

Honza Zamojski, „Modernism”




- Autor Honza Zamojski
- Czas powstania 2010
- Czas trwania 11'57”
- Oznaczenie autorskie sygnatura na okładce płyty
- Numer inwentarzowy BS/1008
- Muzeum [Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki](#)
- Dostępność w magazynie
- Tematy [miasto](#), [zaskakujące](#), [sztuka współczesna](#)
- Technika [film wideo](#)
- Materiał [DVD](#)
- Data pozyskania 2012
- Prawa do obiektu Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki. Zakup zrealizowany w ramach zadania „Podzielmy się kolekcją! Rozbudowa Kolekcji Bunkra Sztuki”, dofinansowanego ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
- Prawa do wizerunków cyfrowych © wszystkie prawa zastrzeżone, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki
- Digitalizacja Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki
- Tagi [architektura](#), [miasto](#), [wideo](#), [© wszystkie prawa zastrzeżone](#), [sztuka współczesna](#), [modernizm](#), [budowanie](#), [idea](#), [demiurg](#), [ciastka](#), [wieża](#), [Wirtualna Małopolska](#), [2D](#)

Wideo Honzy Zamojskiego zatytułowane *Modernism* jest próbą krytycznego spojrzenia na zjawisko modernizmu w architekturze. Artysta redukuje idee stojące u podstaw tego nurtu do prostego schematu powtarzalnej czynności oglądanej na ekranie. W wyniku zapętlonego gestu układania okrągłych ciasteczek jedno na drugim powstaje coś na kształt wieży, co w dalekim skojarzeniu przywołuje zmaterializowane założenia architektury modernistycznej, przejawiające się w prostych formach geometrycznych, rezygnacji z dekoracyjności i ornamentu, sprowadzeniu bryły budynku do struktury abstrakcyjnej.

Architektoniczny modernizm w założeniu miał być stylem międzynarodowym, uniwersalną odpowiedzią na potrzeby mieszkańców stęchniczonych miast na całej Ziemi. Stos pochodzących z jednej formy ciasteczek, który systematycznie przyrasta od nowa w filmie Zamojskiego, jest niczym prefabrykowany

moduł powtarzalnych form architektury. Jego wykorzystanie tworzy ironiczny komentarz do ambicji wyznawców idei modernizmu, którzy – kierując się dążeniem do funkcjonalnego zaspokojenia potrzeb człowieka – potraktowali go jako bezosobową jednostkę pozbawioną indywidualnych pragnień i preferencji. Krytykowany aspekt modernistycznego projektu to ten, który w rezultacie doprowadził do zawłaszczenia przestrzeni globalnej poprzez ujednoczenie wizerunków miast i konstytuujących je elementów. Tacy architekci jak Le Corbusier, Hannes Meyer czy Mies van der Rohe byli przekonani o możliwości stworzenia budowli, które spełniałyby oczekiwania różnych grup społecznych. Zamyśl ten spotkał się w późniejszych latach z falą krytyki, bazującej na doświadczeniach konkretnych ludzi skazanych na zamieszkiwanie w przestrzeniach znormalizowanych, nieodpowiadających ich specyficznym potrzebom użytkowym.

W swoim filmie Zamojski wybiera materiał budowlany o tak małej skali jak ciasteczka, sprawiając, że ręka układającej je osoby wygląda na ich tle potężnie. Tworzy w ten sposób aluzję do zdecydowanej czynności architekta, który wciela się w rolę demiurga, decydującego o tym, jak mają wyglądać stworzone przez niego przestrzenie miejskie, których układ i forma determinują nie tylko wygląd miasta, lecz także sposób życia i zachowania jego mieszkańców. Kruchość używanego materiału oglądanego w nagraniu wywołuje jednak uczucie niestabilności powstających konstrukcji. Ostatecznie okazują się one równie nietrwałe jak stworzone przez wiek XX wielkie projekty i otaczające je narracje, które w swoim czasie wydawały się niepodważalne.

Opracowanie: Vera Zalutskaya, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, 
Ten utwór jest dostępny na [licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 3.0 Polska](#).

Honza Zamojski (1981) – artysta sztuk wizualnych, kurator, redaktor i wydawca, pracujący w sposób kompleksowy. Absolwent poznańskiej Akademii Sztuk Pięknych na Wydziale Grafiki. Założyciel wydawnictwa Morava. Laureat wielu nagród i wyróżnień, w tym m.in. stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Visegrad Artist Residency Programme. Za publikację *Jak jsem potkal ďábla* otrzymał w 2011 brązowy medal w konkursie „Najpiękniejsza Książka Świata 2010”, towarzyszącym Międzynarodowym Targom Książki w Lipsku. W tym samym roku został także laureatem Plebiscytu RDK organizowanego przez Program III Polskiego Radia, otrzymując tytuł Kulturyisty Roku. Otrzymał również drugą nagrodę w konkursie „Spojrzenia” organizowanym przez Fundację Deutsche Bank (2011) oraz został nominowany do nagrody Paszport Polityki w kategorii Sztuki Wizualne (2011). Do wybranych wystaw indywidualnych Zamojskiego należą: *Me, Myself and I* (Galeria Leto, Warszawa, 2011), *M D R N B D S M* (Galeria Bunkier Sztuki, Kraków, 2012), *Nowe rysunki, portrety oraz wiersz* (Galeria Arsenał, Białystok, 2012–2013), *Fishing with John* (Galeria Foksal, Warszawa, 2013), *Góra i dół* (razem z Robertem Maciejukiem, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2014), *Four Eggs Theory* (FUTURA, Praga, 2015), *Ghostism* (OSMOS Address, Nowy York, 2016), *A-NA-TO-MY* (BWA Zielona Góra, 2016). Uczestnik takich wystaw zbiorowych, jak: *15th Tallinn Print Triennial* (Tallin, 2011), *Prowizorka* (Galeria Miejska Arsenał, Poznań, 2012), *Book Machine* (Centre Pompidou, Paryż, 2013), *International Triennial of Contemporary Art* (Port Izmir 3, Izmir, 2014), *Dio Horia in Mykonos* (Dio Horia, Mykonos, 2015), *Podróżnicy* (Zachęta, Warszawa, 2016), *Eye on Poland. New Graphic Design from Poland* (Dr. Bhau Daji Lad Mumbai City Museum, Mumbai, 2016), *Miejsce. A Place* (Galeria Foksal, Warszawa, 2016). Mieszka i pracuje w Poznaniu.

