

Krystyna Gutowska

"Rekonstrukcja": znikanie sztuki w lochach Zamku Ujazdowskiego

Sztuka i Filozofia 28, 109-125

2006

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Krystyna Gutowska

REKONSTRUKCJA: ZNIKANIE SZTUKI W LOCHACH ZAMKU UJAZDOWSKIEGO

Pozwolę sobie, nawiązując do jednego z artykułów profesor Alicji Kuczyńskiej, „Praktyka artystyczna jako postać teorii”, rozwinąć tezę tam zawartą, iż granice między teorią i praktyką artystyczną w coraz większym stopniu zatracają swój wyrazisty charakter. Wydaje się bowiem, że kiedy czynimy przedmiotem rozważań współczesną praktyką artystyczną, natrafiamy na brak wyrazistego charakteru wszelkich odróżnień. Swoje rozważania chciałabym jednak oprzeć na innym niż Pani Profesor materiale wyjściowym¹. Zagadnienie które mnie interesuje, to zagadnienie historyczności, przeszłości, dziedzictwa, ucieleśnionych w ich materialnych, substancjalnych formach – w postaci tzw. zabytków².

ZABYTKI ARCHITEKTONICZNE I WSPÓŁCZESNE DZIEŁA SZTUKI

Czy współczesna praktyka artystyczna w jakikolwiek sposób ustosunkowuje się do zabytków, czy stanowią one dla niej jakiś problem?

Do niedawna, odpowiadając na tak postawione pytanie, zgadzałabym się z tezą, iż sztuka współczesna jest w znacznej części autotematyczna, zazwyczaj zajmuje się sama sobą, mówi głównie o samej sobie, najczęściej zamknięta jest we własnych przestrzeniach muzealno-galeryjnych, przeważnie żyje we własnym świecie. Dla tej sztuki dziedzictwo nie stanowi żadnego problemu, nie jest także wrogiem, lecz po prostu niezauważalne³. Nikt ze współczesnych artystów nie jest opętany widokiem zabyt-

¹ A. Kuczyńska, „Praktyka artystyczna jako postać teorii. Jan Berdyszak, czyli o dwoistej egzystencji rzeczy” (w:) T. Kostyrko, G. Dziamski, J. Zygorowicz (red.), *Sztuka współczesna i jej filozoficzne komentarze*, Instytut Kulturoznawstwa UAM, Poznań 2004, s. 54–60.

² Artykuł ten powstał na marginesie seminarium licencjackiego, jakie prowadziłam ze studentami kierunku Administracja w Kolegium Nauk Społecznych i Administracji Politechniki Warszawskiej. Za inspirującą współpracę dziękuję zarówno pani doktor (wówczas magister) Beacie Elwich, jak i moim studentom, uczestnikom seminarium.

³ M. Poprzeczka, „Sztuka współczesna wobec natury i kultury” (w:) *Spotkania w willi Struwego 2001–2003, Wykłady o dziedzictwie kultury*, Wyd. Towarzystwo Opieki nad Zabytkami, Warszawa 2004, s. 227–242.

kowych detali i ruin, jak Piranesi. Nie ma obrazów ani instalacji na temat wnętrza świątyń, obecnych np. w XVII-wiecznych holenderskich obrazach pędzla Pietera Saenredama. Nikogo nie pociąga malowniczość pejzażu skamieniałego. Publiczność wpatrująca się w obrazy na wystawie sztuk pięknych czy oglądająca zbiory muzealne nie bywa tematem dzieł plastycznych, tak jak była nim dla Wincentego Kasprzyckiego na początku XIX w. Choć zdarza się, że zamieszkując przestrzenie muzealno-galeryjne, sztuka je współtworzy albo czyni swoim tematem. Na przykład przestrzeń sal wystawowych Zamku Ujazdowskiego stanowiła tworzywo projektu Richarda Nonasa⁴, było to jednak tworzywo w takim samym sensie, jak używane w tymże projekcie kamienie brukowe czy pocięte pnie brzozone. Przestrzeń pusta, niepamiętająca niczego ani z przeszłości Zamku, ani z tych wszystkich dzieł, które przed realizacją Nonasa ją wypełniały. Trudno określić stosunek do dziedzictwa nawet w takich sytuacjach, gdy ktoś np. fotografuje zabytkową architekturę przemysłową – wieże ciśnień, szyby wiertnicze, magazyny czy młyny, jak to czyni para düsseldorfskich artystów Berndt (ur. 1931) i Hilla (ur. 1934) Becherowie. Prowadzą oni działalność na poły fotograficzną, na poły dokumentacyjną. Od lat pięćdziesiątych kolekcjonują wizerunki budowli – symboli ery przemysłowej: szybów kopalnianych, wież wodnych, zbiorników gazu, kominów, silosów, wielkich pieców itp. Beznamiętne fotografie Becherów w maksymalny sposób neutralizują udział artysty – prace te podobne są do muzealnych protokołów stanu zachowania obiektów. Nieartystyczna rzeczywistość ukazana jest w „minimalistycznej” stylistyce. Fotografie tworzą ironiczną systematykę form architektury przemysłowej⁵ – pozwalają na ustalenie typologii wskazującej na cechy powtarzające się i specyficzne lokalne. Jest to rodzaj dokumentu – inwentarza będącego świadectwem naszych czasów. Becherowie są zafascynowani fotografowanymi przez siebie obiektami, które uważają za „anonimowe rzeźby” współczesnego przemysłu, a ich punkt widzenia został doceniony na Biennale w Wenecji w 1990 r., na którym artyści otrzymali nagrodę w kategorii rzeźby⁶. Ostry rygoryzm formalny czyni ich prace ciekawymi z punktu widzenia plastycznego. Nie stosują efektów kontrastu ani dramaturgii, starają się przekazać obiek-

⁴ Richard Nonas, *Pomiędzy dawnymi czasami: rzeźby dla zmieniającego się zamku* (–Bronisławowi Malinowskiemu) 11 marzec – 1 kwiecień 1991. Katalog wystawy, Wyd. Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warszawa 1992.

⁵ W. Włodarczyk (red.), *Sztuka świata*, t. 10, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1996, s. 161.

⁶ *Słownik sztuki XX wieku*, napisany pod kierunkiem G. Durozoi, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1998, s. 56.

tywne i szczegółowe wyobrażenie fotografowanych obiektów. Zdjęcia pokazują seriami, nie opatrując ich żadnymi komentarzami; w ten sposób nadają obrazom ponadczasowy charakter. Ale fotografowane obiekty interesują ich nie jako zabytki, tylko jako „punkt wyjścia do stworzenia niemal abstrakcyjnego systemu wizualnego”⁷.

