

dr hab. Tomasz F. de ROSSET, prof. UMK
ul. Wyspiańskiego 21/4
87-100 Toruń

Toruń, 16 maja 2018 r.

RECENZJA DYSERTACJI DOKTORSKIEJ
KINGA OLESIEJUK
KONSERWACJA WOBEC „DEMATERIALIZACJI” DZIEŁA SZTUKI.
MATERIALNY WYMIAR DEMATERIALIZACJI SZTUKI
WSPÓŁCZESNEJ
Promotor: prof. dr hab. Grażyna KORPAL

Przemiany sztuki w ciągu XX stulecia rozsadzając jej przyjęte dotąd granice, konwencje i nawyki intelektualne, okazały się głębsze niż kiedykolwiek i poszły znacznie dalej niż naturalne w dotychczasowej historii ewoluowanie form artystycznej ekspresji. O ile bowiem różnorodne transgresje w czasach nowożytnych i nowoczesnych dotyczyły norm aksjologicznych piękna, kodów reprezentacji i obrazowania wewnątrz uznanych ram artystycznych, o tyle „transgresja współczesna” uderzyła w same ramy określające obiekt jako przynależny do obszaru sztuki. Jeśli więc wcześniej pytano o klasę i walory estetyczne dzieła, teraz zasadnicze staje się pytanie czy w przypadku danej propozycji w ogóle mamy do czynienia z dziełem i z jakiego powodu miałyby ona na to miano zasługiwać. Problemy te, nie zawsze w pełni dostrzegane przez krytykę oraz historię i teorię sztuki, a także w bieżącej działalności kuratorskiej, dają o sobie znać ze szczególną mocą w refleksji odnoszącej się do muzealnictwa, kolekcjonerstwa, wystawiennictwa i konserwacji (z naturalnym opóźnieniem wobec współczesnej twórczości). Swego rodzaju świadectwem trudności, jakie w związku z tym pojawiają się wobec aktualnej i potencjalnej konserwacji i ochrony aktualnej sztuki oraz prób ich rozwiązania jest przedstawiona do oceny dysertacja doktorska Pani mgr Kingi OLESIEJUK.

Jest to obszerne opracowanie złożone z dwu tomów: 1. teoretyczna prezentacja zjawiska wraz z analizą odzwierciedlenia jego problematyki w kilkunastu wnikliwie omówionych *case studies* w czterech rozdziałach wraz ze wstępem, zakończeniem i wykazem literatury (s. 543) i 2. swego rodzaju katalog dzieł poddanych analizie (s. 104). Wstęp i rozdział pierwszy (*Dematerializacja sztuki jako zagadnienie konserwatorskie*) są partią wprowadzającą do całości pracy. Stanowią one ogólny szkic poruszanej problematyki i ustalenie jej podstaw metodologicznych. Autorka zwraca uwagę na pozorną sprzeczność potencjalnych działań konserwatorskich i sztuki, która wedle terminologii wprowadzonej w l. 1960 i 1970 przez Lucy Lippard przeszła proces „dematerializacji” (co francuski filozof i estetyk Yves Michaud ujął jako przejście w „stan gazowy”), zapowiada próbę „materialnej interpretacji” tego zjawiska, sygnalizuje jego znaczenia oraz warunki postępowania konserwatorskiego w tym przypadku („‘Dematerializacja’ bywa hasłem, etykietą, luźnym konceptem, terminem historii sztuki i kategorią krytyczną. W popularnym użyciu sygnalizuje przede wszystkim materialną osobliwość sztuki współczesnej [...] niezależnie jednak od kontekstów użycia dematerializacja opisuje istotne cechy materialności sztuki – materialności zubożonej, zredukowanej, zanegowanej, nienamacalnej, nietrwałej; materialności, która odbiega od obiegowych wyobrażeń na temat materiałów konstytuujących dzieła sztuki”, s. 15-16). Tekst zawiera tu szereg uwag o semantycznej zawartości podstawowych terminów odnośnie do konserwacji i ich sensu w konfrontacji z dziełami sztuki współczesnej, określenie obszaru sztuki współczesnej jako historycznego zjawiska kultury i generalną prezentację założeń pracy i jej zakresu (sztuka instalacji, obiekty o charakterze konceptualnym, dzieła audiowizualne, sztuka Internetu, sztuka o wymiarze czasowym i sztuka performatywna); osobną jego partię stanowi przedstawienie swego rodzaju stanu badań nad problematyką „dematerializacji sztuki” oraz próba jej osadzenia w świecie współczesnych instytucji kolekcjonerskich (w tym działalności Bunkra