Kolekcja specjalnej troski. O opiece konserwatorskiej nad dziełami sztuki współczesnej

Czy sztuce współczesnej potrzebny jest konserwator, skoro jest ona nowa? Dostępność coraz doskonalszych materiałów artystycznych potencjalnie powinna przekładać się na trwałość dzieł sztuki, stopniowo eliminując potrzebę poddawania ich zabiegom konserwacji. Wystarczyłoby wtedy objąć je tak zwaną konserwacją prewencyjną, która polega na zapewnieniu odpowiednich warunków przechowywania i zapobiegania zniszczeniom oraz niepożądanym zmianom. Takie rozumowanie nie do

końca przystaje jednak do dzieł sztuki współczesnej, które tylko w nielicznych przypadkach bazują na niezawodnych technologiach i profesjonalnych materiałach zaopatrzonych w atesty stabilności. Reprezentują one raczej przekrój tego, co aktualnie znajduje się w zasięgu ręki artysty, począwszy od wszelkiego rodzaju tworzyw (niekoniecznie dedykowanych artystycznemu zastosowaniu), przez przedmioty produkowane masowo i najnowsze wynalazki techniki, po materię naturalną, a nawet żywe organizmy. Mineralna substancja fotoluminescencyjna, zestaw kosmetyków, skrypt wirtualnego diagramu czy wypchane zwierzęta – to nieliczne przykłady materii, z jaką pracują współcześni artyści i artystki, a które można odnaleźć w zasobach Galerii Bunkier Sztuki. Zachowanie tych oryginalnych i nierzadko złożonych kompozycji, których przemiany w dalszej perspektywie są trudne do przewidzenia, wymaga od ich opiekunów szczególnej uważności. Ekspertyza materiałoznawcza i poszukiwanie odpowiednich metod konserwacji stwarzają często potrzebę zaangażowania autorów i specjalistów w zakresie użytych środków i technologii.

Dzieła, które powstały wczoraj, przed dekadą czy nawet kilkadziesiąt lat temu, i które wpisują się w artystyczną tendencję do eksperymentu, innowacji i łamania zastanych konwencji sztuki, odbiegają od obiektów sztuki klasycznej w jeszcze większym stopniu niż wskazywałyby na to zagadnienia czysto materiałowe. Niejednokrotnie nie przyjmują one formy przedmiotu. Często też nie są zaprojektowane, aby trwać w niezmiennym materialnym stanie. Współczesne realizacje artystyczne równie dobrze jak za pomocą obiektów wyrażają się za pośrednictwem procesów i zdarzeń, powtarzalnych bądź jednorazowych sytuacji. W takich przypadkach sam pomysł ich utrwalenia i uczynienia z nich części artystycznej kolekcji wydaje się przeczyć naturze tych dzieł, trwale wpisanych w określony moment i miejsce, rozgrywających się w czasie teraźniejszym.

Stworzenie tego rodzaju kolekcji, choć karkołomne, jest jednak inicjowane przez jednostki chcące gromadzić dzieła emblematyczne dla obecnych czasów. Dowodem tego są zbiory [Bunkra Sztuki](#), wśród których nie brakuje przykładów zmiennych instalacji, artystycznych akcji, interwencji, procesów, projektów. Ich utrzymanie, realizowane z dbałością o utrzymanie przejściowego i sytuacyjnego charakteru sztuki, okazuje się wymagające. Wiąże się z przejęciem odpowiedzialności nie tylko za obiekty, lecz również za czynności pozwalające na ich prezentowanie w zgodzie z artystycznym zamysłem, a nawet za realizację artystycznych koncepcji. Opiekun bądź opiekunka tego rodzaju kolekcji musi odpowiedzieć sobie na podstawowe pytanie: czym właściwie są przedmioty znajdujące się w jego/jej gestii – dziełem, jego dokumentacją, pozostałością czy instrukcją wykonania? Oraz, jak – dysponując posiadanymi materiałami – może on/ona zapewnić przetrwanie autentycznego wyrazu dzieła?

Sprawowanie pieczy nad dziełami sztuki współczesnej wykracza daleko poza analizę materiałową, monitorowanie stanu zachowania, zapobieganie zniszczeniu i rekompensowanie ewentualnej straty. W równej mierze co na fizycznym poziomie dzieła koncentruje się ono na zagadnieniach natury koncepcyjnej. Pod lupę konserwatora i konserwatorski trafiają problemy dotyczące statusu, funkcji i wzajemnych relacji, jakie przewidziane są dla materialnych środków wykorzystanych, by urzeczywistnić artystyczne założenie. Czy stanowią one dzieło czy zapis minionej realizacji? Czy są jednostkowym tworem czy jednym z wielu możliwych wcieleń pomysłu? Czy służą biernej kontemplacji czy mają inicjować działania odbiorcy? Czy liczy się ich określony wygląd czy raczej proces uzyskiwany za ich udziałem? Rozpoznanie tych kwestii jest warunkiem tego, aby zapewnić odpowiednią ochronę dzieła. Pozwala określić, co właściwie w danym przypadku oznacza zniszczenie i strata, a także wybrać stosowny moment na podjęcie interwencji konserwatorskiej. Zarysowanie powierzchni rzeźby Maurycego Gomulickiego [Bestia](#), która w plenerze staje się maskotką najmłodszych odbiorców, będzie uszkodzeniem drobnej skali. Podobna rysa na [obrazie Tomasza Barana](#) o jednolitej powierzchni barwnej, będzie już znaczącym uszczerbkiem.

Identyfikacja zniszczenia w przypadku dzieł współczesnych jest mało oczywista. Jak dowodzi przykład innego monochromatycznego obrazu z kolekcji Bunkra Sztuki, to, co mogłoby z pozoru się zniszczeniem wydawać, staje się niekiedy przedmiotem konserwatorskiej troski. Płótno, o którym mowa, stanowi część projektu [Rewitalizacje](#) zrealizowanego przez Wojciecha Gilewicza w Sanoku. Przez kilka tygodni zielony kwadrat z wyciętym centralnie otworem zastępował tam brakujące obramowanie ulicznego kwietnika.

