

# Iwona Szmelter

---

## Sztuka totalna czy dychotomia? Klasyczna i nowoczesna sztuka w dokumentacji i opiece

---

Sztuka i Dokumentacja nr 5, 16-20

---

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Iwona SZMELTER

---

## SZTUKA TOTALNA CZY DYCHOTOMIA? KLASYCZNA I NOWOCZESNA SZTUKA W DOKUMENTACJI I OPIECE

---

---

Współczesna postać sztuki wizualnej powszechnie odczytywana jest jako dwoista, miast jako sztuka jako taka, sztuka totalna. Składają się na to zarówno klasyczne dyscypliny sztuk plastycznych: malarstwo czy rzeźba, jak i nowe, zwane nowoczesnymi, wyłamujące się z tradycyjnego aparatu pojęciowego, dyscyplin oraz znaczenia sztuki. Form sztuki wizualnej i jej bogactwa nie da się opisać do końca. Zawiera ona elementy m.in. konceptualizmu, sztuki efemerycznej i form przestrzennych jak *enviroments*, instalacje, w tym prac kinetycznych, funkcjonalnych i innych. Patrząc na możliwość dokumentowania dzieł i formy opieki nad kompleksem idei i materii stwierdzamy zasadnicze różnice w trwałości dzieł i ich przekazaniu dla następnych generacji. Mija sto lat od konceptualnego wystąpienia Duchampa, akcje artystyczne „re-use”, „recycling”, akcje happeningowe wprowadzają nas w obszary sztuk performatywnych (teatr, film, opera, taniec) itd. Wiedza o „nieodnawialności” zasobu dziedzictwa kultury prowadzi te rozważania ku wyrażeniu tezy o potrzebie nowej dokumentacji dla sztuki traktowanej totalnie, która mogłaby być podporą transdyscyplinarnej opieki nad współczesną sztuką wizualną. Rozważania wspierają ilustracje z praktyki konserwatorsko-kuratorskiej autorki.

### Nowe rozumienie dziedzictwa kulturowego

Dziedzictwo kulturowe w całym swym bogactwie, w tym sztuka wizualna, są postrzegane jako „fundamentalne dziedzictwo ludzkości”, a jako takie powinny przetrwać i zachować ciągły charakter.<sup>1</sup> Tymczasem dziedzictwo sztuk wizualnych jest niebezpiecznie nietrwałe od ponad dwustu lat, zwłaszcza odkąd przestały obowiązywać zasady poprawności technologii artystycznych, a sztuka

stała się lustrem, odbiciem kreacji bez kresu i nieograniczonej wolności twórczej. W ślad za kulturą zmienia się również pojęcie dziedzictwa. Obecne rozumienie *dziedzictwa kultury* opiera się na połączeniu materialnej i niematerialnej sfery. Ma holistyczny charakter. To nie tylko zabytki i przedmioty, ale także literatura i każde wydarzenie kulturalne czy historyczne uznane za ważne, godne upamiętnienia i przekazania następnym pokoleniom ze względu na wartości takie, jak: artystyczna, historyczna, naukowa, sakralna, patriotyczna i wiele innych, które reprezentują miniona epokę i stan świadomości kulturalnej. Dziedzictwo kultury obejmuje przedmioty i zjawiska, odnosi się do dziedzin rozwoju umysłowego. W tym nowym, szerszym zakresie kultury bogactwo sztuk wizualnych bywa porównywane do *Gesamtkunstwerk* – dzieła totalnego łączącego różne elementy sztuki, stopu różnych form artystycznych, takich jak: plastyka, muzyka, poezja, performance, projekcje wideo czy elementy sensoryczne takie jak: zapach, dźwięk, a nawet udział widza. Taki zakres sztuki, synkretycznie łączącej różne formy, wymaga zmian w zasadach prowadzenia dokumentacji i ochrony, aby zachować sens i ideę sztuki. Zatem zmiany rozpocząć warto od przyjęcia postawy „badacza” i należy elastycznie podążać za „dziełem otwartym”, jak współczesną sztukę nazywa Umberto Eco, by móc rejestrować ją zarówno pod względem formalnym jak i konceptualnym.

