

DOROTA KAMISIŃSKA

## DWA BAŁWANY ROZMAWIAJĄ O... SZTUCE

Tekst jest próbą zwrócenia uwagi na temat sztucznie wykreowanej i nadmiernie nagłośnionej „sytuacji kryzysowej” w sztuce współczesnej oraz związanej z tym, sygnalizowanej przez krytyków sztuki i samych artystów, potrzeby redefinicji statusu artysty, cech i miejsca dzieła sztuki, a także udziału odbiorcy w procesie twórczym. Pretekstem do rozważań stał się obraz Norberta Schwontkowskiego *Dwaj artyści rozmawiają o...*, zaś ich mottem opinia Artura C. Danto, że „sztuka zawsze będzie miała coś do wykonania, jeżeli artyści są z tego zadowoleni”. Wymaginowana konfrontacja artystycznych stanowisk dwóch dyskutujących bałwanów nie prowadzi do jednoznacznych wniosków, co, być może, kolejny raz utwierdza nas w przekonaniu, że sztukę, zwłaszcza tę, która ma „coś do wykonania” lepiej tworzyć, niż o niej rozprawiać.

---

„Zawsze sztuka będzie miała coś do wykonania, jeżeli artyści są z tego zadowoleni”<sup>1</sup> – słowa Arthura C. Danto w eseju o końcu sztuki i obraz Norberta Schwontkowskiego *Zwei Künstler unterhalten sich über...*<sup>2</sup> stały się impulsem do interpretacji tego ostatniego dzieła z perspektywy widza niebędącego artystą, w kontekście dyskutowanej obecnie kondycji sztuki współczesnej<sup>3</sup> oraz pierw-

---

<sup>1</sup> A. C. Danto *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki* L. Sosnowski (tł.) Kraków 2006 s. 215.

<sup>2</sup> *Dwóch artystów rozmawia o...*

<sup>3</sup> W ostatnich latach odbyły się w Krakowie dwie, zorganizowane przez Instytut Filozofii UJ, konferencje, szeroko analizujące i komentujące zarówno kondycję sztuki współczesnej, jak i różne zjawiska związane ze sztuką: *Sens, znaczenie i wartość sztuki*, ogólnopolska konferencja naukowa, Kraków, Uniwersytet Jagielloński, 6–7 września 2010; *Kryzys czy przemiana? Postacie „końca sztuki” we współczesnej myśli filozoficznej*, ogólnopolska konferencja naukowa, Uniwersytet Jagielloński, Kraków, 18 listopada 2011.

szej w Polsce indywidualnej wystawy dzieł Schwontkowskiego w Gdańskiej Galerii Miejskiej na przełomie 2011/2012<sup>4</sup>. Mający polskie korzenie artysta zaczął tworzyć swe dzieła malarskie po czterdziestym roku życia. Wcześniej zajmował się fotografią oraz filmem krótkometrażowym i animowanym. Jest profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Hamburgu<sup>5</sup>.



Norbert Schwontkowski *Zwei Künstler unterhalten sich über...*

Źródło: „Arteon. Magazyn o sztuce“ 2012 nr 1 s. 43.

W centrum obrazu stoją dwa zwrócone do siebie twarzami śniegowe bałwany. Jeden Biały, tyłem do widza, lecz z widocznym profilem, drugi, patrzący na widza – Czarny. Klasyczne sylwetki bałwanów składają się z trzech kul, przy czym najmniejsza jest głową. Na twarzy Białego widnieją czarne oczy i usta

<sup>4</sup> N. Schwontkowski *I know all secrets of the World* <http://kultura.trojmiasto.pl/I-know-all-secrets-of-the-world-Norbert-Schwontkowski-imp249953.html>, [data dostępu: 01.2012].

