

Łukasz Białkowski*

Skazani na autora? Uwagi o kłopotach z interpretacją sztuki współczesnej

Streszczenie

W artykule postawione zostaje pytanie o możliwość interpretowania dzieł sztuki współczesnej w oderwaniu od intencji autora. Krytyka artystyczna i literacka od drugiej połowy XX wieku włożyła szczególnie intensywne wysiłki w to, aby uwolnić interpretację dzieła sztuki od intencji autorskich. Wydaje się jednak, że ze względu na specyficzną strukturę dzieł wytwarzanych w obszarze sztuki współczesnej w wielu przypadkach intencja odautorska stanowi warunek możliwości podjęcia jakiegokolwiek interpretacji. W artykule przedstawiono kilka argumentów na poparcie tej intuicji.

Słowa kluczowe

interpretacja, intencja autora, otwarta struktura dzieła sztuki, kontekst funkcjonowania dzieła sztuki, autonomia dzieła sztuki

Everything goes

Trudno oprzeć się wrażeniu, że sztuka współczesna pojawia się w masowych mediach albo dzięki skandalom, albo ze względu na sytuacje komiczne. W tym ostatnim wypadku mówi się o niej trochę na zasadzie *Schadenfreude*. Podobny ton wybrzmiewał z newsów, które pojawiły się w serwisach informacyjnych w Europie, gdy jesienią 2011 roku przypadkiem – choć z drugiej strony można też powiedzieć, że w dobrej wierze – zniszczono pracę kultowego i zarazem obrazoburczego Martina Kippenbergera. Rzecz wydarzyła się w Museum am Ostwall, które na wystawie stałej prezentowało

* Wydział Sztuki
Uniwersytet Pedagogiczny im KEN w Krakowie
E-mail: lukasz.bialkowski@up.krakow.pl

instalację tego niemieckiego artysty zatytułowaną *Gdy zaczyna kapać z sufitu* z 1987 roku. Składała się ona z kilku przypominających drabiny lub drewniany płot elementów, pod którymi stał gumowy pojemnik na wodę. Kapiąca ze szczytu konstrukcji woda zostawiała w pojemniku osad, który gromadził się z biegiem lat, a powstająca w wyniku tego nawarstwiania forma stanowiła istotny element całości. Warto zaznaczyć, że praca stanowiła najdroższy nabytek muzeum i „perłę w koronie” całej kolekcji. 11 października, podczas rutynowego wycierania kurzu z instalacji, zatrudniona przez zewnętrzną firmę sprzątaczką dostrzegła wspomniany osad i, niewiele myśląc, usunęła go. W muzeum wybuchł skandal, a informacja wyciekła poza instytucję. Nie wiadomo, co bardziej rozbawiło dziennikarzy – to, że za dzieło sztuki uważać można gromadzące się kilkanaście lat warstwy osadu, czy że straty poniesione przez instytucję w wyniku interwencji sprzątaczką oszacowano na 800 tysięcy euro (Bart 2011). Takich zdarzeń można wymienić więcej, a podobny los spotkał również instalacje klasyka neoawangardy Josepha Beuysa.

Zainteresowanie i *Shadenfreude* dziennikarzy stałyby się pewnie dużo większe, gdyby dowiedzieli się, że nie tylko kapiąca woda i wapienny osad mogą być dziełami sztuki. Tego typu „brewerii” wyprawiało się na świecie dużo więcej. A od momentu, gdy kubiści na swoich obrazach zaczęli umieszczać zużyte bilety, pocztówki i podobne obiekty, a potem w 1917 roku Marcel Duchamp za dzieło sztuki uznał pisuar, są one na porządku dziennym. Przykłady można mnożyć, wymieniając choćby Kurta Schwittersa, który we własnym domu stworzył konstrukcję nazwaną *Merzabau*, wypełnioną zakamarkami i „jaskiniami”, gdzie gromadził pamiątki, fotografie, kamienie i gdzie opadający kurz stanowił jeden z kluczowych elementów (Gamard 2000). Idąc dalej, można by też wskazać Yvesa Kleina, który w 1946 roku stwierdził, że jako swoje dzieło sztuki anektuje całe niebo (Klein 1961)¹. W opisywanym procederze wzięli też udział Polacy, a wśród nich Piotr Uklański, który w 2007 roku wystawił autoportret składający się z dziury w ścianie i dorysowanych obok oczu i wąsów (*Untitled (Dirty Sanchez)*)², a także (ponoć również za tysiące dolarów) sprzedał odbicie w kałuży obrazu Matki Boskiej. Na tym nie koniec. Tajemnicą poliszynela jest, że ofiarami pułapki artystycznego rozmachu i Warholowskiej zasady *everything goes*

