

Maryna Sakowska

artystka multimedialna aktualnie mieszkająca w Szczecinie. Jej twórczość cechuje namysł nad materialną stroną rzeczywistości i relacjami, jakie łączą nas z przedmiotami. Korzysta z różnych mediów, tworzy obiekty, obrazy oraz sytuacje, a także pracuje z tekstem. Aktualnie studiuje w Akademii Sztuki na kierunku Multimedia, na stopniu magisterskim. W czerwcu 2017 roku obroniła dyplom magisterski zrealizowany w pracowni malarstwa Dominika Lejmana w Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Jej prace pojawiały się m.in. na wystawach w Warszawie, Poznaniu, Szczecinie oraz Berlinie. Jest finalistką konkursu *Artystyczna Podróż Hestii* (2017) oraz laureatką konkursu im. Marii Dokowicz na najlepszą pracę pisemną powstałą w Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu (2017).

Recykling w polu sztuki jako strategia artystyczna w dobie późnego kapitalizmu*

W domu wszystko zaczynało tonąć pod nawalem przedmiotów, sprzętów, książek, talerzy, szpargałów, pustych butelek. Zaczęła się wyniszczająca wojna, w której skazani byli na przegraną.

(Georges Perec, *Rzeczy*)¹

Wstęp

Nadmiar wytworów kultury materialnej w krajach wysoko rozwiniętych i rozwijających się ma wpływ na sztukę od początków XX wieku. Jednak współczesna nadprodukcja nie ma precedensu w dziejach świata i obejmuje zarówno materialną, jak i niematerialną stronę ludzkiej działalności. Jej wynikiem jest zjawisko redundancji w polu sztuki, która znajduje ujście poprzez rozmaite artystyczne strategie, takie jak nurt *appropriation art* czy zjawiska *ready made* i wreszcie – twórczego recyklingu, na którym skupię się w niniejszym tekście. Moim celem jest opisanie wybranych przykładów strategii recyklingowych jako odpowiedzi na problemy, z którymi zmagają się sztuka współczesna, związane ze statusem dzieła sztuki w dobie jej nadprodukcji, a także urynkowania.

» * Fragment teoretycznej magisterskiej pracy dyplomowej napisanej pod kierunkiem prof. UAP dr hab. Marty Smolińskiej na Wydziale Malarstwa i Rysunku UAP w 2017r. Praca wygrała IV edycję konkursu na najlepszą teoretyczną pracę magisterską UAP.

» 1 G. Perec, *Rzeczy*, tłum. A. Tatarkiewicz, Wydawnictwo „Książka i Wiedza”, Warszawa 1982, s. 22.

W niniejszym tekście skupiam się więc odpadach procesu twórczego, niechcianych obrazach, pozostałościach po wystawach, które w pracach wybranych przeze mnie artystów zyskują „drugie życie”. Choć w niektórych przypadkach wybrzmiewa echo zainteresowania estetyczną stroną tych „odpadów sztuki”, to główną przyczyną ich ponownego wykorzystania jest świadomość niemocy wobec szeroko pojętej nadprodukcji. Strategie artystyczne polegające na recyklingu rozumiem jako rodzaj interwencji, w wyniku której status obiektu sztuki ulega przeobrażeniom – obiekt, gdy stanie się odpadem poprzez uszkodzenie albo zupełne zniszczenie czy też po prostu będąc uznanym za zbyt liczny, ponownie zyskuje wartość jako pełnoprawne dzieło sztuki za sprawą twórczego recyklingu. Wobec tego recyklingiem w tym tekście mienią się tak samo działania wpływające na przemiany substancjalne w przedmiocie – takie jak spalanie czy też stworzenie nowego dzieła sztuki z części starych prac, jak i przemiany symboliczne – zmiana statusu dzieła poprzez przesunięcie znaczeniowe, takie jak umieszczenie zniszczonej pracy w galerii, w nowym kontekście.

Zjawisko to jest odbiciem procesu „życia przedmiotu”, o którym Marek Krajewski, za Arjunem Appaduraim, pisze w książce *Są w życiu rzeczy... jako o „kolejnych, uzyskiwanych przez [przedmiot – M. S.] statusach kulturowych (rzeczy przejściowej, śmiecia, obiektu trwałego)”*². Fenomen „życia przedmiotu” może stać się dla nas interesujący, jak twierdzi Krajewski, powołując się z kolei na Michaela Thompsona, jako „perspektywa, dzięki której możemy rozumieć procesy wytwarzania i zużywania się wartości”³, co wyjaśnia, dlaczego zużyte dobra materialne po pewnym czasie trafiają z powrotem do łask: na sklepowe półki, bezpośrednio do użytku codziennego bądź do muzeów i na nasze ściany. Według socjologa, obiekty materialne „nie umierają nigdy ostatecznie, są jak materialne zombie, które po przejściu przez pawlacz, strych, sklep second hand, flohmarkt czy śmietnik ożywają i są ponownie wprowadzane do obiegu, jako rzeczy oldschoolowe, vintage, starocie albo >przedmioty z duszą<, unikalne”⁴. Choć Krajewski ma tu na myśli głównie przedmioty codziennego użytku, to podobny proces możemy zaobserwować w przypadku dzieł sztuki poddawanych recyklingowi w opisanych przeze mnie poniżej projektach.

Tłem społeczno-ekonomicznym dla rozważań na temat artystycznego recyklingu jest krajobraz późnego kapitalizmu i konsumpcyjnego społeczeństwa Zachodu – nabywającego i wyrzucającego – za Krajewskim⁵, czy

» 2 M. Krajewski, *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013, s. 66.

» 3 *ibidem*, s. 66-67.

» 4 *Ibidem*, s. 93.

» 5 M. Krajewski, *Śmieci w sztuce. Sztuka jako śmieć*, s. 1, http://www.academia.edu/1979551/%C5%9AAmieci_w_sztuce._Sztuka_jako_%C5%9Bmie%C4%87 [dostęp: 14.02.2017].

też mielącego, przemiłającego kulturę, rzeczywistość materialną – za Zygmuntem Baumanem⁶. Przykłady dzieł, które opiszę w tekście, są rozmaitej proweniencji i pochodzą z różnych okresów, choć w większości są to prace artystów działających współcześnie, powstałe w przeciągu ostatnich dwóch dekad, w Polsce oraz krajach politycznego Zachodu: USA i Niemczech. Prace polskiego artysty Roberta Kuśmirowskiego zestawiam z projektem artystki również polskiego pochodzenia, lecz żyjącej w Stanach Zjednoczonych – mowa tu o Elce Krajewskiej i jej Salvage Art Institute, a także z performensem amerykańskiego artysty konceptualnego Johna Baldessariego z 1970 roku. Natomiast projekt berlińskiego duetu Urban Art porównam z pracami Roberta Bujnowskiego i Szymona Kuli.