<sup>5</sup> Strona internetowa artysty: <http://schwontkowski.de/> [data dostępu: 01.2012].

oraz pomarańczowy, marchewkopodobny nos. Bałwan Czarny posiada białe oczy, usta i – zaznaczony jedynie białą, pionową kreską – nos. W lewej ręce trzyma miotłę na długim kiju, z witkami skierowanymi ku górze. Opodal, nieco z tyłu, stoi małe wiaderko. Obraz utrzymany jest w tonacji szaroburej oraz czarno-białej. Kontrast kolorów podkreślony został wyraźnie odciętymi plamami bieli i czerni, choć bałwany scalają się optycznie w jedną, dwubarwną bryłę śniegu, stapiającą się u podstawy – także dosłownie – w szarą kałużę. Puste tło obrazu nie pozwala wyróżnić granicy pomiędzy powietrzem a ziemią. Obecność przestrzeni czy też głębi sygnalizuje zaznaczona wokół postaci czarnego bałwana aura, a jedynym znakiem, że bałwany stoją na jakimś podłożu jest, obok plam topiącego się śniegu, cień za wiaderkiem. Obraz namalowano farbami olejnymi na płótnie, harmonia kolorów oraz gładka powierzchnia została uzyskana przy zastosowaniu techniki mieszania pigmentów z olejem lnianym bezpośrednio na podłożu, co pozwoliło także osiągnąć efekt wyciszonej, zamglonej, wieloodcieniowej szarości. Wyłaniają się z niej śniegowe sylwetki, rozświetlone w przypadku bałwana w kolorze białym. Całość utrzymana jest w poetyckim klimacie, zgodnie ze słowami twórcy, podkreślającego w swym malarstwie rolę sennej wyobraźni, skąd przywołuje on rzeczy i postaci, które przychodząc, stają się czymś jeszcze, świeżym i ożywczym<sup>6</sup>.

Wydaje się, że bałwany, zgodnie z tytułem obrazu – rozmawiają ze sobą. Wyciągnięta w stronę towarzysza ręka Białego, będąca tu jedynym wyznacznikiem ruchu, może oznaczać zarówno gestykulację podczas rozmowy, jak i zamiar odebrania bądź wręczenia Czarnemu miotły. Można także przyjąć, że skoro w ogólnym zarysie śniegowa figura przypomina człowieka, to podobnie jak człowiek – bałwan posiada swój cień/Cień, zatem Czarny może być zarówno cieniem fizycznym (ale czy cień fizyczny sprzeniewierza się swemu panu i dzierży w dłoni miotłę, podczas gdy tamten jej nie posiada?), jak i osobowym – nieświadomym – Białego, który usiłuje się z nim zmierzyć albo pozbyć się go, na co wskazuje konfrontacyjna postawa wobec nieruchomego Czarnego.

O ile bałwan w kolorze białym nie dziwi, o tyle ten w kolorze czarnym każe zastanowić się nad koncepcją artysty. Co prawda przy chociażby odrobinie sady można ulepić bałwana z „czarnego” śniegu, jednakże nie funkcjonuje on w potocznym rozumieniu jako efekt zimowej zabawy dzieci. Mimo to właśnie jego obecność wydaje się kluczowa dla historii snującej się na płótnie, może też inspirować do rozmaitych interpretacji obrazu. Opozycja barw, postaw i znaczeń w przypadku obu śniegowych postaci odnosi widza do dobrze znanych mu

---

<sup>6</sup> Por. Phong Bui *Norbert Schwontkowski with Phong Bui*. “The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture” 09.01.2010. <http://brooklynrail.org/2009/12/art/norbert-schwontkowski-with-phong-bui>, [data dostępu: 01.2012].

