

## **Krytyczne oceny – reaktywacja (Critical Evaluation –Reloaded).**

### **40 – Kongres AICA, Paryż 15-20 październik 2006.**

Ostatnio w języku humanistyki karierę robią słowa dotyczące zmiany stanu rzeczywistości. Okazuje się, że coraz więcej kategorii wymaga przewartościowania, rozszerzenia dotychczasowych znaczeń czyli reinterpretacji, niektóre wymagają wręcz reaktywacji. Organizatorzy ostatniego kongresu AICA doszli do wniosku, że do pojęć wymagających przemyślenia na nowo i przywrócenia im zanikającego obecnie znaczenia należą „krytyczne oceny” w świecie krytyki artystycznej.

Zapowiedziano, że na sympozjum będą analizowane zmiany i nowe kierunki w krytyce sztuki wymuszane niejako przez zmiany w świecie sztuki. Wśród tych zmian wymieniono rosnące znaczenie działań kuratorskich, traktowanych jako rodzaj „praktycznych ćwiczeń” w krytyce sztuki oraz nową sytuację tej dziedziny wobec rozprzestrzeniania się internetu. Coraz częściej wystawa traktowana jest jako znaczące medium performatywne ściśle związane z systemem ekonomicznym.

Uznano, że jeśli krytyka artystyczna ma właściwie wykonywać swoje zadanie, konieczne jest podejmowanie prób bardziej adekwatnego definiowania jej prawdziwych celów i jasnego określania systemu ocen.

Kongres rozpoczął w niedzielę wieczorem Brian O’Doherty znany także pod artystycznym pseudonimem Patrick Irleand. W Centrum Kultury Irlandzkiej, w dzielnicy łacińskiej miał miejsce jego wykład „Od *white cube* do sceny globalnej”. Konwencja *white cube* - białego sześcianu wnętrza galerii mającego oderwać dzieła sztuki od wszelkich kontekstualnych znaczeń, została zestawiona ze współczesną sceną wystawienniczą, która programowo stara się być multi- i trans-kulturowa. Po raz kolejny poddano dyskusji tę modernistyczną utopię, pytając o neutralność przestrzeni galerii. Dodajmy, że O’Doherty jak nikt inny jest uprawniony do tego, aby konceptualizować kategorię *white cube*. Jego pionierskie artykuły, dotyczące skomplikowanych relacji pomiędzy ekonomicznymi, społecznymi i estetycznymi aspektami prezentowania dzieł sztuki ukazały się na łamach „Artforum” już w roku 1976, a wzbogacone o późniejsze refleksje, zostały wydane w całości w roku 2000 (*Inside the White Cube*).

Obrazy toczyły się codziennie od rana do wczesnych godzin popołudniowych w Instytucie Cervantesa przy rue Quentin Bauchart. Do tradycji corocznych zjazdów AICA należy odwiedzanie ważnych miejsc upowszechniania sztuki w kraju gospodarzy. Oprócz pierwszego dnia obrad codziennie po południu organizatorzy zapraszali do wspólnego

zwiedzania muzeów i galerii, często tych nie leżących na popularnych turystycznych szlakach Paryża. Wieczorami odbywały się wykłady zaproszonych gości.

Pierwsza sesja kongresu poświęcona była nowym mediom. Moderatorem był Stephen Wright, kanadyjski krytyk i niezależny kurator pracujący we Francji. Rozpoczął stwierdzeniem, że w erze post-medialnej krytyka artystyczna staje się coraz mniej formalną działalnością, a krytyk ma dużo szerszy niż dotąd wybór spośród dostępnych mediów. W kolejnych referatach pytano o rodzaj krytyki pojawiającej się w mediach elektronicznych, o nowe cele stojące przed tego rodzaju wypowiedziami ze względu na inny, nowy rodzaj odbiorców. Autorzy, którzy zajmowali się tą problematyką to: Boris Chukhovich z Uzbekistanu, Jacqueline Lacasa z Urugwaju, Teresa Wagner z Peru, Christian Gattinoni z Francji i Nigeryjczyk Azeez Ademola. Dość luźno ze ściśle medialną tematyką tej części obrad związane było bardzo interesujące wystąpienie Profesora z Uniwersytetu w Southampton Brandona Taylora. Taylor zastanawiał się nad prawem regulującym własność reprodukcji dzieł sztuki.