Sztuki w Krakowie). Część ta wskazuje na gruntowną orientację autorki w studiowanej przez nią dziedzinie i dobre przemyślenie problematyki pracy, jest jednak napisana mało systematycznie, brak tu wyraźnie określonej struktury, jaka przyjęta jest przy redagowaniu prac humanistycznych. Sformułowania poszczególnych zagadnień zbyt często trzeba się domyślać i szukać ich z detektywistyczną nieledwie wnikliwością (a nie po prostu przeczytać).

Rozdział drugi (*Pozamaterialna strona konserwacji dzieł sztuki*) częściowo, jakby na chwilę, opuszcza obszar refleksji nad „dematerializacją sztuki”, ponieważ jest on obszerną, ale z natury rzeczy ogólną prezentacją teorii konserwacji (dzieł sztuki, zabytków, dziedzictwa materialnego) w aspekcie historycznym i z zaakcentowaniem semantycznych aspektów działań konserwatorskich. Jest on podzielony na kilka poziomów (oznaczonych metaforycznymi podtytułami), z których pierwszy stanowi refleksję nad problemem materiału w sztuce (m.in. nad orientacją teorii konserwatorskich w tym kierunku) – jest to dość rzadki temat badawczy, nieczęsto podejmowany w teoretycznej analizie i interpretacji sztuki. Mamy tu również do czynienia z ogólną prezentacją przemian metodologii historii sztuki przeplatających się z doktrynami konserwatorskimi XIX i XX stulecia. Sformułowano tu wiele interesujących wniosków, jednakże trzeba także zwrócić uwagę na pewne nieścisłości: np. Maurice Denis w swoich słynnych słowach o istocie malarstwa, stanowiących niejako ostateczne sformułowanie paradygmatu sztuki nowoczesnej, mówił o medium, a nie o materiale sztuki, co jest bardzo istotne jak chodzi o jego postrzeganie w tych czasach (teorie modernistyczne były dalekie od ujmowania dzieła jako przedmiotu: Denis pisze nie o płótnie, desce czy papierze, tylko o „płaszczyźnie” i nie o pigmentach czy farbie tylko o „plamach barwnych”); z kolei przywołana problematyka ochrony dziedzictwa niematerialnego jest poważnym problemem ostatnich lat, ale raczej teoretycznym z zakresu etnografii, kulturoznawstwa i muzeologii, niż problemem konserwatorskim.

Rozdział trzeci (*Materialne rudymenty dematerializacji sztuki*, od s. 137) wyjaśnia kluczowe wykorzystywane w rozprawie pojęcia, a przede wszystkim pojęcie „dematerializacji sztuki”: źródła tej idei, jej genezę i objawianie się w rozwoju historycznym obszaru artystycznego. Decyzja o zlokalizowaniu tych informacji dopiero w połowie tekstu (w przybliżeniu) nie wydaje się jednak szczęśliwa, gdyż zaburza to jego logiczną strukturę. Zjawisko „dematerializacji” jest bowiem ośrodkiem, wokół którego oscylują wszelkie rozważania istotne dla dysertacji. Zatem już na początku winno pojawić się wyjaśnienie jego znaczenia pod względem historycznym i ontologicznym dla sztuki współczesnej, która w każdej sytuacji powinna stanowić punkt wyjścia dla wszelkich zabiegów interpretacyjnych, ekspozycyjnych oraz refleksji na temat konserwacji (czy to wynikającej z realnych potrzeb, czy też ewentualnej). Jednakże autorka przeprowadza trafną charakterystykę tego fenomenu, widząc jego początki w artykułach krytycznych L. Lippard i J. Chandlera (1968) i drukowanej antologii-kolekcji Lippard (1973), przez co ściśle łączy go ze sztuką konceptualną. Szukając jego zapowiedzi sięga jednak nawet koncepcji *disegno* z renesansowych doktryn artystycznych, ale głównie manifestacji dadaistów (nie wiedzieć czemu nazwanych „proto-dadaistycznymi”, s. 146), Duchampa, Fluxusu, Nowego Realizmu, land-artu; podaje też przykłady realizacji artystów konceptualnych (wprawdzie przedstawione dość chaotycznie). Przez cały czas podkreśla tu rolę wykorzystywania różnorodnych materiałów, co może wydać się paradoksalne w sytuacji „dematerializacji sztuki” („Przywoływane przypadki dzieł sztuki dosyć klarownie obrazują, że opowiedzenie się twórców po stronie dematerializacji bądź także ich twórczości scharakteryzowanie nie miało wiele wspólnego z zanegowaniem potrzeby materiału i jego tradycyjnej medialnej funkcji w sztuce”, s. 189).

