

## Tradycja syntezy sztuk w kulturze europejskiej a opieka konserwatorska

---

studiowała na ASP w Poznaniu (obecnie Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu), dr sztuk pięknych, kuratorka cyklu wystaw *Zachować dla przyszłości* (2006–2009, 2012), współautorka cyklu projektów filmowych *Zachować dla przyszłości* (2006–2009, 2012), publikacji *Sztuka dla nas i potomnych. Drzewo wiedzy. O współczesnych artystach poznańskich – Żywotność sztuki* (2012), autorka filmów i publikacji: część II *Sztuka dla nas i potomnych. Drzewo wiedzy. O współczesnych artystach poznańskich – Żywotność sztuki* (2016). Stypendystka Ministra Kultury (2005) i Banku WBK (2001). Adiunkt na UAP. Uczestniczka wystaw indywidualnych i zbiorowych w kraju i za granicą. Zajmuje się malarstwem, rysunkiem, grafiką projektowo-multimedialną, instalacjami malarskimi, zachowaniem i dokumentacją sztuki współczesnej, animacją komputerową, filmem dokumentalnym.

---

W sztuce istnieje ciągły dialog pomiędzy nowym a dawnym, twórczością a tradycją: od prehistorycznych malowideł naskalnych, poprzez egipskie, greckie i rzymskie dziedzictwo, obrazy Leonarda da Vinci, Rafaela Santi, Rembrandta, do rysunków Picassa, Kandinskiego, twórczości Duchampa, rzeźb Moore'a, Beuysa, obrazów Pollocka. Dialog ten, choć wynika z różnych osobowości twórców, świadczy również o indywidualności artysty. Każde pokolenie, choćby było najbardziej rewolucyjne, uczy się z przeszłości na swój sposób i na swój sposób od niej odchodzi, dzieje sztuki bowiem stanowią ustawiczne odnawianie tradycji i zarazem przeciwstawienie się jej. Inspiracje sztuką są mniej lub bardziej świadome, ale zawsze obecne zarówno poprzez bunt przeciwko tradycji, jak i przez świadome obcowanie i czerpanie z dziedzictwa sztuk plastycznych.

Choć pojęciem „sztuka współczesna” posługujemy się potocznie dopiero od ubiegłego stulecia, ma ona swoją długą historię. Każda epoka bowiem miała swoją „współczesną sztukę”, która w rozumieniu ówczesnych ludzi była „nowoczesna”. Na przełomie epok historycznych poszczególne rodzaje sztuk silnie na siebie oddziaływały, posiadały wspólny, nadrzędny wyraz, a co należy podkreślić – w różnych jej okresach wolna sztuka miała i ma prawo istnienia czy to w postaci hybryd, czy syntezy dowolnie wybranych przez twórcę form.

Poprzez swoistą powtarzalność działań z zakresu syntezy sztuk, w moim odczuciu stały się one na przestrzeni wieków zjawiskiem posiadającym pewne cechy rytuału, w którym równoczesne współbrzmienie różnych dzieł tworzy idealny schemat całości. Jak pokaże niniejszy artykuł, ludzkie pragnienie współistnienia różnych wytworów artystycznych miało miejsce od zarania dziejów, przeżywając rozkwit w XIX i XX wieku aż po czasy współczesne, charakteryzujące się enklawą eksperymentów w pełni realizujących postulat *correspondance des artes*.

Część pierwsza artykułu, wprowadzająca w poruszone przeze mnie zagadnienie, stanowi punkt wyjścia do późniejszych rozważań na temat opieki konserwatorskiej sztuki współczesnej, którą omówię na podstawie wybranych przykładów, znanych mi z bezpośredniego doświadczenia.

Sztuka w swych dziejach poddawana jest nieustannym przemianom – to pozornie oczywiste, ale chyba nigdy dotąd nie zmieniała tak diametralnie swego oblicza jak obecnie. Czy i w jaki sposób tradycja syntezy sztuk trwa i rozwija się na przestrzeni epok? Czy jest obecna w sztuce nowoczesnej, współczesnej, wizualnej, transdyscyplinarnej – która wymyka się konwencji i tradycyjnym dyscyplinom artystycznym? A jeśli tak – to w jaki sposób możemy zachować aktualne dziedzictwo sztuk wizualnych, łączących idee syntezy sztuk, dla przyszłych pokoleń?

### Tradycja syntezy sztuk na przestrzeni epok

„Współbrzmienie różnych dzieł i różnych dziedzin sztuki syntezą jeszcze nie jest, bowiem chodzi o całkowite scalenie się poszczególnych dzieł, które w ten sposób stworzą niejako nowe, doskonale zharmonizowane całości, będące organiczną jednością poszczególnych elementów składowych. Stąd używa się również określenia: integracja sztuk”<sup>1</sup>.

Termin „synteza sztuk” wywodzi się z romantycznej teorii sztuki, a rozumiany jako wspólnota wypowiedzi, mimo różnorodności tworzywa, trwa jako naturalny instynkt człowieka. Do dziś jednak synteza sztuk jest traktowana wybiórczo, a jej ogromny rozkwit przypisuje się głównie niemieckiej sztuce XIX wieku, posługując się terminem *Gesamtkunstwerk* (dzieło totalne). Tymczasem uniwersalny język sztuki łączy wszystkie wypowiedzi twórcze ludzi, a koncepcja syntezy sztuk sięga epok dawnych, objawiając się w nich na różne sposoby.

Pierwsze ślady syntezy sztuk można zauważyć już w sztuce prehistorycznej, określanej jako „zespół naskalnych malowideł ściennych”. Z perspektywy ostatnich badań<sup>2</sup> są to jednak nie tylko malowidła, ale również ślady syntezy sztuk: totalnej, wizualnej, otwartej, medytacyjno-dźwiękowej z elementami rytuału, efemerycznej, wykonanej przy współpracy wielu osób z konkretnego plemienia, tworzących wspólne performatywne działanie<sup>3</sup>. Niestety kilkadziesiąt lat wyniszczającej eksploatacji, najazdy turystów, atak mikrobiologiczny, zła kwalifikacja wartości, brak empatii i kompleksowego traktowania jaskiń jako spuścizny kulturowej całego świata zaowocowały decyzją o zamknięciu jaskiń Chauveta i Lascaux. Zamiast tego pozostały nam internetowe wizualizacje, stworzona ogromny-

mi nakładami finansowymi replika groty Lascaux oraz rejestracja filmowa Wernera Herzoga, *Jaskinia zapomnianych snów*<sup>4</sup>.

Równie silny związek sztuki z obrzędami, rytuałem i magią możemy zaobserwować w późniejszych epokach. Egipcjanie, nazywając artystów twórcami życia, doskonale rozumeli witalne znaczenie sztuki. Pod względem rozumienia syntezy sztuk Egipt był ważnym prekursorem antycznej tradycji. Grecy okazywali szacunek i empatię wobec osiągnięć Egipcjan, byli nią zafascynowani, a Platon wysoko cenił ich sztukę, stawiając ją za wzór swoim współczesnym<sup>5</sup>. Poprzez egipskie hieroglify (z gr. święte znaki), w których związek słowa i obrazu w piktogramach stał się podstawą nowożytniej literatury wizualnej, po greckie i rzymskie powiązanie w lirycie muzyki i tekstu – jako wiersza melicznego (z gr. *melos* – melodia) – jednym z najważniejszych elementów greckiego ideału był rozwój wszystkich, cielesnych i duchowych, zdolności. Sztuka była ściśle związana z religią, rytuałem i mitem, co szczególnie widać w rozwoju instrumentów muzycznych, gatunków muzycznych i literackich – właśnie w dramacie greckim nastąpiło pełne zespolenie słowa, muzyki i tańca<sup>6</sup>.

Naturalną kontynuacją sztuki greckiej jest sztuka rzymska, zatem nie zawsze udaje się ustalić granice pomiędzy hellenistyczną a rzymską twórczością artystyczną. Idee humanizmu *humanitas* – jak je nazywał Pliniusz, przyjęte od Greków, budziły entuzjazm wśród Rzymian, wychodząc poza obszary kolonii rozrzuconych wokół Morza Śródziemnego. Dziedzictwo antycznej syntezy sztuk przetrwało na terenach niekiedy bardzo odległych od Rzymu, a jej spuścizna była obecna przez całe średniowiecze, a nawet czasy nowożytne, zaczynając od renesansu, aż po współczesność. W sposób naturalny wiele dzieł średniowiecznych ma charakter wielodyscyplinarny, jak choćby przejęta z dziedzictwa Rzymu litera rzymska, tak zwana kapituła, dała początek literaturze Europy i z niewielkimi zmianami jest używana do dziś, obok innych krojów liter, na całym świecie. Po raz pierwszy w dziejach umiejętność pisania liter Rzymianie podnieśli do rangi sztuki, zatem osiągnięcia starożytnych stały się niejednokrotnie wzorem dla średniowiecza i czasów nowożytnych, zwłaszcza bowiem na ziemiach włoskich i w Bizancjum odnajdujemy pozostałości antyku ocalałe przed najazdem Arabów.

W niezwykle sposób przedstawia się synteza sztuk w średniowieczu – było ono epoką sensualną, przejawiającą ogromną wrażliwość na wspólnotę sztuk, co widoczne jest między innymi w tematyce *ars moriendi* (łac. sztuka umierania), podejmowanej w sposób literacki. Zamiłowanie do ksiąg rękopiśmiennych, pieczołowicie tworzonej przez mnichów, ilu-

» 1 P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s. 97.

» 2 Wyniki badań z groty Chauveta – 2010 r., z jaskini Blombos – 2011 r.

» 3 M. Kocur, *Przedmowa*, Źródła teatru, <http://www.zrodlateatru.pl/stronaGlowna> (9.04.2016).

» 4 *Jaskinia zapomnianych snów*, reż. W. Herzog, Francja, Kanada, Niemcy, USA, Wielka Brytania 2010, YouTube, [https://www.youtube.com/watch?v=W\\_seBLuLQjU](https://www.youtube.com/watch?v=W_seBLuLQjU) (6.01.2016).

» 5 E. Drioton, *Egipt faraonów*, przeł. B. Tyloch, Warszawa 1970, s. 344.

» 6 M.L. Bernhard, *Sztuka Grecji*, Warszawa 1980, s. 35.

minatorów w klasztorach bibliotekach było odzwierciedleniem maksymy *ut pictura poesis*, czyli „obraz powinien być jak poemat i opowiadać jakąś historię, zaś malowanie opowieści miało nauczać i kształcić umysł”<sup>7</sup>. Bogato ilustrowane księgi łączyły ręczną kaligrafię pisanego tekstu literackiego czy filozoficznego z przepiękną oprawą plastyczną w formie barwnych iluminacji i malarskich akwarel, których okładki często wzbogacano drogimi kamieniami.