Również na tej sesji po raz pierwszy pojawił się problem odpowiedzialności krytyka sztuki wobec publiczności, dla której od zawsze tekst krytyczny był pomostem pomiędzy artystami i miłośnikami sztuki. Iara Boubnova z Bułgarii (kuratorka współpracująca z tak ważnymi instytucjami jak Fundacja Europejskiego Biennale Manifesta, czy Biennale w Moskwie) przedstawiła zrealizowany przez siebie projekt *In Between*. Badania prowadzone były w Sofii w latach 2003-2006 i dotyczyły budynków oraz przedmiotów, niekoniecznie artystycznych, umieszczonych w przestrzeni publicznej. Boubnova zaproponowała koncepcję włączania się krytyka sztuki z mediacją już na wczesnym etapie procesu artystycznego, aby skuteczniej przybliżyć niejednokrotnie złożoną i niezrozumiałą twórczość publiczności, do której jest adresowana.

Spore zainteresowanie, o czym świadczyła ożywiona dyskusja, wzbudziło wystąpienie Dunki Camilli Javing pod tytułem *Krytyk zaangażowany* (*The Embedded Critic*). Autorka porównała krytyków sztuki do dziennikarzy wojennych zaangażowanych nieuchronnie po jednej ze stron relacjonowanego konfliktu. I jednym i drugim sytuacja bycia „w środku” utrudnia ocenę sytuacji. Krytyczkę z Danii wprowadziło w zakłopotanie pytanie, które padło z sali, dotyczące jej opinii na temat tego, dlaczego krytyk sztuki nie może uniknąć opisanego przez nią zaangażowania. Odpowiedź była zaskakująca: „nie jest kompetencją krytyka sztuki rozważanie odpowiedzi na pytania zaczynające się od »dlaczego«”. Jeśli uznamy tego rodzaju pytanie za filozoficzne poszukiwanie sensu ludzkich postaw i działań, wtedy możemy uznać że byliśmy świadkami modelowego przykładu unikania refleksji ogólniejszej,

wykraczającej poza opis obserwowanych faktów. Można by zapytać jak przyjmując takie stanowisko cokolwiek można oceniać?

Druga sesja w Instytucie Cervantesa, prowadzona przez filozofa sztuki, Anglika Jonathana Dronsfelda, odbywała się podhasłem - zdematerializowana praktyka krytyczna. Autorzy wystąpień ustosunkowywali się szczególnie do pytania o odpowiedzialność krytyków sztuki i aktualność określenia „oceny krytycznej”. Coraz szersze uczestnictwo krytyków sztuki w różnych eksperckich gremiach, ich uwikłanie w rozmaite konteksty społeczne i zawodowe, prowokuje do zadawania sobie na przykład pytań o wzajemne relacje krytyki artystycznej i polityki zamówień instytucjonalnych.

Eva Grinstain z Argentyny rozpoczęła mocnym akcentem: „wyznaję, że jako krytyk sztuki, jestem pasożytem usytuowanym pomiędzy skromnym rynkiem sztuki a opuszczonym państwem.” Sytuacji krytyków sztuki w Argentynie, którym Grinstain zarzuciła podejmowanie taktycznych działań „na przetrwanie” w środowisku nie sprzyjającym tego rodzaju praktykom, nie można uogólniać lecz użycie do jej opisu kategorii „pasożyt” zapadło uczestnikom kongresu w pamięci.

Lisbeth Rebollo Goncalvez z Brazylii, Eva Khachatrian z Armenii i Alina Serban z Rumunii poruszały generalnie problematykę statusu i metod krytyki artystycznej w kontekstach regionalnych, natomiast tematyka pozostałych wykładów w tej sesji miała już charakter bardziej uniwersalny.