z życia sytuacji i zachowań ludzkich. Typowy kontrast bieli i czerni wywołuje skojarzenia (nawet takie, że bałwany nie są tej samej płci: Biały to mężczyzna, a Czarny – kobieta) i sprowadza inne kontrasty: czysty-brudny, dobry – zły, radosny – smutny, światło – cień, dzień – noc<sup>7</sup>. Opozycje te można także odnaleźć we wzajemnej relacji bałwanów na obrazie. Nie mniej ważna w konstrukcji opowieści jest barwa tła, tym bardziej, że bałwany są jedynymi kolorowymi postaciami na płótnie. Zapewne był to celowy zabieg artysty, aby skupić uwagę widza w centrum wydarzeń, zwłaszcza że biel śniegu wyraźnie przyciąga wzrok. Nie mamy żadnej pewności, że w tle nikt więcej się nie ukrywa<sup>8</sup> – szarobura mgła, otaczając rozmawiających, izoluje ich w pewnym sensie od świata, podobnie jak odizolowani są ludzie zajęci polemiką i niezwracający uwagi na otoczenie. Zresztą, otaczająca rzeczywistość wydaje się nie mieć wpływu także na artystów – być może właśnie tajemnica owego tła stała się impulsem do rozwiniętego przez Schwontkowskiego wątku zaczerpniętego z własnego wnętrza, ze snów czy marzeń. Idąc dalej w tym kierunku, dostrzeżemy wokół Czarnego mglisty zarys ciemnej, eterycznej aury o nieregularnych kształtach. Próżno jednak szukać cieni obu postaci na podłożu, choć taki cień widać wyraźnie za wiaderkiem. Obecność aury tego rodzaju świadczyć może o witalności Czarnego, jego aktywności umysłowej i duchowej, zaś brak fizycznego cienia przemawia za nierealnością obu bałwanów. Są one, być może, wytworami sennej wyobraźni artysty, który sprowadził je w świat realny i umieścił w zredukowanej scenarii malarskiej pracowni, potwierdzając tym samym obiegową opinię, że „artyści nie są z tego świata”.

Spoglądając na twarze bałwanów, widz jest w stanie rozpoznać ich mimikę. Choć twarz Białego widoczna jest tylko z profilu, można dostrzec żywe spojrzenie kierowane na nieruchomą twarz Czarnego, który wzrokiem sięga gdzieś daleko przed siebie, bez zainteresowania mijając rozmówcę. Jeśli jest adwersarzem słów towarzysza – niewzruszoną obojętnością daje mu do zrozumienia, że nie zgadza się z jego zdaniem. Mimo że tytuł obrazu nie sugeruje tematu rozmowy, pozostawiając domysły i interpretację widzowi – krytycy podpowiadają, że bałwany-artyści rozmawiają o nieśmiertelności, co w kontekście nietrwałości

---

<sup>7</sup> Por. J. Gage *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji* J. Holzman (tł.) Kraków 2008 s. 203. Ten sam autor pisze o biegunowości kolorów, ich symbolice oraz roli w malarstwie w drugiej książce: *Kolor i znaczenie. Sztuka, nauka i symbolika* Kraków 2010.

<sup>8</sup> W innym obrazie Norberta Schwontkowskiego – *Sammler (Kolekcjoner)* – z mglistego tła wylania się przeźroczysta sylwetka ducha-aniola, który jak cień podąża za kolekcjonerem wiozącym na wózku eksponaty do swojej kolekcji. Nierzeczywista postać jest jakby odbiciem tej prawdziwej, co udało się osiągnąć za sprawą gry światła uzyskanej z mistrzowsko zestawionych odcieni beżu i szarości z refleksami bieli.

bałwaniego żywota może mieć wpływ na odbiór dzieła, sytuując je w kategorii żartu, choć niepozbawionego głębszej refleksji<sup>9</sup>. Poprzez malarstwo Schwontkowski ironicznie komentuje kondycję współczesnego człowieka, także artysty, a zatem rozmowa dwóch bałwanów (lub jednego z samym sobą) mieści się w przyjętej przez niego konwencji.

