

Zorka Wollny, bez tytułu („Trąbka do słuchania: kolekcja”)



- Autor Zorka Wollny, fot. Jakub Pierzchała, wideo Wojciech Doroszuk
- Czas powstania 2015
- Wymiary wysokość: fotografii cyfrowej – 1200 px, szerokość: fotografii cyfrowej – 800 px, (16 szt.)
- Czas trwania wideo 10’51”
- Oznaczenie autorskie brak
- Numer inwentarzowy BS/1097
- Muzeum [Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki](#)
- Dostępność w magazynie
- Tematy [muzyka](#), [ciało](#), [pamięć](#), [sztuka współczesna](#)
- Technika [film wideo](#), [fotografia cyfrowa](#)
- Materiał [pliki cyfrowe](#)
- Data pozyskania 2015
- Prawa do obiektu Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki. Zakup zrealizowany w ramach

zadania „Pamiętanie. Kolekcja Bunkra Sztuki 2015”, dofinansowanego ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

- Prawa do wizerunków cyfrowych CC BY-ND 4.0 Uznanie autorstwa – bez utworów zależnych 4.0
- Digitalizacja Zorka Wollny (praca przekazana przez artystkę w wersji cyfrowej)
- Tagi [feminizm](#), [licencje Creative Commons](#), [sztuka współczesna](#), [pamięć](#), [spektakl](#), [performans](#), [imiona](#), [koncert](#), [Wirtualna Małopolska](#), [kobieta-artystka](#)

Twórczość Zorki Wollny sytuuje się pomiędzy teatrem, tańcem, muzyką i sztukami wizualnymi. W jej dorobku znajdują się wyróżniające się malarską wizją filmy wideo, koncerty oraz performanse choreograficzne angażujące licznych aktorów (często realizowane razem z Anną Szwajgier). W projektach, które nawiązują do formy audiowizualnego spektaklu, artystka wciela się w rolę reżyserki i producentki, zaprasza do współpracy muzyków, aktorów i tancerzy, pracuje z członkami lokalnych społeczności, klubami amatorskimi, grupami, które łączą wspólne zainteresowania. Zasadniczym elementem jej projektów jest przestrzeń: prace powstają w wyniku obserwacji zastanych warunków, jakie tworzy architektura miejsca, a także penetracji jej aspektów prywatnych, publicznych, instytucjonalnych. Oscylując pomiędzy poetycką atmosferą i krytycznym nastawieniem, Wollny podejmuje tematy feministyczne, afirmując stany kobiecości, kobiece wspólnoty i relacje. Interesują ją kody kulturowe utrwalające gesty i zachowania, a przyglądając się im i wcielając w projekty artystyczne, wyszukuje pomiędzy nimi szczeliny dające możliwość indywidualnej ekspresji.

Twórczość artystki postrzegana jest jako subtelnie subwersywna i artystycznie doniosła. Uzasadniając decyzję o przyznaniu jej Nagrody „Arteonu” w 2010 roku, przewodnicząca jury Magdalena Ujma pisała: „Zorka Wollny jest godną następczynią pierwszej fali artystek, która pojawiła się w Polsce po wielkiej przemianie ustrojowej w 1989 roku. Jest artystką niezwykle interesującą, a najważniejsze cechy jej działalności to: intelektualne ożywienie, ciekawość świata i nietuzinkowe traktowanie – zdawać by się mogło – oklepanych tematów, zamiłowanie do współpracy. Z tych właśnie powodów sztukę Wollny trudno zaszkladkować, bo artystka swobodnie przemieszcza się pomiędzy dyscyplinami, korzysta z inspiracji lekturami, zajmuje się teatrem, tańcem, muzyką. Zasadniczy dla niej jest kontakt z innymi ludźmi – rozmowy i przepływanie idei. Dotychczasowe interpretacje twórczości Zorki Wollny ujmują ją w kategoriach feministycznej dekonstrukcji patriarchalnych kodów zachowań czy też krytyki instytucji. Taki sposób patrzenia odejmuje jednak działalności Wollny jej wyjątkowość i aurę, jaką jest otoczona. Aurę tę tworzy wrażliwość artystki na wizualny aspekt rzeczywistości, jej empatia w stosunku do osób, które obserwuje, wyczerpanie na niuanse i pewną nienazywalną nawet jakość obrazu, atmosferę, przepływ emocji”^[1].

Spektakl audiowizualny *Trąbka do słuchania: kolekcja* powstał we współpracy z członkami Artystycznego Zespołu Estradowego Pieśni i Tańca Emerytów i Rencistów „Pogodna Jesień” z Krakowa oraz uniwersyteckiego chóru „Camerata” z Wieliczki. Występ, który dwukrotnie został zaprezentowany w trakcie wernisażu wystawy Endospory w Galerii Bunkier Sztuki zimą 2015 roku, poprzedzony był cyklem warsztatów przygotowawczych z uczestnikami. Stworzona wspólnie kompozycja miała formę otwartego libretta, opartego w dużej mierze na improwizacji i poświęconego zagadnieniu pamięci. Utwór powstał z inspiracji i w odniesieniu do konkretnych miejsc w Galerii, niedostępnych na co dzień dla zwiedzających, takich jak warsztat stolarski czy magazyn książek. Ich nowe, twórcze wykorzystanie stało się osią performansu. W warstwie treściowej koncert nawiązywał natomiast do książki José Saramago *Wszystkie imiona*, czerpiąc z niej koncept uwydatnienia imion, dat, numerów i miejsc osobiście ważnych dla uczestników projektu. Te elementy złożyły się na partyturę zbudowaną ze śpiewów, szeptów i innych dźwięków, którą artystka połączyła z elementami choreografii i wykorzystaniem zastanego wyposażenia pomieszczeń. Wkraczając w dziejący się na żywo proces, odbiorca stawał się częścią fizycznej i emocjonalnej konfiguracji. Jego obecność spotęgowała również wrażenie przypadku, sugerowane przez fragmentaryczne, rozmywające się formy spektaklu. Ślad ulotnego wydarzenia artystycznego, które w poetycki sposób zwracało uwagę na to, co na ogół niewidoczne, pomijane i niewypowiedziane, stanowi dziś jedynie dokumentacja fotograficzna oraz nastrojowy zapis audiowizualny.

Opracowanie: Joanna Terpińska, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, 
Ten utwór jest dostępny na [licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 3.0 Polska](#).

Zorka (Zofia) Wollny (ur. 1980) – performerka, autorka filmów wideo, malarka, kompozytorka. Ukończyła studia na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (2006), gdzie uzyskała także doktorat, jak również na Sabanci Universiteti (Stambuł, 2006). Wykładowczyni Akademii Sztuk Pięknych w Szczecinie. Dwukrotna stypendystka Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2004, 2008). Laureatka nagrody Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w 8. konkursie im. Eugeniusza Gepperta (2007). Uzyskała nominację do nagrody Spojrzenia Fundacji Deutsche Banku (2009) oraz dorocznie przyznawanej wybranemu artyście Nagrody „Arteonu” (2010). Stypendystka Włoskiego Ministerstwa Kultury (2007) i Cittadellarte Fondazione Pistoletto (2007). Autorka wystaw i projektów indywidualnych, takich jak: *Koncert na wysokie obcasy* (Uniwersytet Jagielloński, Kraków, 2004), *Mieszkam w IKEA* (sklep Ikea, Kraków, 2004), *Sabancı* (Galeria F.A.I.T., Kraków, 2005), *Muzeum* (CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2008; Muzeum Narodowe, Kraków, 2005), *Uciezka z kadru* (Galeria Starter, Poznań, 2008), *Sonata erozyjna* (Post Monument Sculpture Biennale, Carrara, 2010), *Oratorium na orkiestrę i chór mieszkańców Warszawy* (Warszawa, 2011), *Słopiewnie* (Jelenia Góra, 2010), *Czarna seria* (Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin, 2012), *Ofelie. Ikonografia szaleństwa* (Muzeum Sztuki, Łódź, 2012), *Collaborations* (Platan Gallery, Instytut Polski, Budapeszt, 2014), *Współprace* (Galeria Manhattan, Łódź, 2015). 2012), Wystawy zbiorowe w których brała udział to m.in.: *Dialog Loci* (Kostrzyn nad Odrą, 2004), *Eastern Lights* (Motorenhalle, Drezno, 2004), *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania* (Muzeum Sztuki, Łódź, 2006), *Points d’Impact* (Mottatom, Genewa, 2007), *No Borders – European Exhibition of Young Artists* (La Centrale Électrique, Bruksela, 2008), *5. Triennale Młodych* (Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko, 2008), *Piekło rzeczy* (Galeria Kronika, Bytom, 2009), *Podążaj za Białym Królikiem* (Bunkier Sztuki, Kraków, 2010), *East goes East* (Outpost Gallery, Norwich, 2010), *Dyfuzje współczesności* (CSW, Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2011), *You are here* (Turner Contemporary, Margate, 2011), *W stronę instytucji krytycznej* (Galeria Arsenał, Poznań, 2014), *Jazz and Experimental Music from Poland* (Istanbul, 2014), *Foreigners of Sound* (Instytut of Contemporary Art, Londyn, 2014), *Endospory* (Galeria Bunkier Sztuki, Kraków, 2015), *Midnight Show* (BWA Design, Wrocław, 2015), *Order* (Hilbert Raum Gallery, Berlin, 2016), *International Shakespeare Festival* (Gdańsk, 2016).. Od 2002 roku współtworzy Fundację 36,6. Mieszka i pracuje w Berlinie.

[1] [Nagrody ARTEonu](#) [dostęp 26.10.2018]

Wyjście z domu. Sztuka współczesnych artystek w kolekcjach małopolskich muzeów

Sztuka współczesnych artystek, prezentowana na portalu Wirtualne Muzea Małopolski, stanowi niewielki fragment kolekcji będących przedmiotem tego przedsięwzięcia. Kolekcji nie tylko muzealnych, ale i tworzonych przez galerie oraz centra kultury. Łączy je kryterium geograficzne: wszystkie zlokalizowane są w Małopolsce. Niniejsza prezentacja jest różnobarwnym wielogłosem kilkudziesięciu twórczyń. Trudno potraktować ich prace jako elementy jednej układanki. Złożenie ich w jednolity, przekonujący obraz nie jest możliwe, bo przecież kolekcje, z których pochodzą, są zróżnicowane: powstały z właściwych sobie założeń koncepcyjnych, we własnych celach i ramach czasowych.

