

Kolekcja (nie)możliwa. Performansy, procesy i interwencje artystyczne w zbiorach Galerii Bunkier Sztuki

„Muzealiami są rzeczy ruchome i nieruchomości stanowiące własność muzeum i wpisane do inwentarza muzealiów” – te słowa zaczerpnięte z *Ustawy o muzeach* trafnie wskazują, w jaki sposób tradycyjnie są pojmowane instytucjonalne kolekcje. Poza koniecznością odnotowania ich w księgach inwentarzowych, podstawą jest ich materialny charakter – to zazwyczaj stabilne artefakty, których parametry – takie jak wymiary czy surowce – można obiektywnie określić. Ze swej natury poddają się one również różnym próbom archiwizacji, w tym digitalizacji – można je dokładnie sfotografować lub zeskanować, przedstawić w postaci trójwymiarowego modelu. Co jednak z mniej materialnymi formami, które wyłamują się z przytoczonej ustawowej definicji?

Problem ten nabiera istotnego znaczenia w kontekście zbiorów sztuki współczesnej. Już od lat 60. XX wieku można w niej zaobserwować odejście od dzieł rozumianych jako trwałe, fizycznie istniejące obiekty na rzecz dowartościowania samej idei (konceptu) i procesu twórczego. Nie oznacza to bynajmniej, że artystki i artyści całkowicie zarzucają historyczne techniki, takie jak malarstwo, grafikę czy rzeźbę; niejednokrotnie nawet konceptualnym w założeniu pracom nadają nader realne i fizyczne nośniki. Jak odnotował bowiem Sol LeWitt w *Stwierdzeniach o sztuce konceptualnej* (1969),

„Ponieważ nie istnieje forma z natury swej lepsza od innych, artysta może posługiwać się wszystkimi formami, od wyrażeń słownych (pisemnych bądź ustnych) po rzeczywistość materialną, na równi”^[1].

Wielu twórców pragnie jednak programowo zredukować materialne ślady swej aktywności. Celowo nie przewidują oni ustalonej, niezmiennej formy trwania dzieła, lecz dopuszczają jej różnorodne mutacje, które dostosowują się do zmieniających się okoliczności i otoczenia. Inicjują zdarzenia, które winny być cyklicznie odtwarzane – istotna jest tu jednak sama repetycja czynności, a nie taki czy inny jej efekt. Mogą też wybierać rozwiązania, w których dzieło w ogóle zanika po dokonaniu się zaplanowanego działania. Innymi słowy, zmieniają perspektywę jako twórcy: na pierwszy plan wysuwa się idea i artystyczne działanie, a nie jej forma i finalna realizacja.

Konceptualizacja dzieła jest bezsprzecznie atrakcyjna dla współczesnych artystek i artystów, wprowadza jednak spory zamęt w ustalone praktyki kolekcjonerskie. Instytucje nastawione na gromadzenie i trwałą ochronę dziedzictwa nie bez problemów konfrontują się z przejawami zdematerializowanej kultury i sztuki, zwłaszcza z tymi, które oparte są na jednostkowym działaniu bądź procesie. Tego rodzaju dzieła – w szczególności performansy, procesy i interwencje artystyczne – wymykają się standardowym politykom opieki nad zbiorami. Może wręcz zdarzyć się, że zastosowanie do nich tradycyjnych kuratorsko-konserwatorskich procedur spowoduje zafałszowanie idei danego dzieła, zwłaszcza gdy ulotność jest wpisana w jego istotę.

Praktycznym przykładem przepracowywania tego rodzaju dylematów jest kolekcja Bunkra Sztuki. Gromadzona od lat 60. XX wieku, przez dziesięciolecia skupiała głównie obrazy, rzeźby i grafiki, do których od początku XXI stulecia zaczęły dołączać filmy wideo, fotografie i obiekty fotograficzne oraz instalacje. Przełom nastąpił w drugiej dekadzie wieku, kiedy instytucja postanowiła zmierzyć się z dziełami o zdarzeniowo-procesualnym charakterze. Podobnie jak wcześniej w przypadku twórców, tak i tu podstawą była zmiana sposobu myślenia – tym razem o samym przedmiocie kolekcjonowania, a także otwarcie się na wyzwania i nowe perspektywy oferowane przez pozornie kłopotliwe dzieła. Znaczącym atutem okazał się specyficzny status kolekcji Bunkra Sztuki – jest ona gromadzona przez instytucję kultury, która nie jest jednostką muzealną, nie podlega więc właściwym jej ograniczeniom i może wykazywać bardziej twórcze, eksperymentalne podejście do koncepcji tworzenia zbiorów.

