

Iwona SZMELTER

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

FENOMENY SPOŁECZNEJ ROLI SZTUKI A DEMOKRATYZACJA; OD ZARANIA KULTURY DO SZTUKI KANTORA I ABAKANOWICZ. PERCEPCJA, OCHRONA I ZACHOWANIE

Wprowadzenie. Zmienny stan sztuki

Niezależnie jak nazywamy i odbieramy sztukę, jej przekaz będący rodzajem komunikatu jest niezmiernie istotny zarówno dla ludzi współczesnych jego powstaniu, jak i, podlegając różnym procesom, dla kolejnych pokoleń ludzi. Ów różnorodny przekaz trwa nieprzerwanie od paleolitu, angażując jednostki i wspólnotę ludzką.¹ Kanwą niniejszej refleksji jest „demokracja”, o której piszą inicjatorzy tej publikacji, że jest „przedmiotem swoistej »fenomenologii artystycznej«, użycia środków artystycznych do badania w zakresie doświadczenia życia codziennego”. Te zmienne z natury doświadczenia rzeczywistości powodują, że sztuka jest w ciągłym procesie a także, wraz z upływem czasu, zachodzą procesy w sztuce jak i jej odbiorze. W świetle antropologii kultury, otwartą księgą jest zmienny stan sztuki, jej przeszłość, zdaje się, że jest chwilowa z natury jej obecna sytuacja, jak i przyszłość.² Autorka zakłada, że **rozważania o sztuce w procesie i procesie w sztuce** są uprawnione nie tylko w stosunku do dzieł, ale także wobec zasad zachowania sztuki. Doświadczenie uczy, że w demokratycznym społeczeństwie wartości sztuki i kultury muszą być respektowane i chronione. Stąd teza, że synoptyczne spojrzenie na sztukę jako działanie, które łączy cechy materialne i niematerialne sztuki, może stanowić wkład do badania sztuki kontekstualnej. A wszak „kontekstowe metody interpretacji są możliwie najbardziej otwartą, partycypacyjną formą funkcjonowania sztuki”, jak dowodzi ta publikacja.

Sztuka jako gra

Wiodącą myślą, która towarzyszy poniższym rozważaniom jest stan nieograniczonej wielości i nieskończoność społecznych funkcji sztuki towarzyszącej wspólnotom ludzkim. Sztukę można interpretować jako działanie w powtarzającym się cyklu hermeneutycznym, jako rodzaj gry, by użyć terminów filozofii Hansa-Georga Gadamera.³ Nawiązując do tej myśli poniższe przykłady i wynikające z ich analizy przemyślenia dotyczące ich funkcji społecznych: sztuki paleolitycznej, projektów Tadeusza Kantora i Magdaleny Abakanowicz. Autorka poza materialnością tych obiektów, analizuje ich znaczenie jako dzieł będących w procesie i mających demokratyczne funkcje. Przy wprowadzeniu terminu „sztuki w procesie” oraz jego następstwa - „procesu w sztuce” niezbędna jest świadomość, że dotyczą one odpowiednio społecznych ról twórczości - oraz form istnienia sztuki. Proces w sztuce oznacza także

przemiany dzieł w czasie, podleganie zanikowi materii i idei a nawet pamięci. Kolejny proces to starania o zachowanie sztuki, by nie zanikła wskutek naturalnej erozji, zaniedbań lub świadomej dewastacji. Ten proces kontynuowany jest przez kolejne pokolenia, współcześnie zainteresowane szerzej potrzebami identyfikacji i zachowania tożsamości w ramach dokumentacji, ochrony, konserwacji i niekiedy dopuszczania do rekonstrukcji.

Przykłady powołane w tym opracowaniu są odległe czasowo, zostały wybrane dla ukazania nowego odczytania istoty procesu twórczego i także późniejszego, już niezależnego od autorów, znaczenia dzieł. I tak przedstawiam rewizję znaczenia sztuki jaskiniowej okresu paleolitycznego, stan procesu w sztuce na przykładzie kontynuacji jednego z dzieł *Multipartu* (multiplikacja + partycypacja) Kantora, zapoczątkowanego w Galerii Foksal w 1970 a obecnie twórczego zderzenia sztuki konceptualnej z realiami procesu archeologiczno-konserwatorskiego, a także działaniu dzieł Abakanowicz w przestrzeni zewnętrznej na przełomie XX/XXI wieku. Rozpatrując demokratyczne funkcje sztuki warto poświęcić uwagę uczestniczeniu odbiorców, ich partycypacji, a często także udziałowi jednostek w większym znaczeniowo działaniu, które wciąż trwa, odradza się wraz z kolejnym pokoleniem.

Zachowanie wartości i autentyzmu w całym jego bogactwie

Najnowszy strumień przemian cywilizacyjnych może zakłócić trwanie sztuki z zachowaniem kompleksu jej tradycyjnych i nowych wartości. Przeciw demokracji działa wroga konfrontacja upodobań i populistyczne sprzyjanie doraźnym potrzebom. Także w społeczeństwie demokratycznym jeszcze nie utrwaliła się wystarczająco świadomość, że dziedzictwo kultury jest niepowtarzalne. Wprawdzie sztuka odradza się nieustannie, od zarania sztuki do współczesności, ale autentyzm obejmujący materię i idee łatwy jest do zagubienia. To naturalne ryzyko, które zagraża zasobom sztuki, zależnym od zmiennego rozwoju cywilizacji oraz upadania systemów i kultur. Jednak „właściwym bytem dzieła jest to, co dzieło potrafi i może powiedzieć i co zasadniczo wykracza poza historyczne ograniczenia. Dzieło sztuki cechuje obecność ponadczasowa współczesność.”⁴ Dzieje się tak dzięki potrzebom ludzi, ich potrzebie wartości i skłonności do ekspresji wyrażonej w angażowaniu sztuki do pełnienia roli społecznej.

Sztuka, która jest określana mianem gry, także przez wielu współczesnych artystów, trwa w naturalny sposób, często wbrew regularnie powtarzającym się zapowiedziom jej „śmierci”. Interpretując znaczenie sztuki w kategorii długiego trwania, można stwierdzić bez obawy o tautologię, że jest ona tym, co trwa i żyje bez końca, tak jak cywilizacje. Rozumiane jako wieczne dzieje sztuki są nie są sztywnym zapisem, lecz lustrem zmiennych idei, sposobów myślenia, rodzajem otwartego w czasie procesu. Analogicznie można pojmować zapis historii cywilizacji, jak się okazuje meandryczny, nieciągły i – wbrew teom pozytywistów – o nie-ewolucyjnym charakterze. Fernand Braudel w *Gramatyce cywilizacji* odchodzi od tradycyjnej linearnej narracji, skłaniając się ku analizie dziejów człowieka żyjącego w określonym środowisku naturalnym i kulturowym.⁵