Co łączy sztukę Jadwigi Sawickiej, zestawiającej w swoim malarstwie to, co tekstowe z tym, co cielesne (*OJCZYSTY / macierzysta*, *WYRODNA / niesławny*, oba płótna z obszerniejszej serii, 2012), z działalnością Małgorzaty Markiewicz, która w swoich realizacjach bada znaczenie folkloru dla budowania współczesnych tożsamości (*Wyliczanki*, 2005)? Co łączy rzeźbę Iwowskiej artystki z początku XX wieku, Luny Drexlerówny (*W łoży*, pocz. XX w.), z *Dziewczynką z chryzantemami* Olgi Boznańskiej

(1894), obrazem-ikoną, reprodukowanym niezliczoną ilość razy? Niewiele, jeśli nie nic. A jednak istnieje coś wspólnego, coś, co zostało określone w tytule mojego tekstu jako „wyjście z domu”. W tej metaforze mieści się droga kobiet do sztuki. Po pierwsze, w ogóle możliwość uprawiania sztuki przez kobiety, które kultura patriarchalna chciałyby widzieć zamknięte w domu, po drugie, profesjonalne wykształcenie, jakie mogą zdobywać na uczelniach artystycznych dopiero od stu lat.

Profesjonalne artystki pojawiły się w trakcie XIX wieku, jeszcze zanim kobiety zyskały możliwość oficjalnego studiowania na akademiach sztuk pięknych. Kształciły się prywatnie, u uznanych twórców, lub w szkołach oferujących kursy rysunku i malarstwa wyłącznie dla uczennic (np. kursy Baranieckiego w Krakowie). Te artystki, które znamy z wcześniejszych okresów, działały na zasadzie wyjątku. W Polsce zresztą stosunkowo wcześniej w porównaniu z innymi państwami, bo już w roku odzyskania niepodległości, kobiety zyskały możliwość studiowania na wyższych uczelniach. W czasie dwudziestolecia międzywojennego nastąpił prawdziwy rozkwit sztuki uprawianej przez kobiety: pojawiło się wiele artystek, niektóre z nich odnosiły znaczące sukcesy (Zofia Stryjeńska, Olga Niewska). Były wśród nich rzeźbiarki, architektki, tkaczki. Istniały stowarzyszenia artystek organizujące coroczne wystawy. W PRL-u straciły poczucie własnej odrębności, z powodu oficjalnie proklamowanego przez partię równouprawnienia. Twórczyń działało wiele, niekiedy z ogromnym sukcesem, jak Magdalena Abakanowicz. Znakomita większość jednak funkcjonowała zazwyczaj z boku, na marginesie, jako rodzaj uzupełnienia dla „prawdziwej” sztuki tworzonej przez mężczyzn. Po 1989 roku pojawiły się nowe roczniki artystek, które silnie zaznaczyły swoją obecność na scenie sztuki. Zaczęto mówić wtedy o nowym zjawisku – sztuce kobiet.

Dopiero w tamtym momencie pojawiła się krytyka dysponująca odpowiednimi narzędziami do analizy twórczości artystek. Zaczęto wydobywać je z cienia i pisać historię sztuki najnowszej ze względu na ich dokonania. Rozpoczął się związany z tym ruch publikacji i wystaw, zaś symbolicznym jego początkiem stała się wystawa „Artystki polskie” w warszawskim Muzeum Narodowym (1991). Przedsięwzięcie, zrealizowane pod kierownictwem Agnieszki Morawińskiej, miało objąć całość zjawiska na przestrzeni wieków, od najwcześniejszych, możliwych do wytropienia, anonimowych jeszcze autorek (np. haftów kościelnych) – do dnia dzisiejszego. Dzisiaj wiele białych plam w historii zostało już zapełnionych. Przypomniane zostały losy Zofii Stryjeńskiej, dużo zrobiono dla popularyzacji sztuki Aliny Szapocznikow. Przypomniano twórczość Marii Pinińskiej-Bereś, Jadwigi Maziarskiej, Erny Rosenstein, Katarzyny Kobro, ostatnio zaś – Marii Anto. Ciągłe przydałoby się jeszcze więcej, np. świetnym pomysłem byłby film o Boznańskiej, spędzającej życie w pracowni na poddaszu paryskiej kamienicy.

Sztukę kobiet po 1989 roku często odczytywano esencjalistycznie. Krytyka przyjmowała za rzecz oczywistą, że biografia tłumaczy dzieło, a prywatność i życie domowe stanowi zasadniczą inspirację dla artystek. Była mowa o macierzyństwie, pracy domowej i codzienności. Z tego też powodu artystki odnosiły się żywo do działań nadających im większe znaczenie w obrębie sztuki, niekoniecznie się z nimi identyfikując. Często uważały, że etykieta „sztuki kobiet” zamyka je w getcie mniejszości, gdy tymczasem one chcą znaleźć się po stronie sztuki dobrej, bez żadnych określeń. Nie wnikając w polemiki z tą – błędną, moim zdaniem – opinią, wspomnę tylko, że także obecnie wiele twórczyń uznaje tego typu interpretacje za ograniczające (np. Anna Baumgart). Niemniej, dzisiaj mamy dystans do pionierskich tekstów krytycznych o sztuce kobiet z lat dziewięćdziesiątych. Widzimy je jako mocno uproszczone. Artystki zaś wykorzystują wciąż tamte style interpretacji, by je dekonstruować, przewyciężać „typowe” cechy sztuki kobiet, wywracać je na odwrotną stronę, przewrotnie je akceptować.

Pamiętając o historii odkrywania sztuki kobiet, z braku miejsca zajmę się w dalszym ciągu tego tekstu aktualną produkcją artystyczną. Nie napiszę więc ani o Boznańskiej, ani o [Portrecie dwóch chłopców](#) (ok. 1875–1880), podpisywanych jako Ignacy Krieger, będących jednak najpewniej autorstwa jego córki, Amalii Krieger. Nie wspomnę o współpracy Luny Drexler z twórcą antropozofii, Rudolfem Steinerem. Odrzucę także i prace nowsze: pominę znakomitą rzeźbę [Taniec](#) Marii Jaremińskiej (1955), kanoniczny dla sztuki polskiej [Zielnik](#) Aliny Szapocznikow ([Głowa Piotra z cyklu Zielnik](#), 1971) oraz rzeźbę [Cyrk](#) (1963) najważniejszej jej rywalki – Aliny Ślesieńskiej. Nie będę analizować niezwykle bogatej w Małopolsce sztuki ludowej, nie napiszę więc o wybitnej malarce z Zalipia, Felicji Curyłowej

([Bukiet](#), 1969). Zajmę się natomiast artystkami działającymi obecnie, które doszły do głosu w okolicach przełomu ustrojowego 1989 roku albo już po nim.

Jeśli mowa o ogólnych ramach tematyczno-ideowych dla sztuki omawianych artystek, to można sięgnąć po koncepcję autobiograficzności. Własne doświadczenie życiowe artystek jest źródłem pomysłów na sztukę, ale sama postać autorki funkcjonuje jako stały punkt odniesienia. Podmiot jest zawsze stworzony na potrzeby sztuki, w tym wypadku jednak wyraźnie mówi się o jego autentyczności: „ona myśli tak naprawdę”, „to się jej naprawdę przydarzyło”, „ona tak rzeczywiście przeżywa”. Mówienie od siebie przywołuje obrazy dnia dzisiejszego, ale nie tylko, w sztuce pojawiają się także sceny z przeszłości, obrazy pamięci. Ale to nie wszystko: obszar zainteresowań sztuki autobiograficznej rozciąga się na relacje międzyludzkie. Artystka portretuje już nie tylko siebie i bliskich, lecz interesuje się również obcymi ludźmi. Taką ewolucję przeszedł np. wątek macierzyństwa – u artystek zmienił się w postawę opiekuńczości i dbałości o innych, całe grupy ludzkie, wręcz grupy społeczne. Pojawiają się też motywy związane z przestrzenią, z otoczeniem: osvajanie przestrzeni, zadomawianie się w niej. Nie tylko zresztą w przestrzeni fizycznej, ale i w przestrzeni kultury, języka. Z kolei w działaniach na języku, nie tylko mówionym czy pisanim, ale także wizualnym, pojawia się tendencja do pokazywania jego podszeewki, sztuczności, konwencji, usterek. Wreszcie, dostrzegalną tendencją jest praca z wizerunkami własnymi, swoisty narcyzm, własne wizerunki traktowane jako środek przekazu i ekspresji u wielu artystek.

Zacznijmy od zagadnień związanych z opieką, czyli z wychodzeniem poza dbałość o własną osobę ku dbałości o innych ludzi. W ten sposób zawsze interpretowano sztukę Elżbiety Jabłońskiej, ale też np. serię *Dostałam to od mamy* Anny Baumgart. Kilkanaście lat temu ich prace odczytywano bezpośrednio, odnosząc je do prywatnych biografii autorek. Ważne były: macierzyństwo, relacje matek i córek, kobiece genealogie, tłem zaś – figura Matki Polki, skutecznie ukrywająca w swym cieniu realne problemy polskich artystek. Nowsze prace komplikują tę prostą sytuację. *Między słowami* Moniki Drożyńskiej (2011) powstało w wyniku spotkań. Artystka rozmawiała z osobami odwiedzającymi jej wystawę w galerii Bunkier Sztuki. Rozmowy nagrywała, a potem preparowała ścieżkę dźwiękową (wycinała z niej słowa, a zachowywała tylko takie dźwięki, jak śmiech czy westchnienia). Komputerowy wykres dźwięku, kodujący emocje, które skrywały się między słowami, służył jej za wzór do haftu, będącego finałem całego przedsięwzięcia.

Drożyńska tworzy sytuacje i warunki, by zawiązywały się relacje, a ludzie przebywali ze sobą i współpracowali, czego najlepszym przykładem jest prowadzona przez nią w latach 2014–2016 Szkoła Haftu „Złote Rączki” (obecnie działająca jako Kolektyw). Jest autorką koncepcji „haftu krytycznego” i „haftu okupacyjnego”, w wyszywanych dziełach wyraża treści aktualne i polityczne. Uczestniczyła w manifestacjach na rzecz wolności wypowiedzi artystycznej i praw kobiet z wyhaftowanymi transparentami. Charakterystyczne dla jej twórczości jest przenoszenie przekazu właściwego dla jednego medium w inne środowisko. I tak obsceniczny bazgroł ze ściany, słowa popularnej piosenki, cytaty z wypowiedzi polityka, slogan reklamowy czy rewolucyjne hasło zostają uwiecznione metodą wyszywania na tkaninie. To, co impulsywne, płynne, przemieszczające się błyskawicznie od nadawcy do odbiorcy, zostaje „unieruchomione” w tradycyjnej, powolnej technice haftu.