### Sztuka dawna a fenomen najnowszej sztuki wizualnej

Nowa sztuka wymaga nowych metod opieki, jednak nadal postępuje się zgodnie z utartymi, a nieadekwatnymi do sytuacji poglądami o powinnościach opieku-

nów sztuki. Prowadzenie profesjonalnej dokumentacji to ekwilibrium, które jest możliwe do osiągnięcia tylko dla opiekuna biegłego na wielu polach. Niestety, w praktyce „sztuka i dokumentacja” jest polem improwizacji. Granica między śmiertelnością a nieśmiertelnością sztuki optymistom wciąż wydaje się bardzo odległa. Tymczasem zaczyna się ona już w momencie kreacji artystycznej, gdy dzieło staje się specyficznym utworem artystycznym. Artysta dokonując wyboru koduje swe dzieło. Z kolei rozpoznanie owego kodu artysty leży u podstaw prac dokumentacyjnych i ochronnych. To paradoks polskich instytucji, w których nie respektuje się zasad profesjonalnego rozpoznania, nie rozumiejąc fenomenu sztuki współczesnej. Zaniedbuje się badania i odpowiedzialne kolekcjonowanie, stawiając głównie na czasowe wystawy, którym nie towarzyszy postępowanie ochronne zgodne z różnorodnymi potrzebami i charakterem sztuki wizualnej. Sarkastycznie mówi się, że sztuka współczesna cierpi na śmiertelność i często jest adresowana tylko do współczesnych. Niefrasobliwa społeczność obojętnieje na wrak kultury, który znika zaraz „po zdjęciu z afisza” niczym twór jednorazowego użytku. To obraz bardzo żywiołowo rozwijającej się kultury – płynnej, ulotnej i niezrozumianej, a przez to – nie szanowanej, wbrew naturalnemu prawu, w myśl którego człowieka zawsze fascynował sam człowiek, jego wytwory i sztuka.

#### **Transdyscyplinarna dokumentacja podstawą opieki nad sztuką wizualną**

Wobec barwnej i bogatej w formy sztuki wizualnej należy traktować jej dziedzictwo wieloaspektowo, łącząc przy tym różne pola. W ramach profesjonalnej opieki nad sztuką współczesną i nowoczesną należy w innowacyjny sposób pracować, indywidualnie dostosowując swe starania do charakteru dzieł. Brak dystansu czasowego powoduje, że waloryzacja jest przedwczesna, a czas niejednokrotnie ją zweryfikuje. Ten aspekt „fashion”, mody i stylu ostatnich sezonów bywa mylony z wiedzą o obiektach, bowiem sztuka niesie pewne behawioralne schematy interpretacyjne, które udzielają się na kształt mimikry ułatwiającej przetrwanie na wolnym rynku sztuki. Profesjonalizacja staje się niezbędna, aby zbyt tradycyjnymi lub amatorskimi posunięciami nie przyczynić się do absurdu, przyspieszenia zniszczeń, które to negatywne zmiany, niestety, nawet przy tzw. „najlepszych chęciach” mają miejsce w wielu zbiorach.

Konkretne dane dokumentacyjne, badanie kontekstu, wizualizacja, wywiad z autorem, to obecnie standard. Podobny sens ma racjonalizacja zasad kolekcjonowania dla zachowania istnienia dzieł. To m.in. strefy dostosowane do funkcji i charakteru zbiorów, redukcja szkodliwego oświetlenia, ograniczenie wahań klimatycznych, niskie temperatury dla tworzyw syntetycznych, filmów, cyfrowych nośników baz danych. Wystawiennictwo oraz eksponowanie zgodne z prawami autorskimi, dostosowanie warunków do nietrwałych mediów to nowe „know-how” w konserwacji-restauracji.<sup>2</sup> Oznacza to zmiany na rzecz działań nowych i kompleksowych. Przełom kulturowy, jaki ostatecznie ukształtował się w drugiej połowie dwudziestego wieku spowodował powstanie nowych strategii postępowania. Powstały one w dyskusji, a także niekiedy konfrontacji i ścierania się racji współczesnego odniesienia do etyki i estetyki, które stały się podstawą paradygmatu teorii konserwacji, osobnego dla sztuki wizualnej, ale mieszczącego się w obrazie sztuki totalnej, łączącej materialny i niematerialny charakter dziedzictwa kultury. Szerzej piszę o powstawaniu współczesnej teorii ochrony dziedzictwa, zmian ostatniej ćwierci dwudziestego wieku oraz opracowaniu paradygmatu dla sztuki nowoczesnej początku dwudziestego pierwszego wieku – mając na względzie krąg opiekunów sztuki.<sup>3</sup> Odwrotna postawa może być zbyt jednostronna.

