



Kinga Olesiejuk

ZNACZENIA PRZEMIJANIA

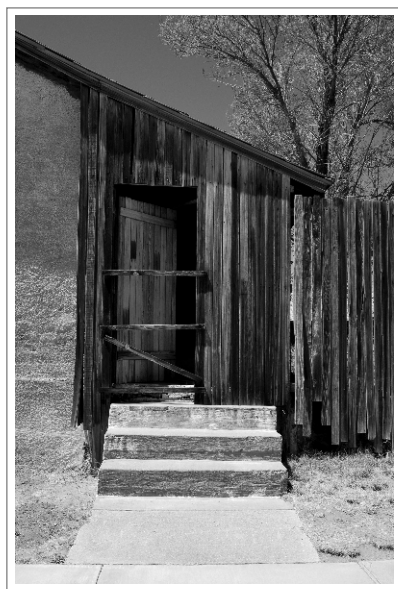
WYBRANE ZAGADNIENIA KONSERWACJI
DZIEŁ SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
NA PRZYKŁADZIE INSTALACJI
ILJI KABAKOWA „SZKOŁA NR 6”

universitas

ZNACZENIA PRZEMIJANIA

Kinga Olesiejuk

ZNACZENIA PRZEMIJANIA
WYBRANE ZAGADNIENIA KONSERWACJI
DZIEŁ SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
NA PRZYKŁADZIE INSTALACJI
ILJI KABAKOWA „SZKOŁA NR 6”



Kraków

Publikacja dofinansowana przez Ministra Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

© Copyright by Kinga Olesiejuk and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2010

ISBN 97883-242-1419-8

TAiWPN UNIVERSITAS

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepielak

Fotografia na okładce i s. 3
Kinga Olesiejuk

www.universitas.com.pl

Korytarz dwóch banalności

Wprowadzenie

Podjęcie problematyki konserwacji dzieł sztuki współczesnej w ramach niniejszej pracy było działaniem nieprzypadkowym. Wobec ogromu artystycznej produkcji, jaka nastąpiła w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat, temat ten sukcesywnie przenika na grunt profesji, która kojarzy się raczej z zachowaniem „historycznych” dowodów ludzkiej twórczości. Specyfika dzieł czasowo nam nieodległych sprawia, że coraz nowsze prace wymagają konserwatorskiej opieki. Aktywny odzew specjalistów wyraża się obecnie w wartościowej polemice, prowadzonej jednak w stosunkowo wąskim gronie. W praktyce temat ten podejmowany jest ciągle nie bez obaw, zwłaszcza w środowiskach hołdujących wartościom „tradycyjnym”. Wciąż jeszcze spotykany ironiczny i lekceważący stosunek do zagadnienia jest przykrym doświadczeniem. Zdziwienie budzi także dość powszechny pogląd, że konserwacja sztuki współczesnej jest dziedziną specjalną, odrębną. Choć rzeczywiście zdarzają się sytuacje, że podejmowane na tym polu decyzje występują przeciwko skodyfikowanym regułom postępowania konserwatorskiego, nie dzieje się to jednak bezrefleksyjnie. W istocie dyskusyjne nierzadko rozstrzygnięcia są niejednokrotnie wynikiem przemyśleń na temat celu ochrony dzieł sztuki, pozbawionych swojego precedensu w historii. Zderzenie skrajnych przekonań nie jest tym, co wyróżnia obecne czasy. Wybór pomiędzy całkowitym odrzuceniem konserwacji a wysoce ingerencyjnymi technikami rekonstrukcji

odsyła do wieku XIX, kiedy podobne spory toczyły się pomiędzy brytyjskim a francuskim środowiskiem rzeczników ochrony zabytków z Johnem Ruskinem i Eugène'em Viollet-le-Dukiem na czele. Konkurujące zaś ze sobą w procesie konserwacji wartości historyczne i artystyczne dzieła odzwierciedlają ścieranie się wciąż aktualnych teorii Alois Riegla i Cesare Brandiego¹.

