

Zofia Ozaist-Zgodzińska*
Anna Ozaist-Przybyła**

Drewniane przedmioty performatywne Jerzego Beresia. Zamierzenia ekspozycyjne artysty i idea dzieła a współczesne możliwości ekspozycyjne

The wooden performative objects created by Jerzy Bereś. The artist's intentions with regard to the display of his work and the idea underlying it, compared with the possibilities for displaying contemporary works

Zofia Ozaist-Zgodzińska, Anna Ozaist-Przybyła, *Drewniane przedmioty performatywne Jerzego Beresia. Zamierzenia ekspozycyjne artysty i idea dzieła a współczesne możliwości ekspozycyjne*, „Ochrona Zabytków” 2024, nr 2, s. 145–160.

Abstrakt

Rzeźbiarz Jerzy Bereś (1930–2012) tworzył swoje prace, gdy mieszkał w krakowskiej dzielnicy Prądnik, a wiele z jego dzieł to przedmioty performatywne. Były one często prezentowane przez artystę w plenerze i w ruchu, a pełnia ich znaczenia ujawniała się w interakcji z uruchamiającym je odbiorcą. Gdy rzeźby te trafiły jako dzieła sztuki do kolekcji muzealnych i prywatnych, zostały unieruchomione, co przeważnie zubożyło ich odbiór. Do przywrócenia zaplanowanego przez twórcę sposobu ich oddziaływania mogłaby posłużyć ekspozycja w przestrzeni publicznej, wiązałoby się to jednak ze zgodą na ich stopniową destrukcję i utratę, a wszelkie próby przeciwdziałania temu (daszki, impregnacja) również oznaczałyby zmianę zamysłu autorskiego. Rozwiązaniem mogłoby być wykonanie i ekspozycja repliki, w niektórych przypadkach połączone z odtwarzaniem czynności podejmowanych przy obiekcie przez artystę (*reenactment*). Proponowane w ramach Ekomuzeum Prądnika działania w pobliżu pracowni artysty wprowadziłyby dodatkowe istotne konteksty. Charakter rzeźb Beresia – wykorzystywanie

* Towarzystwo Prądnickie
ORCID: 0000-0003-3295-3618
e-mail: zofia.zgodzinska@gmail.com

** Wydział Technologii Drewna SGGW w Warszawie
ORCID: 0000-0003-2644-5289
e-mail: anna_ozaist-przybyla@sggw.edu.pl

zastanych kształtów pni, zgrubna obróbka, praktycyzm – pozwala na pewną swobodę, choć jej granice należy dokładnie określić. Również wykonana replika będzie podlegała procesowi naturalnego niszczenia, co rodzi kolejne pytania o potrzebę i częstotliwość ewentualnych napraw lub wymian. Taki odważny sposób prezentacji wydaje się realizacją zamiaru artysty – wywołania refleksji szerokiego grona odbiorców dzięki przywróceniu możliwości manipulowania elementami rzeźb, niedostępnej w przestrzeni muzealnej, a naturalnej w przestrzeni publicznej.

Słowa kluczowe

drewno, rzeźby, zabezpieczanie rzeźb, Jerzy Beres, partycypacja, ekspozycja, Ekomuzeum Prądnika

Abstract

The sculptor Jerzy Beres (1930–2012) created his works when he lived in the Prądnik district of Kraków. Many of his pieces are performative objects. They were often exhibited in outdoor settings and in motion, thereby allowing the viewers to fully perceive their meaning as it was their interaction with the objects that set them in motion. When they ended up as works of art in museums and private collections, these sculptures were immobilized, which resulted in a significant reduction in their perceived value. Exposure in public space could be used to restore the manner in which the creator had intended that the viewers interact with them, but this would entail accepting their gradual destruction and loss, and any attempt to counteract this (canopies, waterproofing) would also mean a change in the author's intention. One potential solution would be to make and exhibit a replica, in some cases combined with reenactment of the actions undertaken with the object by the artist. The activities proposed by Ekomuzeum Prądnika in the vicinity of the artist's studio would introduce additional important contexts. The nature of Beres's sculptures – the use of tree stump shapes, their rough processing, and practicality – allows for a certain amount of freedom, although its boundaries should be carefully defined. The completed replica would also be subject to a process of natural deterioration, which raises further questions about the need and frequency of possible repairs or replacements. This bold approach to presentation appears to align with the artist's intention – to provoke reflection from a wide audience by restoring the possibility of interacting with elements of the sculptures, which is absent in the museum setting but natural in public space.

Keywords

wood, sculptures, preservation of sculptures, Jerzy Beres, participation, exhibition, Ekomuzeum Prądnika

JERZY BERES – KRAKOWSKI RZEZBIARZ I PERFORMER ŻYJĄCY W LATACH 1930–2012 – ROZWIJAŁ koncepcję rzeźby jako elementu szerszego, dynamicznego oddziaływania na odbiorcę. Rzeźba rozumiana jako obiekt jest częścią większego dzieła. Dziełem jest nie przedmiot, lecz jego przekaz. Prezentacja samych obiektów, unieruchomionych w przestrzeniach muzealnych, nie w pełni odpowiada intencji twórcy. Uświadomienie sobie tego rodzi potrzebę niezbędnego naszym zdaniem przewartościowania istoty dziedzictwa Jerzego Beresia. W związku z tym przedstawiamy propozycję prezentacji jego dzieł, która pozwoli na ich odbiór zgodny z intencją artysty, a mianowicie utworzenie w przestrzeni krakowskiej dzielnicy Prądnik muzeum rozproszonego pod nazwą Ekomuzeum Prądnika. Jest to autorski projekt Zofii Ozaist-Zgodzińskiej, którego symboliczną inauguracją stanowiło odtworzenie performance'u Marii Pnińskiej-Beres *Żywy Róż* przez jej córkę, również artystkę, Bettinę Beres¹.

Omówione poniżej założenia projektu wynikają z jednej strony z analizy wypowiedzi Jerzego Beresia oraz rozmów ze spadkobiercami artysty – przedstawicielami Fundacji im. Marii

¹ *Żywy Róż – odtworzenie performansu Marii Pnińskiej-Beres*, 28.10.2024, tinyurl.com/34mkye56, dostęp: 6.12.2024.



1 Jerzy Beres, *Poklepywacz*, lata 70. XX wieku, okolice ul. Siemaszki w Krakowie. Fot. z archiwum rodziny Beresów

Jerzy Beres, *Back Patter*, 1970s, near ul. Siemaszki in Kraków. Photo: Beres family archive

Pinińskiej-Beres i Jerzego Beresia (a także analizy zachowanych fotografii dokumentacyjnych), a z drugiej strony z omówionego w artykule szerszego kontekstu możliwości postępowania z obiektami drewnianymi prezentowanymi na zewnątrz, w przestrzeni publicznej. W artykule zwrócono też uwagę na sposób traktowania przez Jerzego Beresia drewna jako materiału ekspresji twórczej.

Opisana w artykule koncepcja prezentacji prac Jerzego Beresia na wystawach organizowanych w ostatnich latach pokazuje dynamikę zmian podejścia do jego dziedzictwa. Na podstawie doświadczeń autorów wystaw i opiekunów kolekcji zarysowano również problemy, jakie mogą się pojawić już w trakcie realizacji omawianego projektu.