Ową odmienność nastawienia najłatwiej jest zaobserwować na poziomie dzieł o performatywnym

charakterze, od dekad włączanych do publicznych kolekcji sztuki. Istotą performansów, spektakli czy akcji artystycznych jest zmierzenie się przez autorke/autora z kontekstem „tu i teraz”: czasem, przestrzenią, otoczeniem, własnymi ograniczeniami; dla widzów jest to zaś wejście w żywą relację z twórcą i bezpośrednie doświadczanie zmieniającej się sytuacji. Tymczasem dzieła performatywne są najczęściej nabywane do publicznych zbiorów w postaci dokumentacji fotograficznej bądź filmowej, autorskich opisów, szkiców, scenariuszy – a więc pewnych materialnych artefaktów, które przybliżają genezę i koncepcję zdarzenia bądź relacjonują jego przebieg, ale nie przekazują specyfiki samego związanego z nimi doświadczenia.

Mierząc się z tym problemem, Galeria postanowiła wypróbować odmienną strategię pozyskiwania performatywnych realizacji: w miejsce zakupu materiałów o archiwalnym charakterze postawiła na włączanie do kolekcji performansów czy akcji w momencie ich „dziania się”. Pierwszym krokiem było zamówienie nowego dzieła u samego twórcy: po kilkutygodniowym bądź kilkumiesięcznym okresie przygotowawczym następowała jego premiera w postaci samego wydarzenia; jego audiowizualna czy fotograficzna dokumentacja zyskiwała zaś status uzupełniający. To przewartościowanie priorytetów obrazuje nowa formuła opisu wprowadzona do ksiąg inwentarzowych Galerii – zamiast używanej wcześniej „dokumentacji performansu” zaczęto stosować „performans wraz z dokumentacją”, co lepiej oddaje sens pozyskanego dzieła już na poziomie słownym.

Na tej zasadzie częścią kolekcji Bunkra Sztuki stał się między innymi spektakl audiowizualny Zorki Wollny. Praca [*bez tytułu \(Trąbka do słuchania: kolekcja\)*](#) była rezultatem współpracy artystki z członkami Artystycznego Zespołu Estradowego Pieśni i Tańca Emerytów i Rencistów „Pogodna Jesień” z Krakowa oraz uniwersyteckiego chóru „Camerata” z Wieliczki. Kulminacją serii spotkań warsztatowych był publiczny występ, zrealizowany dwukrotnie w grudniu 2015. Rozgrywając się symultanicznie w różnych punktach podziemi Galerii, wymuszał na widzu decyzję, które wątki choreograficzno-muzycznej opowieści będzie on w danym momencie uważniej śledzić; sami wykonawcy nie uciekali zaś od pewnych elementów improwizacji zależnych od ruchów i emocji odbiorców. Dokumentacje fotograficzna i audiowizualna, stworzone odpowiednio przez Jacka Pierzchałę i Wojciecha Doroszuka, zostały natomiast zainscenizowane bez udziału publiczności – powstał w ten sposób zapis wyjściowej sytuacji, czyste libretto pozbawione przypadkowości generowanej przez widzów. Wollny nie zakładała przy tym możliwości powtórzenia spektaklu w tej samej formie z inną grupą uczestników – ma on zachować charakter jednorazowego wydarzenia.