O wspólnotowym sensie sztuki

Zanik przedstawień w Altamirze, czy Lascaux powstał wskutek zapomnienia o ich społecznych funkcjach, a nie jedynie, jak się sądzi, wskutek działania bakterii i grzybów w efekcie niekontrolowanej turystyki. Niestety, sztuka paleolityczna, która przetrwała kilkadziesiąt tysięcy lat, po jej odkryciu i udostępnieniu została zniszczona w ciągu zaledwie kilku dekad, „zadeptana” przez miliony turystów. Ta katastrofa nastąpiła w następstwie fundamentalnej pomyłki przy rozpoznaniu jej społecznej roli, błędnego rozumienia jej sensu. Narzucona interpretacja znalezisk dawała prymat roli malarstwa ściennego nad kameralnym, wspólnotowym charakterem działań w jaskiniach, prawdopodobnie będących sanktuariami. Zaślepienie powstało w następstwie XX wiecznej nauki historii sztuki i dyskursu o dyscyplinach plastycznych skupionych na materii obiektów, popularnych do dzisiaj. W majestacie nauki doszło do totalnej dewastacji owych materialnych skarbów i zaniku aury w przestrzeni jaskiń. To wielka szkoda dla historii duchowości człowieka, tym bardziej, że sztuka paleolityczna, według antropologów, towarzyszyła narodzinom świadomości człowieka.⁶ Stąd dziedzictwo kultury w jaskiniach stanowi w większym stopniu wyraz potrzeb praludzi, kontekstu ich nieznanymi ceremonii, niż jest jedynie „malarstwem naskalnym”, jak to jest nadal opisywane w podręcznikach historii sztuki. Sztuce warto oddać jej znaczenie dla świadomości człowieka, w tym tkwi jej demokratyczny charakter a jeden z aktualnych jej opisów brzmi: „[...] to byt duchowy, niezależny, dostępny poznaniu zmysłowemu, obdarzony świadomością i wolą kreacji”.⁷

W stosunku do nowych odkryć nie popełnia się podobnych barbarzyństw, jak to stało się w przypadku Altamiry i Lascaux, pochodzących z epoki magdaleńskiej. Odnajdywane są i chronione dużo od nich starsze groty ze sztuką paleolityczną, które cofają zegary sztuki. Od 2010 roku najstarsze palety-muszle z jaskini Blombos datowane są na sto tysięcy lat wstecz. Wiedza o antropogenezie człowieka od 2014 roku poszerzyła się dzięki odnalezieniu sztuki w jaskiniach nie tylko w śródziemnomorskich krajach, ale na prawie wszystkich kontynentach. Jaskinie pokryte rytami i malunkami były miejscami celebry społecznej, niematerialnego działania, o którym niewiele wiemy. Mają charakter wspólnotowych przestrzeni, w których odbywały się nieznane nam ceremonie łączące zamieszkujących tam ludzi. Czy miały charakter demokratyczny? Bez wątplenia były robione przez ludzi i dla ludzi. Wyrażały treści duchowe, nieznane idee, których możemy się jedynie domyślać przez kontekst, rytę, symbole, znaki, a zachowane odtworzenia wizerunków zwierząt sytuowały twórców wobec życia i natury.

Kuriozalny i powszechny, na swój sposób „demokratyczny” jest motyw dłoni ludzkich, często powtarzany na wszystkich kontynentach, w jaskiniach o różnym datowaniu. Nie wyrokując o ich znaczeniu można mniemać, że dłonie te pojawiały się na ścianach w miejscach wspólnotowych działań. Obecnie chcemy interpretować je jako „artystyczne” kompozycje, choć bardziej odpowiednia jest ich społeczna konotacja. Symbole ludzkich dłoni mają miejsce wszędzie, zarówno w grotach powszechnie znanych jak Altamira, Lascaux pochodzące sprzed kilkunastu tysięcy lat, jak i niedawno odkrytych - dwukrotnie starszych od nich, jak grotą Chaveut’a, Sulawesi w Indonezji, czy w obu Amerykach i Australii. Wszędzie tam spotykamy obrysy dłoni ludzi, niekiedy są ich dziesiątki zebrane w wielkich kompozycjach. Technika jest podobna, jako swoisty „wynalazek” malarski istniała równolegle na kilku kontynentach! Już ten fakt budzi skojarzenia o wspólnych korzeniach rodzących się ludzkich cywilizacji. Rytę dłubane były twardym kamieniem, palety służyły do ucierania kolorowych ziemnych glin ze śliną i tłuszczem. Malunki powstały przez kombinacje rysunku i płaszczyzn koloru, oprysk pigmentami zmieszanyymi ze śliną, a farby były wydychane przez piszczele kostne, pełniące funkcje paleolitycznych „aerografów”.

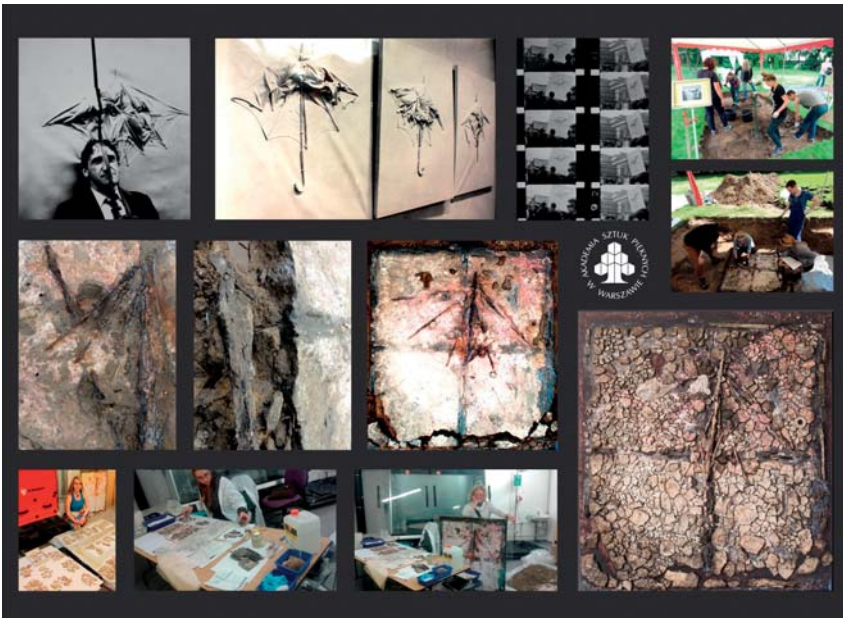
Antropologom szukającym odpowiedzi, co oznaczały te kompozycje pełne dłoni, nieobce są teorie o ceremoniach towarzyszących inicjacji nastolatków. Dłonie te są najczęściej niewielkich rozmiarów, stąd zdaniem badaczy może to być odwzorowanie dziecięcych dłoni. Idee feministyczne wskazywały z kolei na nierówną długość palców, co miałyby świadczyć o kobiecych dłoniach i matriarchacie (?), a co jednak w praktyce trudno dowieść podczas mierzenia dłoni damskich i męskich. Powstaje pytanie, jak mogły przetrwać na skałach owe farby temperowe. Może przekaz i demokratyczne przesłanie sztuki jaskiniowej budziły szczególny respekt rzutujący na szacunek i ochronę? O tym może świadczyć przypadek grotą Chaveut’a sprzed ponad trzydziestu tysięcy lat, a dwukrotnie zasiedlonej z przerwą blisko dwóch tysięcy lat. Badacze zaobserwowali, że kolejne pokolenia, a było ich kilkaset, szanowały działalność poprzedników. Możemy się domyślać jak wielkie znaczenie ludzie przywiązywali do przekazu malunków, skoro przetrwały i to mimo delikatności techniki malarskiej, półmroku hał, niekiedy na stalaktytach i stalagmitach, ścianach i wylomach wąskich korytarzy jaskiniowych.

