

Sztuka w naszym wieku
Art in Our Age

Kolekcje Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki
oraz Fundacji Sztuki Polskiej ING

Collections of Zachęta – National Gallery of Art
and the ING Polish Art Foundation

Spis treści

7	Hanna Wróblewska	Dlaczego na wystawach sztuki współczesnej jest tak mało obrazów?
21	Dorota Jarecka	Kto i jak decyduje o tym, że coś jest dziełem sztuki?
37	Iwo Zmyślony	Co trzeba zrobić, żeby rozumieć dziś sztukę?
55	Dawid Radziszewski	Co decyduje o cenie dzieła sztuki?
71	Szymon Żydek	Czy istnieje sztuka popularna?
83	Łukasz Gorczyca	Czy artyści nas oszukują?
97	Oskar Dawicki	Czy dzisiejsi artyści potrzebują natchnienia?
109	Kamila Bondar	Czy jeżeli umiem namalować obraz tak samo jak artysta, to jestem artystą?
125	Sebastian Cichocki	Jak odróżnić sztukę od tego, co wygląda jak sztuka?
139	Marta Czyż	Jak zacząć kolekcjonowanie sztuki?
155	Jakub Banasiak	Czy trzeba coś umieć, żeby zostać artystą?
171	Maria Poprzęcka	Czy sztuka jest w Polsce potrzebna?
187	Karol Sienkiewicz	Czy artyści żyją ze sztuki?
203	Krzysztof Nowakowski	Na czym polega przyjemność z kolekcjonowania sztuki?
219	Ewa Łączyńska-Widz	Czy istnieją znani artyści, którzy nie wystawiają w muzeach?
233	Klara Czerniewska	Czy sztuka musi być ładna?

Contents

17	Hanna Wróblewska	Why Are There so Few Paintings at Exhibitions of Contemporary Art?
33	Dorota Jarecka	Who Decides If Something Is an Artwork—and How?
51	Iwo Zmyślony	What Does One Have to Do to Understand Today's Art?
67	Dawid Radziszewski	What Sets the Price of an Artwork?
79	Szymon Żydek	Is There Such a Thing as Popular Art?
93	Łukasz Gorczyca	Do Artists Try to Fool Us?
105	Oskar Dawicki	Do Contemporary Artists Need Inspiration?
121	Kamila Bondar	If I Know How to Paint a Picture the Same as an Artist, Then Does That Make Me an Artist, Too?
135	Sebastian Cichocki	How Do We Tell the Difference between Art and What Only Looks like Art?
151	Marta Czyż	How Do I Start an Art Collection?
167	Jakub Banasiak	Do You Need Any Skills to Become an Artist?
183	Maria Poprzęcka	Is Art Necessary in Poland?
199	Karol Sienkiewicz	Do Artists Make a Living from Art?
215	Krzysztof Nowakowski	What Is the Pleasure in Collecting Art?
229	Ewa Łączyńska-Widz	Are There Famous Artists Who Do Not Exhibit Their Works in Museums?
243	Klara Czerniewska	Does Art Have to Be Pretty?



Dlaczego na wystawach sztuki
współczesnej jest tak mało obrazów?
Hanna Wróblewska

Hanna Wróblewska – historyk sztuki, kuratorka.
Od 2010 roku dyrektorka Zachęty – Narodowej
Galerii Sztuki w Warszawie i komisarz Pawilonu
Polonia w Wenecji. Kuratorka m.in. wystaw
Panoptikon. Architektura i teatr więzienia (2007),
Casting Katarzyny Kozyry (2010), *Hokaina* Jakuba
Juliana Ziółkowskiego (2010) i *Miłość nie ma
z tym nic wspólnego* Marlene Dumas (2012).

>
Mirosław Bałka
190 × 250 × 100, 2 × (1 × 29 × 29)
1975–2002
stal, kreda, głośniki, papier, tusz, ołówek, taśma audio (kopia CD)
stalowa konstrukcja 190 × 250 × 100 cm;
rysunki 29 × 29 cm (x 2)
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki



Po pierwsze, klasycznie rozumiane obrazy nie są już dominującym medium w sztukach wizualnych. Dlaczego? Tak zdecydowali sami twórcy. Pewnie z tego samego powodu, dla którego nie piszemy już gęsim piórem ani nawet na maszynie do pisania. Co nie znaczy, że nie umiemy posługiwać się piórem czy długopisem.

<
Katarzyna Kozyra
Piramida zwierząt

1993, wypreparowane zwierzęta – koń, pies, kot, kogut
220 × 190 × 120 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Dlaczego na wystawach sztuki
współczesnej jest tak mało obrazów?

Hanna Wróblewska



Jaśmina Wójcik
Bez tytułu, z cyklu *Zygmunt Stepin'ski*
2012, papier, flamaster
21 x 29,7 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Rzadziej wysyłamy listy, niechętnie faksy, w dużej mierze do komunikacji wystarczają nam e-maile i esemesy. Film niemy został udźwiękowiony prawie pięćdziesiąt lat temu, a dziś w kinie dominuje system Dolby Surround. Zmienia się świat wokół nas, zmieniamy się my, zmieniają się nasze metody komunikacji, więc to naturalne, że po nowe środki wyrazu sięgają także artyści. Że nawet jeśli umieją rzeźbić i malować, wolą użyć aparatu fotograficznego, kamery, tworzyw sztucznych, gotowych przedmiotów, cytatów z innych dzieł czy wreszcie swojego lub cudzego ciała.

Po drugie, zmieniła się rola samej sztuki i pozycja artysty. Kiedyś była służebna – wobec religii, władcy i dworu – a dzieła tworzyli często bezimienni autorzy. Później sztuka stawała się coraz bardziej dostępna, również dla nowych warstw społecznych,

i coraz bardziej zindywidualizowana (artyści zyskali nazwiska, stali się ważnymi osobami w społeczeństwie). Balansowała pomiędzy zadaniem opisu rzeczywistości a walorami estetycznymi (sztuki piękne!), którymi tak często kierowali się w swych wyborach klienci salonów, marszandów czy galerii. Wiek XX (i XXI) nadał sztuce autonomię i przyznał artyście prawie nieograniczoną wolność w przekraczaniu kolejnych – artystycznych i intelektualnych – granic (sztuki piękne nie muszą być piękne), ale też zdemokratyzował sztukę i związał ją bardziej z rzeczywistością. Z czasem nawet zaczął stawiać wobec niej żądanie, by stała się narzędziem zmiany: intelektualnej, społecznej czy nawet politycznej. Artyści sięgnęli więc po stosowniejsze po temu środki. Czasem ku konsternacji widza, innego artysty, galerzysty lub szerokiej publiczności.

>
Artur Żmijewski
40 szuflad
1995, drewno, metal, fotografie cz.-b. (x 40)
190 x 140 x 82 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

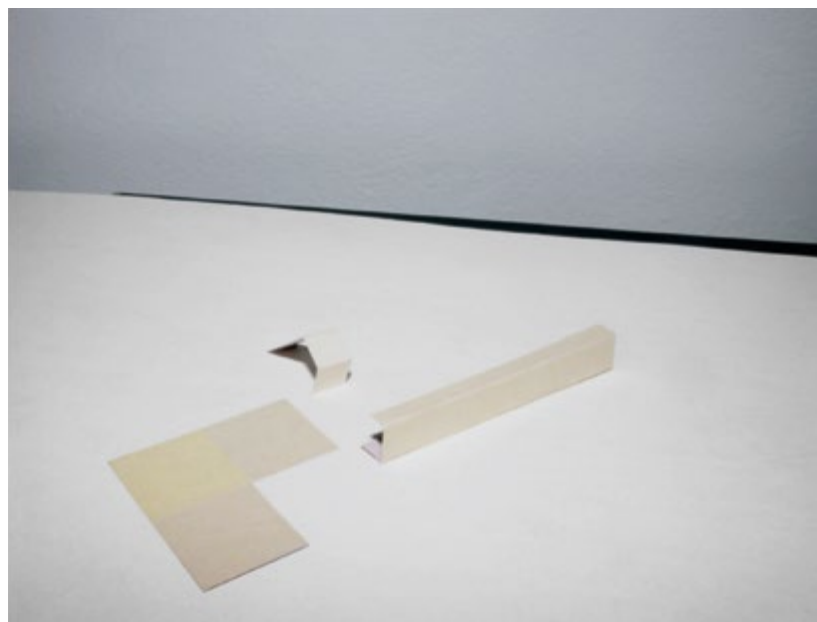




Dziś artysta nie tylko musi negocjować swoją pozycję w społeczeństwie – by być widzianym, słyszany i uznanym – ale także rolę samej sztuki. Czy byłoby to możliwe wyłącznie za pomocą klasycznych obrazów pokazywanych na wystawach w muzeach lub zdobiących wnętrza domów? Czy same obrazy zdołałyby zdobyć i utrzymać naszą uwagę, wytrącić nas z codziennej konsumenckiej rutyny?

<
Józef Robakowski
Pan Jeleń (Autoepitafium)

1990–1994, głowa jelenia, drewno, aluminium,
papier, telewizor, kabel zasilający, wideo
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki



Bownik
E-Stodowy

2012, archiwalny wydruk, podłoże dibond
40 x 50 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Chyba nie, zwłaszcza że „obrazy” w jakimś sensie są już wszędzie. Atakują nas na ulicach (billboardy, plakaty, graffiti, murale), w domu (televizja, internet, gazety), w pracy (prezentacje typu PowerPoint). Wokół słychać twierdzenia, a nawet narzekania, że dzisiejsza kultura na powrót staje się kulturą obrazkową. Że następuje dewaluacja obrazu. I że nawet treści podawane nam przez „obrazy” trzeba nauczyć się odbierać, również krytycznie. Nie wszystko, co widzimy w telewizji, jest prawdziwe. Nie każda informacja znaleziona w internecie ma potwierdzenie w rzeczywistości. I nie każda fotografia pokazuje prawdę. I może właśnie dlatego artyści dbają o to, by sztuka współczesna to było coś więcej niż „obrazy”. I byśmy nie stracili umiejętności myślenia, interpretacji, a nawet działania.

Dodajmy, że wystawy zyskały pośrednika pomiędzy artystą a widzem. To kurator, czyli osoba odpowiedzialna za kształt wystawy. Jego rola nie zawsze jest taka sama. Czasem po prostu współpracuje z artystą w tworzeniu wystawy. Ale niekiedy to on wymyśla temat czy problem oraz sposób, w jaki chce go przedstawić. Zaprasza artystów, dokonuje wraz z nimi wyboru prac (lub po prostu sam je wybiera). Tworzy opowieść w trójwymiarowej przestrzeni galeryjnej czy muzealnej i sięga po wszystkie adekwatne środki, by swoje zadanie wykonać jak najlepiej. I podobnie jak twórcy nie ogranicza się do obrazów. Zazwyczaj jest podpisany pod każdą wystawą. Dlatego jeśli zastanawiasz się, „dlaczego na tej wystawie jest tak mało obrazów”, zawsze warto zapytać jej kuratora. I posłuchać odpowiedzi.



Julita Wójcik
Dokarmiaj niebieskie ptaki

2003, styrodur, stoma, metal, drewno
31 x 50 x 57 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Ja się więc nie martwię, gdy na wystawie sztuki
współczesnej nie znajduję obrazów. Pod warunkiem,
że znajduję tam sztukę.

Why Are There so Few Paintings at Exhibitions of Contemporary Art?

Hanna Wróblewska

Bio

Hanna Wróblewska is an art historian and curator. Since 2010 she has been director of Zachęta – National Gallery of Art, and commissar of the Polish Pavilion in Venice. She has curated the exhibitions *Panoptykon. Architektura i teatr więzienia* (*Panopticon: The Architecture and Theatre of Prison*) (2007), *Casting* by Katarzyna Kozyra (2010), *Hokaina* by Jakub Julian Ziółkowski (2010), and *Miłość nie ma z tym nic wspólnego* (*Love Hasn't Got Anything to Do with It*) by Marlene Dumas (2012).

Image index

p. 6 Katarzyna Kozyra
Pyramid of Animals
1993, stuffed animals—a horse, a dog, a cat, a rooster
220 × 190 × 120 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 9 Mirosław Bałka
190 × 250 × 100.2 × (1 × 29 × 29)
1975–2002, steel, chalk, speakers, paper, ink, pencil, audio tape (cd)
190 × 250 × 100 cm (steel construction);
29 × 29 cm (drawings [× 2])
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 10 Jaśmina Wójcik
Untitled, from the *Zygmunt Stępiński* series
2012, paper, marker
21 × 29.7 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 11 Artur Żmijewski
40 Drawers
1995, wood, metal, black-and-white photographs (× 40)
190 × 140 × 82 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 12 Józef Robakowski
Mr. Deer (Self-Epitaph)
1990–1994, deer head, wood, aluminum, paper, tv, cable, dvd
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 13 Bownik
E-Słodowy
2012, archival print, Dibond base
40 × 50 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 14 Julita Wójcik
Feed the Heavenly Birds
2003, Styrodur, straw, metal, wood
31 × 50 × 57 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

First of all, in their classical understanding, paintings are no longer the dominant medium in the visual arts. Why? This is what artists themselves have decided. It is likely for the same reason that we no longer write using fountain pens or typewriters. This does not mean that we have forgotten how to use a pen. We more seldom send letters, we are reluctant to send faxes; to a large degree e-mails and text messages suffice for our communication needs. The silent film was furnished with sound almost ninety years ago, and today, the Dolby Surround system reigns in cinemas. The world changes around us, we change, our methods of communication change, and so it is quite natural that artists, too, explore new modes of expression. And that, even if they know how to sculpt and to paint, they prefer to take photographs, use a video camera, synthetic materials, ready-made objects, quotes from other works, or their own body (or someone else's).

Secondly, the role of art itself and the position of the artist have changed. It was once servile—toward religions, rulers, and the courts—and works were often created by anonymous artists. Later, art became increasingly accessible—both in general and to new social classes—and increasingly individualized (artists made names for themselves, becoming important figures in society). It balanced between the task of describing reality and displaying the aesthetic virtues (these are the *fine arts!*), which so often dictated the choices of salons clients, art dealers, or galleries. The twentieth century (and the twenty-first) gave art autonomy and gave the artist almost unlimited freedom in crossing borders, be they artistic or intellectual (the fine arts need not be so *fine*), but it also democratized art and tied it more closely to reality. Over time, it even began demanding that art become a tool of change: intellectual, social, or even political. As such, artists chose the most appropriate means—sometimes to the consternation of the viewer, other artists, gallerist, or the wider public.

Today, the artist not only needs to negotiate his or her position in society—to be seen, heard, and recognized—but also the role of art itself. Would this be possible using strictly classical paintings shown at museum exhibitions or decorating home interiors? Would mere “pictures” be able to catch and hold our attention, jostling us from our daily consumer routine? Perhaps not, particularly since “pictures” are, in a sense, everywhere by now. They assail us on streets (billboards, posters, graffiti, murals), at home (television, the Internet, newspapers), at work (PowerPoint-style presentations).

We are forever hearing the statement, or even the complaint, that today we have regressed to a pictorial culture, that the image is being devalued, and that even the content communicated to us through “pictures” has to be learned to be received and critically apprehended. Not everything we see on television is true. Not all the information found on the Internet is reflected in reality. And not every photograph shows the truth. Perhaps this is why artists are inclined to make contemporary art something more than “pictures.” So that we do not lose our ability to think, interpret, and even act.

We should add that exhibitions have acquired a middleman between the artist and the viewer. This is the curator, the person responsible for the form of the exhibition. The curator’s role is not always the same. Sometimes he or she simply works with the artist to make the exhibition. But sometimes it is the curator who invents the theme or the issue and the way it is presented. He or she invites the artists, makes the selection of works along with them (or simply chooses them alone). The curator creates a story in the three-dimensional space of the gallery or museum and chooses all the resources needed to make the work as fine as possible. And much like the artists, curators do not limit themselves to paintings. They are generally acknowledged in every exhibition. Thus, if you should find yourself wondering “why there are so few paintings,” it is always worth asking the curator. And listening to the answer.

All this considered, it does not make me worry when I find no paintings at a contemporary art exhibition. As long as I find art there.



Kto i jak decyduje o tym,
że coś jest dziełem sztuki?
Dorota Jarecka

Kto i jak decyduje o tym,
że coś jest dziełem sztuki?

Dorota Jarecka

Dorota Jarecka – krytyk i historyk sztuki. Jej artykuły ukazują się m.in. w „Gazecie Wyborczej”. Zajmuje się sztuką współczesną i XX wieku. Opublikowała ostatnio (wraz z Barbarą Piwowarską) książkę *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie* (Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2014), a także *Już trudno. Z Andą Rottenberg rozmawia Dorota Jarecka* (Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013).



Wilhelm Sasnal
Bez tytułu

2004, 1 z 10 rysunków, tusz, papier
29,5 × 42 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

O tym, co jest dziełem sztuki, decyduje grupa złożona z szefów następujących instytucji: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Fundacji Galerii Foksal, Rastra, Zachęty i Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, MOCAK-u w Krakowie, Muzeum Sztuki w Łodzi, plus Anda Rottenberg.

<
Wojciech Zasadni
Businessman

1999, płaskorzeźba, drewno
30 × 20,8 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING

Kto i jak decyduje o tym,
że coś jest dziełem sztuki?

Dorota Jarecka



Kto i jak decyduje o tym,
że coś jest dziełem sztuki?

Dorota Jarecka

Julita Wójcik
Obieranie ziemniaków

2001, wideo
10 min 5 s
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Za granicą są to odpowiednio: Hans-Ulrich Obrist, Adam Szymczyk, Okwui Enwezor, Massimiliano Gioni, Klaus Biesenbach, Chus Martínez, Kathy Halbreich, Bart de Baere oraz szefowie targów Frieze w Londynie: Matthew Slotover i Amanda Sharp. Do tego grona dochodzą pomniejsze postaci jak Barbara Gladstone, Nicholas Serota czy Glenn Lowry. Co jakiś czas w gazetach pojawiają się artykuły, które demaskują tę szajkę, ale niepotrzebnie, bo i tak wszyscy już dawno o niej wiedzą.

Skoro generalia mamy za sobą, przejdźmy do szczegółów – o to, gdzie ulokowane są wartości artystyczne, toczy się zasadniczy spór nowoczesności. Od kiedy Kant powiedział, że sądy estetyczne są natury subiektywnej, wielu próbowało z tym walczyć. Roman Ingarden stworzył wielce skomplikowaną teorię o tym, że istnieją sądy artystyczne i sądy estetyczne. Te drugie są sędami smaku, mogą być dowolne, ale sądy artystyczne są obiektywne, mają w dziele sztuki swój fundament, swoje – jak to ujął polski filozof – „ugruntowanie bytowe”. Sięgać musi ono bardzo głęboko, skoro nikt go dotąd nie widział. A przecież dla demokracji odpowiedź na pytanie, co jest dziełem sztuki i kto o tym decyduje, to sprawa zasadnicza.

Jeśli moja koleżanka uważa, że obieranie ziemniaków w Zachęcie nie jest dziełem sztuki, niewiele mogę z tym zrobić. Nie jestem w stanie jej nakazać, by uwierzyła w ziemniaki. Podobnie z tęczę. Jeśli ktoś uważa, że tęcza to jest: „przepraszam, kawałek drutu i kolorowe papierki”, nic na to poradzić nie zdołam. Dla mojej koleżanki Julita Wójcik nie jest żadną artystką. Ja zaś będę się upierała, że jest artystką, i to wybitną.

Kto i jak decyduje o tym,
że coś jest dziełem sztuki?

Dorota Jarecka



Jadwiga Sawicka
Butelki i kwiaty
1998, 1 z 6 fotografii barwnych
80 x 60 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING

Zbigniew Libera
Lego – obóz koncentracyjny

1999, 1 z 7 wydruków atramentowych laminowanych
58 x 48,5 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Mnie i koleżance nie pozostaje nic innego, jak stanąć naprzeciwko siebie, odbezpieczyć pistolet i pozabijać się nawzajem. Jednak sprawa kluczowa dla demokracji dalej będzie nierozwiązana. Co robić?

Pozornie między mną a koleżanką nie ma żadnej różnicy, prócz różnicy poglądów. Ona twierdzi, że Wójcik nie jest warta, ja – że warta jest dużo. A jednak różnica jest, i to istotna. Koleżanka odwołuje się do zasad, które jawią się jej jako obiektywne. Kawałek drutu i kwiat to nie jest sztuka, takie coś nie może być w muzeum. Ja natomiast uważam, że wszystko się zmienia, i potrafię sobie wyobrazić muzeum, w którym na każdej ścianie będzie kawałek drutu i papierowy kwiatek. Jeśli ktoś kiedyś umieścił w muzeum afrykańskie maski, które nie powstały jako sztuka, wszystkiego można się spodziewać.

Pójdzie za głosem intuicji, za czystą emocją też nie zawsze jest dobre. Ile razy się zdarzało, że jakaś praca najpierw wywołała oburzenie, była wręcz znienawidzona, jak *Lego* Zbigniewa Libery, a potem została wywindowana wysoko,

często przez te same osoby? W sztuce prócz emocji potrzeba jeszcze trochę rozsądku. „Sztuka jest za poważną sprawą, żeby robili ją artyści” – powiedział Edward Krasiński. Rikrit Tiravaniya gotował na wernisażach, Susan Philipsz odtwarza z niewidocznego nośnika dźwięki w ogrodach i na dworcach, Tino Sehgal wprowadza tancerzy między widzów, którym się wydaje, że także tańczą, Elżbieta Jabłońska sadi kwiaty przed galeriami i muzeami sztuki. Pod koniec XX wieku w odpowiedzi na sztukę, która wymyka się dawnym definicjom, i na nowy sposób jej odbierania powstały koncepcje estetyki relacyjnej Nicolasa Bourriauda czy sztuki partycypacyjnej – rozwijana między innymi przez Claire Bishop. Poprzedziły je idee artworldu Arthura Danto i definicje pola produkcji kulturowej Pierre’a Bourdieu. Wszystkie one pomagają przenieść ciężar z esencjalnego pojmowania sztuki na społeczne. Bo jakoś tak się dzieje, że coś jest uznawane za sztukę, a coś innego nie. Gdyby sztuka miała wieczne i niezmiennie cechy, pewnie nie powstawałyby nowe zjawiska i formy. Być może w ogóle jej istotą jest nieustanne wychodzenie ze skóry.





W związku z tym pytanie: „Kto decyduje?” jest źle postawione i prowokuje zwodnicze odpowiedzi. Nikt nie decyduje. Decyzje idą za sztuką, a nie sztuka za decyzjami. Sztuka nie ma rodziców. Ma kuratorów, ale nie ma kuratora. Nikt nie prowadzi jej za rękę. Jest dorosła.

<
Krzysztof Wachowiak
Pocałunek
b.d., olej, płótno
100 x 80 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Kto i jak decyduje o tym,
że coś jest dziełem sztuki?



Marek Sapetto
Egzorcyzmy
1983, akryl, płótno
120 × 100 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Dorota Jarecka

Basia Bańda
Dżungla
2009, akryl, akwarela, płótno
70 × 70 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING

A jednak czasem ktoś decyduje. Kiedy moment decyzji zostaje odsłonięty, a nie ukryty przez różne jury i gremia, sam bywa sztuką. W sierpniu 2015 roku byłam na wystawie *Palindrom* przygotowanej przez Roberta Kuśmirowskiego w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie. Artysta (i jednocześnie kurator) zebrał oraz pomieszał prace profesjonalnych i nieprofesjonalnych artystów. Żadnej z nich nie podpisał. Był to gest emancypacji, wielkoduszny, a zarazem ryzykowny. Roman Opałka miał taką samą rangę jak Mirosław Śledź, artysta amator. Kto więc decyduje? Kuśmirowski pokazał, że ktoś decyduje cały czas i że potencjalnie może to być każdy. Z tą demokracją na początku wcale nie żartowałam. Skoro takie rzeczy są możliwe, to znaczy, że jest wolność wyboru nawet w tak niepoważnej sprawie jak sztuka. Dla systemu, w jakim żyjemy, to zdaje się najważniejsze.

Kto i jak decyduje o tym,
że coś jest dziełem sztuki?



Dorota Jarecka

Who Decides If Something Is an Artwork—and How?

Dorota Jarecka

Bio

Dorota Jarecka is an art critic and an art historian. Her writing appears regularly in the Polish daily newspaper *Gazeta Wyborcza*. Her main focus is contemporary and twentieth-century art. Her recent publications include: *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie* [Erna Rosenstein: I can repeat things only unconsciously], with Barbara Piwowarska (Foksal Gallery Foundation, Warsaw 2014) and *Już trudno. Z Andą Rottenberg rozmawia Dorota Jarecka* [Too bad: Anda Rottenberg in conversation with Dorota Jarecka] (Krytyka Polityczna Publishers, Warsaw 2013).

The heads of the following institutions decide if something is a work of art: the Museum of Modern Art in Warsaw, Foksal Gallery Foundation, Raster, Zachęta and the Center for Contemporary Art in Warsaw, MOCAK in Krakow, the Art Museum in Łódź, and Anda Rottenberg. Analogously, in foreign countries there are: Hans Ulrich Obrist, Adam Szymczyk, Okwui Enwezor, Massimiliano Gioni, Klaus Biesenbach, Chus Martinez, Kathy Halbreich, Bart de Baere, and the heads of the Frieze art fair in London, Matthew Slotover and Amanda Sharp. To this group we might add some lesser figures, such as Barbara Gladstone, Nicholas Serota, and Glenn Lowry. Every so often articles appear in the newspaper aiming to expose this syndicate, but this is hardly necessary, as everyone has known about it for a long time anyway.

Having covered the general principles, we can now move on to the details—a subject of a major debate in modernity is where to locate artistic value. Ever since Kant said that aesthetic judgments are of a subjective nature, many have tried to dispute this. Roman Ingarden invented a highly complex theory about artistic judgments and aesthetic judgments. The latter are questions of taste, which can be as one pleases, but artistic judgments are objective, being grounded in the work of art, where their “foundations of being” are located. These foundations must lie very deep indeed, given that no one has ever seen them. Yet in a democracy, what constitutes a work of art, and who decides upon it, is a substantial issue.

If my friend believes that the act of peeling potatoes in Zachęta Gallery is not a work of art, there is not much I can do to change her mind. I cannot command her to believe in the potatoes. The same goes for the rainbow [a public art piece in Warsaw – trans.]. If someone believes this rainbow is “just a hunk of wire and colorful paper,” then that is that. For my friend, Julita Wójcik is no artist. I, on the other hand, will insist that she is an artist, and a great one at that. There is nothing left for my friend and I to do but to face off, cock our pistols, and shoot. Yet the key point for the democratization will remain unresolved. What is there to be done?

Seemingly there is no difference between my friend and I, apart from differences in opinion. She says that Wójcik is worthless, and I claim that she is worth a lot. Yet the difference remains, and it is a major one. My friend raises principles that she believes to be objective. A piece of wire and a flower is not art, that sort of thing cannot be in a museum. I believe, in turn, that everything changes, and I can imagine a museum where every wall is covered in bits of wire and paper flowers.

Image index

p. 20 Wojciech Zasadni
Businessman
1999, low relief, wood
30 × 20.8 × 4 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 23 Wilhelm Sasnal
Untitled
2004, 1 of 10 drawings (series), ink, paper
29.5 × 42 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 24–25 Julita Wójcik
Peeling Potatoes
2001, video
10 min 5 s
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 26 Jadwiga Sawicka
Bottles and Flowers
1998, 1 of 6 color photographs (series)
80 × 60 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 27 Zbigniew Libera
Lego—Concentration Camp
1999, 1 of 7 laminated ink prints
58 × 48.5 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 28 Krzysztof Wachowiak
Kiss
n.d., oil, canvas
100 × 80 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 30 Marek Sapetto
Exorcisms
1983, acrylic, canvas
120 × 100 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 31 Basia Bańda
Jungle
2009, acrylic, watercolor, canvas
70 × 70 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

Someone once put African masks in a museum, though these were not created to be art; as such, anything is fair game.

Nor is following our intuition, or pure emotion, always the best path to follow. How often it has happened that a work first caused a storm of protest, was outright despised, like Zbigniew Libera's *Lego*, and then is praised to the skies, often by the same people. In addition to emotion, a bit of rationality is needed in art. "Art is too serious a business to let the artists take care of it," Edward Krasinski once said. Rikrit Tiravanija cooked for his openings, Susan Philipsz plays sounds in gardens and train stations from an unseen machine, Tino Sehgal puts dancers in the audience, who feel like they are dancing as well, Elżbieta Jabłońska plants flowers in front of galleries and art museums. At the end of the twentieth century, in response to art that shirks the old definitions to provide a new mode of reception, the concepts of relational aesthetics (Nicolas Bourriaud) and participative art (developed by Claire Bishop, among others) emerged. These were prefaced by Arthur Danto's notion of the "artworld" and Pierre Bourdieu's field of cultural production. All of these ideas help to shift the point of gravity from an essentialist view of art to a social one. For somehow it does happen that one thing is acknowledged to be art, and another is not. If art had eternal and unchanging attributes, we can be sure we would not have new phenomena and forms. Perhaps its essence is a constant shedding of its skin. As such, "who decides?" is a poorly phrased question that prompts false answers. No one decides. Decisions follow art, and not the reverse. Art has no parents. It has curators, not one curator. No one guides it by the hand. It is an adult.

And yet sometimes someone decides. When the moment of the decision is revealed, and not hidden by various juries and commissions, it can be an art unto itself. In August 2015 I attended the *Palindrome* exhibition prepared by Robert Kuśmirowski at the State Gallery of Art in Sopot. The artist (and curator) had collected and mixed works by professional and non-professional artists. They all signed their names. This was an emancipatory and generous gesture, yet a hazardous one at the same time. Roman Opałka held the same status as Mirosław Śledź, an amateur artist. So who decides? Kuśmirowski showed that someone is always deciding, and that, potentially, it can be anyone. The democracy I mentioned at the beginning was no joke. As long as such things are possible, it means that we have freedom to choose, even in something as lighthearted as art. This seems most important for the system in which we live.



Co trzeba zrobić,
żeby rozumieć dziś sztukę?
Iwo Zmyslony

Co trzeba zrobić,
żeby rozumieć dziś sztukę?

Iwo Zmyślony

Iwo Zmyślony – krytyk sztuki i metodolog, autor kilkunastu publikacji naukowych oraz kilkudziesięciu tekstów publicystycznych, esejów, wywiadów i recenzji. Studiował filozofię i historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i Katholieke Universiteit Leuven. Tytuł doktora uzyskał na podstawie pracy o pozawerbalnych wymiarach poznania i wiedzy (*tacit knowledge*). Współpracuje z Dwutygodnikiem.com, „Obiegiem” i „Kulturą Liberalną”. Wykładowca Uniwersytetu Otwartego UW, Szkoły Wyższej Viamoda w Warszawie i School of Form w Poznaniu.



Joanna Malinowska
Miniaturowa tunika. Kultura Wari lub Inka
2011, pióra, len
52 x 60 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej iwo

Po pierwsze: kto powiedział, że sztukę trzeba rozumieć?
Są przecież inne formy obcowania ze sztuką.
Na przykład syndrom Stendhala – zawroty głowy, omdlenia, kołatanie serca, a nawet halucynacje wywołane widokiem nadmiernej liczby dzieł sztuki. Czyż nie tego właśnie od niej oczekujemy – że będzie stanowić dla nas źródło intensywnych doznań i bezinteresownych wzruszeń? Czym innym by się miała różnić od sportu, nauki, polityki, religii?

<
Dorota Buczkowska
Bez tytułu, z cyklu *Łaskotanie podniebienia*
2013, olej, płótno
100 x 80 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej iwo

Co trzeba zrobić,
żeby rozumieć dziś sztukę?

Iwo Zmysłony



Hanna Rudzka-Cybisowa
Portret

1959, olej, płótno
65 x 81 cm
kolekcja Zachęty –
Narodowej Galerii Sztuki

Przyjmijmy jednak, że to nie zmysłowa przyjemność, wzruszenie czy ekstaza, ale rozumienie jest właściwym sposobem doświadczania sztuki. Tak się jakoś utarło, że lepiej „znać się” na sztuce, niż ją „czuć” czy „przeżywać”. Tym różnią się podejścia laika i konesera. Pojawia się jednak pytanie: na czym to rozumienie ma właściwie polegać? Czy chodzi o odbiór czysto intelektualny? Czy też raczej o umiejętność odpowiedniego patrzenia? I kto decyduje o tym, jaki sposób patrzenia / rozumienia jest tym odpowiednim? Artysta? Kurator? Krytyk? Historyk sztuki?

Niezrozumiałość to odium sztuki współczesnej. Często narzekamy, że jest zbyt hermetyczna. Niektórzy uważają, że łatwiejsza w odbiorze jest sztuka dawna. Na ogół mają na myśli sztukę mimetyczną, czyli taką, która naśladuje rzeczywistość, dzięki czemu

potrafimy nazwać jej elementy. To sztuka, w której wszystko jest na swoim miejscu – drzewo jest drzewem, koń koniem, a skróty perspektywiczne budują złudzenie głębi. Oko napotyka rzeczy, które zna z widzenia. A im łatwiej patrzeć, tym łatwiej zrozumieć, co samo w sobie jest na ogół przyjemne. Nasza wyobraźnia nie musi się niczym trudzić.

W takim wypadku rozumienie sztuki polega w praktyce na jej odczytywaniu. Przypomina też trochę pracę detektywa. Powiemy, że ktoś zna się na sztuce, jeżeli potrafi dotrzeć do odpowiednich źródeł i na tej podstawie wydatować dzieło, rozpoznać technikę, dokonać atrybucji (taka a taka szkoła, taki a taki artysta), wreszcie – w oparciu o znajomość ikonograficznych typów, faktów z biografii autora, polityczno-ekonomicznych okoliczności powstania

Co trzeba zrobić,
żeby rozumieć dziś sztukę?

Iwo Zmysłony



Alina Szapocznikow
Zwarta

1968, poliuretan
86 x 64 x 18 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

dzieła itp. – zrekonstruować znaczenie. W każdym wypadku zakłada to sprowadzenie obrazu (tego, co widać) do postaci słowa – takiej czy innej narracji. Na tym polega praca muzealników, antykwariuszy i historyków sztuki.

Oczywiście sztuka mimetyczna jest wytwarzana do dzisiaj. I do dzisiaj znajduje swoich wielbicieli. Nie stanowi jednak dobrego punktu wyjścia dla dyskusji o sztuce współczesnej. Ta bowiem wyrasta z tradycji awangardy, która – w dużym skrócie – u swojego zarania neguje mimetyzm. Awangarda niejako z definicji jest trudna do zrozumienia, ponieważ polega na eksperymencie. Ambicją jej twórców jest przełamywanie nawykowych sposobów myślenia i działania – odkrywanie nowych rozwiązań materialnych, formalnych, instytucjonalnych, a nawet politycznych czy obyczajowych.

Historia awangardy spleciona jest z historią samej nowoczesności, sięga korzeniami połowy XIX wieku. Jej pierwsi twórcy odrzucili kanony związane z kręgami tak zwanej kultury wysokiej (dworskiej), rozwijane przez stulecia w obrębie akademii. Świadomie zwrócili się ku codzienności, żywemu doświadczeniu. Chcieli pokazywać świat, który zmieniał się na ich oczach – świat rozpędzonych maszyn, rewolucji społecznych, masowych mediów, reklamy, wynalazków techniki. Mało tego – chcieli ten świat zmieniać.

Realizm czy impresjonizm, mówiąc współczesnym językiem, zaistniały na offie ówczesnego artworldu, czyli poza oficjalnym obiegiem instytucji sztuki. To samo dotyczyło później ekspresjonizmu, kubizmu, futurizmu, dadaizmu, surrealizmu czy różnych nurtów abstrakcji.



Christian Tomaszewski
Bez tytułu #4 (Indira Gandhi), z cyklu *Polowanie na bazanty*

2007–2008, ołówek, papier, druk atramentowy
71 x 53 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING

Twórcy reprezentujący te kierunki artystyczne poszukiwali rozwiązań, które pozwalałyby utrwalić doświadczenie epoki w sposób możliwie adekwatny – nie tylko na poziomie przedstawień, ale także na poziomie medium, konstrukcji i techniki. Nic więc dziwnego, że malarstwo i rzeźba trafiły do lamusa, a ich miejsce zajęły kolaż, asamblaż, instalacja czy *objets trouvés*. Sztuka została otwarta na nowe materiały (na przykład stal, sklejkę, beton czy tworzywa sztuczne) i technologie (między innymi poligrafię, fotografię czy film).



Zuzanna Janin
Bez tytułu (Brzuch)

1995–1997, barwna fotografia laminowana
120 × 300 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Bez zrozumienia natury tych przemian nie da się zgłębić sztuki aktualnej. Wiele ze stosowanych do dzisiaj strategii artystycznych wypracowano właśnie wtedy.

Na przykład prowokacja i skandal jako narzędzie ekspresji i dekonstrukcji – ich „wynalezienie” można spokojnie przypisać futurystom i dadaistom. Bez skrupułów wyśmiewali oni drobnomieszczański gust i moralność, gloryfikując postęp, nonkonformizm, niekiedy nawet przemoc.



Agnieszka Polska
Wakacje z profesorem
2008, wideo
6 min 3 s
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Co trzeba zrobić,
żeby rozumieć dziś sztukę?

W miejsce tradycyjnej estetyki – wartości takich jak harmonia, wzniosłość, piękno czy sztuka – proklamowali antyestetykę ironii, absurdu i maszyny. Zamiast wytwarzania przedmiotów pięknych sięgnęli po przedmioty prozaiczne, a co za tym idzie – związane ze „zwykłym życiem” i obdarzone naturalnym bogactwem migotliwych, nieoczywistych znaczeń.

Podobnie jest ze sztuką, która odrzuca, budzi wstręt lub przeraża. Albo jeszcze lepiej – jednocześnie odrzuca i pociąga, brzydzi i podnieca, przeraża i zachwyca. Dokładnie na takich efektach zależało twórcom surrealizmu. Zafascynowani teoriami Zygmunta Freuda utożsamiali piękno z niesamowitością – odczuciem, które budzi wizja „spotkania maszyny do pisania i parasola na stole prosekcyjnym”. Sztuka miała być dla nich „automatyzmem psychicznym” – swobodną ekspresją bez kontroli rozumu. Chodziło o sublimację spychanych do nieświadomości libidynalnych popędów i zakazanych pragnień.

Już Marcel Duchamp mawiał, że sztuka nowoczesna ma być tworzona dla intelektu, tak jak sztuka dawna była przeznaczona dla oka. Nowe dzieło sztuki ciężar twórczego wysiłku przenosi z artysty na widza – ma stymulować jego wyobraźnię. W latach siedemdziesiątych XX wieku podejście to radykalnie rozwinął konceptualizm, którego przedstawiciele utożsamili uprawianie sztuki z refleksją na jej temat, rozciągając jej zakres na wszystkie dziedziny życia. Głównym medium artysty stał się wówczas język, najważniejszą metodą – kreowanie kontekstów, a podstawowym wytworem – niematerialna idea. Od tej pory sztuką może być absolutnie wszystko: zarówno dowolne działanie (przedmiot, gest, zjawisko), które artysta arbitralnie wskazał,

Iwo Zmyślony

jak i powstrzymanie się od działania – wymowne milczenie lub nieobecność.

Nic więc dziwnego, że sztuka współczesna wymaga dużej erudycji. Jej twórcy swobodnie poruszają się w szerokim spektrum zjawisk społecznych, czerpiąc całymi garściami z rezerwuaru kultury materialnej oraz ze wszelkich dostępnych technik, mediów i strategii. Jednocześnie ich podejście przypomina często pracę akademickiego badacza – korzystają z dorobku dekonstrukcji, poststrukturalizmu, psychoanalizy, marksizmu, feminizmu, studiów LGBT, studiów postkolonialnych i posthumanizmu.

Mnogość i zróżnicowanie powstających w ten sposób prac wyklucza wyczerpujące zrozumienie sztuki współczesnej „jako takiej”. Jest to możliwe wyłącznie w bardzo ograniczonym wycinku. Jesteśmy skazani na wybiórczość i fragmentaryczność.