#### **Dokumentacja a balon znaczeń**

Dobra współpraca między rejestratorem-dokumentalistą, artystą, konserwatorem-restauratorem a kuratorem wystaw, projektantem architektury wystawy a nawet scenografem jest sytuacją optymalną. Wzajemne budowanie „drzewa wiedzy” powinno opierać się na respektowaniu wiedzy specjalistycznej, dialogu i mediacji. Prowadzi to do powstania wspólnego obszaru łączącego koncepcje stron, ale z niezbędną wiernością wobec przesłania artystycznego obiektu, *credo* i intencji autora. W oparciu o dokumentację odpowiedzialny i etycznie działający konserwator-restaurator jako bezpośrednio związany ze strukturą obiektu, znający jego tajniki w wyniku badań i studiów nad obiektem może być reprezentantem interesów autora. Narodziła się nowa rola konserwatora-asystenta i adwokata współczesnego artysty, odpowiedzialnego za istnienie prac w ich kompleksie materii i przesłania. Wywiady to informacje z pierwszej ręki, badanie obiektu ma walor

źródła. Takie rejestracje woli artyści, autorskiej idei i zamierzonej ekspresji obiektów czynione są w ramach opieki nad sztuką. Właśnie w relacji do dokumentacji oryginalnej koncepcji artystów, która ma wiodące znaczenie, powinien być organizowany proces ochrony dzieł. Współcześnie bywa spotykana narracja odwrotna i narasta „balon znaczeń” wokół obiektu. Podając „co dzieło mówi”, zwłaszcza w zmienionym sensie społecznym, sprawiamy, że sztuka wizualna staje się przez to swoistą domeną krytyki i sztuki słowa. Zdarza się bowiem nagminnie, iż kurator stawia siebie samego w roli twórcy, a literatura i narracje dotyczące spuścizny artystów przybierają odmienny charakter od prawdy, którą zna autor pracy. Akceptacja takiej rozbieżności przypomina umowną grę, opartą na triku psychologicznym opisanym w jednej z bajek Andersena, opowiadającej o dworskim pochlebstwie i „szatach nagiego króla”. W pilotażowym projekcie *Modern Art: Who Cares?* ten paradoks najdobitniej skomentował Tony Cragg określając starania interpretacyjne kuratorów, historyków, konserwatorów i dziennikarzy jako „nadęty balon znaczeń”.

### Aspekt prawny

Podstawowe zasady prawa autorskiego w Europie respektujące osobisty związek między artystą a jego pracą opierają się na Konwencji Berneńskiej podpisanej w Szwajcarii już w 1886 roku. Stany Zjednoczone podpisały Konwencję Berneńską w 1989 roku, a rok później, w 1990 roku – Visual Artist Rights Act (VARA)<sup>4</sup>. Jeśli zachowanie dzieł określanych w języku prawniczym jako „utwory” wymaga interwencji w zakresie konserwacji-restauracji, mogą powstać konflikty między artystą a właścicielem jego prac i/lub konserwatorem - restauratorem. Artyści mogą skutecznie odwoływać się do swych praw, jeśli przy akcie sprzedaży pracy dodadzą zalecenia autorskie. Taki holenderski model umowy z lat 1986-87 przewiduje detaliczne opisy intencji autora, materiału i techniki, zaleceń dla przyszłej konserwacji. Wobec Temidy zarówno artyści, jak i kuratorzy, kustosze oraz konserwatorzy-restauratorzy mają potrzebę ustalania pisemnego kontraktu, tj. umowy o dzieło, jako rodzaju umowy o świadczeniu usługi, która powinna zawierać dodatkowe, specyficzne detale, których brak w ogólnych przepisach prawnych. Umowa taka winna chronić dzieło – autorski utwór przed zabiegami nieodpowiednimi dla jego bezpieczeń-

stwa, limitując działania ingerujące w autentyczność dzieł i prawdę ich przekazu. Brak danych rodzi potrzebę poszukiwania prawdy o dziele z udziałem wielostronnych komisji ekspertów. Kodeksy etyki zawodowej muzealników, marszandów, konserwatorów - restauratorów, dotąd typowe dla ochrony tradycyjnych dzieł, w przyszłości wymagają modyfikacji i włączenia roli artysty. Zmiany podejścia znajdują odzwierciedlenie w dokumentach para-prawnych jak Karta Ateńska 1931, Karta Wenecka 1964, Dokument z Nara 1994, Karta Krakowska 2001, Konwencja o Niematerialnym Dziedzictwie UNESCO 2003.

### Odpowiedzialność a dokumentacja

Pytania o dokumentację to pytania o odpowiedzialność za przyszłość współczesnej sztuki. Czy są w Polsce możliwości instytucjonalnego zabezpieczenia i udostępniania dokumentów towarzyszących sztuce współczesnej, jak czynią to niektóre instytucje zagraniczne?<sup>5</sup> Akcja budowania muzeów sztuki współczesnej w ramach projektu „Znaki Czasu”, zakrojona przez resort kultury do 2013 roku nie była dotąd wsparta niezbędnym logicznym planowaniem, modernizacją kadr i wprowadzaniem nowych procedur opieki. Pierwiosnki to archiwa w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, gdzie spuścizna kilku artystów znalazła swoje cyfrowe opracowania stanowiąc dostępne on-line archiwum. Fortunny był start krakowskiego Muzeum Sztuki Współczesnej w czerwcu 2011, równoczesny z aktywną wystawą-archiwum profesora Mieczysława Porębskiego. Najczęściej jednak nowa sztuka ma swoje „celebryckie” kanały, krótkoterminowe ambicje i nie ma zapewnionej odpowiednich dla niej form dokumentacji i ochrony. Dachy nad głową nie znajdują nawet archiwa artystów, ani elektroniczne bazy danych, będące darem niekłopotliwym, nie wymagającym przestrzeni a cennym dla potomnych. Natomiast w tzw. nowym Luwrze od 1999 roku poświęcono tym zagadnieniom osobną placówkę, podobnie czynią niektóre landy niemieckie, które warunkują działania muzeów od ich roli społecznej. Dla zachowania dziedzictwa sztuki wizualnej, instalacji i form trudnych do odtworzenia, największą rolę i odpowiedzialność ma współpraca z twórcą przy rejestrowaniu obiektu, którą coraz częściej czyni sprzedająca galeria i dział zakupów w muzeach. Hasło *Art dealer's responsibility* jest zrozumiałe w profesjonalnych kręgach, które doceniają rolę kontaktu z artystą, wywiadu *in situ*, dokumentacji, opieki i znanstwa szerszego niż dotąd.

### Kto opiekuje się sztuką współczesną?

W Polsce dyskutujemy, miast profesjonalnie działać. Nie jest to kwestia braku finansów, lecz braku racjonalnego planu. Kraje nadbałtyckie, a także powstałe po byłej Jugosławii dbają dużo pilniej o swoją kulturę i tożsamość. Niedawno odzyskawszy niepodległość stawia się na współczesność, zainteresowane i zaangażowane w „sztukę teraz”. Objawia się to nie tylko inwestowaniem w nowoczesne muzea sztuki, ale także wdrażaniem w nich tzw. interdyscyplinarnego zarządzania konserwatorskiego. Pytanie „Kto opiekuje się sztuką współczesną?” (ang. „Contemporary Art: Who Cares?”) to tytuł sympozjum, które odbyło się w Amsterdamie w czerwcu 2010 roku, nawiązującego do słynnego sympozjum z 1997 roku o podobnie brzmiącym tytule: „Modern Art; Who Cares?” i powstałej w jego efekcie książki, zwanej w społeczności konserwatorskiej „biblią współczesności”. W obu międzynarodowych sympozjach, w 1997 i 2010, pisząca te słowa kieruje merytorycznie blokiem programowym International Network for the Conservation of Contemporary Art – Central and Eastern Europe (INCCA-CEE, [www.incca.org/incca-cee](http://www.incca.org/incca-cee)), gdzie w asyście dr Moniki Jadzińskiej staramy się pomóc w upowszechnieniu nowych norm dokumentacyjnych i konserwatorskich jakie wypracowaliśmy w INCCA.