Obcowanie ze współczesnymi dziełami sztuki z konserwatorskiego punktu widzenia bez wątpienia dotyka problemów, z którymi w przypadku dzieł dawnych mieć do czynienia nie można. Różnorodność innowacyjnych technik i materiałów prezentuje jeden z wielu merytorycznych aspektów, choć może nie zawsze najbardziej istotny. Podczas gdy znormalizowany status historycznej spuścizny nie jest kwestionowany, sztuka nowa, do której krytyka artystyczna nie zdażyła się jeszcze ustosunkować, wymaga czasem od konserwatora oceny pod względem jej dziejowego znaczenia. Decyzja, które z obecnych rezultatów ludzkiej twórczości zasługują na zachowanie, oznacza dodatkową odpowiedzialność. Idące za tym wartościowanie, radykalnie rozumiane jako całkowita nobilitacja bądź też degradacja „produktów artystycznych”, każe ponownie zdać sobie sprawę z roli konserwacji, jednak nie tylko w relacji do sztuki najnowszej, lecz raczej w ujęciu ogólnym.

Poznanie intencji twórcy słusznie staje się częstokroć punktem wyjścia do podjęcia konserwatorskiej interwencji względem dzieł teraźniejszych. Czy byłoby to obecnie wyłącznie wynikiem potencjonalności kontaktu z artystą? Owszem, o unikatowości i pewnej przewadze współczesnej sytuacji stanowi możliwość zasięgnięcia opinii twórcy na temat przeprowadzanej na bieżąco konserwacji jego pracy. Jednak kwestia artystycznego zamysłu dotyczy wszystkich dzieł sztuki, niezależnie od czasu powstania. Pewne wątpliwości budzi również fakt, że pytanie o przewidywany czas trwania dzieła sztuki zadawane jest tylko w odniesieniu do prac stosunkowo nowych, jak gdyby perspektywa końca właściwa była tylko na-

¹ J. Krawczyk, *Teoria Cesare Brandiego jako przedmiot refleksji historyczno-konserwatorskiej*, w: *Sztuka konserwacji i restauracji. Cesare Brandi (1906-1988), jego myśl i debata o dziedzictwie, sztuka konserwacji-restauracji w Polsce*, red. I. Szmelter, M. Jadzińska, Przedsiębiorstwo Wydawnicze Rzeczpospolita SA, Warszawa 2007, s. 101.

szym czasom. Powszechnie wiadomo przecież, że niektóre dawne produkty artystyczne, jak scenografie czy dekoracje, przeznaczone były na pojedyncze okazje. Dlaczego więc zasadność ich konserwacji nie podlega dyskusji?

W tym sensie konserwacja dzieł sztuki współczesnej nie porusza problemów, które nie dotyczyłyby również sztuki tradycyjnej. Stanowi raczej kontynuację, rzucając nierzadko nowe światło na kwestie, które z tych czy innych powodów stały się mało wyrażne, przysłonięte utartymi schematami postępowania. Jednostkowe traktowanie dzieła sztuki w procesie konserwacji–restauracji dowodzi jednak, że generalna problematyka pozostaje ta sama, bez względu na wiek czy pochodzenie obiektu. Staralam się więc w przedstawionym poniżej omówieniu wskazać istotne zbieżności, zamiast akcentować niepowtarzalność aktualnej sytuacji.

Pełne niepewności podejście do zagadnienia ochrony dorobku współczesnych artystów i wciąż dostrzegalny także wśród profesjonalistów dystans bywają zapewne wynikiem pomijania tematyki dzisiejszej sztuki w programie nauczania konserwatorskiego. Dla mnie pewną rekompensatę w tym zakresie stanowiła praktyka w muzeum sztuki współczesnej Chinati Foundation w Marfie, w Stanach Zjednoczonych. Mój wyjazd do Teksasu był swoistym zbiegiem okoliczności i okazał się doświadczeniem niezwykle cennym, tak ze względu na kontakt z dziełami współczesnymi światowej klasy, jak i możliwość wdrożenia się w problematykę funkcjonowania zagranicznej instytucji muzealnej. Prezentowana kolekcja poprzez swoją wyjątkowość, różnorodność oraz warunki ekspozycyjne spotyka się z żywym odzewem zwiedzających. Jednakże to przede wszystkim nieskrywana reakcja amerykańskiego widza sprawiła, że rola konserwatora jako pośrednika pomiędzy dziełem sztuki a odbiorcą stała się dla mnie jeszcze bardziej czytelna.