Zabytki, m.in. Reichstag i Pont-Neuf⁸, stanowiły element projektów innego małżeństwa artystów – Christo: Jeanne i Claude’a. Według Marii Poprzęckiej, wykorzystanie w tych projektach zabytków nie miało jednak „żadnego znaczenia. Christo tak samo opakuje drzewa, opakuje skutery czy japońskie wysepki”⁹. Być może opinia ta sformułowana jest zbyt ostro. Sens projektów Christo polegających na opakowywaniu świata nie jest jednoznaczny. Poza tworzeniem form interesujących wizualnie, poza szokowaniem skalą przedsięwzięć, można dopatrzeć się też innych znaczeń: myśli o chronieniu, czynieniu bezpiecznym albo myśli o braku, refleksji nad światem, z którego zniknęły (mogłyby zniknąć) jego niektóre części składowe. Przy takich interpretacjach dzieł Christo być może nie bez znaczenia staje się to, że świat myślany jest światem bez Pont-Neuf lub światem bez australijskiego wybrzeża. Ów „wewnętrzny kontekst” dzieła, jakim staje się obiekt, który został ukryty pod opakowaniem, wpływa na sens całości i stanowi o różnicy między poszczególnymi, pozornie tylko identycznymi w swej istocie projektami Christo. Niemniej zdaniem Marii Poprzęckiej, niewątpliwe i bezdyskusyjne przypadki rzeczywiście zachodzącej relacji pomiędzy sztuką współczesną a dziedzictwem są nieliczne. Najczęściej też dziedzictwo rozumiane jest „nie w sensie dziedzictwa ucieleśnionego w zabytkach, lecz dziedzictwa duchowego”. Wymienię dwa przykłady. Jednym z nich jest dzieło Anselma Kiefera z serii *Kraina dwóch rzek* (krajna ta – to obszar z pogranicza historii i legend), powstałe w latach 1985–1989. Inspiracją dla tej instalacji było klasztorne lektorium. Kompozycja składa się z dwóch stalowych regałów, wypełnionych 200 ołowianymi książkami, naruszonymi korozją, rozsypanych się, chociaż wykonanych z ołowiu; dzieło mówiące o wieczności tego, co niematerialne. Wprawdzie materia metalu jest trwała, ale nie jest wiecznotrwała, rozpada się na oczach widzów. Wieczne zaś jest to, co niematerialne – pamięć. Dru-

⁷ M. Poprzęcka, op. cit., s. 236.

⁸ W 1968 r. Christo opakowali szwajcarską galerię sztuki, Kunsthalle w Bernie, a także średniowieczną wieżę i barokową fontannę przy rynku w Spoleto w środkowych Włoszech; rok później opakowali Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Chicago. Projekt *Owinięty Reichstag* w Berlinie trwał od pojawienia się pomysłu w 1971 r. do realizacji w 1995 r.; w 1974 r. na końcu Via Veneto w Rzymie powstało dzieło *Owinięty mur rzymski*; od pojawienia się pomysłu w 1975 r. do realizacji w 1985 r. trwał projekt *Owinięty Pont-Neuf* w Paryżu.

⁹ M. Poprzęcka, op. cit.

gim – te formy relacji między sztuką współczesną a dziedzictwem, które pojawiają się w nurcie tzw. sztuki publicznej, dziejącej się – w ramach procesów rewitalizacji miejskich parków, placów, ulic – w przestrzeni publicznej.

PROJEKT TADASHIEGO KAWAMATY *REKONSTRUKCJA* – PYTANIA I INTERPRETACJE

Dzisiaj wydaje mi się, iż przekonanie o obcości zabytków i sztuki współczesnej należy zweryfikować. Nie można nie zauważyć, że w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie 4 października 2003 r. japoński artysta Tadashi Kawamata zrealizował projekt będący manifestacją jego rozumienia sztuki jako działania społecznie użytecznego, działania na rzecz lokalnej społeczności. Idea projektu zrodziła się trzy lata wcześniej, a fizyczna praca artysty i pomagających mu wolontariuszy, głównie studentów, trwała od wiosny 2003 r. Projekt został nazwany *Rekonstrukcja*. Polegał on na adaptacji nieużywanego, częściowo zasypanego fragmentu podziemi Zamku, kryjącego XIX-wieczną cysternę na wodę. Artysta starał się nienaruszyć historycznego charakteru tego miejsca, przekształcić je tylko o tyle, o ile to było konieczne. Ingerencje w miejsce ograniczały się do przebiccia wejścia do cysterny, poszerzenia przejść między pomieszczeniami, zbudowania schodów i ocieplenia surowego ceglanego wnętrza przez wyłożenie podłogi surowymi deskami. Całość została przykryta szklanym dwuspadowym dachem (zamiast poprzednio istniejącego prowizorycznego plastikowego zadaszenia). Efektem projektu jest nastrojowe wnętrze mogące służyć Centrum Sztuki Współczesnej zarówno do celów artystycznych (ekspozycje), jak i – być może – komercyjnych (np. organizacja przyjęć).

Przedsięwzięcie Kawamaty jest nowatorskie jako projekt artystyczny, opiera się na nietradycyjnym rozumieniu tego, czym może być sztuka i dzieło sztuki. Analiza ujawnia w nim wiele warstw: bytowych i znaczeniowych. Na przykład w warstwie, w której *Rekonstrukcja* jest projektem konserwatorskim, nawiązuje do klasycznego rozumienia sztuki jako *techne*; w omawianym przypadku *techne* to mistrzostwo przejawiające się w zakresie umiejętności, jaką stanowi konserwacja zabytków.

Czy projekt Kawamaty należy do nurtu sztuki konceptualnej? Istotę XX-wiecznego konceptualizmu najczęściej wyjaśnia się, rozpoczynając od interpretacji działań Duchampa: jego słynnej *Fontanny* oraz równie słynnej *Mony Lizy z wąsami*, z nieodłączną do jej zrozumienia *Moną Lisą ogoloną*, pokazując, iż różnica pomiędzy pisuarem a *Fontanną* czy *Moną Lisą*

Leonarda a *Moną Lisą ogołoną* Duchampa nie ma charakteru wizualnego, a ma jedynie charakter zabiegu myślowego. Jednakże przypadek Kawamaty nie stanowi kolejnego wariantu sytuacji nadawania statusu dzieła sztuki wyłącznie poprzez zabieg myślowy artysty. Artysta wykonuje pracę – i jest to praca nielekka, długotrwała, rzemieślnicza: trzeba było piwnice odkopać, oczyścić, odnowić.

A może Kawamata prezentuje ideę sztuki pokornej, sztuki, której celem jest użyteczność przede wszystkim?