Ostatni czwarty rozdział (*Materialne wymiary dematerializacji dzieł sztuki*) jest najobszerniejszą częścią dysertacji (prawie połowa objętości). Posłużył autorce dla wszechstronnej interpretacji kilkunastu *case studies*

opartych na jej praktycznych doświadczeniach w pracy nad dziełami z kolekcji Bunkra Sztuki w Krakowie. Jest to analiza złożonej problematyki jakiej przykładów dostarczają te realizacje, zróżnicowane pod względem ich materialnych komponent podlegających procedurom kolekcjonerskim i ekspozycyjnym, a także związanym z ich zachowaniem, zabezpieczeniem, dokumentacją i odtwarzaniem (wszystkie określone tu jako procedury konserwatorskie). Autorka dokonała próby stworzenia typologii tej problematyki, przyjmując dziesięć kategorii, które odzwierciedlają wieloaspektową materialność współczesnych dzieł sztuki (można się zastanawiać nad brakiem struktury zaproponowanej typologii, nad słusnością przyjętych tu kategorii, które czasem zachodzą na siebie i przeplatają się z sobą oraz z procedurami „produkcji” dzieł, a przede wszystkim nad terminologią zastosowaną dla ich nazwania – o specyficznych i nieraz niejasnych związkach z istotą problemu: np. *materiał dyskretny*, s. 283 lub *operacyjny*, s. 323). Pod uwagę brane są tu takie właściwości materiałów wykorzystywanych w sztuce współczesnej, jak m.in. ich różnorodność, powtarzalność, „alograficzny” charakter realizacji, doraźność w ramach ekspozycji (która powoduje, iż nie eksponowane dzieło w zasadzie nie istnieje), „nieuchwytność” materialna (np. kompozycja zapachowa *Oddech* J. Gruszczyk), funkcjonowanie w ramach zmiennego medium. Wszystkie one wiążą się z określonymi sytuacjami interpretacyjnymi i ekspozycyjnymi; podkreślenia wymaga trafność doboru obiektów tych *case studies*, a także wnikliwość i sposób prowadzenia ich analizy, które mogą być wzorem opracowań o charakterze krytycznym.

Cennym uzupełnieniem pracy jest aneks w postaci katalogu 16 dzieł z krakowskiego Bunkra Sztuki, które generalnie można by zaliczyć do sztuki pozostającej w tradycjach konceptualnych. Stanowi on ilustrację poruszanej problematyki i jednocześnie próbę sformułowania schematu naczelných pytań inwentaryzacyjnych właściwych dla klasyfikacji tego zjawiska artystycznego. Obejmują one tradycyjne informacje o autorze i tytule dzieła, a także

wyszczególnienie wykorzystanych przy jego produkcji materiałów, elementów składających się na nie oraz opis funkcjonowania i postaci w jakiej znalazło się ono w kolekcji (niekonsekwentnie) oraz wykaz zrealizowanych prac konserwatorskich. Jest to ciekawa propozycja wewnętrznej konstrukcji inwentarza dzieł sztuki współczesnej, chociaż w omawianym przypadku, zgodnie z intencją niniejszego opracowania zbytnio skoncentrowana na interpretacji dzieła i jego materialnych elementach.