Powstałe w tym czasie skazy i zabrudzenia powierzchni stanowią istotny element dzieła. Są materialnym dowodem wcielenia w życie założeń artystycznego projektu, który polegał na poprawie wizerunku miasta i uzupełnieniu zdewastowanej tkanki miejskiej malarskimi atrapami. Usunięcie czy naprawa defektów byłaby wymazaniem istotnej historii obiektu, udokumentowanej również za pomocą filmu, który może towarzyszyć obrazowi w trakcie jego ekspozycji w galerii.

Naruszenie integralności dzieła tylko w niektórych przypadkach ma związek z uszkodzeniem jego substancji. Równie istotną sprawą jest zapewnienie mu poprawnej formy prezentacji, zgodnej z intencjami autora/autorki. Dlatego też znaczną część uwagi opiekunów i opiekunek sztuki współczesnej zajmuje problem pozyskiwania informacji o wzajemnych relacjach – przestrzennych i ideowych – pomiędzy elementami dzieła. W projektach artystycznych złożonych z wielu komponentów łatwo może dojść do ich opacznych zestawień. By temu zapobiegać, nie wystarczy dysponować wszystkimi niezbędnymi składnikami dzieła – niezbędna jest również instrukcja ich wykorzystania.

W zbiorach Bunkra Sztuki jednym z bardziej skomplikowanych przypadków jest praca Grupy Strupek [Rakieta](#), zrealizowana pierwotnie jako spektakl artystyczny, a przekazana do kolekcji w formie bogatego zestawu materiałów, na który składają się szkice koncepcyjne, scenariusz, kostiumy, rekwizyty i dokumentacja fotograficzna. Ich aspekt użytkowy umożliwia dość swobodne powtarzanie przebiegu przedstawienia. Przy okazji bardziej statycznych pokazów uwidacznia się natomiast estetyczny wymiar artefaktów – praca przyjmuje wówczas formę instalacji, której kształt w zarysie określają wytyczne autorów.

W dwojakiej formie może zaistnieć również praca Jana Hoeffta [+48 XX XXX XXXX](#), będąca zarazem interwencją artystyczną w przestrzeni publicznej i jej przewrotną, na wpół fikcyjną dokumentacją. Galeria na stałe dysponuje wyłącznie elementami niezbędnymi do zaprezentowania drugiej z wymienionych wersji, które są kompilowane w ustaloną kompozycję na potrzeby każdej wystawy. Plenerowa postać pracy, której kilkumiesięczny pokaz na krakowskich Błoniach miał dotychczas miejsce jednokrotnie, zachowana jest wyłącznie w formie projektowej. Jest ona podstawą do przywrócenia pracy w tym samym kształcie – fabrycznie wyprodukowanej stalowej barierki z przewieszonym przez nią dzianinowym szalikiem z numerem telefonu. Szalik wykonuje się z założenia w wielu egzemplarzach, pozwalających na regularne uzupełnianie tego chętnie przywłaszczanego elementu pracy. Odtworzenie dzieła wymaga również uruchomienia infolinii, którą wskazuje napis na szaliku, a która inicjuje artystyczną intrygę zaplanowaną przez autora.

Przywołane przykłady zaznaczają wrażliwy obszar sztuki współczesnej. Istotnym elementem sprawowania pieczy nad dziełami jest bowiem samo ich pokazywanie. Bywa ono czynnością bardziej skomplikowaną niż wyjęcie obiektu z magazynu, by zawiesić go na ścianie lub ustawić na postumencie. Wystawa staje się często jedyną okazją pozwalającą zobaczyć dzieło w całości, ale też momentem, w którym najłatwiej o jego wypaczenie. Wiele projektów artystycznych stwarza potrzebę poskładania fizycznie niepołączonych ze sobą fragmentów, a nawet wykonania pewnych części zupełnie od nowa. Do opiekunów i opiekunek kolekcji należy nadzór nad poprawnym przebiegiem tych działań, a także decyzja o ewentualnym zniszczeniu dzieła po zakończonej ekspozycji. Dotyczy to przede wszystkim obiektów wielkogabarytowych, łatwych do odtworzenia i – tak jak w przypadku pracy Hoeffta – nie wymagających uczestnictwa autorów przy kolejnych odsłonach pracy. Ich ponowne wyprodukowanie może okazać się bardziej roztropnym rozwiązaniem niż długotrwałe zapewnienie im odpowiednich warunków przechowywania.

Ta specyfika dzieł współczesnych powoduje, że podstawą i integralną częścią ochrony zasobów staje się skrupulatnie i metodycznie prowadzona dokumentacja. Z pomocą przychodzą też nowe techniki tworzenia wizualnych odwzorowań, w tym digitalizacja. Pozwalają one ze znakomitą precyzją i w pełnym przestrzennym wymiarze utrwalić fizyczne parametry dzieła. Ich użyteczność okazuje się nieoceniona w przypadku takich prac jak instalacja Valtki Horvat [Balance Beam # 0715](#). W przypadku każdego pokazu wymaga ona dokładnego odtworzenia konfiguracji przedmiotów rozstawionych na drewnianej belce rozciągającej się pomiędzy dwoma krzesłami. Żadne narzędzie techniczne nie jest

jednak w stanie oddać sensu powtarzania tej czynności. Polega ona bowiem na odszukaniu tytułowej równowagi w procesie układania kolejnych obłych i kulistych kształtów w odpowiedniej kolejności.