Moim założeniem nie było zatem dążenie do całościowego, ogólnego ujęcia wielowątkowej problematyki, jaką prezentuje konserwacja dzieł sztuki współczesnej. W ramach niniejszego opracowania zamierzam raczej przedstawić kwestie, z którymi osobiście miałam do czynienia, odtwarzając swoje pierwsze konserwatorskie doświadczenia z dziełem współczesnego twórcy.

Temat projektu, który stał się następnie podstawą mojej pracy dyplomowej realizowanej na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, został mi zasugerowany przez konserwatora Chinati. Z perspektywy czasu wybór ten wydaje się jak najbardziej słuszny. Wyzwanie, jakie stanowiło zadanie opracowania programu konserwatorskiego dla instalacji Ilji Kabakowa *Szkola nr 6*, nie było pozbawione pewnej dwuznaczności. Z jednej strony, konfrontacja z dość bliskim mi kulturowo (zwłaszcza w tamtejszej relacji) wizerunkiem opuszczonej radzieckiej szkoły odbyła się w zupełnie obcym kontekście innego kontynentu. Z drugiej zaś, dająca wrażenie historyczności praca była dziełem zaledwie piętnastoletnim. Ambiwalencja takiej sytuacji okazała się dosyć komfortowa, gdyż zapewniając pewne punkty zaczepienia, dała również podstawę do podjęcia projektu zupełnie dla mnie nowego. Ponadto nieoficjalna atmosfera panująca w muzeum, która zniosła czołobitny stosunek do Dzieła Sztuki, pozwoliła mi na bardziej śmiało zmierzenie się z zadaniem.

Nawiązanie dialogu z artystą było dla mnie doświadczeniem wyjątkowym. Uzupełniło znaną już konfigurację: dzieło sztuki – konserwator – odbiorca o ostatni istotny komponent, jakim jest osoba twórcy². Kontakt z Ilją Kabakowem rozwijał się kilkuetapowo, co wpłynęło również na porządek prezentowanych poniżej zagadnień.

Naświetlenie problematyki ochrony i konserwacji–restauracji instalacji zostało poprzedzone omówieniem szerokiego tła dzieła sztuki, bezpośrednio rzutującego na przekaz pracy oraz jej odbiór. Zrelacjonowane więc zostały okoliczności powstania i prezentacji dzieła. Niezbędne wydało mi się również wyjaśnienie znaczenia *Szkoły nr 6* w relacji do poglądów artysty i całokształtu jego twórczości, ze szczególnym uwzględnieniem aspektów, które jednoznacznie wpłynęły na decyzje konserwatorskie.

Podjęmując próbę rozeznania dorobku twórczego Ilji Kabakowa, jakiego wymagało kompleksowe podejście do problemu konserwacji jego instalacji, starałam się zachować dystans w stosunku do prezentowanej przezeń estetyki. Niełatwo było jednak uniknąć

² Szerokie omówienie tematyki prezentuje publikacja autorstwa G. Korpala, *Autor – dzieło sztuki – konserwator – odbiorca*, Studia i Materiały WKiRDS ASP w Krakowie, Kraków 2004.

rosnącego entuzjazmu wobec głębokiej i bezpretensjonalnej wymowy prac. Wyraźna inspiracja znajduje zatem odzwierciedlenie w konstrukcji niniejszego opracowania. Tytuły rozdziałów zaczerpnięte zostały z nazw instalacji artysty³. Nie odwołują się one do podejmowanych w ramach poszczególnych projektów artystycznych tematów. Zostały wybrane ze względu na adekwatność frazy do prezentowanej poniżej treści i funkcjonują raczej jako poetyckie komentarze. Ufając jednak, że „wyobraźnia łatwo i nieustannie rodzi metafory”⁴, mam nadzieję, że tak też zostaną one odczytane.