Rewizja wiedzy, gdy sztuce potrzeba wolności

Stan wiedzy o świadomej działalności człowieka jest zmienny, wzbogacony wraz z kolejnymi odkryciami. Arbitralne stwierdzenia stają się zawodne. Wracając do odkrycia sztuki jaskiniowej, które miało miejsce w 1878 roku w Altamirze, niestety, uznano je dopiero po dwudziestu latach wskutek niedowierzania w sztukę praludzi. Zawiodła demokracja, gdy odkrycie nie mieściło się w ówczesnie obowiązującej racjonalnej wykładni wiedzy. Zaledwie sto lat wcześniej, w XVIII wieku, ustalono zręby wiedzy w czasach Oświecenia. Powstały fundamenty nowoczesnej nauki oraz terminy będące kamieniami milowymi naszej interpretacji świata jak „kultura”, „cywilizacja”, „estetyka”, a także „sztuki piękne” i system dyscyplin plastycznych. Tak wrosły w nasz odbiór świata, że terminy te wydają się odwieczne i prastare, choć powstały niewiele ponad trzysta lat temu. Jednak w tymże wieku rozumu stracono też otwartość na wartości duchowe, towarzyszące człowiekowi, a przy okazji szansę na obiektywność ocen sztuki. Po latach szczególnie wyrazisty staje się kryzys hegemonii obrazu świata narzuconego przez materialistyczną kulturę zachodnioeuropejską, co wywołuje zastanowienie nad wartościami i wolnością sztuki.⁸ Przyszłość wartości demokratycznych w sztuce nurtuje wszystkich, nie tylko futurologów. Powszechnie wiadomo o przełomie cywilizacyjnym i nowych mediach, które zmieniają oblicze cywilizacji. Zmiany w wiedzy o sztuce odbiegają od rutynowych



1



2

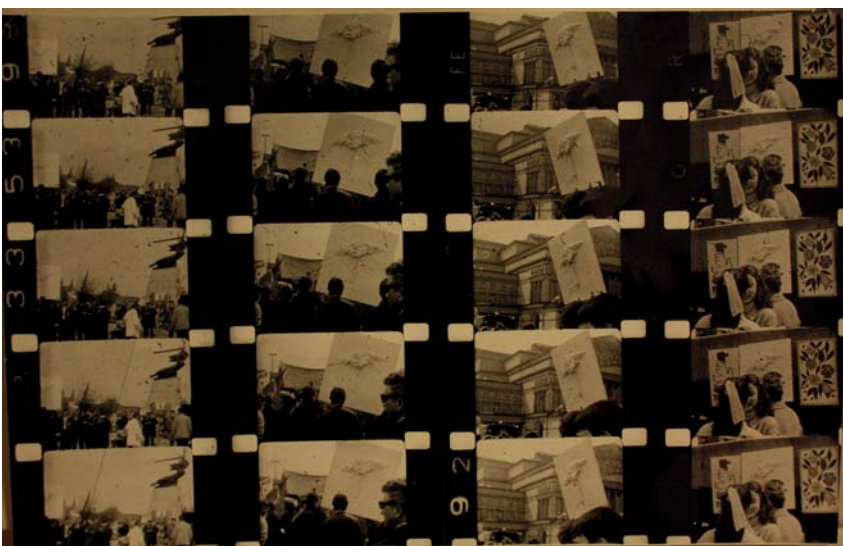
1. Mozaika dłoni w jaskiniach zwanych "Cueva de las Manos Santa Cruz" w dolinie rzek Pinturas w Argentynie. Rozpylanie kolorowych glinek ziemnych wokół rąk uzyskiwano wydmuchując farby przez rurki z piszczeli. Fot. Wiki Commons

2. *MULTIPART* Tadeusza Kantora jako sztuka w procesie, 1970 – ..., mozaika cyfrowa. Dzięki uprzejmości archiwum Wydz. Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie.

3. *MULTIPART* Tadeusza Kantora, zrzuty z kadrów z filmu z pochodu 1-majowego w 1970 roku w Warszawie. Dzięki uprzejmości autorów (M. Młodecki i K. Kubicki) oraz Galerii Foksal w Warszawie.

4. Dzieło Magdaleny Abakanowicz w *Hiroshimie* (*Hiroshima - Space of Bealmed Beings* w Hiroshima MOCA) - instalacja rzeźbiarska na otwartej przestrzeni tarasu-lapidarium muzeum, powstała w latach 1992-93. Fot. Iwona Szmelter

5. *Agora* Magdaleny Abakanowicz w Chicago w parku w centralnej partii miasta, fragment instalacji rzeźbiarskiej 106 kroczących postaci, z 2006 roku. Fot. Iwona Szmelter



3



4



5

interpretacji, nie zawsze idą w parze z oficjalnym nurtem, dyscyplinami i datami. Wszystko płynie i otoczone jest zmienną rzeczywistością.

Multipart Tadeusza Kantora

W zakresie faktów artystycznych nie trzeba przypominać sylwetki Tadeusza Kantora (1915-1990), ale warto je ukazać w świetle udziału społecznego, zarówno w jego teatrze narracji plastycznej, jak i w akcjach artystycznych. W 1970 roku nowatorski koncept Kantora dotyczył akcji *Multipart*, której tytuł oznacza złożenie słów: multiplikacja i partycypacja. To wyraziście stanowi konceptualne podstawy niekonwencjonalnej gry w sztuce. Pierwszy pokaz miał miejsce 21 lutego 1970 w warszawskiej Galerii Foksal jako „wystawa jednego obrazu w 40 egzemplarzach”. Autor odstąpił od osobistej realizacji, kwestionował i redefiniował samo pojęcie dzieła sztuki – jako dzieła autorskiego, efektu manualnej twórczości artysty. Jego pomysł i idee „multiplikacji i partycypacji” przedstawiał regulamin demokratycznego i nieograniczonego zmieniania obiektów przez ich nabywców. Zaprzeczając unikalności dzieła sztuki, Kantor zakwestionował równocześnie pozycję muzeów, galerii i kolekcjonerów.

Z technicznej strony mnożenie-multiplikowanie obiektów polegało na zleceniu wykonania numerowanych egzemplarzy obrazów, które powstały według wskazówek artysty. Do obrazów na płótnie naciągniętych na krosna o formacie 120 cm x 110 cm przyklejono połamane duże parasole, które pozyskano w biurach rzeczy znalezionych, całość pomalowano na biało i zatytułowano *Parapluie-emballage*. Prace te na pierwszy rzut oka ludzko przypominały autorskie obrazy Kantora z parasolami, ale nie miały rozbudowanej malatury naniesionej przez Kantora. Przestrzenne parasole wówczas były znakami-symbolami kojarzonymi ze sztuką Kantora. Jednak w przypadku *Multipartów* autor podważył znaczenie autorstwa rozumianego jako własnoręczne wykonanie obiektów, jedynie je zaprojektował. W liście do Wiesława Borowskiego, który założył i wówczas kierował Galerią Foksal Kantor pisał o Multiparcie:

„Nowy sposób partycypacji dla nabywających, trochę hazardowy, dla mnie osobiście uciecha masochistyczna – tzw. społeczne zagrożenie prestiżu artysty. Poza tym urządziłbym dwie wystawy indywidualne bez przykładania do tego jednego nawet palca, jedną na początku, drugą na końcu.”⁹ Niezależnie od osobistych przekonań artysty i zakulisowych rozwiązań jakie stosował w interesie własnym albo własnej aktywności twórczej, faktem jest szczegółowe opracowanie przez niego kolejnych etapów przedsięwzięcia. Pomagali mu w tym Wiesław Borowski oraz ochotnicy związani z Galerią Foksal.