Dokumentacje, od których niejednokrotnie zależy możliwość zachowania projektów artystycznych, rzadko przypominają techniczną instrukcję, zawierającą spis prostych zadań do wykonania. Zdarza się (jak ma to miejsce w opisanym powyżej przypadku), że wprowadzają wymóg odegrania istotnych dla dzieła twórczych aktywności, w których zawarta jest pewna doza przypadku. Czasem pozostawiają też spory margines dowolności, zakładając potrzebę dostosowania pracy do danego miejsca i okoliczności. Przedmiotem ochrony staje się tu element swobody i elastyczności wpisany w artystyczny projekt. Jego utrwalenie za pomocą fotografii, filmu czy trójwymiarowej wizualizacji może prowadzić do nadmiernego przywiązania się do pojedynczego wizerunku dzieła. Sytuacji tej nie dopuszczają zaś takie prace jak Rakieta Grupy Strupek czy nawet formalnie prosta instalacja Tomasza Dobiszewskiego z cyklu Anegdoty. Ta ostatnia składa się z fotografii z przedstawieniem pustyni oraz cienia obserwującej ją postaci, który usypywany z piasku na podłodze (celowo bez użycia szablonu) za każdym razem wygląda nieco inaczej.

Nierzadkie są również dzieła, które wymykają się możliwości rejestracji. Do takich przypadków należą projekty nieustannie rozwijające się w czasie, czego przykładem może być druga z prac Wojciecha Gilewicza znajdujących się pod opieką Bunkra Sztuki. [Obrazy 2002](#) – to proces malarski realizowany na jedenastu podobrazach. Toczy się on dzięki zobowiązaniu się galerii do przemalowywania ich przynajmniej dwukrotnie każdego roku według przekazanych przez artystę wytycznych. Obrazy te same stają się własną dokumentacją, gromadząc na powierzchni kolejne warstwy malarskie. Główną troską o prawidłowe zachowanie dzieła jest zaś regularna kontynuacja malarskiej czynności.

Kolekcja sztuki współczesnej okazuje się pracochłonnym projektem. Opieka nad dziełami, które gromadzi się nie w formie obiektów, lecz zmiennych instalacji, interwencji i dziejących się akcji, nie ogranicza się do wyeliminowania fizycznych zagrożeń i przeciwdziałania niebezpiecznym incydentom. Przeradza się raczej w działanie ustawiczne, nierozzerwalnie połączone z programem publicznego udostępniania dzieł sztuki. Bez zaangażowania aktywnie i świadomie prowadzonej kurateli znaczna część tego rodzaju kolekcji byłaby jedynie martwym i dość kuriozalnym zbiorem złożonym z instrukcji, dokumentacji, rekwizytów i reliktywów, z którego niełatwo wyłuskać pojedyncze dzieła w ich pełnej okazałości. Pozbawione opieki dzieła tego rodzaju po prostu nie istnieją.

Opracowanie: Kinga Olesiejuk, 

Ten utwór jest dostępny na [licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 3.0 Polska](#).

Zobacz wszystkie obiekty z kolekcji [Galerii Bunkier Sztuki dostępne na WMM](#).

Zobacz wszystkie obiekty z kolekcji [Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAM dostępne na WMM](#).

Wartość dodana – wartość odjęta

1.

Kiedy sztuka współczesna jest dobra, a kiedy zła? Jak to ocenić i kto może takiej oceny dokonać? A także, czy ludzie niebędący znawcami mogą się o niej wypowiadać, skoro nieraz ciśnie im się na usta „to wcale nie jest sztuka!”? Znane są przypadki zniszczenia cennych dzieł, których nie rozpoznano w odpowiednim momencie jako sztuki. Przykładem – historia o tym, jak pewna sprzątaczką w niemieckim muzeum zdrapała osad z pojemnika na wodę, niszcząc w ten sposób wartą osiemset tysięcy euro rzeźbę Martina Kippenbergera. Podobne sytuacje zdarzają się właściwie notorycznie, i to w tak renomowanych

instytucjach, jak Tate Britain, czy tak uznanym artystom, jak Joseph Beuys.

Problem z definiowaniem i wartościowaniem sztuki współczesnej trwa nie od dzisiaj. Na całym świecie narzeka się na jej niezrozumiałość, prawdziwą lub domniemaną elitarność oraz cynizm. Wskazuje się na brak kryteriów i wiarygodnych, uznawanych przez większość prawdziwych lub tylko potencjalnych odbiorców, narzędzi do weryfikacji rozchybotanych sądów na tematy artystyczne, słowem – na powszechny relatywizm. W Polsce winę za ten stan rzeczy często zrzuca się na publiczność. Przeciętny Polak nie czyta i nie chodzi ani do muzeum, ani do teatru. Jego awersja do kultury wynikać ma z niedostatku wrażliwości estetycznej, a za to z kolei odpowiadać mają oczywiście przestarzałe i przeładowane treściami programowymi szkoły. Relacjonuję tutaj odruchowy tok myślenia polskich intelektualistów. W ostatnich latach przyczyn tej awersji zaczęto poszukiwać jednak głębiej i upatrywać ich w strukturze społecznej, z utrwaloną w niej pamięcią biedy, pochodzeniem większości Polaków ze wsi i z długim trwaniem sposobów myślenia ukształtowanych jeszcze w feudalizmie.

Nie zapominajmy jednak, że niskie uczestnictwo w kulturze a kłopoty sztuki współczesnej z własną tożsamością to dwa, oddzielne problemy, w pewnych momentach nakładające się na siebie. Problem z oceną sztuki istnieje i nic na to nie wskazuje, by miał zniknąć. Od kilkudziesięciu lat recenzenci regularnie obwieszczają śmierć poszczególnych jej dyscyplin. Docieraliśmy więc do kresu malarstwa, rysunku, rzeźby, performance'u, plakatu – i tak dalej, i to niejednokrotnie. Wydarzył się także koniec instytucji sztuki, przynajmniej w takiej formie, w jakiej je znaleźliśmy (od początków nowoczesności). Jean Clair w szeroko czytany eseju opisywał koniec muzeów w tradycyjnym rozumieniu tego słowa, które abdykowały na rzecz instytucji poświęconych rozrywce^[1], a wcześniej Arthur Danto propagował ideę końca sztuki^[2], który wyznaczyć miała wystawa pudełek proszku Brillo Andy'ego Warhola w latach 60. XX wieku.

2.

