

Sztuka debaty, debaty o sztuce

Muzealna Liga Debatancka

BLOK I
MUZEUM – ARTYSTA

MATERIAŁY
DLA UCZESTNIKÓW



Debata I

Ta Izba uważa, że muzea narodowe nie powinny wystawiać ani kolekcjonować prac artystów żyjących.

ARGUMENT ZA



- Misją muzeów narodowych jest upowszechnianie dzieł, które mają już ugruntowaną pozycję w historii sztuki, gromadzą i chronią obiekty o uznanych wartościach historycznych i artystycznych. Dopiero z perspektywy czasu będziemy w stanie ocenić, na ile tworzone dziś dzieła wnoszą istotny wkład w przemiany w sztuce.
- W muzeach narodowych zgromadzono ogromne zbiory sztuki z epok minionych i to im powinno poświęcić się uwagę i je badać, odkrywając i odczytując ich znaczenia dla współczesności. Kolekcjonowaniem i pokazywaniem sztuki żyjących artystów zajmują się muzea i galerie sztuki współczesnej.
- Ze względu na autorytet jakim cieszą się muzea narodowe, już sam fakt, że praca artysty zostanie zakupiona do takiej instytucji, przyczynia się do rozwoju kariery jej autora, jak również podnosi ceny jego prac. Istnieje zatem ryzyko, że taki współczesny artysta zyska niewspółmiernie wysokie uznanie w porównaniu do swoich osiągnięć.

ARGUMENT PRZECIWIW



- Muzea narodowe mają obowiązek eksponowania prac artystów żyjących, ponieważ tylko oni mają możliwość przekazania przyszłym pokoleniom nastrojów i tematów ważnych w danym momencie historycznym.
- Muzea narodowe powinny cały czas przyglądać się rynkowi sztuki i wybierać wartościowe oraz reprezentatywne prace sztuki współczesnej, aktywnie tworząc kanon historii sztuki dla przyszłych pokoleń.
- Nabywając dzieła sztuki artystów współczesnych, zanim jeszcze zyskają oni szerokie uznanie, muzea narodowe mogą kupić je za niższe ceny. W wypadku prac artystów już nieżyjących, tworzących „kanon” historii sztuki, muzeów często nie stać na ich nabycie.

Zastanów się

Czy życie prywatne artystów powinno wpływać na ocenę ich dzieł? Co łączy „sztukę narodową” powstałą w XIX, XX i XXI wieku? W jaki sposób taka selekcja dzieł może wpłynąć na potencjał promocyjny muzeum?

Źródła



Zadaniem muzeów było w XX wieku wyławianie z gwałtownego tempa postępu wszystkiego, co mogłoby się stać »idolem zmian« – napisał Hans Belting w swoim eseju o muzeum, jako przestrzeni refleksji i odczuwania. Zapewne dlatego zbiory sztuki XX wieku w wielu muzeach tworzone były w konfrontacji dwóch różnych perspektyw: dyktatury kuratorów i kustoszy, którzy zgodnie z własnymi poglądami selekcjonowali zjawiska na »warte« i »niewarte« włączenia do narodowych zbiorów oraz nacisku artystów, którzy różnymi metodami (poprzez dary, zapisy, za pośrednictwem układów z galeriami i urzędami) przekazywali swe dzieła do muzeów, widząc w tych instytucjach najlepszy rezerwuar pamięci i gwarancję przetrwania.

[...]

Kolekcje sztuki XX wieku są w zbiorach Muzeum [Narodowego w Warszawie – red.] usytuowane w różnych działach. Od czasu I wojny światowej regularnie pozyskiwano sztukę »współczesną« zazwyczaj wprost od artystów żyjących, ale także dzięki darom i przekazom osób prywatnych. Były to jednak nabytki dość przypadkowe [...]. W 1937 roku zdecydowano ostatecznie o kierunku rozwoju zbiorów, przekazawszy do innych instytucji muzealnych w Warszawie kolekcje o profilu etnograficznym, historycznym czy z zakresu archeologii pradziejowej i polskiej. Pojawiły się w owym czasie próby wyodrębnienia zbiorów sztuki współczesnej, który miały być poza Muzeum. »Ustalono, że Muzeum Narodowe będzie w Warszawie jedynym muzeum sztuki dawnej, natomiast przy Dyrekcji Państwowych Zbiorów Sztuki zorganizowana zostanie Galeria Sztuki Współczesnej (ostatnie 15–25 lat).« – relacjonuje Lorentz [prof. Stanisław Lorentz, wieloletni dyrektor MNW – red.]

[...]