Dysertacja mgr OLESIEJUK jest świadectwem tego, jak poważne są problemy stawiane przez współczesną sztukę pod względem jej odbioru, interpretacji i wartościowania, a także konserwacji. Jest świadectwem aporii, a nawet oczywistych sprzeczności, jakie powstają tu na każdym prawie kroku, szczególnie w tym ostatnim przypadku. Bynajmniej nie są to przede wszystkim kwestie natury technicznej (choć i na tej płaszczyźnie są niejednokrotnie bardzo skomplikowane), a raczej intelektualnej, raczej kwestie postawy zajmowanej wobec zjawisk artystycznych. Dziś, kiedy nie budzi kontrowersji stosowanie kosztownych i złożonych zabiegów konserwatorskich wobec zabytków codziennej kultury materialnej (a nie wyłącznie obiektów o szczególnym statusie dzieła sztuki czy też szczególnej pamiątki historycznej), kiedy coraz więcej uwagi przywiązujemy do ochrony dziedzictwa niematerialnego, łatwiej nam zrozumieć odmiennność dzisiejszej sztuki i właściwych jej procedur, ale nie eliminuje to wielu trudności. Autorka jako szczególnie operatywne przyjęła pojęcie „dematerializacji sztuki”, które bardzo efektownie uczyniła charakterystyką całej niemal „progresywnej” sztuki współczesnej. Jednakże jest tu swego rodzaju wytrychem, nie będąc wcale kategorią aż tak powszechnie stosowaną w dyskursie sztuki dwudziestowiecznej i odnoszącą się głównie do radykalnego konceptualizmu lat 1960. Nie obejmuje ona całokształtu zjawisk ujętych tym zakresem, z czego wynika nieustanna konieczność tłumaczenia pozornego paradoksu, że termin „dematerializacja” odnosi się tu w istocie do różnorodnych materiałów stanowiących komponent

analizowanych dzieł (np. „Z punktu widzenia konserwacji dzieł sztuki elementarne znaczenie dematerializacji sztuki współczesnej polega na sprobematyzowaniu zagadnienia materiału”, s. 215).

Tymczasem odmiennosc sztuki, jaka nacechowała kulturę XX wieku polegała nie tyle na porzuceniu materialnych aspektów dzieła, ile na odrzuceniu nowożytnego paradygmatu, jakim było naśladowanie natury, odrzuceniu podstaw w postaci teorii wywodzącej się z renesansowych doktryn artystycznych oraz estetyki Baumgartena i Kanta akcentujących szczególnie w ludzkim uniwersum status obszaru artystycznego. Prowadziło to do podważenia centralnej pozycji dzieła sztuki jako obdarzonego specjalnym statusem produktu człowieka, m.in. poprzez przyznanie praw na obszarze sztuki przedmiotom pozbawionym charakteru artystycznego, czego pierwszym i jednocześnie skrajnym przypadkiem były *readymades* Duchampa (w tym sensie mówiłbym o sztuce nie-artystycznej). Autorka pisze o tym w kilku miejscach, ale jako o jednym z uzasadnień jej tezy, co powoduje, że materiał prac przez nią analizowanych zajmuje wobec problemu niematerialności tę samą pozycję, co tzw. oryginalna substancja obiektu zabytkowego, wywołując wrażenie zrównania ich doniosłości (jak zauważył francuski filozof Marc Jimenez, banalne przedmioty, *readymades*, stos cegieł, albo węgla, czy też kawałki filmu itd. wykorzystywane w sztuce współczesnej bynajmniej nie pretendują do statusu dzieła, istotne jest tu bowiem nie tyle ono samo, a więc zaprezentowany obiekt, rzecz, ile natura doświadczenia (estetycznego lub nie), jakim spektakl taki może zaowocować, *Querelle de l'art contemporain*, 2005).