Księgi takie, niezależnie od ich tematu i jakości artystycznej, są dziełami średniowiecznej syntezy sztuk, bowiem odbiorca równocześnie czytał i „widział” dzieło, a wynalezienie u schyłku epoki druku tylko pobudziło artystów do podnoszenia poziomu tej sztuki w okresach późniejszych. Choć dla „twórców renesansu sztuka nie przestała być jednym z narzędzi naukowego poznawania świata i miała wartość wiedzy naukowej”<sup>8</sup>, to artyści nadal respektowali kreację, wyobraźnię, przywoływali wątki antyczne, starożytne, a teoretyczne podstawy syntezy sztuk pobierali z filozofii i estetyki neoplatonizmu. Pośród wielu wybitnych twórców epoki humanizmu warto wspomnieć Rafaela Santi, który został wybrany przez papieża Leona X na konserwatora pontyfikalnego Watykanu, stając się tym samym pierwszym konserwatorem w dziejach świata. Takie myślenie ówczesnych świadczy o dużym szacunku i pokorze wobec spuścizny dawnych pokoleń oraz świadomości ich zachowania dla przyszłości, bowiem „dzieło sztuki mogło być inspiracją dla innego dzieła sztuki”<sup>9</sup>. To wiek XVII odkrył jednak w dziedzictwie antyku wszystko to, czego nie zdołał dostrzec renesans, a myślenie o formalnej jedności wszystkich sztuk właśnie w baroku rozwinęło się najpełniej. Rozkwit syntezy sztuk odbywał się na wszystkich polach, na przykład praktycznie całe wnętrza świątyni służyły zarówno liturgii, jak i koncertom muzycznym.

Rozumienie bytu jako jedności elementów duchowych i materialnych miało odzwierciedlenie w sztuce między innymi poprzez literaturę, słowniki pojęć, wydawnictwa książkowe. Przykładem literatury wizualnej jest zespolenie typografii z malarskim przedstawieniem tekstu w formie drzewa, berła, kielicha czy gwiazdy ze wspaniałymi ilustrowanymi drzeworytami w *Ikonologii* Cesarego Ripy. Sztuka XVII wieku przedstawiana jest często w formie *theatrum sacrum*, będącego połączeniem malarstwa, rzeźby, teatru, światła i muzyki, które potęgowało u odbiorców silne emocje i doznania na różnych obszarach percepcji. Barokową syntezę sztuk najpełniej urzeczywistniała opera, łącząca muzykę (kompozycja tworząca fundament dźwiękowy), malarstwo (wspaniałe scenografie), teatr (inscenizacja) oraz literaturę (wyśpiewywane libretto).

» 7 U. Jonasz, *Słuchając, czyli kontredans akustyki ze sztuką*, Poznań 2010, s. 50.

» 8 Ibidem, s. 53.

» 9 Ibidem.

W rygorystycznym oświeceniu synteza sztuk przetrwała w operze, czego przykładem może być choćby twórczość Mozarta, jednak to w romantyzmie nastąpiło całkowite spełnienie syntezy sztuk, określane jako *correspondance des artes* (z fr. wspólnota sztuk) lub potocznie braterstwo sztuk, mające solidne wsparcie w filozofii Hegla<sup>10</sup>.

Wspólną, romantyczną świadomość artystyczną budowali nie tylko artyści, ale też pisarze, muzycy, tancerze, architekci, poeci czy dziennikarze. Poprzez dyskusje w tak szerokim gronie wymiana informacji między artystami i teoretykami sprzyjała powstawaniu dzieł mających na celu połączenie wszystkich dziedzin sztuk w Wagnerowskie „dzieło totalne” – *Gesamtkunstwerk*. Nie sposób omówić tutaj całego indywidualnego oblicza romantyzmu, zwłaszcza w malarstwie, ale warto wspomnieć o rozkwicie dramatu romantycznego. Atmosfera wzajemnych relacji i inspiracji *correspondance des arts*, interdyscyplinarny dialog XIX wieku wpłynął również na wiek XX. Wraz z nowym stuleciem, schyłkowym nastrojem *fin de siècle*, dzięki osiągnięciom technicznym rozpoczął się okres nagłych przemian cywilizacyjnych i artystycznych. Na płótnach fowistów, kubiistów, futurystów i ekspresjonistów znalazł swój wyraz okres burzliwych przemian w sztuce. Wassily Kandinsky tworzył obrazy będące „akordem form rysunkowych i barwnych, które istnieją same dla siebie”, Malewicz, chcąc „uwolnić sztukę od balastu świata przedmiotowego”, maluje *Czarny kwadrat na białym tle*. Picasso zaczyna konstruować z byle jakich materiałów przestrzenne obiekty nie będące ani malarstwem, ani rzeźbą, a Duchamp żąda miejsca na wystawie dla muszli klozetowej<sup>11</sup>. Czas awangard to czas niespotykanego w dziejach myśli o sztuce wysiłku teoretycznego, podjętego w głównej mierze przez samych artystów. Szukając intelektualnego podłoża lub duchowego odniesienia dla swoich poczynań twórczych, artyści zwracali się zarówno w kierunku poszukiwań naukowych, matematyczno-fizycznych, w tym szczególnie wówczas pobudzającym teoriom czasu i przestrzeni oraz objaśniającej tajemnicę wnętrza ludzkiej psychiki psychoanalizie Freudowskiej, jak i ku nurtom mistyczno-spirytualistycznym: teozofii, antropozofii, okultyzmowi<sup>12</sup>. Otwarcie na inne środki wyrazu, inny świat wrażliwości towarzyszyło poszerzanie się wiedzy o istocie tych zjawisk i ich miejscu w kulturze ludzkiej. Młodzi artyści, rozstający się na początku stulecia z obowiązującym sposobem przedstawiania świata, zwracali swe zainteresowanie ku źródłom i początkom sztuki. Fascynowały ich formy pierwotne, w których chcieli odnaleźć samą istotę kształtu.

W ciągu ubiegłego stulecia coraz silniej narastało przekonanie, głoszone zwłaszcza przez artystów „niezależnych”, że sztuka jest dziedzina

» 10 Ekspresja ducha czasu – *Zeitgeist*, ducha narodu – *Volkgeist*.