Fin Lars Saari, wykładowca uniwersytetu w Turku, krytyk i kurator w jednej osobie pytał o definicję dzieła sztuki, jej koncepcję oraz narzędzia semantyczne używane w okresach, które nazwał: sztuką modernistyczną, konceptualną i współczesną. Saari podzielił kryteria krytyki artystycznej na estetyczne, moralne i kognitywne. Największą wartością jego analiz odwołujących się do strukturalistów takich jak np. Pierre Bourdieu czy Jan Mukarovsky była chyba konkluzja, że istniejący słownik języka estetycznego jest niewystarczający do opisu istniejących praktyk artystycznych we współczesnej rzeczywistości społeczno-politycznej.

Referat Serba, Zorana Erica, kuratora w Muzeum Sztuki Współczesnej w Belgradzie, dotyczył relacji między „produkcją” zdarzeń kulturowych i ich krytycznymi ocenami a przyjmowaniem przez krytyków roli „konsultantów” i „doradców”. Eric, nazywany w kuluarach „gwiazdą kongresu”, oparł się na przykładach fundacji, banków, międzynarodowych korporacji i bogatych prywatnych inwestorów, którzy wykazują ostatnio coraz większe zainteresowanie rynkiem sztuki, a krytycy sztuki służą im radą, a nierzadko zostają kuratorami nowo powstających kolekcji. Powstaje zatem nowa sytuacja krytyka w

ogólnoświatowym systemie kapitalistycznej gospodarki. Eric zilustrował swe tezy przykładami : targów sztuki, takich jak Frieze w Londynie, które funkcjonują jak korporacyjne przedsiębiorstwo, posiadające własne pismo i określoną ilość współpracujących firm i organizacji społecznych oraz Europejskiej Fundacji Kultury (European Cultural Foundation), pozarządowej organizacji w Amsterdamie, której programy są zwykle nastawione na promowanie artystów w mediach często kosztem rzetelnej krytyki artystycznej.

Ramon Tio Bellido, doskonale znany większości uczestników konferencji Sekretarz Generalny AICA, zwrócił uwagę na pułapki krytycznych ocen tkwiące u samych źródeł oceniania. Odwołując się do swych własnych doświadczeń jako członka różnych jury, komisji przyznających nagrody czy decydujących o zakupach, przyznał, że każda jego wypowiedź w warunkach określonych przez powyższe gremia, a więc głębokiego tkwienia w kontekstach ekonomicznych i społecznych, mogłaby służyć jako modelowy przykład ograniczeń w uprawianiu krytyki sztuki. Chaos panujący we współczesnej krytyce sztuki wypływa z uznania tradycyjnego języka i kryteriów krytyki sztuki za przestarzałe, a więc błędne. Belido uważa jednak, że w oczywisty sposób niezbędne poszukiwanie nowych formuł semantycznych powinno ustąpić miejsca dogłębnym analizom samego procesu oceniania.

Tego dnia po południu organizatorzy zaprosili nas do zwiedzania kilku muzeów, wśród nich wystawy „Z szacunkiem dla Innego” w osławionym już Quai Branly, a wieczorem na wykład rosyjskiego krytyka sztuki Viktora Misiano : *Praktyka kuratorska: od społeczności „konfidencjonalnej ” do „operacyjnejj”* w Palais de Tokyo.

Otwarte w czerwcu 2006 roku, Muzeum Quai Branly zawiera około 300 tysięcy dzieł sztuki i przedmiotów ludów sztuki rdzennych Afryki, Oceanii, Azji i obu Ameryk. Tonący w orientalnej roślinności monumentalny budynek na palach, o fasadzie w kolorze ziemi, zaprojektował francuski architekt Jean Nouvel. Jak zwykle w przypadku powstawania nowego muzeum (mamy obecnie z taką sytuacją do czynienia w Polsce w związku z tworzonym Muzeum Sztuki Współczesnej) w publicznej debacie pojawiły się pytania i zarzuty dotyczące: sugestii, że poprzez muzeum pośrednio gloryfikowana jest kolonialna przeszłość Francji (większość eksponatów pozyskano w tym czasie), projektu architektonicznego („tylko to co duże i dobrze wyreklamowane ma szansę na zainteresowanie publiczności”), nazwy nic nie mówiącej o muzeum ( starano się w ten sposób uniknąć użycia tradycyjnie używanego sformułowania „sztuka prymitywna”) i wreszcie po raz któryś diskutowany jest problem: sztuka czy etnografia? Czy słusznie izolujemy przedmioty „innych” kultur od ich pierwotnych znaczeń i powiązań narzucając im niejako nasze, zachodnie kategorie?