Multipart – sztuka w procesie

Motyw parasola Kantor uczynił swoim rozpoznawalnym znakiem, systematycznie wykorzystując go we własnych pracach od roku 1964.¹⁰ Tymczasem w *Multipartach* parasole przytwierdzone do płócien artysta kazał wielokrotnie powtórzyć wykonawcom projektu. Lech Stangret, aktor teatru Cricot 2, współpracownik Kantora, obecnie kierujący Galerią Foksal, wspomina, że wszystkie parasole do projektu kupiono po okazyjnej cenie w jednym z warszawskich biur rzeczy znalezionych. Listowną instrukcję wykonania pojedynczego multipla Kantor rozpoczął właśnie od opisu spreparowania pojedynczego parasola. Aby móc go przytwierdzić w dowolnej pozycji do płótna, wykorzystując przy tym maksymalnie jego powierzchnię, należało połamać druty. Dzięki temu przedmiot tracił swoją „przestrzenność” i w spłaszczonej postaci mógł przylegać do obrazu. W kolejnych multiplach różnie wymodelowane parasole nadawały obrazom indywidualne cechy. Podczas wernisażu wszystkie obrazy sprzedano po symbolicznej cenie. Tu wkraczamy w drugą część projektu – czyli partycypację. Kupujący musieli podpisać z Kantorem umowę, zgodnie z którą zgadzali się na partycypację w dalszym opracowaniu obiektów, a z obrazem można było zrobić praktycznie wszystko, m.in.:

„pisać obelgi, pochwały, słowa uznania, wyrazy współczucia, wyrazy najgorsze (...) wymazywać, przekreślać, rysować (...) zrobić z obrazem co się chce (...) podziurawić, spalić (...) sprzedać, odkupić, spekulować, ukraść”.¹¹

Co ważne, nabywcy zobowiązani byli po dowolnej partycypacji do ponownego pokazania zmienionych przez siebie obiektów w Galerii Foksal, miało to nastąpić po roku ich używania. Zatem 20 lutego 1971 roku zorganizowano kolejną wystawę, pt. *Multipart 2*, podczas której po rocznej partycypacji nabywców zaprezentowano dwadzieścia

pięć zmienionych prac. Nie wszyscy nabywcy, którymi byli znajomi artyści i kolekcjonerzy, ponownie wystawili obiekty Część egzemplarzy zaginęła. Archiwalne fotografie pokazują, że najczęstszą formą partycypacji okazały się collage z różnorodnych materiałów, pokryte napisami i bezkształtnymi bazygrołami, ale były też zaskakujące „partycypacje”.

Unikalny był los *Multipartu*, który kupiła grupa warszawskich studentów architektury z inspiracji ich profesora Czesława Witolda Krassowskiego, wybitnej indywidualności i konesera znającego Kantora.¹² Na wspólnym zdjęciu widać grupę z obu luminarzami i przejętymi swoją misją studentami. Nazwani jako grupa „Zuzanna i Spółka” z latami rozszerzyli nazwę na „Zuzanna i Inni”, w zabawnym skrócie „Zuzanni”, bo do kolejnych odsłon swojego *Multipartu* dokooptowali demokratycznie partycypujących w realizacji ludzi. W pierwszym roku „partycypacji” *Multipart* trafił do mieszkania Marka Młodeckiego i uczestniczył w życiu studenckim, a zwłaszcza w konsumpcji. Na obrazie siano rzeżuchę i to dużo wcześniej niż Teresa Murak w swych akcjach artystycznych, kiedy indziej traktowano obiekt jako półmisek podczas uczt, z czego zachowały się materialne relikty w postaci m.in. zakrętek firmy Polmos. Skwapliwie zbierano przedmioty i doklejało je do lica. Atmosfera życia studenckiego przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych była inspirująca nie tylko do konsumpcji, ale i do poważniejszych pomysłów zakotwiczonych w krytycyzmie dla istniejącej sytuacji społeczno-politycznej.

Tak narodził się performans, będący istotną partycypacją w losach obiektu, ale niebezpiecznym pomysłem dla młodych ludzi w „realnym socjalizmie”. Przekornie użyto *Multipart* w celebrowanym wówczas i bardzo upolitycznionym pochodzie 1-majowym o profilu deklaracyjnie komunistycznym, a niekiedy socjalistycznym o „ludzkiej twarzy”, jak mawiano. Zaplanowany performans, prześmiewczy udział w pochodzie, zaczynał się na Placu Teatralnym w Warszawie, gdzie grupa studentów wystartowała do akcji, która była filmowana przez Marka Młodeckiego i Krzysztofa Kubickiego. Użyli *Multipart* zakupiony przez siebie jako transparent przymocowany do kija i szli w pochodzie 1-majowym w 1970 roku wołając „Kantor, Kantor, Kantor” zamiast „Lenin”, czy Marks, Engels”. Pominęte też zostały inne prominentne nazwiska aktualnych wtedy przywódców, jak Władysław Gomułka, wówczas pierwszy sekretarz partii PZPR, czy także stojący na trybunie Edward Gierek, wówczas delfin, przyszły następca Gomułki na kolejną dekadę. Taka dezynwoltura była wówczas ryzykowna, ale szeregi Politechniki Warszawskiej nie wyeliminowały tej grupy. We wspomnieniach bardziej chodziło o akceptację dla żartu, nawet ryzykownego, łączącego studenckie tradycje w kabaretach, wystawach, festiwalach z życiem publicznym. Nie darmo mówiono, że Polska jest najweselszym barakiem w obozie socjalistycznym. Wydarzenie to utrwalił film dokumentalny pt. *Multipart*, który po montażu w „Stodole” nabrał znamion artystycznych dzięki niechronologicznej rejestracji i ciekawym ujęciom. Autorzy zdążyli z montażem na kolejną wystawę w Galerii Foksal zaprojektowaną przez Kantora.

Podczas wystawy *Multipart 2* w 1971 roku projekcję tego, wówczas ryzykownego politycznie zapisu performansu pierwszomajowego, prowadzono w trakcie wystawy na tle obiektu *Multipart* przekręconego o 90 stopni dla zgodności z prostokątnym formatem klatek filmowych. Sam obraz stanowił niejednorodne tło, był pełen materialnych resztek ze zdarzeń, w których był udział, u dołu w foliowym woreczku zgromadzono i przymocowano część przedmiotów-świadków. Kantor był zaskoczony śmiałością pierwszomajowego performansu politycznego i nowatorskim dokumentem filmowym, ale w końcu pozytywnie ustosunkował się do prezentowanej „partycypacji”. Pozycja artysty była wystarczająco silna w środowisku artystycznym. Nadto potraktował ową „partycypację” jako rodzaj śmiałej prowokacji. Wówczas w polskich gazetach dominował kpiący ton w opisie *Multipartu*, natomiast dla cenzury sztuka współczesna uchodziła za zjawisko marginalne. Inaczej było na świecie, gdzie przewartościowania sztuki nadawały kierunek europejskiej kultury. Zwrot cywilizacyjny w sztuce w kierunku działania zamiast produkowania obiektów przedstawia Joseph Kosuth:

„Moim zdaniem, największym artystycznym osiągnięciem tamtej dekady było pojawienie się obrazów przywłaszczonych, tj. zabiegu polegającego na przejmowaniu obrazów o ustalonym znaczeniu i »ustalonej« tożsamości oraz nadawaniu im nowego sensu i nowej tożsamości.”¹³