» 11 B. Kowalska, *Od impresjonizmu do konceptualizmu. Odkrycia sztuki*, Warszawa 1989, s. 187.

» 12 A. Kotulanka, *Kronika nowej sztuki 1855–1960*, Kraków 1966, s. 896.

całkowicie wolną od wszelkich powinności, pozaartystycznych celów i jest przede wszystkim niczym nieskrepowaną kreacją. Być może właśnie postępująca autonomizacja sztuki, oderwanie jej od tradycyjnych funkcji i powinności sprawiły, że możliwe stały się tak rewolucyjne zmiany, jakie podjęto w początkach XX wieku, które jednak nie spowodowały załamania się koncepcji syntezy sztuk. Trwała ona zarówno u purystów, między innymi Le Corbusiera, który stwierdził, że: „architektura i sztuki plastyczne nie są sprawami stojącymi obok siebie, stanowią całość”<sup>13</sup>; w projektach i realizacjach koncepcji architektury barwnej, artystów z grupy De Stijl; w dziełach awangardy rosyjskiej hołdujących idei organicznej jedności wszystkich sztuk; w dziełach dadaistów traktujących sztukę jako kreacjonizm, radość z każdego przejawu życia czy surrealistów uważających, że wszystko może być dowolnie we wszystko przeobrażone. Wpływ surrealizmu był nie tylko rozległy, był też długotrwały. Ważne inspiracje zawdzięczają surrealizmowi film, grafika użytkowa, przede wszystkim plakat, reklama, a w późniejszym okresie grafika reklamowa. Sama sztuka zaadaptuje z czasem część mechanizmów kultury masowej. Sposób obrazowania komiksów, fotografia, budowa telewizyjnego przekazu, retoryka reklamy, komputer, a wreszcie wideo staną się nowym wcieleniem koncepcji syntezy sztuk XX wieku. W pełni korzystają z niej nurty sztuki nowoczesnej: pop-art, happening, fluxus, performans, minimal art, konceptualizm, sztuka efemeryczna i formy przestrzenne, takie jak environments, instalacja, eat art, land art, działania intermedialne, multimedialne, w których wizualnymi środkami stają się między innymi obraz, światło, ruch, muzyka, projekcje slajdów, wideo, film, rytuały, zdarzenia teatralne, baletowe i tak dalej.

Skłonność do zamazywania granic dyscyplin i gatunków, wreszcie rozbicia tradycyjnie pojmowanego dzieła sztuki to jedna z najbardziej rzucających się w oczy cech sztuki współczesnej. Dziedzictwo naszej kultury obejmuje więc nie tylko zjawiska i przedmioty, ale również odnosi się do dziedzin rozwoju umysłowego.

W tym nowym, szerszym zakresie niezbędnym staje się powrót do myślenia i odbierania sztuki nowoczesnej w kategoriach syntezy sztuk czy sztuki totalnej, integrującej różne media, różne elementy i formy, takie jak plastyka, muzyka, poezja, performans, projekcje wideo, elementy sensoryczne: zapach, dotyk, udział widza – co od współczesnego odbiorcy wymaga elastycznego podejścia do „dzieła otwartego”, używając pojęcia Umberto Eco. Skoro obecna sztuka jest specyficznym zjawiskiem o bardzo szerokim zakresie oddziaływania, to możemy stwierdzić, zwłaszcza przy sztuce efemerycznej, że idea tej sztuki bywa nieczytelna bez komentarza autora i dokumentacji.

### **Drzewo wiedzy – Żywotność sztuki. Wywiady z artystami poznańskimi**

Świadomość tego, że sztuka ma długą historię, że tworzone dzieło nie jest zawieszane w nieokreślonym obszarze bez żadnych odniesień, lecz posiada daleko sięgające, dające się określić korzenie i rytuały, miała rozmaity, korzystny i niekorzystny wpływ na twórczość artystyczną. I chyba w takich właśnie okolicznościach pojawiały się najlepsze warunki do powstania dzieł wielkich, gdy twórcy obdarzeni głęboką innowacją mieli zarazem naturalny, żywy stosunek do tradycji.

Żyjemy w czasach, w których sztuka współczesna często pozostaje w sferze eksperymentowania, a w szeroko pojętych sztukach wizualnych jej istotą stają się akcje happeningowe, elementy teatru, ruchu, rytuału, koncepcji, filmu, tańca, opery, form przestrzennych, takich jak environments, instalacji, w tym prac o rolach, które należy respektować: kinetycznych, funkcjonalnych i innych. Sztuka współczesna to zarówno ta „tradycyjna” w swojej formie, treści, użytych materiałach i technikach, jak i ta „postępowa, nowoczesna” w sensie zerwania z tradycją, posługująca się nieznanymi lub niestosowanymi poprzednio materiałami i formalnymi środkami wyrazu. Choć pełen opis jej technologii, ekspresji i siły działania na odbiorcę jest praktycznie niemożliwy, to szybkość zmian i rozległość tendencji w szeroko pojętych sztukach wizualnych stwarza konieczność autokomentarza twórców. Tym bardziej wydaje się zasadne tworzenie baz danych skupiających możliwie jak najwięcej informacji o artystach, ich twórczości i dziełach sztuki współczesnej na zasadzie wiedzy „z pierwszej ręki” – to znaczy wywiadu z artystą/autorem – dopóki jest taka możliwość.

Takie założenia od lat towarzyszą rozwojowi teorii opieki konserwatorsko-kuratorskiej nad kolekcją sztuki współczesnej, przyjętej w Interdyscyplinarnej Pracowni Dokumentacji i Ochrony Konserwatorskiej Sztuki Nowoczesnej na Wydziale Malarstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Prace przy komputerowej dokumentacji i prezentacji dziedzictwa sztuki nowoczesnej oraz wieloletnie budowanie materiałów do wywiadów z artystami środowiska poznańskiego zaprezentowane zostały w kilkunastu publikacjach polskich i międzynarodowych oraz w seriach wydawniczych *Zachować dla przyszłości*<sup>14</sup>.