Rodzaje dzieł Jerzego Beresia planowane do uwzględnienia w projekcie, ze szczególnym uwzględnieniem przedmiotów performatywnych

Jerzy Beres poruszał problemy obecne w polskiej sztuce od lat, odwołując się do romantycznej koncepcji sztuki zaangażowanej, a w jego manifestacjach² twórca i performer stawał się osobą z duchowym posłannictwem – i sprawującą duchowe przewodnictwo. Jednym z elementów dorobku Beresia, którym dziś dysponujemy, są obiekty pozostałe po owych manifestacjach, takie jak wózek z *Manifestacji romantycznej* z 1981 roku³. Drugą grupą dzieł artysty są typowe rzeźby plenerowe, na przykład *Żywy pomnik Arena*. Był to projekt wykonany w ramach Symposium Wrocław '70, jako jeden z nielicznych zrealizowany w 1972 roku, następnie zniszczony i w 2010 roku w całości odtworzony⁴. Do tej grupy można zaliczyć też *Świątynię dumania* w Rogalinie, zrealizowaną jednak niezgodnie z zamierzeniem artysty⁵.

² K. Kemp-Welch, *Zrozumieć manifestacje Beresia* [w:] Jerzy Beres. *Sztuka zgina życie*, Kraków 2007, s. 23.

³ O. Hanusek, K. Świerad, *Kiedy kwadrat znaczy okrąg. Problematyka ekspozycji rzeźb Marii Pinińskiej-Beres i Jerzego Beresia*, „Sztuka i Dokumentacja” 2017, nr 17, s. 147.

⁴ Jerzy Beres, *Żywy pomnik Arena*, tinyurl.com/yc4s4mb8, dostęp: 11.06.2024.

⁵ B. Beres, *Awangarda między kuchnią a łazienką. Maria Pinińska-Beres i Jerzy Beres*, Kraków 2024, s. 62.

Trzecim wreszcie rodzajem dzieł Beresia są przedmioty performatywne. Choć wydają się one zamkniętymi obiektami, to ich znaczenie można poznać dopiero wtedy, gdy widzi się je na tle całej twórczości artysty – wraz z towarzyszącymi im dziełami, realizacjami wpisanymi w przestrzeń publiczną, docierającymi wprost do odbiorcy oraz niosącymi uniwersalną treść, często związaną z patriotyzmem, polityką lub kwestiami wzbudzającymi patos. Przykładowo przedmiot *Poklepywacz* (1971) rozbraja humorem tradycję rycerską. Na zdjęciach dokumentacyjnych widzimy artystę wraz z mieszkańcami północnej części Krakowa⁶. Sąsiedzi i przechodnie wzięli udział w akcji fotografowania dzieła i ustawiali się w kolejce do poklepania ich po plecach *Poklepywaczem* w sposób przypominający żartobliwie pasowanie na rycerza (il. 1). Te przypadkowe osoby też chciały być zauważone, docenione podczas publicznego wydarzenia w przestrzeni miejskiej, niczym giermek podczas uroczystego awansu i jak osoba z uznaniem poklepana po plecach. Zarazem *Poklepywacz* wpisuje się w ciąg rzeźb Beresia o znaczeniu politycznym, takich jak *Lizak* i *Klaskacz*, wyrażających kpinę z publicznych, nic nieznaczących pochwał, którymi politycy obdarzali się wzajemnie⁷.

Czym są przedmioty performatywne według Jerzego Beresia? To obiekty, które charakteryzują się czterema cechami: mogą być uruchamiane przez publiczność; zarówno samo dzieło, jak i jego warstwa znaczeniowa ujawniają się w pełni dopiero po uruchomieniu; dźwięk jest nieodłączną częścią prac i nośnikiem przekazu; odbiorca jest konieczny do zaistnienia dzieła⁸. W tych przedmiotach ujawnia się gra Jerzego Beresia z paradoksem. Choć obiekty te nie były przewidziane do ekspozycji w plenerze, to były przeznaczone do interakcji, która ze względu na restrykcyjne przepisy muzealne wydaje się możliwa jedynie poza instytucją tego typu.

Znaczenie fotografii dokumentujących dzieła Jerzego Beresia

Świadectwem tego, jaką wagę dla Jerzego Beresia miała interakcja z odbiorcą, są fotografie dokumentacyjne, które w pobliżu jego pracowni wykonywali Wojciech Plewiński, Marek Gardulski, Jacek Szmuc oraz inni uznani krakowscy fotograficy. Sytuacje zaistniałe przy fotografowaniu stanowią część dokumentacji. Chociaż praktycznymi powodami fotografowania na zewnątrz były odpowiednie światło oraz większe możliwości ekspozycyjne, to kontakt z odbiorcą był ważną wartością dodaną. Zdjęcia ukazują bowiem, jak istotny dla Jerzego Beresia był ów kontakt, zwłaszcza z odbiorcą nieprofesjonalnym. Artysta podkreślał to również w warstwie językowej, konsekwentnie używając słowa „odbiorca” zamiast „widz”. Uważał, że ten ruch, kontakt i udział drugiej osoby – odbiorcy właśnie – to warunki *sine qua non* zaistnienia dzieła⁹. W sankcjonującej wszystko obecności artysty jego sąsiedzi czy też przypadkowi przechodnie byli zachęceni do używania przedmiotów performatywnych – dotykania i uruchamiania ich i w ten sposób głębszego eksplorowania ich znaczeń. Fotografie dokumentujące te sytuacje, wraz z uwagami twórcy zapisanymi oraz przekazywanymi między innymi przez spadkobierców Jerzego Beresia, stanowią ważny argument potwierdzający potrzebę nowego podejścia do dziedzictwa tego artysty.

Wspomniane zdjęcia są jednocześnie ciekawym, choć niedocenianym dokumentem historii społecznej Krakowa. Pojawiają się na nich psy, wózki dziecięce, wiadra na śmieci i inne przedmioty codziennego użytku, które odbiegają od tych stosowanych współcześnie. Warto zwrócić też uwagę choćby na sąsiadowanie wozów drabiniastych z prywatnymi samochodami (il. 2) czy na bloki zestawione z polem uprawnym i prywatnymi ogrodami warzywnymi.

⁶ Z. Ozaist-Zgodzińska, *Znaczenie Marii Pinińskiej-Beresi i Jerzego Beresia dla lokalnego dziedzictwa kulturowego. Głos w dyskusji na koncepcję Muzeum Prądnika*, „Muzealnictwo” 2022, nr 63, s. 42.

⁷ A. Kostołowski, *Uwagi o profetyzmie Jerzego Beresia* [tekst wystąpienia na sympozjum dotyczącym życia i twórczości Jerzego Beresia, które odbyło się 7.05.2014 r. na Wydziale Mediacji Sztuki ASP we Wrocławiu], tinyurl.com/5xrv8ezy, dostęp: 30.05.2023.

⁸ O. Hanusek, K. Świerad, *Kiedy kwadrat znaczy okrąg...*, dz. cyt., s. 146.

⁹ *Krótką biografią* [Jerzego Beresia], tinyurl.com/mvmycays, dostęp: 30.01.2024.