A jeśli Biały i Czarny rozmawiają o sztuce? O jej zmierzchu, kryzysie, przeobrażeniach czy rozkwicie, w momencie, w którym żyją, tworzą i... roztopiając się – odchodzą? Myśl ta wydaje się jak najbardziej związana z motywem nieśmiertelności, zarówno wobec istniejącej w kolejnych pokoleniach pamięci o artyście, jak i w odniesieniu do stale obecnej, nieprzemijającej sztuki. Jednak, przy założeniu ciągłości sztuki, warto być może porozmawiać także o jej końcu, zwłaszcza że współcześnie jakby brak jej sił witalnych. Chyba nigdy nie było możliwe, a tym bardziej nie wydaje się możliwe obecnie wyobrazenie sobie przyszłości sztuki oraz wyglądu jej dzieł, jeśli na dodatek w opinii części filozofów świat „sztuki stracił historyczne ukierunkowanie, a mechanizmy artystycznej produkcji mogą jedynie wytwarzać oraz przetwarzać kombinacje znanych form”<sup>10</sup>. W tym miejscu należałoby wytłumaczyć Schwontkowskiego. Nazywając bałwany artystami usytuował tych drugich w szeregu osobliwych postaci, funkcjonujących w świadomości społecznej jako „głupki i tumany”, a w najlepszym razie jako „ciężkie i nieruchawe słupy”<sup>11</sup>. Wydaje się, że zabieg ten, oczywiście zamierzony, miał na celu sprowokowanie widza do reakcji, a jeśli widz jest artystą – także do namysłu nad kondycją uprawianego przez siebie zawodu oraz refleksji wobec faktu, że w pogoni za komercyjnym sukcesem najwyraźniej zagubił wartości od wieków sztuce przynależne, pozbawił ją też nadających sens kontekstów, punktów odniesienia i kryteriów sprawdzających. Nie odwołuje się już w procesie tworzenia do sił wyższych, nie dba o warsztat, jest sam ze swoimi problemami emocjonalnymi<sup>12</sup>. Jeśli na dodatek nie wypra-

---

<sup>9</sup> Por. I. Bigos, J. Adrian *W sypialni z artystą myślącym. Z Iwoną Bigos rozmawia Joanna Adrian* [rozmowa z kuratorką wystawy obrazów Norberta Schwontkowskiego w Gdańskiej Galerii Miejskiej] <http://trojmiasto.miastokultury.pl/22,1109,280,,trojmiasto-wywiady-w-sypialni-z-artysta-myslacy.html> [data dostępu: 01.2012].

<sup>10</sup> A. C. Danto wyd. cyt. s. 197. Danto w swej teorii rozwija myśl Hegla, który stwierdził, że „sztuka jest zakończona jako faza historii, choć jednocześnie nie przesądzał, że dzieła sztuki przestaną powstawać” – tamże, s. 196.

<sup>11</sup> *Bałwan* [w:] *Słownik etymologiczny* <http://etymologia.org/wiki/S%C5%82ownik+etymologiczny/ba%C5%82wan> [data dostępu: 01.2012].

<sup>12</sup> Por. A. M. Lubowski, G. Sztabiński, J. S. Wojciechowski *Azymut na sukces? rozmowę przeprowadziła Krystyna Matuszewska „Forum Akademickie”* 2011 nr 11 s. 62–64. Rozmowa dotyczyła konieczności dokonania takich zmian w programie kształcenia studentów w akademiach sztuk pięknych, aby odpowiadały one potrzebom przyszłych artystów,

cował własnego języka, jego działa pozostają jedynie nieodebranymi przez widza komunikatami<sup>13</sup>.