Przewodnią ideą całego cyklu stało się utrwalenie ulotnej teraźniejszości działań twórców środowiska poznańskiego, przekaz autorskich interpretacji własnej spuścizny, rejestracje bezpośrednio czynione w pracowniach twórców. Publikacja przedstawia istotne zagadnienia ochrony sztuki nowoczesnej poznane z pierwszej ręki w wyniku obszernych rozmów z dziesięcioma poznańskimi artystami. Swoim czasem i doświadczeniem podzielili się

» 13 P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s. 100.

» 14 I. Szmelter, M.M. Korona, J. Gramatyka (red.), *Sztuka dla nas i potomnych – „drzewo wiedzy”: o współczesnych artystach poznańskich – żywotność sztuki*, DVD, Poznań 2012.

z nami między innymi: Andrzej Banachowicz, Jan Berdyszak, Marcin Berdyszak, Włodzimierz Dudkowiak, Anna Goebel, Piotr C. Kowalski, Mariusz Kruk, Andrzej Kurzawski, Wojciech Müller i Andrzej Zdanowicz. W formie pisemnej przedstawione zostały skróty wywiadów, których całość dostępna jest na płytach DVD: *Zachować dla przyszłości – Artyści poznańscy*<sup>15</sup>, w publikacji *Drzewo wiedzy – Żywotność sztuki*<sup>16</sup>. Jako kontynuacja projektu, część druga pod tym samym tytułem ukaże się drukiem w 2016/2017 roku.

Twórcy projektu mają świadomość, że publikacje te w przyszłości mogą ułatwić zrozumienie, identyfikację problemów, konserwację lub ewentualne rekonstrukcje zniszczonych dzieł. Prezentowane tu „autorskie credo” to wypowiedzi artystów o idei, przesłaniu ich prac, znaczeniu ich dzieł, które są szczególnie istotne wobec złożonej spuścizny współczesnej sztuki wizualnej, często wychodzącej poza bariery dyscyplin plastycznych, przez co prawdziwa idea ich sztuki może ulec manipulacji, zniszczeniu lub stanie się trudna do zrozumienia. To spojrzenie „z drugiej strony sztuki” na twórczość, kryjącą w sobie nie tylko głębię idei i przesłania, ale także wiele tajemnic technologicznych, emocje procesu twórczego, pokazanie rytuału pracy i myśli twórczej poprzez poznanie osobowości artystów, tajników ich warsztatu, dzięki którym znajomości ich dzieła mogą przetrwać pod opieką konserwatorów. Niezbędnym w dociekaniach stało się również pragmatyczne pytanie o zgodę i możliwości konserwacji – restauracji danego dzieła, polecane przez autorów aranżacje wystawiennicze oraz sposoby dokumentowania intencji artysty.

### **Współczesna konserwacja – rytuał opieki wobec dziedzictwa sztuki nowoczesnej na przykładzie prac Jana Berdyszaka i Wojciecha Müllera**

Podczas gdy dziełem sztuki określa się dziś każdy przejaw działalności artystycznej, począwszy od obrazu w tradycyjnym ujęciu tego słowa, aż do sztuki „akcji”, rodzi się pytanie: czy artysta przy tworzeniu obiektu przemyślał i zaplanował jego funkcjonowanie jako dzieła sztuki, czy może obiekt powstał w wyniku niepohamowanej ekspresji? Skoro nie ma zgody co do tego, co jest sztuką, a co nią nie jest, jakie czynności, procesy, rytuały, utwory ludzkie należy określić mianem sztuki, a jakie nie, to czy w ogóle współczesny konserwator jest potrzebny przy tego rodzaju dziedzictwie? A jeżeli tak, to – mówiąc kolokwialnie – jakiego rodzaju metody konserwatorskie powinien zastosować, zwłaszcza w przypadku sztuki efemerycznej, łączącej w sobie idee syntezy sztuk?

» 15 I. Szmelter, M.M. Korona, J. Gramatyka (red.), *Zachować dla przyszłości artyści poznańscy*, DVD, Poznań 2005.

» 16 *Sztuka dla nas i potomnych...*

Sztuka współczesna pozostaje najczęściej w sferze nieustannego eksperymentowania, co skutkuje odejściem od tradycyjnych technologii i technik oraz obiektami całkowicie autonomicznymi i otwartymi na twórczy odbiór. Każdy twórca, który sięga po nowy, niesprawdzony materiał i używa go w dowolny sposób, naraża swoją pracę na ryzyko nieoczekiwanych efektów, później płacąc często nieznaną cenę. Dlatego badacza sztuki współczesnej zawsze cieszą deklaracje tych twórców, którzy mają świadomość poprawnego budowania obiektu sztuki od strony technologii, dokumentacji czy rejestracji działań o naturze efemerycznej.