Multipart – proces w sztuce

Wystawa nie stanowiła końca realizacji koncepcji Kantora i udziału grupy „Zuzanna i Spółka” jako właścicieli. Po wystawie zdecydowano obiektu nie dzielić między siebie, lecz ...zakopać obiekt do ziemi. Zaproszono kolejnych „partycypantów” i 44 kroki od Pałacu na Foksal w Warszawie, uroczyste dokonano pochówku z konduktem i muzyką skrzypcową. Minęły dekady, pamięć o obiekcie odżyła w majową noc muzealną 2003 roku. Wówczas „Zuzanna i Inni”, grupa poszerzona o nowych członków, dokonała odkopania obiektu, towarzyszyły mu tłumy gapiów, bo rzecz została opisana w prasie. Odsłonięty *Multipart* niszczał w archeologicznym wykopie, aż wezwana specjalistka uznała, że wobec braku pomysłu „co dalej” lepiej go ponownie zakopać. Tym razem odpowiednie izolacje dzieliły *Multipart* od dołka ziemnego.¹⁴ Dwa lata później pod hasłem „Multipart w procesie”, po 44 latach od „pogrzebu” obiektu, na prośbę grupy architektów-właścicieli, 18 maja 2015 rozpoczęła się realizacja projektu archeologiczno-konserwatorskiego. Akademyki - autorka tych słów i Krzysztof Chmielewski jako osoby odpowiedzialne i promotorzy powstałej przy okazji pracy magisterskiej Joanny Krakowian współpracowali z Roksaną Chowaniec z Uniwersytetu Warszawskiego. Dokonano nie tylko odkopania obiektu (jak dwa lata wcześniej), ale także ryzykownej „ekshumacji” tegoż obiektu. Pracowali ramię w ramię członkowie grupy „Zuzanna i Inni”, a także zaprzyjaźnieni studenci, konserwatorzy z Pracowni NOVUM warszawskiego Wydziału Konserwacji oraz archeolodzy z Uniwersytetu Warszawskiego.

Prace archeologiczne odsłoniły bardzo zły stan materii obiektu. Sprawcami byli jak zwykle – czas i wpływ ziemnego środowiska. Kamienie i potłuczona cegła podsypane pod obiekt w czasie „pochówku” okazały się sprawcami rozczłonkowania obiektu, zamieniły obiekt w puzzle, płótno zaniknęło, resztki stelaża parasola i fragmenty krosna wyraźnie jednak pozwalały na identyfikację obiektu. Z mozołem wydobyto *Multipart*. Na podstawie dokumentacji fotograficznej złożono dzieło i zakonserwowano jego szczątki, które zmontowano na tle czarno-białej fotografii obiektu. W świetle praktyki i nauki, w sytuacji w której należało sprawnie połączyć ze sobą dyskursy i nomenklaturę kilku dziedzin, odsłonięcie szczątków obrazu o zmienionej w znacznej mierze substancji nosiło znamiona badania doświadczalnego. Mimo ryzyka, działanie doprowadziło ekipę archeologiczno-konserwatorską do finału - ponownego odsłonięcia obiektu, wydobywania a następnie żmudnej konserwacji, składania z puzzli ziemnych w procesie restauracji i rekonstrukcji. Wraz z tymi materialnymi działaniami analizowano „tożsamość” i „zanikającą przedmiotowość” dzieła.

Projekt Kantora może trwać nadal budując kolejne etapy partycypacji. Pracom archeologiczno-konserwatorskim towarzyszyli gapie, dziennikarze, ale także konserwatorzy-dokumentaliści i profesjonalna kamera z krakowskiego MOCAKU, której pracą kierował Józef Chrobak. Powstał drugi film o *Multiparcie*, tym razem dotyczący jego ekshumacji. Zakonserwowane i zrekonstruowane materialne pozostałości, jakie znaleziono w wykopalisku archeologicznym, stały się kolejną odsłoną tego *Multipartu*. Ze względu na otwarty charakter dzieła odtąd przyjęto nazwę *Multipart w procesie*. Narrację o dziejach tej nietypowej sztuki współczesnej dołączono jako „dowód rzeczowy” w akcji artystycznej *Multipart w procesie*. Po raz pierwszy stało się to podczas wykładu i prezentacji inauguracyjnych rok akademicki dokonanych przez piszącą te słowa, potem wystawy *Coming-Out* z nagrodzonym dyplomem Joanny Krakowian w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w 2015 roku. Integralnymi częściami prezentacji projektu są filmy *Multipart* o pochodzie 1-majowym i film MOCAK-u o ekshumacji obiektu. Podobnie funkcjonowała dokumentacja z obu filmami podczas wystawy *Brudnopisy. Multipart* zorganizowanej w gdańskiej Zbrojowni przez Akademię Sztuk Pięknych w Gdańsku w 2017 roku. Paradoksalnie akcja *Multipart* nadal trwa (!) i interesują się dalszym jej ciągiem zarówno właściciele, jak i kolekcjonerzy i muzea.¹⁵ Projekty, podobnie jak dzieła sztuki mają swoje tak zwane socjalne życie, daleko wykraczające poza materialność.¹⁶ Akcja *Multipart* należy do najbardziej znanych projektów konceptualnych Kantora, gdyż otworzyła nowy rozdział w myśleniu o sztuce.

Agora i inne realizacje przestrzenne Magdaleny Abakanowicz

Do dyskursu o demokratycznym znaczeniu sztuki pragnę przywołać prace Magdaleny Abakanowicz (1930-2017) ze względu na ich wielką społeczną rozpoznawalność, gdy zrealizowane były przez artystkę w publicznych przestrzeniach. Prace te poprzez swe monumentalne otoczenie sytuują człowieka w kontekście przestrzeni w sposób przemyślany i zamierzony.¹⁷ Nie tylko nie pozostawiają widza obojętnym, ale i prowokują do reakcji, są podziwiane, ale, niestety, także niszczone, jak wiele innych dzieł sztuki znajdujących się w przestrzeniach ogólnodostępnych. Rzecz jasna, że takie konsekwencje wynikają w pierwszym przypadku z pewnego, takiego lub innego zasobu skojarzeń, które przynosi konkretyzacja dzieł w umyśle odbiorcy, zwłaszcza w miejscach o pewnej symbolice. Można je uznać za „przestrzenie emocji” odczuwanych przez widzów, fenomenologiczne działanie sztuki.

Abakanowicz użyła celnej metafory dotyczącej roli sztuki:

„ewolucjom ludzkiego poczucia rzeczywistości towarzyszy sztuka. I ona jest tym kamieniem milowym naszej odysei. Więc to trzeba nieprawdopodobnie szanować, bo to jest niepowtarzalne”. Po czym dodała: „materiał jest łyżką do jedzenia zupy. On jest zawsze niepodzielną częścią, ponieważ jemu się teoretycznie pozwala opowiedzieć jego własną historię. [...] Te układy, które ja pokazuję, wystawiając czy czasowo wystawiając, ulegają za każdym razem likwidacji i na nowo ustawieniu. Jeśli nie ja to robię, to muszę wysłać bardzo dokładny instruktaż, jak to powinno być zrobione. Albo posyłać tam kogoś, kto doskonale wie, o co mi chodzi, kto będzie tego pilnował [...]”. Naturalnie, wszystkie moje wystawy są fotografowane i posiadają bardzo dokładną dokumentację, co jest szalenie ważne, dlatego że w wypadku takiej sztuki jak moja, która łatwo może zyskać niewłaściwy kontekst przez to, że ona jest przekazem, nie dekoracją, trzeba być szalenie ostrożnym, jaki to kontekst może być przyjęty, i nie psuć tej sztuki.”¹⁸ Słowa te, które padły w wywiadzie udzielonym przez artystkę w 2003 roku, zapisanym w publikacji *Zachować dla przyszłości* i stały się obowiązującym konserwatorów przekazem artystki, mającym charakter spuścizny artystycznej.