Warto wspomnieć, że w niniejszej pracy interesować mnie będą realizacje przybierające materialne formy, takie jak: obraz, obiekt, rzeźba, instalacja – sztuka poszukująca spełnienia w przedmiocie. Z czego wynika ta potrzeba namysłu nad materialną stroną dzieła sztuki? Jak piszą Iwona Kurz i Łukasz Zaremba w esejju *Potęga i nędza królestwa obrazów. Animistyczna ikonologia W.J.T. Mitchella, materialny wymiar funkcjonowania obrazów* – „zawsze jako przedstawień opartych na materialnym nośniku”⁷ – jest silnie związany z ich „nieustępliwością” w tworzeniu i przekształcaniu świata⁸. Jak pisze Krajewski, nieprzypadkowo „zwrot ku materialności” (za Ewą Domańską⁹) w naukach humanistyczno-społecznych następuje dziś, „w kontekście rozwiniętej i niemalże dopełnionej kultury kapitalistycznej, w czasie, gdy doświadczamy w pełni wszystkich skutków procesów modernizacyjnych”¹⁰. Wobec przemian, jakie zachodzą we współczesnym świecie, jesteśmy bowiem zmuszeni do ponownego przemyślenia naszych związków z tym, co materialne. W niniejszym tekście spróbuję dokonać próby przeszczepienia tego zainteresowania materialnością na grunt teorii sztuki.

» 6 Parafraza tytułu książki Z. Baumana *Życie na przemiał*, tłum. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

» 7 I. Kurz, Ł. Zaremba, *Potęga i nędza królestwa obrazów. Animistyczna ikonologia W.J.T. Mitchella*, [w:] *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, red. I. Kurz, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015, s. 16.

» 8 *Ibidem*.

» 9 M. Krajewski, *Są w życiu...*, s. 34.

» 10 *Ibidem*, s. 37.

Rozdział I

Widmo zbędności, paradygmat użyteczności – podbudowa teoretyczna

1.1. Idea zbędności

Kategoria „zbędności” jest jedną z najbardziej charakterystycznych idei wynalezionych przez nowoczesność. Plan modernistycznej zmiany świata, jak każdy wielki projekt, wymaga pozbycia się tego, co zbędne, by odkryć piękno i harmonię¹¹. Zygmunt Bauman porównuje ten proces do rzeźbienia, które polega na odkrywaniu doskonałej formy w bezkształtnym bloku poprzez oddzielanie i usuwanie odpadów¹². W atelier rzeźbiarza zbędne są kamienne odpadki; w neoliberalnym społeczeństwie zbędni są bezrobotni, emigranci, ludzie ubodzy czy nienadążający za niestabilnymi wymogami rynku. Jak twierdzi Krajewski, wytwarzanie odpadów jest efektem subiektywnej segregacji rzeczy na potrzebne i niepotrzebne, wprowadzania rozróżnienia na fundamentalnym poziomie¹³. Proces usuwania ich z przestrzeni życiowej jest zatem aktem produkcji¹⁴ – stwarzania rzeczywistości, rzeźbienia jej wedle własnych upodobań i potrzeb.

Zatem w społeczeństwie nastawionym jedynie na efekt końcowy będący gotowym produktem odpady stanowią jego mroczną i skrętnie skrywaną tajemnicę¹⁵. Artyści stosujący strategię recyklingu, zwracając się ku temu, co zbędne i przeoczone, ukazują przesyt pola sztuki i ogólniej – przesyt świata przedmiotami, informacjami, ludźmi. Pochylając się nad problemem odpadów, nie pozwalają nam się „obmyć” z nieczystości, wynosząc na światło dzienne to, co do tej pory pozostawało niewidoczne, spychane na margines.

1.2. Ciemna materia

Kategoria „zbędności” ściśle łączy się z pojęciem ciemnej materii sztuki, które zostało ukute przez Gregory’ego Sholette’a, nowojorskiego artystę i teoretyka. Ta astrofizyczna metafora ekonomiczna obrazuje stosunek sił w polu sztuki: 99 proc. jego masy stanowią artyści, kuratorzy, krytycy, teoretycy, dyrektorzy instytucji, którzy, niewystawiani, nieznanani, nieoglądani, pozostają niewidoczni dla publiczności, a także siebie nawzajem. Choć z pozoru zbędna, a na pewno redundantna, ciemna materia ma określoną

» 11 Z. Bauman, *Życie na przemiał*, s. 32.

» 12 *Ibidem*, s. 39.

» 13 M. Krajewski, *Śmieci...*, s. 1.

» 14 *Ibidem*.

» 15 Z. Bauman, *Życie na przemiał*, s. 47.

rolę w artystycznej ekonomii: jest to ciągle utrzymywanie centrum w polu widzialności, podtrzymywanie jego „społecznej grawitacji”¹⁶. Układ ten wzmacnia samoorganizację elit, które łączy wspólny interes utrzymania takiego rozkładu sił, jednocześnie osłabiając zdolności artystów pozostających w obszarze ciemnej materii do kolektywnej samoorganizacji. Choć w ich interesie powinna przecież leżeć zmiana status *quo*, rozproszenie sił, dóbr i zasobów, to swoimi staraniami, by indywidualnie osiągnąć sukces w „wyścigu o widzialność”, jedynie przyspieszają proces, w efekcie którego wyrzuceni zostają na „kosmiczny śmietnik”¹⁷ pola sztuki. W ten sposób ciemna materia reprodukuje samą siebie, a centrum pozostaje skoncentrowane i nienaruszone.

Wciąż powielająca się ciemna materia przekłada się na ilość „zbędnej” materii, w sensie dosłownym, wyprodukowanej przez artystów zasiedlających peryferia świata sztuki: obiektów, które pozostaną niezobaczone i nierozpoznane. Nad nimi pochyla się m.in. duet Urban Art w składzie: Anne Peschken i Marek Pisarsky, który postanowił założyć firmę, dokonującą recyklingu starych, niechcianych przez ludzi obrazów. Artyści od początku trwania projektu *Globalpix* (czyli od roku 2005) zgromadzili cztery tony płócien¹⁸. Powodów tego imponującego wyniku jest wiele¹⁹, jednym z nich jest gwałtowny rozrost ciemnej materii sztuki na przestrzeni ostatnich dekad, spowodowany m.in. postępującą akumulacją kapitału w globalnych centrach. Recykling jest dla Urban Art formą wyrażenia niezgody na zastany stan rzeczy i okazją do przyjrzenia się rozmiarom problemu.