2

Jerzy Beres, *Kasownik gazetowy*, lata 70. XX wieku, ul. Siemaszki w Krakowie. Fot. z archiwum rodziny Beresiów

Jerzy Beres, *Newspaper Destroyer*, 1970s, ul. Siemaszki in Kraków. Photo: Beres family archive



2

Udostępnianie czy ochrona? Ewolucja podejścia do dzieł Jerzego Beresia

Ruch i wywoływany przez ten ruch dźwięk są nieodłączną częścią dzieła wykraczającego poza obiekt. Stąd pytanie, czy przedmiot performatywny można eksponować inaczej niż z możliwością wprawienia w ruch. Na zachowanych zdjęciach na przykład *Kasownika gazetowego* (1968) widzimy, że Jerzy Beres także w galeriach eksponował rzeźby w ruchu. Nawet sprzedanie dzieł do muzeum przez artystę – duchowego przywódcę – nie oznacza, że nie chciał, aby ich dotykano. Wręcz przeciwnie – chciał, aby dzięki umieszczeniu w miejscu publicznym więcej osób miało do nich dostęp, bo uważał, że przekaz dzieła jest tak ważny. Podczas rozważań o relacji Jerzego Beresia z opieką instytucjonalną warto pamiętać, że rzeźbiarz w swoim podejściu do muzeum był idealistą – uważał, że muzeum nadaje rangę i selekcjonuje¹⁰. Twierdził też, że dzieło sztuki ma swoją wartość i może kosztować tyle co „porządny samochód”¹¹. Jednocześnie jednak ekspozycja w muzeum (muzeologizacja) zmienia przekaz, co w tym konkretnym przypadku może diametralnie utrudnić odbiór. Dzieło sztuki zostaje poddane restrykcyjnym muzealnym zasadom ochrony, jego efemeryczność stałaby bowiem w sprzeczności z potrzebami posiadaczy, dla których trwałość dzieła sztuki jest wartością.

Koncepcje sztuki współczesnej sankcjonujące używanie przez artystów materiałów nietrwałych czy też już wstępnie uszkodzonych, zużytych, takich jak zardzewiałe rury, spróchniałe drewno, kawałki mydła czy zetłale tkaniny (obecne choćby w asamblażach Władysława Hasiora) stawiają

¹⁰ Czasem też muzeum odsyła prace do magazynu, co nieraz się zdarza w przypadku dużych gabarytowo rzeźb Beresia (takich jak *Zwid wielki* w Muzeum Sztuki w Łodzi). Wieloletnie przechowywanie w formie złożonej i brak precyzyjnych instrukcji złożenia powodują kolejne problemy, szczególnie dla młodego pokolenia kuratorów, z odpowiednim złożeniem tych obiektów.

¹¹ B. Beres, *Awangarda między kuchnią a łazienką...*, op. cit., s. 231.

przed kuratorami i konserwatorami nowe wyzwania¹². Ponieważ twórcy różnie podchodzą do destrukcji swoich dzieł, która następuje pod wpływem czynników środowiskowych nawet w muzeach, preferowanym podejściem w momencie pozyskiwania prac żyjących autorów jest obecnie przeprowadzenie wywiadu, tak by artysta wskazał, co w danej pracy ma dla niego znaczenie. Czasem istotny jest nawet kurz na jej powierzchni (tak jak w instalacji Konrada Smoleńskiego *Boga nie ma*¹³).

Zwracanie uwagi na intencję artysty upowszechnia od lat prof. Iwona Szmelter, która podkreśla: „Miarą udanej konserwacji jest poznanie intencji artysty, kontekstu społecznego i historycznego prac, a następnie skrajnie ostrożne i indywidualne traktowanie problemów w każdym dziele”¹⁴. Szczególnie istotne jest przytoczone przez badaczkę wyróżnienie „sztuki allograficznej z elementami performansu, którą odtwarza się na podobieństwo muzyki odczytywanej z nut”¹⁵. Dalej pojawia się kluczowe stwierdzenie: „Wydaje się, że niepotrzebnie broniono dogmatu o prymacie materii w zachowaniu instalacji o różnych składowych elementach, które w części lub całości są efemeryczne [...]”¹⁶. Relatywizacja prymatu roli materii oryginalnej w wartości i przekazie dzieła ma swoje umocowanie w ewolucji refleksji konserwatorskiej, której wyrazem jest Dokument z Nara o autentyczności. Akt ten, nie negując znaczenia oryginalnego materiału, podkreśla, że na autentyczność dzieła można i należy spojrzeć z szerszej perspektywy¹⁷. W przypadku prac takich jak obiekty, a szczególnie przedmioty performatywne Jerzego Beresia dopełnienie ich odbioru przez możliwość, a nawet konieczność uruchomienia staje się problematyczne, gdy obiekty te trafiają do kolekcji muzealnych i prywatnych. Wyzwaniem dla kuratorów jest wówczas kwestia tego, jak pokazywać te prace, biorąc pod uwagę wolę i intencję artysty. Dobrym przykładem są tu *Taczki polskie* (1966) – w plenerze, w sąsiedztwie pracowni Beresia (il. 3) oraz na fotografii dokumentacyjnej z Muzeum Sztuki w Łodzi¹⁸ wyglądają jak dwa różne obiekty.

Odpowiedź dotyczącą obiektów Beresia znajdujemy w jego tekstach teoretycznych: priorytetowy był dla niego kontakt z odbiorcą¹⁹. W tym kontekście również w odniesieniu do dzieł Beresia rodzi się pytanie, co kuratorki i kuratorzy, konserwatorzy i konserwatorzy mogą dziś zrobić, jak dziś wykorzystać możliwości, którymi dysponujemy, a których artysta nie miał.

W ostatnich czasach widać pewne otwarcie na to, że dzieła Beresia, w których ważną częścią składową jest ruch i dźwięk, mogłyby w pełni wybrzmieć podczas wystaw czasowych w muzeach czy galeriach. Po śmierci artysty jego obiekty były uruchamiane na przykład w Galerii Dawid Radziszewski oraz na targach Art Basel w 2022 roku²⁰. W przeciwieństwie na przykład do prac Jeana Tinguely’ego, w których również niezwykle istotnym komponentem był ruch, wywoływany jednak w większości przypadków przez uruchomienie silniczków²¹, w obiektach Beresia kluczową rolę

¹² Po pierwsze nie szkodzić. Rozmowa z Iwoną Szmelter, Anną Cecylią Brzostowicz i Cezarym Michno, rozmawiała Anna Pajęcka, „Szum” 2024, nr 36, tinyurl.com/3m9835rr, dostęp: 10.09.2024.

¹³ W zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw. MS/SN/R/577.

¹⁴ I. Szmelter, *Ewolucja sztuki wraz z koncepcją jej konserwacji – teraz a dawniej* [w:] *Dzieło sztuki a konserwacja. Materiały LII Sesji Naukowej SHS, Kraków 20–22 XI 2003*, red. D. Nowacki, J. Żmudziński, Kraków 2004, s. 47–48.

¹⁵ I. Szmelter, *Blisko do optimum – projektowanie konserwatorskie w trans-dyscyplinarnej współpracy w zachowaniu sztuk wizualnych* [w:] *O współpracy konserwatorów i historyków sztuki. Studia z historii sztuki i konserwacji*, red. J. Daranowska-Łukaszewska, J. Adamowicz, Warszawa–Kraków 2023, s. 32.

¹⁶ Ibidem, s. 34

¹⁷ *Vademecum konserwatora zabytków. Międzynarodowe normy ochrony dziedzictwa kultury*, wybór i oprac. B. Szmygin, Warszawa 2015, s. 111–113.

¹⁸ Por. zdjęcie dokumentacyjne ze strony Muzeum Sztuki w Łodzi: tinyurl.com/2p8bt9ns, dostęp: 30.01.2024.

¹⁹ J. Hanusek, *O polityczności sztuki Jerzego Beresia na tle politycznym* [w:] „Sztuka i Dokumentacja” 2017, nr 16, s. 69.

²⁰ Opis wystawy Jerzego Beresia *Rzeźby z drewna*, która odbyła się 10.06–11.07.2022 w Galerii Dawid Radziszewski, tinyurl.com/4cpv6cjd, dostęp: 11.06.2024.