Humanisci czujnie obserwują impas, lecz ich zabiegi przypominają trud Syzyfa. Intencją zarazem diagnostyczną i zaradczą obdarzone było XI Seminarium Metodologiczne Historyków Sztuki, które odbyło się w 1986 roku w Nieborowie. Uczestnicy zgadzali się, że zapanował kryzys. Mieczysław Porębski zauważał „trzy zbieżne szlaki syndromu zagrażającego fundamentalnej wartości dzieła”^[3]. Były to: tekstualizacja, muzealizacja i konceptualizacja, odzierające sztukę z jej naczelnej wartości – konkretnego, niepowtarzalnego istnienia. Maria Poprzęcka domagała się miejsca „dla artystycznych niepowodzeń, twórczych porażek, analiz dzieł nieudanych”^[4], czyli rzetelnego wartościowania negatywnego, którego także w naszych czasach brakuje. Elżbieta Wolicka próbowała zarysować wizję nowego porządku wydawania ocen, który opierałby się na „intuicji komplementarności wartości opozycyjnych, ale nie sprzecznych, na wycuciu dopełniania się, a nie wykluczania kryteriów i skal ocen kulturowych”^[5]. Autorka do pewnego stopnia uwzględniła przemiany cywilizacyjne, ściśle związane ze zmierzchem modernistycznej formacji kulturowej i narodzinami tego, co za Zygmunt Baumanem nazywamy płynną nowoczesnością^[6]. Nie przewidziała jednak mocy i nieuchronności zmian, stąd dokonała raczej eleganckiego uniku wobec trapiących współczesną kulturę problemów. Warto jednak zwrócić uwagę na pojęcie intuicji, które przywołała, a którego intelektualiści zaczną wkrótce używać jako podstawowego źródła sądów o sztuce.

Tego rodzaju diagnozy, których *notabene* wypowiedziano o wiele więcej, w różnych miejscach i także w czasie nam bliższym, kontrastują z ożywionym pulsem świata sztuki^[7]. Globalny obieg sztuki chyba pierwszy raz w swojej niezbyt długiej historii ma się tak dobrze. Czy zatem pesymistycznie nastawieni humaniści mówią o tych samych dziełach, które przez ostatnich kilkanaście lat święciły tryumfy na gigantycznych wystawach rozsianych po całym świecie, od Wenecji, przez São Paulo, Hawanę, Gwangju, Moskwę, po Stambuł, Dakar, Sharjah i Porto Alegre? Na cieszących się olbrzymią popularnością targach sztuki, od Bazylei, poprzez Singapur, po Madryt i Miami? Na rosnących jak grzyby po deszczu galeriach komercyjnych? Kontrast pomiędzy diagnozą a rzeczywistością jest bowiem

krzyczący.

Zatrzymajmy się na chwilę przy międzynarodowych biennale sztuk. Pokazują one, jaki użytek czyni się we współczesnym świecie ze sztuki, jakich wartości się w niej poszukuje. Choć pierwsze z nich, Biennale w Wenecji, powstało ponad sto lat temu, w 1895 roku, a inne ważne wydarzenia tego typu ujrzały światło dzienne około połowy XX wieku (São Paulo, Sydney), to jednak prawdziwy *boom* na te gigantyczne przedsięwzięcia nastąpił w latach 80., by eksplodować na przełomie zeszłego i obecnego stulecia. Według szacunków prowadzonych przez wyspecjalizowaną organizację – The Biennial Foundation – ich liczba przekroczyła już dwieście i ciągle rośnie.

Te efektowne festiwale sztuki pełnią w życiu miasta lub regionu je organizującego rolę wieloraką: symboliczną, wizerunkową, rynkową i społeczną. Przyczyna ich popularności nie sprowadza się do samej sztuki, która jest pretekstem. Miasta wykorzystują sztukę do własnych celów: by świadczyła o ich otwartości i światowości, podnosiła pozycję w zglobalizowanym świecie. Biennale służą zarazem społecznościom lokalnym, wyrażając ich aspiracje i ofiarowując im poczucie dumy oraz przynależności. W tym duchu wyrażał się niemiecki krytyk i kurator Peter Weibel, przestrzegając, żeby nie dostrzegać wyłącznie upolitycznienia biennale oraz instrumentalnego ich traktowania przez władze, bowiem oferują one publiczności „przestrzeń na krytyczne spotkanie z politycznymi i społecznymi problemami, dla których często nie ma miejsca w istniejących instytucjach”^[8].

Wokół biennale pojawili się wyspecjalizowani pracownicy, gotowi do działania w każdym miejscu na globie. Artyści produkują dzieła o wymowie i formach idealnie dopasowanych do formatu tych, najczęściej efektownych, a zarazem zaangażowanych społecznie, ekspozycji. Wąska grupa kuratorów przemieszcza się z miejsca na miejsce po całym świecie, bo zatrudnienie do stworzenia biennale kogoś o znanym nazwisku zmniejsza ryzyko porażki i zwiększa szansę na zwrot zainwestowanych funduszy. Najjaśniejszą gwiazdą świecił w tym gronie Szwajcar, Hans-Ulrich Obrist, zapraszany do tylu miejsc, że prawdopodobnie sam tracił już orientację, gdzie przebywał w danym momencie. Sztuka współczesna oferuje artystycznym celebrytom pokroju Obrista podróże, dobre jedzenie, imprezy – oraz sławę, pieniądze i władzę.

W ramach modelu biennale sztuka staje się narzędziem miejskiego marketingu, trybikiem przemysłu spędzania wolnego czasu, okazją do kształtowania właściwego stylu życia. Jest narzędziem budowania medialnych karier. Czasami zdarza się, że krytykuje hegemonię zachodniego podejścia do organizacji takich imprez, odzywa się głosem wykluczonych, daje okazję do zdobycia prestiżu przez niewielkie państwa, zapoznane wspólnoty etniczne i polityczne.

3.

Skoro sztuka spełnia tak wiele różnorodnych potrzeb współczesnego świata, to dlaczego intelektualiści mówią o jej kryzysie? Z tego powodu, że przykładają oni nieadekwatne miary do artystycznej produkcji dzisiejszych czasów. Stałe, twarde kryteria odnoszą do tego, co zmienne, kontekstualne, relatywne. Sztuka w starym rozumieniu albo się nieustannie doskonali, poszukuje nowości i perfekcyjnego utożsamienia z medium, albo dąży do transcendencji, wpisując się w jakiś system duchowości.