1.3. Wartość rynkowa i status dzieła

Rynek sztuki jest przestrzenią spekulacji, w której rozstrzygające zdanie o wartości pieniężnej dzieła mają dzisiaj często nie eksperci – krytycy, teoretycy, lecz jego bezpośredni uczestnicy: kolekcjonerzy i galerzyści. Współcześnie kryteria rynku sztuki bazują na tym, co Szreder ironicznie nazywa „celebryckim sposobem produkcji” i co sprzężone jest z dialektyczną opozycją ciemnej materii oraz centrum: „w celebryckim sposobie produkcji znakomita większość artystycznych gwiazd jest znana dokładnie z tego, że jest pokazywana”²⁰.

W świecie biznesu, handlu sztuką i wielkich inwestycji, to profesjonali „wyceniacze” ustalają wartość dzieła sztuki. Także to rynek sztuki

» 16 K. Szreder, *Ciemna materia sztuki...*, [w:] *Workers of the artworld Unite*, wydawnictwo towarzyszące wystawie w CSW Kronika, Bytom 2013, s. 12.

» 17 *Ibidem*, s. 13.

» 18 Z rozmowy przeprowadzonej z artystami 19.02.2017.

» 19 Kilka z nich rozpatrzę w rozdziale trzecim.

» 20 K. Szreder, *Ciemna materia sztuki...*, s. 14.

i agencje ubezpieczeniowe poprzez regulacje prawne określają, które dzieła są jeszcze „sprzedawalne”, a które, jako zniszczone czy uszkodzone, są już odpadem. Problemem tym właśnie zajmuje się Salvage Art Institute (Instytut Sztuki Ocalonej), którego działalność zademonstrowana została polskiej publiczności podczas wystawy *Robiąc użytek. Życie w epoce postartystycznej* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w 2016 roku.

Instytut zajmuje się „byłymi dziełami sztuki”, wycofanymi z obiegu rynkowego i instytucjonalnego na skutek orzeczenia przez agencję „szkody całkowitej” („total loss”) ²¹. Ekspozaty w osobiwej kolekcji SAI, zebrane m.in. z magazynów firm ubezpieczeniowych, definiowane są jako „byłe dzieła sztuki” („no longer art”, il. 1.). „Byłe dzieła” zostają opisane i skatalogowane, na wystawach figurują po prostu jako numer inwentarzowy (il. 2.), często także wraz z dołączonym pakietem dokumentów, formularzami, pismami, związanymi z procesem orzekania o szkodzie: negocjacjami pomiędzy podmiotami, szukaniem przyczyny szkody, uzgodnieniami, jak ją wycenić.

Jak mówi Elka Krajewska, założycielka Instytutu, najbardziej interesuje ją zagadnienie odgórnego przypisania dziełu sztuki jego statusu. Nawet gdy szkoda jest niewielka i do odwrócenia, obiekt w jednej chwili może zostać uznany za dzieło sztuki, a w drugiej już nie – granica jest umowna i płynna ²². Choć problem narzucania dziełu sztuki jego statusu i wartości rynkowej przez profesjonalnych „wyceniaczy” i agentów ubezpieczeniowych z pozoru związany jest bardziej z regulacjami prawnymi niż sztuką współczesną, dotyczy ogólnej jej kondycji i podstaw, na których jest ufundowana.

1.4. Robienie użytku

Stephen Wright w tekście *W stronę leksykonu użytkownika* formułuje manifest sztuki użytecznej, która rozgrywa się w skali 1:1 – zamiast tworzyć modele i atrapy rzeczywistości, wnika w jej tkankę, organicznie się z nią zespalając. W ten sposób podważa instytucje pojęciowe ufundowane na Kantowskiej koncepcji estetycznej oraz spuściźnie nowoczesności. Wright wymienia tu trzy główne, takie jak: widz, kultura ekspercka oraz własność ²³. W jego koncepcji odbiorca sztuki – „bezinteresowny widz”, jeden z dwóch głównych filarów podtrzymujących „gmach pojęciowy auto-

» 21 Opis działalności Salvage Art Institute, kolofon wystawy *Robiąc użytek. Życie w czasach postartystycznych*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie: <http://makinguse.artmuseum.pl/salvage-art-institute> [dostęp: 15.02.2017].

» 22 J. Sunyer, *The twilight zone of 'zombie art'*, http://salvageartinstitute.org/JohnSunyer_the twilightworldofzombieart_FinancialTimes_20150206.pdf [dostęp: 15.02.2017].

» 23 S. Wright, *W stronę leksykonu użytkownika*, tłum. Ł. Mojsak, „format P” 2013, nr 9, s. 117.

nomicznej sztuki nowoczesnej”²⁴ stworzony przez Kanta, ustępuje miejsca użytkownikowi. Użytkownik nie tylko nie jest bezinteresowny i obiektywny, lecz także chce wykorzystywać wytwory sztuki do swoich celów. Wobec takiego pragmatycznego i utylitarne go podejścia do sztuki, drugi z jej filarów – „bezcelowa celowość” – właściwie traci rację bytu; użytkownik bowiem sam wyznacza cel poprzez sposoby i tryby użytkowania. W ten sposób sztuka miałaby opuścić sferę pieczołowicie wypracowanej przez teoretyków i praktyków modernizmu autonomii, „bezcelowego celu i bezinteresownego odbioru”²⁵, na rzecz nadania dziełom wartości użytkowych i egalitarnych, a przez to – mocy wywierania faktycznego wpływu na rzeczywistość.

Wydaje się, że podobnymi pobudkami kierują się artyści stosujący strategię recyklingu w polu sztuki. Ich działania wpisują się poniekąd w koncepcję sztuki w skali 1:1 Wrighta, choć w różnym stopniu i z różnych powodów: zamiast tworzyć modele rzeczywistości, działają w przestrzeni społecznej „tu i teraz”, podważają niektóre z instytucji i „gmachów pojęciowych” sztuki współczesnej (choć, trzeba zaznaczyć, nie negują ich zupełnie), aktywują odbiorcę. Wreszcie, podejmują problematyczne zagadnienie autorstwa, które w koncepcji Wrighta ulega przedefiniowaniu – dzieła powstają tu często w wyniku kolektywnego działania lub na potrzeby grupy osób.

Jak twierdzi Wright, praktyki artystyczne w skali 1:1 mają podwójną ontologię: „zarazem rzeczywiście są tym, czym są [...] oraz jednocześnie są artystycznymi zdaniem o tym, czym są”²⁶. Dla przykładu, SAI jest instytutem zajmującym się prawnymi aspektami ubezpieczeń artystycznych na rynku sztuki, lecz jednocześnie – badając także ich filozoficzne konsekwencje na różnych polach – staje się „artystycznym zdaniem na swój własny temat”. Także Globalpix Urban Art ma podwójną ontologię – jako przedsiębiorstwo faktycznie zatrudniające pracowników z różnych grup społecznych, zajmujące się produkcją recyklingowych obrazów i doszkalające swoich pracowników w tym zakresie, a jednocześnie, co nie ulega wątpliwości, jest projektem artystycznym.

