

Tomasz F. de Rosset

Instytut Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa, Wydział Sztuk Pięknych,  
UMK w Toruniu

## Czy kolekcja sztuki musi być artystyczna?\*

*Qu'en est-il alors de la collection d'oeuvres d'art ? Peut-on réellement acheter tous ces objets, dont l'intérêt réside bien souvent dans leurs rapports à une situation bien précise ou dans une dénonciation sociologique qui n'est pas toujours valorisante pour celui qui va les acquérir? Par quelles moyens peut-on donner une cohérence à une collection d'art contemporain si l'on veut qu'y soit rélevée tout de même, l'attention que l'on porte à ces démarches?*

(Ghislain Mollet-Viéville, Collection Impermanente, Biennale de Paris)

**M***icroCollection*. Kiedy w 1990 r. włoska artystka Elisa Bollazzi zwiedzała Pawilon Brytyjski na Biennale Weneckim, wyniosła z wystawy resztki dzieła Anisha Kapoora *Madonna* (1989-1990). Był tylko pył, jaki przypadkowo opadł na ziemię, ale „te przez nikogo dotąd nie dostrzegane mikrocząstki, stały się przełomem w jej karierze artystycznej: iluminacją i początkiem innego sposobu poruszania się w galeriach oraz muzeach...”<sup>1</sup> Zainaugurowana w ten sposób swego rodzaju kolekcja współczesnej sztuki rozwija się już ponad dwadzieścia lat. Nie jest to jednak zwyczajna kolekcja artystyczna, gdyż tym co ją tworzy, nie są dzieła, ale drobinki materii, które

---

\* Tytuł niniejszego artykułu nawiązuje do pytania-deklaracji: „Czy sztuka musi być artystyczna?” [L'Art doit-il être artistique?], jakie w swojej działalności i odczytach stawia francuski krytyk oraz kolekcjoner sztuki minimalistycznej i konceptualnej Ghislain Mollet-Viéville.

<sup>1</sup> *MicroCollection*: [www.microcollection.it/fr/musee.html](http://www.microcollection.it/fr/musee.html) (12.07.2010); Manuela GANDINI, *La poudre volée*, [w:] *XV Biennale de Paris*, Paris: Editions Biennale de Paris, 2007, s. 0533.

opadły z dzieł w czasie przygotowywania ekspozycji, przenoszenia, magazynowania lub zostały zdjęte przez artystkę, albo jej współpracowniczki przy pomocy folii daktyloskopijnej i specjalnych narzędzi. Pochodzą wszak one z prac wydanych przez wszystkie ważniejsze nurty sztuki drugiej połowy zeszłego stulecia, jak przede wszystkim Fluxus, pop-art, minimalizm, konceptualizm, Arte Povera. Często łączą się z nazwiskami najgłośniejszych twórców nowoczesnych i współczesnych, jak m.in. Francis Bacon, Pierre Alechinsky, Alberto Burri, Richard Hamilton, John Cage, Yoko Ono, Joseph Beuys, Ben Vautier, Louise Bourgeois, Vito Acconci, Daniel Buren, Magdalena Abakanowicz, Claes Oldenburg, John Chamberlain, Mimmo Rottella, Mario Merz, Hermann Nitsh, Dado, Paul McCarthy, Anselm Kieffer, John M. Armleder, Julian Schnabel, Sylvie Fleury, Felix Gonzales-Torres, Damien Hirst, Tino Sehgal. Są precyzyjnie opisane w specjalnej kartotece z oznaczeniem nazwiska autora, tytułu dzieła, miejsca i czasu pozyskania pochodzących zeń mikroelementów. Niemal niedostrzegalne gołym okiem i przechowywane w pojemnikach, mogą być obserwowane jedynie przez mikroskop na szkiełkach laboratoryjnych jak chemiczne próbki. W ten właśnie sposób kolekcja była eksponowana w wielu galeriach włoskich, francuskich, szwajcarskich i niemieckich. Z czasem przekształciła się zaś w swego rodzaju muzeum z własną administracją (sama artystka jest dyrektorką), programem wystawienniczym i edukacyjnym oraz stroną WWW ludzaco imitującą normalne i raczej dość stereotypowe strony internetowe większości dzisiejszych muzeów.

Projekt Bollazzi – sklasyfikowany i opisany zbiór próbek – mocno przypomina badawcze zaplecze konserwatora dzieł sztuki. Celem jego nie jest jednak dostarczenie naukowych podstaw procedurom konserwatorskim, ku czemu mało przydatny byłby i zastosowany przez artystkę system klasyfikacji, i sposób opisu próbek, i one same. Odnaleźć tu można raczej jakby propozycję innego rodzaju kolekcjonerskiego zawłaszczenia sztuki. Strategia tego zawłaszczenia ma charakter na pół legalny – w zasadzie jest to kradzież, ale czegoś, co z pewnością przepadłoby w innych okolicznościach, bez żadnego zresztą uszczerbku dla dzieła-źródła<sup>2</sup>. Tyle jednak ile aspek-