Obrazy Schwontkowskiego sprawiają wrażenie stopklatki – wybranego momentu konkretnej historii, uchwyconego i utrwalonego w sytuacji najbardziej pojemnej znaczeniowo przy stosunkowo minimalnych środkach wyrazu – koncentruje on uwagę widza na punkcie wypreparowanym z otaczającej go rzeczywistości, na tym, co dzieje się „teraz” pomiędzy postaciami w centrum obrazu. Tajemnicą pozostanie, skąd wzięły się dwa bałwany (bądź jeden bałwan ze swoim cieniem), kto je ulepił, czy „przyszły” z jednej czy przeciwnych stron, co się wydarzyło na krótko przed zastopowaniem kadru – być może wyjaśniłoby się na przykład, dlaczego wiaderko stoi w pewnym oddaleniu i czy spadło ono z bałwaniej głowy, a może nigdy na niej nie było. Ciekawe, czy Czarny miał w ręce miotłę, czy nią zamiatał i co znajduje się w wiaderku. A także: co zrobią bałwany, kiedy się rozstaną, gdzie „pójdą”, o ile w ogóle to nastąpi, bo bardzo prawdopodobne jest, że rzeczywiście roztopią się, skoro proces ten już się rozpoczął. Jednak najważniejsze pytanie można by zadać twórcy obrazu: ile właściwie bałwanów namalował i dlaczego z całej historii wybrał właśnie ten moment, skoro tak dużo w nim niewiadomych. Pewną pomocą w interpretacji może być kolorystyczna tonacja całości, gdyż przedstawienie sprawia wrażenie, jakby uchwycone zostało na granicy snu i jawy, kiedy wrażenia docierające z podświadomości bywają nieostre, zaś ich barwy rozmyte i czasem nieokreślone jak w onirycznych wizjach. Cisza zalegająca na płótnie, z jednej strony przeczy tytułowej „rozmowie”, z drugiej jest efektem tłumiącej głos śnieżnej, zimowej scenerii, której wprawdzie nie widzimy, ale która została zasugerowana obecnością śniegowych postaci.

Jaki przebieg ma rozmowa? Czego dotyczy? Czy jeden bałwan będzie mówić o kryzysie, a drugi o rozkwicie sztuki? A może bałwan dyskutuje sam ze sobą – czy wówczas obie części jego osobowości zgodnie stwierdzą na przykład, że ta pozorna słabość sztuki jest potrzebna, aby dostarczać odbiorcy coraz więcej wrażeń? W końcu nic tak nie zapewnia szybkiego zysku, jak elastyczne reagowanie na modę, a być może nawet kreowanie tej mody z myślą o pozbawionym gustu kliencie. Skoro przyjeśliśmy, że Czarny jest tym skupiającym na sobie uwagę widza, to być może swą pasywną postawą sugeruje on koniec sztuki pewnej epoki, w której obowiązywały jasno określone kryteria? Byłby wtedy

---

a równocześnie nie powodowały utraty wartości związanych ze sztuką oraz tradycyjnym modelem kształcenia akademickiego.

<sup>13</sup> Problemu braku komunikacji pomiędzy współczesnymi artystami a odbiorcami ich dzieł dotyczył referat Andrzeja J. Nowaka *Zwrot semantyczny: Od sztuki przedmiotu do sztuki znaczenia*, wygłoszony na Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej *Sens, znaczenie i wartość sztuki* na UJ 6–7 września 2010 r.