³ Tłumaczenia autorki z języka angielskiego.

⁴ I. Kabakow, P. Polit, *Wszystko jest tylko słowem i przedstawienie jest także tylko słowem*, tłum. B. Kopeć, 1996, www.obieg.pl/rozmowy/5727 (dostęp: 21.02.2009).

Czyje to skrzydła?

Znaczenie kontekstu dzieła sztuki na przykładzie instalacji
Ilji Kabakowa *Szkoła nr 6*

Instalacja *Szkoła nr 6* jest dziełem niepowtarzalnym. Jedną z wielu permanentnych instalacji Ilji Kabakowa, artysty rosyjskiego pochodzenia, który swoją błyskawiczną karierę na Zachodzie rozpoczął pod koniec lat osiemdziesiątych, zwraca przede wszystkim uwagę ze względu na nietypową lokalizację.

Pośród pustynnego krajobrazu zachodniego Teksasu precyzyjna rekonstrukcja radzieckiej szkoły nie jest jedynym zaskoczeniem, choć z pewnością najbardziej odległym kulturowo. Kompletna izolacja miejsca oraz umieszczenie pracy na tle surowego, nietkniętego ludzką ręką krajobrazu, pogłębia odczucie absurdu. Przemierzając trzystukilometrowy dystans od El Paso, najbliższego dysponującego lotniskiem ośrodka miejskiego w pełnym tego słowa znaczeniu, w niemałe już osłupienie wprawia przyjezdnych napotkany na pełnym pustkowiu salon Prada. Na zakupy jednak nie można się nastawiać. Salon okazuje się artystycznym projektem i zapowiada dopiero to, co nastąpi dalej.

Marfa jest niewielkim miasteczkiem zamieszkiwanym przez niewiele ponad dwa tysiące mieszkańców. Pierwsze wrażenie znacznie odbiega od wizji „amerykańskiego snu”, skutecznie wpajanego przez media i kulturę popularną. Chociaż miasto nadal chlubi się filmową historią, tutaj bowiem w 1956 roku nakręcono obrosły już w lokalną legendę film *Olbrzym* w reżyserii George’a Stevensa, obecny obraz tego miejsca rzadko gości na ekranie telewizyjnym.

zora. Różnica w porównaniu do innych lichych miejsc na pograniczu z Meksykiem jest początkowo trudna do uchwycenia, pomimo występowania niewytłumaczalnych zjawisk, znanych pod nazwą Tajemnicze Światła Marfy. Jednakże prócz fanów kina i poszukiwaczy UFO ściąga tu nieustannie również środowisko artystyczne. Marfa w istocie jest miejscem szczególnym. Powierzchnowe oblicze miasteczka ginie dopiero przy dogłębnym spojrzeniu. Wraz z przybyciem uznanego nowojorskiego artysty Donalda Judda na początku lat siedemdziesiątych miejsce zaczęło ulegać znaczącym przemianom. Ich efekty stały się widoczne zwłaszcza w ciągu ostatnich lat, kiedy to założone przez artystę muzeum sztuki współczesnej, Chinati Foundation, zyskało międzynarodowy status. Mieszkańcy Marfy stanowią dziś nietypową mieszankę kulturową i narodowościową. Ogromne społeczne kontrasty kształtują wizerunek miasta. Wszelkie zmiany zachodzą tutaj wolniej, jak gdyby otaczająca miasto żywotna i niedająca się ujarzmić natura chroniła także tę małą, acz wysoką cywilizację. Transformacja nieodwołalnie jednak postępuje, nierzadko ku ubolewaniu tych, którzy zdążyli się już zadomowić. Rdzennych mieszkańców pochodzenia meksykańskiego eliminują stopniowo przyjezdni amatorzy sztuki i artyści. Wybierając Marfę na odskocznię od miejskiego zgiełku, wprowadzają nieuchronnie atmosferę, której właśnie planowali się wymknąć. Choć samo Chinati nadal ma coś z nastroju monastynu sztuki, wolnego od przyziemnych problemów i trywialności, jak to określił przed laty Kabakov¹, obecność wielkomiejskich oczekiwań staje się coraz bardziej odczuwalna.