---

<sup>2</sup> Można tu mówić o czymś w rodzaju „kradzieży w celach konserwatorskich”, kiedy osoba znająca się na rzeczy, konserwator dzieł sztuki, albo jej historyk lub marszand zawłaszcza – nabywając za niewspółmierną cenę, często zaś po prostu kradnąc – cenne obiekty zaniedbywane, a wręcz niszczone lub wyrzucane na śmietnik przez nieświadome-

ty prawno-etyczne takiego postępowania artystycznego interesujący wydaje się tu jego przedmiot. Zdawałoby się nieistotny, bo niewidoczny i bez znaczenia, bez wątpienia stanowi on materię sztuki i poprzez to należy do jej obszaru. Ten zbiór próbek jest więc kolekcją sztuki, ale bardzo swoistą, której żadną miarą nie da się nazwać kolekcją artystyczną – bez dzieła i jego obrazu, o rezultatach kolekcjonowania zredukowanych prawie do zera, gdzie jedyną dostrzegalną różnicę pomiędzy obiektami stanowi etykieta z nazwiskiem artysty (w takim stopniu ważna dla każdej kolekcji, w jakim odległa od jej najistotniejszego sensu). Ale co pozostaje poza nią samą? – właśnie dziś, kiedy sztuka nieraz poprzez te same akty jednocześnie unieważnia materialną postać dzieła i skrajnie fetyszyzuje jego materialny ślad<sup>3</sup>. Co właściwie w tym przypadku byłoby obiektem kolekcji, gdzie obecność dzieła sztuki jest naturalna? etykieta, czy próbka? a może sam pomysł? Jak to klasyfikować? Jak eksponować? Jaka wartość przypisać<sup>4</sup>? Skłaniając do postawienia takich pytań, „archiwum” Bollazzi, czy też budowany przez nią „warsztat naukowy” składa się na wielce znamienne metaforę kolekcji we współczesnej rzeczywistości artystycznej, gdzie tak w zbiorach prywatnych, jak też instytucjonalnych sztuką może być wszystko, aby nie powiedzieć „cokolwiek”, czy jeszcze dosadniej „byleco”<sup>5</sup>.

---

go ich wartości właściciela; pozwala to im oczywiście przetrwać, ale jednocześnie pozostaje dwuznaczne pod względem moralnym.

<sup>3</sup> „...pojęciem ‘dematerializacja obiektu sztuki’ Lucy R. Lippard określała tendencję artystyczną lat 60.–70. prowadzącą stopniowo do zaniku dzieła sztuki na rzecz konceptu [...] ten proces może wydać się paradoksalny, jeśli wziąć pod uwagę, że w tym samym czasie ma miejsce zalew domeny praktyk artystycznych materiałami najróżnorodniejszymi, a czasem najbardziej niestosownymi: banalny obiekt codzienny, śmieci i odrzuty cywilizacji konsumpcyjnej, elementy naturalne, wydzieliny cielesne itd. Ten paradoks jest jednak pozorny. Wynika on z częstego utożsamiania materiału z materią. Wbrew przerostowi wykorzystywanych w sztuce materii, od najsolidniejszych do najbardziej eterycznych, tym co uszczupla się aż do całkowitego zaniku jest klasyczny obiekt, dzieło sztuki w sensie tradycyjnym, na podłożu dotykalmym i dostrzegalnym, jak obraz czy rzeźba ujęte w zdefiniowaną formę. Jako jedyne świadectwa pozostaje wówczas gra pamięci, pamiątka, ślad, słowo, albo w najlepszym przypadku fotografia, film, wideo” (Marc Jimenez, *La querelle de l’art contemporain*, Paris: Gallimard, 2006, s. 266).

<sup>4</sup> Artystka ustala ją w związku z wartością dzieła-źródła – w ten sposób próbka z pracy Jaspera Johnsa jest więcej warta niż próbka z pracy Bena Vautier (Manuela Gandini, op. cit., s. 533).

<sup>5</sup> „Sztuką może być dzisiaj wszystko, wszystko może funkcjonować jako sztuka, ponieważ sztuka wyzwoliła się z wszelkich ograniczeń, także z ograniczeń własnej definicji i uży-

