investigate the archives of the artist and track down information from his galleries, collaborators, estate, family, and friends. The archival research on *Arche Noah* involved consultation with Paik's assistant and ZKM's technicians and curators. The archival research for *TV Garden* (1974), another of Paik's work described in my book, was more complex: the archives of three different institutions contained information on it, and each of those institutions, in its reinstallation, collaborated with different actors.²¹ Scattered and fragmented, the archive appears to be distributed across continents. And this is where, I believe, the work reveals its true *processuality* — not in the idea of being unfinished formally or physically, but rather in the impossibility of archival exhaustion, in the fact that the work is always more than what can be found of it or about it. The unbearable lightness of being — the topical



sentence of this publication — can be expressed in the serendipity of the archive, in the contingency of what is being found and what goes forgotten. In other words, when it is impossible to track down all the documents related to a work that has experienced a rich history of display and acquisition, no investigation into that artwork can be exhaustive; it can provide information on only a fragment of that artwork's existence. Any reconstruction of an artwork's biography based solely on its museum life or the documentation of its origins, moreover, can only be incomplete and fragmentary. According to Foucault: "The archive cannot be described in its totality. It emerges in fragments, regions and levels, more fully, no doubt, and with greater sharpness, the greater the time that separates it from us."²²

A work's identity is created on the basis of what the archive offers and what it withholds because of ruptures in its record, its belatedness, and its heterogeneity, and for this reason a researcher, curator, and conservator also confront a *lack* of documentation during their archival work. What lies between and beyond a gap in information, what is retrievable from it, may provide its own useful information. The construction of the identity of a multimedia artwork always depends on the information that is retrievable and accessible — within limits. This identity is formed on the basis of the archive, filtered through the present cultural context. The interesting question here remains: What do the archives make possible and what do they repress? Is all the materiality of an artwork archivable?

The system of accessibility

Access to museum archives is highly controlled, first, because some information, for political, economical, and strategic reasons, is not meant to leave an institution; second, because the fragmented, scattered structure of museum archives hinders accessibility; and third, because some museums do not give conservators full access to the curatorial archive, and vice versa.²³ The collection management database — if one exists — often gives limited, protected access to different departments.

In the course of my research for *Paik's Virtual Archive*, I encountered archives that, though inaccessible, nonetheless provided invaluable insights into their workings. For instance, my field research at the Nam June Paik Art Center in Yongin (in October 2012) yielded no physical data on Paik's installations in their collection, but I was able to glean a wide range of possibilities for interpretation by observing the works in situ and conducting discussions with members of the staff. On further reflection, I realized that even if the archives in Korea and Japan I consulted in my research had been wholly, formally accessible, culture and language would have imposed a significant barrier to eliciting information from them.

Another aspect of accessibility depends on the organization and storage of documents and other archival information in the museum archive, which can often become more relevant than the content of the archive itself. An archivist has authority over the configuration of the archive. In the conservation archive, the conservator controls and maintains power over the organization and content of the archive. The archive is heterogeneous, both because it is created from physically diverse materials and because it implements different technologies to accumulate and maintain its contents.²⁴ These technologies change not only the process of archiving but also the content archived.²⁵

To use the archive effectively, one must learn how it is structured and how it functions — knowledge seldom obtained by individuals who do not work in the museum and have daily dealings with the archive.

For example, my firsthand experience of the archive as a museum insider facilitated my research on *Arche Noah*, whereas with *TV Garden*, I could construct my knowledge on the basis of only the information made available to me as an external researcher. Knowledge of the *system* of the archive — the metadata, as it were, of archival knowledge that exists beyond the physical holdings — is key to accessing archival data effectively. A work reconstructed from a selection of incomplete documents results in imperfect records that can shape the work's future manifestations. For instance, the earliest realizations of *Arche Noah*, which were done with and without the plants, with and without banners, led to later versions, such as the one in the external exhibition venue at the Energie Baden-Württemberg where *Arche Noah* was decorated with plants. These versions permitted greater change and more modification. In this way the accessibility of archival data on a multimedia installation shapes its identity; a work reinstalled on the basis of a fragmentary archive enters the archival domain as a possible model for future materializations.

In conclusion

The museum archive /museum as an archive is an ever evolving space in which the flux of information is constant — a heterogeneous space with many points of access, all of which can affect the meaning of objects. The serendipity and unpredictability of retrieved information are interesting aspects of searching through an archive: we always find something other than what we are looking for — and what is to be found in the archive depends on where we enter it, that is, on our physical (location) and nonphysical (mental-cognitive) access. The greatest challenge in a well-functioning archive is the meta-structure of description and reference that enables users to retrieve information. The archive unveils its arcana only to those who engage with it on a conceptual level, where the information is created, where the resource is analyzed, and where one can learn about the economy of its function. The archive is a dynamic entity involving constant reorganization, addition, and loss. More than a physical realm of papers, files, and objects, it is also a conceptual realm of thought and interpretation, of tacit and embodied knowledge, and a condition of possibility for a multitude of readings.²⁶

Acknowledgements

This article is a part of my recent monograph *Paik's Virtual Archive: On Time, Change and Materiality in Media Art* published by the University of California Press. I would like to reiterate my gratitude to all individuals who supported me during writing and research on three continents. I thank the Getty Conservation Institute and the Getty Research Institute for supporting my research in 2017-18 and UCL Department of History of Art for having been my intellectual home since 2016. Last but not least, I heartily thank Prof. Iwona Szmelter for the invitation to publish in this volume, her wisdom, continuing support, and for lending me her typewriter back in 1997.



Endnotes

¹ Sven Spieker, *The Big Archive: Art from Bureaucracy* (Cambridge MA: MIT Press, 2008), ix.

² Charles Merewether, ed., *The Archive, Documents of Contemporary Art* (Cambridge MA: MIT Press; London: Whitechapel Gallery, 2006).

³ Eric Kluitenberg, "Towards a Radical Archive," De Balie's Eric Kluitenberg, Institute of Network Cultures Weblog, accessed December 2, 2017, <http://networkcultures.org/wpmu/weblog/2010/09/09/towards-a-radical-archive-de-balies-eric-kluitenberg/>. Foucault maintains that understanding the archive requires looking into the system of powers that determines what is archived and why, asking who created the rules governing the archive, and assessing the archive's political and material conditions. Thus, understanding the archive is key to understanding the system that rules it. Foucault criticized the archive as a static entity, containing things that were no longer part of a living culture. Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*, trans. A. M. Sheridan Smith (New York: Harper and Row, 1976).

⁴ Spieker, *The Big Archive*, xii, 1.

⁵ Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 9–10.

⁶ Foucault, *The Archaeology of Knowledge*.

⁷ The archive always has two bodies: it is as much an institution as a conception, meaning a working place and method. Knut Ebeling and Stephan Günzel, *Archivologie: Theorien des Archives in Wissenschaft, Medien und Künste* (Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2009), 10.

⁸ Arjun Appadurai, "Archive and Aspiration," in *Information Is Alive: Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*, eds. Joke Brouwer and Arjen Mulder (Rotterdam: V2 / NAI Publishers, 2003), 15.

⁹ Ibidem, 24.

¹⁰ For the archive as a cultural memory, see Aleida Assmann, "Archive im Wandel der Mediengeschichte," in *Archivologie: Theorien des Archives in Wissenschaft, Medien und Künsten*, ed. Knut Ebeling and Stephan Günzel (Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2009), 165–75; for the archive as a locus of memory, see Wolfgang Ernst, "Das Archiv als Gedächtnisort," in *Archivologie: Theorien des Archives in Wissenschaft, Medien und Künsten*, ed. Knut Ebeling and Stephan Günzel (Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2009), 176–200.

¹¹ Forgetfulness was essential to Nietzsche's philosophical project as an upholder of psychic order. Friedrich Nietzsche, *On the Advantages and Disadvantages of History for Life* (Indianapolis, IN: Hackett, 1980 [1874]).

¹² Derrida, *Archive Fever*, 14.

¹³ See Theodor Adorno, "Valéry Proust Museum: In Memory of Hermann von Grab," in *Prisms* (London: Garden City Press, 1967), 175–85. For the discussion of musealization, see also Chapter 1 in Hanna Hölling, *Paik's Virtual Archive: Time, Change, and Materiality in Media Art* (Oakland: University of California Press, 2017), 17–29.

¹⁴ "The German word *museum* has unpleasant overtones. It describes objects to which the observer no longer has a vital relationship and which are in the process of dying. . . . Museum and mausoleum are connected by more than phonetic association. Museums are like the family sepulchres of works of art." Adorno, "Valéry Proust Museum," 175. For the relation of museum to mausoleum, see also Friedrich Cramer, "Durability and Change: A Biochemist's View," in *Durability and Change: The Science, Responsibility, and Cost of Sustaining Cultural Heritage*, eds. W. E. E. Krumbein et al. (London: John Wiley and Sons, 1994), 23.

¹⁵ Martin Heidegger, "The Origin of the Work of Art," in *Poetry, Language, Thought*, translated by Albert Hofstadter (New York: Harper and Row, 1975), 39; Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, trans. T. M. Knox, Vol. 1 (Oxford: Oxford University Press, 1998), 11. John Dewey, in *Art as Experience* (New York: Penguin, 2005), signals the negative effect that separating museum objects from the experience of everyday life can have on their perception. See: Tom Leddy, "Dewey's Aesthetics," *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. Edward N. Zalta (Fall 2012), accessed January 1, 2015, <http://plato.stanford.edu/entries/dewey-aesthetics/>.

¹⁶ Deleuze and Guattari refer to *Rhizome* as a mode of research that allows nonhierarchical entry and exit points in the interpretation and representation of data. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, translated by Brian Massumi (London: Continuum, 2004 [1987]).

¹⁷ The recent development of the digital repository at MoMA might serve as an example.

¹⁸ For the implications of classification as a natural human compulsion, see Geoffrey C. Bowker and Susan Leigh Star, *Sorting Things Out: Classification and Its Consequences* (Cambridge MA: MIT Press, 2000), 1–32 and 319–26.

¹⁹ As is often the case with media installations in large institutions, this equipment was not reserved exclusively for Paik's work but was also used in other installations—for example, in the reinstallation of Marie-Jo Lafontaine's and Fabrizio Plessi's works.

²⁰ For a discussion of tacit knowledge and its role in the actualization of the works from the archive, see “Memory, Tacit Knowledge, and the Nonphysical Archive” in Hölling, *Paik’s Virtual Archive*, 149-152.

²¹ In the case of *TV Garden*, I consulted Paik’s curators, Hanhard in the United States, Herzogenrath in Germany, Young Cheol Lee in Korea; Paik’s various technicians and assistants; and Paik’s galleries and their owners.

²² Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, 130.

²³ During my research for the book *Paik’s Virtual Archive: On Time, Change and Materiality in Media Art* the Paik archives, donated by Paik’s estate to the Smithsonian Institution in Washington DC, were inaccessible because they were being processed and classified.

²⁴ The archive reflects the technical and technological status of the time when it was accumulated. Computerized and digitized records, although they held great promise, failed to make the archive accessible to outsiders; only rarely is an external researcher allowed to browse the databank of a museum.

²⁵ See: Eric Ketelaar, “Tacit Narrative: The Meanings of Archives,” *Archival Science* 1 (2001): 134.

²⁶ Derrida maintains that every interpretation of the archive enriches it, and that is precisely why the archive is an anticipation of the future. Derrida, *Archive Fever*, quoted in Ketelaar, “Tacit Narrative,” 138.

Bibliography

Adorno, Theodor and Max Horkheimer. *Dialectic of Enlightenment*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2002.

Appadurai, Arjun. “Archive and Aspiration.” In *Information Is Alive: Kraut Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*, edited by Joke Brouwer and Arjen Mulder, 14–25. Rotterdam: V2 / NAI Publishers, 2003.

Assmann, Aleida. “Archive im Wandel der Mediengeschichte.” In *Archivologie: Theorien des Archives in Wissenschaft, Medien und Künsten*, ed. Knut Ebeling and Stephan Günzel, 165–75. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2009.

Bowker, Geoffrey C. and Susan Leigh Star. *Sorting Things Out: Classification and Its Consequences*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000.

Cramer, Friedrich. “Durability and Change: A Biochemist’s View.” In *Durability and Change: The Science, Responsibility, and Cost of Sustaining Cultural Heritage*, edited by W. E. E. Krumbein et al., 19–25. London: John Wiley and Sons, 1994.

Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated by Brian Massumi. London: Continuum, 2004 (First published in 1987).

Derrida, Jacques. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Dewey, John. *Art as Experience*. New York: Penguin, 2005 (First published 1933).

Ebeling, Knut, and Stephan Günzel, eds. *Archivologie: Theorien des Archives in Wissenschaft, Medien und Künste*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2009.

Ernst, Wolfgang. “Das Archiv als Gedächtnisort.” In *Archivologie: Theorien des Archives in Wissenschaft, Medien und Künsten*, edited by Knut Ebeling and Stephan Günzel, 176–200. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2009.

Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. Translated by A. M. Sheridan Smith. New York: Harper and Row, 1976.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. Translated by T. M. Knox. Vol. 1. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Heidegger, Martin. “The Origin of the Work of Art.” In *Poetry, Language, Thought*. Translated by Albert Hofstadter, 15–86. New York: Harper and Row, 1975.

Hölling, Hanna. *Paik’s Virtual Archive: Time, Change, and Materiality in Media Art*. Oakland: University of California Press, 2017.

Ketelaar, Eric. “Tacit Narrative: The Meanings of Archives.” *Archival Science* 1 (2001): 131-141.

Kim, Eunji. *Nam June Paik: Videokunst in Museen; Globalisierung und lokale Rezeption*. Berlin: Reimer, 2010.

Kluitenberg, Eric. "Towards a Radical Archive," De Balie's Eric Kluitenberg, Institute of Network Cultures Weblog. Accessed December 2, 2017, <http://networkcultures.org/wpmu/weblog/2010/09/09/towards-a-radical-archive-de-balies-eric-kluitenberg>.

Leddy, Tom. "Dewey's Aesthetics," *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by Edward N. Zalta (Fall 2012), accessed January 1, 2015, <http://plato.stanford.edu/entries/dewey-aesthetics/>.

Merewether, Charles, and John Potts. *After the Event: New Perspectives on Art History*. Manchester: Manchester University Press 2010.

Nietzsche, Friedrich. *On the Advantages and Disadvantages of History for Life*. Indianapolis, IN: Hackett, 1980 (1874).

Spieker, Sven. *The Big Archive: Art from Bureaucracy*. Cambridge MA: MIT Press, 2008.

THE ARTIST INTERVIEW AS A PLATFORM FOR NEGOTIATING AN ARTWORK'S POSSIBLE FUTURES

In the 1990s, Carol Mancusi-Ungaro, a chief conservator at the Menil Collection, started to interview artists in order to gather information about collected artworks for the sake of potential future conservation treatment. Initially, the interviews were expected to inform caretakers at the Menil about the approach of an artist towards preservation and to provide conservators with information on materials and techniques used for the creation of an artwork. This marked the beginning of the pioneering Artists Documentation Program, the first project in which artists were invited by an art institution to dialogue on the future of their work.¹ Following the steps of Mancusi-Ungaro, in the second half of the nineties another initiative was established, this time in the Netherlands. Within the ground-breaking research project *Modern Art: Who cares?*, the artist's participation in preservation of contemporary art was discussed at length.² Both the project and the resulting international symposium had a major impact on the field of modern and contemporary art conservation, and became an inspiration for further research initiatives, like Artists' Interviews and Artists' Interviews / Artists' Archives, carried out in the Netherlands between 1998 and 2005 by the SBMK.³ 1999 saw the establishment of INCCA, a platform designed to collect, share and preserve knowledge valuable for the conservation of contemporary art.⁴ The goal of this initiative was twofold: firstly, to develop guidelines for interviewing artists, and secondly, to build a website allowing for the exchange of professional information and knowledge about contemporary art.⁵ In the first year after the INCCA's foundation, its members, both conservators and curators, conducted about fifty interviews with artists.⁶ This experience helped to develop the *INCCA Guide to Good Practice: Artists' Interviews*.⁷ Since that time the artist interview has been acknowledged within the conservation field and implemented in practice. Various publications on the subject have advanced interviewing techniques, provided examples of its application and proved its value for designing conservation strategies.⁸

There is no single common explanation in the literature of what an artist interview really is, and the intuitive answer to this question can be misleading. Although all definitions of the word 'interview' in the online Oxford Dictionary of English refer to oral interaction, the conservation-related concept embraces different

types of communication like letters and questionnaires.⁹ Nevertheless, in this research the artist interview is a concept even more distanced from the original meaning of the word. Using as a point of departure the definition of ‘oral history’ proposed by Abrams (2010), who describes it as “both a research methodology (...) and the result of the research process,” I define the artist interview as a process consisting of the preparatory research, the encounter(s) and the post-production (transcript, annotations and analysis). In this context, the interview as such is framed as a semi-structured, guided conversation, where the interviewer plays the role of a guide.¹⁰ Such a description associates this kind of interview with what is defined in the conservation field as an ‘extended interview’, which provides the opportunity to explore deeper layers of information.¹¹

The various sections of this article will provide an overview of the steps of the artist interview as described above, together with an analysis and reflection on how data gathered during the preparatory phase shape expectations, and the actual course of the encounter. Additionally, the reconstructed history of the musealisation of Barbara Kruger’s piece provides grounds for a reflection on how the way this process unfolds can shape the future of a contemporary artwork.

The research described in this paper was carried out during a five-month fellowship in the largest modern and contemporary art museum in the Netherlands, the Stedelijk Museum Amsterdam (SMA). Having the status of collection researcher, with all the privileges of a museum employee, allowed for the efficient application of various ethnographic research methods and the exploration of the museum’s archives. From the outset, I was assigned a specific task related to Kruger’s 2010 *Untitled (Past, Present, Future)*, a spatial installation from the SMA’s collection. Challenges that the work presented for its institutional keeper resulted mainly from its conceptual nature, and were connected to its future display and status within the collection. The main goal of my mission was to gather and analyse existing documentation on the artwork, to interview the artist about the future of the piece, and finally to recommend preservation measures.¹²

Setting and background

The story of Kruger’s piece starts in 2010, during the directorship of Ann Goldstein, a renowned American curator, the first woman and non-Dutch person in this position. In 2010, the SMA, located on Amsterdam’s Museumplein, had been closed to museumgoers for six years due to delays in the construction works on its new building. There was extreme pressure, both from the public as well as financing bodies, for the museum management to take action in order to improve the image and visibility of the institution, and solving this problem became one of the main tasks of the newly appointed director.¹³ Although the new building remained unfinished, the renovation of the old one had reached completion months before. Goldstein chose to explore this opportunity and use the latter as a provisional venue. *The Temporary Stedelijk: Taking place* was planned as a show which would welcome visitors back ‘home’ to the SMA.¹⁴ Since the exhibition was designed to take advantage of the temporary nature of the situation, artists were invited to make site-specific works for the gallery spaces, and this ‘site-specificity’ became a trademark of the project. Most of the works presented had a conceptual character, which, aside from the fact that conceptual art was one of the new director’s main areas of expertise, also had a more practical motivation. As the museum’s infrastructure was still unfinished and the galleries did not meet exhibition standards, the presentation of vulnerable objects would not have been possible due to conservation requirements.¹⁵ One of the artists invited to the show was Barbara Kruger, who has a long common professional history with Goldstein.¹⁶ For the purpose of the exhibition, Kruger designed a temporary immersive installation for the Stedelijk’s Erezaal (Hall of Honour),

the main gallery of the old building. The location was not coincidental – an intervention by a female artist in a space with a long history of male dominance was a significant gesture.¹⁷

The commissioned artwork, *Untitled (Past, Present, Future)*, 2010 is an example of one of Kruger's 'wall-wraps'. This term is borrowed from advertising, where it describes large-scale prints covering walls and/or floors in public spaces like airports or shopping centres. In the case of the Stedelijk installation, all walls and the floor were covered by words printed in capital letters, in Kruger's characteristic Helvetica typeface (Figure 1-2). The size of the letters was adapted to the specificity of the space by entirely filling the area, and the only colours used were black and white. Because of the messages' immense size, in order to read the content of the work it was necessary to wander across it. The text is a combination of sentences written in English and Dutch, most of them authored by the artist, while others are quotes from other writers, such as Orwell and Barthes. As Dziwior once remarked, Kruger's text combinations "in fact frequently make too much sense, that is, they enable multiple levels of interpretation and association, generating forms hindering the easy consumption that is existent in advertising".¹⁸ Therefore the basic, personal interpretation of the Stedelijk piece can be made as an emotional and/or intellectual reading of separate messages as well as the discovery of relations between them. The key features are the directness in addressing the viewer, and the sheer scale of the text. However, as I will argue below, further study of both the artist's practice and the context of the wall-wraps' creation will allow for a different, more complex reading of the Stedelijk piece.

To conclude this description, it is important to mention the physical characteristics of the installation, which, from a technical point of view, consisted of a digital print on vinyl film stuck directly to the walls and floor of the gallery space. The basis for the print was a design created by the artist which was then produced as a digital vector file by the studio that has worked with Kruger on her spatial installations for many years. Because wall-wraps are transient by nature, after each show the printed vinyl is removed from the architectural surfaces and destroyed.

Two years later, in 2012, the construction works in the museum were nearly complete, and the preparations for the inauguration of the new building started to gain speed. The first event planned for the 1100-square-meter gallery in the basement of the new wing was an exhibition titled *Works in place*, which addressed the way contemporary artists make use of architectural space in their work.¹⁹ It was announced as a presentation of the collection and Kruger's piece was planned to be installed again. However, at that point the need to regulate its status became urgent, as Goldstein wanted to show it as a recent acquisition: "it is critical that the work is purchased and acquired by the time of our reopening so that it is presented as one of the collection works".²⁰ The musealisation of the artwork, which in this case was related to its conversion from a temporary installation using the museum as a space to part of the museum collection, started with the purchase, which came to an end in mid-August ahead of the show's opening at the end of September. The new manifestation of the artwork was radically different from the previous one (Figure 3-4).²¹ This time it was arranged in the lower-level gallery around a pavilion built exclusively for the purpose of the show, and the words occupied the floor and the external walls of the space. While there were several new phrases added, the major difference was the employment of a third colour – green. During the acquisition an oral agreement was made between the artist and Goldstein that Kruger would provide three alternative installation options, "including an adaptation of the original version for the Erezaal (which now will incorporate the two additional doorways) and for one other smaller space like one of the large interior rooms".²² Ann Goldstein resigned as director in December 2013,²³ as of which time none of aforementioned adaptations had been delivered.

In 2016 the museum staff started to work on the redesign of the permanent exhibition and the reinstalation of *Untitled (Past, Present, Future)* was again taken into consideration. The new location, a space on the mezzanine containing the entrance to the auditorium, was proposed by curators and accepted by the artist, whereupon it once again became urgent to resolve tasks related to Kruger's piece. In preparation for the installation of this third and supposedly final manifestation, the museum requested that the artist produce the modified drawings agreed upon under Goldstein but which had not been delivered, as well as installation instructions, a certificate of authenticity, and guidelines regarding the future of the work. As details of the agreement between the artist and the former director were never recorded on paper, it was ultimately decided that the best way to collect the missing information about the uncertain future of the piece once all agreed versions had been executed was to conduct an interview with the artist. As these circumstances coincided with the beginning of my fieldwork at the SMA, I was assigned the task of compiling existing documentation on the artwork and preparing the interview.

Unpacking the nature of the artwork

Preparatory research is certainly one of main challenges of interviewing, and at the same time a firm foundation that allows the interviewer to pose appropriate questions and interpret the participant's answers. In the museum framework this challenge is conditioned by the time and skills required to accomplish the task. Although the aforementioned *Guide to Good Practice* recommends close collaboration with a curator or art historian, in everyday museum practice this advice is usually difficult to follow due to the internal institutional dynamics and notorious work overload.²⁴ The responsibilities of curators in modern and contemporary art museums has shifted in recent decades from collection-focused to exhibition-focused, and so the process of artwork documentation has been passed on almost completely to registrars and conservators.²⁵ At the SMA this gap was filled by a team of researchers, art historians who are regularly involved in conservation-related investigation. However, during recent rearrangements of the museum's structure this unit has been reassigned from the section responsible for collection to the one in charge of curatorial concerns. As a result, priorities have changed, and most of researchers' work has shifted its focus to exhibition-making. Nevertheless, having the time, means and willingness to fully analyse the implications of the interview process as defined at the beginning of this text, I decided to face the challenge alone.

The first step of the investigation was to learn about the status of the piece from the SMA collection within the context of Kruger's artistic practice. For this purpose, as well as to analyse the development of immersive installations as a medium, a complete list of wall-wraps by Kruger was created, based on a survey of the available literature. The beginning of immersive, site-specific installations in Kruger's oeuvre dates back to the end of the 1980s.²⁶ Over the following three decades Kruger created more than 40 installations in various types of interiors, covering their walls, floors, and occasionally ceilings with words.²⁷ In the first decade, the text was almost always complemented by black and white images, and in many cases it contained direct quotes from Kruger's older, formally more traditional pieces, amplified and often cropped differently. This self-appropriation also extends to fragments of texts, both the artist's own writings as well as numerous quotes from other authors.²⁸ During this period the predominant colours are black, white and red, which are characteristic of Kruger's oeuvre in general.

Although Kruger associates her first experiments of filling spaces with words and imagery with her interest in architecture, in various interviews the artist has stressed the fact that in contrast to architects, she never

works with drawings or models.²⁹ Her method is much more intuitive: “I walk into a space and pretty much know how I’m going to engage it”;³⁰ “I can walk into a space and pretty much know immediately ... how I think things will play out”.³¹

One of the aims of preparing a detailed list of all Kruger’s wall-wraps was to understand whether the artist considered these installations from the outset as autonomous artworks. In this context, by autonomous I mean a work that had been conceived as a fixed ‘art object’. In Kruger’s case, an example of such works would be formally more traditional pieces, for instance prints designed to be hung on a wall, framed in characteristic red frames. This issue was addressed by tracing the development of the room-wraps’ titles through the history of their exhibitions. The research was built upon the assumption that an autonomous artwork would be assigned a title. This ultimately turned out to be a rather challenging task, as not all artworks are always listed in a show’s description. Nevertheless, based on this investigation it was possible to conclude that, at least in the beginning, room installations were not titled, but rather were referred to under the general name of an exhibition. That is the case of the iconic work presented at Mary Boone Gallery in New York in 1991, which lacks a title in all of the reviews encountered during the investigation.³² An actual title is assigned to a wall-wrap for the first time in 1994, and this fact is directly related to the musealisation of one of the installations by the Museum Ludwig in Cologne.³³ Outside of the collection context, a title appears in relation to the installation commissioned by Stockholm’s Moderna Museet (2008). However, the 2008 installation *Untitled (Between being born and dying)* adopted as a title the name of the whole show. Interestingly, the room-wrap shown the following year in the Lever House Art Collection in New York was given the same name as the one presented in Stockholm; however, this time the first part, the word “Untitled”, had been removed.³⁴ Since that time the wall-wraps have been given independent titles that differ from the names of the exhibitions in which they appear.³⁵

The study of the titles, together with other features of Kruger’s oeuvre as a whole, allowed for the supposition that wall-wraps, even those commissioned and/or later acquired by art institutions, were at first designed as temporary interventions. To understand their character in depth, it is necessary adopt a broader perspective and look at room installations as a practice which emerged in parallel to Kruger’s politically and socially engaged projects in public spaces. In the context of the artist’s common employment of mediums such as billboards, advertisement-like wall compositions, stickers on urban buses or posters in bus shelters, the wall-wraps are just another way of intervening, although in this case mostly inside art-related spaces, namely galleries and museums. An example which links these two apparently divergent concepts are installations designed for museum lobbies, like the one at the Hirshhorn Museum.³⁶ Also worthy of note are those executed directly in public spaces, like the project *Empatía*, in which Kruger covered the walls and ceilings of Mexico City’s metro station with words.³⁷

The study of Kruger’s oeuvre allowed for a basic understanding of the artist’s ideas and methodology behind her room installations. Yet, one of the issues left to be addressed was their idiosyncrasies in terms of the site-specificity, material-specificity and relation to a particular historical moment – concepts which are crucial for consideration of an artwork’s possible futures. My analysis of the sentences employed in the piece relied on the advice of the artist herself, who has often emphasised that “no one needs a PhD in conceptual art to understand my work”.³⁸ After translating the parts written in Dutch I found most of the sentences familiar, as Kruger repeats them continuously in other works – room installations, videos, as well as formally more traditional ‘hanging’ pieces. Characteristic and powerful quotes from Barthes and Orwell (e.g. “All violence



is the illustration of a pathetic stereotype”) are combined with short phrases directed to an undefined ‘you’ (e.g. “please laugh”). The only element which recalls the geographical location of the installation is the use of Dutch. Accordingly, the site-specificity of the piece can be understood merely in terms of the actual relationship between the dimensions of the artwork and the particular architectural space. It is not related to the Stedelijk Museum, to Amsterdam as a geographical location, or to idiosyncrasies of Dutch culture, and as such it seems that it can be adapted to any other architectural space which meets the right conditions in terms of dimensions, even outside the SMA’s walls.

The next issue to analyse was material specificity, understood as the rigid bond between the materials employed and the reading of the work. As there were no physical samples of the artwork’s material presence kept by the museum, the issue of material specificity required a trustworthy source of information. Both instantiations of *Untitled (Past, Present, Future)* were produced by the same printing lab, Omnimark. Therefore, interviewing the company’s project manager, Hwie-Bing Kwee, who coordinated the process in both instances, seemed to be the best option.³⁹

In 2010, when the artist was invited by the SMA for the first collaboration, Kruger had already been working comfortably with digital printing for almost a decade. She typically executes her wall wraps in commercial printing labs that work with different types of printing techniques on vinyl film. It is important to mention that this was not the case in the very earliest of Kruger’s immersive room installations. Her first wall-wraps were screen-printed on paper and/or vinyl and then stuck to the walls in pieces.⁴⁰ There is a documented case of an installation originally printed in this traditional technique and later reprinted digitally.⁴¹ However, both instantiations of the Stedelijk piece were produced in a similar manner.

According to Kwee’s account, the artist assisted in the installation of the piece and took an active part in changing the original design to adapt it more precisely to circumstances encountered in-situ.⁴² With the help of a technician from Omnimark, the artist altered previous drawings to account for the empty spaces in the walls. Both versions were executed as a UV-cured print on PVC self-adhesive film, laminated with a matte coating. Wall and floor graphics in both instances were printed in panels whose size depended on the capacity of the printing machine and the available width of the PVC film rolls. In both cases, the rolls of film employed were of the same width; however, while in 2010 the wall graphics were divided into vertical panels, in 2012 they were printed on horizontal panels which were split into two parts, resulting in a horizontal joint at mid-height. As the panels were precision-cut on the digital cutting table, the joints were barely visible. However, there are many ways to make this division: it can be performed mechanically according to the width of the roll, or in a more careful, precise way by hiding the joints between the letters to make them even less perceptible. The choice of method, which obviously affects the production budget, was consulted with the artist:

I was a little bit worried about the panelling. But she loved the panelling because she said [...] I want to be recognized like a graffiti artists. Don’t make it invisible, make it visible. So with the floor, if you have the panels’ seams – she loves the way you could recognize the panels, it is her way of being a graffiti artist.⁴³

Wrapping up the research stage

After analysing the gathered data, I came to understand that the artwork's musealisation process had been influenced by the special circumstances in which the piece was commissioned and later included in the collection, namely the transitional moment for the institution during the delayed construction of the new building. Furthermore, the bond between the artist and the director played an important role; this relationship of trust allowed arrangements to be made quickly, as required by the fast pace of the art show's preparation and planning.

Nevertheless, the research described in this article could prove that the current artwork's status may not allow for its future continuity to be ensured, at least not in its initial form as an immersive room installation. It can be preserved in other ways, e.g. as documentation or by means of re-creation or re-enactment. However, I assumed that the aspiration of the institution would be to preserve it as closely as possible to the initial state as intended by the artist, which in this case includes immersiveness as one of its key features. Although after the execution of its third instantiation, *Untitled (Past, Present, Future)* could be, in theory, reinstalled following any of its past manifestations, in practice this would not be an easy task. The architecture of the first location has changed since then, and the artist would have to adapt the initial design to the new situation. The second manifestation was bound to the design of the temporary exhibition, and in order to repeat the architectural context the pavilion would have to be rebuilt. However, to complicate matters, the lower gallery recently underwent a renovation that included the construction of movable partitions. These two examples triggered a reflection on architecture as a support or medium which can become obsolete, similarly to hardware in the case of technology-based art. Certainly, spaces can be reconstructed by creating life-size models, but as I will argue later, such an approach seems to go against the wall-wrap's nature.

The study of Kruger's artistic practice related to room-installations led to the conclusion that the wall-wraps were not intended to be permanent, but rather that they are intrinsically ephemeral and temporary. The main goal of this practice was to increase the impact of the messages used by the artist in her more traditional pieces meant to be hung on walls, which is why her installations combine elements from older works. The changeability of the piece is directly related to the idea of the 'intervention' and the 'occupation of space', and therefore its character evokes other forms of art occurring in public spaces, for instance graffiti art. Moreover, following this line of thought, a wall-wrap recreated in the same space over and over again would give up an important part of the 'freshness' inherent to the idea of artistic intervention, and the artistic gesture would lose a part of its authenticity. Additionally, to my current knowledge, none of the wall-wraps has been reinstalled so far without changing its location. Based on the in-depth analysis of issues related to both past executions of the piece at the SMA, it is safe to conclude that the materials employed should not be considered as significant. Since the artist was continuously adapting her technique to the available technical possibilities, such an approach can likewise be employed in the future under certain conditions.⁴⁴

At this stage of the investigation, my understanding of *Untitled (Past, Present, Future)* was that of a set of components which, following certain rules or constraints, can be employed in infinite combinations.⁴⁵ This observation was made with the assumption that the limitation to three manifestations is not a meaningful condition for reading the artwork, but more a practical provision which helps to limit the artist's involvement in the 'adult' life of her works.⁴⁶ As such, following Goodman's distinction used in the field of contemporary art conservation, the artwork can be classified as allographic rather than autographic, which opens up the possibility of 're-performing' it in the future.⁴⁷ What was certainly lacking in order to open up this option



was a 'score' or 'script' which could guide the artwork's future realisations. After analysing the history of the artwork's metamorphosis throughout its consecutive instantiations, I started to consider the possibility of proposing the creation of guidelines or instructions enabling future adaptation of the piece to other spaces, following Kruger's way of thinking about the relations between the words and the particular space. This solution would require a precise specification of the features which tie together the separate elements of the installation and make them function as a coherent piece.

Would it be possible, by applying the Variable Media Paradigm, to invite the artist to define her work "independently from the medium", understanding 'the medium' to mean the walls and floors of particular spaces within the Stedelijk Museum?⁴⁸ Undoubtedly, the design of this kind of instructions would require close collaboration with the artist and her willingness to grant a part of the control over the final result to the artwork's institutional keeper. At this stage, the time had finally come to approach the artist herself.

The encounter

While the interview's main and stated aim was to establish a preservation strategy for Kruger's wall-wraps in the framework of the museum's collection, a second, covert goal was to assess the possibility of negotiating the future of the artwork, and to test the efficiency of the interview as a means to achieve this goal. The in-depth research into Kruger's artistic practice allowed for a precise design of the interview's script, which was divided into several blocks of questions. The first one addressed Kruger's general approach to wall-wraps as a distinct genre in her oeuvre. Issues related to the history and development of room installations, her creative process, and her artistic practice were intended to be discussed in this part. Although the initial research had provided most of the answers, the goal of posing these questions was to juxtapose the information encountered in written sources with a more personal account. The second block was related to the musealisation of wall-wraps and Kruger's approach to their consecutive adaptations to various spaces. The third block started with rather direct questions addressing preservation problems of wall-wraps from museum collections. Although Concept Scenario Artists' Interviews, as well as many practitioners, advise against posing straightforward questions related to possible conservation solutions, in this case it was difficult to avoid.

I decided to open up a space for a reflective answer by asking Kruger to imagine possible futures of the piece from the SMA's collection, and to let her develop her own ideas. The latter, conservation-related part ended with the key question addressing the possibility of writing installation instructions to allow for future adaptations of the wall-wraps to different spaces without the artist's involvement. The rest of the script was divided into two blocks to be applied according to Kruger's reaction to raising this possibility. One elaborated on the subject with detailed queries, while the other, more focused on practical details related to the display of the work, was meant to release any tension if the artist had a negative reaction to the proposal.

The meeting took place in a location proposed by the artist, a café in Greenwich Village. Only after listening to the recording of the meeting did I realise the importance of the Oral History Society's advice on choosing the interview site: "Unless part of the ... process includes gathering soundscapes, historically significant sound events, or ambient noise, the interview should be conducted in a quiet room with minimal background noises and possible distractions."⁴⁹ Indeed, the problem was not only that the noise of the coffee maker rendered entire utterances inaudible in the recording, but also that in the interview itself the participant and I at

times had trouble understanding one another. Indeed, I had not taken into account the language difference; Kruger speaks American English, which I am not familiar with. Meanwhile, I speak 'international' English, with a fair share of borrowed constructions and expressions, combined with a foreign accent. The presence of constant background noise caused multiple misinterpretations of particular words. This, together with the specificity of Kruger's digressive way of constructing her narrative, severely affected the course of the interview. The general feeling was that the aim of specific questions was not transparent to the artist and therefore her responses to the queries were neither clear nor direct. In order to obtain concrete information I had to return to the same question over and over again. Understandably, the flow of the dialogue forced us to stray from the script. At one point I became so desperate to 'save' the interview that I started to interrupt the artist's digressions with queries. The conversation was quite dense. After the first hour, I felt that both of us were already tired, and I became aware that we were running out of time. The interview's transcript reveals how, at a certain point, I grew impatient and forced the question regarding the possibility of re-installing wall-wraps without the artist's involvement.

AW: We have this piece in the collection and they [future museum curators] will reinstall it in 100 years in some way, and the whole idea of our conversation is to collect your thoughts about how to do it in the future, as close to how you would like to have it as possible. What would be your vision then?

BK: I don't want the text to change. I don't want the image to change. I mean - who is going to that?

AW: But two of the pieces have already changed ... we have at least two different variations ... the text changed ...

BK: I've changed the text. But if I am not around ...

AW: You don't want anybody to change it.

BK: Who is going to change the text? The meaning?? The words?? No!⁵⁰

Conclusions

By following the consecutive steps of the artist interview, this article has aimed to determine whether such interviews can be used as a tool in the negotiation and common planning of an artwork's possible futures. The analysis of the practice and the information gathered allowed for partial confirmation of this assumption, and for the establishment of a framework in which this tool could be a valuable asset. The first important outcome of the artist interview as a process is the documentation of the artwork, gathered and organised both in the preparatory phase and during the encounter. This documentation allows the piece to be understood from multiple angles, and serves as a potential basis for any future activities related to the artwork. The encounter itself proved no less valuable, as the conversation with the artist made it possible to confirm certain assumptions and discard others. During the interview, Kruger took a firm stance regarding further adaptations of the Stedelijk piece, explaining her approach to the continuity of the work and providing a clear reference for future decision-makers. Moreover, the conversation brought up new practical information that will prove useful in planning how her work is displayed in the future. For instance, Kruger discussed her approach to dating her own work, as well as to translating her work's linguistic content from various languages. Furthermore, in my opinion, the interview raised the artist's awareness regarding issues related to the preservation of spatial installations, which opened up the possibility for a continuation of the dialogue. At one point in the conversation, Kruger openly expressed her scepticism towards the proposed documentation strategy that includes the artist's opinion. When I recalled once again one of the goals of our meeting, by explaining that recording the artist's view on the future of the artwork may prevent its keepers from altering its meaning and doing "whatever they want", she



responded with a shrug: “But they will do it anyway!”⁵¹ This statement indicates that Kruger is aware of certain consequences of the musealisation of her intrinsically temporary piece, which makes a good starting point for follow-up. On a practical level, the encounter made it possible to complete the recommendations to the SMA regarding the preservation strategy for *Untitled (Past, Present, Future)*, which without the artist’s opinion would be based on mere speculation.

However, the critical reflection on the course of the process described in this article also led to the conclusion that in the museum context, the artist interview can easily turn from a tool designed for documentation into the one which serves a certain instrumentalisation of the artist. In many cases, this problem is reflected in the way the concept of artist interview is approached, by literally using it as a ‘tool’ to obtain useful information. Yet, this instrumentalisation can have different dimensions, and in fact could easily be used to describe my own practice of documenting the piece by Kruger. I approached the artist with the preconception that the artwork was a conceptual piece that could be fixed by a set of instructions, and to a certain extent I was expecting the artist to validate this line of thinking.

How can this struggle be avoided? I would argue that artists should be included from the start as partners in museum practices related to acquisition, and should take part in a joint discussion on their artwork’s future life. Certainly, this is not a new idea and there are multiple cases in which the creator has taken an active role in transforming her artwork into a museum object. However, I would advocate for this involvement to be a part of the regular museum acquisition workflow. This can be done by incorporating artist interviews, together with preliminary research, into the standard acquisition procedure. Of course, the importance of engaging in dialogue with the artist when the work enters the collection is broadly acknowledged within the field of time-based media conservation, and has also emerged as a necessity in light of the idiosyncrasies of technology-based art. Indeed, the Tate’s Time-Based Media Department website mentions that their employees “conduct detailed interviews with the artist about the work as close to the point of acquisition as possible”;⁵² likewise, dialogue with the artist, the so-called ‘intake interview’, is also a part of the Guggenheim’s time-based media conservation practices.⁵³ Why is this practice not common among the other specialisations of contemporary art conservation? The reason is probably rather simple. Technologies used in art in the recent past are already becoming obsolete, and a lack of careful documentation could make it impossible to actually ‘turn the artwork on’, which in conservation terms would be equal to a ‘total loss’. In the case of contemporary artwork which does not involve technology and is made of more or less stable materials, the importance of the interview may seem less pressing than other priorities of the museum’s everyday work-flow. However, although the artwork described in this paper does not fall within the category of time-based media, we have nevertheless seen how the involvement of the artist is necessary in order to develop a strategy for its preservation. I would also argue that the story of Kruger’s installation would have taken a different path if such a collaboration, in the form of a negotiation, had been in place at the beginning of the artwork’s musealisation process.

Although the task assigned to me by the SMA has come to an end, the issues my experience raise for the work of contemporary art conservators are far from resolved. The central question to be tackled is the extent to which the artist should have a say in the future of her own piece. This time around I was able to pass the burden of answering this question on to future decision-makers. However, to quote a passage from the Kundera book whose title inspired the name of this volume, we might just assume that, like a person, an artwork “has only one life to live and that which occurs in life occurs only once and never again”. Might museums, then, instead of insisting on keeping an artwork forever, one day simply accept its transience?

Endnotes

¹ Although there had been earlier initiatives that involved collecting data from artists about their artworks with a focus on conservation, they took the form of a written questionnaire, not an actual interview. Some of the projects with similar aims date back to the beginning of the twentieth century and are described in: Cornelia Weyer and Gunnar Heydenreich, “From Questionnaires to a Checklist for Dialogues,” in *Modern Art: Who Cares?* edited by Ysbrand Hummelen and Dionne Sillé (London: Archetype Publications, 2005), 385–388. For more information on the Artist Documentation Program, see: “Program History,” accessed 29 June 2017, <http://adp.menil.org/>.

² *Modern Art: Who Cares?* was a project initiated in 1995 by The Foundation for the Conservation of Contemporary Art (Dutch abbreviation: SBMK) and The Netherlands Institute for Cultural Heritage (from 2011, The Netherlands Cultural Heritage Agency), which concluded with an international symposium on the conservation of modern art, held in Amsterdam (8–10 September 1997). The outcomes of the project were published in a book, see: *Modern Art: Who Cares?*

³ The outcome of both projects was *Concept Scenario. Artists’ Interviews*, a set of guidelines to aid conservators and curators in conducting interviews “that would benefit the conservation of modern and contemporary art”. See: “Concept Scenario Artists’ Interviews,” Amsterdam: Netherlands Institute for Cultural Heritage / Foundation for the Conservation of Modern Art, 1999, accessed 15 December 2017, <http://www.sbm.nl/uploads/concept-scenario.pdf>. International Network for the Conservation of Contemporary Art, see: “About INCCA,” accessed 15 December 2017, <https://www.incca.org/>.

⁵ See: “Conservation interviews,” accessed 15 December 2017, <http://www.tate.org.uk/about/projects/interviews-artists/conservation-interviews>.

⁶ See: “Guide to Good Practice: Artists’ Interviews,” 2002, accessed 15 December 2017, http://www.incca.org/files/pdf/resources/guide_to_good_practice.pdf.

⁷ Ibidem.

⁸ See e.g.: Lydia Beerkens, Ysbrand Hummelen, Paulien’t Hoen, Vivian van Saaze, Tatja Scholte and Sanneke Stigter, *The Artist Interview. For Conservation and Presentation of Contemporary Art. Guidelines and Practice* (Heyningen: Jap Sam Books, 2012); Vivian van Saaze, “From Intention to Interaction. Reframing the Artist’s Interview in Conservation Research,” in *Art d’aujourd’hui, patrimoine de demain: Conservation et restauration des oeuvres contemporaines: 13es journées d’études de la SFIC (Section Française de l’Institut International de Conservation)* (Paris: Institut National Du Patrimoine, 2009); Sanneke Stigter, “Dynamic Art Technological Sources for Contemporary Works: The Artist Interview and the Installation Process,” in *Making and Transforming Art: Technology and Interpretation: Proceedings of the Fifth Symposium of the ICOM-CC Working Group for Art Technology Source Research*, Hélène Dubois, Joyce H. Townsend, Jilleen Nadolny, Sigrid Eyb-Green, Stefanos Kroustallis and Sylvie Neven, eds. (London: Archetype Publications, 2014), 147–148.

⁹ See: “Guide to Good Practice: Artists’ Interviews,” 2002, accessed 15 December 2017, http://www.incca.org/files/pdf/resources/guide_to_good_practice.pdf.

¹⁰ ‘Guided conversation’ is a term borrowed from Glenn Wharton, one of main theorists and practitioners in the field, see: Richard McCoy, “Concepts Around Interviewing Artists: A Discussion with Glenn Wharton.” *No Preservatives: Conversations About Conservation, Art 21 Magazine Blog*, 2009.

¹¹ Ibidem.

¹² As the conservation strategy for Kruger’s piece as such is not the main focus of this paper, a detailed description of the final results of this part of the investigation can be consulted in the Stedelijk Museum Amsterdam’s virtual archive. See: Agnieszka Wielocha, “Report on the state of documentation and recommendations regarding preservation strategy for B. Kruger’s *Untitled (Past, Present, Future)*,” 360° SMA’s virtual archive (August 2017).

¹³ See: “Ann Goldstein new director Stedelijk Museum - Stedelijk Museum Amsterdam,” 2009, accessed 15 December 2017, <http://www.stedelijk.nl/en/news-items/ann-goldstein-new-director-stedelijk-museum>.

¹⁴ Exhibition: *Taking Place*, Stedelijk Museum Amsterdam, 28 August 2010 - 9 January 2011. See: “Taking place - Stedelijk Museum Amsterdam,” 2011, accessed 15 December 2017, <http://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/taking-place>.

¹⁵ Interview with Bart Rutten. (26 September 2016).

¹⁶ Ann Goldstein curated a major retrospective of Kruger’s work at the MOCA in Los Angeles (*Barbara Kruger*, 17 October 1999–13 February 2000) and wrote a series of articles about the artist, e.g.: Ann Goldstein, Rosalyn Deutsche, Katherine Dieckmann, Steven Heller, Gary Indiana, Carol Squiers, and Lynne Tillman, *Barbara Kruger: Thinking of You* (Cambridge, Mass. and London: The Museum of Contemporary Art, Los Angeles and MIT Press, 1999).

¹⁷ Interview with Bart Rutten. (26 September 2016).

¹⁸ Yilmaz Dziewior, "Words on Words," in *Barbara Kruger. Believe + Doubt* (Bregenz: Kunsthau Bregenz, 2014), 74.

¹⁹ Exhibition: *Works in Place*, Stedelijk Museum Amsterdam, 23 September - 4 November 2012. See: "Exhibition - Works in Place - Stedelijk Museum Amsterdam," 2012, accessed 16 August 2017, <http://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/exhibition-works-in-place>.

²⁰ Email from Ann Goldstein to curators and project managers, 5 August 2012. Retrieved from 360°, SMA's virtual archive.

²¹ In conservation literature, 'manifestation', 'installation', 'iteration' and 'instantiation' are used interchangeably to describe the same concept, namely the realisation of the object or event that exemplifies the work of art in time and space. It is important to note, however, that each of these words come from different fields; for example, 'iteration' is adopted from computer science and means "a new version of a piece of computer hardware or software" (Oxford Dictionaries), and therefore is more akin to issues related to technology-based art.

²² Ibidem.

²³ See: "Ann Goldstein resigns as director of the Stedelijk Museum Amsterdam," 2013, accessed 16 August 2017, <http://www.stedelijk.nl/en/news-items/ann-goldstein-resigns-as-director-of-the-stedelijk-museum-amsterdam>.

²⁴ "Guide to Good Practice: Artists' Interviews."

²⁵ This shift is broadly acknowledged in the field and a set of relevant references can be found in: Bruce Altshuler, "Collecting the New. A Historical Introduction," in *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*, edited by Bruce Altshuler (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1999), 1-9.

²⁶ Exhibition: *Barbara Kruger*. Chicago: Rhona Hoffman Gallery, 1990. "Amongst these early installations was one which opened at Mary Boone in January 1991 and whose predecessors had been on display at the Fred Hoffman, Los Angeles (1989) and Rhona Hoffman, Chicago (1990) galleries." (Yilmaz Dziewior, "Words on Words," in *Barbara Kruger. Believe + Doubt* (Bregenz: Kunsthau Bregenz, 2014), 79.

²⁷ All wall-wraps exhibited by Kruger have been gathered in the form of a provisional catalogue made for the purpose of this research. This document has been deposited in 360°, SMA's virtual archive.

²⁸ The list of authors quoted in different works by Kruger includes, among others, Virginia Woolf, Mark Twain, Robert Frost, Victor Hugo, Abraham Lincoln, Dwight D. Eisenhower, Malcolm X and Indira Gandhi. For a full list, see: Allie Craver, "Picture This: Barbara Kruger's Imperfect Utopia," 2013, 27.

²⁹ "Architecture was my first engagement. I just loved it but I was bad at math and had no college degree so I couldn't do it. But when I had the opportunity to spatialize my work, it was a thrill to me." (Beatriz Colomina and Mark Wigley, "Spaces, Phrases, Pictures, and Places. A Conversation with Barbara Kruger," in *Barbara Kruger. Believe + Doubt* (Bregenz: Kunsthau Bregenz, 2014); "And I ... don't build models, I don't have acolytes and assistance, ... not that it's wrong but it is not my methodology, it's not my way of working." (Iwona Blazwick and Barbara Kruger, "Barbara Kruger: In Conversation with Iwona Blazwick, from Modern Art Oxford," *This Is Tomorrow*, 2014).

³⁰ Beatriz Colomina and Mark Wigley, "Spaces, Phrases, Pictures, and Places. A Conversation with Barbara Kruger." In *Barbara Kruger. Believe + Doubt* (Bregenz: Kunsthau Bregenz, 2014), 125.

³¹ Iwona Blazwick and Barbara Kruger, "Barbara Kruger: In Conversation with Iwona Blazwick, from Modern Art Oxford," *This Is Tomorrow*, 2014, YouTube, accessed 25 August 2017, https://www.youtube.com/watch?v=pO_4fgr7efQ.

³² Exhibition: *Barbara Kruger*, New York: Mary Boone Gallery, 1991. For a detailed description of the exhibition, see: Roberta Smith, "Barbara Kruger's Large-Scale Self-Expression," *The New York Times*, 11 January 1991, accessed 16 August 2017, <http://www.nytimes.com/1991/01/11/arts/review-art-barbara-kruger-s-large-scale-self-expression.html?mcubz=1>.

³³ The artwork is titled *Untitled (Ohne Titel)* 1994/1995. It is important to mention that the issue of titles in Kruger's artistic practice is rather unusual as most of the artworks, not only wall-wraps but also those that the artist referred to as "plain pieces" during the interview, are called *Untitled* with a subtitle in brackets, as in the case of the Stedelijk's *Untitled (Past, Present, Future)*.

³⁴ The description on the Lever House Art Collection's website states: "Works in the exhibition: Barbara Kruger, BETWEEN BEING BORN AND DYING, 2009. Acrylic ink on adhesive vinyl, dimensions variable". See: *Barbara Kruger, Between being born and dying*, accessed 16 August 2017, <http://leverhouseartcollection.com/collectionsexhibitions/collection/between-being-born-and-dying/194>.

³⁵ Two installations: *Untitled (Suggestions)*, 2013 and *Untitled (Reminder)*, 2013 were shown in Kunsthau Bregenz during the exhibition *Belief + Doubt*. In 2016, for the exhibition *Mashup: The Birth of Modern Culture* at Vancouver Art Gallery, Kruger designed the piece *Untitled (SmashUp)*.

³⁶ Exhibition: *Barbara Kruger: Belief+Doubt*. 20 August 2012 – present (ongoing). Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC. See: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden. “Barbara Kruger: Belief+Doubt,” 2012, accessed 26 August 2017, <https://hirshhorn.si.edu/collection/barbara-kruger/#detail=https%3A//hirshhorn.si.edu/bio/barbara-kruger-beliefdoubt/>.

³⁷ Exhibition: *Empatía*, México City, 2016. See: Aaron Barrera, “Barbara Kruger deja su Empatía en el Metro,” *El Universal*, 2016, November 23. Retrieved from: <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2016/11/23/barbara-kruger-deja-su-empatia-en-el-metro#imagen-1>.

³⁸ Barbara Kruger and Alexis Dahan, “On New Forms of Activism,” *Purple Magazine*, 2014, accessed 25 August 2017. <http://purple.fr/magazine/fw-2014-issue-22/barbara-kruger/>.

³⁹ Interview with Hwie-Bing Kwee. (2017, February 17).

⁴⁰ Kruger describes in detail her struggles with the shift from analogue to digital in the interview conducted by Blazwick. See: Iwona Blazwick and Barbara Kruger, “Barbara Kruger: In Conversation with Iwona Blazwick, from Modern Art Oxford,” *This Is Tomorrow*, 2014.

⁴¹ *Untitled (Ohne Titel)* 1994/1995 from the Ludwig Museum, Cologne. See: *Untitled (Ohne Titel)*, accessed 16 August 2017, <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05023084>.

⁴² Which at first did not include semi-circular plains at the junction of the wall and ceiling of the gallery.

⁴³ Interview with Hwie-Bing Kwee. It is important to note that Kruger herself, in correspondence with the author, firmly denied that she ever called herself a “graffiti artist”. Indeed this comparison does not appear in any other interview conducted with the artist.

⁴⁴ A detailed description of the artwork’s technique, material specifications and possible preservation measures has been provided in the report prepared by the author of this text for the SMA. See: Agnieszka Wielocha, “Report on the state of documentation and recommendations regarding preservation strategy for B. Kruger’s *Untitled (Past, Present, Future)*,” 360° SMA’s virtual archive (August 2017).

⁴⁵ I take “components” to mean the set of all text used in the three consecutive manifestations, the size of the room, and the relationships between texts and colours.

⁴⁶ This assumption was confirmed in a part of the investigation which has not been described in this paper. Two additional Kruger wall-wraps collected by museums were studied: *Untitled (Shafte)*, 2008, from the Los Angeles County Museum of Art, and *Untitled (Ohne Titel)*, 1994/1995, from the Museum Ludwig, Cologne. In the case of the latter, the artwork has already undergone five different manifestations, displayed not only at the home institution but also on loan to other museums.

⁴⁷ Nelson Goodman’s concept of ‘allographicity’, developed in the context of the performing arts, has been employed to devise conservation frameworks that account for differences between manifestations of artworks which have no singular or fixed physical presence. See: Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (1968) (Indianapolis, Ind.: Hackett, 2009). It was introduced in the field of conservation of time-based media art by Pip Laurenson. See: Pip Laurenson, “Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations,” *Tate Papers* no. 6 (2006), accessed 16 August 2017, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tatepapers/06/authenticitychangeandlossconservationoftimebasedmediainstallations>. Furthermore, it is important to highlight that since then this binary division has been critically discussed among academics (see: Renée van de Vall, “The Devil and the Details: The Ontology of Contemporary Art in Conservation Theory and Practice,” *The British Journal of Aesthetics* 55.3 (2015): 285–302. doi:10.1093/aesthj/ayv036; Tiziana Caianiello, “Materializing the Ephemeral: The Preservation and Presentation of Media Art Installations,” in *Media Art Installations: Preservation and Presentation: Materializing the Ephemeral* (Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 2012), 207–229. However, for this line of thinking Goodman’s distinction has become the usual point of departure.

⁴⁸ Variable Media Network’s “methodology is seeking to define acceptable levels of change within any given art object and document ways in which a sculpture, installation, or conceptual work may be altered (or not) for the sake of preservation, without losing that work’s essential meaning. The Variable Media approach integrates the analysis of materials with the definition of an artwork independently from its medium, allowing the work to be translated once its current medium becomes obsolete” (“The Variable Media Initiative,” n.d.). See also: Alain Depocas, Jon Ippolito and Caitlin Jones, eds., *Permanence Through Change: The Variable Media Approach* (New York and Montreal: Guggenheim Museum Publications and The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology, 2003).

⁴⁹ See: “Principles and Best Practices for Oral History | Oral History Association,” 2012, accessed 16 August 2017, <http://www.oralhistory.org/about/principles-and-practices/>.

⁵⁰ Interview with Barbara Kruger (12 July 2017).

⁵¹ Ibidem.

⁵² See: “Conservation – time-based media | Tate.” (n.d.), accessed 28 August 2017, <http://www.tate.org.uk/about/our-work/conservation/time-based-media>.

⁵³ See: Caitlin Dover, "Analog To Digital: A Q&A with Guggenheim Conservator Joanna Phillips, Part Two," *Guggenheim Blogs*, 2014, accessed 28 August 2017, <https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/analog-to-digital-a-q-and-a-with-guggenheim-conservator-joanna-phillips-part-two>; Joanna Phillips, "Reporting Iterations: A Documentation Model for Time-Based Media Art," *Revista de História Da Arte* 4 (2015): 168–79. <http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw4/RHAW4.pdf>.

Bibliography

- Abrams, Lynn. "Introduction. Turning Practice into Theory." In *Oral History Theory*, 1–17. London: Routledge, 2010.
- Blazwick, Iwona and Barbara Kruger. "Barbara Kruger: In Conversation with Iwona Blazwick, from Modern Art Oxford." *This Is Tomorrow*. 2014. YouTube. Accessed 25 August 2017. https://www.youtube.com/watch?v=pO_4frg7efQ.
- "Concept Scenario Artists' Interviews." Amsterdam: Netherlands Institute for Cultural Heritage / Foundation for the Conservation of Modern Art, 1999. Accessed 25 August 2017. <http://www.sbm.nl/uploads/concept-scenario.pdf>.
- Colomina, Beatriz and Mark Wigley. "Spaces, Phrases, Pictures, and Places. A Conversation with Barbara Kruger." In *Barbara Kruger. Believe + Doubt*, 123–47. Bregenz: Kunsthau Bregenz, 2014.
- Craver, Allie. "Picture This: Barbara Kruger's Imperfect Utopia." Virginia Commonwealth University. (2013). Accessed 25 August 2017. <http://scholarscompass.vcu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4290&context=etd>.
- Dziewior, Yilmaz. "Words on Words." In *Barbara Kruger. Believe + Doubt*, 74–88. Bregenz: Kunsthau Bregenz, 2014.
- "Guide to Good Practice: Artists' Interviews." 2002. Accessed 25 August 2017. http://www.incca.org/files/pdf/resources/guide_to_good_practice.pdf.
- Kruger, Barbara and Alexis Dahan. "On New Forms of Activism." *Purple Magazine*. 2014. Accessed 25 August 2017. <http://purple.fr/magazine/fw-2014-issue-22/barbara-kruger/>.
- McCoy, Richard. "Concepts Around Interviewing Artists: A Discussion with Glenn Wharton." *No Preservatives: Conversations About Conservation, Art 21 Magazine Blog*. (2009). Accessed 25 August 2017. <http://blog.art21.org/2009/10/20/concepts-around-interviewing-artists-a-discussion-with-glenn-wharton/#.V1FwEP195hE>.
- Hummelen, Ysbrand, Nathalie Menke, Daniela Petovic, Dionne Sille, and Tatja Scholte. "Towards a Method for Artists' Interviews Related to Conservation Problems of Modern and Contemporary Art." In *ICOM-CC 12th Triennial Meeting, Lyon, 29 August-3 September 1999*, edited by Janet Bridgland, I:312–17. London: James & James, 1999.
- Hummelen, Ysbrand and Dionne Sillé, eds. *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*. London: Archetype Publications, 2005.
- "The Variable Media Initiative." (n.d.). Accessed 25 August 2017. <https://www.guggenheim.org/conservation/the-variable-media-initiative>.

Interviews conducted by the author:

- Interview with Barbara Kruger. (12 July 2017). Café Dante, New York. Audio recorded and transcribed, transcript archived in 360°, SMA's digital repository.
- Interview with Bart Rutten. (26 September 2016). Participants: Bart Rutten, Head of Collections at the SMA. Stedelijk Museum, Amsterdam. Audio recorded and transcribed.
- Interview with Hwie-Bing Kwee. (17 February 2017). Participants: Hwie-Bing Kwee, responsible for business development at Omnimark B.V., the printing lab that produced two versions of *Untitled (Past, Present, Future)*, 2010 for the SMA. Stedelijk Museum, Amsterdam. Audio recorded and transcribed, transcript archived in 360°, SMA's digital repository.

Acknowledgements

This article presents part of a PhD research project carried out at the University of Amsterdam, Amsterdam School for Heritage, Memory and Material Culture, within the framework of New Approaches to Conservation of Contemporary Art (NACCA), Marie Skłodowska-Curie Innovative Training Network, funded by the European Commission (Marie Curie Program UE, Horizon 2020). The dissertation is supervised by Prof Selma Leydesdorff, Prof Christa-Maria Lerm-Hayes, Prof Ella Hendriks and Dr Sanneke Stigter, who provided insight and expertise that greatly assisted the research. The author would like to thank the Stedelijk Museum Amsterdam team and Hwie-Bing Kwee from Omnimark for their help, support and participation, and Barbara Kruger for her time and involvement.

Monika JADZIŃSKA

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki,
Międzykatedralna Pracownia NOVUM Ochrony i Konserwacji Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej, Pracownia
Konserwacji i Restauracji Malarstwa na Podłożach Ruchomych

NIEZNOŚNA ZMIENNOŚĆ MATERII. TWORZYWA SZTUCZNE W SZTUCE

Wprowadzenie

Tworzywa sztuczne stanowią ogromną część dziedzictwa naszych czasów. Wedle określania danej epoki przez pryzmat przełomowych dlań materiałów (epoka kamienia, brązu, żelaza), zostały one wręcz nazwane „epoką tworzyw sztucznych”. Tworzywa towarzyszą nam na każdym etapie naszego życia i we wszystkich jego aspektach. Ich pojawienie wywołało prawdziwą rewolucję cywilizacyjną wpływając na standardy i estetykę w każdej dziedzinie życia. Wykorzystywane są w budownictwie, transporcie, przemyśle spożywczym, sprzęcie medycznym, sprzęcie gospodarstwa domowego, nowoczesnych technologiach. Od ponad stu lat również w kulturze i sztuce, co wciąż dostrzega niewielu, a szersza świadomość konieczności ochrony dziedzictwa sztuki stworzonej z nowoczesnych materiałów, jawi się jako teren niemalże dziewiczy.

Ogólnie panujące przekonanie, że ów stosunkowo „nowy” materiał musi być trwały – nie jest prawdziwe. Bombardowani codziennymi wieściami o zaśmiecaniu świata rozkładającymi się przez dziesięciolecia plastikowymi odpadkami, możemy uznać za zaskakujący fakt, że pozornie wytrzymałe i odporne materiały syntetyczne wykorzystywane w sztuce, niejednokrotnie ulegają starzeniu znacznie szybciej niż tradycyjne. Szczególnie jeżeli są łączone z innymi materiałami lub eksperymentalnie wytwarzane przez artystów, niegodnie z restrykcyjnymi procedurami technologicznymi. Kolejnym częstym powodem złego stanu zachowania jest przechowywanie obiektu w nieodpowiednich warunkach. Jeżeli pozwolimy na inicjację procesu degradacji, dla większości tworzyw jest on już nie do zatrzymania. Istnieje więc paląca konieczność ochrony poprzez odpowiednią opiekę, konserwację profilaktyczną i aktywną tego wyjątkowego dziedzictwa sztuki współczesnej i nowoczesnej, które w części przypadków na naszych oczach rozpada się w pył lub trwa pod realną presją dużej zmiany związanej z postępującą degradacją.

Potrzeba stworzenia nowoczesnych zasad opieki nad sztuką tradycyjnych dyscyplin oraz nad niekonwencjonalnym dziedzictwem sztuki tworzonej przy wykorzystaniu tworzyw sztucznych, związana jest z usystematyzowaniem wiedzy na ten temat. Dlatego powstał projekt dedykowany opiece i ochronie dzieł sztuki z tworzyw w Polsce, finansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki (2011-2015). Zbudowana została platforma wiedzy z zakresu historii współczesnej kultury dotyczącej dzieł sztuki, obiektów wzornictwa artystycznego i użytkowego, stworzonych z wykorzystaniem tworzyw sztucznych. Dokonano szerokiego rozpoznania, usystematyzowania i opisu materiałów wykorzystywanych w dziełach sztuki, poczynając od historii polimerów naturalnych, syntetycznych i półsyntetycznych oraz sposobów ich odkrycia, historycznych i obecnych metod otrzymywania, po ich wykorzystanie w przemyśle, życiu codziennym, wzornictwie i sztukach plastycznych. Zgromadzono i usystematyzowano wiedzę dotyczącą budowy tworzyw sztucznych, właściwości fizycznych, chemicznych, mechanicznych, optycznych, termicznych i innych oraz przetwórstwa i metod formowania tych materiałów. Stworzono opracowanie dotyczące identyfikacji materiałów syntetycznych, jak również *vademecum* rozpoznawania tworzyw metodami prostymi, możliwymi do przeprowadzenia przez każdego w warunkach muzealnych i galeryjnych, na podstawie wyglądu (transparentności, barwy, charakteru powierzchni, znaków towarowych), właściwości i innych cech charakterystycznych dla danego materiału. Określono też metodologię badań instrumentalnych (nieniszczących i mikro-niszczących) umożliwiających analizę i identyfikację polimerów i dodatków tworzących tworzywo syntetyczne, wykorzystywanych w dziełach sztuki. Ten szeroki materiał opracowany został z uwzględnieniem użyteczności dla tzw. *stakeholders*, czyli ludzi różnych dziedzin odpowiedzialnych za kulturę i sztukę, ale i artystów pracujących lub mających zamiar pracować z tworzywami syntetycznymi.