Bez względu jednak na to, do jakiego nurtu sztuki go zaklasyfikujemy, pojawi się pytanie, czy nowatorski projekt sztuki najnowszej może być dokładnie tożsamy z projektem konserwacji, podtrzymywania i eksponowania tego, co zostało stworzone przed stuleciami? Czy i czym różni się „dzieło” Kawamaty od dzieła konserwatorów zabytków z dowolnej pracowni konserwatorskiej?

W informacji PAP z 22 września 2001 r. na temat przygotowywanego jeszcze wówczas projektu *Rekonstrukcji* Tadashi Kawamaty znalazłam następujące określenie: „Będzie to trwała budowla o charakterze instalacji artystycznej wkomponowana w XIX-wieczne piwnice na placu przed Zamkiem Ujazdowskim”. Co kryje się za określeniem odrestaurowanego zabytku jako „budowli o charakterze instalacji artystycznej”? Jakie zastosowano procedury myślowe, żeby wytworzyć taką formułę?

Encyklopedyczna definicja instalacji wymienia dwie cechy tej formy plastycznej: jest zbudowana przez artystę w przestrzeni i jest złożona z wielu elementów (gotowych bądź specjalnie wykonanych), tworzących razem znaczącą całość¹⁰. Istotną jest uwaga, iż znaczenia wynikają bądź z wzajemnych relacji pomiędzy elementami składowymi instalacji bądź z relacji między elementami i ich kontekstem przestrzennym lub społecznym. To wskazówka, iż dzieło będące instalacją musi być rozpatrywane w kontekście przestrzeni, nie tyle tej, którą tworzy, ale przede wszystkim tej wokół niego, która jest dana, tej, w jakiej się znajduje. Druga wskazówka zawarta w nazwaniu projektu instalacją, to zwrócenie uwagi na wielość jego znaczeniowych kontekstów. Tradycją instalacji nie jest minimalizm, nie jest skupianie uwagi na własnym istnieniu i formie, ale otwieranie rozmaitych znaczeń, często paradoksalnych i skomplikowanych, analogicznie do rozmaitych znaczeń związanych z każdym wycinkiem rzeczywistości.

Jak zauważa kuratorka projektu Maria Brewińska¹¹, nawet – pozornie techniczna – nazwa projektu (*Rekonstrukcja*) jest albo w sposób niezamie-

¹⁰ *Słownik sztuki XX wieku*, op. cit., s. 300.

¹¹ Wypowiedź M. Brewińskiej niedosłownie przytaczam za: A. Kowalska, „Szacunek dla miejsca”, *Gazeta Wyborcza* (dodatek *Stoleczna*), 6.10.2003, s. 8.

rzone myląca, albo znacząca. Albowiem to Zamek Ujazdowski jako całość jest „jedną wielką rekonstrukcją”, a podziemia są akurat autentyczne, zabytkowe, choć wcześniej, zanim Kawamata zwrócił na nie uwagę, stanowiły niezauważalny margines zamkowej architektury, nikt się nimi nie interesował i nie były wpisane do rejestru zabytków. Nie wydaje się jednak, aby głównym celem Kawamaty było wykorzystanie tego nieautentycznego charakteru zamku, budowanego z nowoczesnych tworzyw, więc substancjalnie zupełnie fałszywego, i tworzenie napięcia pomiędzy „nieautentycznością” Zamku i „autentycznością” piwnic¹². Raczej należałoby się przyjrzeć jego rozwojowi jako artysty, kolejnym realizacjom, które pokazują logikę tego rozwoju, zamykają etapy poszukiwań.

I tak:

- w Toronto ze starych desek stworzył architektoniczną plombę pomiędzy zabytkowymi budynkami (1989);
- w Barcelonie postawił rodzaj mostu między nowoczesnym surowym budynkiem Muzeum Sztuki Nowoczesnej a wyburzonym starym osiedlem (1996);
- wśród holenderskich pól koło Akmaaru przy pomocy pacjentów z ośrodka terapeutycznego wybudował dla uzależnionych wielokilometrową drewnianą spacerową kładkę (1996–2000);
- w wymarłym górniczym miasteczku Tagawa w Japonii odtworzył starą wiertniczą wieżę (1999).

Wszystkie projekty powstawały na pograniczu architektury i sztuki, były tworzeniem nowej jakości, „dzieła sztuki” z resztek architektury w realnej przestrzeni, stanowiły ingerencje w zastaną tkankę miejsca, choć była to ingerencja raczej delikatna, podporządkowana własnemu charakterowi miejsca. Najczęściej powstające formy artysta wykonywał z materiałów nietrwałych, a czas ich istnienia był określony. Projekt warszawski jest pierwszym projektem, w którym „służebność” artysty wobec miejsca

¹² Współcześnie sposób określania tego, czym jest autentyczność i nieautentyczność dalece odbiega zarówno od potocznego, jak i konserwatorskiego w sensie klasycznym, rozumienia autentyczności. Obszerne sprawozdanie z procesu przemiany sposobu rozumienia tego pojęcia można znaleźć w książce Z. Kobylińskiego, *Teoretyczne podstawy konserwacji dziedzictwa archeologicznego*, Wydawnictwo Fundacja Res Publica Multiethnica oraz Instytut Archeologii i Etnologii Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2001, s. 81–90. Zgodnie z nowym sposobem myślenia o tym zagadnieniu, autentyczność to „miara esencjalnej prawdy wartości lub przekazów komunikowanych przez dziedzictwo kulturowe” (H. Stovel, cyt. za Z. Kobyliński, op. cit., s. 85). Artykuł 13 *Dokumentu z Nara* wymienia rozmaite źródła tych przekazów. Są to: „forma i zamysł, materiały i substancje, wykorzystanie i funkcja, tradycje i techniki, położenie i otoczenie, nastrój i wrażenie, jak również inne czynniki zewnętrzne i wewnętrzne” (ibidem).

i jego użytkowników przybrała formy trwałe. Dzieło nie jest efemerydą, nie ma charakteru chwilowego. Utożsamia się z tym, co jest rzeczywiste. Przywraca miejscu to, co w nim się znajdowało. Daje ludziom miejsce, którego mogą używać na różne sposoby.