Rozdział II

Martwe dzieła sztuki i cmentarze-archiwa

„Poza archiwami krążą towary i gromadzą się odpady. W rosnącej górze odpadów [...] łatwo rozpoznać antynomię archiwum. Odpady jako >negatywny magazyn< są wszak nie tylko emblematem oczyszczania i zapo-

» 24 *Ibidem*, s. 44.

» 25 *Ibidem*, s. 30.

» 26 *Ibidem*, s. 47.

minania, lecz także nowym obrazem pamięci niejawnej, która sytuuje się między pamięcią funkcjonalną a magazynującą i trwa z pokolenia na pokolenie na ziemi niczyjej między obecnością a absencją²⁷. Aleida Assman w tekście *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej* definiuje archiwum jako abstrakcyjne miejsce pamięci, która trwa jedynie dzięki zapisowi na materialnych nośnikach danych, opierających głównie na piśmie²⁸. Uporządkowane, posegregowane dane tworzą czytelny obraz przeszłości. Wszystko, co znajduje się poza archiwum, jest zagrożone naturalną erozją: skrawki informacji, o których zadecydowano, że nie są przydatne w konstruowaniu historii. Te odpady są dla archiwum tym, czym jest zapomnienie dla pamiętania²⁹, jednak granica pomiędzy obiema antynomiami jest płynna³⁰, stanowią one bowiem dwie strony pamięci, która nigdy nie jest absolutna i uniwersalna.

Przykład ścierania się pojęć „archiwum” i „śmietnika” widoczny jest w pracy Roberta Kuśmirowskiego *Tężnia*, którą sam artysta opisuje jako „tryumf masy przedmiotów i urządzeń powystawowych”³¹, gromadzonych od kilkunastu lat, w celu wykorzystania w swoich rozbudowanych, scenograficznych instalacjach. Wszystkie powystawowe artefakty zgromadzone w Tężni spisane są w charakterystycznym dla archiwów i zbiorów muzealnych inwentarzu. Jednak w sposób zupełnie niecharakterystyczny dla skostniałych, muzealnych miejsc pamięci, chroniących eksponaty pod grubą szybą gablot, w Tężni przedmioty wystawione są na działanie warunków atmosferycznych i powolną degradację (il. 3.). Ażurowa, drewniana konstrukcja magazynu nie chroni przed zmianami zachodzącymi w nich, podobnie jak w samej budowlu: metal powoli koroduje, drewno butwieje, tu i ówdzie pojawiają się zacieki. Jak twierdzi Kuśmirowski, przedmioty, niszcząc, zaczynają się „zbierać w jeden nierozzerwalny organizm”³². Same w sobie straciły już użyteczność, są odpadkami, produktami ubocznymi procesu twórczego artysty, teraz jednak, zgromadzone w jednym miejscu, tworzą specyficzny environment – „syntezę tężenia sztuki”³³.

Tytuł pracy wywodzi się z nazwy typu budowli z drewna, pokrytej gałęziami tarniny, służącej pierwotnie do zwiększania poziomu zasolenia w solance, w toku produkcji soli. Obecnie tężnie służą jako inhalatoria

» 27 A. Assman, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, tłum. M. Saryusz-Wolska, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2009, s. 115-116.

» 28 *Ibidem*, s. 114.

» 29 *Ibidem*, s. 116.

» 30 *Ibidem*.

» 31 Zapowiedź odsłonięcia *Tężni* Kuśmirowskiego przy Galerii Arsenał w Białymstoku: <http://galeria-arsenal.pl/wystawy/robert-kusmirowski-teznia> [dostęp: 15.02.2017].

» 32 *Ibidem*.

» 33 *Ibidem*.

w kurortach. „To inhalacja sztuką i samej sztuki wyprowadzonej z magazynów”³⁴, jak mówi sam artysta. Tężnia jest więc czymś pomiędzy archiwum a wysypiskiem śmieci, które, jak wielki organizm, stale się zmienia w przebiegu naturalnego rozkładu, organicznie stapiając się ze środowiskiem. Wystawienie tego procesu na widok publiczny wywołuje nostalgię spowodowaną poczuciem schyłku i pewnej ś m i e r c i tych przedmiotów³⁵. Każde archiwum musi mieć kiedyś swój koniec.

Rodzaj archiwum-śmietnika tworzy Kuśmirowski także w swoim projekcie Muzeum Sztuki Zdeponowanej – a może, trafniejszym określeniem w tym przypadku byłoby: archiwum-cmentarza dla niechcianych dzieł sztuki. Artysta gromadzi je, by później poddać kolejno komisijnemu zniszczeniu, spaleni i włożeniu do urny umieszczonej w skonstruowanym przez siebie module wystawowym, wyglądem przypominającym szafkę depozytową lub, dalej idąc tropem funeraliów, moduł kolumbarium (il. 4.). Przed zniszczeniem Kuśmirowski dokumentuje także każdy obiekt w formie fotografii i krótkiego opisu (il. 5.). W ten sposób, paradoksalnie, ocala on niechciane prace od trafienia na w y s y p i s k o zapomnienia, choć przetrwają one tylko wirtualnie, jako zapis w inwentarzu artysty.

Jak twierdzi Kuśmirowski, jego działanie jest rodzajem „publicznej usługi na rzecz sztuki, polegającej na uruchomieniu kompleksowego recyklingu, w zakresie likwidacji i komasowania sztuki, z prac niechcianych i nikomu niepotrzebnych”³⁶. Wedle tego rozumowania, strategia recyklingu zasadza się w tym przypadku na tworzeniu nowego dzieła w procesie, w którym kumuluje się i „tężeje” sztuka, rozumiana tu jako wartość abstrakcyjna – kapitał kulturowy „odzyskany” ze starych i zbytecznych obiektów – tak samo, jak dzieje się to w przypadku *Tężni*.

Na stronie galerii Arsenał, w której w 2012 roku prezentowany był projekt Kuśmirowskiego, pojawiła się informacja o możliwości zdeponowania niechcianych dzieł sztuki³⁷. Usługę, którą świadczy Kuśmirowski, w tym kontekście można rozumieć jako uwolnienie artystów, kolekcjonerów i wszystkich innych posiadaczy niepotrzebnych prac, od niewygodnych dylematów w kwestii ich utylizacji. Uwidacznia się tutaj problem, jaki według współczesnych studiów nad materialnością stanowią przedmioty, czyli elementy świata mające zdolność kształtowania rzeczywistości i w tym sensie ż y j ą c e – problematyczność, którą Marek Krajewski za Zygmuntem Baumanem przyrównuje do naszych relacji z Innymi, „a więc

» 34 *Ibidem*.