W poniższym artykule chciałabym zwrócić uwagę na wybrane zagadnienia, przedstawiając krótki zarys wykorzystania tworzyw sztucznych w sztuce i designie, prezentując przykłady przebadanych w trakcie projektu dzieł polskich artystów (Tadeusz Kantor, Alina Szapocznikow, Jan Tarasin) i problemy związane z ich stanem zachowania, ekspozycją i ochroną.

Tworzywa syntetyczne w sztuce

Istnieje ogólne przekonanie, że w odróżnieniu do obiektów wzornictwa przemysłowego, gdzie w naturalny sposób używa się nowoczesnych materiałów, dzieł sztuki stworzonych z wykorzystaniem plastiku jest niewiele. Nic bardziej błędnego. Od lat dwudziestych dwudziestego wieku tworzywa są używane są przez artystów jako główne medium, materiał konstrukcyjny lub w formie elementów ready made. Tworzywa syntetyczne stały się ulubionym materiałem wielu artystów. Naum Gabo w latach dwudziestych wykorzystywał arkusze celuloide, potem Perpexu (polimetakrylanu metylu), z których w połączeniu z nylonowymi niciami tworzył przestrzenne kompozycje, nazwane później „archotypicznymi rzeźbami z plastiku” np. *Model kolumny* (1920-1921); *Konstrukcja Linearna nr 1* (1941-1943). Artystą, który jako pierwszy tworzył rzeźby odlewające z tworzyw sztucznych, był, zafascynowany możliwościami nowych materiałów i wierny im do końca swej kariery, Leo Amino. Jedną z pierwszych takich form była poliestrowa *Rodzina* (1948) z zatopionymi we wnętrzu kolorowymi przedmiotami, gdzie pewne niedoskonałości powstałe w trakcie procesu odlewania (niewielkie pęcherze, nieregularności, spękania) pogłębiały niesamowite efekty świetlne. Niki de Saint Phalle budowała z poliestru bajecznie kolorowe, olbrzymie kobiety, do których można było nawet wchodzić. César (Baldaccini) tworzył słynne poliestrowe *Kciuki*, ale zasłynął też jako „nowoczesny półbóg poliuretanu” dzięki *Ekspansjom* - happeningowi podczas którego artysta wylewał dziesiątki litrów płynnego, kolorowego poliuretanu, który „rósł” na oczach widzów, przybierając coraz to bardziej nieoczekiwane formy. Claes Oldenburg

używał do swoich „miękkich rzeźb” polichlorku winylu; Christo otulał folią polietylenową lub polipropylenową najpierw małe przedmioty, potem wyspy, parki czy budynek niemieckiego parlamentu. Eva Hesse tworzyła post-minimalistyczne rzeźby z wykorzystaniem lateksu i tkaniny płóciennie-poliestrowej. A to tylko wybrane przykłady artystów eksperymentujących z nowymi materiałami.

Również współcześnie wielu twórców używa tworzyw sztucznych, niejednokrotnie jako głównego budulca swych prac – żeby choć wspomnieć Rona Mueck’a tworzącego hiperrealistyczne rzeźby z silikonu i różnego rodzaju żywic, czy Maurizio Cattelan’a wykorzystującego całą paletę różnorodnych materiałów syntetycznych. W Polsce wielu wybitnych artystów sięgało po tworzywa sztuczne, odkrywając właściwości, jakich nie dawał żaden inny materiał. Byli to między innymi Włodzimierz Borowski, Tymon Niesiołowski, Henryk Morel, Tadeusz Kantor, Alina Szapocznikow, Magdalena Abakanowicz, Aleksander Kobzdej, Jan Tarasin, Władysław Hasior, czy współcześnie – Paweł Althamer, Zbigniew Libera, Zuzanna Janin czy Mirosław Bałka. Dzięki temu tworzywa sztuczne stały się poważną częścią dziedzictwa naszej kultury.

Dwa słowa historii

Od zawsze ludzie wykorzystywali materiały naturalne pochodzące z drzew, roślin, insektów, czy zwierząt, z których niektóre (choć zazwyczaj nie są tak kojarzone) są polimerami: воск pszczele, bursztyn, gutaperka, rogi i kopyta bydlęce, szylkret, bitum czy szelak. Rogi zwierzęce w Anglii od początku osiemnastego wieku zaczęto poddawać obróbce termicznej, dzięki czemu rozwinęła się produkcja ozdobnych tabakierok, guzików czy pudełek. Ale faktyczny przełom w historii polimerów miał nastąpić w dziewiętnastym wieku. W 1839-40 Charles Goodyear i Thomas Hancock odkryli, że ogrzewanie naturalnej gumy roztworem siarki, pozwala uzyskać elastyczny materiał odporny na rozpuszczalniki, zaś dodatek wysokowartościowej siarki daje materiał twardy - ebonit. Do tej pory guma topiła się w cieple, marzła i pękała w zimnie, przez co była właściwie bezużyteczna. Ebonit był pierwszym tworzywem produkowanym poprzez chemiczną modyfikację polimeru naturalnego i miał wkrótce stać się materiałem używanym do wyrobu biżuterii i puzderek oraz pudełek do zapalek. To była już poważna ingerencja człowieka w to, co dała nam natura.

W roku 1862, na Światowej Wystawie w Londynie, zaprezentowano Parkesine – materiał wykorzystywany do wyrobu guzików, grzebieni, czy zestawów na biurko, nadający się do imitacji ekskluzywnych i drogich surowców. Przedmioty te cieszyły się ogromnym zainteresowaniem do momentu, kiedy, już po paru tygodniach, nastąpił wysyp masowych reklamacji, gdyż rzeczy te łamały się i pękały. W 1909 roku nastąpił kolejny przełom, który śmiało można nazwać krokiem milowym dla ludzkości - powstał pierwszy całkowicie syntetyczny polimer – był to tzw. Bakelit (żywica fenolowo-formaldehidowa).

Po okresie prekursorów i odkrywców, którzy budowali podwaliny dla późniejszych wzorów, produktów i metodologii, nadszedł okres faktycznych badań nad stworzeniem materiałów syntetycznych. Po roku 1914 pracowano nad wynalezieniem syntetycznych materiałów dla kolejnych imitacji ekskluzywnych materiałów naturalnych. Rozwój tworzyw sztucznych był cały czas odbiciem historii ekonomii. Ograniczenie importu gumy, lateksu, wełny, jedwabiu i innych materiałów naturalnych do Europy w czasie II wojny światowej, spowodowało wzrost zainteresowania i rozwój technologii tworzących alternatywne materiały syntetyczne. W tym czasie produkcja wielu tworzyw była ściśle związana z zaspokojeniem sił zbrojnych. Po wojnie nagromadzony potencjał trzeba było skierować na nowe rynki zbytu, odnajdując nowe zastosowania. Od lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku datuje się rozwój i stałe doskonalenie metod produkcji materiałów syn-

tetycznych traktowanych już jako materiały dające nowe możliwości. Pomiędzy 1935 a 1945 rokiem pojawiło się wiele polimerów: polietyleny, poliamidy, polimetylometakrylany, poliuretany, polichlorki winylu, polite-trafluoroetyleny i polistyreny i inne. Dziś produkuje się ponad 80 tys. formuł tworzyw sztucznych.

Kolekcje

Pierwszy, zrobiony przez człowieka materiał polimerowy – azotan celulozy, był wystawiany na Światowej Wystawie w Anglii w 1862 roku przez Aleksandra Parkera. Celem jego istnienia była imitacja szlachetnych, luksusowych materiałów, takich jak szylkret, na które był wciąż rosnący popyt, a coraz mniejsze możliwości sprowadzenia. Niestety wizerunek tworzywa sztucznego, jako materiału luksusowego zanikł po II wojnie światowej, na skutek używania go na szeroką skalę, w ogromnej ilości tanich produktów. Na długo zakwalifikowano go jako materiał słabej jakości, małej wartości, o charakterze efemerycznym. Dopiero w latach sześćdziesiątych, a potem osiemdziesiątych dwudziestego wieku zmienił się odbiór społeczny tworzyw sztucznych – obiekty z nich stworzone stały się modne i często kolekcjonowane ze względu na znaczenie historyczne, artystyczne i technologiczne.

Obiekty zawierające tworzywa lub z niego stworzone, stanowią często ponad kilkadziesiąt (!) procent prac wystawianych na czołowych wystawach sztuki współczesnej, jak to miało miejsce na Documenta w Kassel, Biennale w Wenecji, czy International Art Shows in Basel. Najważniejsze instytucje muzealne, takie jak londyńskie TATE Gallery, Victoria and Albert Museum, nowojorskie Muzeum Sztuki Nowoczesnej MOMA, czy monachijska Pinakothek der Moderne mają osobne potężne działy kolekcji dzieł z tworzyw sztucznych. W ok. 100 000 muzeach i instytucjach związanych ze sztuką współczesną i nowoczesną na całym świecie, obiekty wykorzystujące różnego rodzaju tworzywa stanowią duży procent zbiorów. Podobnie jest w kolekcjach prywatnych i w przestrzeni publicznej. Ceny dzieł sztuki współczesnej wykorzystujących tworzywa sztuczne, biżuteria i plastikowe modele związane z filmem, od połowy lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku są coraz wyższe. Na aukcji rzeźbę *Construction in Space No 3* Nauma Gabo sprzedano za 1 252 000 £, zaś lalka Barbie wyprodukowana w 1955 roku została sprzedana na aukcji za 9000 £ i była najdroższą lalką sprzedaną kiedykolwiek na aukcji.

Żaden artysta nie zainteresowałby się materiałami polimerowymi, gdyby nie dawały one tak ogromnych możliwości w tworzeniu dzieł sztuki. Właściwie jest to jedyna grupa materiałów, które mogą być wykorzystywane w nieskończenie różnych postaciach, pozwalając zrealizować nawet najbardziej niekonwencjonalne idee artysty. Tworzywa polimerowe są stosunkowo łatwe w obróbce, a pozwalają tworzyć skomplikowane formy przestrzenne. Są tanie i łatwo dostępne. Są lekkie, co nie zawsze, ale zazwyczaj, jest ich zaletą. W końcowej postaci materiał polimerowy jest już nietoksyczny i całkowicie bezpieczny. Można wybierać je z szerokiej palety kolorów, wykorzystywać ich transparentność, fakturę czy połysk, twardość, elastyczność lub płynność lub samemu tworzyć formy, stosować produkty fabryczne (o wielkim zróżnicowaniu: od wylewanych mas plastycznych, pianek, cienkich folii po płyty różnej grubości), stosować gotowe przedmioty, które decyzją artysty stają się sztuką, czyli ready made lub łączyć je z tradycyjnymi materiałami, takimi jak drewno, płótno, metal, tynk czy kamień.

Naturalnym więc następstwem szerokiego wachlarza możliwości był fakt, że artyści i designerzy sięgnęli po ten materiał. Ilość obiektów stworzonych z użyciem plastików stale się powiększa. W dużej części przypadków niestety artysta posługując się danym materiałem nie jest świadomy procesów przemiany materiału i skutków jego starzenia, zaś kolejny właściciel nie zawsze zdaje sobie sprawę, jak powinien się z obiektem

prawidłowo obchodzić. Dzieła te są nie tylko świadectwem talentu danego artysty, ale i okresu, w których powstały. Dlatego tak ważne jest zachowanie samego materiału, ale też ocalenie designu, autorskiej koncepcji odbitej w stworzonym obiekcie – jednym słowem zachowanie dzieła sztuki, obiektu wzornictwa, czy zwykłego przedmiotu użytku codziennego w pełnym jego autentyzmie. Z różnych powodów okazuje się to trudne.

Zachowanie dziedzictwa sztuki stworzonej z wykorzystaniem tworzyw sztucznych

Zachowanie i konserwacja dzieł sztuki współczesnej ze względu na ich niejednokrotnie kompleksowy charakter stanowi duże wyzwanie dla konserwatorów-restauratorów. Aby opracować strategię interpretacji, ochrony i konserwacji, należy rozpoznać całą sferę niematerialną pracy (*intangible*) - koncepcję, kontekst, rolę elementów sensorycznych, przestrzeni, miejsca i inne. Jednak nadal podstawą jest przeprowadzenie analizy i identyfikacja „ciała” dzieła, a więc warstwy materialnej (*tangible*) i procesów jego degradacji. Szczególnie ważne jest to w przypadku dzieł stworzonych z materiałów, które uległy lub ulegają diametralnej zmianie, a przez to utraciły (lub istnieje duże prawdopodobieństwo, że tak się stanie) swoją pierwotną formę i ekspresję. A takimi są często niekonwencjonalne dzieła stworzone z materiałów polimerowych.

Stan zachowania i żywotność obiektów stworzonych z polimerowych tworzyw sztucznych jest wypadkową wielu czynników. Na niektóre z nich nie mamy wpływu: autorski dobór materiału, nieprawidłowe procesy technologiczne wynikające z twórczej kreacji, połączenie degradujących się wzajemnie materiałów w jednym dziele, dotychczasowe losy obiektu. Jednak na resztę jego „życia” (*lifespan*) możemy mieć wpływ, zapewniając prawidłową profilaktykę poprzez dobór odpowiednich warunków klimatycznych i właściwe postępowanie w trakcie przechowywania, transportu i ekspozycji. Często konieczna jest też konserwacja aktywna, poprzedzona kompleksowymi badaniami i analizą obiektu, w celu nie tylko określenia historii, identyfikacji materiałów i technik, ale też (w przypadku znacznych zmian, ubytków i braków) – znalezienia rozwiązań dotyczących, zgodnego z teorią Cesare Brandiego (twórcy teorii restauracji dzieł sztuki), wizerunku dzieła.

Polimery, te najbardziej podatne na degradację, rozkładają się w bardziej dramatyczny sposób, niż tradycyjne materiały, a w dodatku rozkład ten jest mniej widoczny (to co dzisiaj wygląda świetnie, za pół roku może zamienić się w kupkę kurzu). Muzea szacują jako cel zachowanie obiektu na min. 50-100 lat. W przemyśle średnia trwałość tworzyw to: w budownictwie (np. ramy okien) - 10-15 lat, dla opakowań (folie i arkusze) – 1 rok, mebli – 17 lat. Obiekty stworzone z tworzyw sztucznych, rozpatrując pod względem wpływu temperatury na starzenie, mogą przetrwać od 3 miesięcy do 100 lat w temperaturze pokojowej, w zależności od ilości plastifikatorów, termalnych stabilizatorów i warunków przechowywania. A więc jest o co walczyć.

Dziś niemalże wszystkie narodowe muzea i kolekcje posiadają dzieła zawierające lub stworzone z tworzyw sztucznych. Dostrzegając naglący problem szybkiej degradacji obiektów stworzonych z tworzyw sztucznych, muzea zaczęły przeprowadzać przeglądy, w ramach których sporządza się dokładny opis obiektu wraz z badaniami identyfikacyjnymi, określa stan zachowania oraz charakter i zakres zniszczeń, opisuje warunki przechowywania, by móc ustalić strategię działań czynnej i profilaktycznej konserwacji. W 1995 w British Museum zidentyfikowano 3032 dzieła zawierające tworzywa, w Victoria & Albert Museum 4500 obiektów z tworzyw, w 1993 roku - 12% obiektów było zdegradowanych i wymagających natychmiastowej stabilizacji, 12% wykazywało degradację, tylko ¼ nie wymagało działań konserwatorskich. W Polsce takie kompleksowe przeglądy i badania w muzeach dopiero zaczęto przeprowadzać.

Tworzywa sztuczne w sztuce polskiej

W Polsce, ze względów geograficznych, politycznych i ekonomicznych, ekspansja tworzyw sztucznych w sztuce, wzornictwie i obiektach powszechnego użytku przebiegała nieco inaczej. Niezaprzeczalnym faktem było pewne „opóźnienie” w dostępności i produkcji tworzyw sztucznych w stosunku do krajów Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych. Przed i podczas I wojny światowej przemysł tworzyw sztucznych praktycznie nie istniał. Nowe materiały pojawiły się około 1920 roku, a w sztuce i projektowaniu nieco później. Rozwój zahamował wybuch II wojny światowej.

W 1948 roku zorganizowano I Wystawę Sztuki Nowoczesnej. Sensacyjne wieści z zachodu o tzw. „plastikowej cywilizacji” prowokowały coraz większą ilość twórców do myślenia o użyciu nowych materiałów. Wywołało to lawinę faktycznych i efektywnych eksperymentów bazujących na wykorzystaniu nowoczesnych mediów polimerowych, jak i wprowadzeniu do sztuki elementów gotowych. W kolejnych latach wielu artystów podjęło to wyzwanie.

W pierwszej połowie lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku Tadeusz Kantor zaczął tworzyć w nurcie malarstwa materii obrazy o bardzo grubej fakturze, używając żywicy epoksydowej, bez przestrzegania wszakże rygorystycznych wymogów procesu przygotowania tej dwuskładnikowej, chemoutwardzalnej żywicy. Poskutkowało to różnym stanem zachowania powstałych wówczas prac. Obiekty te nazwał ambalazami, co łączyło w sobie zarówno czynność (opakowywanie), jak i wykorzystanie przedmiotów najniższej rangi. Materiały syntetyczne przeniósł także do teatru. Już w latach pięćdziesiątych tworzył kostiumy m.in. do spektakli *Mq̄twa* czy *Nosorożec*, wykorzystując lateks do budowania pełnych form (tors kobiecy z nagim biustem) lub aplikując barwioną żywicę syntetyczną bezpośrednio na materiał kostiumu. Na początku lat sześćdziesiątych pojawiły się w sztuce Kantora manekiny - figury traktowane jako „proceder wykroczenia, przekaz śmierci, model aktora”. Były to lalki początkowo tworzone z drewna, metalu, tkaniny i polichromowanego lateksu, posiadające szklane oczy i peruki z naturalnych włosów. W 1975 roku manekiny zaczęły odgrywać już rolę kluczową w spektaklu *Umarła klasa*. Ogromna popularność spektaklu, a co za tym idzie - częste przemieszczanie, przenoszenie, pakowanie i niewłaściwe przechowywanie lalek, spowodowały ich destrukcję. Wówczas Kantor zdecydował się na zmianę materiału i w 1989 roku powstały kolejne dwa komplety (sceniczny i ekspozycyjny), tym razem wykonane z polichlorku winylu. Ten materiał wydawał się trwalszy, mniej wrażliwy, stabilniejszy, a ponadto pozwalał na precyzyjne odwzorowanie skóry dłoni czy stóp, z wyraźnie widocznymi liniami papilarnymi i fakturą ludzkiej skóry. W ramach wspomnianego wyżej projektu naukowego przeprowadzono szczegółowe analizy obu kompletów manekinów: badania mikrochemiczne, zdjęcia w świetle przechodzącym, zdjęcia w świetle odbitym, zdjęcia UV, jak również szereg badań instrumentalnych z wykorzystaniem technik FTIR, FTIR-ATR i spektroskopii Ramana. Dodatkowo wykonano pomiary DSC (różnicowa kalorymetria skaningowa), GPC (wykluczająca chromatografia żelowa) oraz NMR (spektroskopia jądrowego rezonansu magnetycznego). Wykazały one, że materiałem konstrukcyjnym pierwszego zestawu manekinów był kauczuk styrenowo-butadienowy, a w niektórych przypadkach również kauczuk naturalny. Poza tym zastosowano poliuretan, tkaninę bawełniano-poliestrową (najprawdopodobniej zawierającą poli(tereftalan etylenu) – elano-bawełna) oraz ludzkie włosy. Nowsze manekiny zostały wykonane z poli(chlorku winylu) – PVC plastyfikowanego ftalanem dibutyli. Zniszczenia w przypadku obu kompletów były spowodowane nie tylko intensywnym używaniem w trakcie spektakli. Z racji historii i burzliwych dziejów teatru Cricot 2 i zmieniającej się jego lokalizacji, manekiny były przechowywane w różnych warunkach, narażone na wahania wilgotności i temperatury oraz bezpośrednią ekspozycję na światło, tlen, ozon i inne gazy. Te czynniki

oraz bieżące naprawy i oczyszczanie niewłaściwymi środkami wywołały łuszczenie, pękanie i inne oznaki starzenia poszczególnych elementów. W przypadku pierwszych manekinów warstwa karnacyjna, w założeniu jasnowoskowa o chłodnym odcieniu, pełna była plam i przebarwień, spękań i ubytków. Próby zamalowywania zniszczeń farbą akrylową nie dawały satysfakcjonujących rezultatów, dlatego po latach prób łagodzenia skutków degradacji, Kantor, jak już wspomniano, zdecydował o zmianie elementów na nowe, trwalsze. Polichlorek winylu okazał się faktycznie bardziej odpornym materiałem, ale nie uniknięto błędów, zarówno w trakcie tworzenia lalek, jak i podczas używania, transportu i przechowywania obiektów. Tu, oprócz zabrudzenia powierzchni, pęknięć, odłamań, miejscowych rozwarstwień i odspojeń warstw pojawił się problem zmiany koloru z blade-woskowej o chłodnym odcieniu na czerwoną, miejscami bordową. Zmiany materiału postępują nadal. Od 2005 roku rozpoczęto prace nad odpowiednim zabezpieczeniem i przechowywaniem obiektów w magazynach Cricoteki,

Artystą, który chętnie eksperymentował z tworzywami sztucznymi był też Jan Tarasin - malarz, świetny technolog, wykładowca akademicki i rektor warszawskiej ASP. Już od początku lat sześćdziesiątych jego malarstwo, tworzone w tradycyjnych materiałach i technikach, zaczęło się zmieniać, stało się bardziej mięsiste, grube, fakturalne, o zgaszonej kolorystyce. Przełomem okazało się uczestnictwo w 1966 na I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach, zorganizowanym w jednych z największych polskich zakładów chemicznych, na którym eksperymentowało wielu artystów. Tarasin, wykorzystując nowe możliwości techniczne, materiałowe oraz sprzyjającą atmosferę otwarcia na eksperymenty, zapoczątkował słynny cykl prac *Przedmioty policzone*. Stworzył tam również obraz eksperymentalny tzw. *Tablicę prób*, oraz *Mały rocznik statystyczny*, który miał złożoną strukturę i stanowił kompilację różnych form z tworzyw sztucznych i innych elementów, które artysta pojedynczo wklejał, bądź wtapiał w podobrazie. Przygoda z nowymi materiałami, przede wszystkim z tworzywami sztucznymi, rozpoczęta w Puławach, była przez niego kontynuowana przez kolejne lata, co doprowadziło do powstania całej serii kompleksowych obiektów trójwymiarowych, wyjątkowych w twórczości Tarasina, jak również bardzo wyróżniających się na tle tworzonych wówczas w Polsce obiektów artystycznych. Do najciekawszych należą reliefy. Badania technologiczne nad tymi obiektami wskazały, że były to dzieła tworzone w autorskiej, eksperymentalnej technice. Artysta w pierwszej fazie tworzył negatyw ze zwykłej plasteliny, w której płaszczyźnie wyciskał formy, rył i rysował, odbijał różne przedmioty - fragmenty dziecięcych zabawek - laleczek, klocków, samolotów, koralików, przedmiotów użytku codziennego. Następnie sporządzał masę, którą zalewał negatyw, a po jej scaleniu naklejał na cienkie płótno. Po czym rozdzielał pozytyw od negatywu, a otrzymany relief opracowywał malarsko i dla większej, jak się wydawało, stabilności naklejał na płytę pilśniową. Innego rodzaju prace były kompilacjami wklejonych na różne podłoża elementów gotowych, najczęściej wykonanych z różnego rodzaju plastików, zazwyczaj modyfikowanych przez artystę termicznie lub przy użyciu rozpuszczalników, lub małych form własnoręcznie wylewanych z tworzyw sztucznych i wklejanych w kompozycję. Niejednokrotnie wykorzystywał to, co miał „pod ręką”, nie zastanawiając się zapewne nad przyszłością dzieła stworzonego z tych materiałów. Obiekty zostały poddane kompleksowym badaniom. Analizy mikrochemiczne pozwoliły nam ustalić rodzaj i charakter płótna, farb, klejów, chemiczny skład masy reliefowej i negatywowej, dodanych elementów, określić stratygrafię warstw technicznych. Dzięki dokumentacji fotograficznej w świetle VIS, UV i IR oraz mikrofotografii ustaliliśmy różnorodność mediów, szczególnie zastanawiających swoją nieregularnością rozłożenia werniksów i lakierów powierzchniowych. Do identyfikacji tworzyw sztucznych użyto nowoczesnych metod identyfikacji instrumentalnej: FTIR, ATR-FTIR, Raman spectroscopy, DSC, GPC, NMR, SEM-EDS, TGA, HPLC, GC/MS, CT scan. Na podstawie tych badań stwierdzono m.in., że drobne elementy gotowe, wklejane w kompozycje, były zrobione z różnych materiałów, ale przede wszystkim polistyrenu ataktycznego oraz żywicy



styrenowo-akrylowej. Część z nich artysta pokrywał warstwami barwnymi – farbami olejnymi, akrylowymi, ftalowymi lub syntetycznymi lakierami. Dla zróżnicowania faktury i połysku powierzchni wylewał emalię olejną produkowaną przemysłowo, rozcieńczoną terpentyną z dodatkiem farb artystycznych. Masa reliefów bazowała na polioctanie winylu – medium wyjątkowo niekorzystnie zmieniającym się w czasie. Jego użycie w konsekwencji sprawiło, że obiekty te były bardzo wrażliwe i trudne do konserwacji (przykładowo wrażliwość na temperaturę powyżej 40°C), która miała miejsce na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki w Warszawie (2015-17). Wśród wielu problemów, kolejnym okazał się brak wielu przyklejanych elementów z tworzyw sztucznych, stanowiących ogromny uszczerbek wartości zarówno artystycznej, historycznej jak i estetycznej dzieł. Żaden z nich się nie zachował. Na podstawie wiedzy technologicznej, kwerendy materiałów archiwalnych oraz zachowanego na płótnie oryginalnym dokładnego obrysu zagubionych kształtów, zdecydowano się na ich rekonstrukcję. Ekspresja tych dzieł, polegająca na kompilacyjnym działaniu formy, koloru i układu kompozycyjnego tych przestrzennych dzieł została przywrócona.

Zafascynowana tworzywami sztucznymi była też rzeźbiarka Alina Szapocznikow. Poszukiwała „materiału, który mogłaby kształtować od razu, własnoręcznie inkrustować, krótko mówiąc pozwalającego na większą samodzielną” i takim materiałem okazały się tworzywa polimerowe. Używała barwnych żywic, niekiedy z dodaniem efektów świetlnych tworząc m.in. odlewy własnego ciała i ciała syna – Piotra. Już na początku lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku obok rzeźb wykonanych z tradycyjnych materiałów, takich jak gips, brąz, czy kamień, Szapocznikow pokazuje rzeźby wykonane w zupełnie nowym tworzywie - cemencie plastycznym (powoli zastępująca i wiążąca masa pomysłu inż. Lipowskiego z Politechniki Warszawskiej). Prawdopodobnie pierwszą rzeźbą z tworzyw był *Rozłupany*, asamblaż zrobiony z żywicy poliestrowej oraz metalowych sztab. Wyjazd do Paryża i kontakt z kręgiem artystów związanych z Nowym Realizmem, szczególnie zaś z krytykiem Pierrem Restany’em oraz z twórcami Arman’em, Christo czy César’em stał się dla artystki kolejnym bodźcem do prowadzenia eksperymentów z tworzywami, szczególnie poliuretanem i poliestrem. Już w 1962 roku Szapocznikow wystawiła na Biennale w Wenecji rzeźbę *Krocząca gwiazda*, wykonaną z żywicy poliestrowej. Poliester upodobała sobie szczególnie ze względu na możliwość uzyskania transparentnej lub w łatwy sposób barwionej masy, w której mogła odlewać formy, wtapiając lub wypełniając je innymi materiałami – gazą, tkaniną szklaną, gazetami, fotografiami. Materiał ten (zarówno bezbarwny, jak i kolorowy) wykorzystywała w wielu dziełach – m.in. w pracach *Usta Iluminowane I*, 1966 (poliester barwny, metal, instalacja elektryczna), *Iluminowana*, 1966/1967 (gips, poliester barwny, instalacja elektryczna), *Portret wielokrotny (dwukrotny)*, 1967 (granit, poliester barwny), *Stan nieważkości - Na śmierć Komarowa*, 1967 (poliester, gaza, metal, fotografia) czy *Nowotwory uosobione*, 1971 (poliester, gaza, gazeta). Połączenie tak różnych materiałów wpłynęło, zazwyczaj niekorzystnie, na stan zachowania obiektów. W wielu rzeźbach transparentność i barwa, wbrew założeniom artystki, ulegała z czasem znacznej zmianie powodując nieczytelność zalanych w bloku żywicy fotografii czy fragmentów gazet. Kolejnym używanym przez artystkę tworzywem był poliuretan, który barwiła, tworząc miękkie i obłe formy powstałe w wyniku spienienia polimeru. „Praca w poliuretanie odbywała się szybko i towarzyszyło jej ogromne napięcie. W ciągu jednego dnia mogliśmy stworzyć nawet trzy rzeźby. Oczywiście przed tym robiliśmy mnóstwo prób.” - pisała. Użycie poliuretanu wiązało się jednak z mniejszą kontrolą efektu końcowego. Szapocznikow tworzyła też rzeźby bez uprzedniego wykonania formy - tak powstawały jej największe obiekty, np. seria *Ekspansje* (1968-70). Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych powstały prace takie, jak *Duża plaża*, 1968 (poliester, poliuretan barwny, konstrukcja drewniana), *Popiersie bez głowy*, 1968 (poliester, poliuretan), cykl *Nowotwory uosobione*, 1971 (poliester, wata szklana, gazety, gaza). Ostatnie wymienione obiekty (w tym cykl) zostały kompleksowo przebadane w ramach wspomnianego wyżej projektu. Dziś wiele z dzieł Szapocznikow wykazuje stan zachowania różny od tego, jaki zakładała artystka.

Zakończenie

Sztuka współczesna, również ta tworzona z wykorzystaniem tworzyw syntetycznych, stanowi ważną część naszego dziedzictwa kulturowego. Głównym powodem podejmowania i rozwijania działań konserwatorskich nad tworzywami jest wrażliwość wielu z nich, szczególnie tych, których proces degradacji został już zainicjowany. Jest to wyjątkowa wrażliwość, porównując z innymi materiałami organicznymi jak papier, skóra, czy tkaniny. Konstruowanie projektów konserwatorskich z uwzględnieniem szerokiego zakresu badań, konserwacji profilaktycznej i aktywnej ma na celu jedno - zachowanie dzieł w ich warstwie materialnej i niematerialnej (koncepcji, designu i intencji artysty), ale też, co szczególnie ważne w przypadku tworzyw - informacji o dzisiejszych materiałach i technologiach.

Można powiedzieć, że sztuka stworzona z wykorzystaniem tworzyw syntetycznych jest sztuką „w procesie”, ale jest to proces zazwyczaj niezamierzonej przez artystę destrukcji. Istnieje pilna potrzeba zajęcia się tym dziedzictwem, bo możemy przegrać z czasem wobec nieznosnej zmienności materii tworzyw sztucznych.



Przypisy

¹ Projekt 2011/01/B/HS2/06182 zatytułowany *Innowacje i nowe technologie konserwacji dotyczące badań i ochrony dzieł sztuki z tworzyw sztucznych. Zrównoważony rozwój poprzez budowanie bazy wiedzy dla badań identyfikacyjnych, metodyki konserwacji i ekspozycji w kolekcjach i przestrzeni publicznej*. Kier. dr Monika Jadzińska. Główne cele projektu: wyznaczenie standardów, określenie i propozycje rozwiązań problemów ochrony dzieł sztuki z tworzyw sztucznych poprzez synergię działań identyfikujących oraz ustalenie metodyki postępowania na polu opieki, konserwacji i ekspozycji, stworzenie aktualnej metodologii identyfikacji i modelu dokumentacji wraz z wdrożeniem. Wyniki zostaną opublikowane w monografii przygotowywanej przez autorkę niniejszego artykułu (wydanie planowane w 2018 r. przez ASP w Warszawie). Projekt realizowany przy współpracy z: wydziałami Chemii Politechniki Warszawskiej i Uniwersytetu Warszawskiego, SGGW, a także instytucjami kultury, takimi jak: Narodowa Galeria Zachęta i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Cricoteka Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora w Krakowie, Fundacja Galerii Foksal w Warszawie, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Galeria Propaganda i Galeria Salon Akademii w Warszawie. Przebadano obiekty 13 czołowych artystów polskich tworzących od lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku po dziś dzień.

² Charlotte Fiell and Peter Fiell, *Plastic dream* (London: Fiell Publishing Company, 2009), 7.

³ Smithsonian American Art Museum, dostępny 25 lipca 2015, <http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=378>.

⁴ Yvonne Shashoua, *Conservation of plastics* (Oxford: Butterworth-Heinemann, 2008), 22.

⁵ Friederice Waentig, *Plastics in Art. A study from the conservation point of view* (Petersburg: Michael Imhof Verlag, 2008), 20.

⁶ Yvonne Shashoua i Clare Ward, "Plastic: modern resins with ageing problems," w *Preprints of the SSCR's second resins conference in Aberdeen*, 1995, red. Margot Wright i Joyce Townsend (Edinburgh: SSCR, 1995), 33-37.

⁷ "Collection survey. In what condition are my artefacts? Case studies," red. Mauro Bacci, w *POPART. Preservation of Plastic Artefacts in Museum Collections*, red. Bertrand Lavédrine, Alban Fournier i Graham Martin (Paris: Editions du CTHS, 2012), 109-113. CTHS - Comité des travaux historiques et scientifiques.

⁸ Tadeusz Kantor, "Teatr Śmierci," w *Pisma, t. 2 Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, wybrał i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz (Wrocław – Kraków: Zakład Narodowy im. Osolińskich, 2005), 13.

⁹ Wywiad z Barbarą Paluch-Nowak i Elżbietą Bień-Kalembą z Teatru Starego, wykonawczyniami odlewów głów, dłoni i stóp manekinów Tadeusza Kantora z *Umarłej klasy*, przeprowadzony przez dr Monikę Jadzińską 14 czerwca 2013. Archiwum WKiRDS.

¹⁰ "Wywiad z Aliną Szapocznikow," rozmawiała Barbara Henkel, *Sztandar Młodych*, 15 lipiec 1960, 1-2.

¹¹ Pierre Restany, „Alina Szapocznikow - odwieczna mowa ciała,” w *Alina Szapocznikow 1926-1973* (Warszawa: Narodowa Galeria Sztuki „Zachęta”, 1998), 33-38. Kat. wyst. Koncepcja Anda Rottenberg, red. naukowa Zofia Gołubiew.

¹² „Wywiad z P. Stanisławskim, rozmawiała J. Pużyńska.” *Pokaz. Pismo Krytyki Artystycznej* nr 23 (1998): 27.

¹³ Monika Jadzińska, "Artist's experiments with new materials in works of art: How to preserve intent and matter," w *Authenticity in Transition, Changing Practices in Contemporary Art Making and Conservation*, red. Emma Hermens i Robertson Frances (London: Archetype Publications, 2016), passim.

Bibliografia

“Collection survey. In what condition are my artefacts? Case studies.” Red. Mauro Bacci. W *POPART. Preservation of Plastic Artefacts in Museum Collections*, red. Bertrand Lavédrine, Alban Fournier and Graham Martin, 109-113. Paris: Editions du CTHS, 2012.

Fiell, Charlotte and Peter Fiell. *Plastic dream*. London: Fiell Publishing Company, 2009.

Jadzińska, Monika. “Artist’s experiments with new materials in works of art: How to preserve intent and matter.” W *Authenticity in Transition, Changing Practices in Contemporary Art Making and Conservation*, red. Hermens i Robertson Frances. London: Archetype Publications, 2016.

Kantor, Tadeusz. *Pisma, t. 2 Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*. Wybrał i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz. Wrocław – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2005.

Restany, Pierre. „Alina Szapocznikow - odwieczna mowa ciała.” W *Alina Szapocznikow 1926-1973* (Warszawa: Narodowa Galeria Sztuki „Zachęta”, 1998), 33-38. Kat. wyst.

Shashoua, Yvonne. *Conservation of plastics*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2008.

Shashoua, Yvonne and Clare Ward. “Plastic: modern resins with ageing problems.” W *Resins Ancient and Modern. Preprints of the SSCR’s second resins conference in Aberdeen*, 1995, red. Margot Wright i Joyce Townsend, 33-37. Edinburgh: SSCR, 1995.

Smithsonian American Art Museum. Dostępny 25 lipca 2015, <http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=378>.

Waentig, Friederice. *Plastics in Art. A study from the conservation point of view*. Petersburg: Michael Imhof Verlag, 2008.

„Wywiad z Aliną Szapocznikow.” Rozm. przepr. Barbara Henkel. *Sztandar Młodych* 15 lipiec 1960, 1-2.

„Wywiad z P. Stanisławskim, rozmawiała J. Pużyńska.” *Pokaz. Pismo Krytyki Artystycznej* nr 23 (1998).

Wywiad z Barbarą Paluch-Nowak i Elżbietą Bień-Kalembą z Teatru Starego, wykonawczyniami odlewów głów, dłoni i stóp manekinów Tadeusza Kantora z *Umarłej klasy*, przeprowadzony przez dr Monikę Jadzińską 14 czerwca 2013. Archiwum WKiRDS.

ENGLISH SUMMARY

Monika JADZIŃSKA

THE UNBEARABLE VARIABILITY OF MATTER: PLASTICS IN ART

The preservation of modern and contemporary works of art has become a real challenge for our age. Conservators have to respond to the needs of the culture and sustainable development today, when we must inevitably extend care and protection to contemporary heritage in the face of globalisation and the transformation of civilization. This requires the synergy of intellectual and scientific potential and implementation of innovative research and modern technological solutions. The multiplicity of forms, ideas, tangible and intangible aspects of contemporary artworks force us to take a different approach in taking care of such work of art. This includes detailed research to recognize the material, technique, concept, context; preventive, active conservation, and conservation through the documentation (including interviews with artists and their associates).

This is particularly important for objects created with modern materials, in particular plastics. Plastics are prevalent today, affecting the standard of living and aesthetics in the culture and art of the 19th to 21st century. They have been, they are and they obviously will continue to be used by artists of different disciplines to create various forms of visual art, as the main means of expression, and the material. From the 1930s, synthetics in various forms can be found in the collections and the public space. Plastics have been a part of our cultural heritage and of social life for over a hundred years. They are, however, customarily still treated as 'young', and therefore more durable than traditional material. In fact, the opposite is true.

The project dedicated to complex care of the plastic legacy in Poland, financed from the resources of the National Centre for Science, started in 2011 and the aim of it was to build a body of knowledge on plastics in works of art in Poland on the basis of interdisciplinary research for identification and establishing the methodology of maintenance, preservation and exhibition. The implementation through analytical tests was carried out in the form of case studies of the works of leading Polish artists using plastics in various periods. Analytical and instrumental tests allow the kind of material and its chemical composition to be determined, and therefore recognition of the techniques and technology, the stage of ageing and the cause of the damage. These determine the choice of the materials and conservation methods. At the same time, humanistic knowledge was augmented by a holistic approach, assessment and adapting to the needs: the history of plastic objects in Polish contemporary culture, their context, and the intentions of artists.

The article presents the result of the project and a short outline of the history of the use of plastics in art, including Polish art, presenting examples of specific works (Tadeusz Kantor, Jan Tarasin, Alina Szapocznikow) and problems related to their preservation, conservation and exhibition.

Monika SUPRUNIUK

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki

CZY SZTUKA MOŻE PODLEGAĆ TYM SAMYM PRAWOM RYNKU CO SMARTFON? KONTEKSTUALIZM W KONSERWACJI I RESTAURACJI NOWYCH MEDIÓW

„chodzi ostatecznie o to,
a jest to wielki projekt nowoczesności, żeby
człowiek był w stanie wyrwać coś z czasu”¹

Wstęp

W przeciągu zaledwie ostatnich kilkudziesięciu lat ludzie wytworzyli palącą potrzebę wykonywania i przechowywania bezpośredniego, najczęściej wizualnego zapisu ze zdarzeń, które przeżywają. Z drugiej strony dostępne możliwości techniczne jeszcze bardziej tę potrzebę podsycały.² Podobno 10 % wszystkich zdjęć stworzonych przez człowieka powstało w ciągu ostatnich 12 miesięcy.³ Bez wątpienia ma na to wpływ wszechobecność urządzeń do taniej, prostej i natychmiastowej rejestracji obrazu i dźwięku. Nowe media, które właśnie przestają być nowe,⁴ ukradkiem przeniknęły do galerii i muzeów sztuki. W bardzo krótkim czasie stały się integralną częścią większości wystaw i ekspozycji. Co więcej same wystawy i muzea zmieniły swoją formułę. Od wielu lat funkcjonują równolegle do rzeczywistości, w świecie wirtualnym. Lev Manovich w jednym z wywiadów zauważa: „Nadav Hochman, pokazał, w jaki sposób sam Instagram stanowi medium w takim sensie, w jakim medium był np. film, warunkujący to, co i jak można pokazać ze względu na uwarunkowania technologiczne. Instagram wymusza kwadratowy format zdjęcia, ale – co już mniej oczywiste – skłania również do publikowania zdjęć, które odnoszą się do aktualnego momentu. Oczywiście, mamy w tym przypadku do czynienia z pewnymi założeniami, z pewną ideologią, ale nie to jest najważniejsze. Najważniejsze jest to, że Instagram, jak każde medium w przeszłości, wytwarza pewne konwencje, które strukturyzują dane. Kiedy spojrzysz się na Instagram, można dostrzec funkcjonujący tam szczególny język wizualny. Jasne, jest tam sporo przypadkowych, codziennych zdjęć, ale jest też mnóstwo takich, które wpisują się w określone kategorie: modne buty, zdjęcia od pasa w górę, zdjęcia tego, co jest na stole.”⁵

Terminem „medium” określamy pośrednik, czyli narzędzie do przekazywania informacji.⁶ Tradycyjnie może to być materiał lub technika stosowana przez artystę. Rodzaj zastosowanego medium umożliwia wyodrębnienie gatunków twórczości artystycznej, np. malarstwa, rzeźby, filmu lub wideo. Wachlarz mediów wykorzystywanych współcześnie wydaje się szerszy niż kiedykolwiek. Mogą to być zarówno tradycyjne farby olejne, czy taśma filmowa, jak i komputer, smartphone lub VR (z ang. *virtual reality*). Media to również narzędzia masowej komunikacji. Mediami nazywamy radio, telewizję, Internet. Jednym z popularniejszych zastosowań tego terminu jest określenie „media społecznościowe” (z ang. *social media*).

Przykładem przenikania się tych znaczeń narzędzi ekspresji artystycznej ze sposobami masowej komunikacji, są dzieła nazywane z ang. *time-based media*. Podstawową cechą tych dzieł jest trwanie w czasie: „Z tego powodu w odniesieniu do sztuki zawsze podkreślam, że (...) mamy do czynienia z pojmowaniem mediów jako strukturalnie opartych na czasie, jako rzeczy zorientowanych na proces, jak choćby film, który kształtuje się w czasie”.⁷ Time-based media to też dzieła wykorzystujące technologię, najczęściej tym terminem określamy film, wideo, pokazy slajdów, czy sztukę komputerową. Autorka poniższe rozważania oparła na teoretycznych studiach i analizie badań własnych uzyskanych w wyniku realizacji pracy doktorskiej pt. „(Nie)zmiennność. Konserwacja analogowych mediów sztuki audiowizualnej”.⁸ Przeprowadzona konserwacja filmu zrealizowanego przy pomocy aparatu Oko Kazimierza Prószyńskiego posłużyła jako *case study* i punkt wyjścia do wyprowadzenia niektórych tez zawartych w niniejszym artykule.⁹

Archeolodzy mediów

Znajomość historii nowych mediów może ułatwić konserwatorom, czy osobom odpowiedzialnym za zachowanie time-based media, wypracowanie nowych koncepcji i strategii działania. Zrozumienie znaczenia, kontekstu i sposobu funkcjonowania mediów jest podstawowym zadaniem dla tych, których celem będzie zachowanie ciągłości w czasie współczesnych dzieł sztuki. Badania archeologiczne i historyczne nad tradycyjnymi mediami sztuki pozwalają nie tylko ustalić datę powstania dzieła, np. na podstawie analizy jego materialnych komponentów, ale również będą pomocne w określeniu niemniej ważnego wyznacznika każdego dzieła, a mianowicie kontekstu społeczno-gospodarczo-kulturowego jego powstania.

Media, czy inaczej dominujące narzędzia techniczne służące do przekazywania informacji między ludźmi, bezsprzecznie mają ogromny wpływ na kształt naszej rzeczywistości. Sztuka w rozumieniu Marshalla McLuhana, jednego z pierwszych teoretyków elektrycznych mediów, jest „nierozzerwalnie związana z systemem komunikacji (zwłaszcza z dominującymi w danej epoce środkami przekazu), a także może być rozumiana dosłownie jako język (tzn. jeden ze sposobów komunikacji).”¹⁰ McLuhan był zwolennikiem determinizmu technicznego. Uważał, że współczesny mu świat w niespotykanym dotąd stopniu zdominowany jest przez ciągły postęp i technologię. Zdaniem McLuhana, dzięki intensywnemu oddziaływaniu mediów elektronicznych, człowiek zyskał możliwość osiągnięcia naturalnej (właściwej społeczeństwu przedpiśmiennemu) równowagi między wszystkimi zmysłami.¹¹ Według kanadyjskiego badacza jednym z takich narzędzi stała się telewizja, która wymaga od odbiorcy zaangażowania wielu zmysłów jednocześnie. Podczas gdy do tej pory był to przeważnie tylko jeden ze zmysłów, wzrok lub słuch. Ponadto uważał on, że nowe media mogą ostatecznie zakończyć hegemonię wzroku i zapewnić odbiorcom współdziałanie kilku zmysłów jednocześnie. Pozwolą każdemu głębiej odczuwać otaczający świat. Spopularyzowany przez McLuhana termin „globalna wioska” odnosi się nie tylko do rozwoju sposobów komunikacji na masową skalę, ale właśnie do możliwości odrodzenia społeczeństwa plemiennego, istniejącego przed wynalezieniem pisma, czyli społeczeństwa komunikującego się przy pomocy więcej niż jednego zmysłu - medium.

Świat, dzięki elektronicznym mediom zamienił się w „globalną wioskę”, której „najważniejszą cechą jest odwołanie do naturalnego poczucia jedności, zniszczonego przez wynalezienie pisma i druku oraz związaną z nimi dominację wizualności.”¹² Przekazniki elektroniczne silnie wpływają na tożsamość człowieka, będąc rozszerzeniem naszego systemu nerwowego. Mają też bezpośredni wpływ na nasze reakcje zmysłowe. Za sprawą mediów ciało ludzkie zostaje „rozszerzone”, a jednocześnie „amputowane”. Przekazniki kształtują nasze środowisko i sposób percepcji, stają się ważniejsze nawet od informacji, którą przekazują – „the medium is the message”. McLuhana w *Understanding Media: The Extensions of Man* pisał: „the content of any medium is always another medium. The content of writing is speech, just as the written word is the content of print, and a print is the content of telegraph.”¹³ Kontynuując, telewizja wywodzi się z filmu, film z fotografii, a fotografia z malarstwa. Tak rozumiana ewolucja mediów wskazuje ciągłość i zależność między następującymi po sobie wynalazkami technicznymi. Analiza tych zmian może wpływać nie tylko na zrozumienie sfery psychologicznej człowieka, ale również na wymiar społeczny sztuki, a co za tym idzie również na jej zachowanie i konserwację, zwłaszcza w kontekście myślenia o przyszłej formie dzieła, czyli jego ciągłości w czasie.

Diametralnie inną koncepcją badań mediów, interesującą być może również z punktu widzenia konserwacji dzieł sztuki (bo podważającą linearność rozwoju technologii), jest teoria Sigfrieda Zielinskiego, przewrotnie nazwana przez samego autora „an-archaeologią”. Zielinski w eseju „Media Archeology” (1996) przekonuje, że badania mediów nie powinny dążyć do ustanawiania doktryn, a powinny skupiać się na działaniu („form of activity”). Analiza przypadków umożliwia stworzenie „variantology of the media”. Zielinski wyobraża sobie historię mediów jako labirynt składający się z niezliczonych indywidualnych wariacji.¹⁴ Porównuje badania mediów do paleontologii, która zakłada, że „notion of continuous progress from lower to higher, from simple to complex, must be abandoned, together with all the images, metaphors, and iconography that have been - and still are - used to describe progress.”¹⁵ Koncepcja opiera się na założeniu, że historyczne warstwy nie są uformowane idealnie horyzontalnie, jedna nad drugą. Napotykają na swej drodze przeszkody, lub mogą niespodziewanie zmienić kierunek biegu. Badania geologiczne dowodzą, że w przeszłości wielokrotnie dochodziło do eliminowania różnorodności.¹⁶ Zamiast ciągłego rozwoju, pogłębiania różnorodności i kompleksowości, natura czasami wykonuje krok wstecz. Zasada ta według Zielinskiego dotyczy również ewolucji mediów. Badacz uważa, że historia mediów nie jest wypadkową przewidywanego i koniecznego postępu, od prymitywności do zaawansowania. Zielinski nie wskazuje na żaden osadzony w jednym historycznym punkcie początek, którym w przypadku historii mediów jest wynalazek fotografii, kina, itp. Tym samym Zielinski zajmuje diametralnie inne stanowisko niż McLuhan. Nie przedstawia historii mediów jako ciągłego pogłębiania różnicowania i komplikowania, lecz tak jak pozostali archeolodzy mediów - sprzeciwia się idei linearnego rozwoju technologii.

Z kolei Erkki Huhtamo postrzega historię mediów jako powtarzające się klisze, banały i konwencje, odnoszące się do samych mediów, technologii i użytkowników. Według Huhtamo te powtarzające się koncepty to ideologiczne i kulturowe konstrukty. Można za to obwiniać przemysł i korporacje, które odgrywają znaczącą rolę w ich tworzeniu. Za sprawą kampanii reklamowych jesteśmy poddawani powtarzającemu się cyklowi doświadczeń, bazujących zarówno na marzeniach, jak i na niepokoju. Koncepcja Huhtamo przywodzi na myśl „an uncanny sense of déjà vu” Toma Gunninga.¹⁷ Gunning, pod koniec dwudziestego wieku, zauważył tę samą sprzeczność związaną z rozwojem technologii komunikacji, co Freud pod koniec wieku dziewiętnastego. Odległości między ludźmi zostały skrócone dzięki wynalazkom technicznym (np. telefon), ale za sprawą kolejnych nowoczesnych technologii (np. linie kolejowe, promy oceaniczne) zostały praktycznie w tym samym czasie znacznie wydłużone. Koncepcja Huhtamo stawia cykliczność ponad chronologię, a powroty (ponowne wystą-

pienie) ponad unikatowość. Przeszłość nie istnieje, jest konstruktem, selekcją wielu przeszłości, które miały miejsce, lub mogły mieć miejsce. „The archeology of knowledge, as we have learned from Foucault, deals with discontinuities, gaps and absences, silence and ruptures, in opposition to historical discourse, which privileges the notion of continuity in order to re-affirm the possibility of subjectivity.”¹⁸ Thomas Elsaesser krytykuje badania nad historią (nie tylko mediów) głównie za jej linearną chronologię. Z jego perspektywy archeologia mediów może być rozumiana jako krytyka narracji. Elsaesser nalega, aby historycy mediów zaprzestali opowiadać wciąż te same „historyjki”, wskazywać pionierów i „pierwszych” wynalazców, czy też bezkrytycznie przyjmować utarte teorie. Możliwą alternatywą dla narracji historycznej, według Elsaessera, są bazy danych, powstające obecnie repozytoria cyfrowe, strony internetowe i mediateki. Inicjatywy doby Internetu zawdzięczają swój byt masowej digitalizacji zbiorów instytucjonalnych oraz prywatnych kolekcji. Może koniec końców to internauci-archeolodzy będą tymi, którzy zdemontują linearny i narracyjny model badań nad mediami?

Nowe spojrzenia

Jednym z pierwszych wyrazów tych tendencji był Early Film Movement, założony w wyniku kongresu FIAF¹⁹ w Brighton w 1978 roku. Ruch ten zrodził się z ciekawości i szacunku do dawnej muzyki filmowej oraz jej autorów. Podczas kongresu pokazano materiały filmowe sprzed 1906 roku w ramach sympozjum *Cinema 1900-1906* (znane jako *Brighton Project*). Wydarzenie to dało początek New Film History. Od tej pory, aby zdefiniować pojęcia kina, nie wystarczyło już poprzestać na bazinianowskim pytaniu - „what is cinema?” Metodykę badań nad time-based media rozszerzono o kolejne: kiedy? (when?) i gdzie? (where?) jest kino. Nowe pytania uwydatniły znaczenie kontekstu w zrozumieniu fenomenu najstarszych zabytków filmowych. Tym samym wczesne kino przestało być prymitywne. Zaczęto rozumieć je jako osobną formę wyrazu, a nie jedynie zapowiedź czegoś większego. Poddano w wątpliwość wiele utartych do tej pory stwierdzeń. Począwszy od periodyzacji historii kina, po odkrycie wielu zapomnianych pionierów. Spowodowało to odrzucenie mitu „pierwszego wynalazcy”. Zaczęto postrzegać film jako obiekt „archeologiczny”. Ian Christie zauważył, że: „crucially, what began as a movement to study these [pre-1906] films empirically - to look at them as archaeological objects - soon became an exploration of their context - of production, circulation and reception - and thus necessarily a study of what no longer existed - namely the vast bulk of these film texts and their places and modes of screening.”²⁰

New Film History może przywoływać na myśl inny ruch z lat osiemdziesiątych - New Historicism, który dotyczył badań nad literaturą. Podstawą tego ruchu była kontekstualizacja. Podobnie jak w badaniach filmowych, pod lupę zaczęto brać niefilmowe materiały, dane społeczno-ekonomiczne, psychoanalizę, niedopuszczane wcześniej do głosu narracje, etc. Reprezentanci tej nowej dyscypliny prowadzili badania nad filmem i kinem opracowując całą instytucję, jej praktykę wystawienniczą i stworzoną na tej podstawie przestrzeń społeczno-kulturalną.

Obecnie tego typu formy prowadzenia badań znajdują zastosowanie nie tylko do okresu „pre-cinema” ale również do innych dekad kina, jak i analizy pozostałych mediów audiowizualnych. Dzięki tym badaniom poddano w wątpliwość dominantę obrazu, strony wizualnej time-based media. Zaczęto przywiązywać uwagę do jego innych komponentów - dźwięku, wrażeń dotykowych w relacji z praktykami doświadczania kina, ekspozycji wystawienniczej, czy obcowania ze sztuką za pośrednictwem komputera. „W badaniu dyspozytywu należy więc uwzględnić zagadnienia związane z szeroko pojętą recepcją, którą determinuje nie tylko wykorzystana technologia i specyficzna architektura, w ramach której film jest wyświetlany, ale także pozycja odbiorcza

determinowana m.in. przez zmienne historycznie i zależne od rozmaitych kontekstów instytucjonalnych (produkcyjnych), tych związanych z określonymi sposobami prezentacji filmu, ale też uwzględniających np. rolę otaczających filmy dyskursów, nawyki i kompetencje odbiorcze.”²¹ Nowa dyscyplina poddała w wątpliwość tradycyjne spojrzenie na kino, kwestionując jego chronologię, genealogię i teleologię. Podważając to, co uważane jest od dawien dawna za dogmatyczne. Coraz popularniejsze, a nawet modne, stało się poddawanie w wątpliwość zastanego *status quo*, dokopywanie się do zapomnianych pionierów, czy porzuconych, zapomnianych filmów.

Kontekstualizm w konserwacji i restauracji dzieł sztuki?

Działania artystyczne polegają na różnorodnych procesach: na konstruowaniu przedmiotów o mieszanych rodowodach – materialnym i niematerialnym, syntezie sztuk, uznawaniu dowolnych przedmiotów za dzieła sztuki lub tworzeniu teoretycznych konceptów, będących wypowiedzią na temat „sztuki o sztuce”. To, czy dany przedmiot, czy wydarzenie, będzie uznane za dzieło sztuki – według Jana Świdzińskiego – zależy od kontekstu, od aktualnego stanu teorii sztuki oraz miejsca i czasu powstania dzieła. Kontekst w teorii Świdzińskiego jest rozumiany jako precyzyjnie umiejscowiony w czasie i przestrzeni, wiąże się również z konkretnymi osobami.²² Definicja sztuki, którą proponuje Świdziński, może być wyjątkowo pomocna w próbie zachowania i konserwacji time-based media. Artysta uważa bowiem, że sztuka „nie ma związku z nauką. Nauka bowiem, musi ustalać (unieruchamiać) przedmiot nadając mu znaczenie. Sztuka kontekstualna jest więc poza obrębem logiki formalnej.”²³ Przeniesienie akcentu z materialności dzieła sztuki na jego sposób funkcjonowania powoduje, że sposoby zachowania ciągłości dzieła w czasie będą musiały podlegać ciągłej kontekstualizacji (aktualizacji).

Tradycyjne muzea na ogół nie zachowują dzieł w kontekście. Wręcz przeciwnie. Ich działania polegają na wyjmowaniu rzeczy z kontekstu, odseparowaniu od środowiska, w którym powstały. Pozbawienie dzieł kontekstu jest dobrze widoczne zwłaszcza na przykładzie time-based media, dzieł stosujących dynamicznie zmieniającą się technologię. Dzieła te często ulegają przypadkowym, technologicznym przeobrażeniom, zmieniając diametralnie swą formę z wystawy na wystawę. Obecny sposób prezentacji tych dzieł jest subiektywny i trudny do zanalizowania. Częściej jest on podyktowany koncepcją scenograficzną wystawy, niż kontekstem powstania samego dzieła. Podstawowym problemem, z którym będą musiały zmierzyć się osoby odpowiedzialne za zachowanie ciągłości time-based media, będzie znalezienie odpowiedzi na pytanie, na ile kontekst powstania tych dzieł wpływa na ich przekaz?

Nowe media sztuki nie są jednak wirtualne, wciąż są narzędziami materialnymi w sensie nośników o niematerialnej ekspresji, osadzonymi w późno kapitalistycznej rzeczywistości, za sprawą której stają się coraz delikatniejsze, trudniejsze do naprawy, czy modyfikacji.²⁴ Media techniczne, wykorzystywane w sztuce, szybko wychodzą z masowego użycia, ulegają przedawnieniu. Tak długo, jak długo są produkowane części wymienne urządzeń technicznych, dzięki którym możemy wyświetlać (prezentować) time-based media, jesteśmy w stanie zachować ciągłość dzieła. Sytuacja komplikuje się w momencie, gdy nie mamy dostępu do sprawnych urządzeń, dzięki którym możemy odczytać dzieło zapisane za pomocą danego technicznego urządzenia. Odtworzenie sposobu działania historycznych urządzeń technicznych będzie stanowić nie lada wyzwanie dla osób odpowiedzialnych za ich zachowanie – ciągłość w czasie. Jedną ze spektakularnych prób zachowania kontekstu time-based media był projekt Davida Linka zatytułowany *LoveLetters_1.0 MUC=Resurrection. A Memorial*. Archeolog mediów zdołał uruchomić aparat zaprogramowany we wczesnych latach pięćdziesiątych przez brytyjskich informatyków Stratchey i Turinga. Link, stosując filologiczną analizę poleceń, w pewnym sensie

wynajduje to urządzenie od nowa. Wyglądem aparat wciąż przypomina ten z lat pięćdziesiątych. Możemy go w ten sam sposób uruchomić i „doświadczyć”. Jednak bardzo możliwe, że aby zachować jego ciągłość w czasie, zaistnieje on w przyszłości w kolejnej zmienionej postaci.²⁵

Konserwacja historycznie poinformowana

Przy zachowaniu ciągłości w czasie prac time-based media, trudno nie ulec pokusie czerpania z doświadczeń sztuk performatywnych oraz muzyki, w tym „wykonawstwa historycznie poinformowanego.”²⁶ Możemy śmiało stwierdzić, że muzyka jest najczystszą formą time-based media. Paradygmat muzyczny, który może być pomocny w zachowaniu time-based media, dopuszcza interpretacje, wariacje i adaptacje na potrzeby prezentacji, analogicznie do notacji muzycznej, czy teatru. Jeżeli nie mamy notacji lub scenariusza, to analogię do zachowania mediów technicznych możemy znaleźć w muzyce improwizowanej. W teorii konserwacji mediów technicznych często jest przywoływany paradygmat „wykonawstwa historycznie poinformowanego”²⁷ (z ang. *historically informed performance*), inaczej nazywanego „autentyzmem”. Przedstawiciele tego nurtu posługują się oryginalnymi traktatami muzycznymi, prowadzą badania w dziedzinie transkrypcji, dawnej produkcji instrumentów, akustyki budowli, technik wokalnych, itp. „Wykonawstwo historyczne” jest dziś integralną częścią muzycznego świata, niemniej nie brakuje również krytyków tej doktryny. Istnieje ryzyko, jak przytomnie zauważa Elżbieta Chojnacka, że „muzyką dawną zawładnął świat archeologii, w którym fetyszyzuje się instrument, a środki i sposoby wykonania stają się ważniejsze od samej muzyki.”²⁸

Zakończenie

Konserwacja i restauracja dzieł sztuki w swoich działaniach poddaje analizie nie tylko przeszłość i teraźniejszość, ale również przyszłość. Powtarzając za Vivian van Saaze, konserwacja zajmuje się ciągłością dzieła sztuki w czasie.²⁹ Sztuka wraz z jej mediami zmienia się i rozwija wraz z postępem technicznym. Technika, przynajmniej według niektórych badaczy, może obchodzić się z czasem jak z odwracalnym zjawiskiem, może nim manipulować, może go powtarzać, spowalniać i przyspieszać. Możemy powiedzieć, że konserwacja, podobnie jak sama sztuka, „ma być nie tyle narzędziem walki z technologią poprzez tworzenie dla niej kontrastu, ile sposobem jej obserwacji i przewidywania zmian, jakie w niej zajdą w przyszłości.”³⁰

Każde dziesięciolecie dwudziestego wieku przyniosło nam własną formę lub definicję sztuki. Kino końca dwudziestego wieku znacznie różniło się od tego z lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku, czy współczesnego. Zmiana ta nie dotyczy jedynie poziomu tekstualnego (tego jakie filmy obecnie oglądamy), ale również jego *apparatusa*, rozumianego jako sytuacji oglądania, włącznie z relacją pomiędzy ekranem a widzem, która jest równocześnie fizyczna i imaginacyjna. Widz jest fizycznie związany z ekranem w przestrzeni (oglądania) i równocześnie mentalnie związany z przestrzenią na ekranie (od kina jarmarcznego po multipleks i smartphona).³¹ Tym samym możemy przyznać, że kinem wciąż jest wynajdywane na nowo. Kino jest płynne. Może być ulokowane w tym samym czasie w wielu różnych miejscach, np. w internecie, na dysku DVD, w smartphona, w galeriach sztuki, muzeach, przestrzeni publicznej, etc. Time-based media są tym samym wszechobecne, mogą być zarazem wszędzie i nigdzie. Nawet w naszych głowach. Od dawna zauważono, że nasze myśli i percepcja stają się filmowe. Kino jest częścią nas.

Przypisy

- ¹ Konstanty Szydłowski, „Przeszłość jest nieskończonym zbiorem możliwości: rozmowa z Siegfriedem Zielinskim o an- archeologii mediów,” *Teksty Drugie* nr 3 (2014): 230.
- ² Ibidem.
- ³ Maciej Jakubowiak, „Zobaczyć kulturę. Rozmowa z Lvem Manovichem,” *dwutygodnik.com*, dostępny 10 stycznia 2018, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/6154-zobaczyc-kulture.html>.
- ⁴ Według Floriana Cramera żyjemy obecnie w epoce postcyfrowej, w okresie w którym istnienie technologii cyfrowych jest już częścią zwykłego doświadczenia, a tym samym „nowe media” przestają być nowe.
- ⁵ Jakubowiak, „Zobaczyć kulturę. Rozmowa z Lvem Manovichem.”
- ⁶ Julia Noordegraaf, Cosetta G. Saba, Barbara Le Maître, Vinzenz Hediger, *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013), 85.
- ⁷ Szydłowski, „Przeszłość jest nieskończonym zbiorem możliwości: rozmowa z Siegfriedem Zielinskim o an- archeologii mediów,” 231.
- ⁸ Promotorem pracy doktorskiej jest dr hab. Marzenna Ciechańska, prof. ASP w Warszawie.
- ⁹ Wyniki badań zostały pozyskane w wyniku realizacji projektu badawczego o nr 2013/09/N/HS2/03088 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.
- ¹⁰ Kalina Kukielko, „Sztuka w teorii mediów Marshalla McLuhana,” *Media, Kultura, Społeczeństwo* nr 4 (2009): 7.
- ¹¹ Ibidem, 11.
- ¹² Ibidem, 13.
- ¹³ Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (London, New York: McGraw-Hill, 1964), 23-24.
- ¹⁴ Szydłowski, „Przeszłość jest nieskończonym zbiorem możliwości: rozmowa z Siegfriedem Zielinskim o an- archeologii mediów,” 234.
- ¹⁵ Noordegraaf, *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*, 70.
- ¹⁶ Ibidem.
- ¹⁷ Ibidem, 71.
- ¹⁸ Ibidem, 73.
- ¹⁹ Międzynarodowa Federacja Archiwów Filmowych (z ang. International Federation of Film Archives).
- ²⁰ Noordegraaf, *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*, 62.
- ²¹ Bartosz Zajac, „Esej audiowizualny – w stronę historii,” [msl.org.pl](http://msl.org.pl/media/user/nowy/esej-audiowizualny-w-stronko-historii-bartosz-zajzcc-pdf.pdf), dostępny 10 stycznia 2018, <http://msl.org.pl/media/user/nowy/esej-audiowizualny-w-stronko-historii-bartosz-zajzcc-pdf.pdf>.
- ²² Łukasz Guzek, „Co stanowi kontekst sztuki?” [archiwum-obieg.u-jazdowski.pl](http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/17671), dostępny 10 stycznia 2018, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/17671>.
- ²³ Jan Świdziński, „12 punktów sztuki kontekstualnej,” [swidzinski.art.pl](http://swidzinski.art.pl/12punktow.html), dostępny 10 stycznia 2018, <http://swidzinski.art.pl/12punktow.html>.
- ²⁴ Noordegraaf, *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*, 88.
- ²⁵ David Link, „LoveLetters_1.0 MUC=Resurrection. A Memorial,” alpha60.de, dostępny 10 stycznia 2018, http://www.alpha60.de/art/love_letters/.
- ²⁶ Pip Laurenson, „Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations,” *Tate Papers* no. 6 (2006), dostępny 10 stycznia 2018, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations>.
- ²⁷ Kierunek w muzyce powstały w Wielkiej Brytanii w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku, mający na celu próbę odtworzenia pierwotnych warunków wykonywania muzyki.
- ²⁸ Małgorzata Kosińska, „Elżbieta Chojnacka. Chojnacka w rozmowie z Chłopeckim,” [culture.pl](http://culture.pl/pl/tworca/elzbieta-chojnacka), dostępny 10 stycznia 2018, <http://culture.pl/pl/tworca/elzbieta-chojnacka>.