¹ Decyzję tę podjął jeszcze jako nastolatek, co w dojrzałej twórczości wyraziło się „opatentowaniem” koloru IKB (skrót od International Klein Bleu) oraz „legitymizującą” tę decyzję wystawą *Proposte Monochrome, Epoca Blu* w galerii Apollinaire w Mediolanie w 1957 roku, na której Klein zaprezentował obrazy wyłącznie w tym kolorze.

² Do kupienia za 69 000 dolarów plus podatek (Bazyłko 2007).

stają się – ku własnemu zażenowaniu – również kuratorzy, krytycy i artyści³. Duże rozbawienie na pewno wywołałaby wśród dziennikarzy i szerokiej publiczności informacja, że współcześnie praktycznie wszystko może zostać inkorporowane w obszar dzieła sztuki, skoro „ekspertem” czy bywalcom galerii również zdarza się przyglądać ze znanstwem obiektom, które w przestrzeni wystawienniczej pojawiły się ze względów całkiem niearty-stycznych.

Szukanie trupa

Przywołane powyżej zdarzenie i przykłady dzieł składają się na przejaskrawiony obraz sytuacji, ale doskonale obrazują pewną intuicję. U jej podstaw leży prozaiczna konstatacja, że gdy dziełem sztuki może stać się wszystko, również wszystko może stać się przedmiotem interpretacji. Oznacza to mniej więcej tyle, że wraz ze wzrostem „artystycznego rozmachu” i apetytem, by dziełem sztuki stała się cała rzeczywistość – osad wapienia z kranówki, przedmioty codziennego użytku, niebo, dziura lub prawa optyki razem z odbiciem w wodzie – zaczyna również rozmywać się jego substancjalność. Być może nie jest to wyłącznie cecha sztuki współczesnej, lecz zjawisko to w jej obszarze wybrzmiewa bardzo donośnie. Pewnie dlatego łatwym celem dziennikarzy i żarcików masowej publiczności nie stają się literaturoroznawcy, którzy pomylili by książkę telefoniczną z tomikiem poetyckim lub w przekonaniu, że mają do czynienia ze śmieciem, wyrzuciliby do kosza wartą sporo pieniędzy publikację. Chodzi między innymi o to, by sięgnąć do doskonale ilustrującej problem koncepcji Romana Ingardena, zgodnie z którą w przypadku literatury, nawet źle napisanej, nienaruszona pozostaje „podstawa bytowa”, a razem z nią uchwytne jest „przedmiot intencjonalny” (Ingarden 1988, 39–43). Oczywiście można by wskazać takie zjawiska, jak liberatura, poezja konkretna, slam czy wiele innych, z nakreśleniem tożsamości których Ingarden miałby problem tak samo, jak ze sztuką współczesną. Stanowią one jednak zjawiska marginalne i nie nadają rytmu scenie literackiej. Przytłaczająca większość utworów ma dość wyraźnie zarysowaną tożsamość, gdyż nie anektuje w swój obszar wody i nieba, co oznacza również, że pozostaje czytelna jako przedmiot interpretacji. W omawianym tutaj kontekście nie ma znaczenia, czy w sztuce ta chybotliwa tożsamość dzieła wynika z braku kompetencji lub przyzwyczajień tak zwanych niewyrobionych odbiorców, czy też dyktuje ją specyfika części składowych poszczególnych prac (które mając własną ergonomikę, tylko sobie właściwe

³ I ze względu na zawodową lojalność – którą przecież trudno przecenić – tajemnicą poliszywnela pozostanie.

cechy, wykraczają poza ramy dzieła sztuki i rozrywają jego tożsamość). W obu tych przypadkach obiekt artystyczny jako przedmiot doświadczenia, poznania czy interpretacji pozostaje rozmyty i – co stanowi problem, który chcę tutaj zarysować – domaga się figury artysty jako gwaranta swojej tożsamości.