Czy zaaranżowanie opisanej wyżej sytuacji przez Kawamatę ma charakter ironiczny, a jeśli tak, to wobec czego i kogo skierowanie jest ostrzeżeniem ironii? Wobec współczesnego kultu zabytków, upodobania do wnętrz historycznych? A może wobec sztuki współczesnej, gdyż nie umie stworzyć własnych wartości, a upodobanie do oryginalności zaprowadziło ją w ślepą uliczkę? Czy projekt Kawamaty rzuca wyzwanie Zamkowi Ujazdowskiemu, który jest tworem współczesnym, nieautentycznym, zrekonstruowanym przy użyciu nowoczesnych tworzyw, w dodatku pełnym sztuki – niepotrzebnej, bezużytecznej, często brzydkiej, nastawionej na realizację takich wartości, jak minimum narracji czy nowość? Nie jest bezzasadne także traktowanie tego projektu jako realizacji podstawowej idei postmodernizmu: wszystko jest możliwe i równoważne, równocenne, a więc także zarówno tworzenie dzieła sztuki, jak i odnawianie, które jest przecież ponownym powoływaniem do życia czegoś, co miało przestać istnieć, zostać zapomniane: mianowicie zasypanych piwnice? A może projekt jest drwiną nie z produktów – dzieł sztuki, ale z pewnego typu koncepcji artysty?

Przed wszystkim nasuwa się interpretacja projektu jako symbolicznego: odnawiając piwnice, w których mieściła się cysterna wodna, zbiornik życiodajnego płynu, „jelita zamku”, Kawamata przypomina o dziedzictwie, o przeszłości stanowiącej „źródła” sztuki. To są właśnie podziemia, nad nimi jest nadbudowany cały gmach kultury. I właśnie te podziemia są autentyczne (choć wymagały rekonstrukcji).

W innej interpretacji – jest to projekt o re-konstrukcji widzenia (patrzenia), o przemianie wykorzystującej **efekt niesamowitości**¹³. W katalogu wystawy Jarosław Lubiak pisze „Staje się tutaj widoczne, że **przemieszczenie percepcji** (...) jest złożonym, wielostopniowym działaniem, jest dziełem sztuki, które jest w istocie renegotiacją pewnego wycinka rzeczywistości. Kawamata (...) odnajduje w bezpośrednim sąsiedztwie fasady zamku coś **niesamowitego**. (...) odkrywa na trawniku przed fasadą prowizorycznie przesłonięte piwnice. Zamkowe lochy? Sekretne miejsce, które służyło nie wiadomo czemu? Jakie tajemnice może skrywać? Zamkowe

¹³ Jest to kategoria zaczerpnięta bezpośrednio z eseju Freuda *Niesamowite*, zamieszczonego w: S. Freud, *Pisma psychologiczne*, Wydawnictwo KR, Kraków 1997; inny autor Rudolf Otto niesamowitość traktuje jako cechę świętości i kategorię estetyczną zarazem (R. Otto, *Świętość*, przekł. B. Kupis, Książka i Wiedza, Warszawa 1968, s. 77).

tajemnice zagrzebane w ziemi zostają wydobyte na jaw. (...) Projekt Kawamaty (...) stanowi tego rodzaju odsłonięcie – odkopanie tego, co skrywała ziemia i ludzkie zapomnienie. (...) to, co odkryte, pozostanie na swoim miejscu. Zostanie raczej wydobyte na światło dzienne, zamkowe piwnice zostaną przykryte szklanym dachem, dzięki czemu mroki zamkowej tajemnicy zostaną nieco rozświetlone. Może zatem rozjaśnione zostanie to, co skrywały te zapomniane ciemnice. Tajemnicze piwnice stanowiły część dziewiętnastowiecznej instalacji wodno-kanalizacyjnej lazaretu, w który został wtedy przekształcony zamek (...) **Niesamowite** zostaje oswojone, zapomniane zostaje przywrócone pamięci, porzucone zostaje ponownie oddane do użytku. To, co zostało wyparte w nieświadomość, powraca zatem w formie dzieła sztuki¹⁴ i dalej „Wskutek tego, paradoksalnie, **niesamowite** znów się pojawia, tym razem jako efekt powrotu tego samego – w tym, co oswojone. Odsłania to nie tylko głęboką bliskość tego, co oswojone, z tym, co nieoswojone, ale też labilność granicy między nimi, łatwość przekształcania się jednego w drugie”. Wydaje się jednak, że J. Lubiak dokonał tu swego rodzaju nadinterpretacji działania Kawamaty – w wyżej cytowanym fragmencie kategoria **niesamowitości** jest użyta do opisanego po prostu efektu zaskoczenia i zaciekawienia zarazem, spotkania z czymś dziwnym i zadziwiającym, nieoczekiwanym, a znaczącym. Jest w tym element pozytywny fascynacji, jest uczucie czegoś wzniosłego. Jednakże w przypadku najważniejszego momentu w procesie twórczym Kawamaty, czyli w chwili, gdy wyrzął on przez okno Zamku Ujazdowskiego i zapytał, czym jest to szpetne plastikowe dziwaczne zadaszanie nieopodal głównego wejścia, w chwili, gdy nagle pojął, że ma tu coś do zrobienia, jak sądzę, dostrzegł raczej to, co zapewni niesamowicie dobrą zabawę, to, co jest – jak mówi Susanne Sontag – „camp”, nie zaś budzące grozę, przerażenie czy przekraczające możliwości pojmowania. (Ale to jest niesamowite! – mówimy, gdy chcemy wyrazić podziw pomieszany z lekkim niepokojem i zdumieniem.) Ani interpretacja w kategoriach Freudowskich, ani mistycznych czy religijnych nie wydaje się najwłaściwsza.

Można także zrozumić dzieło Kawamaty jako refleksję nad relacją: tworzenie – niszczenie.

„(...) *Rekonstrukcja* Kawamaty wbrew swej pozornej prostocie nie polega po prostu na wyremontowaniu i zabezpieczeniu zabytkowych piwnic. Nie polega też tylko na włączeniu ich do kompleksu Centrum Sztuki Współczesnej. Ta materialna rekonstrukcja, która jest niezwykle istotna,

¹⁴ J. Lubiak, „Rekonstrukcja: gdy to, co miało pozostać w ukryciu, zostaje wydobyte na jaw” (w:) *Tadashi Kawamata, Rekonstrukcja/reconstruction. Projekt rewitalizacji piwnic z XIX wieku*, Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warszawa 2003, s. 81–89.

stanowi element pewnego szerszego działania, które określiłem (...) jako ponowne skonstruowanie – *re-konstrukcję*. Działanie takie (...) jest wielostopniowe: od odkrycia przez artystę porzuconych, zapomnianych czy zmarginalizowanych elementów, wypartych z pamięci i świadomości społecznej, przez pracę nad ich przywróceniem tej pamięci i świadomości, po materialną realizację – przywrócenie tych wypartych elementów rzeczywistości społecznej¹⁵. Pisze Lubiak: „Przestrzeń miejska podlega nieustającemu procesowi, w którym konstrukcja tak poprzedza, jak i następuje po rozkładzie. Kawamata zauważył podczas swojego pobytu w Warszawie, że tu jest to szczególnie widoczne. Miasta czy budynki nigdy nie są spokojnym trwaniem, przeciwnie, ich podtrzymanie przy istnieniu wymaga nieustannego wysiłku, nieustannej pracy nad odwróceniem procesu zniszczenia, który nieustannie im zagraża. Trwanie miast czy architektonicznych obiektów jest nieustannym powtarzaniem ich konstruowania, nieustannym ich rekonstruowaniem.

