

Oskar HANUSEK

Fundacja im. Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia

Katarzyna ŚWIERAD

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

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

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

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

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

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

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

Ekspozycja a prawo autorskie

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

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

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

Jak złożyć *Zwida*?

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

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

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

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

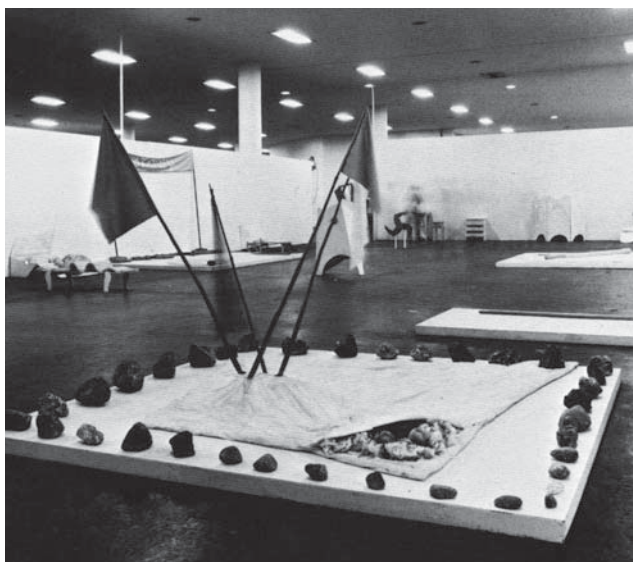
Uzyskane w ten sposób informacje należy zweryfikować analizując charakter twórczości i sposób pracy artysty. Jest to temat szeroki, ale można wyróżnić kilka generalnych zasad. Każdy element rzeźby Beresia miał funkcjonalne, konstrukcyjne bądź semantyczne uzasadnienie, nie służył celom dekoracyjnym. Pojawienie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

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



1

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



2



3



4



5

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

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

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

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



6



7



8



9



10



11

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

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

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

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

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

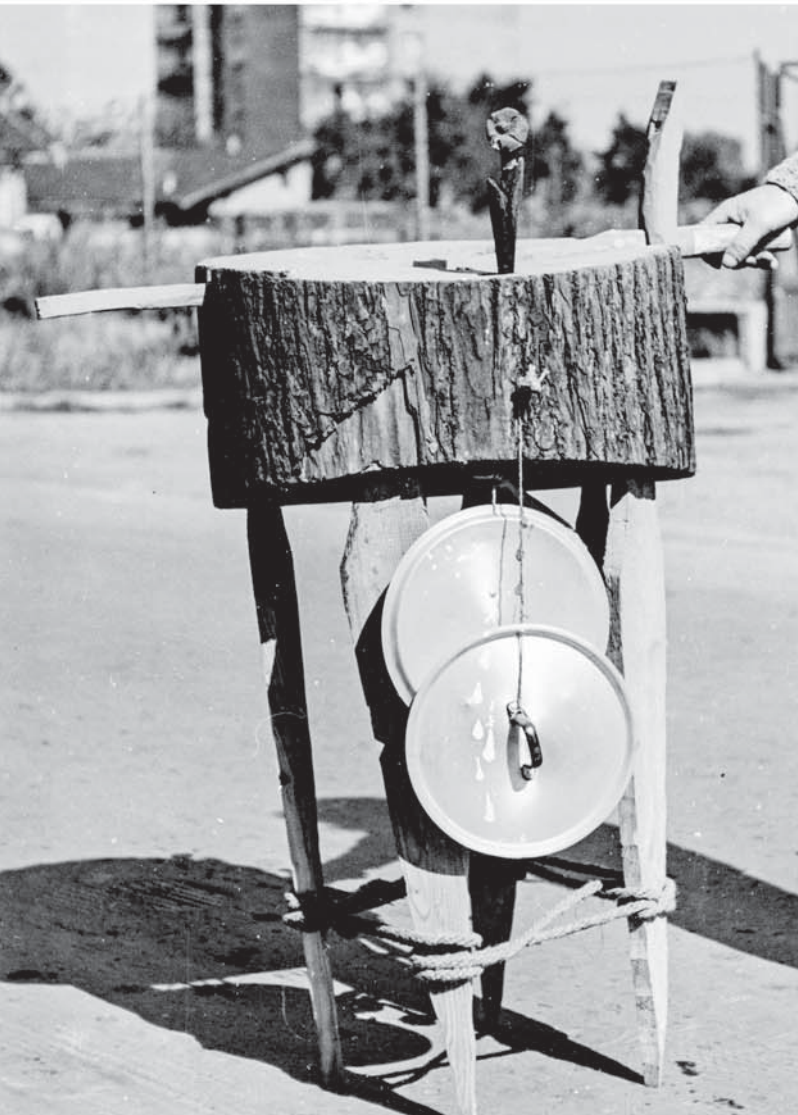
11 Maria Pinińska-Bereś, *Powracająca fala* (1978) – rzeźba eksponowana nieprawidłowo, z piaskiem usypanym w prostokątny pas. Fot. arch. rodziny