» 35 *Ibidem*.

» 36 Zapowiedź wystawy *Muzeum Sztuki Zdeponowanej* Kuśmirowskiego w Galerii Białej w Lublinie: <http://biala.art.pl/muzeum-sztuki-zdeponowanej-msz> [dostęp: 18.05.2017].

» 37 Zapowiedź wystawy *Muzeum Sztuki Zdeponowanej* Kuśmirowskiego w Galerii Arsenał w Poznaniu: <http://www.arsenal.art.pl/wystawa/robert-kusmirowski-muzeum-sztuki-zdeponowanej> [dostęp: 15.02.2017].

z tymi, którzy są efektem budowania przez nas porządku i samookreśleń, wiedzy na temat tego, jak żyć i działać, ale których odmienność nieustannie przysparza nam kłopotów praktycznych i moralnych”³⁸. W tym przypadku kłopotów przysparzają nam dzieła sztuki, szczególnie Inni, których nie potrafimy się po prostu pozbyć i wyrzucić na śmietnik, ponieważ przypisujemy im podtrzymywanie wartości istotnych dla konstytuowania się naszej tożsamości jako ludzi. Z kolei, jak pisze Krajewski za Timem Dantem, przedmioty to „>zmaterializowane interakcje<, a więc zobiektywizowane w postaci rzeczy związki, relacje i stosunki, w które weszli ludzie pomiędzy sobą i ze środowiskiem ich życia, a które doprowadziły do wytworzenia przedmiotu”³⁹. Jeszcze silniej zjawisko to uwidacznia się w przypadku dzieł sztuki jako przedmiotów o szczególnej wartości symbolicznej i kulturowej.

Wobec tego, uwolnienie ludzi od dzieł sztuki – przedmiotów w nadmiarze, przybiera tu formę parafuneralnego rytuału. Dzieło w tym przypadku jest traktowane właśnie jako żywa istota, posiadająca własną h i s t o r i ę ż y c i a, która właśnie dobiega końca – najstosowniejczy wydaje się w takim razie odpowiedni p o c h ó w e k. Przedmiot, który według zasad klasycznego, antropocentrycznego myślenia o świecie, jest pozbawiony duszy i z definicji nieożywiony – ani żywy, ani martwy – nie wymaga takich honorów. Problem ten wykracza więc daleko poza indywidualne sentymenty; można go odczytać jako oznakę skomplikowanej natury relacji, jaka tworzy się między ludźmi a przedstawieniami, o której pisał William J.T. Mitchell, pytając: „dlaczego zachowujemy się tak, jakby przedstawienia wizualne żyły, jakby dzieła sztuki posiadały własny rozum, jakby obrazy dysponowały mocą wpływania na istoty ludzkie, żądania od nich czegoś, przekonywania, uwodzenia i wodzenia na manowce?”⁴⁰ Autor książki *Czego chcą obrazy?*, powtarzając za Bruno Latourem, że nie jesteśmy i nigdy nie byliśmy nowocześni, twierdzi, iż przekonania i praktyki magiczne wobec przedstawień wizualnych i reprezentacji, tradycyjnie przypisywane dzikiemu Innemu oraz tzw. wiekom wiary, są naszym udziałem i dzisiaj⁴¹. Mitchell, by uświadomić nam, że to, co na co dzień skrywamy pod płaszczem racjonalności, dalekie jest od postawy charakteryzującej nowoczesność, przytacza anegdotyczną historię swojego współpracownika uniwersyteckiego Toma Cummins: na drwiny i wątpliwości studentów odnośnie do magicznej postawy współczesnych ludzi wobec reprezentacji wizualnych, pozostających w organicznym związku z tym, co przedstawia-

» 38 M. Krajewski, *Są w życiu...*, s. 15.

» 39 *Ibidem*, s. 25.

» 40 W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, tłum. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015, s. 45.

» 41 I. Kurz, Ł. Zaremba, *Potęga i ńędza...*, s. 76.

ją, Cummins odpowiada, by spróbowali w takim razie wyciąć oczy w zdjęciach swoich matek⁴².

Ta nienowoczesna (w ujęciu Latourowskim) postawa wobec dzieł sztuki, zakładająca nieracjonalne i zrytualizowane zachowania, znajduje odbicie także w performensie *Cremation project* Johna Baldessariego z 1970 roku, kiedy artysta postanowił spalić prawie wszystkie swoje obrazy – cały malarski dorobek do roku 1966. Część popiołów została zebrana do specjalnie na tę okazję zaprojektowanej przez artystę urny, a część wykorzystana do upieczenia ciastek (il. 6.). Z jego notatek wynika, że gest ten miał mieć wymiar redukcyjny oraz oczyszczający⁴³. Owo działanie recyklingowe, zakładające przetworzenie starego dzieła w nowe, w tym przypadku stanowiło rytuał przejścia, w wyniku którego Baldessari symbolicznie odrodził się jako artysta konceptualny, świadomie rezygnujący z medium malarstwa. „Feniks powstał z popiołów”, pisze Baldessari⁴⁴. Recykling zaszedł tu na poziomie zarówno materialnym, substancjalnym – obrazy obróciły się w popiół, popiół zamienił się w ciastka, jak i psychicznym, w świadomości artysty⁴⁵.

Gdy Baldessari pali swoje obrazy, zamiast zniszczyć je w inny, mniej spektakularny sposób lub wyrzucić na śmietnik, traktuje je jako przedmioty charakteryzujące się „magiczną aurą oraz żywotną i ożywioną postacią”⁴⁶. To myślenie utożsamiane z przesądami dzikiego, kolonialnego Innego, oddającego cześć przedmiotom – idoli, fetyszy oraz totemów. Baldessari, „grzebiąc” swoje obrazy, ulegając ich animistycznej kondycji, formułuje negatywny manifest odwrotu od malarstwa.

Gest Baldessariego ma wymiar osobistego rytuału oczyszczającego, znajdującego odzwierciedlenie w zawodowej biografii artysty. Z kolei Muzeum Sztuki Zdeponowanej Kuśmirowskiego, jako „usługa publiczna na rzecz sztuki”, jest odpowiedzią na potrzeby konkretnej grupy społecznej. Kuśmirowski, przeprowadzając zbiórkę dzieł sztuki, które mają zostać „zdeponowane”, aktywuje odbiorcę, który staje się użytkownikiem sensu stricto tej praktyki. Jako taka strategia Kuśmirowskiego wpisuje się w koncepcję sztuki użytecznej rozgrywającej się w skali 1:1 Stephena Wrighta. Gest ten można odczytywać także w kategoriach krytyki wobec komodyfikacji sztuki i rynku fetyszyzującego obiekt sztuki jako luksusowy obiekt pożądania – Kuśmirowski proponuje odbiorcy „zdeponowanie” owego obiektu, w wyniku którego jego wartość jako partykularnego przedmiotu

» 42 W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, s. 47.