Rozważania poświęcę trzem pracom artystki – w Hiroszynie, Poznaniu i Chicago, jakkolwiek można wymienić wiele jej wcześniejszych realizacji artystycznych, które niosą przesłania łączące jednostkę z kontekstem przestrzeni i udziału w symbolicznej wspólnocie.

Te monumentalne dzieła są przedstawione w formie niepełnych figur. Ich odbiór wzmacnia powtarzalność podobnych postaci, rodzącej się wspólnoty rzeźb w grupie, następnie jej wspólnotowego przesłania, które staje się szczególnie mocne w przestrzeni wytyczonej przez artystkę. Na odczucia odbiorców o naturze egzystencjalnej nakłada się znaczenie przestrzeni, niekiedy historycznej, niekiedy znaczącej przyrodniczo a także oddziałuje na widza ascetycznie wyrażona symbolika, która wraz z innymi wartościami dzieła konkretyzuje się w umyśle odbiorcy.

Hiroszima to miejsce szczególnie zapisane w ludzkiej pamięci. Historia przemocy wojennej i dramatu ofiar detonacji bomby atomowej zostawiła traumę. Tam sztuka Abakanowicz to bez wątpienia sztuka kontekstualna i tam właśnie kontekstowe metody interpretacji są możliwie najbardziej demokratyczną i otwartą, niezbędną, partycypacyjną formą funkcjonowania sztuki.

Dla dzieła artystki ukazującego w Hiroszynie przestrzeń umarłych istot (Hiroshima - Space of BeCALmed Beings) powstałego w latach 1992-93 nie starcza słów, by oddać wielość znaczeń. To instalacja rzeźbiarska na wzgórzu nad miastem, w otwartej przestrzeni tarasu-lapidarium muzeum. To fragment *Open-Air Exhibition Area w Hiroshima City Museum of Contemporary Art* (Hiroshima, MOCA). Stanowi je 40 rzeźb, przedstawiających zgarbione plecy siedzących postaci, odlanych w brązie, postaci anonimowego tłumu złożonego z siedzących bezgłowych figur zwróconych, niejako „patrzących” w jedną stronę.¹⁹ To kierunek miejsca wybuchu bomby atomowej. Wstrząsająca wymowa tej pracy nie pozostawia nikogo obojętnym.

Bardziej uniwersalistyczne przesłania towarzyszą monumentalnym grupom rzeźbiarskim, jak *Nierozpoznani*. To największa realizacja Magdaleny Abakanowicz w przestrzeni zewnętrznej na terenie Polski, zlokalizowana na wzniesieniu w Parku Cytadeli w Poznaniu. Składa się z 112, wysokich na ponad dwa metry, odlanych z żeliwa, antropomor-

ficznych figur, tworzących grupę rzeźbiarską. Figury pozbawione są głów i sprawiają wrażenie dynamicznie kroczących w różnych kierunkach. Instalację rzeźbiarską zamontowano i odsłonięto w 2002. Abakanowicz komentując tę monumentalną realizację stwierdziła, że „jest dla mnie znakiem wciąż trwającej obawy, konfrontacją z ilością i z sobą samym”.²⁰

Podobny w swym demokratycznym przesłaniu jest przekaz *Agory* Abakanowicz w Chicago - nawiązuje bezpośrednio do greckiego znaczenia publicznej przestrzeni użytkowanej przez wspólnotę, żywą ludzką społeczność miejską. Agora (gr. dosł. miejsce zgromadzeń) – centralne miejsce wokół którego toczyło się życie publiczne, często o funkcjach codziennych, handlowych ale szczególnie istotne w działaniach ogólnie demokratycznych, jak dyskusje i głosowania polityczne, dysputy i ceremonie religijne.²¹ W sercu Chicago artystka wystawiła intrygującą instalację złożoną ze stu sześciu monumentalnych figur, które są umieszczone stałe w centrum Chicago, na skraju Grant Parku, wzdłuż Michigan Av. i Roosevelt Rd. Te odlewane rzeźby oddziałują swym gigantyzmem i rzeźbiarskim detałem, mają nalot rudej rdzy. Każda z nich jest powyżej wzrostu przechodniów, do 3 metrów wysoka (mają wymiary 285-295 x 95-100 x 135-145 cm). Postacie są jakby kroczące, zamrożone w ruchu, ale usytuowane tak przestrzenne, że umożliwiają przechodniom, gapiom i wszystkim chętnym na swobodne przemieszczanie się między figurami, a nawet na poruszanie się między ich zastygłymi w ruchu nogami. Rzeźby różnią się w szczegółach. Modele dla każdej odlewanej w brązie figury, podobnie jak w przypadku poznańskiej instalacji rzeźbiarskiej *Nierozpoznani*, zostały wykonane ręcznie przez artystkę i jej troje asystentów. Powierzchnia figur jest rozbudowana, niczym kora drzewa lub powierzchnia pomarszczonej skóry. Dla widza wyrażają one różne treści zakłete w fakturze, co nadaje indywidualność każdej rzeźbie a odbiorcy daje swobodę interpretacji tak detalu, jak i całej monumentalnej instalacji rzeźbiarskiej.

Demokratyczne przesłanie prac

Pytanie o sens swych prac Magdalena Abakanowicz pozostawiała najczęściej otwarte, dając wolność skojarzeń odbiorcom, angażując widzów do rodzaju introspekcji i przemyśleń o losie ludzkim. W przypadku *Agory* komentowała w wywiadzie serię reakcji przechodniów, która była cytowana przez gazetę: „ludzie, którzy boją się tego dzieła lub sądzą, że powinno być piękne chcieliby to mieć to wyjaśnione do końca (...) ale dzieło jest o wielu różnych problemach, które odczuwamy i nie chcę o tym mówić.”²² To właśnie, zdaniem piszącej te słowa, w dziele o niezdefiniowanym i otwartym charakterze stanowi sens demokratycznego znaczenia jej dzieła. Czy wszyscy odbiorcy są w stanie wyjść naprzeciw humanitarnym skojarzeniom z rolą chicagowskiej „agory”? Można mieć wątpliwości. Rzecz jasna odbiór jest sprawą osobistą, do dowolnej interpretacji, bo wszak każdy w demokratycznej wspólnocie ludzkiej ma prawo do swojego zdania. Gorzej, gdy w przestrzeni publicznej dochodzi do niszczycielskiej działalności wandalów, co stawia nowe i prowokujące poznawczo pytania dla teorii i praktyki konserwacji, dopuszczalności a niekiedy niezbędności rekonstrukcji. Puentując te rozważania - niezależnie od zagadnień interpretacji autorskiej lub każdej innej, zewnętrzne realizacje Abakanowicz włączają przestrzeń do dzieł dedykowanych odbiorcom, co obliguje nas i przyszłe pokolenia do respektowania tego związku.