### Remedium – profesjonalna dokumentacja i opieka

Wspólne, wieloletnie dobre doświadczenia na różnych polach ochrony dziedzictwa sztuki współczesnej składają się na określenie ścieżki postępowania w tym zakresie:

dokumentacja sztuk wizualnych, rejestracja obiektów sztuki spoza tradycyjnych dyscyplin artystycznych i metod ich bezpiecznego przechowywania i ekspozycji, reinstalacja instalacji, nowe i przydatne media jak wideo, cyfrowa rejestracja, prowadzenie konserwacji sztuki efemerycznej poprzez jej dokumentację, kolekcjonowanie i wymiany baz danych o sztuce wizualnej poprzez np. tworzenie stron internetowych, wirtualnego archiwum dokumentów, rozwój wspólnych metod kolekcjonowania informacji z pierwszej ręki, wywiadów z artystami, dociekania nad ustanowieniem *key-words* i słownika sztuki nowoczesnej, jej obszarów

wzajemnego oddziaływania (*interface*), metody prowadzenia wywiadów z artystami, metody interaktywnej wymiany danych i budowania systemu wiedzy (*knowledge-based system*), *know-how*; techniczne i etyczne pokonanie „nieвозмоści”, zatrzymanie degradacji w dziełach sztuki o wrażliwych na konwencjonalne metody i środki powierzchniach, możliwości ich konserwacji, zastosowania nowych metod oczyszczania i zabezpieczania powierzchni, rejestracji i badania nowych materiałów artystycznych, rozpoznanie i rozwiązanie problemów prewencji, możliwości konserwacji tworzyw sztucznych, promowanie nowoczesnej aksjologii, wprowadzenie odpowiednich terminów, modelu projektowania opieki konserwatorsko-kuratorycznej, zmiany stosowanych strategii decyzyjnych dla kompleksowego zabezpieczenia i konserwacji sztuki tradycyjnej oraz nowoczesnej, nowa moralna taksonomia, wprowadzenie dyskursu dotyczącego autentyzmu materii, wizerunku, idei, podstaw autonomii dzieła i wytycznych dla potrzeb sztuki konserwacji-restauracji, klasyfikacja i przyzwoleń na stosowanie metod konserwatorskich wobec nowoczesnej spuścizny, które nie mieszczą się w dotychczasowej etyce konserwatorskiej, a na polu restauracji, rekonstrukcji, repliki, emulacji są dopuszczalne na zasadzie wyjątku, dla zachowania idei i przesłania dzieł.

Artysta, jego zdanie, intencje, idea dzieła mającego unikatowy i często autonomiczny charakter jest ważnym partnerem w procesie współczesnej opieki, jako czwarty, ale tym razem najważniejszy uczestnik, dołącza do dotychczasowej triady – właściciel (lub przedstawiciel muzeum), historyk sztuki, wykształcony specjalista konserwator-restaurator.

### Podsumowanie

Dziedzictwo kulturowe w swojej różnorodności i rosnącym wulkanicznie zasobie ma szansę przetrwać, mimo, że przechodzi głębokie i globalne zmiany, wręcz rewolucje na polu totalnej sztuki a nie, jak dotąd, sztuki tradycyjnej, zamkniętej w dyscyplinach sztuk plastycznych. Skoro w naturalny sposób nowa sztuka przynosi nowe zagadnienia, to wraz z nimi powinna podążać innowacyjna, wielodyscyplinarna i jednocześnie kompleksowa

opieka nad sztuką, m.in. dzięki „konserwacji przez dokumentację”. W momentach historycznych zmian dzieją się cenne manifestacje sztuki, które umykają w rygorach narzuconych przez zamknięte procedury instytucji. Z szacunku dla cywilizacji człowieka, wiedzy o sztuce, która jest „dziełem otwartym” w całym bogactwie jej znaczeń, wynika potrzeba rzetelnej dokumentacji jej kompleksu idei i materii.