» 43 A. Grodzińska, *Almost right and not quite*, „Artpunkt” 2013, nr 17, s. 20, https://issuu.com/galeriaopole/docs/artpunkt_17/20 [dostęp: 15.02.2017].

» 44 *Ibidem*.

» 45 *Ibidem*.

» 46 W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, s. 185.

spada do zera. Tym, co w owym przypadku zyskuje na wartości, jest samo Muzeum konstruujące się w wyniku kolektywnego działania.

Podobny mechanizm zaobserwować można także w przypadku Salvage Art Institute, opisanego szerzej w pierwszym rozdziale. Salvage Art Institute to przykład cmentarza-archiwum dzieł sztuki „uśmierconych” przez prawne regulacje i tym samym – będący swoistą krytyką wymierzoną w rynek sztuki, na którym wartość obiektów zależna jest nie od artystów czy teoretyków, lecz od agentów firm ubezpieczeniowych i profesjonalnych instytucji wyceniających. W procesie przechodzenia dzieła sztuki z rąk do rąk kolejnych inwestorów i instytucji SAI jest ostatnią stacją.

Wright, opisując za Marcellem Duchampem zjawisko „zwrotnego *ready made*” jako „użycia obrazu Rembrandta jako deski do prasowania”, podkreśla „symboliczny potencjał recyklingu sztuki – a mówiąc szerzej: recyklingu artystycznych narzędzi i kompetencji – w inne obszary życia”⁴⁷. Zwrotne *ready made* to dzieła sztuki, które zostały zdjęte z piedestału, wyjęte z ram „performatywnego unieruchomienia” w obrębie instytucji sztuki⁴⁸. Ramy sztuki bowiem neutralizują właściwości dzieła jako przedmiotu, obiektu materialnego, wraz z domniemaną wartością użytkową. W przypadku „byłych dzieł” kolekcjonowanych przez SAI zostaje podkreślona ich materialna kondycja, która implikuje psucie się, niszczenie.

Na wystawach SAI prezentuje obiekty ze swojej kolekcji umieszczone na platformach na kółkach, które można obracać, by obejrzeć przedmiot ze wszystkich stron (il. 2.). Ekspozaty można również dotykać – w końcu, według zasad rynku sztuki, nie są już dziełami i jako takie nie mają żadnej wartości oprócz symbolicznej. Jednocześnie poprzez umieszczenie w galerii podczas wystawy „byłe dzieła sztuki” paradoksalnie na nowo zyskują rangę dzieła sztuki – proces recyklingu zasadza się w tym wypadku na symbolicznych przemieszczeniach w obrębie jego statusu (obiekt sztuki – byłe dzieło sztuki – byłe dzieło sztuki eksponowane w galerii). „Byłe dzieła sztuki” wystawione przez SAI są niczym innym, jak *ready made*s *à rebours* – i tym samym odżywają jako dzieła sztuki na nowo, lecz tym razem jako rodzaj zombie, bez żadnej wartości rynkowej.

Rozdział III

Drugie życie obrazu

Przedmioty, kiedy funkcjonują poprawnie, stają się dla nas niewidzialne – według Latourowskiej koncepcji, którą możemy odnieść także do teorii narzędzia Heideggera, są tylko „zapośredniczeniami”, ich podmiotowość jest uśpiona. Najsilniej ujawniają ją natomiast, kiedy nagle uniemożliwiają

» 47 S. Wright, *W stronę...*, s. 96.

» 48 *Ibidem*, s. 97.

wykonanie działania, odmawiają nam posłuszeństwa lub stają się zepsute i wybrakowane – czyli, gdy odrzucają funkcję nadaną im przez ludzi. Jednym z typów takich sytuacji wyróżnianych przez Bruno Latoura jest ponowne odrodzenie się „martwego”, zepsutego, niewidocznego przedmiotu poprzez „przeniesienie w widoczne miejsce”: muzeum czy archiwum⁴⁹. To przejście pomiędzy byciem „niewidocznym, aspołecznym”⁵⁰ zapośredniczeniem a „widocznym, rozproszonym, dającym się opisać”⁵¹ mediatorem; inaczej: niespołecznym, biernym przedmiotem a uspołecznionym, działającym podmiotem, sugeruje ciągle przemieszczanie się działania w obrębie sieci, „niepewność dotyczącą źródła pochodzenia działania”⁵², a co za tym idzie – niepewny i ulegający licznym dyslokacjom status przedmiotu, pozbawionego trwałej esencji.

Dyslokacjom podlega również status obiektów sztuki, które niszczą się lub dezaktualizują. Kiedy dzieło sztuki ulegnie zniszczeniu lub stanowi materialną przeszkodę, gdy trzeba je przenieść, przestawić, zawiesić, naprawić – jest aktywne, wymusza na nas pewne działania. Silnie uwidacznia się też wtedy jego materialna kondycja. Jednak, gdy już zostanie zapakowane, wyniesione i schowane na strych czy do pakamery, staje się martwe, nie istnieją bowiem wokół niego żadne byty, dla których może stać się celem⁵³. Jako takie jest niewidoczne, bierne i aspołeczne. Gdy jednak ktoś tchnie w nie „drugie życie” za sprawą twórczego recyklingu, na nowo ujawnia swą podmiotowość, choć już na innych warunkach.

Artyści, wykorzystujący strategie recyklingowe, zwracają uwagę na materialny aspekt nadmiaru dzieł, stanowiącego fizycznie namacalną masę zbędnych obiektów, czy to w szerokim ujęciu pola sztuki, czy to we własnej pracowni – jak czyni Rafał Bujnowski. Jego prace tytułowane po prostu jako *Nieudane prace*, wykonane w latach 2005-2007, są próbą zagospodarowania malarskich „reszt”: odrzuconych przez artystę w wyniku licznych eksperymentów malarskich płócien. Te płótna, pozostałości po próbach, które Bujnowski uznał za nieudane, zostają sprasowane, tworząc nowy, ciężki, płócienny obiekt „będący symbolicznym, ale i dosłownym zapisem niezliczonych, twórczych porażek”⁵⁴ (il. 7.). Jak dowiadujemy się z lekko żartobliwego opisu na oficjalnej stronie galerii Raster, stworzenie tych obiektów przez artystę jest próbą „ucieczki od nie milego poczucia marnotrawstwa materiałów – płótna i farby”⁵⁵.

» 49 *Ibidem*, s. 115.

» 50 *Ibidem*, s. 114.