Rekonstrukcja (...) może stać się figurą takiego nieustannego procesu rekonstruowania wszelkich istniejących struktur”.

KONSERWACJA JAKO SZTUKA KONCEPTUALNA

Wrażliwy artysta zauważył wiele rozmaitych głębokich sensów procesu rekonstruowania. Czy te same sensy ujawniają się także w zwykłej, niebędącej działaniem artystycznym, niebędącej tworzeniem dzieła sztuki, pracy konserwatora zabytków? Jak o swej pracy myślą konserwatorzy?

Miguel A. Corzo i Julian Zugazagoitia w artykule „Etyka rekonstrukcji”¹⁶ wprowadzają rozumienie **rekonstrukcji jako poszukiwania znaczenia i jako pojmowania całości**. W ich ujęciu, podstawową kwestią jest zbudowanie myślowego obrazu obiektu rekonstruowanego; aby stworzyć taki obraz, „trzeba poznać proces twórczy towarzyszący narodzinom budowli i jej całą późniejszą ewolucję aż do obecnego stanu”. Każda namacalna prezentacja – według autorów – jest daleka od tej idealnej, holistycznej wizji, gdyż sytuuje budowlę w jakimś momencie (najczęściej, choć nie zawsze – w momencie, gdy istniała ona w pierwotnej, „czystej” postaci). Natomiast pojmowanie – tworzenie pojęciowego obrazu – znosi czas: „Kiedy zrozumiemy ruinę, nie ma ona tylko jednej postaci (...) Naprawdę autentyczna jest jedynie historia budowli. (...) rekonstrukcja jest

¹⁵ Ibidem, s. 89.

¹⁶ M.A. Corzo, J. Zugazagoitia, „Etyka rekonstrukcji”, *Ochrona Zabytków* 1995, nr 1 (188), s. 7–9.

autentyczna, jeżeli jest częścią historii budowli, obojętne, czy wykonana jest z nowych czy oryginalnych materiałów.

Dlatego właśnie rekonstrukcja jest paradoksem. Zmierząc do funkcjonowania ponad czasem, rekonstrukcja zajmuje się materią. Petryfikując materię, rekonstrukcja ma na celu zatrzymanie czasu. Rekonstrukcja stwarza iluzję określonej władzy nie tylko nad materią, ale i nad czasem. Niemniej – zatrzymując czas, rezygnujemy z globalnego pojmowania dzieła, pozbawiamy je właściwej mu całości. Inaczej mówiąc, dzieło jest autentyczne tylko w jego «stawaniu się»; zamrożenie dzieła w określonym momencie jego rozwoju oddala je od autentyzmu”.

Czyż nie jest to prezentacja idei konserwacji jako sztuki konceptualnej? Rekonstrukcja – to nowa interpretacja, nowe znaczenie dodane do oryginału, zmieniające go, utrudniające do niego dostęp; „strata na autentyzmie i zysk na wizualności”; fizyczna ingerencja w materialność rzeczy niosąca ślad swojego czasu. Z chwilą zrealizowania się, zostaje włączona w historię obiektu, stanowi już na zawsze epizod tej historii, trwałą modyfikację oryginału.

Dzieło Kawamaty, zwracając uwagę na sens i znaczenie konserwatorskiego procesu rekonstrukcji, naprowadza na myśl o tym, że konceptualizm może przejawiać się w różnych sferach działań kulturowych, nie tylko w działalności artystycznej. Tworzy w ten sposób u wejścia do Zamku Ujazdowskiego, wypełnionego zazwyczaj sztuką konceptualną, szersze kulturowe tło tego kierunku artystycznego

Czy znaczy to, iż we współczesnej rzeczywistości, w naszym życiu społecznym zniknęło już coś, co – za Gadamerem – nazywać można „artystycznym odróżnieniem”, czyli ahistoryczną i międzykulturową wspólnotą wszystkich dzieł, powstającą m.in. dzięki muzeom? Czyż nie sposób już odróżnić dzieła sztuki od innych obiektów, sztuki od innych umiejętności?

ZNIKANIE SZTUKI

Według Grzegorza Sztabińskiego, „Znikanie sztuki trwało przez wiek XIX i XX (...) Dziś (...) wielka przygoda znikania sztuki dobiegła końca. (...) dziś sztuka jest wszędzie, a jednocześnie nie ma jej nigdzie. Składniki jej występują w różnych formach komunikacji, ale nie ma chyba szans na wyodrębnienie specyficznej grupy komunikatów estetycznych”¹⁷. Autor

¹⁷ G. Sztabiński, „Czy pojęcie «sztuka» jest nam jeszcze potrzebne?” (w:) T. Kostyrko i in. (red.), *Sztuka współczesna i jej filozoficzne komentarze*, Instytut Kulturoznawstwa UAM, Poznań 2004, s. 28–29.

ten, powołując się zresztą na myśl S. Cubitta, uważa, że sztuka¹⁸, rozpraszając się, wchodzi w nowe struktury, ulega podziałowi i włączeniu do innych całości. Zanika jako wyodrębniona instytucja związana z pewnymi osobami, miejscami, szczególnymi rytuałami i wartościami. Natomiast właściwe dla niej cechy występują cząstkowo w bardzo wielu różnych obszarach życia. Przykładem jest doskonałość, która została przejęta przez przemysł rozrywkowy; aby zaspokoić wybrednego odbiorcę w warunkach ogromnej konkurencji, przemysł ten nastawiony jest na realizację wymogu formalnej perfekcji *par excellence*. Innym przykładem – powszechność posługiwania się instrumentami (takimi jak aparaty cyfrowe) pozwalającymi każdemu wykonywać obrazy o wysokim poziomie formalnym, zacierająca granicę między twórcą i odbiorcami.