Praca Elżbiety Jabłońskiej *Pomaganie* (2003) powstała w ramach cyklu noszącego tę samą nazwę. Wydarzenie, które zostało uwiecznione na filmie, odbyło się w Krakowie, w ramach niezależnego „Święta kobiet”. W tamtym czasie artystka znana była z prac poświęconych macierzyństwu i pracy domowej. Do sztuki adaptowała czynności wzięte z życia matki i pani domu: gotowała, nakrywała do stołu, sprzątała. Jej *Supermatka*, która pojawiła się w 2002 roku, zrobiła furorę w świecie sztuki. Ta praca, będąca fotografią artystki we własnej kuchni z dzieckiem na kolanach, dała powód do niekończących się interpretacji jej sztuki poprzez życie rodzinne. Z czasem zaczęła poszerzać zakres znaczeniowy figury matki. Stworzyła rodzaj macierzyństwa uniwersalnego, matki dbającej o dobrostan wszystkich ludzi. Ale jednocześnie cykl *Pomaganie* wyrósł z myślenia praktycznego: pomagać tym, których artystka napotyka na swej drodze. Odbiorcami bywali niekoniecznie ci, do których zwyczajowo kieruje się pomoc, nie tylko zatem bezrobotni i bezdomni, lecz zwyczajni artyści czy matki z małymi

dziećmi. W filmie [Pomaganie](#) wystąpili, co prawda, pensjonariusze Schroniska św. Brata Alberta, ale za pracę, jaką było wykonanie papierowych tulipanów, otrzymali honorarium. Jabłońska, prowadząc warsztaty, zadbała, by panowała przyjemna atmosfera: częstowała ciastem, rozmawiała. Uniwersalna matka z ciepłą, opiekuńczą postawą wobec świata, zaś uczestnicy performance'u sprowadzani są do roli dzieci, którymi trzeba się zaopiekować.

Troska obejmuje przestrzeń życiową, domową, publiczną, a także przestrzeń natury. W tym nurcie mieszczą się prace Cecylii Malik i Piotra Pawlusa [6 rzek](#) (2012) oraz Karoliny Kowalskiej [Okno na zimę](#) (2004). Malik od lat aktywnie działa na rzecz ochrony przyrody i zieleni, przede wszystkim w Krakowie. Z powodzeniem stosuje narzędzia artystyczne dla przeprowadzania akcji społecznych. Najbardziej znane jej działania to *365 drzew*, *Modraszki* i *Matki na wyrzebie*. Wskazywała – jako jedna z pierwszych – na szkodliwą działalność deweloperów i narastający proces gentryfikacji niektórych dzielnic miejskich. Walczyła o wstrzymanie regulacji podhalańskiej rzeki Białki. Pod pozorem radosnej zabawy, okraszanej nutą surrealizmu, porusza zasadnicze sprawy: do kogo należy miasto i wedle czyjej woli jest kształtowane. Istotą *6 rzek* jest powolny i monotony ruch krajobrazu, przesuwanego się wraz z artystką w miarę jak przemieszczała się rzekami Krakowa. Wyestetyzowane obrazy z Cecylią Malik w roli głównej mają w założeniu pełnić funkcję edukacyjną, uzmysłowić ludziom istnienie zaniedbanych obszarów przyrody. W gruncie rzeczy jednak film jest celebracją artystki na tle piękna natury. Malik jest tutaj pokazana w łączności z przyrodą, odzywają się kulturowe mity i fantazje na temat dzikiej kobiety.

[Okno na zimę](#) Kowalskiej jest zwyczajnym oknem z tworzywa, w które wstawiona została fotografia bujnej zieleni. Artystkę interesuje wizualna strona polskiej rzeczywistości transformowanej przez kapitalizm, czyli m.in. aspiracje rodaków odbijające się w reklamach. Zajmuje ją fikcja zdjęć z banków obrazów, dla oszczędności wykorzystywanych w polskiej reklamie, które – całkowicie sztuczne – nie mają cech szczególnych i pokazują świat niezmienny, zadowolony z siebie i odstręczający w swojej firmowej szczęśliwości. Pokazuje np. ulicę Kalwaryjską w Krakowie, która jest jedną z bardziej zaśmieconych w mieście, a tutaj nie do poznania, bo wyczyszczoną z banerów, plansz, tablic i ogłoszeń; jej uwagę przyciąga świat wysterylizowany, pełen odbić i błyszczących powierzchni, ale bez wnętrza. Samo zdjęcie umieszczone w *Oknie* epatuje brzydotą. Liście i gałęzie skąpane są w jaskrawym świetle. Nie ma głębi, wszystko rozgrywa się na powierzchni. Na dodatek zdjęcie blokuje widok przez okno, na zewnątrz. Oferuje iluzję szczęścia, ale jest kłamstwem. Tak samo inne prace Kowalskiej, interpretowane jako przyjazne wobec odbiorców, ujawniają drugą stronę troski o dobre samopoczucie widza, pokazując sztuczne raje kapitalistycznej nowoczesności. Sztuka daje poczucie bezpieczeństwa w zamian za oszukaństwo, sfałszowanie rzeczywistości, uwięzienie w obrazie.

Wątki troski często prowadzą do sakralności. Już Elżbieta Jabłońska z jej koncepcją supermatki i matki uniwersalnej ocierała się o figurę bogini. Troska i opieka mają w sobie coś nie z tej ziemi, co każe wyjść z własnych, egoistycznych interesów, by działać na rzecz innych. Tutaj zatem mieszczą się prace związane z boginią, czyli z archetypami kobiecości określającymi kolejne etapy życia kobiety (dawanie życia, podtrzymywanie go, śmierć). W podobnym kontekście można umieścić [Trzeci zasiew](#) Teresy Murak (1973/2014), pamiętając jednak, że artystka odżegnuje się od takich odczytań i umieszcza swoje zainteresowania w horyzoncie chrześcijańskim. Jednak koszula porośnięta gęsto rzeżuchą, którą nosiła na sobie, gdy posiadała rośliny i gdy kiełkowały, wiedzie myśli w stronę mniej ortodoksyjnego ujęcia duchowości. Kiedy zyskiwała artystyczną dojrzałość, do Polski docierały echa młodzieżowej rewolty i ruchu hipisów. Murak wyrosła w tradycyjnym otoczeniu, jej poszukiwania bazują na wycuciu sakralności w przyrodzie, roślinności. Po kobiecemu interpretuje źródła duchowości: holistycznie, z szacunkiem dla ziemi i każdego przejawu życia. Deklaruje przywiązanie do tradycyjnej religijności, tchnąc w nią nową energię.

Poprzez obrazy bogini można interpretować znany tryptyk Katarzyny Górnej [Fuck me, Fuck you, Peace](#) (2000). Zwyczajowe interpretacje tego dzieła koncentrują się na portretach kobiet w różnych fazach życia. Oto trzy wielkoformatowe zdjęcia nagich kobiet, przedstawiające młodą dziewczynę wskazującą na swoje łono, kobietę w średnim wieku we władczej, zamkniętej na świat zewnętrzny pozycji, oraz starszą kobietę, która pragnie tylko świętego spokoju. Dzieło doskonale wpisuje się w linię

tematyczną, wiodącą od malarstwa północnego renesansu z jego moralistycznymi przedstawieniami pór życia kobiety. Tam pobożna przestroga „pamiętaj o śmierci”, u Górnej zaś – raczej pochwała kobiecej siły, aczkolwiek siła ta opiera się na kruchym wsparciu: kobiety siedzą na cienkim blacie usytuowanym na jeszcze cieńszych nogach. Wracając do interpretacji „boginiczej”, to występuje tutaj duże podobieństwo do przedstawień z mitologii różnych kultur, dotyczących bogini w jej trzech wcieleniach: białej, czerwonej i czarnej. Tak przedstawiana jest np. hinduska Dewi.

Rewersem troski wobec bliźnich i świata jest skupienie się na sobie. Jego sygnałem jest narcyzm, mnożenie własnych wizerunków. Pola Dwurnik w swoim malarstwie zajmuje się zasadniczo przedstawianiem siebie. Sama jest obiektem własnych inscenizacji, najważniejszym elementem wypracowanego przez siebie języka. A to bada możliwość przedstawiania emocji, tworząc nową wersję fizjonomiki, a to przedstawia siebie jako heroiny ważnych wydarzeń historycznych, jeśli zaś przedstawia innych, to w odniesieniu do siebie, całkowicie od siebie uzależnionych (jak np. własnych kochanków jako zwierzęta). Bez żenady żywi się własną prywatnością, jest pierwszą odbiorczynią swoich dzieł, sama jest królową i damą własnego dworu. W obrazie *Litości!* (2012) Dwurnik namalowała własne twarze śmiejące się i wykrzywiające, cała powierzchnia zakryta jest autoportretami. Dlaczego artystka zdana jest na tak rozpaczliwą samotność? Czy przyczyny leżą w indywidualnych uwarunkowaniach, czy dotyczą artystek w ogóle? Kobieta pozbawiona wnętrza i sprowadzona do bycia wizerunkiem to przecież jedno z wcieleń kobiecości pod jarzmem patriarchy.

Laura Pawela dała się poznać jako artystka często i chętnie parafrazująca rozmaite tropy kulturowe. W tryptyku wideo poświęconemu górnośląskiemu krajobrazowi, Pawela uczerniła sobie twarz, występowała też jako męska postać z romantycznego pejzażu Caspara Davida Friedricha. Także i ona mówi sobą, własnym ciałem i twarzą na różne tematy, są one jednak związane ze światem zewnętrznym, często z problematyką społeczną. Na obrazie *we.jpg 17%* (2003) Pawela sportretowała siebie w manierze „pikselozy”. Obraz należy do serii scenek wziętych z życia młodej artystki, pokazującej mniej lub bardziej banalne jego epizody. Utrzymana w poetyce wczesnych mediów elektronicznych, pierwszych wyświetlaczy telefonów komórkowych, praca ta podejmuje wątek autobiograficzny w nowej odsłonie. Oddając efekt rozpikselowania w tradycyjnej technice malarskiej, artystka tworzy wrażenie „rozjechania się”, niedopasowania treści do jej nośnika.