²¹ E. Meijer, S. Meijer, S. Weerdenburg, *The Examination and Conservation of Thirteen Artworks by Jean Tinguely in the Collection of the Stedelijk Museum Amsterdam*, tinyurl.com/ynrw5dmf, dostęp: 30.08.2024.



3 Jerzy Beres, *Taczki polskie*, lata 60. XX wieku, Kraków (Prądnik).
Fot. z archiwum rodziny Beresiów

Jerzy Beres, *Polish wheelbarrows*, 1960s, Kraków (Prądnik).
Photo: Beres family archive

odgrywała możliwość uruchomienia ich przez odbiorcę. Rodzi to pytanie: jeśli nie ów odbiorca (widz, przechodzień), to kto i dlaczego może je poruszać? Ciekawym przyczynkiem do dyskusji o dochowaniu wierności zamysłowi artysty było uroczyste zapowiadane uruchomienie przez pracownika Muzeum Sztuki w Łodzi eksponowanego tam *Klaskacza*. Odbędzie się to w styczniu 2019 roku, na zakończenie wystawy *Awangarda i państwo*, przygotowanej przez kuratorkę Dorotę Monkiewicz²². Zapewne w zamierzeniu organizatorów było to subtelne podsumowanie założeń wystawy, która wśród wielu innych refleksji budziła i tę, że głos *Klaskacza* jest nadal potrzebny. Przez część odbiorców uruchomienie *Klaskacza* zostało jednak odebrane po prostu jako wyraz wdzięczności, tradycyjne oklaski dla twórców...

Warto tu zauważyć dalszą zmianę w ostatnich czasach – w trakcie wystawy *Beres* w Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, przygotowanej przez kuratorów Jerzego Hanuska, Kamila Kuitkowskiego oraz Natalię Zarzecką, publiczność mogła dotykać niektórych przedmiotów performatywnych i nimi poruszać, co zostało odebrane jako ewenement, duże wydarzenie i wyjście poza utarte schematy²³.

Powyższe działania stają się punktem wyjścia do kolejnego kroku – powrotu przedmiotów performatywnych Jerzego Beresia w plener w postaci replik.

²² Zob. film udostępniony na profilu Muzeum Sztuki w Łodzi na Facebooku: „*Klaskacz*” Beresia klaszcze na zamknięcie „*Awangardy i państwa*”, tinyurl.com/4fudb4ej, dostęp: 30.01.2024.

²³ *Beres* – wystawa czasowa, Cricoteka, tinyurl.com/2bbf3ur9, dostęp: 11.06.2024 (opis wystawy Jerzy Beres, która odbyła się 21.03–8.12.2024 w Cricotece).

Projekt Ekomuzeum Prądnika

Podjęciu wyzwania przywrócenia dzieł Beresia w plener służy projekt Ekomuzeum Prądnika²⁴. Prądnik to północna część Krakowa nad rzeką o takiej samej nazwie, obejmująca dwie krakowskie dzielnice i wiele dawnych wsi. Mieściła się tam pracownia artysty, w której mieszkał i tworzył od 1960 roku do końca życia.

Projekt Ekomuzeum Prądnika zakłada pokazanie lokalnego dziedzictwa przez przybliżenie twórczości Jerzego Beresia i Marii Pinińskiej-Beres z uwzględnieniem analogii między tym, co fundamentalne w tej części Krakowa (pogranicze, polityczność, rola rzeki i żywołów), a twórczością najwybitniejszych artystów związanych z tym fragmentem miasta. Na Ekomuzeum Prądnika złożą się trzy elementy: realizacje plenerowe, wyeksponowanie istniejących miejsc dziedzictwa (w tym piekarni wypiekającej historyczny chleb prądnicki czy dworu konsula) oraz trasa łącząca te dwa typy miejsc, oznaczona w sposób odwołujący się do twórczości Jerzego Beresia i Marii Pinińskiej-Beres.

Jednym z elementów Ekomuzeum Prądnika byłaby plenerowa realizacja wybranych przedmiotów performatywnych Jerzego Beresia. Lokalizacja w pobliżu jego pracowni wprowadza dodatkowe istotne konteksty, takie jak odwołanie do wspomnianych działań samego artysty. W pierwszej kolejności do wykonania replik zaproponowano: *Ping-pong dyplomatyczny*, który miałby być zlokalizowany w pobliżu dworu Konstantego Buszczyńskiego (założyciela polskiego konsulatu w USA), *Klaskacz*, który stanąłby w proponowanym parku przy ulicach Siewnej i Jabłonnej, oraz *Świątynię dumania*, która znalazłaby się w parku przy Krowodrzy Górze.

Miejsc dziedzictwa na Prądniku jest około 100 na obszarze zamieszkanym przez 120 tysięcy osób – potomków dawnych właścicieli pól oraz osoby napływające tam od lat 50. XX wieku do czasów obecnych. Są to mieszkańcy historycznej zabudowy dawnych przedmieść Krakowa, osoby, które zdobyły przydziałowe mieszkanie w PRL, oraz ci, którzy nabyli domy i mieszkania po 1990 roku. Tak zróżnicowane grupy mieszkańców może połączyć twórczość Jerzego Beresia, który nazywał kontakt z człowiekiem podstawą swojej twórczości: „Bezpośredni kontakt z ludźmi-odbiorcami stał się obok niezależności drugą stałą cechą mojej drogi twórczej”²⁵. To pozwala podjąć próbę odtworzenia jego dzieł w proponowanej w projekcie formie. Czy wykonanie replik dzieł Beresia jest całkowicie nowym pomysłem? Nie. Jak mówi Bettina Beres, córka artysty oraz dysponentka jego prac:

Planując *Manifestację romantyczną* Jerzy Beres założył, że będzie odtwarzana. Sam artysta trzy razy powtórzył ten performance, w latach 2000, 2006 i 2011. Podczas ostatniego wykonania wyniknęła sprawa z konserwatorem muzealnym z instytucji, w której zbiorach znajduje się wózek używany do manifestacji. W efekcie wózek pojechał na zastępczych kołach. Po śmierci Jerzego Beresia Oskar Hanusek wykonał kopię wózka oraz objął nadzorem konserwatorskim odtworzenia manifestacji w roku 2014, 2017 oraz zaplanowane na rok 2024, przy okazji wystawy retrospektywnej artysty w Cricotece²⁶.

Zarówno dla Beresia (co widać choćby po decyzji o wykonaniu repliki kół), jak i dla jego spadkobierców ważniejsze od obiektu było dzieło. Dlatego również w ramach Ekomuzeum Prądnika, bez naruszania stanu oryginalnych obiektów, które pozostaną bezpieczne w chroniących je instytucjach, postanowiono stworzyć warunki do interakcji repliki obiektu z odbiorcą, a więc ponownie umożliwić zaistnienie dzieła. Przy zachowaniu maksymalnej wierności z oryginałem istotą odtworzonego obiektu będzie to, co powstanie w bezpośredniej fizycznej konfrontacji odbiorcy z wszystkimi aspektami dzieła: jego ciężarem, dźwiękiem, jaki wydaje, strukturą powierzchni, a przede wszystkim ze skutkami wprowadzenia go w ruch. Ekomuzeum Prądnika pozwoli odpowiednio pokazać obiekty (ich repliki) zgodnie ze współczesną refleksją socjologiczną i muzealniczą.

²⁴ Projekt ten został szerzej omówiony w: Z. Ozaist-Zgodzińska, *Maria Pinińska-Beres i Jerzy Beres na Prądniku w Krakowie. Projekt muzeum rozproszonego „Muzeum Prądnika”* [praca magisterska], Wydział Historyczny Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2023.