W tej sytuacji tytułowe pytanie można odczytać w sposób czysto praktyczny: do kogo mamy się zwrócić? Odpowiedź jest w pewnym sensie banalna: tak jak w każdej branży pomocy należy oczekiwać od osób, które zajmują się tym profesjonalnie i które nawzajem ewalują swoje kompetencje. Kształcenie publiczności to w pierwszym rzędzie zadanie instytucji sztuki, zwłaszcza tych państwowych – to one powinny zadbać o mądre i zrozumiałe opisy do wystaw, organizować spotkania z artystami lub oprowadzania kuratorskie. Przybliżanie sztuki to także zadanie krytyki artystycznej. W Polsce działa w tej chwili kilka profesjonalnych redakcji skupionych na sztuce współczesnej, wszystkie bardzo aktywne w internecie (między innymi Dwutygodnik.com, Obieg.pl i Magazynszum.pl). estety, większość tekstów bywa zbyt hermetyczna lub zbyt ogólnikowa, a nieliczne wnikliwe analizy są coraz częściej wypierane przez

Co trzeba zrobić,
żeby rozumieć dziś sztukę?

łatwo przyswajalną sensacją lub rozrywkę. Brakuje też mechanizmów weryfikacji kompetencji krytyka i jego niezależności.

Wszystko to pokazuje, że rozumienie sztuki jest dzisiaj zadaniem niełatwym, które wymaga sporo czasu i cierpliwości. Nie znaczy to jednak, że laik nie może czerpać ze sztuki przyjemności. Wbrew temu, co się utarło, rozumienie nie jest bowiem jedyną formą

Iwo Zmyślony

doświadczenia sztuki. Co więcej, nie każdą sztukę można i trzeba rozumieć. Wiele prac jest skonstruowanych tak, by oddziaływały na nas w sposób pozaintelektualny – poprzez czysto fizyczne własności: przestrzenną formę, lokalizację w przestrzeni, konstrukcyjny materiał, kolor, fakturę i konsystencję powierzchni. Obiekty takie są często pozbawione tytułu – celowo umieszczone poza werbalnym porządkiem, ogołocone z wszelkich treści językowych.

Wilhelm Sasnal
Bez tytułu
2004, 1 z 10 rysunków, tusz, papier
21 x 29,5 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki



Najprostszą metodą jest zadać sobie pytanie: jak to na mnie działa? Odpowiedź będzie zależała od wewnętrznego skupienia i podjęcia próby prześledzenia własnych reakcji, bez ulegania pokusie ich nazywania.

Reakcje te zachodzą zarówno w naszej psychice, jak i w sferze zmysłowej, najczęściej są zmienne w czasie, a nawet wewnętrznie sprzeczne. Trudno to wytłumaczyć, ale łatwo doświadczyć: beton oddziałuje na zmysły inaczej niż marmur, stal, szkło, tłuszcz, papier albo guma. Płaszczyzna budzi inne odczucia niż otwór, kształt obły inne niż ostry, ciasny korytarz inne niż otwarta przestrzeń. Słowo w takich wypadkach jest zbędne, a nawet niepożądane – zakłóca werbalną treścią zawartość niewerbalnego doznania. Co ciekawe, sztuka tego rodzaju to także osiągnięcie

tradycji awangardy, a ściślej mówiąc: twórców konstruktoryzmu, neoplastycyzmu i Bauhausu. Artyści ci widzieli siebie w roli inżynierów, którzy próbują opracować prawa rządzące plastyczną materią i stworzyć na tej podstawie uniwersalny język. Inaczej niż język sztuki tradycyjnej nie miał on jednak podlegać odczytywaniu, ale oddziaływać niewerbalnie na zmysły i psychikę odbiorcy oraz doświadczenie jego ciała w czasie i przestrzeni. Dało to początek współczesnej architekturze, formom przemysłowym, typografii i innym dziedzinom designu.

>
Jadwiga Sawicka
Bez tytułu
1999, plastelina
30 x 20 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Przy wszystkich tych trudnościach niech nie umknie nam jedno: spotkanie ze sztuką jest przede wszystkim przygodą dla naszej zmysłowości i wyobraźni. Ma być dla nas źródłem inspiracji i wzruszeń. Świat sztuki – artyści, kuratorzy, krytycy, instytucje – jest od tego, żeby nam w tym pomóc. Mamy prawo tego od niego oczekiwać.



What Does One Have to Do to Understand Today's Art?

Iwo Zmyślony

Bio

Iwo Zmyślony is an art critic and methodologist, the author of over a dozen academic publications and several dozen articles, essays, interviews, and reviews. He studied philosophy and art history at Warsaw University, the Catholic University of Lublin, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, and Katholieke Universiteit Leuven. He earned his PhD on the basis of his work on tacit knowledge. He works with Dwutygodnik.com, *Obieg*, and *Kultura Liberalna*. He lectures at the Warsaw University Open University, the Viamoda School in Warsaw, and the School of Form in Poznań.

Image index

p. 36 Dorota Buczkowska
Untitled, from the *Tickling the Palate* series
2013, oil, canvas
100 × 80 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 39 Joanna Malinowska
Miniature *Wari* or *Inka* Tunic
2011, feather, linen
52 × 60 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 40 Hanna Rudzka-Cybisowa
Portrait
1959, oil, canvas
65 × 81 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 41 Alina Szapocznikow
Cohesive
1968, polyurethane
86 × 64 × 18 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 41 Christian Tomaszewski
Untitled #4 (Indira Gandhi), from the *Hunting for Pheasants* series
2007–2008, pencil, paper, ink print
71 × 53 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 43 Zuzanna Janin
Untitled (Belly)
1995–1997, laminated color photograph
120 × 300 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 45 Agnieszka Polska
Holiday with the Professor
2008, video
6 min 3 s
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 47 Wilhelm Sasnal
Untitled
2004, 1 of 10 drawings (series), ink, paper
21 × 29.5 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 49 Jadwiga Sawicka
Untitled
1999, plasticine
30 × 20 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

First of all: Who ever said that you have to *understand* art? There are other forms of art appreciation. There is the Stendhal syndrome, for example—dizzy spells, fainting, heart palpitations, even hallucinations from too many works of art. Is this not precisely what we expect—that it will be a source of intense experiences and disinterested emotion? How else could we distinguish it from sports, science, politics, and religion?

Let us suppose, however, that it is not sensory pleasure, emotion, or ecstasy, but understanding that is the correct mode of experiencing art. It has become accepted that it is better to “know about” art than to “feel” or “experience” it. This is what separates the layman from the connoisseur. Yet the question arises: What does understanding consist of? Is it a purely intellectual form of reception? Or is it the ability to look properly? And who decides what way of looking, of understanding, is correct? The artist? The curator? The critic? The art historian?

Incomprehension is the bane of contemporary art. We often complain that it is too hermetic. Some believe that the art of past centuries was easier on the viewer. In general, they have in mind mimetic art, the kind that imitates reality, where we can name its features. This is art where everything is in its place—a tree is a tree, a horse is a horse, and perspective provides the illusion of depth. The eye encounters things it already knows. And the easier it is to look, the easier it is to understand what is generally pleasant in itself. Our imagination need not exert itself in any way.

In such cases understanding art essentially means “reading” it. This somewhat recalls detective work. Let us say that a person knows about art if he or she is capable of finding the relevant sources and to date the work on that basis, to identify the technique, to attribute the piece (to this or that school, this or that artist), and finally—based on a knowledge of iconographic types, facts from the biography of the author, the politico-economic circumstances under which the work was made etc.—to reconstruct the meaning. In each case this presupposes reducing the image (of what is seen) to verbal form—to this or that narrative. This is the work of museum workers, antiquarians, and art historians.

Of course mimetic art is produced to this day. And to this day it finds its enthusiasts. It is not, however, a good point of departure for a discussion on contemporary art. This grew from the avant-garde tradition, which—to cut a long story short—negated mimesis at its outset. The avant-garde is by

definition, as it were, difficult to understand, because it involves experimentation. The ambition of its creators involved breaking down the habitual ways of thinking and acting—to discovering new solutions—whether material, formal, or institutional, and or, even political or customary.

The history of the avant-garde is interwoven with the history of modernity itself, its roots trace back to the middle of the nineteenth century. Its first creators rejected the canons of “high” (court) culture developed in the academies over the centuries. They made a conscious turn toward the everyday, the experience of living. They wanted to depict a world that was changing before their eyes—a world of surging machines, social revolutions, mass media, advertisements, and technological inventions. Moreover, they wanted to change this world.

Realism or Impressionism existed on the sidelines of the art world of their times, to use a contemporary language, outside of the official circulation of the art institutions. The same later applied to Expressionism, Cubism, Futurism, Dadaism, Surrealism, and various abstract movements. The artists in these movements sought solutions that would best allow them to capture the experiences of the epoch—not only in terms of what they depicted, but also in the medium, construction, and technique. Small wonder, then, that they dispensed with painting and sculpture, and in their place came collages, assemblage, installations, and *objets trouvés*. Art opened up to new materials (such as steel, plywood, cement, and synthetics) and technologies (including polygraphy, photography, and film).

We cannot delve into present-day art without understanding the nature of these changes. Many of the artistic strategies used in our day were developed then. For example, scandal and provocation as tools of expression and deconstruction—their “invention” can be ascribed to the Futurists and the Dadaists. They mocked petit-bourgeois tastes and morality without scruple, glorified progress, non-conformism, and sometimes, even violence. In place of traditional aesthetics, of values such as harmony, the sublime, beauty, and craft—they proclaimed the anti-aesthetics of irony, absurdity, and machines. Instead of producing beautiful objects they drew from prosaic objects—ones tied to “ordinary life” and endowed with a natural wealth of fleeting significance that demanded reflection.

The same goes for art that repels, revolts, or terrifies. Or better still—art which simultaneously repels and attracts,

disgusts and excites, horrifies and delights. This was the sort of effect sought by the original Surrealists. Fascinated by the theories of Sigmund Freud, they identified beauty with the uncanny—the feeling evoked by the “chance meeting on a dissecting table of a sewing machine and an umbrella.” For them, art was meant to be “mental automatism”—free expression liberated from the mind’s control. It involved sublimating the libidinal drives and forbidden desires that had been suppressed by the unconscious.

Marcel Duchamp said that modern art was to be created for the intellect, just as art had previously been made for the eye. A new work of art shifts the thrust of the creative effort from the artist to the viewer—it is meant to stimulate his or her imagination. In the 1970s this approach was radically developed by Conceptualism, whose representatives identified making art with reflecting upon it, broadening its scope across all fields of life. The artist’s main medium became language, the main method was creating contexts, and the main product was the non-material idea. Since then, art can be absolutely anything: any action (an object, gesture, or phenomenon) that the artist arbitrarily indicates, or the stopping of an action—a meaningful silence or absence.

Small wonder, then, that contemporary art requires a great deal of erudition. Its creators move freely in a wide spectrum of social phenomena, amply drawing from the reservoir of material culture and all available technologies, media, and strategies. By the same token, its approach often recalls the scholar’s academic work—artists make use of Deconstruction, poststructuralism, psychoanalysis, Marxism, feminism, LGBT studies, postcolonial studies, and posthumanism.

The multiplicity and diversity of the work created in this way precludes an overall understanding of contemporary art “as such.” This is only possible in a very limited sub-set. We are condemned to a selective and fragmentary perspective.

As such, the question in the title can be read in a purely practical fashion: Whom should we turn to? The response is, in a way, mundane: as in every other field, help should be sought from people who deal with it professionally and who evaluate one another’s competencies. Educating the public is, above all, the task of art institutions, and state ones in particular—it is they who should tend to intelligent and informative exhibition descriptions, to organizing meetings with artists, or tours guided by a curator. It is also the task of the art critics to make art accessible. At the moment, Poland has several professional

publications focused on contemporary art, all quite active on the Internet (including Dwutygodnik.com, Obieg.pl, and Magazynszum.pl). Unfortunately, the majority of texts can be too hermetic or too general, and the few insightful analyses are increasingly shunted aside to make room for easily-digested sensationalistic articles or entertainment. Nor are there mechanisms for verifying the competence of the critic and or his or her independence.

All this shows that understanding art is, in our day, a difficult task requiring a great deal of time and patience. This does not mean, however, that the layman can take no pleasure from art. Despite popular opinion, understanding is not the only form of experiencing art. Moreover, not every kind of art can and should be understood. Many works are so constructed as to have an appeal that is not strictly intellectual, often through their physical properties: spatial form, location in space, material construction, color, texture, and surface consistency. These objects are seldom titled—they are purposefully situated beyond verbal structures, stripped of all linguistic content.

The most basic method is to ask oneself: How does this affect me? The response will depend on internal concentration and attempts to trace one’s reactions without succumbing to the temptation of naming them. These responses occur both in our minds and in the realm of the senses, they most often change over time, and can even be internally contradictory. It is hard to explain, but easy to experience: concrete affects the senses unlike marble, steel, glass, fat, paper, or rubber. A surface evokes different feelings from an opening, a rounded shape from a pointed one, a narrow corridor from an open space. In such cases words are unnecessary, even undesirable—the verbal content interferes with the content of the non-verbal experience.

It is interesting that art of this kind also goes back to the avant-garde tradition: to be precise, the creators of Constructivism, Neoplasticism, and Bauhaus. These artists saw themselves as engineers, trying to work out the laws governing visual materials and to create a universal language on their basis. Unlike the language of traditional art, it was not meant to be “read,” but to have a non-verbal impact on the viewers’ senses and minds, and their experience of their bodies in space. This led to the beginning of contemporary architecture, industrial forms, typography, and other fields of design.

In the midst of all these complexities, let us recall one thing: coming in contact with art is, above all, an adventure for our senses and imaginations. It is meant to inspire and to move us. The art world—the artists, curators, critics, and institutions—are there to help us in this. And we have the right to expect it from them.



Co decyduje o cenie dzieła sztuki?
Dawid Radziszewski

Dawid Radziszewski – kurator, galerzysta. W latach 2005–2013 prowadził Galerię Pies w Poznaniu, od lutego 2013 właściciel Galerii Dawid Radziszewski w Warszawie. Kurator ponad stu wystaw indywidualnych i zbiorowych, takich jak *Wystawa dla podróżnych* (dworzec PKP, Zielona Góra 2003), *Tęsknota za malarstwem* (Muzeum Ziemi Lubuskiej, Zielona Góra 2005), *Tarnów. 1000 lat nowoczesności* (BWA, Tarnów 2010–2011), *Powrót do domu* (b. klasztor ss. Koletek, Kraków 2013). Redaktor (wraz z Ewą Łączyńską-Widz) książki *Tarnów. 1000 lat nowoczesności* (Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, Warszawa 2010) poświęconej modernizmowi peryferii, a także katalogu *Adam Rzepecki. Preferuję bardziej zrzutę niż kulturę* (BWA Sokół, Nowy Sącz 2013).



Włodzimierz Pawlak
Notatka o sztuce nr 19

1998, olej, płótno
33 x 24 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING

Pytanie o to, co kształtuje cenę dzieła sztuki, pojawia się w moim życiu często. To naturalne, ponieważ pracuję w galerii i sprzedaję dzieła sztuki. Intencje pytających bywają dobre. Bywają jednak i złe, o czym dobrze wiedzą obie strony. Są to wypadki, w których pytanie ma wprowadzić mnie w niekomfortowe poczucie, że z rynkiem sztuki jest coś nie tak. Myślę wtedy, że to i tak lepsze niż twierdzenie, że „nawet dziecko namalowałoby lepiej”. Kulę się na chwilę w sobie, ale już po chwili prostuję się i wyjaśniam.

Odpowiedź trzeba zacząć od zastanowienia się nad tym, co kształtuje ceny. Nie tylko ceny dzieł sztuki, ale także ceny przedmiotów, usług, informacji itd. Nie jestem wprawdzie ekonomistą, lecz historykiem sztuki, wydaje mi się jednak, że jeśli na wykresie pokażemy krzywą przedstawiającą popyt na jakieś dobro oraz drugą krzywą odzwierciedlającą jego podaż, to miejsce przecięcia tych krzywych jest właśnie ceną.

Z cenami dzieł sztuki jest właściwie tak samo, chociaż z kilkoma dość istotnymi zastrzeżeniami.

<
Anna Ostoya
Krajobrazy i monochromy '09

2009, kolaż, płótno
51 x 41 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING

Po pierwsze, dzieło sztuki tym się różni od innych przedmiotów, które można sprzedać, że sprzedaż nie jest celem jego produkcji. Oczywiście sprzedaż również jest ważna, ale artysta ma zwykle inne motywacje – związane z karierą, popularnością, a także, dość często, z kwestiami metafizycznymi.

>
Wilhelm Sasnal
Bez tytułu (Słoiiki)
1999, olej, płótno
97,5 x 97,5 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej IWG





Robert Maciejuk
Bez tytułu (Kolargol)

2003, olej, płótno
81 x 100 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING

Po drugie, duża podaż nie sprawia, że ceny dzieł sztuki spadają. Na świecie tworzy coraz więcej artystów, równocześnie niemal co roku bity jest kolejny rekord aukcyjny. Nie działa tu racjonalność rynkowa. Nie szuka się najtańszego obiektu. A to dlatego, że na świecie nie rośnie znacząco zapotrzebowanie na sztukę „jako taką”, a co najwyżej na prace konkretnych artystów. Dzieła autorów najwybitniejszych osiągają najwyższe ceny, a tych mniej wybitnych – ceny niższe. Reguły rynku sztuki można porównać do karykaturalnej wersji kapitalizmu – zwycięzcy biorą wszystko, a cała reszta przegrywa (w sensie finansowym oczywiście). Zjawisko analogiczne do klasy średniej prawie nie występuje. Biegun sukcesu i biegun porażki błyskawicznie przyciągają artystów i niezwykle trudno jest utrzymać się gdzieś pośrodku. Oczywiście biegun porażki jest silniejszy i przyciąga znacznie więcej osób.

To, czy ktoś sprzedaje prace, czy też nie, może nic nie znaczyć. Znamy w historii sztuki przypadki wielkich artystów, którzy zmarli w biedzie. Niemniej jednak nie należy traktować tych wyjątków jako reguły.

Ale co to znaczy, że ktoś jest wielkim artystą, zwłaszcza sztuki współczesnej? Z byciem wielkim artystą jest mniej więcej tak jak z bieganiem na sto metrów. Różnica między rekordem

Polski a rekordem świata wynosi mniej niż pół sekundy. W tej połowie sekundy zawiera się cała różnica – sława i pieniądze. Oczywiście, podobnie jak jest z rekordami w bieganiu, różnice te tylko wydają się małe.

No dobrze. Ale jak to właściwie jest, że jeden obraz kosztuje tyle, co samochód, inny tyle, co dom, a jeszcze inny tyle, co używany rower? Spróbuję opisać, jak to wygląda w mojej galerii. Wyobraźmy sobie malarza, który skończył studia i właśnie decyduje się na współpracę. Nie ma żadnej historii sprzedaży, a mimo to trzeba jakoś ustalić cenę jego prac. Uważam, że cena za pierwsze sprzedane dzieło sztuki nie powinna przekraczać tysiąca euro, i to niezależnie od tego, czy jesteśmy w Polsce czy za granicą. Jeśli potwierdzi się intuicja galerzysty i prace artysty rzeczywiście zaczną się sprzedawać, wtedy cenę można nieznacznie podnieść. Im więcej kolekcjonerów interesuje się danym artystą, tym cena będzie wyższa. Oczywiście nie bez znaczenia jest wielkość pracy (zwykle większa jest droższa), technika (zazwyczaj prace wykonane na papierze są tańsze niż te na płótnie) i to, czy praca jest unikatem, czy też powstało kilka takich samych egzemplarzy, zwanych edycjami. Cena dzieła sztuki powinna odzwierciedlać pozycję autora na scenie artystycznej. Istotne jest więc to, czy artysta bierze udział w ważnych wystawach.

Cezary Bodzianowski
Giro d'Italia

2007, stolec, koło rowerowe, zamek
152 x 62 x 41 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki



Przy czym „ważne wystawy” to nie są ekspozycje w kawiarniach i na korytarzu akademii sztuk pięknych, tylko w znaczących publicznych instytucjach sztuki.



Jadwiga Sawicka
Pragnienie sukcesu
2006, olej, akryl, płótno
50 x 70 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING

W Warszawie należą do nich na przykład Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Muzeum Sztuki Nowoczesnej i Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Ważne jest też, czy prace danego twórcy trafiają do kolekcji publicznych. Nie mniej istotne jest to, czy piszą o nim krytycy. Kiedy te trzy warunki są spełnione, mamy dobry powód, żeby podwyższyć ceny dzieł artysty. Rynek sztuki jest odbiciem świata sztuki, jeśli więc świat sztuki wykazuje wzmożone zainteresowanie czyimś nazwiskiem, to z pewnością odbije się to na rynku. Jednak decyzja o podniesieniu ceny powinna być podejmowana roztropnie, ponieważ już nigdy nie powinno się jej obniżać. Jeśli ceny prac spadają, to może oznaczać, że coś w karierze danego artysty idzie nie tak. Z tego powodu zainteresowanie kolekcjonerów, zamiast wzmocnić się z powodu niższej ceny, gwałtownie się obniży.

Na pewnym etapie pojawia się też rynek wtórny, a więc między innymi aukcje, na których ceny prac danego artysty zostają zweryfikowane. Dotyczy to jednak rynków dobrze rozwiniętych. W Polsce na przykład ceny na aukcjach nie odzwierciedlają prawdziwych cen rynkowych. Czasem są zbyt niskie – na przykład na aukcjach charytatywnych, na które swoje prace przekazują znani twórcy. Zdarza się, że są to dzieła, które w zagranicznych galeriach osiągnęłyby bardzo wysokie ceny, w Polsce natomiast zostają sprzedane znacznie taniej. Swoją drogą, warto te aukcje śledzić. Należy jednak uważać, istnieją bowiem nieuczciwe aukcje, na których ceny

są za wysokie, co ma na celu sztuczne napędzanie koniunktury na danego artystę. W licytacji bierze na przykład udział właściciel pracy albo innych prac danego artysty i licytuje bardzo wysoko.

Nie warto kupować na aukcjach, na których wystawiani są sami młodzi artyści. Aukcje to z natury rynek wtórny, a młoda sztuka powinna funkcjonować przede wszystkim na rynku pierwotnym. Jeśli prace początkującego artysty pojawiają się na aukcji, to znaczy, że prawdopodobnie nie ma zainteresowania jego twórczością na rynku pierwotnym, czyli w galeriach. A jeśli artysta nie ma wsparcia i obsługi ze strony galerii, to dużo trudniej będzie mu zrobić karierę. Oczywiście można przypuszczać, że galerie są niekompetentne i z absurdalnych powodów pomijają pewne młode talenty. Istnieje jednak spore prawdopodobieństwo, że galerie są kompetentne. Zasada ogólna jest taka, że nigdy nie wiadomo, kto zrobi karierę, ale zwykle wiadomo, kto nie zrobi.

W wypadku artystów o ugruntowanej pozycji bądź tych, którzy już na trwałe wpisali się w historię sztuki, czynników decydujących o cenie jest więcej. Znaczenie ma na przykład data powstania pracy. Zwykle dzieło z najsłynniejszego bądź najlepszego okresu twórczości danego artysty będzie droższe. Wyróżnia się też po prostu dzieła lepsze i gorsze.

Oczywiście to tylko podstawowe informacje. Ledwo dotknęliśmy tematu.

Ogólnie rzecz biorąc, obawy pytających o kształtowanie się cen są uzasadnione w tym sensie, że negatywne zjawiska faktycznie istnieją. Są jednak marginesem, tak jak w wypadku każdego innego rynku. Można je zresztą łatwo ominąć – im więcej będziemy czytać i chodzić na wystawy, tym trudniej będzie nas nabrać.



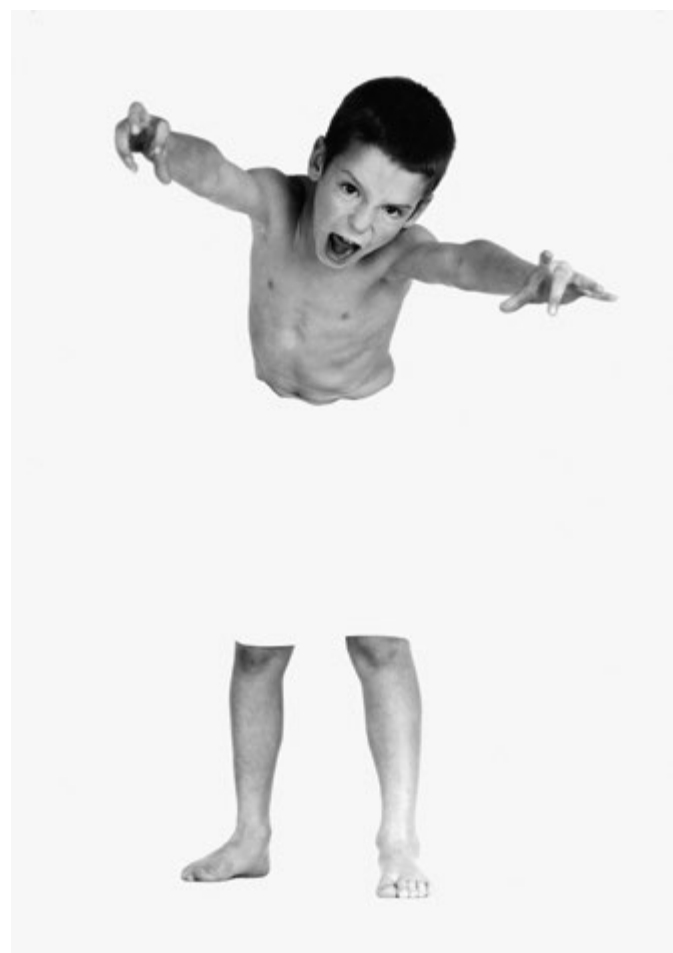
Zbigniew Dłubak
Plansza dydaktyczna I
1948/1999, 1 z 16 fotografii cz.-b.
90 x 60 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Na koniec jedna prosta zasada dla początkujących. W jakich sytuacjach powinno nam zapalić się czerwone światło? Czy w tej komercyjnej galerii, w której niczego nie rozumiemy? Wręcz przeciwnie. Mimo tego, że stawiamy dopiero pierwsze kroki w świecie sztuki, nasze podejrzenie powinna wzbudzić właśnie ta galeria, w której wszystko wyda nam się jasne i przejrzyste. Prawdziwy spiszek bowiem zwykle jest gdzie indziej, niż się tego spodziewamy.

Marta Deskur
Klara, krzycząca
1998, duratrans, pleksi
180 x 130 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING



Marta Deskur
Pico, krzyczący
1998, duratrans, pleksi
180 x 130 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING



What Sets the Price of an Artwork?

Dawid Radziszewski

Bio

Dawid Radziszewski is a curator and gallerist. From 2005 to 2013 he ran *Pies* Gallery in Poznań, and in 2013 he opened his own gallery, Dawid Radziszewski Gallery in Warsaw. He has curated over one hundred individual and collective exhibitions, including *Wystawa dla podróżnych* [An exhibition for travelers], the Zielona Góra Train Station, 2003; *Tęsknota za malarstwem* [Pining for painting], Lubusz Land Museum, Zielona Góra, 2005; *Tarnów. 1000 lat nowoczesności* [Tarnów. 1000 years of modernity], BWA Tarnów, 2010–2011; *Powrót do domu* [Homecoming], the former site of the Koletki Sisters convent, Krakow, 2013. He has edited (with Ewa Łączyńska-Widz) the book *Tarnów. 1000 lat nowoczesności (Tarnów. 1000 Years of Modernity)*, Warsaw 2010, devoted to the modernism of the peripheries, and *Adam Rzepecki. Preferuję bardziej zrzutę niż kulturę* [Adam Rzepecki: I prefer dumps to culture], Nowy Sącz 2013.

Image index

p. 54 Anna Ostoya
Landscapes and Monochromes '09
2009, collage, canvas
51 × 41 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 57 Włodzimierz Pawlak
Note on Art no.19
1998, oil, canvas
33 × 24 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 59 Wilhelm Sasnal
Untitled (Jars)
1999, oil, canvas
97.5 × 97.5 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 60 Robert Maciejuk
Untitled (Colargol)
2003, oil, canvas
81 × 100 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 61 Cezary Bodzianowski
Giro d'Italia
2007, stool, bicycle wheel, lock
152 × 62 × 41 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 62 Jadwiga Sawicka
Desire of Success
2006, oil, acrylic, canvas
50 × 70 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 63 Zbigniew Dłubak
Educational Board I
1948/1999, 1 of 16 photographs (set)
90 × 60 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 64 Marta Deskur
Klara, Screaming
1998, Duratrans, plexi
180 × 130 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 64 Marta Deskur
Pico, Screaming
1998, Duratrans, plexi
180 × 130 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

I am frequently asked what governs the price of a work of art. This is quite natural, as I work in a gallery and I sell artwork. The intentions of those who ask can be good. But they can also be bad, as both sides are aware. These are cases when the question is meant to give me an uncomfortable sensation that something is amiss with the art market. At such times I tell myself that, at any rate, it is preferable to saying “even a child could paint better than that.” I wince for a moment, but then straighten up and start explaining.

The explanation should begin by pondering what governs prices in general. Not only the prices of works of art, but also of objects, services, information etc. True, I am an art historian, not an economist, but it seems to me that if we were to make a chart with a curve to represent the demand for goods of some kind, and another curve reflecting the supply, the place where these lines intersect is the price.

The same goes for the prices of works of art, though with a few fairly crucial reservations. Firstly, the work of art differs from other commodities in that *sales are not the aim of its production*. Of course, sales are important too, but ultimately the artist is generally driven by different motivations, such as career, popularity, and also, quite often, metaphysical issues. Secondly, a great supply does not cause the prices of a work of art to fall. More and more artists around the world are making art, and simultaneously a new auction record is broken almost annually. There is no market rationality at work here. One does not go bargain-hunting. This is because there is no world-wide growth in demand for art “as such”; at most there might be demand for works by particular artists. The most outstanding artists command the highest prices, and the less outstanding ones go for lower prices. The rules of the art market might be seen as a caricature version of capitalism—the winners take all, and the rest lose (in a financial sense, of course). There are practically no analogous phenomena in the middle class. The poles of success and failure pull in artists with lightning speed, and it is remarkably difficult to hold the middle ground. Naturally, the pole of failure is much stronger, and attracts many more people.

It may, of course, mean nothing if an artist sells a work or not. The history of art is full of great artists who died in poverty. However, we ought not to mistake these exceptions for the rule.

And yet what does it mean that someone is a great artist, especially a great *contemporary* artist? Being an artist is more or less like running the one-hundred-meter dash. The difference between the Polish record and the world record is more or less half a second. The whole difference is in this half

second—fame and fortune. Of course, much as in running records, these differences only *seem* to be small.

All right. But how is it possible that one picture costs as much as an automobile and another as much as a house, and another as much as a used bicycle? I shall attempt to describe how things go in my gallery. Let's imagine a painter has graduated and decides to work with us. He has no sales record, but nonetheless a price has to be somehow pinned to his work. I believe that the price for the first sale of a work of art should not go higher than one thousand euro, regardless of whether we are in Poland or abroad. If the gallery owner's intuition is correct and the artist's work really does begin to sell, then the price can be raised slightly. The more collectors take an interest in a given artist, the more the price rises. Of course, the size of the work matters (bigger usually means more expensive), as does the technique (works on paper are usually cheaper than works on canvas), and whether the piece is one-of-a-kind, or if several copies have been made, which are known as editions.

The price of a work of art should reflect the position of the painter on the art scene. It is therefore essential if the artist is taking part in important exhibitions. By "important exhibitions" I do not have in mind those in cafes and in the corridor of the Academy of Fine Arts, but at significant public art institutions. In Warsaw these include, for example, Zachęta, the Museum of Modern Art, and the Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle. Secondly, it is good if his works have made it into public collections. And thirdly, if the critics are writing about him. When all this is happening, we are entitled to raise the prices of the artist's works. The art market reflects the art world; if the art world, therefore, shows a surge in interest in a certain name, then this will certainly be reflected on the market. Yet the decision to raise the price should be made prudently, as it should never thereafter come down. If the prices of works should fall, this could be seen to indicate that the artist's career has taken a turn for the worse. As a result, the interest shown by collectors, instead of growing because of the reduced prices, abruptly diminishes.

At a certain stage the secondary market also comes into play, including auctions where the prices for a given artist are verified. This only pertains to well-developed markets, however. In Poland, for instance, auction prices do not reflect real market prices. Sometimes they are too low—at charity auctions, for example, where famous artists sometimes donate their work. It sometimes happens that these are works that would have

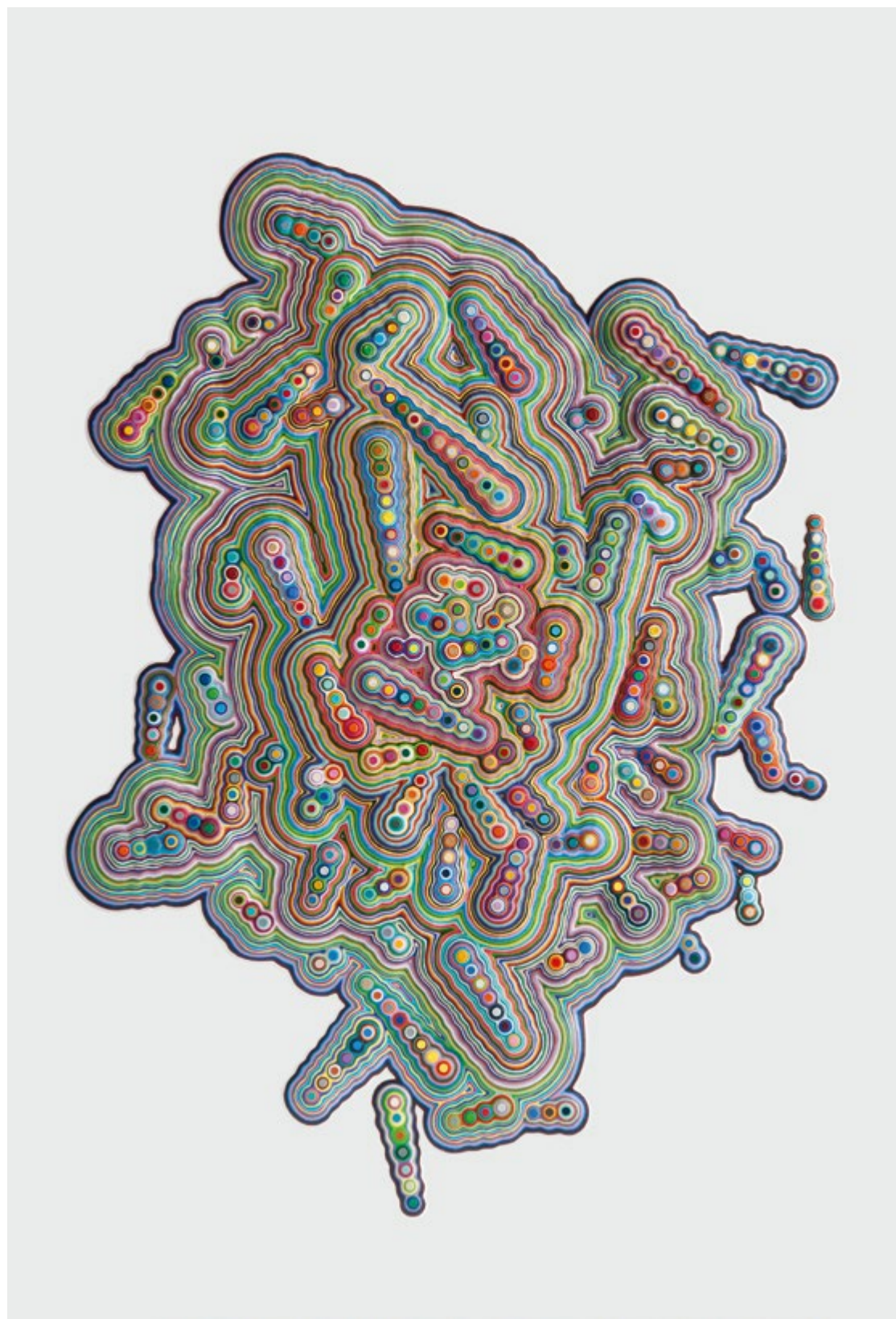
fetched very high prices in galleries abroad but which are sold much more inexpensively in Poland. Incidentally, these auctions are worth following. On the other hand, however, there are also dishonest auctions where the prices are set too high; the aim of these is to generate an artificial market for a given artist. The owner of the work or other works by the same artist takes part in the bidding, for instance, and bids very high.

It is not worth buying art at auctions where only young artists are put up for sale. Auctions are, by nature, a secondary market, and young art should function, above all, on the primary market. If works by a young artist appear at an auction it means that there is probably no interest in them from the primary market, i.e. galleries. And if an artist has no support and service from a gallery, it will be much more difficult for him or her to launch a career. Of course, one might suppose that the galleries are incompetent and that they ignore certain young talents for absurd reasons. There is, however, a very high chance that the galleries are competent. The basic principle is that one never knows who will be successful, but we *can* say who will not be.

In terms of artists with an established position, or those who have gone down in the history of art, there are more factors which affect the price. The date of the work is significant. Generally, works from the artist's best, or most famous period, will be more expensive. Works that are simply better or worse also are differentiated.

This is, of course, only the basic information. We have only scratched the surface of the topic. In general, the concerns of those who wonder how prices are set are justified in that negative phenomena *do* exist. They are, however, marginal cases, as in every other market. They can, at any rate, be easily avoided—the more we read and go to exhibitions, the harder we are to fool.

To conclude, one basic rule for beginners. When should a red light flash in our heads? In a commercial gallery where we feel over our heads? On the contrary. It is in the gallery where, making our first steps into the art world, everything seems clear and transparent. The real plot against us is generally where we least expect it to be.



Czy istnieje sztuka popularna?
Szymon Żydek

Szymon Żydek – kurator, producent, badacz kultury. Absolwent Royal Institute of Art w Sztokholmie (teoria architektury) oraz Uniwersytetu Warszawskiego (wiedza o kulturze). Współpracownik Muzeum Sztuki Nowoczesnej, galerii Raster i Fundacji Bęc Zmiana. Członek zespołu Wolnego Uniwersytetu Warszawy. W swojej praktyce zajmuje się kwestiami z pogranicza urbanistyki, sztuki i krytyki kultury.

Paweł Jarodźki
Go!
2008, akryl, płótno
100 × 80 cm; 40 × 40 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING



Wiele osób, odwiedzając wystawy w galeriach i muzeach (szczególnie po raz pierwszy od dłuższego czasu), w duchu zadaje sobie pytanie: po co są one przygotowywane? Niezrozumiałe performansy, trudne estetycznie obrazy oraz skomplikowane intelektualnie łamigłówki często wprowadzają w zakłopotanie. Pytanie „po co?” pociąga za sobą „dla kogo?”. Czy sztuka to zabawa zarezerwowana dla profesjonalistów, pozostawiająca resztę społeczeństwa co najwyżej życzliwie obojętną? W obliczu nawarstwiających się pytań, które powstają przy pierwszym kontakcie z twórczością artystyczną, wielu jej potencjalnych odbiorców zniechęca się i zaczyna postrzegać sztukę jako wydumaną, niezrozumiałą i przede wszystkim bezużyteczną. Pytanie o istnienie sztuki popularnej jest więc w istocie pytaniem o model jej funkcjonowania: czy możliwa jest sztuka działająca w bezpośredni, demokratyczny, zrozumiały i zarazem inspirujący sposób?

Pytanie o istotę sztuki popularnej nie jest niczym nowym, przeciwnie, zajmuje artystów od dłuższego czasu.