Dzieje kolekcjonerstwa, pisze Krzysztof Pomian, są „samodzielną gałęzią historii, skupioną na przedmiotach niosących znaczenie, na semioforach, ich wytwarzaniu, ich krążeniu i ich ‘konsumowaniu’, które dokonuje się, poza wyjątkowymi przypadkami, za pośrednictwem samego wzroku”<sup>6</sup>. Sztuka zajmuje tu stosunkowo wąski obszar, bo zakres przedmiotowy tej dziedziny aktywności człowieka obejmować może w zasadzie – co słusznie zauważył ten sam autor – całe jego materialne otoczenie<sup>7</sup>. Ma ona wszak w kulturze europejskiej status szczególny, gdyż taki właśnie status nadany został w czasach nowożytnych, a głównie potem w okresie modernizmu tworzącym ją obiektom (obrazom, rzeźbom, rysunkom, specjalnie kształtowanym sprzętom). Toteż rozumiana tak kolekcja sztuki, przemiany jej zawartości, miejsc i sposobów jej eksponowania, dyskursu na jej temat, w końcu jej finansowo mierzonej wartości jest fascynującym i wielopoziomowym świadectwem kultury. Pojawiające się jednak na tym polu całkiem nowe obiekty do potencjalnego kolekcjonowania (przedmiot codzienny, dzieło produkowane seryjnie, działanie efemeryczne, idea), nowe formy zbioru (atelier, rekwizytornia, archiwum, filmoteka, baza danych) oraz nowe metody/strategie kolekcjonerskie (dokumentacja dzieła, jego translacja, odtwarzanie, współtworzenie) zmuszają do postawienia następującego pytania: czy mówiąc dziś o kolekcji sztuki, myślimy o tym samym, o czym myślelibyśmy jeszcze dwadzieścia, trzydzieści lat temu, o czym myśleliby rodzice i dziadkowie tych, co sami tak rozległą perspektywą czasową nie dysponują?

Rzecz jasna wątpliwości te każe podnieść sama sztuka, która niemal od początków ubiegłego stulecia nadweręża, a czasem wprost niweluje obowiązujący w jej własnych ramach zwarty dotąd system norm i wartości, a przede

---

skala absolutną wolność [...] nie można już podważyć ani zanegować sztuki, gdyż nawet negacja sztuki jest sztuką i to legitymizującą się długą, prawie stuletnią tradycją, sięgającą pierwszych *ready-mades* Marcela Duchampa” (Grzegorz Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Poznań: Galeria Miejska „Arsenal”, 2009, s. 7). Termin *n’importe quoi* (a więc „cokolwiek”, „byleco”) w latach 90. ubiegłego stulecia często pojawiał się w wypowiedziach najbardziej żarliwych krytyków sztuki współczesnej we Francji (zob. Marc Jimenez, op. cit., passim).

<sup>6</sup> Krzysztof Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek* (przełożył Andrzej PIENKOS), Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2001 (ed. oryginalna Paris: Gallimard, 1987), s. 14.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 19.

wszystkim ów szczególny status dzieła. Wyliczanie kolejno po sobie następujących wyzwań, jakie rzuciła ona kolekcji, byłoby repetycją znacznej części jej dwudziestowiecznej historii. Sięgające czasów Duchampa przelamywanie ograniczeń i barier gatunków artystycznych wprowadziło na ten obszar materiały i przedmioty banalne, trywialne, kiczowate, a nieraz odrażające odpady człowieka i cywilizacji. Obok destrukcji szczególnego statusu dzieła i zakwestionowania, a nawet zanegowania tradycyjnej estetyki, pociągało to za sobą również zatracenie wszelkich walorów dekoracyjnych. Ponadto sztuka naszych czasów niejednokrotnie zupełnie odrzuca dzieło w jego sensie materialnym – przede wszystkim w przypadku praktyk konceptualnych, działań na pograniczu plastyki i teatru (happening, performance), na pograniczu plastyki i filmu (video-art), nie wspomnę już o utworach numerycznych, a głównie internetowych operujących w próżni rzeczywistości wirtualnej. Kwestionuje ona rolę indywidualnego autorstwa – w „instrukcjach” tworzenia dzieła, różnego rodzaju symulacjach, dziełach kolektywnych, działaniach partycypacyjnych, interaktywnych, o których nie da się familiarnie powiedzieć „mój Tycjan”, „twój Delacroix”, „jego Picasso”. Dziś to w zasadzie historia odnosząca się w dużej mierze do twórczości awangardy drugiej połowy XX wieku, z której dopiero wywodzą się bardziej aktualne tendencje przenoszące istotę dzieła na relacje międzyludzkie<sup>8</sup>. W ten sposób podważana jest już sama istota kolekcjonerstwa, tak jakby nagle stało się ono całkiem niepotrzebne. O ile bowiem w przerośniętym skłoni byliśmy nawet przystać na kolekcjonowanie idei, postaw czy relacji tak, jak „kolekcjonuje” się wrażenia, czy jak Don Juan „kolekcjonował” kochanki, o tyle trudniej jest wyobrazić sobie ich trwałą zbior, kolekcję. Czy zaś taki zbiór natomiast mógłby być nazwany kolekcją artystyczną? Codzienne doświadczenie każdego z nas zdaje się temu zaprzeczać. Toteż Didier Semin, francuski historyk sztuki, profesor *École nationale supérieure des beaux-arts* w Paryżu pyta: „Czy kolekcja, rozumiana jako akt fetyszyzmu zawłaszczenia obiektów szczególnych dla łączenia ich w serie, jest jeszcze adekwatna wobec dzieł, jakie dziś powstają i nie odpowiadają już cechom charakterystycznym [tego] obiektu szczególnego?”<sup>9</sup>. Z ko-

<sup>8</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon: Les presses du réel, 2001.

<sup>9</sup> Didier Semin, *L'art contemporain échappe-t-il à la collection ?* [w:] Jean Gallard (dir.), *L'avenir des musées*, actes du colloque, l'Auditorium du Louvre, mars 2000, Paris:



lei inny francuski badacz sztuki współczesnej Paul Ardenne obawia się wręcz, czy aby nie znaleźliśmy się obecnie u progu epoki nie-kolekcjonerskiej<sup>10</sup>.

„Możliwe, że historia muzeum jest dziś historią zamkniętą” – zastanawia się dalej Semin, mając na myśli przede wszystkim kolekcjonerski aspekt funkcjonowania tej instytucji<sup>11</sup>. Pojawia się tu zatem nazbyt dobrze znany humanistycy naszych czasów motyw kresu, wyczerpania, czy dobitniej: śmierci (śmierć autora, śmierć sztuki), który stał się wręcz elementem świadomości powszechnej odkąd Francis Fukuyama ogłosił koniec historii<sup>12</sup>. Dwieście lat temu Hegel stwierdził, że przyszła sztuka musi zniknąć „rozpuszczając się” w filozofii<sup>13</sup>, a po nim już w naszych czasach powtórzyli to Arthur C. Danto<sup>14</sup> i Donald Kuspit<sup>15</sup>; Hans Belting dostrzegł wyczerpanie się tradycyjnej narracji historii sztuki<sup>16</sup>; Douglas Crimp i Nelson Goodman

---

Ed. RMN, 2001, s. 493; idem, *Le peintre et son modèle déposé*, Genève: Edition du Mamco, 2001, s. 49.

<sup>10</sup> Paul Ardenne, *Art contemporain: de la difficulté accrue de collectionner*, „L'Art même” n° 17 octobre 2002 (15.02.2008: <http://www2.cfwb.be/lartmeme/no017/pages/page2.htm>).

<sup>11</sup> Didier Semin, *Le peintre et son modèle déposé*, s. 55.

<sup>12</sup> Francis Fukuyama, *Koniec historii* (przełożyli Tomasz Bieroń i Marek Wichrowski), Poznań: Zysk i S-ka, 1996 (ed. oryginalna 1992). Niezwykle przyspieszenie przemian współczesnego świata jest przyczyną, że wrażenie schyłku, a wręcz końca różnych jakości cywilizacyjnych wobec zastępowania ich innymi, stało się szczególnie wyraźne. Różnica pomiędzy rokiem 2000 a 1900 jest nieporównanie większa, niż między rokiem 1900 a 1800, 1800 a 1700, nie wspominając już nawet wcześniejszych stuleci i tysiącleci. Realizowała się ona na oczach kilku żyjących obecnie pokoleń, w postaci pierwszego lotu w kosmos, lądowania na księżycu, sklonowania owcy Dolly, popularyzacji komputera, Internetu, fotografii cyfrowej, telefonu komórkowego... Trudno dziś nawet rozsądzić, które z tych dwudziestowiecznych osiągnięć stanowiło największy krok dla ludzkości („That's one small step for man, one giant leap for mankind”, Neil Armstrong). Pierre Nora dostrzega w tym niepokój coraz szybszego „starzenia się” teraźniejszości, wobec zacierających się granic między nią a przeszłością i przyszłością (Pierre Nora, *Czas pamięci*, „Res Publica Nowa”, 7 (154) 2001, s. 40).

<sup>13</sup> „...sztuka jest i pozostanie dla nas z punktu widzenia swych najwyższych zadań mioną przeszłością” (G. W. H. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski i A. Landman, t. I, Warszawa 1964, s. 21).

<sup>14</sup> Arthur C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, Kraków: Wydawnictwo UJ, 2006 (rozdział: *Koniec sztuki*).

<sup>15</sup> Donald Kuspit, *Koniec sztuki*, Gdańsk: Muzeum Narodowe, 2006 (ed. oryginalna Cambridge: Cambridge University Press, 2004).

<sup>16</sup> Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, Nîmes: Editions Jacqueline Chambon, 1989 (ed. oryginalna: München: Deutscher Kunstverlag, 1983); idem, *Art History after Modernism*,

obwieścili koniec muzeum<sup>17</sup>; Barthes kwestionując podobnie jak Foucault, Derrida, Althusser pozycję autora, jako samotnego geniusza-demiurga, mówił o jego śmierci<sup>18</sup>. Nie ma jednak wątpliwości, że terminy *koniec*, *wyczerpanie* czy *śmierć* są tu ujęte retorycznym cudzysłowem, bo przecież żaden z tych teoretyków nie chciał wieszczyć globalnej katastrofy, zagłady ludzkości, co wymyka się jakiegokolwiek refleksji<sup>19</sup>. Zdanie Semina potraktowane jako hasło wyrwane z kontekstu brzmi zresztą fałszywie – coś innego autor miał na myśli, w zasadzie jedynie fakt oczywisty dla obserwatora przemian sztuki, że współcześnie nie zawsze pasuje ona do tych miejsc, w których zwykliśmy się jej spodziewać<sup>20</sup>. Czy można bowiem mówić o końcu muzeum wobec jego niesłychanego wręcz rozkwitu w ostatnich dziesięcioleciach na całym chyba świecie, włączając weń również liczne nieodległe w istocie charakterem fundacje prywatne. Kolekcjonerstwo w swoich różnorodnych aspektach wykazuje raczej tendencję wzrostową, niż spadek. Potrzeba kolekcjonowania jest zbyt mocno związana z dziejami ludzkości, od samego ich początku, by mogła po prostu zaniknąć. Być może nawet wyprzedziła ona potrzebę ekspresji, którą my nazywamy ekspresją artystyczną, toteż nie wydaje się, by dopóki istnieje ludzkość, zanikło kolekcjonowanie sztuki – ani dawnej, ani też nowoczesnej i współczesnej gromadzonych dziś z równą intensywnością<sup>21</sup>.

---

Chicago: University of Chicago Press, 2003 (ed. oryginalna: *Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren*, München: Beck, 1995).

<sup>17</sup> Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge (Mass.)-London: MIT, 1993; Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, Paris: Gallimard, 2009 (rozdział: *La fin du musée?*).

<sup>18</sup> Najbardziej znamienny jest tu artykuł Rolanda Barthesa z 1967 r. zatytułowany *Śmierć autora* (Roland Barthes, *Śmierć autora*, przeł. Paweł Markowski, „Teksty Drugie”, 1999, nr 1–2).

<sup>19</sup> Np. Paul Ardenne zatytułował konkluzję swojej ostatniej książki *Śmierć sztuki nigdy nie miała miejsca* (Paul Ardenne, *Art, le présent. La création plastique au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris: Ed. du Regard, 2009).

<sup>20</sup> Pełny cytat: „Możliwe, że historia muzeum jest dziś historią zamkniętą. Proszę mnie dobrze zrozumieć: nie przeszkadza to, by można było jeszcze otwierać muzea dla wszystkich obiektów, wobec których ta struktura jest adekwatna, ani czuć się dobrze w tych dziwnych miejscach, gdzie ja ze swej strony udaję się chętniej niż do bistro. Jednakże ogromna część aktywności, jaką wkłada się dziś do muzealnego worka, nie ma wiele wspólnego z tradycyjną formą muzeum...” (Didier Semin, *Le peintre et son modèle déposé*, s. 55).

<sup>21</sup> Na temat granicy pomiędzy sztuką nowoczesną a współczesną zob. Catherine Millet, *L'Art contemporain. Histoire et géographie*, Paris: Flammarion, 2006, gl. s. 21–83.

Nie wolno przy tym zapominać o ogromnej różnorodności twórczości lat ostatnich, której efekty pod względem morfologicznym i ontologicznym nieraz bardzo radykalnie wykraczają poza konwencje tradycyjnie rozumianego obszaru sztuk pięknych, ale często są z nimi całkowicie zgodne, jak np. malarstwo. Publikowana corocznie przez amerykański miesięcznik „ARTnews” lista 200 kolekcjonerów najaktywniejszych na światowym rynku antykwarycznym, w działalności ekspozycyjnej oraz w publicznych fundacjach wykazuje znaczną liczbę kolekcji obejmujących jednocześnie tak sztukę zgodną z dotychczasowym paradygmatem, jak też taką, która podważa go, a nawet neguje. Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Marc Desgrandchamps, Fiona Rae, Cy Twombly nigdy nie porzucili procedur klasycznych i ich mediów, czyli malarstwa na płótnie. Podejmują je spadkobiercy tradycji kulturalnej, która sztuki w takiej postaci w ogóle nie знаła, jak artyści chińscy czy afrykańscy. „Klasyczne sztuki [...] istnieją nadal wbrew wszelkim oczekiwaniom” – stwierdza mimo wszystko Hans Belting w rozważaniach na temat końca historii sztuki<sup>22</sup>. Nie można zatem wykluczyć ich z obszaru współczesności i odmówić prawa koegzystencji z tym, co odczytalibyśmy jako „nowe”. Wspominany Didier Semin cytując należące do Centre Pompidou w Paryżu dzieło Jean-Michela Basquiata (amerykańskiego artysty, co od graffiti i *street-artu*, doszedł do malarstwa), porównywał je z innym dziełem z tych samych zbiorów autorstwa Daniela Burena (francuskiego twórcy starszego wprawdzie o pokolenie, ale stałego w swojej postawie neo-awangardowej). Obraz Basquiata *Slave auction* (1982) może być zawieszony na ścianie, lepiej lub gorzej wyeksponowany, w razie potrzeby konserwowany i przechowywany w magazynie. Jest to więc po prostu obraz respektujący w zasadzie granice swojego gatunku, dobrze rozpoznany i prawie całkowicie przejrzysty jako obiekt kolekcjonerstwa. Inaczej jest z projektem Burena. Realizacja jego *Les Couleurs: sculptures* na otwarciu muzeum na Beaubourgu w 1977 r. polegała na rozwieszeniu na dachach paryskich kamienic piętnastu wielkich płatów płótna podzielonych liniami

---

<sup>22</sup> Cyt. za Mariusz Bryl, *Hans Belting – prorok końca? Wokół tezy o końcu historii sztuki*, [w:] Maria Poprzęcka (red.), *Już się ma pod koniec starożytnemu światu... Zmierzch, schyłek, upadek w historii sztuki*. Materiały seminarium metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 5–7 listopada 1998, Warszawa: SHS 1999, s. 25.



i pokolorowanych według przyjętego przez artystę systemu tak, aby były widoczne z tarasów Centrum (gołym okiem i przez lunety). Dzieło to wykonano na podstawie certyfikatu artysty i w tym swego rodzaju kontrakcie pomiędzy instytucją a twórcą tkwi jego istota i autentyczność – nie zaś w jego materialnym nośniku. Ten ostatni nie musi nawet istnieć, kiedy nie jest wykorzystywany dla ekspozycji; wcale zresztą nie rozważano zachowania beli brudnego materiału, jaka pozostała po tej pierwotnej prezentacji. Nic więc nie przeszkadza „współistnieć w publicznej kolekcji sztuki nowoczesnej i współczesnej, jak MNAM [Musée national d’art moderne, Centre Georges Pompidou], dziełu Basquiata, które równie dobrze mogłoby znajdować się muzeum, takim jak powiedzmy Musée d’Orsay [...] i dziełu Burena, którego zapis mógłby być równie dobrze chroniony przez *agencję* nie dysponującą przestrzenią ekspozycyjną, a tylko rejestrującą certyfikaty i w danym momencie, stosownie do okoliczności, aktualizującą koncept, czy po prostu *ideę* dzieła”<sup>23</sup>.

Konieczność współ-egzystencji dzieł różnych pod względem ontologicznym jest rzecz jasna naturalnym skutkiem ewolucji sztuki w ostatnim stuleciu zmierzającej ku jak największemu jej otwarciu i zróżnicowaniu. Nie da się jednak nie dostrzec, że to właśnie z powodu tej ewolucji tradycyjne ramy nader często są tu po prostu za ciasne. Dla naświetlenia tej sytuacji Semin posłużył się jeszcze przykładami twórczości Josepha Beuysa i Marcela Broodthaersa. Ich prace również ze zbiorów Centre Pompidou odzwierciedlają podobną w obu przypadkach problematykę dzieła „nie-własnoręcznego”, zrealizowanego na podstawie instrukcji artysty przez osoby trzecie i odtworzenia go potem w innym miejscu oraz okolicznościach, a przez to wyraźnie naruszającego paradygmat kolekcjonerstwa artystycznego. Instalację *Plight*, obszerną salę wygłuszoną filcem, w której znajduje się fortepian, wykonał Beuys dla Anthony d’Offay Gallery w Londynie

---

<sup>23</sup> Didier Semin, *Le peintre et son modèle déposé*, s. 50–51; Semin przeciwstawiając sobie prace Basquiata i Burena, opierał się na koncepcji Nelsona Goodmana dzieła sztuki „autograficznego”, upostaciowionego we własnoręcznie ukształtowanej materialnej formie i „alograficznego”, którego podstawą jest pewien kod, zapis, partytura (jak w przypadku opery, czy symfonii) – analogicznie do występującej terminologii prawniczej tzw. testamentu alograficznego, który w przeciwieństwie do testamentu holograficznego (własnoręcznie spisane) może mieć postać oświadczenia.

w 1985 r. i cztery lata później nabyło ją muzeum paryskie. Wnętrze to zostało z całą pieczołowitością odtworzone, przez co stało się ono jakby osobnym obiektem w architektonicznych ramach Renza Piano i Richarda Rogersa podobne, jak w Berlinie słynny *Ołtarz Pergamoński* – niezbyt zgodne było to z intencjami i charakterem twórczości artysty. Również w drugim przypadku mamy do czynienia z rekonstrukcją według wskazówek autora, ale bez jego osobistego udziału. Drewniana *Salle blanche* Broodthaersa, odtwarzająca wnętrze jego pracowni przy rue de la Pepinière w Brukseli, głośne inauguracją fikcyjnego *Musée d'art moderne* (1968), powstała na wystawę w paryskim Centre national d'art contemporain (1975). Do muzeum instalacja ta trafiła już po śmierci twórcy, a jego spadkobiercy zażądali sporządzenia wiernej „kopii podróżnej”, aby dzieło mogło być wypożyczone bez powodowania zagrożeń dla „oryginału”<sup>24</sup>.

Ujęcie tych realizacji w kontekście tradycyjnej kolekcji artystycznej powoduje powstanie nie dających się przewyciężyć sprzeczności. Już same rozmiary i charakter instalacji czynią z nich trudne do klasyfikacji z perspektywy kolekcjonerstwa jednocześnie i obiekt, i miejsce ekspozycji. Jednakże brak własnoręcznego wykonania (wirtuozerii), konieczność odtworzenia (brak oryginalności) i możliwość kopiowania (brak unikalności) zdają się tę perspektywę po prostu wykluczać. Z drugiej strony iście muzealna pieczołowitość wobec materialnej substancji tych prac – czy to ze strony muzeum samego, czy też spadkobierców artysty – wypacza ich istotę. Filc bowiem, ani deski w ogóle nie są tu ważne. Beuys zupełnie nie dbał o materiały wykorzystywane w swoich akcjach i instalacjach, Broodthaers zaś nawet sam nie wyprodukował swojej *Sali* (z artystycznego punktu widzenia nie miałoby to zresztą większego sensu). Problemy definicji dzieła, jego ekspozycji, przechowywania, konserwacji oraz praw własnościowych nabierają tu więc całkiem odmiennego wymiaru. Centrum na paryskim Beaubourgu w sensie prawnym i artystycznym starało się je rozwiązać optymalnie, ale nie uniknęło sytuacji nieprzystawalności dzieła do ludzkich nawyków i zastalych struktur instytucjonalnych. Wszystko to do skrajności wręcz komplikują jeszcze tysiące (a może i dziesiątki, a wręcz

---

<sup>24</sup> Didier Semin, *Le peintre et son modèle déposé*, s. 51–53.

setki tysięcy) innych dzieł stworzonych w ostatnich dziesięcioleciach, z których tu wspomnę tylko historyczne już konceptualne propozycje Sola LeWitta, Lawrence Weinerja, Claude'a Rutault, a także nowsze wideo-instalacje Billa Violi, świetne konstrukcje Antony'ego McCalla, monumentalne aranżacje Olafura Eliassona, układy choreograficzne Tino Sehgal (przeznaczone do realizacji przez kolekcjonera, komunikowane mu i sprzedawane wyłącznie na podstawie ustnej umowy), działania relacyjne Philippe'a Thomasa, Rikrita Tiravanija, Christine Hill, Carsten Höller. Podobne przykłady można by mnożyć.

Czy da się je umieścić w galerii malarstwa lub rzeźby, nie odbierając tym miejscom ich swoistości, nie naruszając swego rodzaju rytuału, jaki się tu narzuca? Retoryczny charakter tego pytania jest wyraźny. Nie można więc chyba zupełnie pominąć obaw Paula Ardenne co do perspektywy epoki nie-kolekcyjerskiej, po prostu końca kolekcji sztuki – o ile nie żywi się nostalgicznej, wielce konserwatywnej wiary w definitywny powrót do porządku oraz nowy „złoty wiek” klasycznego malarstwa i rzeźby. Sądzę jednak, że przyjmując gadamerowską koncepcję sztuki jako gry, która w tym przypadku wydaje się szczególnie stosowna, nie o końcu należałoby mówić, a raczej o zamknięciu jednej z partii tej gry. Jak zauważył Nicolas Bourriaud za Hubertem Damischem, oznacza to nowe rozdanie w diametralnie nieraz innych okolicznościach i przy innych uczestnikach, a nawet według innych do pewnego stopnia zasad, ale bez kwestionowania sensu samej gry: „partia permanentnie zaczyna się na nowo w zależności od kontekstu, czyli w zależności od graczy i systemu, jaki oni tworzą, bądź krytykują”<sup>25</sup>. Współczesna kolekcja sztuki wydaje się bliska takiej właśnie sytuacji. Nie da się bowiem zaprzeczyć faktowi, że równolegle do istniejącego nieprzerwanie kolekcjonerstwa w ramach tradycyjnych układów (malarstwo, rzeźba/galeria, gabinet), sztuka nie przystająca do nich, jakby na przekór tej aporii, znajduje nie tylko swoich zwolenników, ale także zbieraczy.

Zastanawiając się nad tym, trzeba by dokonać rozróżnienia pomiędzy obecnością dzieła w kolekcji a kolekcją artystyczną. Jeśli kolekcja jest fenomenem ściśle związanym z dziejami ludzkości od ich początku, to dzieło

---

<sup>25</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, s. 18–19.

sztuki było w niej obecne zawsze, nawet wówczas kiedy pojęcie to jeszcze nie istniało w sensie zbliżonym do obecnego (całkiem odmienne były funkcje tych obiektów w antycznych greckich pinakotekach lub gliptotekach, czy też skarbcach średniowiecznych). Kolekcja artystyczna natomiast jest fenomenem historycznym, dość dobrze określonym chronologicznie. U jej początków była nowożytna kunstkamera i przekazywana przez nią uniwersalistyczna wizja ludzkiego wszechświata. To z niej wyodrębniona, skryształizowała się w XVI-XVIII wieku wraz z powstaniem nowej idei samej sztuki, jako autonomicznej sfery symbolicznej odwołującej się do wartości intelektualnych i duchowych – odrębnej od sfery kultu religijnego i władzy, ale równej, a nawet przewyższającej je doniosłością. Stąd bierze się paradygmat takiej kolekcji, jako zbioru produktów ludzkich o specjalnym statusie *dzieła*, który zyskują dzięki swojej oryginalności, unikalności i wirtuozerii (w sensie własnoręcznego wykonania) zdeterminowanych talentem artysty (są to jednocześnie naczelne kryteria doboru obiektów). Od początków XX wieku, a szczególnie w latach 1950-1980 niemalże cała sztuka otwarcie zakwestionowała ten paradygmat poprzez dzieła, które nie są ani oryginalne, ani unikalne, ani wirtuozerskie, a w końcu poprzez całkowite odrzucenie ich materialnego wymiaru. W efekcie tradycyjna kolekcja artystyczna przestała w pełni odpowiadać jej potrzebom. Obiekt codzienny czy seryjnie powielany sam w sobie nie może mieć tego specjalnego statusu *dzieła*, akt twórczy lub też sytuacja artystyczna całkiem zaś umykają kolekcjonerowi, pozostawiając mu tylko rekwizyty i odpadki, albo nośniki informacji z zapisanym dziełem, jak taśma filmowa, kasetka wideo, płyta kompaktowa, albo nośniki pamięci o samym tylko akcie kreacji i jego świadectwa, jak wizualna dokumentacja, akty prawne, instrukcje, certyfikaty, sprawozdania i zaświadczenia, w skrajnych zaś przypadkach jedynie pamięć widza.

Zdawać się więc nawet może, że tradycyjny typ kolekcji artystycznej wypełnił swoją historyczną rolę, wyczerpał kulturalną żywotność, jak było wcześniej w przypadku kunstkamery. W wyczerpaniu tym nie należy jednak dostrzegać końca, czy też śmierci, czemu po prostu zaprzecza rzeczywistość (rozkwit muzeów oraz kolekcji prywatnych, gdzie nieprzerwanie gromadzone są dzieła klasyczne – już istniejące i nowopowstałe), ale utratę swego rodzaju monopolu, wyłączności na model kolekcjonowania sztuki, który teraz musi współistnieć z innymi modelami. Jeśli bowiem poprzednio był to

*gabinet amatora* lub galeria eksponującą dzieła (oryginalne, unikalne i własnoręczne), to dziś obok nich pojawia się coś, czemu nie przyznawano lub nie przyznaje się na ogół charakteru artystycznego: archiwum, biblioteka, rekwizytornia, magazyn, a wręcz śmietnik, albo też filmoteka, płytoteka, baza danych, w końcu zaś Internet, jako rzeczywistość całkiem osobna i całkiem na pozór nie-kolekcyjerska. Wobec narastającego rozplywania się sztuki w estetyce codzienności to, co je wypełnia, coraz częściej bardziej jest świadectwem kultury duchowej i wizualnej, niż dziełem, a gromadzone jest bardziej z potrzeby dokumentacyjnej, niż czysto estetycznej. W takiej sytuacji kolekcja sztuki wymaga redefinicji, bo jej tradycyjna postać artystyczna pod wieloma względami nie pasuje do naszych czasów. Musimy zatem wymyślić niejako coś w jej miejsce. A może odwrotnie, może to raczej jedynie dookreślenia wymaga coś, co już się pojawiło i ma coraz wyraźniejsze kontury – kolekcja, którą wyłącznie dla zaznaczenia jej odrębności można by nazwać post-artystyczną.

## Summary

### **Does the art collection have to be artistic?**

The paper comprises short reflections on the situation of art collections in the modern reality. While the work of art has always been present in collection, the collection itself, as a specific form is a historic phenomenon closely bound with the early modern idea of art as an autonomic symbolic sphere referring to intellectual and spiritual values. This is where the paradigm of such collection comes from – the collection as an assembly of men-made artefacts of a special *masterpiece* status, attributed to them due to their originality, uniqueness and virtuosity (in a sense of personal making) determined by the artist's talent. Since the early 20<sup>th</sup> century, and especially in the years 1950–1980, a significant part of art openly rejected that paradigm through works, that were neither original, unique nor masterly, and finally, by rejecting their material aspect in favour of the creative act or action. In effect the traditional art collection could no longer meet its needs. The works of modern art often as such can not pretend to the special status of the *masterpiece*. The creative act or artistic situation entirely escape the collector, leaving him/her with nothing but props, accessories and leftovers, or with data carriers with recorded work – such as film tape, video cassette, compact disc or carriers of the memory of the creative act and testimonies about it, as a visual



documentation, legal acts, instructions, certificates, reports and affidavits, and in extreme cases – just the viewer's memory.

This should however not be perceived as the end, the death of traditional art collection, which has been proved by the reality (the flourish of museums and private collections). However it is true, that it has lost the monopoly, the exclusiveness of the model of art collecting, that now has to coexist with other modes. If in past it was *an amateurs' collection* or a gallery exhibiting masterpieces (original, unique and of personal making), today next to them appears what usually did not or has not been granted the artistic character: an archive, a library, a property-room, storage-room or even a scrap-heap, or a film- or record library, database and finally the Internet, as an entirely separate reality, seemingly non-collection-like at all. In the face of increasing phenomenon of the art melting into the aesthetics of commonplaceness, what fills them is more the testimony of spiritual and visual culture than the masterpiece and is being collected for documentary rather than purely aesthetic purpose.