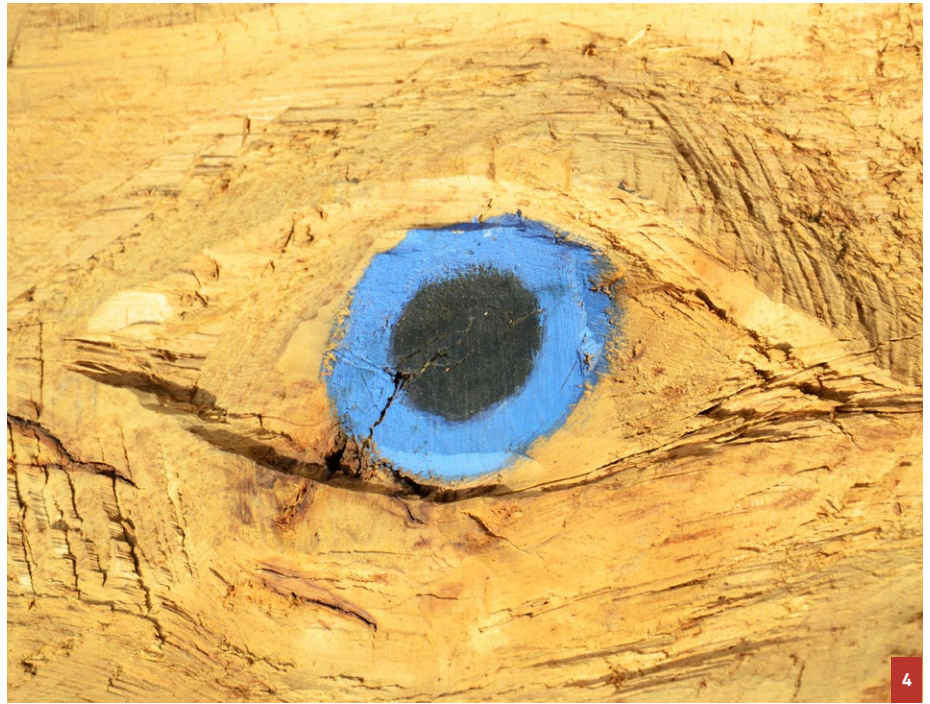
²⁵ J. Beres, *Zwidy, wyrocznie, ołtarze. Szkic autobiograficzny*, Kraków 1991, s. 5.

²⁶ Rozmowa z Bettiną Beres, 11.06.2024.

4

Jerzy Beres, detal rzeźby
Rytuał propagandowy, 1973.
 Fot. O. Hanusek

Jerzy Beres, detail of the sculpture
Propaganda Ritual, 1973.
 Photo: O. Hanusek



Drewno w dziełach Jerzego Beresia

Projekt Ekomuzeum Prądnika prowokuje też do postawienia ważnych pytań formalnych i konserwatorskich. Pytania te są szczególnie istotne w kontekście preferowanego przez artystę materiału – drewna. Jerzy Beres traktował materiał drewniany w specyficzny sposób i konsekwentnie stosował pewne założenia. Przede wszystkim unikał jego nadmiernej obróbki, wykorzystywał raczej naturalne formy gałęzi czy pni. Wykonywał też proste połączenia czopowe i stabilizował je sznurkami, co sprawia, że jego rzeźby mają ekologiczny charakter – choć jest to cecha odczytywana zapewne bardziej przez obecnych aniżeli przez pierwszych odbiorców. Niewątpliwie natomiast okres powstawania tych rzeźb to czas, w którym drewno jest traktowane jako materiał sam w sobie niepostępowy, tradycyjny, a nawet pierwotny, więc jego wybór już był deklaracją twórcy.

Beres przy wykonywaniu swoich dzieł, korzystał z narzędzi ręcznych, jak najprostszych, choć nie chodziło tu o zamierzoną archaizację obróbki. Odrzucał cyzelowanie formy, minimalizując ingerencję w zastany kształt²⁷. W 2002 roku podkreślał, że nie korzysta z piły łańcuchowej²⁸. Nie należy też zapominać, że prostota bywa tu kostiumem, bo w rzeczywistości odbiorca nie może określić jednoznacznie, z czym ma do czynienia. Niektóre części prac Beresia tylko udają, że są mocno połączone czy że mają jakąś funkcję użytkową. W ten sposób twórca, łamiąc konwencję, zmusza do refleksji. Odbiorca ma do czynienia z dziełem, nie z maszyną. Żadne z tych działań nie jest przypadkowe²⁹. Wiele wyjaśniają słowa artysty:

Umieszczenie czystej, czyli nieukształtowanej bryły, w przestrzeni otwiera możliwości dalszego rozwoju rzeźby. Taką właśnie czystą bryłę da się wyczuć w kawałku przyrody, jakim jest np. nieukształtowany przez człowieka pień drzewa czy nieukształtowany przez człowieka kamień. Wymaga to jednak długiego obcowania z tymże kawałkiem przyrody, aby w pewnym momencie umieścić go w przestrzeni dla osiągnięcia konkretnego przesłania³⁰.

²⁷ Por. J. Hanusek, *O polityczności sztuki Jerzego Beresia...*, op. cit., s. 64.

²⁸ J. Beres, *Konkretność rzeźby* [w:] Jerzy Beres. *Rzeźba. Katalog wystawy – Miejska Galeria Sztuki Zakopane, maj–czerwiec 2002*, Zakopane 2002, s. 2.

²⁹ O. Hanusek, K. Świerad, *Kiedy kwadrat znaczy okrąg...*, op. cit., s. 139.

³⁰ J. Beres, *Wstyd. Między podmiotem a przedmiotem*, 2002, s. 216–217.



5 Jerzy Bereś, *Cud*, 1991, sesja na Rynku Głównym w Krakowie. Fot. M. Gardulski
 Jerzy Bereś, *Miracle*, 1991, exhibition on the Main Market Square in Kraków.
 Photo: M. Gardulski

A więc Bereś rozumiał proces tworzenia jako wyszukiwanie istoty rzeczy w napotkanych, już istniejących kształtach i jako słuchanie przekazu materiału. Stąd minimalizowanie obróbki, aby zachować „nieukształtowanie” i w ten sposób oddać głos „czystej bryły”. To ona przemawia, jednak bez decyzji artysty o umieszczeniu w przestrzeni akurat tej bryły w akurat takiej formie jej przekaz nie miałby szansy dotrzeć do innych.

We wskazanych do realizacji w projekcie Ekomuzeum Prądnika przedmiotach performatywnych ich elementy nie są „nieukształtowane przez człowieka”, lecz zostały poddane pewnej obróbce, co sankcjonuje wykonanie repliki. Zastosowana obróbka zgrubna, ze śladami piły ręcznej, z niewygładzoną czy z tylko częściowo ociosaną powierzchnią pozostałą po rozłupaniu, brak warstwy wykończeniowej poza obszarami pokrytymi prostymi napisami i znakami – te cechy charakterystyczne prac Beresia powodują, że trudno jest powstrzymać procesy destrukcyjne wpływające na ich wygląd (il. 4). Powierzchnie pokrywają się kurzem, drewno pod wpływem światła i powietrza zmienia odcień i stopniowo zacierają się różnice kolorystyczne między drewnem obrobionym a nieobrobionym. Z kolei liczne rozczłonkowania narażają dzieło na uszkodzenia (il. 5). Zgrubna forma czasem rodziła też niespodziewane problemy. Rzeźba *Zabawka* (1973; il. 6) jest uznana za zaginioną – została sprzedana do galerii w Mediolanie i zapewne rozmontowana. Po latach najprawdopodobniej w rozczłonkowanych blokach drewna nie rozpoznano dzieła Beresia i tym samym rzeźba została utracona³¹.