Marfa stała się celem pielgrzymek miłośników amerykańskiego minimalizmu, dzięki dwu niezależnym instytucjom związanym z osobą Donalda Judda. Poświęcona pamięci artysty Judd Foundation przybliża jego indywidualny dorobek oraz filozofię. Naświetla sylwetkę twórcy na tle środowiska, z którym był związany przez około trzydzieści lat. Wielokierunkowy rozwój artystycznych zainteresowań Judda w praktyce znalazł wyraz w pracach: malarskich, rzeźbiarskich, architektonicznych i wystroju wnętrz. Realizacje odzwierciedlają przekonania artysty o nierozłączności sztuki i życia. Obsesyjne traktowanie sztuki

¹ R. Storr, *An Interview with Ilya Kabakov*, „Art in America”, January 1995, s. 68.

przez tamtejszą najważniejszą osobowość ostatniej ćwierci XX wieku nadal definiuje charakter Marfy. Na każdym kroku dostrzec można przejawy agresywnej, minimalistycznej estetyki. Pochodząca jeszcze z lat siedemdziesiątych koncepcja muzeum sztuki, która ewoluowała do dzisiejszego Chinati Foundation, daje wyobrażenie o skali ambicji artystycznych Donalda Judda. Desygnowanie miejsca sztuki w świecie stanowiło górnolotny, utopijny cel artysty. Dążenie do całkowitej kontroli warunków ekspozycyjnych, znacznie ograniczonych przez dzisiejszą instytucję muzealną, ukierunkowało jego wysiłki. Stworzył projekt niezależny, wysoce zindywidualizowany i z założenia alternatywny. Judd zdołał zgromadzić dzieła najwyższej artystycznej klasy. Ich umieszczenie pośród niewyobrażalnego z europejskiej perspektywy bezkresu niezamieszkałych okolic Marfy kreuje odpowiedni dystans, konieczny do percepcji sztuki w warunkach tak odmiennych, wyizolowanych z harmideru miasta, muzealnych wnętrz. Wpływ otoczenia na percepcję dzieła jest oczywisty, jednak w przypadku minimalizmu okazał się szczególnie klarowny. Przemysłane planowanie środowiska odbioru sztuki pozwoliło artyście na stworzenie zamierzonego efektu: zwrócenie uwagi na obiekt sam w sobie, jak też na jego koherentne działanie z przestrzenią. Specyfika muzeum polega na niezmiennym podkreślaniu kontekstu sztuki. Dla pracy Ilji Kabakowa bezpośrednie tło stanowi właśnie kolekcja sztuki Donalda Judda. Mieszcząca się na terenie dawnego fortu wojskowego galeria w sposób nietuzinkowy integruje nowoczesną w formie sztukę z lokalną historią.

Założenie bazy wojskowej w bezpośrednim sąsiedztwie Marfy na początku XX wieku stanowiło zasadniczy impuls do rozwoju miasta, które w owym czasie zyskiwało stopniowo status znaczącego w skali regionu ośrodka hodowli bydła. Oba fakty były uzależnione od komunikacji, zapewnionej wraz z dotarciem kolei w 1883 roku. Działający od 1911 obóz, znany jako Camp Marfa, stanowił główną kwaterę dowództwa okręgu militarnego Big Bend (od 1920 Marfa Command). W jego skład weszło początkowo piętnaście przygranicznych fortów, chroniących okoliczne tereny w czasie Rewolucji Meksykańskiej i następującej wojny domowej. Mimo oficjalnego zakończenia walk, uwięzionego ogłoszeniem Konstytucji Meksykańskiej w 1917 roku, zamieszki trwały nieprzerwanie do roku 1920. Fort w Marfie pełnił w tym czasie swoje funkcje, wielokrotnie udzielając schronienia meksykańskim