Wyliczanki Małgorzaty Markiewicz (2005) powstały jako odpowiedź na polskie przystąpienie do Unii Europejskiej. Artystka często porusza się na granicy pomiędzy projektowaniem i życiem codziennym a sztuką „czystą” i odświętnością. Interesują ją ubrania, które traktuje jak materiał rzeźbiarski, ale też pretekst do stworzenia sytuacji społecznej. W *Wyliczankach* moda jest metaforą spotkania tego, co uniwersalne z tym, co szczególne, partykularne. Czy zintegrowana struktura państw, jaką jest Unia, pozwoli zachować odrębności, czy włączając naszą kulturę do obiegu ponadpaństwowego nie stracimy naszej duszy? To były aktualne, polskie pytania w tamtym czasie. Motyw stroju ludowego, którym inspirowała się Markiewicz, sam w sobie stanowi memento. Strój taki umarł z kulturą chłopską, to zaś, z czym mamy do czynienia, jest sztucznie podtrzymywane przy życiu. Do dekorowania spódnic artystka użyła dziecięcych wyliczanek. Kojarzą się one z jakimś reliktem kultury, kiedy literaturę przekazywano ustnie i na pamięć znano wiersze. Także z kulturą wcieloną, w wersji prywatnej, przekazywanej ustnie w zaciszu domowym. Ona odchodzi, staramy się ją zachować, ale te zabiegi tylko podkreślają sztuczność takiej reanimacji.

Codzienne wiadomości (2012) Basi Bańdy przywodzą na myśl świat widziany oczami dziecka. Malarka przybrała pozę artystki-dziewczyny. Dzięki temu, swoją dziewczynością, bezpośredniością, bezpruderyjnym podejściem do erotyzmu, mówieniem od siebie, podbiła polską scenę sztuki. Jej znakiem firmowym są małe obrazki, z niestarannie zapisanymi urywkami słów i bazgrołów, gdzie pismo przechodzi w rysunek i odwrotnie, w których zachowała wyobraźnię z nieodległego świata dzieciństwa. Prawdziwe, zacytowane z mediów wiadomości, artystka przemieniła w złe bajki. Niestety ubierają się w formę przypowieści, trochę anegdotycznych, a trochę jak fantazji o obecności zła na świecie. Zło jest obiektem fascynacji, ale jest też oswojone, będąc strukturalną częścią świata i niezbędnym elementem opowieści. Prace Bańdy to także działania na języku: wizualnym i tekstowym, na języku

mediów, którego chwyt artystka wykorzystuje do własnych kolaży.

Nad językiem i sposobami narracji pracują Jadwiga Sawicka i Zofia Kulik. Sawicka zajmuje się kliszami języka wizualnego i tekstowego. Oba te języki traktuje jak jeden język, który zawiera w sobie tak znaczenia abstrakcyjne, jak i bezpośrednio przylegające do rzeczywistości. Jeśli w jej malarstwie pojawiają się słowa, to są cytatami z mediów, ogłoszeń, ulicznych reklam i wyjęte z kontekstu ujawniają całe swoje okrucieństwo, niszczącą moc, zimną w swojej miażdżącej wymowie. U Sawickiej słowa miażdżą ciało, do którego odnosi się tło jej obrazów, rozmazane, nijakie i bezbronne, bo pozbawione formy. Słowa zaś są twarde, dobitne, zbudowane z czarnych, ostro zakreślonych konturów. Słowa i przedmioty, które pojawiają się na obrazach, można uznać za pojemniki na znaczenia, które są puste w środku ([Batman](#), 2005, i obrazy pisane, m.in. [OJCZYSTY / macierzysta](#), 2012, [NARODOWY / wyborowa](#), 2012).

[Wszystkie pociski są jednym pociskiem](#) (1993) Zofii Kulik to rodzaj monumentalnej kompozycji złożonej z kilkudziesięciu niewielkich motywów fotograficznych. Widoczne odniesienia do ornamentalnej tkaniny – tradycyjnych dywanów czy chust, ale także rolę mrówczej, manualnej pracy, jaką artystka włożyła w stworzenie swego dzieła, wielokrotnie już omawiano. Praca poświęcona jest temu, co Zofię Kulik interesuje najbardziej: wizualnemu językowi władzy. Jest rodzajem mozaiki z maleńkich, ręcznie zestawionych, motywów. W tych zaś pojawiają się echa i powtórzenia symboli z historii kultury, z cesarskiego Rzymu i ze wszystkimi jego późniejszymi interpretacjami, w postaci totalitarnej propagandy XX wieku. We Wszystkich pociskach mamy do czynienia z symboliką komplementarnych wobec siebie płci męskiej i żeńskiej, równo poddanych presji władzy. Treści wyrażone zostały zaś poprzez zdjęcia architektury, ludzi, roślin, rzeczy, ekranów telewizyjnych. Ten monumentalny fresk jest rodzajem hołdu złożonego władzy systemów wizualnych nad nami, władzy, która wciąż trwa.

W pracy [bez tytułu](#) (2015) jej autorka, Zorka Wollny, nie tyle przerabia stare języki, co wykorzystuje kulturową pamięć. Kultura jest tutaj pamiętana jako wydarzenie, gromadzące ludzi w szczególnym miejscu i pozwalające im na wspólną pracę nad jakimś dziełem. W swoim filmie Wollny nawiązuje do krakowskiej awangardy. Brzmi tutaj echo performance'ów Kantora, przedstawień teatru Cricot i kabaretowych nocy w Piwnicy pod Baranami. Aktorzy – ludzie w starszym wieku – znaleźli się w piwnicach Bunkra Sztuki, w których odbijały się echem inne piwnice, Pałacu Krzysztofory i Pod Baranami. Powtarzali sekwencje słów, szepcząc, krzycząc, rytmicznie chodząc i wykonując inne proste ruchy. Stworzyli hipnotyzujące swą monotonią przedstawienie, pełne nostalgii i poczucia bezszyby dotyczącego możliwości ożywienia historii, wskrzeszenia martwych wydarzeń.

Podobne podejście widać w pracy Anny Baumgart [Paragraf 1000](#) (2012). Artystka nawiązała w swoim filmie do realnego zdarzenia – przedstawienia kabaretowego, zorganizowanego przez więźniów politycznych w Norwegii, zaraz po wojnie. Przedstawienie dotyczyło prawdy historycznej w sztuce. Baumgart dokonała nie tyle jego rekonstrukcji, co parafrazy. Do grupki aktorów wprowadziła kobiety, których wcześniej nie było, wszystkim kazała mówić po polsku. Uzyskała efekt filmu dokumentalnego, pokazującego awangardowy teatr o staroświeckiej dziś dla nas formule. Jednocześnie teatr ten w niepokojący sposób mówi o palących zagadnieniach dnia dzisiejszego: o wolności wypowiedzi i cenzurze. Anna Senkara w filmie [Szlachcic](#) (2010) poświęca uwagę synowi partyjnego dygnitarza z czasów PRL-u, Franciszka Szlachcica. Także ten film zbliża się już do gatunku dokumentu filmowego.

Inspiracją dla pracy Anny Zaradny [BruitBruit](#) (2013) był budynek Bunkra Sztuki. Artystka starała się uchwycić jego architekturę poza materialną strukturą, a najbardziej interesujące w tej pracy, łączącej warstwę dźwiękową z wideo, jest sięganie po idealną wizję budynku, której nigdy nie zrealizowano. Monika Niwelińska w [Doświeltaniu](#) (2016) zajęła się zagadnieniem światła we wnętrzach Bunkra Sztuki. Koncepcja oświetlenia przestrzeni wystawienniczych pełniła ważną rolę w oryginalnych planach galerii, ale szybko zrezygnowano z wizji autorki projektu.

Jeśli mowa o pracach artystek zagranicznych, znalazło się ich dosłownie kilka i trudno je wpisać

w ramy, w których sytuują się prace artystek z Polski. Wspomnijmy je skrótowo. Sarah Lucas, przedstawicielka niezwykle popularnej dwie dekady temu formacji Young British Art, jest reprezentowana pracą [Wysysaczka](#) (2011). Wymowa pracy jest ponura, jeśli przyjąć, że przyobleczony w pończochę sedes to ekstrawagancka metafora kobiety. Węgierska artystka Dóra Maurer w pracy [Co można zrobić z kostką brukową?](#) (1971) z jednej strony umieściła metodyczną prezentację rozmaitych sposobów użycia tytułowej kostki. Z drugiej zaś, ten zestaw fotografii o konceptualnej genealogii, nawiązuje do aktywizmu rewolucyjnego maja '68 i ulicznych manifestacji. Artysta Ane Lan z pracą [Woman of the World](#) (2011) oferuje swoje autoportrety w rolach kobiet, należące bardziej do dziedziny produktu reklamowego niż fotografii. Vlatka Horvat w [Balance Beam #0715](#) (2016), stworzyła instalację ze zwykłych domowych przedmiotów, ułożonych w formie huśtawki, w stanie niepewnej równowagi. Aliska Lahusen w [Miroir Rouge d'Impermanence](#) (*Czerwone lustro nietrwałości*) stworzyła kontemplacyjną rzeźbę z czerwonej laki, niemającą nic wspólnego z codzienną krzątaniną. Widzimy tu zatem wachlarz postaw i poglądów – od sarkastycznie komentujących pozycję kobiet w społeczeństwie (Sarah Lucas), po reprezentację ich walki o swoje prawa (Dora Maurer), przez haiku zbudowane z codziennych przedmiotów i odnoszące się do życia wewnętrznego gospodyni domowej (Vlatka Horvat), po płeć, klasę, grupę etniczną jako kostium (Ane Lan) i rzeźbę powstałą pod wpływem buddyźmu zen (Lahusen).

Na koniec powrócę jeszcze do tytułowego wyjścia z domu. Artystki, których prace omawiałam, niewątpliwie z domu wyszły, kierując się w stronę świata sztuki, działań społecznych, miejskiego aktywizmu, niekiedy polityki, podróży, ochrony przyrody i dbałości o życie wewnętrzne. Nie zamknęły za sobą drzwi. Do domu mogą powrócić, ale bez przymusu: wtedy, kiedy one tego zechcą.