³¹ Rozmowa z Jerzym Hanuskim, 5.06.2023.

6 Jerzy Beres, *Zabawka*,
1972–1973, ul. Siemaszki
w Krakowie. Fot. J. Szmuc

Jerzy Beres, *Toy*, 1972–1973,
ul. Siemaszki in Kraków.
Photo: J. Szmuc



Jednocześnie użycie drewna umożliwiło Beresowi stosunkowo łatwe ożywienie swoich prac – od końca lat 60. XX wieku coraz częściej wzbogaca je o elementy ruchome. Dopiero ich uruchomienie daje możliwość pełnego odczytania przekazu (na przykład *Kolaska*, 1968). Ta ruchomość była łatwa do osiągnięcia właśnie dzięki właściwościom drewna, które jest między innymi stosunkowo lekkie, ale wytrzymałe, a ponadto, co nieraz odgrywa tu rolę, ma dobre właściwości akustyczne. Drewno daje się również obrabiać w sposób z jednej strony wyglądający na przypadkowy czy też wycytany z unikatowego kształtu danego kawałka, a z drugiej strony bardzo dokładnie wypełniający przewidzianą dla niego funkcję w całym dziele – na przykład utrzymania stabilności, tak jak w pracy *Wstań* (1988; il. 7).

Tradycyjne przejawy troski o trwałość rzeźb plenerowych w kontekście dzieł Jerzego Beresia

Przy rozważaniu kwestii stałej ekspozycji wspomnianych obiektów (replik) Jerzego Beresia w plenerze, zważywszy na ich formę i sposób opracowania powierzchni, należy się zastanowić nad ich trwałością. Dawni twórcy, fundatorzy czy użytkownicy drewnianych rzeźb plenerowych (którymi były niemal wyłącznie kapliczki i znane od końca XVII wieku ule figuralne) starali się je zabezpieczyć przed oddziaływaniem warunków atmosferycznych. Służyło temu na przykład wykonywanie



7

Jerzy Bereś, *Wstań*, 1991, sesja na Rynku Głównym w Krakowie. Fot. M. Gardulski

Jerzy Bereś, *Rise*, 1991, exhibition on the Main Market Square in Kraków. Photo: M. Gardulski

rzeźb z jednego pnia, dzięki czemu ograniczano liczbę łączów, w których miejscu łatwo mogłyby się tworzyć szczeliny, oraz pozostawianie wytrzymałych nieopracowanych powierzchni pnia, głównie z tyłu rzeźby. Stąd popularna stała się forma kapliczki słupowej z wydrążoną w górnej części wnęką, gdzie umieszczano rzeźbę wykonaną osobno bądź z tego samego pnia. Twórcy kapliczek nakrywali je również różnymi daszkami, które właściwie zrosły się z popularnym wyobrażeniem kapliczki. Daszki te były pokrywane dranicami lub gontem, a czasem obijane blachą (przykładem zachowana w Muzeum Narodowym w Lublinie kapliczka słupowa pochodząca z powiatu lubartowskiego, wykonana przez Jana Olińskiego w 1933 roku – choć tu obicie może być wtórne³²). Owe zabezpieczenia dają pole do rozważań nad współczesnymi realizacjami tradycyjnych tematów, takich jak rzeźba Antoniego Toborowicza w Koszarawie Bystrej, w której zabezpieczenie w formie blaszanych włosów Chrystusa i skrzydeł ptaków staje się integralną częścią zamysłu artysty, a jednocześnie sygnałem, że pragnął on nadać rzeźbie trwałość³³ (il. 8).

Trwałym sposobem zabezpieczenia powierzchni rzeźb było pokrycie ich farbami na bazie naturalnego oleju lnianego. Ma on właściwości hydrofobowe, a jednocześnie pozwala drewnu oddychać – choć gdy zostanie użyty bez pigmentu, może powodować przyciemnianie powierzchni. Kapliczki z drewna, ale bez warstwy wykończeniowej były czymś wyjątkowym. Za przykład może tu posłużyć kapliczka z Krakowa-Podgórze, która według tradycji przyplłynęła Wisłą w 1723 roku³⁴.

³² Numer inwentarzowy E/8062/1/ML. Zob. *Kapliczka*, tinyurl.com/mvspy5tr, dostęp: 30.01.2024.

³³ Dekoracje rzeźbiarskie w pobliskim kościele pokryła polichromią córka artysty. Zob. opis na stronie internetowej artysty: tinyurl.com/p3yymfpc, dostęp: 25.01.2024.

³⁴ L. Dawdziuk, *Kapliczka, która przyplłynęła Wisłą*, 30.11.2006, tinyurl.com/57rvwwnz, dostęp: 25.01.2024.

8

Antoni Toborowicz, kapliczka
w Koszarawie Bystrej, 2024.
Fot. A. Ozaist-Przybyła

Antoni Toborowicz, Roadside
Shrine in Koszarawa Bystra, 2024.
Photo: A. Ozaist-Przybyła



8

Wieszanie kapliczek na pniach, pod osłoną korony drzew, otaczanie ich różnego rodzaju płótkami, sadzenie obok nowej roślinności – to również były działania ukierunkowane z jednej strony na zapewnienie większej trwałości, a z drugiej na wydzielenie kapliczek z otoczenia, oddalenie ich od mającego je nabożnie kontemplować odbiorcy.

Również ule figuralne starano się zabezpieczać, wykonując – podobnie jak w przypadku kapliczek – osobne daszki lub dodając figurom nakrycia głowy. Drewno dobrze konserwował również sam kit pszczeli, którym ul przesycał się w miarę użytkowania³⁵. Wyjątkowe były wyróżniające się polichromiami³⁶ ule figuralne w Dworku, z których część pochodziła z XVIII wieku i były to prawdopodobnie wcześniejsze rzeźby kościelne. Zostały one atrakcją turystyczną już w początkach XX wieku. Ustawiono je wówczas na specjalnej platformie i zabezpieczono zadaniem, co stworzyło dla nich rodzaj galerii. W drugiej połowie XIX wieku ule bywały również coraz częściej malowane gotowymi farbami o intensywnych barwach, łatwiej dostępnymi już także dla wiejskiego nabywcy.

Warto zwrócić uwagę, że w przeciwieństwie do wcześniejszych przykładów powojenne rzeźby plenerowe, powstające (obok innych tworzyw) także z drewna, w czasie rozpowszechnionych w latach 60. XX wieku plenerów rzeźbiarskich, nie były planowane jako obiekty trwałe, o czym można wnioskować po braku jakichkolwiek celowych zabezpieczeń. Ich autorzy, będący

³⁵ I. Tłoczek, *Polskie snycerstwo*, Wrocław 1984, s. 112.

³⁶ Część zachowanych uli pod farbą olejną ma warstwę gruntu kredowo-klejowego, zasadniczo niestosowanego w przypadku rzeźb narażonych na działanie zmiennych warunków atmosferycznych. Może to być dowodem, że pierwotnie były to rzeźby znajdujące się wewnątrz pomieszczeń, zapewne kościelne. Por. opis obiektu na stronie Muzeum Narodowego we Wrocławiu: tinyurl.com/376s3yuf, dostęp: 25.01.2024.

zazwyczaj wykształconymi artystami plastykami, niejednokrotnie sami traktowali je jako obiekty tymczasowe, nie uznawali więc za konieczne poświęcać uwagi ich zabezpieczeniu. Takie rzeźby były pozostawiane jako dekoracja parków czy skwerów, a po jakimś czasie stawały się dziedzictwem szczególnie problematycznym, gdyż – w porównaniu z dziełami wykonanymi z innych materiałów – najszybciej niszczącym. Przykładem może tu być rzeźba Stanisława Kulona, od 1972 roku znajdująca się na skwerze na osiedlu KSM w Kielcach, która po 45 latach od stworzenia wymagała pilnej interwencji konserwatorskiej. Po wykonaniu prac uznano, że nie będzie już eksponowana na wolnym powietrzu³⁷.

