

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 12 (2017)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.12.12

Piotr Sikora

Anglo-American University in Prague

Władza sądenia – władza spojrzenia

Rola kuratora i krytyka a ocena fotografii

Krytyka, krytyczność i ogólna niemożność

Wydaje się, że współcześnie spełnia się przekonanie Mieczysława Porębskiego o funkcjonalnym utożsamieniu roli kuratora z rolą krytyka sztuki, *par excellence* selekcyjnego i dopuszczającego dane dzieło do obiegu artystycznego (Porębski, 2004, s. 15–25). Kuratorskie „sprawiać, by widziano” staje się tutaj ostatecznym potwierdzeniem funkcji krytyki artystycznej – „władzy sądenia” – która wychodzi poza znane nam role krytyka, kierując się w stronę mocy sprawczej dokonywanych wyborów. Szczególnie we współczesnej fotografii mamy do czynienia z przekroczeniem klasycznie pojmowanych ról krytyka i kuratora. Dzisiejsze rozumienie pojęcia fotografii rozciąga się od zdjęć publikowanych przez miliony użytkowników na portalach *social media*, przez fotografię warsztatową, fotografię artystyczną, reportaż, po fotografię modową. Chciałbym więc doprecyzować, że obszarem, na którym się skupię, jest fotografia określana mianem artystycznej.

Problem krytyki artystycznej, której przypisywalibyśmy posiadanie „władzy sądenia”, polega na niemożności określenia, gdzie w obiegu artystycznym lokuje się punkt ciężkości tejże krytyki i kim jest sam krytyk. Mieczysław Porębski pisał w latach 70.: „Dojrzelismy już i do tego, żeby sami stać się filozofami – epistemologami, ontologami, aksjologami – wszystko po to, by sobie wytłumaczyć naszą rosnącą niemożność” (s. 15). Potwierdzając jego słowa, warto przywołać również stwierdzenie Jamesa Elkinsa (2003, s. 4–7), zgodnie z którym „Krytyka artystyczna jest dzisiaj masowo produkowana i masowo ignorowana”¹. Chwiejna i niepewna egzystencja krytyki artystycznej co rusz staje się powodem do dyskusji o jej miejscu na tle instytucji kultury i rynku sztuki. Można powiedzieć, że mamy do czynienia z przeciągającym się od lat 60. pożegnaniem z krytyką, ciągłym wywoływaniem nieuniknionego końca i wiecznym powrotem do prób odpowiedzi na pytanie, „czym krytyka artystyczna jest dzisiaj?”, na które próbował odpowiadać Jerzy Porębski w *Pożegnaniu z krytyką*. Ową gombrowiczowską „ogólną niemożność” można by skwitować cytatem z Herbertowskiego *Trenu Fortynbrasa*:

¹ To stwierdzenie Elkinsa stało się impulsem do dyskusji „Krytyk na współczesnej scenie artystycznej”, zorganizowanej przez AICA Sekcja Polska. Przebieg spotkania opisałem w artykule *Krytycznie o krytyce* (Sikora, 2010; dostęp: 1 V 2017).

Ani nam witać się ani żegnać żyjemy na archipelagach
A ta woda te słowa cóż mogą cóż mogą książę

Podobną cenzurkę wystawiają współczesnej krytyce artystycznej sami krytycy. Jakub Banasiak (2012) stawia diagnozę, według której krytyka uległa „archipelagizacji” – zniknęła jedna platforma na rzecz wielu mniejszych wysp i ośrodków.