» 51 *Ibidem*.

» 52 *Ibidem*, s. 66.

» 53 *Ibidem*, s. 65.

» 54 Opis projektu *Nieudane prace* Bujnowskiego na stronie galerii Raster: <http://raster.art.pl/galeria/artysci/bujnowski/prace.htm> [dostęp: 15.05.201].

» 55 *Ibidem*.

Bujnowski jest jednak artystą uznanym, a nadmiar płócien w jego pracowni wynika ze specyfiki jego warsztatu pracy. Szersze spojrzenie prezentuje natomiast Szymon Kula, autor instalacji *Wszystko wyszło na jaw*, która ukazała się na wystawie *(Nie)obecność* w galerii Labirynt w Lublinie w 2016 roku (il. 8.). Artysta przeniósł do galerii niewielkich rozmiarów pomieszczenie, które służyło mu za pracownię malarską. Ta osobliwa konstrukcja została zbudowana głównie z obrazów porzuconych przez studentów Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu w budynku przy ul. Garncarskiej, a także ze starych obrazów Kuli. Przez rok funkcjonowała w przestrzeni jednej z pracowni malarskich w tym budynku jako własna pracownia i zarazem rodzaj „schronu” artysty, będącego wtedy jeszcze studentem Uniwersytetu. Budując konstrukcję ze zbędnych, porzuconych i „bezpiecznych” obrazów, Kula zwrócił uwagę na problem nadmiaru prac tworzonych co roku przez studentów uczelni – co z kolei jest odzwierciedleniem procesu rozrastania się ciemnej materii.

To zagadnienie, jak zaznaczyłam w pierwszym rozdziale, stało się także przedmiotem działań berlińskiego kolektywu Urban Art, prowadzącego wspomniany już projekt Globalpix. Firma produkująca obrazy metodą recyklingu działała w kilku miejscach w Europie: w Bukareszcie (2005), Nowej Hucie (2006), w Steinhöfel w Brandenburgii (2007), w Berlinie (2009/2010)⁵⁶. W każdym z tych miejsc artyści angażowali lokalną społeczność, zatrudniając ją w swojej firmie. Jak dowiadujemy się ze strony internetowej artystów, głównym ich zadaniem jest „użyteczna i recykling nadprodukcji artystycznej”⁵⁷: artyści pozyskują stare i niepotrzebne obrazy od ludzi, którzy zgłaszają się do nich w odpowiedzi na ogłoszenia o zbiórkach, umieszczane m.in. w lokalnych gazetach. Następnie pracownicy fabryki ręcznie drą płótna na wąskie paski i na nowych krosnach wyplatają z nich malarskie podłoża pod nowe obrazy. W ten sposób powstają przypadkowe kompozycje z niewielkich, różnobarwnych kwadratów – pikseli, które jeszcze na tym etapie niczego nie przedstawiają⁵⁸. Na przygotowane podobrazia nanoszone są przedstawienia: rozpikselowane fotografie, obrobione tak, by każdy z modułów zdjęcia pokrywał się z modułem plecionki⁵⁹. Niektóre z pikseli, tworzących tło dla danych motywów, pozostają niezamalowane, ujawniając fragmenty starych płócien. Jak pisze Marta Smolińska, w sposób analogowy i tradycyjny tworzony jest obraz, „który

» 56 Opis projektu Globalpix na stronie Urban Art: <http://www.urbanart-berlin.de/arbeiten/pl/globalpix.pl.html> [dostęp: 15.05.201].

» 57 *Ibidem*.

» 58 *Ibidem*.

» 59 *Ibidem*, s.17.

w końcowym efekcie sprawia wrażenie digitalnego⁶⁰, przy oglądaniu z zachowaniem odpowiedniej odległości (il. 9.).

Tematyka przedstawień nawiązuje do ważnych wydarzeń historycznych, punktem wyjścia są znane fotografie, które „jako obraz zakorzeniły się już w zbiorowej wyobraźni społeczeństw i weszły w rolę często powielanych klisz”⁶¹. Recyklingowi podlegają w tym przypadku nie tylko niechciane obrazy malarskie, lecz także obrazy medialne, które, od lat krążąc kanałami przekazu informacji, odgrywają istotną rolę w procesie konstruowania się historii⁶². Uczestnicy propagandowego wiecu NSDAP (*Reichsparteitag*), wykonujący dobrze znany gest „hajlowania”, scena upadku muru berlińskiego, tłum podczas demonstracji, współczesne zdjęcie z parlamentu niemieckiego – te wybrane sceny ze współczesnej historii Niemiec zostały zaprezentowane na wystawie Urban Art w Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu w 2012 roku.

Jakie są powody, dla których ludzie oddają stare prace? Niektórzy artyści chcą pozbyć się własnych obrazów, ponieważ z różnych względów rezygnują z malarstwa. Inni, aktywni zawodowo, sprzedają swoje prace na rynku sztuki, funkcjonują w obiegu, lecz za dużo wytwarzają i sami nie są w stanie zutilizować tej artystycznej nadprodukcji. Niekiedy zdarza się też tak, że obrazy przekazuje do fabryki Globalpix rodzina zmarłego artysty, która po jego śmierci staje w obliczu problemu zagospodarowania nadmiaru prac⁶³. W każdym przypadku pozbycie się dzieł sztuki okazuje się zadaniem trudnym i niewdzięcznym, stąd łatwiej jest poddać je procesowi twórczego recyklingu, by, choć fragmentarycznie, przetrwały i rezonowały nadal – w innym czasie, miejscu i formie.

Zakończenie

Artyści, stosujący strategię recyklingu w polu sztuki, nie tylko mówią o kwestiach, z którymi mierzy się sztuka współczesna w dobie późnego kapitalizmu, i ogólnie – o problemach współczesności, lecz, poprzez wcielenie w życie paradygmatu użyteczności sztuki, mogą te problemy, choć częściowo, rozwiązywać. Jednym z nich jest opisane już zagadnienie nadprodukcji przedmiotów, obrazów, informacji – i pozostająca z nią w ścisłej zależności kwestia odpadów. Owe strategie są także poszukiwaniem odpowiedzi na wewnętrzne problemy pola sztuki, związane z dewaluacją dzieła w momencie jego zniszczenia, utratą wartości rynkowej, często ściśle usankcjonowanej regulacjami prawnymi. Wreszcie, są również odbiciem

» 60 *Ibidem*.

» 61 *Ibidem*, s. 3.

» 62 *Ibidem*.

» 63 Z rozmowy z artystami, przeprowadzonej 19.02.2017.

indywidualnych dylematów: co zrobić z dziełem niechcianym, nieudanym? Ta rzadko poruszana kwestia ukazuje nam skomplikowaną naturę relacji, jaka tworzy się pomiędzy ludźmi a przedmiotami, w obrębie których kumuluje się kapitał kulturowy i symboliczny, jak m.in. w przypadku dzieł sztuki, oraz przedmiotami będącymi materialnymi nośnikami przedstawień.