Opracowanie: Magdalena Ujma-Gawlik, 

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

Kolekcja specjalnej troski. O opiece konserwatorskiej nad dziełami sztuki współczesnej

Czy sztuce współczesnej potrzebny jest konserwator, skoro jest ona nowa? Dostępność coraz doskonalszych materiałów artystycznych potencjalnie powinna przekładać się na trwałość dzieł sztuki, stopniowo eliminując potrzebę poddawania ich zabiegom konserwacji. Wystarczyłoby wtedy objąć je tak zwaną konserwacją prewencyjną, która polega na zapewnieniu odpowiednich warunków przechowywania i zapobiega zniszczeniom oraz niepożądanym zmianom. Takie rozumowanie nie do końca przystaje jednak do dzieł sztuki współczesnej, które tylko w nielicznych przypadkach bazują na niezawodnych technologiach i profesjonalnych materiałach zaopatrzonych w atesty stabilności. Reprezentują one raczej przekrój tego, co aktualnie znajduje się w zasięgu ręki artysty, począwszy od wszelkiego rodzaju tworzyw (niekoniecznie dedykowanych artystycznemu zastosowaniu), przez przedmioty produkowane masowo i najnowsze wynalazki techniki, po materię naturalną, a nawet żywe organizmy. Mineralna substancja fotoluminescencyjna, zestaw kosmetyków, skrypt wirtualnego diagramu czy wypchane zwierzęta – to nieliczne przykłady materii, z jaką pracują współcześni artyści i artystki, a które można odnaleźć w zasobach Galerii Bunkier Sztuki. Zachowanie tych oryginalnych i nierzadko złożonych kompozycji, których przemiany w dalszej perspektywie są trudne do przewidzenia, wymaga od ich opiekunów szczególnej uważności. Ekspertyza materiałoznawcza i poszukiwanie odpowiednich metod konserwacji stwarzają często potrzebę zaangażowania autorów i specjalistów w zakresie użytych środków i technologii.

Dzieła, które powstały wczoraj, przed dekadą czy nawet kilkadziesiąt lat temu, i które wpisują się w artystyczną tendencję do eksperymentu, innowacji i łamania zastanych konwencji sztuki, odbiegają od obiektów sztuki klasycznej w jeszcze większym stopniu niż wskazywałyby na to zagadnienia czysto

materiałowe. Niejednokrotnie nie przyjmują one formy przedmiotu. Często też nie są zaprojektowane, aby trwać w niezmiennym materialnym stanie. Współczesne realizacje artystyczne równie dobrze jak za pomocą obiektów wyrażają się za pośrednictwem procesów i zdarzeń, powtarzalnych bądź jednorazowych sytuacji. W takich przypadkach sam pomysł ich utrwalenia i uczynienia z nich części artystycznej kolekcji wydaje się przeczyć naturze tych dzieł, trwale wpisanych w określony moment i miejsce, rozgrywających się w czasie teraźniejszym.

Stworzenie tego rodzaju kolekcji, choć karkołomne, jest jednak inicjowane przez jednostki chcące gromadzić dzieła emblematyczne dla obecnych czasów. Dowodem tego są zbiory [Bunkra Sztuki](#), wśród których nie brakuje przykładów zmiennych instalacji, artystycznych akcji, interwencji, procesów, projektów. Ich utrzymanie, realizowane z dbałością o utrzymanie przejściowego i sytuacyjnego charakteru sztuki, okazuje się wymagające. Wiąże się z przejęciem odpowiedzialności nie tylko za obiekty, lecz również za czynności pozwalające na ich prezentowanie w zgodzie z artystycznym zamysłem, a nawet za realizację artystycznych koncepcji. Opiekun bądź opiekunka tego rodzaju kolekcji musi odpowiedzieć sobie na podstawowe pytanie: czym właściwie są przedmioty znajdujące się w jego/jej gestii – dziełem, jego dokumentacją, pozostałością czy instrukcją wykonania? Oraz, jak – dysponując posiadanymi materiałami – może on/ona zapewnić przetrwanie autentycznego wyrazu dzieła?

Sprawowanie pieczy nad dziełami sztuki współczesnej wykracza daleko poza analizę materiałową, monitorowanie stanu zachowania, zapobieganie zniszczeniu i rekompensowanie ewentualnej straty. W równej mierze co na fizykalnym poziomie dzieła koncentruje się ono na zagadnieniach natury koncepcyjnej. Pod lupę konserwatora i konserwatorski trafiają problemy dotyczące statusu, funkcji i wzajemnych relacji, jakie przewidziane są dla materialnych środków wykorzystanych, by urzeczywistnić artystyczne założenie. Czy stanowią one dzieło czy zapis minionej realizacji? Czy są jednostkowym tworem czy jednym z wielu możliwych wcieleń pomysłu? Czy służą biernej kontemplacji czy mają inicjować działania odbiorcy? Czy liczy się ich określony wygląd czy raczej proces uzyskiwany za ich udziałem? Rozpoznanie tych kwestii jest warunkiem tego, aby zapewnić odpowiednią ochronę dzieła. Pozwala określić, co właściwie w danym przypadku oznacza zniszczenie i strata, a także wybrać stosowny moment na podjęcie interwencji konserwatorskiej. Zarysowanie powierzchni rzeźby Maurycego Gomulickiego [Bestia](#), która w plenerze staje się maskotką najmłodszych odbiorców, będzie uszkodzeniem drobnej skali. Podobna rysa na [obrazie Tomasza Barana](#) o jednolitej powierzchni barwnej, będzie już znaczącym uszczerbkiem.

Identyfikacja zniszczenia w przypadku dzieł współczesnych jest mało oczywista. Jak dowodzi przykład innego monochromatycznego obrazu z kolekcji Bunkra Sztuki, to, co mogłoby z pozoru się zniszczeniem wydawać, staje się niekiedy przedmiotem konserwatorskiej troski. Płótno, o którym mowa, stanowi część projektu [Rewitalizacje](#) zrealizowanego przez Wojciecha Gilewicza w Sanoku. Przez kilka tygodni zielony kwadrat z wyciętym centralnie otworem zastępował tam brakujące obramowanie ulicznego kwietnika. Powstałe w tym czasie skazy i zabrudzenia powierzchni stanowią istotny element dzieła. Są materialnym dowodem wcielenia w życie założeń artystycznego projektu, który polegał na poprawie wizerunku miasta i uzupełnieniu zdewastowanej tkanki miejskiej malarskimi atrapami. Usunięcie czy naprawa defektów byłaby wymazaniem istotnej historii obiektu, udokumentowanej również za pomocą filmu, który może towarzyszyć obrazowi w trakcie jego ekspozycji w galerii.

Naruszenie integralności dzieła tylko w niektórych przypadkach ma związek z uszkodzeniem jego substancji. Równie istotną sprawą jest zapewnienie mu poprawnej formy prezentacji, zgodnej z intencjami autora/autorki. Dlatego też znaczną część uwagi opiekunów i opiekunek sztuki współczesnej zajmuje problem pozyskiwania informacji o wzajemnych relacjach – przestrzennych i ideowych – pomiędzy elementami dzieła. W projektach artystycznych złożonych z wielu komponentów łatwo może dojść do ich opacznych zestawień. By temu zapobiegać, nie wystarczy dysponować wszystkimi niezbędnymi składnikami dzieła – niezbędna jest również instrukcja ich wykorzystania.

W zbiorach Bunkra Sztuki jednym z bardziej skomplikowanych przypadków jest praca Grupy Strupek [Rakieta](#), zrealizowana pierwotnie jako spektakl artystyczny, a przekazana do kolekcji w formie bogatego

zestawu materiałów, na który składają się szkice koncepcyjne, scenariusz, kostiumy, rekwizyty i dokumentacja fotograficzna. Ich aspekt użytkowy umożliwia dość swobodne powtarzanie przebiegu przedstawienia. Przy okazji bardziej statycznych pokazów uwydatnia się natomiast estetyczny wymiar artefaktów – praca przyjmuje wówczas formę instalacji, której kształt w zarysie określają wytyczne autorów.

W dwojakiej formie może zaistnieć również praca Jana Hoefta [+48 XX XXX XXXX](#), będąca zarazem interwencją artystyczną w przestrzeni publicznej i jej przewrotną, na wpół fikcyjną dokumentacją. Galeria na stałe dysponuje wyłącznie elementami niezbędnymi do zaprezentowania drugiej z wymienionych wersji, które są kompilowane w ustaloną kompozycję na potrzeby każdej wystawy. Plenerowa postać pracy, której kilkumiesięczny pokaz na krakowskich Błoniach miał dotychczas miejsce jednokrotnie, zachowana jest wyłącznie w formie projektowej. Jest ona podstawą do przywrócenia pracy w tym samym kształcie – fabrycznie wyprodukowanej stalowej barierki z przewieszonym przez nią dzianinowym szalikiem z numerem telefonu. Szalik wykonuje się z założenia w wielu egzemplarzach, pozwalających na regularne uzupełnianie tego chętnie przywłaszczanego elementu pracy. Odtworzenie dzieła wymaga również uruchomienia infolinii, którą wskazuje napis na szaliku, a która inicjuje artystyczną intrygę zaplanowaną przez autora.

Przywołane przykłady zaznaczają wrażliwy obszar sztuki współczesnej. Istotnym elementem sprawowania pieczy nad dziełami jest bowiem samo ich pokazywanie. Bywa ono czynnością bardziej skomplikowaną niż wyjęcie obiektu z magazynu, by zawiesić go na ścianie lub ustawić na postumencie. Wystawa staje się często jedyną okazją pozwalającą zobaczyć dzieło w całości, ale też momentem, w którym najłatwiej o jego wypaczenie. Wiele projektów artystycznych stwarza potrzebę poskładania fizycznie niepołączonych ze sobą fragmentów, a nawet wykonania pewnych części zupełnie od nowa. Do opiekunów i opiekunek kolekcji należy nadzór nad poprawnym przebiegiem tych działań, a także decyzja o ewentualnym zniszczeniu dzieła po zakończonej ekspozycji. Dotyczy to przede wszystkim obiektów wielkogabarytowych, łatwych do odtworzenia i – tak jak w przypadku pracy Hoefta – nie wymagających uczestnictwa autorów przy kolejnych odsłonach pracy. Ich ponowne wyprodukowanie może okazać się bardziej roztropnym rozwiązaniem niż długotrwałe zapewnienie im odpowiednich warunków przechowywania.

Ta specyfika dzieł współczesnych powoduje, że podstawą i integralną częścią ochrony zasobów staje się skrupulatnie i metodycznie prowadzona dokumentacja. Z pomocą przychodzą też nowe techniki tworzenia wizualnych odwzorowań, w tym digitalizacja. Pozwalają one ze znakomitą precyzją i w pełnym przestrzennym wymiarze utrwalić fizyczne parametry dzieła. Ich użyteczność okazuje się nieoceniona w przypadku takich prac jak instalacja Valtki Horvat [Balance Beam # 0715](#). W przypadku każdego pokazu wymaga ona dokładnego odtworzenia konfiguracji przedmiotów rozstawionych na drewnianej belce rozciągającej się pomiędzy dwoma krzesłami. Żadne narzędzie techniczne nie jest jednak w stanie oddać sensu powtarzania tej czynności. Polega ona bowiem na odszukaniu tytułowej równowagi w procesie układania kolejnych obłych i kulistych kształtów w odpowiedniej kolejności.