Zapytany o tę kwestię historyk sztuki łatwo mógłby zasypać nas przykładami – wielu artystów chciało tworzyć sztukę rozpoznawalną i zrozumiałą dla zwykłego człowieka. Najjaskrawszym przykładem pozostaje Andy Warhol – twórca i czołowy przedstawiciel pop artu. Głównym przedmiotem swojego zainteresowania uczynił on właśnie popkulturę – jego najstynniejszymi dziełami są portret Marilyn Monroe i obraz z puszką zupy Campbell. Po przeciwnej stronie barykady sytuują się działania postaci skupionych wokół Arts and Crafts – dziewiętnastowiecznego ruchu artystycznego przeciwstawiającego się standaryzacji i produkcji masowej. Artyści ci projektowali sztukę użytkową, między innymi meble, szklane i ceramiczne wyroby czy tkaniny. Nie chcieli jednak imitować ani zawłaszczać języka kultury masowej, przeciwnie, tworzyli własny, alternatywny język form i estetyk. Na jeszcze inne sposoby z pojęciem sztuki popularnej eksperymentowali artyści powojennej awangardy. Świetnym przykładem jest Edward Krasiński. Znakiem rozpoznawczym tego twórcy była

Edward Krasiński
Instalacja1997, fragment instalacji,
fotografia cz.-b., płyta MDF
kolekcja Zachęty – Narodowej
Galerii Sztuki

blue scotch – niebieska taśma, którą artysta przyklejał na przedmioty codziennego użytku, zawłaszczając je w ten sposób dla sztuki. Gestem tym wyrażał przekonanie, że sztuką jest wszystko, czego dotknie artysta, a zarazem symbolicznie przekraczał granicę pomiędzy życiem a sztuką.

Na przestrzeni lat wielu twórców próbowało zawłaszczyć lub przekroczyć język popkultury, bądź na różne sposoby eksperymentować z pojęciem „sztuki popularnej” – na przykład poprzez przedstawienie dzieł sztuki jako przedmiotów codziennego użytku lub przeciwnie, poprzez wyniesienie tych ostatnich do rangi sztuki. A jednak istota tego, co nazwać możemy

sztuką popularną, kryje się, jak sądzę, gdzie indziej. Gdyby tak tytułowej „popularności” poszukiwać nie w podejmowanej tematyce, w sposobie wytwarzania czy dystrybuowania sztuki, lecz przede wszystkim w sposobie jej użytkowania? Takie rozumienie popularności sztuki wymagałoby zmiany relacji pomiędzy wszystkimi graczami, a więc artystami i odbiorcami, a co za tym idzie – przekroczenia ustalonych podziałów i hierarchii. Wymagałoby także zrównania pozycji artysty i odbiorcy sztuki, a wręcz – zastąpienia ich figurą użytkownika sztuki. Dzięki temu sztuka uzyskałaby nowe tereny dla swojej ekspansji, my wszyscy zaś

moglibyśmy testować w codziennym życiu strategię, estetyki i postawy stworzone przez nią i zgromadzone pod postacią dzieła. Za przykład już dziś tak użytkowanego dzieła sztuki służyć może słynna *Mona Lisa*. Obraz ten równie dobrze czuje się w szacownej galerii, jak na plakacie, kubku do kawy, breloczku, czy też jako główny bohater powieści i filmów detektywistycznych. *Mona Lisa* funkcjonuje w niezliczonej liczbie kopii i mutacji, inspiruje artystów, twórców filmowych, pisarzy, lecz również przedsiębiorców. Wszystko to nie przynosi uszczerbku oryginałowi wiszącemu w paryskim Luwrze.

Kilka miesięcy temu świat obiegła wiadomość, która dla potencjalnych

użytkowników sztuki popularnej stanowi jasny punkt na widnokręgu. Portale i serwisy internetowe podały elektryzującą informację – komputery uzyskały świadomość i zaczęły malować! Oto obiecująca przesłanka w dyskusji o przyszłości sztuki – komputery, które „uczą się” rozpoznawać i interpretować kształty poprzez procesowanie tysięcy fotografii, być może znudzone tym, co oglądały, zaczęły generować własne obrazy. Jako efekt uboczny eksperymentu ze sztuczną inteligencją powstały cyfrowe kompozycje do złudzenia przypominające te malowane przez impresjonistów czy surrealistów. Okazuje się, że sztuka w naszych czasach ma jednak szansę zainteresować kogoś spoza grupy osób zajmujących się nią profesjonalnie!

Elżbieta Jabłońska
Gry domowe2003, fotografia barwna
135 x 274 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING



Jeżeli komputerowe sieci neuronowe w procesie interpretowania obrazów mogły uzyskać samodzielność i zacząć tworzyć swoje własne malowidła, to dlaczego podobny mechanizm nie miałby dotyczyć wszystkich odwiedzających wystawy w galeriach i muzeach sztuki współczesnej?

Aneta Grzeszykowska, Jan Smaga
Plac Inwalidów; edycja 4/7
2003, fotografia barwna
210 x 155 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING

Is There Such a Thing as Popular Art?

Szymon Żydek

Bio

Szymon Żydek is a curator, producer, and researcher. He graduated from the Royal Institute of Art in Stockholm (in architecture theory) and Warsaw University (in cultural studies). He has worked with the Museum of Modern Art in Warsaw, Raster Gallery, and Bęc Zmiana Foundation. He is a member of the Free University of Warsaw team. His work deals with issues that merge city planning, art, and cultural criticism.

Image index

p. 70 Adam Jastrzębski
Accumulation 1
2012, painting installation
62.5 × 64.5 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 73 Paweł Jarodzki
Go!
2008, acrylic, canvas
100 × 80 cm; 40 × 40 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 74 Edward Krasieński
Installation
1997, installation (fragment), black-and-white
photographs, MDF board
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 75 Elżbieta Jabłońska
House Games
2003, color photograph
135 × 274 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 76 Aneta Grzeszykowska, Jan Smaga
Plac Inwalidów
2003, color photograph; edition 4/7
210 × 155 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

Many people who visit exhibitions in galleries and museums (particularly if after a long period of absence) quietly ask themselves: What are these things made for? The incomprehensible performances, aesthetically difficult paintings, and intellectually complicated brainteasers often create confusion. The question “what are they for?” leads us to ask “*who* are they for?” Is art a game reserved for the professionals, leaving the rest of society amiably indifferent? Faced with the growing pile of questions that emerge upon first contact with art, many potential viewers feel discouraged and begin to see art as an incomprehensible, and above all useless concoction. Asking about the existence of a popular art is, therefore, a question about its model of operation: Is it possible to have art that is immediate, democratic, comprehensible, and yet inspiring?

Inquiries into the essence of popular art are nothing new; in fact, they have occupied artists' minds for a long time. If an art historian were invited to join the conversation, he could shower us with examples—many artists have sought to make art that the average person can recognize and comprehend. The most glaring example is Andy Warhol, the creator and leading representative of Pop art. He made pop culture the focus of his interests—his most famous works are portraits of Marilyn Monroe and a picture of a can of Campbell's Soup. On the other side of the fence are the figures associated with Arts and Crafts—a nineteenth-century art movement that opposed standardization and mass production. These artists designed applied art, including furniture, glass and ceramic products, and fabrics. They did not want to imitate or appropriate the language of mass culture; on the contrary, they created their own, alternative language of forms and aesthetics. Artists of the postwar avant-garde experimented with the notion of popular art in yet another fashion. A fine example here is Edward Krasieński. This artist's trademark was “blue scotch” – blue tape that the artist stuck to everyday objects, thus appropriating them for art. With this gesture he expressed the conviction that art is everything the artist touches, while symbolically crossing the line between life and art.

Over the years, many artists have tried to appropriate or go beyond the language of pop culture, or to experiment in various ways with the concept of “popular art”—for example, by presenting works of art as everyday objects, or the reverse, by elevating such objects to the realm of art. And yet the essence of what we might call “pop art” lurks elsewhere, I believe. What if we were to seek the “popularity” of the

title not in the subject of the piece, or in the way the art is manufactured or distributed, but chiefly in the way it is used? This approach to the popular nature of art would require a shift in the relationships between the players—the artists and the viewers—and consequently, a transgression of established divisions and hierarchies. It would also require a leveling of the positions of the artist and the viewer, or even replacing them with the figure of the “art user.” This would give art new ground for expansion, while in everyday lives we could test strategies, aesthetics, and standpoints created by it and accumulated in the form of works. An example of a work of art used in such a way might be the famous *Mona Lisa*. This picture sits equally comfortably in a refined gallery, on a poster, a coffee cup, a key chain, or as the main protagonist of novels and detective films. The *Mona Lisa* appears in countless copies and mutations, it inspires artists, filmmakers, and writers, but also entrepreneurs. None of this harms the original hanging in the Louvre in Paris.

A few months ago, news circulated around the world which appears as a bright point on the horizon for potential art users. The Internet announced some startling information—computers have gained consciousness and have begun to paint! This is a promising sign in contemplating the future of art—computers which have “learned” to recognize and interpret shapes through processing thousands of photographs, perhaps bored with what they had seen, began to generate their own pictures. As a result of this experiment with artificial intelligence, digital compositions were created that were highly reminiscent of those painted by the Impressionists or the Surrealists. It turns out that, in our day, art might come to interest people outside of the professionals involved in it! If, in the process of interpreting pictures, computer neuron networks could achieve independence and begin to create their own paintings, why shouldn’t everyone visiting exhibitions at contemporary art galleries and museums share the same mechanism?



Czy artyści nas oszukują?
Łukasz Gorczyca

Łukasz Gorczyca – z wykształcenia historyk sztuki, współtwórca (wraz z Michałem Kaczyńskim) magazynu artystycznego „Raster” (1995–2003), a następnie galerii o tej samej nazwie (od 2001 roku). Krytyk sztuki i kurator wystaw, m.in. *Relaks* (Galeria Arsenał, Białystok 2001), *De ma fenêtre* (École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paryż 2004), *Urwany film* (BWA, Wrocław 2012). Współpracował z redakcją kultury Telewizji Polskiej (2000–2002) oraz z licznymi krajowymi i międzynarodowymi magazynami artystycznymi. Autor tekstów do katalogów wystaw sztuki najnowszej, a także książek literackich: *Najlepsze polskie opowiadania* (Wydawnictwo Obserwator, Poznań 1999) oraz *W połowie puste* (wraz z Łukaszem Rondudą, Wydawnictwo Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2010). Obecnie głównym jego zajęciem jest prowadzenie galerii Raster.



Oskar Dawicki
Drzewo wiadomości

2009, fotografia barwna
160 x 120 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING

Nie wiem, dlaczego od razu przyszła mi do głowy fotografia wykonana w 2008 roku przez Oskara Dawickiego. Przedstawia ona fragment dorodnej jabłoni na tle nocnego nieba. Obraz na pierwszy rzut oka może wydać się bezinteresownie atrakcyjny, jednak uważniejszy ogląd ujawnia niepokojące detale. Oto każdy widoczny na zdjęciu owoc jest nadgryziony. Stoimy przed biblijnym drzewem wiadomości, które padło ofiarą radykalnego nadużycia. W jakimś wyjątkowym porwywie nieokrzesania, niedowierzania i pożądania tego, co zakazane, ktoś zostawił ślad swoich zębów na każdym z dziesiątków zielonych jabłek wiszących na gałęziach.

<
Jadwiga Sawicka
Płaszcz

2002, fotografia barwna
120 x 170 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki



Jadwiga Sawicka
Butelki i kwiaty
1998, 1 z 6 fotografii barwnych
80 × 60 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING

Ten ktoś to artysta. Trudno znaleźć drugi zawód, który cieszyłby się u nas równie dwuznaczną reputacją, co profesja współczesnego artysty: usłużnego geniusza i skandalisty, żyjącego z głową w chmurach wiecznego „studenta” wynagradzanego ponad miarę względem włożonej, a właściwie niewłożonej pracy, a przy tym cynika udającego mądrzejszego od innych. Nie ma nic bardziej denerwującego niż nienormalność cudzego działania w świecie, który chcemy racjonalnie ogarnąć.

Jakiś czas temu byłem świadkiem gorszącej sceny. Dyrektor publicznej instytucji zajmującej się produkcją prac artystycznych w przestrzeni miejskiej podniesionym głosem przechodzącym w historyczny krzyk twierdził, że artysta chce go oszukać. Ze zdziwieniem przyglądałem się temu naprawdę dramatycznemu wybuchowi emocji – chodziło o nadestany przez twórcę kosztorys produkcji dzieła, który dyrektor uznał

za nieprzystojnie wysoki, chyba dlatego, że nie dostrzegął lub nie chciał dostrzec różnicy między wytworzeniem projektowanego obiektu najtańszym, przemysłowym sposobem a jego wytworzeniem rękodzielniczym, zgodnie z precyzyjną wizją artysty. Tak donośnie wyrażone oburzenie nie dawało mi przez jakiś czas spokoju. Być może to naturalny odruch obronny – jeśli nie pojmujemy sensu i metody działania artysty, próbujemy zdyskwalifikować go na innej, niekoniecznie związanej ze sztuką płaszczyźnie. Zrozumiałem wówczas, że nieprzyjemne z pewnością poczucie bycia oszukiwanym przez sztukę współczesną i jej twórców wynika na ogół z nie do końca trafnie kształtowanych wobec nich oczekiwań.

Ale jeśli na kwestię oszustwa spojrzeć filozoficznie, okaże się – paradoksalnie – że dramat wzajemnego niezrozumienia pomiędzy artystami a publicznością zaczął się właśnie w momencie, w którym sztuka przestała oszukiwać.

Oszukiwanie było zawsze jedną z nieodłącznych, statutowych cech sztuki, stanowiło sedno niepisanej umowy między artystą a widzem, ponieważ sztuka miała tworzyć iluzję, kreować rzeczywistość choćby trochę wspanialszą, niż jest ona w istocie.

Zbigniew Libera
La Vue

2004, druk cyfrowy
100 × 150 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING



Temu służył arsenał tradycyjnych środków artystycznych, takich jak na przykład rysunek anatomiczny, którego opanowanie pozwalało na idealistyczne przedstawianie ciała, trochę na zasadzie współczesnego nam Photoshopa. W pewnym momencie jednak artyści, znudzeni coraz doskonalszym i oderwanym od życia oszukiwaniem, zdecydowali się mówić prawdę. Tradycyjne metody pracy artystycznej – rysowanie, malowanie, rzeźbienie – zostały zarzucone na rzecz narzędzi wziętych wprost z codziennego otoczenia, przyziemnie zwyczajnych. Na to wciąż nie jesteśmy do końca przygotowani.

Zbigniew Libera
The Doll You Love to Undress
1997, 6 lalek i pudełek
53 x 17 x 13 cm (x 6)
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki



Zbigniew Libera
Placebo
1995, 71 tekturowych pudełek z czopkami,
w każdym opakowaniu 4 czopki, pokrywa z pleksi
pokrywa 52 x 52 cm; pudełka 1,2 x 6,4 x 8,9 cm (x 71)
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

I nie chodzi bynajmniej o to, że nie potrafimy zrozumieć sztuki współczesnej, o nie. Kłopot sprawia pogodzenie się z faktem, że to, co widzimy, jest właśnie tym, czym jest, a nie czymś zupełnie innym, czego skrycie – lub całkiem otwarcie – od artysty oczekujemy.

Oto więc wielkie historyczne oszustwo sztuki nowoczesnej – zamiast podtrzymywać iluzję, wtapia się w rzeczywistość. Bolesna zmiana dla publiczności, ale i dla samych artystów. Bo – wykażmy się na chwilę empatią – nie ma nic gorszego niż utrata twardych zasad i kryteriów działania, przekonanie o bezużyteczności wyuczonych metod i narzędzi.



<
Krzysztof Zieliński
Millenium School #35

2007, ilfochrome, podłoże dibond
105 x 70 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING

Paweł Jarodki
Tylko sztuka cię nie oszuka

2006, akryl, blacha
36 x 50 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Co ciekawe, sami twórcy również działają w poczuciu bycia oszukiwanymi, choćby dlatego, że społeczny prestiż i waga symboliczna związane z pozycją „ważnego artysty” często – wiercie lub nie – nie przekładają się na jakiegokolwiek, choćby symboliczne, wynagrodzenie.

Zamiast więc mówić o artystach jako cynikach i oszustach, wolę dzielić ich w myślach na tych, którzy wpisują się w zastane od dawna społeczne oczekiwania, i tych, którzy szczerze dzielą się swoimi wątpliwościami oraz niekoniecznie normatywnymi fantazjami. Cóż, nikt nie lubi być oszukiwanym, trzeba więc wypracować, choćby tylko na własny użytek, mechanizm obronny, który to, co obce i podejrzone, pozwoli przekuć w angażującą przygodę.

Wspomniany na wstępie Oskar Dawicki przy kolejnej nadarzającej się okazji zaprosił publiczność do współuczestnictwa w swoim wielkim dziele zwątpienia.

Wszyscy razem siedzieli na drzewie i nadgryzali kolejne jabłka. Wspólna przyjemność – wspólna odpowiedzialność.

Na koniec wspomnę inne, odległe w czasie, ale dobrze zapamiętane zdarzenie. Rzecz działa się po jakimś wyjazdowym wernisażu, już grubo po godzinach, w atmosferze międzyśrodowiskowej integracji wspomaganej ułatwiającymi ten proces napojami. Po kilkugodzinnych nieskutecznych zabiegach znajomy artysta z rozpaczliwą rezygnacją w głosie zwierzył się z całkowitego niepowodzenia w szczerą próbę poderwania bawiącej się z nami kuratorki. Powód wyglądał w istocie beznadziejnie: „Ona myśli, że nie chodzi mi o nią, tylko o względy instytucji, w której pracuje”.

Czy artyści nas oszukują? Jest w tym dylemacie na swój sposób proste i wcale nierzadkie freudowskie nieporozumienie – ktoś, kogo podejrzewamy o oszustwo, zwyczajnie próbuje nas uwieść.

Do Artists Try to Fool Us?

Łukasz Gorczyca

Bio

Łukasz Gorczyca is an art historian by education and the co-creator (with Michał Kaczyński) of the *Raster* art magazine (1995–2003) and gallery of the same name (since 2001). He is active as an art critic and curator (including the *Relaks* [Relaxation] exhibition at Arsenal Gallery in Białystok, 2001; *De ma fenêtre* at the École nationale supérieure des Beaux-Arts in Paris, 2004; and *Urwany film* [Moving images], at the BWA in Wrocław, 2012), he has worked for the Polish cultural TV channel TVP Kultura (2000–2002), and written for numerous national and international art magazines. He writes for modern art exhibition catalogues, and is the author of literary books (*Najlepsze polskie opowiadania* [The best Polish short stories], Obserwator, Poznań 1999; *W połowie puste* [Half-empty], Lampa i Iskra Boża, Warsaw 2010 [with Łukasz Ronduda]). At present his main focus is running Raster gallery.

Image index

p. 82 **Jadwiga Sawicka**
Coat
2002, color photograph
120 × 170 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 85 **Oskar Dawicki**
Tree of Knowledge
2009, color photograph
160 × 120 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 86 **Jadwiga Sawicka**
Bottles and Flowers
1998, 1 of 6 color photographs (series)
80 × 60 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 87 **Zbigniew Libera**
La Vue
2004, c-print
100 × 150 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 88 **Zbigniew Libera**
The Doll You Love to Undress
1997, 6 dolls and boxes
53 × 17 × 13 cm (× 6)
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 89 **Zbigniew Libera**
Placebo
1995, 71 cardboard boxes with
4 suppositories in each, plexiglass cover
52 × 52 cm (cover);
1.2 × 6.4 × 8.9 cm (boxes [× 71])
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 90 **Krzysztof Zieliński**
Millenium School #35
2007, ilfochrome, Dibond base
105 × 70 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 91 **Paweł Jarodzki**
In Art We Trust
2006, acrylic, metal plate
36 × 50 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

I’m not sure why I immediately thought of a photograph taken by Oskar Dawicki in 2008. It shows a fragment of a flourishing apple tree against the backdrop of the nighttime sky. At a first glance this picture seems objectively appealing, but upon closer inspection it reveals some unsettling details. Every apple in the picture is clearly bitten. We are standing before the biblical Tree of Knowledge, which has fallen victim to radical abuse. In an extraordinary outburst of crassness, faithlessness, and desire for what is forbidden, someone left his toothmarks on the dozens of green apples hanging on the branches.

This “someone” is the artist. It would be hard to find another profession that enjoys a reputation as equivocal as the contemporary artist’s: the cultured genius and the scandalizer, the eternal student with his head in the clouds, overcompensated for the work he contributes (or rather: does not contribute), or the cynic pretending to be wiser than others. There is nothing more irritating than the inconsistency of another person’s activities when we seek to rationally comprehend them.

Some time ago I witnessed a discouraging scene. The director of a public institution dealing with the production of public city art works declared in a sonorous voice—which turned into a hysterical shout—that the artist was trying to fool him! I stared with astonishment at this truly dramatic outburst of emotion—the issue concerned a cost summary of the work submitted by the artist, which the director regarded to be indecently high, perhaps because he did not perceive or did not wish to perceive the difference between the cheapest industrial manufacture of the object and its hand-made production, following the artist’s precise vision. This thunderous indignation gave me no rest for some time. Perhaps this is a natural defense reaction—if we do not comprehend the significance and the method of an artist’s work, we try to disqualify it in other terms, ones that are not necessarily related to art. I then understood that this surely unpleasant feeling of being fooled by contemporary art and its creators generally comes from expectations that are somewhat incorrectly crafted.

If we take a philosophical glance at this “trickery” it turns out that—paradoxically—the drama of mutual incomprehension between artists and the public began at precisely the moment when art *ceased* to fool people. Trickery was one of the inextricable, inherent aspects of art, it was at the core of an unwritten contract between artist and viewer,

because art was meant to create an illusion, create a reality at least a bit more marvelous than it really is. This was achieved through an arsenal of traditional art resources, such as anatomical drawing, whose mastery allowed the artist to depict the body in a way somewhat similar to today's Photoshop. At one point, however, artists were bored with a kind of trickery that was increasingly perfect and divorced from real life; they decided to tell the truth. Traditional methods of art—drawing, painting, sculpting—were abandoned in favor of down-to-earth tools taken from our immediate surroundings. We are still not entirely prepared for this shift. This is not because we are unable to understand contemporary art, not at all. The problem is in reconciling ourselves to the fact that what we see is what it *is*, and not something entirely different, which we secretly—or sometimes openly—expect from the artist.

Here, then, is the great, historic “trick” of modern art—instead of supporting the illusion, it blends into reality. This is a painful shift for the public, and for the artists as well. After all—to show some empathy for a moment—there is nothing worse than losing one's sure footing and criteria, than becoming convinced of the worthlessness of the methods and tools one has learned. Curiously, artists themselves work with a sense of being fooled, if only because the social prestige and symbolic gravity tied to the position of an “important artist” often (believe it or not) does not translate into any kind of remuneration (even symbolic).

Instead of speaking of artists as cynics and swindlers, therefore, I prefer to divide them in my mind, into those who follow the social expectations we have had for ages, and those who sincerely seek to share their doubts and their fantasies, though these may step outside of the norm. Well, no one likes to be tricked, and so we have to develop defense mechanisms, if only for our own good, allowing us to transform what is alien and suspicious into an exciting adventure. On a different occasion, the above-mentioned Oskar Dawicki invited an audience to participate in the great work of doubting. They all together sat in the tree and bit into the apples. Shared pleasure—shared responsibility.

To conclude, I shall just recall another event—remote in time, though well remembered. The thing took place after an out-of-town opening, very much after hours, in an atmosphere of integration between different groups, with beverages to facilitate the process. After several hours of fruitless attempts, and with tearful resignation in his voice, an artist I knew confessed to total failure in his sincere attempts

to pick up a female curator who was drinking with us. The reason for this was hopeless indeed: “She thinks it's not her, that I just want to attract the institution she works for.”

Are artists fooling us? This dilemma contains a simple, and rather common Freudian misunderstanding—someone we suspect of trickery is only trying to seduce us.

Czy dzisiejsi artyści
potrzebują natchnienia?

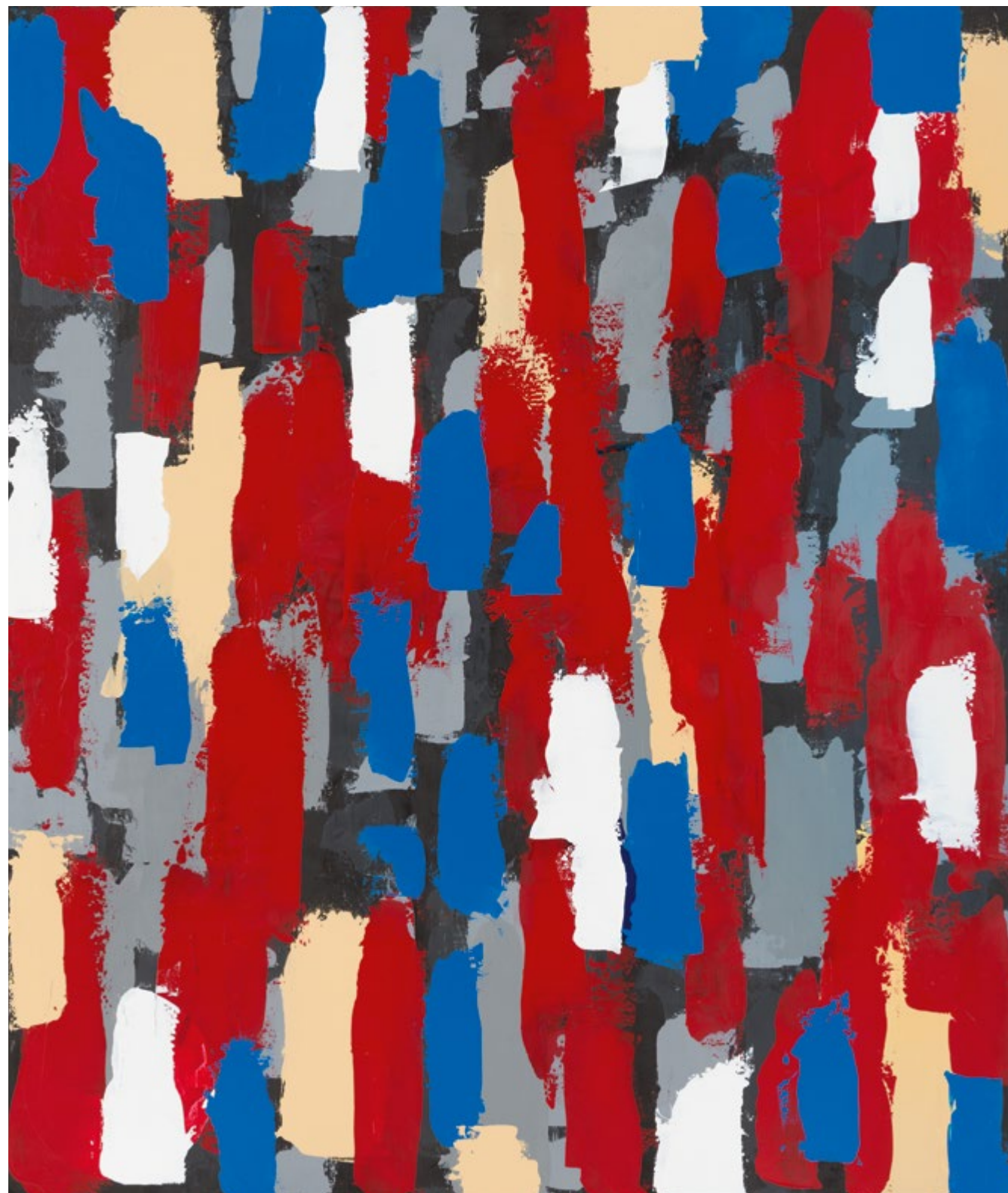
Oskar Dawicki

O tak! O tak! O tak! O tak! O tak! O tak! O tak! O tak! O tak!

Czy dzisiejsi artyści
potrzebują natchnienia?

Oskar Dawicki

O tak! O tak! O tak! O tak! O tak! O tak! O tak! O tak! O tak!



Czy jeżeli umiem namalować obraz
tak samo jak artysta, to jestem artystą?
Kamila Bondar

Kamila Bondar – absolwentka Szkoły Głównej Handlowej i CEMS (Community of European Management Schools), menedżerka kultury, koordynatorka wydarzeń artystycznych, współpracowniczką galerii Raster (2008–2015) oraz wytwórni Lado ABC (2011–2013). Organizatorka międzynarodowych projektów *Villa Reykjavík*, *Villa Tokyo* i *Villa Toronto* (villaraster.com). Wcześniej przez wiele lat pracowniczką firmy Reuters w Dubaju, Genewie i Nowym Jorku, a potem (2007–2014) BNP Paribas w Warszawie. Obecnie prezes zarządu Fundacji Sztuki Polskiej ING.

Czy jeżeli umiem namalować obraz
tak samo jak artysta, to jestem artystą?

Kamila Bondar



Krzysztof M. Bednarski
Moby Dick – Podwójny

1988, brąz polerowany i patynowany
23 × 55 × 20 cm
kolekcja Zachęty –
Narodowej Galerii Sztuki

W Carrarze, w której od czasów etruskich wydobywa się szlachetny biały marmur, pośród kamieniołomów działa wciąż wiele pracowni rzeźbiarskich. Wykwalifikowani rzeźbiarze, posiadający kunszt dawnych mistrzów, na zlecenie, miesiącami wykonują dzieła z marmuru. Od niedawna towarzyszą im też roboty, które tworzą skomplikowane rzeźby już nie na podstawie modelu, lecz wysyłanych e-mailem rysunków 3D. Robią to w znacznie krótszym czasie niż ludzie – nie miesiącami, ale na przykład w tydzień. Roboty obsługują programiści, którzy mają doświadczenie rzeźbiarskie. Z usług owych pracowni korzystają nie tylko konserwatorzy zabytków, lecz także – a nawet przede wszystkim – sami artyści. Usługa jest banalnie prosta – zamawiasz ją przez internet, a za tydzień na twojej wycieraczkę czeka pakunek, czasem zaś ogromna paka.

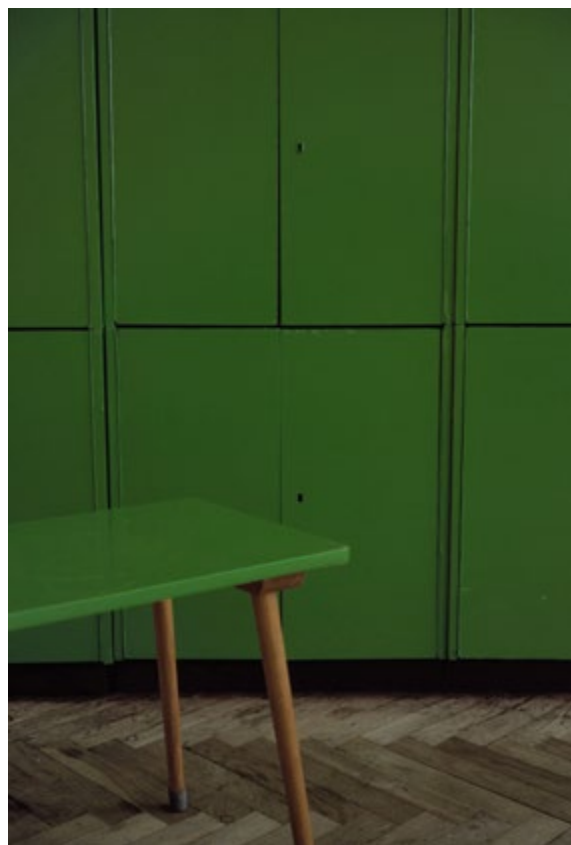
Belgijski artysta Jan Fabre jest jednym z wielu, którzy skorzystali z tej usługi. Jego monstrualne białe rzeźby, przedstawiające na przykład mózg z wbitym w niego korkociągiem, powstały właśnie w Carrarze. Sam artysta podobno nigdy nie był w Carrarze i nie wysłał tam nawet rysunku, w zamówieniu opisał tylko, jak ma wyglądać rzeźba. Potem pokazał swoje marmurowe prace w belgijskiej galerii. Jako ich autorzy bynajmniej nie figurowali programiści-rzeźbiarze ani roboty, lecz wyłącznie sam pomysłodawca.

A więc nawet niezwykle kunszt, tak ceniony przed wiekami, nie daje nam przepustki do grona wybitnych artystów, czy też artystów w ogóle. To zresztą nic aż tak nowego. W pracowniach dawnych mistrzów, pod ich okiem, lecz niekoniecznie ręką, powstawały dzieła, które później przypisywane były im samym. Kwestia rzemieślniczego kunsztu w świecie sztuki jest

<

Przemysław Matecki
Bez tytułu

2015, akryl, płótno
130 × 110 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki



Krzysztof Zieliński
Millenium School #30

2007, ilfochrome, podłoże dibond; edycja 2/3
105 x 70 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING

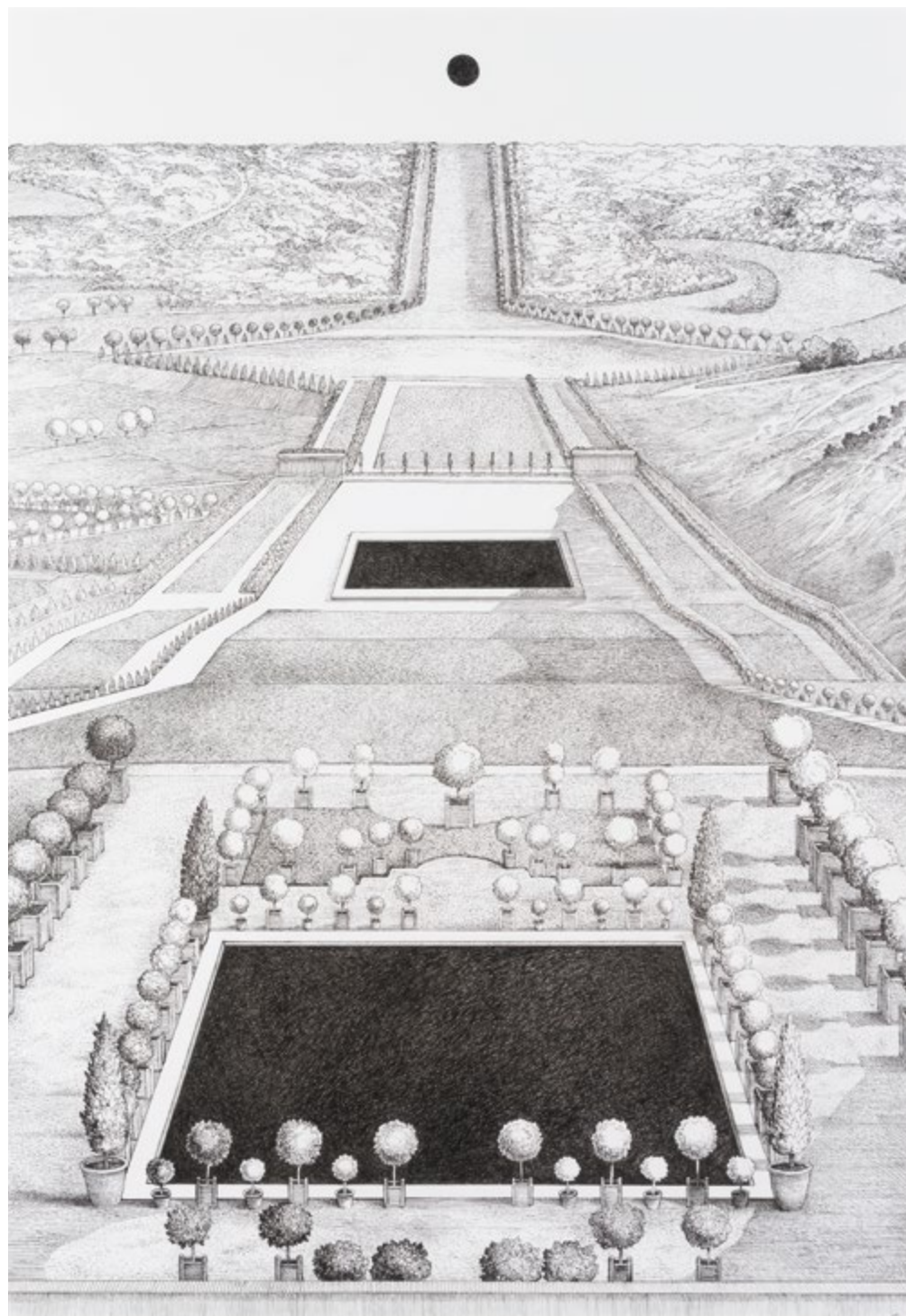
więc drugoplanowa, co nie znaczy, że nieważna. Często jest dodatkowym atutem, a nawet potrafi zmienić sens danej pracy. W tekstach kuratorskich fakt osobistego zaangażowania artysty w wykonanie skomplikowanego dzieła jest zwykle odnotowany, a często nawet szczególnie podkreślony. Czasem rzutuje na interpretację pracy. Na przykład o dziełach Zofii Kulik tworzonych poprzez wielokrotne naświetlanie fotografii, takich jak *Wspaniałość siebie*, wiadomo, że ich wykonanie jest wyjątkowo żmudne i czasochłonne. Pozwoliło to niektórym badaczkom z nurtu sztuki krytycznej

i feminizującej porównywać tę działalność do kobiecych czynności takich jak tkanie i dzierganie, same dzieła zaś określić mianem sztuki typowo kobiecej. Zgodnie z przekonaniem, że żaden mężczyzna by takiego trudu nie podjął. Świat sztuki nie oczekuje dziś zatem od artystów, żeby sami własnoręcznie wykonywali swoje prace. Wymaga od nich czegoś innego – stworzenia oryginalnej koncepcji, przekraczania granic, trafiania do wrażliwości odbiorcy. Tak więc z faktu zrobienia czegoś tak samo jak artysta nic jeszcze nie wynika, choćby były to nawet marmurowe rzeźby.

>
Zofia Kulik
Wspaniałość siebie IIIb

1997, wielokrotnie naświetlane fotografie cz.-b.
182 x 152 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING





Ważny jest pomysł. Oczywiście nie tylko. Artysta nie tworzy w próżni, lecz w określonym czasie i kontekście. Czym innym było namalowanie przez Kazimierza Malewicza *Czarnego kwadratu na białym tle* w 1915 roku (pracę uznaje się dziś za pierwszy obraz nieprzedstawiający), a zupełnie inne znaczenie miałby taki gest dzisiaj.



Maurycy Gomulicki
Bez tytułu, z cyklu *Bohaterowie z plastiku*
2000, 1 z 5 fotografii barwnych
120 x 90 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Wówczas praca ta była rewolucyjna, ponieważ otwierała drogę nowym kierunkom w sztuce. Powstanie *Czarnego kwadratu na białym tle* poprzedziły wieloletnie rozważania teoretyczne artysty, a odbiór tego dzieła jest przede wszystkim intelektualny, a nie estetyczny.

Tak to wygląda w świecie sztuki. Ja jednak mam ochotę odpowiedzieć na to pytanie inaczej: jeśli umiesz namalować coś tak jak artysta, zrób to, spróbuj. Wybitny artysta i teoretyk sztuki Joseph Beuys głosił idee demokratyzacji sztuki. Według niego każdy z nas może być artystą, a potrzeba twórczości jest cechą wszystkich ludzi i dotyczy każdej dziedziny życia. Blisko tej teorii jest idea sztuki partycypacyjnej urzeczywistniana w praktyce warszawskiego artysty Pawła Althamera. Zaprasza on do

współtworzenia przypadkowe osoby, na przykład swoich sąsiadów z Bródna. Nawet przedszkolakom umożliwił udział w wystawie muzealnej. Podczas Kongresu Rysowników zorganizowanego w ramach Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie Althamer zapraszał zwiedzających, by wypowiadali się, malując obrazy na ścianach sali wystawowej. Innym przykładem współdziałania są stworzone wraz z sąsiadami rzeźby *Bródno People*, wystawione w nowojorskim MOMA. Artysta zdecydował, by podpisano je nazwiskami wszystkich twórców. Ku zgrozie galerzystów, którym mogło to utrudnić sprzedaż pracy.

Możemy jednak tworzyć również na własną rękę, bez wsparcia znanego artysty.

