

ŁUKASZ BIAŁKOWSKI

# *Celebracja braku*

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

I

GRY Z WIDZIALNOŚCIĄ

***Celebracja  
braku***



Łukasz Białkowski

# *Celebracja braku*

SZTUKA WSPÓŁCZESNA  
I  
GRY Z WIDZIALNOŚCIĄ

Szczecin 2020

**Recenzja naukowa:**

Remigiusz Ryziński

**Redakcja i korekta:**

Mariusz Sobczyński

**Projekt graficzny i skład:**

Elżbieta Szurpicka

**Wydawca:**

Akademia Sztuki w Szczecinie  
pl. Orła Białego 2, 70-562 Szczecin  
[www.akademiasztuki.eu](http://www.akademiasztuki.eu)

© 2020 by Łukasz Białkowski

© Copyright by Akademia Sztuki w Szczecinie, 2020

ISBN: 978-83-955375-3-0

**Druk:**

Drukarnia GOLDRUK  
ul. Artura Grottgera 53  
33-300 Nowy Sącz

**Rok wydania:** 2020

**Nakład:** 500 egzemplarzy



Publikacja dofinansowana przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego  
w ramach środków na finansowanie Projektów Badawych Uczelni  
dla Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie

# Spis treści

Wprowadzenie	9
Wstęp, czyli kilka uwag o paradygmacie widzialności	13
<b>Gry z widzialnością a tożsamość i rola twórcy</b>	<b>39</b>
Narodziny i ucieczka twórcy pod eskortą dada – zużywanie kapitału symbolicznego	41
Znikanie jako zabieg estetyczny, czyli malarz w kulturze karaoke	65
<b>Gry z widzialnością wobec hierarchii i konkurencji w polu sztuki</b>	<b>85</b>
Gra z wewnętrzną konwencją – alternatywne modele relacji społecznych w instytucjach wystawienniczych	87
Mimikra – od eskapologii do realizmu okupacyjnego	113
<b>Zombie – współczesny twórca?</b>	<b>129</b>
Bibliografia	150



*Porzucenie sztuki jest ucieczką od niczego –  
to, co stłumione, ujawnia się pod przebraniem.*

Allan Kaprow





## Wprowadzenie

Przyzwyczailiśmy się do tego, że uprawianie sztuk wizualnych oznacza nieustanne zabieganie o widzialność. Postać twórcy kojarzymy ze stale odczuwaną potrzebą, by jak najdłużej przykuwać uwagę możliwie największej liczby osób. To niby naturalne pragnienie widzialności – jakkolwiek ją nazwiemy: sławą, rozpoznawalnością czy szerokim uznaniem – zyskało kulturową legitymizację, a nadmierne zainteresowanie samym sobą w przypadku artystów traktujemy z pobłażliwością. Mniej wnikliwi uznają, że po prostu tak już jest. Dociekliwi przyczyn tej sytuacji dopatrują się na przykład w wymogach rynku, który każe konkurować artystom z kolegami i koleżankami po fachu o pieniądze kolekcjonerów, przychyłność krytyków oraz zainteresowanie kuratorów, galerzystów i dyrektorów instytucji. Wskazują również na mechanikę współczesnych środków przekazu, które wszystko zamieniają w spektakl i celebrytów potrzebują jak powietrza. Przyjmuje się więc, że jeśli podobne procesy dotyczą filmu, muzyki i literatury, to nie ma powodu, by sztuki wizualne postawały od nich wolne. W efekcie powszechne jest przekonanie, że widzialność niejako z definicji wpisuje się w sztuki wizualne i obiekty powstające w ich ramach.

Jeśli jednak przyjrzymy się temu zagadnieniu w perspektywie historycznej, dostrzeżemy serię fluktuacji, które różnicowały postrzeganie twórcy. Zmiany te dotyczyły tak samo praw przypisywanych artyście, jak i jego społecznego prestiżu. Wiele kultur spoza kręgu cywilizacji zachodniej nie przywiązywało nadmiernej uwagi do postaci artysty, a jego status niczym nie wyróżniał się na tle innych zawodów. Również w Europie istniały okresy, w których twórcy sztuk wizualnych nie cieszyli się specjalnym uznaniem i pozostawali anonimowi. Ta historyczna i kulturowa ambiwalencja w stosunku do postaci artysty uświadamia, że znany dzisiaj model jego funkcjonowania nie jest jedynym możliwym i pozwala przypuszczać, że pewnie kiedyś ulegnie zmianie. Każde też zakładać, że widzialność artysty i „naturalnie” przypisany mu egotyzm nie są aksjomatem.