Bliski związek z materiał malarską, ale jakże inną widzimy w pracach poznańskiego artysty Jana Berdyszaka (1934–2014), czego doświadczamy, zapoznając się z jego efemerycznymi, na wskroś nowoczesnymi świetlnymi instalacjami. Jako przykład posłuży praca *Wejść w światło*, która została ściśle dostosowana do zastanej przestrzeni. Na suficie toruńskiego Centrum Sztuki Współczesnej rozmieszczono sieć kabli, z których zwisało nieregularnie kilkanaście jarzących się na niebiesko świetlówek. Część z nich dolnym krańcem wisiała pół metra nad podłogą, część wznosiła się wyżej, pod sam sufit. Dzięki nieregularnym odległościom między zawieszonymi pionami świetlówek widz mógł się poruszać swobodnie, a całość kompozycji miała charakter nieregularnych korytarzy bądź świetlnych rzędów. Tytuł instalacji jest bezpośrednim zwróceniem się do odbiorcy, który do pełnego odczytania sensoryczności dzieła musi zaangażować nie tylko zmysł wzroku, ale również swoją cielesność poprzez rytuał fizycznego zanurzenia się w mocnym, żarzącym się błękicie jak w przejrzystej, spokojnej wodzie. Podobnie jak w morskich głębinach, tutaj także intensywność widzenia ulega zniekształceniu. Przez blask świetlówek fizyczna namacalność instalacji, jej odległość, kontury, harmonia ulegają zatarciu, bowiem „rzecz dzieje się prawie na granicy widzialności, a światło – wbrew oczekiwaniom i przyzwyczajeniom – nie sprzyja wyjaśnieniu sytuacji i oswojeniu tego, co przed oczami [...]. Stąd, wchodząc w światło, odbiorca zaczyna intensywnie odczuwać obecność swojego ciała i zanurzać się nie tylko w błękitną poświatę, lecz również w siebie”<sup>17</sup>.

Z materialnego punktu widzenia forma zachowania, zabezpieczenia lub odtworzenia tkanki dzieła jest jasna: poprzez elementy konserwacji zapobiegawczej, aktywnej (przy zgodzie artysty na wymianę elementów *ready-made*) konserwacji – restauracji według przyjętych norm i zgodnie z etapami projektu konserwatorskiego<sup>18</sup>.

» 17 J. Berdyszak, *Gęstość cienia, pomiędzy światłem a ciemnością*, Toruń 2012, s. 15.

» 18 I. Szmelter, *Nowa rama konceptualna opieki nad dziedzictwem sztuki nowoczesnej – jako podstawa projektu konserwatorskiego oraz nowych procedur w budowaniu kolekcji*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” 1-4(72-75)/2008, s. 10–13.

Mamy tu jednak do czynienia nie tylko z materią, ale również z przestrzenią i światłem, ponieważ określona przestrzeń ekspozycyjna jest ściśle związana z odczytaniem prawidłowej intencji artysty. Tym, co stanowi o całości instalacji, są przede wszystkim idea, intencja, kontekst, funkcja, przestrzeń, czas, historia, proces tworzenia, oświetlenie, ekspozycja, aranżacja – czyli elementy niematerialne, efemeryczne oraz w dalszych etapach problemy związane z wystawianiem, przechowywaniem i transportem dzieła. Te wszystkie zagadnienia i ich różnorodność stawiają współczesnego konserwatora w bardzo trudnej sytuacji wobec zastanej instalacji tworzonej tylko na czas jednej wystawy. Każde dzieło sztuki zatem musi być traktowane indywidualnie również w sensie poznawczym, ponieważ właściwe rozpoznanie jest podstawą prawidłowej opieki, zarówno w zakresie konserwacji, jak i dokumentacji. Wymaga to od historyków sztuki i samych konserwatorów zaangażowania i przede wszystkim dużego respektu wobec zastanego dzieła.

Gdy po dziełach o naturze efemerycznej, będącej przykładem syntezy sztuk, pozostaje dokumentacja i archiwalne świadectwa, dochodzi do „konserwacji poprzez dokumentację”<sup>19</sup>, a jeśli jej nie ma – do zainicjowania dokumentacji, rejestracji obiektu, badania, rozpoznania pracy i kontekstu jej powstania. Dlatego tak istotne jest poznanie oryginalnej intencji autora, jego spuścizny, idei jego prac. Często stworzona na nowo praca o wielu elementach składowych, zwłaszcza w innym wnętrzu, nie jest już taka sama jak poprzednio. A jak pokazuje życie, błędy w dziedzinie nadinterpretacji kuratorów i konserwatorów mogą znacząco wypaczyć sens i znaczenie każdego przekazu artystycznego, a co dopiero przekazu sztuki współczesnej.

Przykładem myślenia kategoriami sztuki totalnej, integrującej różne media może być twórczość kolejnego poznańskiego artysty, Wojciecha Müllera, którego prace sięgają do fotografii, projekcji światła, zapisu wideo i druku offsetowego. Tworzy on parateatralne aranżacje, anektując przestrzeń, światło, dźwięk oraz często rytuał tańca i ruchu, których całość nie powinna być określana kategoriami sztuk plastycznych, ale kategoriami multiwizualnymi bądź teatralnymi. Powstaje swoiste dzieło totalne, zbliżone w założeniu do Wagnerowskiego *Gesamtkunstwerk*. Cytując za artystą: „Nawet jeżeli pokazuję prace podobnych zestawów czy też cykle, które pojawiają się w innych wnętrzach lub otoczeniu, to i tak one funkcjonują inaczej. Będąc na wystawie, przeżywamy emocje. [...] Spowodowane są one zdarzeniem, dźwiękiem, szmerem rozmów, atmosferą budowaną w trakcie tego wydarzenia. Może także pojawić się grupa ludzi o innym sposobie poruszania się albo zachowania się – i już jest inaczej. Zatrzymanie tego

w jakiejś formie dokumentu, np. fotografii, filmu, zapisu dźwiękowego zawsze będzie ułamkowe, ale to jest ryzyko tego typu działań”<sup>20</sup>.