Dokumentacje, od których niejednokrotnie zależy możliwość zachowania projektów artystycznych, rzadko przypominają techniczną instrukcję, zawierającą spis prostych zadań do wykonania. Zdarza się (jak ma to miejsce w opisanym powyżej przypadku), że wprowadzają wymóg odegrania istotnych dla dzieła twórczych aktywności, w których zawarta jest pewna doza przypadku. Czasem pozostawiają też spory margines dowolności, zakładając potrzebę dostosowania pracy do danego miejsca i okoliczności. Przedmiotem ochrony staje się tu element swobody i elastyczności wpisany w artystyczny projekt. Jego utrwalenie za pomocą fotografii, filmu czy trójwymiarowej wizualizacji może prowadzić do nadmiernego przywiązania się do pojedynczego wizerunku dzieła. Sytuacji tej nie dopuszczają zaś takie prace jak Rakieta Grupy Strupek czy nawet formalnie prosta instalacja Tomasza Dobiszewskiego z cyklu Anegdoty. Ta ostatnia składa się z fotografii z przedstawieniem pustyni oraz cienia obserwującej ją postaci, który usypywany z piasku na podłodze (celowo bez użycia szablonu) za każdym razem wygląda nieco inaczej.

Nierzadkie są również dzieła, które wymykają się możliwości rejestracji. Do takich przypadków należą projekty nieustannie rozwijające się w czasie, czego przykładem może być druga z prac Wojciecha Gilewicza znajdujących się pod opieką Bunkra Sztuki. [Obrazy 2002](#) – to proces malarski realizowany na jedenastu podobrazyach. Toczy się on dzięki zobowiązaniu się galerii do przemalowywania ich przynajmniej dwukrotnie każdego roku według przekazanych przez artystę wytycznych. Obrazy te same stają się własną dokumentacją, gromadząc na powierzchni kolejne warstwy malarskie. Główną troską o prawidłowe zachowanie dzieła jest zaś regularna kontynuacja malarskiej czynności.

Kolekcja sztuki współczesnej okazuje się pracochłonnym projektem. Opieka nad dziełami, które gromadzi się nie w formie obiektów, lecz zmiennych instalacji, interwencji i dziejących się akcji, nie ogranicza się do wyeliminowania fizycznych zagrożeń i przeciwdziałania niebezpiecznym incydom. Przeradza się raczej w działanie ustawiczne, nierozzerwalnie połączone z programem publicznego udostępniania dzieł sztuki. Bez zaangażowania aktywnie i świadomie prowadzonej kurateli znaczna część tego rodzaju kolekcji byłaby jedynie martwym i dość kuriozalnym zbiorem złożonym z instrukcji, dokumentacji, rekwizytów i reliktyw, z którego niełatwo wyłuskać pojedyncze dzieła w ich pełnej okazałości. Pozbawione opieki dzieła tego rodzaju po prostu nie istnieją.

Opracowanie: Kinga Olesiejuk, 

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

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

Zobacz wszystkie obiekty z kolekcji [Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAM dostępne na WMM](#).

Wartość dodana – wartość odjęta

1.

Kiedy sztuka współczesna jest dobra, a kiedy zła? Jak to ocenić i kto może takiej oceny dokonać? A także, czy ludzie niebędący znawcami mogą się o niej wypowiadać, skoro nieraz ciśnie im się na usta „to wcale nie jest sztuka!”? Znane są przypadki zniszczenia cennych dzieł, których nie rozpoznano w odpowiednim momencie jako sztuki. Przykładem – historia o tym, jak pewna sprzątaczką w niemieckim muzeum zdrapała osad z pojemnika na wodę, niszcząc w ten sposób wartą osiemset tysięcy euro rzeźbę Martina Kippenbergera. Podobne sytuacje zdarzają się właściwie notorycznie, i to w tak renomowanych instytucjach, jak Tate Britain, czy tak uznanym artystom, jak Joseph Beuys.

Problem z definiowaniem i wartościowaniem sztuki współczesnej trwa nie od dzisiaj. Na całym świecie narzeka się na jej niezrozumiałość, prawdziwą lub domniemaną elitarność oraz cynizm. Wskazuje się na brak kryteriów i wiarygodnych, uznawanych przez większość prawdziwych lub tylko potencjalnych odbiorców, narzędzi do weryfikacji rozchybotanych sądów na tematy artystyczne, słowem – na powszechny relatywizm. W Polsce winę za ten stan rzeczy często zrzuca się na publiczność. Przeciętny Polak nie czyta i nie chodzi ani do muzeum, ani do teatru. Jego awersja do kultury wynikać ma z niedostatku wrażliwości estetycznej, a za to z kolei odpowiadać mają oczywiście przestarzałe i przeładowane treściami programowymi szkoły. Relacjonuję tutaj odruchowy tok myślenia polskich intelektualistów. W ostatnich latach przyczyn tej awersji zaczęto poszukiwać jednak głębiej i upatrywać ich w strukturze społecznej, z utrwaloną w niej pamięcią biedy, pochodzeniem większości Polaków ze wsi i z długim trwaniem sposobów myślenia ukształtowanych jeszcze w feudalizmie.

Nie zapominajmy jednak, że niskie uczestnictwo w kulturze a kłopoty sztuki współczesnej z własną tożsamością to dwa, oddzielne problemy, w pewnych momentach nakładające się na siebie.

Problem z oceną sztuki istnieje i nic na to nie wskazuje, by miał zniknąć. Od kilkadziesiąt lat recenzenci regularnie obwieszczają śmierć poszczególnych jej dyscyplin. Docieraliśmy więc do kresu malarstwa, rysunku, rzeźby, performance'u, plakatu – i tak dalej, i to niejednokrotnie. Wydarzył się także koniec instytucji sztuki, przynajmniej w takiej formie, w jakiej je znaleźliśmy (od początków nowoczesności). Jean Clair w szeroko czytany esej opisywał koniec muzeów w tradycyjnym rozumieniu tego słowa, które abdykowały na rzecz instytucji poświęconych rozrywce^[1], a wcześniej Arthur Danto propagował ideę końca sztuki^[2], który wyznaczyć miała wystawa pudełek proszku Brillo Andy'ego Warhola w latach 60. XX wieku.

2.

Humanisci czujnie obserwują impas, lecz ich zabiegi przypominają trud Syzyfa. Intencją zarazem diagnostyczną i zaradczą obdarzone było XI Seminarium Metodologiczne Historyków Sztuki, które odbyło się w 1986 roku w Nieborowie. Uczestnicy zgadzali się, że zapanował kryzys. Mieczysław Porębski zauważał „trzy zbieżne szlaki syndromu zagrażającego fundamentalnej wartości dzieła”^[3]. Były to: tekstualizacja, muzealizacja i konceptualizacja, odzierające sztukę z jej naczelnej wartości – konkretnego, niepowtarzalnego istnienia. Maria Poprzęcka domagała się miejsca „dla artystycznych niepowodzeń, twórczych porażek, analiz dzieł nieudanych”^[4], czyli rzetelnego wartościowania negatywnego, którego także w naszych czasach brakuje. Elżbieta Wolicka próbowała zarysować wizję nowego porządku wydawania ocen, który opierałby się na „intuicji komplementarności wartości opozycyjnych, ale nie sprzecznych, na wycuciu dopełniania się, a nie wykluczania kryteriów i skal ocen kulturowych”^[5]. Autorka do pewnego stopnia uwzględniła przemiany cywilizacyjne, ściśle związane ze zmierzchem modernistycznej formacji kulturowej i narodzinami tego, co za Zygmuntem Baumanem nazywamy płynną nowoczesnością^[6]. Nie przewidziała jednak mocy i nieuchronności zmian, stąd dokonała raczej eleganckiego uniku wobec trapiących współczesną kulturę problemów. Warto jednak zwrócić uwagę na pojęcie intuicji, które przywołała, a którego intelektualiści zaczną wkrótce używać jako podstawowego źródła sądów o sztuce.

Tego rodzaju diagnozy, których *notabene* wypowiedziano o wiele więcej, w różnych miejscach i także w czasie nam bliższym, kontrastują z ożywionym pulsem świata sztuki^[7]. Globalny obieg sztuki chyba pierwszy raz w swojej niezbyt długiej historii ma się tak dobrze. Czy zatem pesymistycznie nastawieni humanisci mówią o tych samych dziełach, które przez ostatnich kilkanaście lat święciły tryumfy na gigantycznych wystawach rozsianych po całym świecie, od Wenecji, przez São Paulo, Hawanę, Gwangju, Moskwę, po Stambuł, Dakar, Szarjah i Porto Alegre? Na cieszących się olbrzymią popularnością targach sztuki, od Bazylei, poprzez Singapur, po Madryt i Miami? Na rosnących jak grzyby po deszczu galeriach komercyjnych? Kontrast pomiędzy diagnozą a rzeczywistością jest bowiem krzyczący.

Zatrzymajmy się na chwilę przy międzynarodowych biennale sztuk. Pokazują one, jaki użytek czyni się we współczesnym świecie ze sztuki, jakich wartości się w niej poszukuje. Choć pierwsze z nich, Biennale w Wenecji, powstało ponad sto lat temu, w 1895 roku, a inne ważne wydarzenia tego typu ujrzały światło dzienne około połowy XX wieku (São Paulo, Sydney), to jednak prawdziwy *boom* na te gigantyczne przedsięwzięcia nastąpił w latach 80., by eksplodować na przełomie zeszłego i obecnego stulecia. Według szacunków prowadzonych przez wyspecjalizowaną organizację – The Biennial Foundation – ich liczba przekroczyła już dwieście i ciągle rośnie.

Te efektowne festiwale sztuki pełnią w życiu miasta lub regionu je organizującego rolę wieloraką: symboliczną, wizerunkową, rynkową i społeczną. Przyczyna ich popularności nie sprowadza się do samej sztuki, która jest pretekstem. Miasta wykorzystują sztukę do własnych celów: by świadczyła o ich otwartości i światowości, podnosiła pozycję w zglobalizowanym świecie. Biennale służą zarazem społecznościom lokalnym, wyrażając ich aspiracje i ofiarowując im poczucie dumy oraz przynależności. W tym duchu wyrażał się niemiecki krytyk i kurator Peter Weibel, przestrzegając, żeby nie dostrzegać

wyłącznie upolitycznienia biennale oraz instrumentalnego ich traktowania przez władze, bowiem oferują one publiczności „przestrzeń na krytyczne spotkanie z politycznymi i społecznymi problemami, dla których często nie ma miejsca w istniejących instytucjach”[8].