W jednym z wydawnictw muzealnych przedrukowano jako motto trawestację pierwszego artykułu francuskiej Deklaracji praw człowieka i obywatela z 1789 roku: „Arcydzieła sztuki całego świata rodzą się wolne i równe”. Świadczyła o tym również inauguracyjna wystawa czasowa *Z szacunkiem dla Innego (D'un regard l'Autre, 19.09.2006-21.01.2007)* - przedstawiająca historię europejskiego widzenia kultur Afryki, Ameryki i Oceanii od czasów renesansu do dnia dzisiejszego. Kurator wystawy Yves Le Fur, wyraźnie krytycznie odnosząc się do koncepcji *Muzeum wyobraźni* A. Marlaux zrealizował przejrzysty scenariusz rozpisany na pięć chronologicznie uporządkowanych sekwencji zatytułowanych: Teatr świata (1500-1760), Historia naturalna (1760-1800), Wielkie herbarium (1800-1850), Nauka (1850-1920) oraz Estetyczne transformacje (1920-2006). Wystawa, na której zostały zgromadzone i perfekcyjnie wyeksponowane perły sztuki prymitywnej i europejskiej była okazją do różnorodnych przeżyć, w tym estetycznych, ale przede wszystkim stanowiła inspirację do postawienia na nowo pytań o rolę muzeum, autonomii przestrzeni wystawienniczej, statusu dzieła w muzeum, a szczególnie o granice uniwersalizmu w pojmowaniu dzieła sztuki. Głęboko humanistyczna idea równości splata się tu z modernistycznym mitem uniwersalizmu i całkiem współczesnymi rozważaniami o kulturze popularnej.

W trzecim dniu kongresu dyskutowano relacje pomiędzy rolą kuratora i krytyka sztuki. Moderatorem był Eugene Tan, dyrektor Instytutu Sztuki Współczesnej w LaSalle-SIA w Singapurze. Tezy Eugene Tana, który odwoływał się do swych własnych doświadczeń jako absolwenta Instytutu Sztuki Sotheby w Londynie i kuratora pierwszego Biennale w Singapurze (2006), były podejmowane również przez większość występujących tego dnia prelegentów.

O niejasnej tożsamości artysty, kuratora i krytyka w czasach hegemonii kuratorów mówił Ahu Antmen z Turcji. Dominique Abensour z Francji i Nazareth Karoyan z Armenii zrelacjonowali swą pracę nad wystawą w Quimper, która miała być przeglądem współczesnej sytuacji sztuki w Armenii. Ciekawa była możliwość prześledzenia przedstawionej przez prelegentów przebiegu ich własnej krytycznej refleksji, wątpliwości co do czynników, które miały być brane pod uwagę w ostatecznym werdykcie klasyfikującym prace na wystawę. Angelica Bäumer z Austrii przedstawiła projekt dużej wystawy pokazującej austriackie zbiory *Art Brut*. Krytyczka uważa bowiem, że ponieważ wielu współczesnych twórców nawiązuje do tradycji sztuki „surowej” i „wizjonerskiej”, promowanej kiedyś przez J. Dubuffeta, jej inicjatywa jest szczególnie aktualna.

Patrick Flores z Filipin analizował relacje pomiędzy pracą kuratora i krytyka sztuki na przykładzie wystawy „Kubizm w Azji”, która pokazała w jaki sposób europejskie tendencje artystyczne przenikają i jak mogą być przekształcane na innym kontynencie.<sup>1</sup>

Anthony Bond z Australii mówił o potrzebie odwoływania się do historii i teorii sztuki zarówno przez krytyków jak i kuratorów, a dwóch prelegentów z Republiki Południowej Afryki, z Cape Town Storm Janse van Rensburg i Andrew Lamprecht o zadaniach krytyka w przygotowaniu wystawy współczesnej sztuki afrykańskiej, mającej być nową formułą efemerycznego Biennale w Johannesburgu.

Na koniec Klaus Honnef, nestor niemieckiej krytyki artystycznej przekonywał, że obecnie jedynym niezawodnym kryterium oceny dzieła sztuki jest stopień jego komercyjności. Prywatni kolekcjonerzy ze swoimi upodobaniami stają się rzeczywistymi kuratorami. Honnef przedstawił apokaliptyczną wizję, w której krytyka sztuki czeka przyszłość funkcjonariusza przemysłu artystycznego.

Szczególnie oczekiwany tego dnia był wieczorny wykład o obiecującym tytule *Doświadczenie krytycznych ocen (Jaka jest rola estetyki filozoficznej)* Jeana-Pierre'a Commettiego. Przedstawiciele świata sztuki mieli się dowiedzieć czegoś konkretnego od znanego filozofa. W amfiteatralnej sali Narodowego Instytutu Historii Sztuki (INHEA), Cometti rozpoczął od akademickiej analizy związków między krytyką sztuki a estetyką. Badał te aspekty, które jego zdaniem są w dalszym ciągu przydatne do tworzenia nowego estetycznego leksykonu i nowego modelu formowania „sądów” o dziele. Tradycyjna estetyka filozoficzna i wypracowane przez nią teorie ocen stanowiły zwykle teoretyczne ramy dla praktyki krytyki. Oceny krytyczne były obecne zarówno pomiędzy subiektywizmem a racjonalnością dyskursywną, esencjalizmem a argumentacją jak i między podejściem krytycznym a historycyzmem. Cometti pytał: Co pozostało dziś z tego dziedzictwa? Czy warunki oceny krytycznej mogą dzisiaj być opisane przez stuletnie teorie? Jakie wytwory teoretyczne mogłyby na nowo zdać sprawę z nowych sposobów oceny krytycznej? Jako własną odpowiedź zaproponował odwołanie się do nominalizmu lub pragmatyzmu, co wydaje mu się rokować przywrócenie krytyce artystycznej jej funkcji oceniającej.

Czwarta sesja poświęcona była nowym tendencjom w kształceniu artystycznym i edukacji kulturalnej (cultural studies), a prowadziła ją Valérie Mavridorakis z Francji.

---

<sup>1</sup> *Cubism in Asia: Unbounded Dialogues*, kurator Ahmad Mashadi, Muzeum Sztuki w Singapurze. Pokaz ok. 130 prac artystów zainspirowanych kubizmem z Filipin, Taiwanu, Japonii, Indii. Wystawa prezentowana już od 2005 roku w Tokio, Seulu i Singapurze. Na przełomie maja i czerwca 2007 będzie ją można oglądać w Paryżu w Instytucie Kultury Japońskiej (La Maison de la culture du Japon) przy Quai Branly.

Zaraz na początku wywiązał się swoisty dialog pomiędzy wystąpieniami Virginii MacKenny (Republika Południowej Afryki) i Mike'em Omoighe (Nigeria). MacKenny analizując sytuację edukacji w RPA ze względu na trudności w przyjęciu uniwersalnych wytycznych uwzględniających regionalne odmienności kulturowe, chyba zbyt optymistycznie stwierdziła, że czasy gdy sztuki używano jak „kulturowej broni” w walce o wyzwolenie, już dawno minęły. Prelegent z Nigerii (w mieniącym się złotymi refleksami stroju regionalnym) z goryczą podkreślał natomiast sztuczność i brak uzasadnienia w przyjmowaniu zachodnich standardów przez większość szkół artystycznych w zachodniej Afryce zamieszkałej głównie przez anglofonów. Jego wystąpienie wyraźnie pokazało, że kategoria „kulturowej broni”, mającej służyć dla obrony odrębności, jest dalej aktualna.

W tym dniu referat wygłosiła również autorka niniejszego sprawozdania Joanna Winnicka-Gburek z Uniwersytetu Śląskiego. Konstatacja, że krytycy sztuki często są nauczycielami akademickimi, była inspiracją do analizy trzech możliwych i przenikających się nawzajem ról jakie może przyjmować krytyk sztuki: intelektualisty (na wzór klerka), nauczyciela, artysty. Każda z tych ról wiąże się z innym rodzajem wymagań i odpowiedzialności. Wspólne dla wszystkich wymienionych postaci powinno być filozoficzno – krytyczne nastawienie do rzeczywistości – wartościowanie i ocenianie. Najmniej odpowiednią dla krytyka rolę, zdaniem piszącej te słowa, jest rola „niczym nie ograniczonego” w swych wyborach artysty, najbardziej pożądana – niezależnego w swych sądach intelektualisty. Nauczycielem krytyk sztuki jest zawsze.

Pavel Sedlak z Czech mówił o nowych mediach w edukacji artystycznej, Gloria Hernandez z Meksyku precyzyjnie opisała reformy na Wydziale Kultury i Sztuki w Uniwersytecie w Meksyku.

Aneta Szyłak, dyrektorka Instytutu Sztuki Wyspa w Gdańsku, przedstawiła koncepcję edukacji artystycznej *Layer Cake*, która jak wielowarstwowy tort składający się z różnorodnych warstw, ma być alternatywą dla tradycyjnie hierarchicznej edukacji akademickiej. Koncepcja zawiera między innymi sugestie przeniesienia dyskursu o sztuce poza przestrzeń uniwersytecką w kierunku kontekstu miejskiego oraz podkreślenie publiczno-prywatnego charakteru relacji nauczyciel-student, co wynika ze specyfiki przedmiotu jakim jest sztuka.

Liam Kelly profesor historii sztuki z Uniwersytetu Ulster w Belfaście, analizował konieczność zmian idących w kierunku zwiększenia ilości zajęć teoretycznych na Akademiach Sztuk Pięknych, pokazując jednocześnie jak te zmiany przebiegają w Irlandii.

Podczas trzeciego i ostatniego wieczornego wykładu, tym razem w słynnym już Muzeum Sztuki Współczesnej MAC/VAL. Fernando Alvim z Angoli przedstawił projekt nowego Triennale Sztuki Współczesnej w Luandzie. Po wykładzie uczestnicy kongresu mieli okazję obejrzeć w MAC/VAL bardzo interesującą wystawę *Zones de Productivites Concentrées I* będącą pierwszą częścią zaplanowanych na sezon 2006-2007 serii 21 prezentacji indywidualnych pokazujących związki sztuki i sfery ekonomii. Odzwierciedlenie tych relacji w sztuce współczesnej ma długą tradycję począwszy od *Obligacji Monte Carlo* (1924) M.Duchampa do inwestycyjnych działań Fabrice Hybera. Wśród sześciu artystów z pokolenia końca lat 60-tych czytelnością i adekwatnością przekazu zwracał uwagę Jonathan Monk pokazujący kilka wersji pracy „Godziny otwarcia galerii”(*Gallery Hours* ). Prace to neonowe napisy w różnych językach: „Wtorek – Piątek 12-17, Sobota 12-15, oraz po wcześniejszym uzgodnieniu terminu”. Neony Monka mają jasną i oczywistą funkcję – reklamują możliwość zakupu samych siebie.

Praca Jonathana Monka jest swoistym komentarzem do przewijających się często w trakcie paryskiej konferencji wątków komercjalizacji krytyki i sztuki ale również do tematyki następnego kongresu AICA, który odbędzie się w Sao Paulo (30.09-05.10.2007) pod hasłem: *Instytucjonalizacja współczesnej sztuki: krytyka, muzeum, biennale, transakcje.*