uchodźcom. Kiedy w roku 1924 odpowiedzialność za kontrolę granicy przejęła specjalnie w tym celu powołana Straż Graniczna, fort stał się miejscem ćwiczeń wojskowych i symulowanych manewrów. Główny etap konstrukcji tego prawdopodobnie ostatniego wielkiego fortu kawaleryjskiego Stanów Zjednoczonych przypada na lata 1918-1920, kiedy to wzniesiono większość zabudowań. Z tego okresu pochodzi również architektoniczny komponent dzisiejszej *Szkoły* Kabakowa, którego historyczny charakter pozostał nienaruszony. Budynek założony został na rzucie litery „u” o wymiarach około 36 na 26 metrów. Dłuższe skrzydła, dołączone pod kątem prostym do części centralnej, otaczają wewnętrzny dziedziniec, zaopatrzony w okalające podcienie. Na wykonaną z betonu strukturę nałożono dwuspadową konstrukcję dachową. Budynek otrzymał fakturowe opracowanie ścian i azbestowe pokrycie dachu o kryształowym układzie płytek. Stanowił on jeden z jedenastu podobnych mieszkalnych baraków wojskowych, które wraz z towarzyszącymi mniejszymi zabudowaniami, funkcjonującymi pierwotnie jako stołówki i umywalnie, mieszczą dziś zasadniczą część kolekcji muzeum.

Nazwa fortu, jaka funkcjonuje do czasów obecnych, Fort D.A. Russell, została nadana w roku 1930, na cześć generała i bohatera niedawnych starć. Trzy lata później zapadła decyzja o rozwiązaniu bazy kawaleryjskiej. Wskutek dwukrotnie podejmowanej w latach trzydziestych interwencji mieszkańców miasta, pomimo panującego w kraju kryzysu, została ona ostatecznie reaktywowana i miała kontynuować swoją działalność w czasie nadchodzącej wojny. Regimenty kawaleryjskie zastąpiły wkrótce dywizje zmotoryzowane, fort zaś poddano rozbudowie i gruntownej modernizacji. Baza przejęła funkcje szkoleniowe i uległa znacznemu rozszerzeniu wraz z wprowadzeniem obowiązkowej służby wojskowej w 1940 roku. Stacjonowały tam lotnictwo, artyleria oraz bataliony chemiczne, a w końcowych latach II wojny światowej na terenie fortu mieścił się również obóz jeniecki².

Mimo że po wojnie prywatyzowane stopniowo budynki ulegały powolnej degradacji, a część z nich została bezpowrotnie

² S. Graube, *A Brief History of Camp Marfa and Fort D.A. Russell*, „Chinati Foundation Newsletter”, Vol. 2, November 1996, s. 16-18; J. Tillapaugh, *The Construction of Fort D.A. Russell, Marfa, Texas*, „The Journal of Big Bend Studies”, Vol. VIII, 1996, s. 167-198.

utracona, przeszłość miejsca pozostaje czytelna do dziś. Obok militarnej specyfiki architektury zachowały się również bardziej intymne ślady historii, choćby w postaci dekoracji wnętrza jednego z baraków, ukazujących żołnierskie realia w komiksowym ujęciu. Rozmiary fortu są faktycznie imponujące, a tereny, które zajmuje dzisiejsza galeria sztuki, stanowią tylko niewielką część dawnego założenia. Od 1979 roku, gdy nowojorski artysta zakupił główną część pozostałości dawnego fortu, budynki uległy znacznym przekształceniom. Mająca na celu przystosowanie do nowych, wystawienniczych funkcji modernizacja podjęta została w latach osiemdziesiątych. Prowadzona zgodnie z artystycznym smakiem minimalisty, przyniosła znaczące zmiany estetyczne poszczególnych budynków. Zachowała jednak w dużej mierze ogólny charakter zabudowań oraz oryginalny układ historycznego kompleksu.