Poszukiwanie fundamentalnej wartości sztuki to wyraz nostalgii za klasycznym wzorcem, który jako jedyny miał jasno określone cechy i był powszechnie uznawany. Ten wzorec nie przystaje do dzisiejszej epoki. Sitodrukowe odbitki Andy Warhola, powielające pospolite zdjęcia z gazet, piłki do koszykówki zatopione w akwariach Jeffa Koonsa i tysiące innych dzieł, nie posiadają aury niepowtarzalności, nie dopatrzymy się w nich też maestrii wykonania. Pokazują nam charyzmę artysty, magię jego nazwiska, jego wizerunek, słowem – rynkową markę, jaką udało mu się stworzyć. Tak samo obowiązujący jeszcze w szkołach artystycznych podział sztuki na dyscypliny nie ma większego sensu w czasach, gdy artystki, takie jak Paulina Ołowska, mogą wystawiać obiekty ceramiczne, tkaniny,

kostiumy, nie będąc ich wykonawczyniami. Co więcej, artystka wystawia także prace innych autorów (neony, rzeźby ogrodowe), kopie cudzych realizacji, otwiera kawiarnię, tworzy kabaretowe przedstawienia. Inni artyści, jak Oskar Dawicki, mogą tworzyć wystawy malarstwa, nie dotknąwszy nawet pędzla, zatrudniając podwykonawców.

Nie ma jednej obowiązującej definicji sztuki ani definicji dzieła. Od momentu pamiętnego gestu Marcela Duchampa z początku XX wieku, który potraktował jako dzieło sztuki koło rowerowe na stołku, suszarkę na butelki i pisuar, władzę nazywania rzeczy sztuką zyskał artysta. Kilkadziesiąt lat później, w drugiej połowie stulecia, punkt ciężkości znalazł się w środowisku: artefakt, który został zaakceptowany przez świat sztuki, stawał się dziełem. Rozważania Arthura Danto na temat *artworldu* twórczo rozwinął filozof George Dickie, proponując teorię, w myśl której sztuką jest to, co zaakceptują i wystawiają instytucje. W ciągu ostatnich stu lat, równoległe do przemian cywilizacyjnych, dokonało się radykalne odejście od esencji dzieła. Dzisiaj definiujemy je poprzez otoczenie, kontekst użytkowy, funkcjonalny, historyczny... Nowy status sztuki rozważali także i polscy teoretycy. Jerzy Ludwiński stworzył wizję „epoki błękitu”, która miała stanowić ostateczny cel awangardowych przemian, zakładający rozpuszczenie się sztuki w rzeczywistości, a także utopię powszechnej i błyskawicznej komunikacji międzyludzkiej^[9]. Świdziński z kolei stworzył mniej wizyjną, a bardziej pragmatyczną teorię sztuki kontekstualnej, zainspirowaną polskim doświadczeniem życia w izolacji za żelazną kurtyną^[10].

Teorie teoriami, ale funkcjonowanie świata sztuki najpełniej regulują zasady rynkowe w szerokim rozumieniu tego słowa. Można wprawdzie powiedzieć, że istnieje sztuka publiczna, partycypacyjna, relacyjna, krytyczna czy społecznie zorientowana – czyli takie jej rodzaje, które na pierwszy rzut oka nie podlegają urynkowieniu. One jednak także są kupowane, najczęściej przez państwo czy inne organy władzy przyznające granty na realizacje i tym samym kierujące artystów ideowo w pożądaną przez grantodawcę stronę. Co do właściwego rynku sztuki, z żyjących artystów największym uznaniem cieszą się ci, którzy odnieśli sukces na Zachodzie i w Polsce raczej nie sprzedają z powodu wysokich cen swoich prac. Sukces uwiarygodnił ich w oczach lokalnego środowiska, czyniąc ich dzieła pożądanymi na wystawach w tutejszych galeriach czy muzeach. Znajdują się wśród nich Wilhelm Sasnal, Paulina Ołowska czy żyjący od lat w Ameryce Piotr Uklański. Nie zawsze zresztą wartość rynkowa przekłada się na wartość artystyczną: wybory inwestujących w sztukę niekoniecznie pokrywają się z gustem profesjonalistów, na co przykładów jest aż nadto. Pierwsze z brzegu to dzieła Franciszka Starowieyskiego czy późne prace Edwarda Dwurnika.

Sytuacja w Polsce jest peryferyjnym odpryskiem sytuacji globalnej. Do niej zaś odnoszą się gorzkie słowa cytowanego już Petera Weibela: „[...] współczesny system sztuki działa jak giełda. Dawni kolekcjonerzy zostali spekulantami. Kupują dzieła sztuki [...] za dobrą cenę i liczą na szybką sprzedaż za cenę znacznie wyższą. Niewielu artystów i dzieł jest w stanie podążać za tymi regułami kapitału. Stąd 90 procent globalnej produkcji artystycznej jest odpadem z punktu widzenia rynku, jego podwykonawców i dostawców, jak muzea, galerie i prywatni kolekcjonerzy. Wszystkie nowe muzea budowane przez właścicieli luksusowych marek, takich jak: Prada i Gucci (François Pinault) oraz LVMH (Bernard Arnault), pokazują, że pewien rodzaj sztuki stał się strukturalnie i systemowo częścią przemysłu dóbr luksusowych i branży finansowej”^[11]. U nas, w mniejszym co prawda zakresie, ale także można obserwować podobne procesy. Widać je chociażby w przypadku działalności Grażyny Kulczyk jako mecenaski wydarzeń kulturalnych w poznańskim Starym Browarze i jej staraniach o utworzenie muzeum, które miałyby pomieścić zgromadzoną przez nią kolekcję sztuki. Po upadku negocjacji z miastami Poznań i Warszawa milionerka realizuje ideę muzeum w szwajcarskim Susch.

4.

Na pytanie, jak oceniać sztukę współczesną, odpowiedzi nie dostarczy nam krytyka artystyczna. Jak wskazuje specjalizujący się w analizach dzisiejszego piśmiennictwa o sztuce James Elkins, tekstów krytycznych powstaje w chwili obecnej więcej niż kiedykolwiek, jednak nie mają one żadnego wpływu

na kształtowanie opinii o dziele[12]. Publikacje są tylko dodatkiem do portfolio artystów, których komercyjne galerie starają się sprzedać jak najkorzystniej. Dlatego mamy dzisiaj do czynienia z „krytyką-widmo”. Sądy, opinie, analizy stały się rodzajem teatryku, odgrywanego, bo tak wypada, ale przy pustej widowni.