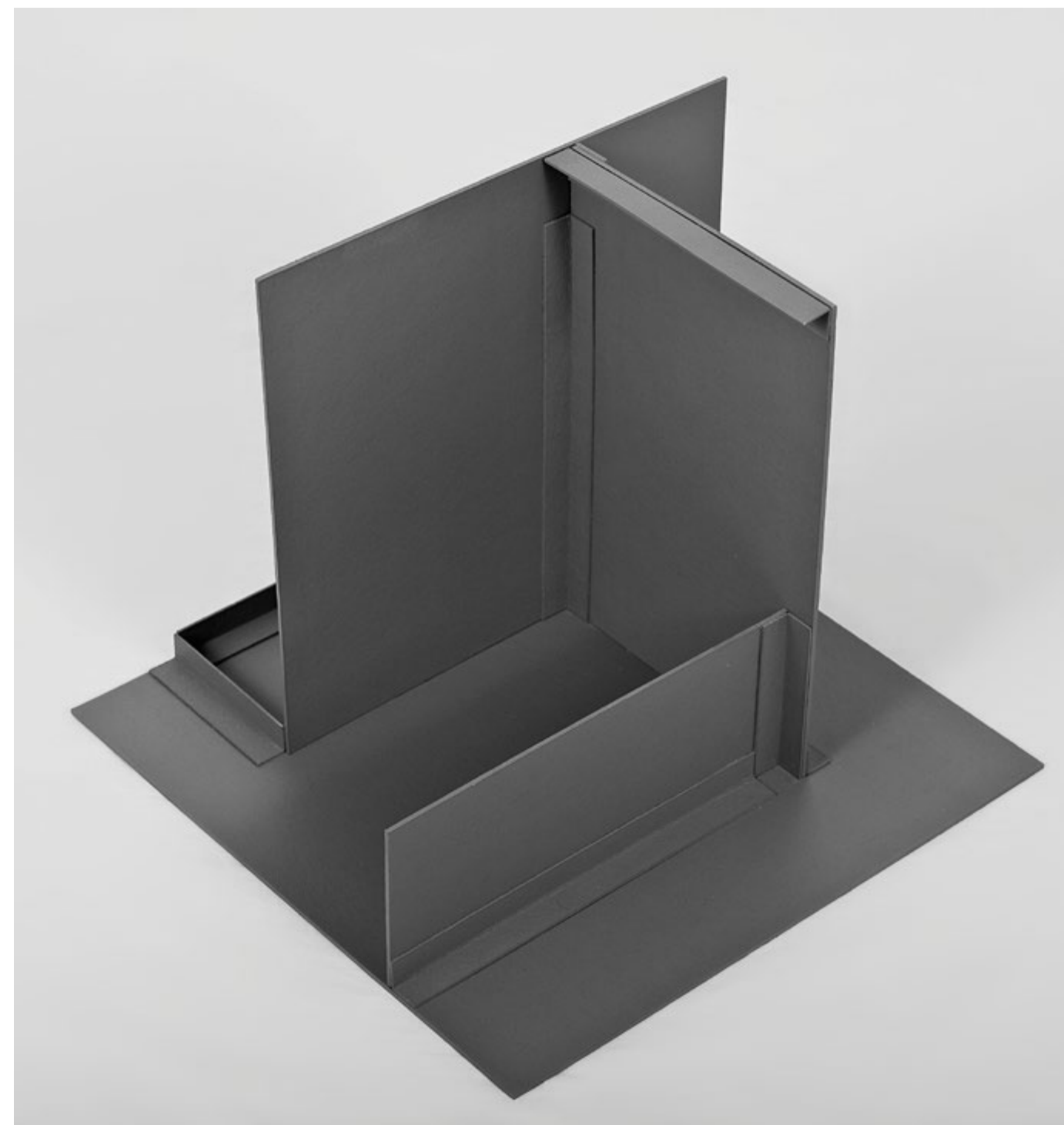
Jeżeli tylko mamy taką potrzebę, namalujmy obraz, zrobmy pracę wideo czy nawet zrealizujmy performans we własnym mieszkaniu. Tylko ilu z nas, mimo składanych deklaracji, że „też bym tak namalował”, rzeczywiście podejmie taką próbę?

Kto z nas odważy się pokazać światu wyniki swoich działań? Tu dotykamy ważnej kwestii – pozornie łatwe gesty artystów, zanim trafią do sal muzealnych, najczęściej są poprzedzone pracą intelektualną i okupione trudem, nazwijmy go, egzystencjalnym. Artyści w procesie tworzenia zmagają się ze światem i ze sobą, odsłaniają swoje sekrety, narażają się na bezlitosny głos krytyki i ryzyko niezrozumienia. A mimo to próbują.

Artysta to nie jest zwykły zawód. Artyści tworzą, nawet jeśli nie znajdują ani uznania, ani odbiorców i nie mają możliwości wystawiania w muzeum. Dla nich twórczość to nie praca od dziewiątej do siedemnastej, lecz raczej konieczność, wewnętrzny przymus, przed którym ciężko uciec. Przymus, który bywa przywilejem, lecz bywa i ciężarem.

W 2003 roku do galerii Raster przyszedł chłopak z wielką teczką pełną kolaży, poźółtkich tekturek, tajemniczych wyklejaneek. Takie prace wykonywał „od zawsze”. Nie skończył żadnej akademii sztuk pięknych, nie uczył się zawodu artysty, był samoukiem. Został przywitany miło i z zaciekawieniem, ale też z profesjonalnym dystansem. Wrócił jeszcze kilka razy, już zapraszany. Za którymś razem przyniósł w pudle nowe prace, tym razem przestrzenne, i w końcu galeria zaproponowała mu wystawę indywidualną. Dziś większość prac Michała Budnego nie mieści się już w pudełku, nabrały rozmachu, a artystę w realizacji prac wspomaga zaprzyjaźniony współpracownik – stolarz. Jego wystawy możemy zobaczyć w znaczących europejskich muzeach i galeriach.

>
Michał Budny
Kompozycja miejska (fragment)
2007, 1 z 3 elementów, akryl, tektura
140,8 × 35,5 × 42,5 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING



If I Know How to Paint a Picture the Same as an Artist, Then Does That Make Me an Artist, Too?

Kamila Bondar

Bio

Kamila Bondar is a graduate of the Warsaw School of Economics and cEMS (Community of European Management Schools), a cultural manager and coordinator of art events, working with Raster Gallery (2008–2015) and Lado ABC (2011–2013). She has organized international projects, including *Villa Reykjavík*, *Villa Tokyo*, and *Villa Toronto* (Villaraster.com). She previously spent many years working for Reuters in Dubai, Geneva, and New York, and then for BNP Paribas in Warsaw (2007–2014). She is currently President of the ING Polish Art Foundation.

Image index

p. 108 Przemysław Matecki
Untitled
2015, acrylic, canvas
130 × 110 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 111 Krzysztof M. Bednarski
Moby Dick—Double
1988, polished and patinated bronze
23 × 55 × 20 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 112 Krzysztof Zieliński
Millenium School #30
2007, ilfochrome, Dibond base; edition 2/3
105 × 70 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 113 Zofia Kulik
Self Magnificence IIIb
1997, multiple exposure
black-and-white photograph
182 × 152 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 114 Jakub Woynarowski
Et sic in infinitum
2014, ink, paper
100 × 70 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 116 Maurycy Gomulicki
from the *Plastic Heroes* series
2000, 1 of 5 color photographs (series)
120 × 90 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 119 Michał Budny
Urban Composition
2007, acrylic, cardboard (1 of 3 elements)
140.8 × 35.5 × 42.5 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

Carrara, which has been a source of fine white marble since Etruscan times, has many sculpture workshops among the quarries. Qualified sculptors use the craft of the old masters to make marble works over the span of many months. They have recently been joined by robots as well, which create complicated sculptures not on the basis of models, but according to 3D drawings sent by e-mail. They do this much more swiftly than people do—in a week, for example, instead of a few months. The robots are operated by programmers with sculpting experience. It is not only monument conservationists that use the workshop's services, but also—and perhaps primarily—artists themselves. The service is childishly simple—you order it via the Internet, and in a week there is a package waiting on your doorstep, or sometimes an enormous crate. Belgian artist Jan Fabre is one of many who have used this service. His monstrous white sculptures, depicting, for example, a brain with a corkscrew plunged in it, were created in Carrara. Apparently the artist himself has never been to Carrara, and he did not even send a drawing there—his commission only described how the sculptures should look. Then he displayed his marble pieces in a Belgian gallery. The sculptor/programmers and the robots were not listed in the credits—the only artist was the man who had the idea.

Thus, even remarkable craft that has been so praised over the centuries gives us no free pass to becoming a great artist—or even an artist at all. At any rate, this is nothing new. Works were once made in the studios of the old masters, under their supervision, but not necessarily touched by their hand, and were later attributed to them. The question of craft in the art world is thus secondary, which does not mean it is irrelevant. Often it is an added advantage, which can even alter the significance of a work. In curators' texts, the fact of the artist's personal involvement in producing a complicated work is generally noted, and often even particularly emphasized. Sometimes it affects the interpretation of a work. For example, of the works of Zofia Kulik created by exposing a photograph multiple times, such as *Wspaniałość siebie* (*The Splendor of Myself*), it is well known that their creation was extremely laborious and time-consuming. For some scholars of the critical and feminist movements, her work is comparable to such traditionally female work as weaving and knitting, and the works themselves they call prime examples of women's art. This follows the conviction that no man would undertake such a laborious task.

As such, the art world does not expect artists to make their work themselves. It requires something else from them—the creation of an original concept that breaks boundaries and strikes the viewer's sensitivity. The fact of the artist having done something by him or herself, tells us nothing, even if it is a marble sculpture. It is the idea that matters.

Of course, it is not the idea alone. The artist is not working in a vacuum, but in a particular time and space. Kasimir Malevich's *Black Square* meant something entirely different in 1915 (today the work is acknowledged to be the first non-representational painting) than it would if painted today. At the time the work was revolutionary, as it opened up new directions in art. The creation of *Black Square* was a result of the artist's theoretical studies, and the reception of this work is primarily intellectual, not aesthetic.

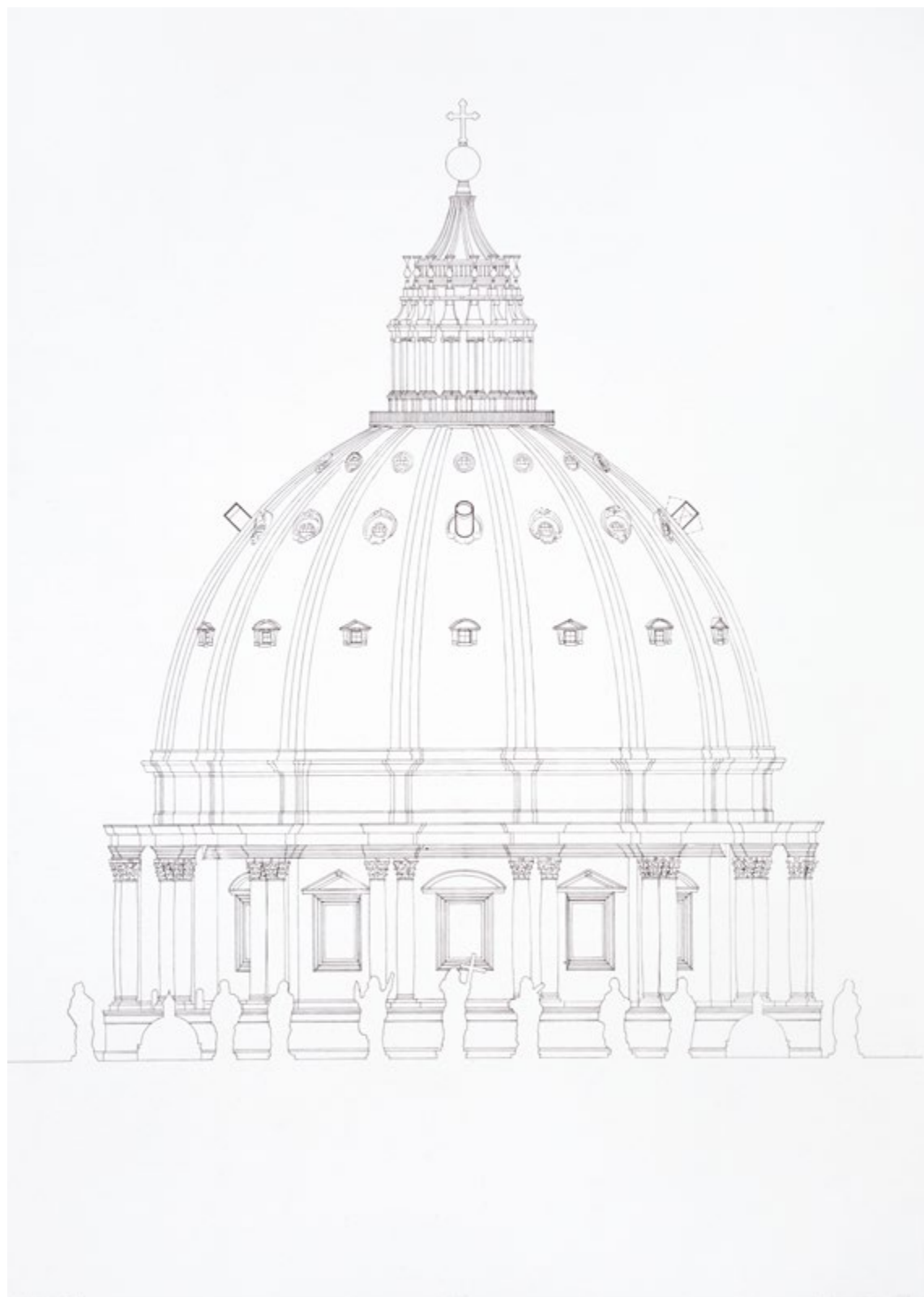
Such, then, is the art world. Nonetheless, I would like to respond to the question in another way: if you know how to paint something like an artist, then do it, try it! The great artist and art theorist Joseph Beuys declared the notion of the democratization of art. In his view, any one of us can become an artist, and the need for creativity is in all people, and concerns all walks of life. A related idea is the community-based art enacted in the work of Warsaw artist Paweł Althamer. He invites random individuals to work with him, such as his neighbors from Bródno. He even gave preschoolers the chance to participate in a museum exhibition. During the *Draftsmen's Congress* organized for the 7th Berlin Biennale, Althamer invited visitors to express themselves, painting pictures on the walls of the exhibition room. Another example of collaboration with neighbors is the sculptures of *Bródno People*, exhibited at MoMA in New York. The artist decided to sign all the participants' names, much to the dismay of gallerists, who could have more difficulty selling the works.

We can, however, also make art by ourselves, without the support of a famous artist. If only we so desire, we can paint a picture, make video art, or even put on a performance in our own apartment. But how many of us, in spite of declaring, "I could paint that myself," really would make such an effort? How many of us are brave enough to display the results to the world? Here we come to an important question—works by artists that *seem* easy were most often preceded by intellectual work and what we might call existential hardship before ending up in a museum. In the creative process, artists

grapple with the world and with themselves, they reveal their secrets, expose themselves to the ruthless opinions of critics, and risk misunderstanding. Despite all this, they try.

Being an artist is not a normal profession. Artists create their work even if they receive no recognition or audiences, or if they have no opportunity to exhibit in museums. They see creative work as a necessity, not a nine-to-five job—it is an internal obligation which they cannot deny. An obligation that can be a privilege or a burden.

In 2003 a man with a large folder full of drawings, yellowed cardboard, and mysterious collages came into Raster Gallery. He had been making such works "forever." He had never attended an arts academy, he had not learned the artist profession; he was self-taught. He was greeted kindly and with interest, but also with professional distance. He came back several times, albeit by invitation. Every time he brought a box of new works—now spatial—and at one point the gallery suggested giving him a solo exhibition. Today, most of Michał Budny's works would no longer fit in a box, they have grown in size, and a carpenter friend helps the artist make his pieces. His works can be found in the collection of major European museums and galleries.



Jak odróżnić sztukę od tego,
co wygląda jak sztuka?
Sebastian Cichocki

Sebastian Cichocki – główny kurator Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Wcześniej był dyrektorem programowym Centrum Sztuki Współczesnej Kronika w Bytomiu. Kurator wystaw w Polsce i za granicą, m.in. Pawilonu Polskiego na Biennale Sztuki w Wenecji w 2007 (Monika Sosnowska) i 2011 roku (Yael Bartana), Parku Rzeźby na Bródnie (od 2009 roku), *Rainbow in the Dark* (SALT Galata, Stambuł 2014–2015), a także *Nowa Sztuka Narodowa. Realizm narodowo-patriotyczny w Polsce XXI wieku* (2012) oraz *Co widać. Polska sztuka dzisiaj* (2014) w MSN w Warszawie. Autor tekstów i książek, m.in. antologii *s.z.t.u.k.a.* (Wydawnictwo Dwie Siostry, Warszawa 2011) tłumaczącej dzieciom sztukę współczesną.

<
Jarosław Kozakiewicz
Więcej światła
1998, 1 z 5 kserokopii, papier
84 x 60 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Jak odróżnić sztukę od tego,
co wygląda jak sztuka?

Sebastian Cichocki



Katarzyna Przeważńska
Bez tytułu

2015, płyta MDF, blacha stalowa, lakier szklący
72 x 72 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING

Istnieje kilka prostych odpowiedzi na to pytanie. Żadna z nich nie rozwieje jednak wszystkich wątpliwości sceptyków. Nie odpowiedzi tu bowiem szukamy, ale właściwie zadanego pytania.

Pierwsza odpowiedź związana jest z wiarą w istnienie tak zwanej wiedzy eksperckiej. Sztuką jest to, co za sztukę uważają ludzie sztuki: artyści, kuratorzy wystaw, dyrektorzy muzeów itd. Artyści produkują różne przedmioty lub organizują wydarzenia, przedstawiając je jako sztukę. Liczą na to, że staną się one częścią instytucjonalnego obiegu – a więc, że efekt ich pracy zostanie wyeksponowany na wystawie, zakupiony do kolekcji, będzie przedmiotem krytycznej refleksji

w branżowym piśmie itp. Zdarza się także, że kuratorzy pokazują na wystawie jakiś przedmiot nieartystyczny (o wiele wcześniej robili to sami artyści, patrz: Marcel Duchamp i kontynuatorzy jego myśli), ogłaszając, że jest to prawdziwe dzieło sztuki, które zasługuje na muzealną troskę i krytyczną uwagę. Dla publiczności wyglądać to może jak dotknięcie czarodziejskiej różdżki – dany obiekt był przedmiotem codziennego użytku, a tu nagle mamy do czynienia z czymś zgoła innym, z dziełem! Dotyczyć to może na przykład obiektów, które powstały poza naszym kręgiem kulturowym, takich jak afrykańskie maski obrzędowe, czy też obiektów związanych z nauką. Oczy kuratorów tęsknie spoglądają

Jak odróżnić sztukę od tego,
co wygląda jak sztuka?



Zbigniew Dłubak
Plansza dydaktyczna I
1948/1999, 1 z 16 fotografii cz.-b.
90 x 60 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Sebastian Cichocki

również w stronę współczesnego tańca, teatru czy filmu, a utwory wchłonięte z tych obszarów raz po raz zostają „zmuzealizowane”.

Odpowiedź ta nie powinna budzić naszego niepokoju, ponieważ jak świat światem korzystamy z wiedzy ekspertów. Czytamy recenzje, porady, instrukcje, przewodniki, posiłkujemy się wiedzą lekarzy, prawników, dietetyków. Dlaczego więc w materii sztuki nie powinniśmy ufać... ekspertom od sztuki? To także kwestia umowy – uznania, że coś ma wartość w danej społeczności, mimo że dla kogoś, na przykład przybysza z dalekiego kulturowo plemienia, wartość ta może być niedostrzegalna. Sztuka nie jest tu żadnym wyjątkiem, pomyślmy o banknotach, diamentach czy złocie.

Druga odpowiedź jest taka, że prawdziwa sztuka ma swoje specyficzne walory formalne i estetyczne – jest efektem działań (i umiejętności!) plastycznych, w wyniku których powstaje obiekt: najczęściej rysunek, obraz lub rzeźba. Wiele osób (w tym ja) uznałoby tę odpowiedź za reakcyjną i cofającą refleksję nad sztuką o co najmniej sto lat. Odpowiedź ta, mimo że popularna i mająca wielu wyznawców, wyklucza sporą część sztuki współczesnej prezentowanej w muzeach oraz galeriach. I to jej bardzo atrakcyjną część, związaną na przykład z obecnością w naszym życiu ruchomych obrazów czy internetu. Podejrzliwość drzemiąca w pytaniu: „Jak odróżnić sztukę od tego, co wygląda

Jak odróżnić sztukę od tego,
co wygląda jak sztuka?



Krzysztof M. Bednarski
My Home Is Your Home
1993, drewno, cement, akryl, metal
170 x 170 x 150 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

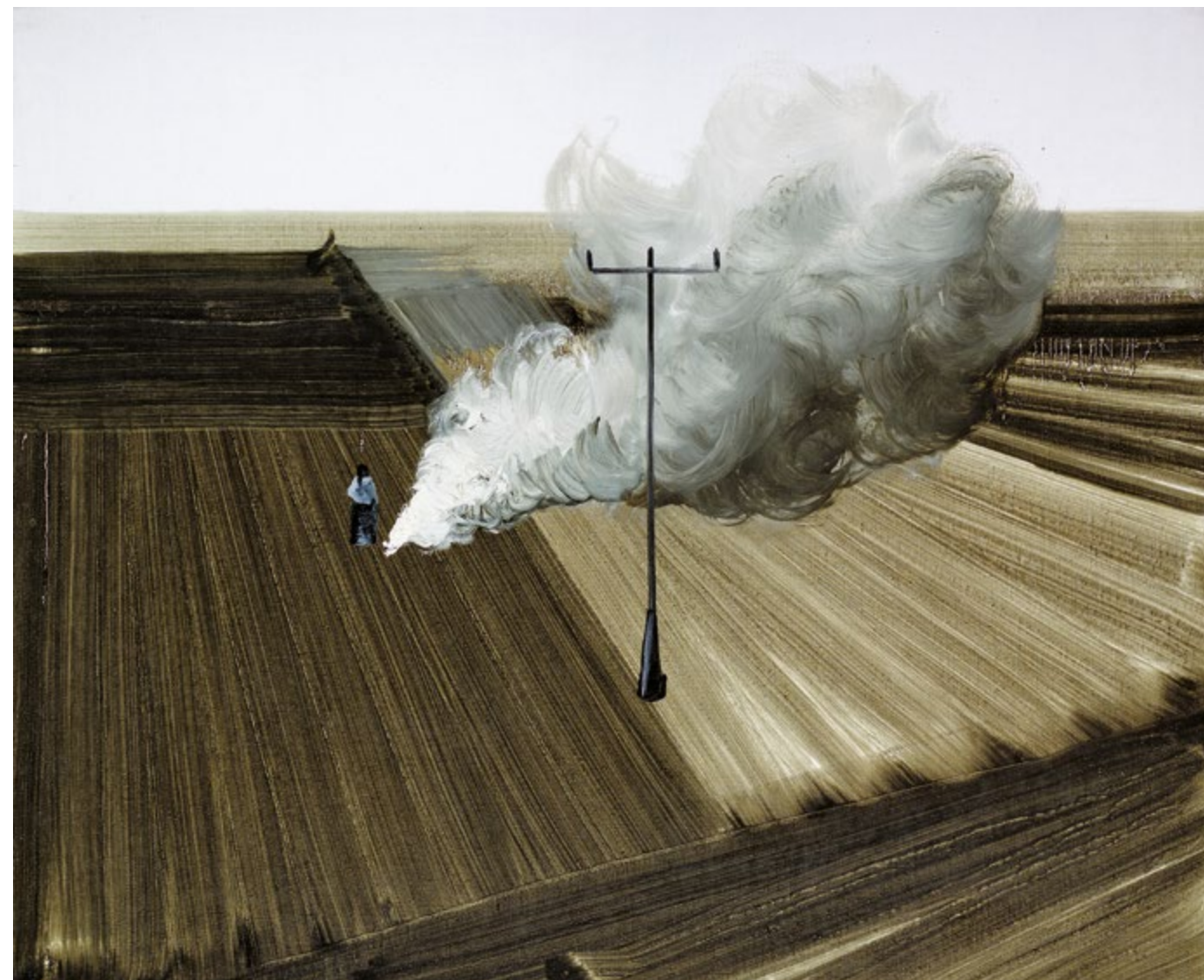
jak sztuka?” (czytaj: jak dowieść, że ktoś nabija nas w butelkę?) wiąże się z pewnymi utartymi wyobrażeniami na temat sztuki współczesnej, utrwalonymi w popularnej literaturze, kinie i doniesieniach medialnych. Ot, kupka śmieci w kącie galerii, w którą co jakiś czas wdepnie zamysłony widz albo którą niefrasobliwy sprzątac

Sebastian Cichocki

zmiecie miotłą lub przetrze moką szmatą (wszyscy znamy takie anegdoty). Najczęściej są to dzieła wywodzące się z bardzo konkretnej tradycji: minimalizmu czy *arte povera*, do których stworzenia użyto „biednych” lub pospolitych materiałów. To interesujące, że pomimo mnogości różnego rodzaju form wypowiedzi artystycznych w XX i XXI wieku na hasło „sztuka współczesna” w głowie przeciętnego odbiorcy wyświetla się właśnie taki obraz: minimalistyczna instalacja ze znalezionych obiektów. Mimo tej kliszy zdecydowana większość artystów wciąż maluje czy rzeźbi (inna sprawa, czy robi to dobrze), a widz, wchodząc do pierwszego lepszego muzeum sztuki współczesnej, raczej nie będzie miał problemu ze zdefiniowaniem tego, co widzi wokół, jako sztuki.

Trzecia odpowiedź jest bardziej zawikłana i niezbyt pomocna w odróżnieniu sztuki od niesztuki – ale zdecydowanie najciekawsza. Powinna usatysfakcjonować osoby, które nie chcą zdawać się na opinie ekspertów (pierwsza odpowiedź), ale które nie godzą się na ograniczenie sztuki współczesnej do tradycyjnych mediów (odpowiedź druga).

Założmy, że nie ma odrębnego zbioru rzeczy i zjawisk, które można nazwać dziełami sztuki. Istnieje za to pewien współczynnik, który sprawia, że niektóre przedmioty albo zachowania możemy uznać za mniej lub bardziej artystyczne. Ów współczynnik sztuki może być niski lub wysoki. Możemy przyjąć, że zjawiska o wysokim współczynniku sztuki będą charakteryzować się interesującą formą czy walorami estetycznymi, że posiadają wartość intelektualną i pobudzają naszą wyobraźnię, prowokują do innego odbioru otaczającego nas świata.



Wilhelm Sasnal
Kraków-Warszawa
2006, olej, płótno
55 x 70 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Jak odróżnić sztukę od tego,
co wygląda jak sztuka?

Sebastian Cichocki



Wilhelm Sasnal
Bez tytułu (Księżyc)
1999, olej, płótno
60 x 80 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING

Innymi słowy, spełniają nasze oczekiwania wobec dobrej sztuki. Zapomnijmy więc w tym wypadku o autorze, granicach między sztuką a niesztuką, ekspertach i wernisażach. Patrząc na świat, używajmy do woli wiedzy i wrażliwości, którą zdobyć możemy... no właśnie, w kontakcie ze sztuką. Bardzo możliwe, że zaprawieni w rozpoznawaniu i tropieniu współczynnika sztuki ujrzymy w nowym świetle na przykład międzygatunkową współpracę pszczelarza z pszczołą czy wirtuozerię hackerskiego ataku na rządowe serwery! Niezmiernie ważną kwestią pozostaje tutaj doświadczenie, obycie się (czy też opatrzenie) ze sztuką w jej najprzeróżniejszych formach. Im więcej jej oglądamy, doświadczamy, tym bardziej prawdopodobne, że odpowiedź na pytanie: „Jak odróżnić sztukę od tego, co wygląda jak sztuka?” wyda nam się nie tyle nawet łatwa, co... nieistotna.

How Do We Tell the Difference between Art and What Only Looks like Art?

Sebastian Cichocki

Bio

Sebastian Cichocki is head curator at the Museum of Modern Art in Warsaw. He previously worked as the program director at the Kronika Center for Contemporary Art in Bytom. He has curated exhibitions in Poland and abroad, including the Polish Pavilion at the Venice Art Biennale in 2007 (Monika Sosnowska) and in 2011 (Yael Bartana), the Bródno Sculpture Park (since 2009), *Rainbow in the Dark* at Salt in Istanbul, *Nowa Sztuka Narodowa. Realizm narodowo-patriotyczny w Polsce XXI wieku (New National Art)*, 2012, and *Co widać. Polska sztuka dzisiaj (As You Can See: Polish Art Today)*, 2014, both at the Museum of Modern Art in Warsaw. He has written many articles and books, including the anthology *s.z.t.u.k.a. [A.R.T.]* (Wydawnictwo Dwie Siostry, Warsaw 2011) about contemporary art for children.

There are several simple answers to this question. None of them, however, will dispel all the skeptics' doubts. It is not the answer we are after, but a correct formulation of the question.

The first response is tied to a faith in the existence of “expert knowledge.” Art is what it is considered to be by people in the art world: artists, exhibition curators, museum directors etc. Artists produce various objects or organize events presenting them as art. They are counting on these pieces entering institutional circulation, and thus that the fruits of their labor will be exhibited, purchased by collections, become objects of critical reflection in the professional journals etc. It also happens that curators show non-artistic objects at an exhibition (the artists themselves did this much earlier, such as Marcel Duchamp and later adherents to his approach), declaring them to be true works of art that deserve the care of a museum and critical attention. To the public, this might seem like the touch of a magic wand—what once was an everyday object is now something quite different, a work of art! This can occur with objects created outside of our sphere of culture, such as African ritual masks, or pieces from the world of science. Curators are always stealing glances at contemporary dance, theater, and film; works absorbed from these fields are “museumized” one by one.

This response should not raise our anxiety; ever since the world has been the world we have used the knowledge of experts. We read reviews, advice, instructions, guidebooks, we consult the knowledge of doctors, lawyers, and dieticians. Why, therefore, in dealing with art, should we not trust the art experts? This is also a question of a social contract—the recognition that something has value for a given society, although for someone else, such as a newcomer from a culturally distant tribe, this value might be imperceptible. Art is no exception here; let us only consider paper money, diamonds, or gold.

The second response is that real art has special formal and aesthetic virtues—it is the fruit of work (and skill!) in creating a piece: most often a drawing, painting, or sculpture. Many people (myself included) would see this response as reactionary, a throwback to a notion of art that is at least a century old. Although this response is popular and has many adherents, it eliminates a considerable portion of contemporary art shown in museums and galleries. And this is a very appealing part, such as that which addresses the presence of moving images in our lives, or the Internet. The wariness implicit in the question: “How do we distinguish art from what

Image index

p. 124 Jarosław Kozakiewicz
More Light
1998, paper; 1 of 5 Xerox copies
84 × 60 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 127 Katarzyna Przeważńska
Untitled
2015, MDF board, stainless steel, glazing varnish
72 × 72 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 128 Zbigniew Dłubak
Educational Board I
1948/1999, 1 of 16 photographs (set)
90 × 60 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 129 Krzysztof M. Bednarski
My Home Is Your Home
1993, wood, cement, acrylic, metal
170 × 170 × 150 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 131 Wilhelm Sasnal
Kraków–Warszawa
2006, oil, canvas
55 × 70 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 132 Wilhelm Sasnal
Untitled (Moon)
1999, oil, canvas
60 × 80 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

only looks like art?” (read: How do we figure out who is playing us for a fool?) is connected to certain threadbare notions of contemporary art that are perpetuated by popular literature, cinema, and media images. Thus we have the pile of garbage in the corner of the gallery stepped in by the unwary visitor, or swept up or scrubbed by a guileless cleaner (we have all heard such anecdotes). Most frequently, these are works that derive from a particular tradition: minimalism or *arte povera*, which uses “poor” or everyday materials. It is interesting that, despite the multitudes of forms of artistic expression in the twentieth and twenty-first centuries, in the average viewer’s mind the term “contemporary art” boils down to this image: a minimalist installation made of found objects. Contrary to this cliché, the vast majority of artists continue to paint or sculpt (whether or not they do it *well*), and the viewer entering the first contemporary art gallery he sees ought to find it easy to define the things around him as art.

The third response is more complex and less helpful in discriminating between art and non-art—but it is surely the most interesting among them. It should satisfy those who are reluctant to rely on experts’ opinions (the first response), but who do not agree to limit contemporary art to traditional media (the second response).

Let us suppose that there is no separate pool of things and phenomena that we might call works of art. There is, however, a certain *coefficient* that makes us regard certain objects or behaviors as more or less *artistic*. This art coefficient can be low or high. We might suppose that works with a high art coefficient will be characterized by an interesting form or aesthetic value, that they have intellectual value and spark our imagination, prompting us to see the world around us in a different way. In other words: they meet our expectations in terms of good art. As such, let us forget about the artist, the line between art and non-art, about experts and art openings. Looking at the world, we make free use of the knowledge and sensitivity which we can gain in having contact with art. It is quite possible that, when equipped in recognizing and tracking down art coefficients, we see, for example, a beekeeper’s work with bee species or a virtuosic hacker attack on government servers in an entirely new light! *Experience* remains of primary importance here, some familiarity (or even impatience) with art in its multifarious forms. The more we see and experience, the more probable it is that we shall say, when asked, “How do we tell between art and what only looks like art?” that the question seems simple and even... irrelevant.



Jak zacząć kolekcjonowanie sztuki?
Marta Czyż

Marta Czyż – historyk sztuki, kuratorka. Od marca 2011 roku współtworzyła program galerii Kordegarda. Zrealizowała wiele wystaw, m.in. w BWA w Zielonej Górze, Muzeum Narodowym w Szczecinie, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki, Museum für Angewandte Kunst w Wiedniu, a także projekty w przestrzeni publicznej (m.in. z Jadwigą Sawicką). Jest autorką cyklu edukacyjnego wspierającego artystów, prowadziła gościnne wykłady na uczelniach artystycznych. Redaktorka (wraz z Julią Wielgus) książki *D.O.M. Polski* (Galeria Raster, BWA Zielona Góra, Warszawa–Zielona Góra 2012) oraz autorka (wraz z Julią Wielgus) publikacji *W ramach wystawy – rozmowy z kuratorami* (Fundacja Sztuk Pięknych Kochański Suwalski Knut, Warszawa 2015). Od 2014 roku jest dyrektorką Fundacji Sztuk Pięknych Kochański Suwalski Knut.



Wiesław Szamborski
Studium portretowe

1980, akryl, olej, płótno
61 × 100 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Choć nie każdy w to uwierzy, kolekcjonowania nie trzeba zaczynać od sprawdzenia zawartości portfela. Rynek sztuki jest pod tym względem elastyczniejszy niż chociażby rynek kredytów mieszkaniowych. Warunki są zawsze do uzgodnienia, spłata nie ma rygorystycznych terminów. Na początku, o ile od razu nie chce się kupić dzieła Romana Opałki, wystarczy dysponować niewielką kwotą (czasem kilkuset złotymi). Umożliwi to zakup pracy uznanego nawet nazwiska w tak zwanej edycji – na przykład sygnowanego albumu, plakatu, grafiki czy zdjęcia istniejącego w ograniczonej liczbie kopii. Można się też targować. Tyle, jeśli chodzi o pieniądze.

<
Wilhelm Sasnal
Bez tytułu

2004, 1 z 10 rysunków, tusz, papier
59 × 42 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Naczelną zasadą każdego, szczególnie początkującego kolekcjonera jest „orientuj się!”. Hasło to jest tytułem jednego z działów „Notesu na 6 Tygodni” wydawanego przez Fundację Bęc Zmiana w formie kieszonkowego zeszytu. Periodyk ten zestawia konsekwentnie wszystkie interesujące polskie wydarzenia artystyczne. Dział *Orientuj się!* zachęca do regularnego bywania w instytucjach sztuki i galeriach, a także do śledzenia dyskusji o sztuce. Zanim dokonamy pierwszego zakupu, warto ukierunkować swoje gusta – wiedzieć, co nas najbardziej ciekawi, co jest dla nas niezrozumiałe i co nam się nie podoba. Wszystkożerność też jest oczywiście mile widziana. Dobrze jest więc na początku trochę poczytać. Polecam pisma branżowe wydawane przez Narodowy Instytut Audiowizualny, internetowy magazyn o kulturze Dwutygodnik.com, „Obieg” – pismo powstające przy Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, magazyn „szum” ukazujący się w formie papierowej i w rozszerzonej wersji funkcjonujący w internecie, a także wspomniany już „Notes na 6 Tygodni”. Tam też

znajdują się kalendaria i adresy wszystkich galerii, które warto odwiedzić. I to jest drugi etap wtajemniczenia – odwiedziny w instytucjach sztuki. Warto wybrać się zarówno do dużych instytucji, uznawanych za prestiżowe, jak i do galerii-sklepów, które wystawiają na ścianach połowę zawartości swojego magazynu. Zdecydowana większość wystaw odbywa się w Warszawie, gdzie znajduje się najwięcej muzeów, galerii państwowych i prywatnych oraz fundacji funkcjonujących zwykle na zasadzie małych instytucji wystawienniczych, o programie w mikroskali często pokrywającym się z tym, co można zobaczyć w dużych instytucjach. W stolicy prym wiodą Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki oraz Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Ale w mniejszych miejscowościach też mieszczą się galerie państwowe, które warto odwiedzać. Są to między innymi bwa w Zielonej Górze, Tarnowie i Bielsko-Białej, Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu, Arsenał w Białymstoku, a także działająca przy Akademii Sztuk Pięknych w Szczecinie galeria Zona.

Paweł Susid
Bez tytułu (Coś dawno nie widziałam
cię na wystawie sztuki nowoczesnej)

2001, akryl, płótno
18,5 x 65 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki



Paweł Susid
Stażewski i Strzeмиński mylą mi się
1988, akryl, spray, płótno
60 x 60 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING



Pozornie obce publiczności galerie prywatne są w rzeczywistości nastawione na bezpośredni kontakt z odwiedzającymi i oferują kompletną wiedzę na temat wąskiej grupy reprezentowanych artystów.

W galeriach wszystkie pytania są zawsze mile widziane, a odpowiedzi można wysłuchać w komfortowych warunkach – przy kawie na galeryjnej kanapie, w otoczeniu prac i katalogów. Ważną wskazówką, do których galerii się udać, jest prężnie rozwijająca się impreza Warsaw Gallery Weekend, będąca wspólną inicjatywą dwudziestu kilku prestiżowych galerii reprezentujących artystów, których prace często znajdują się w państwowych kolekcjach. Pokrywanie się tych kolekcji to kolejna wskazówka, za którą warto

podążać. Artyści z tych galerii z pewnością nie będą zbyt tani, istnieje jednak duże prawdopodobieństwo, że ich dzieła nie stracą później na wartości. Zresztą na początku można kupić pracę we wspomnianej już edycji. Jeśli więc szukamy kameralnej atmosfery, warto udać się do galerii. Duże instytucje z kolei oferują bogatszy program edukacyjny – spotkania, oprowadzania, warsztaty, dzięki czemu pozwalają zgłębić wiedzę na temat sztuki na poziomie ogólnym. Nastawione są jednak na szeroką publiczność.



Zgłębianie sztuki współczesnej to fascynujące zajęcie. Wkraczamy w ten sposób w świat nie tylko nowej wiedzy, ale także zróżnicowanych upodobań, dyskusji o wartościach, a nawet plotek. Możemy poznać kolekcjonerów, artystów, kuratorów, krytyków i dyrektorów instytucji.

<
Anna Okrasko
Bez tytułu (Bohaterami jej obrazów...)
2003, technika własna, papier
50 x 70 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING

Ważnymi inicjatywami skupiającymi takie grupy osób są Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Sztuki Nowoczesnej i Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Dołączenie do nich jest bardzo proste – polega na wypełnieniu deklaracji i wpłaceniu symbolicznej składki opiewającej na kilkaset (obecnie około dwustu) złotych rocznie. Polecam to nawet osobom spoza Warszawy, ponieważ Towarzystwa wysyłają regularnie newslettery z informacjami, i to nie tylko o własnych działaniach, lecz także o innych, rekomendowanych przez siebie wydarzeniach i wystawach. Towarzystwa inicjują spotkania, zamknięte oprowadzania, wizyty w pracowniach artystów, oferują darmowe bilety oraz wspólne wyjazdy na targi sztuki. Przynależność do Towarzystwa zapewnia stały kontakt ze środowiskiem, które na bieżąco śledzi i dyskutuje o tym, co w sztuce piszczy.