Owa figura jest o tyle potrzebna, że tradycyjnie w ślad za nią pojawia się intencja autora. Właśnie ona miałaby decydować o tym, które elementy należą do korpusu dzieła sztuki, i w odniesieniu do niej wyróżnia się obiekt artystyczny spośród innych zjawisk. Odautorska intencja definiuje więc dzieło sztuki negatywnie i pozytywnie, mówiąc, co nim nie jest i co nim jest. Nic też dziwnego, że inkorporując w swój obszar całą rzeczywistość, sztuka współczesna, jakieś pięćdziesiąt lat po geście Duchampa, bardzo chętnie przyjęła definicję instytucjonalną dzieła sztuki. Chociaż w jej świetle dziełem sztuki może stać się wszystko, to za każdym razem ktoś za nim stoi. A dokładnie jest to „przedstawiciel świata sztuki”, wystawiający obiekt jako kandydata do oceny. To ostatnie sformułowanie brzmi tyleż ogólnie, co tajemniczo, nakazuje jednak po prostu, aby każde z owych wystawionych do oceny dzieł zostało „podpisane”, związane z czyjąś intencją. W tej perspektywie sztuka współczesna nie mówi sama za siebie, nie jest tekstem, który można analizować niezależnie od autorskich intencji poprzez jego gramatykę, styl, retorykę itd. Zanim nastąpi „śmierć autora” sztuki współczesnej, musi pojawić się intencja wyznaczająca pole, w którym będzie można pochować trupa. Śmierć autora w tym kontekście jest raczej mordem założycielskim – sztuka współczesna posługuje się figurą autora jako źródłem tożsamości dzieła sztuki. To oznacza, że autor i jego intencja pośrednio stanowią również kryterium poprawności interpretacji.

Sama w sobie taka pozycja twórcy nie jest oczywiście niczym nowym. Zna ją bardzo dobrze tradycja hermeneutyczna ze sztandarową dla tego kierunku Diltheyowską ideą kongenialności duchów. Zrozumienie dzieła sztuki, oznaczające zrozumienie intencji jego autora, oraz idąca za nim idea poprawności interpretacji typowe są też dla wielu rozmaitych filozofii sztuki, w tym – niegdyś ogromnie popularnego, lecz bardzo źle starzejącego się – Benedetto Crocego. Mając za doświadczenie poststrukturalistyczną rewolucję, z rozczuleniem i jednocześnie z niedowierzaniem czytamy dzisiaj u włoskiego filozofa, że krytyk powinien badać „ducha artysty” w jego „różnych usiłowaniach i formach” oraz „logice [jego] rozwoju duchowego” (Croce 1962, 71). Z podobną niechęcią, z jaką – gdyby go dzisiaj poznano – spotkałby się Croce, przez część środowiska artystycznego (Piotrowska, Bochenek 2007) oceniany jest Donald Kuspit. Ten konserwatywny krytyk sztuki i kurator (wcześniej promujący konceptualizm) chce powrotu do „starych mi-

strzów” i odczytywania sztuki jako treści uobecniających się w duszach nietuzinkowych twórców (Kuspit 2006, 91–144). Poglądy Crocego wzbudziłyby dzisiaj śmiech w środowisku artystycznym, którego jedna część chce brylować na targach sztuki, a druga próbuje przeformułowywać pozycje artysty, stroniąc od realizowania dających się spieniężyć obiektów. Dla obu tych grup takie pojęcia jak „duch” i związana z nim intencja wyrażają światopogląd nie dość że archaiczny, to z wielu względów skompromitowany. Wydaje się jednak, że rozbawienie przedstawicieli tego środowiska mogłoby co najmniej równać się zdziwieniu, że strukturalne uwarunkowania, w których funkcjonują ich prace bądź działania, skazują dzieło sztuki na takie samo oparcie w intencjach twórcy, jakie opisywał Croce.