Eseje zebrane w tej książce przedstawiają kilka praktyk artystycznych, u których podstawy leży przekonanie, że widzialność nie jest niezbędnym komponentem ani figury twórcy, ani jego dzieł. Praktyki te starają się uwolnić artystę od tej – często można odnieść wrażenie, że przykrej – konieczności. Te próby oswobodzania mają różne przesłanki. Niektóre wyrastają z niechęci do fetyszyzacji postaci twórcy i tego, co on wyprodukuje. Inne biorą się z egalitarnego przekonania o tym, że relacje międzyludzkie powinny opierać się na równości nawet (a może przede wszystkim) w sztuce. Kolejne wynikają z przekonania o zbiorowym charakterze każdego procesu twórczego i wiary, że indywidualna twórczość jest tylko iluzją, a potoczne wyobrażenie artysty mitem. Krytyczne nastawienie do widzialności może opierać się również na przekonaniu, że świat sztuki nie jest niczym innym jak tylko kalką kapitalistycznych reguł rynkowych, od których tak często, choć tylko pozornie, się dystansuje.

Zadaniem tych kilku tekstów jest zarysowanie perspektywy, która pozwoliłaby właściwie odnieść się do pytania, jak bardzo sztuki wizualne muszą być uwikłane w kategorię widzialności. Czy rezygnacja z niej to tylko efemeryczne gesty nieudaczników lub mrzonki idealistów, czy też, wręcz przeciwnie, projekt, który ma szanse powodzenia? Jeśli widzialność jest koniecznością zewnętrzną narzuconą twórcy przez system uwarunkowań, w których on funkcjonuje, to jakie narzędzia są dostępne, by te uwarunkowania zmienić? W jakich okolicznościach można odrzucić tę konieczność? Czy wycofanie się z pola widzenia będzie zawsze wyborem garstki desperatów, czy może stać się pewną kulturową „stałą”? A jeśli ucieczka przed widzialnością się powiedzie, co zyskuje się w zamian?



**Gry z widzialnością  
a tożsamość  
i rola twórcy**



## Narodziny i ucieczka twórcy pod eskortą dada – zużywanie kapitału symbolicznego

*Tym, co nas w istocie zajmowało, były nie tyle skandale, protesty i anti per se, ile elementarne pytanie owych czasów (jak i zresztą dzisiejszych): dokąd?*

Hans Richter

W 1964 roku Calvin Tomkins, podczas jednego z wielu wywiadów przeprowadzonych z Marcelem Duchampem, zadał pytanie: „Jak Pana zdaniem młody artysta może podejmować próbę przekroczenia otaczających go warunków, tak jak Pan wykroczył poza uwarunkowania kształtujące sytuację przez I wojnę światową?”. Duchamp dał na to pytanie słynną odpowiedź, która dzisiaj stała się już właściwie sloganem: „Myślę, że wielki artysta jutra nie może być widziany, nie powinien być widziany i musi zejść do podziemia. Może zostać zauważony po śmierci, jeśli będzie miał szczęście, ale wcześniej nie powinien być wcale dostrzeżony. Zejście do podziemia oznacza, że można zrezygnować z kontaktów społecznych zapośredniczonych przez pieniądź”<sup>40</sup>. Po tych tyleż dramatycznych, ile nie całkiem zrozumiałych słowach,

<sup>40</sup> „I think the great man of tomorrow in the way of art cannot be seen, should not be seen, and should go underground. He may be recognized after his death if he has any luck, but he may not be recognized at all. Going underground means not having to deal in money terms with society” (C. Tomkins, *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews*,



dodał jeszcze, że „funkcjonowanie w podziemiu jest interesujące, bo nawet jeśli dzisiaj artyści mogą być prawdziwymi geniuszami, to pojawiające się wokół nich pieniądze zarażają ich i psują, ich geniusz rozpływa się i osiąga poziom dna”<sup>41</sup>.

W połowie lat 60. XX wieku, w czasie rozkwitu amerykańskiej gospodarki i rynku sztuki, te słowa mogły być odczytywane jako jeden z kolejnych bon motów starzejącego się francuskiego dandysa, który z niedomówień i sekretów uczynił swoją specjalność. Utyskiwanie na rynek sztuki nie przeszkadzało mu na tym rynku się świetnie odnaleźć. Choć dzisiaj cytuje się wypowiedź Duchampa w odniesieniu do kultury graffiti, aktywizmu miejskiego, tworzenia alternatywnych modeli funkcjonowania świata sztuki i innej działalności, która ignoruje oficjalne instytucje i rynek, to zapomina się, że kontekst wypowiedzi Duchampa był na wskroś romantyczny i zachowawczy. Chodziło przecież o uratowanie geniusza. Duchamp, w przeciwieństwie do wielu dzisiejszych „artystów podziemnych”, nie wspominał ani słowem o potrzebie przeformułowania figury twórcy, redystrybucji kapitału finansowego ani symbolicznego, tworzeniu alternatywnych systemów wymiany ekonomicznej i innych kwestiach, które współcześnie stanowią żelazny repertuar zadań artystów zaangażowanych społecznie. Wręcz odwrotnie, w tym samym wywiadzie z zadowoleniem stwierdził, że „artysta osiągnął dziś taki sam status jak adwokat lub lekarz. Jeszcze pięćdziesiąt lat temu byliśmy pariasami – rodzice

Badlands Unlimited, New York 2013, s. 29). Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia są mojego autorstwa.

<sup>41</sup> „The underground business is very interesting because an artist may be a real genius today, but if he is spoiled or contaminated by the sea of money around him, his genius will completely melt and become zero” (tamże).

w żadnym wypadku nie pozwoliliby swojej córce wyjść za artystę”<sup>42</sup>. W tej perspektywie zejście niedawnego pariasa do podziemia staje się kolejnym ekscentrycznym gestem – nuworowskim roztrwaniem kapitału symbolicznego, którego jeszcze pół wieku temu artysta nie miał. Właściwie jednak nie wiadomo, co dokładnie miałyby znaczyć „going underground”, gdzie i w jaki sposób można to podziemie znaleźć, jak artysta miałby w nim funkcjonować, z czego żyć, wedle jakich reguł ono działa, dlaczego miałby być bardziej wolny od mechanizmów rynkowych i, wreszcie, dlaczego artysta powinien przed nimi uciekać, zamiast się im przeciwstawić i je problematyzować.

Pytanie to brzmi tym bardziej absurdalnie dzisiaj, po ponad 60 latach, gdy autor *Wielkiej szyby* przez wielu uznawany jest za jedną z postaci kluczowych dla rozwoju sztuki współczesnej. Nikt nie szuka go w podziemiu, bo łatwo znaleźć go na najdroższych świecznikach. Tradycyjne ujęcia kazałyby nam więc traktować deklarację Duchampa jako zwykłą prowokację, trochę tańszą niż pozostałe, ale świetnie pasującą do jego emploi – skandali, szokowania odbiorców, łączenia mediów, mieszania kultury wysokiej i niskiej, stosowania kalamburów i gier słownych, operowania żartem i wytwarzania atmosfery nonsensu. Byłyby to słowa rzucone jedynie od niechcienia, konsekwentnie tajemnicze i jednocześnie nieodpowiedzialne, jak wszystkie jego słowa. W tym świetle ojciec-założyciel sztuki współczesnej byłby dokładnie taki, jaki jest świat sztuki dzisiaj: niedookreślony, oscylujący między szalbierstwem a radykalną prawdą krwi

<sup>42</sup> “[...] he is on a par with the lawyer, with the doctor. Fifty years ago we were pariahs – a young girl’s parents would never let her marry an artist” (tamże, s. 25).

i ekskrementów, rekordów cen aukcyjnych a biedą artystów rezydencyjnych, celebrytysmem i „czarną materią”. Deklarowane zejście do podziemia byłoby więc kolejną grą słowną. Trochę prowokacją, trochę mitygowaniem własnego sukcesu. Przyglądając się uważniej strategii Duchampa (a także wielu artystów z tego samego pokolenia, szczególnie tych działających pod szyldem dadaizmu, bądź inkorporowanych w ten nurt przez biografów, krytyków i historyków sztuki), można jednak zauważyć, że ta wypowiedź wyraża znacznie więcej niż podwójną grę w afirmację i zaprzeczanie. A wydaje się przynajmniej, że sama ta gra w pozorne zasłanianie się i jednocześnie pozorne odkrywanie daje się interpretować jako testowanie modelu relacji międzyludzkich wytwarzanych przez nowoczesne pole sztuki. Jako rzucony od niechcienia komentarz na temat relacji między twórcą, widzem, instytucjami wystawienniczymi i całą ich ekonomiczno-polityczną bazą. Zabawa w symulację i dysymulację być może pozwala się także interpretować jako performowanie – w obu znaczeniach tego słowa: aktywnego działania i odgrywania roli. Byłaby proponowaniem innej formuły podmiotowości niż ta, którą zachodnioeuropejskie mieszczaństwo od połowy XVIII wieku oferowało twórcy i widzowi pojawiającym się w kontekście sztuk wizualnych.

W tym rozdziale chciałbym przyjrzeć się postawie Duchampa oraz artystów definiujących się jako dadaści pod kątem pytań o formułę obecności twórcy wobec innych twórców i funkcjonowanie świata sztuki jako części przestrzeni publicznej. Idąc za interakcjonizmem symbolicznym, przestrzeń publiczną rozumiem jako zespół relacji społecznych, w których ramach jednostki negocjują system istotnych dla określonej wspólnoty wartości oraz własną pozycję na drabinie społecznej. Warunek dostępu do przestrzeni publicznej

stanowiłaby widzialność, a jej maksymalizacja pozwalałaby zająć jak najlepszą pozycję w społecznych negocjacjach. Eksperymenty dokonywane przez Duchampa et consortes w proponowanej tu perspektywie stanowiłyby komentarz na temat posiadanych przez podmiot możliwości uobecnienia się oraz kulturowych procesów regulujących strukturę jego widzialności. Dadaistyczna gra z widzialnością byłaby nie tylko głosem do „reguł sztuki”, lecz – szerzej – testem pozycji i możliwości jednostki ludzkiej jako członka społeczeństwa. Staje się testem powszechnych reguł uczestnictwa w życiu społecznym, badanych tutaj w jego fragmencie, czyli życiu artystycznym. Rezultaty eksperymentów z takim modelem życia społecznego – jako próba przezwyciężenia go – z oczywistych względów zasługują na uwagę.

### **Marcel Duchamp i gra z autoekskluzją**

Jedną z konsekwencji paradygmatu widzialności – sugerowaną, jak wskazałem we wstępie, przez Foucaulta jako wypadkowa mocy prawy autorskiego – jest to, że każda twórczość ma swojego określonego autora. Jeśli nawet jest on anonimowy, to pozostaje przy swoim dziele jako pewna wyobrażona figura. Następnie zaś – co z kolei wskazuje Bourdieu – realizuje obiekty, działania i przedsięwzięcia<sup>43</sup>, poszukując jak najszerszego odbioru i próbując przejść ze sfery prywatnej lub półprywatnej na agorę instytucji wystawienniczych, galerii lub środków przekazu. Ten model produkcji kulturowej zakłada więc stopniowe wychodzenie z obszaru prywatnego w przestrzeń publiczną, a im jest

<sup>43</sup> Osobiście lub rękami biografów, historyków sztuki, kuratorów, muzealników itp.



Eseje zebrane w tej książce przedstawiają kilka praktyk artystycznych, które chcą uwolnić twórcę od konieczności bycia widzianym. Niektóre wyrastają z niechęci do fetyszyzacji postaci artysty i tego, co on wyprodukuje. Inne biorą się z egalitarnego przekonania o tym, że relacje międzyludzkie powinny opierać się na równości nawet (a może przede wszystkim) w sztuce. Kolejne wynikają z przekonania o zbiorowym charakterze każdego procesu twórczego i wiary, że indywidualna twórczość jest tylko mitem. Krytyczne nastawienie do widzialności może opierać się również na przekonaniu, że świat sztuki nie jest niczym innym jak tylko kalką kapitalistycznych reguł rynkowych, od których tak często, choć tylko pozornie, się dystansuje. Zadaniem tej książki jest zarysowanie perspektywy, która pozwoliłaby właściwie odnieść się do pytania, jak bardzo sztuki wizualne muszą być uwikłane w kategorię widzialności. Czy rezygnacja z niej to tylko efemeryczne gesty nieudaczników lub mrzonki idealistów, czy też, wręcz przeciwnie, projekt, który ma szanse powodzenia? Jeśli widzialność jest koniecznością zewnętrznie narzuconą twórcom przez system uwarunkowań, to jakie narzędzia są dostępne, by te uwarunkowania zmienić? W jakich okolicznościach można odrzucić tę konieczność? Czy wycofanie się z pola widzenia będzie zawsze wyborem garstki desperatów, czy może stać się pewną kulturą „stałą”? A jeśli ucieczka przed widzialnością się powiedzie, co zyskuje się w zamian?