Podsumowanie

W opisanych i wielu podobnych przypadkach idea jest dla zachowania dzieł najważniejsza, także istotne są relacje dzieł i przestrzeni, często nadające kierunek demokratycznemu odbiorowi ukrytych sensów. Wymaga to łącznego traktowania materialnego i niematerialnego dziedzictwa. Kompleksowa ochrona dzieł i ich rozumienia, pamięci i tożsamości mają charakter demokratyczny, jako starania o zachowanie dziedzictwa ludzkości. Jakkolwiek brzmi to pompatycznie, to wynika z naturalnego instynktu człowieka i kolejnych pokoleń. Niestety, jest też naturalne i odwieczne nawet jeśli głosem części społeczeństwa są deprecjonowane, niszczone bez baczenia na demokratyczne wartości. Termin „ochrona” oznacza wprowadzenie metod i środków mających na celu przede wszystkim zachowanie tego co szanujemy, uznajemy za dobro. A czynne działanie ma na celu „dobrostan”, gdy „chronić” oznacza stosować dla środka zaradcze dla zachowania dziedzictwa.²³ Jak wynika z opisanych przykładów rozpoznanie wartości jest pierwszym krokiem na tej drodze. Inicjuje kolejne procesy w sztuce konserwacji. Dopiero w przypadku niezbędnej konserwacji lub rekonstrukcji w trakcie tych procesów rozstrzygnięta jest kwestia autentyczności materii,

wierności oryginałowi, ale i myśli twórcy. To oznacza także możliwość replikacji w sytuacji, gdy obiekt zostanie uszkodzony. To są zasady wciąż kontrowersyjne w kręgu zachodnioeuropejskiej tradycji stawiającej na pierwszoplanową rolę konserwacji oryginalnej materii. Ukazanie wyłącznie ruiny w wyniku konserwacji szczątków materii, popularne w procesie „muzeifikacji”, byłoby jednak błędem. Ogólnoludzki przekaz wspólnotowy ma charakter demokratyczny, pozostaje głównym sensem dzieł, nawet gdy jest podany przez twórcę do intuicyjnego odbioru widza. Edukacyjne wizualizacje lub rekonstrukcyjne działania są zatem często niezbędne dla oddania całego bogactwa wartości dziedzictwa, w tym wartości ideowych.

Rewizja zwrotnych, wzajemnych relacji między artystami a odbiorcami sięga najdawniejszych czasów, gdy rozdziła się sztuka. Jej granice czasowe i zasięg są zaskakujące. Według najnowszych odkryć około czterdziestu tysięcy lat wstecz odnajdujemy przykłady wspólnotowych działań artystycznych w jaskiniach na wszystkich kontynentach. Niejednokrotnie niematerialna strefa dzieł sztuki wizualnej, z którymi mamy kontakt jako opiekunowie sztuki dawnej a także nowoczesnej i współczesnej, ukazywała bogactwo znaczeń i narracji daleko szersze niż konwencjonalne, materialne obiekty sztuk plastycznych. O ile zachowanie dziedzictwa materialnego jest obwarowane zapisami doktryn, teorii konserwatorskich utrzymanych w duchu zachodnioeuropejskiej kultury od czasu relatywistycznej teorii Aloisa Riegla, Karty Weneckiej z 1964 i weszło na stałe do prawodawstwa polskiego i ponad 180 krajów, to duchowe i niematerialne znaczenie prac bywa ignorowane. Dopiero u schyłku XX wieku, a dokładnie w 1994 roku rozszerzono rolę autentyczności dzieła sztuki lub zabytku poza znaczenie materii, by dotyczyło całego jego bogactwa, tożsamości i pamięci w zapisach *The Nara Document on Authenticity*.²⁴

Przyznano prawne znaczenie dziedzictwu niematerialnemu w efekcie dyskusji doprowadzającej do powstania międzynarodowych konwencji UNESCO dopiero w latach 2003-2005 roku, w *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*²⁵ oraz *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*.²⁶

Mając świadomość, że sztuka demokratyczna jest uwikłana w dramaty współlistnienia społecznego, przyznajmy, że najszybciej przestaje być aktualna propaganda, natomiast wartości egzystencjalne mają uniwersalny charakter. Wyjaśnienie, jakie przynosi idea koła hermeneutycznego pozwala artystom ufać zarówno instynktownie, jak i za filozofią Gadamera,²⁷ że sztuka jest grą, powtarzającą się w egzystencji kolejnych pokoleń. Zatem wolny charakter sztuki, jako gry o twórczych, niustalonych regułach, może mieć także znamiona wolności a nawet zabawy, którą na dobre i na złe gwarantuje uprawianie sztuki. Jan Tarasin stwierdza:

„Na pewno wiąże się z tą grą stałe poczucie dialektyki, świadomość, że wszystko jest uzależnione i niczego nie można brać w oderwaniu. A także poszukiwanie ruchomego modelu świata, rozumienie go jako czegoś absolutnie względnego, czegoś, co w jednej chwili przyjmuje jakąś formę, ale w kolejnej już inną, mimo że realnie obiekt pozostanie ten sam.”²⁸

Sztuka to obszar wolności artysty, która manifestuje się dowolnym wyborem wartości i idei, często o demokratycznym rodowodzie, jak i środków wyrazu i ewentualnie ich korespondencją. Sfery mediów procesualnych, jak happening, performans, akcje artystyczne itd. są włączane do dziedzictwa zarówno sztuk wizualnych i teatru. Specyfika sztuki związana jest z jej istotą, ideą i przekazem a dopiero wtórnie z materiałami, mediami. Dzieła, które dzięki swojej niekonwencjonalności mają charakter osobny lub też pełnią rolę syntezy sztuk, powinny podlegać odpowiedniej ochronie konserwatorskiej. Takim transdyscyplinarnym formom ochrony i konserwacji dzieł Kantora z Muzeum Sztuki w Łodzi i Galerii Foksal, environmentów Józefa Szajny z Galerii Studio w Warszawie, dziedzictwu Abakanowicz i wielu innych artystów poświęcono wiele projektów w Międzykatedralnej Pracowni NOVUM Ochrony i Konserwacji Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Każdorazowo dokumentacja i wywiady z artystami pozwalały na poznanie intencji artystów, idei ich prac i celu oraz przebiegu procesu twórczego. Wiele autorskich treści odsłaniało istotę twórczości o dużych walorach intelektualnych, a mimo to rutynowo lub opacznie dotąd rozumianych.

Wnioski

Fenomen sztuki, polegający na jej bezustannym stawaniu się, pozwala na przedstawienie i zachowanie różnych form społecznych ról sztuki oraz udziału odbiorców. Generalnym wnioskiem jest, że sztuka jest formą ludzkiego działania, pozostającą w nieustannym procesie wraz z upływem czasu i kolejnymi pokoleniami odbiorców. Gdy sztuka jest w procesie zmian, erozji czasu podlega nie tylko materia, ale i zapomnieniu ulegają idee a rutynowe poznanie charakteru poszczególnych dzieł grozi wyalienowaniem przedmiotów z rzeczywistości.

Praktykę demokracji można interpretować jako stale trwająca dyskusję odzwierciedlającą społeczną i indywidualną zmienność sztuki i potrzeb ludzi. Dla zachowania sztuki potrzebne jest właściwe rozpoznanie pozbawione rygorystyki dyscyplin plastycznych, diagnoza, koncepcja zachowania i ochrony. Role zarówno artysty, jak i konserwatora podążającego za jego intencjami, mogą polegać na prowokowaniu owej dyskusji, by w finale każdorazowej interpretacji i przeżycia uczynić odbiór dzieła wspólnotowym przeżyciem. Obrazują ten proces opisane w opracowaniu dzieła, począwszy od mało znanych działań artystycznych w jaskiniach z okresu paleolitu, aż do projektu *Multipart* Tadeusza Kantora i prac Magdaleny Abakanowicz w przestrzeniach publicznych. Staralam się je ukazać w mało znanych wspólnych aspektach materialnego i niematerialnego istnienia, i tylko w tej łącznej postaci, ich kompleksowego oddziaływania na odbiorcę.