Wokół biennale pojawili się wyspecjalizowani pracownicy, gotowi do działania w każdym miejscu na globie. Artyści produkują dzieła o wymowie i formach idealnie dopasowanych do formatu tych, najczęściej efektywnych, a zarazem zaangażowanych społecznie, ekspozycji. Wąska grupa kuratorów przemieszcza się z miejsca na miejsce po całym świecie, bo zatrudnienie do stworzenia biennale kogoś o znanym nazwisku zmniejsza ryzyko porażki i zwiększa szansę na zwrot zainwestowanych funduszy. Najjaśniejszą gwiazdą świecił w tym gronie Szwajcar, Hans-Ulrich Obrist, zapraszany do tylu miejsc, że prawdopodobnie sam tracił już orientację, gdzie przebywał w danym momencie. Sztuka współczesna oferuje artystycznym celebrytom pokroju Obrista podróże, dobre jedzenie, imprezy – oraz sławę, pieniądze i władzę.

W ramach modelu biennale sztuka staje się narzędziem miejskiego marketingu, trybikiem przemysłu spędzania wolnego czasu, okazją do kształtowania właściwego stylu życia. Jest narzędziem budowania medialnych karier. Czasami zdarza się, że krytykuje hegemoniczność zachodniego podejścia do organizacji takich imprez, odzywa się głosem wykluczonych, daje okazję do zdobycia prestiżu przez niewielkie państwa, zapoznane wspólnoty etniczne i polityczne.

3.

Skoro sztuka spełnia tak wiele różnorodnych potrzeb współczesnego świata, to dlaczego intelektualiści mówią o jej kryzysie? Z tego powodu, że przykładają oni nieadekwatne miary do artystycznej produkcji dzisiejszych czasów. Stałe, twarde kryteria odnoszą do tego, co zmienne, kontekstualne, relatywne. Sztuka w starym rozumieniu albo się nieustannie doskonali, poszukuje nowości i perfekcyjnego utożsamienia z medium, albo dąży do transcendencji, wpisując się w jakiś system duchowości.

Poszukiwanie fundamentalnej wartości sztuki to wyraz nostalgii za klasycznym wzorcem, który jako jedyny miał jasno określone cechy i był powszechnie uznawany. Ten wzorec nie przystaje do dzisiejszej epoki. Sitodrukowe odbitki Andy Warhola, powielające pospolite zdjęcia z gazet, piłki do koszykówki zatopione w akwariach Jeffa Koonsa i tysiące innych dzieł, nie posiadają aury niepowtarzalności, nie dopatrzymy się w nich też maestrii wykonania. Pokazują nam charyzmę artysty, magię jego nazwiska, jego wizerunek, słowem – rynkową markę, jaką udało mu się stworzyć. Tak samo obowiązujący jeszcze w szkołach artystycznych podział sztuki na dyscypliny nie ma większego sensu w czasach, gdy artystki, takie jak Paulina Ołowska, mogą wystawiać obiekty ceramiczne, tkaniny, kostiumy, nie będąc ich wykonawczyniami. Co więcej, artystka wystawia także prace innych autorów (neony, rzeźby ogrodowe), kopie cudzych realizacji, otwiera kawiarnię, tworzy kabaretowe przedstawienia. Inni artyści, jak Oskar Dawicki, mogą tworzyć wystawy malarstwa, nie dotknąwszy nawet pędzla, zatrudniając podwykonawców.

Nie ma jednej obowiązującej definicji sztuki ani definicji dzieła. Od momentu pamiętnego gestu Marcela Duchampa z początku XX wieku, który potraktował jako dzieło sztuki koło rowerowe na stołku, suszarkę na butelki i pisuar, władzę nazywania rzeczy sztuką zyskał artysta. Kilkadziesiąt lat później, w drugiej połowie stulecia, punkt ciężkości znalazł się w środowisku: artefakt, który został zaakceptowany przez świat sztuki, stawał się dziełem. Rozważania Arthura Danto na temat *artworldu* twórczo rozwinął filozof George Dickie, proponując teorię, w myśl której sztuką jest to, co zaakceptują i wystawiają instytucje. W ciągu ostatnich stu lat, równoległe do przemian cywilizacyjnych, dokonało się radykalne odejście od esencji dzieła. Dzisiaj definiujemy je poprzez otoczenie, kontekst użytkowy, funkcjonalny, historyczny... Nowy status sztuki rozważali także i polscy teoretycy. Jerzy Ludwiński stworzył wizję „epoki błękitu”, która miała stanowić ostateczny cel awangardowych przemian, zakładający rozpuszczenie się sztuki w rzeczywistości, a także utopię powszechnej i błyskawicznej komunikacji

międzyludzkiej[9]. Świdziński z kolei stworzył mniej wizyjną, a bardziej pragmatyczną teorię sztuki kontekstualnej, zainspirowaną polskim doświadczeniem życia w izolacji za żelazną kurtyną[10].

Teorie teoriami, ale funkcjonowanie świata sztuki najpełniej regulują zasady rynkowe w szerokim rozumieniu tego słowa. Można wprawdzie powiedzieć, że istnieje sztuka publiczna, partycypacyjna, relacyjna, krytyczna czy społecznie zorientowana – czyli takie jej rodzaje, które na pierwszy rzut oka nie podlegają urynkowieniu. One jednak także są kupowane, najczęściej przez państwo czy inne organy władzy przyznające granty na realizacje i tym samym kierujące artystów ideowo w pożądaną przez grantodawcę stronę. Co do właściwego rynku sztuki, z żyjących artystów największym uznaniem cieszą się ci, którzy odnieśli sukces na Zachodzie i w Polsce raczej nie sprzedają z powodu wysokich cen swoich prac. Sukces uwiarygodnił ich w oczach lokalnego środowiska, czyniąc ich dzieła pożądanymi na wystawach w tutejszych galeriach czy muzeach. Znajdują się wśród nich Wilhelm Sasnal, Paulina Ołowska czy żyjący od lat w Ameryce Piotr Uklański. Nie zawsze zresztą wartość rynkowa przekłada się na wartość artystyczną: wybory inwestujących w sztukę niekoniecznie pokrywają się z gustem profesjonalistów, na co przykładów jest aż nadto. Pierwsze z brzegu to dzieła Franciszka Starowieyskiego czy późne prace Edwarda Dwurnika.

Sytuacja w Polsce jest peryferyjnym odpryskiem sytuacji globalnej. Do niej zaś odnoszą się gorzkie słowa cytowanego już Petera Weibela: „[...] współczesny system sztuki działa jak giełda. Dawni kolekcjonerzy zostali spekulantami. Kupują dzieła sztuki [...] za dobrą cenę i liczą na szybką sprzedaż za cenę znacznie wyższą. Niewielu artystów i dzieł jest w stanie podążać za tymi regułami kapitału. Stąd 90 procent globalnej produkcji artystycznej jest odpadem z punktu widzenia rynku, jego podwykonawców i dostawców, jak muzea, galerie i prywatni kolekcjonerzy. Wszystkie nowe muzea budowane przez właścicieli luksusowych marek, takich jak: Prada i Gucci (François Pinault) oraz LVMH (Bernard Arnault), pokazują, że pewien rodzaj sztuki stał się strukturalnie i systemowo częścią przemysłu dóbr luksusowych i branży finansowej”[11]. U nas, w mniejszym co prawda zakresie, ale także można obserwować podobne procesy. Widać je chociażby w przypadku działalności Grażyny Kulczyk jako mecenaski wydarzeń kulturalnych w poznańskim Starym Browarze i jej staraniach o utworzenie muzeum, które miałyby pomieścić zgromadzoną przez nią kolekcję sztuki. Po upadku negocjacji z miastami Poznań i Warszawa milionerka realizuje ideę muzeum w szwajcarskim Susch.

4.

Na pytanie, jak oceniać sztukę współczesną, odpowiedzi nie dostarczy nam krytyka artystyczna. Jak wskazuje specjalizujący się w analizach dzisiejszego piśmiennictwa o sztuce James Elkins, tekstów krytycznych powstaje w chwili obecnej więcej niż kiedykolwiek, jednak nie mają one żadnego wpływu na kształtowanie opinii o dziele[12]. Publikacje są tylko dodatkiem do portfolio artystów, których komercyjne galerie starają się sprzedać jak najkorzystniej. Dlatego mamy dzisiaj do czynienia z „krytyką-widmo”. Sądy, opinie, analizy stały się rodzajem teatryku, odgrywanego, bo tak wypada, ale przy pustej widowni.

W barwnej historii krytyki zaznaczmy te momenty, kiedy szczególnie wyraziście rysowały się próby wprowadzenia pewnych rodzajów czy też nawet systemów wartościowania. W czasie baroku zaczęły się zatem rodzić pierwsze nowożytne akademie („wolne stowarzyszenia artystów pod protektoratem władcy” – jak pisała Maria Poprzęcka[13]): we Florencji, Rzymie, Bolonii i w Paryżu. Ta ostatnia – Académie Royale de Peinture et de Sculpture, otwarta w 1648 roku, dała początek nie tylko nowemu systemowi kształcenia, ale i – właśnie – krytyce. Teoretyczna i organizacyjna działalność XVII- i XVIII-wiecznych myślicieli, związanych z Akademią, takich jak: Charles LeBrun, Charles Perrault czy Roger de Piles, wprowadziła obowiązujące siatki pojęć, przy pomocy których analizowano sztukę. Panowało przekonanie, że sztuka jest dziełem rozumu i należy ją oceniać ze względu na odpowiednio dobrany i potraktowany temat, nie zaś za umiejętność wywołania emocji. Z takich właśnie założeń płynęło przekonanie, że sztuki można się nauczyć i że racjonalne, powszechnie obowiązujące,

niezmienne zasady nią rządzące dają możliwość obiektywnej oceny dzieła. W XVII- i XVIII-wiecznych akademiach prym wiodła teoria, dopiero za nią kroczyła praktyka. Mnożyły się „tablice przepisów”, dotyczące rysunku, proporcji ludzkiej postaci, ekspresji, kolorów. Owocem takiej kodyfikacji stały się cenzurki wystawione malarzom przez Rogera de Piles. Jego *Balance des Peintres* operowała czterema kryteriami (kompozycja, rysunek, koloryt, ekspresja), w ramach których można było przyznawać punkty w skali od 1 do 20. Oceny samego de Pilesa zadziwiają współczesnego widza, za ekspresję bowiem wystawił Rafaelowi ocenę 18 punktów, Caravaggio zaś nie otrzymał ani jednego [14].