W barwnej historii krytyki zaznaczmy te momenty, kiedy szczególnie wyraziście rysowały się próby wprowadzenia pewnych rodzajów czy też nawet systemów wartościowania. W czasie baroku zaczęły się zatem rodzić pierwsze nowożytne akademie („wolne stowarzyszenia artystów pod protektoratem władcy” – jak pisała Maria Poprzęcka[13]): we Florencji, Rzymie, Bolonii i w Paryżu. Ta ostatnia – Académie Royale de Peinture et de Sculpture, otwarta w 1648 roku, dała początek nie tylko nowemu systemowi kształcenia, ale i – właśnie – krytyce. Teoretyczna i organizacyjna działalność XVII- i XVIII-wiecznych myślicieli, związanych z Akademią, takich jak: Charles LeBrun, Charles Perrault czy Roger de Piles, wprowadziła obowiązujące siatki pojęć, przy pomocy których analizowano sztukę. Panowało przekonanie, że sztuka jest dziełem rozumu i należy ją oceniać ze względu na odpowiednio dobrany i potraktowany temat, nie zaś za umiejętność wywołania emocji. Z takich właśnie założeń płynęło przekonanie, że sztuki można się nauczyć i że racjonalne, powszechnie obowiązujące, niezmiennie zasady nią rządzące dają możliwość obiektywnej oceny dzieła. W XVII- i XVIII-wiecznych akademiach prym wiodła teoria, dopiero za nią kroczyła praktyka. Mnożyły się „tablice przepisów”, dotyczące rysunku, proporcji ludzkiej postaci, ekspresji, kolorów. Owocem takiej kodyfikacji stały się cenzurki wystawione malarzom przez Rogera de Piles. Jego *Balance des Peintres* operowała czterema kryteriami (kompozycja, rysunek, koloryt, ekspresja), w ramach których można było przyznawać punkty w skali od 1 do 20. Oceny samego de Pilesa zadziwiają współczesnego widza, za ekspresję bowiem wystawił Rafaelowi ocenę 18 punktów, Caravaggio zaś nie otrzymał ani jednego[14].

Powstanie akademii wyznaczyło początki krytyki artystycznej. Pierwsze jej próby, autorstwa Étienne’a La Font de Saint Yenne z 1748 roku, wywołały ostry sprzeciw artystów, którzy wyrażali oburzenie, że ktoś spoza akademii mógł oceniać sztukę. Przyczyną hałasu była oczywiście obrona własnych interesów. Terminu „krytyka sztuki” najwcześniej użył jednak nie francuski autor, a angielski malarz i pisarz Jonathan Richardson. W książce *An Essay on the Whole Art of Criticism* z 1719 roku wprowadził ścisłe kategorie do przeprowadzania oceny malarstwa. W zaprojektowanej przez niego tabeli można było wstawiać punkty od 0 do 18, m.in. za inwencję, kompozycję, rysunek i kolor. Celem było stworzenie systemu bezstronnego oceniania, który byłby dostępny dla każdego.

W ciągu XIX wieku pisanie o sztuce rosło w siłę. Głośny przypadek krytyka Johna Ruskina, który przegrał w procesie z malarzem Jamesem Whistlerem po tym, jak zarzucił mu oszukiwanie publiczności, pokazuje, jak mocno liczone się ze słowami recenzentów, które mogły zrujnować karierę artysty i ukroczyć jego zarobki. Jeszcze w 1829 roku Eugène Delacroix opublikował zjadliwy artykuł *O krytykach*, w którym zarzucał im chęć sprawowania władzy nad artystami: „Ci czujni żandarmi istnieją po to, aby was, publiczność, pouczać, jak powinniście odczuwać przyjemność, aby was... [twórców] wysyłać na scenę przy pomocy sznurków, których końce trzymają oni...”[15].

Ani Whistler, ani Delacroix nie zdołali jednak zahamować toczących się procesów. Momentem największej świetności krytyki była bez wątpienia połowa XX wieku, kiedy to nie ograniczano się do analiz, lecz dyktowano sztuce, jakie kształty i znaczenia ma przybierać. Swój wzlot zawdzięczała trzem autorom, a byli to: Clement Greenberg, Harold Rosenberg i Lawrence Alloway. Jednak już pod koniec XX wieku zaznaczył się schyłek jej potęgi. Adrian Searle radził wtedy na łamach brytyjskiego „Guardiana” adeptom krytyki: „Możesz być tak kreatywny i tak złośliwy, tak poważny i tak zabawny, jak wymaga od ciebie nastrój i sytuacja...”[16]. Współczesna krytyka, przynajmniej deklaracyjnie, nie bazuje na określonej siatce pojęć i weryfikowalnych kryteriach. Autor, utrzymując jednak, że kształt tekstów zależy wyłącznie od jego własnego nastroju, ukrywa rzeczywiste wymagania stawiane publikowanym wypowiedziom (atrakcyjność, przystępność, adresowanie do emocji, spełnianie warunków reklamodawcy itp.).

5.