Jednocześnie choć Muzeum Narodowe miało być muzeum sztuki dawnej, od czasu stopniowego otwierania poszczególnych skrzydeł nowego Gmachu (1932–1938) wyraźnie dążono do konfrontacji ze sztuką współczesną, czego wyrazem były wystawy sztuki najnowszej [...]. Lata II wojny światowej przyniosły rozpad lub zagładę większości warszawskich instytucji artystycznych, budynek Instytutu Propagandy Sztuki został zniszczony, Powstanie Warszawskie przetrwał właściwie tylko Gmach Muzeum Narodowego.

[...] Stanisław Lorentz, obecny w Muzeum niemal przez całą okupację niemiecką, 21 września 1945 roku oprowadził po pierwszej zorganizowanej wśród zgliszczy wystawie »Warszawa oskarża« generała Eisenhowera [gen. Dwight Eisenhower, Naczelny Dowódca Alianckich Ekspedycyjnych Sił Zbrojnych, później 34. prezydent USA – red.]. Jej uzupełnieniem była pierwsza ekspozycja współczesna – 34 warszawskich artystów (między innymi Jan Cybis i Aleksander Rafałowski) prezentowało swoje obrazy zniszczonej Warszawy. Ten współczesny nurt stał się dominantą lat następnych [...]. Euforia wyzwolenia pierwszego roku po wojnie zaczęła słabnąć. Coraz silniejsza stawała się sztuka polityczna. Pokaz »Grafik, akwarel i rysunków artystów Związku Radzieckiego« (1946), a potem »Czechosłowacja 1938–1945« ukazały, jak trudno było dyrektorowi Lorentzowi zachować priorytety artystyczne. 77

Sztuka XX wieku w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie,
red. Dorota Folga-Januszewska, Warszawa 2006, s. 4–6.



il. 1. Gmach Główny Muzeum Narodowego w Warszawie – widok centralnej partii budynku z Dziedzińcem Głównym | Muzeum Narodowe w Warszawie - Zbiory Cyfrowe (mnw.art.pl)

77 Są muzea, gdzie po 25 latach od nabycia dzieła sprawdza się jego przydatność. Jeżeli ono nie było na żadnej wystawie i nie funkcjonuje w obiegu muzealnym, to można się go pozbyć. I to jest tajemnica rozmaitych polskich kolekcji, bo na przykład Muzeum Historyczne w Genewie pozbyło się wszystkich obrazów Meli Muter i różnych przedstawicieli École de Paris, uznając je za nie dość dobre. To na ten zasób rzucili się polscy marszandzi i kolekcjonerzy. Galeria Narodowa

*w Waszyngtonie nie kupowała dzieł artystów, jeśli od ich śmierci upłynęło mniej niż 25 lat, aż zorientowano się, że w międzyczasie ceny za sztukę nowoczesną poszły tak obłąkańczo w górę, że jeśli nie kolekcjonuje się systematycznie, to potem płaci się frycowe. Ale na przykład we Francji z publicznych kolekcji nie można się pozbyć nigdy i niczego. A my w świetle prawa i obyczaju możemy dokonać bardzo starannej ewaluacji zbiorów i zaproponować mniejszym muzeom długotrwałe depozyty.*⁵⁵

Paula Strugińska, Zofia Waślicka, Artur Żmijewski, *Muzeum eklektyczne. Rozmowa z Agnieszką Morawińską*, „Magazyn SZUM” 2015 [online], [dostęp 6.10.2021], dostępny w Internecie: <www.magazynszum.pl/muzeum-eklektyczne-rozmowa-z-agnieszka-morawinska/>.

Debata II

Ta Izba uważa, że dzieła sztuki powinny być interpretowane zgodnie z duchem epoki, w której powstały, a nie według kryteriów współczesnych.

ARGUMENT ZA



- Współczesne podejście byłoby nieuczciwe względem artystów tworzących w przeszłości. Interpretacja zgodna z duchem czasów, w których oni tworzyli, pozwala na odkrycie i odbiór sztuki w jej pierwotnej formie i zamyśle. Oderwanie dzieła od rzeczywistości, w której powstało, prowadzi do wypaczenia jego znaczenia i zamysłu autora.
- Poznając interpretacje wynikające ze specyfiki epoki, w której powstało dzieło, poszerzamy naszą percepcję o mądrość minionych czasów. Możemy w ten sposób zakwestionować własne przekonania i uprzedzenia.
- Kryteria estetyczne i moralne wraz z upływem czasu zmieniają się. Niemożliwe więc jest stosowanie współczesnych nam kategorii do oceny i interpretacji sztuki, która powstała we wcześniejszych epokach.

ARGUMENT PRZECIWI



- Dziś, przy ocenie dzieła sztuki, korzystamy ze schematów stosowanych przez nas na co dzień. W przeszłości kolejne epoki interpretowały wcześniejszą sztukę według własnych zasad, np. inaczej dziedzictwo antyczne postrzegano w czasach średniowiecza, a inaczej w renesansie. Wielość interpretacji pozwala na odkrycie dzieł ponadczasowych, które pomimo zmiany środowiska nadal pozostają aktualne.
- Nie powinniśmy bezkrytycznie wśluchiwać się w głos dawnych epok. Dystans czasowy i wynikająca z niego wiedza historyczna pozwalają nam spojrzeć na sztukę z szerszej perspektywy, umożliwiając dostrzeżenie uwarunkowań, których nie mógł być świadomy twórca dzieła sztuki.
- Dzięki interpretowaniu z perspektywy współczesności, dzieła sztuki wyzwalały w nas często nieoczekiwane i wartościowe spojrzenie na naszą rzeczywistość. Dopuszczenie pluralizmu interpretacyjnego daje większe szanse na to, by każdy mógł w danym dziele znaleźć coś aktualnego dla siebie.

Zastanów się

W jakim celu poznajesz dzieła sztuki?
Czy każde dzieło można interpretować tylko w jeden sposób?

Źródła

”” *Gdy świat obiektywny pojmujemy jako ogół fizycznie mierzalnych stanów rzeczy i zdarzeń, dokonujemy urzeczowiającej abstrakcji w ten sposób, że przy obcowaniu i obchodzeniu się z przedmiotami, którymi można manipulować, pozbawiamy zdarzenia wewnątrzświatowe wszelkich tylko »subiektywnych« jakości, czy też jakości właściwych światu życia. Zdarzenia wewnątrzświatowe tracą wszelkie jakości, które przysługują im w trybie »projekcji«, na podstawie innych doświadczeń w obcowaniu i obchodzeniu się z przedmiotami (myślimy na przykład o narzędziu albo przeszkodzie, truciznie albo pożywieniu, domu albo niegościnnym otoczeniu). Z drugiej strony, interpretator, który usiłuje zrozumieć ekspresje kulturowe, działania, teksty, rynki itd., zasadniczo musi się wdać w same te praktyki,*



il. 2. Józef Mehoffer, *Dziwny ogród*, 1902-1903, Muzeum Narodowe w Warszawie.

którym określone wycinki świata życia codziennego, ukonstytuowane na sposób właściwy światu życia, zawdzięczają swoje jakości. Interpretatorka czerpie przy tym z pewnego przed-rozumienia, które uprzednio uzyskała, posługując się językiem potocznym, tzn. jako uczestniczka codziennej praktyki komunikacyjnej, należąca do intersubiektywnie podzielanego świata życia. 77

Jürgen Habermas, *Od obrazów świata do świata życia* [w:] „Filozofia i nauka, studia filozoficzne i interdyscyplinarne”, t. 3, Warszawa 2015, s. 32.

77 *Dlaczego jednak rygoryści tak wiele uwagi poświęcają rzeczom, które krytykują» – pyta Eco. Radykalność krytyki oraz charakterystyczna skłonność do skrupulatnego, prowadzonego ze znanstwem opisu rzeczy »grzesznie pięknych«, dowodzi silnego na nie uwrażliwienia. Cystersi w XII w. kontemplację piękna zmysłowego nazywają przyjemnością cudowną, choć przewrotną (»mira sed perversa delectatio«). Zakonnicy z klasztoru św. Wiktora, szczegółowo opracowując teorię kontemplacji zmysłowego piękna natury, uznają jego wartość już nie tylko jako znaku transcendencji. Średniowieczni miłośnicy klejnotów i dzieł sztuki gromadzą ogromne kolekcje i opisując ich wspaniałość dają wyraz swojej wrażliwości zmysłowej na piękno konkretnych przedmiotów. Trudno wobec tych faktów twierdzić, że zainteresowania estetyczne ludzi średniowiecza obejmowały głównie sferę piękna umysłowego. »Skoro raz zauważymy tę spontaniczną wrażliwość na piękno natury i dzieł sztuki – wrażliwość spowodowaną być może przez bodźce doktrynalne, ale wykraczającą poza suchą sferę myślenia – możemy być pewni, że gdy filozof średniowieczny mówi o pięknie, nie ma na myśli jedynie abstrakcyjnego pojęcia.* 77

Magdalena Borowska, *Umberto Eco jeszcze raz o średniowieczu*, „Sztuka i Filozofia” 1995, t. 10, s. 189–190.

AUTORZY

Maria Hałasa

Piotr Józwik

Barbara Kaliciuk

Konrad Kiljan

Marta Kochlewska

Gabriela Manista

Marek Płuciniczak

REDAKCJA

Gabriela Manista