W dłuższej perspektywie, niezależnie od ontologicznego znaczenia dziedzictwa sztuk wizualnych, zachowanie indywidualnego charakteru i demokratycznego oddziaływania sztuki zapewnia praktyka kompleksowej opieki nad dziełem. Zachowanie dzieł sztuki i ich demokratycznego sensu stało się wielkim przywilejem, jak „kromka chleba” doświadczanym na co dzień, gdy wprost rzutuje na dobrostan społeczny. Pozwala na ciągłą obecność sztuki w rzeczywistości, a jednocześnie – w zakresie ocalonych idei – na ponadczasową współczesność sztuki.

PRZYPISY

¹ *A History of Visual Culture: Western Civilization from 18th to 21st Century*, red. Jane Kromm i Susan Benforado Bakewell (Oxford, New York: Berg Publishers, 2010), passim.

² Marc Augé, „Przyszłość kultury,” tłum. Adam Pomieciński, w *Francuska antropologia kulturowa wobec problemów współczesnego świata*, red., Adam Pomieciński i Agnieszka Chwieduk (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008), passim.

³ Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. Bogdan Baran (Kraków: Inter Esse, 1993), passim.

⁴ Hans-Georg Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz i Krzysztof Michalski (Warszawa: PIW, 1979), 120.

⁵ Ferdinand Braudel, *Gramatyka cywilizacji*, tłum. Hanna Igalson-Tygielska (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2006). 1sze wydanie: *Grammaire des civilisations*, 1987.

⁶ David Lewis-Williams, *The Mind In The Cave, Consciousness and the Origins of Art* (London: Thames & Hudson, 2004), passim.

⁷ Janusz Zagrodzki, „Sztuka jako wyraz świadomości artysty,” *Sztuka i Dokumentacja* nr 6 (2012): 122. http://www.doc.art.pl/pdf_sid6/zagrodzki_j_SID6.pdf, dostęp 20.12.2016.

⁸ *The Future of Values; 21st-Century Talks*, red. Jérôme Bindé (Paris/New York-Oxford: UNESCO Publishing /Bernhahn Books, 2004).

⁹ List Tadeusza Kantora do Wiesława Borowskiego, rękopis, ze zbiorów archiwum Galerii Foksal. Dzięki uprzejmości Galerii Foksal.

¹⁰ Wiesław Borowski, *Tadeusz Kantor* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1982), 65.

¹¹ Tadeusz Kantor, „Instrukcja wykonania obrazów z serii *Multipart*,” maszynopis, archiwum Galerii Foksal. Dzięki uprzejmości Galerii Foksal.

¹² Maria Brykowska, „Czesław Witold Krassowski, 1917-1985,” *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*, T. XXII (1987): 139-142.

¹³ Arthur C. Danto, *Po końcu Sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2013), 43.

¹⁴ Grupa pod kierunkiem dr hab. Małgorzaty Grupy z Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu.

¹⁵ *Multipart grupy „Zuzanna i Inni”* jest dziełem o charakterze otwartym, jako materialny obiekt jest od 2015 roku na prawach depozytu z nr 1 inwentarza Międzykatedralnej Pracowni Ochrony i Konserwacji Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej NOVUM na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie, ul. Wybrzeże Kościuszkowskie 37, sala 1.03.

¹⁶ Arjun Appadurai, „Introduction: commodities and the politics of value,” w *The social life of things: Commodities in cultural perspective*, red. Arjun Appadurai (Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2007), 3-63.

¹⁷ Joanna Inglot, *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz: Bodies, Environments, and Myths* (Berkeley: University of California Press, 2004), passim.

¹⁸ „Wywiad z M. Abakanowicz,” w *Zachować dla przyszłości, wywiady z artystami*, wydanie video na CD, red. Iwona Szmelter i Monika Jadzińska (Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2003).

¹⁹ <https://www.hiroshima-moca.jp/en/openair/>, dostęp 20.01.2017.

²⁰ <http://vacacion.pl/miejscawpolsce/322-nierozpoznani-park-cytadela>, dostęp 24.01.2017.

²¹ *W dawnych Atenach*, red. Janina Kosińska i Krzysztof Plater (Wrocław: Zakład Narodowy im Ossolińskich, 1971), 27-28.

²² http://articles.chicagotribune.com/2006-11-17/news/0611170409_1_magdalena-abakanowicz-sculptures-headless, dostęp 20.01.2017.

²³ http://www.unesco.pl/fileadmin/user_upload/pdf/Konwencje_deklaracje_raporty/Konwencja_o_ochronie_roznorodnosci_form_wyrazu_kulturowego.pdf, dostęp 20.12.2016.

²⁴ *Nara Conference on Authenticity in relation to the World Heritage Convention Nara, Japan, 1-6 November 1994*, red. Knut Einar Larsen (Trondheim: Tapir Publishers, 1995), XXII.

²⁵ *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, 2003, Paris, <http://www.unesco.org/culture/ich/en/convention>, dostęp 29.06.2016.

²⁶ *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention (OG)*, 2005, UNESCO, <http://whc.unesco.org/en/guidelines>, dostęp 29.06.2016.

²⁷ Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje*, 120.

²⁸ Zbigniew Taranienko, „Gra, która nie może mieć reguł. Rozmowa z Janem Tarasinem,” w Idem, red., *Dialogi o sztuce: 100 lat Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie* (Warszawa: PIW i ASP w Warszawie, 2004), 89.

BIBLIOGRAFIA

A History of Visual Culture: Western Civilization from 18th to 21st Century, red. Jane Kromm i Susan Benforado Bakewell. Oxford, New York: Berg Publishers, 2010.

Appadurai, Arjun. „Introduction: commodities and the politics of value.” W *The social life of things: Commodities in cultural perspective*, red. Arjun Appadurai, 3-63. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2007.

Augé, Marc. „Przyszłość kultury.” Tłum. Adam Pomieciński. W *Francuska antropologia kulturowa wobec problemów współczesnego świata*, red., Adam Pomieciński i Agnieszka Chwieduk, 61-75. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.

Braudel, Ferdinand. *Gramatyka cywilizacji*. Tłum. Hanna Igalson-Tygielska. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2006.

Danto, Arthur C. *Po końcu Sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2013.

Gadamer, Hans-Georg. *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Tłum. Bogdan Baran. Kraków: Inter Esse, 1993.

Gadamer, Hans-Georg. *Rozum, słowo, dzieje*. Tłum. Małgorzata Łukasiewicz i Krzysztof Michalski. Warszawa: PIW, 1979.

Inglot, Joanna. *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz: Bodies, Environments, and Myths*. Berkeley: University of California Press, 2004.

Lewis-Williams, David. *The Mind In The Cave, Consciousness and the Origins of Art*. London: Thames & Hudson, 2004.

The Future of Values; 21st-Century Talks. Red. Jérôme Bindé. Paris/New York-Oxford: UNESCO Publishing /Bernhahn Books, 2004.

„Wywiad z Magdaleną Abakanowicz.” W *Zachować dla przyszłości, wywiady z artystami*, wydanie video na CD, red. Iwona Szmelter i Monika Jadzińska. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2003.