²⁹ Vivian van Saaze, „Fixing what isn't broken. Part 1,” youtube.com, dostępny 10 stycznia 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=5cySe4QoWvs>.

³⁰ Kukielko, „Sztuka w teorii mediów Marshalla McLuhana,” 18.

³¹ Erkki Huhtamo, „Elementy Ekranologii,” wro01.wrocenter.pl, dostępny 10 stycznia 2018, http://wro01.wrocenter.pl/erkki/html/erkki_pl.html.

Bibliografia

Guzek, Łukasz. „Co stanowi kontekst sztuki?” archiwum-obieg.u-jazdowski.pl. Dostępny 10 stycznia 2018, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/17671>.

Huhtamo, Erkki. „Elementy Ekranologii.” wro01.wrocenter.pl. Dostępny 10 stycznia 2018, http://wro01.wrocenter.pl/erkki/html/erkki_pl.html.

Jakubowiak, Maciej. „Zobaczyć kulturę. Rozmowa z Lvm Manovichem.” *dwutygodnik.com*. Dostępny 10 stycznia 2018, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/6154-zobaczyc-kulture.html>.

Kosińska, Małgorzata. „Elżbieta Chojnacka. Chojnacka w rozmowie z Chłopeckim.” *culture.pl*. Dostępny 10 stycznia 2018, <http://culture.pl/pl/tworca/elzbieta-chojnacka>.

Kukielko, Kalina. „Sztuka w teorii mediów Marshalla McLuhana.” *Media, Kultura, Społeczeństwo* nr 4 (2009): 7-21.

Laurenson, Pip. „Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations.” *Tate Papers* no. 6 (2006). Dostępny 10 stycznia 2018, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations>.

Link, David. „LoveLetters_1.0 MUC=Resurrection. A Memorial.” *alpha60.de*. Dostępny 10 stycznia 2018, http://www.alpha60.de/art/love_letters/.

McLuchan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. London, New York: McGraw-Hill, 1964.

Noordegraaf, Julia, Saba, Cosetta G., Le Maître, Barbara, Hediger, Vinzenz, red. *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.

Saaze, Vivian van. „Fixing what isn't broken. Part 1.” youtube.com. Dostępny 10 stycznia 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=5cySe4QoWvs>.

Szydlowski, Konstanty, Zielinski, Siegfried. „Przeszłość jest nieskończonym zbiorem możliwości: rozmowa z Siegfriedem Zielinskim o an-archeologii mediów.” *Teksty Drugie* nr 3 (2014): 227-242.

Świdziński, Jan. „12 punktów sztuki kontekstualnej.” *swidzinski.art.pl*. Dostępny 10 stycznia 2018, <http://swidzinski.art.pl/12punktow.html>.

Zajac, Bartosz. „Esej audiowizualny – w stronę historii.” *msl.org.pl*. Dostępny 10 stycznia 2018, <http://msl.org.pl/media/user/nowy/esej-audiowizualny-w-stronzo-historii-bartosz-zajacz-pdf.pdf>.

ENGLISH SUMMARY

Monika SUPRUNIUK

CAN ART BE SUBJECT TO THE SAME MARKET RULES AS A SMARTPHONE? CONTEXTUALISM IN THE PRESERVATION AND RESTORATION OF NEW MEDIA

The medium is a reflection of the historicity and the context of a work of art. It represents the time and the place of its creation. As long as the medium is updated, there will be access to an audiovisual object. However, if its key technical components are not preserved in the original form, the most popular concept concerning the authenticity related to the object's physicality can be challenged.

Conservation and restoration of audiovisual objects is not an abstract issue, but a real challenge for the majority of museums, art galleries and film archives. In order to screen movies, play videos, reinstall sound installations, and show slides or other forms of time-based media, they should be adapted to the rapidly changing exhibiting conditions, dependent on the current technology. Time-based media are at risk of being lost with time. They are created and presented thanks to mass produced technical devices, which are susceptible to obsolescence and even irrevocable loss.

The general duty of conservators of time-based media is providing constant access to the content, but at the same time, the integrity of the whole object must be preserved. Changing the carrier or the manner of presenting an audiovisual object has considerable impact on the perceptions of this kind of work of art, which are constantly reinterpreted anew. The majority of the conservation and restoration activities connected with time-based media are not like any traditional conservation treatments. It is true that they are mostly about the analysis of the technology used, but the main task of conservators is an attempt to project the future - difficulties in preserving devices and carriers and developing an overall strategy for their migration. The manner in which we treat the physical aspects of time-based media will have a huge impact on the perception of present and future viewers.

Maja KLIMZA-PĘKSYK

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki

JAN TARASIN – OBRAZY TRÓJPRZESTRZENNE. NIEZWYKŁE EKSPERYMENTY TECHNOLOGICZNE

Wstęp

Jan Tarasin niezaprzeczalnie należy do klasyków współczesnego malarstwa polskiego, a jego charakterystyczny i konsekwentny styl często utożsamiany jest z nurtem, kierującym się w stronę abstrakcji. Ta specyficzna forma języka sztuki, którym się posługiwał, ulegała jednak różnorodnym przekształceniom. Nowe doświadczenia, kształt otaczającego artystę świata wpływały na tworzenie nowych koncepcji, co w efekcie przyniosło nowatorskie w swojej formie dzieła sztuki.

Tarasin w pewnym momencie swojego życia przyjął postawę buntowniczą, którą sprzeciwił się zwłaszcza przyjętym ogólnie malarskim tradycjom technologicznym. Choć był świetnym znawcą tych technologii, nie uciekał od eksperymentów i sięgania po materiały przemysłowe, nawet te, których trwałość była trudna do przewidzenia. Oprócz korzystania z szerokiego zakresu gotowych materiałów, wykorzystywał te, które były w powszechnym użyciu – fragmenty zabawek, klocków, modeli samolotów, koralików, lalek. Z perspektywy czasu takie działania można by określać jako ready made's. Taka postawa pozwoliła mu wyjść poza schematy, które jego sztukę w danym czasie ograniczały. Można potraktować to w pewnym sensie jako manifest twórczej wolności, który podważa wypracowane przez wieki reguły plastyczne. Owocem tego manifestu są dzieła trójprzestrzenne - niezwykle i unikatowe, nie tylko na tle dokonań innych artystów w tym czasie tworzących, ale i na tle całego dorobku artysty.

Kilkadziesiąt lat po tym burzliwym okresie, ta wyjątkowa kolekcja, wraz z wieloma innymi dziełami Tarasina trafiła pod opiekę Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Zrealizowany tam został kilkuletni projekt zakładający kompleksowe badania, konserwację i restaurację, a nawet misję upowszechnienia wiedzy o samym artyście i jego twórczości.

Dążenie do trójwymiarowości – pierwsze reliefy

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych powszechne było już wykorzystywanie materiałów artystycznych przemysłowo produkowanych. Ekspresja pracy nierzadko powodowała rezygnację z potrzeby tworzenia dzieł na własnoręcznie, misternie przygotowywanych podłożach malarskich. Na rynku dostępne były nie tylko farby, werniksy, ale i grunty czy cały szereg innych materiałów plastycznych. Oczywiście w ówczesnych czasach ustrój Polski, sytuacja polityczna, ekonomiczna, socjalna wprowadzały wielorakie utrudnienia, co miało ogromny wpływ na dostępność i jakość tych produktów. Niejednokrotnie wymuszało to adaptowanie przez artystów materiałów używanych powszechnie, niekoniecznie do celów plastycznych, co z jednej strony mogło skutkować ogromną nietrwałością sztuki, a z drugiej często przynosiło nieoczekiwane, ale i nietypowe efekty plastyczne.

Dla Tarasina, połowa lat sześćdziesiątych była czasem coraz częstszego pochylania się nad swoim dotychczasowym dorobkiem i coraz silniejszego odczuwania chęci odkrycia czegoś nowego. Pomimo dynamicznie rozpędzającej się kariery, w 1966 roku artysta zaczyna odczuwać niedosyt, który jak sam przyznał wynikał ze „zbyt intensywniej, a zarazem zbyt jednostronnej twórczo działalności”. Miał poczucie, że wiele ważnych i intrygujących go spraw wymknęło się z obszaru jego malarskiego doświadczenia. W pewnym sensie wynikało to z doświadczeń, jakie zyskał podróżując po świecie, poznając sztukę i kulturę innych krajów - od Europy po daleką Azję. Wtedy też zaczął uświadamiać sobie potrzebę używania nowych środków, dających, jak się wydawało, wolność od wszelkich formalnych ograniczeń.

To właśnie w tamtym czasie malarstwo Tarasina zaczęło przybierać nieco inny wymiar, stało się bardziej mięsiste, grube, fakturalne, o zgaszzonej kolorystyce. Trudno nie odnieść wrażenia, że malarstwo to staje się poniekąd coraz bliższe kwitnącemu w tym czasie malarstwu materii. Powstaje wtedy m. in. cykl *Brzegi* (zdz.1), który ma charakterystyczną gęstość i wypukłość malarskiej struktury.¹ Same obrazy stanowią symboliczne zderzenia dwóch światów, które oddziela sugestywna „linia horyzontu”, pomiędzy którą rozpięte są przeciwstawne przestrzenie o odmiennych naturach.

Zaangażowanie artysty w powstanie cyklu nie odwróciło go od dalszego poszukiwania nowych środków wyrazu, a same obrazy powstałe w tym okresie stanowią swojego rodzaju zapowiedź tego, co w twórczości Tarasina pojawi się kilka lat później.

I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach

Nie tylko Tarasin ulegał przemianom, ale Polska również coraz bardziej politycznie otwierała się na współczesnych artystów. W 1966 roku pojawia się zaproszenie na nowe, i jak się okazuje, bardzo znaczące dla życia artystycznego w kraju wydarzenie - I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach. Inicjatorem całego przedsięwzięcia był teoretyk i krytyk sztuki Jerzy Ludwiński,² a całe spotkanie zostało zorganizowane dla upamiętnienia obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego. W rzeczywistości wydarzenie miało polityczny wydźwięk i zostało wykorzystane do wsparcia pozycji dominującej partii.³ Jednak, od strony artystycznej, główną ideą przyświecającą całemu wydarzeniu, miało być zainicjowanie zmian w działalności twórczej wielu współczesnych artystów. Całe przedsięwzięcie zakładało dialog sztuki z nauką i techniką, i poniekąd opierało się o funkcjonujące wcześniej wydarzenia: Spotkania Artystów i Naukowców w Osiekach czy Biennale Form

Przestrzennych w Elblągu (1965-1973). Tak żywa tematyka tamtego czasu, jak nowoczesne technologie, tworzywa, przemysł, w obliczu tego wydarzenia miała stać się pretekstem do różnorodnych działań artystycznych. Ta koncepcja spowodowała również spory o hasło przewodnie, tytuł Sympozjum. Powstały liczne propozycje, m. in.: „Sztuka, a postęp techniczny”, czy „Piękno epoki przemysłowej, nowe piękno form przestrzeni”, jednak ostatecznie zdecydowano się na zaproponowane przez Mieczysława Porębskiego hasło „Sztuka w zmieniającym się świecie”.

Do Zakładów Azotowych przybyło pomiędzy 12 a 14 sierpnia 1966 roku czterdziestu znakomitych polskich artystów, w tym oprócz samego Tarasina byli to min.: Tadeusz Kantor, Jerzy Bereś, Włodzimierz Borowski, Jan Ziemiński, Jerzy Fedorowicz, Wanda Gołkowska, Ryszard Winiarski, Jan Chwałczyk, Grzegorz Kowalski, Edward Krasieński, Lilianna Lewicka, Henryk Morel.

W tym czasie artyści mogli pracować wykorzystując szereg możliwości technologicznych, oraz wiedzę i pomoc samych pracowników zakładów, którzy dysponowali odpowiednią techniczną wiedzą materiałoznawczą. Równolegle odbywały się liczne seminaria naukowe z prelekcjami znanych krytyków i teoretyków sztuki (m. in.: Mieczysław Porębski, Jacek Woźniakowski, Jerzy Ludwiński i Mariusz Tchorek) oraz samych artystów, w tym Andrzeja Pawłowskiego⁴ czy Tadeusza Kantora,⁵ którzy zrobili ogromne wrażenie na słuchaczach.

Jednak działaniami najbardziej przykuwającymi uwagę w trakcie trwania sympozjum okazały się działania w przestrzeni, najpełniej odwzorowujące nowatorskie pojmowanie świata. Struktury te były nie do końca łatwe do określenia, gdyż przekraczały pojęcia „environment” czy „happening,” więc najłatwiej było je określać mianem „performance,”⁶ który łączy intencje dwóch poprzednich pojęć.

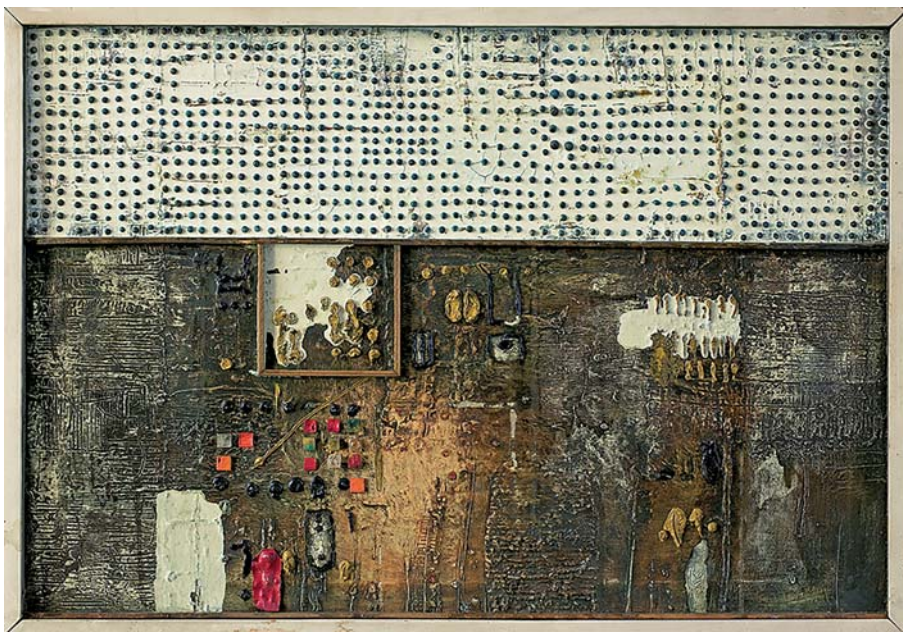
Nowe tworzywa, sposoby ich wykorzystania, instalowania i aranżowania, czy inne nowatorskie sposoby i środki artystycznej wypowiedzi silnie uwidoczniły się na przykładach twórczości rzeźbiarskiej. Artyści podważali tradycyjne rozumienie sztuki, odrzucili myśl o trwałości dzieła na rzecz jej ulotności. Powstające formy nawiązywały do realnych, istniejących gdzieś w przyrodzie, definiując przy ich pomocy pojęcia życia i śmierci, pełni, pustki, przestrzeni i czasu.

To krótkie, choć bardzo intensywne i obfite w ważne momenty spotkanie, zakończyło się szczególnie owocnie dla kilku artystów, na których skupiła się uwaga krytyków i teoretyków sztuki. Między innymi zwrócono uwagę na działania Tarasina.

Artysta wykorzystując sprzyjającą atmosferę otwarcia na eksperymenty, zapoczątkował słynne cykle prac *Mały rocznik statystyczny* i *Przedmioty policzone* (zdz. 2). Stworzył tam również obraz eksperymentalny, tzw. *Tablicę prób*,⁷ o złożonej strukturze i będący kompilacją różnych form z tworzyw sztucznych i innych elementów, które artysta pojedynczo wklejał bądź wtapiał w podobrazie. Na temat całego Sympozjum jaki i samego dzieła Tarasina wypowiedziała się Urszula Czartoryska, ceniony krytyk i historyk: „Poza tymi, co po prostu malowali obrazy żaden z artystów nie wiedział czy technologia nieznanych tworzyw podda się mu bez niespodzianek. Na podziw zasługuje odwaga np Tadeusza Kantora, Jana Tarasina czy Feliksa Falka, którzy podjęli działania o rezultacie nie dającym się do końca przeczuć.” I dalej: „Jan Tarasin ćwiczył po prostu zatapianie w gorącej masie plastycznej różnych przedmiotów - liści, martwych żuczków, laleczek celuloidowych w poszczególnych klateczkach zaimprovizowanej gabloty.” (Urszula Czartoryska, *Projekt nr 6*, 1966⁸).



1, 2, 3



4



5

Eksperymenty puławskie dodały Tarasinowi odwagi do podjęcia kolejnych prób w późniejszym czasie. Przygoda z nowymi materiałami była przez artystę kontynuowana w kolejnych kilku latach, co doprowadziło do powstania całej serii kompleksowych obiektów trójwymiarowych, wyjątkowych w jego twórczości, jak również bardzo wyróżniających się na tle tworzonych wówczas w Polsce obiektów artystycznych.

W 1967 roku Tarasin porzuca pracę na Krakowskiej Akademii i przeprowadza się do Warszawy, gdzie organizuje swoją pracownię. Tworzy tam pole do przeprowadzania nowych prób i eksperymentów, dzięki czemu powstają już w pełni reliefowe, trójprzestrzenne obrazy.

Eksperymentalna metoda opracowania reliefów i charakterystyka ich budowy

Posługując się szerokim spectrum możliwości technicznych, artysta stworzył różnego rodzaju cykle obrazów przestrzennych. Jedne są wynikiem wklejania w podłoże różnych elementów, zdeformowanych przedmiotów z tworzyw sztucznych, inne są wynikiem opracowania całkowicie autorskiej i unikatowej metody uzyskiwania przestrzennych efektów plastycznych. Cały proces twórczy oraz strona techniczna tego cyklu była przez bardzo długi okres badana na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, dzięki czemu udało się ustalić hipotetyczny proces twórczy i wynikły z tego efekt w postaci omawianych obrazów trójprzestrzennych (zdj. 3, 4, 5).

Podstawą tej technologii było tworzenie i opracowywanie dzieła, bazując na metodzie odlewu wcześniej przygotowanej formy. Dzieła tego niezatytułowanego cyklu składają się z wielu delikatnych, ale jednocześnie bardzo drobiazgowych i dokładnych powierzchni czy elementów, co w pierwszej kolejności raczej kojarzyło się z wykorzystaniem gotowych przedmiotów, materiałów, które były przytwierdzane do płaszczyzny podłoża i pokrywane warstwą malarską. Po dokładniejszych oględzinach i pierwszych badaniach jakie przeprowadzono bardzo szybko wykluczono takie działanie. Dodatkowo natrafiono na niewielki obiekt, który prawdopodobnie miał stanowić eksperymentalny próbnik (zdj. 6), na którym artysta testował użyteczność swojego pomysłu. Obiekt ten wiele nam powiedział o procesie twórczym artysty i pozwolił nam go możliwie dokładnie przeanalizować, zbadać i również odtworzyć.

Pierwszym etapem było przygotowanie przez artystę matrycy – negatywu. Do tego celu Tarasin wykorzystał popularną plastelinę, o czym świadczą pozostałości jej w zagłębieniach jednego z reliefów, który nie został w pełni pokryty warstwą malarską, oraz negatyw wcześniej wspomnianego próbniaka. Niewątpliwą zaletą tego materiału jest możliwość jej wtórnego używania, bez utraty własności. Jako materiał tani, dostępny i wielokrotnego użytku, wykorzystywana była przez artystę wiele razy, co zresztą może sugerować zbliżony format obrazów z tej serii.

Sama forma przygotowywana była z płaskiego kawałka plasteliny, w którym artysta rzeźbił lub odciskał różne elementy – były to m. in.: koraliki, kawałki płótna czy elementy plastikowych modeli samolotów, lub formy autorskie, przygotowane często z bliżej nieokreślonych, modyfikowanych przedmiotów.

Następnie matryca zalewana była białą masą, sporządzaną na bazie polioctanu winylu i wypełniacza – kredy, bieli barytowej i bieli tytanowej. Składy mas jednak w poszczególnych reliefach różnią się między sobą w niewielkim stopniu, w zakresie proporcji danych składników, jednak wszystkie bazują na zbliżonym składzie chemicznym. Prawdopodobnie artysta nie przygotowywał masy odlewowej we własnym zakresie, ale posługiwał się

gotowym, przemysłowo produkowanym materiałem. Materiałów o podobnym składzie chemicznym nie trzeba było wtedy długo szukać – miały je chociażby niektóre grunty malarskie (np. polski grunt P do malowania, Fundacja Egit), czy farby do malowania ścian (np. popularny wtedy Polinit⁹). Masę artysta wylewał na matrycę zapewne w kilku cienkich warstwach (od 1-5 mm) co pozwalało mu uniknąć spękania powierzchni pod wpływem wysychania i skurczu. Po wyschnięciu cały obiekt przyklejany był do cienkiego bawełnianego płótna, które po scaleniu się z masą miało ustabilizować relief, a jednocześnie pozwolić na bezpieczne jego odjęcie z negatywu. Użyte przez Tarasina płótna były jednak bardzo słabej jakości – korzystał ze zużytych prześcieradeł lub obrusów, przy okazji bardzo cienkich, słabych i niejednorodnych pod względem budowy. W trakcie przyklejania reliefu do bawełnianego podłoża artysta nie uniknął skurczu tkaniny, co miejscami objawiło się wyraźnym skurczem reliefu, widocznym w postaci pofalowanej, ściągniętej i mocno zdeformowanej warstwy.

Tak delikatne płótno wymagało niestety dodatkowego wzmocnienia podłożem, które w założeniu miało być stabilne i utrzymać stosunkowo ciężką warstwę reliefu. Podłoże to jednak artysta traktował bardzo swobodnie, zmieniał pomysły i koncepcje w miarę rozwoju myśli i praktyki. Mocował obrazy na krośnie, a gdy okazywało się, że nie spełniało ono odpowiedniej funkcji, naklejał je na inne podłoże – tektury, czy płyty pilśniowe, co zresztą miało decydujące znaczenie dla przyszłego stanu zachowania tych prac.

O ile czasami łatwo odczytać historię zmieniających się podłoży i chronologię kolejnych warstw, o tyle czasem ciężko stwierdzić kolejność czynności. W niektórych przypadkach nie jest możliwe do jednoznacznego stwierdzenia, czy artysta najpierw powierzchnie swoich obrazów pokrywał farbą, a dopiero później stabilizował całość naklejając je na sztywne podłoże, czy postępował odwrotnie. Przykładowo jeden z reliefów (*Relief kolorowy*, ok. 1967) usztywniony został tekturą, choć widoczne ślady mówią o tym, że obraz był wcześniej nabity na krosno. Mamy tu do czynienia z bardzo nietypowym dla Tarasina postępowaniem. Po usztywnieniu odwrocia tekturą obraz ponownie został naciągnięty na krosno. Został on do niego przybity gwoźdźmi i dodatkowo przyklejony mocnym, wyjątkowo niewłaściwym, jak się okazało, klejem.

Tarasin wielokrotnie w swoich pracach do mocowania poszczególnych warstw technologicznych obrazów (np. płótna do reliefu, czy płótna z reliefem do mocniejszego podłoża), stosował modyfikowaną żywicę akrylową. Wykorzystywał ją wielokrotnie i nie oszczędzał przy jej nakładaniu. Niekiedy wysokość warstwy kleju dochodziła nawet 1 centymetra.

Niezależnie od kolejności postępowania i użytego rodzaju podłoża, artysta swoje dzieła pokrywał warstwą malarską. W przypadku obrazów reliefowych głównie były to farby oparte na syntetycznych spoiwach, przeważnie polioctanowych, które w tamtym okresie były już dosyć popularne.

W odróżnieniu do swoich, nie tak dawnych jeszcze dokonań twórczych, które nosiły już pierwsze ślady trójwymiarowości, Tarasin raczej zaczął pracować gładko, farbami o nasyconej kolorystyce.

Rzadko mieszał kolory, raczej stosował żywe, naturalne wartości gotowych farb. Kolorystyka reliefów opiera się zwykle na bardzo ascetycznej gamie kolorów – zwykle są to dwa lub trzy dominujące kolory i różne ich odcienie. Niekiedy, aby pogłębić oddziaływanie poszczególnych partii, lub wzmocnić odcień i podkreślić jego fakturę, powlekał pojedyncze elementy lakierem, werniksem, lub nawet olejem, co nadawało mu połysku i stanowiło kontrast do partii matowych.

Przebieg badań i trudności sformułowania projektu konserwacji i restauracji kolekcji obrazów Jana Tarasina

Rozpoznanie tego niezwykle i zaskakującego procesu twórczego od strony technicznej przez długi czas nie było oczywiste i wiązało się z wykonywaniem wielu badań i żmudnych prób odtworzenia całej technologii. Cały projekt badawczy, konserwacja i restauracja kolekcji obrazów Jana Tarasina na WKiRDS trwała ponad dwa lata. Pomimo zrozumienia wielu procesów, ciągle nierozstrzygnięta pozostała pełna identyfikacja wszystkich użytych materiałów. O ile znamy ich budowę chemiczną, o tyle trudniej jest przypisać ją do konkretnych materiałów istniejących na rynku w tamtym okresie. Artysta stworzył całkowicie autorską recepturę w chwili tworzenia reliefów, ale prawdopodobnie wyciągając wnioski z nie zawsze udanych eksperymentów, w kolejnych pracach modyfikował zarówno skład użytych materiałów, jak i sposób ich wykorzystania. Wobec tego konsekwencja w jego działaniach jest niewielka, a dzieła można uznać za każdorazowo zmodyfikowane wersje pierwotnej koncepcji. Stąd pomimo podobieństw w budowie różnych reliefów, każdy z nich posiada indywidualne i niepowtarzalne cechy.

50 lat w ukryciu

Tarasin niewątpliwie bardzo zaangażował się w eksperymenty technologiczne, jednak w przeciągu kilku lat jego zapal jakby ucichł. Artysta coraz częściej zaczął rezygnować z nowych rozwiązań, a jego działania przyjęły zupełnie inny obrót. Przestrzenność i różnorodność dotychczasowych działań, ustąpiła na rzecz warsztatowej ascezy. Tarasin powrócił do malowania płasko i laserunkowo,¹⁰ wykorzystując bardziej tradycyjne materiały i sprawdzone techniki. Ten zwrot w jego twórczości okazał się na tyle silny i trwały, że artysta odseparował swoje kilkuletnie wcześniejsze działania od szerszej publiczności. Powstające serie prac trójwymiarowych bowiem często nie wychodziły poza obieg pracowni, w której artysta tworzył, niewiele osób wiedziało nawet o ich istnieniu. Nic dziwnego, że są to obecnie jedne z najrzadszych i najbardziej wyjątkowych prac Tarasina, również o ogromnej wartości rynkowej.

Konkluzja

Przekraczając utarte schematy oraz zasady technik i technologii malarstwa, Jan Tarasin opracowywał swoje własne trójwymiarowe techniki, pozwalające mu uzyskiwać dowolne efekty plastyczne. Łatwo wyczuć pewien rodzaj zabawy w samym procesie tworzenia, jak i ekspresję wynikającą z szybkości działań i podejmowania kolejnych decyzji artystycznych. Niejednokrotnie wykorzystywał on eksperymentalne, nowe wówczas tworzywa sztuczne, lub to, co miał „pod ręką”, nie zastanawiając się zapewne nad przyszłością dzieła stworzonego z tych materiałów. Obecnie, po upływie czterdziestu czy pięćdziesięciu lat, kwestia identyfikacji materiałów, technik, ale i niekiedy intencji artysty, dobrania metod konserwatorskich - stają się ogromnym wyzwaniem dla konserwatorów, historyków sztuki, kuratorów i osób odpowiedzialnych za jego spuściznę.

Przypisy

¹ Zbigniew Chlewiński, *Spotkania z Tarasinem* (Płock: Samizdat, 2007), 10.

² Anna Maria Leśniewska, „Puławy 1966. Sztuka w zmieniającym się świecie,” *Podkowieński Magazyn Kulturalny* nr 58-59, dostęp 8.12.2017, <http://www.podkowienskimagazyn.pl/nr58/pulawy.htm>. Cyt za: *Informator dla uczestników I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach, Zakłady Azotowe Puławy, 2–23 sierpnia 1966.*

³ Ibidem.

⁴ „Forma naturalnie ukształtowana” i „Koncepcja pola energetycznego”.

⁵ Tadeusz Kantor wypowiadał się na temat własnej twórczości i genezy Grupy Krakowskiej.

⁶ Leśniewska, „Puławy 1966.”

⁷ Jan Tarasin, oprac. Janusz Bogucki (Warszawa: Galeria Współczesna, Teatr Wielki, 1970). Kat. wyst.

⁸ „Jan Tarasin,” dostęp 9.07.2014, <http://galeria-esta.pl/jan-tarasin>.

⁹ Jerzy Werner, *Podstawy technologii malarstwa i grafiki* (Warszawa–Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1989), 65.

¹⁰ Piotr Majewski, *Liryka Przedmiotowości. „Krytyka poetów” wobec malarstwa Jana Tarasina* (Lublin: Instytut Sztuk Pięknych UMCS, 2010), 54.

Bibliografia

Jan Tarasin. Oprac. Janusz Bogucki. Warszawa: Galeria Współczesna, Teatr Wielki, 1970. Kat. wyst.

Janicka, Anna Jagoda. *Zniszczenia malarstwa współczesnego i analiza ich przyczyn*. Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 1983.

Klimza, Maja. *Analiza technologii i problematyka konserwacji i restauracji obrazów reliefowych Jana Tarasina – zagadnienia teoretyczne i praktyczne*. Praca magisterska, t. I A, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie, Warszawa, 2016.

Leśniewska, Maria Anna. „Puławy 1966. Sztuka w zmieniającym się świecie.” *Podkowieński Magazyn Kulturalny* nr 58-59. <http://www.podkowienskimagazyn.pl/nr58/pulawy.htm>.

Majewski, Piotr. *Liryka Przedmiotowości. „Krytyka poetów” wobec malarstwa Jana Tarasina*. Lublin: Instytut Sztuk Pięknych UMCS, 2010.

Chlewiński, Zbigniew. *Spotkania z Tarasinem*. Płock: Samizdat, 2007.

Werner, Jerzy. *Podstawy technologii malarstwa i grafiki*. Warszawa–Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1989.

ENGLISH SUMMARY

Maja KLIMZA-PEKSYK

JAN TARASIN – PICTURES OF THREE-SPACES: UNUSUAL TECHNOLOGICAL EXPERIMENTS

A several-year project of the Academy of Fine Arts in Warsaw associated with the research, conservation and restoration of Jan Tarasin's paintings from the private collection of his son has produced many significant results. One of the basic subjects of the research was his unusual, original painting technologies, especially since most of these works came from an interesting and experimental period of this creative artist. This was partly due to the experience he gained when travelling around the world, getting to know the art and culture of other countries - from Europe to distant Asia, but also due to a growing contact with the modern materials offered by the industry at that time. The artist willingly adapted them to the world of his art, which resulted in numerous technological and artistic experiments, thanks to which he developed and refined his own painting techniques.

Already in the early 1960s, Jan Tarasin's manner of painting began to change, it became more fleshy, thick, textural, with a dulled colour, and then it took on more synthetic and spatial forms. Focusing on Tarasin's three-spherical series from the late sixties and the first half of the seventies, one of the most interesting, original and completely unique creative technologies from that period was analysed.

The secret of the development of these paintings was not solely based on the artist's use of plastics that were becoming more and more common at that time, but was above all an unusual concept, a complex creative process that was key to achieving such surprising results. Among other things the artist developed methods for creating very delicate, thin relief images by casting their 3D textures from previously prepared plasticine mounds.

The perfection of these techniques, which led to his own ideas, allowed the creation of a whole series of complex three-dimensional objects, unique in the work of Tarasin, as well being among the more outstanding artistic objects created then in Poland and in the world.

Anna KOWALIK

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki,
Międzykatedralna Pracownia NOVUM Ochrony i Konserwacji Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej

ROŚLINA JAKO MEDIUM. PROBLEMATYKA OCHRONY SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ Z ELEMENTAMI ROŚLINNYMI

Wstęp

Czy w dzisiejszym świecie człowiek, który przez całe życie przebywa w przestrzeni miejskiej, odczuwa potrzebę bliskiej więzi ze światem natury? Wydaje się, że taka potrzeba jest wbudowana w ludzkie istnienie. Czym więc jest nurt sztuki, który za najistotniejsze uznaje autentyczną bliskość, zażyłość z naturą? Czy cokolwiek innego może zastąpić gałęzie, igliwie czy całe drzewo? Czy trzeba poszukiwać sposobów imitacji, a więc fałszu, podczas gdy można wprowadzić prawdziwy – autentyczny „cytat” z przyrody? Niektórzy analitycy przewidują, że wiek dwudziesty pierwszy będzie właśnie „wiekiem biologii” w sztuce.¹

Ilustracje artystów przedstawiające rośliny odegrały zasadniczą rolę w rozwoju nauk biologicznych. Autorka skoncentruje się bardziej na pracy artystycznej z roślinami, jako żywymi materiałami. Niepowtarzalność, bogactwo informacji i interpretacji oraz społeczny wpływ sztuki współczesnej skłaniają do wzięcia pod uwagę warsztatu współczesnych artystów, wykorzystujących w swoich dziełach sztuki materiały pochodzenia roślinnego.

Kiedy spojrzymy na otaczającą nas przestrzeń, nie ważne czy jesteśmy w pracy, czy przestrzeni publicznej, wystarczy nam chwila, by dostrzec w naszym polu widzenia coś zielonego. Rośliny występują wokół nas znacznie częściej, niż zwierzęta. Można pokusić się o stwierdzenie, że ich obecność jest postrzegana wręcz jako pewnik. Pomimo tego, że ich występowanie w naszym codziennym życiu jest bardzo neutralne, to jednak są one niezbędne. Rośliny, często wykorzystywane w badaniach ze względu na swoje właściwości medyczne, czy konsekwentnie eksploatowane ze względu na walory estetyczne, odgrywały decydującą rolę w historycznym i kulturowym rozwoju ludzkości.² Co ciekawe, to właśnie one były cichymi świadkami rewolucji zwierzęcej.

A co z roślinami jako gatunkami towarzyszącymi sztuce współczesnej? Czy istnieją możliwości zrozumienia roślin z różnych perspektyw, tak jak w przypadku badań ludzi i zwierząt? Jaki wkład w nasze rozumienie zwierząt mogłoby przynieść skupienie się na roślinach?³

Przedmiotem badań stały się więc zagadnienia dotyczące podmiotowości i indywidualności roślin. Ich znaczenie i złożoność wiążą się ściśle z ewolucją mentalności ludzi oraz rozwojem bio artu, eco artu czy land artu. Analiza ta wskazuje na szeroki wachlarz możliwości pozwalających na identyfikację zjawisk zachodzących w sztuce biologicznej/ekologicznej oraz wskazuje na zmianę statusu natury w sztuce.

Określenie wartości dzieła sztuki staje się konieczne w celu podjęcia odpowiednich strategii jego ochrony. Jest to spowodowane przede wszystkim zróżnicowaniem dziedzictwa kulturowego, wraz z jego funkcją.

Opieka nad dziełem sztuk wizualnych wymaga dokumentacji (zgodnie z modelem postępowania INCCA, będącego wytyczną do podejmowania decyzji) obejmującej szerokie rozpoznanie dzieła w zakresie materii, formy, kontekstu powstania i relacji z przestrzenią. Co ważne, muszą temu towarzyszyć badania humanistyczne określające ideę i wartości dzieła, a także szerokie spektrum badań z dziedziny nauk ścisłych nad materią. Kierunki i formy, do jakich zmierza sztuka współczesna, stawiają nas w obliczu ogromnego wyzwania, jakie stanowi obowiązek zachowania dzieła sztuki w świadomości naukowej i społecznej, niezależnie od jego formy materialnej.

Interdyscyplinarne podejście dominuje zarówno w kwestii opieki, ochrony, jak również autorstwa, reprodukcyjności czy zmienności. Dynamiczny i otwarty charakter sztuki składającej się z elementów organicznych, jej inny stosunek do materii oraz fakt konstituowania się jej dopiero poprzez percepcję odbiorcy, wywołuje potrzebę wskazania nowatorskich koncepcji dotyczących interpretacji i zachowania utworów sztuk wizualnych.

Przedmiot badań

Współczesne zrozumienie dziedzictwa sztuki wizualnej można opisać jako łączące koncepcję „środowiska” z naturą i dziedzictwem. Obejmuje to nie tylko kategorię sztuki, ale także inne osiągnięcia cywilizacji, wyrażane przez wiedzę, naukę i współczesną sztukę wizualną; ekspresje kulturowe, technologię, a także symbiotyczne połączenie natury z produktami kulturowymi.

Sztuki wizualne objęły rośliny jako swój przedmiot w bardzo podobny sposób, jak już obejmowały zwierzęta. Chociaż żywy świat organiczny zawsze był przedmiotem malarstwa i rzeźby, rzadko był on substancją/materią, z którą bezpośrednio pracowano. Wraz z zapoczątkowaniem używania coraz szerszej gamy materiałów oraz powstaniem kontekstów artystycznych zainicjowanych przez artystów z początku dwudziestego wieku, zaczęto powoli wprowadzać materiały organiczne do realizacji artystycznych. Wczesne przykłady obejmują między innymi dadaistów (którzy wykorzystywali zarówno w pracach, jak i akcjach artystycznych choćby warzywa) oraz eksperymenty surrealistów, jak instalacja *Rainy Day Taxi* (1938) Salvadora Dali, która została pokryta przez artystę materią roślinną.

Pierwszą wystawą prezentującą rośliny jako obiekty był pokaz *delphiniums* (ostróżek), zmodyfikowanych genetycznie, autorstwa Edwarda Steichena w Museum of Modern Art w Nowym Jorku w 1936 roku, stanowiącą

początek tego, co dziś nazywamy bio artem, czyli praktyki artystycznej bardzo dobrze znanej w dziedzinie badań nad ludźmi i zwierzętami:⁴

Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 11 West 53 Street, ogłasza niezwykle jednoosobowe, tygodniowe show, które zostanie otwarte w środę, 24 czerwca o godz. 13. Będzie to wystawa *Steichen Delphiniums* – nowej amerykańskiej odmiany stworzonej w ciągu dwudziestu sześciu lat poprzez połączenie tradycyjnej metody selektywnej hodowli i zastosowanie substancji chemicznej, która zmieniła skład genetyczny roślin.⁵ Chociaż pan Steichen jest znany z fotografii, po raz pierwszy jego rośliny zostaną pokazane publicznie. Są to oryginalne odmiany, tak twórczo produkowane jak jego fotografie.⁶

Kilka istotnych aspektów wskazuje na to, że praktyka Steichena została uznana za przełomowe dzieło w paradygmacie biologii. Wskazuje na to: (1) żywotność medium, (2) bezpośrednie zaangażowanie artysty w żywe medium, (3) manipulacja na poziomie genów w celu wywołania zauważalnych zmian w wyglądzie zewnętrznym roślin oraz zastosowanie technik i metod, które są jednocześnie wykorzystywane w naukach biologicznych (4).⁷

Wystawa stała się zarówno początkiem biotechnologii, jak również splotu praktyki artystycznej z wykorzystaniem procedur biotechnologii i zmiany środowiska pracy artysty, czyli przejścia od studia do laboratorium naukowego. Co istotne, wczesne projekty artystyczne obejmujące sztukę genetyczną wykorzystywały właśnie rośliny, a nie na przykład zwierzęta, jako medium. Prawdopodobnie właśnie ze względu na ograniczone zaplecze technologiczne, jak również w celu uniknięcia zbyt dużej niepożądaney uwagi, to rośliny stały się bezpieczną metaforą odległą od ludzkiego/zwierzęcego życia.⁸

Kolejny przykład to George Gessert i rok 1988, kiedy to wprowadził on rośliny w przestrzeń galerii New Langton, wystawiając irysy: czterdzieści sześć roślin, które miały przywołać wspomnienia widzów i obawy o selektywne rozmnażanie zwierząt oraz ludzi po to, aby ulepszać gatunki z pokolenia na pokolenie, szczególnie jeśli chodzi o cechy dziedziczne:⁹

Udomowione rośliny ozdobne, zwierzęta domowe czy rośliny lecznicze zmieniające świadomość stanowią ogromną, nie uznaną ogólną sztukę ludową, czyli prymitywną sztukę geologiczną, która ma historię sięgającą tysięcy lat.¹⁰

Gessert pokazuje, jak ogólne postawy kulturowe odgrywają rolę w usposobieniu do hodowli. Uważa on, że praca z genetyką obiecuje wielką aktywność artystyczną w przyszłości.¹¹

Międzynarodowe Laboratorium Neurobiologii Roślin zostało założone w 2005 roku we Florencji i od tamtej pory, w znacznym stopniu, przyczyniło się do debaty naukowej na temat poznawczych i odczuwalnych cech roślin. Debatę tę zapoczątkował dwa lata wcześniej prowokacyjny esej profesora Anthony'ego Trewavasa z Uniwersytetu w Edynburgu, zatytułowany „Aspects of plant intelligence”.¹² Praca ta odważnie odwoływała się do koncepcji inteligencji roślin i udowodniła zarówno to, że rośliny są inteligentnymi istotami, jak również to, że są one zdolne do uczenia się poprzez pamięć. Zdefiniowanie inteligencji w żywych istotach jest szczególnie trudnym zadaniem - na przykład błędne przekonanie, że ludzie są bardziej inteligentni, niż inne zwierzęta, jest nadal wyznawane, nawet w przywoływanym esej Trewavasa.¹³ Zaczynamy stopniowo

uświadamiać sobie, że nie może istnieć coś takiego, jak jeden obiektywnie mierzalny rodzaj inteligencji, ale że istnieją różne inteligencje, dla różnych nisz.¹⁴ Jeśli potrafimy rozpoznać inteligencję u zwierząt, na jakiej podstawie moglibyśmy odmówić tego roślinom?

Ostatnie postępy w biologii molekularnej roślin, biologii komórkowej, elektrofizjologii i ekologii, prezentują rośliny jako organizmy zmysłowe i komunikacyjne, charakteryzujące się aktywnym zachowaniem.¹⁵ Dzisiaj wielu artystów angażuje się w hodowlę tkankową i inżynierię transgeniczną, zarówno u zwierząt, jak i u roślin. Poniżej została przedstawiona charakterystyka kilku wybranych twórców.

Od kwiatów zamkniętych w lodzie po drzewo w przestrzeni kosmicznej - tak można określić japońskiego artystę **Azumę Makato**. Makato jest znany z tworzenia ekspresywnych rzeźb i instalacji, wykorzystujących kwiaty i rośliny. Założył on również eksperymentalne laboratorium Azuma Makoto Kaju Kenkyusho (Azuma Makoto Botanical Research Institute), w którym przesuwając granice swojej twórczości, eksplorując nieskończony potencjał roślin.¹⁶ Jego celem jest zwiększenie ich egzystencjalnej wartości, poprzez tworzenie dzieł artystycznych. Każda działalność Makato koncentruje się na podnoszeniu wartości roślin, szanując przy tym istnienie przyrody i zachowując jej prawdę. Jedną z jego najbardziej znanych serii to *Exobiotanica*. Artysta wysłał pięćdziesięcioletnie drzewko bonsai oraz ekstrawagancki bukiet kwiatów 30 tysięcy metrów w atmosferę, by następnie sfotografować je z satelity. O swoim medium mówi:

Kwiaty mają bardzo silną egzystencję. Człowiek potrzebuje kwiatów i roślin do życia, za to kwiaty i rośliny nie potrzebują ludzi. Są tak silne.¹⁷

Muszę pozwolić roślinom mówić, a potem słuchać ich głosów. Łącząc różne rodzaje roślin, staram się słuchać każdego głosu. Musi to być coś, co wykracza poza poziom językoznawstwa, ale nie jest nadprzyrodzone. (...) Jeśli mówimy o uchwyceniu piękna chwili, myślę, że muzyka i kwiaty mają ze sobą coś wspólnego.¹⁸

Rebecca Louise Law jest artystką specjalizującą się w instalacjach wykonanych z materiałów naturalnych, jak gałęzie, jabłka lub tysiące kwiatów. Wyobrażone przez artystkę zjawiska przybierają różne formy: od ścian wypełnionych różami, poprzez kolumny owinięte kwiatami, po sufity, z których opada las kwitnących roślin. Tworzy zarówno w przestrzeniach wystawienniczych, muzeach, ale też często w przestrzeniach publicznych, tak, aby jej sztuka była dostępna dla wszystkich. Każdą instalację przygotowuje pod silnym wpływem jej lokalizacji. Jej instalacje mają za zadanie wzbudzić refleksję nad pięknem i relacjami człowieka z naturą.

Wielu artystów angażuje się w koncepcje ekologiczne. Niektórzy z nich tworzą instalacje oparte na koncepcjach wywodzących się z dynamicznie współzależnych systemów.¹⁹ Inni pracują w sferze publicznej, aby stworzyć wydarzenia wykorzystujące wgląd w ekologię, aby zwrócić uwagę na niebezpieczne dla środowiska trendy lub zainicjować działania związane z rekultywacją.

Vaughn Bell jest artystką, której praca koncentruje się na złożoności i paradoksach interakcji człowieka z siłami natury. Jej największymi realizacjami są Village Green oraz Personal Biospheres, gdzie widzowie doświadczają krajobrazu na wysokości oczu, umieszczając głowy w strukturach przypominających terraria. Każda biosfera posiada dziurę w dnie, aby odwiedzający mogli włożyć do niej głowy i przyłączyć się do roślin - dosłownie.²⁰ Doświadczenie jest wielozmysłowe i wciągające, z przytłumionymi dźwiękami i zapa-

chami ziemi i mchu. Widzowie znajdują się w bliskim sąsiedztwie ziemi, roślin i siebie nawzajem, dzieląc to samo powietrze:

Wielu tęskni za słodkimi zapachami natury i zieleni, żyjąc wśród betonowych i spalinowych oparów. Osobista biosfera rozwiąże problemy związane z przystosowaniem się do surowego środowiska miejskiego. Dzięki temu niesamowitemu nowemu urządzeniu możesz wszędzie poczuć zapach natury.²¹

Teresa Murak w swych działaniach stosuje metody powtarzalnych cykli ogrodniczych, które splata z jednostkowymi akcjami, czy instalacjami, komunikując własne intuicje i doznania. Artystka nie dąży do odwzorowania natury, ale poprzez współuczestnictwo z nią buduje w niej swój własny pejzaż. Bada ona podobieństwo między kobiecym ciałem a ziemią, między skórą a glebą. Mamy tu do czynienia z procesem zamazywania granic między ciałem a naturą.²² Twórczość Murak lokuje się w sferze materialnej sztuki.²³ Dynamika dzieła zasadza się na naturalnym działaniu sił przyrody.²⁴

Według **Anny Goebel**, każdy z użytych przez nią materiałów opowiada własną, niepowtarzalną historię. Traktuje je ona jako medium do stworzenia własnej rzeczywistości; poddaje je przemianie, nadając im nowy wyraz. Artystka odnosi się do świata przyrody, do jej formy oraz procesów nią rządzących, takich jak wzrost, zmienność czy przemijanie, podkreślając tym samym związek ze światem organiczno-przyrodniczym. Jest to wyraz głębokiego emocjonalnego stosunku do najbliższego otoczenia, jakim jest świat biologiczny. Fazy natury dyktują czas procesu tworzenia, przy czym każda przestrzeń ma swój szczególny charakter. Proces interakcji, reagowania bezpośrednio na miejsce poprzez cielesną manipulację materiałami pochodzącymi z najbliższego otoczenia, powoduje tworzenie form, które mają bezpośredni związek z przestrzenią. Jednak w przeciwieństwie do praktyki opartej na materii, stworzona forma nie jest jej jedynym odpowiednikiem. Forma estetyczna jest zaledwie chwilą w interakcji a prace wiążą interakcję i jej formę z otoczeniem.

Piotr C. Kowalski, przekraczając granice tradycyjnie definiowanego malarstwa, pozwala jednocześnie naturze wkroczyć w jego obszar. Bezpośredni związek artysty z przestrzenią (naturą) tworzy estetyczną obecność. Stworzona przez niego forma estetyczna staje się tu zaledwie chwilą. Prace artysty są interakcją z naturą. Ten rodzaj intymnej relacji między sztuką a naturą jest zbliżony do harmonijnej egzystencji. Natura przejmuje tu rolę pracowni artysty. Obraz staje się częścią pejzażu, podlegając wszystkim działaniom natury. W *Obrazach smacznych w kole*, powstałych latem 2010 roku, artysta pozostawił pod drzewami wiśni duże blejtramy, pozwalając spadającym owocom „malować” tak zwane „wiśniowe obrazy”. W niektórych *Obrazach smacznych* Kowalski wyciskał owoce w geometrycznym porządku, co równoważyło ślad naturalnie ściekającego soku, zmianę koloru owoców i niepowtarzalność każdej wyciśniętej formy.²⁵

Ostatnio maluję tym, co może zastąpić farbę a farbą nie jest; Jagodami maluję jagody, poziomkami poziomki, makami maki, smołą smołą, błotem błoto, korą z drzew korę z drzew, (...) Pracując z naturą i w naturze biorę pod uwagę naturalne jej cykle i procesy. Próbuję widzieć partnera, z którym współdziałałam, pomimo tego że natura raz jest obiektem biernym, a innym razem potrafi żywo reagować.²⁶

Mikroświaty **Natalii Bażowskiej** to przywiezione przez artystkę z licznych wędrówek znaleziska, skomponowane w słojach. Funkcjonują one nie tylko jako świadectwo podróży i kontaktu z naturą, ale przede

wszystkim jako istota tkwiących w człowieku wspomnień, gdzie ważnymi składnikami są: pamięć i doświadczenie.²⁷ Związki z naturą są wyraźnie widoczne w jej pracach, nie tylko ze względu na wygląd, ale także dotyk i zapach: odczucie miękkości i zapachu leśnego runa. Do dnia dzisiejszego duża część obiektów artystki bardzo intensywnie pachnie mchem. Jak sama mówi:

istnieje konkretny gatunek mchu, który ma zapach przypominający kadzidło (red. *mąkla tarnio-wa, inaczej mech dębowy*). Zapach jest intensywny i ma bardzo intensywne działanie. Teraz mija dwa lata i pachnie do tej pory. Być może po 10 latach (mech) zmieniłby kolor. W moich pracach, nie jest to konkretny mech z konkretnego miejsca, więc nie widzę problemu wymiany go na nowy.²⁸

Wywiad z artystą

Gdy obcujemy z dziełem sztuki współczesnej, jego przesłanie i znaczenie nie zawsze wydają się oczywiste. Materia i technika przekładają się na jego wymowę i determinują wygląd obiektu, a zmiany charakterystyki materiału nie muszą zachodzić kosztem znaczenia dzieła. Poza tym, dla obiektów tradycyjnych istnieje zazwyczaj większa umowność i zgoda wobec znaczenia i przedstawienia dzieła. W przypadku obiektów sztuki współczesnej związek pomiędzy materią a znaczeniem jest zazwyczaj nieoczywisty. Znaczenia są indywidualne dla poszczególnych artystów oraz dla wykorzystanych materiałów.²⁹ Określenie przesłania pracy staje się złożonym zadaniem, jako że na znaczenie dzieła wpływ mają różnorodne czynniki. Oprócz samej materii i bezpośredniej wizji artystycznej są to często także niematerialne aspekty. Dlatego, aby zrozumieć autorskie założenie, możliwość wywiadu z artystą staje się podstawowym źródłem odniesienia.

Wywiady z artystami powinny być tworzone indywidualnie, według międzynarodowych schematów, które wpisują się w obecne trendy dotyczące zagadnień związanych z zachowaniem sztuki współczesnej. Artyści podczas takich wywiadów są pytani między innymi o credo ich twórczości, stosowane materiały, sens i znaczenie dzieł, ekspozycję i aranżację czy re-instalację z możliwością zastąpienia elementów danego dzieła.

Taka rozmowa przyczynia się do określenia zarówno procesu artystycznego, kontekstu społecznego i historycznego, kwestii etycznych i technicznych, a także problematyki konserwacji prewencyjnej i ewentualnego programu konserwatorskiego. Ten rodzaj badań jest bardzo czasochłonny, ale stanowi on istotny element wiedzy o współczesnych artystach. Aby zinterpretować idee i przesłanie autorów, należy opierać się na pogłębionej analizie formalno-stylistycznej ich prac, na badaniach ich życia i pracy, wywiadach z nimi, a także określeniu kontekstu kulturowego i historycznego:

Najważniejsze jest to co ja-autor chcę powiedzieć, złapać człowieka za ramię i zwrócić na coś uwagę, - to jest ważne. Materiał dobieram w zależności od potrzeby. Nie powiedziałabym, że jestem osobą, która zajmowałaby się tylko jedną dziedziną sztuki, jest to ograniczenie samego siebie już na samym początku. By móc lepiej przekazać ideę, zamysł należy uruchomić wszystkie swoje zmysły, uruchomić swoje ciało, które świetnie współgra z umysłem. Idea projektu nie jest nigdy ściśle zamknięta. Między innymi dlatego, że każdy z nas posiada inne mapy umysłu i różnego rodzaju percepcję widzenia, która ten świat postrzega.³⁰

Praca ze sztuką stworzoną przez żyjących artystów dotyka złożonej, czasami konkurencyjnej problematyki. Mogą to być: etyka, autentyczność, funkcjonalność, kopia wystawiennicza i zachowanie oryginalnych materiałów.

Personal Biospheres nie wymaga konserwacji. Podobnie jak w przypadku każdej biosfery, należy zachować ostrożność, aby zapewnić odpowiedni poziom wilgoci i świeżego powietrza.³¹

Bezpośredni kontakt z artystą wraz z dostępem do jego pism, wywiadów i relacji tych, którzy uczestniczyli w jego życiu/twórczości, stanowią naturalny składnik w dzisiejszej praktyce ochrony i konserwacji sztuki. Wywiady wykonane podczas badań wnoszą wiele nowych danych do dokumentacji dzieł i są integralną częścią wiedzy o nich, ich idei i materii.

Stworzony został specyficzny ekosystem, gdzie zadaniem roślin jest opanowanie całego budynku i zniszczenie go. On (red. budynek) będzie w najlepszym swoim wydaniu za 30-40 lat, kiedy mnie już nie będzie, dlatego chciałabym, przynajmniej teraz opowiedzieć jak to będzie, o czym, dlaczego tak jest, jakie tam są rośliny, jak się rozmnażają. Chciałabym ustawić ten budynek w roli świadka, świadka naszej historii, miejsca, w którym próbujemy cofnąć czas, próbujemy z budynku uczynić miejsce, w którym ten ekosystem się wydarza i przywraca swą materię do wręcz pierwotnych funkcji, takiego szkieletu dla roślin.³²

Dokumentacja efemeryki

Złożoność zachowania sztuki współczesnej obejmuje dokumentację nie tylko tkanki, która w tym przypadku jest ulotna, ale przede wszystkim ideę, kontekst, funkcję, historię, proces tworzenia, ekspozycję czy przechowywanie. W tym przypadku wspólnym mianownikiem w dziełach z elementami pochodzenia roślinnego są zagadnienia związane z ich dokumentacją, poprawnością interpretacji, znaczeniem materiału, problemami wystawienniczo-aranżacyjnymi, intencją artysty oraz sformułowaniem nowych kryteriów dla ich ochrony.

Doświadczenie zapisu dokumentalnego tej nietypowej sztuki różni się znacznie od tradycyjnych sztuk wizualnych. W tym przypadku nie chodzi o to, aby dokumentacja posiadała w pełni analogiczny związek z pracą. Dokument zawiera raczej odniesienie lub inaczej nawiązuje do tego, co się wydarzyło. Prace prowadzone w oparciu o procesy mogą stwarzać problemy w dokumentowaniu, ponieważ ich zrozumienie wymaga zapisu, który odnosi się do czasu. Pełne zrozumienie utworów wymaga czegoś więcej niż oglądania pojedynczego zapisu, który koncentruje się wyłącznie na formie estetycznej. Troska o dokumentację w tego typu pracach polega na tym, żeby nie skupić uwagi publiczności tylko na wynikowej formie, ale także na interakcji z nią. Ograniczone zrozumienie charakteru interakcji prowadzi do utraty zrozumienia znaczenia procesu i sensu efemerycznego związku dzieła z otoczeniem. Stosowanie odpowiednich technik dokumentacji, które utrzymują lub nawiązują do konceptualnej podstawy interakcji na miejscu, jest niezbędne, jeśli dzieła te mają zachować swoją konceptualną autentyczność i odegrać rolę w dialogu między działalnością człowieka a światem przyrody.³³

Rolą dokumentacji nie jest próba przedłużenia życia dzieła, gdyż różni się ona znacząco od oryginalnego dzieła sztuki. Rola fotografii jest tu ograniczona jako wynik dokumentowania, natomiast kamera odbierana jest jako mechaniczny pośrednik między pracą a jej reprezentacją. Ich użycie jako jedynej techniki dokumentacyjnej jest problematyczne, ponieważ ograniczają możliwość budowania aluzji do kwestii czasu, zmian i relacji formy w przestrzeni.

Ciekawym przykładem re-enactmentu jest praca geografa i architekta Franka Stainbridgea (1776-1860), który po powrocie do Anglii zaczął budować szklarnię specjalnie zaprojektowaną do przechowywania niezliczo-

nych odmian roślin, które zebrał w podróży.³⁴ Szereg jego ekspedycji do dorzecza Amazonki, miało na celu zbieranie materiałów do badań nad wrażliwością zmysłów oraz tworzenia różnego rodzaju naturalnych scenarii. Szklarnia została opisana jako „równa arcydziełom sztuki, zdolna wzbudzić oryginalne doznania u nawet najbardziej znudzonego widza”.³⁵ Okazy roślinne rozkwitały w szklarni i ostatecznie stały się atrakcją w Norfolk. W 1836 roku zimowa burza nieodwracalnie uszkodziła dach szklarni, w wyniku czego rośliny zostały zniszczone. Autor zamiast próbować sprowadzić nowe okazy z powrotem do Anglii, a zarazem nie chcąc ponownie stracić cennych roślin, skonstruował dokładną kopię swojej szklarni i wykreował duplikaty ponad 2000 osobników, z takim realizmem, że efekt końcowy mógłby poważnie oszukać oko.³⁶ Niestety, w lipcu 1841 r. szklarnia została spalona przez religijnego fanatyka, który był przekonany, że stanowi ona głęboką zniewagę twórczego talentu Boga.³⁷ Realizacja ta prowadzi do refleksji nad istotą sztuki i natury, skupiając się na ich granicach.

Badania żywej materii

Ogromne zróżnicowanie dziedzictwa, a także jego funkcji, podobnie jak zróżnicowanie warunków i możliwości, w jakich odbywa się ochrona dziedzictwa, powodują, że dla wyboru strategii konserwatorskiej potrzebne jest określenie wartości, które chronimy.

Interdyscyplinarność zagadnienia angażuje w prace nie tylko artystów, konserwatorów i kuratorów dzieł sztuki, ale również specjalistów, przede wszystkim z zakresu najnowszych badań mikrobiologicznych i fizyko-chemicznych.

W ich wyniku pojawiają się nowe koncepcje życia roślinnego. Przełomowe badania naukowe i nowe perspektywy filozoficzne stawiają wyzwania naszym antropocentrycznym założeniom kulturowym. Humanistyka dopiero teraz zaczyna rozważać rośliny jako element silnie powiązany z ludźmi i ze zwierzętami. Multidyscyplinarne podejście do życia roślin może ujawnić znaczenie ekologicznych powiązań. Ponieważ zmiany klimatyczne zagrażają wszystkim formom życia, to uwzględnianie relacji między ludźmi a roślinami, z nowej perspektywy, jest niezbędne do rozwiązania palących problemów związanych ze zrównoważonym rozwojem.³⁸

Laboratorio Internazionale di Neurobiologia Vegetale (Międzynarodowe Laboratorium Neurobiologii Roślin), założone w 2005 roku we Florencji, dostarczyło nowych kluczowych dowodów na cechy poznawcze i odczuwanie przez rośliny, kontynuując linię badań zainicjowaną przez Charlesa i Francisa Darwinów, którzy przeprowadzili serię eksperymentów z roślinami w latach 1850-1882, co zostało udokumentowane w książce *Moc ruchów roślin*.³⁹ W rezultacie niedawne postępy w biologii molekularnej roślin, biologii komórkowej, elektrofizjologii i ekologii, ukazały rośliny jako organizmy zmysłowe i komunikacyjne, charakteryzujące się aktywnym zachowaniem rozwiązującym problemy.⁴⁰

Współczesne instalacje często zawierają niestabilne materiały, takie jak żywa materia. Korzystanie z tych elementów organicznych, oznacza zaakceptowanie przez artystę pewnego stopnia nieprzewidywalności i wątpliwej stabilności. Umieszczanie tych nietypowych dzieł w galerii, w sensie ekspozycji oraz magazynowania, wprowadziło wyzwania dotyczące ochrony i koncepcji dopuszczalnej degradacji oraz równowagi między konceptualizmem a materialnością.

Aspekty wykraczające poza estetykę są szczególnie widoczne w przypadku żywej sztuki. Na przykład, ze względu na wpływ pogody na kwitnienie roślin, w komunikacie prasowym dotyczącym wystawy *Steichen Delphinium*, uprzedzono odwiedzających o prawdopodobnym odłożeniu wystawy. Podobny scenariusz dotyczył projektu Gesserta, o którym już tu wspomniano. Pokazuje to, że nieprzewidziane scenariusze z żywymi dziełami sztuki niosą wyzwania, takie jak utrzymanie kontroli w przypadku konkretnych ram czasowych, czy dla samych instytucji muzealnych, które są dostosowane do nieożywionych dzieł sztuki.

Ze względu na niedawną zimną, deszczową pogodę daty podane poniżej mogą zostać przesunięte o dzień lub dwa, aby *delphinium* mogły rozkwitnąć. Proszę wspomnieć o tej klauzuli zezwalającej na pogodę i zasugerować, że wszystkie zainteresowane osoby skonsultują się ze swoimi gazetami w środę, aby odłożyć na później termin otwarcia. To wydanie jest przeznaczone do publikacji w poniedziałek, 22 czerwca. Jeśli data otwarcia powinna wymagać odroczenia, wszystkie gazety otrzymają wiadomość o tym wtorkowym popołudniu, 23 czerwca.⁴¹

W prewencji tych nietypowych dzieł sztuki, warunki przechowywania, takie jak mikroklimat i zanieczyszczenie powietrza oraz interakcje z materiałami nieorganicznymi i syntetycznymi wykorzystanymi do tworzenia obiektu, mają pierwszorzędne znaczenie. Wśród głównych czynników środowiskowych, które sprzyjają degradacji materiałów, zwłaszcza tych pochodzenia organicznego, należą: zanieczyszczenie środowiska, wilgotność, temperatura, promieniowanie UV, różnorodność i aktywność mikroorganizmów. Szczególnie niebezpieczny dla obiektów jest czynnik mikrobiologiczny.

Różnorodność spotykanych materiałów i ich możliwa niejednorodność, skomplikowana budowa technologiczna obiektów oraz ich zróżnicowany, często bardzo zły stan zachowania, wpływają na złe wyniki badań. Choćby te fizyko-chemiczne muszą być prowadzone w oparciu o założenia i procedury ustalone każdorazowo w stosunku do danego obiektu.

Wnioski

Głównym celem staje się w tym przypadku poszerzenie wiedzy na temat zachowania dzieł sztuki wykonywanych przy użyciu nietypowych materiałów organicznych, a także zapewnienie perspektywy dyskusji teoretycznych nad przykładami zachowania wybranych dzieł sztuki.

Konserwacja i restauracja dzieł sztuki wiąże się z ochroną autentyczności i integralności w kilku obszarach: fizycznym, estetycznym, prawnym i historycznym. Pierwszy dotyczy zachowania materialnych komponentów obiektu, drugi zdolności dzieła do wywoływania wrażeń u odbiorcy, a ostatni odnosi się do kontekstu jego powstania.⁴² Dlatego konserwator zmuszony jest do re-orientacji wiedzy, zgodnie z wynikami rozpoznania każdego dzieła podlegającego jego opiece i być w pełni świadomy idei i intencji artysty.

Debaty związane z konserwacją sztuki efemerycznej są obecne w środowisku konserwatorskim od niedawna. Aby zinterpretować idee i przesłanie autorów, dokonano analizy formalnych i stylistycznych cech ich prac, przeprowadzono badania biografii artystycznej pracy, wywiady z artystami oraz opis kontekstu kulturowego i historycznego ich sztuki. Obowiązek zachowania estetycznej i historycznej tożsamości każdego dzieła, wymaga pełnej dokumentacji, w tym cyfrowej wizualizacji.

Rola i zadania konserwatora poszerzają się i dostosowują do skomplikowanego charakteru współczesnych dzieł sztuki z wykorzystaniem roślin. Materiały te są bardziej niejednoznaczne niż w sztuce tradycyjnej w przekazie znaczeń. W związku z tym ich poprawna interpretacja ma zasadnicze znaczenie dla planowania jakiegokolwiek interwencji konserwatorskiej.

Jednym z poważnych problemów związanych z konserwacją prewencyjną takich dzieł jest ich instalacja, która może stanowić zagrożenie dla innych obiektów. Bardzo często w galeriach, prywatnych kolekcjach, pracowniach artystów, gdzie w jednym pomieszczeniu znajdują się obiekty wykonane z różnych materiałów: plastiku, tkaniny, papieru, malarstwa, wybór idealnych warunków jest niemożliwy. Materiały organiczne mogą różnie reagować na warunki hydrotermalne. Dlatego też każdy obiekt należy przechowywać indywidualnie, czyli osobno, biorąc pod uwagę możliwe reakcje obiektu na różne warunki i technikę jego wykonania.

Przyszłość współczesnej praktyki konserwatorskiej na nowo definiuje rolę konserwatorów i zapobiegawczą konserwację, poszerzając strefy wpływów różnych specjalności i tworząc bardziej interakcyjne i transdyscyplinarne środowisko.

Przypisy

- ¹ Stephen Wilson, *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology* (London: The MIT Press, 2002), 55.
- ² Giovanni Aloï, „Introduction,” *Antennae* 17 (2011): 3.
- ³ Dorota Łagodźka, „Animal studies jako nowa perspektywa w badaniach nad sztuką,” w *Ecce Animalia* (Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej, 2014), 76.
- ⁴ Aloï, „Introduction,” 3.
- ⁵ Giovanni Aloï, *Art & Animal* (London: I.B. Tauris & Co. Ltd., 2011), 73.
- ⁶ Komunikat prasowy MoMA „Steichen’s Delphiniums”: „The Museum of Modern Art, 11 West 53 Street, announces a very unusual one-man, one-week show which will be opened to the public Wednesday, June 24, at one p.m. It will be an exhibition of *Steichen Delphiniums* — rare new American varieties developed through twenty-six years of cross-breeding and selection by Edward Steichen. Although Mr. Steichen is widely known for his photography, this is the first time his delphiniums have been given a public showing. They are original varieties, as creatively produced as his photographs.” 27.12.2017, https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325057.pdf.
- ⁷ Laura Cinti, „The Sensorial invisibility of plants. An Interdisciplinary Inquiry through Bio Art and Plant Neurobiology,” Slade School of Fine Art in interdisciplinary capacity with UCL Centre for Advanced Biomedical Imaging, 2011: 36. Dostęp 22.12.2017, <http://discovery.ucl.ac.uk/1310152/1/1310152.pdf>.
- ⁸ Aloï, *Art & Animal*, 73.
- ⁹ Aloï, *Art & Animal*, 73; Stephen Wilson, *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology* (London: The MIT Press, 2002), 96.
- ¹⁰ George Gessert, „Notes on genetic art,” *Leonardo* 26.3 (1993): 205. Za: Cinti, *The Sensorial invisibility*, 72.
- ¹¹ Wilson, *Information Arts*, 97.
- ¹² Anthony Trewavas, „Aspects of plant intelligence,” *Annals of Botany* 82 (2003): 1-20.
- ¹³ Aloï, *Art and Animals*, 107.
- ¹⁴ Aloï, *Art and Animals*: 107.
- ¹⁵ Aloï, *Art and Animals*: 107.
- ¹⁶ Thomas Sean, „Leaf Man. Botanical Sculptures by Azuma Makoto,” *Vulture* 4 (2013): 69.
- ¹⁷ Georgia McCafferty i Yoko Wakatsuki, „Meet the artist that shot a bouquet of flowers 30,000 meters into space,” CNN, 2016, dostęp 27.12.2017, <http://edition.cnn.com/style/article/makoto-azuma-flower-art/index.html>.
- ¹⁸ Ramiro Guerrero i Alberto Arango, „Azuma Makoto. Haute Culture,” *Glocal Design Magazine* 17 (2013): 85.
- ¹⁹ Wilson, *Information Arts*, 130.
- ²⁰ Rachel Wolff, „Turning Over a New Leaf,” *Artnews* 4 (2009): 95.
- ²¹ Opis działania instalacji autorstwa Vaughn Bell, dostęp 27.12.2017, <http://www.vaughnbell.net/personal-biospheres.html>.
- ²² Anna Kowalik, „Procesualność a materia sztuki. Różne drogi kreacji i funkcjonowania utworu sztuk wizualnych: od tradycyjnej do antysztuki i działań artystycznych,” *Ogrody Nauk i Sztuk Debiuty* 7 (2017): 421.
- ²³ Andrzej Kostołowski, „Intymność utajniona,” w *Teresa* (Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 1998), 5.
- ²⁴ Łukasz Białkowski, „Sztuka w procesie jako typ dzieła otwartego,” dostęp 05.01.2017, http://estetykaikrytyka.pl/art/11/08_sztuka_w_procesie.pdf.
- ²⁵ Joanna Ossowska-Struszczyk, red., *Zażyłość z naturą: Anna Goebel, Piotr C. Kowalski, Anna Kutera, Edward Łazikowski, Aleksandra Mańczak, Mirosław Maszlanko, Teresa Murak* (Łódź: Miejska Galeria Sztuki, 2006), 34.
- ²⁶ Iwona Szmelter, „Intencje i technika współczesnych artystów jako zagadnienie z historii kultury i konserwacji spuścizny kulturalnej,” w *Sztuka konserwacji. Materiały nadesłane na konferencję z okazji pięćdziesięciolecia Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie 24 i 25 października 1997 r.* (Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 1997), 173.

²⁷ „Stepowa dusza Natalii Bażowskiej w Rodriguez Gallery,” *Szum*, 10.02.2016, dostęp 02.12.2017, <http://magazynszum.pl/stepowa-dusza-natalii-bazowskiej-w-rodriguez-gallery/>.

²⁸ Wywiad autorki artykułu z Natalią Bażowską, nagranie, Katowice, 10.01.2016.

²⁹ Stephani E. Hornbeck, “Intersecting Conservation Approaches to Ethnographic and Contemporary Art: Ephemeral Art at the National Museum of African Art,” w *Objects Specialty Group Postprints 20* (2013): 212. Redakcja: Lara Kaplan, Kari Dodson, Emily Hamilton. Wydawca: American Institute for Conservation w Waszyngtonie.

³⁰ wywiad autorki artykułu z Natalią Bażowską, nagranie, Katowice, 10.01.2016 r.

³¹ Informacja dotycząca pracy Vaughn Bell *Personal Biospheres*, dostęp 20.12.2017, <http://www.vaughnbell.net/personal-biospheres.html>.

³² Wywiad autorki artykułu z Joanną Rajkowską, nagranie, Warszawa, 22.04.2017. Fragment dotyczy projektu artystki *Trafoformacja*.

³³ Michael Shiell, “Trace: An Exploration of Alternative Means of Documenting Ephemeral Environmental Art,” Arts Academy University of Ballarat, 2011, 4. Dostęp 27.12.2017, <http://www.michaelshiell.com.au/Essays/Trace%20-%20Micheal%20Shiell%20Phd.pdf>.

³⁴ Aloï, *Art and Animals*, 34.

³⁵ Dion Mark, „Towards a manifesto for artists working with or about the living world,” w *The Greenhouse Effect, exhibition catalogue* (London: Serpentine Gallery, 2000), 66. Za: Aloï, *Art and Animals*, 34.

³⁶ Eric Frank, „The humble hand’s cunning craft might deceive the eye,” *Antennae* 1 (2007): 3.

³⁷ Eric Frank, „The humble hand’s cunning craft might deceive the eye,” *Antennae*, 1 (2007): 4.

³⁸ Anthony Trewavas, “Aspects of Plant Intelligence,” *Antennae* 17 (2011): 36.

³⁹ Charles Darwin, Francis Darwin, *The Power of Movement in Plants* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009). Reprint edition (July 20, 2009).

⁴⁰ Trewavas, “Aspects of Plant Intelligence,” 36.

⁴¹ Komunikat prasowy MoMA “Steichen’s Delphiniums”. „Because of the recent cold, rainy weather, the dates given below may have to be postponed a day or two so that the delphiniums may be in full bloom. Please mention this weather-permitting clause and suggest that all interested persons consult their newspapers Wednesday for any postponement of the opening. This release is for publication Monday, June 22. If the opening date should need postponing, all newspapers* will receive word to that effect Tuesday afternoon, June 23.” Dostęp 27.12.2017, https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325057.pdf.

⁴² Iwona Szmelter, “Theory and practice of the preservation of modern and contemporary art.: complex tangible and intangible heritage,” w *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art.: Reflections on the Roots and the Perspectives*, red. Ursula Schädler-Saub i Angela Weyer (London: Archetype Publ., 2010), 117.

Bibliografia

Adamczyk, Piotr D. “Ethnographic Methods and New Media Preservation.” W *Museums and the Web. Proceedings*. Red. Jennifer Trant i David Bearman. Toronto: Archives&Museum Informatics, 2008. Dostęp 27.12.2017, <http://www.archimuse.com/mw2008/papers/adamczyk/adamczyk.html>

Aloï, Giovanni. „Introduction.” *Antennae* 17 (2011): 3.

Aloï, Giovanni. *Art & Animal*. London: I.B. Tauris & Co. Ltd., 2011.

Barcz, Anna i Dorota Łagodźka, red. *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015.

Białkowski, Łukasz. „Sztuka w procesie jako typ dzieła otwartego.” Dostęp 05.01.2017, http://estetykaikrytyka.pl/art/11/08_sztuka_w_procesie.pdf.

Cinti, Laura. „The Sensorial invisibility of plants. An Interdisciplinary Inquiry through Bio Art and Plant Neurobiology.” Slade School of Fine Art in interdisciplinary capacity with UCL Centre for Advanced Biomedical Imaging, 2011. Dostęp 05.01.2018, <http://discovery.ucl.ac.uk/1310152/1/1310152.pdf>.

- Darwin, Charles i Francis Darwin. *The Power of Movement in Plants*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Frank, Eric. „The humble hand’s cunning craft might deceive the eye.” *Antennae* 1 (2007): 3-5.
- Guerrero, Ramiro i Alberto Arango. „Azuma Makoto. Haute Culture.” *Glocal Design Magazine* 17 (2013): 85-92.
- Hornbeck, Stephanie E. “Intersecting Conservation Approaches to Ethnographic and Contemporary Art: Ephemeral Art at the National Museum of African Art.” *Objects Specialty Group Postprints* 20 (2013): 207-226.
- Komunikat prasowy MoMA “Steichen’s Delphiniums.” Dostęp 27.12.2017, https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325057.pdf.
- Kostolowski, Andrzej. „Intymność utajniona.” W *Teresa*, 5-13. Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 1998.
- Kowalik, Anna. „Procesualność a materia sztuki. Różne drogi kreacji i funkcjonowania utworu sztuk wizualnych: od tradycyjnej do antysztuki i działań artystycznych.” *Ogrody Nauk i Sztuk Debiuty* 7 (2017): 416-425.
- Łagodźka, Dorota. „Animal studies jako nowa perspektywa w badaniach nad sztuką.” W *Ecce Animalia*, 76-83. Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej, 2014.
- Markowski, Dariusz. „Wokół idei konserwacji malarstwa współczesnego.” W *Sztuka konserwacji. Materiały nadesłane na konferencję z okazji pięćdziesięciolecia Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie 24 i 25 października 1997 r.*, 177-183. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 1997.
- McCafferty, Georgia i Yoko Wakatsuki. “Meet the artist that shot a bouquet of flowers 30,000 meters into space.” CNN, 2016. Dostęp 27.12.2017, <http://edition.cnn.com/style/article/makoto-azuma-flower-art/index.html>.
- Ossowska-Struszczyk, Joanna, red. *Zażyłość z naturą: Anna Goebel, Piotr C. Kowalski, Anna Kutera, Edward Łazikowski, Aleksandra Mańczak, Mirosław Maszlanko, Teresa Murak*. Łódź: Miejska Galeria Sztuki, 2006.
- Sean, Thomas. “Leaf Man. Botanical Sculptures by Azuma Makoto.” *Vulture* 4 (2013): 69.
- Shiell, Michael. *Trace: An Exploration of Alternative Means of Documenting Ephemeral Environmental Art*. Arts Academy University of Ballarat, 2011, 4. Dostęp 27.12.2017, <http://www.michaelshiell.com.au/Essays/Trace%20-%20Micheal%20Shiell%20Phd.pdf>.
- Sterflinger, Katja, Guadalupe Piñar. “Microbial deterioration of cultural heritage and works of art - Tilting at windmills?” *Applied Microbiology and Biotechnology* 97 (2013): 9637-9646.
- Szmelter, Iwona. “Theory and practice of the preservation of modern and contemporary art.: complex tangible and intangible heritage.” W *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art.: Reflections on the Roots and the Perspectives*, red. Ursula Schädler-Saub i Angela Weyer, 101-119. London: Archetype Publ., 2010.
- Szmelter, Iwona. „Intencje i technika współczesnych artystów jako zagadnienie z historii kultury i konserwacji spuścizny kulturalnej.” W *Sztuka konserwacji. Materiały nadesłane na konferencję z okazji pięćdziesięciolecia Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie 24 i 25 października 1997 r.*, 165-177. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 1997.
- Trewavas, Anthony, “Aspects of Plant Intelligence.” *Antennae* 17 (2011): 10-42.
- Trewavas, Anthony. „Aspects of plant intelligence.” *Annals of Botany* 82 (2003): 1-20.
- Wilson, Stephen. *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology*. London: The MIT Press, 2002.
- Wolff, Rachel. “Turning Over a New Leaf.” *Artnews* 4 (2009): 88-95.



Anna KOWALIK

THE PLANT AS A MEDIUM: THE ISSUE OF THE CARE OF CONTEMPORARY ART INCORPORATING ELEMENTS OF PLANTS

The research discussed here addresses the issues of the subjectivity and individuality of plants: their importance and complexity, which when they are used in art is closely associated with the evolution of an artist's mentality and the development of bio art, eco art, or land art. This work provides research tools enabling the identification of phenomena occurring in biological/ecological arts, and indicates a change in the status of nature in art.

Artworks made of plants and animal materials are becoming increasingly popular in Polish and foreign exhibitions. It is impossible to ignore threats resulting from the significant delays in the state of research of Polish and foreign research institutions in relation to the dynamic development of this atypical art.

The complexity of preservation of contemporary art includes the documentation not only of tissue matter, which in this case is ephemeral, but above all the ideas, context, functions, history, the process of creation, exhibition and storage of such works. In works with elements of plant origin, common issues are related to their documentation, the correctness of their interpretation, meaning of the materials used, problems with exhibiting the works, the artist's intentions and the formulation of new criteria for the protection of these artworks. In the preservation of these atypical works of art, this includes taking into account storage conditions, such as air pollution and the microclimate, as well as interactions with inorganic and synthetic materials used in the creation of the object.

The main objective in this case is to expand knowledge about the preservation of works of art with atypical organic materials, as well as to provide a practical perspective for theoretical discussions. It is important for the artist to be present, as he indicates the correct diagnosis of the artwork, which is the basis for its proper care and documentation. The specificity of contemporary artworks, the variety of materials used and their history associated with places of storage and state of preservation, require a multilateral approach.

Joanna KILISZEK¹

Academy of Fine Arts in Warsaw, Department of Conservation and Restoration of Works of Art,
'Novum' Inter-Departmental Laboratory for the Preservation and Conservation of Modern and
Contemporary Art

THE VALUATION OF MODERN ART. ARTISTIC COLLECTIONS AND DONATIONS AS AN INTEGRAL GROUP OF WORKS – THE COLLECTION OF THE MUZEUM SZTUKI (MUSEUM OF ART) IN ŁÓDŹ

Introduction

In the context of the valuation of contemporary art and in the presentation of the uniqueness, specificity and richness of the collection of the Muzeum Sztuki (Museum of Art) in Łódź, the text will analyse individual groups of collections that exist in the museum due to the donations of groups of artists. The present analysis uses as case studies four special 'artistic collections' (collections selected for donation by groups of outstanding artists, which are treated as an integral group of works of their own complex of values). This is an issue that is rarely considered in discussions of valuation of art works. This will also be an analysis of the transition since the mid-twentieth century of the discipline of conservation, from being a 'product' to conservation as a 'process'. This will also constitute a polemic with the claim of Avrami that conservation practice has not evolved to meet this challenge.²

The issue is the answer to the question of the value of contemporary art using the example of individual collections created by artists as integral groups of works. This is also part of an attempt to create an intellectual framework for the discussions of the continuous process of valorisation of contemporary art.

In the context of valuation the first issue concerns the values inherent in the unique collection, called the first International Collection of the group "revolutionary artists" (the a.r. group), which was displayed in the Museum in Łódź in 1931. Thanks to this, Europe's first museum of contemporary art was created, sister to the Museum of Modern Art collection in New York in 1929. The narrative of this first part of the chapter is continued in a presentation of the recreation of this collection after the Second World War. This took the form of the well-known Neoplastic Room, a gallery specially created in 1948 to house the International Collection and for a full presentation of the ideas and works of 'revolutionary artists' and the collection. Since the creation of the collection and the Neoplastic Room, the works exhibited in it have been subjected to political pressure from the Nazis and later the Stalinists, and subsequently affected by the processes of transformation

of the museum. The latter resulted in post-war reconstruction of the documentation and on this basis several reconstructions of the display space over the years. The International Collection of 1931 is still updated and has become part of a cyclical response to its present heritage, and is also incorporated into dialogues in the museum with works by contemporary artists.

The second major group of works analysed here, also understood as a collection given its form as the result of the intentions of an artist, is the gift of over 800 works by Joseph Beuys. The collection called *Polentransport 1981* was imported and handed over personally by the artist in 1981. This collection consists of drawings, graphics and photographic documentation of the artist's activities.

The third group of items discussed here is a collection of interdisciplinary works and installations by Tadeusz Kantor, which are partly in the collection of the museum, and partly in private ownership. This analysis concludes the analysis of the artistic collections in the holdings of the Muzeum Sztuki (Museum of Art) in Łódź discussed in this chapter.

There is a common theme that links the first of the groups of objects presented here, the International Collection of 1931, with all the others listed above. This also distinguishes these collections in the Łódź museum from other art deposits. They are all collective donations of their artists. They are thus the result of discussion, the selection of values and the result of a joint project involving many people. These collections are their authorship, even personal declarations, expressions of the relation to art in their time, they each embody a message and are an expression of the motivations lying behind the donation of the gifts themselves. Each of these collections created by artists is diametrically different, as they reflect the different artistic 'epochs' of the twentieth century.

Following the success of the International Collection of Modern Art of the a.r. group in 1931, and the widespread public recognition of the respect with which the Lodz Museum treated it - subsequent artistic collections were submitted by the artists themselves to the Museum in the belief that this particular institution could be relied upon to properly curate the collections of works deposited. This belief took the long-term view, and relied on the certainty that in the future this institution would be able to determine the "hierarchy of their valuation on the lines of time,"³ and above all read the artistic intentions of this act, the interpretation of individual artists' creativity and the preserve the integrity of the works in the future.

These reflections revolve around a series of questions. What values in heritage protection are important for us today and for the future? What processes in museum practice, both curatorial and conservative, influence the formation of these values? What is the reason for the need to constantly update the evaluation of individual works and the artistic, historical and social dimension of creativity within contemporary art? This process develops due to the constant need to update views on the latest visual arts and the forms of their protection, and involving the active participation of artists, consumers, conservators, curators but also takes into account the analysis of the changes within art and its forms. The final question therefore concerns how this process will affect the reading of the present for our times and for the future.

Integrity and nature of the ‘collection of artists’

The perspective of uninterrupted existence of the Muzeum Sztuki (Museum of Art) in Łódź for over 80 years allows us to analyse the development of the collection and the decisions taken about its development. This long tradition permits a thorough review of museum documentation, and thus a discussion on how to describe, systematize and protect objects. It also allows us to examine the layout of exhibitions and individual shows over time. As a result, it has become evident that since the institution was established, there has been constant work with outstanding artists, and the curatorial team has been aware of the high quality of the objects, the specific character of the local milieu and its international dimension. The dramatic historical events, especially the Nazi occupation during the Second World War and then Stalinism, followed by the collapse of Communism after 1989, have influenced the consolidation of the institution and have now made it possible to clarify the direction of its activities.

It is clear that in order to appreciate the uniqueness of the manner in which the collection functioned, it is worth looking at the mission of the museum.⁴ In its most up-to-date form, from 2014, it is based on the following three main premises:

1. Above all, the Museum serves for the creation of conditions for the viewer to engage with the visual art of past and present generations, together with providing an opportunity for the education of sensibility and independent evaluation of the art by the viewer. From the beginning, the emphasis on providing for the interests of the viewer were seen as a primary value and was derived from the conviction of its creators - artists and directors - that art is an element of social life that decides its fullness and value. It must be remembered that the museum was originally created in a city that was at that time peripheral in relation to modern art. This aim has been fulfilled by a very rich educational and public outreach program.
2. The function of the Museum is also continuing and improving the collecting, preserving and analysing of the collections, in parallel with organizing a rich program of exhibitions and conducting research (since 2013, the Muzeum Sztuki (Museum of Art) in Łódź is one of three museums in Poland that has the status of a research institute). This also means strengthening the international dimension of the museum. It is currently engaged in scientific and exhibition collaboration with MoMA in New York and the Raina Sofia Museum in Madrid.
3. Through its activities the Museum engages in the presentation and promotion of the most progressive attitudes and artistic phenomena resulting from the association of the history of the collection with the history of the avant-garde in Europe.

These three principles are the vectors for the functioning of the museum. They are also the implementation and continuation of the avant-garde idea of a “creative life for everyone thanks to the new art” that was postulated by the initiators of the first collections - Władysław Strzemiński, Kobro and Henryk Stażewski and their colleagues from the a.r. group in 1931. This was the idea that was materialized in the form of a collection of works of the artists. The initiative begun by this avant-garde idea was confirmed by the artists’ gift of the International Collection of Modern Art of the a.r. group to the city of Łódź.

A methodological approach containing the postulates of these artists was adopted by the first director of the Museum (from 1934), Mieczysław Minich, who created a professional artistic institution and defined it as a Muzeum Sztuki (Museum of Art).

At the same time, as Minich asserted, "If we try to examine the material in the galleries in the historical-chronological aspects, in terms of its relevance in a certain place and time and then put it into specific developmental stages - a fundamental methodological issue for the proposed systematic approach to artistic phenomena will be its analysis and grouping according to stylistic criteria regardless of time and place of origin."⁵ The director recognized the ideas of value brought to the museum by a group of "revolutionary artists". In his work, this was embodied by his profiling and analysing the collections of his museum, as well as initiating international exchanges and innovative projects promoting artistic ideas and realizations in space, such as the Neoplastic Room. Minich's functions, tasks, and strategy stem from the conviction of the need for systematization of art and the holistic appreciation of the values that govern art. To this day, this approach is that which dominates in the museum's work.

The integral roles of the collections of works donated by their artists have not diminished over time. They correspond to the idea of "the museum as a critical tool" conceived by the next director Ryszard Stanisławski (from 1966 to 1990).⁶ Stanisławski postulated that a museum was an experimental platform, giving artists the material and technical means to realize their ideas. At the same time, the museum is to be a place of constant critical and open discussion, responding in a timely manner to the current trends in art, involving the artist and the audience equally. Such dialogue enables, according to Stanisławski, the multidimensionality of a work of art to be revealed, and allows the discovery of otherwise neglected or forgotten artistic values, and facilitates the making of independent choices. The essence of his beliefs, and at the same time valuation, was the suggestion that the art works in collections should be presented from today's perspective. As a result, the museum's operation generates a process of permanent reflection that makes it a critical instrument.

The contemporary treatment of the collection of the Łódź Museum is respectful and generally complies with the principles of maintaining the integrity of the collection and the integrity of the works.⁷ It is therefore appropriate to refer the collections to such standards as:

- high material value in their category,
- high value of the intangible assets in their category,
- integrity of and fidelity to the idea of the collection as a work,
- the originality of the works,
- the authenticity embodied in the integrity of the collection as a work,
- and the classic standards such as artistic and aesthetic value.

Historical and documentary value is well analysed in the information given in publications and exhibitions. Here, one can feel some deficit in the case of some of the material discussed here, in that the passage of time has obliterated the ideas and meanings of creative acts from the time of Solidarity, especially for the younger audience.

An important element of the valorisation of the International Collection of Modern Art of the a.r group, composed of original works (objects) is the degree of analysis of them, as elements of the collection as well

as individual objects, as items of cultural heritage as whole. The degree of analysis is influenced by elements such as the description of the author, understanding the context of the creation, the originality, history, techniques, description of materials, preservation, any conservation interventions carried out, and possibly the layering of additional meanings. Thus, the level of study and analysis of the collection and its individual objects is affected by the actions by the museum, which are constantly developing.

In the continuation of traditions in the spirit of dialogues about their works with modern artists, permitted also are new interpretations, reminders, recall, re-enactment and other reconstructive actions when the ethical aspects of the actions are essential elements of the decision-making strategy.

The Revolutionary Artists Group (a.r. group) – The Room of Neoplastic Art and its reconstructions

The first case study concerns the International Collection of Modern Art created from 1931 by the a.r. group and initiated by the Polish artists Strzemiński and Kobro. This raises the question; how should a homogeneous art complex in a museum be ideally displayed? Should the museum create a special room for a specific collection to reflect the assumptions and ideas of the artists and transmit them to the gallery visitor in a clear way? To what degree can the ideas of the artists and the artistic trend lying it be legible for the next generation?

The responses to these questions in the case of the International Collection of Modern Art were of an experimental character. The task of meeting these challenges, pioneering in the 1940s, was undertaken by Minich, the first director of the Muzeum Sztuki (Museum of Art) in Łódź. It was he who continued this work in the post war period, through his concerted efforts to recover the remains of the International Collection of Modern Art of the Revolutionary Artists.⁸ In 1945, Strzemiński handed over to the Museum all his most important works, and systematically supplemented the collection with newly-created works.⁹ Similarly, Kobro presented to the Museum some of her metal spatial compositions to replace those destroyed during the War. In total, about 75% of the International Collection of Modern Art was recovered. The conditions were therefore created for an exhibition. Favourable conditions were created for the collection's exhibition, when in 1946 Minich acquired for the premises of his museum, the nineteenth-century neo-Renaissance town house of the Łódź industrialist Maurycy Poznański. The recent military events created in Poland a burning desire to rebuild the lost cultural heritage, and to recover what was left after the material and cultural destruction of the War. It was especially the artistic and historical value of the gifts of the artists Kobro and Strzemiński, who in 1931 had so willingly collected and handed over to the Museum the works of European avant-garde artists which convinced the museum authorities to create a special exhibition facility for them in the Museum.

The Museum had the aim of recalling and referring to the value of the works of the a.r. group and chose to achieve this through showing a visual model that explained neoplasticism and the postulates of the artists. In one of the rooms of the palace, a neoplastic architectural interior was therefore created, complete with paintings, sculptures and furniture, forming a perfect space for the interpretation and understanding of this artistic direction. The work was entrusted to Strzemiński, who in 1948 designed the Neoplastic Room.¹⁰ The artist based his project on the assumptions contained in the manifesto that he wrote together with Kobro in 1931, entitled *Composition of Space. Calculations of space-time rhythm*. The rectangular room with three entrances and a milky glass ceiling was divided into planes based on strict mathematical calculations and



painted with basic colours - red, blue and yellow. These compositions were supplemented in a vertical-and horizontal arrangement - in neutral colours (white, grey and black), in such a way that a balance and harmony of space were achieved. Strzemiński's assistant was his student, Bolesław Utkin, and the project designer was Władysław Górski, a craftsman and also a pre-war student of Strzemiński.

In the Neoplastic Room, the curvilinear sculptures of Kobro were displayed on pedestals and painted primarily in neutral and neutral colours, discretely displayed and located within the space of the room. In the gallery there were also paintings of artists directly connected with the De Stijl group and painters focused on the neoplastic trend: Sophie Tauber-Arp, Vilmos Huszar, Theo van Doesburg, Jean Hélion, Stażewski and Georges Vantongerloo. Among the objects displayed in the room was specially designed furniture designed in the style of Unizm by Strzemiński.

This space created by Strzemiński implements exactly the postulates contained in the *Composition of Space*. These are the following assumptions:

- „1. Sculpture is part of space, its organic character is conditioned by its relationship with space;
2. Sculpture is not a composition of the form in itself but a composition of space;
3. The energy of successive shapes in space produces a space-time rhythm.
4. The source of the harmony of the rhythm is measurement, based on numbers;
5. Architecture organizes the rhythm of human movements in space, hence its nature as spatial composition.”¹¹

Opened on June 13th 1948, the Neoplastic Room soon became the Museum's greatest attraction. It was the only place in Europe created as the result of the author's artistic vision and at the same time referred to the model of exposition and museum experiment represented by the creation in 1927 in the Hannover Provincial Museum of the Kabinett der Abstrakten of El Lissitzky destroyed by the Nazis in 1937. This exceptional display space had been commissioned by Alexander Dorner the director of the Museum and was an artistic project in which works by Cubists and Constructivists such as Fernand Léger, Piet Mondrian, El Lissitzky and Friedrich Vordemberge-Gildewart were jointly exhibited. It fulfilled artistic, didactic and historical roles – bringing to attention a concrete stage of cultural development, in which artists worked directly within the international avant-garde circuit. The Neoplastic Room also became a showcase of similar valuable avant-garde values and is still presented in the museum in Łódź despite many historical setbacks.

The first of these took place as early as in 1949, together with the introduction of the doctrine of socialist realism to Polish art and museums, rejecting a priori the avant-garde artistic tradition. This led to the closing of the Neoplastic Room in January 1950. The walls were painted over, and the paintings, sculptures, and furniture went into the storerooms where they were to remain a long while.

After the political thaw in the Soviet bloc after 1956, there was a return to universally recognized European artistic and aesthetic values. In 1960, Minich the director of the museum who had in 1948 ordered the creation by Strzemiński of the Neoplastic Room, decided to re-create it.¹² The individuals who had assembled the International Art Collection were no longer alive, Kobro had died in 1951, and Strzemiński a year later. There were no plans or designs of the Neoplastic Room in existence, there were few photos of the interior. It was still possible to turn to Utkin, the pupil of Strzemiński, who had assisted the artist in 1948. Based on research and his memories, documentation for the project was created and the interior was restored.

It was a very laborious task, consisting of the recreation of the Neoplastic Room as a whole from memory. While the memories of the original were not so distant, the recreation required precision and accuracy in the selection of pure colours, uniform surface of the walls, the most suitable paint and preservation of the original proportions. For the first time, plans were created that were later useful to create subsequent ones. The sculptures of Kobra were set on glass platforms, the walls behind them were hung with pictures by Huszar, Stażewski and a reproduction of Pieta Mondrian's painting. Opposite these stood Strzemiński's furniture and on the walls, again pictures by Stażewski, van Doesburg and Héliou. In addition, Director Minich proposed to Utkin that there should be an extension of the first Neoplastic Room to a second room, called the Small or Second Neoplastic Room, to increase the display space to provide an opportunity to demonstrate the theory of the Neoplasticists on the penetration of coloured planes and the functioning of their rhythm in infinite space. On display there were also Unist works by Strzemiński.

Such a procedure was unprecedented, but justified by the purposes that were served, those of the need to provide display space and educational purposes. It was motivated by the unique value attributed to the a.r. group and the International Collection of Art, its innovativeness, ideas and messages. The Neoplastic Room gained a symbolic dimension. Through its existence in the same place as the central and main part of the collection from 1960 until today, it has become a link between the pre-war, avant-garde history of the collection and the present. It is shown in its original version but also in dialogue with new artistic works. The exhibit explains that it is still the embodiment of the execution of Strzemiński's instructions, and its adherence to this script gives this space a completely autonomous character. Unlike the rest of the Museum's exhibitions, it is not subject to changes in styles, artistic tastes and curatorial practices. The Room denotes the axis, a centre around which reflexive practice concerning the collection and museum is constantly focused. The material dimension is also important. While in the first reconstructions, paints were used in accordance with their market availability and the universality of plastic binders, in recent times the reconstruction has been maintained using paints made from the pigments and binders that were available in 1948.¹³

In general, it can be said that the approach to copying in modern times the creation of earlier works such as the Neoplastic Room were simpler. Many new terms arise or are *in statu nascendi* and concern different types of reconstruction. One example is the use of the term 'simulacrum' and the possibility of its application in the context of the recent copy of the Neoplastic Room at the Reina Sofia Museum in Madrid in 2017.

Over the years, however, the Room and furniture have been re-designed according to the pattern developed by Utkin and professional interior designs by Stanisław Cuchra-Cuchrowski - a respected interior designer of Łódź.

The value of the a.r. collection in Łódź has become widely known in the world. Kobra's spatial compositions, Strzemiński's unist and architectural compositions, and paintings by Stażewski have been travelling abroad since the early 1960s, to Zurich, New York and Stockholm and other places.

From the moment when the directorship of the Museum was assumed in 1966 by Ryszard Stanisławski, the Neoplastic Room and the International Collection of Modern Art have become the main value of the collection preserved by the Museum. Stanisławski changed part of the exhibition, removed Strzemiński's furniture, and instead added his daring architectural designs to emphasize even more the unique character of the room and relationships with the avant-garde theory.



Over time, the Neoplastic Room itself began to travel as an independent exhibition module. In 1983 it was reconstructed at the Pompidou Centre in Paris in the exhibition *Présences Polonaises*.¹⁴ In this reconstruction were exhibited the collection of the a.r. group and the so-called *Architekton* of Kazimierz Malewicz (with whom Kobro and Strzemiński worked in Vitebsk and Smolensk between 1917 and 1920). Another reconstruction of the Neoplastic Room was carried out in 1985 at the Fyns Kunstmuseum in Odense, Denmark.

The last such faithful reconstruction, differing only in the material of the floor (stone in Madrid, wooden in Lodz) took place at the time of the writing of this work. This housed the exhibition opened at the end of April 2017 at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid on the works of *Katarzyna Kobro and Władysław Strzemiński: Prototypes of the avant-garde*.¹⁵ This exhibition is curated by Jarosław Suchan, the current director of the Art Museum in Łódź, and presents 150 artistic works (sculptures, paintings, drawings, spatial and architectural compositions and furniture) and demonstrates their chronological development and conceptual aspects. The highlight and the biggest sensation of the exhibition is the newly reconstructed Neoplastic Room.¹⁶

Since the 1960s, there has been a slow change in the manner in which art works were displayed. Firstly, in the galleries and other places, a new practice has emerged not only in presenting objects, but, above all, in the process of creating them, that is the artistic process or the presentation of artistic gestures (actions, performances, happenings) in a particular place and local context. The post-Communist transformations of 1989 provided the opportunity for a groundbreaking change in the organization of the Museum in 2008 by allowing the acquisition of a new building for the Museum in a former weaving facility, namely the now-reorganized Manufaktura. This became the second headquarters of the Museum (called ms2, while the old building was named ms1). The Museum's director Suchan was initially thinking of moving the Neoplastic Room from its current situation to the ms2 building.¹⁷ After discussions, however, it was decided to leave the room in the old museum building in the space originally designed by Strzemiński. Around it, artistic projects would be created showing the current and new meaning of its existence. The new Museum building however (ms2) would: "serve to present contemporary artistic phenomena, above all in relation, however, those that would have some relationship with the context produced by the history and collections (...) of the Museum."¹⁸

In order to understand the new approach to the value of the Neoplastic Room. The first one was Julita Wójcik's action in 2006 as part of the exhibition *The museum as a shining object of desire*.¹⁹ The artist asked the Museum's director Suchan to wear a sweater that she had knitted and to perform the opening ceremony dressed in this costume. This patterning of this object, the sweater, was a direct reference to the Neoplasticism and colours of the Room (with the addition of orange) and the manner in which the panels had been divided. The object was called *Neoplastic composition*.

Since the early spring of 2007, three preliminary versions of the future exhibits in the new ms2 building were prepared. As part of the intervention in the old building, a series of new exhibitions was created there too. They were entitled *Collection of Art of the 20th and 21st Century. Project 1: Art and Politics; Project 2: Strength of formalism; Project 3: Beyond the Principle of Reality*.²⁰ During the first of these, and in accord with the original purpose of the Room, displayed in it were objects from the International Collection of the a.r. group. During the second, there was some distortion of the original purpose of the Room which became the exhibition space for other abstract paintings and sculptural compositions. For example in the Small

Neoplastic Room was exhibited items from the so-called *Unist Series* comprising several paintings from the next decade such as the picture *CCCXX* of Stefan Gierowski (1974), Günter Uecker's *Untitled* done in the gaufrage technique (1988), and the *Composition at 15°, 30°, 45°, 60°, 75°, 90°* by François Morellet (1959-1969). At the same time, the Neoplastic Room was treated as an architectural space and confronted with contemporary experiments in the sphere of space and architecture. These were: installation of *Neoplastic Exercises* by Grzegorz Sztwiertnia creating a constructivist sports hall, installation of a monitor, supported on one side by a blackened cube screened transmitting the interior of the Room *Straightening the crooked* by Igor Krenz (2007), and the above-mentioned *Neoplastic Composition* by Wójcik (2006), shown this time as a suspended object whose imperfect materiality (a sweater made by hand) and the use of added orange colour went against the strict rules of creation of a neoplastic work.

The next transformation in the course of this third project had the most radical effect on the Neoplastic Room, as it incorporated works from the trend of emotional expressiveness of the 1980s - one of the most distant trends from the original avant-garde in the assumptions behind its artistic expressions. It became part of an exhibition entitled *Dreams*. On the axis of the passage through the empty Room were placed two expressive sculptures of an entirely different artistic tradition from the Room itself: *Sitting man* by Piotr Kurka (1988) and Mariusz Kruk's *Wolf* displayed standing in a red triangle (1988). In the Small Gallery was situated a red flower sculpture by the group of artists from Poznań called Koło Klipsa (created by Krzysztof Markowski, 1986) and combined with a painting (called *Untitled*) by Magdalena Moskwa (2005) and two photos by Zofia Kulik from the cycle *Garden - Libera and Flowers* (1996 - 2004). Only the title (*Dreams*) and the Freudian context of the placement of these works justified such a collision of the message of art from different periods. The exhibition explored the relationship between art and psychoanalysis, and its title refers to the famous collection of the anthologies of Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle* (1917 - 1940), and justified the presence of these expressive forms in a rigid neoplastic space. As the curator Jarosław Lubiak wrote in the text accompanying the exhibition: "the works are submitted the mechanisms of dreaming, the discovery of Freud, so that the action of unconscious processes, which constitute an essential part of mental activity, may be manifested."²¹

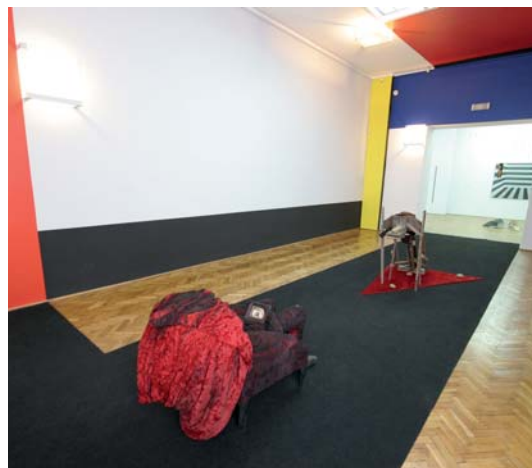
There was a shift towards the verity of presenting the original expression of the Neoplastic Room without the contrasting contemporary contexts. The reopening of the renovated old premises of ms1 on February 26, 2009 highlighted three projects referring to the faithful reproduction of reality. One of them *I repeat them to match them* by Elżbieta Jabłońska²² directly related to the history of the Neoplastic Room but in a dimension new for the museum. The artist left it empty. In fact, most of the works from the International Collection were at the time in new arrangements in the ms2 building. The artist placed only archival photos in the room. By the objectivisation of the space of the Room she posed questions about its context outside its role as an exhibition space. Around it, Jabłońska had concentrated practices and procedures typical of traditional museums, the main task of which is to collect and store works and engage in procedures for making them available to and understood by the viewing public. She arranged the simulation of storerooms of paintings and sculptures, presented inventory cards and documentation. In the room itself were shown archival films about Strzebiński and Kobro and commentaries on the works of other artists. At the end of the exhibition, Jabłońska prepared for museum visitors a special spatial interactive game using abstract wooden plywood shapes to allow each viewer to make a model of a neoplastic composition. The artist consciously used the practices of work with archival material that had become more fashionable in the preceding decade and turning the space over to the viewer to construct new unexpected meanings in it. The task of the conservator and the curator is therefore reduced to faithfully reproducing the source material.



1



2



3

1. Sala Neoplastyczna, *Kompozycja otwarta*, 2010.

2. Sala Neoplastyczna w latach 1948 – 1950.

3. *Siedzący* Piotra Kurki (1988) i *Wilk* Mariusza Kruka (1988) w Sali Neoplastycznej. Wystawa *Poza zasadą rzeczywistości* (2008).



4



5



6

4. Joseph Beuys i Ryszard Stanisławski pokazujący instalację *Portret matki* (1976) Tadeusza Kantora. Sierpień 1981.

5. Joseph Beuys i Ryszard Stanisławski podczas przekazania daru artysty dla muzeum Sztuki w Łodzi w ramach akcji *Polentransport* 1981.

6. Od lewej: Jessyka Beuys (córka artysty), Joseph Beuys i Ryszard Stanisławski podczas zwiedzania Sali Neoplastycznej. Sierpień 1981.

Wszystkie zdjęcia copyright MS w Łodzi.

From the point of view of conservation, challenges are always present when certain situations arise, such as when there are new works displayed in the Neoplastic Room that participate in a dialogue with the spatial arrangement of the room and the history of the Museum. Each time this occurs, it poses fresh challenges. The first time this happened was in 2009, when a project was executed according to the designs of Daniel Buren, a long-time collaborator with the Museum and Polish avant-garde artist who had been planning it for several years. He built the architectural-painting installation of *Hommage a Henryk Stażewski, Cabane éclatée avec tissu blanc et noir, travail situé* (1985-2009) - one of his famous *cabannes* - for the exhibition of works by Stażewski from the Łódź collection. This comprised another ideal space for exposition of the abstract works of the avant-gardist, referring to the rhythm, time, space and movement of the project of Strzemiński.

In a later project (*Neoplastic Room, Open Composition*), executed in 2010 by Suchan, the works and installations of a number of contemporary artists are presented: Jarosław Fliciński, the Grupa Twożywo, Krenz, Grzegorz Sztwiertnia, Jabłońska and Wójcik. New works have appeared - *Prototype structures* by Liam Gillick (2011) and works by Monika Sosnowska, Celine Condorelli and Nairy Baghramian.

The above account of the transformation of the artistic values of works displayed in the Neoplastic Room leads to certain conclusions. It is hard to resist the impression that the museum has fulfilled the prophetic mission lying behind the creation of its collections. Minich and Strzemiński, in creating the Neoplastic Room, left the Museum and its audience a legacy that is unique and valuable in the scale of contemporary art. It is problematic, because it explodes every museum norm in being a utopian project. It preserves, as a result of successive reconstructions and the decisive approach of successive directors, a witness to the artistic, intellectual, progressive and reflective effort. This progressive heritage has become the immanent, constitutive past, present and future of the museum and its discursive program. The prophetic nature of the mission of the new museum, with the power generated by artists and visionaries, has led to the Neoplastic Room becoming a lasting feature. It constitutes a reference point for subsequent discourses about values in art. This is especially precious in the face of the current information chaos, the pressure of mindless consumerism, liquid reality, and the lack of any sense of constancy, when the need for self-reflection becomes urgent. The Muzeum Sztuki (Museum of Art) in Łódź has undertaken such an evaluative self-reflection. But in times of uncertainty the Museum again turned to artists. The practice of the next decades confirmed the value of the prophecy that the visionaries, scientists and eminent artists are capable of. Anticipation of the value of art and its development is the province of the most outstanding galleries and museums. The practice shows that the Muzeum Sztuki (Museum of Art) in Łódź (now ms1 and ms2) belong to this leading group. Such a high rating brings with it a heightening of the demands on the curatorial and conservation team.

Joseph Beuys and his *Polentransport 1981*

In the case of the *Polentransport* of Beuys from 1981, it is necessary for curatorial purposes and from the point of view of its conservation to treat it as an integral work of the artist and always have in mind the context of its origin. The event coincided with the 50th anniversary of the transfer to the Museum of the International Collection of Modern Art by the a.r. group and, at the same time, on the first anniversary of the emergence of the independent trade union Solidarność in August 1981, a year that dramatically changed the image of social life in Poland. The artist, along with his wife Eva, daughter Jessyka and assistant driver, came to Łódź in a van to deliver his gift to the Art Museum. On the roof of the car was a large pine chest. Lined with packing paper bearing the artist's signature, it was filled with over 800 diverse works - drawings, prints,

photographs, and documentation of the artist's activities, small objects and multiples. Some of the drawings and graphics were executed on atypical materials like plastic, wood, metal and PVC. There were also objects made of radioactive phosphorus.²³ The chest itself served as an element in the exhibition, as a platform for smaller works laid out in the order determined by the artist. Beuys added 13 drawings made *in situ* in Łódź, which were at the same time a specification of the donated works. On their back, he mounted offset prints with a fourfold repetition of the two towers of the World Trade Centre in New York (which now no longer exist since the terrorist attack in 2001), which he called *Cosmos and Damian gleaming*.²⁴

Beuys gave his action and gift the title *Polentransport 1981*. The first reason mentioned was the idea of referring to the gift of the avant-garde artists making their work available to the public in 1931. The next refers to practice following collaboration with the Museum's director at that time, Stanisławski with the artistic scene of western Germany. In the geopolitical realities of that time, and in the shadow of the German destruction in Poland left by the Second World War, the undertaking of such a dialogue and engaging in such exchanges were not typical, and even seemed pioneering.

The artist's gesture was very important for art and for Poland, in the sense of confirming that the country belonged to the European cultural circle and its values. Many years later, Stanisławski recalled: "Joseph Beuys (...) offering us his works, calling them *Polentransport*, was thinking not only that he would establish a bridgehead in Eastern Europe, but rather do a service for the entire cultural community that has the right of access to his work."²⁵

The main motivations for this act, lay in the artist's past. Beuys arrived in Poland for the first time in 1981 and this trip was, in some way, an act of expiation of a former German soldier. The attention of this socially and politically engaged artist-reformer had been attracted by a unique moment in the transformation and socio-political breakthrough in Poland at this time, emphasizing such values as the departure from violence, the grass roots origins of events, the uniting of society without hierarchical structures or leadership in the name of cooperation and mutual assistance, together with a growing respect for the distinctiveness of the individual. In his "Appeal for an Alternative" published by the artist in 1978 in Düsseldorf, and in 1981 in Poland,²⁶ he advocated the creation of an alternative society in Central Europe, whose main determinant of development would be mutual assistance and solidarity. Beuys was interested in many cultures - considered at the time as central and peripheral. The trip to Poland was a consequence of his artistic path, which embodied the conviction that everyone could be an artist and more importantly, could be a participant in creating with others a Social Sculpture. During his stay in Łódź, Beuys delivered a lecture on the convergence of values derived from his theory of Social Sculpture, and the values of the early stages of the Solidarity movement, the common goal of which was to develop the hidden creative potential of people. The artist saw in these processes the beginnings of a third way in building a social organism. This attitude was similar to Strzemiński's thought.

The Beuys collection has a wealth of motivation, which supports the collection of the museum in proving its uniqueness to this day. It was created in a dramatic period when Solidarity was a slogan and a universally appreciated value, the community of Solidarity incorporated as many as 10 million people who stood behind these values. It was also perceived all over the world as a quest for freedom and an important social phenomena. This euphoria collapsed with the introduction by the state of Martial Law on December 13, 1981. Within four months, the military commissar ordered the Museum to remove the works of Beuys from the



exhibition. They had to be hidden in boxes in a storeroom. The artist himself had intended to return to Łódź to complete the installation in the museum or in the city. But the introduction of Martial Law in Poland, and then the poor health of the artist and his death in January 1986, put an end to these plans.

After Martial Law was lifted, *Polentransport* was shown in Poland - in Lublin, Cracow and Warsaw. After the collapse of Communism in Poland in 1989, the collection was presented abroad, in Budapest, Milan, Tokyo, Turin and Lyon. Especially lively was the reception and perception of the collection's values in the Martin-Gropius-Bau in Berlin in 1994 and in Jerusalem in 2012. Accurate documentation of the collection helps to reproduce it during subsequent exhibitions and accompanying conservation care. Objects with very different material characteristics and poor preservation due to their fragility were subject to preventive maintenance and reinforcement to withstand multiple transports and displays.

Returning to the axis of deliberation of this dissertation, the collection *Polentransport 1981*, as a work of an artist constituting in itself a deliberate assemblage of objects, undoubtedly is characterised by a high material and non-material (intangible) value. Recognizing this complex legacy of the art of Beuys and a number of historical preconditions has led to a high evaluation of these objects and directly influence conservation strategies.

They have a high value as a collection in their category, with the "preservation of integrity" becoming a significant factor to be respected by conservators and curators. Originality and authenticity are preserved, especially valuable thanks to documented conversations with the artist during his stay, descriptions and documentary drawings made by Beuys himself. These survive thanks to preventive and active conservation, properly implemented in the museum collection.

Finally, it should be added that the display of *Polentransport 1981* should ideally be accompanied by educational zones that allow the audience to empathize with the intentions of Beuys and the context of the collection.

Reflecting the value of Tadeusz Kantor's total art heritage

On consideration of the legacy of Kantor, we are certainly aware that we are dealing with one of the most outstanding artistic figures of the 20th century. Kantor was an uncompromising artist, open to new ideas, inspirations, engaged in a creative search for artistic means combining various disciplines. His art is multidimensional, interdisciplinary, eclectic, multi-stage, going through many transformations and filled with artistic surprises. In his artistic output, there was no conventional division into disciplines; he used to talk about himself living in a triad - theatre, painting, artistic gestures. As long as he lived, he constantly subjected his work to analysis and interpretation. He demanded serious and reflective treatment of art and the artist, without pathos and patina. One year before his death, Kantor spoke at a lecture in Cracow's Teatr Stary:

Let's stop flattering here in Poland, recalling only merit ... Do not flatter, for God's sake, do not flatter! One can die of boredom from this flood of flattery. Please do not tell us any more about the persecution we had to suffer, the past battles, the merits and the honourable scars. All that was yesterday. It's time to take a look at what we really are today. Let us believe in the values of what we do, let's reject all the rubbish.²⁷

It is not surprising therefore that, since the Muzeum Sztuki (Museum of Art) in Łódź is an institution that works with outstanding artists and having an original collection gathered over a number of years, it contains a rich and representative collection of the works of Kantor. This collection is the basis for the wider activities of the museum to protect the value of Kantor's art, also outside the museum walls. Since the 1960s, Kantor was closely associated with the Muzeum Sztuki (Museum of Art) in Łódź. When he left for Paris for the first time in 1947, then the world's capital of art, he met there Stanisławski, the future director (from 1966) of the Museum, who was at that time living and studying there and was therefore a witness to Kantor's stay and original artistic activity. From this period comes Kantor's early informel pictures such as *The figure with umbrellas* of 1949 or *Peril* of 1953. As Jaromir Jedliński, one of the most important experts on the artist's work, as well as the later director of the Muzeum Sztuki (Museum of Art), says about this period:

Kantor was greatly influenced by the painting of Wols, but it was not a full affirmation. At that time, Kantor spent time in the museum of curiosities, the Palais de la Découverte, which was something between a cabinet of curiosities, a museum of natural history, technology, mankind, anthropological museum, in some sense ethnographic, etc. Later, in Kantor's painting and theatre there occurred his informel period.²⁸

Works of Kantor - paintings, drawings, collages and objects were systematically bought for the collection of the museum in Łódź. After the informel pictures in the collection were, among others, a rich collection of images from the 1960s. These included items from the *Emballage* cycle, drawings for the *Torture Machine* of 1967 from the performance of *The Water Hen*, a picture of the *Infanta* from the *Persiflages* cycle of 1966/1970, *Multipart III* from the action of 1970, drawings from the cycle *People enlarged by objects* from the beginning of the 1970s, the installation *Portrait of my mother* of 1967, *Let the Artists Die* of 1985, the picture *I am falling, damn it* of 1987 through to the last drawings from the end of the 1980s. This can be regarded as a collection representative of the works of Kantor.

After such a statement, one might be surprised to find so few of the works of the artist on display in the Museum. This however is compensated for by the activities of Łódź curators, including the current director - Suchan that take place outside the walls of the museum. For many years (with a break to exchange the collection in 1992 with the Musée d'Art Contemporain de Lyon and Espace Lyonnais d'Art Contemporain in Lyon) was exhibited in the old Museum building on Więckowski Street, a very personal installation *Portrait of my mother* (1976). The work is a tribute to the artist's mother Helena Berger, raising her son alone. The artist placed in a wooden chest six linen pouches filled with rice, on which he had previously printed photographs of his mother depicting her from the time of her youth to her old age. On the wall he hung a black and white photograph of the cross on her grave. This installation underwent conservation-restoration in the Modern and Contemporary Objects Conservation Atelier (currently NOVUM) in the Department of Conservation and Restoration in Warsaw, where the conservation documentation is kept.

There were just two works of the artist in the exhibition of 2014 entitled *Atlas of Modernity. The collection of 20th and 21st-century art* of the Muzeum Sztuki (Museum of Art) in the new ms2 building. Presented in the section entitled *Me* is a similarly iconic *Portrait of mother* object-installation is presented. This is a bench from the performance of the play *Dead class* from 1975, depicting a small boy in a pre-war school uniform sitting in a wooden school bench. On the other hand, in the section entitled *Disaster* is a dramatic 1963 Kantor drawing done in felt pen depicting a 'package man' with the outline of the same bag-laden character



from three different viewpoints. It should be added as justification of this modest representation of Kantor's art in the museum exhibition that the assumption of the current exhibition is the continuous movement of works, according to Suchan, "which results from both the daily work of the museum, including constraints of preservation and attempts to reinterpret works previously presented in another parts of the exhibition or stored in a magazine."²⁹

The works of the artist that are located in the storerooms are very difficult to conserve. As an example, one might cite the object assigned to the sculpture department in the collection of mannequins: *Edgar Walpor. The Man with Suitcases* from Stanislaw Ignacy Witkiewicz's play *The Water Hen* directed by Kantor in 1967. The figure shows the tragic figure of a loser, a would-be artist. Its 'revitalisation' that would bring it from the storeroom to the exhibition galleries involves several problems. First of all, it is a matter of its integrity, because it was an element of a theatrical performance. It would be difficult to display it in the present limited exhibition conditions of the Museum, without the presence of the dead artist and given the incompleteness of the scenery of the play, scattered in several places, to recreate the total sense and character of this object. The second problem is due to the difficulty of its conservation. The figure of the man is made of a metal frame with a weak structure covered with a velvety woollen textile material that is now no longer produced in this form (paradoxically, it is missing even in Łódź, a city famous for the textile industry in which it was once produced). As a result of the above-mentioned complications and shortcomings, the decision was taken to avoid any form of radical curatorial and conservation treatment involving undertaking a difficult conservation and reconstruction project, and this has resulted in the permanent stay of the sculpture in the Museum's storerooms.

An equally difficult conservation problem is involved in the case of Kantor's work *Burdygiel*, this was a costume personally made by Kantor for the performance of the play by Witkiewicz, *The Madman and the Nun*. It consisted of a hanger with black latex rubber balloons. Due to the irreversible breakdown of the latex, the object after conservation remained incomplete and having little in common with its original appearance as the work of Kantor and could not be exhibited in that form. Given the existence of extensive documentation, it was possible to create a complete reconstruction of *Burdygiel* at the Department of Conservation-Restoration of Works of Art in Warsaw, and in this form the object may be exhibited.³⁰

There is a more general problem of copyright to the legacy of contemporary art. As a consequence of the unregulated situation, the representation of different interests on the basis of the inherited or designated roles of the heirs may potentially lead to the clash of interests. In the case of the multiplicity of depositors of Kantor's total art and the legal ownership of the artist's legacy, there is such a situation.

In order to create their exhibitions, the curators of the Muzeum Sztuki (Museum of Art) in Łódź attempt to obtain works from outside their own collections. These include objects – together with the documentation – that are in the hands of the artist's family: Dorota Krakowska, the daughter from his first marriage and Maria Stangret-Kantor, the second wife and the artist working with Kantor. The artist died suddenly on December 8, 1990, leaving no will. The situation of the intellectual property protection of the artist's legacy has become complicated. In the course of inheritance proceedings, the court determined that both Maria Kantor and Krakowska were the heirs of the material legacy left by Tadeusz Kantor. This also applies to the copyright of the artist. These rights are indivisible, because they concern one creator, and to obtain a license or consent to use Kantor's works, one must obtain permission from both heirs. Independently of the Muzeum Sztuki (Museum of Art) in Łódź, the Tadeusz Kantor Foundation currently undertakes work on the art and the

documentation of the creativity of the artist. After a break in activity which lasted ten years, this was revived in 2014 under the lead of art historian Lech Stangret, former director of the Cricot theatre, former deputy director of the Cricotek Center in Cracow, and now the curator of the avant-garde Foksal Gallery in Warsaw. The foundation, originally founded by Maria Stangret in 1994, deals with research into, and documentation, exhibition, and dissemination of information about Kantor's works. At Kantor's house in Hucisko (near Cracow), is also now created an interesting residence for young foreign artists and also contains an archive of the artist's documentation.

There is still in existence the Centre for Documentation of the art of Kantor Cricoteka in Cracow. It is an institution created by the artist himself in 1980 as the 'living archive' of the Cricoteka Theatre 2 in that city. This institution of the Małopolskie voivodeship, received a new seat that was opened in 2014. It is not well-served either by the modest exhibition space, which is 700 square metres (which is reduced even further by part of it being used as a store for works not exhibited). In addition, Cricoteka does not have its own collections. All works and documentation made available here are on deposit, usually from the family.

The Gallery of Andrzej Starmach in Cracow plays a unique role in widely disseminating information about and restoring the rank and value of Kantor's artistic heritage.

Let us return, however, to the value of Kantor's artistic legacy in the context of the Muzeum Sztuki (Museum of Art) in Łódź and its collection. The current director of the museum, Jarosław Suchan, comes from Cracow, a city steeped in legends about Kantor's work. After finishing his studies, he worked at the Starmach Gallery, then he was the director of the Bunkier Sztuki exhibition gallery in Cracow. In 2000, as a curator at Bunkier Sztuki, he prepared an exhibition titled *Impossible* (in cooperation with the Warsaw - Foksal Gallery and the Ujazdowski Castle). This exhibition summarized the period of Kantor's art from 1963-1973 that was at the time barely understood, but initiated a new approach to artistic values and expressed an openness to conceptual art. This period was closed by the exhibition *Everything is hanging by a thread* in 1973, which took place at the Foksal Gallery in Warsaw. This period consisted of the 'impossible projects', a couple of conceptual activities such as the *Multipart* (multiplication + participation) project, and other activities and happenings.

The 100th anniversary of the artist's birth in 2015 created for the Muzeum Sztuki (Museum of Art) in Łódź an opportunity to engage in new reflections on the legacy of Kantor director Suchan proposing the planning of a huge undertaking, co-curated together with a state institution (the Adam Mickiewicz Institute), staging a retrospective exhibition of the artist's work in Brazil which would cover the material and intangible cultural heritage.³¹

On this occasion was staged a huge theatrical retrospective composed of works and reconstructions of some of Kantor's artistic actions, combined in a creative way with the objects and re-enactment of the art of Kantor. Instead, therefore, of exhibiting only collections of works by the artist, the project included reconstructions of performances, artistic actions. As its curator, Suchan was following in the footsteps of one of his great predecessors in the Museum, Stanisławski. Few know that the cultural basis of Polish-Brazilian relations is rooted in the post-war history of culture of both countries. The charismatic director Stanisławski is still mentioned with gratitude today in Brazil.³² It was here at the International Biennale of Art in São Paulo that Stanisławski presented the avant-garde, Neoplastic works by Kobra and Strzemiński from the Museum in Lodz. Contacts with Poland, despite the geographical distance, were very regular. In 1965 Magdalena

Abakanowicz won a gold medal at the Biennale in Sao Paulo, and in 1967 Tadeusz Kantor became one of the winners of the Prêmio Bienal de São Paulo.

Today's fascination with Kantor in Brazil is mainly related to his theatre combined with the visual arts. The most prominent artist of the Brazilian theatre, Antunes Filho during his stay in Milan in the 1960s and 70s saw the performance *Dead Class* after which he changed his approach to work in the theatre.³³ To a large extent it is thanks to him that in universities, theatres and alternative theatrical companies, students of the theatrical arts continue to learn from material documenting Kantor's performances combining all the arts.

The impulse to show the full value of Kantor's art and re-discover the artist, as well as a comprehensive presentation of his work, was given by Sebastião Milaré, eminent playwright, critic, theorist, journalist and theatre writer, collaborating with Filho. He came up with the idea of an interdisciplinary presentation of Kantor's work in Brazil and attempts to read it in a non-traditional manner. This was the first time that there had been such an extensive presentation of the artist was to take place in the innovative (from the European point of view) setting of the SESC Concolação,³⁴ not in a museum, not in an art gallery, but in a great cultural centre accessible to all people, regardless of their origin and affiliation. The chief initiator and co-curator of the exhibition Milaré did not live to see this grand and pioneering accomplishment. He unexpectedly died in July 2014. The continued development of the idea was followed by his friend, the sociologist, publisher and producer Ricardo Muniz Fernandes.³⁵ It was he who designed an active show with the artist Hideki Matsuka, who built the open-plan and multi-storey architecture of the display. The title: *The Tadeusz Kantor Machine. Theatre + happenings + performances + painting + other means of production* speaks of the exceptionally wide scope and momentum of this unusual retrospective exhibition.³⁶ From the very beginning, the curators' intention was not to stage a typical retrospective with a row of objects, but a constantly working mechanism, re-engaging what was alive and living for Kantor and his time - but in today's reality. The exhibition had the ambition of becoming a permanent contribution to the appreciation of the art of Kantor, a reconstruction of his artistic activities together with the spatial context engaged in that process of reconstruction.

The Brazilian exhibition *Tadeusz Kantor machine...* was an attempt to show a complex heritage, and to show the multiaspectual values of Kantor's multidisciplinary art. It was planned and executed on a grand scale.³⁷

The exhibition included over 130 objects, including many installations, original paintings, watercolours, gouaches, collages, as well as originals and replicas of stage props (which is a phenomenon met in the theatrical practice), rich photographic and film documentation, and posters. The objects on display came primarily from the collection of the Muzeum Sztuki (Museum of Art) in Łódź (over half of the exhibited works), the Cricoteka in Cracow and private collections.

Almost two thousand square meters were set aside for the needs of the exhibition, including two gymnasiums that were converted into professional museum galleries. A space was set aside for the display of the so-called *Aneanthisational Machine* and various reconstruction of stage scenery, such as a chair from the spectacle *Let the Artists Die* of 1985. They were accompanied by the film *Kantor ist da* of Dietrich Mahlow from 1969 documenting the performance *Die Grosse Emballage*. The remaining seven rooms showed successive realisations of the concept of the Kantor-Machine which were expressed in successive manifestões and entitled: "Augmented Reality," "Informel-Infernum," "The Neighborhood of Zero," "Emballages," "Happening," "Impossible" and "Cliches of Remembrance."

The multi-storey Brazilian exposition in 2015 was completed with a surprising element - permanent performances and interventions of actors from the group Cia.Antropofágica, for whom works on the borderline of visual arts and Kantor's theatre are an important determinant of their performances. Like the idea of 'anthropophagy' from the famous manifesto of Oswald de Andrade from 1928, and thus a cultural and civilizational vision of 'devouring' another human being and transforming this act into a new strength and quality. Every day for the three months of the show, the actors played scenes from Tadeusz Kantor's works. It is difficult to judge whether such a 'performative exhibition' is not a better representation of the value of Kantor's art than the exhibition of 'dead' collections of his works.

The exhibition fulfilled, as it were, the wish of an artist who could not tolerate pathos and patina around himself, and expressed in the following message: "Art is the discovery of new human sensitivity and awareness not only of what is happening around us, but what always thrills the mind of man enriched with continuous experience."³⁸ There is clearly a need to educate a new generation of artists, conservators, critics and curators, who will look at the work of Kantor from the contemporary point of view using contemporary artistic, exhibition and critical methods.

The collection and analysis of the complex heritage of Kantor at the Muzeum Sztuki (Museum of Art) in Łódź occupy an important position in the history of this institution. It can be critically stated that the collection of Kantor's works is subject to traditional museum procedures, and due to the multiple nature of Kantor's objects, they are classified into various subsets, often due to the nature of the base materials. Unfortunately, they are not a separate collection such as the *Polentransport 1981* of Beuys. Individual works such as *Portrait of my mother* or the bench from the performance of *Dead Class* have attained a unique symbolic status as works that reflect the most personal thread of the artist's history and *oeuvre*.

The following norms should be applied as the value of conservative works as a 'product', but also, what is most characteristic - as a 'process'. Both categories have:

- high material value in their category,
- high value of the intangible assets in their category,
- the classic cultural values such as artistic and aesthetic value,
- the essential preservation of the integrity of the work, the originality of the creativity of Kantor,
- authenticity embodied not only in the material sphere, but also and fidelity to the idea to the idea and message of the artist.

Finally, very difficult fidelity to the concept of the artist and keeping in step with his artistic provocations.

This remains a significant activity for preserving the artist's identity.

The historical and documentary value is well-known due to the extensive photographic and film documentation, theatrical performances, the information provided in Kantor's publications, and ongoing campaigns for the propagation of his total art, especially in foreign countries, including through exhibitions in Paris, Nuremberg and recently in São Paulo.



Summing up these reflections on the evaluation preservation and conservation of the reconstruction of Kantor's total art, it should be recalled that nobody has discussed his work so dynamically as Kantor himself. The Łódź Museum is the only public institution and partner in Poland, which is able to take on the curatorial and organizational role in preparing a comprehensive art show of this eminent artist.

The problems of protecting the value of the art of Kantor should be discussed in the context of conservation theory. Cesare Brandi in his *Theory of Restoration* indicated an additional element in contemporary art in terms of the authenticity of works. According to Brandi, the authenticity of an object is not only contained in the material sphere of the work, but primarily in the *imagine* - the conceptual sphere. Nowadays, this is considered to consist of factors such as: the idea and intention of the artist, context, function, form of space, place, time, the creative process and fidelity and credibility in the historical aspect.³⁹ The most complete and unprecedented reconstruction of Kantor's artwork took place in São Paulo, Brazil, and this activity created a new stage in the improvement of the preservation, conservation and reconstruction of multidisciplinary visual arts.

Conclusion

The main result of the investigation and interpretation of the history of artistic preservation of the collection at the Muzeum Sztuki (Museum of Art) in Łódź presented above is the discovery of how the values of these collections influenced the changing views on the duties of the conservator and the curator. Conservation has gone from being represented as a 'product' to a role as a 'process'. The word 'product' can mean the end result of the preservative operations carried out on an object to present the 'preserved and restored' work to the public. The second sense, that is, conservation as a 'process', has here more significance, as it infers not only the preservation of the heritage as it is, but at the same time the better understanding of its transformations and the passage of time.

In this text I have analysed four unique and complex collections created by artists in different decades of the 20th century and donated to the Muzeum Sztuki (Museum of Art) in Łódź. In each case, the reasons and circumstances surrounding their reaching the museum as artists' gifts have always existed in a specific cultural context and social and political situation, this was then followed by transformations in the interpretation of their existence, in the manner in which they were looked after, they underwent conservation and restoration processes and in justified cases reconstruction and reinterpretations. They may serve as model collections for understanding the identity of this Museum. They clearly show the artistic values of the collection, chronological changes, differences in the motives behind their creation, and the context in which they were collected. Superimposed on the variety of material, ideological and artistic factors that influence our assessment of the works, there is another dimension - the relativity of assessments and methods of their evaluation, which result from the natural process of emerging new trends in art. It is no accident that three of the collections described above - the International Collection of Modern Art of the a.r. group in the Neoplastic Room, the *Polentransport 1981* of Joseph Beuys were the subject of a separate cycle of artistic and educational exhibitions during the 80th anniversary the Museum's creation. In the era of domination of consumption and the primacy of the art market, it had the eloquent and critical title of *The economy of donation*.⁴⁰

The conclusions of this research lead to separate evaluations of values and guidelines for the care of individual artistic collections that are 'the face of the museum' and are of the utmost importance. The Neoplastic Room with works from the International Collection of Modern Art of the a.r. group is widely appreciated. Thanks to the early gift of works of esteemed avant-garde artists to a public institution, unique and unprecedented in Europe, it remains today the main attraction of the museum and is also exhibited all over the world. Unexpectedly, the flow of subsequent events has given the collection a dramatic historical dimension. Its creation by the director of the museum Minich and the artist Strzemiński and then maintaining its existence have proved to be a permanent challenge for successive generations. Currently, the a.r. group collection is a permanent reference point and inspiration for artists and curators as well as for the public and stakeholders in cultural life. This is also the reason for making and justifying specific decisions regarding its operation and conservation as well as reconstruction. The solutions adopted are a result of asking a question about the identity and integrity of the collection and museum at a given moment, during subsequent reconstructions and for the future. With time, the Neoplastic Room has become a separate material and intellectual entity that is independent of the works exhibited there or their complete absence. This has been proven, for example, in the exhibition of the collection from 2007 - 2008 described earlier and inspired by the so-called artists' interventions in the Room, which were a dialogue about the significance and value of avant-garde works from the 1930s and contemporary works. Even in the absence of the avant-garde works (today priceless) from the a.r. group International Collection of Modern Art, as was the case at this year's Reina Sofia exhibition in Madrid, one can experiment with this empty artistic space. For example, during International Museum Night, the Plastic group prepared in the Neoplastic Room an experimental virtual reproduction of its original form.⁴¹ Inside the gallery was the equipment to allow the visitor to view the collection made in 3D technology. It was not only possible to visit Strzemiński's virtual works, but to explore the depths of the gallery to experience the effects of the paintings and sculptures.

The Neoplastic Room is a central point of reference to the most important creative acts of the 20th century, and is now a tradition. At the same time, it establishes a permanent process of redefining and reflection on the future of the existence and reproduction of the function of this Room along with the a.r. collection.

Another artistic collection is the gift of *Polentransport 1981* by Beuys for the Muzeum Sztuki (Museum of Art) in Łódź, which is a gesture of exceptional symbolic cultural rank on both an artistic and political level. This is evidenced by the very personal manner in which the artist's work was transferred to the institution he values. As a former German soldier and then a socially engaged artist, his arrival represented him making a pilgrimage to the Poland experienced by the Germans and destroyed by World War II to give Poland his works and make his ideas available to the public from behind the Iron Curtain, which took place in a unique historical period - the moment of so-called Solidarity carnival. This was a time of hope for positive developments in the future, for the creation of the active participation of people in reflection on and creation of the political and social system and, as a result, the elimination of the division of Europe.

For the creation of this collection, the personalities of its creators were of great importance. The practical and element functioning at that time that gave the symbolic dimension to Beuys' collection of works was the credibility of, and the awareness of the necessity of reaching an understanding with the outside world expressed by, Stanisławski - then director of the Museum. He was a man of international experience, familiar with and recognized by in museum circles, who was also able to find a way to exist and function within the situation of the prohibitions and directives imposed by the socialist state. Dieter Honisch, director of the Folkwang Museum in Essen and the National Gallery in Berlin spoke about Stanisławski: "He reached out to us

knowing that we had to overcome our guilt, but our shame.”⁴² Stanisławski’s previous acquaintance with Beuys and his constant cooperation with West Germany certainly had a significant impact on the artist’s decision.

During his stay in Łódź, Beuys willingly told the museum’s curators about the donated works and his directions for caring for them. The artist gave a lecture explaining his visions and talked with the audience. Reliable documentation came from all these conversations. A separate category of classifying his works in the collection was especially created for the *Polentransport 1981* collection (named: MS / SN / B, from his name). Four months after Beuys’s visit, Martial Law was introduced in Poland. His gift had to be removed from the exhibition rooms. But this did not prevent the museum curators from continuing the process of examining the complex material structure of the works, the theoretical foundations behind them, and the completion of the catalogue cards. Even before the liberal breakthrough of 1989, this involvement allowed the conducting of long-term dissemination of information on the gift of the artist in the form of publications, exhibitions and educational activities.

The last case study considered in this text, the collection of works by the total artist Kantor, explodes all existing classifications and procedures applied to museum collections. At the same time, it shows the divergences between the needs of protecting Kantor’s works and the current state and principles of care of the collections in the museum in Łódź. The care of this collection provides a testing ground and indicates the need for revision in the future. Today, the rich collection of interdisciplinary works is separately catalogued in four categories used in the Museum: traditional painting, drawing, sculpture and photography. The interdisciplinarity of the works of Kantor creates difficulties for the system of description that applies to all the works in the museum collection, and in the creation of which was not fully taken into account. Documentation cards are technically obsolete and newer records available internally in the MONA-3W system do not meet the requirements for full description of Kantor’s works. The MONA electronic cataloging system, introduced in 2005/6,⁴³ used in museums, was created by cataloguers. In effect, most objects are located by searching by inventory number, the second attribute is the work’s title. Only the date of the loan and the value is given. The artist is not important. There is no bibliography of works, except that recorded on the cards, and information about further exhibitions and loans is not updated. This information has to be sought manually in archives or accompanying publications.

The situation concerning the museum documentation criticized by me is partly due to the small number of staff, but it is improving due to the activity of other museum departments. The Collections Department carries out interviews with artists regarding new purchases, asking about the ideas they embody and the material used to express them, the integrity of their works in the collection, and therefore not only their material structure, but also the intentions of the artist and the way the works are displayed. A record with data is attached to the card and in recent times the existing older archives have been systematically updated. Perhaps the above facts contribute to the difficulties in today’s reading of the message of Kantor’s total art in the museum’s collection. Despite these noticeable disadvantages of the inventurisation, the Museum is still the most trustworthy depository of Kantor’s legacy, and its director is an excellent interpreter of his work and curator of exhibitions. It can be said that an artist who during his life demanded an uncompromisingly serious treatment of his art, after his death constantly reminds us – through the presence of his works in the collection – of the need to constantly update the standards of protection of his total creation and the heritage of his thoughts.

A critical look at the preservation of the value and integrity of the collection as artists’ donations also concerns the museum procedures applied. They are difficult to maintain in the face of constant repairs, construction

of a new building and the usual financial deficiencies. Preventive conservation occupies only a small part of museum practice and the condition of objects is described only when they leave the Museum for exhibitions. The highly competent and widely appreciated work of the museum team owes much to the high professional level, experience and commitment of the Collections Department combined with the rich series of exhibition activities, and the multitude of important publications and modern educational programmes.

A time lag is clearly visible in the introduction of a new conceptual framework for the protection of collections of contemporary art in institutions in Poland, despite the awareness of the existence of such a framework and the need to put it into practice. But the uniqueness of the Muzeum Sztuki (Museum of Art) in Łódź is based on the awareness of the high value of the collections and, at the same time, the efforts of the institution to break free of the impasse, and deal with the museum's deficiency which is expressed in being unable to keep up with contemporary cultural production and its valuation, but also full conservation care in-house of the great number of objects in the collections. That is why most of the conservation of contemporary art is conducted outside the walls of the museum, mostly in the 'Novum' Inter-Departmental Laboratory for the Preservation and Conservation of Modern and Contemporary Art, directed by prof. dr hab. Iwona Szmelter at the Department of Conservation and Restoration of Works of Art at the Academy of Fine Arts in Warsaw. Many examples can be cited: *Hanging Construction 1* by Kobro from 1921/1972, *Burdygiel* by Kantor from 1963 and *Journey* by Alina Szapocznikow from 1967.

In the finale of this part of the study, let us return once again to the described four artistic collections of the Muzeum Sztuki (Museum of Art) in Łódź. What connects them and testifies to their specificity is the ontological dimension, the link between ideas, inspirations and reasons for which artists created their works and passed on visions, and as a result entrusted them to the care of and making them available to the public through the Łódź museum. Their donation was most often the effect of exceptional collective activity of eminent artists, such as in the case of the group of 'revolutionary artists' (the a.r. group), or events and anniversaries such as the rise of Solidarity in 1980 and a collection created as a result of the *Polentransport 1981* campaign of Beuys. The collection of works of Tadeusz Kantor, which was successively collected, has a different dimension. It is an acquisition process that began in the 1960s and was consistently conducted until the artist's death in 1990.

The inspirational gesture, imitated many years later was the gift of the International Collection of Modern Art of the a.r. group, made available in 1931, which was intended to allow the public access to contemporary avant-garde art, and in a utopian assumption - to cause social development. The journey of Beuys to Poland had a similar social interventionist motivation, he wanted to share his revolutionary artistic activities in Poland, a country destroyed by his generation and compatriots, and then as a consequence of the division of Europe closed behind the Iron Curtain, and wanted his gift to somehow compensate for the cultural desolation caused by the War.

These three collections built by artists are given an additional dimension by their artistic and historical significance. Each of the analysed collections, each of the individual works in their collections attests to the continuous development of avant-garde art in the world and its innovative trends.

The Museum's collections constitute a tale of innovative transformations and experiments of art produced by artists who - as the perspective of time has shown - posed questions ahead of their own era. The collections have retained their integral value and coherence, which have been preserved to this day, and these constitute

the main asset of the Muzeum Sztuki (Museum of Art) in Łódź and influence the international significance of the institution's artistic collections. In addition, the Museum's curators ensure the integrity of the original messages embodied in the objects or their groups, constantly conducting research (in permanent cooperation, inter alia, with the MOMA in New York, a museum that is a year older). This makes the collections credible and allows them to be introduced into the exhibition circuit. Research and archival work, in turn, contribute to the confirmation of the authenticity of the works, both in terms of the idea they embody as well as the state of preservation, and this is thanks to conservation-restoration and sometimes necessary reconstruction.

The above-described museum practices, curatorial, conservation and educational, involved in the manner of caring for the collection allows the historical dimension of the Museum to be given a modern relevance and to create an attractive narrative that attracts the viewer.

The values of this modern heritage of art, created and preserved over the 85 years of the Museum's work, including in times (under Nazism and, Stalinism) that were unfavorable to avant-garde art, are primarily that they represent the pursuit of freedom, which entitles the artist to an artistic experiment. The precedent was a voluntary gesture of artists-creators donating items important to the history of art, who created a precedent to give their works to the public. As a result, the work of museologists resulted in giving the decisive voice to the artists themselves in the creation of exhibitions and a permanent desideratum of keeping the works in constant active contact with the audience. Hence, in order to utilize the values and impact of the 'artistic collections', collaboration has been established in the fields of the Museum's exhibition activity and as an expression of the desire to evoke the visions created by the artists and achieve the empathy of viewers in relation to the context of their creation. These activities, characterised by an ability to evoke and recall the historical dimension of the artistic collections, have a positive perception among recipients of different generations, and are available online and in a responsive museum Facebook page.

In conclusion - a synoptic view of the issues of contemporary art and its reference to the collections created by artists for the Muzeum Sztuki (Museum of Art) in Łódź, highlights the importance of artistic collections and donations as integral groups of works. Each of these collections contains a series of objects, and cycles of productive activity, which are the material evidence of the time in which they arose and the artistic expression appropriate to a given time. On the one hand this concerns the protection of the material values of the avant-garde heritage by preserving it as a 'product' (documentation-maintenance-restoration) that is presented to the public. On the other hand it involves, preservation as a 'process' implied in the transformation of these collections into works in their own right. Resulting from this is the need to show both the material and non-material values based on artistic and historical context. These activities are supported by the institution's awareness of the importance of the necessity to preserve the artistic integrity of the work and also the artistic collection as a work.

These activities of the museum are part of a broad range of conservation procedures to preserve cultural property and are of immense importance for exhibition, educational and promotional practice. As a result, the museum has acquired notable holdings of works and collections, which are its showpiece and which are of great importance to constituting its attractiveness to visitors. As can be seen from the analysis, the frequent exhibitions provide the basis for the formulation of new projects and shows, which bode well for the future prospects of the museum and which also bring the museum benefits from an economic point of view.

Endnotes

¹ PhD candidate at the the 'Novum' Inter-Departmental Laboratory for the Preservation and Conservation of Modern and Contemporary Art, directed by prof. dr hab. Iwona Szmelter at the Department of Conservation and Restoration of Works of Art at the Academy of Fine Arts in Warsaw; New Approaches in the Conservation of Contemporary Art (NACCA), Marie Curie Program Horizon 2020 EU.

² Erica C. Avrami, Randall Mason and Marta De la Torre, eds., *Values and Heritage Conservation: Research Report* (Los Angeles, CA: The Getty Conservation Institute, 2000); Erica C. Avrami, "Heritage, Values, and Sustainability," in Alison Richmond and Alison Bracker, eds., *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths* (London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group., 2011), 182.

³ Iwona Szmelter, „Współczesne wartościowanie sztuk wizualnych. Przyszłość sztuki? / Contemporary Valuation In Visual Art. The Future of Art?” *Sztuka i Dokumentacja* nr 13 (2015): 31. Section: *Transformacje w sztuce polskiej po 1989 roku/Transformations in Polish Art After 1989*, edited by Anna Markowska.

⁴ The Museum's mission was presented in the *Program działania Muzeum Sztuki w Łodzi 2014 – 2020* [Programme of Operation of the Museum of Art in Łódź 2014-2020] presented by Jarosław Suchan in 2014 to the organizers of the institution, the municipal authorities of Łódź and the Ministry of Culture and National Heritage in Warsaw.

⁵ Marian Minich, "O nową organizację muzeów sztuki" (1966), in *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*. vol. I, Aleksandra Jach, Katarzyna Słoboda, Joanna Sokołowska and Magdalena Ziółkowska, eds. (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2015), 353.

⁶ Ryszard Stanisławski, „Muzeum jako instrument krytyczny,” typescript (Warszawa: Archiwum RS, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki Polskiej PAN, 1992), in *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, 491.

⁷ Anna Maria Niżankowska, *Prawo do integralności utworu* (Warszawa: Wolters Kluwer, 2007), passim.

⁸ From the International Collection of Modern Art donated by the artists of the a.r. group, about 75% of the works have survived (of the 112 works in the collection in 1939, 19 were stolen or lost), see: Jacek Ojrzynski, "Historia Muzeum Sztuki w Łodzi," in Ryszard Brudzyński, Urszula Czartoryska, Alina Mołdawa, Jacek Ojrzynski, Magdalena Ujma and Lucyna Urbańska, *Historia Muzeum Sztuki w Łodzi. Historia i wystawy* (Łódź: Oficyna Bibliofilów, Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Sztuki w Łodzi, 1998), 17; Paulina Kurc-Maj, „Jakie muzeum? Uwagi na temat historii Muzeum Sztuki w Łodzi do 1950 roku,” in *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, 125 – 175.

⁹ Janina Ładnowska, „Sala Neoplastyczna – z dziejów kolekcji sztuki nowoczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi,” in *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, 327.

¹⁰ After: Ibidem, 326 – 343.

¹¹ Katarzyna Kobro and Władysław Strzemiński, „Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego,” *Sztuka i filozofia* 13 (1997): 99. https://monoskop.org/images/9/9c/Kobro_Katarzyna_Strzeminski_Wladyslaw_Kompozycja_przestrzeni_1931_1997_fragmenty.pdf, accessed 20.10.2017.

¹² On the 21st October, the new exhibition of the Museum of Art in Łódź was opened. It was an anniversary date – commemorating the 30th anniversary of the Museum's founding, the 25th anniversary of the beginning of the director's period of office, and coincided with a scientific session of the Association of Art Historians devoted to a discussion of the art of the 20th century. After: Ładnowska, „Sala Neoplastyczna – z dziejów kolekcji sztuki nowoczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi,” 341.

¹³ Agata Pietrasik, „Sala Neoplastyczna: Czas przyszły niedokonany,” in *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, 376.

¹⁴ There is a photographic documentation by Eustachy Kossakowski from this exhibition, the archives of the work of Eustachy Kossakowski are available at: <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-eustachego-kossakowskiego/2808>, accessed 21.10.2017.

¹⁵ *Kobro & Strzemiński. Avant-Garde Propotypes* Madrid and Łódź: Ed. MNCARS Editorial Activities Department in co-edition with Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid & Muzeum Sztuki, Łódź, 2017. Exhib. cat.

¹⁶ José Juan Barba, "Kobro and Strzemiński, Members of Unknown Avant-garde," *Metalocus*, 29.05.2017. accessed 18.10.2017, <https://www.metalocus.es/en/news/kobro-and-strzeminski-members-unknown-avant-garde>.

¹⁷ This is recalled in an interview with the long-term deputy director of the Museum of Art. in Łódź, the late Dr Jacek Ojrzynski: Jacek Ojrzynski, "Rozmowa nagrana 12 czerwca 2012 w Galerii Sztuki Dawnej Pałacu Herbsta, przy ul. Przędzalnianej 72 w Łodzi," *FAHO*, accessed 20.05.2016 and 5.06.2016, <http://www.faho.com.pl/index.php/t3-j-ojrzynski>.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Exhibition: *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*, curator: Jarosław Lubiak, Museum of Art in Łódź, 6.12.2006 – 4.02.2007.

²⁰ *Collection of Art of the 20th and 21st Century. Project 1: Art and Politics*, curators: Zenobia Karnicka, Maria Morzuch, Jarosław Suchan, Museum of Art in Łódź, ms1, 27.02 – 19.05.2007; *Project 2: Strength of formalism*, curator: Jarosław Lubiak, ms1, 6.09 – 24.03.2008; *Project 3: Beyond the Principle of Reality*, curator Jarosław Lubiak, 24.04 – 17.08.2008.

²¹ *Collection of Art of the 20th and 21st Century. Project 3: Beyond the Principle of Reality*, curator: Jarosław Lubiak, accessed 5.11.2017, http://msl.org.pl/wydarzeniams/wystawy-archiwalne/kolekcja_sztuki_xx_xxi-poza_zasada_rzeczywistosci,579.html.

²² The exhibition by Elżbieta Jabłońska *Powtarzam je by dościsnąć*, curator: Maria Morzuch, MS Łódź, 26.02.2009, as part of the opening of the old seat after the renovation, accessed 3.11.2017, <http://culture.pl/pl/wydarzenie/otwarcie-ms>.

²³ The gift has been discussed many times by Jaromir Jedliński, curator, and then from 1991 to 1995, director of the Museum of Art in Łódź and curator of many exhibitions on Joseph Beuys, such as here: Marta Pietrasik, „Dar dla Muzeum Sztuki w Łodzi - Joseph Beuys po 30 latach. Rozmowa z Jaromirem Jedlińskim,” *Gazeta Wyborcza*, 17.08.2011, accessed 21.10.2017, http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35135,10130346,Dar_dla_Muzeum_Sztuki____Joseph_Beuys_po_30_latach.html.

²⁴ From the Saints Cosmas and Damian the patrons of the Florentine Medici family who had been both financiers and patrons of the arts.

²⁵ Ryszard Stanisławski, „Z muzealnej praktyki. Odpowiedzi na postawione pytania,” in *Kolekcja sztuki XX w. w Muzeum Sztuki w Łodzi*, edited by Urszula Czartoryska (Warszawa: Wydawnictwo Galerii „Zachęta”, 1991), 32.

²⁶ Joseph Beuys, „Apel o alternatywę,” translated by Helena Cieślińska, *Sztuka* nr 4 (1981): 38. The full text is available at: accessed 29.10.2017, <https://archive.fo/zfefa>.

²⁷ Wiesław Borowski quotes these words in the concept of the Year of the Kantor on the centenary of the artist's birthday for the Adam Mickiewicz Institute in Warsaw. Typescript, 2014.

²⁸ Rafał Jakubowicz, „Dzieła skupione: Tadeusz Kantor, Mirosław Bałka - z Jaromirem Jedlińskim rozmawia Rafał Jakubowicz,” *Magazyn Sztuki*, 2001, accessed 15.10.2017, http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/prezentacje/Kantor/archiwum_prezentacje_kantor1.htm.

²⁹ Anna Saciuk-Gąsowska, Jarosław Suchan and Łukasz Zaremba in *Atlas nowoczesności. Sztuka XX i XXI wieku*. 2014, edited by Anna Saciuk-Gąsowska, Jarosław Suchan and Łukasz Zaremba (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2014), 17.

³⁰ Anna Tomkowska, „Burdugiel – kostium autorstwa Tadeusza Kantora do sztuki Stanisława Ignacego Witkiewicza *Wariat i zakonnica* jako dzieło w procesie, czyli dylematy konserwatora związane z rozpoznaniem obiektu w procesie i kreowaniem strategii działań,” in: *Sztuka w procesie-proces w sztuce*, edited by Iwona Szmelter (Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2016), 127-137.

³¹ See: Joanna Kiliszek, „Brazylia kocha Kantora – rekonstruowanie dorobku artysty totalnego w Serviço Social do Comércio Consolação w São Paulo,” *Aspiracje* 4 (42) (2015) – 1 (43) (2016): 68 -72.

³² See: Andrzej Szczerski, „Polska nowoczesność na eksport - Ryszard Stanisławski, São Paulo, Paryż i Łódź,” in *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, 438-476.

³³ Simone Avancini, principal curator of SESC's theatre program in São Paulo speaks on this for the *culture.pl*, accessed 21.01.2016, <http://culture.pl/pl/wydarzenie/tadeusz-kantor-jako-maszyna>.

³⁴ The SESC, or Serviço Social to Comércio, is an institution that provides cultural, sporting, entertainment and educational centres throughout Brazil. Next to theaters, cinemas and exhibition halls, there are media outlets, libraries, sports halls and swimming pools. Especially on Saturdays and Sundays these huge buildings are filled with diverse audiences. This is the most powerful private public benefit institution that has existed for more than 30 years and is funded by contributions paid by all traders in the commercial sector. Its budget in São Paulo alone, where there are more than 40 such centres, exceeds the finances of the Brazilian Ministry of Culture for the whole of Brazil. It is within these centres that the most interesting exhibitions of such artists as: Marina Abramović or Christian Boltanski take place.

³⁵ The interview with Ricardo Muniz Fernandez is accessible on the *culture.pl*, accessed 21.01.2016, <http://culture.pl/pl/artykul/ricardo-muniz-fernandes-przestrzen-do-zakochania-w-dziele-kantora-wywiad>.

³⁶ The exhibition *Máquina Tadeusz Kantor. Teatro + Happenings + Performances + Pinturas + Outros Modos de Produção*, SESC Consolação, São Paulo/Brazylia, lasting from 19.08. - 14.11.2015, was prepared in cooperation with the Museum of Art in Łódź and the Adam Mickiewicz Institute. Curators: Sebastião Milaré (in memoriam), Ricardo Muniz Fernandes and Jarosław Suchan; Architecture: Hideki Matsuka.

³⁷ The SESC provided USD 1 mln, the Polish side, through the IAM financed it to the tune of PLN 300,000.

³⁸ Quotation after Wiesław Borowski, *Koncepcja Roku Kantora*. 2014. Typescript, Instytut Adama Mickiewicza, Warszawa.

³⁹ Cesare Brandi, *Teoria restauracji*, translated by Magda Kijanko, edited by Giuseppe Basile and Iwona Szmelter (Warszawa: MIK, 2005), 63

⁴⁰ The exhibitions from the series *The economy of donation* realized in 2011 had an artistic and educational character. They covered the Construction in Process festival and *Polentransport 1981*. The main issue addressed was the question of the value of donations and their importance for the future.

⁴¹ Information from the webpage promoting the Museum of Art in Łódź on Facebook, accessed 20.05.2017, <https://www.facebook.com/muzeumsztuki/videos/1457945817598709/>.

⁴² In: Dieter Honisch, „Ryszardowi,” in *Miejsce sztuki. Museum – Theatrum Sapientiae, Thaetrum Animabile*, edited by Zespół Kustoszy Muzeum Sztuki w Łodzi (Łódź: Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Sztuki w Łodzi, 1991), 66.

⁴³ The firm responsible for the creation of this program has since gone bankrupt and the further fate of the application is unknown.

Bibliography

Atlas nowoczesności. Sztuka XX i XXI wieku. Edited by Anna Saciuk-Gąsowska, Jarosław Suchan and Łukasz Zaremba. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2014.

Avrami, Erica C., Randall Mason and Marta De la Torre, eds. *Values and Heritage Conservation: Research Report*. Los Angeles, CA: The Getty Conservation Institute, 2000.

Avrami, Erica C. “Heritage, Values, and Sustainability.” In Alison Richmond and Alison Bracker, eds. *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, 111 - 183. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2011.

Kobro & Strzeżewski. Avant-Garde Prototypes. Madrid and Łódź: Ed. MNCARS Editorial Activities Department in co-edition with Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid & Muzeum Sztuki, Łódź, 2017.

Kolekcja sztuki XX w. w Muzeum Sztuki w Łodzi. Edited by Urszula Czartoryska. Warszawa: Wydawnictwo Galerii „Zachęta”, 1991.

Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia. vol. I. Edited by Jach, Aleksandra, Katarzyna Słoboda, Joanna Sokołowska and Magdalena Ziółkowska. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2015.

Niżankowska, Anna Maria. *Prawo do integralności utworu*. Warszawa: Wolters Kluwer, 2007.

Szmelter, Iwona. „Współczesne wartościowanie sztuk wizualnych. Przyszłość sztuki? / Contemporary Valuation In Visual Art. The Future of Art?” *Sztuka i Dokumentacja* nr 13 (2015): 31-44.

Sztuka w procesie-proces w sztuce. Edited by Iwona Szmelter. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2016.

Izabela ZAJĄC

Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki,
Katedra Konserwacji i Restauracji Starych Druków i Grafiki

WSPÓŁCZESNA CZY DAWNA, FAŁSZERSTWO, REPRINT CZY VINTAGE PRINT? ZAGADNIENIA ZWIĄZANE Z IDENTYFIKACJĄ FOTOGRAFII. STUDIUM PRZYPADKU

Wprowadzenie

Od czasu wykonania pierwszej fotografii w 1827 roku, za którą uważana jest heliografia przedstawiająca widok z okna w Le Gras, autorstwa Josepha Nicéphore Niépce'a (1765-1833), powstało wiele odmian zdjęć.

Heliografię wykonano na płycie z cynołowiu, pokrytej balsamem z Judei, którą po kilku godzinach naświetlania w *camera obscura* wykąpano w olejku lawendowym z terpentyną, uzyskując bezpośredni pozytyw. Wyzaczyło to kierunek rozwoju kolejnych eksperymentów z metalową płytą jako podłożem do fotografii, zwieńczonych wynalezieniem procesu dagerotypii.

Jednocześnie prowadzone były badania nad przenoszeniem obrazów na papier. Rozpoczął je w latach trzydziestych dziewiętnastego wieku William Henry Fox Talbot (1800-1877), pracując nad rysunkami fotogenicznymi, czyli nad odwróconymi obrazami (negatywowymi) przezroczystych lub półprzezroczystych przedmiotów, naświetlonych na uwrażliwionym papierze. Doprowadziło to do najważniejszego odkrycia, jakim był proces negatywowo - pozytywowo (kalotyp/talbotyp - papier solny). Na marginesie tych odkryć pojawiało się prawie niezauważone dzieło Hippolyte Bayarda (1801-1887) - bezpośredni pozytyw na papierze.

Pierwsze udane próby poskromienia promieni słonecznych i ujarznienia ich w procesie utrwalania obrazów rzeczywistości wabiły kolejnych entuzjastów fotografii, którzy z inwencją wspartą ciężką pracą zmieniali i ulepszali to nowe medium.

W stosunkowo krótkim czasie pojawiło się bardzo wiele wynalazków z zakresu fotografii, a obfitość patentów fotograficznych wprowadzonych w dziewiętnastym i dwudziestym wieku przypominała lawinę, co zaowocowało powstaniem około 120 rodzajów technik (czarno – białych, kolorowych i monochromatycznych), wymienionych w *Le Vocabulaire Technique de la Photographie*.¹ Większość technik fotograficznych opierała się na światłoczułości soli metali, głównie srebra, ale także żelaza i platyny, oraz na trzech zasadniczych spoiwach (potocznie nazywanych emulsjami): albuminie, kolodionie i żelatynie. Do powstania bezpośrednich pozytywów, negatywów i odbitek wykorzystywano różnorodne podłoża: metale, szkło, ceramikę, skóry, celuloidy, tkaniny i papier.

Już pod koniec dziewiętnastego wieku wybór podłoża do zdjęcia zależał wyłącznie od pomysowości. W 1906 roku czytelnik *Fotografa Warszawskiego* zwrócił się z pytaniem do redakcji gazety: „Proszę pouczyć mię, w jaki sposób mógłbym wykonać fotografię na paznokciu? i otrzymał następującą odpowiedź: „należy przyrządzić sobie odpowiednio zmniejszony negatyw i zrobić z niego kopię na dającym się odkleić papierze celoidynowym. Obraz zawieszony w lekkim roztworze żelatyny, ułożyć trzeba na zanurzonej tamże paznokciu, z lekka wysuszyć, oczyścić i pokryć lakierem bardzo rozcieńczonym.”² Współcześnie podobnie eksperymentuje twórca performance Thomas Mailaender (ur. 1979), bowiem fotograficzny negatyw reprodukuje na ludzkim ciele poprzez naświetlenie go promieniami UV. Otrzymuje nietrwałe zdjęcia na skórze, które znikają pod wpływem światła, dlatego też artysta rejestruje je na fotografiach cyfrowych, składających się na cykl zatytułowany *Illustrated people*, wykonanych w technice odbitki Lambda.

Lambda jest laserową odbitką cyfrową, czarno-białą lub kolorową, ponieważ zamiast klasycznego naświetlania pod powiększalnikiem, negatyw naświetlany jest wiązkami lasera na chromogenicznym papierze fotograficznym (światłoczułym) lub na folii. Tym sposobem otrzymywane są fotografie dużych formatów, powyżej 1m, o stosunkowo dużej trwałości.

Wspomniana kreatywność i mnogość dostępnych materiałów oraz potencjał naśladowania odbitek fotograficznych przez wydruki atramentowe lub laserowe, uświadamia ogrom zagadnień związanych z identyfikacją technik fotograficznych. Należy bowiem nie tylko zidentyfikować technikę fotograficzną, ale umieć ją odróżnić od wydruku lub od techniki fotomechanicznej.

Metody identyfikacji fotografii

Identyfikację fotografii rozpoczyna uważna analiza i obserwacja zdjęcia, której celem jest właściwe rozpoznanie pierwotnych i wtórnych elementów obiektu oraz odczytanie znaków firmowych (nadrukowywanych na odwrocie) lub zapisków. Na tym etapie powinno się zwrócić uwagę na informacje niesione przez sam obraz, gdyż mogą one być pomocne w określeniu czasu powstania fotografii. Tymi informacjami będą: styl ubiorów, pojazdy, stylizacja fryzur, budynki etc. Równie ważne jest sprecyzowanie, czy mamy do czynienia z fotografią artystyczną lub komercyjną, albo unikatową lub powtarzalną.

W dalszej kolejności powinna być określana kolorystyka - tonacja i kolor odbitki (brązowa, żółta, czarno – biała, kolorowa, ręcznie kolorowana, monochromatyczna), charakterystyka jej powierzchni (błyszcząca, matowa, półmatowa, z teksturą lub reliefem), format (ozdobne pudełko; fotografia na tekturze: *carte de visite*, gabinetowa; stereofotografia; pocztówka; w *passe-partout* lub bez; itd.) oraz typ podłoża.

Kolejnym etapem będzie obserwacja mikroskopowa, służąca ustaleniu stratygrafii obiektu (kompozycja fotografii: ilość warstw i ich rodzaj; kompozycja obrazu: tony ciągłe, widoczne cząsteczki pigmentu, brak tonów ciągłych: ziarno / wzór obrazu) i wyszukiwaniu cech swoistych dla danej techniki, porównywanych czasami do odcisku palca. Na tym etapie bardzo pomocna będzie obserwacja zniszczeń (zmiana koloru, żółknięcie w partii światła, blaknięcie obrazu, wysrebrzenie), które również stanowią specyficzną cechę danej techniki.

W połączeniu z technikami analizy spektrometrycznej XRF i FTIR, pozwala to, w większości przypadków, na ostateczną identyfikację techniki wykonania fotografii, a co za tym idzie, również na poprawne datowanie obiektu.

Współczesna czy dawna, fałszerstwo, reprint czy *vintage print*?

Szczególnie ważne, zwłaszcza w przypadku fotografii kolekcjonerskich, jest ustalenie czasu powstania odbitki w stosunku do negatywu. Najbardziej poszukiwane są odbitki współczesne negatywowi, tzw. *vintage print*. Ich przeciwieństwem są współczesne odbitki powstałe na bazie dawnego negatywu, tzw. odbitki wznowione – reprints, które powinny zostać odpowiednio opisane. W przeciwnym razie łatwo o pomyłkę.

Ilustracją tej sytuacji są dwie fotografie w technice papieru solnego. Pierwsza fotografia, przedstawiająca kobietę, została wykonana przez Izabelę Zając w 2007 roku z dziewiętnastowiecznego negatywu papierowego (otrzymanego dzięki uprzejmości Rogera Taylor’a) podczas warsztatów Workshop for Photographic Conservation, finansowanych przez Andrew W. Mellon Foundation – co zostało odnotowane na odwrociu zdjęcia; druga fotografia natomiast, przedstawiająca mężczyznę, pochodzi z dziewiętnastego wieku i jest *vintage print* (il.1).

Czasami zdarzają się przypadki trudne do wyjaśnienia, szczególnie, gdy na zdjęciu zapisana jest data i kiedy jest ona kwestionowana. Pojawia się szereg pytań. Jak i czy można jednoznacznie ustalić datę powstania zdjęcia? Czy zdjęcie wykonane w tym samym czasie, co negatyw (tzw. *vintage print*) będzie się różniło od współczesnej odbitki (reintu), szczególnie, jeśli ta ostatnia nie została odpowiednio oznaczona (celowo lub przypadkowo)?

Przykładem wzbudzającym podejrzenia dotyczące czasu powstania odbitki, może być fotografia lotnicza wykonana w 1940 roku nad Modlinem, zakupiona kilka lat temu na aukcji internetowej. Zwróciła ona uwagę kolekcjonera zdjęć z okresu drugiej wojny światowej bielą papieru i wyglądem, znacznie odbiegającym od pozostałych zdjęć z tego okresu. Brak śladów destrukcji oraz charakterystycznego żółtawego odcienia podłoża, nasunęły podejrzenia czy przypadkiem nie mamy do czynienia ze współczesną odbitką z historycznego negatywu, czyli z reprintem.

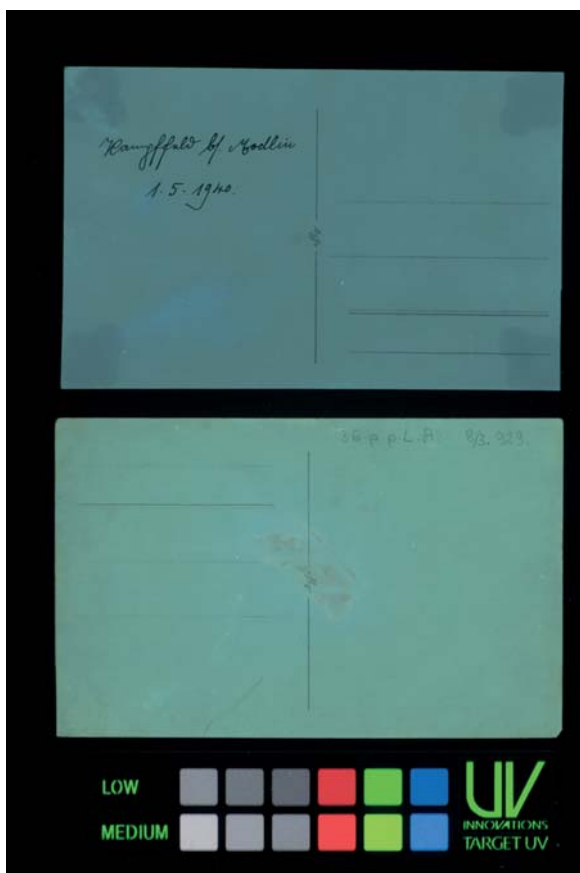
Fotografię lotniczą wykonano w formie pocztówki na papierze niemieckiej firmy Agfa. Na jej odwrociu przygotowane było miejsce na adres i wiadomość, gdzie zamiast tego znalazł się odręczny zapis niebieskim atramentem: „Modlin 1.5.1940”. W związku z treścią tego zapisku pojawiło się przypuszczenie, że mamy raczej do czynienia z fałszerstwem i dlatego też podjęto decyzję o porównaniu zdjęcia z innym zdjęciem z lat trzydziestych dwudziestego wieku, wykonanym na identycznym papierze fotograficznym, którego autentyczność nie budzi wątpliwości (il.2).



1. Reprint (z lewej): portret kobiety – odbitka w technice papieru solnego wykonane przez I. Zając z dziewiętnastego wieku negatywu papierowego (otrzymanego dzięki uprzejmości R. Taylor'a) podczas warsztatów: Workshop for Photographic Conservation. Founded by the Andrew W. Mellon Foundation, 2007; *vintage print* (z prawej): portret mężczyzny – odbitka solna kolorowana akwarelą, dziewiętnasty wiek. Fot. Sylwia Popławska.



2. Fotografia lotnicza podpisana „... Modlin 1.5.1940” (góra); fotografia z trzydziestych dwudziestego wieku. (dół) Fot. Sylwia Popławska



3. Odwrocie fotografii lotniczej podpisanej „... Modlin 1.5.1940” w świetle UV (góra); odwrocie fotografii z lat trzydziestych dwudziestego wieku w świetle UV (dół). Fot. Tymon Rizov – Ciechański



4. Powiększenia znaku firmowego z odwrocia fotografii pochodzącej z lat trzydziestych dwudziestego wieku. Fot. Roman Stasiuk

5. Powiększenia znaku firmowego z odwrocia fotografii lotniczej podpisanej „... Modlin 1.5.1940”. Fot. Roman Stasiuk



Konfrontację rozpoczęto od wykonania analizy spektrometrycznej XRF (X-Ray Fluorescence – fluorescencja rentgenowska) umożliwiającej przeanalizowanie składu pierwiastkowego badanych próbek. Badanie wykazało obecność jednakowych pierwiastków w obu zdjęciach, mianowicie: Ba, S, Sr, Ca, Ag, Al, Si, P, Fe, Cu, Zn.³ Podobieństwo wykazała również analiza spektralna FTIR (Fourier Transform Infrared Spectroscopy – spektrometria w podczerwieni z transformacją Fouriera), pozwalająca na zidentyfikowanie grup funkcyjnych obecnych w związku oraz badanie oddziaływań międzycząsteczkowych. Analiza FTIR wykazała, że na obu zdjęciach znajduje się warstwa żelatyny (emulsja fotograficzna).⁴ Co więcej badanie składu włóknistego także potwierdziły podobieństwa. Papierowe podłoża obu zdjęć zawierają: włókna morwy papierowej (80%) oraz masy celulozowe z drzew iglastych (20%).⁵ W związku z tym badania raczej dowiodły szeregu podobieństw, a nie różnic i tego, że obie fotografie powstały w technice srebrowo – żelatynowej, na papierze wykonanym z takich samych włókien.

Jednak nadal zastanawiającym jest dlaczego jedna fotografia pożółkła, a druga nie, skoro obie wykonano w tej samej technice i dlaczego stanowi to odosobniony przypadek w zbiorach kolekcjonera? Ponadto, jak powinien zostać zinterpretowany brak charakterystycznej patyny, kojarzonej właśnie z pożółkłym papierem i obecnością wysrebrzeń (widoczne na zdjęciu z lat trzydziestych dwudziestego wieku), które dla kolekcjonerów są wyznacznikiem lub wręcz dowodem oryginalności fotografii? Czy brak patyny na fotografii z 1940 roku oznacza znakomity stan zachowania tego zdjęcia? Czy wręcz przeciwnie, przyczyna jednak tkwi w sposobie przygotowania papieru fotograficznego, dzięki któremu papier sprawia wrażenie bardzo jasnego?

Widomym jest, iż w celu podniesienia walorów optycznych fotografii, wytwórcy papierów fotograficznych eksperymentowali z dodatkiem do papieru warstwy siarczanu baru lub emulsji fotograficznej, czyli optycznych środków rozjaśniających, które były barwnikami fluorescencyjnymi i wzmacniały poziom białości podłoża. Koncept rozjaśniania pojawił się w latach czterdziestych dwudziestego wieku. Jednak metoda ta była testowana przez kolejnych dziesięć lat. W związku z tym produkcja pierwszych papierów fotograficznych z dodatkiem optycznych środków rozjaśniających zaczęła się w 1953 roku, a szerzej rozwinęła po 1955 roku. Przy czym nie wszystkie papiery fotograficzne wytworzone po 1955 miały ten dodatek. Obecność rozjaśniaczy optycznych można sprawdzić oglądając obiekt w świetle UV, ponieważ rozjaśniacze optyczne mogą absorbować energię w zakresie ultrafioletu i ponownie emitować ją w postaci niebieskiej fluorescencji.⁶

W przypadku omawianych fotografii nie odnotowano charakterystycznej luminescencji podczas ekspozycji na światło UV, związanej z obecnością wybielaczy optycznych w podłożu, a jedynie zaobserwowano miejscowe świecenie fragmentów fotografii lotniczej Modlina z 1940 roku (il.3). Przy czym warto odnotować, że na koncentrację rozjaśniaczy optycznych w papierze może wpływać intensywna kąpiel w wodzie, czyli płukanie fotografii. Ponadto przypadkowe lub celowe zabiegi z użyciem pewnych związków organicznych, metali ciężkich lub materiałów zawierających tlen, mogą stłumić fluorescencję i zniwelować świecenie rozjaśniaczy (wybielaczy) optycznych, widoczne podczas obserwacji w świetle UV.⁷ Z drugiej strony należy pamiętać również o tym, że nie wszystkie papiery fotograficzne miały taki dodatek. W okresie pomiędzy 1960-1964 rokiem 55% papierów fotograficznych miało dodatek rozjaśniaczy optycznych (najczęściej w warstwie emulsji i papierze), a po 1980 roku już 78%.⁸

Trudno jest więc datować papier, który nie ma dodatków w postaci optycznych rozjaśniaczy. Tym bardziej, że ostatnie badania prowadzone w Stanach Zjednoczonych w związku z kwestionowaniem autentyczności zdjęć autorstwa Man Ray’a (1890-1976) i Lewisa Hine (1874-1940), zakończyły się stwierdzeniem fałszerstwa tylko



dzięki odkryciu w papierach fotograficznych optycznych rozjaśniaczy.⁹ Falsyfikacja została także potwierdzona obecnością znaku firmowego na odwrociu fotografii Man Ray'a i Hine. Znalazło się tam pojedyncze słowo: Agfa, służące znakowaniu papierów fotograficznych produkowanych w latach pięćdziesiątych dwudziestego wieku. Tak precyzyjne datowanie było możliwe, gdyż poszczególne linie produktów Agfa różniło stosowane oznakowanie np.: „Agfa-Gevaert”, „Agfa Brovia”, „Agfa Portriga”, „Agfa Lumpex”.¹⁰

Podobnie na odwrociach analizowanych fotografii umieszczona została nazwa firmy: Agfa. Jednak mamy tu inny typ oznakowania, niż wspomniany powyżej, który drukowano na formacie pocztówkowym papierów fotograficznych w latach trzydziestych dwudziestego wieku. Podczas porównywania powiększenia znaku firmowego nasuwa się przypuszczenie, że znak firmowy z odwrocia fotografii pochodzącej z lat trzydziestych dwudziestego wieku (il.4) posłużył za prototyp dla znaku firmowego z odwrocia fotografii lotniczej Modlina z 1940 roku, aczkolwiek widoczne przesunięcia (multiplikacje) linii mogą wynikać po prostu ze zniszczenia matrycy lub z błędu popełnionego podczas drukowania (il.5).

Ostatecznie w celu przeprowadzenia porównawczej analizy pierwiastkowej próbek pochodzących z fotografii z lat trzydziestych dwudziestego wieku i z fotografii z 1940 roku, sięgnięto do mikro-niszczącej metody LA-ICPMS (spektrometria mas sprzężona z jonizacją próbki w plazmie indukcyjnej, wzbudzonej po ablacji laserowej). Uzyskane wyniki, uwzględniające ¹⁰⁹Ag w funkcji wzorca wewnętrznego, pokazują, że próbka fotografii z 1940 roku mieści podwyższone zawartości następujących pierwiastków: P (ok. 11 razy), S (16 razy), Ti (ok. 275 razy), Ga (ok. 130 razy), Sb (ok. 32 razy) oraz Ba (206 razy) (Wagner 3). Oznacza to, że fotografię lotniczą Modlina z 1940 roku wykonano na zupełnie innym papierze fotograficznym, niż fotografię z lat trzydziestych dwudziestego wieku.

Niestety uzyskany wynik nie jest rozstrzygającym i nie wyjaśnia wszystkich wątpliwości. Jedną z nich dotyczy możliwości występowania tak dużych rozbieżności w proporcjach poszczególnych pierwiastków w jednej grupie (jednej linii) produktów firmy Agfa. W tym przypadku jednoznaczne stwierdzenie mistyfikacji jest obecnie niemożliwe.

W związku z tym nadal gromadzone będą materiały porównawcze i informacje dotyczące podobieństw współczesnych papierów fotograficznych, do tych sprzed prawie 80 lat, bowiem „łatwiej jest ustalić datę powstania XV - wiecznego flamandzkiego obrazu, niż dowiedzieć się czy fotografia została wykonana w 1930 roku lub czy w 1960 roku” – to słowa wypowiedziane przez Michaela Mattis'a, który odkrył fałszerstwo fotografii Lewisa Hine.¹¹

Podsumowanie

Identyfikacja fotografii jest zagadnieniem wielopłaszczyznowym i nie sprowadza się wyłącznie do określenia techniki, w jakiej fotografia została wykonana, choć już samo to często jest nie lada wyzwaniem i wymaga sięgnięcia po pomoc nieniszczących, instrumentalnych technik analitycznych XRF i FTIR. Równie istotna jest perspektywa dająca nadzieję na datowanie wszystkich dyskusyjnych egzemplarzy fotograficznych, niebagatelna w kontekście fotografii kolekcjonerskich i w odniesieniu do możliwości odróżnienia najcenniejszych prac autorskich – odbitki wczesnej (*vintage print*) od odbitki nieautorskiej (reprintu), a na koniec od fałszerstwa.

Dzięki nowoczesnym technikom udało się już wyeliminować wspomniane fałszerstwa fotografii Man Ray'a i Hine. I chociaż pomimo to nadal zdarzają się przypadki trudne do wyjaśnienia, gdy nie jesteśmy w stanie poczynić owych rozróżnień, to z pewnością przyszedł rozwój technik instrumentalnych, wraz z gromadzeniem bazy danych, ułatwi to zadanie i wykluczy możliwość popełnienia błędów.

Znajomość techniki wykonania i czasu powstania fotografii ma również kluczowe znaczenie dla konserwatorów i opiekunów zbiorów fotograficznych, gdyż warunkuje wybór środków i metod ochrony oraz sposób ekspozycji poszczególnych dzieł fotograficznych.

*

Zaprezentowane badania i analizy wykonano w ramach projektu badawczego: *Prekursorskie badania konserwatorskie i technologiczne albumów fotograficznych z dziewiętnastego* Innowacyjne strategie konserwacji i ochrony, Narodowe Centrum Nauki, Polska, 2014/13/D/HS2/02755, wraz z zespołem specjalistów, którym należą się ogromne podziękowania. Kieruję je do: dr Joanny Kurkowskiej (FTIR), mgr Sylwii Popławskiej (skład włóknisty, dokumentacja fotograficzna), dr Władysława Sobuckiego (skład włóknisty), mgr Olgi Sytej (XRF), dr hab. Barbary Wagner (XRF, LA-ICPMS), dr Marka Sawickiego (konsultacje z zakresu chemii) oraz do Tymona Rizov-Ciechańskiego (dokumentacja fotograficzna) oraz Romana Stasiuka (dokumentacja fotograficzna).



Przypisy

- ¹ Anne Cartier-Bresson, edit., *Le Vocabulaire Technique de la Photographie* (Paris: Marval, 2008), 3-8.
- ² „Pytania i odpowiedzi” (Pyt.15). *Fotograf Warszawski* nr 8 (1906): 128.
- ³ Olga Syta i Barbara Wagner, „Raport z badania składu pierwiastkowego fotografii (XRF).” (Warszawa: niepublikowane, 2015), 1-3.
- ⁴ Joanna Kurkowska, „Analiza w podczerwieni z transformacją Fouriera FTIR.” (Warszawa: niepublikowane, 2015), 1-3.
- ⁵ Sylwia Popławska i Władysław Sobucki, „Dokumentacja badań specjalistycznych. Oznaczenie składu włóknistego.” (Warszawa: niepublikowane, 2015), 1-3.
- ⁶ Dusan Stulik i Art Kaplan, “Silver Gelatin,” w *The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes* (Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute, 2013), 36. Dostępny 20.12.2017. http://hdl.handle.net/10020/gci_pubs/atlas_analytical.
- ⁷ Ibidem, 37
- ⁸ Paul Messier, „Notes Dating Photographic Paper,” *Topics in Photographic Preservation* Volume 11 (2005): 123-130.
- ⁹ Ibidem, 124.
- ¹⁰ Ibidem, 126.
- ¹¹ „Prontoprints,” *The Economist*, dostępny 28.11.2017, <http://www.economist.com/node/682985>.

Bibliografia

- Cartier-Bresson, Anne, ed. *Le Vocabulaire Technique de la Photographie*. Paris: Marval, 2008.
- „Prontoprints.” *The Economist*. Dostępny 28.11.2017. <http://www.economist.com/node/682985>.
- Kurkowska, Joanna. *Analiza w podczerwieni z transformacją Fouriera FTIR*. Warszawa: niepublikowane, 2015.
- Messier, Paul. „Notes Dating Photographic Paper.” *Topics in Photographic Preservation* Volume 11 (2005): 123-130.
- Popławska, Sylwia i Władysław Sobucki. „Dokumentacja badań specjalistycznych. Oznaczenie składu włóknistego.” Warszawa: niepublikowane, 2015.
- „Pytania i odpowiedzi” (Pyt.15). *Fotograf Warszawski* nr 8 (1906): 128.
- Stulik, Dusan i Art Kaplan, red. “Silver Gelatin.” W *The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes*, 1-63. Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute, 2013. Dostępny 20.12.2017. http://hdl.handle.net/10020/gci_pubs/atlas_analytical.
- Syta, Olga i Barbara Wagner. „Raport z badania składu pierwiastkowego fotografii (XRF).” Warszawa: niepublikowane, 2015.
- Wagner, Barbara. „Raport z badania składu pierwiastkowego próbek fotografii (LA-ICPMS).” Warszawa: niepublikowane, 2015.

ENGLISH SUMMARY

Izabela ZAJĄC

CONTEMPORARY OR HISTORICAL, FORGERY, REPRINT OR VINTAGE PRINT? ISSUES RELATED TO THE IDENTIFICATION OF PHOTOGRAPHS. A CASE STUDY

The primary stage of identifying photographic images consists of careful observation, which also includes microscopic examination. Its purpose is to find the characteristic features of a particular technique, sometimes compared to fingerprints. In most cases, this process, combined with XRF and FTIR techniques of spectroscopic analysis, allows us to ultimately identify the photographic technique and, consequently, to ascertain the date of origin. There are, however, cases that are difficult to explain.

One such example is an aerial photograph of the town of Modlin, taken in 1940 and purchased several years ago in an internet auction. It had caught the attention of a collector interested in images from WWII, due to the whiteness of its paper and its distinct appearance, which differs significantly from that of other photographs from that period. The lack of any signs of deterioration and the characteristic yellowish tint of the substrate led to suspicions that we might be dealing with a contemporary reprint of a historical negative. The image was printed in postcard format on German Agfa paper. The verso of the photograph bears a handwritten inscription in blue ink: "(...) Modlin 1.5.1940". Suppositions of forgery prompted the decision to compare the image with another one, taken around the same time and on identical photographic paper, the authenticity of which was beyond any doubt.

The following analyses were carried out: microscopic and UV light observations, fibre content, XRF, FTIR; all of which failed to show any differences, but only confirmed that both photographs were created using the silver-gelatin process on paper of identical composition. It was only the LA-ICP-MS analysis that revealed that the 1940 image has higher concentrations of the following elements: P (about 11 times), S (about 16 times), Ti (about 275 times), Ga (about 130 times), Sb (about 32 times) and Ba (about 206 times). Other dissimilarities became apparent after comparing the magnified brand markings on the versos of the photographs. In spite of this, an unequivocal identification of the photo as a hoax is currently impossible. Further collection of reference material and information regarding the similarities of contemporary photographic paper to paper from 80 years ago is under way.



Oskar HANUSEK

Fundacja im. Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia

Katarzyna ŚWIERAD

KIEDY KWADRAT ZNACZY OKRĄG. PROBLEMATYKA EKSPOZYCJI RZEŹB MARII PINIŃSKIEJ-BEREŚ I JERZEGO BERESIA

W roku 1976 Maria Pinińska-Bereś wzięła udział w Biennale w São Paulo, jednym z trzech wówczas najbardziej prestiżowych wydarzeń tego typu. Artystkę reprezentował m.in. powstały w tym samym roku *Krag*. Przestrzeń tego dzieła wyznaczają ułożone w tytułowy krąg polne kamienie (fot. 1). Otaczają one centralny element, przypominający posłanie z bitymi czterema żerdziami – flagami. Dzieło to wymaga każdorazowego złożenia na nowo. Niestety, ze względu na ówczesną sytuację polityczną w Polsce, artystka nie mogła pojechać do Brazylii. Gdy zobaczyła fotografię eksponowanej pracy w towarzyszącej wydarzeniu publikacji, była wstrząśnięta. Dzieło ustawiono na postumencie, a kamienie ułożono w czworobok, wzdłuż jego krawędzi (fot. 2). Oprócz unicestwienia dzieła, takiego jakim stworzyła je autorka, powstały zupełnie nowe treści. Widzowie z pewnością zastanawiali się nad znaczeniem sprzeczności między tytułem pracy, a widocznym na sali kwadratem z kamieni.

Opisana sytuacja wskazuje na zasadność tezy mówiącej, że tożsamość dzieła sztuki współczesnej może bardzo łatwo ulec naruszeniu i, wbrew pozorom, nie dotyczy to wyłącznie jego delikatnej materii. Niekiedy pomimo idealnego stanu zachowania substancji dzieł, ich przekaz może być zaburzony przez nieodpowiednią ekspozycję. Błędy mogą pojawić się na etapie składania z części, montowania, zestawiania elementów, ale również w wyniku umieszczenia dzieł w niewłaściwym kontekście.

W artykule omawiamy kwestie związane z prawidłowym zachowaniem treści dzieł Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia w kontekście ekspozycji. Choć ich twórczość różni się znacząco, to oboje spotykali się w swojej praktyce artystycznej z wieloma problemami wystawienniczymi. Celem tekstu jest podsumowanie problematyki ekspozycyjnej dzieł Pinińskiej-Bereś i Beresia oraz wyznaczenie wytycznych ułatwiających prezentację respektującą intencje artystów. W ramach badań przeprowadzono kwerendę w archiwum artystów, które zawiera ich zapiski oraz obszerną dokumentację fotograficzną. Ponadto wnioski oparto na teoretycznej analizie

twórczości obojga artystów, badaniach materii i struktury samych dzieł oraz wywiadzie przeprowadzonym z ich córką. Rodzina artystów prowadzi Fundację im. Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia (w dalszej części tekstu nazywaną Fundacją), działającą na rzecz ochrony, badania i promocji ich spuścizny oraz sprawującą opiekę nad archiwum artystów. Sformułowane wnioski mogą być przydatne zarówno dla konserwatorów, kuratorów, jak i wszystkich osób mających styczność z problematyką ekspozycji dzieł sztuki.

Temat został zaprezentowany z perspektywy konserwatorów dzieł sztuki i z uwzględnieniem specyfiki konserwacji sztuki współczesnej. Rola konserwatora nie kończy się na zachowaniu samej materii obiektu. Fundamentalny jest przekaz dzieła i intencja artysty, które, będąc rdzeniem dzieła, winny być wyznacznikami zakresu działań konserwatorskich. Konserwator podchodzi do dzieła w sposób obiektywny, nie wnosząc własnych uczuć i osądów. Powinien mieć wpływ i możliwość kontroli ostatecznego sposobu ekspozycji dzieła.

Artykuł jest zaktualizowaną i uzupełnioną wersją tekstu, który ukazał się w języku angielskim w pierwszym numerze czasopisma *International Journal of Young Conservators and Restorers of Works of Art*.¹

Ekspozycja a prawo autorskie

Prawną ochronę artystów zapewnia *Ustawa o prawach autorskich i prawach pokrewnych* z dnia 4 lutego 1994 roku.² Wyróżniamy dwa typy praw autorskich: osobiste i majątkowe. Autorskie prawa osobiste określają niematerialny związek autora z dziełem. Przysługują każdemu twórcy i są niezbywalne oraz nieograniczone w czasie.³ Po śmierci autora, prawo do dbania o jego autorskie prawa osobiste przechodzi na spadkobierców lub wskazaną osobę. Autorskie prawa majątkowe stanowią o korzystaniu i rozporządzaniu utworem, a więc też o jego ekspozycji.⁴ Są ograniczone czasowo – w Polsce czas trwania majątkowych praw autorskich wynosi 70 lat.⁵ Przejmując prawa majątkowe, nabywca dzieła nadal musi respektować autorskie prawa osobiste. W przypadku ich naruszenia twórca może domagać się sprostowania i naprawienia szkody.⁶

Niektóre osobiste prawa autorskie wprost dotyczą rozpowszechniania dzieła: prawo do „nienaruszalności treści i formy utworu oraz jego rzetelnego wykorzystania”⁷ (potocznie nazywane „prawem do integralności utworu”) oraz „nadzoru nad sposobem korzystania z utworu.”⁸ W rezultacie dzieło musi być eksponowane bez zmiany jego przesłania („rzetelne wykorzystanie” dotyczy punktu widzenia twórcy), nawet jeśli sposób jego prezentacji nie został opisany w umowie.⁹ Wszelkie wnoszone przez autora uwagi muszą być respektowane przez wystawiającego dzieło, a w razie nieodpowiedniego rozpowszechnienia dzieła, autor ma prawo do wezwania do zaniechania naruszeń. Prawo pozwala mu też, jeśli jego apel będzie bezskuteczny, na odstąpienie od umowy z zachowaniem prawa do wynagrodzenia.¹⁰ W efekcie, żadne przekształcenia nie mogą zostać wykonane bez zgody artysty, nawet w przypadku nabycia całości praw majątkowych. Zmiana może być warunkowo dopuszczona, tylko jeśli ingerencja w utwór spowodowana jest oczywistą koniecznością oraz twórca nie ma słusznej podstawy do sprzeciwu.¹¹

W przypadku sztuki współczesnej, która często jest kontekstualna i interaktywna, zagrożenie naruszenia integralności utworu jest szczególnie wysokie. Niewłaściwe złożenie dzieła, ułożenie w przestrzeni czy umieszczenie w niekorzystnym otoczeniu (jak np. kolor ścian czy oświetlenie) powinno zostać uznane za błąd. Innym błędem ekspozycyjnym jest nadanie niewłaściwego znaczenia poprzez kontekst wystawy, jej scenariusz, zestawienia prac czy nieodpowiedni opis kuratorski dzieła, również powodujące naruszenie intencji artysty.¹²

Jak złożyć *Zwida*?

Wygląd dzieła sztuki powinien być nienaruszalny i ściśle kontrolowany. Tymczasem decyzje mające na niego wpływ podejmowane są niekiedy bezrefleksyjnie, co wynika zazwyczaj z pośpiechu i braku wiedzy. Doświadczenie Fundacji pokazuje, że nieuzasadnione zmiany kształtu rzeźb lub instalacji mają miejsce zaskakująco często.

W przypadku twórczości Beresia etapem krytycznym jest prawidłowe złożenie rzeźb, transportowanych i przechowywanych w częściach (fot. 3). W określony sposób muszą zostać połączone bardzo zróżnicowane elementy: od małych kołeczków po długie kłody, od konopnych sznurków po ciężkie głązy. Bereś uważał, że ich konfiguracja jest logiczna i czytelna, więc zazwyczaj nie wykonywał instrukcji składania. Na nieprzygotowaną osobę czeka jednak wiele pułapek, których uniknięcie jest możliwe dzięki wskazówkom odczytanym z trzech źródeł: fotografii, samych rzeźb oraz charakteru twórczości artysty.

Na źródła fotograficzne składają się reprodukcje rzeźb i widoki wystaw. Nie można traktować ich bezkrytycznie, ponieważ nawet stare i profesjonalnie wyglądające fotografie mogą przedstawiać błędny, nieautoryzowany wygląd rzeźby. Czynnikiem uwiarygodniającym daną fotografię jest potwierdzona obecność Beresia podczas urządzania ekspozycji. Tak jest w przypadku indywidualnych wystaw za życia artysty oraz wystaw zbiorowych w nie istniejącej już galerii Krzysztofora w Krakowie. Niestety problem ten może dotyczyć też współczesnych publikacji muzealnych. Dokumentując dzieła należy zachować szczególną ostrożność, by błędny kształt dzieła nie został utrwalony i powtarzany w przyszłości.

Wadą źródeł fotograficznych jest brak szczegółów i nietypowych widoków, np. odwrocia pracy. Tu z pomocą przychodzą umieszczone na rzeźbach autorskie oznaczenia. Bereś często numerował kolejne łączenia i nanosił linie, wskazujące wzajemne ułożenie elementów. Jest to jednak opis niekonsekwentny, zacierany i powtarzany w różnych sytuacjach. Namalowane cyfry mogą być ze sobą sprzeczne, powtarzać się albo nie występować na wszystkich elementach.

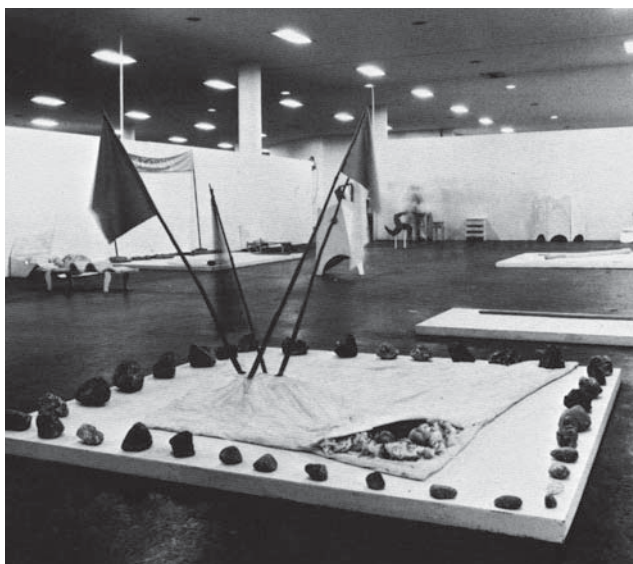
Uzyskane w ten sposób informacje należy zweryfikować analizując charakter twórczości i sposób pracy artysty. Jest to temat szeroki, ale można wyróżnić kilka generalnych zasad. Każdy element rzeźby Beresia miał funkcjonalne, konstrukcyjne bądź semantyczne uzasadnienie, nie służył celom dekoracyjnym. Pojawienie się w złożonej pracy elementu nie pełniącego żadnej z powyższych ról sugeruje popełniony błąd. Dobrym przykładem jest *Zwid piękny* (1963), eksponowany początkowo w nieprawidłowej formie (fot. 5). Kołeczek znajdujący się w centrum rzeźby nie pełnił żadnej funkcji, wydawał się niepotrzebny. Po przesunięciu nóg we właściwe miejsce stał się zaczepem przytrzymującym przypominającą uprzęż obręcz (fot. 4).

Przekaz i dynamika dzieł Beresia uzależnione są od utrzymania skumulowanej w nich energii potencjalnej oraz rozmaitych sił działających na poszczególne elementy. Przede wszystkim należy wskazać tu napięcia i naprężenia lin, tkanin i elastycznych gałązek. W *Zwidzie żurawiu* (1965) gruby sznur oplatający ciężki, drewniany kłoc powinien być naprężony, jak w pracującej maszynie (fot. 6). Tymczasem na wystawie sznur zwisał smętnie (fot. 7). Napięcia przejawiają się też w układach form, jak w przypadku wspomnianego już *Zwida pięknego*, który przy prawidłowej konfiguracji nóg, przywodzi na myśl jeźdźca na koniu prężącym się do skoku.



1

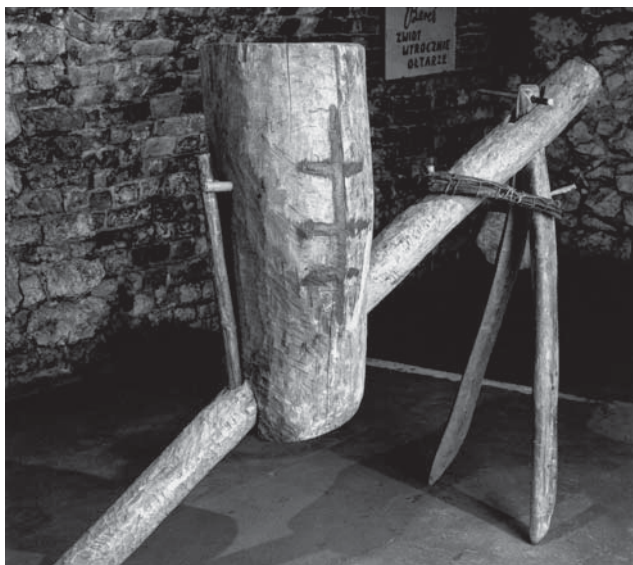
1. Maria Pinińska-Bereś, *Krąg* (1976) – rzeźba eksponowana prawidłowo podczas Frieze Art Fair w Londynie w roku 2017. Fot. Robert Głowacki



2



3



4



5

2. Maria Pinińska-Bereś, *Krąg* (1976) – kamienie ułożone w czworobok wzdłuż krawędzi postumentu podczas Biennale w São Paulo. Fot. arch. rodziny

3. Jerzy Bereś wśród elementów rzeźb. Fot. Jerzy Dąbrowski

4. Jerzy Bereś, *Zwid piękny* (1963) – rzeźba złożona prawidłowo podczas wystawy w galerii Krzysztofory, z obręczą zaczepioną o centralny kołeczek. Fot. Janusz Paszek

5. Jerzy Bereś, *Zwid piękny* (1963) – nogi rzeźby w nieprawidłowej pozycji, w centrum widoczny kołeczek bez wyraźnej funkcji. Fot. Oskar Hanusek



6 Jerzy Bereś, *Zwidy żuraw* (1965) – rzeźba złożona prawidłowo. Fot. Wojciech Plewiński

7 Jerzy Bereś, *Zwidy żuraw* (1965) – rzeźba złożona nieprawidłowo, z obwisłym i biegącym w złym miejscu sznurem oraz brakującą nogą. Fot. arch. rodziny

8 Maria Pinińska-Bereś, *Studnia różu* (1977) – rzeźba eksponowana prawidłowo. Fot. arch. rodziny

9 Maria Pinińska-Bereś, *Studnia różu* (1977) – rzeźba w okresie ekspozycji najbardziej sprzecznej z autorskim zamysłem, z praktycznie całą tkaniną nawiniętą na wał. Fot. Oskar Hanusek

10 Maria Pinińska-Bereś, *Powracająca fala* (1978) – rzeźba eksponowana prawidłowo. Fot. arch. rodziny

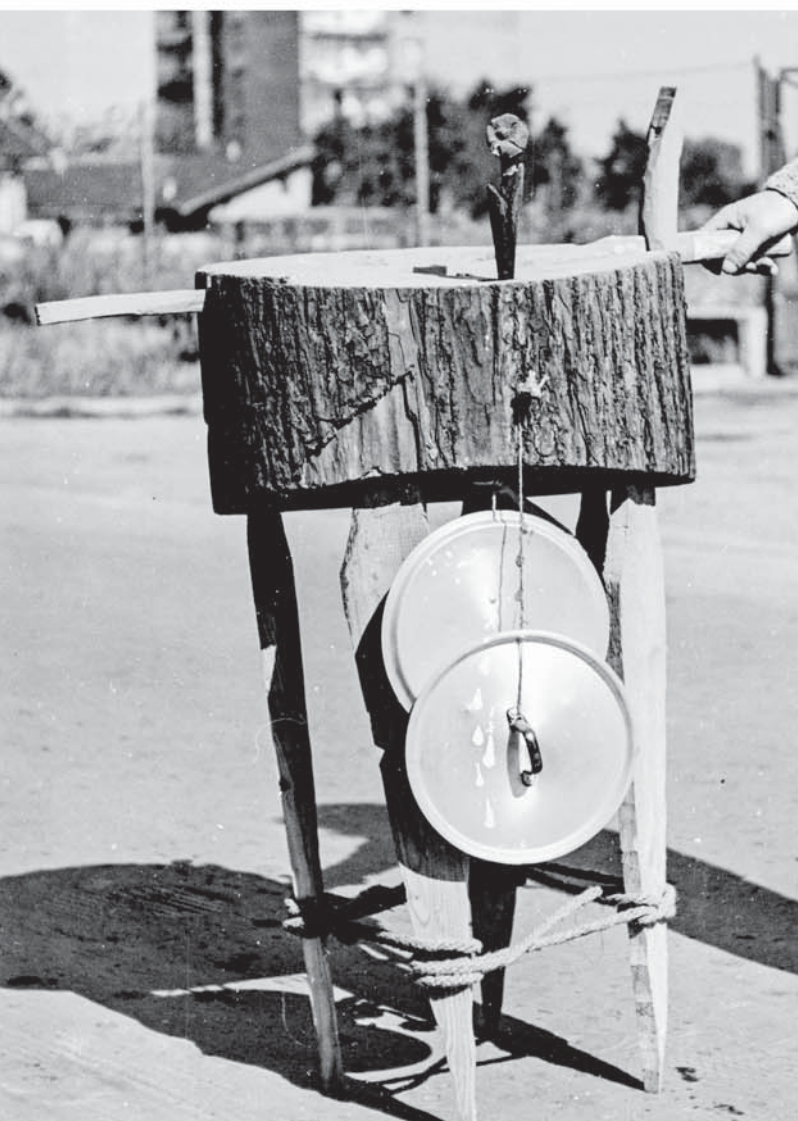
11 Maria Pinińska-Bereś, *Powracająca fala* (1978) – rzeźba eksponowana nieprawidłowo, z piaskiem usypanym w prostokątny pas. Fot. arch. rodziny



12. Jerzy Bereś, *Kasownik gazety* (1965/1968) – praca interaktywna, której zablokowanie powoduje powstanie nowych treści. Fot. arch. rodziny

13. Jerzy Bereś, *Normalizator* (1969) – praca, w której interakcja powoduje pojawianie się niewidocznych elementów oraz dźwięk. Fot. arch. rodziny

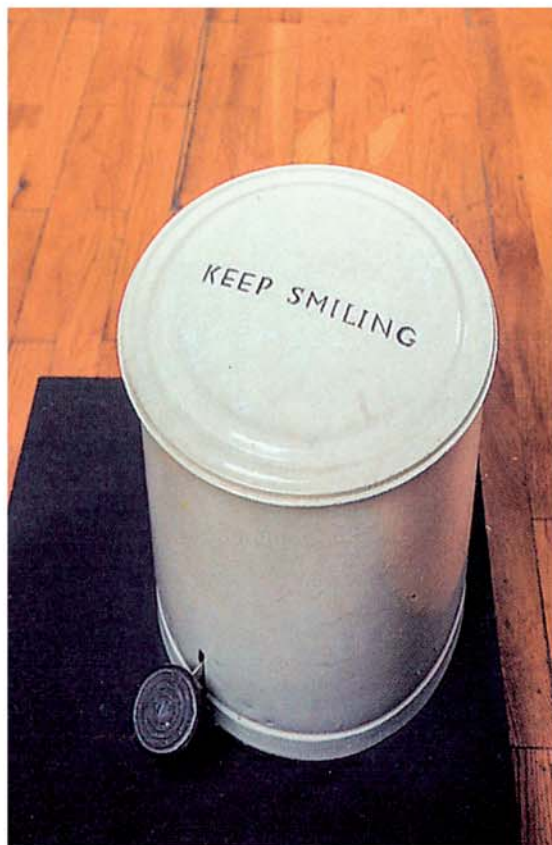
12



13



14



15



16

14. Maria Pinińska-Bereś, *Keep Smiling*, (1972) – praca interaktywna, mocno związana ze sferą codzienności. Fot. arch. rodziny

15. Maria Pinińska-Bereś, *Keep Smiling*, (1972) – praca zespolona z czarnym postumentem, przed rokiem 2000. Fot. arch. rodziny

16. Maria Pinińska-Bereś, *Parawan* (1973) i *Szepty* (1973) – eksponowane zbyt blisko siebie; po prawej *Maszynka miłości* (1969) – praca mająca charakter stolika, ustawiona na postumencie. Fot. Oskar Hanusek

Sposób wykonania dzieła jest również istotny dla jego przekazu. Bereś łączył elementy rzeźb za pomocą sznurów, pasm lyka, kołków albo osadzał je w ręcznie wyciętych gniazdach. Jeśli już wprowadzał do rzeźby gwoździe, to zawsze w bardzo konkretnym, uzasadnionym przekazem celu. Autorskie łączenia nie mogą stać się atrapami, a umieszczanie widocznych gwoździ czy drutów jest wykluczone, choć niestety zdarza się i dzisiaj. Artysta podkreślał, że ekspozycja uszkodzonej rzeźby jest wykluczona – złamana bądź brakująca część musi zostać naprawiona lub zastąpiona.¹³ Sam na urządzenie wystawy zawsze jechał z zapasem kołeczków i sznurkiem. W nagłych przypadkach uszkodzoną część należy do czasu naprawy tymczasowo wymienić na nową, identyczną w charakterze, zachowując oryginalną do konserwacji.

Konstrukcja rzeźb Beresia pozwala złożyć je jednej osobie, zazwyczaj bez użycia drabiny. Dzięki temu autor mógł sam składać swoje prace do późnej starości, pomimo ich znacznej wagi i rozmiarów. Kluczowa jest kolejność łączenia części i odpowiednie manipulowanie całym obiektem. Oczywiście w warunkach muzealnych wskazana jest współpraca kilku osób, jednak dokładna analiza sposobu i kolejności składania rzeźby może oszczędzić sporo pracy i zapobiec sytuacjom ryzykownym, zarówno dla obiektu jak i dla pracowników. *Zwład żuraw*, oprócz liny umieszczonej w nieprawidłowy sposób, utracił jedną nogę. Został z tego powodu podwieszony pod sufitem, co było z pewnością niełatwym przedsięwzięciem. Drastycznie kontrastuje to ze zwykłe stojącymi stabilnie i samodzielnie rzeźbami artysty.

Napusz poduchę

Rzeźby Pinińskiej-Bereś są mniejsze, a ich części są zazwyczaj trwale połączone. Trudności wynikają przede wszystkim z kilku immanentnych wartości, obecnych w twórczości artystki. Przede wszystkim jest to miękkość, lekkość i idący za nimi wybór nierzeźbiarskich środków. Następnie wyróżnić można ulotność i efemeryczność, cechujące zarówno sferę ideową jak i materialną.¹⁴ Ostatnią wartością jest czystość, powiązana z jasną kolorystyką dzieł, bielą i różem. Artystka przykładła ogromną wagę do wyglądu swoich dzieł – powtarzające się już od lat sześćdziesiątych nieprawidłowości w ekspozycji,¹⁵ skłoniły ją do spisania wskazówek dotyczących montażu, konserwacji oraz opisów prawidłowego wyglądu prac. Jest to podstawowe źródło informacji, uzupełniane dokumentacją fotograficzną.

Miękkie elementy, charakterystyczne dla głównego okresu jej twórczości, początkowo wypychane były watą, a od połowy lat siedemdziesiątych coraz częściej pianką poliuretanową. Podczas przechowywania i transportu łatwo mogą one utracić swój pierwotny kształt, który nigdy nie był przypadkowy. Często miały przeżyć się ku górze, z istotnym dla przekazu napięciem. Pinińska-Bereś zalecała „dopchanie”¹⁶ zwiótczających form i odpowiednie ich ukształtowanie tuż przed wystawą: „Poduszkę po zgnieceniu napuszyć, przez zruszanie delikatne waty w środku.”¹⁷ Niektóre elementy rzeźb wymagają rozwinięcia na podłodze. Tak jest w przypadku *Studni różu* (1977), na której kołowrocie „nakręcone są różowe pikowane kołderkopodobne miękkości, które spływają w dół na podłogę i 10 metrów biegną zakolami przez galerię.”¹⁸ Pikowany pas różowej tkaniny układany był przez artystkę zależnie od wnętrza galerii, jednak zawsze był odpowiednio długi i meandrujący, jak górski strumyk (fot. 8). Po włączeniu do kolekcji muzealnej, praca ta nie była już pokazywana w zamierzonym przez autorkę kształcie. Początkowo pas całkowicie nawinięto na kołowrót, a po wielokrotnych interwencjach krótki jego fragment położono w linii prostej (fot. 9). Obie wersje były drastycznie odmienne od autorskiego kształtu dzieła i przekreślały wodne odniesienia. Ostatnio pas wydłużono i ułożono w lekki łuk. Jest to zdecydowanie krok w dobrą stronę, choć dalej nie jest to w pełni dzieło, jakie stworzyła Pinińska-Bereś. Możliwe są różne rozwiązania konserwatorskie pozwalające na wyeksponowanie pracy w pełnej

formie. Jest to sprawa ważniejsza, niż komfort pracy personelu sprzątającego, czym był argumentowany nieprawidłowy wygląd dzieła.

Elementy efemeryczne, pojawiające się w kilku pracach Pinińskiej-Bereś, wykonywane muszą być za każdym razem na nowo. Przykładem może być smuga piasku w *Powracającej fali* (1978). Ma ona mieć charakter naturalnie układanej przez wiatr wydmy (fot. 10). Pedantyczne odtwarzanie jej kształtu według fotografii może zaowocować formą sztuczną i wymuszoną. Wykonanie smugi wymaga zdecydowanego, spontanicznego gestu. Tymczasem, kiedyś piasek usypany został w prostokątny, geometryczny pas (fot. 11), a innym razem wypełniał całe wnętrze pracy.

Czystość jest bardzo ważnym czynnikiem wpływającym na sferę ideową rzeźb Pinińskiej-Bereś, które opisywała jako obiekty „prawie doskonałe, zarówno w swojej perfekcyjności, jak i urodzie.”¹⁹ Pokrywała je dużymi, gładkimi plamami czystej bieli i mocnego różu, który przyjęła jako swój autorski kolor i „heraldyczną barwę kobiecą.”²⁰ Jasna kolorystyka bardzo sprzyja zabrudzeniom, które mocno wpływają na odbiór dzieła. Dla Pinińskiej-Bereś była to sprawa bardzo ważna: „przy urządzaniu ekspozycji należy uważać na brudne ślady po rękach. Sama montuję prace w rękawiczkach, albo chwytam przez szmatę. Wszelkie ślady rąk przecierać wilgotną gazą.”²¹ W razie konieczności zalecała umycie malowanych elementów wodą z odrobiną proszku IXI, a nawet odmalowanie powierzchni.²² To zalecenie jest bardzo kontrowersyjne z punktu widzenia tradycyjnej doktryny konserwatorskiej, wskazuje jednak priorytety artystki – wygląd i czystość pracy stawiała ponad oryginalność materii. Tego typu informacje są niezwykle cenne podczas projektowania postępowania konserwatorskiego, już z zastosowaniem profesjonalnych metod i środków.

Dzwoni, kręci, odsłania

Zachowanie funkcjonalności jest niezwykle istotne w przypadku dzieł interaktywnych, których istota ujawnia się dopiero po wprowadzeniu w ruch. U Pinińskiej-Bereś jest to na przykład otwarcie wieka w *Keep Smiling* (1972) – białym kuchennym śmietniku, który wewnątrz mieści uśmiechniętą twarz kobiecą (fot. 14), albo zakręcenie korbką w *Maszynce miłości* (1969) i wprowadzenie w ruch frywolnych nóżek (fot. 16). Interaktywność objawia się jednak przede wszystkim w twórczości Beresia (fot. 12-13). Partycypacja widza jest niezbędna – dźwięcznie i obracające się elementy powodują stukanie, dzwonienie, odsłanianie ukrytych części czy inskrypcji.

W rzeczywistości muzealnej nieograniczona interakcja jest często niemożliwa ze względu na bezpieczeństwo dzieła. W takim przypadku podstawowym minimum jest uświadomienie zwiedzającym interaktywnych aspektów dzieła (w formie opisowej, fotograficznej, filmowej) oraz powiadomienie o przyczynie zakazu. Widz powinien wiedzieć, że artysta nie zaplanował swojego dzieła jako atrapy albo maszyny zatrzymanej w określonym punkcie ruchu, gdyż w przeciwnym wypadku wnosiloby to do dzieła nowe, niezamierzone treści. Łatwo zacząć politycznie interpretować fakt unieruchomienia pochodzącego z połowy lat sześćdziesiątych *Kasownika gazetowego* (fot. 12) albo nie dostrzec ukrytych elementów *Normalizatora* i nie usłyszeć dźwięków wydawanych przez metalowe pokrywki (fot. 13).

Rozwiązaniem optymalnym jest umożliwienie interakcji pod nadzorem personelu muzeum, na przykład podczas oprowadzania albo w określonych godzinach. W trudniejszych przypadkach działanie dzieła może prezentować przeszkolony pracownik. Ciekawym zagadnieniem jest wykonanie kopii ekspozycyjnej. Takie rozwiązanie zostało zastosowane przez Fundację w przypadku nieco innego problemu, wykraczającego poza

tematykę niniejszego artykułu – konserwacji i ekspozycji performance. W 2017 roku wykonano kopię *Wózka romantycznego*, obiektu potrzebnego do corocznego odtwarzania akcji Beresia pt. *Manifestacja romantyczna*, a znajdującego się w zbiorach muzealnych. Wypożyczanie obiektu z muzeum w celu wykonania akcji pod gołym niebem w listopadowy wieczór, stawało się coraz bardziej problematyczne. Rozwiązanie w postaci wykonania kopii było wzmiankowane jeszcze za życia artysty, który wyraził na to zgodę. Tekst „Profesjonalne wytyczne - kodeks etyki” Europejskiej Organizacji Konfederacji Konserwatorów-Restauratorów (ECCO Professional Guidelines (II) Code of Ethics, http://www.ecco-eu.org/fileadmin/user_upload/ECCO_professional_guidelines_II.pdf) w Artykule 16 stanowi: „Kiedy społeczne wykorzystanie dziedzictwa kulturowego jest nie do pogodzenia z jego konserwacją, konserwator-restaurator powinien omówić z właścicielem lub prawnym opiekunem dzieła, czy dokonanie reprodukcji przedmiotu byłoby odpowiednim rozwiązaniem pośrednim. Konserwator-restaurator powinien zalecić odpowiednie procedury kopiowania, aby nie uszkodzić oryginału.”

Las cokołów

Kiedy Maria i Jerzy Beresowie w połowie lat pięćdziesiątych kończyli studia na Akademii Sztuk Pięknych, niepisaną zasadą było eksponowanie rzeźb na postumentach. Bez względu na to, czy było to popiersie, czy formy abstrakcyjne, „w głowie się nie mieściło, że można inaczej.”²³ Tymczasem obydwójce bardzo szybko zerwali z klasyczną rzeźbą, przestali pracować na kawaletach, odrzucili tradycyjny warsztat i rzemiosło. Zmienili relację pomiędzy widzem, rzeźbą i otaczającą przestrzenią. Był to sprzeciw podyktowany paradygmatem awangardowym, znużeniem skostniałym środowiskiem Związku Polskich Artystów Plastyków,²⁴ ale też bunt przeciwko pomnikowemu „pompiertwu” narzucanemu przez socrealizm. Wyjście z „lasu cokołów” było jednym z pierwszych ważnych dokonań programowych, mającym niebagatelny wpływ na późniejszą drogę twórczą Beresia i Pinińskiej-Bereś.

Postumenty, podobnie jak gabloty, uznawali za ingerencję w skończoną i przemyślaną formę dzieła. Oboje pracowali na podłodze i kształtowali rzeźbę w tym widoku – postawienie jej na podwyższeniu zmienia tę perspektywę. Nie do uniknięcia jest również postrzeganie obiektu razem z cokołem jako jednej formy. Rzeźby Pinińskiej-Bereś i Beresia przywodzą na myśl echa obiektów z codziennego otoczenia – łóżek i szafek u Pinińskiej-Bereś oraz prostych ciesielskich konstrukcji i maszyn u Beresia. Te odniesienia znikają przy postawieniu rzeźby na piedestale: „Taczka ma pozostać taczka, a nie stać się rzeźbą taczki czy pomnikiem taczki.”²⁵

Wprowadzanie cokołów może prowadzić do kuriozalnych zmian wyglądu dzieła, jak opisany na początku przypadek *Kręgu* na Biennale w São Paulo. Innym przykładem może być praca *Keep Smiling* (fot. 14). Od razu po zakupie w roku 1983 do muzealnej kolekcji, rzeźbę trwale połączono z niewysokim, czarnym cokołem (fot. 15). Choć obecnie na szczęście nie ma po nim śladu, przez wiele lat *Keep Smiling* było właśnie pomnikiem śmietnika, i to praktycznie bez możliwości otwarcia pokrywy.

Obecnie w wielu muzeach niemal wszystkie obiekty pokazywane są na podwyższeniach, co w pewnych sytuacjach może rodzić problemy ekspozycyjne. Przy niewielkiej przestrzeni, jeden obiekt umieszczony na podłodze może wizualnie zginąć pośród wielu innych, ustawionych na wysokich postumentach. W podobnych sytuacjach, kiedy nie ma możliwości zaprojektowania prawidłowej (a więc nie ingerującej w zamiysł twórcy dzieła) przestrzeni ekspozycyjnej, można dopuścić tymczasowo niskie, neutralne i znajdujące się pod większą liczbą obiektów podwyższenie. Powinno ono przynależeć wizualnie do architektury sali, a nie być osobnym obiektem.

Aranżacja, czyli o przestrzeni

Aranżacja przestrzeni wystawy jest zadaniem ważnym i z pewnością w wielu przypadkach wymaga osobnej, odpowiedzialnej osoby. Projekt scenograficzny czy kuratorski nie może jednak dominować nad samymi dziełami. Podporządkowując dzieła sztuki wyrazistemu projektowi łatwo jest wtłoczyć je w rolę scenografii teatralnej lub wystroju wnętrza.

Rzeźby obojga artystów wymagają przestrzeni i możliwości obejścia dookoła. Pinińska-Bereś zapisała, że „rzeźby i obiekty powinny stać w przestrzeni galerii, a nie być sytuowane przyściennie (jak obrazy).”²⁶ Jeśli znaczne odsunięcie od ściany jest niemożliwe, należy za wszelką cenę unikać układów równoległych: „Jeżeli praca wymaga oparcia o tło, lub gdy nie ma innej alternatywy – należy ją zawsze kontrastować ze ścianą. To znaczy np. *Wenus z morskiej piany* nie powinna stać równolegle do ściany, ale być lekko skośnie do niej ustawiona. Wszelkie sąsiedztwa równoległe odbierają dynamikę rzeźbie. Rzeźba i obiekt żyją w przestrzeni.”²⁷ Brak możliwości obejścia rzeźby może, podobnie jak postument, wyrwać ją ze sfery codzienności. Tak jest w przypadku *Parawanu* (1973), który „należy eksponować tak, aby widz mógł dotrzeć i poznać jego tylną stronę. Jego wielkość jest naturalna dla tego mebla. Można by swobodnie się za nim przebieierać. Negatywnie zaskoczyła mnie kiedyś jego ekspozycja na ważnej wystawie. Zamykał kąt sali.”²⁸ Co więcej, „*Parawan* posiada bardzo ważną stronę tylną i umożliwienie do niej dostępu jest warunkiem odbioru pracy.”²⁹ Zarazem rzeźby obojga artystów posiadają określony front, który widz powinien zobaczyć jako pierwszy. Gdy określenie prawidłowego ułożenia jest trudne, z pomocą przychodzą archiwalne fotografie z wystaw.

Kolejnym problemem jest „ustawianie prac w bezpośredniej bliskości, a nawet łączenie dwóch prac w jedną, np. *Parawan* i *Szepty*.”³⁰ Artystka komentuje tutaj dalej tę samą stałą ekspozycję: „dodanie *Szeptów* robiło zamieszanie i wypaczało porządek dzieła. Byłam tym faktem wstrząśnięta.”³¹ Dlaczego pozornie niewinne postawienie dwóch rzeźb zbyt blisko siebie może okazać się dla nich niezwykle groźne? Na pierwszy rzut oka obie prace mają podobną formę pionowych ścianek (fot. 16). Ich przekaz i geneza są jednak różne. *Parawan* jest spontaniczny, organiczny i otwarcie frywolny. Przypominające klęcznik albo konfesjonał *Szepty* są dużo bardziej geometryczne i pruderyjne, jedynie filuternie szepczące coś do ucha. Mając na uwadze fakt, że część prac Pinińskiej-Bereś składa się właśnie z osobno stojących elementów, dostawienie *Szeptów* jako czwartego skrzydła *Parawanu* tworzy z nich jeden, nowy obiekt, niejako niszcząc oba oryginalne dzieła. Pinińskiej-Bereś nie udało się za życia nakłonić muzeum do respektowania jej woli, na szczęście obecnie podobne zagadnienia spotykają się z dużo większym zrozumieniem.

Notatek wprost dotyczących wyglądu wnętrza wystawowego praktycznie nie ma, ale nie oznacza to braku zainteresowania artystów tym tematem. Zachował się list Pinińskiej-Bereś z pytaniami do galerii: „jaka jest podłoga? W razie wysłonięcia okien, jaka jest możliwość podświetlenia poszczególnych rzeźb? Jakiego typu jest oświetlenie? Jaka jest kolorystyka ścian? Przy wystawie rzeźby są to istotne sprawy.”³² Większość ówczesnych wystaw odbywała się w zastanych warunkach, bez możliwości i środków na dowolne dopasowanie otoczenia – stąd też prawdopodobnie wynikają luki w zapiskach.

Przy dzisiejszych środkach i możliwościach śmiałych rozwiązań ekspozycyjnych łatwo zagłuszyć istotne atuty dzieła. Scenograficzne pomysły często świetnie wyglądają w planach, a gorzej sprawdzają się w rzeczywistości. Na wielkiej wystawie *World Goes Pop* w Tate Modern rzeźby Pinińskiej-Bereś zostały pokazane w różowym

wnętrzu pośród innych biało-różowych prac. Natłok podobnych, a zarazem zróżnicowanych barw sprawił, że wyrażane przez kolor treści zostały zduszone.

Priorytetem winno być pokazanie prac w sposób pozwalający im w pełni wybrzmieć. Rozwiązaniem bezpiecznym jest ekspozycja dzieł w neutralnych, jasnych wnętrzach, gdzie wyglądają najkorzystniej. Należy zaznaczyć, że sterylnie biały i rozświetlony *white cube* nie jest wnętrzem neutralnym, a rzeźby Pinińskiej-Bereś zawsze będą w nim wyglądać niedoskonale i brudno. Nie można jednak zakładać, że wszystkie nietypowe i wyraziste metody aranżacji są skazane na niepowodzenie. Za przykład mogą służyć choćby wystawy Beresia w piwnicy Krzysztoforów (fot. 4), piękna wystawa Pinińskiej-Bereś w Oranżerii CRP w Orońsku czy wreszcie jej pośmiertna wystawa w Bunkrze Sztuki w Krakowie, gdzie Jerzy Bereś otoczył jej dzieła szpalerami tak bliskich jej roślin. W każdym z tych przypadków niecodzienne otoczenie służyło dziełom.

Wnioski

Sposób ekspozycji jest często wypadkową wizji kuratora i wymogów konserwatorskich, przez co prawdziwa intencja artysty może zostać rozmyta. Codzienna praktyka pokazuje, że omówione w artykule problemy występują bardzo często. Pomimo przeszkód – ograniczonej przestrzeni, małej ilości czasu, braku adekwatnej wiedzy – kompromis pomiędzy wymogami instytucji, a zachowaniem intencji artysty jest możliwy do osiągnięcia. Konserwator powinien podejść z najwyższym szacunkiem do zawartej w dziele intencji artysty i nie ograniczać swoich obowiązków jedynie do dbania o fizyczną część dzieła sztuki. Może on odegrać w tym przypadku kluczową rolę dzięki swojemu odpowiedniemu – etycznemu – podejściu. Sztuka współczesna ciągle się rozwija, a strategie i metody jej ochrony również powinny być do tego rozwoju dopasowane i ciągle doskonałe.

Przedstawione powyżej kwestie są przykładem zagadnień, z jakimi należy się zmierzyć podczas ekspozycji dzieł sztuki współczesnej. Dzięki przeprowadzonym badaniom możliwe było wytyczenie ogólnych zaleceń dotyczących poprawnej ekspozycji dzieł Pinińskiej-Bereś i Beresia. Oczywiście temat ten posiada jeszcze wiele obszarów wymagających szczegółowego opracowania, a niektóre dzieła nie wpisują się w wyznaczone reguły. Podobne problemy dotyczą również wielu innych artystów, dlatego bardzo ważna jest analiza przekazu dzieł i charakteru twórczości, dzięki czemu możliwa jest ekspozycja dzieł zgodnie z intencjami artystów. Nie zawsze jest to zadanie łatwe, a dotarcie do odpowiednich informacji może okazać się problematyczne.

Dzieła sztuki współczesnej wymagają bacznej uwagi ze strony ludzi zaangażowanych w organizację wystawy. Zmiany w strukturze dzieł sztuki mogą skutkować przekształceniem niesionych przez nie treści. Pod względem skali ingerencji w dzieło, opisane w artykule przykłady błędów można porównać do przemalowania obrazu. Różnica polega na tym, że z reguły są to błędy nie ingerujące w materię i łatwo odwracalne. Pinińska-Bereś zapisała: „co będą nasi potomni wyprawiali z naszymi pracami, gdy już dziś za naszej jeszcze tu obecności, dochodzi do takich posunięć i to w dodatku w placówkach profesjonalnych.”³³ Mamy nadzieję, że artykuł ten przyczyni się do uniknięcia podobnych problemów w przyszłości, a obawy artystki nie spełnią się.

Przypisy

¹ Oskar Hanusek, Katarzyna Świerad, „The final step that could destroy an artwork. The challenge in displaying meaning and intent: preserving the artistic legacy of Jerzy Bereś and Maria Pinińska-Bereś,” *ICAR – International Journal of Young Conservators and Restorers of Works of Art* nr 1 (2017): 132-146.

² Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (tekst jedn. Dz.U. 2017 poz. 880).

³ Piotr Łada, *Sztuka a prawo autorskie* (Warszawa: LexisNexis, 2014), 82-83.

⁴ Elżbieta Wojnicka, „Autorskie prawa osobiste,” w *System prawa prywatnego, t. 13 Prawo Autorskie*, red. Janusz Barta (Warszawa: C.H. Beck, 2013), 120-121.

⁵ Ibidem, 185.

⁶ Łada, *Sztuka a prawo autorskie*, 106-107.

⁷ Art. 16 pkt 3 pr. aut.

⁸ Art. 16 pkt 5 pr. aut.

⁹ Wojnicka, „Autorskie prawa osobiste,” 243.

¹⁰ Art. 58 pr. aut.

¹¹ Art. 49 ust. 2 pr. aut.

¹² Łada, *Sztuka a prawo autorskie*, 99-100.

¹³ Bettina Bereś, „Wywiad z córką artystów,” rozm. przepr. Oskar Hanusek, nagranie. Kraków, 2016, archiwum Fundacji.

¹⁴ Maria Pinińska-Bereś, „O M.” (rękopis, archiwum Fundacji, wrzesień 1996), 2.

¹⁵ Jerzy Piniński, „Mam dla Ciebie przykrą wiadomość” (list, archiwum Fundacji, 12.03.1965), 1.

¹⁶ Maria Pinińska-Bereś, „Wskazówki pomocne przy wystawianiu moich prac rzeźbiarskich i obiektów” (rękopis niedatowany, archiwum Fundacji), 5.

¹⁷ Maria Pinińska-Bereś, „Okno wiosną” (rękopis niedatowany, archiwum Fundacji), 1.

¹⁸ Maria Pinińska-Bereś, „Zeszyt śmieszne zwierzaki II” (rękopis, archiwum Fundacji, lipiec 1998), 4.

¹⁹ Maria Pinińska-Bereś, „Mebelki” (rękopis, archiwum Fundacji, 1996), 1.

²⁰ Andrzej Kostołowski, „Kamień w wodę?” w *Maria Pinińska-Bereś: Obiekty z lat osiemdziesiątych* (Kraków: Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, 1988), 4. Kat. wyst.

²¹ Pinińska-Bereś, „Wskazówki,” 6.

²² Ibidem, 3, 5.

²³ Bettina Bereś, „Luźne notatki córki artystów” (komputeropis, archiwum Fundacji, 2014).

²⁴ Krystyna Czerni, „Serce Infantki,” *Tygodnik Powszechny* nr 1 - 2634 (2000), 14.

²⁵ Bereś, „Wywiad z córką,” nagranie.

²⁶ Pinińska-Bereś, „Wskazówki,” 1.

²⁷ Ibidem, 6.

²⁸ Maria Pinińska-Bereś, „Zeszyt z dalmatyńczykiem” (rękopis, archiwum Fundacji, sierpień 1996), 12.

²⁹ Pinińska-Bereś, „Wskazówki,” 1.

³⁰ Ibidem.

³¹ Pinińska-Bereś, „Zeszyt z dalmatyńczykiem,” 12.

³² Maria Pinińska-Bereś, brudnopis listu w sprawie warunków w galerii (rękopis niedatowany, archiwum Fundacji), 1.

³³ Pinińska-Bereś, „Zeszyt z dalmatyńczykiem,” 12.

Bibliografia

- Bereś, Bettina. „Luźne notatki córki artystów.” Komputeropis, archiwum Fundacji, 2014.
- Bereś, Bettina. „Wywiad z córką artystów.” Rozm. przepr. Oskar Hanusek, nagranie. Kraków, 2016, archiwum Fundacji.
- Czerni, Krystyna. „Serce Infantki.” *Tygodnik Powszechny* nr 1 - 2634 (2000): 14.
- Hanusek, Oskar i Świerad, Katarzyna. „The final step that could destroy an artwork. The challenge in displaying meaning and intent: preserving the artistic legacy of Jerzy Bereś and Maria Pinińska-Bereś.” *ICAR – International Journal of Young Conservators and Restorers of Works of Art* nr 1 (2017): 132-146.
- Kostołowski, Andrzej. „Kamień w wodę?” W *Maria Pinińska-Bereś: Obiekty z lat osiemdziesiątych*, red. Józef Chrobak, 3-8.. Kraków: Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, 1988. Kat. wyst.
- Łada, Piotr. *Sztuka a prawo autorskie*. Warszawa: LexisNexis, 2014.
- Pinińska-Bereś, Maria. „Mebelki.” Rękopis, archiwum Fundacji, 1996.
- Pinińska-Bereś, Maria. „O M.” Rękopis, archiwum Fundacji, wrzesień 1996.
- Pinińska-Bereś, Maria. „Okno wiosną.” Rękopis niedatowany, archiwum Fundacji.
- Pinińska-Bereś, Maria. „Wskazówki pomocne przy wystawianiu moich prac rzeźbiarskich i obiektów.” Rękopis niedatowany, archiwum Fundacji.
- Pinińska-Bereś, Maria. „Zeszyt śmieszne zwierzaki II.” Rękopis, archiwum Fundacji, lipiec 1998.
- Pinińska-Bereś, Maria. „Zeszyt z dalmatyńczykiem.” Rękopis, archiwum Fundacji, sierpień 1996.
- Pinińska-Bereś, Maria. brudnopis listu w sprawie warunków w galerii. Rękopis niedatowany, archiwum Fundacji.
- Piniński, Jerzy. „Mam dla Ciebie przykrą wiadomość.” List, archiwum Fundacji, 12.03.1965.
- Wojnicka, Elżbieta. „Autorskie prawa osobiste.” W *System prawa prywatnego, t. 13 Prawo Autorskie*, red. Janusz Barta, 297-457. Warszawa: C.H. Beck, 2013.

ENGLISH SUMMARY

Oskar HANUSEK, Katarzyna ŚWIERAD

SQUARING THE CIRCLE: THE DISPLAY OF ARTWORKS OF MARIA PINIŃSKA-BEREŚ AND JERZY BEREŚ

A work of contemporary art may be severely harmed even if its physical substance is perfectly preserved. The reason for such an apparent paradox lies in the dual nature of contemporary artworks where the matter serves as the carrier for the artist's intent. The latter might be affected while mounting an exhibition when actions like assembling an artwork's parts, designing the display space, arranging the artworks in the gallery are undertaken. In extreme cases, the wrong decisions taken concerning its exhibition may annihilate the most important intangible features of the artwork.

This subject is analysed with a focus on the works of Jerzy Bereś and Maria Pinińska-Bereś – two prominent Polish avant-garde sculptors and performers, since their works are often affected by such problems. In terms of the scale of the alteration involved, the examples described in the paper are comparable to severe overpainting of a picture. Fortunately, such errors are usually easily reversible. In this project, research conducted in the archive of the artists has been complemented by theoretical analysis of their art, examination of the structure of their artworks and interviews with relatives. Taken together these have enabled definition of the main issues involved and guidelines on avoiding them. One type of issue is linked with preparation of the artwork for an exhibition. Bereś's sculptures are composed of whole range of parts differing in type and size that have to be reassembled each time. It is not an easy task, and mistakes may lead to the wrong results. There are, however, helpful sources of information, such as approved historic photographs of the original installation and the markings of the author on the parts and descriptions of the nature of the work. The key factor is to interpret them correctly. Nevertheless, not only the arrangement of parts has to be preserved but also qualities like the physical and visual tensions in sculptures, the functional or semantic role of elements,

type of fasteners, logical order of assembly etc. It is important to note that the works of Pinińska-Bereś pose different challenges. Features like the shape of squashy elements (stuffed with polyurethane foam and cotton wool), arrangement of multi-element sculptures and the character of recreated ephemeral parts must be preserved. Also, the visual lightness and softness of shape, brightness and cleanliness of the surfaces are essential qualities to maintain.

The issues shared by both artists relate to the position of the works in an exhibition space. These were originally specified by the artists very clearly. First, the use of pedestals is unacceptable. Both artists rejected the concept of traditional sculpture and their exhibition that led them to shape and position the artworks directly on the floor. This changed the relationship between the viewer, the sculpture and the space around it. From the point of view of the artists, pedestals merged with the shape of the artwork becoming part of its substance. What is more, since their works often resemble everyday objects, putting them on pedestals results in extracting them from their natural realm. Other issues relate to viewing distance, arrangement of the artworks in the context of the layout of the room and the juxtaposition of two different sculptures.

The manner of displaying interactive artworks is another issue common to both artists. When operated, such works produce sounds, unveil inscriptions or change the arrangement of elements. When their motion is stopped at a certain point, new, unintended interpretations become possible. Usually they are false or even contrary to the artist's intent. In an ideal situation, the audience should be allowed to interact with the artworks. However, this is almost impossible to achieve in normal exhibition conditions. Providing information about the work's interactivity and reason of its limitation is therefore crucial. The viewer has to know that the artwork was not intended to be static. This should be accompanied with documentation of the work's action, demonstrations by trained staff on guided tours or the use of an exhibition replica.

In Poland, some of the issues discussed above are copyrighted. Certain articles of the legislation refer directly to the public display of an artwork: the right to "have the contents and form of the author's work inviolable and properly used" and the right to "control the manner of using the work". As a result, artworks ought to be displayed without interference with their intended meaning and the artist's remarks on this subject must be respected. This applies even if the owner of the artwork has acquired all economic rights.

This article is written from the perspective of conservators of works of art. In terms of the conservation of modern and contemporary art, the role of conservators exceeds the preservation of the matter. The artist's intent, being the core of the artwork, should be the determinant of all actions undertaken that will affect the artwork – from preventive care and display to conservation-restoration. Therefore the conservator along with curators, art historians and exhibition specialists should have significant influence on the manner of exhibition.



Iwona SZMELTER

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki,
Międzykatedralna Pracownia NOVUM Ochrony i Konserwacji Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej

ELEMENTY NOWEJ TEORII KONSERWACJI DZIEDZICTWA SZTUKI WIZUALNEJ. RATUNEK DLA OCHRONY DAWNEJ SZTUKI NIETYPOWEJ I SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

Elementy nowej teorii – reakcja na kryzys

Poczucie „nieznośnej lekkości bytu” ogarnia miłośników sztuki wizualnej ze względu na jej nietrwałość i nieczytelność przesłania dla odbiorców. Nie oszukujmy się, niestety sztuka współczesna zdążyła do wyobcowania i zaniku w przyszłości. Kształtowanie świadomości znaczenia procesów sztuki w zjawiskach kultury, zwłaszcza na styku różnych epok, często przebiegało dramatycznie, jak np. w początkowym odrzuceniu sztuki impresjonistów. Narzekano na zepsucie sztuki nie przezuwając, że rodzi się jej nowa odsłona. Biorąc pod uwagę przemiany cywilizacyjne, których jesteśmy świadkami, podjęto próbę analizy sytuacji „sztuki w procesie” a także „procesów w sztuce”. Zadanie to oparto na praktycznych studiach przypadków, w których konserwacja jest kolejnym „procesem w sztuce”.

Dotychczas sformułowane doktryny konserwatorskie nie liczyły się z **realnym trwaniem** najnowszej sztuki, czytelnością jej intencji i zachowaniem w czasie. Obecne badania nad procesami zachodzącymi w sztuce mają sens jedynie przy założeniu holistycznej, otwartej postawy badawczej. Ryzyko utraty materii i idei sztuki spotęgowało się od czasu końca dominacji zasad warsztatowych sztuki dawnej, których podstawą była znajomość trwałości materiałów, technik i technologii. Wolność w sztuce oznacza od czasu romantyków przyzwolenie na omijanie reguł poprawności formalnej i technologicznej. Ideą sztuki może być jej efemeryczność, programowe dążenie do destrukcji. Wystarczająca próba czasu, jaką bez wątplenia jest ponad dwieście lat „nietrwałości”, pokazała, że duża część nietrwałego dziedzictwa sztuk plastycznych nie była ratowana od degradacji i zaniku. Powstaje zatem ryzyko „dziur” w historii i braku ciągłości cywilizacyjnej. Dzieła mają skrajnie indywidualny charakter, „nieartystyczne” materiały, tworzywa sztuczne, media oparte na czasie (*time based media*), trudno, aby mieściły się w przyjętych procedurach konserwatorskich i muzealnych.

Krytyczny punkt zwrotny został sprowokowany ryzykiem niezachowania ciągłości dziedzictwa kultury. Dlaczego akurat teraz stajemy przed spiętrzeniem problemów związanych z zachowaniem sztuk wizualnych, które to problemy dawniej nie były tak powszechne? Zważywszy, że każda sztuka kiedyś była współczesna i w oczach odbiorców przynosiła zmiany, to zarazem nigdy przedtem nie szły z tym w parze: z jednej strony niezrozumienie wartości sztuki współczesnej dla danego pokolenia, a z drugiej nietrwałość idei i materii. Na czym polega taki rozdźwięk, grożący ryzykiem utraty dzieł?

Wiadomo, że wojny i wandalizm powtarzają się cyklicznie i mają katastrofalne następstwa. Natomiast to, co grozi nam obecnie, to kod zniszczenia, który sami twórcy mogą nadać swym pracom. Zawierają ów kod dzieła sztuki powstałe z pominięciem zasad warsztatowej poprawności, zwłaszcza, gdy proces twórczy został programowo od nich uwolniony. Jeszcze w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku Bill Viola przekonywał „Trwałość/nietrwałość...nic lepiej nie opisuje paradoksu ludzkiej istoty” – legitymizując tym samym krótki żywot sztuki video i elektronicznych mediów. Gdy zabierał głos w światowej debacie o śmiertelności /nieśmiertelności sztuki, było to nie tylko efektownym powiedzeniem,¹ ale też opieka nad tym dziedzictwem dopiero stawiała pierwsze kroki. W międzyczasie zmieniło się podejście do trwałości *time based media*. Po dwóch dekadach powstały nowe praktyki konserwatorskie w wielu ośrodkach, które wynikły z poszukiwań rozwiązania dla sztuki o tzw. wirtualnym ciecie,² stworzone m.in. w Guggenheim Museum w Nowym Jorku przez Carol Stringari, przez Pip Laurenson z Tate Modern w Londynie, a także przez Elżbietę Wysocką z FilMOTEKI Polskiej. Stanowiły one rozważne wyprzedzenie teorii przez innowacyjną praktykę, którą wymusiła wymagająca konserwacji sytuacja nowych mediów.

Re-orientacja postaw konserwatorskich dla zachowania ciągłości sztuki wizualnej

Dotąd pokolenia konserwatorów dryfowały w morzu doktrynalnych nieporozumień, choć coraz częściej postulując opracowania nowych kwestii konserwatorskich. Dość ostrożne z natury środowisko, nie zawsze było otwarte na obraz rzeczywistości dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku, a tym bardziej niechętnie zmianom. Powstał dysonans, gdyż o ile wolność artystów jest naturalnym sprzymierzeńcem ich twórczości, to o tyle dla konserwatorów **oznacza** konieczność nadążenia za przemianami w sztuce, gdyż jako opiekunowie sztuki nie mogą w tych kwestiach pozostać bierni.

Zebrane doświadczenia z ostatniego półwiecza prowadzą do re-orientacji tradycyjnych postaw konserwatorskich, jako remedium na powstały rozdźwięk między nieelastycznymi zasadami a praktyką. Doktryny, teorie i praktyki konserwatorskie, a także tradycyjne procedury muzealne, często okazują się bezradne wobec różnorodności sztuki wielodyscyplinarnej. Praktycznym celem niniejszego opracowania jest przedstawienie przyczynków do nowej teorii konserwatorskiej wobec obecnej zmiany cywilizacyjnej. Dotyczy ona zmiany profilu zawodu konserwatora i szerzej - opiekuna sztuki dawnej, który teraz jest opiekunem sztuki nietypowej, najnowszej, nowoczesnej i współczesnej. W niezbędnych wypadkach re-definiowane będą terminy, wtedy, gdy mają zastosowanie nowe procedury konserwatorskie i zasady pracy. Przyjęto stosowanie w procesie podejmowania decyzji potrójnej metody prowadzącej do możliwości skutecznej opieki, ochrony, przechowywania, konserwacji i ekspozycji. Metoda ta obejmuje po pierwsze - określenie filozofii opieki nad kompleksem materialnym i niematerialnym sztuki i skupienie, jak w soczewce, na indywidualnym dziele, po drugie – opisuje prawidłowy proces konserwatorski; rozpoznanie wartości i identyfikację materiałów dzieła, dyskusję i stosowanie zasad będących podstawą nowej teorii konserwacji, a po trzecie – erudycję i biegłą znajomość technik

i środków do realizacji projektów konserwacji, restauracji, także rekonstrukcji (gdy jest uzasadniona), czy nowych form emulacji, re-enactmentu. W wielu przypadkach uzasadnione jest upowszechnienie, komunikacja dostosowana do charakteru potrzeb środowiska odbiorców, dzięki czemu wzrasta znaczenie konserwacji jako procesu społecznego.

Innowacyjne zagadnienia ochrony najnowszej sztuki wprowadzone są do nauki konserwatorskiej, promowane są przez piszącą te słowa od kilku dekad. Już w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku ujrzałyienne światło w krajowej i międzynarodowej debacie, dzięki trwającej rewizji teorii konserwatorskiej.³ Obecnie są podstawą akademickiego projektu w Międzykatedralnej Pracowni „NOVUM” Ochrony i Konserwacji Sztuki Współczesnej w ASP w Warszawie. W 2017 roku zakończono kolejny wieloletni *Projekt Tarasin* dotyczący badań i konserwacji-restauracji i rekonstrukcji trójprzestrzennych malarskich prac Jana Tarasina. W finale projektu powstały dwie wystawy konserwatorsko-kuratorskie prezentujące w sferze edukacyjnej wyniki wraz z prezentacją przebiegu badań, filmy dokumentalne, a także odbyło się sympozjum *Nieznośna lekkość bytu - ochrona sztuki najnowszej*.⁴ Autorka przedstawi w tym artykule przykłady holistycznej opieki nad materią dotykającą (*tangible*) i niedotykającą (*intangible*) dziedzictwa artystów tej miary, co Alina Szapocznikow, Tadeusz Kantor i inni.

Filozofia opieki

Sztuka to fenomen znany od ponad stu tysięcy lat, jako wynik naturalnego procesu, typowego dla kreatywnej świadomości ludzkiej. Jest to potrzeba stale odradzająca się, a dzięki temu dziedzictwo sztuki ma trwalszy charakter od zmiennego rozwoju cywilizacji oraz upadających systemów politycznych. Ślady kultur traktowane są tak, jak skarby przez mądre społeczności, począwszy od sztuki w jaskiniach, **a kończąc na zamkach, budynkach, ruchomych** dziełach sztuki. Spuścizna sztuki w jaskiniach, licząca ponad czterdzieści tysięcy lat, jest odnotowana na kilku kontynentach, a wraz z nowymi odkryciami granice twórczości człowieka cofają się do blisko dwustu tysięcy lat. To zobowiązuje opiekunów sztuki do respektu i motywuje do kontynuacji ochrony spuścizny najnowszej. Nie dotyczą nas nieodpowiedzialne zwiastuny „końca sztuki”, które mogą elektryzować laików. Według filozofii Hansa-Georga Gadamera, mianem gry określana jest ta sztuka, w której niezależność przekazu wynika z jej cech, gdyż: „właściwym bytem dzieła jest to, co dzieło potrafi i może powiedzieć i co zasadniczo wykracza poza historyczne ograniczenia. W tym sensie dzieło sztuki cechuje obecność ponadczasowa –ponadczasowa współczesność.”⁵

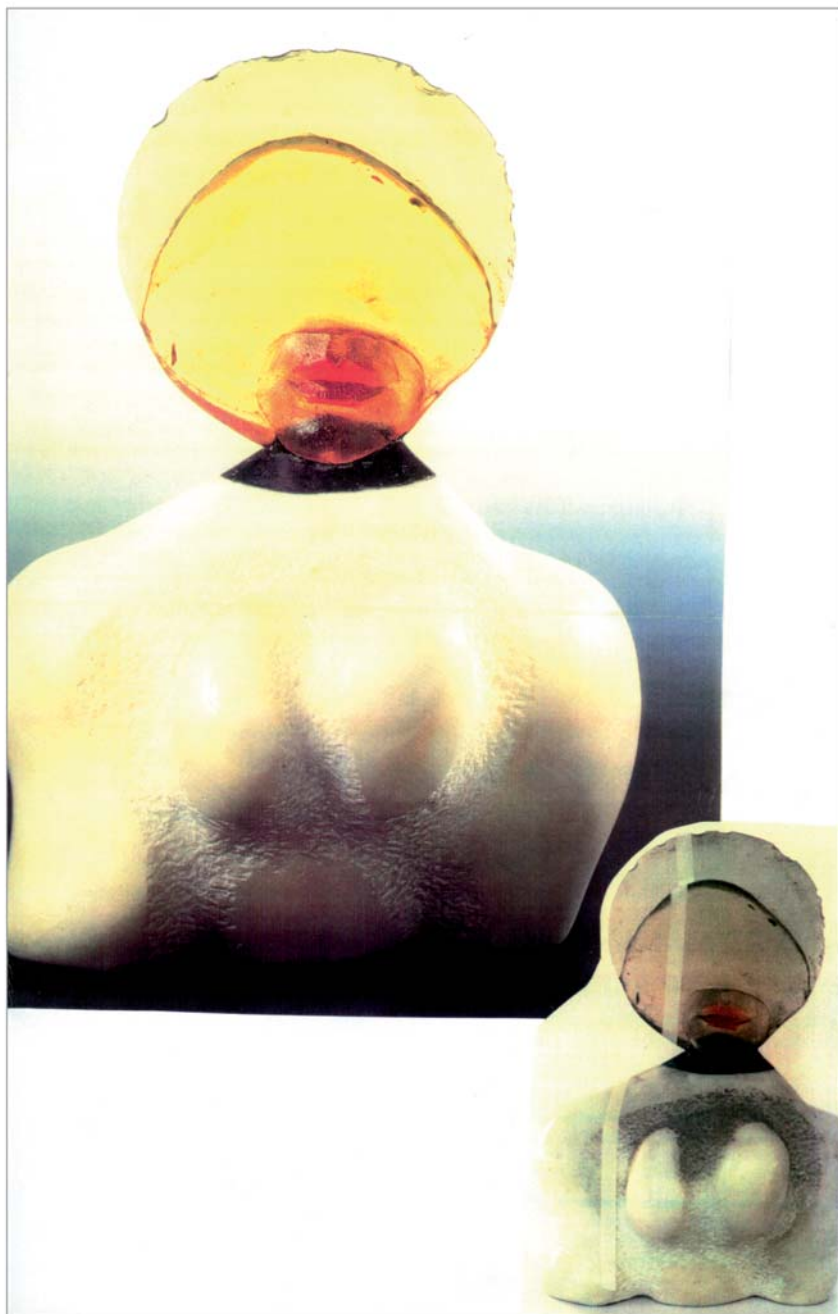
Poznanie teorii koła hermeneutycznego Gadamera umożliwia sekwencyjnie ukazanie kolejnego oblicza sztuki i przekazanie nowej filozofii ochrony dziedzictwa. **Zrewidowano dotychczasowe sposoby postrzegania dziedzictwa sztuki, jako przedmiotu kultury materialnej, które miały prymat od czasu oświeceniowej racjonalizacji działalności człowieka. Dla uzyskania pełnego obrazu sztuki trzeba wyjść poza sam przedmiot sztuki, nie traktować go jako „rzeczy” i dokonać interpretacji sztuki w jej kompleksowej postaci - to jest materialnej i niematerialnej. Stanowi to duże wyzwanie wobec istniejących systemów i procedur w instytucjach kulturalnych, mających swe źródła w po-oświeceniowej organizacji świata zachodnioeuropejskiej kultury. Warto podjąć re-orientację w teorii konserwatorskiej po uświadomieniu, że obecnie dominująca tradycyjna praktyka ulega erozji.**



1



2



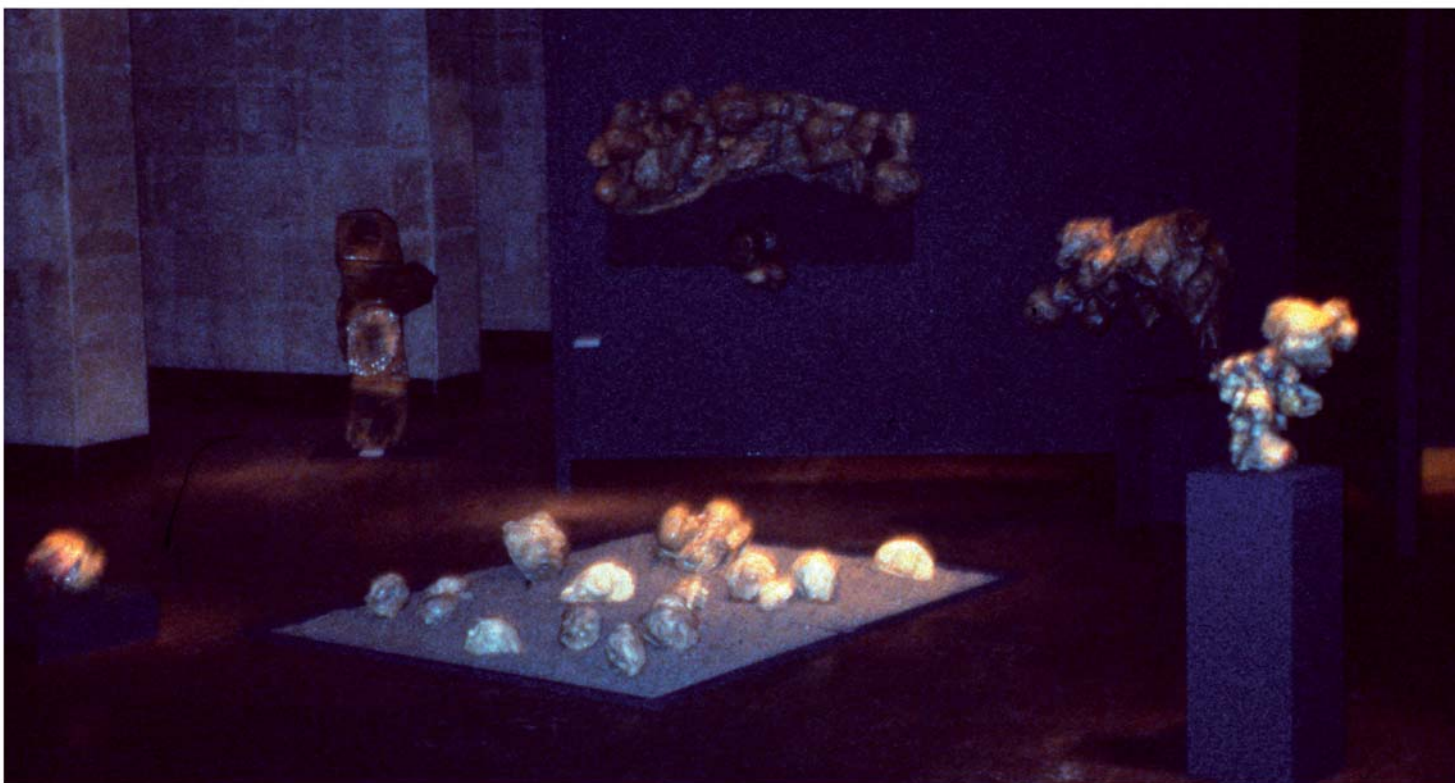
3A 3B

1. *Gesamtkunstwerk* współczesny: *Transparentny liść, zamiast ust* Daniela Steegmanna Mangrané w Serralves Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Porto trwa przez cztery miesiące (wrzesień 2017-styczeń 2018). Totalna sztuka jest rozwijana w ramach poetycko zaplanowanych środowisk, obejmuje rysunki, rzeźby, projekty oświetleniowe i filmy oraz konceptualne działania. Wszystkie te elementy są połączone, aby stworzyć żywy ekosystem transfiguracji i metamorfoz, zarówno rzeczowych, jak i symbolicznych. Fot. Iwona Szmelter

2. Tate Modern – brytyjskie muzeum narodowe z kolekcją międzynarodowej sztuki nowoczesnej w Londynie; strefa edukacyjna dla odbiorców z linią czasową sztuki w dwudziestym wieku i interaktywnymi, dotykowymi kubami (elementy haptyczne, faktury, zapachy), 2008. Fot. Iwona Szmelter

3.A. Spuścizna Aliny Szapocznikow (1926-1973) z ostatniej dekady jej twórczości ze względu nietrwałość materii z tworzyw sztucznych i niezrozumienie idei i intencji artystki implikuje konserwację materii, rekonstrukcje i ekspozycje świetlne dla zachowania integralności utworu zgodnie z ideą artystki, jak podczas jej wystawy retrospektywnej w MoMA w Nowym Jorku. Fot. Iwona Szmelter

3.B. *Autoportret* Aliny Szapocznikow, 1966, marmur, poliester barwiony w masie, 41X30X20; ekspozycja wartości artystycznych rzeźby wymaga wyeksponowania odzyskanej po oczyszczeniu przezroczystości górnej partii autoportretu. Mozaika – archiwum WKiRDS w Warszawie



4

4. *Nowotwory uosobione*, Alina Szapocznikow, 1971, poliester, wypełniony gazetami (Le Monde z 15.IX.1971), instalacja kilkunastu (17) odlewów głowy artystki; 4A przykład jednej z głów w stanie zniszczenia oraz 4B – po odkwaszeniu papieru, oczyszczeniu, impregnacji i rekonstrukcji ubytków. 4C – ekspozycja po konserwacji-restauracji-rekonstrukcji w Muzeum Narodowym w Krakowie 1998 (o ekspresji zbliżonej do zaplanowanej przez artystkę). Fot. Iwona Szmelter



5A 5B 5C

5.A. *Stan nieważkości Hommage a Komarow (Na śmierć Komarowa)*, Alina Szapocznikow, 1967, poliester, fotografia, metal, gaza, 235x70x40. Fragmenty w trakcie oczyszczania i rekonstrukcji funkcji nośnych rzeźby zgodnie z ideą artystki.

5.B. *Stan nieważkości Hommage a Komarow (Na śmierć Komarowa)*, Alina Szapocznikow; po pełnej konserwacji, restauracji i rekonstrukcji rzeźby w pracowni autorki artykułu. Fot. archiwum WKiRDS w Warszawie

5.C. Alina Szapocznikow, *Sculpture Undone*; 1955-1972, wystawa w MoMA w Nowym Jorku (2012.10-2013.01); autorska ekspresja rzeźb z pionierską ideą o stałym świetle wewnątrz poliesterowych barwnych rzeźb nie była respektowana – rzekomo ze względów konserwatorskich, mimo że można dobrać bezpieczne zimne światło.

Interpretując znaczenie sztuki w kategorii długiego trwania jest ona tym, co trwa i żyje bez końca, podobnie jak cywilizacje. Dzieje sztuki, tak rozumiane, są zapisem zmiennych idei, sposobów myślenia, rodzajem otwartego w czasie procesu. Fernand Braudel w *Gramatyce cywilizacji* odchodzi od tradycyjnej, linearnej narracji, na rzecz analizy dziejów człowieka żyjącego w określonym środowisku naturalnym i kulturowym.⁶ Zapis historii cywilizacji staje się meandryczny, nieciągły i wbrew teom pozytywistów, niestety, nie ewolucyjny w charakterze. Sztuka to rodzaj trwającej w wielu odsłonach komunikacji, zakładającej współuczestnictwo odbiorców. Oznacza to nie tylko etapy trwania dzieł, od momentu ich powstania, przez zniszczenia i konserwacje, ale i nieskończony proces interpretacji przez kolejne pokolenia. Sztuka staje się grą odkrywania i skrywania znaczenia trwającą od tajemniczego samookreślenia się człowieka jako twórcy, czyli od początku cywilizacji. W obecnych czasach, bez barier w dyscyplinach sztuki, istotna staje się ponownie wzajemna korespondencja i łączenie się sztuk, tzw. synteza sztuk. Takie zjawiska kultury od początku dawały szczególne możliwości trwania procesu tworzenia sztuki i jej oddziaływania na odbiorców i ich zmysły.

Zagadnienia ochrony syntezy sztuk, stale towarzyszącej człowiekowi od zarania cywilizacji, mogą być ukazane także na przykładach współczesnej sztuki wizualnej. Bogactwo określeń, jak *variable media*, „sztuka oparta na czasie”, *time-based media*, „intermedia”, „multimedia” są rozumiane w sposób właściwy dla danego kręgu artystów i instytucji kultury. To, mimo starych korzeni sztuki, jest stosunkowo nową sytuacją wobec istniejącej od trzystu lat dominaty tradycyjnych dyscyplin sztuki. Prymat taki wynikał z oświeceniowego podziału sztuk pięknych. Obecnie jednak nie wystarcza, zaczyna stwarzać wiele trudności interpretacyjnych i technicznych dla opiekunów sztuki, stając się wyzwaniem dla świata kultury. Współczesna estetyka empiryczna daje rozległe, nowe pola dla interpretacji współczesnych dzieł sztuki, m.in. przez idealny odbiór sztuki wizualnej i perfekcyjną „konkretyzację” w duchu fenomenologicznym, za Romanem Ingardenem i innymi autorami.⁷

Ogarnięcie wspólną metodyką interpretacji i postępowania konserwatorskiego jest prawie niemożliwe, ale realizowane krok po kroku w świetle praktycznej teorii filozofii Schatzky’ego⁸ - staje się realne. Zagadnienia ontologiczne splatają się z prawnymi, gdy mówimy o konieczności zachowania integralności utworu. Dzieło jest broniące dzięki zachowaniu praw autorskich. Rzecz jasna uprawnione są „nowe odczytania” w każdej kolejnej epoce, to paliwo dla wielu kuratorów i repertuar nowych wystaw starych i współczesnych artystów na całym świecie. Każdorazowo rodzi się pytanie: czy w pogoni za sensacją i modą w tych „nowych odczytaniach” zachowana jest integralność utworu, etycznie i prawnie poprawna, **i to zarówno w procesie konserwacji jak i/lub wystawiennictwa?**⁹ W ten sposób rodzi się nowa filozofia ochrony dziedzictwa kultury, która polega nie tylko na zachowaniu jego substancji materialnej, ale ma zapewnić możliwości korzystania z jego wartości niematerialnych.

Elementy nowej teorii jako odzwierciedlenie transformacji w konserwacji

Re-definiowanie konserwacji dotyczy zakresu sztuki, opisanej w **oświeceniowej koncepcji dziedzictwa**, do jej obecnej postaci, która jest znacznie szersza. W ramach tej transformacji następuje **inkorporowanie dotychczasowej konserwacji, węższej w zakresie celów, do szerszych zadań, odpowiadających rzeczywistości sztuki w dwudziestym pierwszym wieku**. Tradycyjna definicja celów konserwacji nadal jest stosowana do dziedzictwa materialnego, odpowiednio do jego form. Znajduje swoje odzwierciedlenie w wyrażeniu celu ochrony przez wiele uczelni, zorientowanych na kształcenie tradycyjnych, wąsko wyspecjalizowanych kadr konserwatorów oraz różnych profesjonalnych organizacji ochrony, które dotyczą konkretnych, „namacalnych” dyscyplin sztuki i rzemiosła.

Tradycyjnie rozumiana konserwacja to działanie opóźniające lub zapobiegające uszkodzeniu lub uszkodzeniu wartości dzieł sztuki, dokonane w jej tworzywie, materii. Spektrum działania obejmuje wtedy ograniczony zakres interwencji: od konserwacji zapobiegawczej (prewencja poprzez kontrolę ich środowiska) i / lub konserwacji aktywnej, czyli leczenia struktury dzieł w celu ich utrzymania w jak najbardziej w niezmienionym stanie, do ewentualnego uzupełnienia ubytków podczas restauracji.

Szersze rozumienie ochrony i konserwacji dotyczy materialnego i niematerialnego aspektu dziedzictwa (*tangible, intangible*) i po raz pierwszy zostało ujęte w definicji podanej w „Dokumencie z Nara o Autentyczności” z 1994 roku. Tam konserwacja określona jest jako: „wszystkie wysiłki mające na celu zrozumienie dziedzictwa kulturowego poznanie jego historii i znaczenia, zapewnić jego materialne zabezpieczenie oraz, w razie konieczności, jego przedstawienie, odtworzenie i wzmocnienie.”¹⁰

Tradycyjna, węższa definicja, która jest mocno skupiona na materialnym aspekcie obiektu, odnosi się do części działalności, zawartej w szerszej definicji. Stąd dla lepszego funkcjonowania ochrony dziedzictwa, wydaje się niezbędne ukazanie historycznego tła, dla uzasadnienia wyboru wartości dziedzictwa materialnego i niematerialnego, szerszego podejścia do interpretacji oryginału, autentyzmu w całym jego bogactwie.

Powstają pytania charakterystyczne dla okresu przełomu. Jak realizować dalej misję etyki w ochronie dziedzictwa kultury? Jak stymulować identyfikację obywateli z ich dziedzictwem kultury? Próba odpowiedzi na te pytania nie jest uniwersalna i zawsze musi mieć uwarunkowania historyczne i społeczne. Zakłada się, że potrzeba wartościowania towarzyszy człowiekowi, jako nadawanie znaczenia własnej egzystencji i otoczeniu. Podobnie jak w systemie Ethos, Pathos, Logos (EPL). Są one od czasów Arystotelesa określane jako trzy dowody i są także współcześnie zrozumiałe jako uniwersalne określenia, prezentowane przez greckie słowa. *Ethos* to z greki słowo „znak”. Etyczne odwołanie służy przekazowi wartości, zaangażowaniu odbiorców/publiczności. *Pathos* i *Logos* są sposobami, aby przekonać odbiorców przy pomocy racjonalnej perswazji i dobrze dobranych argumentów. Czas zmienia argumentację, zamiast sposobu „na zawsze” należy wybrać najlepszą drogę etycznej ochrony dziedzictwa, ale pamiętać, że wracają stare tematy i sposoby ich postrzegania.

Korpus doktryn konserwatorskich w kręgu kultury europejskiej dotychczas łączył podstawę ochrony dziedzictwa z dążeniem do zachowania autentyczności zabytku, prawdy. Pojęcie „autentyczny” łączy w sobie znaczenie greckich i łacińskich słów: autorytatywny i oryginalny. Wskazuje na to, co prawdziwe, co różni oryginał od kopii, naturalność od sztuczności. Traktujemy autentyczność jako wartość absolutną, wieczną i niepodważalną. A jednak w istocie autentyczność podlega nieustającym przeobrażeniom. Każde pokolenie postrzega ją inaczej, co jest odzwierciedleniem potrzeby nowej prawdy, nowych standardów materiału dowodowego i nowej wiary w wykorzystanie dziedzictwa.¹¹ Podobne adaptacyjne wskazówki etyczne dotyczą dylematów opieki nad niekonwencjonalną spuścizną sztuki nietypowej, etnograficznej, regionalnej, jak kultura Aborygenów, nowoczesnej i współczesnej.¹² Problemy opiekunów sztuki wynikłe z wykraczania poza materialny przedmiot sztuki są brzemienne w skutki poznawcze.

Narodziła się idea powstania nowej teorii konserwatorskiej, adaptującej się do różnych form, idei, materiałów dziedzictwa sztuki, która przede wszystkim ma „nie niszczyć” dziedzictwa (*primum non nocere*) i nie naginać się do rutyny jej opiekunów. Początkiem poszukiwania prawdy o sztuce naszej epoki we współczesnej misji konserwatorskiej są badania indywidualnych dzieł. Stanowią punkt wyjścia badań i identyfikacji, ukierunkowany „od dzieła”, zarówno w warstwie ideologicznej, jak i materialnej. Po wielu latach doświadczenia

prowadzą do następującej konstatacji o prawidłowo sformułowanym celu i sensie zachowania dzieł sztuki najnowszej:

- po pierwsze, gdy nasza ochrona jest zgodna z intencją artystów; w tym celu dzieło winno być udokumentowane w sposób szerszy, niż ma to miejsce w kanonach opieki nad sztuką dawną (*object ID*),
- po drugie, zachowania integralności utworów, niezbędnej tak z etycznego, jak i prawnego powodu.

Ochrona i konserwacja mają prowadzić do sytuacji, gdy dzieło, które często może stać się niejasne dla kolejnych pokoleń, jest zachowane wraz z jego kontekstem i znaczeniem, włączając nasze własne kanony i złożone koncepcje życia, które po latach mogą stać się nieznane. W praktyce jednak nabywca dzieła nadal musi respektować autorskie prawa osobiste, także po sprzedaniu pracy. W przypadku ich naruszenia, twórca może domagać się odszkodowania lub naprawienia dzieła, zgodnie z jego intencjami. Starsze dzieła chronią zasady dobrych praktyk opartych na systemie wartościowania SV – *Smart Value*. Ich współczesna postać jest odbiciem wielu teorii, w których wartościowanie i identyfikacja dzieła było podstawą decyzji konserwatorskich: Aloisa Riegla, Camille Boito, Cesare Brandi i innych.¹³ Pojęcia i kryteria wartościowania zabytków, przedstawione przez Waltera Frodl'a (1908–1994), twórcy analizy formalnej dzieła sztuki, wprowadzają termin „substancja zabytkowa”, której to zachowanie i nienaruszalność Frodl postrzega jako najważniejszy aspekt zabiegów konserwatorskich. Teoria Frodl'a jako „zabytkoznawcza analiza wartościująca” jest często powoływana w strategii podejmowania decyzji. Polega na ocenie trzech podstawowych grup wartości zabytku: historycznych, artystycznych i użytkowych. Ścieranie się racji, wartości dawności i funkcji obiektu jest na porządku dziennym, stąd klasyfikacja poszczególnych cech ocenianego dzieła tylko wówczas spełni warunek obiektywizmu, jeżeli będzie dokonana łącznie przez różnych interesariuszy: artysty, kuratora, konserwatora, historyka, rzemieślnika i odbiorców.

Konserwator adwokatem dziedzictwa sztuki!

Obecnie sztuka funkcjonuje dychotomicznie: sztuka tradycyjna a jednocześnie sztuka wolna, bowiem odeszliśmy daleko od wzorca mono-dyscyplin w sztuce.¹⁴ Przyjmujemy też, pamiętni zmiennych losów sztuki, że kolejny etap sztuki w procesie stanowią jej zmiany i zniszczenia, utrata pierwotnej ekspresji wskutek destrukcji dokonanej z biegiem czasu, wreszcie dobre lub złe interwencje konserwatorskie.¹⁵

W konsekwencji takiego rozbudowanego rozumienia sztuki, rozszerza się także obraz dziedzictwa sztuk wizualnych, a to z kolei implikuje trudne, wielodyscyplinarne zadania dla jej ochrony i konserwacji-restauracji. Oznacza to potrzebę zatrzymania destrukcji, konserwacji materialnych relikwów oraz odtworzenia idei i niematerialnej strony zdarzeń artystycznych. Tu wkraczamy w delikatną strefę **podejmowania decyzji o tym, co chronimy**.

Nie wszyscy wiedzą, że historia konserwacji jest zapisem początkowo artystycznego, lub wręcz amatorskiego trudu, a dopiero od osiemnastego wieku dążenia do krystalizacji idei ochrony wartości sztuki. Realizacja tej idei przypomina w wielu aspektach działalność adwokata dzieła sztuki, a obecnie szerzej – dziedzictwa sztuki. Dokonuje się to przez rozpoznanie jego wartości, intencji twórcy, a także poprzez poszukiwanie coraz lepszych metod i materiałów konserwatorskich oraz eliminowanie tych, które okazały się nieskuteczne lub nawet niebezpieczne dla zabytków. Rafael Santi, jako prekursor zawodu konserwatora, wniósł artystyczną wrażliwość w opiekę nad sztuką, za co pewnie był ceniony przez papieża Leona X, jako pontyfikalny konserwator w Watykanie. Wszechstronność przygotowania do zawodu jednak cechowała dopiero oświeceniowych

gigantów. Ze współczesnej perspektywy oceniamy, że to wówczas narodziła się nowoczesna myśl konserwatorska. Aktualne do dzisiaj wskazówki zawiera opis obowiązków i zasad konserwatorskich, zawarty w *Kapitolato* sir Edwardsa. Ten wszechstronny konserwator, będąc przez 40 lat konserwatorem, ocalił skarby Wenecji i jej zabytki, włączając w to unikalne malarstwo, przed zagrożeniem wynikającym z położenia nad laguną morską.

Obecnie uważamy, że optymalna sytuacja ma miejsce wówczas, gdy proces konserwacji i restauracji dziedzictwa sztuki angażuje różne środowiska (dla uniknięcia arbitralności decyzji), a sam konserwator, jako autor projektu, winien też występować jako adwokat dobra dziedzictwa. O istocie konserwacji dobitnie wyrażał się Tadeusz Dobrowolski, gdy przed 70 laty powołano tę specjalizację w kształceniu akademickim: „konserwacja zabytków to nie tylko jedna z dyscyplin technicznych, wymagających znajomości budownictwa, technologii drewna, metali i innych materiałów – tworzyw oraz wiadomości z zakresu chemii, zwłaszcza malarskiej, nawet biologii (w walce z pasożytami i szkodnikami), lecz także jedna z nauk humanistycznych; to również historia sztuki, archeologia i prehistoria, a w pewnych przypadkach etnografia...

Konserwator zaś to nie tylko urzędnik administracyjny i **technik-opiekun** a także jakiś romantyczny stróż narodowych pamiątek, lecz przede wszystkim naukowiec, zdolny zarówno do działań praktycznych, jak i do poprawnych naukowo dociekań teoretycznych.

Jeśli zaś nim nie jest, nie może być dobrym konserwatorem.”¹⁶

Dobrowolski postulował, w imię klasycznych teorii konserwacji i poszukiwania tzw. naukowej prawdy, aby wolno było przywrócić w dziele tylko to, o czym się wie na pewno, że istniało. Te słowa zostały zawarte w pierwszym powojennym programie akademickiego kształcenia konserwatorów i restauratorów w Polsce. Tu istotna uwaga, otóż posługiwano się wówczas krótkim terminem „konserwacja”, podobnie jak dzisiaj w języku angielskim, w celu zdystansowania się od dziewiętnastowiecznych restauracji, ocenianych krytycznie ze względu na nadmiar rekonstrukcji. Natomiast łacińskie i frankońskie tradycje pozostają przy obu terminach, to jest zarówno konserwacji, jak i restauracji. Wyważenie tych racji spowodowało w Polsce użycie obu terminów naraz, jak to ma miejsce chociażby w nazwach wydziałów kształcących opiekunów sztuki. W programach nauczania znalazły się takie zagadnienia, jak np. datowanie i rozpoznanie obiektów, analiza ich budowy i stylu technicznego autorów, metody analizy mikrochemicznej, badania za pomocą izotopów oraz metody radiografii. Było to zasługą m.in. Bohdana Marconiego w Warszawie, Leonarda Torwirta w Toruniu, Józefa Dutkiewicza w Krakowie czy Bohumila Slansky’ego w Pradze. W powojennym entuzjazmie, zagadnienia etyczne i estetyczne w konserwacji nie były wolne od nacisków na pełną odbudowę i rekonstrukcję.¹⁷

Status nauki akademickiej chronił koncepcje konserwacji przed zakusami administracyjnymi, a autorytet naukowców – w przypadku Bohdana Marconiego, twórcy stołecznego ośrodka konserwacji, a także jego charyzmatyczna osobowość – sprzyjały społecznej akceptacji ochrony zabytków w powojennej, zniszczonej Polsce. Marconi skonstatował: „zmieniliśmy riegłowskie »nie uzupełniać« na zasadę »jak najmniej uzupełniać«,” szeroko wykładając spektrum zagadnień etycznych i estetycznych.¹⁸ „Szkol ruin” i odbudowa kraju wiązały się z wielkimi nakładami finansowymi państwa na prace konserwatorskie i dynamicznym rozwojem szkolnictwa akademickiego, wspartego interdyscyplinarną nauką i sztuką. Mianem „polskiej szkoły konserwatorskiej” obecnie określamy wysokiej jakości akademickie kształcenie konserwatorów, które ma ponad siedemdziesiąt lat tradycji. Natomiast tuż po wojnie określano tak odbudowę i rekonstrukcję starówek wielu polskich miast, które ucierpiały wskutek działań wojennych. Najbardziej spektakularna była odbudowa Sta-

rówki warszawskiej. Mimo początkowej dezaprobaty, właśnie odbudowa Starego Miasta w Warszawie, została wpisana w 1980 roku na listę światowego dziedzictwa UNESCO. Niebezpieczeństwo popularności tego typu rekonstrukcji wynika z „przekonania szerokiego ogółu, że na tego rodzaju działalności polega prawdziwa i właściwa restauracja zabytków,” przekonania błędnego, prowadzącego do „masowej psychozy”.¹⁹ Skłonność do rekonstrukcji miast i zamków nie spowoduje „odbudowy przeszłości”, ale propagandowych tendencji, które jako subiektywne nie dotyczą profesjonalnych konserwatorów, według Ksawerego Piwockiego seniora.²⁰ Także Józef Dutkiewicz ostrzegał przed kontynuacją powojennego entuzjazmu dla bezzasadnej etycznie rekonstrukcji i jej manowcami. Traktował on dzieło sztuki jako „żywą część składową ustawicznie zmieniającego się obrazu życia kulturowego” oraz strukturę złożoną z trzech warstw: materii, formalnych układów i zawartości treściowej.²¹ Proponował, aby świadomie szukać nowych rozwiązań plastycznych, wyrażenia upływu czasu, a nawet subiektywnego, artystycznego kreowania ekspozycji i aranżacji dzieła, zgodnie z duchem czasu.

Rolą konserwatora-restauratora jest postępowanie obiektywne, zgodne z przyjętymi zasadami konserwatorskimi, uwzględniające osiągnięcia nauki i wymogi etyki zawodowej. **Współczesny konserwator-restaurator powinien być jednocześnie adwokatem dóbr kultury, w zgodzie z aktywnym charakterem swej pracy.** W praktyce jednak, przesłanie to nie jest w dostatecznym stopniu doceniane, zarówno w procesie konserwatorskim, jak też w strategii działań na rzecz dobra obiektu. Dzieje się tak ze szkodą dla dzieła sztuki. Zasady konserwatorskie zostały skondensowane przez Bogumiłę Roubę do siedmiu podstawowych wytycznych. Dedykowane są one „zarówno profesjonalnym konserwatorom-restauratorom dzieł sztuki, konserwatorom – pracownikom służb ochrony zabytków, konserwatorom – architektom, inżynierom budownictwa, specjalistom nauk technicznych, przyrodniczych i innych, pracującym na rzecz ochrony dziedzictwa, archeologom, badaczom, pracownikom muzeów, właścicielom i użytkownikom obiektów zabytkowych, jak i duchownym – codziennym konserwatorom świątyń, w odpowiedzialnej realizacji zadań.”²²

Obejmują:

- dbałość o dobro zabytku – zasada *primum non nocere* (przede wszystkim nie szkodzić – podobnie jak w medycynie);
- zachowanie maksymalnego poszanowania dla oryginalnej substancji zabytku i wszystkich jego wartości (materialnych i niematerialnych);
- wprowadzanie jedynie niezbędnej ingerencji (powstrzymywanie się od działań niekoniecznych);
- usuwanie tylko tego, co na oryginał działa niszcząco;
- zachowanie czytelności ingerencji;
- zachowanie odwracalności metod, materiałów i przeprowadzonych zabiegów;
- wykonywanie wszelkich prac zgodnie z najlepszą wiedzą i na najwyższym poziomie.

Najtrudniejsza do spełnienia w praktyce jest zasada traktująca o odwracalności metod, materiałów i zabiegów.

Współczesna etyka konserwacji-restauracji

Etyka konserwacji-restauracji opiera się na odpowiedzialności za dziedzictwo kultury w przyszłości, co oznacza, że nie mamy prawa interpretować jej na podstawie własnych, zindywidualizowanych przemyśleń, upodobań czy wyobrażeń.²³ U jej podstaw leży założenie, że konserwacja-restauracja jest „aktem krytycznym”, tym samym interpretacją danego obiektu, a zatem istnieje ryzyko, że będzie ona błędna i anachroniczna. Wycho-
dząc z powyższych założeń, Cesare Brandi w *Teorii restauracji*²⁴ doszedł do wniosku, że oryginalny materiał

obiekty może służyć przyszłym pokoleniom, jako solidna podstawa do budowania własnych interpretacji dotyczących jego oryginalnego wyglądu i funkcji. Z tego płynie wniosek, że pierwszeństwo ma konserwacja oryginalnego materiału, bez względu na to, w jakim stanie przetrwał.

Jako opiekunowie dziedzictwa kulturowego mamy zatem obowiązek należycie i uczciwie udokumentować stan zabytku przed podjęciem działań konserwatorskich, jak również dokładnie określić zakres naszej ingerencji. Należy jednak podkreślić, że takie podejście nie zmusza do traktowania zabytku jako historycznej „ruiny”, ale zachowania materialnego świadka, jako nienaruszalnego źródła wiedzy. Konserwacja-restauracja powinna być wyważona, gdyż oryginalna treść wymaga od nas najwyższego szacunku.²⁵ Projektowanie konserwatorskie musi być zgodne z zasadami etyki na każdym etapie: interdyscyplinarnego badania identyfikującego obiekt, diagnozy, celu i zakresu niezbędnych działań, programu i harmonogramu prac ułożonych we właściwej kolejności, wraz z propozycjami metod i materiałów oraz efektu końcowego – zgodnie z obowiązującą etyką.

Po interdyscyplinarnym badaniu dzieła współczesnego, wraz z wywiadem z artystą, to opiekun dziedzictwa sztuk wizualnych ma zadanie bycia adwokatem jego wartości, zarówno materialnych, jak i niematerialnych. W trakcie prac zostaje „orkiestratorem” etapów jego ochrony. Pytając o autentyzm w dziedzictwie najnowszych sztuk wizualnych, nie mamy na myśli wyłącznie oryginalności materii, jak w przypadku sztuki w tradycyjnych dyscyplinach. Szczególnie w stosunku do najnowszej sztuki, respektowanie idei i intencji artystów jest osią procesu, w którym kwalifikowana jest ich sztuka w procesie podejmowania decyzji konserwatorskich. Według Grażyny Korpala, dzieło sztuki tradycyjnej traktowane było jako „rzecz”, ale zawierająca kontekst intelektualny.²⁶ W przypadku sztuki wizualnej, autentyczność w **całym bogactwie oznacza także idee**, znaczenie, kontekst różnego rodzaju - społeczny, kulturalny, polityczny etc. Rozpoznanie wartości chronionego dziedzictwa, bez poznania poglądów jego twórcy, może być stroniczne. Taka niezbędna, **łączna praktyka**, znacząco różni się od wyalienowanego „życia przedmiotów”, dzieł sztuki - „rzeczy”, które jako utrwalone tradycją materialnej kultury, było do niedawna wyłączną podstawą opieki nad kolekcjami muzealnymi. Formułując linię nowej historii sztuki, Davis Whitney proponuje interpretację sztuki wizualnej, stwierdzając, że oznacza ona formy, które wykraczają poza wizualne i widzialne (faktycznie, które wykraczają poza zmysłowość) i stanowią historyczną tożsamość formy, stylu i obrazu.²⁷ Na tym dalekim od tradycyjnego polu jeszcze nie koniec. Wizualna kultura jest jedynie jednym z elementów aktualnego rozumienia dziedzictwa kultury, które współcześnie obejmuje szeroki zakres kultury materialnej i niematerialnej, a także dziedzictwa cyfrowego.²⁸ Zgodnie z nowym rozumieniem dziedzictwa, spuścizna kultury i natury powinna być holistycznie traktowana. To jest zrozumiałe, powszechnie obowiązujące w nauce, ale też usankcjonowane Konwencjami UNESCO, choć trudne w praktyce życia naznaczonego **w każdym kraju systemem prawnym, odrębnymi przepisami dla każdej dziedziny. Zatem**, tak w ramach udoskonalanych systemów prawnych chroniących wprawdzie integralność utworów i autorskie prawa własności, jak i wobec przestarzałych procedur muzealnych, dziedzictwo sztuki wizualnej z trudem znajduje sobie miejsce.

Skuteczna argumentacja w ochronie dziedzictwa dwudziestego pierwszego wieku

Analizując złośliwie postawy „odbiorców” sztuki lub ich nieświadomość wartości, wielokrotnie musimy przyznać, że działania opiekunów, w tym konserwatorów, też nie są społecznie rozumiane. Powinny być czytelnie adresowane, zarówno do obecnych, jak i przyszłych generacji. Mamy zapewnić w muzeum „pamięć”, umożliwić uczestnictwo w kulturze epoki, w której dzieło powstało. Dotarcie z argumentacją do współczesnego od-

biorcy wartości dziedzictwa kultury, prowadzi przez przysłowiowy „dziki las,” w którym wzrastają i nie zawsze koegzystują osobiste doświadczenia, regionalne tradycje i dominuje fuzja globalnej kultury wszechobecnej w mediach i komunikacji międzyludzkiej. Arthur Danto, zaproszony do filozoficznej rozprawy o śmiertelności lub nieśmiertelności sztuki nowoczesnej w kończącej dwudziesty wiek debacie, wspomina o ważności słownika codziennego życia (*dictionary of everyday life*): istocie kultury, która jak język właściwy i zrozumiały dla danej społeczności, jest zmienna wraz ze znaczeniem jej rekwizytów, *ready-made*, głęboko zakorzenionych w historii i obyczaju, nawet we wspólnym doświadczeniu. Cytuje lekcję o podwójnej odpowiedzialności za przekaz, tak idei (przedtem, tu i teraz), jak i okrucich materii (ta nieznosna nietrwałość dzieł sztuki), świadczących o naszej cywilizacji. Popularne badanie idei, technologii i techniczne testowanie materii, z pewnością nie wystarczy do rozpoznania dzieła sztuki, gdy brak erudycji i doświadczenia. Dowcipnym przykładem może być opisana przez Danto nieadekwatność interpretacji *boogie-woogie*, zjawiska z czasów dziadków, przez kuratorów zbyt młodych i z innego kręgu kultury. Zrozumienie roli kontekstu sztuki, to odpowiedzialność spoczywająca nie tylko na osobie dyrektora i kustoszach, ale wszystkich - by dać wyobrażenie o grożącej skali błędu.²⁹ Stąd kolejny element teorii dotyczący „korzeni” rozumienia dzieła przez artystów, konserwatorów i autorów kolekcji.

Remedium na przyszłość

Kończy się epoka granic dyscyplin sztuki, barier i niezbędności wąskich specjalizacji artystycznych, **a w ślad za tym konserwatorskich. Przyszłość można dość prawdopodobnie antycypować** jako wyzwolenie z dogmatów w dziedzinie sztuki. W zamian, kompleksowość i wielo-dyscyplinarność opieki ma prowadzić do realizacji nowych potrzeb ochrony sztuki współczesnej. Mogą być one spełnione w dwojaki sposób, mianowicie przez specjalistów wąsko wykształconych, tam gdzie mamy tradycyjne dzieła sztuki, ale dla zachowania sztuki nietypowej - przez specjalistę nowego rodzaju, będącego niejako hybrydą łączącą funkcje co najmniej dwóch dotychczasowych zawodów, to jest kustosza kolekcji sztuki nowoczesnej i konserwatora. Zakres przygotowania i kwalifikacji zależy od charakteru sztuki, kolekcji, galerii czy muzeum.

Krok po kroku, organizując ochronę współczesnego dziedzictwa, należy przyjąć rozszerzone role:

- akwizycja: **rozpoczęta od analizy, opisu, pomiaru** i wartościowania dzieła w różnych kontekstach, wywiadu z artystą dotyczącego dzieła. Wywiad powinien dotyczyć m.in. idei –intencji – materii i technik - wskázówek dotyczących wystawiania, ewentualnej zgody na rekonstrukcję elementów efemerycznych. Wywiad z artystą powinien być rejestrowany kamerą, a następnie spisany w postaci transkryptu i autoryzowany przez artystę. Na tej podstawie optymalne jest sporządzenie tzw. „konserwatorskiego certyfikatu dzieła”. Dopiero wówczas powinno nastąpić bezpieczne i odpowiedzialne sfinalizowanie zakupu dzieła do kolekcji, przechowywania, ekspozycji, wypożyczania. Wprowadzenie do zagadnień związanych z *object ID* przedstawia publikacja Getty z 1999 roku zatytułowana *Introduction to Object ID. Guidelines for Making Records that Describe of Art, Antiques and Antiquities*.³⁰ W obrocie komercyjnym, patrząc na praktykę polecaną na tzw. rynku sztuki, także zaleca się on-line dokładną znajomość charakteru twórczości artysty oraz troskę o dokumenty:

„Każda transakcja powinna zostać udokumentowana. I nie chodzi tu do końca o fakturę czy paragon, a bardziej o certyfikat potwierdzający autentyczność i legalność dzieła. Nie każda galeria dba o to, by wystawiać tego typu dokument – warto więc pamiętać aby się o niego upomnieć. Certyfikat taki powinien zawierać wszystkie dane na temat nabywanej przez nas pracy. Począwszy od tytułu, techniki, rozmiaru i roku powstania

pracy po autorski podpis artysty, pieczętę galerii i podpis galerzysty/właściciela galerii. Czasem także można spotkać się z dokumentem opisującym stan i wygląd pracy – coś na wzór Object ID oraz pismo informujące jak prawidłowo przechowywać i zabezpieczać dane dzieło.”³¹

W kolekcji istotne jest zachowanie integralności utworu i respektowanie praw autorskich dla uniknięcia prawnych konfliktów. Pierwszorzędną jest tu rola dokumentacji, od akwizycji (jak wyżej) po konserwację. Aranżacja, ekspozycja i wystawiennictwo mają respektować perfekcyjną „konkretyzację dzieła sztuki” przez odbiorcę. Są to warunki odpowiedzialnego planowania i budowy kolekcji, a następnie jej istnienia, rozumianego tu jako trwałą i zgodną z prawdą prezentację. Ułatwia to połączenie funkcji kuratora i konserwatora, a w tym wartościowania, które zawsze powinno poprzedzać zabiegi konserwatorskie i opiekuńcze. Spełniając te wymagania, można uniknąć zaniku prac, niejasnych interpretacji, pomyłek i przekłamań w odbiorze dzieł i ich właściwej, to jest zgodnej z intencją autora, ekspozycji i aranżacji. Specyfika programu postępowania kuratorskiego i konserwatorskiego wobec dziedzictwa sztuki, wykraczająca poza ramy tradycyjnych dyscyplin artystycznych, jest odrębna i indywidualnie dobrana, rozpoczynając od *enviroments*, *assamblage*, instalacji, obiektów kinetycznych. Osobne ramy to tzw. *time based media*, sztuka video, internetu itd.

Niestety, na ogół konserwatorzy nie są przygotowani do nowych zadań z tej prostej przyczyny, że od niedawna istnieje świadomość potrzeby innowacyjnego kształcenia. Z kolei zachowania kuratorskie cechuje często arbitralność i parada gustów oraz improwizacja w zasadach kolekcjonowania. Konsekwencje ukażą się po czasie, na razie niewidoczne zza murów instytucji. Można uniknąć błędów naszych poprzedników, gromadzenia bez sensu i powstawania gór obiektów nierozumianych przez kolejne pokolenia. Ileż to razy uświadamiano to sobie zbyt późno! Odejście personelu oznaczało kryzys instytucji. W bardzo szybkim tempie powodujący lawinę obiektów o zapomnianym kontekście i wartości. To także formy wpisane w „kulturę spektaklu”, sztuka z przedmiotów „odrzuconych”, z materiałów organicznych, będących doświadczeniem przyrody wkomponowanej w wiele utworów sztuki wizualnej, czy dotyczących różnych form awangardy.³² Odpowiedzią na pluralizm zbiorów współczesnej sztuki i częstą efemeryczność spuścizny jest nowa rama conceptualna ochrony i konserwacji-restauracji. Autorka wielokrotnie ją prezentowała w duchu dyskusji z doktrynami, a niekiedy postulując przyzwolenie na rekonstrukcje nietrwałej sztuki wizualnej, gdy usprawiedliwiona jest taka potrzeba.

Otwartym i skomplikowanym zagadnieniem jest rekonstrukcja sztuki akcji, która sporadycznie odtwarzana jest w postaci re-enactmentu. Metody dokumentacyjne i narracja są formą ochrony pamięci i wymagają erudycji autorów,³³ niekiedy stosowania tzw. konserwacji przez dokumentację.

W konsekwencji dla realizacji wspomnianego cyklu: dzieło, artysta, zakup-rejestracja-konserwacja-ewentualnie rekonstrukcja – odbiorca, należy szukać osób o najwyższym interdyscyplinarnym doświadczeniu. Nie daje tego wąskie przygotowanie do zawodu. Przeciwnicy tak dużych interdyscyplinarnych wymagań mogą kwestionować, że wystarczy kreatywność i osobowość. Te cechy są wprawdzie behawioralnie pożądane, ale istnieją w zakresie najnowszej sztuki nowe zagadnienia, które należy uporządkować, postawić tamę dowolności i improwizacji. Podstawą jest odróżnienie zbioru „rzeczy”, to jest przedmiotów, zestawu typowego dla dawnego charakteru kolekcji, na rzecz reprezentacji sztuki poszerzonej o jej kontekst ideowy, społeczny. W realiach automatycznego naśladowania „artworldu” przez znaczącą część kuratorów, o wiele trudniejsze jest szukanie wartości w indywidualnym dziele, którego proveniencja nie jest objęta reklamą i marketingiem.

Praca opiekuna sztuki związana jest z badaniem, także eksploatacją pamięci, chęci ewokacji skojarzeń. Staje się jasne uzasadnienie odejścia od popisów interpretacyjnych i kwiecistych porównań, na rzecz potrzeby interdyscyplinarności w pracy. Dotyczy to najwyższej profesjonalności podczas konsultacji z artystami (profesjonalne modele wywiadów), podejmowania decyzji konserwatorskich, certyfikatu dzieła, przechowywania (w tym wytycznych dla prewencji konserwatorskiej) i adwokatura dla dzieła (i praw artysty) podczas jego aranżacji i eksponowania.

Zatem, powtórzmy - proces ochrony zaczyna się od odpowiedzialnej akwizycji we współpracy z artystami, zwłaszcza wobec nietrwałej idei i materii prac. Wówczas już niezbędne jest znalezienie odpowiedzi na pytania dotyczące zasad ochrony sztuki efemerycznej i trwałości jej przekazu. To implikuje wielką rolę rejestracji dzieła ze względu na zarówno różnorodność, jak i nieograniczony zakres materiałów, technik i środków, a także nośników wirtualnego przekazu.

Doświadczenia partnerów, z którymi od blisko dwudziestu lat jesteśmy zaangażowani w kolejne projekty, takich jak londyńskie Tate, Guggenheim Nowy Jork i Bilbao, działań holenderskiego RCE, uczą przede wszystkim szacunku dla danych z pierwszej ręki. W słynnym międzynarodowym projekcie *Modern Art: Who Cares?* z 1996 roku,³⁴ ustalono obowiązek przeprowadzania rejestrowanych wywiadów z artystami, lub osobami im bliskimi, a także badania i rejestrowania ulotnej wiedzy o kontekście społecznym, historycznym. Problematykę konserwacji i restauracji nowoczesnej sztuki obejmowały dwa cykle projektów: RAPHAEL, Unii Europejskiej 1995-7, 1999-2002, projekt Cultura 2000, w zakresie „re-instalacji”. Jako założyciele International Network for Conservation of Contemporary Art (INCCA) i partnerzy powstałej „uczelni bez ścian” pielęgnujemy platformę porozumienia między instytucjami europejskimi, ale od dwudziestego pierwszego wieku także amerykańskimi i z innych kontynentów.

Świat sztuki radykalnie się zmienia, cywilizacja gwałtownie przyspieszyła i zbiorowe doświadczenie może być pomocne, tak w podejmowaniu odpowiedzialnych decyzji o kształtowaniu postaw opiekunów sztuki, jak i w kierunku ich interdyscyplinarności. Są to problemy znane w polskim środowisku, które promujemy w duchu *primum non nocere* (przede wszystkim nie szkodzić). Badania poprzedzają identyfikację obiektu i diagnozę jego stanu i potrzeb. Jest miejsce na ścieranie się racji i różne koncepcje stron. W wyniku dyskusji powstaje projekt konserwatorski. Obowiązuje brak rutyny, doświadczenia opiekunów sztuki podporządkowane są wynikom badań dzieła i potrzebom holistycznego rozpoznania znaczenia, tak na polu idei, jak materii.³⁵

Skrajna indywidualizacja jest cechą specyficzną sztuki dzisiaj, a proponowane postępowanie musi zakładać zasady obiektywizacji badań, indywidualnego traktowania każdego dzieła. Problemy związane z zachowaniem autentyczności i integralności prac wzrastają, gdy nie ma certyfikatu dzieła autoryzowanego wywiadu z artystą (*object ID*), zwłaszcza np. gdy zachodzi konieczność wymiany zdegradowanych partii, *ready-made*, rekonstrukcji. Techniczne zagadnienia są opanowane, osobne badania poświęcone są identyfikacji materiałów z tworzyw syntetycznych, tzw. plastyków, nitrocelulozy, ich problemów degradacji i konserwacji, konieczności przechowywania w niskiej temperaturze.

Wzrasta znaczenie dokumentacji, czyniąc muzeum sztuki współczesnej rodzajem „muzeum pamięci”, istotnego dla prowadzenia kolekcji w sposób etyczny. W przyszłości rejestracje będą rzutować na etyczne postępowanie z dziełami, przy pełnieniu przez te dzieła „wtórných funkcji”, które są nagminną sytuacją w kolekcjach,³⁶ a także przy wspomnianych wyżej „nowych odczytaniach”. Prowadzenie w muzeum nie tylko depozytorium

dziel-przedmiotów, ale i dostępnej dokumentacji obiektów, jako „świadków pamięci i idei”, może zarówno być niezbędne w etycznej pracy oraz hamujące zapędy do dowolnej interpretacji dzieł i manipulacji przesłaniem prac. Procesy te wynikają także z reguł otwartości dzieła na współczesne poetyki.³⁷ Powoływane są związki z powstałą sytuacją odwrotu muzealnictwa od istniejących tendencji do fetyszyzacji, opuszczenie okopów europocentryzmu, kojarzonego z troską o kulturę materialną.³⁸

W praktyce ma to znaczenie przy koordynacji własnych prac, jak i planowaniu ekspozycji, wypożyczaniu dzieł, re-instalacji instalacji, transporcie. Wspólne, wielojęzyczne muzealne programy komputerowe, pozwalają na łatwy transfer informacji, zarówno z karty muzealnej dla struktury wewnątrz instytucji, jak i na zewnątrz. Biografia dzieł sztuki obejmuje ich losy i ponowne narodziny, gdy dzieło „odżywa” wraz z powrotem do ekspozycji. Powodów powrotu Władysław Tatarkiewicz upatruje w subiektywnych powrotach smaku i upodobań, ukształtowania *communis opinio*.³⁹

Wynika stąd szczególnie rodzaj odpowiedzialności przy gromadzeniu i jednoczesnym niezbędnym opisaniu dzieł przez zespół: „artysta-rejestrator- kustosz-konserwator” wraz z dokumentami z mijającej epoki, w której powstały.

Między prewencją a czynną konserwacją

Opanowanie niestabilnych warunków ciepłno-wilgotnościowych i odpowiednie przechowywanie należą do podstawowych powinności w ochronie zabytków,⁴⁰ które pozwalają na spowolnienie zmian w czasie. Konserwatorska prewencja, zwana też profilaktyką, to synonimy terminu konserwacji zapobiegawczej, której zadaniem jest dbanie o stworzenie optymalnego zespołu warunków i praktyk służących zapewnieniu dobrego trwania zbiorów - magazynowanych i eksponowanych. Z kolei zarządzanie powstaniem kolekcji, prowadzone zgodnie z zasadą prewencji, pozwala zapobiec lub uniknąć zbierania i przechowywania przedmiotów niebezpiecznych dla otoczenia lub tracących oryginalny charakter, zarówno w sensie materii, jak i nośników obrazu w *moving art*. Tu wzorem może być praktyka opieki nad zbiorami tzw. *time based media* w Tate Modern w Londynie.⁴¹ Konserwacja czynna i restauracja obiektów zniszczonych są, niedoskonałym wprawdzie, przybliżeniem przekazu artysty. Nigdy jednak nie są ukazaniem „oryginalnego stanu”, czy też „prawdy”, bo logicznie biorąc jest to niemożliwe. W wyjątkowych przypadkach rekonstrukcja dzieła (w oparciu o dokumentację) może pełnić role informujące, stanowić wizualizację dzieła.

Komplementarne do pierwotnych celów konserwacji i restauracji dzieł działania to:

- projekty cyfrowego zapisu wywiadów z artystami, jak seria *Zachować dla przyszłości*,
- zadania badawcze nad techniką i technologią sztuki nowoczesnej, metodyką konserwacji i restauracji sztuki interdyscyplinarnej,
- dokumentacja sztuki na trwałych, profesjonalnych nośnikach danych, zamiast CD i DVD digitalizacja danych o sztuce w poszczególnych muzeach i dążenie do powiązania ich w sieć jako *informatorium*,
- planowanie wystaw dowodzących znaczenia spuścizny najnowszej sztuki w społeczeństwie, marketing idei, wizji i programu ochrony sztuki współczesnej, pomoc merytoryczna w realizacji projektów kulturalnych.

Nieodłącznym elementem dokumentacji współczesnej sztuki są wywiady z twórcami, szczególnie cenne, gdy nawiązują do obiektów w kolekcji, optymalnie, gdy nagrane w pracowni artysty, gdzie możliwa jest zaawan-

sowana forma pytań **bezpośrednio przy obiektach**. Projekt zapisu wywiadów z artystami *Zachować dla przyszłości*, prowadzony na Wydziale Konserwacji Dziel Sztuki w ASP w Warszawie od 1995 roku, jest dostępny jako informacja „z pierwszej ręki”. I tak powstały autorskie wydania z cyklu opracowań *Zachować dla przyszłości- artyści warszawscy* - Magdalena Abakanowicz, Mirosław Bałka, Stefan Gierowski, Aleksandra Jachtoma, Aleksander Kobzdej, Teresa Pągowska, Wojciech Sadley, Jacek Sempoliński, Leon Tarasewicz, Mariusz Woszczyński.⁴² Cykl ten jest kontynuowany w postaci *Zachować dla przyszłości- artyści poznańscy*, gdzie m.in. zawarte są wypowiedzi Andrzeja Kurzawskiego, Wojciecha Muellera, Anny Goebel, Piotra C. Kowalskiego, Mariusza Kruka, Marcina Berdyszaka i wielu innych.⁴³ Upowszechnienie wywiadów z artystami daje szansę na świadomy odbiór sztuki i zrozumienie sztuki współczesnej, a także uczestnictwo w sztuce. To spojrzenie z drugiej strony sztalugi, rajbretu, czy komputera – na twórczość kryjącą w sobie nie tylko głębie idei i przesłania, ale i wiele tajemnic technologicznych, zagadek warsztatu, emocji procesu twórczego.

Szeroka ochrona sztuki – konserwacja jako proces społeczny

Od lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku stało się powszechnie wiadome przejście sztuki od form materialnych do niematerialnych. Ta oczywista zmiana jest wciąż nieuświadomiana w tradycyjnie zorientowanym społeczeństwie, odcinającym się od rewolucji w sztuce, zapoczątkowanej ponad dwieście lat temu. Konserwacja jako element ochrony obejmuje materialność i niematerialność spuścizny (*tangible, intangible*) i jest zorientowana nie tylko na kulturę materialną, ale jest procesem społecznym. Ma zadania w zrównoważonym rozwoju opartym na prawach człowieka, w których realizacji odgrywają rolę czynniki ekonomiczne i polityczne.⁴⁴

Dlatego ikoniczne już realizacje artystów i ich ochronę przedstawiam szerzej, by nie tylko je spopularyzować, ale ukazać ich znaczenie jako procesów społecznych, by mogły stać się punktem odniesienia dla przemysłów i podejmowania nietypowych realizacji konserwatorskich. Zdając sobie sprawę z odpowiedzialności, poniżej przytaczam z własnej praktyki przykłady ochrony i wielodyscyplinarnej konserwacji spuścizny Aliny Szapocznikow i Tadeusza Kantora, które stanowiły dla nas wyzwanie ze względu na swoją nietypowość. Wymagały bardzo pogłębionych badań: technicznych nowych materiałów w sztuce, jak tworzywa sztuczne, kontekstu powstania, ekspozycji, wystawiennictwa z zachowaniem integralności utworów. Ponadto dla zrozumienia odmiennego charakteru spuścizny artystów, praktyki konserwatorskie wymagały upowszechnienia, dialogu i komunikacji w społecznym odbiorze. Współczesna szybka komunikacja spowodowała, że stały się kamieniami milowymi na polu teorii i praktyki konserwacji.

Badania, konserwacja i integralność dzieł Aliny Szapocznikow

Zaledwie trzydzieści lat po odejściu Aliny Szapocznikow (1926-1973), cenionej awangardowej rzeźbiarki, artystka ta została uznana za nieznaną dla ówczesnego pokolenia wchodzącego w życie. Niestety, nie zapobiegły temu retrospektywne wystawy poprzedzone kompleksową konserwacją jej spuścizny ponad stu pięćdziesięciu dzieł. Dokumentacją pozwalającą na rozpoznanie zdegradowanych dzieł, były fortunnie zachowane notatki, listy i publiczne wypowiedzi Szapocznikow w filmach dokumentalnych oraz wywiady z jej najbliższymi osobami i współpracownikami, a także dokumentalne fotografie i wreszcie także wyniki badań przyrodniczych.⁴⁵ Łącznie stanowiły one argument, rodzaj faktu naukowego przewyższającego legendę w wyborze strategii



opieki i konserwacji dzieł, a niekiedy ich częściowej rekonstrukcji dla zachowania zintegrowanego charakteru prac. Podjęto zatem decyzje o pełnej konserwacji i restauracji różnorodnych obiektów, od licznych rzeźb z tworzyw sztucznych, po instalacje, obiekty świetlne itd. Praca prowadzona przy stałych konsultacjach sprawiła, że wygląd i ekspresja każdego z dzieł po konserwacji, zbliżyły się do intencji i estetyki prac nadanej im przez artystkę. Jednak w kolejnych latach prace podlegały zmianom podczas kolejnych i licznych ekspozycji. Dziełom nadawano nowe znaczenie przez ekspozycje. Wprowadzano do utworów Szapoczników literackie konteksty, z naprzemiennym uwypukleniem wątku eschatologicznego, genderowego, traumy II wojny światowej, nowotworowej choroby. Miało to jakoby potwierdzenie w degradacji prac artystki, roli *ready made*, tworzyw sztucznych z końca lat sześćdziesiątych, konstrukcji wykonanych z nietrwałych materiałów. Zniszczenia te, jak rozpad tworzyw sztucznych, pociemnienie, „rakowacenie” powierzchni, mylnie interpretowano jako kod „biograficzno-podobny”, nadany im przez artystkę. W finale, tym wielokrotnym próbom „odczytania na nowo” dziedzictwa Szapoczników, wielokrotnie towarzyszyły naruszenia integralności jej utworów. Na niektórych wystawach były pokazywane skrajnie odmienne kompozycje rzeźbiarskich prac w przestrzeni, manipulowano kolorem otoczenia, wygaszającym barwne i przeźroczyste oddziaływanie plastyków, jak w *Autoportrecie* artystki czy serii *Narośle uosobione*, czasami szokująco odległe od autorskich ekspozycji Szapoczników. Scenografia często narzucała zupełnie odmienne oddziaływanie dzieł sztuki, jak w przypadku serii monograficznych wystaw dziedzictwa Aliny Szapoczników, które przypomniały dzieło artystki po 25 rocznicy jej śmierci, od 1997 roku w Galerii Zachęta, Muzeum Sztuki w Łodzi. To były czasy, gdy kuratorzy dysponowali swobodą, a nawet kredytem na kreatywne odczytywanie dzieł. Prawa autorskie, czynne w Polsce 70 lat po śmierci artysty, mogły być omijane. Z szacunkiem jednak odniesiono się do autorskiego charakteru utworów artystki w Muzeum Narodowym w Krakowie, Wrocławiu, Galerii IRSA w Warszawie, w ekspozycji depozytu „Znaki czasu” w poznańskim Muzeum Narodowym. Ostatnie wystawy relacjonują nietypowe dzieła według osobnych scenariuszy, pomyślanych jako promocja artystki za granicą, jak w Centrum Sztuki Współczesnej WIELS w Brukseli w 2011-12, MoMA w Nowym Jorku w 2012/2013, w Centrum Pompidou w 2013, w Tel-Awivie w 2014, w Wielkiej Brytanii na przełomie 2017/2018 roku. Trwająca aktualnie wystawa *Human Landscapes* budzi uznanie dzięki kulturze ekspozycji i warstwy edukacyjnej, jako pierwsza w Wielkiej Brytanii retrospektywa Aliny Szapoczników w *The Hepworth Wakefield*.⁴⁶ Nie zmienia to faktu, że nadal media epatują skandalami i opacznym zrozumieniem intencji artystki, nawet w tak szacownym magazynie jak brytyjski *The Guardian*.⁴⁷

Warto wrócić do głównych elementów nowatorskiego stylu artystki, gdy przedstawiała ona radykalną re-konceptualizację rzeźby, wprowadzając elementy świetlne, odlewy w tworzywach sztucznych, igrając z odlewami własnego ciała i pasierba, będącego modelem i jednocześnie pomocnikiem matki. Szapoczników, prowokując pytania o pamięć i tożsamość, wręcz obsesyjnie opracowując te same tematy i nawet poprzez tytuły nadając im kierunki interpretacyjne, nie zapobiegła manipulacjom jej twórczością. Mimo popularności jej wystaw, odbicie jej intencji w twórczości nie zawsze wiernie było odtwarzane. Nie wartościując tych odmiennych koncepcji, które niekiedy były pełne szacunku dla prawdy o spuściźnie artystki, a niekiedy stanowiły całkowicie dowolną interpretację - warto nadmienić, że brakowało procedur, które by to ułatwiały i nadawały kierunek zgodny z rzeczywistymi ideami i intencjami twórców. Większość kart muzealnych jest bez badań i certyfikatów obiektów (*object ID*), a aranżacja i dowolna ekspozycja dzieł były każdorazowo autorsko opracowane przez kuratorów. Stwarza to przy eskalacji tego zjawiska niebezpieczne pole do manipulacji dziełami, prezentacji gustu, niewiedzy i „kreacji” wyobraźni kuratorów. Ta sprawa jest o tyle delikatna, że pracę doświadczonych kuratorów wypierają eufemistyczne projekty kulturalne i trendy. Dowolne postępowanie stało się plagą, powszechne są naruszenia prawa autorów dzieł i zachowania integralności utworów. Z własnego doświadczenia

równie tragikomiczne mogą być skutki różnicy doświadczeń, jak te, które wyszły przy okazji prezentacji konserwacji *Hommage Komarow* Szapocznikow w Tate Modern w 2001 roku. Była to bardzo trudna realizacja, polegająca na wymianie nośnych elementów wewnątrz delikatnej, plastikowej, wielkowymiarowej rzeźby, aby nadal mogła samodzielnie stać w pochyleniu grożącym upadkiem. Wyzwaniem było rozważenie etycznej dopuszczalności wymiany wewnętrznej struktury obiektu i znalezienie wypełnienia dla oryginalnej „wydmuszki” powierzchni rzeźby, dobranie odpowiednich rozwiązań technicznych i materiałów. Proces konserwatorski zakończył się pozytywnie. Błąd podczas prezentacji był zaskakujący, bo młody tłumacz podpisów nie miał odpowiedniego doświadczenia, nie wiedział, że tytułowy kosmonauta - Władimir Komarow - zmarł podczas lądowania. Przetłumaczył tytuł jako „Hommage Insect”, bo skojarzył rosyjskie nazwisko, jako brzmiące podobnie do słowa insekt - owad. Tym samym figuratywna rzeźba walcząca z grawitacją, jako hołd dla tragicznie zmarłego kosmonauty, straciła sens i znaczenie. Reasumując - mniej lub bardziej poważne nieporozumienia przy prezentacji spuścizny Szapocznikow, stanowią wyraźny sygnał do alarmu i powód do re-orientacji działań opiekunów sztuki w kierunku holistycznego szacunku dla charakteru współczesnego dziedzictwa. Nowa teoria ochrony i konserwacji staje się potrzebna dla zachowania dziedzictwa, a jej aksjomatem jest rozpoznanie wartości dzieła i jego kontekstu, jako pierwsza powinność przed konserwacją. Także etyczno-prawne zobowiązania wpływają na ochronę dzieła i praw autorskich podczas aranżacji, eksponowania i wystawiania prac.

Trudna do ochrony spuścizna Artysty Totalnego - casus Tadeusza Kantora

Twórczość Tadeusza Kantora (1915–1990) przez swoją awangardową formę wielokrotnie przysparzała trudności konserwatorom. Kantor był słynnym na świecie artystą, którego w pełni można nazwać artystą totalnym, swobodnie poruszającym się na polu malarstwa, eksperymentalnego teatru plastycznego, sztuki wielodyscyplinarnej. Poniżej pragnę przytoczyć fenomen *Multipartu w procesie*. Ta akcja artystyczna zasługuje na upublicznienie, gdyż stanowi nowy rozdział w myśleniu i opiece nad sztuką współczesną o elementach konceptualnych. Gdy w 1970 roku artysta zorganizował konceptualną akcję, którą zatytułował *Multipart*, należało ten tytuł, zgodnie z jego wolą, interpretować jako połączenie pojęć „multiplikacja” i „partycypacja”. Pierwsza wystawa tej akcji artystycznej odbyła się 21 lutego 1970 roku w warszawskiej Galerii Foksal jako multiplikacja, czyli „wystawa jednego obrazu w 40 egzemplarzach”. Wystawiono egzemplarze obrazów wykonane według wskazówek artysty. Do każdego obrazu, na krośnie o formacie 110×120 cm, przyklejono połamany duży parasol. Kompozycje pomalowano na białą. Wówczas był to znak-symbol kojarzony ze sztuką Kantora i jego autorskimi *emballages*, w których artysta montował na płótnie używane przedmioty, jak parasole, torby, które wprowadzały jego malarstwo w półprzestrzeń. Jednak, w odróżnieniu od *emballages*, artysta podczas realizacji *Multipart* był autorem koncepcji, a wykonanie powierzono rzemieślnikowi. Obrazy pomalowano na białą i zatytułowano *Multipart*. Na wernisażu wszystkie te multiplikowane obrazy *parapluie-emballage* sprzedano po symbolicznej cenie. Kupujący musieli uczestniczyć w „partycypacji”, podpisać z Kantorem umowę, zgodnie z którą na obrazie można było:

Pisać obelgi, pochwały, słowa uznania, wyrazy współczucia, wyrazy najgorsze (...) wymazywać, przekreślać, rysować (...) zrobić z obrazem, co się chce (...) podziurawić, spalić (...) sprzedać, odkupić, spekulować, ukraść”. Co ważne, nabywcy zobowiązani byli do ponownego pokazania obiektów w Galerii Foksal po roku ich używania. Zatem 20 lutego 1971 zorganizowano kolejną wystawę akcji artystycznej Tadeusza Kantora *Multipart 2*, podczas której, po rocznej partycypacji nabywców, zaprezentowano 25 nadesłanych *parapluie-emballage*.

Nie wszyscy kolekcjonerzy ponownie wystawili obiekty, a część egzemplarzy została zniszczona. Najczęstszą formą partycypacji okazały się kolaże, z napisami, foliami i przedmiotami *ready made*, ale były też „partycypacje” zaskakujące.

Najbardziej zaskakujące okazały się transformacje kompozycji *Multipart*, który kupiła grupa warszawskich studentów architektury, na czele z ich profesorem Czesławem Krassowskim, który znał Kantora. Grupa właścicieli, nazwanych „Zuzanna i Spółka”, czuła się upoważniona przez artystę do tego, by partycypować w biografii obrazu. Siali rzeżuchę na obrazie w 1970 roku, traktowali go jak półmisek podczas uczt, po których pozostały ślady na obrazie. Wbrew ówczesnemu socjalistycznemu porządkowi społecznemu, użyli obrazu jako transparentu w reżimowym pochodzie pierwszo-majowym w 1970 roku, z hasłem „Kantor” zamiast „Lenin”. To, wówczas ryzykowne politycznie działanie, skończyło się jako kolejna akcja artystyczna. Wydarzenie utrwalił artystyczny film Krzysztofa Kubickiego i Marka Młodeckiego *Multipart*, który pokazano w Galerii Foksal w 1971, na tle obiektu. Według autorów Kantor był... pozytywnie zaskoczony. To nie był koniec „partycypacji” młodych właścicieli. Po wystawie, nie chcąc dzielić obiektu między siebie, właściciele zakopali go w ziemi, licząc odległość miejsca pochówku w 44 krokach od Pałacu Foksal, obok Galerii Foksal w Warszawie. Dokonano tego z właściwą pogrzebom celebrą - muzyką skrzypcową towarzyszącą pochodowi „żałobników”. Po latach odkopano obraz. Ale zdecydowano się go zakopać nie mając projektu jego konserwacji. Po 44 latach nastąpił jednak dalszy ciąg partycypacji. Tym razem pod hasłem *Multipart w procesie* dokonano zarówno odkopania, jak i „ekshumacji” - wydobywania obiektu na prośbę grupy architektów-właścicieli. Wspólnie dokonali oni odkopania i wydobywania materialnej pozostałości *Multipartu* pogrzebanego w maju 2015 roku. Byli to: autorka tych słów, jako promotor, wraz z Krzysztofem Chmielewskim, magistrantka Joanna Krakowian oraz konserwatorzy z Pracowni „NOVUM” warszawskiego Wydziału Konserwacji, a także archeolodzy z Uniwersytetu Warszawskiego.

Prace archeologiczno-konserwatorskie odsłoniły bardzo zły stan materii obiektu. Czas, glina, kamienne podłoże, zamieniły go w puzzle warstwy malarskiej i parasola, ale bez płótna, z zachowanymi kilkoma kawałkami krosna. Obiekt nie tylko odsłonięto, jak to już miało miejsce w przeszłości, ale wydobyto go z wielką trudnością i przewieziono do laboratorium, pomimo rozdrobnienia kawałków malatury na kamieniach.

W pierwszym etapie dokonano dezynfekcji, oczyszczenia, impregnacji i konserwacji materialnej pozostałości *Multipartu*. W drugim etapie, na podstawie dokumentacji fotograficznej, złożono dzieło według założeń anastylozy. Zakonserwowane fragmenty precyzyjnie zmontowano na tle czarno-białej fotografii obiektu, by zachować wierność ich lokalizacji. Trzecią częścią ochrony dzieła, jako akcji artystycznej, jest aranżacja „strefy edukacyjnej” podczas wystaw. Powinna być atrakcyjna wizualnie, by wypełnić zadania informacyjne dla potrzeb odbiorcy. Ze względu na nietypowość *Multipartu*, wymaga wyjaśnienia idea konceptualnego projektu Kantora, przedstawienia jego zasady multiplikacji i partycypacji oraz ich konsekwencji w postaci losów obiektu, teraz zwanego *Multipart w procesie*. Z powodzeniem spotkał się tak zorganizowany pokaz „multipartów” w Gdańsku w ASP w czerwcu 2017 roku.⁴⁸

Jak widać z powyższego opisu, tzw. biografia *Multipartu w procesie* jako dzieła, jest bardzo skomplikowana. Dokonana anastyloza z zachowanych resztek z wykopaliska była odbierana jako paradoksalne „archeologiczne wykopalisko sztuki współczesnej”. Należy podkreślić, że dzieło nie jest jedynym świadkiem artystycznej akcji Kantora. Owszem, tę materialną pozostałość dołączono jako „dowód rzeczowy” w akcji artystycznej *Multipart w procesie* w 2015 roku. Z tym, że integralną częścią obecnych ekspozycji powinna być dokumentacja akcji artystycznej Kantora z 1970-71, w tym unikalne w swej wymowie, sporządzone przez artystę umowy, dotyczące

multiplikacji obrazów i partycypacji nabywców obrazów. Do ekspozycji wchodziły filmy dokumentalne o zamiarze Kantora oraz film *Multipart* o pochodzie pierwszomajowym. Dla pełnej ochrony dzieła, te wszystkie elementy są częścią narracji na współczesnej wystawie.⁴⁹

Podsumowując - *Multipart* należy do najbardziej znanych akcji artystycznych Kantora. Otworzył nowy rozdział w myśleniu o sztuce na świecie. Można spuentować, że po blisko 50 latach od powstania nadal trwa proces, który zaplanował Kantor w *Multipart*. Jesteśmy świadomi, że artysta, odstępując od osobistej realizacji, kwestionował i redefiniował samo pojęcie dzieła sztuki – dzieła autorskiego, efektu twórczości artysty. Wymaga to respektowania powstałej wówczas akcji artystycznej i praw twórcy. Jego był pomysł, idea multiplikacji czterdziestu obiektów i ich opis techniczny oraz koncepcja partycypacji nabywców w losach obiektów. Zaprzeczając unikalności dzieła sztuki, Kantor zakwestionował równocześnie pozycję muzeów, galerii i kolekcjonerów.

Konceptualna warstwa *Multipart* nadal trwa! Ta akcja artystyczna wciąż wzbudza zainteresowanie kolekcjonerów i muzeów, w swej warstwie zarówno materialnej, jak i ideowej. Równolegle swój artystyczny żywot ma film *Multipart*, który bywa wystawiany osobno, gdyż jakkolwiek nagrany w trakcie pochodu pierwszomajowego, nie stanowi jedynie dokumentu działania. Zmontowano w nim ujęcia z oryginalnymi środkami nie chronologicznego przekazu, opartego na kanwie ryzykownej gry sztuki z polityką. Film ten w 2015 roku stanowił jedną z atrakcji podczas otwarcia nowej siedziby Muzeum Unter den Linden w Kolmarze.

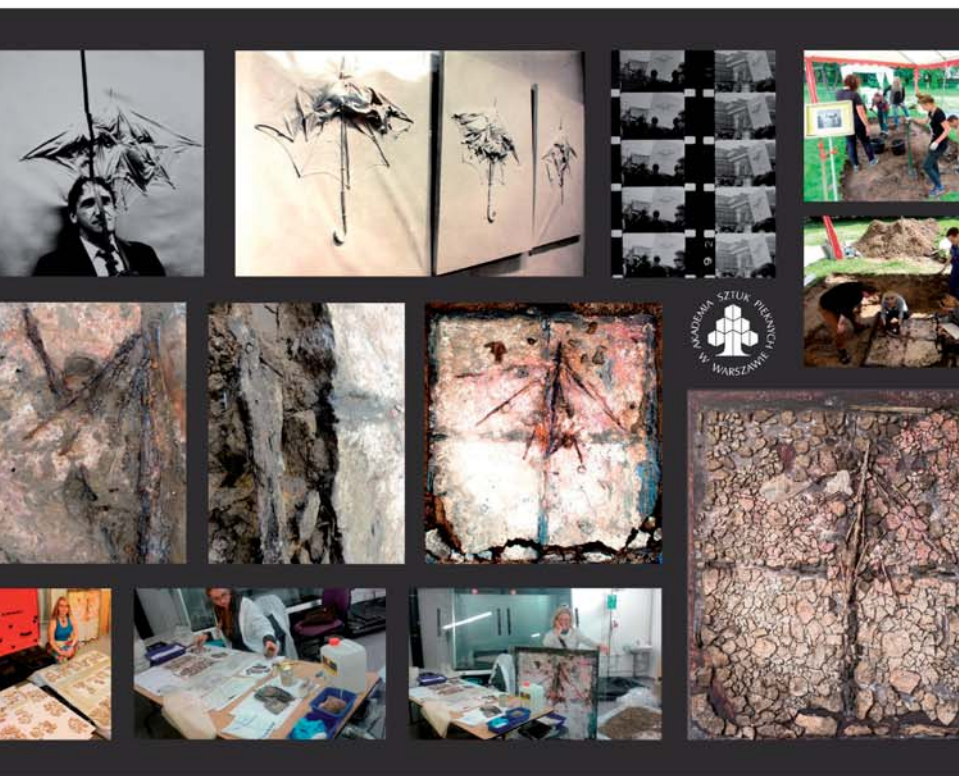
Udaną próbę zobrazowania totalnej sztuki Kantora podjęto z okazji stulecia urodzin artysty, podczas wystawy w SESC w Sao Paulo w 2015 roku. Ta wielka retrospekcja, zorganizowana przez stronę brazylijską i polskiego kuratora Jarosława Suchana, dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi, została zrealizowana na kilku piętrach.⁵⁰ Wystawa obiektów wraz z re-instalacją kompleksowych dzieł Kantora była jednocześnie re-enactmentem sztuki performatywnej w teatrze Kantora, prezentowaną przez brazylijskich performerów. Zrealizowana z rozmachem retrospektywa, stała się udanym przypomnieniem sztuki artysty totalnego, a jednocześnie ewokacją wartości syntezy sztuki w sztuce końca dwudziestego wieku.

Konkluzja

Kolekcjonowanie i konserwacja dzieł sztuki współczesnej, ze względu na jej podwójny charakter, utrzymanie w tradycyjnych dyscyplinach, a równolegle wielodyscyplinarność, przebiega inaczej od opieki jedynie nad tradycyjnymi zbiorami muzealnymi. Wymaga otwartości na nowe i niekiedy zaskakujące formy sztuki, do których nawet nie przystaje tradycyjny aparat pojęciowy, a tym bardziej stare konwencje i procedury konserwatorskie. Zachowanie prawdy o dziele sztuki współczesnej jest bodaj najtrudniejszą sprawą, wobec aktywności całej masy „pośredników”. Rola twórcy, pełnoprawnego autora dzieła, bywa dyskredytowana. Zła praktyka prowadzi do przekłamania idei i niedocenienia materii, znaczenia przedmiotu i, niestety, bardzo częstego grzechu – wprowadzenia dowolnych kontekstów ekspozycji i aranżacji prac.

Autorka wyjaśniła znaczenie badań i redefiniowania znaczenia obiektu. Niezbędny jest opis dzieła podczas jego akwizycji, dokonany w ścisłej współpracy z artystą (lub badanie danych po jego śmierci, badanie kontekstu itp.). Tzw. certyfikat dzieła, sporządzony przez wykwalifikowanego „konserwatora-kustosza”, wiążąco wpływa na żywot artystyczny dzieła w muzeum (*object ID*).

Deбата światowa nad śmiertelnością/nieśmiertelnością sztuki współczesnej prowadzi ponad dotychczasowe,



6A



6B

6.A. *Multipart* (multiplikacja+partycypacja) Tadeusza Kantora, mozaika przedstawia kolejne etapy akcji artystycznej (1970-2018...).

6.B. *Multipart* Tadeusza Kantora w procesie; wystawa z ekspozycją materialnych pozostałości ekshumowanego obiektu własności grupy „Zuzanna i inni” łącznie z narracją dokumentalno-filmową o projekcie artysty i jego kontynuacji podczas konserwacji materialnego i niematerialnego dziedzictwa. Zbrojownia Sztuki w ASP w Gdańsku, czerwiec-lipiec 2017. Fot Iwona Szmelter

wąsko i tradycyjnie zdobywane kwalifikacje akademickie na polu historii sztuki, konserwacji- restauracji dzieł sztuki, muzealnictwa. Wprawdzie niszczy to przyzwyczajenia do konserwacji materialnego wymiaru sztuki, ale zmiany są niezbędne wobec zaprzestania traktowania sztuki jako „rzeczy”, ewentualnie „przedmiotu z kontekstem”. Wizja muzeum „wszystkich gustów” zobowiązuje do reform, włącznie z nietypowymi utworami współczesnej sztuki wizualnej.

Zastosowanie nowej ramy konceptualnej ochrony sztuki współczesnej, wynika z szacunku dla potrzeb zobrazowania naszej epoki, dzieł i ich twórców. Dotyczy dziedzictwa materialnego i niematerialnego, wprowadzenia modelu funkcjonowania opieki nad sztuką nowoczesną, jako rodzaju integracji interdyscyplinarnej ochrony, łączącej dokumentację, archiwizację, funkcje konserwatorskie z kuratorskimi. Budowanie kolekcji już od momentu akwizycji dzieł wymaga pracy specjalisty nowego rodzaju, łączącego w swym przygotowaniu podwójne funkcje - kustosa kolekcji sztuki nowoczesnej i konserwatora. Optymalny jest zbieg kilku ścieżek w budowie kolekcji w muzeum sztuki współczesnej, oznaczających etapy: dzieło-artysta-autoryzowany wywiad-certyfikat dzieła-zakup-rejestracja-konserwacja. Następnie rozpatrywana jest ewentualnie rekonstrukcja, wystawiennictwo z zachowaniem integralności utworów.



Alina Szapocznikow, "Okapy", 1968rok, rzeźba przyścienna, 96x139x15 cm.
Aranżacja i dopasowywanie brakujących wycieków żywicy w oparciu o
archiwalne fotografie obiektu.



7. Szapocznikow Alina OKAPY w trakcie konserwacji i rekonstrukcji Fot. Iwona Szmelter

Specyfiką warszawskiej szkoły konserwatorskiej w WKiRDS ASP w Warszawie jest kształcenie w tradycyjnych specjalizacjach konserwatorskich oraz fakultatywnie w „NOVUM”, w zakresie konserwacji dzieł sztuki współczesnej i nowoczesnej. Główne tematy to etyka i estetyka, różne strategie podejmowania decyzji konserwatorskich, wywiad artysty jako narzędzie organizujące wiedzę o obiekcie, zachowanie sztuki kinetycznej, syntezy sztuk, obiektów w przestrzeni publicznej, ochrona sztuki konceptualnej, jak i dzieł nietypowych, jakich jest wiele, takich jak wspomniany wyżej *Multipart* Kantora.

Wracając do elementarnych ustaleń - kreacja dzieła sztuki jest tylko początkiem jego życia. Przechodzi ono przez różne ręce, od artysty, sprzedawcy, kolekcjonera do kustosa, konserwatora, kuratora – wreszcie do odbiorcy. Istnienie dzieła zależy od wielu okoliczności, które wpływają na tzw. biografię dzieła. Przy zaniku odpowiedzialności artystów za dobry stan ich utworów, niekiedy programowej nietrwałości sztuki, biografia może mieć dramatyczny przebieg, skutek kodu nadanego przez twórcę podczas powstania dzieła.

Konserwacja jako praktyka ma na celu zachowanie integralności dzieła sztuki z uszanowaniem praw autorskich artystów. Kolejnym niezbędnym celem konserwacji jest umożliwienie wystawiania dzieł w przyszłości. Tu także odgrywa rolę zachowanie integralności dzieła. W przypadku restauracji i rekonstrukcji, nowe podejście do misji konserwatorskiej umożliwia różne odtworzenia dzieła (w zgodzie z ideą i intencją artysty). Przy założeniu, że praca jest do zrealizowania w przyszłości, możliwe jest zachowanie kompleksowych obiektów, instalacji, syntezy sztuk, sztuki opartej na czasie. Rekonstrukcja taka nawiązuje do odtworzenia z partytury utworów muzycznych i istnienie obiektów perforatycznych.

Przesłanki podejmowania decyzji konserwatorskich i kuratorskich stanowią, szersze niż dla tradycyjnej sztuki, dane wyjściowe. Zachowanie ekspresji spuścizny różnorodnych sztuk wizualnych, w których rolę odgrywają konteksty intelektualne, społeczne, ekonomiczne i polityczne jest złożonym procesem konserwatorskim.

Wymienione elementy nowej teorii konserwacji wymagają re-orientacji: w założeniach procesów konserwatorskich, znaczenia konserwacji jako systemu, oceny wartości dzieł w rozbudowanym systemie, które nazwaliśmy *Smart Value*, obejmujące, oprócz wartości kulturalnych-estetycznych, także wartości ekonomiczne i funkcje społeczne.