Całkiem innym obiegiem jest rynek aukcyjny, na którym znajdziemy zawężoną listę prac, często pochodzących z rynku wtórnego. Aukcje mogą przypaść do gustu osobom lubiącym hazard, które bardziej interesuje przygoda i rywalizacja, a mniej bezpośredni kontakt ze środowiskiem. Podobnie jest ze sztuką dostępną jedynie w internecie. Czasem okazuje się ona nawet większym ryzykiem niż aukcje, gdyż praca zakupiona w sieci może po dostawie do domu drastycznie zmienić swój wygląd, na przykład paletę barw.

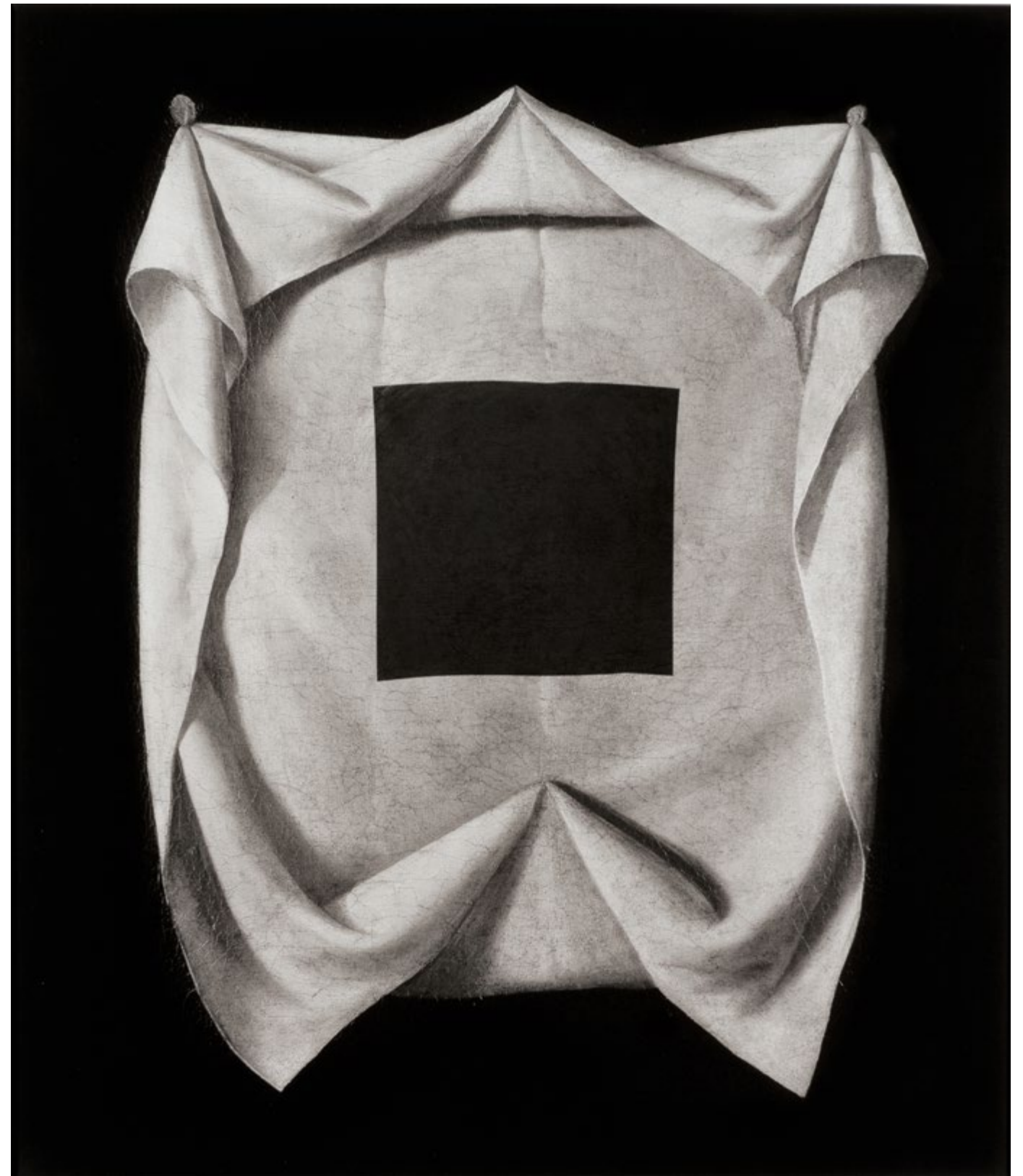
Wreszcie, przygotowując się do pierwszych zakupów, warto spojrzeć na to, co interesuje innych kolekcjonerów, zaczynając od największych nazwisk po osoby, które dopiero rozpoczęły zakupy. W środowisku znani są dobrze Krzysztof Masiewicz i Paweł Bazylko – kolekcjonerzy, którzy budują swoją kolekcję w oparciu o młode nazwiska. Od samego

początku śledzili kariery artystów, między innymi członków Grupy Ładnie, i dzięki temu zostali jednymi z pierwszych posiadaczy ich obrazów. Od lat prowadzą blog *Artbazaar*. Wspólnie ze wspomnianą już Fundacją Bęc Zmiana, Korporacją Halart i współwydawcą niniejszego albumu, Fundacją Sztuki Polskiej ING – napisali nawet książkę (*Przewodnik kolekcjonera sztuki najnowszej*, Warszawa–Kraków 2008), w której podzielili się swoim doświadczeniem. W 2014 roku pismo internetowe Dwutygodnik.com wydało „Warszawski magazyn z okazji Warsaw Gallery Weekend” zawierający między innymi wywiady z kolekcjonerami, w których rozmówcy dzielą się historiami swoich zakupów.

Kolejnym ciekawym przedmiotem obserwacji są profile kolekcji. Ich różnorodność może być naprawdę inspirująca. Istnieją kolekcje tematyczne, na przykład portretów albo prac przedstawiających jedynie naturę. Są kolekcje, które skupiają się na jednym medium, na przykład na fotografii albo wideo. Bywają też kolekcje bardzo nietypowe, zbudowane wokół prac o określonym kolorze bądź charakterze, na przykład kolekcja pozostałości po performansie. Kolekcja nie musi oczywiście zawęzić swojego profilu, może być przejawem naszych bieżących zainteresowań. Warto jednak przemyśleć ją głębiej niż tylko pod względem dopasowania pracy do kanapy. Zwłaszcza że w miarę powiększania się apetytu na sztukę kanap na pewno nam nie starczy.

Jakub Woynarowski
Veraicon

2014, druk cyfrowy
73 × 63 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING



Kształtowanie kolekcji jest procesem – fascynującym, rozwijającym, często nieprzewidywalnym. Pierwszy zakup to moment historyczny, jednak nie musi narzucać tego, jaka będzie kolekcja. Jest jak pierwsza miłość – potrafi złamać serce.



Alicja Bielawska
Bez tytułu, z cyklu *Miejsca*
2014, ołówek, tusz, pastel olejny, kredka, papier
29,7 x 42 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING

Historie pierwszych zakupów należą do ulubionych legend kolekcjonerów. Choć prace zamiast nad kanapą lądują za największym meblem lub w mieszkaniu rodziców, to z serca nie daje się ich wyrzucić już nigdy. Kolekcjonowanie wywołuje bardzo silne emocje, jest nazywane przez kolekcjonerów ich ulubionym nałogiem. Udanych zakupów!

How Do I Start an Art Collection?

Marta Czyż

Bio

Marta Czyż is an art historian and a curator. In March 2011, she co-created the Kordegarda Gallery program. She has organized exhibitions at the BWA in Zielona Góra, the National Museum in Szczecin, the Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Zachęta – National Gallery of Art, the Museum für Angewandte Kunst in Vienna, and has completed projects in the public space (including those with Jadwiga Sawicka). She is the creator of an education workshop series in support of artists, and has guest lectured at art academies. She edited (with Julia Wielgus) the book *D.O.M. Polski* [Polish H.O.U.S.E] (produced with Raster and the BWA in Zielona Góra, Warsaw–Zielona Góra 2012), and is the author of (also with Julia Wielgus) the publication *W ramach wystawy – rozmowy z kuratorami* [In the frame of the exhibition—Conversations with curators] (Kochański Suwalski Knut Fine Arts Foundation, Warsaw 2015). She has been the director of the Kochański Suwalski Knut Fine Arts Foundation since 2014.

Image index

p. 138 Wilhelm Sasnal
Untitled
2004, 1 of 10 drawings (series), ink, paper
59 × 42 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 141 Wiesław Szamborski
Portrait Study
1980, acrylic, oil, canvas
61 × 100 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 142 Paweł Susid
Untitled (It's Been a Long Time since
I Saw You at an Exhibition of Modern Art)
2001, acrylic, canvas
18.5 × 65 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 143 Paweł Susid
I Confuse Stazewski with Strzeмиński
1988, acrylic, spray, canvas
60 × 60 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 144 Anna Okrasko
Untitled (The Protagonists of Her Paintings...)
2003, mixed media, paper
50 × 70 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 147 Jakub Woynarowski
Veraicon
2014, c-print
73 × 63 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 149 Alicja Bielawska
Untitled, from the *Places* series
2014, pencil, ink, oil pastel, colored pencil, paper
29.7 × 42 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

Though not everyone believes it is true, collecting need not begin with examining the contents of your wallet. In this way, the art market is more flexible than the real estate credit market, for example. Conditions can always be negotiated, there are no rigorous payment dates. At the beginning, as long as it is not an Opałka you are after, it suffices to have a small sum at your disposal (sometimes just a few hundred złoty). This lets you purchase work by even a recognized name in an “edition” for example, a signed album, a poster, a graphic print, or a limited-series photograph. You can also bargain. So much for money!

The guiding principle of every collector, particularly newcomers to the game, is: “Get your bearings!” This slogan is the title of a chapter in *Notes na 6 tygodni*, published by the Bęc Zmiana Foundation in pocketbook form. This periodical consistently features all the most interesting Polish art events. The “Get Your Bearings!” section encourages you to spend time regularly in art institutions and galleries, and to follow discussions on art. Before we make our first purchase, we ought to refine our taste—we should figure out what most piques our interest, what we find incomprehensible, and what we do not like. An omnivorous approach is also much appreciated. As such, it is worth reading a few things before we start. I recommend the trade magazines published by the National Audiovisual Institute, the online culture magazine Dwutygodnik.com, *Obieg*—a magazine released by the Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle in Warsaw, *szUM* magazine, which appears in paper form and in an expanded online version, and the above-mentioned *Notes na 6 tygodni*. There we also find the schedules and addresses of all the galleries worth visiting. This is the second stage of an education in the arts—visiting the institutions. It is worth going to the large institutions, the ones considered prestigious, and also to the gallery shops that display half the contents of their storage rooms on their walls. The great majority of exhibitions take place in Warsaw, where there are the most museums, state and private galleries and foundations, generally functioning as small exhibiting institutions, whose programs often overlap with what can be seen in the large institutions, but on a microscale. The leading lights in the capital city are the Museum of Modern Art, Zachęta – National Gallery of Art, and the Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle. But there are also state galleries in smaller towns that are worth a visit. These are the BWAs in Zielona Góra, Tarnów, and Bielsko-Biała, the Center of Contemporary Art in Toruń,

Arsenał in Białystok, and Zona Gallery, which works out of the Academy of Fine Arts in Szczecin.

While seemingly foreign to the public, the private galleries in fact focus on direct contact with visitors, and offer comprehensive knowledge on the select range of artists they represent. The galleries are happy to take all questions, and you can hear the responses in comfort—over a cup of coffee on a gallery couch, surrounded by works of art and catalogues. An important way to get tips on which gallery to approach is the dynamically developing Warsaw Gallery Weekend, which is a shared initiative of a few dozen prestigious galleries whose artists are found in state collections. The overlap of these collections is another indicator that is worth looking out for. Artists from these galleries are sure to be a bit pricey, but there is a high probability of their works maintaining their value. At any rate, to begin with, you can buy works from the editions mentioned at the beginning. And so, if we are looking for an intimate atmosphere, we head for a gallery. The large institutions, in turn, offer a more in-depth educational program—meetings, guided tours, and workshops to help you gain more general knowledge about art. They are, however, targeted at the wider public.

Delving into contemporary art is a fascinating thing to do. We go into a world of not only new knowledge, but also of diverse preferences, discussions on values, and even gossip. We can meet collectors, artists, curators, critics, and directors of institutions. Some important initiatives that gather such groups are the society of Friends of the Museum of Modern Art and the Society for the Encouragement of Fine Arts. Joining them is very simple and just involves filling in a form and making a symbolic membership payment of around a few hundred (currently about two hundred) złoty annually. I would recommend this even to people who live outside of Warsaw, because the associations regularly send out newsletters containing information not only about their own activities, but also about other events and exhibitions they recommend. The associations organize meetings, closed guided tours, and visits to artists' studios; they offer free tickets and joint trips to art fairs. Belonging to an association ensures regular contact with an environment which is constantly following and discussing what is happening in art.

The auction market is entirely different; here we find a smaller list of works, often hailing from the secondary market. Auctions might be favored by those who enjoy gambling, who are more interested in adventure and competition than direct contact with the community. The same goes for art available

only online. Sometimes this is an even greater risk than an auction, as works purchased through the Internet can look drastically different—coloristically, for instance—when they arrive at our house.

Finally, when preparing to make a first purchase, we might have a look at what the other collectors are interested in, from the biggest names to those who have only begun to buy. Krzysztof Masiewicz and Paweł Bazyłko are well known in the community—they are people who build their collections based on work by young artists. They began following the careers of, for example, the *Ładnie* Group from the very beginning, and this made them among the first to possess their paintings. They have been running the Artbazaar.blogspot.com blog for years. They have also written a book (*Przewodnik kolekcjonera sztuki najnowszej* [A guide for the collector of new art], jointly published by the Bęc Zmiana Foundation, Ha!art Corporation, and the co-publisher of the present book, the ING Polish Art Foundation), in which they share their tips. In 2014 the online magazine Dwutygodnik.com published the *Warszawski magazyn z okazji Warsaw Gallery Weekend* [Warsaw magazine for the Warsaw Gallery Weekend], containing interviews with collectors, in which the interviewees share the stories of their purchases.

Another interesting point of observation is collection profiles. Their diversity can be truly inspiring. There are thematic collections—for example, of works that only depict nature, or portraits. There are collections that focus on one medium—for example photography, or video. There are also very unusual collections, built around works of a certain color or characteristic, such as the collection of remains from performances. A collection need not narrow its profile of course; it can express our interests at a given time. However, it is worth considering it more deeply than just how a picture will match the sofa. Particularly given that, as our appetite for art grows, we will run out of sofas.

Creating a collection is a process that is fascinating, changing, and often unpredictable. The first purchase is a historic moment, but it need not set the tone for the rest of the collection. It is like a first love—it can break your heart. Stories of first purchases are among collectors' favorite legends. Though these works can end up not above the sofa, but behind the largest available piece of furniture, or even at the parents' house, we never have the heart to get rid of them. Collecting stirs some very powerful emotions, collectors call it their favorite addiction. Happy shopping!



Czy trzeba coś umieć,
żeby zostać artystą?
Jakub Banasiak

Czy trzeba coś umieć,
żeby zostać artystą?

Jakub Banasiak

Jakub Banasiak – krytyk i historyk sztuki. Asystent w Katedrze Historii Sztuki Polskiej Najnowszej na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Wspólnie z Adamem Mazurem prowadzi magazyn o polskiej sztuce najnowszej „SZUM”.



Olaf Brzeski
Samolub

2013, litograficzna odbitka rysunku
28 x 21,5 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING

Aby odpowiedzieć na tytułowe pytanie, należy doprecyzować występujący w nim zaimek „coś”. Załóżmy więc, że „coś” oznacza „malować”. Czy trzeba umieć malować, żeby zostać artystą? Odpowiedź na to pytanie również nie będzie prosta. W różnych epokach „umieć malować” znaczyło bowiem co innego. Innego rodzaju umiejętności – innej konwencji obrazowania (odnoszącej się do odmiennego korpusu tematów) – wymagała sztuka XV wieku, innego twórczość siedemnastowieczna, a jeszcze innego sztuka wieku XIX.

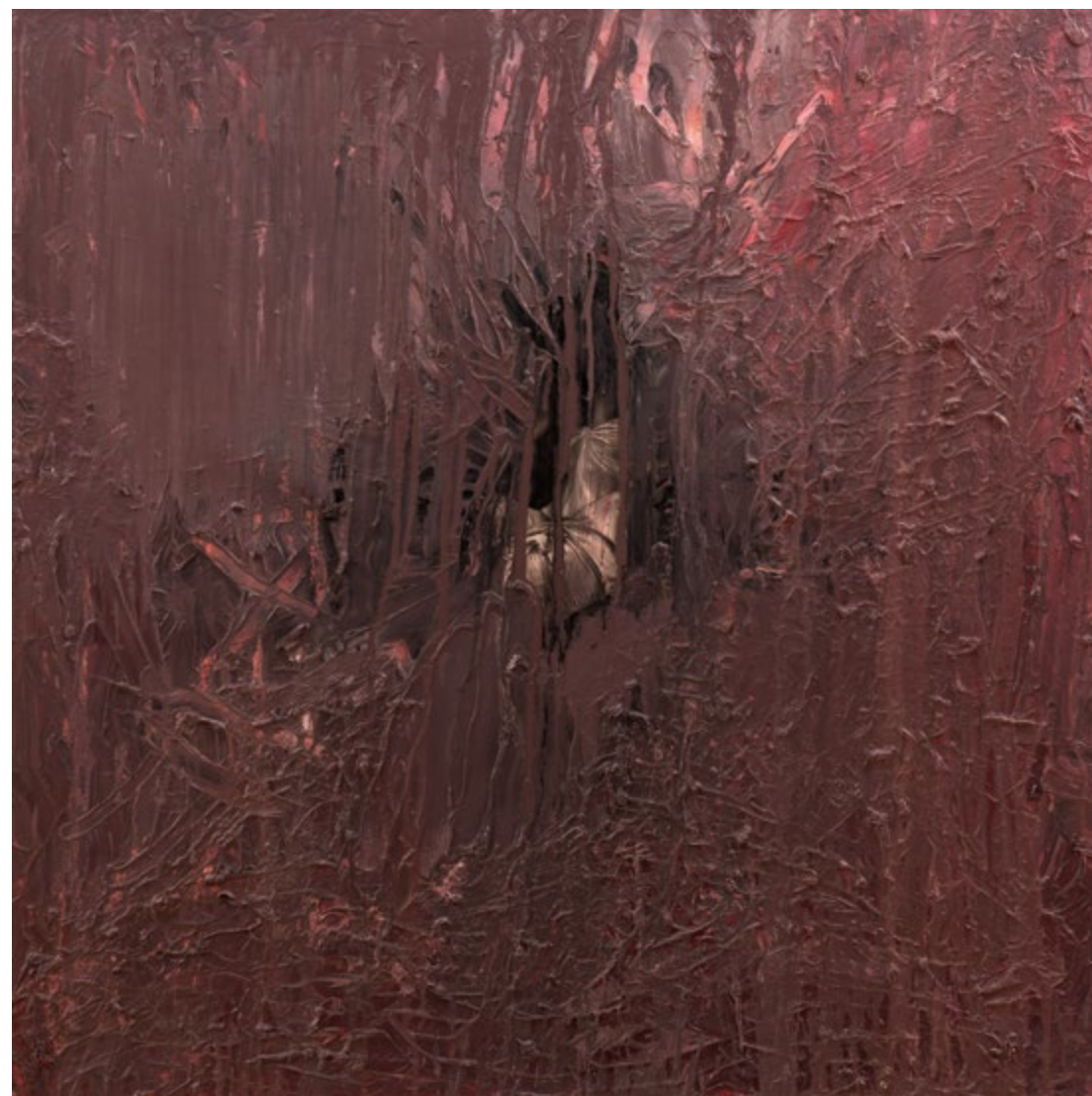
<
Olaf Brzeski
Samolub

2013, wideo; edycja 2/3 + 1 AP
4 min 10 s
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING

Czy trzeba coś umieć,
żeby zostać artystą?

Jakub Banasiak

A zatem „umieć malować” przez stulecia
oznaczało tyle, co „spełniać obowiązujące
aktualnie kryteria formalne i treściowe”.



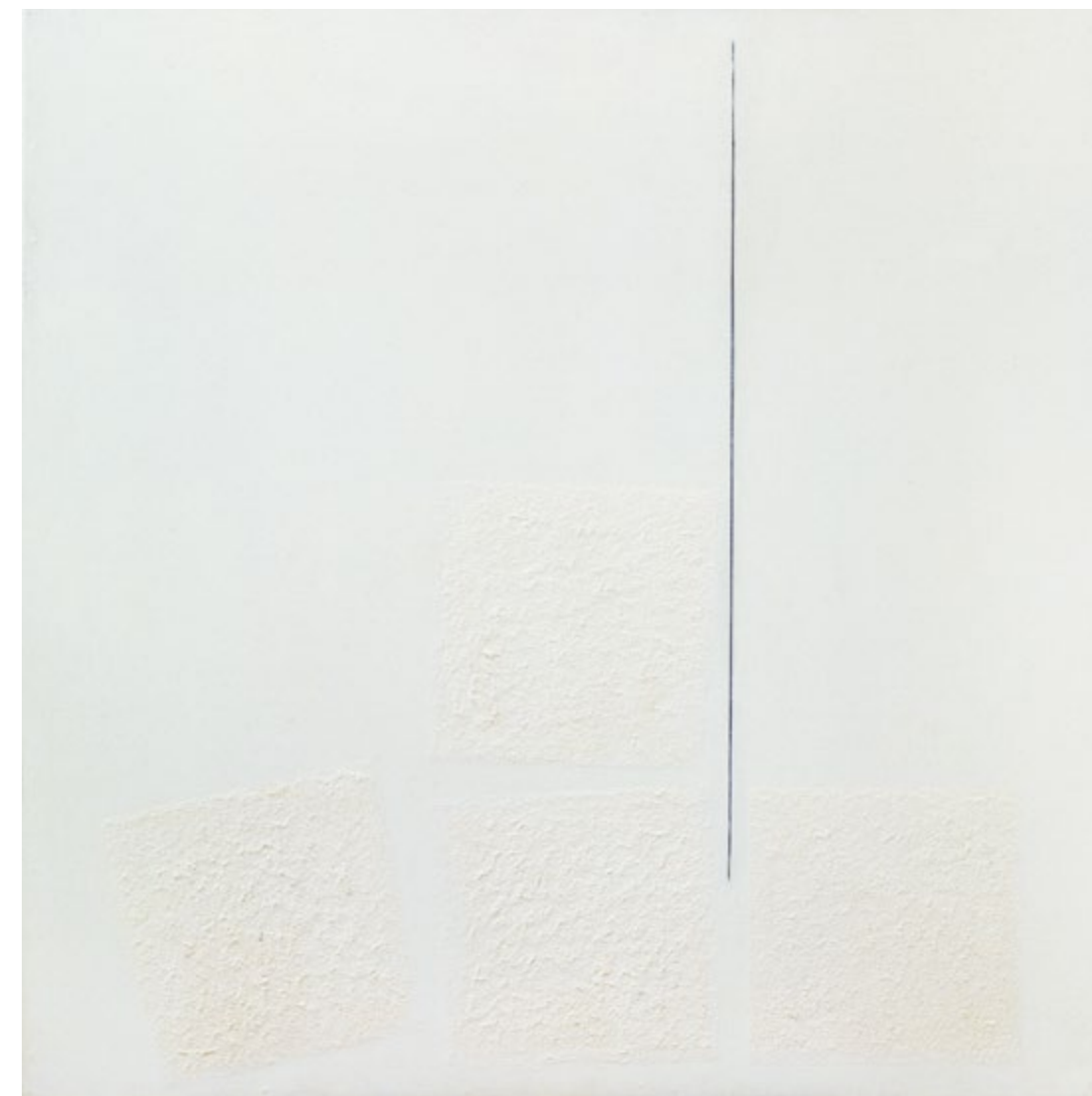
Przemysław Matecki
Bez tytułu
2007, papier, olej, płótno
89 x 88 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING

Czy trzeba coś umieć,
żeby zostać artystą?

Jakub Banasiak

Jeżeli więc – założmy na chwilę taką możliwość –
Caravaggio zacząłby malować tak jak van Gogh, niechybnie
skończyłby w przytułku dla obłąkanych, a może nawet
zostałby uznany za opętanego, następnie zaś stracony. Jest
to bardzo możliwe, zwłaszcza że van Gogha jeszcze za życia
uznawano za niespełna rozumu. A skoro już jesteśmy przy tym

przykładzie, to czy autor *Słoneczników* „umiał”, czy też „nie
umiał” malować? Współcześni mu – w przeważającej liczbie –
powiedzieliby, że nie – i mamy takich ocen rozliczne przykłady.
Bez wątpienia niejeden elegancki paryski *bourgeois* na widok
obrazów Holendra mruczał pod nosem: „Czy trzeba coś umieć,
żeby zostać artystą?”.



Henryk Stazewski
Nr 45 – 1973
1973, akryl, płyta
60 x 60 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Znamy o wiele więcej takich wypadków – na przykład obrazy Williama Turnera porównywano do tacy z ciastkami, którą upuścił nieostrożny kuchcik...

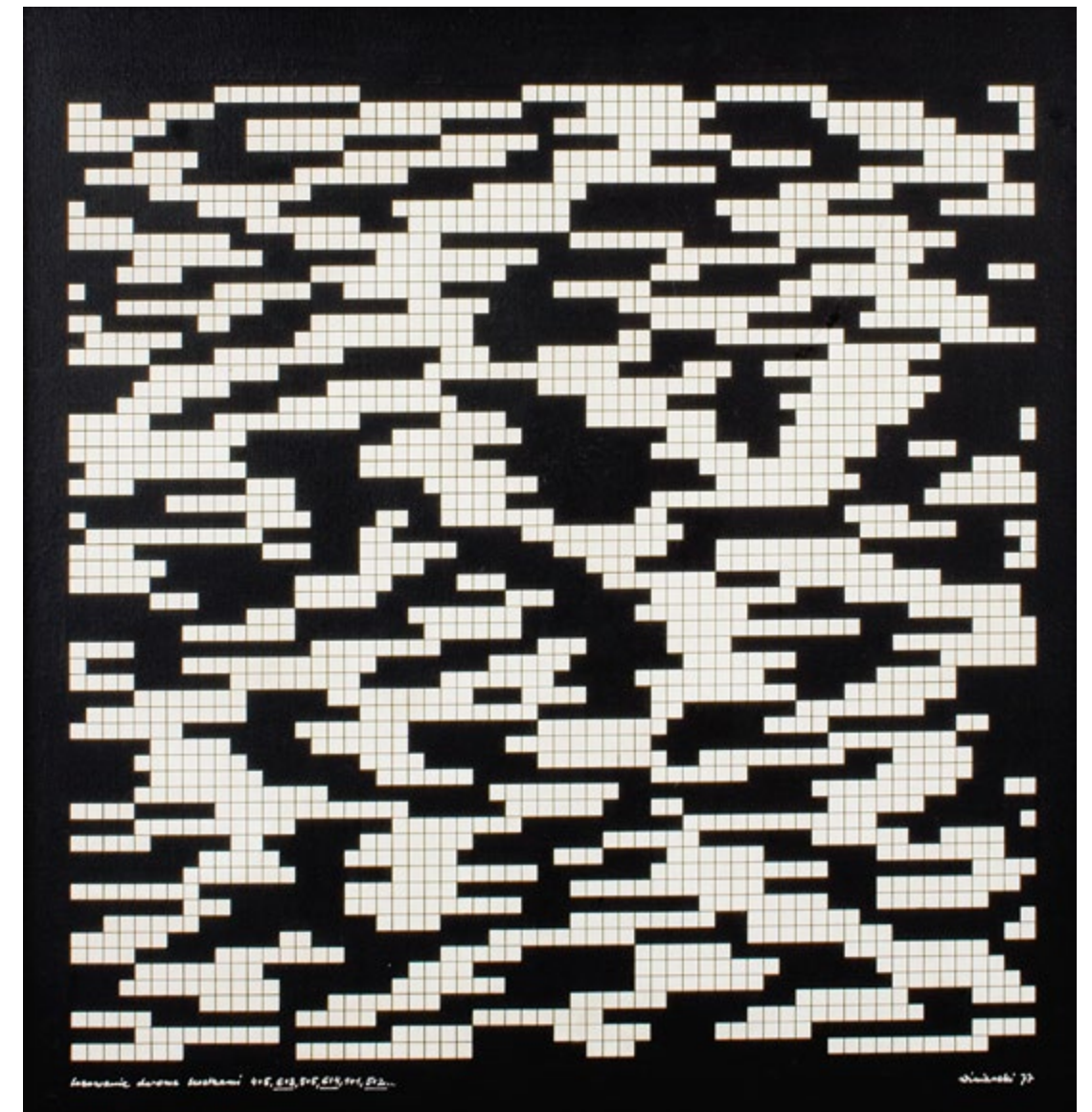
Jak to jest więc możliwe, że dzisiaj nikt będący przy zdrowych zmysłach nie powie, że van Gogh czy Turner nie umieli malować? Jan Cybis pisał w 1945 roku: „Każdy nowy Delacroix oskarżany bywa o masakrę malarstwa, każdy wielki twórca oskarżany bywa o to, że nic nie umie, tak długo, aż przyjdzie twórca nowy, którego spotyka ten sam zarzut w imię jego poprzednika”. Masakra, która dokonała się w sztuce XIX i XX wieku, była szczególnie krwawa. Kolejne rzezie następowały po sobie ze zdumiewającą regularnością: romantyzm, realizm, impresjonizm, postimpresjonizm, kubizm, futurizm, dadaizm, surrealizm... Każdy kolejny przełom był oczywiście ściśle powiązany z poprzednim, jedne nurty zazębiały się z innymi – artystyczne cięcia nigdy nie są tak czyste, jak chcą tego barwne metafory – niemniej faktem jest, że sztuka gwałtownie wówczas przyspieszyła. „Czy trzeba coś umieć, żeby zostać artystą?” – pytali więc zdegustowani mieszczenie z Mediolanu, Berlina, Paryża czy Nowego Jorku, oglądając kolejne prace artystów awangardy bądź o nich czytając. Zanim zdążyli przyzwyczaić się do danej estetyki, już następowała następna „masakra”, chociaż mitem jest, że artystyczni prekursorzy pozostawali poza orbitą władzy, pieniędzy i uznania (dość

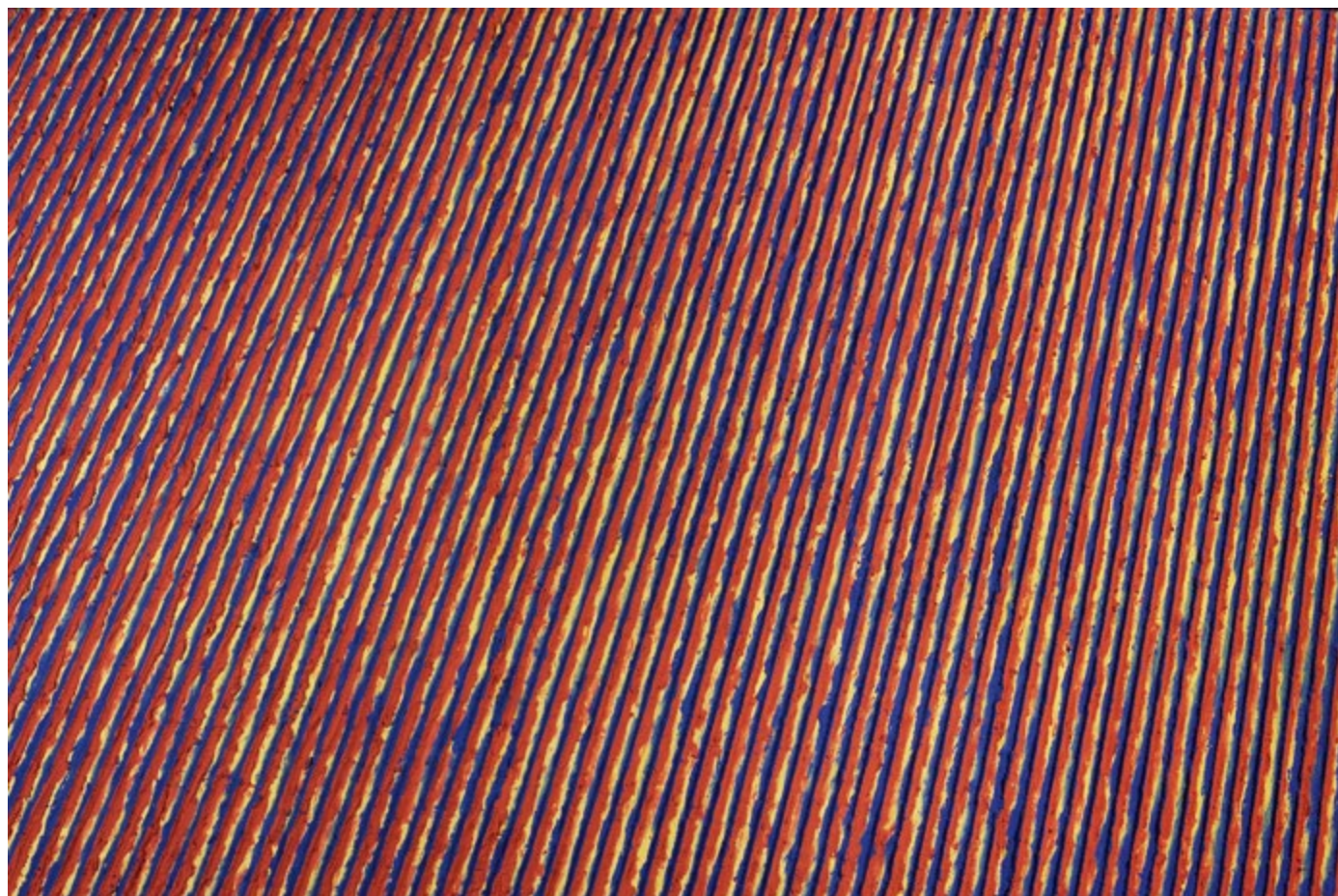
wspomnieć, że słynny Salon Odrzuconych kazał zorganizować... cesarz Napoleon III). Z pewnością jednak warstwa średnia – jak powiedzielibyśmy dzisiaj – przyzwyczajała się do artystycznych nowinek z właściwą sobie asekuracją (wcześniej artystyczne trendy wyznaczali po prostu mecenas: Kościół i państwo).

Największej rzezi niektórzy nie mogą zaakceptować nawet dzisiaj. Dokonał jej francuski malarz i szachista, początkowo zwolennik fowizmu, Cézanne’a, a przede wszystkim kubizmu – Marcel Duchamp. Realizując autorską metodę *ready made* – obiektu gotowego – w 1917 roku wystawił na wystawę Society of Independent Artists pisuar, tytułując go *Fontanną*. Przedmiot nosił sygnaturę „R. Mutt” i został odrzucony przez jury jako „nieszuka”. Za przyjęciem głosował jedynie sam autor, który następnie w akcie protestu zrezygnował z zasiadania w szacownym gremium. Jak to zatem możliwe, że niemal dziewięćdziesiąt lat później, w 2004 roku, pięciuset ekspertów z całego świata uznało *Fontannę* za „najbardziej wpływowe dzieło sztuki XX wieku”, a wyniki ogłaszało BBC? Przecież tworząc je, Duchamp nie dowiódł, że cokolwiek „umie”. Jak się wydaje, odpowiedź brzmi następująco: Duchamp dokonał przewrotu o istic kopernikańskiej skali, ponieważ zniósł kryterium kunsztu, maestrii technicznej, stylu itp., zastępując je innymi – autorefleksją, ironią, samoświadomością, wyobraźnią. Oto warsztat współczesnego artysty.

Ryszard Winiarski
Losowanie dwiema kostkami

1977, akryl, płótno
70 x 70 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki



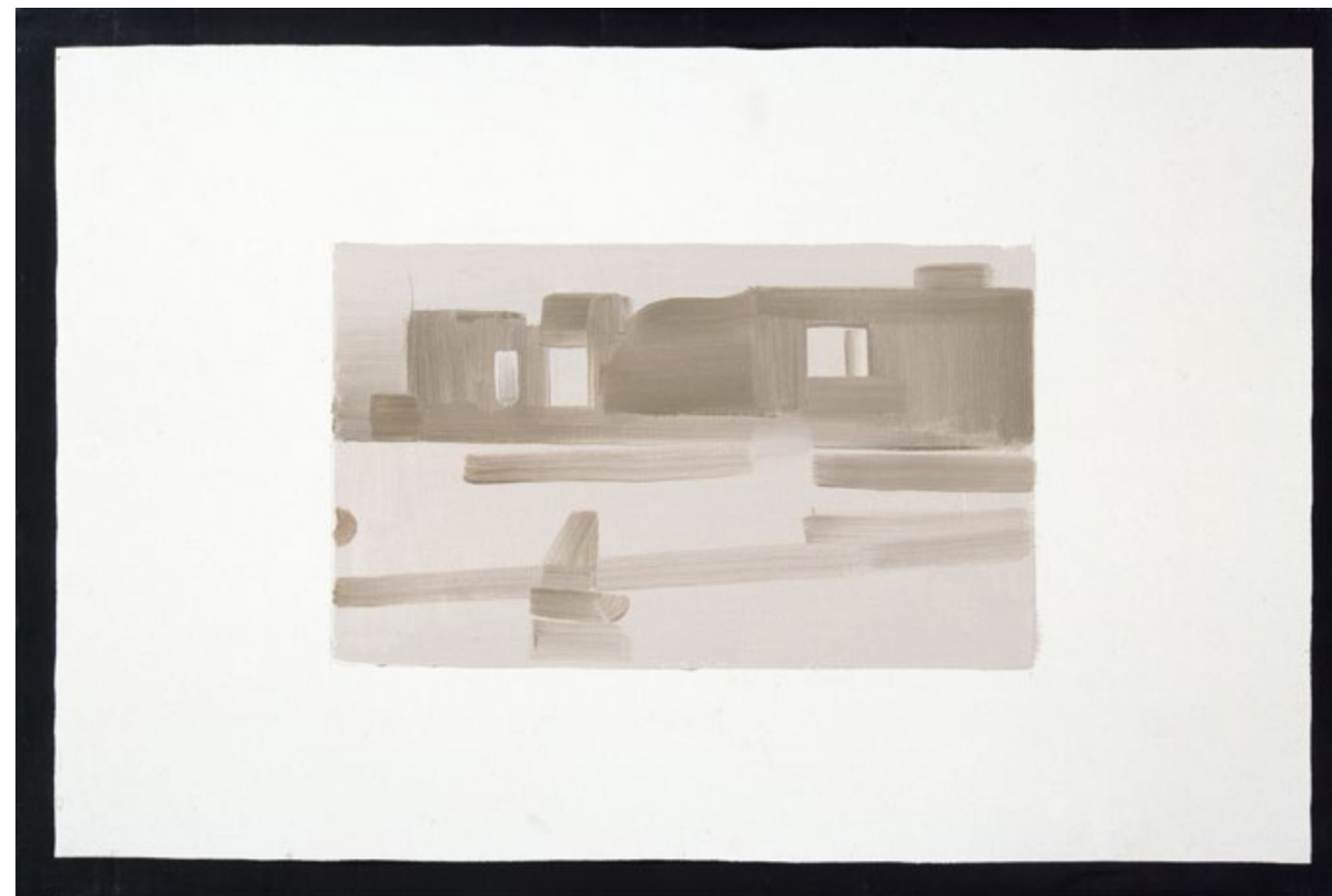


Leon Tarasewicz
Bez tytułu (Pomarańczowo-niebieski)

2000, akryl, sklejka
190 x 800 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING

Nie znaczy to oczywiście, że wszyscy współcześni artyści „nie umieją” malować, rzeźbić itp. Niektórzy ciągle to robią, jednak to nie warsztatowa biegłość – na przykład w naśladowaniu natury – decyduje o klasie ich obrazów i rzeźb. Artystów ciągle pyta się dzisiaj o – jak go nazywam – „dowód konia”. „Czy umie pan / pani namalować konia?”. By podać przykłady z ostatnich lat – musiał

na to pytanie odpowiadać Marcin Maciejowski, musiał Leon Tarasewicz (obaj potwierdzili, że potrafią). Czy jednak wielobarwne kompozycje tego ostatniego straciłyby coś ze swojej wartości, gdyby ich autor nie umiał namalować wierzchowca? Z pewnością nie, jednak takie pytania padają, ponieważ przekonanie o istnieniu obiektywnych norm, które pozwalają „sprawdzić”, czy coś jest sztuką, czy nie, ma długą tradycję.