Oczywiście zarówno emocje, jak i wspomnienia mają charakter dynamiczny i zmieniają się w czasie. Reakcja odbiorcy na instalacje efemeryczne nigdy nie będzie dokładnie taka sama jak wspomnienie o niej, a przywoływany oczami wyobraźni obraz będzie się zmieniał. Jak przyznaje sam artysta: „W działaniach we wnętrzu byli często także «użyci» ludzie – jako aktorzy, którzy poruszali formy dużych kurtyn z tkanin, nadmuchiwanych form przestrzennych. Była projekcja, światła, wykonywane na żywo dźwięki przez zaproszonych muzyków. To miało formę interakcji w stronę publiczności [...], ale mam żal do siebie, że zrealizowałem kilka wystaw w bardzo interesujących sytuacjach i wnętrzach [...]. Pokazałem prace, z których jestem zadowolony, ale tak naprawdę to istnieją one tylko w mojej pamięci, bo nie ma po nich żadnego śladu [...]. Nie było czasu, żeby zrobić choć jedno zdjęcie...”<sup>21</sup>.

Prezentowane pokrótce przykłady prac w pełni uzasadniają tryb postępowania, określanego jako „konserwacja poprzez dokumentację”, zwłaszcza gdy mamy do czynienia ze sztuką natury efemerycznej, zjawiskami czy działaniami artystycznymi z nimi związanymi. Idea tej sztuki bywa nieczytelna bez komentarza autora i dokumentacji, dlatego odkrycie intencji artysty jest pierwszym krokiem przed przystąpieniem do procesu konserwacji. Oczywiście naturalną częścią każdego działania konserwatorskiego powinna być próba określenia, jak bardzo dzieło sztuki zmieniło się w czasie. W sytuacji, gdy nie można bezpośrednio współpracować z artystą, cenne informacje uzyskuje się na podstawie danych źródłowych, analizy i badania estetyki czy filozofii twórczości danego artysty oraz poprzez porównanie różnych jego dzieł. Trzeba jednak zaznaczyć, że nie zawsze udaje się uzyskać tego typu informacje.

### **Dzieła natury synestezyjnej – jak dokumentować i rekonstruować doznania?**

Przykładem próby rekonstrukcji pracy na podstawie dokumentacji i źródeł, które przetrwały, mogą być niektóre dzieła synestezyjne, łączące koncepcje Wagnerowskiego *Gesamtkunstwerk*, które w tym przypadku stanowią połączenie dźwięku i obrazu.

Aby omówić to zagadnienie, należy zadać sobie pytanie: czym jest synestezja. Choć nazwa ta pojawiła się w ostatnim dziesięcioleciu XIX wieku, tak naprawdę już przez stulecia ludzie zastanawiali się nad „symbiozą” i relacją między barwą a muzyką. Słowo ‘synestezja’ pochodzi od

» 20 *Sztuka dla nas i potomnych...*

» 21 *Ibidem*

» 19 *Ibidem*, s. 13.

„[...] greckiego słowa *synaesthesia* – czyli ‘równoczesne postrzeganie’ od *syn* – razem i *aesthesia* – poznanie poprzez zmysły. Jest to stan lub zdolność, w której doświadczenia jednego zmysłu (np. wzroku) wywołują również doświadczenia charakterystyczne dla innych zmysłów, na przykład odbieranie niskich dźwięków wywołuje wrażenie miękkości, barwa niebieska odczuwana jest jako chłodna, obraz litery lub cyfry budzi skojarzenia kolorystyczne itp.”<sup>22</sup>.

Śladów synestezji możemy się doszukiwać w wielu dziełach na przestrzeni różnych epok, jednak myślenie kategorią synestezji w sztuce popularyzuje się zwłaszcza na przełomie XVI i XVII wieku, w czasach Pragi rudolfińskiej. Rudolf II, przenosząc stolicę cesarstwa do Pragi, miał wizję łączenia „wszystkiego” ze sobą, dzięki czemu zostanie zrozumiane. W tym celu do współpracy zaproszeni zostali wówczas wybitni uczeni, muzycy, kompozytorzy i artyści, tacy jak na przykład Giuseppe Arcimboldo, który w szczególny sposób przenosił wizję Rudolfa II w obszary malarstwa. Wśród jego zachowanych rysunków i zapisków odnajdujemy opisy procesów tworzenia doznań wielozmysłowych, stanowiących połączenie matematyki, barwy czy – jak mówił sam Arcimboldo – geometrii dźwięku.

Wiek XVII i XVIII to okres rozkwitu syntezy dźwięku i barwy, czyli obszaru synestezji, którą nie tylko starano się zbadać, odszukać, opisać, zrozumieć, ale również tworzono konkretne przedmioty i instrumenty, na przykładzie których to zagadnienie odtwarzano i pokazywano. Wraz z przełomową pracą Louisa Bertranda Castela *L'Optique des couleurs* (Optyka barw), Newtonowską tarczą modelu barw, barwnymi instrumentami do odtwarzania barwy, tak zwanymi organami barwnymi, wchodzimy w XIX wiek, kiedy dzięki *correspondance des artes* synestezja zaczęła odgrywać ważną rolę w dziełach takich twórców, jak: Johann Wolfgang von Goethe, Eugène Delacroix, Fryderyk Chopin, James Whistler, Paul Gauguin, Odilon Redon, Ryszard Wagner, František Kupka, Paul Klee, Henri Matisse i oczywiście słynnego synestetyka Wassily'ego Kandinskiego, który w swoim abstrakcyjnym malarstwie odnosił się zarówno do muzyki, jak i wrażeń dotykowych.