W jednym z tekstów Dorota Jarecka zadała pytanie: „Kto i jak decyduje o tym, że coś jest dziełem sztuki?” [17]. Natychmiast sobie odpowiedziała: „decyduje grupa złożona z szefów następujących instytucji: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Fundacji Galerii Foksal, Rastra, Zachęty i Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, moca-u w Krakowie, Muzeum Sztuki w Łodzi, plus Anda Rottenberg”. W następnym akapicie kontynuowała wyliczankę: „Za granicą są to odpowiednio: Hans-Ulrich Obrist, Adam Szymczyk, Okwui Enwezor, Massimiliano Gioni, Klaus Biesenbach [...] oraz szefowie targów Frieze w Londynie [...]. Co jakiś czas w gazetach pojawiają się artykuły, które demaskują tę szajkę, ale niepotrzebnie, bo i tak wszyscy już dawno o niej wiedzą”. W tekście tym zawarte zostało napięcie, spowodowane przez fakt, że autorka stawia niezwykle istotne pytanie i sobie z niego żartuje. Ironicznie nawiązując do instytucjonalnej teorii sztuki (w tej wersji, która mówi, że dziś instytucjami stali się ludzie) oraz do pojawiających się od czasu do czasu w mediach rzekomo demaskatorskich tekstów odkrywających „mafię”, która rządzi sztuką, twierdzi, że określanie czegoś dziełem sztuki wynika z samego tego dzieła. Powracając do esencjonalnego rozumienia dzieła, autorka nie niweluje napięcia zawartego w początkowym pytaniu. Jak bowiem wyczuć istnienie artystycznej esencji? Kto ma do tego kompetencje? W tekście wyczuwa się unik: ironiczna odpowiedź autorki na zadane przez nią samą pytanie pozostaje prawdziwa niezależnie od tego, czy Jarecka sobie z niego pokpiwa, czy nie. Tak, o statusie dzieła decyduje wąska grupa ludzi, którzy znajdują się na szczycie hierarchii *artworldu*, tak, ci ludzie są instytucjami – zdaje się mówić tekst Jareckiej – ale musimy się z tym pogodzić, bo tak zbudowany jest świat sztuki. Nie zwracajmy sobie głowy kwestią władzy i mówmy o wartościach.

W odpowiedzi na pytanie o kryteria oceny dobrej i złej sztuki, Anda Rottenberg przyznała: „Nie mam poczucia, że mogę to obiektywnie stwierdzić. Mogę jedynie powiedzieć, że na coś reaguję lub nie reaguję. Jedne rzeczy mają dla mnie moc perswazyjną i mnie wciągają, inne nie [...] posługuję się sumą intuicyjnych przeświadczeń popartych wieloletnim obcowaniem z dziełami” [18]. Tak wygląda sytuacja z punktu widzenia osoby zaliczonej przez Jarecką do elity obdarzonej mocą przemieniania rzeczy w dzieła sztuki. I nie ma powodów, żeby jej nie wierzyć.

Ideowa otoczka dzisiejszej sztuki bywa nieznośna. Ludzie niebędący jej znawcami mogą czuć się odpychani przez jej hermetyczny, środowiskowy język. Uderzający bywa rozdźwięk pomiędzy deklarowanymi, szczytnymi ideami, takimi jak: krytyka, sprzeciwianie się niesprawiedliwości społecznej i wykluczeniom, walka o równe prawa itp., a użyciem, jaki się z nich czyni. Tymczasem idee te mogą służyć za marketingowe slogany, przykrywające walkę o prestiż, władzę i kasę. O tym trzeba pamiętać.

Nie ma łatwej odpowiedzi na pytanie o wartości w sztuce współczesnej. Od ciebie – widzu, czytelniku, słuchaczu – zależy, kogo będziesz słuchał: siebie samego czy eksperta. Jeśli mowa o ekspertach, zachowaj ostrożność i wybierz kogoś mądrego o wiedzy popartej osiągnięciami oraz życiowym doświadczeniem. Wybór należy do ciebie, nie ma innego wyjścia.

Opracowanie: Magdalena Ujma-Gawlik, 

Ten utwór jest dostępny na [licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 3.0 Polska](#).

-
- [1] Jean Clair, *Kryzys muzeów*, przeł. Jan Maria Kłoczowski, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- [2] Zob. np. Arthur C. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. Mateusz Salwa, Universitas, Kraków 2013.
- [3] Mieczysław Porębski, *Zagrożona wartość*, [w:] *Sztuka i wartość. Materiały XI Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Nieborów, 26–28 czerwca 1986, pod red. Marii Poprzęckiej, Zakład Wydawnictw „Sztuka Polska”, bm. bd., s. 15.
- [4] Maria Poprzęcka, *Jak mówić źle o sztuce?*, [w:] *ibidem*, s. 81.
- [5] Elżbieta Wolicka, *Kilka uwag na temat wartości i wartościowania w historii sztuki*, [w:] *ibidem*, s. 65.
- [6] Zob. np. Zygmunt Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. Tomasz Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.
- [7] Adekwatną nazwę dla coraz bardziej globalizującego się świata sztuki – *artworld* – zaproponował jeszcze w latach 60. Arthur Danto, zob. *idem*, *The Artworld*, „The Journal of Philosophy”, t. 61, nr 19 (1964), s. 571–584.
- [8] Peter Weibel, *Introduction*, [w:] *Biennials: Prospect and Perspectives*, Center for Art and Media, Karlsruhe 2015, s. 3.
- [9] Jerzy Ludwiński, *Epoka błękitu*, Otwarta Pracownia, Kraków 2003.
- [10] Jan Świdziński, *Konteksty*, Galeria Labirynt, Lublin 2010.
- [11] Peter Weibel, *Introduction*, [w:] *Biennials: Prospect and Perspectives. International Conference at ZKM (27.02.—01.03.2014)*, Center for Art and Media, Karlsruhe 2015, s. 3, zkm.de/media/file/de/2015-publication-prospect_and_perspectives-zkm.pdf (dostęp 23.08.2018).
- [12] James Elkins, *What Happened to Art Criticism?*, Prickly Paradigm Press, Chicago, 2003.
- [13] Maria Poprzęcka, *Akademizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, wyd. III, Warszawa 1989, s. 22
- [14] Relacjonuję za: *ibidem*, s. 52.
- [15] Cyt. za: *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820-1876*, wybór i oprac. Hanna Morawska, t. 2, PWN Warszawa 1977, s. 16–17.
- [16] Adrian Searle, *Don't trust your prejudices but believe in your instincts*, [w:] *Our critics advice*, „Guardian”, 8.07.2008, www.theguardian.com/arts/youngcritics/story/0,,2289650,00.html (dostęp 10.11.2017).
- [17] Dorota Jarecka, *Kto i jak decyduje o tym, że coś jest dziełem sztuki?*, „Notes na 6 Tygodni”, notesna6tygodni.pl (dostęp 28.08.2018).
- [18] *Należy sobie zaufać. Anda Rottenberg w rozmowie z Łukaszem Białkowskim*, „Znak”, nr 736 (wrzesień 2016), s. 27.