W przypadku obiektów, które ze względu na wiek i wykonanie zostają uznane za cenne, współcześnie niejednokrotnie podejmuje się decyzję o przeniesieniu ich do przestrzeni zamkniętych bądź częściowo osłoniętych. W ten sposób zabezpieczono na przykład po konserwacji w 2018 roku ciekawy ul figuralny, przedstawiający prawdopodobnie Świętego Ambrożego, ze zbiorów Muzeum Wsi Radomskiej. Został on wykonany w 1971 roku przez Józefa Kuchcika w Dąbrowie Kozłowskiej i już po kilku latach przekazany muzeum. Przez blisko 30 lat stał na wolnym powietrzu. Obecnie znajduje się on, wraz z innymi drewnianymi figurami, w specjalnych szklanych boksach (każda figura osobno) pod okapem dachu. Umiejscowiony na granicy między plenerem a pomieszczeniem, niedostępny i pozbawiony pierwotnej funkcji zyskał trwałość, ale utracił swoje znaczenie³⁸.

Przy próbie ochrony przez translokację szczególnie w przypadku rzeźb sakralnych pojawia się też pytanie o ich znaczenie dla lokalnej społeczności. Jednym z rozwiązań, nie zawsze akceptowanym (także pod względem jakości estetycznej), jest wykonanie i pozostawienie na miejscu repliki. Tak postąpiono między innymi z kapliczką z Anielowa z 1650 roku³⁹ czy z kapliczką z Krajkowa z 1847 roku, подарowaną Muzeum Narodowemu w Poznaniu, której dotychczasowi właściciele otrzymali replikę z figurą wykonaną przez Romana Czeskiego⁴⁰. Również wspomniane ule figuralne z Dworka, zabezpieczone w trudnych, zwłaszcza dla zabytków Dolnego Śląska, latach powojennych przez Muzeum Narodowe we Wrocławiu i obecnie tam prezentowane, doczekały się upamiętnienia w miejscu ich pierwotnego przechowywania, to jest w Dworku. Wykonana tam galeria figur mających być kopiami oryginalnych uli nie jest jednak dziełem artystycznie udanym, choć zapewne odgrywa jakąś rolę popularyzatorską.

Jak widać, niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z repliką czy z oryginałem, pozostawienie rzeźby z drewna w plenerze zawsze wiąże się z koniecznością bieżącej troski i regularnych zabiegów zabezpieczających, nieraz drobnych wymian, uzupełnień, a czasem wymiany całej substancji. Alternatywą jest zgoda na jej stopniowe unicestwienie.

Problemy ekspozycyjne

Pomysł prezentacji twórczości Jerzego Beresia w warunkach plenerowych rodzi liczne pytania, które pojawiły się już między innymi przy działaniach związanych z *Żywym pomnikiem Areną* we Wrocławiu, gdzie napotkano problemy formalne i prawne. Kto powinien animować, promować i finansować akcję dorocznego malowania korzeni? Kto odpowiada za bezpieczeństwo użytkownika i przebywania w pobliżu dzieła oraz za jego utrzymanie? Kto decyduje, czy obiekt jest już na tyle zużyty, że należy go wymienić? Jak zaznacza córka Jerzego Beresia, Bettina Bereś, wykluczał on eksponowanie uszkodzonej rzeźby, każde uszkodzenie zmienia bowiem precyzyjnie zaplanowane oddziaływanie na odbiorcę⁴¹.

³⁷ lid, *Wiekowa rzeźba znanego artysty opuściła kieleckie osiedle*, 18.11.2016, tinyurl.com/5d37w284, dostęp: 25.01.2024.

³⁸ K. Jendrzejczyk, *Konserwacja ula figuralnego*, tinyurl.com/3c56nhkz, dostęp: 25.01.2024.

³⁹ Zob. opis obiektu na stronie Wirtualne Muzea Małopolski: *Kapliczka słupowa – Chrystus Frasobliwy*, tinyurl.com/57saa8yp, dostęp: 25.01.2024.

⁴⁰ *Nowa kapliczka w Krajkowie*, „Gazeta Mosińsko-Puszczykowska”, 24.11.2023, tinyurl.com/47f8455k, dostęp: 30.01.2024.

⁴¹ O. Hanusek, K. Świerad, *Kiedy kwadrat znaczy okrąg...*, op. cit., s. 145.

Kolejna kwestia to własność ewentualnych replik powstałych jako obiekty fundowane w ramach grantów. Kto zostanie właścicielem obiektu po upływie pięciu lat od zrealizowania projektu – beneficjent grantu, właściciel terenu czy właściciel praw autorskich? Czy należy to precyzować na etapie starania się o grant czy dopiero po upływie czasu wskazanego przez podmiot przyznający dotację? Obecnie są dyskutowane różne rozwiązania tych kwestii. Przede wszystkim jednak należy sobie odpowiedzieć na pytanie, czy charakter dzieł Beresia – wykorzystywanie zastanych kształtów pni, zgrubna obróbka, praktycyzm – pozwala na pewną swobodę w ich ewentualnym powtarzaniu, a jeśli tak, to jak określić granice tej swobody. Czy powinno się za wszelką cenę chronić wykonane repliki czy zawczasu gromadzić, nazwijmy to, części zamiennie i stopniowo dokonywać wymiany? Czy drobny ukłon w stronę przedłużenia funkcjonowania replik i na przykład zabezpieczenie powierzchni drewna naturalnym, ekologicznym i archaicznym woskiem pszczelim byłoby dopuszczalne zdaniem artysty? Na ile i w którą pracę zużycie zostało wpisane przez twórcę? A może warto ustalić czas funkcjonowania repliki, tak by po jego upływie została ona usunięta? Nie postawimy już tych pytań artyście, lecz dysponentami praw do jego dzieł pozostają jego spadkobiercy i to ich nadzór i decyzje są tu kluczowe.

Podsumowanie

Zasygnalizowane w artykule metody postępowania z dawnymi rzeźbami plenerowymi, stosowanie nowych, nieprzewidzianych przez twórców sposobów zabezpieczania czy wykonywanie replik dla obiektów przenoszonych do muzeów oraz dysonans odczuwany w związku z zamknięciem uli czy kapliczek wewnątrz lub na granicy budynków pozwalają spojrzeć szerzej na kwestię współczesnego eksponowania przedmiotów performatywnych Jerzego Beresia. Jak zaznaczono, unieruchomienie przedmiotów performatywnych w muzeum jest ingerencją w przekaz artysty. Sens przedmiotów performatywnych ujawniał się w kontakcie z odbiorcą. Czy nie należałoby więc podążać za ideą, która przyświecała artyście, i zapewnić odbiorcy bezpośredni dostęp do nich? Nie ma już twórcy, który najczęściej osobiście uruchamiał dzieła bądź nadzorował kontakt z nimi. Czy z tego powodu mają one zamilknąć i poddać się muzealnej petryfikacji, w znacznej mierze pozbawione głębi swoich znaczeń? Oznaczałoby to śmierć ważnego aspektu tej sztuki wraz z artystą.