Powstanie akademii wyznaczyło początki krytyki artystycznej. Pierwsze jej próby, autorstwa Étienne’a La Font de Saint Yenne z 1748 roku, wywołały ostry sprzeciw artystów, którzy wyrażali oburzenie, że ktoś spoza akademii mógł oceniać sztukę. Przyczyną hałasu była oczywiście obrona własnych interesów. Terminu „krytyka sztuki” najwcześniej użył jednak nie francuski autor, a angielski malarz i pisarz Jonathan Richardson. W książce *An Essay on the Whole Art of Criticism* z 1719 roku wprowadził ściśle kategorie do przeprowadzania oceny malarstwa. W zaprojektowanej przez niego tabeli można było wstawiać punkty od 0 do 18, m.in. za inwencję, kompozycję, rysunek i kolor. Celem było stworzenie systemu bezstronnego oceniania, który byłby dostępny dla każdego.

W ciągu XIX wieku pisanie o sztuce rosło w siłę. Głośny przypadek krytyka Johna Ruskina, który przegrał w procesie z malarzem Jamesem Whistlerem po tym, jak zarzucił mu oszukiwanie publiczności, pokazuje, jak mocno liczone się ze słowami recenzentów, które mogły zrujnować karierę artysty i ukrócić jego zarobki. Jeszcze w 1829 roku Eugène Delacroix opublikował zjadliwy artykuł *O krytykach*, w którym zarzucał im chęć sprawowania władzy nad artystami: „Ci czujni żandarmi istnieją po to, aby was, publiczność, pouczać, jak powinniście odczuwać przyjemność, aby was... [twórców] wysyłać na scenę przy pomocy sznurków, których końce trzymają oni...” [15].

Ani Whistler, ani Delacroix nie zdołali jednak zahamować toczących się procesów. Momentem największej świetności krytyki była bez wątpienia połowa XX wieku, kiedy to nie ograniczano się do analiz, lecz dyktowano sztuce, jakie kształty i znaczenia ma przybierać. Swój wzlot zawdzięczała trzem autorom, a byli to: Clement Greenberg, Harold Rosenberg i Lawrence Alloway. Jednak już pod koniec XX wieku zaznaczył się schyłek jej potęgi. Adrian Searle radził wtedy na łamach brytyjskiego „Guardiana” adeptom krytyki: „Możesz być tak kreatywny i tak złośliwy, tak poważny i tak zabawny, jak wymaga od ciebie nastrój i sytuacja...” [16]. Współczesna krytyka, przynajmniej deklaracyjnie, nie bazuje na określonej siatce pojęć i weryfikowalnych kryteriach. Autor, utrzymując jednak, że kształt tekstów zależy wyłącznie od jego własnego nastroju, ukrywa rzeczywiste wymagania stawiane publikowanym wypowiedziom (atrakcyjność, przystępność, adresowanie do emocji, spełnianie warunków reklamodawcy itp.).

5.

W jednym z tekstów Dorota Jarecka zadała pytanie: „Kto i jak decyduje o tym, że coś jest dziełem sztuki?” [17]. Natychmiast sobie odpowiedziała: „decyduje grupa złożona z szefów następujących instytucji: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Fundacji Galerii Foksal, Rastra, Zachęty i Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, moca-u w Krakowie, Muzeum Sztuki w Łodzi, plus Anda Rottenberg”. W następnym akapicie kontynuowała wyliczankę: „Za granicą są to odpowiednio: Hans-Ulrich Obrist, Adam Szymczyk, Okwui Enwezor, Massimiliano Gioni, Klaus Biesenbach [...] oraz szefowie targów Frieze w Londynie [...]. Co jakiś czas w gazetach pojawiają się artykuły, które demaskują tę szajkę, ale niepotrzebnie, bo i tak wszyscy już dawno o niej wiedzą”. W tekście tym zawarte zostało napięcie, spowodowane przez fakt, że autorka stawia niezwykle istotne pytanie i sobie z niego żartuje. Ironicznie nawiązując do instytucjonalnej teorii sztuki (w tej wersji, która mówi, że dziś instytucjami stali się ludzie) oraz do pojawiających się od czasu do czasu w mediach rzekomo demaskatorskich tekstów odkrywających „mafie”, która rządzi sztuką, twierdzi, że określanie czegoś dziełem sztuki wynika z samego tego dzieła. Powracając do esencjonalnego rozumienia dzieła, autorka nie niweluje napięcia

zawartego w początkowym pytaniu. Jak bowiem wyczuć istnienie artystycznej esencji? Kto ma do tego kompetencje? W tekście wyczuwa się unik: ironiczna odpowiedź autorki na zadane przez nią samą pytanie pozostaje prawdziwa niezależnie od tego, czy Jarecka sobie z niego pokpiwa, czy nie. Tak, o statusie dzieła decyduje wąska grupa ludzi, którzy znajdują się na szczycie hierarchii *artworldu*, tak, ci ludzie są instytucjami – zdaje się mówić tekst Jareckiej – ale musimy się z tym pogodzić, bo tak zbudowany jest świat sztuki. Nie zwracajmy sobie głowy kwestią władzy i mówmy o wartościach.

W odpowiedzi na pytanie o kryteria oceny dobrej i złej sztuki, Anda Rottenberg przyznała: „Nie mam poczucia, że mogę to obiektywnie stwierdzić. Mogę jedynie powiedzieć, że na coś reaguję lub nie reaguję. Jedne rzeczy mają dla mnie moc perswazyjną i mnie wciągają, inne nie [...] posługuję się sumą intuicyjnych przeświadczeń popartych wieloletnim obcowaniem z dziełami”^[18]. Tak wygląda sytuacja z punktu widzenia osoby zaliczonej przez Jarecką do elity obdarzonej mocą przemieniania rzeczy w dzieła sztuki. I nie ma powodów, żeby jej nie wierzyć.

Ideowa otoczka dzisiejszej sztuki bywa nieznośna. Ludzie niebędący jej znawcami mogą czuć się odpychani przez jej hermetyczny, środowiskowy język. Uderzający bywa rozdźwięk pomiędzy deklarowanymi, szczytnymi ideami, takimi jak: krytyka, sprzeciwianie się niesprawiedliwości społecznej i wykluczeniom, walka o równe prawa itp., a użytkowaniem, jaki się z nich czyni. Tymczasem idee te mogą służyć za marketingowe slogany, przykrywające walkę o prestiż, władzę i kasę. O tym trzeba pamiętać.

Nie ma łatwej odpowiedzi na pytanie o wartości w sztuce współczesnej. Od ciebie – widzu, czytelniku, słuchaczu – zależy, kogo będziesz słuchał: siebie samego czy eksperta. Jeśli mowa o ekspertach, zachowaj ostrożność i wybierz kogoś mądrego o wiedzy popartej osiągnięciami oraz życiowym doświadczeniem. Wybór należy do ciebie, nie ma innego wyjścia.

Opracowanie: Magdalena Ujma-Gawlik, 

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

[1] Jean Clair, *Kryzys muzeów*, przeł. Jan Maria Kłoczowski, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2009.

[2] Zob. np. Arthur C. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. Mateusz Salwa, Universitas, Kraków 2013.

[3] Mieczysław Porębski, *Zagrożona wartość*, [w:] *Sztuka i wartość. Materiały XI Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Nieborów, 26–28 czerwca 1986, pod red. Marii Poprzęckiej, Zakład Wydawnictw „Sztuka Polska”, bm. bd., s. 15.

[4] Maria Poprzęcka, *Jak mówić źle o sztuce?*, [w:] *ibidem*, s. 81.

[5] Elżbieta Wolicka, *Kilka uwag na temat wartości i wartościowania w historii sztuki*, [w:] *ibidem*, s. 65.

- [6] Zob. np. Zygmunt Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. Tomasz Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.
- [7] Adekwatną nazwę dla coraz bardziej globalizującego się świata sztuki – *artworld* – zaproponował jeszcze w latach 60. Arthur Danto, zob. *idem*, *The Artworld*, „The Journal of Philosophy”, t. 61, nr 19 (1964), s. 571–584.
- [8] Peter Weibel, *Introduction*, [w:] *Biennials: Prospect and Perspectives*, Center for Art and Media, Karlsruhe 2015, s. 3.
- [9] Jerzy Ludwiński, *Epoka błękitu*, Otwarta Pracownia, Kraków 2003.
- [10] Jan Świdziński, *Konteksty*, Galeria Labirynt, Lublin 2010.
- [11] Peter Weibel, *Introduction*, [w:] *Biennials: Prospect and Perspectives. International Conference at ZKM (27.02.—01.03.2014)*, Center for Art and Media, Karlsruhe 2015, s. 3, zkm.de/media/file/de/2015-publication-prospect_and_perspectives-zkm.pdf (dostęp 23.08.2018).
- [12] James Elkins, *What Happened to Art Criticism?*, Prickly Paradigm Press, Chicago, 2003.
- [13] Maria Poprzęcka, *Akademizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, wyd. III, Warszawa 1989, s. 22
- [14] Relacjonuję za: *ibidem*, s. 52.
- [15] Cyt. za: *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820-1876*, wybór i oprac. Hanna Morawska, t. 2, PWN Warszawa 1977, s. 16–17.
- [16] Adrian Searle, *Don't trust your prejudices but believe in your instincts*, [w:] *Our critics advice*, „Guardian”, 8.07.2008, www.theguardian.com/arts/youngcritics/story/0,,2289650,00.html (dostęp 10.11.2017).
- [17] Dorota Jarecka, *Kto i jak decyduje o tym, że coś jest dziełem sztuki?*, „Notes na 6 Tygodni”, notesna6tygodni.pl (dostęp 28.08.2018).
- [18] *Należy sobie zaufać. Anda Rottenberg w rozmowie z Łukaszem Białkowskim*, „Znak”, nr 736 (wrzesień 2016), s. 27.

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 fizykalne 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, nieziennej 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 odmienną 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 autorę/autorkę 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

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); pełni 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 zużywaniem się 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 drogie 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.



Maria Loboda, *Movements That Mattered*, 2015, fot. K. Marszycka,
© wszystkie prawa zastrzeżone

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 użyteczność 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 Błoi

interwencji [bez tytułu \(+48 XX XXX XXXX\)](#). 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 Lebensztein, 

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.