Dominik Lejman tworzy sztukę, która ma pomóc w terapii hospitalizowanych dzieci¹⁹. Sztukę społecznie użyteczną w dosłownym znaczeniu. Projekcje zwierząt na korytarzu szpitalnym. Cezary Bodzianowski ledwo może być rozpoznany w swoich działaniach jako artysta – albo prowadzi na boisku szkolnym lekcję wf., albo stoi w charakterze słupa ogłoszeniowego pod uniwersytetem i dopiero brak adresów i telefonów na odrywanych od niego karteczkach z ogłoszeniami sugeruje, iż dzieje się coś innego niż po prostu oryginalne w formie reklamowanie oferowanych informacji. Paweł Althamer zanika jako autor – za przyznane stypendia na projekty „reżyseruje rzeczywistość”: funduje młodzieży z Bródna wycieczkę za granicę, albo odnawia urządzenia z osiedlowego placu zabaw; wystawia jako projekt artystyczny realizowany w Stanach Zjednoczonych przebywającego tam swego kolegę, Artura Anczarskiego, który przez trzydzieści dni maluje codziennie ściany galerii na inny kolor (dzięki czemu może temu bezrobotnemu emigrantowi zapewnić utrzymanie i zarobek, korzystając z pieniędzy, które dostał na projekt)²⁰, albo oddaje salę w „Zachęcie” młodym twórcom graffiti. Jego film także zanika, dzieje się w rzeczywistości, nie da się odtworzyć, bo nie jest zapisany na taśmie filmowej. To rzeczywistość jest dziejącym się przed nami filmem, tylko trzeba w niej rozpoznać aktorów udających zwykłych przechodniów (a może są wyłącznie „zwykli przechodnie”, albo może – tylko aktorzy?). Elżbieta Jabłońska

¹⁸ Oczywiście chodzi tu o niektóre formy współczesnej praktyki artystycznej; albowiem w galeriach i pracowniach artystów znajdują się także współcześnie tworzone „normalne” obrazy i rzeźby, mieszczące się w długim ciągu form artystycznych nawiązujących do tradycji nowożytnej a czasem nawet antycznej.

¹⁹ D. Jarecka, „Sztuka w szpitalu”, *Gazeta Wyborcza*, 4.12.2003, s. 13.

²⁰ Jest to – zdaniem Althamera – projekt o przyjaźni i projekt o miejscu, w którym odbywa się wystawa, gdyż Anczarski jest (zresztą jedyным) łącznikiem artysty z miejscem (projekt *Bez tytułu* zrealizowany w Museum of Contemporary Art w Chicago w 2001 r.).

przekazuje swoje honorarium za udział w wystawie bezrobotnej kobiecie, która srebrną nicią na kawałku materiału wyszywa treść swego ogłoszenia o poszukiwaniu pracy, tworząc w ten sposób obiekt do wystawienia (ale nie dzieło sztuki, którego nie ma wcale, albo którym jest całość projektu *Pomaganie*)²¹. Joanna Rajkowska zrealizowała projekt *22 zlecenia*. W czasie miesięcznego pobytu w Berlinie artystka ogłosiła, iż jest „artystką do wynajęcia”, a jej twórczość będzie polegała na tym, iż zrobi to, o co ją poproszą zleceniodawcy (z wyłączeniem seksu i przemocy), czyli zrealizuje ludzkie życzenia. Pomogła załatwić niewygodną sprawę – pośredniczyła w oddaniu przetrzymywanej przez dziesięć lat cudzej książki. Pomogła posprzątać czyjeś mieszkanie. Pokazała komuś drogę na lotnisko²².

W ten sposób sztuka przemieszcza się ze swego tradycyjnego, izolowanego terytorium w inne miejsca w kulturze. Z kolei działania polityczne czy społeczne, np. publiczne akcje protestacyjne, przybierają często postać happeningów i są nieodróżnialne w swej formie od działań artystycznych, np. gdy grupa studentów amerykańskich dostaje się do komendy wojskowej i rozmazuje czerwoną farbę (krew?) na kartach poborowych, albo naśladowuje (przedrzeźnia?) ćwiczących rezerwistów podczas musztry²³.

AKSJOLOGICZNE IMPLIKACJE PROJEKTU *REKONSTRUKCJA*

Projekt artystyczny Kawamaty w pewnym sensie mieści się w tym nurcie sztuki społecznie użytecznej. Ale projekt ten wydaje mi się także szczególnie interesujący z innego punktu widzenia. Otóż wydaje się, że sytuując się pomiędzy działaniem artystycznym a sztuką konserwacji, projekt ten unaocznia relacje między wartościami historycznymi, artystycznymi i estetycznymi. Relacje te są szczególnie ważne zarówno dla osób zajmujących się zabytkami, jak i dla osób zajmujących się estetyką. Abstrahując tutaj od ogólnych koncepcji aksjologicznych, nie zastanawiam się nad sposobem istnienia wartości i ich charakterem – subiektywnym, obiektywnym czy relacyjnym, abstrahując od rozmaitych wersji filozofii wartości²⁴. Przyjmuje tylko, iż w myśleniu konserwatorskim XX-wieczny kanon problematyki aksjologicznej ustalił na samym początku XX w. Alois Riegl.

²¹ *Gazeta Wyborcza*, 4.12.2003, s. 13.

²² D. Jarecka, „Przyjaciele człowieka”, *Gazeta Wyborcza*, 24.01.2005, s. 14.

²³ R.W. Kluszczyński, *Awangarda. Rozważania teoretyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997, s. 83.

²⁴ Problemem tym zajmowałam się w innym miejscu: K. Gutowska, „Zabytki w refleksji estetyka: piękno, artyzm, wartość historyczna” (w:) K. Gutowska, Z. Kobylński (red.), *Zabytki i społeczeństwo*, Wyd. Fundacja Res Publica Multiethnica, Warszawa 1999 s. 41–55.