Konserwacja jest jedną z tych nielicznych, unikalnych, wielodyscyplinarnych dziedzin, w których kontekst badawczy i intelektualny współgra z wysiłkiem artystycznym. Połączenie wiedzy, nauki, empatii do wartości dzieła, umiejętności artystycznych, gdy w grę wchodzi restauracja i różne formy rekonstrukcji, a także znajomość aktualnej refleksji teoretycznej, muszą towarzyszyć praktycznym działaniom, aby te były etycznie odpowiedzialne. Budowane na doświadczeniach, przedstawione elementy nowej teorii ukazują, że konserwacja jest tą dziedziną, w której teoria powinna być zgrana z rzeczywistymi potrzebami zachowania obrazu sztuk wizualnych, respektowania materialnych i niematerialnych wartości dziedzictwa kultury.

Podziękowania

Serdecznie dziękuję wszystkim współpracownikom, polskim i zagranicznym, oraz studentom warszawskiego „NOVUM”, za inspirujące dyskusje, wspólny udział w wielu sympozjach od *Modern Art; Who Cares?* do *Sztuka w procesie-proces w sztuce* oraz *Niežnośna lekkość bytu?* Dzięki Wam elementy nowej teorii konserwatorskiej powstały krok po kroku.

Przypisy

¹ Bill Viola, "Permanent Impermanence," w *Mortality Immortality?: the Legacy of the 20th –Century Art* (Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute, 1999), 95.

² Elżbieta Wysocka, *Wirtualne Ciało Sztuki. Ochrona i Udostępnianie Działa Audiowizualnych* (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2013), passim.

³ Iwona Szmelter, „Współczesna teoria konserwacji i restauracji dóbr kultury. Zarys zagadnień,” *Ochrona Zabytków* nr 2 (2006): 5-39; Iwona Szmelter, „Strategia decyzyjna i projektowanie konserwatorskie na tle przeglądu teorii i doktryn konserwatorskich,” *Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Działa Sztuki* nr 2 (41) (2000): 61-64.

⁴ Jan Tarasin - *Metamalarstwo*, koncepcja i red. monografii Iwona Szmelter (Warszawa: ASP w Warszawie, 2017), passim. Trzyletni *Projekt Tarasin* objął badania i konserwację-restaurację-rekonstrukcję kilkudziesięciu trójprzestrzennych obrazów malarza, dwie wystawy: w Galerii XX1 w Warszawie, czerwiec-lipiec 2017, w Galerii Miejskiej im. Jana Tarasina w Kaliszu, wrzesień-listopad 2017, sympozjum naukowe *Sztuka w procesie - o lekkości bytu*, 16 października 2017 w Kaliszu.

⁵ Hans-Georg Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz i Krzysztof Michalski (Warszawa: PIW, 1979), 120; Hans-Georg, Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. Bogdan Baran (Kraków: Inter esse, 1993).

⁶ Fernand Braudel, *Gramatyka cywilizacji* (*Grammaire des civilisations*, 1987), tłum. Hanna Igalson-Tygielska (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2006), passim

⁷ Roman Ingarden jest autorem terminu „konkretyzacja dzieła” w duchu fenomenologicznym, jego podstawowe dzieło to *Studia z estetyki*, Warszawa 1946, 2 wyd. 1966. Patrz także: Władysław Stróżewski, *Wokół piękna* (Kraków: Universitas, 2002), 13; Mikel Dufrenne, *Phenomenologie de l'expérience esthétique* (Paris: Presses Universitaires de France, 1967), 9.

⁸ Theodore R. Schatzky et al., red., *The Practice Turn in Contemporary Theory* (New York: Routledge, 2001), passim.

⁹ Iwona Szmelter i Kowalski Wojciech, „Wystawiennictwo sztuki nowoczesnej a ochrona integralności utworów,” *Muzealnictwo* nr 49 (2008): 20-41.

¹⁰ THE NARA DOCUMENT ON AUTHENTICITY (1994). Preamble 1. “We, the experts assembled in Nara (Japan), wish to acknowledge the generous spirit and intellectual courage of the Japanese authorities in providing a timely forum in which we could challenge conventional thinking in the conservation field.” Dostęp 14.10.2017, <https://www.icomos.org/charters/nara-e.pdf>,

¹¹ David Lowenthal, “Authenticity: Rock of Faith or Quicksand Quagmire?” *The Getty Conservation Institute Newsletter* nr 3 Vol. 14 (1999): 5-8.

¹² Iwona Szmelter, “The Conservation of Modern Art,” w *Modern Art: Who cares? An interdisciplinary research project and international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, red. Ysbrandt Hummelen and Dionne Sille (Amsterdam: ICN, FCMA, 1999), 322-327; Iwona Szmelter, „Dziedzictwo fenomenu „sztuki dzisiaj” – zarys problematyki konserwacji i restauracji sztuki nowoczesnej,” w *Sztuka dzisiaj. Materiały sesji SHS* (Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2002), 261-285.

¹³ Iwona Szmelter, “Contemporary Conservation Theory in the Context of the Valuation of Cultural Heritage,” w *Between Science and Art*, red. Marzena Ciechańska (Warsaw: Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art, Academy of Fine Arts, 2016), 15-32.

¹⁴ Davis Whitney, *A General Theory of Visual Culture* (Princeton: Princeton University Press, 2011), passim.

¹⁵ Marian Arsyński, *IDEA – PAMIĘĆ – TROSKA. Rola zabytków w przestrzeni społecznej i formy działań na rzecz ich zachowania od starożytności do połowy XX wieku* (Malbork: Muzeum Zamkowe, 2007).

¹⁶ Tadeusz Dobrowolski, „Problem kształcenia w dziedzinie konserwacji malarstwa,” *Ochrona Zabytków* nr 2 (1948): 52-56.

¹⁷ Zuzanna Bauer, “Aesthetical and Ethical Issues of Conservation in Central Eastern Europe: Museum, Ideology, Society and Conservation,” ICOM Committee for Conservation Working Group “Theory and History of Conservation-Restoration” *Newsletter* nr 12 (2006): 10-16.

¹⁸ Bohdan Marconi, „Estetyka i etyka w konserwacji (malarstwo i rzeźba polichromowana),” *Ochrona Zabytków* nr 2 (1948): 56-62.

¹⁹ Walter Frodl, *Pojęcia i kryteria wartościowania zabytków*, seria B, t. XIII (Warszawa: Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, 1966), 32-36.

- ²⁰ Ksawery Piwocki, *Sztuka żywa. Szkice z teorii i metodyki historii sztuki* (Warszawa: Zakł. narod. imienia Ossolińskich-wydaw. PAN, 1970), 269-270.
- ²¹ Józef Dutkiewicz, „Sentymentalizm, autentyzm, automatyzm,” *Ochrona Zabytków* nr 1-2 (1961): 3-16.
- ²² Bogusława Rouba, „Zasady konserwatorskie,” w *XVI Krajowe Spotkanie Warsztatowe Konserwatorów Dzieł Sztuki*, Łódź, 2005, Dostęp ? <https://www.nid.pl/upload/iblock/019/019fdc1f55d9a433655468243b5cdd83.pdf>.
- ²³ Ernst de Wetering, „Conservation-restoration Ethics and the Problem of Modern Art,” w *Modern Art; Who Cares?*, 247-250.
- ²⁴ Cesare Brandi, „Teoria di Restauro,” w *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*, red. Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr. and Alessandra Melucco Vaccaro (Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute, 1996), 230-236.
- ²⁵ Paul Philippot, „Restoration from the Perspective of the Humanities. Materials for a History of Conservation,” w *Ibidem*, 225.
- ²⁶ Grażyna Korpala, „Artystyczny Aspekt Procesu Konserwacji,” w *Współczesne Problemy Teorii Konserwatorskiej w Polsce*, red. Bogusław Szmygin (Warszawa-Lublin: ICOMOS, Politechnika Lubelska, 2008), 45-51. Dostęp 3.01.2018, <http://bc.pollub.pl/Content/629/wspolczesneproblemy.pdf>.
- ²⁷ Whitney, *A General Theory of Visual Culture*, 10.
- ²⁸ Yamaha Ahmad, „The Scope and Definitions of Heritage: From Tangible to Intangible,” *International Journal of Heritage Studies* no 3 Vol 12 (2006): 292-300. Dostęp 12.03.2016, <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13527250600604639?src=recsys>.
- ²⁹ Arthur Danto, „Looking at the Future Looking at the Present as Past,” w *Mortality Immortality?: the Legacy of the 20th –Century Art* (Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute, 1999), 3-13.
- ³⁰ <http://d2aohiy03d3idm.cloudfront.net/publications/virtuallibrary/o892365722.pdf>. Dostęp 22.12.2017.
- ³¹ <http://rynekisztuka.pl/2014/01/13/siedem-zasad-kolekcjonera/>. Dostęp 3.01.2018.
- ³² *Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody*, koncepcja i redakcja naukowa Aleksandra Jach i Paulina Kurc-Maj (Łódź: Muzeum Sztuki, 2017), passim.
- ³³ Łukasz Guzek, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce* (Warszawa-Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, 2017), passim.
- ³⁴ *Modern Art; Who Cares? An interdisciplinary research project and international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, red. Ysbrandt Hummelen i Dionne Sille (London: Archetype Publications, 2005).
- ³⁵ Iwona Szmelter, „Dziedzictwo fenomenu „sztuki dzisiaj” - zarys problematyki konserwacji i restauracji dzieł sztuki nowoczesnej,” w *Sztuka dzisiaj. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. Maria Poprzeczka (Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2002), 261-285.
- ³⁶ Jan Białostocki, „O funkcjach sztuki i jej historyków,” w *Refleksje i syntezy ze świata sztuki* (Warszawa: PWN, 1978), 234-236.
- ³⁷ Umberto Eco, *Dzieło otwarte* (Warszawa, Czytelnik, 1994). W oryginale Eco Umberto, *Opera aperta, forma e determinazione nelle poetiche contemporanee*, Mediolan 1962. Poetyka „dzieła otwartego” w sztuce konserwacji przedstawiona jest szerzej w: Weronika Liszewska, „Poetyki współczesne a rekonstrukcji dzieł sztuki,” w *Sztuka konserwacji* (Warszawa: ASP, WKiRDS, 1997), 55-60.
- ³⁸ Po dokumencie z 1994 roku z Nara w Japonii (ICOMOS), Konwencja UNESCO dotycząca Dziedzictwa Niematerialnego z 2003 roku, tzw. Karta z Burra (od 1999 - kolejne uzupełnienia).
- ³⁹ Władysław Tatarkiewicz, *Droga przez estetykę* (Warszawa, PWN, 1973), 58.
- ⁴⁰ Łukasz Bratasz, Barbara Świątkowska i Kamilla Twardowska, „Jak zorganizować działalność naukową w muzeum?” *Muzealnictwo* nr 55 (2014): 22-27.
- ⁴¹ <http://www.tate.org.uk/about-us/conservation/time-based-media>. Dostęp 18.11.2017.
- ⁴² Iwona Szmelter i Monika Jadzińska, *Zachować dla przyszłości* (Warszawa: ASP w Warszawie, 2003). Rezultat projektu cyfrowego zapisu wywiadów z artystami w postaci albumu z trzema płytami CD.
- ⁴³ Iwona Szmelter, Monika Korona i Jacek Gramatyka, *Zachować dla przyszłości* (Poznań: wyd. ASP w Poznaniu, 2005). Album z dwoma płytami DVD.
- ⁴⁴ William Logan, „Cultural diversity, cultural heritage and human rights: towards heritage management as human rights-based cultural practice,” *International Journal of Heritage Studies* Volume 18 (2012): 231-244. Dostęp 3.01.2018, <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13527258.2011.637573?src=recsys>.

⁴⁵ Identyfikacja materiałów w zakresie analityki instrumentalnej – dr Irmina Zadrozna, Politechnika Warszawska i Wydział Konserwacji Dzieł Sztuki (WKiRDS) w Warszawie, w zakresie badań starzeniowych i materiałów konserwatorskich - zespół w Pracowni Klejów w Instytucie Chemii Przemysłowej (ICHP) w Warszawie,

⁴⁶ Alina Szapocznikow: *Human Landscapes*, Hepworth Wakefield, 21.10.2017-28.01.2018. Dostęp 1.11.2017. <https://hepworthwakefield.org/whats-on/alina-szapocznikow-human-landscapes/>.

⁴⁷ <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/oct/20/head-ashtrays-and-pin-up-body-parts-alina-szapocznikow-human-landscapes-review>. Dostęp 3.01.2018.

⁴⁸ „Wystawa Tadeusz Kantor w Zbrojowni w Gdańsku. *Brudnopisy, Multipart* (czerwiec- lipiec 2017) obejmuje dwa cykle prac: pierwsza część jest realizacją zaplanowanej przez Kantora, ale nie zrealizowanej za życia wystawy *Brudnopisów*. Druga – przedstawia akcję wykonaną przez artystę w Galerii Foksal w 1970 roku, w ramach której prosił nabywców obrazów o dokonanie na nich interwencji. Na wystawie znajdzie się część z tych, rozproszonych po świecie, obrazów (...). Na wystawie w Zbrojowni zebrana została część obrazów pochodzących z tej akcji. Znajdują się na niej niezwykle dzieła, m.in. pierwszy raz eksponowany *Multipart*, który został zakupiony przez grupę studentów, a następnie zakopany w ogrodzie na Foksal. Wydobyty z ziemi w 2015 roku, do tej pory przechodził proces konserwacji na warszawskiej ASP” <http://news.o.pl/2017/06/07/tadeusz-kantor-w-zbrojownia-sztuki-gdansk/#/>.

⁴⁹ Jacques Herzog, Pierre Meuron, Jean-Francois Chevrier, *Agir Contempler (Acting, Contemplating)* (Kolmar: Museum Unter der Linden, 2015), 45-46.

⁵⁰ Joanna Kiliszek, „Kuratorsko-konserwatorskie wyzwania w traktowaniu pamięci – na przykładzie retrospektywy Tadeusza Kantora w SESC w Sao Paulo,” w *Sztuka w procesie-proces w sztuce*, projekt, red. naukowa Iwona Szmelter (Warszawa: Wydawnictwo ASP w Warszawie, 2016), 137-149.

Bibliografia (wybrana)

Assessing Museum Collections: Collection Valuation in Six Steps. Red. Anne Versloot. Amersfoort, Cultural Heritage Agency, 2014.

Chiantore, Oscar and Rava Antonio. *Conserving Contemporary Art: Issues, Methods, Materials, and Research*. Los Angeles, CA: Getty Publications, 2013.

Guzek, Łukasz. *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*. Warszawa-Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, 2017.

Laurenson, Pip. “Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations.” *Tate Papers*, 2006, dostęp 20.12.2017, <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7401>.

Marçal, Helia, Rita Macedo, Andreia Nogueira and António Duarte. “Whose decision is it? Reflections about a decision making model based on qualitative methodologies.” *CeROArt. Conservation: Cultures and Connections*. Dostęp 15.12.2017, <http://ceroart.revues.org/3597>.

Hummelen, Ysbrand i Dione Sillé. *Modern Art: Who Cares?* London: Archetype Publications, 2005.

Mortality Immortality? The Legacy of 20th- century Art. Red. Miguel Angel Corzo. Los Angeles, CA: Getty Publications, 1999.

Ephemeral Monuments: History and Conservation of Installation Art. Red. Barbara Ferriani and Marina Pugliese. Los Angeles, CA: Getty Publications, 2013.

Szmelter, Iwona, et al. *Innovative Approach to the Complex Care of Contemporary Art*. London-Warsaw: Archetype Publications, Wydawnictwo ASP Warszawa, 2012.

Szmelter, Iwona. “Contemporary Conservation Theory in the Context of the Valuation of Cultural Heritage.” W *Between Science and Art*, red. Marzena Ciechańska, 15-32. Warsaw: Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art Academy of Fine Arts, 2016.

Wharton, Glenn. “The Challenges of Conserving Contemporary Art.” W *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*, red. Bruce Altshuler, 163-78. Princeton: Princeton University Press, 2005.

ENGLISH SUMMARY

Iwona SZMELTER

ELEMENTS OF THE NEW THEORY OF THE CONSERVATION OF THE HERITAGE OF VISUAL ART; THE NECESSITY FOR THE PRESERVATION OF ATYPICAL OLD AND CONTEMPORARY ART

As a result of recent experience and international cooperation, it has become clear that for the taking of responsible and effective conservation decisions, it is necessary to modify the doctrines of conservation that had been created for the traditional heritage of art, to release them from the traditional restraints.

The elements of the new theory include proposals for extended principles of research on the diverse heritage of visual art, the manner of conducting safe preservation and management, the dissemination of the results, as well as the social issues involved and the contribution of art to sustainable development. Due to this, it is possible to flexibly adapt these activities to suit the needs of atypical art from the past as well as that from contemporary times.

The thesis of this study concerns the need to re-orientate the philosophy and attitudes towards conservation in the direction of the maintenance of the continuity of visual art. The goal of the initiative is to present a contribution to the creation of the new theory of conservation of this type of art, and define the new obligations of the curator of atypical old and modern art and contemporary art. According to the author, the effective care of this art requires three separate paths of activity. Conservation includes: first of all defining a philosophy of the conservation of the whole complex of material and immaterial values of the art, secondly defining the principles that form the basis of the new conservation theory, and thirdly determining suitable conservation methods, including the necessity to conduct scientific documentation and its archiving.

Along with the birth of electronic media, video art and the Internet, the autonomy of artistic projects, programming, the importance of application and multiple visualizations, the current crisis of concepts that have traditionally been the determinants of the value of a work of art (such as originality, authenticity, uniqueness) require a re-examination. Art of this type is expressed not only by the material and the object, or the object together with the intellectual context, but it can have a virtual body and be reproduced, or exhibited in the so-called synthesis of arts (German: *Gesamtkunstwerk*).

In this framework, the analysis of the work and recognition of its values becomes a separate, time-consuming research project in which the synergy of multidisciplinary analyses plays a large role. They consist of humanistic studies, searching for the context of the creation of a work, technical analysis of the materials, obtaining so-called first hand information, such as through an authorized interview with the artist (or his co-workers).

It is important to include all data in the so-called the conservation registration of an artistic work (extended 'object ID'). This comprises a source of knowledge about the object, the original idea and message of the author, the materials used and their meaning for the work, as well as guidelines for future conservation-restoration, mounting and display in exhibitions, as well as guidelines concerning storage and transport.

The principles of the preservation of the visual arts include indications, wider than before, concerning the responsibilities of the conservator as an advocate not only of the well-being of the work, but also the rights of its author.

The preservation process may take a number of forms, starting from the so-called 'preservation through documentation' of art objects where their intrinsic ephemerality is the goal of the author of the work, through active conservation with elements of restoration (depending on the type of work involved), and various forms reconstruction or re-enactment. The latter cease to be the subject of a 'taboo' among the conservation community as long as they respect the integrity and copyright of the work. The new conceptual framework of conservation has to ensure the timeliness and adequacy of the means adopted for the preservation of the heritage of visual art with regard to current needs and the development of culture.





A

RA

Marta WRÓBLEWSKA

Uniwersytet Gdański, Wydział Historyczny

WANNES GOETSCHALCKX – SYZYF DWUDZIESTEGO PIERWSZEGO WIEKU W PANOPTYKONIE PONOWOCZESNOŚCI

Dwa największe wydarzenia artystyczne roku 2017, jakimi są Documenta w Atenach i Kassel oraz Biennale Sztuki w Wenecji, jak zawsze zainicjowały szereg istotnych pytań dotyczących roli sztuki, artysty oraz ich obowiązków wobec świata i społeczeństwa. Francuska kuratorka Christine Macel, przenosząc punkt ciężkości wystaw weneckich na sztukę samą w sobie, oskarżana bywała o eskapizm, przejawiający się w „odwracaniu się plecami od bieżących dyskusji” i „unikaniu najbardziej palących tematów współczesności: populizmu, polityki, tożsamości, rasizmu...”²⁷. Z drugiej zaś strony chwalono Documenta za podnoszenie tematów dotyczących „płaskich struktur, przekraczania granic, zmiany perspektyw” artykułowanych niejednorodnym i często nieharmonijnym wielogłosem, zapewniającym demokratyczny udział grup społecznych zainteresowanych wypowiedzeniem swojego punktu widzenia.²⁸

Z tej polaryzacji opinii krytycznych na temat fundamentalnych zagadnień związanych ze znaczeniem sztuki we współczesnym świecie, polegającym na odgrywaniu roli komentatora bieżących wydarzeń, niejako w opozycji do skądinąd faworyzowanego przez wielu twórców postulatu „sztuki dla sztuki”, wyłania się alternatywna tendencja. Wpisuje się ona w definicję Zygmunta Baumana: „W końcu, sensem sztuki współczesnej jest pobudzenie procesu sensotwórstwa i zapobieganie groźbie jego zahamowania; uwrażliwienie na przyrodzoną polifonię znaczeń i demaskowanie zawilgoci wszelkich, prostych na pozór, wykładni.”²⁹ Nazwałabym ją sztuką egzystencjalną, ponieważ w głównym obszarze jej zainteresowań leży istnienie człowieka w otaczającej go rzeczywistości. Tym człowiekiem jest często sam

artysta, prezentujący siebie niejednokrotnie jako bohatera absurdu. Nie politykuje przesadnie, ani nie wytwarza dzieł sztuki według reguł piękna, dobra i mądrości. Za to przygląda się z bardzo bliska zwykłym przedmiotom, wymyśla struktury logiczne, buduje konstrukcje, w których próbuje odnaleźć własne miejsce. Miejsce to zaś wydaje się znajdować tu i teraz, na obszarze niewielkiej, kameralnej, także osobistej i spersonalizowanej przestrzeni, która tworzy mikrokosmos dla jego działań i interwencji, stanowiących parabolę świata.³⁰

Tworząc w tych lekkich oparach absurdu, usiłując przeanalizować i zrozumieć zawiłą i nigdy do końca nie zgłębioną rzeczywistość, artysta przybliża się do postaci współczesnego Syzyfa, o którym mit zrewidował Albert Camus w latach czterdziestych ubiegłego wieku.³¹ Szukając współczesnych przykładów praktyki artystycznej, ilustrujących wyżej opisane założenia, przedstawiam Państwu: Wannesa Goetschalckxa - „Oburzającego prześmiewcę standardów sztuki, bezwstydного obrazoburcę, belgijskiego idiotę, (...), kolejnego oszusta w długiej kolejce szarlatanów (...).”³² W tej ironicznej konwencji publicysta luksemburskiego tygodnika *d’Lëtzebuenger Land* przedstawił belgijskiego artystę podczas realizacji performance zatytułowanego *Toothpick* (*Wykalaczka*) w 2011 roku. Artysta przez trzy miesiące własnoręcznie, używając wyłącznie tradycyjnych narzędzi, przekształcił czternastometrową topolę w tytułową wykalczkę. Guy Rewenig upatruje w tym działaniu z jednej strony rozbijającą archaiczności w swym wyrazie, krytycznego komentarza odnoszącego się do wszechobecnej nadprodukcji i postawy konsumpcyjnej, gdzie to, co niewykorzystane, nieskon-

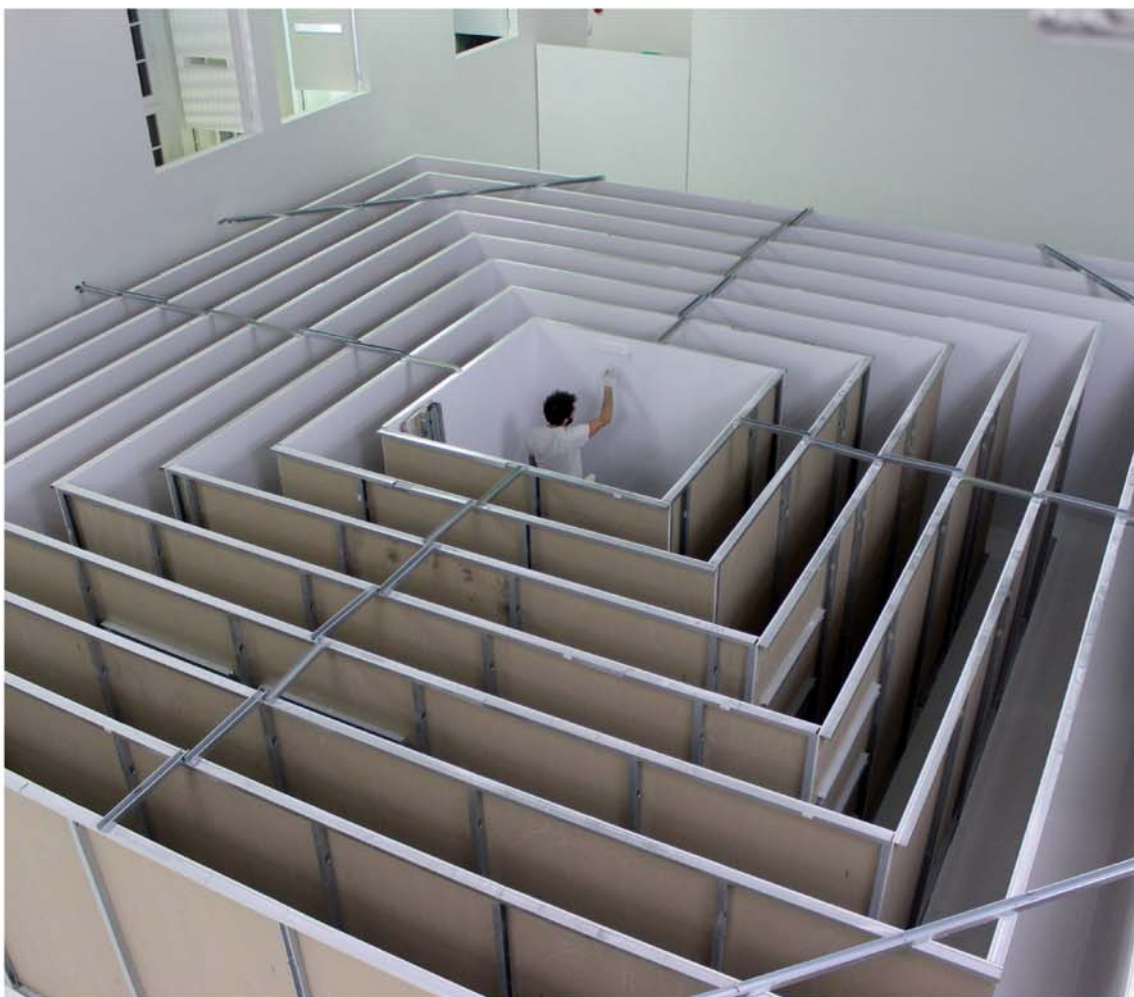
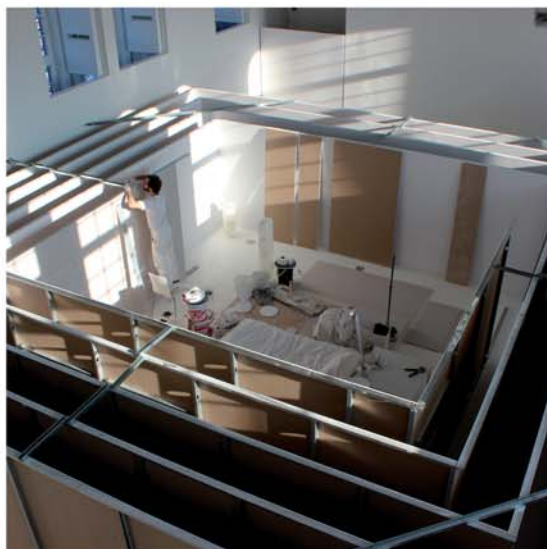
sumowane, bezrefleksyjne łąduje w koszu na śmieci. Z drugiej zaś strony, określa ten performance jako rodzaj hołdu składanego pięknu i sile drzewa, będącego parabolą natury, z którą artysta w drodze bezpośredniego fizycznego kontaktu zmagał się przez trzy miesiące.

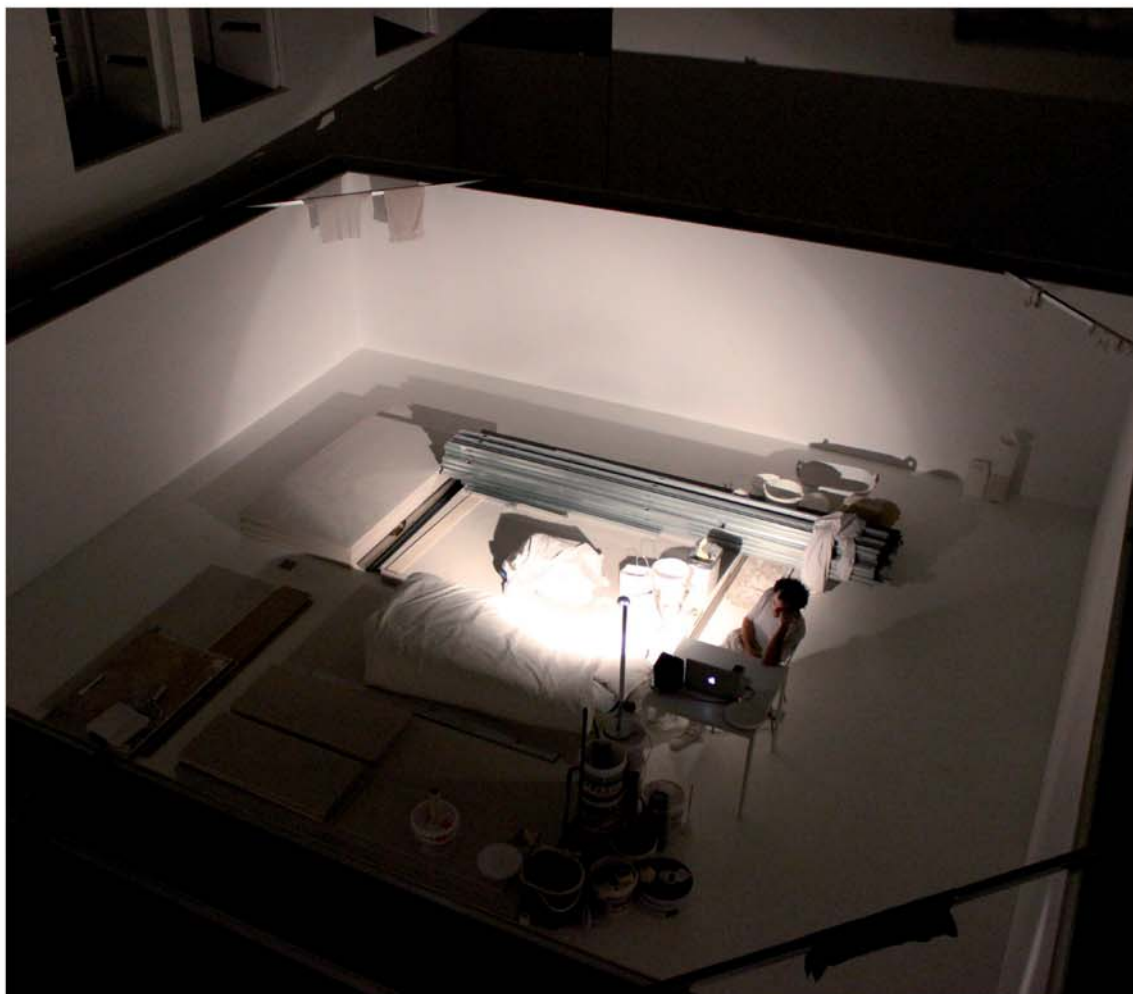
Praca *Toothpick* przywodzi na myśl twórczość fińskiego artysty Antti Laitinena. Jego instalacja pt. *Forest Square (Kwartał lasu)*, prezentowana w pawilonie Alvaro Aalto na Biennale w Wenecji w 2013 roku, w bardzo podobny sposób podejmowała kwestie omówione powyżej. Artysta „usunął” kwadratowy obszar lasu mierzący dziesięć na dziesięć metrów, a następnie w ogromnej hali, odpowiadającej rozmiarami temu terenowi, w toku mozolnego procesu przypominającego produkcję w dużych fabrykach, rozłożył wykarczowany las na czynniki pierwsze.³³ Szyszki do szyszek. Kora do kory. Liście do liści, itd. Ostatecznie powstała mozaika z kolorystycznie skomponowanych elementów, jakie z dzikiej i swobodnej natury, w drodze interwencji człowieka, przekształciły się w dekoracyjną układankę, która oprawiona w zmniejszonej skali w estetyczną ramkę, zapewne świetnie sprzedawałaby się w sieci sklepów IKEA.

W tym przypadku, podobnie jak u Wannesa Goetschalckxa, nie tyle o efekt chodzi, lecz o sam proces. Polega on na mozolnych, na pozór bezsensownych działaniach, wykonywanych osobiście, tradycyjnymi i uciążliwymi metodami, z niemalże bolesną precyzją. Ten proces stanowi drogę do uzyskania odpowiedzi na dręczące pytania. Chyba jedyną właściwą i oczywistą jest stwierdzenie, że wszystko przemija. Zatem działania te, podobnie jak praca Syzyfa i całe jego istnienie, podporządkowane są wysiłkowi, który nigdy się nie skończy. Świadomość ta dotyczy bezcelowości egzystencji ludzkiej i zgody na tę bezcelowość. Podkreśla ją zastosowanie ironii czy hiperbolizacji, jak również autoironii wobec siebie jako artysty i jako człowieka. Jak komentował Günter Grass w rozmowie z profesorem Marią Janion, syzyfowe wtaczanie kamienia codziennie na wierzchołek

góry to „nieustający proces rewizji”, zmierzającej ku stworzeniu względem siebie tak potrzebnego dystansu.³⁴ Ten dystans częstokroć tworzony jest poprzez wyznaczanie przez artystę granic tak fizycznych, jak i mentalnych. Wprowadzenie pojęcia granicy według Derridy, ma służyć głównie dążeniu do jej opanowania. Granicę należy uznać, ogarnąć, ustanowić, odrzucić, by tym skuteczniej ją przekroczyć i oswoić. Podobnie jak w filozofii, tak i w sztuce egzystencjalnej, granica wyznacza początek, a nie koniec. Zaś podniętą do wszczynania dyskursów i działań jest zdiagnozowanie ograniczeń, a następnie budowanie na nich konstruktów, by je niwelować. A zatem można przyznać za Derridą, że równanie „granica – przejście” będzie przyczynkiem do dalszej kreacji w duchu egzystencjalnym, ale także w duchu krytycznym.³⁵ Będzie ona oparta na ceremonialności i proceduralności towarzyszącej podnoszeniu pewnych kwestii i zadawaniu pytań nieoczywistych, to znów zbyt prostych – lecz tylko z pozoru, raczej niż uzyskiwaniu odpowiedzi. Takie poruszanie się po terytorium pogranicznym, używając konceptów składających się na ludzką codzienność, przywodzi na myśl, znów odwołując się do Derridy, obszary marginalne, a zarazem oferujące największe pole do dokonywania odkryć i czerpania inspiracji.³⁶ Ta teoria w pewnym sensie wydaje się być pokrewna opisanemu przez van Gennepa cyklowi obrzędów towarzyszących zmianie dokonującej się w ludzkim życiu. Jednostka poczynając od rytuałów separacji (*rites de séparation*), poprzez okres przejściowy, dochodzi do kluczowego – marginalnego (*rites de marge*), który kończy pewną fazę inicjacji.³⁷ A czymże jest sztuka, jak nie formą rytuału właśnie?

Powyższe rozważania ciekawie ilustrują niektóre z prac Wannesa Goetschalckxa. Podczas czterogodzinnego performance pt. *Concrete (Beton)*, zrealizowanego w 2013 roku w Hadze, artysta usiłował przy pomocy młotów, kolejno niszczonych podczas intensywnego użycia, wydostać się z uwięzi betonowego bloku, którym zalano jego nogi do kolan. Jego walce o oswobodzenie się towarzyszyły krew, pot i łzy. Artysta tracił i na nowo odzyskiwał siły do kon-





Wszystkie zdjęcia z archiwum CSW Łaźnia w Gdańsku.

tynuowania procesu. Absurdalne zmagania z materią, testowanie granic wytrzymałości, tak fizycznej, jak i przecież psychicznej, przechodzenie kolejnych faz motywacji i zwątpienia, jest kalką rytuałów, które opisuje van Gennep. Należy przejść przez wszystkie stadia danego procesu, aby móc wstąpić na kolejny poziom wtajemniczenia. W dość oczywisty sposób performance ten stanowi także metaforę procesu kreacji twórczej, zmagania się z jednej strony z materią dzieła, a z drugiej z fluktuacją natchnienia dającego podstawy do działań kreatywnych.

W innych realizacjach artysta wkracza do określonych budynków, wybranych ze względu na ich tajemniczą architekturę, wewnątrz której poddaje się on procesom, o nieco zagadkowej, nieco delirycznej, a czasem nieco opresyjnej naturze. Performance *What is it that... (Co to jest, że...)* został zrealizowany w budynku starego klasztoru. Wybrany pokój zaciemniono, pokrywając jego wnętrze czarną farbą, posypaną dodatkowo pyłem węglowym. Jedynym akcentem odstającym od wszechogarniającej ciemności był rozświetlony białą sześcian, stojący na środku pomieszczenia niczym ołtarz. Stróżka światła przedostającego się przez szparkę w oknie zwracała uwagę widza na białą linię rysującą się na płytach podłogi. Odzwierciedlała ona zarys owego sześcianu po rozłożeniu go na płaszczyźnie. Ten niepozorny rysunek stanowił jednocześnie dyskretną aluzję sugerującą możliwość otwarcia pudła. Nikt bowiem nie wiedział, że w środku kryje ono swojego twórcę.

Z kolei podczas performance *Away from Huys (Z dala od Huys)* artysta chował się kolejno w każdym z pokoi starego budynku Huys van Winckel, przekształconego obecnie w centrum kulturalne. Każda z jego kryjówek była rejestrowana na fotografii i pokazywana w formie slajdu jako część instalacji zaaranżowanej w łazience budynku. Jediną lokalizacją jakiej brakowało na fotografiach, była kryjówka znajdująca się w samej łazience. Można upatrywać w tym działaniu rodzaju gry, dowcipu, który artysta sprawia widzowi, wciągając go do zabawy w chowanego. Jednocześnie jednak nigdy nie dochodzi do bezpośred-

niej interakcji między twórcą a odbiorcą. Ten ostatni cały czas podąża za wyznaczonymi punktami, ścieżką kontrolowaną przez twórcę. Przybliża on odbiorcę do swego obszaru, jednak nigdy nie dopuszcza do zredukowania dystansu pozwalającego na współegzystowanie i współdziałanie na równym poziomie.

Ambiwalentna jest w tych pracach pozycja zarówno artysty, jak i odbiorcy – ten pierwszy bowiem z jednej strony wyznacza reguły, z drugiej często pozornie sam pada ich ofiarą, ograniczając i obezwładniając siebie samego, jak to miało również miejsce w pracy pt. *1 Kind (1 Rodzaj)*. Seria fotografii o rozmiarach 52x52x52 cm (odpowiadających faktycznym wymiarom instalacji) ukazywała nagiego artystę, dosłownie wciśniętego w sześć kolejnych pudeł, które ledwo mieściły jego ciało ułożone w embrionalnej pozycji. W tej pracy artysta redukuje granice własnego terytorium do minimum. Zakleszczony pomiędzy ścianami sześcianu, powykęcany w konwulsyjnych pozach, uwięziony na własne życzenie, ogranicza swoją egzystencję do ścian niewielkiego kartonu, wyobcowuje się z jakiegokolwiek kontekstu, izoluje. Być może ta opresyjność jest metaforą relacji artysty i instytucji, w której prezentuje swoją twórczość (*cube* czyli sześcian może przywoływać konotacje z pojęciem *white cube* odpowiadającym koncepcji galerii sztuki jako białego, zobiektywizowanego pomieszczenia, „przestrzeni zerowej”, „prześniętej świadomości”, „nieskończenie powtarzalnej”).³⁸ Z drugiej strony może to zostać odczytane jako próba wyznaczenia granic własnego terytorium dla nie do końca zrozumiałych, lecz intensywnie zrytualizowanych działań, w których odnajdujemy pierwiastek magiczny, czyniący z artysty swego rodzaju szamana. Wtedy to on pociąga za przysłowiowe sznurki, jako ten, który zbliżył się do wiedzy niwelującej egzystencjalny niepokój, poprzez wprowadzanie rytuałów w pierw rozbijających, a finalnie porządkujących rzeczywistość poddawaną ciągłym zmianom, wytrącającym z poczucia bezpieczeństwa i równowagi.³⁹

Te marginesy egzystencji, wdrażane i praktykowane przez artystę, prowadzą nas z kolei do teorii Foucaul-

ta, zgodnie z którą jednostki wybitne, indywidualne to te, które pozostają właśnie na obrzeżach norm: „W systemie dyscyplinarnym dziecko jest bardziej zindywidualizowane niż dorosły, człowiek chory bardziej niż zdrowy, szaleniec i przestępca bardziej niż normalny i praworządny.”⁴⁰ Twierdzenia francuskiego filozofa mogłyby stanowić dobry asumpt do dalszych rozważań nad naturą autorefleksji twórczej, a także roli artysty jako sprawcy, jednocześnie noszącego status „obcego”, wyobcowanego. W wielu społecznościach obcego traktuje się jako istotę świętą, obdarzoną wielkim potencjałem magiczno-religijnym i nadnaturalnymi zdolnościami czynienia zła lub dobra.⁴¹ W wielu społecznościach także osoby odstające od normy stają się obiektem działań zmierzających do ich znormalizowania, zdyscyplinowania. To przywodzi nas w końcu do pracy, jaką Wannes Goetschalckx wykonał dla Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia podczas miesięcznej rezydencji w Gdańsku na początku 2017 roku. W ramach akcji pt. *Stuck (Uwięziony)* artysta zbudował w przestrzeni galerii labiryntową konstrukcję. Konstrukcję, trzeba podkreślić, opresyjną mimo swojej białej, czystej i minimalistycznej z pozoru formy (o opresyjności świadczy z resztą sam tytuł pracy). Cały mozolny proces obudowywania się kolejnymi ściankami działowymi wewnątrz galerii sztuki artysta fotografował i rejestrował na bieżąco kamerami. Ponadto, performance pozostawał cały czas dostępny dla widzów, którzy byli zaproszeni do odwiedzania galerii w celu obserwowania artysty ze specjalnych stanowisk. Odnosi się wrażenie, że zanim indywidualność artystyczna osiągnie kolejny pułap poznania, twórca pragnie poddać się dobrowolnie rytuałowi przejścia przez system uprzedmiotowienia, ujarzmienia, poprzez podleganie regularnej, zaplanowanej obserwacji i kontroli, którą sam inicjuje. Nie sposób także w tej koncepcji performatywnego działania nie dostrzec echa benthamowskiego panoptikonu, będącego z jednej strony maszyną do tresowania oraz sprawowania władzy i kontroli nad jednostką, a z drugiej strony sposobem zapewnienia jej porządku i bezpieczeństwa. Mamy tu sytuację, w której panoptikon jawi się jako „rękojmia ładu”,

gdzie nadzór doprowadzony jest do granicy wytrzymałości jednostki.⁴² A jednocześnie następuje przewrotne odwrócenie ról – to wszak sam artysta dobrowolnie poddał się nadzorowi, zabudował się w labiryncie pod stałym okiem widza. Zaś nadzorującym, obserwującym, a więc trzymającym władzę jest odbiorca sztuki. Ale czy na pewno?

Tu znów mamy do czynienia z dwoma aspektami. Pierwszy to procesualność. Artysta czyni z procesu budowania instalacji rytuał sam w sobie. Performance trwa, dopóki trwa proces konstrukcji. Po jego ukończeniu, instalacja zostaje zniszczona, proces może zostać rozpoczęty od nowa. Tu znów przychodzi na myśl postać Syzyfa. Artysta podejmuje wysiłek, którego zakończeniem będzie zniszczenie efektu całomiesięcznej pracy. Kamień spada spod wierzchołka. Syzyf będzie musiał wepchnąć go tam na nowo. Według interpretacji Camusa, Syzyf jest zwycięzcą, bo wie, że nazajutrz ponownie podejmie trud skazany na niepowodzenie i godzi się z tym: Ponadto cały czas trzeba pamiętać, że performance odbywa się w przestrzeni galerii sztuki, która z jednej strony ogranicza i zamyka sztukę w białym sześcianie, z drugiej jednak to artysta jest w niej siłą sprawczą i kontrolującą zachodzące procesy. Jednocześnie *Stuck* to performance o charakterze zrytualizowanym. Odpowiada to funkcji współczesnych instytucji kultury stanowiących nowy świecki odpowiednik miejsc dla rytuałów religijnych, kontemplacji, o czym pisała Maria Popczyk, cytując między innymi Gombricha czy Giddensa. Ten ostatni z resztą, jak twierdzi Popczyk, zauważa zanik rytuału u człowieka nowoczesnego, co pozbawia go odniesienia do mocy kosmicznych i zdarzeń magicznych, które zawdzięcza kultywowaniu tradycji i rytuałów.⁴³ Interwencje artystyczne stanowią w tym przypadku obszar działań przywracających te wartości na wielorakie sposoby.

Jednym z nich jest konwencja gry, która jak już to zostało wspomniane, stanowi niejednokrotnie punkt wyjścia działań Wannesa Goetschalckxa. Artysta częstokroć buduje performatywne instalacje o charakterze site-specific, pozornie gotowe do interakcji,



natomiast niedostarczające ani jasnych zasad, ani informacji co do zamierzonego czasu jej trwania i intensywności. W serii performatywnych działań pod nazwą *Games (Gry)*, artysta przekształca wybrane pomieszczenia wystawiennicze, dostosowując je do (rzekomego) konceptu danej gry. Na przykład wykłada podłogę zielonym materiałem przypominającym trawę na polu golfowym, przetykając ją gdzieś tam płotkami, które zamiast wprowadzać logiczne podziały i wyznaczać tory, komplikują przestrzeń i zacierają sens potencjalnych zasad interakcji. Innym razem wypełnia wnętrze bezbarwnymi balonami, które próbuje wpasować w geometryczne drewniane konstrukcje. To znów na jednym z korytarzy galerii buduje tor z przeszkodami, które następnie sam burzy, wjeżdżając w nie z impetem na wózku służącym do przewozu prac na terenie muzeum bądź galerii. Te absurdałne zabiegi o cechach zabawy, jednocześnie budzące lekki niepokój przez swoją ambiwalentność, powtórzone zostaną w licznych obiektach Wannesa Goetschalckxa. *Almostable* to stolik zbudowany z trzech nóg oraz młotka wstawionego w miejsce czwartej. Z kolei *Reading* to lampa, która w dwojaki sposób może towarzyszyć czytaniu – bądź do momentu wypalenia się żarówki, bądź poprzez wybicie dziury w ścianie w celu uzyskania prześwitu niezbędnego do kontynuowania czytania, jako że trzonkiem lampy jest młotek. Ironiczność i absurdałność tychże dziwnych przedmiotów dodatkowo podkreślają ich tytuły. *Prawie stół (Almostable)* sugeruje prawdziwe przeznaczenie i proveniencję przedmiotu, do którego nawiązuje instalacja, będąc zaledwie jego kuriozalnym, pokracznym wariantem, udając rzeczywisty przedmiot, jednakże w dość nieudolny (a może twórczy i kreatywny?) sposób. *Czytanie (Reading)* nie pozostawia wątpliwości co do funkcji dziwnego lampo-młotka. Obiekty te można nazwać, za Krzysztofem Pomianem, semioforami we współczesnej przestrzeni sztuki, gdyż podobnie do swoich odpowiedników znajdujących się w tradycyjnych kolekcjach gromadzących kurioza obok dzieł sztuki, także i one jako przedmioty artystyczne prezentowane w galerii, są kompletnie bezużyteczne, pozbawione swojej pierwotnej roli,

a jednocześnie „reprezentują sferę niewidzialną”, o której wiedzę posiada sam artysta.⁴⁴ Tworzy on tym samym rodzaj „sytuacji muzealniczej”, o której pisał Wojciech Gluziński, mającej na celu, po pierwsze, zwrócenie uwagi widza na obiekt jako rodzaj znaku, po drugie zaś przemienienie tego obiektu „z rzeczy fizycznej w symboliczną”, manifestującą w ramach zaaranżowanej ekspozycji muzealnej lub galeryjnej „pewien szczególny stosunek człowieka do rzeczywistości”.⁴⁵ Pozorna użyteczność i interaktywność tych udających prawdziwe sprzęty obiektów umieszczonych w galerii sztuki, czyni z nich przedmioty eksperymentalne, zaś z galerii przestrzeń laboratoryjną „gdzie sztuka przewyższa estetyczną izolację, a teoretyczna działalność artystów sprawia, że w jej obrębie dzieła sztuki wyznaczają, w jaki sposób dochodzimy do sztuki i w jaki sposób z nią obcujemy.”⁴⁶ Upatruję w tych działaniach znów zabiegów zmierzających do rytualizacji przestrzeni twórczej, w celu poddania jej wnikliwej analizie, prowadzącej do uzyskania wiedzy.

O dziwo jednak Wannes Goetschalckx, absurdałnie i na przekór nowoczesności, nie używa nowych technologii do tworzenia swoich nietypowych obiektów, ale tkwi uporczywie przy tradycyjnych narzędziach i metodach, które stanowią fundament jego eksperymentów. Na przykład w ramach pracy *Into the Woods (W lasach)* artysta przekształca pomieszczenie performance w drewnię o charakterze totalnym – na środku i po bokach składowane są różnego rodzaju drewniane elementy, których ciągle przybywa, a wszystkie one są wycinane za pomocą maszyny, także wykonane z drewna. Ta repetycja, bazująca na swojej tautologii, sprowadza każde działanie w obrębie tak zaaranżowanej przestrzeni do rangi absurdu. Jednocześnie zwraca tym samym uwagę na jego naturę, procesualność i celowość. Można przytoczyć w kontekście tej pracy twierdzenie Baudrillarda i odczytać ją jako kolejny manifest przeciwko otepiałej kulturze masowej konsumpcji: „Rozwój mediów jest właśnie tym fascynującym zjawiskiem, które nie szuka już jakiegokolwiek znaczenia, które ostatecznie zawiesza znaczenie w otchłani (*en abyme*) i w pew-

nym typie proliferacji. Tak, jest to coś, co natychmiast neutralizuje znaczenie poprzez nadmiar dyfuzji. (...) Od tego miejsca wszystko to, co pozostaje, to pewien rodzaj 'bezpłodnej' pasji, ogłupienie w obliczu zmieniających się sekwencji obrazów, zdarzeń, przekazów, itp. które nie mają już żadnego znaczenia, ponieważ nie ma czasu [na znaczenie]."⁴⁷

Rzeczywiście, w pewnym sensie można wyżej opisane interwencje i obiekty odczytywać w kategoriach Baudrillardowskiego *simulacrum*, w którym „nieuniknione okazuje się więc zatarcie granicy pomiędzy tym, co rzeczywiste, a tym, co pozostaje obrazem.”⁴⁸ Innym artystą, który w podobnie ironiczny i absurdalny sposób rozprawia się z rzeczywistością konsumpcyjną, jest japoński twórca Shimabuku. Jego poetyckie konstrukty, między którymi odnajdziemy na przykład tasak z tradycyjną drewnianą rączką, na której zatknięto ostrze wykonane z nowoczesnego Ipada (*Sharpening a MacBook Air / Ostrzenie MacBooka Air*), motywują na sposób surrealistyczny do zastanowienia się nad biegiem i kierunkiem historii ludzkości, poprzez przywoływanie archaicznych metod i narzędzi, a następnie zestawianie ich z nowoczesnymi urządzeniami, w ramach swego „muzeum życia codziennego”.⁴⁹ W końcu przecież przytaczany tu Bauman mówił o kulturze postmodernistycznej jako kulturze mozaikowej, o grze kawałkami, „resztkami tego, co zostało zniszczone,” jako antidotum na pędzący postęp, jako sposób odwołania się i ponownego przywołania przeszłej kultury, z której powstaliśmy.⁵⁰ Ta cykliczność działań, stanowiąca istotę pojmowania czasu oraz dziedzictwa kulturowego, z którego czerpią artyści, nieuchronnie uwypukla aspekt powtarzalności, tak charakterystycznej nie tylko dla wszelkiego rodzaju rytuałów, ale także dla wielokrotnie przywoływanego w tym tekście starożytnego mitu.

Jest więc Wannes Goetschalckx Syzyfem dwudziestego pierwszego wieku, uwięzionym w panoptikonie rzeczywistości, usiłującym z resztek kultury stworzyć jakości artystyczne na bazie symboli utrwalonych w dziedzictwie naturalnym i kulturowym

człowieka. Czy ten Syzyf jest szczęśliwy? Z pewnością wytrwale eksperymentuje, aby osiągnąć wiedzę, którą zongluje niczym sztukmistrz. Jest rodzajem Jokera, o niebywalej wnikliwości sprowadzonej do detalu, tak przecież istotnego, a tak często bagatelizowanego w codziennej egzystencji. Jokera, realizującego „refleksyjny projekt »ja«” zmierzający do zdefiniowania własnej tożsamości w posttradycyjnym porządku nowoczesności.⁵¹ Jokera, bawiącego się z odbiorcą w gry bez zasad, w gry-eksperymenty, które bynajmniej nie dostarczają ani prawd ani objawień, w myśl tego, że „sztuka jest po to, żeby konstruować kolejne gry” nie zaś po to, by pouczać czy coś wyjaśniać.⁵² Na tym polega syzyfowy trud artysty, którego misją jest praktykowanie procesu bez widoków na jego jednoznaczne zakończenie. Wpisuje się to przecież w specyfikę dziedziny, w ramach której artysta tworzy i komunikuje się z odbiorcą, w myśl tego, co pisał Jan Białostocki, iż celem sztuki, pozostającej w obrębie humanistyki, jest nieustający „opis i interpretacja działań ludzkich i ich wyników”.⁵³

Przypisy

- ¹ Karol Sienkiewicz, „Biennale Sztuki w Wenecji 2017. 120 indywidualności i wszechobecny eskapizm,” *Gazeta Wyborcza*, dostępny 11.08.2017, <http://wyborcza.pl/7,112588,21847100,biennale-sztuki-w-wenecji-2017-120-indywidualnosci-i-wszechobecny.html>.
- ² Gaby Reucher, Katarzyna Domagała, „documenta 14: Wystawa dla każdego,” *Deutsche Welle*, dostępny 20.08.2017, <http://www.dw.com/pl/documenta-14-wystawa-dla-ka%C5%BCdego/a-39122232>.
- ³ Zygmunt Bauman, „O znaczeniu sztuki i sztuce znaczenia myśli parę,” w *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. Grzegorz Dziamski (Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1996), 133.
- ⁴ Elżbieta Rybicka, cytując Tomasza Szudlarka zwraca uwagę na „renesans lokalności, małych ojczyzn” jako istotny czynnik w dyskursie o odbudowie demokracji oraz rekonstrukcji tożsamości „wyczerpanej konfliktami w sferze dotychczasowych, szerszych identyfikacji.” Elżbieta Rybicka, „Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych),” w *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski i Ryszard Nycz (Kraków: Universitas, 2012), 482.
- ⁵ Albert Camus, *Mit Syzyfa i inne eseje*, tłum. Joanna Guze (Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, 2004), 65nn.
- ⁶ Guy Rewenig, „A Toothpick Madman,” dostępny 05.08.2017, <http://www.wannesgoetschalckx.com>.
- Tłum. z niem. Victor Dewsbery.
- ⁷ Anetti Laitinen (strona domowa), dostęp 25.08.2017. <http://www.anttilaitinen.com>.
- ⁸ Maria Janion, red., *Günter Grass i polski Pan Kichot* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1999), 29.
- ⁹ Jacques Derrida, *Marginesy filozofii*, tłum. Adam Dziadek, Janusz Margański i Paweł Pieniążek (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2002), 7-8.
- ¹⁰ Ibidem, 14.
- ¹¹ Arnold van Gennep, *Obrzędy przejścia*, tłum. Beata Biały, wstęp Joanna Tokarska-Bakir (Warszawa: PIW, 2006), 8.
- ¹² Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (Berkeley, Los Angeles, CA: California University Press, 1999), 87.
- ¹³ Van Gennep, *Obrzędy przejścia*, 14.
- ¹⁴ Michel Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. Tadeusz Komendant (Warszawa: Aletheia – Spacja, 1993), 231-2.
- ¹⁵ Van Gennep, *Obrzędy przejścia*, 150.
- ¹⁶ Foucault, *Nadzorować i karać*, 245.
- ¹⁷ Maria Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych. Artefakty przyrody i dzieła sztuki* (Kraków: TAIWPN Universitas, 2008), 140.
- ¹⁸ Krzysztof Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż-Wenecja XVI-XVIII wiek*, tłum. Andrzej Pieńkos (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2012), 51.
- ¹⁹ Zdzisław Żygulski Jr., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa* (Warszawa: PWN, 1982), 79.
- ²⁰ Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych*, 93.
- ²¹ Jean Baudrillard, „Gra resztkami. Wywiad z Jeanem Baudrillardem przeprowadzony przez Salvatore Mele i Marka Titmarsh,” w *Postmodernizm a filozofia*, red. Stanisław Czerniak i Andrzej Szahaj (Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 1996), 226.
- ²² Barbara Wolek-Kocur, „Człowiek między mediami. O ponowoczesnych doświadczeniach intermedialności,” w *Konteksty intermedialności*, red. Maria Popczyk (Katowice: Wyższa Szkoła Zarządzania Ochroną Pracy, 2013), 93.
- ²³ Christine Macel, „Shimabuku,” w *Biennale Arte 2017, Viva Arte Viva, Short Guide* (La Biennale di Venezia, 2017), 105. Kat. wyst.
- ²⁴ Baudrillard, „Gra resztkami,” 226-228.
- ²⁵ Anthony Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. Alina Szulżycka (Warszawa: PWN, 2012), 16.

²⁶ Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych*, 224.

²⁷ Jan Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych* Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo PAN, 1980), 12.

Bibliografia

Anetti Laitinen (strona domowa). Dostęp 25.08.2017. <http://www.anttilaitinen.com>.

Baudrillard, Jean. „Gra resztkami. Wywiad z Jeanem Baudrillardem przeprowadzony przez Salvatore Mele i Marka Titmarsh.” W *Postmodernizm a filozofia*, red. Stanisław Czerniak i Andrzej Szahaj, 203–228. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 1996.

Bauman, Zygmunt. „O znaczeniu sztuki i sztuce znaczenia myśli parę.” W *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. Grzegorz Dziamski, 129–138. Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1996.

Białostocki, Jan. *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo PAN, 1980.

Camus, Albert. *Mit Syzyfa i inne eseje*. Tłum. Joanna Guze. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, 2004.

Derrida, Jacques. *Marginesy filozofii*. Tłum. Adam Dziadek, Janusz Margański i Paweł Pieniążek. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2002.

Foucault, Michel. *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Tłum. Tadeusz Komendant. Warszawa: Aletheia – Spacja, 1993.

Gennep, Arnold van. *Obrzędy przejścia*. Tłum. Beata Biały. Warszawa: PIW, 2006.

Giddens, Anthony. *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Tłum. Alina Szulżycka. Warszawa: PWN, 2012.

Janion, Maria, red. *Günter Grass i polski Pan Kichot*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1999.

Macel, Christine. „Shimabuku.” W *Biennale Arte 2017, Viva Arte Viva, Short Guide*, 105. La Biennale di Venezia, 2017. Kat. wyst.

O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley, Los Angeles, CA: California University Press, 1999.

Pomian, Krzysztof. *Zbieracze i osobliwości. Paryż-Wenecja XVI-XVIII wiek*. Tłum. Andrzej Pieńkos. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2012.

Popczyk, Maria. *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych. Artefakty przyrody i dzieła sztuki*. Kraków: TAIWPN Universitas, 2008.

Reucher, Gaby i Domagała, Katarzyna. „documenta 14: Wystawa dla każdego.” *Deutsche Welle*, 20.08.2017, <http://www.dw.com/pl/documenta-14-wystawa-dla-ka%C5%BCdego/a-39122232>.

Rewenig, Guy. „A Toothpick Madman.” 05.08.2017, <http://www.wannesgoetschalckx.com>.

Rybicka, Elżbieta. „Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych).” W *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski i Ryszard Nycz, 471–490. Kraków: Universitas, 2012.

Sienkiewicz, Karol. „Biennale Sztuki w Wenecji 2017. 120 indywidualności i wszechobecny eskapizm.” *Gazeta Wyborcza*, 11.08.2017, <http://wyborcza.pl/7,112588,21847100,biennale-sztuki-w-wenecji-2017-120-indywidualnosci-i-wszechobecny.html>.

Wolek-Kocur, Barbara. „Człowiek między mediami. O ponowoczesnych doświadczeniach intermedialności.” W *Konteksty intermedialności*, red. Maria Popczyk, 87–102. Katowice: Wyższa Szkoła Zarządzania Ochroną Pracy w Katowicach, 2013.

Żygulski Jr., Zdzisław. *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*. Warszawa: PWN, 1982.

ENGLISH SUMMARY

Marta WRÓBLEWSKA

WANNES GOETSCHALCKX - A TWENTY FIRST CENTURY SISYPHUS STUCK IN THE PANOPTICON OF REALITY

In response to the discussion concerning the role and meaning of art that has been intensified due to the two most relevant events in the art world organized in 2017, i.e. the Biennale of Art in Venice and Documenta in Athens and Kassel, a solution in between the tendencies represented by those two is proposed. This can be referred to as existential art, since its main area of concern is man within the surrounding world, as opposed to the world that surrounds the man. This man is very often the artist, presenting himself many times as an absurd protagonist. He does not get too involved in politics, neither does he create his art according to the rules of beauty, goodness and truth. He rather looks very closely at everyday objects, invents logical structures, builds constructions in which he endeavours to find his own place within the reality surrounding him. This place seems to be here and now, occupying a very small, personal territory that forms a microcosm for his activities and interventions, constituting a parable of the whole world. He is very much alike the mythical Sisyphus who is dedicated to performing a task doomed to eternal repetition.

The above creative attitude is analysed using the example of the artistic practice of the Belgian artist - Wannes Goetschalckx, who this year was visiting the Łaźnia Centre for Contemporary Art in Gdańsk in order to produce a month-long performance connected with his residency there. The artist is presented as a twenty first century Sisyphus stuck in the panopticon of reality, trying to construct artistic qualities out of the vestiges of culture, based on the symbols rooted in the natural and cultural heritage. His art is a persistent experiment, aiming at gaining knowledge concerning life, man, and the relation which binds them, constituting human existence. The artist applies an array of media to the reaching of his goal, on the one hand playing games with no rules, games-experiments with the viewers, and on the other hand delineating his own, highly ritualised territory, as an area of laboratorial practices, many a times involving himself as the main protagonist. This creative activity constitutes a long-term process whose mission is to incorporate various artistic practices, however with no views for their explicit ending, thus reminding us of the never-ending toil of Sisyphus.

**AICA POLISH SECTION LETTER
OF PROTEST AGAINST THE DRAFT BILL
OF THE AMENDED ACT ON THE INSTITUTE
OF NATIONAL REMEMBRANCE
(HOLOCAUST LAW)**

LIST OTWARTY ZARZĄDU SEKCJI POLSKIEJ
AICA W SPRAWIE NOWELIZACJI USTAWY O IPN
Z DNIA 26 STYCZNIA 2018 R

<http://aica.sztuka.edu.pl/lisy>

Warsaw, 31 January 2018

We hereby protest against the draft bill of the Amended Act on the Institute of National Remembrance, passed by the Sejm of the Republic of Poland on 26 January 2018. In particular, we oppose the wording of the added Article 55a. 1, which stipulates that:

*“Whoever publicly and contrary to the facts attributes to the Polish Nation or to the Polish State responsibility or co-responsibility for the Nazi crimes committed by the German Third Reich, as specified in Article 6 of the Charter of the International Military Tribunal - Annex to the Agreement for the prosecution and punishment of the major war criminals of the European Axis, executed in London on 8 August 1945 (Journal of Laws of 1947, item 367), or for any other offences constituting crimes against peace, humanity or war crimes, or otherwise grossly diminishes the responsibility of the actual perpetrators of these crimes, shall be liable to a fine or deprivation of liberty for up to 3 years. The judgment shall be communicated to the public.”**

We firmly believe that the Amended Act on the Institute of National Remembrance poses a threat to the freedom of public debate concerning the dark sides of Polish history in the 20th century (particularly those related to the Holocaust, such as *szmalcownictwo* – extortions and blackmailing of Jews in hiding), restricts academic research and dissemination of knowledge, and amounts to censorship, particularly in the area of education, but also in the sphere of artistic and cultural practices. It contributes to the pressure exerted on artists, curators, art critics, scholars, journalists and teachers, and above all – it results in manipulations of historical truth.

We utterly oppose any manifestations of anti-Semitism, racism and xenophobia.

Board of the Polish Section of the
International Association of Art
Critics AICA

* <http://ms.gov.pl/pl/informacje/news,10368,nowelizacja-ustawy-o-ipn--wersja-w-jezyku.html>

Warszawa, 31.01.2018

Protestujemy przeciwko projektowi nowelizacji ustawy o Instytucie Pamięci Narodowej, przyjętemu przez Sejm w dniu 26.01.2018, zwłaszcza przeciwko brzmieniu dodanego art. 55a ust.1, który przytaczamy poniżej:

„Art. 55a. 1. Kto publicznie i wbrew faktom przypisuje Narodowi Polskiemu lub Państwu Polskiemu odpowiedzialność lub współodpowiedzialność za popełnione przez III Rzeszę Niemiecką zbrodnie nazistowskie określone w art. 6 Karty Międzynarodowego Trybunału Wojskowego załączonej do Porozumienia międzynarodowego w przedmiocie ścigania i karania głównych przestępców wojennych Osi Europejskiej, podpisanego w Londynie dnia 8 sierpnia 1945 r. (Dz. U. z 1947 r. poz. 367), lub za inne przestępstwa stanowiące zbrodnie przeciwko pokojowi, ludzkości lub zbrodnie wojenne lub w inny sposób rażąco pomniejsza odpowiedzialność rzeczywistych sprawców tych zbrodni, podlega grzywnie lub karze pozbawienia wolności do lat 3. Wyrok jest podawany do publicznej wiadomości.”

Uważamy, że nowelizacja ustawy o IPN godzi w wolność debaty publicznej na temat ciemnych stron polskiej historii XX wieku (zwłaszcza tych powiązanych z Zagładą Żydów, takich jak m.in. szmalcownictwo), ogranicza badania naukowe i ich popularyzację, w końcu prowadzi do cenzury, szczególnie w przestrzeni edukacji, ale również praktyk artystycznych i kulturowych. Sprzyja naciskom na artystów, kuratorów, krytyków sztuki, naukowców, dziennikarzy i nauczycieli, a przede wszystkim prowadzi do manipulacji historyczną prawdą.

Z całą mocą sprzeciwiamy się również wszelkim przejawom antysemityzmu, rasizmu i ksenofobii.

Zarząd Sekcji Polskiej
Międzynarodowego Stowarzyszenia
Krytyków Sztuki AICA