Remedium na brak jasnej odpowiedzi, czym jest bądź też czym mogłaby być krytyka artystyczna, stanowi propozycja Porębskiego, którą określił on funkcją „sprawiać, by widziano”. Obok modelu krytyka-poety, przyjaciela artysty, mediatora nadającego sztuce sens i tym samym tłumaczącego jej znaczenie dla odbiorcy Porębski przedstawia model krytyka-specjalisty, gracza konstruującego oceny w branżowych periodykach. Tu pojawia się również wyobrażenie krytyki jako gry – dziedziny przypominającej hazard, wymagającej podejmowania ryzyka, a nawet blefu (Porębski, 2004, s. 16). Modelem, który jednak zdaniem Porębskiego zdominował świat sztuki, jest krytyk-kurator: właściciel galerii lub pracownik instytucji kultury. Krytykiem jest każdy, kto, wchodząc w kontakt ze sztuką współczesną, dokonuje selekcji, ocenia i analizuje, torując drogę, którą dzieło sztuki zyska szerszą dystrybucję. Właśnie ta funkcja krytyki – „sprawiać, by widziano”, słuchano, by czytano – pojawia się jako nadrzędna. Osobą, na której spoczywa największa odpowiedzialność za kolportowanie sztuki na grunt społeczny, jest kurator. Wobec tego zadania krytyki pozostałe, czyli pisanie dla specjalistów, meta-krytyka i refleksje nad jej miejscem w świecie sztuki, są wtórne i wnoszą niewiele nowego.

Opis krytyki jako procesu selekcji dokonywanej przez kuratorów w procesie budowania wystaw, pokazów i prezentacji działalności artystycznej jest istotnym punktem odniesienia dla krytyki fotografii w Polsce. Konkursy fotograficzne stają się w tym wypadku studium przypadku, gdzie w rolę kuratorów-selekcjonerów bardzo często wcielają się sami artyści, sprawiając, że umowne linie podziału stają się coraz mniej wyraźne. Pojęcia „teoretyk” i „twórca” zbliżają się wówczas do siebie, ilustrując relację opisaną w kanonicznym tekście Irit Rogoff (2008, s. 69–79). Autorka konstruuje w nim koncepcję trzech stadiów krytyki, którymi są kolejno: krytycyzm, krytyka i krytyczność. Krytyczność to efekt porzucenia paradygmatu operującego wyraźnymi kategoriami ocen oraz pojęciami „prawdy” i „historii”. Jest ona następstwem suchej analizy narzędzi krytyki, która tym różni się od krytycyzmu, że zakłada poszukiwanie tego, co ukryte w strukturach wiedzy. Krytyczność wiąże się także z przybliżeniem przedmiotu krytyki i podmiotu, który jej dokonuje, „uwikłania (krytyka) w ów przedmiot czy też zjawisko kulturowe” (s. 69). Trudno o lepszy opis sytuacji, w której uznani artyści, na co dzień zajmujący się fotografią, zmagają się z oceną dziesiątek zgłoszeń konkursowych. Zarówno dla nich samych, jak i dla konkursowych finalistów, jest to interesujące spotkanie, które zmusza do określenia wartości i dokonania na tej podstawie konkretnych wyborów.

Krytyczność jest kategorią miękką, przynależną porządkowi *cultural studies*, które wpisują się w tradycję badań poststrukturalistycznych. We wspomnianym przypadku konkursów, w których jedni artyści oceniają innych, mamy jednak do czynienia z twardą, przekładającą się na konkretne społeczno-ekonomiczne efekty oceną, która pozwala jurorom wybrać określoną liczbę finalistów, aby dalej prezentować ich prace na wystawach oglądanych przez wielotysięczną grupę odbiorców.

Fotografia a malarstwo

Fotografia w znacznie większym stopniu niż inne dziedziny sztuki pozostaje w klinczu reprodukcji. Nie chodzi tu o jej funkcję mimetyczną, lecz o podobieństwo do obrazów reprodukowanych w mass mediach. Clement Greenberg, pisząc o fotografii jako reprodukcji – przedstawieniu świata rzeczywistego za pomocą możliwie prostych środków wizualnych – przypisywał tej właśnie produktywnej funkcji fotografii artystyczną wartość, dyskredytując zdobycze ówczesnej fotografii artystycznej. Analogicznie możemy uznać, że najwięcej ekspresji tkwi w formalistycznym malarstwie abstrakcyjnym².

Porównanie, które sugeruję, idąc za intuicją Greenberga, daje możliwość wyciągnięcia wniosków dotyczących różnicy w odbiorze fotografii i malarstwa. Mam tu na myśli potencjał interpretacyjny każdej z dziedzin. Oczywiście w wypadku fotografii zawsze mówić będziemy o kontekście, który nadbudowany zostaje nad obrazem. Artystyczność fotografii nie leży wewnątrz obrazu. Wartość nie jest wsobna i immanentna – wyrażona przez środki formalne, jakie fotografia proponuje – ale wyraźnie uzależniona od tego, co istnieje „poza obrazem” – funkcje, jakie podejmuje, relacje, jakie tworzy, i rodzące się wokół interpretacje. Kołem zamachowym tychże interpretacji jest metafora zawierająca się już w przekazie wizualnym, z którym spotyka się odbiorca. Przez bliski związek rzeczywistości i fotografii krytyk czyta ją na pierwszym etapie w sposób dosłowny. W metaforyczny sposób czytania pracy zaczyna się już na etapie analizy jej aspektów formalnych, środków wyrazu i kontekstu nadbudowanego przez twórcę. Wartość artystyczna lokuje się bardziej w obrębie samego obrazu. Przykładem może być obraz *bez tytułu (to ja go posłę na deskę)* z 2000 r. jednego z twórców działających w ramach Grupy Ładnie – Marcina Maciejowskiego, który wykorzystuje obraz telewizyjny (jego wyczelowaną, powielalną formę), by przemałować go na płótno (w charakterystycznie syntetyczny i naiwny sposób), nadając mu w ten sposób charakter unikat. Sam fakt przetworzenia obrazu z mass mediów w sposób nieudolny w stosunku do oryginału otwiera pole do interpretacji. Ten sam obraz fotograficzny byłby jedynie dosłownym odtworzeniem banalnej sceny z telewizji.

Tak rozumiane malarstwo ma charakter komunikatu otwartego, ewokując potrzebę dopowiedzenia, współtworzenia treści wiadomości, jak chciałby tego Marshall McLuhan (2001, s. 487–503). Fotografia ma w tym wypadku zdecydowanie formę komunikatu zamkniętego, przesyłając informacje wizualną podobną do ogromu przedstawień i obrazów, z którymi spotykamy się codziennie. Metaforyczność malarstwa staje się impulsem do interpretacji, a co za tym idzie – dalszej analizy krytycznej. W tym ujęciu analiza fotografii opiera się na porównaniu danej pracy z inną – próbą wpisania danej pracy w szerszą tendencję artystyczną (np.: fotografia lomo, subiektywny dokument, post-internet) oraz analizę kontekstu powstania danej pracy. Dobrym przykładem jest tutaj choćby projekt *Fish Story* Allana Sekuly, w którym banalne ujęcia mają zilustrować szersze zagadnienia ekonomiczne we współczesnej gospodarce dóbr odnawialnych.

² O nieformalistycznej koncepcji wartości fotografii w ujęciu Clementa Greenberga wspomina w swojej książce Karolina Ziębińska-Lewandowska (2014, s. 24).

Warto podkreślić, że na polu fotografii, w odróżnieniu od sztuki, nie pojawia się tak wiele pytań dotyczących racji jej istnienia. Jeśli w wypadku sztuki współczesnej cały czas pojawiają się wątpliwości, czymże ta sztuka właściwie jest, i złowieszcze hipotezy o „końcu sztuki” (Danto, 2013) czy też o „spisku sztuki” (Baudrillard, 2006), to co do fotografii nie mamy takich wątpliwości. Fotografia jest. Co więcej, stanowi medium, w wypadku którego spełnia się dadaistyczna przepowiednia, że każdy może być artystą – każdy może być fotografem! Wspomniane powyżej metody oceniania fotografii (porównawcza, kontekstualna i oparta na rozpoznaniu tendencji) prowadzą nas zatem do kolejnego modelu stworzonego przez Mieczysława Porębskiego – krytyki jako gry (2004, s. 16). Ryzyko zawarte w tej grze określa liczba fotografii, która z roku na rok rośnie. Możemy zapytać się, co jeszcze może nas dzisiaj zdziwić? Co zaskoczy opatrzone oko, przed którym przelatuje codziennie setki mniej lub bardziej powtarzalnych obrazów? Co stworzy przekonującą opowieść, która zostanie zauważona przez grono kuratorów/krytyków, podejmujących w praktyce wybory z setek zgłoszeń i tysięcy zdjęć? Ryzyko kryje się właśnie w podjęciu ostatecznej decyzji, wyłuskaniu z ogromu obrazów tego, który okaże się wart pokazania przed publicznością festiwalu fotograficznego, cieszących się z roku na rok coraz większą popularnością.

Jako uzupełnienie tego tekstu, chciałbym krótko omówić cztery konkursy fotograficzne, które odbywają się w Polsce i których struktura koreluje z modelem krytyki jako selekcji dokonywanej przez kuratorów przygotowujących wystawy. Pomysł, aby zwrócić uwagę na rolę i znaczenie konkursów, zwłaszcza tych dedykowanych młodym twórcom, stawiającym pierwsze kroki w praktyce artystycznej, miał swój początek w lekturze tekstów Adama Mazura, podkreślającego znaczenie festiwalu na rodzimej scenie fotograficznej³.

Sekcja ShowOFF Miesiąca Fotografii w Krakowie – konkurs opiera się na otwartej formule zbudowanej wokół czterech bądź pięciu kuratorów (teamów kuratorskich), dokonujących selekcji ośmiu lub dziewięciu finalistów. Nagrodą jest udział w wystawie podczas corocznej edycji Miesiąca Fotografii. Wybierani spośród artystów, kuratorów i krytyków jurorzy konkursu współpracują przy realizacji ekspozycji, będących często pierwszymi profesjonalnymi pokazami laureatów. Wystawę poprzedzają warsztaty dla kuratorów i finalistów. Konkurs odbywa się od 2010 r. W ciągu pięciu edycji grono kuratorskie składało się nie tylko z artystów – autorytetów w dziedzinie fotografii, ale również kuratorów, krytyków i właścicieli galerii. Byli wśród nich: Nicolas Grospierre, Marta Kołakowska, Zuzanna Krajewska i Bartek Wieczorek, Cecylia Malik, Igor Omulecki, Grzegorz Piątek i Jarosław Trybuś, Karol Radziszewski, Jakub Śwircz.

www.photomonth.com/show-off

Projekt Przetwórnia – konkurs fotograficzny organizowany przez Stowarzyszenie Fotograficzne FotoBzik. Od 2013 r. do projektu zapraszany jest uznany ekspert w zakresie fotografii, który pełni rolę jedyne go jurora. Po zaprezentowaniu

³ Mam tu na myśli tekst wprowadzający do jego książki *Decydujący moment* (Mazur, 2012) oraz tekst *2014: Polska fotografia festiwalami stoi* (Mazur, 2014).

dziesięciu finalistów juror ogłasza trójkę zwycięzców, którzy w nagrodę otrzymują możliwość ekspozycji zdjęć w jednej z krakowskich galerii oraz publikację w katalogu. Dotychczas do roli jurorów Projektu Przetwórnia zapraszani byli: Tomasz Gudzowaty, Jacek Poremba oraz Rafał Milach. Konkurs wykracza poza umowne dziedziny (reportaż, fotografia prasowa, fotografia artystyczna), uzależniając wybór od preferencji jurora.

<http://www.projektprzetwornia.com/>

TIFF Festiwal – Debiuty – realizowany we Wrocławiu, w ramach festiwalu TIFF, konkurs skierowany (jak sama nazwa wskazuje) do debiutujących twórców. Proces selekcji dokonywany jest przez jury stworzone z organizatorów konkursu (Maciej Bujko) oraz galerii, w których prezentowane będą wystawy (np. Mieszkanie Gepperta, Galeria Entropia). Konkurs odbywa się od 2012 r. Jury dokonuje wyboru czwórki laureatów.

<http://www.tiffcollective.pl/tiff2015/debiuty/>

DEBUTS – konkurs, organizowany przez BLOW UP PRESS (instytucję prowadzącą „Doc!magazine” oraz „Contradoc!magazine”), powiela format powszechny na zachodzie Europy, zakładający publikację książki fotograficznej z selekcją zdjęć. Międzynarodowe grono jurorów dokonuje wyboru 55 fotografików, którym „oddawane są” strony publikacji. Prace prezentowane są ponadto podczas Fotofestiwalu w Łodzi. Konkurs odbywa się od 2014 r.

<http://docphotomagazine.com/debuts/>

Bibliografia

- Banasiak, J. (2012). *Archipelag, link, troll. Krytyka dzisiaj*. „Dwutygodnik”, nr 9, www.dwutygodnik.com/artykul/3996-archipelag-link-troll--krytyka-dzisiaj.html (dostęp: 1 V 2017).
- Baudrillard, J. (2006). *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o Spisku sztuki*. Przedm. S. Lotringer. Przeł. S. Królak. Warszawa: Sic!
- Danto, A.C. (2013). *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*. Przeł. M. Salwa. Kraków: Universitas.
- Elkins, J. (2003). *Art criticism: Writing without readers*. W: tenże, *What happened to art criticism?* Chicago: Paradigm Press, s. 4–7.
- Mazur, A. (2012). *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku*, Kraków: Karakter.
- Mazur, A. (2014). *Polska fotografia festiwalami stoi*, <http://culture.pl/pl/artykul/2014-polska-fotografia-festiwalami-stoiak> (dostęp: 1 V 2017).
- McLuhan, M. (2001). *Nowe szaty cesarza*. W: tenże, *Wybór tekstów*. Przeł. E. Różalska, J.M. Stokłosa. Poznań: Zysk i S-ka, s. 487–503.
- Porębski, M. (2004). *Kolonia 1977. Krytycy i metoda*. W: tenże, *Krytycy i sztuka*. Kraków: Wyd. Literackie, s. 15–25.
- Porębski, M. (1966). *Pożegnanie z krytyką*. Kraków: Wyd. Literackie.
- Rogoff, I. (2008). *Kim jest teoretyk*. Przeł. M. Pustoła, M. Szczubiałka. „Panoptikum”, nr 7 (14), s. 69–79.

Sikora, P. (2010). *Krytycznie o krytyce*, „ArtPapier”, nr 9 (153), <http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=106&artykul=2444> (dostęp: 1 V 2017).

Ziębińska-Lewandowska, K. (2014). *Między dokumentalnością i eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946–1989*. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana–Fundacja Archeologia Fotografii.

Critique of Judgement – Critique of View.

The roles of curators and critiques and evaluation of photography

Abstract

The article is focused on the model of photography competitions and it's influence on the traditional distinction between the role of an art critic and curator. Analyzing contemporary photography in the field of arts I recall quotation from Mieczysław Porębski claiming that the ultimate function of an art critic is “to make art visible” to the wider audience. I make an attempt to apply this specific function into a certain model of art distribution known as photography competitions where jury board use tools taken from art critique and criticality.

Key words: photo competitions, make it visible, art critics, criticality, archipelagization of art critics, photography in art field

Słowa kluczowe: konkursy fotograficzne, spraw by widziano, krytyka sztuki, krytyczność, archipelagizacja krytyki, fotografia w polu sztuki

Nota o autorze

Piotr Sikora (ur. 1986) – absolwent historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie; studiował również na Università degli Studi di Pavia we Włoszech. Niezależny krytyk. Pracował jako kurator Sekcji ShowOFF Miesiąca Fotografii w Krakowie, kurator programu sztuk wizualnych Małopolskiego Ogrodu Sztuki w Krakowie. Obecnie zajmuje się kuratorowaniem programu rezydencji artystycznych w MeetFactory w Pradze. Wykładowca Anglo-American University w Pradze. Członek AICA Sekcja Polska. Zapalony gracz w bike polo, mieszka i pracuje w Pradze.

Piotr Sikora (born 1986) – he graduated from Art History Institute of Jagiellonian University in Cracow. He studied also at Università degli Studi di Pavia in Italy. He is an independent art critic. He was a curator of Section ShowOFF PhotoMonth in Cracow, he was a programming curator at Małopolski Ogród Sztuki in Cracow. At present, he is an art residencies programming curator at MeetFactory in Prague. He teaches at Anglo-American University in Prague. He is a member of Polish Section of AICA. He is a true fan of bike polo. He lives and works in Prague.