W uproszczeniu: odrzucił on popularny wcześniej podział zabytków na **dzieła sztuki**, które są nośnikami **wartości artystycznej**, i **zabytki historii** – nośniki **wartości historycznej**. Wartość artystyczna jako relatywna, jako zależna od upodobań współczesnych (w terminologii Riegla – jako odpowiadająca nowoczesnej woli twórczej) nie jest wartością upamiętniającą i nie definiuje zabytku; jest wartością współczesną. W jego przekonaniu, sens ma podział zabytków na: 1) **zabytki zamierzone, pomniki**, obiekty powstałe intencjonalnie, czyli ze świadomym zamiarem upamiętniania czegoś: ludzkich czynów czy losów; mają one wartość nazywaną **pomnikową** (wartość upamiętniania) oraz na 2) **zabytki niezamierzone, pamiątki przeszłości**. Zabytki niezamierzone, według niego dzielą się na zabytki historii i na zabytki starożytnicze. Wartość historyczną ma każdy przedmiot, także dzieło sztuki, który wskazuje na swój czas powstania; kiedy myślimy o zabytkach, przypisujemy im nie tylko wskazywanie na czas, z którego pochodzą, ale na sens i znaczenie związanej z nimi przeszłości. Jeśli jednak jest to sens i znaczenie dla nas, w takim razie i ten rodzaj wartości, wartość historyczną, jest w jakimś sensie wartością współczesną: „Sens i znaczenie zabytku nie przysługują dziełom jako takim siłą ich pierwotnego przeznaczenia, ale ów sens i znaczenie podkładamy pod nie my sami, nowocześni odbiorcy”²⁵. Kolejny rodzaj obiektów – to obiekty, które są zbyt zniszczone (ruiny), by miały własną wartość artystyczną, i zbyt mało znaczące w dziejach, by miały wartość historyczną – ale wzbudzające w nas ogólne, niezlokalizowane wyobrażenie czasu, doświadczenie dawności „wyobrażenie o czasie, jaki upłynął od chwili jego powstania, który ujawnia się zmysłom w śladach jego dawności”²⁶. W tym przypadku subiektywizm jest zupełny: jak mówi Riegl, zabytek pozostaje „tylko niezbędnym substratem, który w przypatrującym się widzu ma wywołać owo nastrojowe wrażenie, prowokujące w nowoczesnym człowieku wyobrażenie o cyklicznym przebiegu powstawania i przemijania, wyłaniania się tego, co poszczególne, z tego, co ogólne, oraz jego stopniowego, z natury koniecznego, powtórnego rozpląnięcia się w tym, co ogólne. Takie nastrojowe wrażenie nie zakłada posiadania żadnych wiadomości naukowych, a dla swego zaspokojenia nie wymaga żadnej wiedzy historycznej, lecz budzi się dzięki prostemu spostrzeżeniu zmysłowemu i natychmiast uzewnętrznia jako odczucie”²⁷. Tę wartość Riegl nazywa **wartością starożytniczą** i przypisuje jej ważność powszechną, gdyż jej rozpoznanie nie zależy od wykształcenia. Tak więc Riegl wyróżnia ostatecznie trzy klasy zabyt-

²⁵ Alois Riegl, *Georg Dehio i kult zabytków*, Oficyna Wydawnicza Mówią Wieki, Warszawa 2002, s. 31.

²⁶ Ibidem, s. 32.

ków, odrębne, choć częściowo się pokrywające: pomniki, czyli zabytki zamierzone; zabytki historyczne; zabytki starożytnicze. Odpowiednio definiują zabytki wartości: pomnikowa lub/oraz pamiątkowe (w tym: historyczna lub/i starożytnicza). Sto lat temu Riegl uważał za oczywiste, iż dzieło powstałe współcześnie ma być zamknięte, skończone i realizować **wartość nowości**. Tworzenie obiektu, który jest niepełny i nosi ślady zniszczenia od początku, nie mogło być tworzeniem dzieła sztuki – obiektu wszak, zgodnie z wolą twórczą powołującą je do życia, doskonałego, bez oznak przemijania czy przedwczesnego rozkładu. Natomiast w dziele sztuki dawnej „drażnią zjawiska świeżego stawania się (rzucające się w oczy rekonstrukcje)”²⁷. W tym sensie, być może, w czasach Riegla, działanie Kawamaty byłoby „rzeczą naganną” – arbitralnym gwałceniem prawidła, „łotrowskim świętokradztwem” – jako przenoszenie „stawania się w przemijanie i na odwrót – hamowania ludzką ręką działania natury”.

Jednakże sztuka dzisiejsza to sztuka, która ma za sobą nie tylko etap kultu brzydoty, estetyzacji brzydoty, pozytywnego wartościowania niedokończenia i fragmentaryczności, ale także etap konceptualizmu, a więc obchodzenia się bez artefaktu.

Dziś wiemy, iż dzieło Kawamaty jest całością, a ślady przemijania, zniszczenia są jej częścią²⁸; na całość tej instalacji składają się elementy materialne w pełnym ich jakościowym uposażeniu, ale także działanie, praca w materii oraz coś, co nazywamy „przemianą percepcji”, nowe spojrzenie (autora i odbiorców).

W dalszych rozważaniach skoncentruję się głównie na zagadnieniu relacji pomiędzy **wartością historyczną oraz wartością artystyczną (artyzmem)**, choć z przedmiotami zabytkowymi wiążą się inne także wartości, np. wartość naukowa czy wartość kulturowa (gdyż są świadectwem rozwoju kultury, pojęć i obyczajów, form twórczości artystycznej, ilustracją życia i działalności osób uznawanych z różnych względów za wybitne). Wprowadzę jeszcze jedną kategorię wartości, mianowicie **wartość estetyczną (piękno)**. Riegl nie stosował *expressis verbis* takiego rozróżnienia, choć mówił np. o „radości estetycznej”²⁹, które to określenie rozumiem jako nazwanie uczucia cieszenia się pięknem przedmiotu; mówił

²⁷ Ibidem, s. 43.

²⁸ Szerzej, choć na zupełnie innych przykładach, zagadnienia te poruszałam w eseju „O doskonałości artystycznej oraz trwałości i nietrwałości obiektów materialnych stanowiących kulturowe dziedzictwo”, zamieszczonym w książce: K. Gutowska (red.), *Problemy zarządzania dziedzictwem kulturowym*, Wyd. Fundacja Res Publica Multiethnica, Warszawa 2000, s. 38–53.

²⁹ Ibidem, s. 39, także s. 43.

też o „estetycznie aktywnych oznakach przemijania” – zapewne myśląc o upodobaniu w dawności oraz o „zasadzie estetycznej naszych czasów”, czyli, jak można się domyślać, o tym, co jest aktualnie uznawane za wzorzec piękna. Wielu estetyków terminy: **wartości artystyczne** i **wartości estetyczne** używa zamiennie. Będę jednak je rozróżniać, nawiązując do ustaleń poczynionych przez Romana Ingardena. Wartość artystyczna to doskonałość przedmiotu (rezultat maestrii wykonawcy) – doskonałość kompozycji, doboru jakości itp. Doskonale jest to, co jest tak dobre, że w swoim rodzaju nie może być lepsze, albo coś, co osiągnęło swój cel (np. zgodność z zamysłem twórcy lub funkcją, którą przedmiot ma pełnić) bądź jest to zupełność, kompletność, „nic dodać, nic ująć”. Wartości artystycznych może być wiele, co utrudnia skalowanie wartości i porównywanie ich (symetria i nieregularność, prostota i skomplikowanie itp.).

Wartość estetyczna to „piękno” pojawiające się spontanicznie w procesie postrzegania przedmiotu jako rezultat skomplikowanych procesów percepcyjnych odbiorcy.

Poniżej spróbuję zastanowić się nad kwestią, czy w przypadku projektu *Rekonstrukcja* wartość starożytnicza rekonstruowanego obiektu transcendowała ku artystycznej? Czy też wartość artystyczna pojawia się jako wynik pracy twórcy-konserwatora? Warto zapytać także, czy i w jaki sposób takie wartości, jak trwałość, dawność lub unikatowość (albo zdarzenia takie, jak przemiana percepcji), które w żaden sposób nie są zakorzenione we właściwościach samego przedmiotu ani nie stanowią o jego artyzmie, mogą przeradzać się w wartości estetyczne?