Dla kolektywu Rafani stworzony do kolekcji Bunkra w 2015 roku performans [*bez tytułu \(O niewidzialnym\)*](#) stał się natomiast przyczynkiem do wypracowania formy dokumentacji odzwierciedlającej wrażenia doznawane przez widzów podczas samego wydarzenia. Ową spójność udało się osiągnąć dzięki nietypowej koncepcji samego performansu: publiczność, która dotarła do oficjalnie zapowiedzianej lokalizacji działania (Galerii), konfrontowała się jedynie z lektorem, odczytującym tekst instrukcji; artyści zaś, połączeni z nim telefonicznie, wykonywali opisywane czynności poza budynkiem wśród przypadkowych przechodniów. Również w powstałej dokumentacji sami artyści są nieobecni – odbiorcy śledzą jedynie część odbywającą się w przestrzeni Galerii, skupioną na postaci lektora, oraz przesuwający się tekst instrukcji. Reszta, podobnie jak podczas samego wydarzenia, pozostaje w sferze domysłów i wyobraźni.

Innym typem trudnych do kolekcjonowania dzieł są prace procesualne. Doświadczenia z nimi związane zainicjowała seria *Obrazy 2000*- Wojciecha Gilewicza, którą autor przekazał w 2012 roku w depozyt do kolekcji Bunkra Sztuki. Depozytariusze dzieła zobowiązani są do przemalowywania płócien w sześciomiesięcznych odstępach, każdorazowo według szczegółowej instrukcji, wpisanej do treści umowy depozytowej. Sam kontrakt został przy tym zawarty na czas nieokreślony, a przyczyną jego zerwania może być jedynie nieprawidłowe wypełnianie zobowiązań ze strony Galerii. Obrazy zmieniają zatem cyklicznie swój wygląd i zyskują następne warstwy malatury; kolejni użytkownicy powtarzają zaś te same czynności. W kontekście tego rodzaju procesualnych praktyk artystycznych ujawnia się powiększające się znaczenie opiekunek i opiekunów kolekcji: są oni nie tyle strażnikami dzieł, co ich animatorami.



Nieco inaczej
sytuacja
kształtuje się w
przypadku dzieł

Jaśmina Wójcik, *Uzdrowisko*, 2014, fot. Studio FilmLove, © wszystkie prawa zastrzeżone

zaprogramowanych przez autorki i autorów jako sekwencja konkretnych czynności, których rezultatem może być przemiana zachodząca w samym odbiorcy. Przykładem jest praca Jaśminy Wójcik *Uzdrowisko* (2013), która przewiduje wykonanie przez uczestników ściśle określonej serii fizycznych i duchowych ćwiczeń, mających doprowadzić do stanu odprężenia i zrelaksowania. Oczyszczający cykl działań wspierany jest pojawiającymi się w określonym układzie akcesoriami (m.in. specjalną odzieżą, kocami, notatnikami), elementami aranżacji (zmieniającym barwę kryształem z pleksi, roślinami, niecką z wodą) czy efektami wizualno-dźwiękowymi (filmami przedstawiającymi morze i góry); pełnią one jednak rolę służebną wobec wysłuchiwanego instrukcji. Proces rozwija się na poziomie wnętrza widza, a nie substancji dzieła. Paradoksalnie czyni go to mniej problematycznym z punktu widzenia kolekcjonerstwa: do jego aktywacji niezbędne są scenariusz oraz konkretne, fizycznie istniejące artefakty; sam jego postęp nie ma jednak przełożenia na sferę materii, poza nieuchronnym jej zużyciem i koniecznością wprowadzenia nowszych zamienników.

Atrakcyjne dla kolekcjonerstwa okazują się także często interwencje artystyczne. O ile założeniem nie jest jednorazowość danego działania, zazwyczaj istnieje możliwość jego powtórzenia na podstawie przygotowanej przez artystkę/artystę instrukcji. Sami twórcy coraz chętniej skłaniają się zresztą ku zachowaniu przede wszystkim ogólnych, koncepcyjnych wytycznych zamiast dookreślenia szczegółowych wskazówek realizacyjnych. Zależy im bardziej na oddaniu esencji danej interwencji niż posługiwaniu się konkretnym, niezmiennym scenariuszem.