Rafał Bujnowski
Obraz matki Whistlera

2003, fragment instalacji, olej, płótno
42,5 x 63 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Wszakże tego właśnie uczono na akademiach sztuk pięknych: spoistości tematów i reguł formalnych, artystycznej teorii i odpowiadającej jej praktyki. To wcale nie tak odległa tradycja.

Czy trzeba coś umieć,
żeby zostać artystą?

Pierwsze akademie powstały w drugiej połowie XVI wieku, oddzielając naukę dyscyplin artystycznych od systemu cechowego. W ten sposób sztuka stawała się profesją tyleż rękodzielniczą, co intelektualną. Jednak dopiero powstała w 1648 roku paryską Académie Royale de Peinture et de Sculpture można uznać za pierwowzór nowoczesnych uczelni artystycznych. Wówczas akademia została objęta protektorem państwowym, zyskała program, a także własny budynek. W 1790 roku w Europie było już ponad sto akademii i mniej więcej w tym właśnie czasie zaczynał się kryzys tej instytucji. Akademie istnieją oczywiście do dzisiaj, jednak wiele z nich boryka się z elementarnym pytaniem: „Czego uczyć, skoro artysta – no właśnie – nie musi dzisiaj niczego »umieć«?”. Reguły rynku? Pisania CV? Skutecznej promocji?

W przenikliwym tekście *Poza zasadą skuteczności* socjolog i kulturoznawca Jan Sowa zauważył, że po dwudziestowiecznych ruchach awangardowych sztuka jest już w innym miejscu niż struktura społeczna i porządek polityczny, w obrębie którego funkcjonuje, ciągle oparte na zasadach sformułowanych w epoce oświecenia. „Mamy dwudziestowieczną sztukę w osiemnastowiecznym społeczeństwie” – podsumowywał autor. Akademii zatem to sztywne szablony, do których próbuje się wtłoczyć amorficzną formę. Na zadane w tytule pytanie należy więc odpowiedzieć następująco: jeżeli „coś” oznacza reguły obrazowania związane z tradycyjnymi hierarchiami artystycznymi, to artysta nie musi tego umieć, i to od dłuższego już czasu. Jedynie kicz zakłada istnienie niezmiennych motywów, które twórca powinien umieć przedstawić z formalną biegłością: zachodu słońca, zakochania, zwierzęcia, pejzażu, weduty...

Jakub Banasiak



Robert Maciejuk
Bez tytułu
2004, olej, płótno
150 x 120 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Czy trzeba coś umieć,
żeby zostać artystą?

Jakub Banasiak



Marzena Nowak
Pościele babci
2005, olej, płótno
13 x 15 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING

Do You Need Any Skills to Become an Artist?

Jakub Banasiak

Bio

Jakub Banasiak is an art critic, an art historian, and assistant at the Contemporary Polish Art History Chair, Faculty of Visual Culture Management of the Academy of Fine Arts in Warsaw. He and Adam Mazur run *szUM*, a Polish contemporary art magazine.

Image index

p. 154 **Olaf Brzeski**
Self-Seeker
2013, video; edition 2/3 + 1 AP
4 min 10 s
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 157 **Olaf Brzeski**
Self-Seeker
2013, lithograph based on a drawing
28 × 21.5 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 158 **Przemysław Matecki**
Untitled
2007, paper, oil, canvas
89 × 88 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 159 **Henryk Stażewski**
No. 45–1973
1973, acrylic, board
60 × 60 cm

p. 161 **Ryszard Winiarski**
Throwing Two Dice
1977, acrylic, canvas
70 × 70 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 162 **Leon Tarasewicz**
Untitled (Orange-Blue)
2000, acrylic, plywood
190 × 800 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 163 **Rafał Bujnowski**
Whistler's Mother Painting
2003, installation (fragment), oil, canvas
42.5 × 63 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 164 **Robert Maciejuk**
Untitled
2004, oil, canvas
150 × 120 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 165 **Marzena Nowak**
Grandmother's Bedclothes
2005, oil, canvas
13 × 15 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

To respond to the title question, we first need to specify what we mean by “skills.” Let’s suppose that by “skills” we mean “to know how to paint.” Do you need to know how to paint to become an artist? Yet an answer to this question will not be simple either. In various epochs “to know how to paint” meant something different. The art of the fifteenth century demanded different sorts of abilities—another convention for depicting (with a changing body of subjects)—from the seventeenth century, which was again different from the nineteenth century.

And thus “to know how to paint” has, over the centuries, simply meant to “fill the currently-reigning criteria of form and content.” If, therefore, pretending for a moment that such a thing were possible, Caravaggio had begun to paint like van Gogh, he would have surely ended up in a madhouse, or perhaps would have been declared possessed, and then executed. This is quite possible, especially considering the fact that even during his own lifetime, van Gogh was not considered to be entirely sane either. But to remain with this example, did van Gogh “know” or “not know” how to paint? The vast majority of his contemporaries would have answered in the negative, and we have numerous examples of these critiques. Undoubtedly more than one elegantly-dressed Parisian *bourgeois* saw the Dutchman’s paintings and snorted to himself: “Do you need to know how to paint to become an artist?” We know of many more such cases—William Turner’s paintings, for example, were compared to trays with cakes which an incautious chef had let fall on the floor.

And so, how is it possible that today no one of sound mind would say that van Gogh or Turner did not know how to paint? Jan Cybis wrote in 1945: “Every new Delacroix is accused of massacring painting, every great artist is accused of knowing nothing, until a new artist comes who meets the same accusation as his predecessor.” The massacre that occurred in the art of the nineteenth and twentieth centuries was at times particularly bloody. The various slaughters followed one after another with astonishing regularity: Romanticism, Realism, Impressionism, Postimpressionism, Cubism, Futurism, Dadaism, Surrealism... Every new revolution was closely tied to the one before, one movement knitted with the others—cuts in the art world are never as clean as the colorful metaphors would have it—yet the fact is, that art abruptly accelerated. “Do you need any skills to become an artist?” asked the disgusted bourgeoisie of Milan, Berlin, Paris, and New York as they perused the various works of

the avant-garde artists or read about them. Before they managed to grow accustomed to a given aesthetic, the next “massacre” was on its way, though it is a myth that the precursors in the arts were beyond the sway of power, money, and recognition (it suffices to recall that the famed *salon des refusés* was organized by order of Emperor Napoleon III). We can be certain, however, that the middle class, as we call it in our day, grew accustomed to artistic novelties with its customary delay (previously, trends had been initiated by patrons of the arts: the Church and the state).

Even today, some have difficulty accepting the greatest slaughter. It was performed by a French painter and chess player, initially an adherent of Fauvism, Cézanne, and above all, Cubism—Marcel Duchamp. Using his “ready made” method, in 1917 he sent a urinal to the Society of Independent Artists, calling it *Fountain*. The object was signed “R. Mutt” and was rejected by the jury as “non-art.” Only the artist himself was in favor of its acceptance, and then, in an act of protest, he resigned from his place in the noble gathering. How is it possible, then, that ninety years later, in 2004, fifty experts from around the world acknowledged *Fountain* to be the “most influential work of art of the twentieth century,” and the verdict was declared by the BBC? After all, in creating it, Duchamp did not prove that he “knew how to do anything.” It seems the answer might be as follows: Duchamp performed a revolution of a Copernican magnitude, upsetting the criteria of craft, technical mastery, style etc., and replacing it with others—self-reflexivity, irony, self-consciousness, and imagination. This is the craft of the contemporary artist.

This does not mean, of course, that all contemporary artists “do not know how” to paint, sculpt etc. Some do it continually, but it is no longer technical ability—in imitating nature, for instance—that decides upon the quality of their paintings and sculptures. Artists in our day are constantly being asked for what I call “the horse proof”: “Do you know how to paint a horse?” To give some recent examples, Marcin Maciejowski and Leon Tarasewicz had to face this challenge (both confirmed that they could). Would, however, the latter’s colorful compositions lose some of their value if the artist was unable to paint a steed? Certainly not, yet these questions arise because there is a long-standing tradition of convictions of objective standards that allow us to “ascertain” if something is art or not. This was taught, at any rate, at art academies: the coherence of subjects and formal rules, art theories and corresponding practices.

This tradition is not so very far behind us. The first academies came about in the latter half of the sixteenth century, separating the study of the arts from the guild system. In this way art became as much of a craft as an intellectual pursuit. However, it was only with the creation of the Parisian Académie royale de peinture et de sculpture in 1648 that we might acknowledge as the model for the modern arts academy. It was then that the academy was put under state protectorate, it obtained a program, and its own building. By 1790 there were already over one hundred academies across Europe—and this was more or less at the same time that the crisis of the institution began. Academies do exist to this day, of course, yet many grapple with an elementary question: What is there to teach if the artist (once again) need not “have any skills?” Play the market? Write a résumé? Promote themselves effectively?

In his insightful article “Poza zasadą skuteczności” [Beyond the efficiency principle] sociologist and cultural theorist Jan Sowa noted that after the twentieth-century avant-garde movements, art occupies a different place from the social and political structure, within which it functions, forever based on the principles formulated during the Enlightenment. “We have twentieth-century art in an eighteenth-century society,” the author concludes. The academies are thus rigid formulae into which they attempt to stuff amorphous forms. As such, to the question posed in the title we ought to respond as follows: if “to have any “skills” means “to know how to follow the rules of depiction tied to the traditional artistic hierarchies,” then he or she need not, and this is how it has been for some time. Only kitsch presumes the existence of eternal motifs which the artist should have the skill to depict with formal proficiency: a sunset, love, an animal, a landscape, a *veduta*...



Czy sztuka jest w Polsce potrzebna?
Maria Poprzęcka

Maria Poprzęcka – profesor historii sztuki, długoletnia dyrektorka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, obecnie profesor zwyczajny na Wydziale Artes Liberales UW. Jej zainteresowania naukowe są szerokie – sztuka XIX wieku i sztuka współczesna, metodologia badań nad sztuką i krytyka artystyczna. Jest autorką wielu książek, m.in. *Uczta bogiń. Kobiety, życie i sztuka* (Agora, Warszawa 2012), *Inne obrazy. Oko – widzenie – sztuka. Od Albertiego do Duchampa* (Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2008), *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki* (Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2001). W 2009 roku otrzymała Nagrodę Literacką Gdynia w dziedzinie eseju, w 2014 roku zaś Nagrodę Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy oraz Nagrodę PEN Clubu im. Ksawerego i Mieczysława Pruszyńskich. Odznaczona złotym medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” (2012).



Marcin Maciejowski
Poręba Spytkowska

2002, akryl, płótno
120 x 140 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

<
Włodzimierz Pawlak
Polacy formują flagę narodową
1997, olej, płótno
54 x 38 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Pytanie, czy sztuka jest w Polsce potrzebna, nie tyle pozwala na odpowiedź, ile prowokuje dalsze pytania. A zatem: jaka sztuka? Dla kogo? Za co i po co?

Zaczynam nie tyle od truizmu, że nie mamy powszechnie akceptowanej definicji „sztuki”, ile od wskazania wielości społecznych obiegów tego, co za „sztukę” jest uznawane i jakie idą za tym potrzeby. Wśród licznych polskich podziałów funkcjonuje również podział na „my” i „oni”. Nie jest to podział dychotomiczny, raczej sieć podziałów, bo „my” (artyści, krytycy, tak zwany świat sztuki) również jesteśmy podzieleni – i to jak! O „onych” zaś wiemy mało.

Czy sztuka jest w Polsce potrzebna? Najwyraźniej tak, skoro jest wszędzie i jest jej dużo. Dużo zarówno w przestrzeni publicznej, jak i w przestrzeni prywatnej czy sakralnej. Przyozdabia rewitalizowane miejskie place i skwery, wnętrza i obejścia kościołów, fasady domów, przydomowe ogródki i międzyblokowe dziedzińce, stadionowe trybuny, trasy procesji i miejsca masowej turystyki. Rozkwita w działalności pomnikowej.



Włodzimierz Pawlak
Dwadzieścia jeden kościołów

1988, olej, płótno
135 x 190 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki



Jerzy Nowosielski
Bez tytułu (Kobiety w czerwieni)
1995 (sygn. E/A), serigrafia, papier
98 × 68,5 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING

Dobrze się ma w hotelach (zwłaszcza tych „stylowych”), w folk-gospodach, staropolskich karczmach, rustykalnych zajazdach. Towarzyszy historycznym widowiskom, kostiumowym przemarszom, rycerskim turniejom, niezliczonym piknikom, festynom, jarmarkom. Ogarnia wszystkie gatunki sztuki i rękodzieła – malarstwo ścienne i sztalugowe, rzeźbę monumentalną i gabinetową, drobną plastykę, meblarstwo, tkactwo, haft, design. Walczy z chińszczyzną w przemyśle pamiątkarskim. Do swej dyfuzji znakomicie wykorzystuje internet, poradnikowe fora, społecznościowe portale.

Ta sztuka nie ma dobrej prasy. W każdym razie prasy fachowej. Jej intensywna, czasem wręcz nachalna obecność jest niezauważana, lekceważona, zbywana ogólnikowym popkulturowym epitetem, drwiną, ponurym bładaniem nad polskim bezguściem, najczęściej wspartym ilustrującymi zjawisko fotografiami. Jeszcze rzadziej dochodzi do jej bezpośredniej konfrontacji ze sztuką, która – zgodnie z jej instytucjonalną definicją – jest tym, co za sztukę uznaje świat sztuki. Świat sztuki to znaczy muzea, galerie, krytycy, historycy, eksperci.

Przykładem takiej rzadkiej konfrontacji była wystawa *Nowa Sztuka Narodowa* w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej w 2012 roku. Ekspozycja ta wzbudziła żywe dyskusje, które oczywiście niczego nie zmieniły. Pozwoliły natomiast wskazać kilka ważnych zjawisk. Po pierwsze, mimo poprawnościowych zapewnień, w wypowiedziach o „innym świecie” sztuki dało się wyczuć ton protekcyjny. Po wtóre, większość „narodowych” eksponatów powstała w pozainstytucjonalnych obiegach i w tychże obiegach następnie funkcjonuje.

Fenomen sztuki bujnie rozkwitającej „poza instytucjami” najlepiej poświadcza historia i kariera haftowanej *Bitwy pod Grunwaldem* Matejki. Spontaniczna, prywatna inicjatywa, która dzięki sprawności organizacyjnej, także oddolnej, zaowocowała wykonaniem kopii Matejkowskiego obrazu haftem krzyżkowym w rozmiarach Matejkowskiego płótna. Tkanina przyciąga tłumy, podróżuje po Polsce, jej stałym miejscem jest Muzeum Bitwy pod Grunwaldem. Idąc za ciosem, hafciarki już kończą *Sobieskiego pod Wiedniem*. Kuriozum? Nie. To takie nieoficjalne obiegi są mainstreamem polskiej kultury wizualnej.

Czy więc taka sztuka jest Polsce potrzebna? Tak, gdyż powstaje za sprawą demokratycznych, autentycznych działań. Jest emanacją społecznych potrzeb, tak jak Licheń. Położone wśród pól olbrzymie sanktuarium to nie tylko obraz polskiej religijności, lecz także kwintesencja polskich gustów. Tacy jesteśmy.



Marcin Maciejowski
Młodzi nie chcą się uczyć ani pracować
2000, olej, płótno
112,5 × 126,5 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING



Stanisław Kulon
Madonna

ok. 1970, drewno
54 x 32 x 13 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Nawet jeśli majestatyczne kolumny to betonowe słupy maskowane wyciskany w plastiku kanelurami.

Problem sztuki Polsce potrzebnej nie jest zatem problemem artystycznym. Jest problemem społecznym, wynikającym ze sprzeczności w tonie demokracji. Osobiście jestem najdalsza od elitystycznej wyższości wobec ludzkich upodobań, nawet wobec tego, co uważam za „nieszukę”. Szanuję potrzeby zdobienia mieszkań i domów – czyli scenerii prywatnego życia – przedmiotami czy obrazami, które sama traktuję jako estetyczne horrendum. Niechże własna przestrzeń życiowa będzie przestrzenią wolności! Lecz czy to znaczy „róbta, co chceta”? Malujcie fasady na owocowe kolory, stawiajcie epoksydowe pomniki, groźcie się płotami o złożonych sztachetach, wywieszajcie gigareklamy, gdzie wam się podoba, ozdabiajcie domy wedle wzorców czerpanych z seriali z życia wyższych sfer? Okazuje się, że o liberalizm trudniej w wypadku wspólnej przestrzeni publicznej – ale to właśnie ona jest forum demokracji.

Nie ma tu jednoznacznych, dobrych dla wszystkich rozstrzygnięć. Czy ludzie sztuki ukształtowani przez postąnnictwa modernistyczne nie powinni realizować misji edukacyjnych, uczyć estetyki życia codziennego, wciągając do uczestnictwa w wysokiej kulturze? Lecz dziś, gdy znamy grzechy modernizmu, nawet jeśli poczuwamy się do tego rodzaju powinności, to przecież wiemy, jak łatwo taka edukacja może stać się dokonywanym z pozycji dominującej płaskim dydaktyzmem, a także wykorzenianiem ludzi z ich upodobań, które ocenimy jako drobnomieszczańskie, tandetne, kiczowate.

Pouczającą przestroga jest przykład oprotestowanego przez mieszkańców muralu z *Czarnym kwadratem* Kazimierza Malewicza, który miał podnieść jakość komunalnego bloku przy peryferyjnej ulicy Warszawy. Pomysłodawcy wykazali się nie tylko całkowitym brakiem wyczucia społecznego kontekstu, ale także arogancją wobec mieszkańców, którym chcieli życie urządzać. Takie wydarzenia powinny skłaniać ludzi sztuki do refleksji i pokory, a nie do stygmatyzowania tych, których powinny uczyć.

Przypadek nieudanej implementacji „sztuki wysokiej” w społeczeństwie nie powinien zwalniać z działań edukacyjnych, ale warto pamiętać, by nie były one narzucane odgórnie i bez szacunku.

Jan Rylke
Zraniony w serce

2000, akryl, płótno
92 x 65 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki





>
Natalia Zafuska
Bez tytułu
2014, technika mieszana, kolaż, płótno
120 x 110 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING

Marek Sobczyk
Eurodeputowani atakują instalację (Taniec)
2008, tempera jajeczna, płótno
160 x 142 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Nadzieję są tu muzea – i to różnego typu – które w ostatnich latach zreformowały edukację artystyczną od podstaw. Nie można oczekiwać natychmiastowych rezultatów, bo transformacja estetycznych upodobań wymaga czasu. Zwłaszcza w kraju, w którym dramatycznie brak dobrych wzorców. Ale może kiedyś mieszkańcy blokowiska odkryją, że czysta biel jest piękniejsza niż pasteloza?



Is Art Necessary in Poland?

Maria Poprzęcka

Bio

Maria Poprzęcka is an art history professor, the long-time director of the Warsaw University Institute of Art History, and presently full professor at the University of Warsaw Liberal Arts Department. Her academic interests are wide-ranging and include nineteenth-century art and contemporary art, the methodology of art study, and art criticism. She has written many books, including *Uczta bogiń. Kobiety, sztuka i życie* [Feast of the goddesses: Women, life, and art] (Agora, Warsaw 2012), *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa* [Other pictures: The eye, seeing, art. From Alberti to Duchamp] (Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2008), and *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki* [In praise of painting: Studies in the history and theory of art] (Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2001). In 2009 she received the Gdynia Literary Award in the field of the essay, in 2014 the Jerzy Stajuda Art Critics' Award and the Ksawery and Mieczysław Pruszyński PEN Club Award. She has also received the gold Gloria Artis Medal for Merit to Culture (2012).

Image index

p. 170 Włodzimierz Pawlak
Poles Forming Their National Flag
1997, oil, canvas
54 × 38 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 173 Marcin Maciejowski
Poręba Spytkowska
2002, acrylic, canvas
120 × 140 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 175 Włodzimierz Pawlak
Twenty-One Churches
1988, oil, canvas
135 × 190 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 176 Jerzy Nowosielski
Untitled; (Women in Red)
1995, (signature, E/A) serigraphy, paper
98 × 68.5 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 177 Marcin Maciejowski
Young People Want Neither to Study nor to Work
2000, oil, canvas
112.5 × 126.5 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 178 Stanisław Kulon
Madonna
ca.1970, wood
54 × 32 × 13 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 179 Jan Rylke
Wounded in the Heart
2000, acrylic, canvas
92 × 65 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 180 Marek Sobczyk
Euro-Deputies Attacking the Installation (Dance)
2008, tempera, canvas
160 × 142 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 181 Natalia Załuska
Untitled
2014, mixed media, collage, canvas
120 × 110 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

The question if art in Poland is necessary less permits an answer than prompts further questions. These are: What kind of art? For whom? What for?

I will begin not with the truism that we have no accepted definition of “art,” but by indicating the multiple social interpretations of what is regarded to be art, and the needs that they demonstrate. Among the numerous Polish divisions there is also the one between “us” and “them.” This is not a dichotomy; it is more like a network of divisions, because “we” (artists, critics, the “art world”) are also divided—and how! And we know precious little about “them.”

Is art necessary in Poland? Clearly it is, given that it is everywhere, and there is plenty of it. There is plenty in both the public space and in the private or sacred space. It decorates revitalized city squares, church interiors and yards, the facades of houses, backyard gardens and courtyards between apartment buildings, stadium stands, procession routes, and sites of mass tourism. It flourishes in monument-making. It makes a strong showing in hotels (especially the “stylish” ones), in old-Polish-style restaurants, and rustic inns. It accompanies historical spectacles, costume parades, jousting tournaments, countless picnics, festivals, and fairs. It encompasses all forms of arts and crafts—wall and easel painting, monument and desktop sculpture, small forms of visual art, furniture making, weaving, embroidery, and design. It competes with the Chinese products of the souvenir industry. It makes good use of the Internet, advice forums, and social media for its diffusion.

This art does not get good press. At least, not in the professional press. Its intense, sometimes even intrusive presence goes unnoticed, is given short shrift, discarded with a generalizing pop-culture epithet, mockery, or glum dismay at Polish lack-of-taste, most often supported by photographs illustrating the phenomenon. Less often is there a direct confrontation with art which (by the institutional definition) is what the art world regards as such. By the art world, we mean museums, galleries, critics, historians, and experts.

An example of such a rare collision was *Nowa Sztuka Narodowa (New National Art)* at Warsaw’s Museum of Modern Art in 2012. This exhibition evoked lively discussion, none of which changed anything, naturally. It did allow us to indicate several important phenomena however. Firstly, despite the “correct” assurances, the statements regarding the “other world” did betray a paternalistic tone. Secondly, most of the

“national” exhibits were created outside of institutional spheres and only later came to function within them.

The phenomenon of art that flourishes “outside of the institutions” is best illustrated by the story and the career of the embroidered version of Jan Matejko’s *Bitwa pod Grunwaldem (Battle of Grunwald)*. This was a spontaneous private initiative that, through organizational, partly grass-roots prowess, bore fruit in an embroidered copy of Matejko’s picture that matched the dimensions of the original canvas. The fabric attracts crowds, it makes the rounds of Poland, and is permanently housed at the Battle of Grunwald Museum. Capitalizing on their success, the embroiderers are now finishing their rendition of *Sobieski pod Wiedniem (Sobieski at Vienna)*. Is this a mere curiosity? No. Such unofficial circulation is actually the mainstream of Polish visual culture. And so, is such art necessary in Poland? Yes, because it is created through authentic and democratic activities. It is an expression of social needs, much like Licheń [site of a massive, recently-built church in Poland – trans.]. This gigantic basilica situated amid country fields is not only an image of Polish religiousness, it is also the quintessence of Polish taste. This is what we are. Even if the majestic columns are concrete poles covered with fluting molded from plastic.

As such, the issue of art being necessary in Poland is not an artistic issue. It is a social issue, resulting from contradictions at the heart of democracy. I am presently very far from having an elitist sense of superiority toward people’s preferences, even if it should be what I regard to be “non-art.” I respect the need to decorate houses and apartments—the scenery of the private life—with objects or pictures, which I myself see as a kind of aesthetic horror. Let the living space be a place of freedom! But does it mean to “do whatcha like”? Do you paint facades in fruity colors, do you erect epoxy monuments, do you fence your house with gilded pickets, put up massive billboards where you please, do you decorate your homes according to designs taken from *Lifestyles of the Rich and Famous*? It seems that liberalism gets more complicated when it comes to the shared public space—but this is precisely the forum of democracy.

There are no unambiguous and all-purpose solutions here. Shouldn’t people from the art world, educated in the principles of modernism, carry out an educational mission, teach the aesthetics of everyday life, convince people to participate in high culture? In our day, when we know the

sins of modernism, even if we feel this sort of compulsion, we know how easily an education of this sort can become shallow didacticism from a position of dominance, serving to uproot people from their preferences, which we judge to be petit-bourgeois, cheap, or kitschy.

An instructive warning is the example of the mural featuring Kasimir Malevich’s *Black Square* that was protested by residents, though it was meant to raise the quality of the communal apartment block on the outskirts of Warsaw. The initiators demonstrated not only a total lack of sensitivity to the social context, but also arrogance toward the residents whose lives they sought to manage. Such events should make art-world people reflect and feel humble, and not to stigmatize those whom their role is to be teaching.

The case of this failed implementation of “high art” in society should not keep us from providing education, but we should recall that it must not be imposed from above and without respect. Museums of various sorts are our hope here, as in recent years they have reformed education from the ground up. We cannot expect immediate results, because changing aesthetic preferences takes time. This is especially true in a country where there is a painful lack of positive role models. But perhaps one day the inhabitants of high-rises will discover that plain white is more beautiful than pastel colors?



Czy artyści żyją ze sztuki?
Karol Sienkiewicz

Karol Sienkiewicz – niezależny krytyk i historyk sztuki, na stałe współpracuje z portalem internetowym Dwutygodnik.com. Autor książek *Świadomość Neue Bieriemiennost* (wraz z Katarzyną Redzisz, Open Art Project, Warszawa 2013) oraz *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna* (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Wydawnictwo Karakter, Warszawa–Kraków 2014). Laureat Nagrody Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy. Działacz Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej.

Wojciech Bąkowski
Problemy ze wstawianiem
2009, wideo, animacja, pętla; edycja 2/3
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej iwa



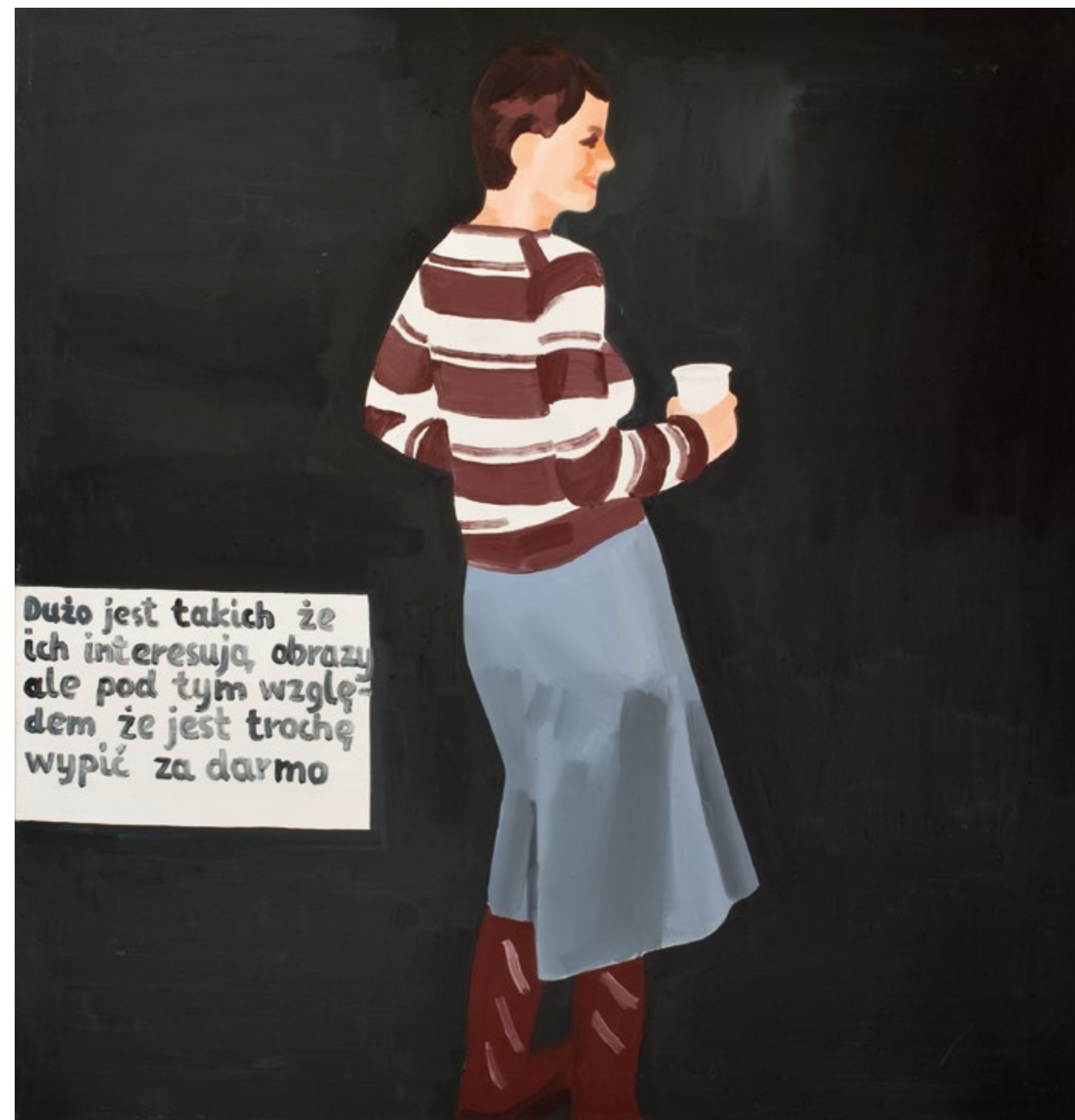
Nie wszyscy, a jeśli już, to nie zawsze w stu procentach. Z czego zatem żyją artyści? Czasami sam zadaję sobie to pytanie. Na przykład taki Mikołaj Biberstein, mój przyjaciel. Wprawdzie niemal nie wystawia swoich prac, ale to tak zwany prawdziwy artysta, artysta życiowy. Ostatnio wystąpił w filmie Katarzyny Górnej *Portret artysty romantycznego*. Gdyby nie on, artystka sama by takiego bohatera nie wymyśliła. Mikołaj jest właściwie współautorem filmu. Gra w nim siebie. Na początku filmu bardzo długo się budzi. Potem robi różne dziwne rzeczy, na przykład wciela się w Prometeusza, kładąc się pónago na dachu bloku i obkładając surowym mięsem, w oczekiwaniu na to, że przylecą ptaki i je podziobią. Co się nie dzieje... Mikołaj na filmie nie rozstaje się z butelką wódki, obiera buraki na przetwory (sprzedawał je na warszawskich

jarmarkach pod szyldem „Pan Burak”), a na końcu trafia do zatłoczonego baru, w którym warszawscy bywalcy rozpoznają Café Amatorską. Przsypiając przy stole, śpiewa pod nosem *Bella ciao*.

Film Górnej jest oczywiście przerysowany, nie tak wygląda przeciętny dzień artysty, nawet bardzo romantycznego, ale jest w pokazanej historii ziarno prawdy. By odpowiedzieć na pytanie, z czego żyją artyści, najpierw trzeba by powiedzieć, na czym polega ich praca. A tę trudno precyzyjnie określić. Chorwacki artysta Mladen Stilinović sfotografował się kiedyś „przy pracy”. Na zdjęciu po prostu smacznie śpi w białej pościeli. To jasny sygnał, że artysta pracuje trochę inaczej. Że powstanie materialnego dzieła poprzedzone jest długim procesem.

Wokół sztuki i pieniędzy z nią związanych narosło wiele, często sprzecznych ze sobą mitów. Co chwilę słyszymy o kolejnych rekordach aukcyjnych, z których można by wyciągnąć wniosek, że sztuka to świetny biznes. Tyle że nie znaczy to wcale, iż sami artyści świetnie zarabiają.

>
 Marcin Maciejowski
 Dużo jest takich, że ich interesują obrazy
 1999, olej, płótno
 128 x 122,5 cm
 kolekcja Sztuki Polskiej Fundacji ING





Wiele osób pyta mnie jak osiągam wyniki.

Rekordy aukcyjne mówią nam raczej o tym, że najbogatsi stają się jeszcze bogatsi i są w stanie płacić więcej za dzieła już będące w obiegu. To rynek wtórny, a nie bezpośrednie sprzedaże od artystów; zresztą rekordy dotyczą zazwyczaj dzieł autorów dawno nieżyjących. Z drugiej strony funkcjonuje inny topos, rodem z XIX wieku, według którego dobry artysta to biedny artysta – artysta, który zajmuje się sztuką mimo przeciwności losu. Jak ciutający na farby impresjoniści. To mit sprzeczny z realiami społecznymi – Janko Muzykant nigdy nie zagrał w filharmonii.

W ostatnich latach temat pracy artysty oraz tego, z czego żyje, stał się czołowym problemem wielu organizacji i grup badawczych. Jedną z takich organizacji jest lobbujące za prawami artystów Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej, w którym sam się udzielam. Forum walczy o opłacanie

pracy twórców i o stworzenie takiego systemu ubezpieczeń społecznych, w którym artyści mogliby uczestniczyć. Dziś wielu z nich nie jest ubezpieczonych.

Ale do rzeczy. Źródła dochodów artystów są bardzo zróżnicowane. Ci, którzy zdobyli najlepszą pozycję na rynku, mogą się utrzymać ze sprzedaży swoich prac do kolekcji muzealnych i prywatnych. Niektórzy żyją z tego całkiem nieźle. Sprzedaże odbywają się zazwyczaj za pośrednictwem prywatnych galerii, które reprezentują poszczególnych artystów. W Warszawie takich galerii jest ponad dwadzieścia. Jednak twórcy, którzy mogą się w ten sposób utrzymać, to wyjątki, bo nie każda działalność artystyczna daje się przełożyć na warunki rynkowe. Wiadomo nie od dziś, że najłatwiej sprzedać obrazy – coś w ramce, co nabywca może łatwo powiesić w swoim domu.

<
Paweł Kruk
Większy niż życie
2000, wideo
9 min 3 s
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Ponadto w świecie sztuki panują ogromne dysproporcje. Niewielki procent artystów zarabia bardzo dobrze, a ceny ich dzieł przeciętnemu zjadaczowi chleba wydają się astronomiczne. To te ceny często kształtują wyobrażenia o artystach. Tymczasem większość twórców ledwo wiąże koniec z końcem. Stąd potrzeba dywersyfikacji dochodów.



In 1977, Andrzej Lachowicz and I received a scholarship from the Kosciuszko Foundation to go to New York.

Karol Radziszewski
America Is Not Ready for This

2012, wideo, edycja 2/5 + 1 AP
67 min 27 s
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING

Wspomniane Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej lobbuje, zresztą z pewnymi sukcesami, by instytucje, galerie i muzea płaciły artystom za wypożyczenia ich prac na wystawy. Często uważa się bowiem, że pokazanie pracy na wystawie jest formą reklamy dla artysty, który dzięki temu może potem sprzedać dane dzieło. W efekcie twórca może być obecny w publicznej świadomości, może dużo wystawiać, ale niekoniecznie cokolwiek zarabiać. Płacenie za udział w wystawach (za performansy, wykłady, warsztaty) to minimum przyzwoitości.

Artyści muszą również szukać innych źródeł dochodów. Mogą to być stypendia, rezydencje, dotacje. Niektórzy mają też pewną szansę na etat gwarantujący w miarę spokojny byt – na przykład na akademii sztuk pięknych. Ale dydaktyka to wampir energetyczny i czasowy. Inni radzą sobie, jak potrafią.

Artysta Jacek Markiewicz jeszcze przed dyplomem, na początku lat dziewięćdziesiątych założył niewielki biznes – punkt gastronomiczny na targu w Płocku. Chciał w ten sposób zarobić na rodzinę i swoje realizacje artystyczne. Jako student zasłynął między innymi filmem *Adoracja Chrystusa*, na którym pieścił średniowieczny krucyfiks. Młodym adeptom sztuki do głowy nawet nie przychodziło wówczas, że z takiej radykalnej sztuki można się wyżywić. Pewnego dnia Markiewicz zauważył, że w jego barze brakuje plastikowych talerzy i sztućców, założył więc hurtownię opakowań jednorazowych. Biznes szedł mu na tyle dobrze, że otworzył w Płocku (niekomercyjną) Galerię a.r.t., gdzie pokazywał przede wszystkim dzieła kolegów z pracowni prof. Grzegorza Kowalskiego. Wystawiali tam Katarzyna Kozyra, Katarzyna Górna, Artur Żmijewski czy Paweł Althamer.

Czasami Markiewicz kupował od swoich kolegów prace, na przykład rzeźbę Althamera, którą po latach odsprzedał z zyskiem. Z kolei Althamer, dziś w światowej czołówce artystycznej, utrzymywał siebie i rodzinę ze sprzedaży robionych chałupniczo lalek. Można je było dostać na Barbakanie oraz w kilku sklepach w Warszawie i za granicą. Althamer od dawna nie sprzedaje już lalek, żyje ze swojej sztuki, reprezentują go dwie galerie, jedna w Warszawie, druga w Berlinie. Markiewicz dalej para się biznesem, ale niestety rzadziej wystawia. Górna przez kilka lat prowadziła w Warszawie klub, a potem firmę eventową.

Młodzi artyści często łapią się chałtur. Pracują jako graficy, tworzą strony internetowe, edytują filmy, potrafią namalować coś na zamówienie, stworzyć dekorację. Chałtura to słowo z poprzedniego systemu. W PRL-u monopol na chałtury miały Pracownie Sztuk Plastycznych.

Kto z PSP żył w zgodzie, ten dostawał bardzo intratne zlecenia. Inni ledwo wiązali koniec z końcem, wyprasząc jakiegokolwiek zlecenia – dekoracje okolicznościowe na święta państwowe czy zjazdy partyjne, reklamy, litery na głazie-pomniku.

W latach siedemdziesiątych bezkompromisowy duet KwieKulik – Zofia Kulik i Przemysław Kwiek – ze zniechęconych chałtur uczynił własną sztukę. Przy okazji różnych zleceń wykonywali własne akcje, wykorzystując do tego wytwarzane obiekty – a to tablicę pamiątkową, a to ogromną tubkę pasty do zębów, a to orla czy gipsowy wazon. Monopol na takie zlecenia miały wspomniane Pracownie Sztuk Plastycznych, nazywane przez KwieKulik Barakami Sztuk Plastycznych. Podczas fotografowanych „działań” artyści ci kuli na przykład tablice ku czci pomordowanych przez Niemców i zestawiali pojawiające się litery z różnymi przedmiotami



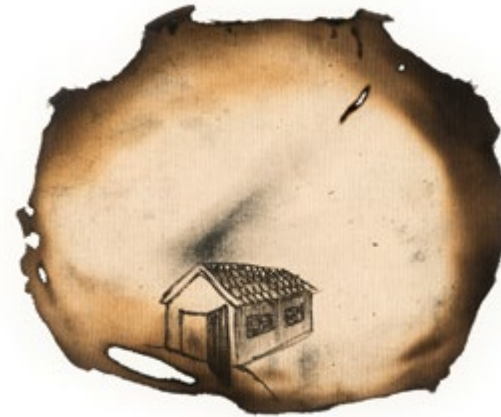
Jadwiga Sawicka
Zero przyjemności

2006, olej, płótno
70 x 100 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING

czy interwencjami. Tak oto powstawały prace, w których odbijała się codzienność artysty i w ogóle obywatela PRL-u.