Przy świadomości, że na większość powyższych pytań nie ma jednoznacznej odpowiedzi, tak odważny sposób prezentacji przedmiotów performatywnych Jerzego Beresia, jaki jest planowany w ramach Ekomuzeum Prądnika, wydaje się realizacją zamierzeń artysty – służy wywołaniu refleksji szerokiego grona odbiorców dzięki umożliwieniu im nieskrępowanego muzealnym otoczeniem, szerszego i łatwiejszego (również dla przypadkowych osób) kontaktu ze sztuką za pośrednictwem repliki dzieł. Dotyczy to także kontaktu bezpośredniego po przywróceniu możliwości manipulowania elementami rzeźb, nadal rzadkiej i kontrowersyjnej w przestrzeni muzealnej, naturalnej zaś w przestrzeni publicznej. Zakładając, że Jerzy Beres znał i rozumiał specyfikę drewna jako materiału twórczego, a zarazem próbując na nowo zrozumieć założenia twórcze artysty, uważamy, że należy podjąć próbę wypełnienia misji artysty przez oddanie replik jego obiektów w ręce odbiorców.

Podziękowania

Autorki dziękują Fundacji im. Marii Pinińskiej-Beres i Jerzego Beresia.

mgr Zofia Ozaist-Zgodzińska

Historyczka sztuki i literaturoznawczyni. Zajmuje się edukacją muzealną i popularyzacją nauki. Bada, jak sposób przekazywanie informacji wpływa na odbiorcę kultury w muzeach, w literaturze oraz pamięci zbiorowej. Interesuje się głównie recepcją twórczości kobiet przez kolejne pokolenia. Społeczniczka, autorka projektu Ekomuzeum Prądnika..

Zofia Ozaist-Zgodzińska, MA

Art historian and specialist in the study of literature. She is involved in museum education and the popularization of learning. She researches how the reception of culture in museums, in literature and in collective memory is affected by the way information is communicated. Her main interest in the reception of women's work by subsequent generations. Social activist and author of the Ekomuzeum Prądnik project..

dr Anna Ozaist-Przybyła

Historyk sztuki zajmująca się historią i konserwacją dawnych mebli oraz architektury drewnianej. Jest związana zawodowo z Wydziałem Technologii Drewna SGGW w Warszawie oraz Instytutem Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego.

Anna Ozaist-Przybyła, PhD

Art historian specializing in the history and conservation of antique furniture and wooden architecture. She is professionally affiliated with the Faculty of Wood Technology at the Warsaw University of Life Sciences and the Institute of History of Art at the University of Łódź.

Bibliografia

- Bereś Bettina, *Awangarda między kuchnią a łazienką. Maria Pinińska-Bereś i Jerzy Bereś*, Kraków 2024.
- Bereś Jerzy, *Konkretność rzeźby* [w:] Jerzy Bereś. *Rzeźba. Katalog wystawy – Miejska Galeria Sztuki Zakopane, maj–czerwiec 2002*, Zakopane 2002.
- Bereś Jerzy, *Wstyd. Między podmiotem a przedmiotem*, Kraków 2002.
- Bereś Jerzy, *Zwidy, wyrocznie, ołtarze. Szkic autobiograficzny*, Kraków 1991.
- Bereś – wystawa czasowa, Cricoteka, tinyurl.com/2bbf3ur9, dostęp: 11.06.2024.
- Dawidziuk Lila, *Kapliczka, która przyplłynęła Wisłą*, 30.11.2006, tinyurl.com/57rvwwnz, dostęp: 25.01.2024.
- Galeria Dawid Radziszewski, opis wystawy Jerzego Beresia *Rzeźby z drewna*, która odbyła się 10.06–11.07.2022, tinyurl.com/4cpv6cjd, dostęp: 11.06.2024.
- Hanusek Jerzy, *O polityczności sztuki Jerzego Beresia na tle politycznym*, „Sztuka i Dokumentacja” 2017, nr 16, s. 63–79.
- Hanusek Oskar, Świerad Katarzyna, *Kiedy kwadrat oznacza okrąg. Problematyka ekspozycji rzeźb Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia*, „Sztuka i Dokumentacja” 2017, nr 17, s. 137–151.
- Jerzy Bereś, *Żywy pomnik Arena*, tinyurl.com/yc4s4mb8, dostęp: 11.06.2024.
- Kemp-Welch Klara, *Zrozumieć manifestacje Beresia* [w:] Jerzy Bereś. *Sztuka zgina życie*, Kraków 2007, s. 23–31.
- Konserwacja ula figuralnego*, tinyurl.com/3c56nhkz, dostęp: 25.01.2024.
- Kostołowski Andrzej, *Uwagi o profetyzmie Jerzego Beresia* [tekst wystąpienia na sympozjum dotyczącym życia i twórczości Jerzego Beresia, które odbyło się 7.05.2014 r. na Wydziale Mediacji Sztuki ASP we Wrocławiu], tinyurl.com/5xrv8ezy, dostęp: 30.05.2024.
- lid, *Wiekowa rzeźba znanego artysty opuściła kieleckie osiedle*, 18.11.2016, tinyurl.com/5d37w284, dostęp: 25.01.2024.
- Meijer Esther, Meijer Susanne, Weerdenburg Sandra, *The Examination and Conservation of Thirteen Artworks by Jean Tinguely in the Collection of the Stedelijk Museum Amsterdam*, tinyurl.com/ynrw5dmf, dostęp: 30.08.2024.
- Nowa kapliczka w Krajkowie*, „Gazeta Mosińsko-Puszczykowska”, 24.11.2023, tinyurl.com/47f8455k, dostęp: 30.01.2024.
- Ozaist-Zgodzińska Zofia, *Maria Pinińska-Bereś i Jerzy Bereś na Prądniku w Krakowie. Projekt muzeum rozproszonego „Muzeum Prądnika”* [praca magisterska], Wydział Historyczny Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2023.
- Ozaist-Zgodzińska Zofia, *Znaczenie Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia dla lokalnego dziedzictwa kulturowego. Głos w dyskusji na koncepcję Muzeum Prądnika*, „Muzealnictwo” 2022, nr 63.
- Po pierwsze nie szkodzić. Rozmowa z Iwoną Szmelter, Anną Cecylią Brzóstowicz i Cezarym Michno*, rozmawiała Anna Pajęcka, „Szum” 2024, nr 36, tinyurl.com/3m9835rr, dostęp: 10.09.2024.
- Szmelter Iwona, *Blisko do optimum – projektowanie konserwatorskie w trans-dyscyplinarnej współpracy w zachowaniu sztuk wizualnych* [w:] *O współpracy konserwatorów i historyków sztuki. Studia z historii sztuki i konserwacji*, red. Joanna Daranowska-Łukaszevska, Jarosław Adamowicz, Warszawa–Kraków 2023, s. 23–40.
- Szmelter Iwona, *Ewolucja sztuki wraz z koncepcją jej konserwacji – teraz a dawniej* [w:] *Dzieło sztuki a konserwacja. Materiały LII Sesji Naukowej SHS, Kraków 20–22 XI 2003*, red. Dariusz Nowacki, Jerzy Żmudziński, Kraków 2004, s. 23–52.
- Tłoczek Ignacy, *Polskie snycerstwo*, Wrocław 1984.
- Vademecum konserwatora zabytków. Międzynarodowe normy ochrony dziedzictwa kultury*, wybór i oprac. Bogusław Szmygin, Warszawa 2015, s. 111–113.
- Żywy Róż – odtworzenie performansu Marii Pinińskiej-Bereś*, 28.10.2024, tinyurl.com/34mkye56, dostęp: 6.12.2024.