Tego rodzaju swoboda działania ujawnia się w instalacji Andrisa Eglītisa z cyklu [*It Takes Imagination to Build Reality* \(2016\)](#). Złożona jest ona z serii trwałych malarskich i rzeźbiarskich komponentów oraz elementu wariacyjnego – interwencji w tkance architektonicznej. Podczas pierwotnej prezentacji dzieła w przestrzeni Galerii artysta zdecydował się wyeksponować zastany otwór ścienny, który odsłaniał strukturę muru, kable elektryczne i rury wentylacyjne. Interwencja ta nie stanowiła permanentnego elementu pracy, jednak w przypadku kolejnych jej odsłon w innych lokalizacjach konieczne stało się odszukanie analogicznej sytuacji architektonicznej i stosowne jej uwydatnienie jako części dzieła. Artysta nie dookreślił jaką formę ma ona przyjąć – istotny jest jedynie jej autentyczny, właściwy danemu miejscu charakter.

Podobny sposób myślenia można dostrzec w *Movements That Mattered* Marii Lobody (2015). Artystka inkrustowała ubytki betonowej fasady Galerii dziesiątkami półszlachetnych kamieni, symbolicznie zamieniając ją w fortecę skrywającą w swym wnętrzu drogocenne skarby sztuki. Interwencję można odtwarzać również w innych lokalizacjach na podstawie przekazanej przez artystkę instrukcji, która określa dokładnie typ półszlachetnych kamieni i sposób ich rozmieszczania w architektonicznej tkance.

Nieco inaczej rysuje się przypadek interwencji, które zakładają ingerencję w zastaną przestrzeń publiczną czy architekturę za pomocą dokładanych do niej autorskich obiektów. Najczęściej – z uwagi na ich zużywalność pod wpływem warunków pogodowych i czynnika ludzkiego – twórca poza oryginalnymi elementami przekazuje do kolekcji również szczegółowy projekt, pozwalający na ich ponowne wyprodukowanie.



Rozwiązanie takie przyjął Jan Hoelt w dedykowanej przestrzeni krakowskich Błoni interwencji [bez tytułu \(+48 XX XXX XXXX\)](#).

Maria Loboda, *Movements That Mattered*, 2015, fot. K.

Marszycka,

© wszystkie prawa zastrzeżone

Materialne komponenty dzieła – aluminiowy obiekt przypominający przeskalowany stojak rowerowy oraz kibicowskie szaliki z numerem telefonu – można w razie potrzeby odtwarzać według przekazanych wytycznych, a także ulokować w innej części parku (zachowując odległość minimum 10 metrów od asfaltowych ścieżek). Same dzieło może być również eksponowane w galeryjnej przestrzeni w postaci antydokumentacji złożonej z kilku artefaktów (fotografii, baneru z tekstem, szalika), które układają się w momentami fikcyjną relację o pracy.

Pozornie trudne do kolekcjonowania dzieła – takie jak performansy, procesy i interwencje artystyczne – mogą być zatem bez większych problemów włączane do publicznych zbiorów sztuki. Niezbędna jest tu przede wszystkim otwartość na nowe formuły artystycznej wypowiedzi, a także poszukiwanie alternatywnych rozwiązań, które pozwalają skutecznie opiekować się pracami istniejącymi na zasadzie zdarzenia bądź procesu. Zamawianie bezpośrednio u artystów nowych dzieł performatywnych, poszukiwanie nowych sposobów dokumentacji czy instrukcje artystyczne służące kolejnym odtworzeniom pracy stanowią jedynie część sposobów, dzięki którym opiekunowie współczesnych zbiorów sztuki mogą poszerzać ich granice o niespotykane wcześniej formy ekspresji. Nie ma zatem kolekcji niemożliwych – istnieją jednak kolekcje wymagające szczególnej troski.

Opracowanie: Anna Lebensztejn,

Ten utwór jest dostępny na [licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 3.0 Polska](#).

Zobacz wszystkie obiekty z kolekcji [Galerii Bunkier Sztuki dostępne na WMM](#).

[1] S. LeWitt, *Stwierdzenia o sztuce konceptualnej*, [w:] *Księga zmian*, red. A. Bargiel, L. Krawczyk, K. Siatka, M. Ziółkowska, tł. B. Bauer, Kraków 2018, s. 446-452.

Tagi: [przestrzeń publiczna](#), [licencje Creative Commons](#), [performans](#)