Chinati Foundation została otwarta dla publiczności w roku 1986. Funkcjonuje jako niezależna, prywatnie dotowana instytucja. Pomimo swojej izolacji jej popularność jest zadziwiająca. Statystyki notują ponad dziesięć tysięcy zwiedzających w roku 2000, a w każdym kolejnym ich liczba się zwiększa. Programy edukacyjne i artystyczne, jakie proponuje, przyciągają wiele interesujących indywidualności, które stają się główną atrakcją dla lokalnej społeczności. Przez swoją wyjątkowość i jakość prezentowanej sztuki Chinati stało się miejscem rozpoznawalnym, nie tylko w skali kraju, ale i świata.

Lokalizacja wybrana przez Donalda Judda dla ekspozycji wybranych dzieł sztuki nie dziwi. Są to przede wszystkim projekty ogromnej skali i ilości eksponatów, dla których nie ma miejsca w tradycyjnym muzeum. Wpisane na stałe w kontekst otoczenia, liczą się z zamierzonym przez twórcę planem prezentacji. Wystawione w Chinati Foundation prace mogą więc być odczytywane jedynie w relacji z ascetycznym krajobrazem oraz dynamicznie zmodyfikowaną, uporządkowaną z wojskowym rygiem architekturą.

Unikając kolejnej „muzealnej antologii”³, Judd zaprosił nielicznych tylko artystów. Twórczość traktowana indywidualnie ma z założenia dostarczyć pełniejszą wiedzę oraz osobiste doznanie sztuki.

³ D. Judd, *The Chinati Foundation/ La Fundación Chinati, Marfa, Presidio Country, Texas*, The Chinati Foundation, Zürich 1987, s. 3.

Marfa przez swoje oddalenie odnawia doświadczenie patrzenia na je-dyne w swoim rodzaju dzieło sztuki, w jego zamierzonej wyjątkowo-ści i idącej za tym naturalnej godności (...) Jest niewiele takich miejsc w świecie sztuki, gdzie istnieje równoważne wyciszenie: nie społecznie nakazana cisza muzeów publicznych, ale wyciszenie, które zdaje się mieć wymiar fizyczny⁴.

W tym sensie ekspozycja Chinati rzeczywiście stanowi przeci-wieństwo dzisiejszych zatłoczonych galerii, gdzie nadmiar atrakcji nie pozwala na spokojną kontemplację, a wystawa sama w sobie staje się widowiskiem ważniejszym od poszczególnych dzieł sztuki.

Pierwotna koncepcja Judda, która obejmować miała prace własne oraz Johna Chamberlaina i Dana Flavina, ewoluowała w miarę pojawiania się możliwości wzbogacenia zbiorów. Obecnie w sta-łej kolekcji Fundacji prezentowane są również prace Carla Andre, Ingólfura Arnarssona, Roni Horn, Ilji Kabakowa, Richarda Longa, Cleasa Oldenburga i Coosje van Bruggen oraz Dawida Rabinowitcha i Johna Wesleya. Mimo znacznie większych rozmiarów projektu poczucie unikalnego charakteru zgromadzonych prac w precyzyjnie przemyślanym środowisku pozostaje niezmienione.

Oddziaływanie dzieł w nietypowej aurze daje z pewnością efekt nieoczekiwany. Zwłaszcza zestawienie industrialnej estetyki rzeźb minimalistycznych z nieokiełznaną naturą wywiera ogromne wrażenie. Jednak projekt Donalda Judda zawodzi w swoim idealistycznym założeniu. Dążenie minimalizmu do kompletnej autonomii sztuki zdaje się udaremnione przez wyraźnie odczuwalną archaiczną krajobrazu.

Otoczenie nie działa wyłącznie jako estetyczna oprawa sztuki. Jego pierwotność domaga się odnalezienia w prezentowanych tu dziełach pozaartystycznych, uniwersalnych korelacji. Prowadzi do skojarzenia z mitologicznym pierwiastkiem, tak czytelnym w progresywnych rzeźbach rumuńskiego artysty Constantina Brâncușiego, czy choćby z absolutem Malewicza, wyrażonym w podobnie abstrakcyjnej formie. Suwerenność od realnego świata, cecha stanowiąca o nowatorstwie minimalizmu w porówna-

⁴ M. Kimmelman, *The Last Great Art of the 20th Century*, „The New York Times”, February 4, 2001, tłum. autorki, s. 39.