Wiek XX to epoka filmu, w którym nastąpił „prawdziwy rozkwit dzieł syntetyzujących dźwięk i obraz (dzieła audiowizualne to zdecydowana większość sztuki odwołującej się do wielu zmysłów jednocześnie)”<sup>23</sup>. To właśnie wtedy nastąpiła pełna synteza sztuk, ponieważ to, co jest zapisem w partyturze muzycznej, dźwiękiem w słyszeniu, a barwą w widzeniu, zostało w pełni ujęte i zespolone w kadrze filmowym. Dzięki rozwojowi techniki zaistniały możliwości rekonstrukcji dzieł natury synestezyjnej, które do tej pory zachowały się tylko w formach dokumentacji. W 2010 roku

zostało odtworzone i zaprezentowane jedno z największych dzieł Aleksandra Skriabina, *Prometeusz. Poemat ognia* – mówi o nim sam artysta, był tworzony przez prawie 20 lat nie tylko w postaci partytury muzycznej, ale również partytury barwnej. Autorzy rekonstrukcji dokładnie analizowali możliwości odtworzenia Skriabinowskich zapisów muzycznych w zakresie ekspresji światła i barwy, przestrzeni sali koncertowej, wskazanych przez artystę, ze współczesnymi możliwościami poprawnego odtworzenia idei dzieła. Dzięki dokładnym badaniom dokumentów, pracom z zakresu właściwej konserwacji i wiedzy o artyście dominanty barwne i toniczne zostały przeniesione na obszar świetlny, a poemat *Prometeusz* po prawie stu latach został po raz pierwszy odtworzony. Tego typu działania, czyli fizyczną rekonstrukcją zachowanej dokumentacji dzieł o naturze synestezyjnej, podjęto również w przypadku *V sonaty* Siergieja Rachmaninowa, którą dzięki współczesnym możliwościom świetlnowo-wizualnym zaprezentowano w 2015 roku na festiwalu muzycznym w Bergerac. Finalne prezentacje obu dzieł można obejrzeć w internecie<sup>24</sup>.

Współczesność daje nam szerokie spectrum mediów cyfrowych i nowoczesnych technologii, które możemy dowolnie wykorzystać do nowego rodzaju dokumentacji, rejestracji i rekonstrukcji dzieła, ze względu zaś na interdyscyplinarność obecnej sztuki powinno się przyjąć paradygmat jej opieki o charakterze otwartym. Skoro każde dzieło sztuki jest zatem wytworem niepowtarzalnym: począwszy od obrazu w pojęciu tradycyjnym, aż do każdego przejawu działalności artystycznej – sztuki konceptualnej, eksperymentalnych odcisków ciała ludzkiego, sztuki „akcji”, przedmiotów, roślin, sztuki efemerycznej, synestezyjnej, form przestrzennych, jak environments, instalacja, happening, performans, działań parateatralnych, anektujących elementy zmysłów, tańca, muzyki, obrazu, ruchu, wszelkiego rodzaju rytuałów cielesnych, haptycznych, audiowizualnych i tak dalej – wraz z rozpoczęciem badań konserwatorskich, rozpoznaniem i ekspertyzą w kolejnym etapie powinna nastąpić realizacja opieki zgodnie z przyjętym projektem konserwatorsko-kuratorskim<sup>25</sup>.

## Podsumowanie

Sztuka jest zatem wynikiem historii ludzkich wytworów, bowiem w tych dziełach zawarte są zarówno bieg historii – od momentu powstania, po dzień dzisiejszy – jak i byt człowieka, zbiór jego indywidualnych doświadczeń, emocji, medytacji oraz przekonań religijnych, społecznych bądź

» 22 <https://pl.wikipedia.org/wiki/Synestezja> (5.03.2016).

» 23 <http://www.fpiec.pl/post/2015/07/23/synestezja> (5.03.2016).

» 24 *Scriabin's Prometheus: Poem of Fire*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=V3B7uQ5K0IU>; *Scriabin Rachmaninoff Synesthetic Perception Tamara Atschba*, YouTube, [https://www.youtube.com/watch?v=SCXyssh\\_eXg](https://www.youtube.com/watch?v=SCXyssh_eXg) (5.03.2016).

» 25 I. Szmelter, *Nowa rama konceptualna...*, s. 12–13.

politycznych. Na pytanie, czy synteza sztuk jest obecna i czy trwa – odpowiedź, w moim odczuciu, jest jednoznaczna: trwa nadal, ponieważ jest enklawą eksperymentów, prezentowania nowej wrażliwości oraz odbiciem stanu ducha współczesności zarówno poprzez bunt przeciwko tradycji, jak i świadome obcowanie czy czerpanie z dziedzictwa sztuk plastycznych.

Na wiele jeszcze pytań, dotyczących problemu, jak konserwować sztukę współczesną, zawierającą efemeryczną ideę syntezy sztuk, nie ma w dalszym ciągu jednoznacznej odpowiedzi. Opieka i metody zachowania dzieł wielodyscyplinarnych wymagają od konserwatora i każdego opiekuna sztuki nowoczesnej nie tylko ogromnej wiedzy, zaangażowania, odpowiedzialności, empatii, dużego respektu wobec zastanego dzieła, rozpoznania indywidualnego rytuału pracy, kontekstu poznania oryginalnej intencji, idei pracy, ale również świadomości pokory i ograniczoności własnych sił poznawczych, i twórczych. Wraz z szybkością postępu technicznego i technologicznego świadomość nieustannego doksztalcania się powinna się stać wręcz obowiązkiem dla każdego opiekuna sztuki współczesnej. Równocześnie niezwykle ważne są autorskie wypowiedzi samych artystów, którzy dla prawidłowej interpretacji idei i przesłania prac powinni określić swoje stanowisko wobec konserwacji i dopuszczalnych ingerencji, materiałów i zabiegów dla utrwalenia ich twórczości. Gdy zawiodą wszystkie drogi ratowania współczesnego dziedzictwa, pozostaje wyłącznie metoda „konserwacji poprzez dokumentację”. Można mieć nadzieję, że przynajmniej w takiej formie przetrwa sztuka o efemerycznym charakterze, a także sztuka, której istotą jest nie tyle obiekt, ile sam proces. ●

