

**WSZYSTKO,  
CO TRZEBA WIEDZIEĆ!**

- o co chodzi w nowoczesnych trendach sztuki?
- czy sztuka postmodernistyczna jest nowoczesna?
- jaką rolę odgrywa handel dziełami sztuki?

David Cottington

# SZTUKA NOWOCZESNA

*Tłumaczenie* **Jarosław Pawłowski**

Original English  
language edition by

**OXFORD**  
UNIVERSITY PRESS

**> KRÓTKIE  
WPROWADZENIE**

---

# SZTUKA NOWOCZESNA

---

> KRÓTKIE  
WPROWADZENIE



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO

David Cottington

# SZTUKA NOWOCZESNA

*Tłumaczenie* Jarosław Pawłowski

*Redakcja naukowa* Aneta Pawłowska

Original English  
language edition by

**OXFORD**  
UNIVERSITY PRESS

> KRÓTKIE  
WPROWADZENIE

Łódź 2017

**Tytuł oryginału:** *Modern Art: A Very Short Introduction*

**Rada Naukowa serii *Krótkie Wprowadzenie***

*Jerzy Gajdka, Ewa Gajewska, Krystyna Kujawińska Courtney  
Aneta Pawłowska, Piotr Stalmaszczyk*

**Redaktorzy inicjujący serii *Krótkie Wprowadzenie***

*Urszula Dzieciatkowska, Agnieszka Kałowska*

**Tłumaczenie**

*Jarosław Pawłowski*

**Redakcja naukowa**

*Aneta Pawłowska*

**Redakcja i korekta**

*Dorota Stępień*

**Skład i łamanie**

*AGENT PR*

**Projekt typograficzny serii**

*Tomasz Przybył*

**Projekt okładki**

*Katarzyna Turkowska*

*Modern Art: A Very Short Introduction* was originally published in English in 2005

This translation is published by arrangement with Oxford University Press

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego is responsible for this translation  
from the original work and Oxford University Press shall have no liability for any  
errors, omissions or inaccuracies or ambiguities in such translation or for any  
losses caused by reliance thereon

© Copyright by David Cottington 2005

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2017

© Copyright for Polish translation by Jarosław Pawłowski, Łódź 2017

Publikacja sfinansowana ze środków Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.07581.16.0.M

Ark. wyd. 8,1; ark. druk. 12,25

Paperback ISBN Oxford University Press: 978-0-19-280364-6

ISBN 978-83-8088-669-8

e-ISBN 978-83-8088-670-4

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

[www.wydawnictwo.uni.lodz.pl](http://www.wydawnictwo.uni.lodz.pl)

e-mail: [ksiegarnia@uni.lodz.pl](mailto:ksiegarnia@uni.lodz.pl)

tel. (42) 665 58 63

# Spis treści

|                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------|-----|
| Spis ilustracji                                             | 7   |
| Wprowadzenie: sztuka nowoczesna – pomnik czy kpina?         | 11  |
| 1. W poszukiwaniu awangardy                                 | 29  |
| 2. Nowoczesne media, nowoczesne przesłania                  | 59  |
| 3. Od Picassa do idoli pop: wybitność artysty               | 91  |
| 4. Alchemiczne praktyki: sztuka nowoczesna i konsumpcjonizm | 121 |
| 5. Przekroczenie progu: co dalej?                           | 153 |
| Dalsze lektury                                              | 173 |
| Posłowie                                                    | 181 |
| Indeks                                                      | 189 |

# Spis ilustracji

1. Damien Hirst, *Fizyczna niemożliwość śmierci w umyśle istoty żyjącej* (1991) 18  
© Damien Hirst, Courtesy of Jay Jopling/White Cube Gallery, London
2. Klatka z filmu *Un Chien andalou* [*Pies andaluzyjski*] (1928), 19  
reż. Luis Buñuel i Salvador Dalí  
Ronald Grant Archive
3. Edouard Manet, *Le Déjeuner sur l'Herbe* [*Śniadanie na trawie*] (1863) 24  
Musée d'Orsay, Paris, [www.bridgeman.co.uk](http://www.bridgeman.co.uk)
4. Marcel Duchamp, *Suszarka do butelek* (1914) 35  
© Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris/DACS, London 2005.  
Private collection, [www.bridgeman.co.uk](http://www.bridgeman.co.uk)
5. Władimir Tatlin, *Pomnik Trzeciej Międzynarodówki* (1920) 36  
© DACS 2005, The Arts Council of Great Britain
6. Wykres przygotowany przez Alfreda H. Barra, Jr. do katalogu 45  
wystawy z 1936 r., *Kubizm i sztuka abstrakcyjna* (*Cubism and Abstract Art*), Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence, za: A. Kotula, P. Krakowski, *Malarstwo, rzeźba, architektura: wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, t. 1, PWN, Warszawa 1972, s. 12
7. Jackson Pollock przy pracy nad kompozycją *Numer 32* (1950) 66  
National Portrait Gallery, Smithsonian Institute, Washington/Scala, Florence. Photo: Hans Namuth
8. Frank Stella (ur. 1936), *Takht-I Sulayman I* z Serii z Kątomierza 72  
(1967). Akryl i akryl fluorescencyjny na płótnie  
ARS, New York/DACS, London 2005. Present whereabouts unknown