Zjawisko tzw. **transcendowania wartości**³⁰ polega na przenoszeniu szczególnej wartościowości przedmiotu pod jakimś względem na ocenę jego pod jakimś innym względem. Piękno może transcendować ku dobru. W przypadku Kawamaty zaś (być może) magiczna fascynacja starością powoduje, że to, co stare, dawne, transcenduje ku wartości artystycznej – jawiąc się jako doskonałe, stanowiące wzorzec, model itp. Wartości historyczne, takie jak trwałość, dawność czy unikatowość mogą też przeradzać się w **wartości estetyczne**. Dzieje się tak w **przeżyciu estetycznym**. Wymienione wartości historyczne składają się na aurę przedmiotu. Pojawianie się takiej aury, stanowiącej – jego zdaniem – o autorytecie rzeczy, zauważył Walter Benjamin. Istotą aury jest „niepowtarzalne zjawisko pewnego oddalenia, choćby miało ono być najmniejsze” – opisuje Benjamin. Oddalenie w czasie, autentyzm substancji materialnej, w której odcisnęli swe działanie twórcy

³⁰ Patrz: M. Gołaszewska, „Sacrum i profanum sztuki” (w:) M. Gołaszewska (red.), *Ethos sztuki. Materiały z Ogólnopolskiej Sesji Estetycznej, Mogilany, maj 1983*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Kraków 1985, s. 13–44.

a także użytkownicy i właściciele, to wszystko sprawia, że przedmiot staje się przedmiotem jedynym, niepowtarzalnym. Dystans wynikający z dawności, z zakorzenia przedmiotu w przeszłości ma charakter wabiący i może wzbudzać „emocję wstępną” (jeśli przyjmijemy Ingardenowski model przeżycia estetycznego), wyzwalającą proces przeżycia estetycznego i konstruowania przedmiotu estetycznego; jest też jednym z elementów wpływających na wartość estetyczną (piękno) przedmiotu. Dystans czasowy bywa uchwytywany za pomocą intelektu (który wykorzystuje wiedzę lub domniemanie o genezie przedmiotu) czasem intuicyjnie, częściej w wyniku rozpoznania/analizy lub rozpoznania/doznania materialnych śladów starości, takich jak np. uszkodzenia obiektu, spękania i rysy na obrazach olejnych czy freskach.

Czy obiekt o wartości starożytniczej, jakim jest stu- czy dwustuletnia cysterna na wodę z czasów, gdy Zamek Ujazdowski pełnił funkcję lazaretu wojskowego, może być nośnikiem wartości artystycznej – wedle Rieglę względnej zawsze, bo wynikającej z cech obiektu cenionych przez współczesność? Riegl twierdził, iż jeśli dostrzegamy dziś wartość artystyczną obiektów dawnych, to „Mogą to być tylko pojedyncze aspekty dawnego dzieła sztuki zgodne z nowoczesną wolą artystyczną”³¹. Współcześni estetycy, opisując obiekty uznawane za należące do świata sztuki, a więc do zbioru obiektów artystycznych, głoszą poglądy często się wzajem wykluczające. Według jednych, współczesnym obiektom sztuki brak wartości estetycznych, czyli piękna jakkolwiek rozumianego, ale rozpoznawalnego zmysłowo, a ich oddziaływanie może być wyłącznie intelektualne. Według innych, sztuka współczesna ignoruje lub kontestuje tradycyjne wartości artystyczne (rozumiane jako wartości warsztatowe), a jej odbiór jest wyłącznie estetyczny i przybiera formę doznania emocjonalnego (szoku, zdziwienia, wstrząsu itp.) lub przeżycia intelektualnego. W każdym razie wydaje się, iż w pierwszym ujęciu – własna wartość artystyczna rekonstruowanej cysterny na wodę (jeśli taką posiadała niegdyś) może być tylko narzędziem, jednym ze środków, które służą do uzyskania całkowicie nowej wartości artystycznej innego dzieła, dzieła Kawamaty. W drugim zaś: własna wartość artystyczna cysterny na wodę byłaby jednym z wielu potencjalnych impulsów mogących wywołać doznanie estetyczne wobec pełnego dzieła Kawamaty (na które składa się, powtórzmy: droga twórcza artysty, doznanie wrażenia niesamowitości, pomysł, projekt, proces fizycznej pracy przy rekonstrukcji, obiekt zrekonstruowany). W obu przypadkach obok wartości artystycznej, także wartość historyczna oraz wartość starożytnicza są środkami do uzyskania nowej wartości artystycznej.

³¹ Ibidem, s. 65.

Równocześnie proces rekonstruowania (przemiany zrujnowanego, zapomnianego i nieużytecznego obiektu w dzieło sztuki) staje się częścią historii obiektu, epizodem tej historii. W czasie trwania tego epizodu cysterna na wodę być może przemieściła się ze sfery niesztuki do sfery sztuki, będąc przez cały czas obiektem autentycznym: początkowo jako autentyczny artefakt, później jako autentyczne, oryginalne i jednostkowe dzieło sztuki³². A może stało się jednak zupełnie inaczej: to dzieło sztuki (projekt artystyczny) w trakcie postępującego procesu tworzenia go (czyli z postępowaniem prac przy rekonstrukcji piwnic) znikало stopniowo ze sfery sztuki, by po zakończeniu projektu stać się po prostu zrekonstruowanym dawnym pomieszczeniem, mogącym się przydać Centrum Sztuki Współczesnej jako dodatkowe pomieszczenia ekspozycyjne, nadające się do użytku w ciepłej porze roku?

THE RECONSTRUCTION: DISAPPEARANCE OF ART IN DUNGEONS OF THE UJAZDOWSKI CASTLE

This paper discusses theoretical questions implied by the project of Tadashi Kawamata, *The RECONSTRUCTION*, realized in 2003 in Warsaw. This project calls in question the conviction – frequently being expressed – that contemporary art ignores cultural heritage embodied in monuments, that it does not relate to this heritage in any way. Kawamata adapted an unused fragment of cellars of the Ujazdowski Castle – partly covered with soil and filled with rubble – and treated this adaptation as his artistic installation. In the paper some possible interpretations of this project are offered and discussed. Question of distinguishing between artistic project and conservation activity is considered. A thesis on possibility to understand heritage conservation as conceptual art is proposed. Impossibility to make distinction between the Kawamata's project and conservation activities confirms a thesis on disappearance of art nowadays. In the final part of the paper a problem of relation between artistic, esthetic and historic values is discussed, with Kawamata's work as an example.

³² Patrz: J. Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przekł. E. Dżurak i in., Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 242.