Czy na pewno razem?

Być może skutek uświadomienia sobie tego problemu środowisko artystyczne wygenerowało strategie, które czyniąc wszystko sztuką, również wszystkich definiują jako artystów. W tym sensie współczesne działania partycypacyjne w sztuce – będące pokłosiem Beuysowskich pomysłów spod szyldu „każdy jest artystą” i „rzeźby społecznej” – demokratycznie rozpraszają autorstwo. Wszystkim dają możliwość stania się twórcami, jednocześnie wszystkich obarczając odpowiedzialnością za dzieło. Podobnie jak anarchizujące koncepcje Beuysa, strategie partycypacyjne wypływają z ruchów kontrkulturowych lat sześćdziesiątych XX wieku, wraz z typową dla tych ostatnich kontestacją cywilizacji technicznej i sprzeciwem wobec nierówności społecznych. Identyfikując kapitalistyczny tryb produkcji towarowej oraz masowej konsumpcji jako główne źródło problemów nowoczesności – eksploatacji przyrody, rosnącego rozwarstwienia społecznego, bierności, defragmentacji stosunków międzyludzkich, chorób cywilizacyjnych – ideologie kontrkulturowe poszukiwały modeli życia społecznego, które nie orientowałyby się wokół reżimu pracy nastawionej na wytworzenie towaru. Innymi słowy – w dużym uproszczeniu – uznając towar za generującego niesprawiedliwość i zagrożenia mediatora relacji międzyludzkich, konstruowały wizje stosunków społecznych pozbawione takiego pośrednika.

Artystyczne strategie partycypacji, opierając się na tych – pobieżnie tutaj zarysowanych – założeniach, szukają bezpośredniości w relacjach między odbiorcą a twórcą oraz unikają posługiwania się medium, którym jest towar w postaci dzieła sztuki. Postrzegane w tej perspektywie dzieło sztuki charakteryzują dwie właściwości, które decydowałyby o tym, że jego pośredniczenie między artystą i odbiorcą jest co najmniej niepożądane. Pierwsza wiąże się z jego wartością rynkową oraz funkcjonowaniem po prostu w roli luksu-

sowego produktu w obiegu kolekcjonerskim, galeryjnym i muzealnym, czyli generowaniem przez nie kapitału ekonomicznego. Druga dotyczy kategorii gustu i jej uwikłania w hierarchie społeczne oraz idący za nimi kapitał symboliczny. W obu tych przypadkach dzieło sztuki stanowi narzędzie wykluczenia i mnożenia społecznych dystynkcji. Idąc niejako po linii najmniejszego oporu, artyści partycypacyjni odrzucają więc istnienie dzieła sztuki lub powstające w ramach tego typu działań obiekty traktują jako konieczny, choć wcale nie najważniejszy rezultat. Zabieg ten zmierza do tego, by podczas interwencji, spacerów, warsztatów wytwarzać – co jest echem różnego rodzaju komun, squatów itp. – lokalne, tymczasowe wspólnoty, w obszarze których powstaną bezpośrednie relacje międzyludzkie. Gdy więc usunie się towar, zniknąc mają również pieniądze i wykluczenie, a pozostanie tylko wspólnota, jej działanie i skuteczność.

Przedstawiam tu oczywiście wyłącznie uproszczony model. Jego realizacja ma zawsze różną postać i odmienny efekt. Niemniej, zakładając rolę odbiorcy jako uczestnika, model ów przeformułowuje również problem interpretacji dzieła sztuki. Bardziej precyzyjne byłoby sformułowanie, że w swoim zamierzeniu właściwie go znosi. Jeśli interpretacja dzieła sztuki ma sens wówczas, gdy uznaje się analizowany obiekt za rodzaj medium, to pozbycie się tego ostatniego powinno w praktyce pozbawić zabiegi interpretacyjne celowości. Afirmacja niezapośredniczonego doświadczenia decyduje o tym, że właściwym sposobem odniesienia się do tego typu praktyk jest ocena ich skuteczności, a nie oderwane od lokalnego, chwilowego kontekstu, niezapośredniczone, właściwie niewyraźne znaczenie. Innymi słowy, funkcjonując w porządku oddziaływania, a nie wyrażania, tego typu praktyki przesuwająby środek ciężkości z kategorii znaczenia na kategorię wpływu.

Przypominam te rudymen tarne założenia, na których opiera się idea partycypacji w sztuce, po to, aby bardziej klarowne stały się pewne wątpliwości. Pierwsza z nich odnosi się do tego, czy strategia, która nakazuje uznać za dzieło sztuki niezapośredniczone relacje międzyludzkie, może faktycznie mieć potencjał, by znieść zapośredniczenia. Chociaż znikają obiekty i problemy ich oceny – niewdzięcznej ze względu na dość niedemokratycznie rozdawany przez naturę talent i nierównomiernie dystrybuowane przez społeczeństwo zasoby – pojawia się pytanie, czy zapośredniczeniem nie jest pewne złudzenie, w którym funkcjonują twórcy i zaproszeni przez nich uczestnicy wydarzeń. Symulacyjny charakter takiej „wspólnotowości” w sztuce determinowany jest przez wiele czynników. Jako że działania partycypacyjne stanowią narzędzie, po które sięgnęły współczesne instytucje wystawiennicze, zazwyczaj realizowane są one w kontekście instytucjonalnym i z całym jego dobrodziejstwem inwentarza: niesymetrycznymi rela-

cjami pomiędzy pracownikami instytucji a odwiedzającymi oraz ograniczeniami wynikłymi z zadań ochrony dzieł sztuki i – przede wszystkim – pełnienia przez muzeum roli kulturowego filtra, który upublicznia zaledwie skromny, wyselekcjonowany wycinek produkcji artystycznej. Kontekst ten z trudem pozwala sobie wyobrazić instytucję artystyczną jako miejsce spontanicznego tworzenia się relacji międzyludzkich lub pełnienia przez nią funkcji – by ująć to słowami Janusza Byszewskiego, pioniera działań partycypacyjnych w obszarze edukacji artystycznej w Polsce – demokratycznego „forum” (Byszewski 2010).

Jeśli wzorem spontanicznie kreującej się wspólnoty jest – jak chce Hakim Bey (2009, 5–88) – impreza, to jej przeciwieństwo stanowi oficjalne przyjęcie, na którym goście zachowują się zgodnie z etykietą, mówią tylko to, co powinni, i odgrywają przydzielone sobie role, konserwując system społecznych dystynkcji. Istnieje podejrzenie, że takimi właśnie oficjalnymi bankietami są w obszarze sztuki działania partycypacyjne. Muszą one dostosować się do wymogów instytucjonalnego rygoru, a ich uczestnicy często sprowadzeni zostają do roli wykonawców zadań powierzanych przez artystę. Podobne działania różnią się od tradycyjnego zwiedzania galerii tym, że „partycypujący” mają okazję wyrazić swój stosunek do wystawy lub poszczególnych dzieł sztuki zgodnie ze scenariuszem i w ramach przewidzianych przez artystę. Jak się wydaje, miarą autentycznej partycypacji byłaby możliwość podważenia dominującej roli instytucji lub artysty i zgoda tych ostatnich na zamianę ról z publicznością.

Trafną analogią byłyby tutaj działania podejmowane w połowie lat dziewięćdziesiątych przez twórców związanych ze sztuką sieci. Zachłyśnięci hackerskimi ideałami równości i demokratycznego przepływu informacji w cyberprzestrzeni, twórcy tacy jak Vuk Ćosić czy Douglas Davis skupili się w realizacjach netartowych na zjawisku interaktywności. Dzięki niej sztuka w przestrzeni cyfrowej miała stać się narzędziem wytwarzania społeczności sieciowych i kreowania struktur pozwalających na wolne i zindywidualizowane korzystanie z informacji. Zanim problematyzowanie tego multimedialnego odpowiednika partycypacji doprowadziło do wykształcenia się na przykład formuły powieści hipertekstowej, powstało wiele stron internetowych, które, opierając się na hipertekście, pozwalały użytkownikom przemierzać w wybrany przez nich sposób – podobnie jak w Cortazarowskiej *Grze w klasy* – kilka „opowieści” zarysowanych przez twórców stron (Olia Lialina, *My Boyfriend Came Back From the War*, 1996) lub które, bawiąc się językiem html, pozwalały tworzyć konstelacje formularzy, pasków czy ramek wewnątrz okna przeglądarki (Aleksiej Szulgin, *Form Art*, 1996). Mimo że Vuk Ćosić szumnie głosił, iż w dobie interaktywności i równego dostępu

do przestrzeni publicznej sztuka miała zniknąć (Wójtowicz 2008, 22), realizacje artystów sieciowych proponowały wręcz rozczulająco skromne ścieżki narracyjne. W efekcie dawały użytkownikom po prostu jałową możliwość monotonnego klikania w aktywne pola na stronie. Rola odbiorcy została sprowadzona do dokonywania wyboru z bardzo skromnego zestawu opcji, które wcześniej przewidział twórca strony, a interaktywność stała się „projektowaniem doświadczenia” i „konfigurowaniem technologii” (Aarseth 1997). Autor nie zniknął, ale schował się za ekranem, a netartowe strony, przez nikogo nieodwiedzane, spokojnie zalegają na rosyjskich serwerach.

Wątpliwy charakter partycypacji wobec reżyserowania jej przez artystę stanowi jedno z podstawowych zagadnień omawianych przez krytyków i historyków sztuki badających tę tendencję. Croceański duch artysty – autora, organizatora, pomysłodawcy – niezależnie od szczerych intencji, zgodnie z którymi publiczność ma „swobodnie doświadczać”, „współtworzyć”, „wyrażać się”, pojawia się jednak zawsze w tle jako ostateczny punkt odniesienia. Po pierwsze, artysta przyjmuje rolę „projektanta doświadczenia”, który stymulując interpretację odbiorców, zamyka ją w przewidywanych rygorach projektu ramach. Mimo że w ewokowanej przez charakter tych działań perspektywie interpretację można by ujmować w kategoriach szeroko rozumianego „wpływu”, co oznacza, że mogłaby przyjąć postać dowolnej reakcji odbiorcy, na przykład zawłaszczenia, zniszczenia, przybiera ona zadziwiająco często formę doświadczenia sterylnego i bezpiecznego, spolegliwie podążając za kursem nadanym przez organizatora. Po drugie, tego typu działania charakteryzują się równie giętką i elastyczną „ontologią”, jak realizacje wspomniane na początku tego artykułu. Wobec tego, że to *de facto* zachowania i relacje ludzkie stają się dziełem sztuki lub jako takie się je traktuje, trudno wyznaczyć zakres elementów składających się na dzieło sztuki. Co więcej, ponieważ są z założenia chwilowe i efemeryczne, zamiast fizycznie istniejącej formy często pozostawiają po sobie ślad jedynie w postaci fotografii, zaproszeń i tekstów wyjaśniających intencje twórcy czy odautorских komentarzy. Ze względu na te okoliczności twórca staje się ponownie punktem odniesienia – to jego intencje zakreślają kształt realizacji, a zarazem ukierunkowują wymowę dzieła.

Skazani na szczerą intencję?

Opisane wyżej działania to tylko fragment współczesnej produkcji artystycznej. W obiegu galeryjno-muzealnym zdecydowaną większość stanowią jednak obiekty o wyraźnie zarysowanej czy też „zamkniętej” strukturze – klarownej „ontologii”. Odniesienie się do nich – jakkolwiek go nie nazwać:

analizą, interpretacją czy doświadczeniem – w oparciu o kulturowo przyjęte granice ich tożsamości, takie jak blejtram, rama, bryła, kartka papieru, nie nastęrcza kłopotów już na wstępie. Podobnie jak zamknięta w okładkę, między pierwszą i ostatnią stroną, książka nie prowokuje pytania o to, gdzie dzieło się fizycznie kończy, a gdzie zaczyna. Wobec tak kulturowo wypreparowanego „produktu” możemy konkluzywnie zadawać pytania o jego granice i początek na poziomie symbolicznym: podejmowanych wątków, aluzji, gier z tradycją, stylistyki i innych zagadnień. Figura autora, a tym bardziej jego intencje, niczym nas nie krępuje: ani swoimi sugestiami, ani tym, co zostało przez twórcę zignorowane.

W wypadku sztuki, której struktura i forma są giętkie i płynne, tam, gdzie trudno wskazać właściwy obiekt, zaczynamy szukać punktu zaczepienia poza samym dziełem sztuki. I jeśli wyrażone wcześniej intuicje są słuszne, to wydaje się, że kategoria autora cały czas majaczy w tle wielu realizacji sztuki współczesnej. Problem rodzi się jednak wtedy, gdy należy uzasadnić wartość – symboliczną i materialną – sztuki i jej sens. Pojawia się wówczas pytanie, jak wobec tak chybotliwej formy możemy interpretować same dzieła, nie odnosząc się do autora i jego figury. Może się to okazać najbardziej kłopotliwe wtedy, gdy sami autorzy każą nam interpretować ich prace na własną rękę albo gdy mówią, że nie chodzi o znaczenie, lecz o skuteczność. Dobrze. Ale dlaczego niekonsekwentnie skazują nas wówczas na poszukiwanie ich intencji? Skąd mamy wiedzieć, CO innego mielibyśmy wówczas interpretować i skuteczność CZEGO oceniać?

Condemned to the Author?

Remarks on Problem with Interpreting Contemporary Art

Abstract

The article questions a possibility of interpreting contemporary art while an author's intention considered to be obsolete. Especially in the second half of the 20th century art and literature criticism made a huge effort to free the process of interpreting of a work of art from an author's intention. It seems though that a special structure of some works of contemporary art decides that in many cases the author's intention is a condition of possibility of any interpretation whatsoever. The article introduces a few arguments to support this intuition.

Keywords

interpretation, author's intention, open structure of a work of art, context of functioning of a work of art, autonomy of work of art

Bibliografia

1. Aarseth Espen J. (1997), *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore–London: The Johns Hopkins University Press.
2. bart (2011), *Sprzątaczką zniszczyła dzieło sztuki warte 800 tys. Euro*, „Gazeta Wyborcza”, 4.11.2011.
3. Bazyłko Piotr (2007), *Dziura za 69 tysięcy dolarów (plus TAX), czyli najdroższa polska praca na Armory Show – relacja wojtkanyc z Nowego Jorku*, [online] <http://artbazaar.blogspot.com/2007/02/dziura-za-69-tysicy-dolarw-plus-vat.html> [dostęp: 13.01.2017].
4. Bey Hakim (2009), *Tymczasowa strefa autonomiczna*, Kraków: Halart.
5. Byszewski Jerzy (2010), *Muzeum jako „rzeźba społeczna”*, [w:] *Widzenie dzieła sztuki. Percepcja i interpretacja*, red. J. Matyja, Częstochowa: Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie.
6. Croce Benedetto (1962), *Zarys estetyki*, tłum. S. Gniadek, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
7. Gamard Elizabeth Burns (2000), *Kurts Schwitters’s Merzbau. The Cathedral of Erotic Misery*, New York: Princetown Architectural Press.
8. Ingarden Roman (1988), *O dziele literackim*, tłum. M. Turowicz, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
9. Klein Yves (1961), *Manifeste de l’Hôtel Chelsea*, New York, [online] <http://www.yvesklein.com/fr/ecrits/view/92/manifeste-de-l-hotel-chelsea/?of=16> [dostęp: 15.10.2018].
10. Kuspit Donald (2006), *Schyłek kultu nieświadomionego. Jazda bez paliwa*, [w:] idem, *Koniec sztuki*, tłum. J. Borowski, Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku.
11. *Milion dolarów za interakcję* (2010), rozmowa Łukasza Medekszy z Pawłem Jarodzkim, [online] <http://happyfab.pl/index.php?docid=586> [dostęp: 13.01.2017].
12. Piotrowska Roma, Bochenek Maks (2007), *Zgalwanizowani mistrzowie w Oliwie*, [online] <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/676> [dostęp: 12.01.2017].
13. Wójtowicz Ewa (2008), *Net art*, Kraków: Rabid.