Wywody autorki świadczą też jak trudno czasem wyzwolić się z perspektywy, narzucanej przez modernistyczną narrację o dziejach sztuki nowoczesnej. Odwołam się tu tylko do przykładu jej (w sumie marginalnej w kontekście całości dysertacji) opinii o *readymades* Duchampa, które jakoby „wprawiły w osłupienie opinię publiczną” pierwszych dziesięcioleci XX wieku. Otóż nie mogło to mieć miejsca, gdyż po prostu nikt ich nie znał poza

najbliższym kręgiem przyjaciół artysty. W tych latach Duchamp jedynie dwukrotnie nieznane *readymades* wystawił w Ameryce, a także w Europie (jednakże na ogół nie jako dzieła sztuki, tylko jako tzw. *objets surréalistes*, np. 1936, Galerie Ratton w Paryżu). Wtajemniczeni natomiast widzieli w nich tylko niewczesny żart, kpinę, satyrę szydzącą z oficjalnej sztuki (co we Francji miało tradycję sięgającą połowy XIX). Znamienne jest, że skandale wzbudzały nie te obiekty, ale malarstwo (*Akt schodzący po schodach*, Armory Show, 1913). Duchamp nie przywiązywał niemniejszej wagi do ich materialnego bytu, pod tym względem miały one całkowicie wymienny charakter – dlatego tak łatwo przepadały, ale dlatego też terminy takie, jak „oryginał” czy „replika” są wobec nich zupełnie nieadekwatne. Jednakże trzeba pamiętać (co autorka podkreśla), że w latach 60. artysta, jakby na przekór swojej własnej idei, uczestniczył w produkcji ich rzemieślniczych kopii. W takiej postaci zostały one po raz pierwszy pokazane publiczności (*Art of Assemblage*, MoMA, 1961), ale długo jeszcze ich status na obszarze sztuki pozostawał niepewny.

Omawiane w pracy zagadnienia mają również odniesienia bardziej generalne. Trzeba tu zwrócić uwagę, że konserwacja jako obszar ludzkiej aktywności – chociaż wymagająca ogromnej, złożonej wiedzy, wielkiego doświadczenia, a także specjalnych predyspozycji, nie jest jednak dyscypliną nauki. Działania konserwatorskie to nie naukowe doświadczenia podejmowane jedynie dla uzasadnienia takiej lub innej teoretycznej tezy. Ich zadania są znacznie donioślejsze, gdyż mają one na celu realną ochronę bytu elementów materialnego dziedzictwa ludzkiego (poprzez zapobieganie zagrożeniom, rozkładowi naturalnemu i naprawę destrukcji). Przy tym jest to obszar, gdzie krzyżuje się multidyscyplinarny zespół dyscyplin naukowych, angażujący dyscypliny ścisłe, jak chemia, fizyka, biologia, dyscypliny humanistyczne, jak filozofia, historia, historia sztuki oraz społeczne jak prawo – one właśnie wytwarzają teorię konserwacji poprzez to, że łączą się z sobą dla potrzeb działalności konserwatorskiej wraz z koniecznością posiadania odpowiednich

predyspozycji manualnych, które można nazwać talentem. Nie przeszkadza to oczywiście by konserwator był jednocześnie i badaczem (naukowcem), i artystą, i kuratorem.

Jak dowodzi mgr OLESIEJUK w swojej dysertacji, współczesna sztuka w wielu swoich aspektach (jej „dematerializacja”, aby trzymać się terminu autorki) zmienia sens tradycyjnej konserwacji zmuszając ją niejako do przyjęcia nowego paradygmatu (analogicznego do nowego paradygmatu samej sztuki). Pracę zamyka konkluzja pod tytułem: *Sztukę współczesną konserwuje się tak samo jak każdą inną, tylko inaczej*. Jednakże pociąga to za sobą konieczność swego rodzaju „zdematerializowania” konserwacji, co jednocześnie z dostosowaniem do oczekiwań sztuki współczesnej, odbiera jej (unieważnia) tradycyjne kompetencje naukowe, czyli to, co wiąże się z osiągnięciami nauk budujących dotychczas teorię konserwatorskiego postępowania. Próba rozciągnięcia jej na obszar niematerialny sztuki czy dziedzictwa powoduje sytuację, że z jednej strony każda czynność mająca odniesienie do dzieła sztuki może zostać nazwana konserwacją, a z drugiej konserwacja zatracą swój specjalistyczny charakter i naukowe podstawy, zmieniając się w procedury oparte o tzw. zdrowy rozsądek, podstawowe umiejętności techniczne (czasem też specjalistyczne, ale niekoniecznie z zakresu konserwacji) i „talent” przysłowiowej złotej rączki. W obecnej rzeczywistości sztuki status konserwatora staje się więc nieostry (w sensie oczekiwanych odeń kompetencji, umiejętności i wymaganej wiedzy). Miesza się on i zachodzi na status kuratora, galerzysty oraz kolekcjonera. Wymienione przez autorkę w części katalogowej czynności wykonywane przez nią odnośnie do większości ujętych tam dzieł, wbrew jej deklaracjom, nie mają wyspecjalizowanego charakteru konserwatorskiego – dokumentacja, współudział przy sporządzaniu certyfikatów, albo wytycznych ekspozycyjnych czy też nadzór nad realizacją instalacji nie wymagają formacji konserwatora i mogą być fachowo realizowane przez krytyków, kuratorów oraz inwentaryzatorów muzealnych.