9. Gerhard Richter, *Betty* (1988) 76  
 © Gerhard Richter, The Saint Louis Art Museum. Funds given by Mr. and Mrs. R. Crosby Kemper Jr., through the Crosby Kemper Foundation, The Arthur and Helen Baer Charitable Foundation, Mr. and Mrs. Van-Lear Black III, Anabeth Calkins and John Weil, Mr. and Mrs. Gary Wolff, the Honorable and Mrs. Thomas F. Eagleton; Museum Purchase, Dr. and Mrs. Harold J. Joseph, and Mrs. Edward Mallinckrodt, by exchange
10. Pablo Picasso, *Martwa natura* (1914) 77  
 © Succession Picasso/DACS 2005, Tate Gallery, London 2004
11. Pablo Picasso, *Martwa natura z owocem, kieliszkiem do wina i gazetą* (1914) 78  
 © Succession Picasso/DACS 2005, The Kreeger Museum, Washington, DC
12. Robert Rauschenberg, *Monogram* (1959) 81  
 © Robert Rauschenberg/VAGA, New York/DACS, London 2005, Moderna Museet, Stockholm
13. Robert Morris, *Bez tytułu* (1965) 85  
 © ARS, New York/DACS, London 2005, Tate Modern, London 2004
14. Cindy Sherman, *Bez tytułu. Klatka z filmu #15* (1978) 101  
 © Cindy Sherman, Metro Pictures, New York
15. Judy Chicago, *Przyjęcie obiadowe* (1979) 103  
 © ARS, New York/DACS, London 2005, The Brooklyn Museum of Art, New York. Gift of the Elizabeth A. Sackler Foundation. Photo: Donald Woodman
16. Eva Hesse, *Bez tytułu lub Jeszcze nie* (1967) 106  
 © The Estate of Eva Hesse, Hauser & Wirth, Zurich/London. Photo: © Christie's Images
17. David Smith, *Cubi XXVII* (1965) 127  
 © Estate of David Smith/VAGA, New York/DACS, London 2005. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, by exchange, 1967
18. Bill Woodrow, *Drzwi samochodu, fotel i wypadek* (1981) 129  
 © Bill Woodrow, private collection. Photo: Lisson Gallery, London
19. James Rosenquist, *F-111* (1965) (fragment) 136  
 © James Rosenquist/VAGA, New York/DACS, London 2005, Leo Castelli Gallery, New York
20. Leon Golub, *Najemnicy II* (1979) 148  
 © VAGA, New York/DACS, London 2005, Montreal Museum of Fine Arts

|                                                                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 21. Tomoko Takahashi, <i>Beaconsfield</i> (1997)                                                                                        | 158 |
| © Tomoko Takahashi. Various locations. Photo: Christie's Images                                                                         |     |
| 22. Sekine Nobuo, <i>Faza: matka Ziemia</i> (1968)                                                                                      | 165 |
| © Sekine Nobuo, Kettle's Yard, Cambridge                                                                                                |     |
| I. Rachel Whiteread, <i>Pomnik</i> (2001)                                                                                               | 10  |
| © Rachel Whiteread, Anthony d'Offay Gallery, London. Photo courtesy of Gagosian Gallery, London                                         |     |
| II. Georges Seurat, <i>Niedzielne popołudnie na wyspie Grande Jatte</i> (1884–1886)                                                     | 28  |
| Art Institute of Chicago, <a href="http://www.bridgeman.co.uk">www.bridgeman.co.uk</a>                                                  |     |
| III. Henri Matisse, <i>Harmonia w czerwieni</i> (1908)                                                                                  | 58  |
| © Succession H. Matisse/DACS 2005, The State Hermitage Museum, St. Petersburg                                                           |     |
| IV. Tracey Emin, <i>Autoportret</i> (2001). Drewno odpadowe i wróbel, 366 × 356 cm                                                      | 90  |
| © Tracy Emin, Courtesy of Jay Jopling/White Cube Gallery, London                                                                        |     |
| V. Edward Kienholz, <i>Przenośny pomnik wojenny</i> (1968)                                                                              | 120 |
| © Edward Kienholz, Museum Ludwig, Cologne. Photo: Rheinisches Bildarchiv                                                                |     |
| VI. Chéri Samba, <i>Quel avenir pour notre art? [Jaka jest przyszłość dla naszej sztuki?]</i> (1997). Farby akrylowe, brokat na płótnie | 150 |
| © Chéri Samba Courtesy of CAAC/Pigozzi Collection, Geneva. Photo: Claude Postel/Chéri Samba                                             |     |

Wydawca i autor przepraszają za ewentualne pominięcia lub błędy i proszą o kontakt osoby, które nie zostały wymienione.



I. Rachel Whiteread, *Pomnik* (2001)

# Wprowadzenie: sztuka nowoczesna – pomnik czy kpina?

Kiedy 4 czerwca 2001 roku rzeźba zatytułowana bardzo zwyczajnie – *Pomnik* (ilustracja I), autorstwa rzeźbiarki Rachel Whiteread, została po raz pierwszy zainstalowana na pustym czwartym cokole na Placu Trafalgarskim w Londynie, reakcja opinii publicznej zaprezentowana następnego dnia w uznanych brytyjskich czasopismach była całkowicie do przewidzenia. Podobnie jak dwóch wcześniejszych tymczasowych beneficjentów tego miejsca (którymi były dzieła autorstwa współczesnych artystów Marka Wallingera i Billa Woodrowa), *Pomnik* – przezroczysty, wykonany z żywicy, dokładny odlew cokołu, odwrócony i umieszczony na jego szczycie – natychmiast wystawiono na pośmiewisko i pod pręgierz opinii publicznej. Przez gazetę „Daily Mail” został potępiony i skazany za to, że jest „banalny i prozaiczny”, „płytki i wymyślny” oraz „bezsensowny i bez znaczenia”. Ponadto według czasopisma „Times” widzowie porównywali go pogardliwie do akwarium i kabiny toaletowej. Niektóre gazety cytowały nawet pochlebne – ale jednocześnie bardzo mgliste i defensywne – komentarze członków różnych instytucji kultury. Sekretarz ds. kultury w tamtym czasie, Chris Smith, dyrektor Galerii Sztuki Nowoczesnej Tate Modern, Lars Nittve oraz dyrektor programowy Galerii Tate, Sandy Nairne, wychwalali *Pomnik*, używając takich wymyślnych określeń, jak: „piękny”, „inteligentny” oraz „olśniewający” i „zachwycający” w swojej prostocie i konceptualnej czystości. Nie próbowali jednak w żadnym stopniu odpowiedzieć na stawiane mu zarzuty. Nie wskazywali

również na znaczenie pomników i ich cele, do których dzieło Whitehead prowokacyjnie nawiązywało poprzez powtórzenie i odwrócenie motywu cokołu.

Tego typu dysharmonia pomiędzy publicznymi kpinami z dzieł sztuki przy zachowaniu jednoczesnej obronnej postawy kulturalnego establishmentu była charakterystyczna dla sztuki nowoczesnej i jej odbioru przez masową, słabo zorientowaną publiczność, odkąd można tylko sięgnąć pamięcią. Niedawne przykłady, takie jak dzieło Tracey Emin zatytułowane *Moje łóżko* czy torby na śmieci zaproponowane przez Gavina Turka, stanowią zaledwie powtórkę „skandali” poprzednich generacji. Zamieszanie związane z zakupem w 1976 roku przez Galerię Tate dzieła Carla Andre, składającego się wyłącznie ze stosu ogniotrwałej cegły, zatytułowanego *Równoważnik VIII* (1966) lub, żeby cofnąć się jeszcze dalej, zgłoszenie na wystawę rzeźby w Nowym Jorku w 1918 roku dzieła Marcela Duchampa, czyli pisuaru, to chyba najgłośniejsze, owiane złą sławą wydarzenia. Jednak oszałamiający wzrost liczby osób zwiedzających wystawy i muzea ze sztuką współczesną, świadczy o tym, że jej popularność nigdy dotąd nie była większa. W okresie między 1996 a 2000 rokiem liczba gości zwiedzających doroczną wystawę Turner Prize w Galerii Tate zwiększyła się ponad dwukrotnie, a niedawna wystawa prac Matisa i Picassa pobiła rekord frekwencji Galerii Tate. Ponadto otwarcie Galerii Tate Modern (ze sztuką nowoczesną) w maju 2000 roku było wielkim wydarzeniem na rynku sztuki w roku milenijnym. Nowe muzea i galerie sztuki są otwierane wszędzie i są entuzjastycznie witane przez imponującą liczbę zwiedzających.

Dlaczego z jednej strony dochodzi do konsternacji przechodzącej w pogardę wobec wszelkich najnowszych przykładów „sztuki nowoczesnej”, a z drugiej – widać rosnące zainteresowanie i chęć przeżywania tej sztuki? Skąd bierze się ta sprzeczność? Są to główne kwestie, które próbuję omówić w tej książce, a ich głównym celem jest pobudzenie do refleksji nad samą koncepcją sztuki nowoczesnej – po co powstała, co oznacza i co czyni ją nowoczesną. Odpowiedzi na te pytania wiodą nas ku następnym

pytaniom. Nie wszystko bowiem, co zostało wytworzone w ciągu ostatnich 100 lat, uważa się za sztukę nowoczesną. Musimy przeanalizować skomplikowane zagadnienie, w jaki sposób sztuka – traktowana jako nowoczesna i do końca XX wieku definiowana jako „modernistyczna” – odnosi się do dynamicznych, kulturowych, społecznych, ekonomicznych i politycznych zmian w świecie zachodnim, które były postrzegane jako „nowoczesność” przez ostatnie 150 lat. Co pozwalało zakwalifikować dane dzieło sztuki jako modernistyczne lub uniemożliwiało zakwalifikowanie go do tej kategorii? Kto i na jakiej podstawie dokonuje tej selekcji? Czy nadal tak jest (jaka jest współzależność między nowoczesną a współczesną sztuką)? Czyją nowoczesność reprezentuje lub na czyją nowoczesność ta sztuka odpowiada? Wreszcie modne pojęcie „postmodernizm”. Cóż ono oznacza w odniesieniu do sztuki? Czy sztuka „postmodernistyczna” nie jest już nowoczesna, czy tylko nie jest już modernistyczna – w jednym i drugim przypadku, co to stwierdzenie oznacza zarówno dla sztuki, jak i dla idei „nowoczesności”?

Gdy tylko zaczniemy analizować ten zestaw pytań, jedna sprawa staje się całkiem oczywista: powszechne zdumienie i dezorientacja w odniesieniu do sztuki nowoczesnej były zjawiskiem niezmiennym od ponad 150 lat – od momentu, kiedy artyści awangardowi zaczęli kwestionować tradycyjną sztukę w radykalny i powodujący zażenowanie sposób. Dlatego oba te zwroty można stosować wymiennie – sztuka nowoczesna jest z definicji awangardowa, biorąc pod uwagę jej cechy, aspiracje i skojarzenia, podczas gdy to, co wytwarza awangarda jest nieodzownie sztuką nowoczesną. To powiązanie jest kluczowe i rozstrzygające, więc warto przyjąć jako punkt początkowy naszych rozważań kwestię pochodzenia i znaczenia słowa „awangarda”. Pierwszy aspekt pojęcia „awangarda”, na który powinniśmy zwrócić uwagę, to fakt, że termin ten stosujemy zarówno jako rzeczownik „awangarda”, jak i przymiotnik „awangardowy”. Przymiotnik „awangardowy” odnosi się do cech, a rzeczownik „awangarda” – do hipotetycznej wspólnoty wywołujących zażenowanie, estetycznie radykalnych artystów. Rozróżnienie między tymi dwoma terminami pozwoli

nam je lepiej zrozumieć. Historycznie rzecz ujmując (aby wyjaśnić to najprościej), przymiotnik „awangardowy” pojawił się wcześniej niż rzeczownik „awangarda”. Znaczy to, że cechy i aspiracje sztuki, którą nazywamy awangardową, sztuki, która starała się przekazać coś nowego w swoim czasie, żeby potwierdzić możliwości nowych środków wyrazu, zaryzykować postawienie roszczenia estetycznej niezależności lub zakwestionować obowiązujące wartości – pojawiły się w połowie XIX wieku, zanim utworzyła się wystarczająco liczna grupa estetycznie radykalnych artystów, aby móc stworzyć jakąś wspólnotę. Wspólnota awangardowa pojawiła się na progu XX wieku i to jest właśnie ten moment, kiedy słowo „awangarda” po raz pierwszy zostało skojarzone ze sztuką nowoczesną zarówno przez jej krytyków, jak i wyznawców. Wspólnota awangardowa szybko stała się punktem odniesienia dla tego rodzaju sztuki. Co więcej, samo jej istnienie wpływało – w różny sposób, który postaramy się przeanalizować – na formę, jaką przybrała i na znaczenie, jakie zostało jej przypisane.

Powody, dla których pewni artyści zaczęli przejawiać „awangardowe” aspiracje i dążenia w połowie XIX wieku, są skomplikowane. Podsumowując ten wątek, można uznać, że rozwój kapitalizmu w nowoczesnych zachodnich społeczeństwach w ciągu całego XIX wieku i nieustanne przenikanie wartości komercyjnych do wszystkich aspektów praktyk kulturowych społeczeństwa skłoniły niektórych artystów do poszukiwania drogi ucieczki od konwencji, uznawania sztuki za towar oraz samozadowolenia sztuki „establishmentowej”, w którą wpisane były te wartości. Pisarze, tacy jak Baudelaire i Flaubert oraz malarze, tacy jak Manet, nie chcieli być jedynie częścią materialistycznej, walczącej o pozycję społeczną burżuazji. Obrzydzenie i wstręt do owych merkantylnych wartości izolowały ich od istniejących społecznych i artystycznych instytucji, a także wywoływały głębokie poczucie psychicznej alienacji i wyobcowania. Uważa się, że właśnie ta podwójna alienacja stanowiła źródło awangardowości, ale były również inne przyczyny. Nie jest to przypadek ani zbieg okoliczności, że wszyscy trzej wymienieni twórcy byli Francuzami. Mimo że Francja nie była jedynym szybko modernizującym się krajem

na świecie, to Paryż uznawano powszechnie za kulturalną stolicę Europy, która posiada bezkonkurencyjne instytucje kultury, szkoły i uczelnie wyższe o profilu artystycznym oraz umożliwia systematyczne budowanie artystycznej kariery. Aspirujący artyści i pisarze z całego świata tłumnie przybywali do Paryża w nadziei, że uda im się zdobyć pożądane, olśniewające nagrody i trofea. Większość niestety ponosiła klęskę i wówczas zauważała z rozczarowaniem, że droga ku sławie jest zapchana przez tłum innych artystów oraz rozmaite formalne i nieformalne przywileje. Poszukiwali zatem alternatywnych możliwości awansu artystycznego, wystawiali swoje prace wspólnie w nieformalnych ugrupowaniach, pokrywali kraj siecią mnożących się środowisk i koterii artystycznych umiejscowionych w kawiarniach, aby promować, porównywać, kwestionować, a także rywalizować w dziedzinie nowych idei i praktyk artystycznych, o których pisali w coraz liczniejszych efemerycznych, małych czasopismach. Konsekwencje i skutki tych działań zostaną zbadane w rozdziale 1, bowiem ten właśnie tygiel artystyczny doprowadził do powstania sztuki i społeczności awangardowej.

Alienacja odczuwana przez awangardę nie była zjawiskiem jednokierunkowym. Fundamentalną sprawą związaną z dezorientacją szerokiej publiczności w odbiorze sztuki nowoczesnej było jej wyraźne podejrzenie o brak uczciwości oraz przekonanie, że widz jest „oszukiwany”, ponieważ czuje się zbyt głupi czy zagubiony w kontakcie ze sztuką tworzoną przez artystów pożądaną złą sławą, a sprzedawaną przez marszandów zainteresowanych wyłącznie pieniędzmi. Podejrzenia te były tylko wzmacniane rewelacjami dotyczącymi roli podejrzanych marszandów sztuki i/lub kolekcjonerów, takich jak Charles Saatchi, zaangażowanych w jej promocję i prezentowanie. Nie jest również zbiegiem okoliczności, że rynek sztuki nowoczesnej, który pojawił się na początku XX wieku, powstał równocześnie z narodzinami sztuki awangardowej i samej awangardy jako istotny czynnik wsparcia dla nich obu oraz ten właśnie rynek powinien być zarządzany przez kapitalistów inwestujących w ryzykowne aktywa. Siłami napędzającymi jego powstanie nie były tak