Po 1989 roku niewiele się zmieniło. Kilkanaście lat temu artysta i performer Oskar Dawicki, pracując w agencji reklamowej jako grafik, umieszczał swoje niewielkie podobizny na projektowanych przez siebie plakatach. Podobizny były tak niewielkich rozmiarów i na tyle wtopione w tło, że niemal niezauważalne. Potem artysta pokazał te wszystkie plakaty na wystawie – widzowie mogli odszukać jego wizerunek za pomocą lupy. Dawicki był uwięziony w reklamach.

Chałtury, prace dorywcze, etaty w agencjach, własne biznesy często pochłaniają artystów na tyle, że – sami nie wiedząc kiedy – przestają tworzyć. Z prowadzonych ostatnio badań jasno wynika, że istnieją pewne progi wejścia lub utrzymania się w zawodzie.



Magdalena Starska
Razem przetrwamy wszystko
2014, 1 z 5 rysunków, flamaster, płótno
17,5 x 14,5 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING



Azorro
Rodzina
2004, wideo
9 min 15 s
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Jednym z podstawowych zmartwień Polaków jest dach nad głową, problem coraz częściej „rozwiązywany” długoletnim kredytem. Artystom z ich niepewnymi dochodami, nawet gdyby tego chcieli, bardzo trudno taki kredyt zaciągnąć. Okazuje się, że nieproporcjonalnie wielu działających twórców odziedziczyło mieszkania po rodzinie. Innych na bycie artystą często nie stać.

Do Artists Make a Living from Art?

Karol Sienkiewicz

Bio

Karol Sienkiewicz is an independent art historian and critic, a regular contributor to Dwutygodnik.com. His books include *Świadomość Neue Bieriemienność* [The consciousness of Neue Bieriemienność] (with Kasia Redzisz, Open Art Project, Warsaw 2013) and *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna* [Those who trembled, will dance: Polish critical art] (Museum of Modern Art in Warsaw, Karakter Publishers, Warsaw–Krakow 2014). He has won the Jerzy Stajuda Art Critics’ Award, and is an activist for the Civic Forum of Contemporary Art.

Image index

p. 186 Aneta Grzeszykowska
Negative Book #64
2012–2013, black-and-white photograph,
pigment ink, cotton paper
38 × 50 cm (46 × 58 cm framed)
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 189 Wojciech Bąkowski
Problems with Getting Up
2009, video, animation, loop; edition 2/3
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 191 Marcin Maciejowski
There Are Many of Those
Who Are Interested in Paintings
1999, oil, canvas
128 × 122.5 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 192 Paweł Kruk
Larger than Life
2000, video
9 min 3 s
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 194 Karol Radziszewski
America Is Not Ready for This
2012, video; edition 2/5 + 1 AP
67 min 27 s
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 195 Jadwiga Sawicka
Zero Pleasure
2006, oil, canvas
70 × 100 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 196 Magdalena Starska
Together We Get Through Everything
2014, felt-tip pen, canvas; 1 of 5 drawings
17.5 × 14.5 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 196 Azorro
Family
2004, video
9 min 15 s
Zachęta – National Gallery of Art Collection

Not all of them, and if they do, then sometimes not entirely. What do artists live off of? Sometimes I ask myself the same question. Take, for example, my good friend Mikołaj Biberstein. True, he seldom exhibits his work, but he is a “real artist”; it is his life. He recently appeared in a film by Katarzyna Górna, *Portret artysty romantycznego* [The life of a romantic artist]. Were it not for him, Górna would not have invented such a character; Mikołaj is really the co-creator of the film. He plays himself. At the beginning of the film he spends a very long time waking up. Then he does various strange things, such as incarnating himself as Prometheus, lying down semi-naked on the roof of an apartment block, and covering himself with raw meat, waiting for birds to swoop down and peck it off. Which does not eventuate. In the film, Mikołaj does not part company with his bottle of vodka, peels beets for preserves (he sold them at Warsaw’s markets under a sign that read “Mr. Beet”), and ends up in a crowded bar, which Warsaw residents will recognize as Café Amatorska. Nodding off at a table, he hums *Bella ciao*.

Górna’s film is, of course, exaggerated—the average day of an artist does not look quite like this, even if it is a very romantic artist—but there is also a grain of truth. To respond to what artists live from, we first have to say what their work is all about. And this can be hard to precisely define. Croatian artist Mladen Stilinović once photographed himself “at work.” The pictures show him simply sleeping soundly in white sheets. This is a clear signal that the artist simply works *differently*. That the creation of the material work is preceded by a long process.

A great many, and often contradictory myths circulate around art and money. Every other moment we catch wind of a new auction record, from which we can draw the conclusion that art is a great industry. This does not mean, however, that the artists themselves are earning great money. Auction records tell us that the rich have become richer still, and are capable of paying more for works that are already in circulation. This is the secondary market, and not direct sales from artists; at any rate, it is normally works by artists who are long dead that set records. On the other hand, there is another *topos*, born in the nineteenth century, which says that the good artist is a poor artist, one who makes art although the odds are against him, like the Impressionists scrounging money to buy paints. This myth contradicts the social realities—Janko the Musician never played in the philharmonic.

In recent years the subject of the artist's work and sustenance has been seen as a major problem by many organizations and research groups. One of these organizations is the Civic Forum of Contemporary Art, which lobbies for artists' rights, and in which I myself am active. The forum fights for artists to receive payment, and for the creation of a social security system in which artists can participate. Today, many of them have no social security.

But let's get down to business. Artists have quite varying sources of income. Those who have gained the best positions on the market can support themselves by selling their work to museums and private collections. Some make quite a decent living this way. Sales generally take place through the middleman of private galleries, which represent various artists. Warsaw has over twenty such galleries. Artists who can support themselves in this way are, however, the exception, because not every kind of artwork translates into market conditions. It has long been known that paintings are the easiest to sell—something in a frame that the buyer can easily take home.

Beyond this, there are enormous disproportions in the world. Only a small percentage of artists earn very good money, and the prices for their work seem astronomical to the average wage-earner. It is these prices that often shape how we imagine artists. Meanwhile, most of them are barely making ends meet. Thus the need to diversify incomes. The Civic Forum of Contemporary Art lobbies, with some degree of success, for institutions, galleries, and museums to pay artists to borrow their works for exhibitions. It is often believed that displaying works at an exhibition is a form of advertising for the artist, who can then sell his or her works more easily. In effect, the artist can be present in the public consciousness, can exhibit a great deal, but need not earn much of anything at all. Paying artists to take part in exhibitions (for performances, lectures, or workshops) shows a minimum of decency.

Artists have to seek other sources of income as well. These can be scholarships, residencies, or grants. Some also have a chance to receive contract work ensuring a reasonably peaceful existence—at a fine arts academy, for example. But teaching drains energy and time. Still others get by however they can.

Before finishing his diploma in the early 1990s, the artist Jacek Markiewicz started up a small business, a food stand at a market in Płock. This is how he sought to earn money for his family and his art projects. As a student he made his name

with the film *Adoracja Chrystusa* [The adoration of Christ], in which he stroked a Medieval crucifix. It did not even occur to young artists at the time that they could earn a living off of such radical art. One day Markiewicz realized that his food stand was out of plastic plates and cutlery, and so he set up his own warehouse of disposable tableware. Business went so well that he opened the (non-commercial) a.r.t. Gallery in Płock, where he mainly held exhibitions by his friends from the studio of Professor Grzegorz Kowalski. Among them were Katarzyna Kozyra, Katarzyna Górna, Artur Żmijewski, and Paweł Althamer.

Sometimes Markiewicz bought works from his friends, such as a sculpture by Althamer, which he later sold at a profit. Althamer, today a leading light in the art world, was supporting himself and his family by selling dolls he made at home. They were for sale at the Barbican, and in a few shops in Warsaw and abroad. Althamer has not sold dolls for a long time, he lives off his art, he is represented by two galleries, one in Warsaw, one in Berlin. Markiewicz has continued his business, but, unfortunately, he only seldom makes exhibitions. Górna ran a club in Warsaw for several years, and then an events company.

Young artists often take day jobs [*chatura*]. They work as graphic designers, make web pages, edit films, they can paint something on commission or make decorations. *Chatura* is a word that comes from the previous system. In the People's Republic, the Fine Arts Studios had a monopoly on *chatura*. Whoever got on well with the Fine Arts Studios got the most lucrative commissions. Others barely managed to make ends meet, scraping for work of any kind—decorations for state holidays or Party rallies, advertisements, or lettering on a boulder monument.

In the 1970s the uncompromising KwieKulik duo—Zofia Kulik and Przemysław Kwiek—made their own art from the *chatura* they loathed. During various commissions they performed their own actions, using the objects they produced in the process—a memorial plaque, a giant tube of toothpaste, an eagle or a plaster vase. The monopoly on such commissions was held by the Fine Arts Studios, which KwieKulik called Fine Arts Barracks. While photographing these “activities” they simultaneously carved plaques in honor of victims of the Germans, for example, pairing the letters with various objects or interventions. At the same time, their works reflected the daily lives of artists and everyday citizens in the People's Republic period.

Not much has changed since 1989. Over a dozen years ago, artist and performer Oskar Dawicki, working in an advertising agency as a graphic designer, placed small images of himself on the posters he designed. These likenesses were so small that they blended into the background and were almost imperceptible. Later he displayed all these posters at an exhibition, where viewers could look for him with a magnifying glass. Dawicki was trapped in the advertisements.

Chatura: odd jobs, agency contracts, and private businesses often consume artists to such an extent that, without even knowing when, they stop making art. Recent research shows clearly that there are certain thresholds for entering or supporting oneself in the profession. A basic concern for Poles today is having a roof over their heads, a problem that is increasingly “solved” through long-term credit. With their uncertain income, artists have great difficulty getting credit, even if this is what they want. It turns out that disproportionate numbers of working artists have inherited apartments from their families. Others often just can't afford being artists.



Na czym polega przyjemność
z kolekcjonowania sztuki?
Krzysztof Nowakowski

Krzysztof Nowakowski – doradca ds. zarządzania, dyrektor zarządzający polskiego oddziału globalnej firmy doradczej Korn Ferry. Kolekcjoner, mecenas polskich instytucji sztuki. Członek Rady Programowej Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i prezes Towarzystwa Przyjaciół MSN. Członek zarządu Fundacji Karta z Dziejów upamiętniającej polskich Żydów.

Jakub Julian Ziółkowski
Bez tytułu (Leżąca postać)
2008, olej, płótno
45 x 65 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING



Na początku życzliwe ostrzeżenie: kolekcjonowanie to przeważnie niezwykle przyjemna, ale złożona sprawa, spleciona z pasji, emocji i intelektu, zatem niejednoznaczna i często ujawniająca swoją władzę w zaskakujący dla nas sposób. Kolekcjonowanie to forma uzależnienia i myślę, że wielu kolekcjonerów przeżywa je podobnie jak ja – jako miłość, ale czasem i ból.

<
Tomasz Kowalski
Bez tytułu
2008, olej, płótno
210 x 170 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING

Na czym polega przyjemność z kolekcjonowania sztuki?

Krzysztof Nowakowski



Marek Sapetto
Kompozycja (robi siłę)
1972, olej, płótno
110 x 124 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Dawno już przekroczyłem zarówno rozsądny budżet, jak i rozsądną liczbę dzieł, które mógłbym powiesić na ścianach w domu i biurze. Na dodatek sporo prac, które posiadam, jest „niewieszalnych”, bo albo są bardzo trudne do instalacji, albo budzą zbyt silne emocje. Umiar nakazywałby przestać, ale mimo to ciągle coś nowego mnie „zdobywa” i trafia do moich zbiorów. I tak zostanie.

Dziś dla mnie – kolekcjonera z ponad dwudziestoletnim stażem – pierwszym i najprzyjemniejszym aspektem kolekcjonowania jest możliwość uchwycenia i zatrzymania czasu, zarówno prywatnego (ja „wtedy” i „dziś”), jak i społecznego, związanego z osobą artysty oraz kontekstem

Na czym polega przyjemność z kolekcjonowania sztuki?

Krzysztof Nowakowski



Jerzy Panek
Pastuch II
1960, drzeworyt, papier
65 x 49,5 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

społecznym i kulturowym dzieła. Narastanie kolekcji pozwala na powrót do historii związanych z konkretną fascynacją („Podoba mi się to dzieło tak, że chciałbym je mieć!”), ale też daje impuls do spojrzenia na sztukę z punktu widzenia tego, co jest w niej dzisiaj ważne. Właściwie każde z dobrych dzieł (czyli takich, które mają potencjał „ładnego starzenia się”) potrafi po raz kolejny zaskoczyć. Zdarza mi się często stanąć przed obrazem, który znam od wielu lat, i znaleźć w nim coś, co przyciąga i zastanawia. Jest w tej nowej odświeżeniu bardzo dla mnie istotny element wiedzy i samowiedzy – wieloletni kontakt z kolekcjonowaniem pozwala znacznie lepiej rozumieć, dlaczego coś nam się podoba bardziej, a coś innego mniej.

I w jakiś sposób lepiej zrozumieć samych siebie. Ciekawa jest ewolucja zainteresowań oraz kryteriów oceny i wyborów, wiele moich dzieł nie ma już takiej siły oddziaływania jak kiedyś, ale żadnego z nich nie mam zamiaru się pozbywać, po to właśnie, żeby poszerzać to moje „muzeum pamięci”. Spora część moich zbiorów niestety tkwi w magazynie, do którego zaglądam od czasu do czasu, więc ten aspekt „znaleziska”, skarbu ma także często dosłowny charakter i zawsze jest niezwykle ekscytujący. W moim wypadku „skarb” nie ma wielkiego znaczenia materialnego, nigdy nie traktowałem kolekcjonowania jako inwestycji, chociaż muszę przyznać, że wzrost wartości daje dodatkową satysfakcję. Spadek wartości też mnie nie boli.

Po drugie, kolekcjonowanie jest zajmującym i inspirującym zajęciem społecznym, bo sztuka i świat wokół niej zorganizowany przyciągają ludzi różnorodnych i zdecydowanie nieprzeciętnych (w dobrym i nieco gorszym znaczeniu). Zanim ściągniemy do swojej pieczary nowe skarby, przechodzimy przez proces dochodzenia do wyboru, który wiąże się z całym zestawem społecznych przyjemności i zaskoczeń, spotkań i rozmów.

Kolekcjonerzy, szczególnie ci z dłuższym stażem, mają przywilej łatwiejszego dostępu do artystów. Każdy artysta jest osobowością we własnym, niepowtarzalnym stylu i chociaż nie wszyscy są mistrzami konwersacji, to rozmowa z nimi zawsze daje możliwość spojrzenia na świat i sztukę ich oczami. Większość artystów, z którymi mam okazję rozmawiać, to wyrafinowani intelektualiści (nawet jeżeli głoszą, że programowo nie czytają), z krytycznym, zaangażowanym, przenikliwym oglądem rzeczywistości.

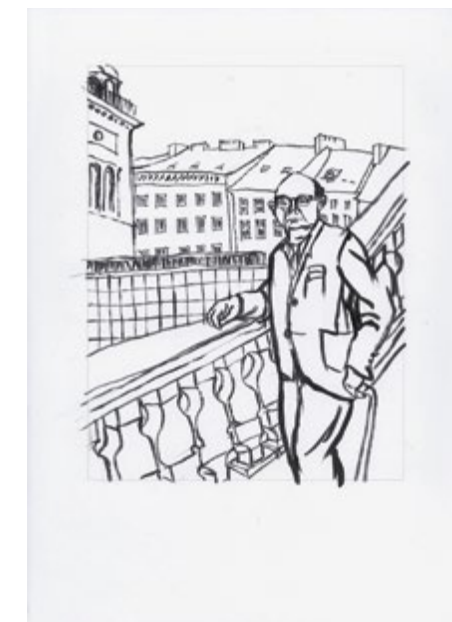


Rafał Bujnowski
Graboszyce
2002, olej, płótno
50,5 x 58 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING



Zbigniew Rogalski
Euro

2003, olej, płótno
150 x 200 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING



Jaśmina Wójcik
Bez tytułu, z cyklu Zygmunta Stepińskiego

2012, flamaster, papier
21 x 29,7 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Wielu z nich znam od lat, z czym wiąże się dodatkowa okazja do podróży w czasie. Nie ma też nic bardziej stymulującego niż poznanie artysty w jego własnym otoczeniu – w pracowni, pośród dzieł, książek, artefaktów. Właściwie wszystkie pracownie, które widziałem, mają w sobie coś ze scenografii, sceny budowanej w przemyślany sposób, z własnym porządkiem i osobną narracją. Ponieważ pracownia jest strefą komfortu artysty, wizyta i rozmowa dają szansę na dowiedzenie się rzeczy, które czasami mogą umykać uwadze lub które w ogóle nie są omawiane publicznie.

Podobnie istotna jest relacja z galerzystami i kuratorami, którzy, szczególnie w polskim świecie sztuki, są najczęściej ludźmi autentycznej pasji i poświęcenia. Są trochę jak apostołowie, bardziej zainteresowani pracą na rzecz sztuki niż robieniem na sztuce pieniędzy. Ten rys autentyczności jest bardzo cenny i pozwala zbudować z nimi szczególną relację. Wielu galerzystów i kuratorów to prawdziwe osobowości, znaczące nie tylko na scenie polskiej, ale także coraz częściej wpływające na to, co dzieje się w wielkim świecie. Przez nich możliwy

jest dostęp do „międzynarodówki” sztuki. I tutaj pojawia się trzeci przyjemny aspekt kolekcjonowania, który nazwałbym „turystyką kulturalną” – z wielkimi wydarzeniami jak Biennale Sztuki w Wenecji czy Documenta oraz kameralnymi wizytami w muzeach i galeriach.

Po czwarte, kolekcjonowanie potrafi zmienić życie rodzinne, i to zdecydowanie na lepsze. Kiedyś byłem kolekcjonerskim samotnikiem, podejmowałem decyzje sam i bez zastanawiania się nad tym, jak to może być odebrane. Na szczęście obyło się bez większych konfliktów. Dziś jednak z całą pewnością już wiadomo, co w domu nie zawisnie, nawet gdybym ja tego chciał. Pojawiły się bowiem procesy emancypacyjne – moja żona i dzieci zaczęły domagać się wpływu na zakupy. Dzisiaj większość decyzji podejmujemy wspólnie, a moim doradcą, krytykiem i zaciekle dyskutantem jest córka.

Po piąte wreszcie, dzięki kolekcjonowaniu można też dostać szansę na zrobienie czegoś dla dobra wspólnego.

Jestem niezwykle wdzięczny okolicznościom i kontaktom, przez które mogę wspierać sztukę jako mecenas. W tym projekt najważniejszy, czyli budowę Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. W pewnym momencie pojawia się refleksja nad stanem kolekcji, który to namysł prowadzi do wniosku, że przez te lata znalazło się kilka naprawdę dobrych rzeczy, warty być może pokazania szerszej publiczności. Jak mówi moja znajoma, wybitny kurator i menedżer muzealny, z czasem każda większa kolekcja lub jej część trafia do zbiorów publicznych. Z przyjemnością tę myśl zaczynam pielęgnować.

>
Zuzanna Janin
Idź za mną, zmień mnie, już czas (I), (II)
1997, barwne fotografie laminowane
200 x 140 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING



What Is the Pleasure in Collecting Art?

Krzysztof Nowakowski

Bio

Krzysztof Nowakowski is a management advisor, and a managing director of the Polish division of the Korn Ferry global advisory company. He is a collector and a patron of Polish art institutions. He is a member of the Program Council of the Museum of Modern Art in Warsaw, and the Chairman of the Society of Friends of the Museum of Modern Art. He is also a member of the Page of History Foundation council, called to commemorate Polish Jews.

To begin with, a gentle warning: collecting is generally remarkably pleasant, though it is a complex matter, laced with passions, emotions, and intellect; it is ambiguous and often shows its power in a way that even surprises our own selves. Collecting is a form of addiction, and I believe that many collectors experience it, as I do, as love, but sometimes as pain as well. I long ago went beyond a reasonable budget, as well as a reasonable number of works that I could hang on the walls of my home and office. Moreover, many of my works are “unhangable,” because they are either very difficult to install, or they evoke emotions that are too potent. A sense of moderation would demand that I stop, but I nonetheless keep getting “overwhelmed” by something new, which ends up in my collection; and so it goes.

For me, a collector with twenty years’ experience, the first and most pleasant aspect of collecting these days is the opportunity to hold onto and stop time, be it private (myself “then” and “now”) or social, connected to the person of the artist and the social and cultural context of the work. The growth of my collection allows me to go back to stories tied to a particular fascination (“I like that work so much that I want to own it!”), but also provides the impulse to look at art from the point of view of what is important to it in our day. Every good work (every one that has the potential to “age well”) can surprise us many times. It often happens that I stand in front of a picture I have known for many years and I find something new that appeals to me and makes me think. This new perspective has, for me, a very important aspect of knowledge and self-awareness, as many years of contact with art collecting allows us to understand much better why we like something more, and something else less. In a way, it helps us to understand ourselves better. The evolution of interests and criteria for evaluation and selection is interesting, many of my works have lost the effect they once had, but I have no intention of disposing of any of them, for the sake of expanding my “memory museum.” A large quantity of my collection is, unfortunately, kept in a storage room, which I go through from time to time, and so the aspect of “discovery,” of a treasure, is often literal as well, and is remarkably exciting. In my case a “treasure” does not really have material meaning; I have never treated collecting as an investment, though I must admit that added satisfaction comes when art gains in value. A loss in value is not very painful either.

Secondly, collecting is a compelling and inspiring social activity, because art and the world around it attract all sorts

Image index

p. 202 Tomasz Kowalski
Untitled
2008, oil, canvas
210 x 170 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 205 Jakub Julian Ziółkowski
Untitled (Lying Figure)
2008, oil, canvas
45 x 65 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 206 Marek Sapetto
Composition (Making Power)
1972, oil, canvas
110 x 124 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 207 Jerzy Panek
Pastuch II
1980, woodcut, paper
65 x 49.5 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 209 Rafał Bujnowski
Graboszyce
2002, oil, canvas
50.5 x 58 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 210 Zbigniew Rogalski
Euro
2003, oil, canvas
150 x 200 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 211 Jaśmina Wójcik
Untitled, from the *Zygmunt Stępiński* series
2012, marker, paper
21 x 29.7 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 213 Zuzanna Janin
Follow Me, Change Me, It's Time (I), (II)
1997, laminated color photograph
200 x 140 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

of decidedly unique people (in a good, or somewhat less positive sense). Before we drag our new treasures down into our lair, we undergo a selection process, which is tied to a whole range of social pleasures and surprises, meetings and conversations. Collectors, and particularly those with more experience behind them, have the privilege of easier access to artists. Every artist is a special personality with his or her own unique style, and although not all of them are brilliant conversationalists, talking to them always provides an opportunity to look at the world and at art through their eyes. Most artists I have had the chance to talk with are refined intellectuals (even if they declare that they refuse to read), with a critical, involved, and insightful view on reality. I have known many of them for years, which provides another opportunity for time travel. There is nothing more stimulating than meeting an artist in his or her own surroundings—in the studio, among works, books, and artefacts. In fact, all the studios I have seen resemble a theatre set, a stage constructed in a deliberate fashion, with their own structures and narratives. Because the studio is the artist's comfort zone, a visit and a conversation give us a chance to discover things that might otherwise escape our attention, or which are otherwise not raised in public.

It is equally essential to have a relationship with gallerists and curators, who, particularly in the Polish art world, are most often people of real passion and devotion. They are something like apostles, more interested in working for art than making money off of it. This authentic quality is extremely valuable and allows us to build a special kind of relationship with them. Many gallerists and curators are real personalities, significant not only on the Polish scene, but increasingly, on the world stage as well. They give us access to international art events. And here we have the third pleasant aspect of collecting, which I would call “cultural tourism”: traveling to big events like the Venice Biennale or documenta, and attending more intimate visits to museums and galleries.

Fourthly, collecting can change one's family life, and very much for the better. I was once a solitary collector, making decisions by myself, and not stopping to wonder how this might be taken. Happily, no major conflicts erupted over this, but today it is quite clear what is not allowed to hang in the home, even if it was what I would like. Later came the emancipation processes, and my wife and children began to demand their say in the purchases. Today we make most

of the decisions together, and my daughter is my advisor, critic, and fiercest sparring partner.

Fifthly, and finally, collecting also gives us a chance to do something for the common good. I am extraordinarily grateful for the circumstances and contacts that allowed me to support art as a patron. This includes the most important project, that is, the construction of the Museum of Modern Art in Warsaw. The point comes when one reflects on the state of one's collection and comes to the conclusion that, over the years, a few truly fine pieces have been purchased, pieces that might be worth showing to the wider public. As I was once told by an acquaintance who is a great curator and a museum manager, in time every large collection—or a part thereof—ends up in a public collection. This thought gives me pleasure.



94 7 **der Sonnenschirm**

94 7 **parasol słoneczny**

Czy istnieją znani artyści,
którzy nie wystawiają w muzeach?
Ewa Łączyńska-Widz

Czy istnieją znani artyści,
którzy nie wystawiają w muzeach?

Ewa Łączyńska-Widz

Ewa Łączyńska-Widz – historyk sztuki, kuratorka, autorka tekstów o sztuce, dyrektorka BWA w Tarnowie. Interesuje się projektami sztuki współczesnej realizowanymi poza dużymi ośrodkami sztuki oraz łączeniem sztuki z historią i lokalnymi kontekstami. Stypendystka Chinati Foundation (Marfa, USA). W latach 2009–2011 prowadziła w Tarnowie projekt *Alfabet polski* prezentujący najciekawsze zjawiska młodej polskiej sztuki. Redaktorka (wraz z Dawidem Radziszewskim) książki *Tarnów. 1000 lat nowoczesności* (Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, Warszawa 2010). Wspólnie z Jadwigą Sawicką kuratorowała wystawę konkursową *Spojrzenia 2013* w warszawskiej Zachęcie. Jurorka w konkursach *Spojrzenia 2011* i *Talenty Trójki* (2014, 2015) oraz w konkursie Fundacji Grey House. Członkini zarządu Sekcji Polskiej Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki (AICA).



Zbigniew Rogalski
Euro

2003, olej, płótno
150 x 200 cm
(wnętrze siedziby ING
Bank Śląski w Warszawie)

„Artyści” i „muzea” to jedne z ogniw łańcucha, który nazywa się obiegiem sztuki. Pozostałe ogniwa to: dzieła, uczelnie artystyczne, galerie prywatne i publiczne, rady programowe, kolekcjonerzy, kolekcje, mecenas, ministerstwa kultury, kuratorzy, krytycy, magazyny i media branżowe, targi sztuki, biennale, konkursy artystyczne, rezydencje, stypendia. Większość karier artystycznych składa się z tych elementów, ale w różnej konfiguracji. Zdarzają się także „łańcuchy” zupełnie wyjątkowe. Na przykład interesujący polski artysta Norman Leto nie ukończył żadnych studiów artystycznych,

jest samoukiem. Gdyby dyplom akademii był przepustką do galerii i muzeów, nie moglibyśmy zobaczyć tam prac autora filmu *Sailor*. Z tego samego powodu w ostatnim czasie organizatorzy prestiżowego Biennale Malarstwa „Bielska Jesień” zlikwidowali kryterium obowiązku ukończenia akademii sztuk pięknych. Sto lat wcześniej obieg sztuki był jeszcze znacznie bardziej restrykcyjny. Wybitna polska artystka Zofia Stryjeńska rozpoczęła studia malarskie na monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych przebrana za chłopca – bo dziewcząt wówczas do tej szkoły nie przyjmowano.

<
Andrzej Tobis
Parasol słoneczny, z cyklu A-Z (Gabloty edukacyjne)

2010, otwartazacheta.pl

Sztuka jest jedną z najbardziej tajemniczych dziedzin ludzkiej aktywności. Towarzyszy człowiekowi od czasów prehistorycznych, a mimo to ciągle przysparza nam problemów ze swoim usystematyzowaniem. Choć istnieje uniwersytecka dziedzina humanistyki pomagająca sztukę opisać – historia sztuki, to ciągle pojawiają się zjawiska artystyczne, które sprytnie się temu opisowi wymykają.

>
Wojciech Gilewicz
Miasto binarne
2003, olej, płótno
125 x 105 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING





W tle zjawisk artystycznych od zawsze istnieje polityka kulturalna. Bywa różna, zależnie od czasu i miejsca, ale działa podobnie – pewne zjawiska ceni i promuje bardziej niż inne. Zawsze znajdują się też artyści, którzy albo nie mieszczą się w wyznaczonych ramach, albo świadomie je omijają i jest to element ich artystycznej strategii. W latach siedemdziesiątych XX wieku prężnie rozwijał się na przykład mail art (sztuka poczty), którego założeniem były wymiana i interakcja wytwarzane poza siecią muzeów i galerii. Francuski artysta Christian Boltanski wystąpił do różnych adresatów trzy tysiące kulek ulepionych z gliny, a włoski konceptualista Vincenzo Agnetti przekazywał swoje sentencje na temat języka drogą telegraficzną. W Polsce jako jeden z pierwszych sztukę poczty uprawiał Anastazy B. Wiśniewski. Współcześnie mail art często realizowany jest w przestrzeni internetu. W 2005 roku Ewa Szczyrek stworzyła projekt artystyczny *Antykoncepcja* w formie gry internetowej. Zamiast do czołgów albo statków wroga strzela się w niej do plemników próbujących dostać się do komórki jajowej...

Sztuką, która zgodnie ze swoją definicją rozwija się poza siecią instytucji, jest street art (sztuka ulicy). Jeden z najsłynniejszych artystów tej dziedziny, Banksy, zyskał popularność dzięki swoim muralom zrealizowanym w Bristolu i Londynie. Ich odważne i nierzadko ryzykowne umiejscowienie oraz ważne tematy wzbudziły szacunek publiczności. Udało mu się także

potajemnie wnieść swoje obrazy do strzeżonych i prestiżowych muzeów, takich jak nowojorskie MOMA czy Muzeum Brytyjskie, i zamieścić je na ekspozycjach. Ciekawą formę street artu uprawiał wrocławski artysta Krystian „Truth” Czaplicki – zamiast murali tworzył rzeźbiarskie formy przestrzenne.

Osobnym tematem są państwa totalitarne, w których sztuka podlega rygorystycznej cenzurze, a do obiegu publicznego trafiają jedynie prawomyślni artyści. W warszawskim Parku Rzeźby na Bródnie znajduje się praca wybitnego chińskiego artysty Ai Weiweia. Choć jej autor jest bardzo ceniony na całym świecie, do muzeów w swojej ojczyźnie nie trafił. Trafiał za to do aresztu – był wielokrotnie zatrzymywany przez chińską policję, a jego studio w Szanghaju zostało wyburzone.

Pomysłodawcą Parku Rzeźby na Bródnie jest Paweł Althamer – artysta, który mieszka w bloku obok parku. Choć jego prace można znaleźć także w kolekcjach i muzeach, to do wielu projektów muzeum jest mu zbędne. Dobrym przykładem praktyki artystycznej Althamera jest praca *Bródno 2000*. Artyście udało się namówić około dwustu rodzin ze swojego bloku przy ulicy Krasobrodzkiej, by według ustalonego scenariusza i w tym samym momencie włączyły lub wyłączyły światła w swoich mieszkaniach. Efektem był monumentalny świetlny napis „2000” – święto nowego tysiąclecia, lecz także wizualizacja sensu i potrzeby wspólnych działań. Akcja miała wiele



Paweł Althamer
Film

2005, wideo
1 min 47 s
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

pozytywnych następstw. Jedną z nich jest założenie przez Althamera Parku Rzeźby. Dzięki charyzmie artysty mała wyróżniająca się część Warszawy, pozbawiona historycznej i kulturalnej tradycji, stała się centrum, w którym mieszkańcy i przyjezdni mogą oglądać dzieła sztuki. W Parku Rzeźby znalazły się prace ważnych artystów polskich i zagranicznych, między innymi Moniki Sosnowskiej, Romana Stańczaka, Katarzyny Przezwańskiej, Susan Philipsz, Olafura Eliassona i Pawła Althamera, ulokowane w naturalnym otoczeniu, bez murów instytucji muzeum. Ważną częścią twórczości Althamera jest też współpraca z grupą Nowolipie. Grupa działa przy Państwowym Ognisku Artystycznym przy ulicy Nowolipki na warszawskiej Woli i skupia przede wszystkim osoby chore na stwardnienie rozsiane. Artysta od kilkunastu lat prowadzi tam warsztaty ceramiczne, które pełnią funkcję rehabilitacyjną, ale mają też wymiar artystyczny. Dzieła powstałe w ramach tych warsztatów wielokrotnie wystawiał, sygnując je nazwiskami uczestników i swoim.

Paweł Althamer wierzy, że artysta powinien być animatorem swojego otoczenia, a sztuka może prowadzić do aktywizacji i społecznej zmiany. Osobnym rozdziałem jego twórczości jest motyw Koziołka Matołka, który artysta sobie upodobał i zapożyczył. Często realizuje performansy, podróżując w przebraniu Koziołka Matołka – z głową kozła z obrazków Mariana Walentynowicza ilustrujących tekst Kornela Makuszyńskiego. Innym pozamuzealnym aspektem twórczości tego artysty jest motyw drogi – przejścia przez życie budującego doświadczenie i prowadzącego do samorozwoju. W ciekawy sposób obrazuje to jego praca *Ścieżka* wykonana poza ścianami galerii, w ramach *Skulptur Projekte* w niemieckim Münster.

Odpowiedzią na zaproszenie do projektu była wydeptana przez artystę ścieżka w polu zboża. Żeby zobaczyć tę pracę, trzeba było po prostu nią przejść.

Jednym z najgłośniejszych dzieł polskiej sztuki ostatnich lat jest *Wyjście w Polskę* Honoraty Martin. Artystka w lipcu 2013 roku wyszła z domu w rodzinnym Gdańsku i przez półtora miesiąca szła samotnie, bez celu, finalnie dochodząc do Wrocławia. Jak sama podkreśla, część jej prac potrzebuje publiczności, a część nie. *Wyjście w Polskę* nie potrzebowało. Było realizacją utopijnego pragnienia „wyjścia i zostawienia wszystkiego na jakiś czas”. Sprawdzenia siebie w trudnych i niemożliwych do zaplanowania sytuacjach. Postawa Honoraty Martin sytuuje się blisko sztuki Pawła Althamera. Także dosłownie, poprzez jej akcję *Zadomowienie* w parku bródnowskim (2015). Artystka zamieszkała w parku, obok postawionych tam dzieł sztuki. Spotykała mieszkańców dzielnicy, widziała ich codzienne rytuały, odpowiadała na pytania, co tam robi. Scenariusz projektu pisał się więc niejako sam, z udziałem przypadkowo spotykanych osób. Obecność artystki w parku stała się żywą sztuką.

Paweł Althamer lubi patrzeć na życie jak na film. Używa wyrażenia „reżyserowanie rzeczywistości”. Wielokrotnie zapraszał i zachęcał publiczność do uważnej obserwacji życia. Jednym ze sposobów były prowadzone przez niego spacerki, w czasie których przydarzały się zawsze rzeczy zaskakujące publiczność, choć przez artystę niezaplanowane – spotkanie ulicznej orkiestry albo ubranych niecodziennie osób. Rzeczywistość pełna jest niezwykłych spraw i zjawisk, które artyści przerabiają w dzieła sztuki. Sztuka nie potrzebuje ścian muzeów, poza nimi także się rozwija, i to wielowątkowo.

Are There Famous Artists

Who Do Not Exhibit Their Works in Museums?

Ewa Łączyńska-Widz

Bio

Ewa Łączyńska-Widz is an art historian, curator, author of articles on art, and director of the BWA in Tarnów. She was the recipient of a scholarship from the Chinati Foundation (Marfa, USA, 2007). In 2009–2011 she ran the *Alfabet polski* [Polish alphabet] project in Tarnów, presenting the most interesting young artists. She co-edited the book *Tarnów. 1000 lat nowoczesności* (*Tarnów. 1000 Years of Modernity* [with Dawid Radziszewski]). She joined Jadwiga Sawicka in curating the *Spojrzenia 2013* [Gazes 2013] competition/exhibition at Warsaw's Zachęta. She was a juror in the *Spojrzenia 2011* [Gazes 2011] and *Talenty Trójki* [Talents of Trójka] competitions (2014, 2015), and in the Grey House Foundation competition. She is a member of the Polish Section of the AICA Council. Her interests include contemporary projects made outside of the large art centers, and the connection between art and history, and local contexts. She lives in Tarnów.

Image index

p. 218 Andrzej Tobis
Sun Umbrella, from the *A-z*
(*Educational Cabinets*) series
2010, Otwartazacheta.pl

p. 221 Zbigniew Rogalski
Euro
2003, oil, canvas
150 × 200 cm
(Interior of the ING Bank Śląski
headquarters in Warsaw)

p. 223 Wojciech Gilewicz
Binary City
2003, oil, canvas
125 × 105 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

p. 224 Paweł Althamer
The Boat and the Spacesuit
1991, metal capsule, suit, stand
64 × 250 cm (capsule);
217 × 64 × 38 cm (suit on stand)
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 226 Paweł Althamer
Film
2005, video
1 min 47 s
Zachęta – National Gallery of Art Collection

“Artists” and “museums” are links in the chain that we call the “art scene.” The other links are: art works, art academies, private and public galleries, program councils, collectors, collections, patrons, ministries of culture, curators, critics, magazines, the art media, art fairs, biennials, art competitions, residences, and scholarships. Most art careers are composed of these ingredients, though in various configurations. There are also utterly unconventional “chains.” The interesting Polish artist Norman Leto, for example, graduated from no art school and is self-taught. If an academy diploma were a pass to exhibiting in galleries and museums, we would never find his works there. For this reason, the organizers of the prestigious Bielsko Autumn painting competition have eliminated the criterion of having graduated from an arts academy. One hundred years ago, the art world was even more restrictive. The outstanding Polish artist Zofia Stryjeńska began her painting studies at the Munich Academy of Fine Arts dressed as a man—women were not admitted to the school at the time.

Art is one of the most mysterious fields of human activity. It has accompanied man since prehistoric times, and yet it continues to struggle to systematize itself. Though there is a university-level field of the humanities helping us to describe art—art history (its first chair is considered to be the one founded in Göttingen in 1813)—artistic phenomena are forever cropping up that cleverly evade these descriptions.

Cultural policy has always hovered in the background of artistic phenomena. It can vary depending on the time and place, but it always functions in a similar fashion—it lauds certain things, and promotes them more than others. There are also always artists who either do not fit the frameworks, or consciously dismiss them as part of their artistic strategies. In the 1970s, mail art developed dynamically; its premise was exchange and interaction produced outside of the network of galleries and museums. French artist Christian Boltanski sent three thousand clay balls to various addressees, while Italian Conceptualist Vincenzo Agnetti made his statements about language by telegraph. In Poland, one of the first attempts at mail art was made by Anastazy B. Wiśniewski. At present, mail art often appears on the Internet. In 2005 Ewa Szczyrek created the *Antykoncepcja* [Anti-conception] art project in the form of an online game. Instead of enemy tanks or ships, you fire at sperm attempting to get to the egg cell...

Street art, by definition, develops beyond the institutional network. One of the most famous artists in this field, Banksy, gained popularity through the murals he made in Bristol and

in London. Their bold and often risky locations and timely themes brought him public adulation. He also managed to smuggle his works into guarded and prestigious museums, such as New York’s MOMA and the British Museum, and place them on show. An interesting form of street art was made by Wrocław artist Krystian “Truth” Czaplicki—instead of murals he created sculpted spatial forms.

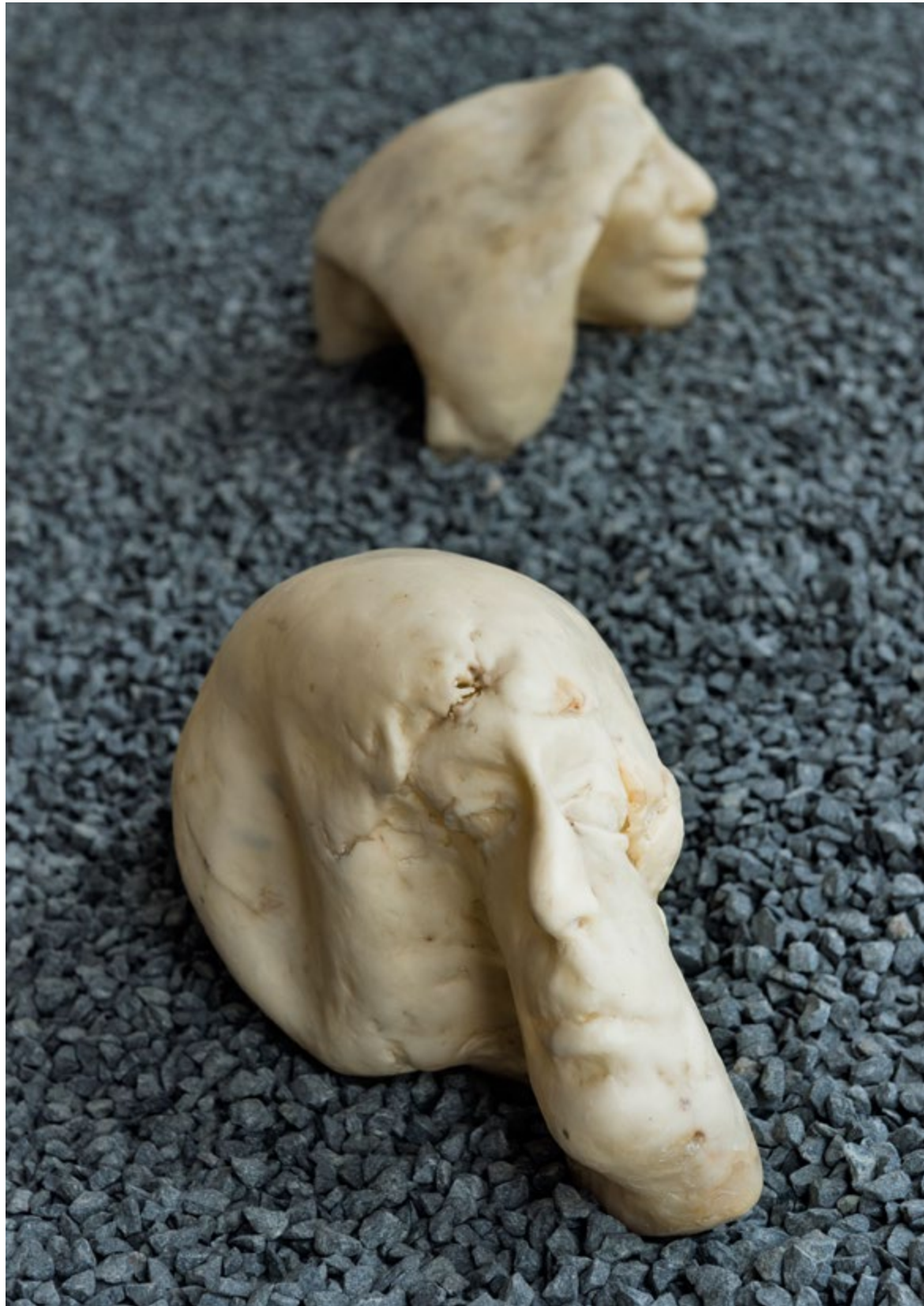
Totalitarian states are a separate theme; their art is subject to rigorous censorship, and only artists with sanctioned views enter the public art world. In Warsaw’s Sculpture Park in Bródno there is work by the outstanding Chinese artist Ai Weiwei. Although he is very much admired around the world, his work is not in his homeland’s museums. He has been arrested, he has been detained many times by the Chinese police, and his Shanghai studio has been demolished.

Paweł Althamer provided the idea for the Sculpture Park in Bródno; he is an artist who lives in an apartment block near the park. Though his works can also be found in museums and galleries, for many of his projects he needs no museum. A fine example of Althamer’s practice is *Bródno 2000*. The artist managed to convince around two hundred families from his apartment building on Krasobrodzka Street to turn on and off the lights in their apartments according to his instructions. The effect was a monumental light inscription that read “2000”—a celebration of the new millennium, and a visualization of the significance of, and need for, working together. The action had many positive consequences. One of these was the Sculpture Park that Althamer founded. Through the artist’s charisma, this rather ordinary part of Warsaw, with no historical or cultural traditions, became a center in which residents, and visitors, can admire works of art. The Sculpture Park contains works by famous Polish and foreign artists, including Monika Sosnowska, Roman Stańczak, Katarzyna Przezwańska, Susan Philipsz, Olafur Eliasson, as well as Paweł Althamer himself, in a natural surrounding, beyond the walls of the museum institution. Another important part of Althamer’s work is his collaboration with the *Nowolipie* Group. This group works through the State Art Center on Nowolipki Street in Warsaw’s Wola district, and chiefly gathers together people who have multiple sclerosis. The artist has been running ceramics workshops there for over a decade; these have a rehabilitative function, but they are also arts classes. The artist has exhibited works created at these workshops several times, signing them together with his participants.

Paweł Althamer believes that the artist should animate his environment, and that art can lead to activating people and social change. The *Koziołek Matołek* (*Matołek the Billy-Goat*) motif is a separate chapter in his work; he became fond of the character and borrowed him. He often does performances traveling in the *Koziołek Matołek* costume—with the head of the goat from Marian Walentynowicz’s pictures, illustrating the stories by Kornel Makuszyński. Another “extra-museum” aspect of this artist’s work is the road motif, the journey through life, gaining experience, and developing as a person. This is depicted in an interesting fashion in his work *Ścieżka* (*Path*), made outside the gallery walls, as part of the Skulptur Projekte in Münster, Germany. His response to his invitation to the project was to tread a path through a grain field. To see the work, you have to walk it.

One of the most famous Polish works of recent years is Honorata Martin’s *Wyjście w Polskę* (*Going out into Poland*). In July 2013, the artist left her hometown of Gdańsk and walked by herself, aimlessly, for a month and a half, eventually arriving in Wrocław. As she herself stresses, part of her work requires an audience, and part of it does not. *Going out into Poland* did not need one. It was an enactment of a utopian desire to “leave everything behind for a time”—to see if she could find her feet in difficult and unpredictable situations. Honorata Martin’s stance is close to Paweł Althamer’s work. This is also true in a literal sense, given her *Zadomowienie* (*Make Yourself at Home*) action in Bródno Park (2015). The artist lived in the park near the works of art placed there. She met the local inhabitants; saw their everyday rituals, responded when asked what she was doing there. The project’s script wrote itself, with the participation of people she met by chance. The artist’s presence in the park became living art.

Paweł Althamer likes to look at life as though it were a film. He calls it “directing reality.” He has often invited and encouraged audiences to observe life carefully. One way he had of doing this was through the walks he held, during which there were always surprises for the public, though these were not orchestrated by the artist—they involved encountering a marching band or people dressed in peculiar ways. Reality is full of remarkable things and phenomena, which the artist turns into a work of art. Art does not need the museum walls, it can also develop beyond them—and in all sorts of directions.



Czy sztuka musi być ładna?
Klara Czerniewska

Klara Czerniewska – historyk sztuki, współkuratorka wystaw sztuki i wzornictwa, autorka, redaktorka oraz tłumaczka tekstów o sztuce i projektowaniu. Jej artykuły ukazywały się w periodykach takich jak Dwutygodnik.com, „2+3D”, „Art & Business”, „Exit”, „Futu”, „Icon”, „Kontakt”, „K Mag”, „Monitor Magazine”, „szum” i „Widok”, a także w katalogach wystaw.

Jakub Julian Ziółkowski
Bez tytułu
2010, gwasz, papier
120 x 80 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki



Oczywiście, że... nie musi. Przede wszystkim dlatego, że pojmowanie i przeżywanie piękna jest czymś wysoce subiektywnym. Jak mówi angielskie przysłowie: „Beauty lies in the eyes of the beholder”. Co więcej, nasza ocena tego, co piękne, podlega ciągłym zmianom. Z jednej strony podoba nam się to, co znamy, lub to, do czego aspirujemy, z drugiej zaś – ulegamy licznym modom. Jakże często to, co podobało nam się jeszcze pół roku temu, dziś uznajemy za mdłe i nudne. Z kolei nurty uznane dawniej – w momencie swego „wypłynięcia” – za antyestetyczne, dziś powracają w formie powierzchownych cytatów. Awangardowa sztuka i estetyka, której celem nie było wszak schlebienie mieszczańskim gustom, przechwytywana jest na przykład przez modę, jak to miało miejsce w wypadku pokazu projektów marki Cacharel na sezon jesienno-zimowy w 2014 roku. Modelki, być może całkowicie nieświadome tego, że właśnie puszczają oko do odbiorców zorientowanych w historii kultury wizualnej, wykonywały gesty nawiązujące między innymi do sławnych performansów Mariny Abramović i Ulaya *Rest Energy* (1980) oraz Bruce’a Naumana *Walking in an Exaggerated Manner*

Around the Perimeter of a Square (1967–1968). Stawały też na podestach zbudowanych z migotliwego żwiru i szkła, imitujących prace czołowego przedstawiciela land artu, Roberta Smithsona. Zresztą nawet sami artyści, z Danielem Burenem na czele, wikłają się w romans z modą, tworząc oprawy wizualne dla dużych marek takich jak Louis Vuitton. Dzielą się w ten sposób splendorem sztuki lub – jak kto woli – sprowadzają ją do roli reklamy.

<
Alina Szapocznikow
Nowotwory uosobione

1971, poliester, wata szklana, gazety, gaza
różne wymiary
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Robert Kuśmirowski
Jazda godzinna na czas

2007, wideo
6 min 35 s
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki



Mniej więcej od początku XX wieku i rozkwitu kolejnych awangardowych ugrupowań artystycznych nasze kryteria opisu i oceny dzieł sztuki radykalnie się zmieniły. Te oparte na kontemplacji formy i powszechnej znajomości stosowanej ikonografii (na przykład motywów zaczerpniętych z Biblii i mitologii starożytnej, symboli i alegorii) po prostu przestały być wystarczające, gdyż nie prowadziły do pełnego odbioru powstających wówczas prac. Tradycyjnie kojarzone ze sztuką wartości, takie jak piękno, harmonia (ład) kompozycji, dekoracyjność, decorum, zostały w XX wieku podważone. Ponadto kategoria kunsztu (technicznego mistrzostwa) artysty, tak istotna w przeszłości, została całkowicie przewartościowana, wręcz unicestwiona. Współczesny artysta czy współczesna artystka nie muszą już być wykonawcami dzieła – są natomiast autorami jego koncepcji. Po dada, konceptualizmie i tak zwanej sztuce krytycznej już nic nie jest proste.

Miłosz Benedyktowicz
Tramwaj (Dzień dobry, pierwsza zmiana)
1971–1972, olej, płótno
114 x 146 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Tytułowe pytanie wydaje się dziecięco naiwne, w rzeczywistości jednak działa jak detonator – poprzez „powrót” do klasycznego pytania o piękno, „powierzchnię” rozsadza przyjęte dziś kryteria panujące w świecie sztuki współczesnej. To puszka Pandory, z której wysypują się kolejne, nierozstrzygnięte dotąd i nierozstrzygalne zagadnienia. Jednoznaczna odpowiedź na „tak” lub na „nie” wskazuje na to, czego oczekujemy od sztuki. Zdradza nasze do niej

podejście. Plasuje nas (w oczach innych) w określonej społeczności: znawców albo amatorów. Konserwatywnych mieszczan kładących nacisk na dekoracyjne aspekty dzieła albo intelektualistów wyrosłych na tradycji awangardowej, konceptualnej. Tych, którzy najchętniej sztukę posiadają, i tych, którzy lubią się nią dzielić w publicznie dostępnych instytucjach. Oczywiście podziały te można by mnożyć i niuansować.





Filozofowie sztuki i estetycy już dawno odseparowali doświadczenie sztuki od doświadczenia piękna – zakreślili dwa zazębiające się, lecz niepokrywające pola.

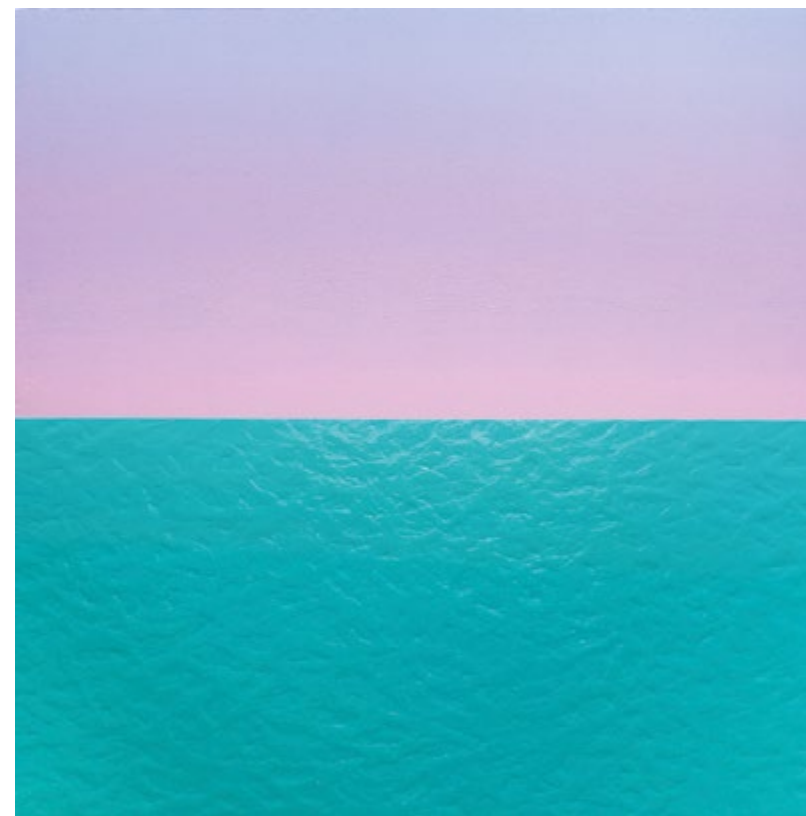
<
Stanisław Dróżdź
Bez tytułu (Słowo)
2003, czarna folia, pleksi
80 x 80 cm
kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Mimo to pierwszą warstwą, z którą się stykamy w kontakcie z dziełem sztuki, pozostaje warstwa wizualna, zmysłowa. Dopiero potem analizujemy treści, które ona komunikuje. W czasach szybkiej konsumpcji (na przykład w sytuacji, gdy mamy zaledwie godzinę na obejrzenie wystawy w muzeum) ta pierwsza warstwa okazuje się bardzo ważna – to od niej zależy, czy zaangażujemy się w odkrywanie kolejnych. Rzetelne poznawanie i docenianie sztuki wymaga czasu oraz pewnej uporczywości. Początkujący historycy sztuki spędzają wiele godzin, ucząc się opisu tego, co widzą; dopiero w drugiej kolejności poznają obowiązujące narzędzia interpretacji. Skoro wiemy, że sąd estetyczny nie jest tym samym, co sąd artystyczny, potrafimy odseparować nasze indywidualne gusta i opinie od w miarę obiektywnej oceny tego, czy dana praca jest dobra (wartościowa artystycznie lub ciekawa z punktu widzenia historyczno-artystycznego), czy też nie. Na przykład: mogą mi się nie podobać (lub być mi obojętne) prace Katarzyny Kozyry czy Julity Wójcik, ale wiem i potrafię ocenić, że są dobre – potrafiłabym uzasadnić ich obecność na wystawie. Lub inaczej: coś, co na pierwszy rzut oka wydaje nam się ładne, sprawia nam przyjemność zmysłową, przy bliższym poznaniu może stać się odpychające. Przy czym fakt ten wcale nie musi unicestwiać wartości dzieła. Urok baniek mydlanych z instalacji *W powietrzu* Teresy Margolles pryska, gdy dowiadujemy się, że mydliny, z których je wykonano, zostały wcześniej użyte do obmycia ciał osób zamordowanych w stolicy Meksyku. Jednakże fakt, że miłe dla oka bańki wydały nam się odpychające, wcale nie prowadzi do deprecjacji tej pracy. Wręcz przeciwnie, właśnie o tę przemianę z pięknego w odpychające chodziło. W ten sposób tradycyjne, wywiedzione

z filozofii Platona utożsamienie piękna z prawdą i dobrem zostaje rozerwane. Takich przykładów można znaleźć we współczesnej sztuce całe mnóstwo.

A co, jeśli tytułowe pytanie postawimy artystom? Otworzy się przed nami sezam. I być może nie chodzi tu o tytułową „ładność”. Można wyczuć, że to pytanie ma drugie dno, że porusza kwestię stosunku twórcy do samej materii, formy, estetyki jego prac. Na tak postawione pytanie otrzymamy tyle odpowiedzi, ilu jest artystów – inaczej odpowie Katarzyna Przeważńska opowiadająca się za przywróceniem niestusznie, jej zdaniem, zdevaluowanego modernistycznego pojęcia plastyki, a inaczej Rafał Bujnowski czy Marcin Maciejowski – przedstawiciele legendarnej Grupy Ładnie ironizujący w swojej twórczości na temat otaczającej nas powszechnie estetyki tak zwanej Polski „B”. Jeszcze inaczej odpowiedzą nostalgiczna Paulina Ołowska czy konsekwentnie antyestetyczny Artur Żmijewski. Każdy będzie w stanie opisać, dlaczego wybrał (pozornie) obiektywną formę dokumentacji wideo, zastosował „estetyzującą” płaską plamę barwną w obrazie olejnym czy formułę pracy kolektywnej w swoim najnowszym projekcie. Świadome korzystanie z wokabularza form wizualnych jest wszakże ich powinnością.

>
Katarzyna Przeważńska
Bez tytułu
2015, płyta MDF, akryl, lakier szklący
72 × 72 cm
kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING



Przecież nawet pozorna negacja warstwy estetycznej jest dla nas komunikatem o ideach i intencjach przyświecających artyście – prace „brzydkie i złe” mogą być równie wartościowym komentarzem na temat współczesnego świata, jak te, które nas zachwycają. W ten sposób, pytając o formę, a nie o piękno, możemy odkryć fascynujący, bogaty świat, w który z pewnością warto wniknąć głębiej.

Does Art Have to Be Pretty?

Klara Czerniewska

Bio

Klara Czerniewska is an art historian, a curator of art and design exhibitions, and an author, editor, and translator of texts about art and design. She has published in *2+3D*, *Art & Business*, *Dwutygodnik.com*, *Exit*, *Futu*, *Icon*, *Magazyn Kontakt*, *K Mag*, *Monitor Magazine*, *szum*, *Widok* quarterly, and in exhibition catalogues.

Of course not. This is chiefly because concepts and experiences of beauty are highly subjective: “Beauty lies in the eyes of the beholder,” as the saying goes. Moreover, our evaluation of what is beautiful is constantly changing. On the one hand, we like what we know, or what we aspire toward; on the other, we fall victim to all sorts of fashions. How often it occurs that what we liked just six months ago we today find mundane and boring. In turn, movements that were once considered “anti-aesthetic” when they emerged return today in the form of shallow copies. Avant-garde art and aesthetics, whose aim has never been to flatter bourgeois tastes, are sometimes picked up by fashion; this was the case, for instance, with the Cacharel Fall 2014 collection. The models, perhaps unaware that they were making a nod to viewers cognizant of visual art history, made gestures alluding to famous performances by Marina Abramović and Ulay (*Rest Energy*, 1980) and Bruce Nauman (*Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, from the late 1960s). They stood on pedestals made of sparkling gravel and glass, imitating works by a leading exponent of land art, Robert Smithson. Even artists themselves, with Daniel Buren at the forefront, have flirted with fashion, creating visual backdrops for such large labels as Louis Vuitton. In this way, fashion shares the splendor of art, or, some might say, reduces it to the role of advertising.

More or less in the early twentieth century, with the flourishing of various avant-garde art groups, our criteria for the description and evaluation of works of art radically changed. Those based on the contemplation of form and general knowledge of iconography (for example, on motifs drawn from the Bible and Ancient mythology, symbols, and allegories) simply ceased to be sufficient, as they did not lead to a full reception of the work being created. The values traditionally associated with art, such as beauty, harmony (structure) of composition, ornament, and decorum were undermined in the twentieth century. Furthermore, the category of the artist’s craft (technical mastery), so essential in the past, was utterly reevaluated, even decimated. The contemporary artist need not even render the work—he or she must only make the concept. After Dadaism, Conceptualism, and “critical art,” nothing is straightforward anymore.

The question in the title seems childishly naïve, but in reality it works like a detonator: a “return” to the Classical questions of beauty and the “surface,” the reigning criteria in the contemporary art world are exploding. This is a Pandora’s

Image index

p. 232 Alina Szapocznikow
Tumours Personified
1971, polyester, glass, wood, paper, gauze
variable dimensions
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 235 Jakub Julian Ziótkowski
Untitled
2010, gauche, paper
120 x 80 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 236 Robert Kuśmirowski
One Hour Bicycle Speeding
2007, video
6 min 35 s
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 237 Miłosz Benedyktowicz
Tram (Good Morning First Shift)
1971–1972, oil, canvas
114 x 146 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 238 Stanisław Dróżdź
Untitled (the Word)
2003, black foil, plexi
80 x 80 cm
Zachęta – National Gallery of Art Collection

p. 241 Katarzyna Przeważńska
Untitled
2015, MDF board, acrylic, glazing varnish
72 x 72 cm
The ING Polish Art Foundation Collection

Box, from which there pour successive unsolved (and unsolvable) riddles. An unequivocal answer of “yes” or “no” indicates what we expect from art. It betrays our approach to it. It places us (in other people’s eyes) in a set group: experts versus amateurs. The conservative bourgeoisie, who emphasize the decorative aspect of the work, versus intellectuals from the avant-garde/conceptual traditions. Those who want to possess art, and those who like to share it via institutions open to the public. Of course, these divisions have many levels and nuances.

Philosophers of art and aesthetes long ago separated the experience of art from the experience of beauty—they charted two interlocking, but not superimposed fields. Nonetheless, the first level we encounter in a work of art remains the visual or sensory one. Only then do we analyze the content it communicates. In our times of fast consumption (e.g. in a situation where we have only an hour to see a museum exhibition) the first level proves very important—it holds the key to whether we bother to uncover the ones underneath. Conscientious delving into and evaluating art takes time and some persistence. Budding art historians spend many hours learning to describe what they see; only then do they learn the obligatory tools of interpretation. If we know that an aesthetic judgment is not the same as an artistic judgment we can separate our personal taste and opinions from a reasonably objective appraisal of whether a work is good (artistically valuable or interesting from an art historical point of view) or not. For example: I might personally like or dislike (or be indifferent toward) the works of Katarzyna Kozyra or Julita Wójcik, but I know they are good, and can rate them as such—and I would be able to justify their presence at an exhibition. On the other hand: something that strikes me as pretty at a first glance, which gives me sensory pleasure, can become repellent under closer inspection. Yet this fact need not annihilate the value of the work. The charm of the soap bubbles in Teresa Margolles’s *In the Air* pops when we discover that the soap from which they were produced was previously used to wash the bodies of murder victims in Mexico City. Yet the fact that these pleasant bubbles come to seem repulsive does not make us depreciate the work. Quite the contrary—the point is precisely in this transformation from beautiful to repulsive. In this way the traditional identification of the beautiful with truth and goodness, which goes back to the philosophy of Plato, is rent apart. We can find a great many such examples in contemporary art.

And what if we leave the question in the title to the artists? A treasure trove opens in front of us. And perhaps this is not about the “prettiness.” We can feel, intuitively, that this question goes deeper than that, it inquires into the relationship between the artist and the material, form, and aesthetics of his or her work. To a question phrased in this way we receive as many answers as there are artists: Katarzyna Przezwańska speaks of the return of (what she views to be) an unjustly devalued modernist concept of fine arts, while Rafał Bujnowski and Marcin Maciejowski—representatives of the legendary *Ładnie* Group—make work that ironically comments on the widespread “bottom-drawer Polish aesthetic” that surrounds them. The nostalgic Paulina Ołowska or the consistently anti-aesthetic Artur Żmijewski come off different still. Each of them would be capable of saying why they chose the (seemingly) objective form of video documentation, applied an “aestheticizing” flat color in an oil painting, or decided to make their latest project collective work. The conscious borrowing from the vocabulary of visual forms is, after all, their job. Even an apparent negation of the aesthetic layer is, for us, a message concerning the ideas and intentions that guide the artist—“ugly and bad” works can also be a valuable commentary on today’s world, as much as those which delight us. Thus, when we inquire into form and not into beauty, we can discover a fascinating and complex world, which it is certainly worth exploring more deeply.

Kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING

Fundacja Sztuki Polskiej ING została założona w 2000 roku, by wprowadzać w życie ideę mecenatu Grupy ING, która już wówczas posiadała zbiory sztuki w Holandii, Belgii, Wielkiej Brytanii i Meksyku. Fundacja finansowana jest przez spółki wchodzące w skład Grupy Kapitałowej ING Banku Śląskiego. Od momentu powstania Fundacja Sztuki Polskiej ING rozpoczęła tworzenie własnej kolekcji sztuki. Głównym celem Fundacji jest wspieranie rozwoju polskiej sztuki współczesnej, w szczególności twórczości młodych artystów. Obok budowy kolekcji Fundacja angażuje się w organizację wystaw, wspiera projekty artystyczne i publikacje oraz prowadzi działania edukacyjne.

Zbiory Fundacji to jedna z pierwszych polskich kolekcji korporacyjnych. Składa się na nią obecnie sto pięćdziesiąt dziewięć dzieł sztuki, głównie obrazów, ale także fotografii, rysunków, prac wideo i rzeźb. Obok dzieł klasyków stanowiących filary kolekcji znajdują się w niej głównie prace artystów młodego pokolenia – urodzonych w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Kolekcja odzwierciedla i interpretuje określone miejsce, czas i zjawiska zaistniałe w polskiej sztuce współczesnej, począwszy od lat dziewięćdziesiątych. Moment ten jest symboliczny i został wybrany nie bez powodu – to wówczas Grupa ING pojawiła się w Polsce. Kolekcja budowana jest powoli i z namysłem. Istotny jest bezpośredni kontakt

z artystami, a kolejnym zakupom towarzyszą spotkania, dyskusje i wizyty w pracowniach. Dzięki temu, a także dzięki cezurze lat dziewięćdziesiątych, kolekcja z biegiem lat nabrała indywidualnego charakteru. Hanna Wróblewska, dyrektorka Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki, od przeszło dziesięciu lat sprawuje opiekę merytoryczną nad kolekcją. Fundacja wspiera zaś Zachętę donacjami pozwalającymi na zakup nowych prac. Zachęta zostanie też właścicielem kolekcji Fundacji, gdyby ta zakończyła kiedyś swoją działalność.

Na co dzień zbiory Fundacji towarzyszą pracownikom i klientom Grupy ING. Obrazy, fotografie i rzeźby zakupione do kolekcji, a także murale powstałe pod patronatem Fundacji eksponowane są w budynkach centrali w Warszawie i Katowicach. Sztuka jest więc elementem biurowej codzienności, wtapia się w środowisko pracy. Z uwagi na publiczny charakter zbiorów Fundacja Sztuki Polskiej ING często wypożycza prace z kolekcji na wystawy w Polsce i za granicą, a wizerunki dzieł udostępnione są w internecie na licencji Creative Commons (ingart.pl).

Kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki to ponad trzy tysiące sześćset obiektów (malarstwo, rzeźba, instalacje, wideo, prace na papierze). Ma ona bogatą historię, dzięki której zbiory są niezwykle różnorodne i dokumentują rozwój sztuki polskiej od końca lat czterdziestych XX wieku do dziś. Znajdują się tu prace klasyków sztuki polskiej poprzedniego stulecia, współczesnych artystów polskich światowej sławy, uznanych twórców młodszej generacji, a także mniej znanych autorów. Szczególnie silnie reprezentowana jest grupa grafików aktywnych w latach 1950–1980.

Współczesna Zachęta jest spadkobierczynią dwóch instytucji – Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych (TZSP) oraz Centralnego Biura Wystaw Artystycznych (CBWA). Powstałe w 1860 roku TZSP było instytucją przede wszystkim wystawienniczą, ale od początku budowało kolekcję, której ramę ideową tworzyły trzy nazwiska wyryte na fasadzie budynku: Matejko, Chełmoński, Grottger. Zbiory te, przeniesione w czasie II wojny światowej do Muzeum Narodowego w Warszawie, stały się trzonem obecnej galerii sztuki polskiej Muzeum, a TZSP zostało nieco później rozwiązane.

W 1949 roku w Zachęcie powołano do życia CBWA, którego zbiory nie miały charakteru kolekcji o ściśle wyznaczonym profilu. Dzieła sztuki kupowane były przez Ministerstwo Kultury lub przez samo CBWA z wystaw, konkursów, czasem tytułem zapomogi. Część prac zasilala kolekcje innych instytucji kultury, na przykład

muzeów okręgowych, biur wystaw artystycznych, inne trafiły do ośrodków niezwiązanych z kulturą, między innymi do komitetów PZPR, szkół, zakładów przemysłowych. W latach siedemdziesiątych z myślą o działalności edukacyjnej i wystawienniczej pracownicy Zachęty zaczęli zbierać dzieła, które stały się załączkiem profesjonalnej kolekcji. Na początku lat dziewięćdziesiątych, gdy rozwiązano CBWA i Zachęta stała się samodzielną instytucją, rozpoczęto porządkowanie bardzo rozbudowanych, lecz niespójnych zbiorów. Po selekcji wyłoniono zbiór dzieł sztuki o charakterze muzealnym, a pozostałe prace zostały przekazane w darze innym instytucjom lub sprzedane na aukcjach, co pozwoliło gromadzić środki na nowe zakupy.

Dzisiaj do kolekcji trafiają dzieła polskich twórców współczesnych, którzy uczestniczą w wystawach w galerii, a także prace produkowane przez Zachętę, na przykład na potrzeby Pawilonu Polskiego na Biennale Sztuki i Architektury w Wenecji. Zbiory powiększają się zarówno dzięki zakupom, jak i darom od artystów oraz środkom finansowym pochodzącym od sponsorów Zachęty, przede wszystkim Fundacji Sztuki Polskiej ING. Choć Zachęta nie posiada stałej ekspozycji kolekcji, stara się systematycznie organizować wystawy czasowe. Ponadto wizerunki prac z jej zbiorów dostępne są w internecie na licencji Creative Commons (zacheta.art.pl).

The ING Polish Art Foundation Collection

The ING Polish Art Foundation was founded in 2000 as part of the patronage concept of the ING Group, which then already held collections of art from the Netherlands, Belgium, Great Britain, and Mexico, and is financed by companies which together form the ING Bank Śląski Capital Group. That very year, the Foundation began to create its own art collection. The main aim of the ING Polish Art Foundation is to support the development of Polish contemporary art, and in particular the work of young artists. Apart from building the collection, the foundation helps to organize exhibitions, supports art projects and publications, and runs educational activities.

The foundation's collection is one of the first corporate collections in Poland. It presently holds 159 works of art, chiefly paintings, but also photographs, drawings, videos, and sculptures. Apart from the works by classic artists that stand as the pillars of the collection, we mainly find works by artists of the younger generation—born in the 1970s and 1980s. The collection reflects and interprets a particular place, time, and phenomena in Polish contemporary art from the 1990s onward. This moment is symbolic, and was not selected at random—this was when the ING Group appeared in Poland. The collection has grown slowly and deliberately. Direct contact with the artists is crucial, and each new purchase is accompanied by meetings, discussions, and studio visits. This, added to the caesura of the 1990s, has meant that the collection has slowly

acquired a unique character. Hanna Wróblewska, the director of Zachęta for over a decade, has worked to ensure the collection's quality control. The foundation, in turn, supports Zachęta with donations, allowing it to purchase new works. Zachęta will also become the owner of the collection if the foundation should ever cease its activities.

On a day-to-day basis, the collection accompanies the employees and clients of the ING Group. The pictures, photographs, and sculptures purchased for the collection and the murals created under the foundation's patronage are exhibited in the headquarter buildings in Warsaw and Katowice. As such, art is a part of everyday life in the office, it blends into the work environment. Owing to the public nature of the collection, the ING Polish Art Foundation often loans works for external exhibitions in Poland and abroad. Moreover, images of works from the collection are available over the Internet through Creative Commons licenses (ingart.pl).

Zachęta – National Gallery of Art Collection

The Zachęta – National Gallery of Art Collection includes 3,600 items (paintings, sculptures, installations, video, works on paper). It has an involved history, making for a collection that is remarkably varied, and which documents the development of Polish art from the late 1940s to the present. The collection includes works by classic twentieth-century Polish artists, contemporary Polish artists of world renown, recognized artists of the younger generation, and lesser-known figures. The graphic artists active in the 1950–1980 period have a particularly wide representation.

Today's Zachęta is heir to two institutions—the Zachęta Society for the Encouragement of Fine Arts (TZSP) and the Central Bureau of Art Exhibitions (CBWA). Created in 1860, the TZSP was primarily an exhibition institution. However, from the outset it also built a collection, whose ideological construct was contained in the three names engraved in the building's facade: Matejko, Chełmoński, Grottger. These collections, transferred to the National Museum in Warsaw during the Second World War, became the core of the museum's present gallery of Polish art; the TZSP was dissolved some time later.

In 1949 the CBWA was created at Zachęta; its collections did not have a clear profile. The Ministry of Culture or the CBWA itself purchased works of art from exhibitions, competitions, and sometimes as a form of subsidy. Some of the works went to fill out the collections of other

cultural institutions, such as regional museums or art exhibition bureaus, and some ended up in centers unaffiliated with culture, including PZPR (Polish United Workers' Party) committees, schools, and industrial institutions. In the 1970s Zachęta began collecting works to begin a professional collection, with the aim in sight of educational projects and exhibitions. In the early 1990s, when the CBWA was dissolved and Zachęta became an independent institution, it began structuring a very extensive, though incohesive collection. Following a selection process, a collection of museum-ready works of art were culled out, and the remaining works were donated to other institutions or sold at auctions, which generated funds for new exhibitions.

Today, the collection is filled by works of Polish contemporary artists who participate in gallery exhibitions, as well as works produced through Zachęta, such as those for the Polish Pavilion of the Venice Biennale of Art and Architecture. Apart from the purchases, the collections have grown through artist donations and the financial contributions of Zachęta sponsors, above all, the ING Polish Art Foundation. Although Zachęta has no permanent exhibition of its collection, it tries to organize temporary exhibitions systematically. Moreover, images of works from its collection are available over the Internet through Creative Commons licenses (Zacheta.art.pl).

Indeks artystów / Index of artists

artysta / artist	nr strony / page no.	artysta / artist	nr strony / page no.
Paweł Althamer	224, 226	Przemysław Matecki	108, 158
Azorro	196	Marzena Nowak	165
Mirosław Bałka	9	Jerzy Nowosielski	176
Basia Bańda	31	Anna Okrasko	144
Wojciech Bąkowski	189	Anna Ostoya	54
Krzysztof M. Bednarski	111, 129	Jerzy Panek	207
Miłosz Benedyktowicz	237	Włodzimierz Pawlak	57, 170, 175
Alicja Bielawska	149	Agnieszka Polska	45
Cezary Bodzianowski	61	Katarzyna Przezwańska	127, 241
Bownik	14	Karol Radziszewski	194
Olaf Brzeski	154, 157	Józef Robakowski	12
Dorota Buczkowska	36	Zbigniew Rogalski	210, 221
Michał Budny	119	Hanna Rudzka-Cybisowa	40
Rafał Bujnowski	163, 209	Jan Rylke	179
Oskar Dawicki	85, 96, 99	Marek Sapetto	30, 206
Marta Deskur	64	Wilhelm Sasnal	23, 47, 59, 131, 132, 138
Zbigniew Dłubak	63, 128	Jadwiga Sawicka	26, 49, 62, 82, 86, 195
Stanisław Dróżdź	238	Jan Smaga	76
Wojciech Gilewicz	223	Marek Sobczyk	180
Maurycy Gomulicki	116	Magdalena Starska	196
Aneta Grzeszykowska	76, 186	Henryk Stażewski	159
Elżbieta Jabłońska	75	Paweł Susid	142, 143
Zuzanna Janin	43, 213	Wiesław Szamborski	141
Paweł Jarodzki	91, 73	Alina Szapocznikow	41, 232
Adam Jastrzębski	70	Leon Tarasewicz	162
Tomasz Kowalski	202	Andrzej Tobis	218
Jarostaw Kozakiewicz	124	Christian Tomaszewski	41
Katarzyna Kozyra	7	Krzysztof Wachowiak	28
Edward Krasiński	74	Ryszard Winiarski	161
Paweł Kruk	192	Jakub Woynarowski	114, 147
Zofia Kulik	113	Jaśmina Wójcik	10, 211
Stanisław Kulon	178	Julita Wójcik	15, 24
Robert Kuśmirowski	236	Natalia Załuska	181
Zbigniew Libera	24, 87, 88, 89	Wojciech Zasadni	20
Marcin Maciejowski	173, 177, 191	Krzysztof Zieliński	90, 112
Robert Maciejuk	60, 164	Jakub Julian Ziółkowski	205, 235
Joanna Malinowska	39	Artur Żmijewski	11

Publikacja powstała z okazji
15-lecia Fundacji Sztuki Polskiej ING

oraz wystawy
Sztuka w naszym wieku
Rafał Dominik i Szymon Żydek
oraz kolekcje Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki
i Fundacji Sztuki Polskiej ING

12 grudnia 2015 – 31 stycznia 2016
Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

/

This publication has been created for
the 15th anniversary of the ING Polish Art Foundation

and the *Art in Our Age* exhibition
Rafał Dominik and Szymon Żydek
and the collections of Zachęta – National Gallery of Art
and the ING Polish Art Foundation

12 December 2015 – 31 January 2016
Zachęta – National Gallery of Art

Koncepcja publikacji / Publication concept
Kamila Bondar

Autorzy / Authors

Jakub Banasiak
Kamila Bondar
Klara Czerniewska
Sebastian Cichocki
Marta Czyż
Oskar Dawicki
Lukasz Gorczyca
Dorota Jarecka
Ewa Łączyńska-Widz
Krzysztof Nowakowski
Maria Poprzęcka
Dawid Radziszewski
Karol Sienkiewicz
Hanna Wróblewska
Iwo Zmysłony
Szymon Żydek

Redakcja / Edition

Magdalena Miecznicka

Tłumaczenie / Translation

Soren Gauger

Korekta – teksty polskie / Proofreading, Polish version

Paulina Sieniuc

Korekta – teksty angielskie / Proofreading, English version

Meagan Down

Autorzy zdjęć / Photo credits

Bownik (39, 177, 191), Bartosz Górka (36, 41, 54, 70, 108, 114, 127, 132, 143, 147, 149, 157, 158, 181, 196, 202), Jacek Gładyski (7, 9, 11, 12, 15, 23, 27, 28, 30, 40, 41, 43, 47, 49, 61, 82, 88, 89, 91, 111, 124, 221, 232, 241, 129, 131, 138, 141, 142, 159, 161, 163, 164, 170, 173, 175, 178, 179, 206, 207, 224, 237, 238), Michał Korta (119), Marek Krzyżanek (49), Jacek Sielski (74, 180)

Zdjęcia na stronach: 10, 11, 61, 108, 161, 186, 211, 237
udostępnione na licencji CC BY-SA 3.0 PL / Photos on pages: 10, 11, 61, 108, 161, 186, 211, 237 published under CC BY-SA 3.0 PL license

Pozostałe zdjęcia dzięki uprzejmości artystów
i reprezentujących ich galerii / Other images courtesy
of artists and their galleries

Projekt graficzny / Graphic design

Jakub de Barbaro

Wyprodukowano na papierze / Printed on

FocusArt Natural 115 g/m²

Złożono krojem / Set in

Neue Haas Unica

Druk i oprawa / Printed and bound by

Argraf, Warszawa
www.agraf.pl

ISBN 978-83-931382-2-7

Wydanie drugie / Second edition

© 2016 Fundacja Sztuki Polskiej ING i autorzy

© 2016 The ING Polish Art Foundation and Authors

Podziękowania zechcą przyjąć / Special thanks to

Michał Budny, Mateusz Dajwler, Rafał Dominik,
Maria Świerżewska-Franczak, Hanna Wróblewska,
Szymon Żydek

Wydawca / Publisher

Fundacja Sztuki Polskiej ING / The ING Polish Art Foundation
ul. Puławska 2, 02-566 Warszawa
www.ingart.pl

Partner

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki /
Zachęta – National Gallery of Art