Z obowiązku recenzenckiego uwagę winienem poświęcić także aspektom warsztatowym i formalnym pracy. Jak chodzi o źródła i publikacje, to ze względu na obszerność poruszanej problematyki, trudno postąpić tu inaczej niż oprzeć się na ich wyborze – jak robi to autorka. W ocenie tego wyboru zawsze duży udział ma osobiste doświadczenie, wydaje się jednak, że wielce korzystne dla pracy byłoby, gdyby sięgnięto tu po szerszy zakres literatury spoza piśmiennictwa konserwatorskiego, a także po opracowania francuskojęzyczne (zupełnie poza pracami N. Bourriaud pominięte); szczególne znaczenie miałyby tu m.in. teksty A. C. Danto (*Po końcu sztuki*, 2013), N. Heinich (*Le paradigme de l'art contemporain*, 2014), a także ze względu na dużą rolę przyznawaną tu autorskim intencjom J.-M. Poinot (*Quand l'œuvre a lieu*, 1999). Odnośnie do oceny formalnej: praca ma trochę niejasną strukturę, co powoduje kilkakrotne nawroty do omawianej wcześniej problematyki. Język jest poprawny, a czasem nawet elegancki, ale jednocześnie zagmatwany i chwilami zupełnie nieczytelny; drażniące są, niepotrzebne w tekście naukowym, zwroty podkreślające poprawność autorki pod względem *genderowym* „konserwatorzy i konserwatorki”; także drażniące są tytuły rozdziałów, a szczególnie podrozdziałów konsekwentnie o charakterze metaforycznym, nie odnoszące się wprost do poruszanej problematyki. Ponadto w wielu miejscach element kompilacji jest po prostu za duży – autorka streszcza (powtarza własnymi słowami) całe partie tekstów różnych autorów, co wprawdzie nie może być uznane za naruszenie zasad naukowych (jest właściwie opatrzone odnośnikami), ale przy bardziej syntetycznym ujęciu byłoby korzystniejsze. Pozostałe drobne uszczerbki nie są warte, by się nad nimi zatrzymywać – ewentualne przygotowanie pracy do druku wymagać będzie gruntownej korekty redakcyjnej i przemyślenia niektórych kwestii merytorycznych.

Jednakże dyskusja i krytyczne uwagi odnośnie do merytorycznych i formalnych aspektów recenzowanej rozprawy mają znaczenie umiarkowane. Przedstawiona do recenzji praca zasługuje na ocenę pozytywną. Przy tym tego

rodzaju teksty pisze się nie po to, by bez względu na realne zasługi komplementować autora, ale po to właśnie, by poddawać je konfrontacji z odmiennym stanowiskiem. Nawet surowa, a może właśnie surowa krytyka jest bowiem jednym z ważniejszych momentów naukowego „życia” każdego artykułu czy książki. Toteż krytyczny pod wieloma względami, tytułem podsumowania stwierdzam z przekonaniem, że rozprawa stanowi dobrą podstawę dopuszczenia jej autorki, P. mgr OLESIEJUK, do dalszego postępowania w ramach przewodu doktorskiego, o co wnoszę do Rady Naukowej Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie.