

Rozdział 2

Sztuka współczesna

Wydaje mi się, że zajmując się sztuką współczesną, pracuję w charakterystyczny dla siebie sposób: zaczynam od intuicyjnego rozpoznania, czy dany obiekt jest interesujący, następnie przechodzę do pracy empirycznej, z której wyłania się jakiś model, wracam do empirii, aby poddać ów model próbie i go udoskonalić, po czym próbuję go zastosować w innych sytuacjach.

Moim zdaniem dobry obiekt jest obiektem krytycznym, granicznym, kontrowersyjnym i problematycznym nie tyle dla badaczy – w kontekście dyskusji i wyzwań teoretycznych – ile dla samych aktorów. Rozpoznajemy to po prostu po sporach, jakie wywołuje. W zwyczajnym świecie – nie w świecie uczonych – sytuacje kontrowersyjne z socjologicznego punktu widzenia są niezmiernie interesujące. I tu wchodzi w grę intuicja: mamy jakiś spór i brak zgody, obiekt zatem jest ciekawy, ponieważ zmusza aktorów do jasnego wyłożenia ich sposobów myślenia; skoro zaś mamy spór, to mamy jednocześnie konflikt pomiędzy dwoma systemami wartości lub sposobami przedstawiania obiektu. Dlatego systematycznie zbieram wszystkie przypadki, o których sama nie wiem, co myśleć, rozumiem bowiem argumenty obu stron: przykładem może być korrida lub – z zupełnie innej dziedziny – sprawa namiotów dla bezdomnych w Paryżu. Kopalnią takich przypadków jest, rzecz jasna, sztuka współczesna.

Mój raport z ankiety z 1985 roku nosił tytuł *Le Pont Neuf de Christo: ouvrage d'art, oeuvre d'art, ou comment se faire une opinion* [Most Pont Neuf opakowany przez Christa: wytwór czy dzieło sztuki, czyli jak wyrobić sobie opinię]. Po raz pierwszy

mogłam wtedy wykorzystać metody etnograficzne: wmieszać się w tłum, rozmawiać z ludźmi, słuchać ich rozmów w autobusie, korzystać z wycinków prasowych, ulotek i zdjęć... Było to doświadczenie o decydującym znaczeniu dla mojej późniejszej kariery, mogłam się bowiem przekonać, ile daje etnologiczne spojrzenie z dystansu, czym jest możliwość korzystania z różnorodnych metodologii, jak wzbogacające mogą być badania terenowe, jeśli podejdzie się do nich na wszelkie możliwe sposoby. Pisałam wspomniany raport pełna entuzjazmu i myślę, że gdybyśmy nadal funkcjonowali w porządku rzemieślniczym, zdałabym dzięki niemu egzamin na czeladnika. Zrezygnowałam jednak z jego publikacji, gdyż pojawił się problem praw do ilustracji. Powstał z tego artykuł, który kilka lat później ogłosiłam w niewielkim piśmie młodych historyków sztuki.

Raport kończy się pytaniem o granice: jak powstaje cezura pomiędzy dziełem sztuki a codziennym światem oraz w jaki sposób sztuka współczesna dąży do przesunięcia tej granicy. Zabieg Christa dosłownie przemieszcza granicę pomiędzy mostem jako „wytworem sztuki” a opakowanym mostem jako „dziełem sztuki”. Przyszedł mi wtedy do głowy pewien model, który dobrze to wszystko opisuje: sztuka współczesna przekracza granicę potocznego rozumienia sztuki; aktorzy niespecjaliści i laicy najczęściej reagują negatywnie i nie godzą się na przesuwanie tej granicy; ostatecznie jednak pozytywne reakcje profesjonalistów i specjalistów sprawiają, że granice otwierają się na owe problematyczne propozycje. To oczywiście sprawia, że świat sztuki się poszerza, a kolejni artyści skazani są na coraz odważniejsze próby transgresji, co zarówno wywołuje ostre reakcje, jak i prowokuje do podjęcia działań mających na celu włączenie owych prób w rozszerzony w ten sposób obszar sztuki.

Takim właśnie wnioskiem zakończyłam swój raport, mając nadzieję, że kiedy tylko znajdę wolną chwilę, to coś z nim dalej zrobię... W 1991 roku, podczas kolokwium poświęconego socjologii sztuki, które później miało się odbywać co dwa lata, wygłosiłam referat, w którym swoją intuicję dotyczącą Pont Neuf rozciągałam na całą sztukę współczesną. Użyta w raporcie

o Chrście metafora „gry w łapki” odzwierciedla charakterystyczne dla tej sztuki zjawisko eskalacji. Mówiłam zdecydowanie za długo, ale byłam do tego stopnia przekonana, iż znalazłam świetny model i obiekt, że nie umiałam przestać! Ku mojemu zaskoczeniu obecni na sali specjaliści w dziedzinie sztuki współczesnej przyjęli moje propozycje chłodno i z dystansem. Kiedy po moim wystąpieniu wracałam na swoje miejsce, zauważyłam, że ci, których dobrze znałam i spodziewałam się od nich jakiejś oceny, odwracali głowy, inni natomiast – na odwrót – nie bali się podejść z gratulacjami. Na moich oczach dokonał się spektakularny podział na tych, którzy entuzjastycznie poparli moje słowa, i tych, którzy równie ostro dali wyraz swojemu niezadowoleniu.

Skąd ten dystans?

Od kiedy zajmuję się sztuką współczesną, mam do czynienia z tym samym zjawiskiem: pośrednicy sztuki z trudem akceptują mój model, a ich reakcje bywają skrajne i niekiedy bardzo gwałtowne. Po pierwsze, mój model obnaża reguły tam, gdzie rzekomo żadnych reguł nie ma, ponieważ wszystko jakoby polega na jednostkowości każdego artysty. Po drugie, mój model podważa przekonanie o przejrzystości działań pośredników, zgodnie z którym mieliby oni w sposób neutralny przekazywać publiczności propozycje artysty, podczas gdy ja udowadniam, że pośrednik w dziedzinie sztuki współczesnej – krytyk, kurator, właściciel galerii i tak dalej – odgrywa rolę niezwykle aktywną. Nie chodzi zatem – jak nam się często wydaje – o grę pomiędzy propozycjami artystów a publicznością, pomiędzy dziełem a odbiorcą, lecz o grę potrójną, jaka toczy się między propozycjami artystycznymi, ich odbiorem publicznym i pracą pośredników, którzy są równie ważnymi graczami, jak artyści i odbiorcy. Owi pośrednicy, czy też mediatorzy – świadomi swej fundamentalnej roli – mają oczywiście kłopot z zaakceptowaniem tej propozycji, która neguje funkcjonowanie bezpośredniej – czyli nienagłośnionej – zależności między dziełem a publicznością.

Początkowo – cóż za naiwność! – byłam zaskoczona, że specjaliści tak źle reagują na moją analizę, myślałam bowiem, że dowiadując się czegoś o sobie samych, będą zachwyceni. Tym bardziej że dowartościowywałam przecież ich pracę! Odkryłam jednak powód ich negatywnych reakcji i uwzględniłam go w swoich późniejszych wywodach: tam, gdzie prym wiodą wartości charakterystyczne dla sztuki współczesnej, pośrednicy kierują się w swoich działaniach wartościami sztuki nowoczesnej. Rozwinęłam tę myśl w roku 2000 w artykule opublikowanym w „Le Débat”, który później ukazał się w formie niewielkiej książeczki pod tytułem *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain* [Skończmy dyskusję o sztuce współczesnej]. Wbrew powszechnej opinii sztuka współczesna nie jest terminem chronologicznym, odnoszącym się do periodyzacji, lecz nową kategorią, która wskazuje na konkretny nurt w sztuce. Podobnie rzecz się ma w wypadku „muzyki współczesnej”, który to termin – jak wszyscy wiemy – nie odnosi się do całej dzisiejszej twórczości w tej dziedzinie. Istnieje więc zasadnicza różnica gatunkowa pomiędzy sztuką współczesną a sztuką nowoczesną, przy czym różnica pomiędzy tymi dwoma gatunkami a „sztuką klasyczną” jest oczywista dla wszystkich.

KLASYCZNE, NOWOCZESNE, WSPÓŁCZESNE

Sztuka klasyczna przestrzega ukształtowanych w ciągu kilkuset lat akademickich reguł obrazowania w zakresie kompozycji, perspektywy, koloru, anatomii. Sztuka nowoczesna zrywa z tymi regułami, w wyniku czego powstają nowe sposoby obrazowania: impresjonizm, fowizm, kubizm, abstrakcja, surrealizm, ekspresjonizm i tak dalej. Każdy z tych nurtów wywodzi się z przekonania, że zadaniem sztuki jest wyrażanie wewnętrznego życia artysty. Oznacza to zerwanie ze sztuką klasyczną, dla której wnętrze artysty nie miało żadnego znaczenia. Sztuka klasyczna miała wyrażać idee, ideały i wartości, a także – w wypadku gatunków pomniejszych – przedstawiać sceny z życia codziennego (sceny rodzajowe, pejzaże) lub kompozycje cenione przez