Potrzeba nowej prawdy o sztuce wizualnej, która ma charakter totalny, transdyscyplinarny i jest w fazie dynamicznego rozwoju, szuka nowego materiału dowodowego, dokumentacji oraz nowych standardów opieki nad nią. Takie działanie współcześnie musi być transdyscyplinarne, czynione we współpracy z twórcą, dbając przy tym o pre-akwizycję, współpracę z artystą i akwizycję gotowego dzieła wraz z jego rozszerzoną dokumentacją, świadomie kolekcjonując i opiekując się istnieniem współczesnej sztuki, w tym dzieł tradycyjnych oraz nowoczesnych. Współczesne rozumienie dziedzictwa kulturowego podkreśla jego holistyczny charakter, składa się na sztukę totalną, mieszczącą całe spektrum różnorodności kulturowej. Myślenie kategoriami sztuki totalnej staje się niezbędne. Mentalnie ogranicza doku-

mentalistę dostrzeganie tylko sztuki tradycyjnej, istniejącej w rygorach sztuk plastycznych, czy dychotomiczne traktowanie osobno tylko sztuki współczesnej, czy sztuki ludowej itp. Służy temu re-orientacja obowiązków opiekunów sztuki wraz z teorią – paradygmatem teorii konserwacji dla sztuki współczesnej i nowoczesnej. Holistyczne ujęcie dzieła powinno dawać ogólny pogląd na charakter, formę i konceptualną zawartość dzieła. Podobnie kompleksowe ujęcie dokumentacji ma oddawać całościowo charakter sztuki, nie zaniebując przy tym jej wielości, bowiem ma być jednocześnie szczegółowe i charakterystyczne dla każdego z mediów, zachowując przy tym stosowne dla nich sposoby dokumentacji – spuentowane przedstawieniem intencji autora, powołanych na podstawie źródła, z pierwszej ręki, poprzez cytowanie autora a nie jego interpretatorów. Dzieła sztuk wizualnych, będące odbiciem świata człowieka mają szansę przetrwać tylko dzięki nowej profesjonalnej dokumentacji i opiece, prowadzącej do wiarygodnego świadectwa sztuki w przyszłości. Tak, aby nie powstały białe plamy w najnowszej cywilizacji i jej niezbędnym elemencie – sztuce wizualnej.

Iwona SZMALTER

## PRZYPISY:

01. Derek Gillman, *The Idea of Cultural Heritage*, 2 ed. (New York: Cambridge University Press, 2010), passim; Jan Pruszyński, „Dziedzictwo kultury – europejskie, narodowe czy własne?,” *Ochrona Zabytków* 52, nr 4 (1999): 403.
02. Wojciech Kowalski i Iwona Szmelter, „Wystawiennictwo sztuki nowoczesnej a ochrona integralności utworów,” *Muzealnictwo* 49 (2008): 20-41.
03. Iwona Szmelter, „Paradygmat teorii i praktyki konserwatorskiej w odniesieniu do sztuki nowoczesnej,” w: *Współczesne problemy teorii konserwatorskiej*, red. Bogusław Szmygin (Warszawa-Lublin: Międzynarodowa Rada Ochrony Zabytków ICOMOS, Politechnika Lubelska, 2008), 133-44; „Theory and Practice of the Preservation of Modern and Contemporary Art: Complex Tangible and Intangible Heritage,” w: *Theory and Practice in the Conservation of Modern Art: Reflections on the Roots and the Perspectives*, red. Ursula Schädler-Saub i Angela Weyer (London: Archetype Publications, 2010), 101-19.
04. Annemarie Beunen, „Moral Rights in Modern Art: an International Survey,” w: *Modern Art: Who Cares?*, red. Ysbrand Hummelen i Dionne Sille (Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art/Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999), 223-25.
05. Erich Gantzert-Castrillo, „The Archive of Techniques and Working materials Used by Contemporary Artists,” w: *Mortality Immortality? The Legacy of 20<sup>th</sup>-Century Art*, red. Michael Andrew Corzo (Los Angeles: Getty Publications, 1999), 127-31.