W wyniku praktyk recyklingowych konstruowane są nowe dzieła sztuki, które podzieliłam na dwie ogólne kategorie: „cmentarzy-archiwów” i obrazów, które zyskują „drugie życie”. „Cmentarze” są kolekcjami czy archiwami dzieł sztuki, które zostały uznane za zbędne i „uśmiercone” przez posiadaczy, artystę lub, jak w przypadku Salvage Art Institute, agentów firm ubezpieczeniowych i profesjonalnych „wyceniaczy”. Niekiedy, jak u Roberta Kuśmirowskiego i jego *Muzeum Sztuki Zdeponowanej*, proces utylizacji dzieła przybiera formę rytuału funeralnego, co podkreśla nasz stosunek do nich jako „żywych” rzeczy. W drugiej kategorii zaś znalazły się praktyki artystyczne, w wyniku których stare obrazy „odżyły” – z ich fragmentów lub całości zostały stworzone nowe dzieła.

Warto jednak wspomnieć, że ów podział jest umowny; w zasadzie i w jednym, i w drugim przypadku zbędne dzieła zyskują „drugie życie”, ponieważ, nawet w sytuacji jego rytualnego zniszczenia, które przybierze formę performansu, jak we wspomnianych działaniach Kuśmirowskiego czy Johna Baldessariego, „sztuka przetapia się w sztukę”⁶⁴. Także użycie zniszczonego dzieła sztuki i usytuowanie go w nowym kontekście, jak w przypadku eksponatów z kolekcji SAI, wystawianych w galeriach jako ready-mades, jest jego reanimacją. ●

* * *

Jednym z bezpośrednich bodźców do napisania tego tekstu była obserwacja poczyniona w czerwcu 2016 roku, podczas opuszczania budynku przy ul. Garncarskiej przez Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu. Na korytarzach, klatce schodowej, w salach, a także na strychu i w piwnicy, pozostała olbrzymia liczba porzuconych prac, obrazów, namalowanych najprawdopodobniej „na zaliczenie”, sterty papieru porysowanego węglem i grafitem, stopy fragmentów gipsowych rzeźb oraz przedmiotów, których przeznaczenia nie potrafiłam wskazać, mogących być elementami instalacji, „martwych natur” lub narzędziami, z których korzystali studenci w trakcie pracy. Wspomnienie tego wręcz apokaliptycznego krajobrazu popchnęło mnie do rozważań na temat artystycznej nadprodukcji i „sposobu życia” dzieł sztuki opartych na materialnym medium, a także kategorii zbędności w odniesieniu do dzieł sztuki.

» 64 Ł. Gorczyca, *Dobry wieczór: pali się!*, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/4299-dobry-wieczor-pali-sie.html> [dostęp: 15.02.2017].



Il. 1. SAI 0015; materiały: aluminium, porcelana; rozmiar: 10"x10"x3"; zniszczenie: 12/24/2008, stłuczenie w wyniku upadku; stwierdzono: 05/11/2009; orzeczenie o szkodzie całkowitej: 05/20/2009; produkcja: 1995; artysta: Jeff Koons; tytuł: *Red Ballon Dog Ed. 51/66*; dzięki uprzejmości SAI.



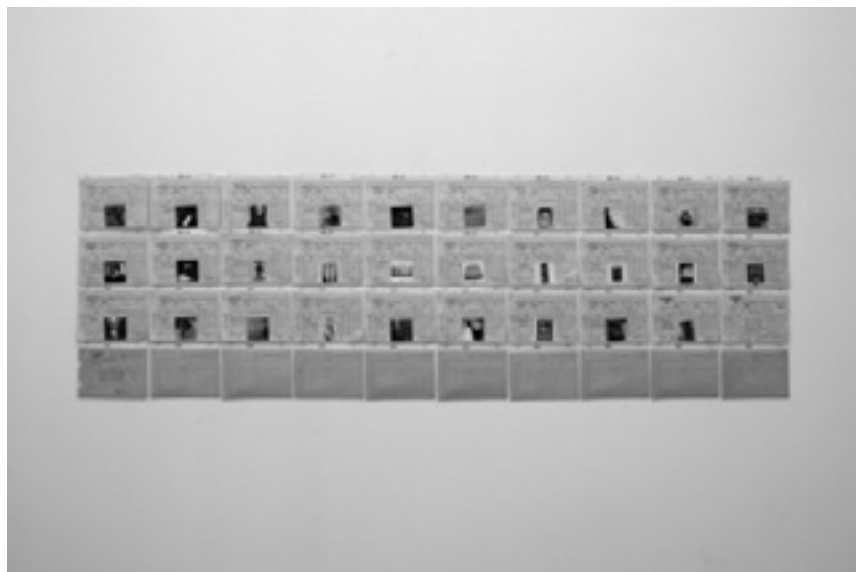
Il. 2. Widok wystawy *No Longer Art: Salvage Art Institute*, Neubauer Collegium, University of Chicago, Chicago; 2015, dzięki uprzejmości SAI.



Il. 3. Robert Kuśmirowski, *Tężnia*, 2014, instalacja, Plac Artystów, Kielce; dzięki uprzejmości artysty.



Il. 4. Robert Kuśmirowski, *Muzeum Sztuki Zdeponowanej*, 2010, instalacja, Galeria Biała, Lublin; dzięki uprzejmości artysty.



Il. 5. Robert Kuśmirowski, *Muzeum Sztuki Zdeponowanej*, 2010, fragment instalacji; dzięki uprzejmości artysty.



Il. 6. John Baldessari, *Cremation Project*, 1970, ciastka stworzone z popiołów pozostałych po performansie oraz dokumentacja performansu; cyt. za: A. Grodzińska, *Almost right and not quite*, „Artpunkt”, 2013, nr 17, s. 21, https://issuu.com/galeriaopole/docs/artpunkt_17/20 [dostęp: 27.02.2018].



Il. 7. Rafał Bujnowski, *Nieudane prace*, 2005-2007, sprasowane płótna, klej, 5 obiektów, 45 x 36 x 4 cm każdy; dzięki uprzejmości Gallerii Raster, Warszawa.



Il. 8. Szymon Kula, *Wszystko wyszło na jaw*, 2016, instalacja, blejtramy, płótno, cegły, gazety, Galeria Labirynt, Lublin; dzięki uprzejmości artysty.



Il. 9. Anne Peschken / Marek Pisarsky (Urban Art), *Proletariusze wszystkich krajów...*, 2007, 180x300 cm; dzięki uprzejmości artystów.