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

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

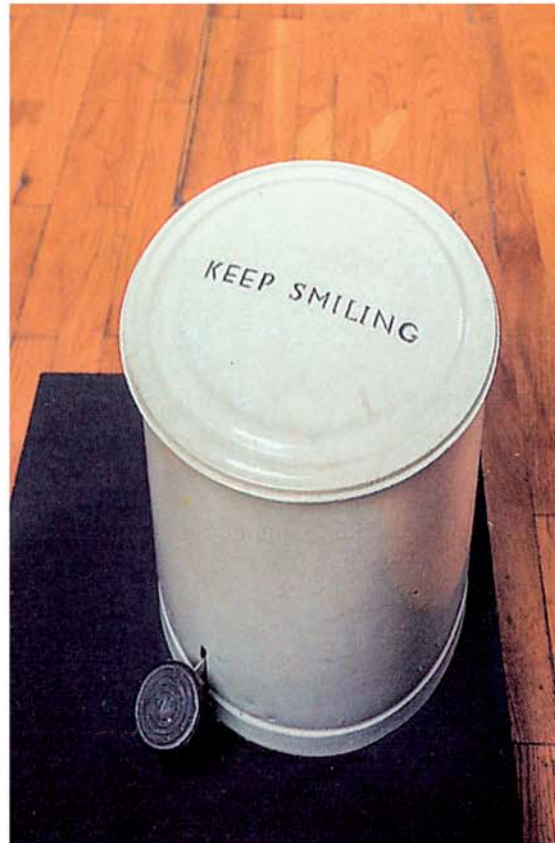
12



13



14



15



16

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

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

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

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

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

Napusz poduchę

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

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

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

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

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

Dzwoni, kręci, odsłania

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

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

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

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

Las cokołów

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

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

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

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

Aranżacja, czyli o przestrzeni

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

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

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

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

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

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

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

Wnioski

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

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

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

Przypisy

- ¹ Oskar Hanusek, Katarzyna Świerad, „The final step that could destroy an artwork. The challenge in displaying meaning and intent: preserving the artistic legacy of Jerzy Bereś and Maria Pinińska-Bereś,” *ICAR – International Journal of Young Conservators and Restorers of Works of Art* nr 1 (2017): 132-146.
- ² Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (tekst jedn. Dz.U. 2017 poz. 880).
- ³ Piotr Łada, *Sztuka a prawo autorskie* (Warszawa: LexisNexis, 2014), 82-83.
- ⁴ Elżbieta Wojnicka, „Autorskie prawa osobiste,” w *System prawa prywatnego, t. 13 Prawo Autorskie*, red. Janusz Barta (Warszawa: C.H. Beck, 2013), 120-121.
- ⁵ Ibidem, 185.
- ⁶ Łada, *Sztuka a prawo autorskie*, 106-107.
- ⁷ Art. 16 pkt 3 pr. aut.
- ⁸ Art. 16 pkt 5 pr. aut.
- ⁹ Wojnicka, „Autorskie prawa osobiste,” 243.
- ¹⁰ Art. 58 pr. aut.
- ¹¹ Art. 49 ust. 2 pr. aut.
- ¹² Łada, *Sztuka a prawo autorskie*, 99-100.
- ¹³ Bettina Bereś, „Wywiad z córką artystów,” rozm. przeprowadził Oskar Hanusek, nagranie. Kraków, 2016, archiwum Fundacji.
- ¹⁴ Maria Pinińska-Bereś, „O M.” (rękopis, archiwum Fundacji, wrzesień 1996), 2.
- ¹⁵ Jerzy Piniński, „Mam dla Ciebie przykrą wiadomość” (list, archiwum Fundacji, 12.03.1965), 1.
- ¹⁶ Maria Pinińska-Bereś, „Wskazówki pomocne przy wystawianiu moich prac rzeźbiarskich i obiektów” (rękopis niedatowany, archiwum Fundacji), 5.
- ¹⁷ Maria Pinińska-Bereś, „Okno wiosną” (rękopis niedatowany, archiwum Fundacji), 1.
- ¹⁸ Maria Pinińska-Bereś, „Zeszyt śmieszne zwierzaki II” (rękopis, archiwum Fundacji, lipiec 1998), 4.
- ¹⁹ Maria Pinińska-Bereś, „Mebelki” (rękopis, archiwum Fundacji, 1996), 1.
- ²⁰ Andrzej Kostołowski, „Kamień w wodę?” w *Maria Pinińska-Bereś: Obiekty z lat osiemdziesiątych* (Kraków: Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, 1988), 4. Kat. wyst.
- ²¹ Pinińska-Bereś, „Wskazówki,” 6.
- ²² Ibidem, 3, 5.
- ²³ Bettina Bereś, „Luźne notatki córki artystów” (komputeropis, archiwum Fundacji, 2014).
- ²⁴ Krystyna Czerni, „Serce Infantki,” *Tygodnik Powszechny* nr 1 - 2634 (2000), 14.
- ²⁵ Bereś, „Wywiad z córką,” nagranie.
- ²⁶ Pinińska-Bereś, „Wskazówki,” 1.
- ²⁷ Ibidem, 6.
- ²⁸ Maria Pinińska-Bereś, „Zeszyt z dalmatyńczykiem” (rękopis, archiwum Fundacji, sierpień 1996), 12.
- ²⁹ Pinińska-Bereś, „Wskazówki,” 1.
- ³⁰ Ibidem.
- ³¹ Pinińska-Bereś, „Zeszyt z dalmatyńczykiem,” 12.
- ³² Maria Pinińska-Bereś, brudnopis listu w sprawie warunków w galerii (rękopis niedatowany, archiwum Fundacji), 1.
- ³³ Pinińska-Bereś, „Zeszyt z dalmatyńczykiem,” 12.

Bibliografia

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