reprezentantem stanowiska części odbiorców, uważających, że dzieło sztuki ma być przede wszystkim estetyczne, czyli ładne i miłe dla oka, a także ma zaspokajać potrzebę obcowania większości niewyrafinowanych widzów z przedmiotem wywołującym pozytywne emocje. Widz taki odczuwa dyskomfort w kontakcie z pracami burzącymi jego system wartości, ponieważ nie rozumie intencji współczesnego artysty. Z kolei ten sam widz chętnie odwiedza wystawy z dobrze sobie znanymi dziełami dawnych mistrzów, choć wie, że tworzący je artyści byli w większości w swoim czasie niezrozumiani, gdyż także burzyli określony porządek, łamali zasady stylu, prezentując efekty postrzegania rzeczywistości przez pryzmat własnych emocji. Ich niejednokrotnie tragiczne życie, często na krawędzi nędzy, jest dla współczesnego odbiorcy jakby podkreśleniem wartości pozostawionych dzieł. Z tego względu czysto marketingowe nastawienie dzisiejszego – zwykle młodego – artysty spotyka się z oporem potencjalnego nabywcy, a fakt, że ten dodatkowo nie rozumie dzieła, dodatkowo pogłębia wzajemną niechęć. Proces twórczy nie może zostać zamknięty, ponieważ zaczyna brakować połączenia pomiędzy widzem, dziełem i artystą, mimo że żyją oni w tym samym czasie historycznym. Twórca, nie znajdując potwierdzenia sensu swej pracy, próbuje skupić na dziele uwagę odbiorcy, wykorzystując wszelkie możliwe sposoby prezentacji, włącznie z okaleczaniem własnego ciała, ale te coraz drastyczniejsze działania wywołują odwrotny skutek. Stąd, być może, dobiegające z każdej strony głosy o problemach sztuki i potrzebie jej ponownego określenia.

Ale Czarny, oprócz symbolizowania ponurego namysłu nad kryzysową sytuacją sztuki współczesnej, może także – wcale tego nie chcąc – stać się zwiastunem zmiany, o czym informuje jego dostojna poza artysty spełnionego i wyczekującego przełomu, traktowanego jak zapowiedź czegoś nieznanego ale interesującego. Być może taki czas nadchodzi, choć – jak zauważył Schwontkowski, wcielając artystę w taką postać – bałwan nie przewiduje kresu swojego żywota oraz tego, że jakiegokolwiek zmiany mają szansę zaistnieć dopiero z nastaniem następnej zimy i to pod warunkiem, że ulepią go jako artystę na nowo, choć przecież nie będzie on już tym samym artystą, co przed rokiem. Skoro tego nie wie, trwa uparcie przy swoim w przekonaniu o własnej nieśmiertelności, a odejdzie w naturalny sposób – rozpuszczając się w słońcu na wiosnę. Zatem Czarny to obraz schyłku. Bierna postawa odzwierciedla brak komunikacji ze społeczeństwem, które go ukształtowało i dla którego jego sztuka do niedawna była znacząca. Odchodzi w przekonaniu, że otacza go aura podziwu i uznania, ale niechętnie oddaje berło władzy (miotłę?) Białemu, będącemu uosobieniem nurtu świeżego i prężnego, nie tyle nowego – bo powołanego do bałwaniego życia także tej zimy – ile zapowiadającego nowe i czyste, a także, być może, czującego nadchodzącą wiosnę.

Czy jednak można jednemu bałwanowi odmówić umiejętności refleksji, a drugiemu ją przyznać? Co miałyby decydować o takiej zdolności, bo przecież nie kolor, choć powyższa interpretacja pokazuje, że pokusa jest duża? Chodzi o ruch i dynamikę postaci, o czym była już mowa. To Biały energicznie zabiega o kontakt i uwagę, dając tym samym do zrozumienia widzowi, że żywo obchodzi go to, na co jeszcze ma wpływ tej zimy – własny los. W każdym pokoleniu artystów są jednostki zapowiadające przemiany i niejako przygotowujące dla następców grunt pod nie. Zwykle skonfliktowane są one z pozostałymi, dla których przyszłość nie ma specjalnego znaczenia, o ile nie zaburzy spokojnej egzystencji – bez sukcesów, ale i bez dążenia do nich, za to z poczuciem słuszności kierunku własnych poszukiwań artystycznych, opartych, być może, jeszcze na podstawach solidnych, akademickich, ale już nie bardzo przystających do rzeczywistości, w której zaczyna się liczyć sprawne planowanie własnej kariery, autopromocja i marketing. W końcu, powie ktoś – artysta to zawód jak każdy inny, a więc musi przede wszystkim dać utrzymanie. Biały bałwan należy do dynamicznej grupy burzącej spokój i dotychczasowe reguły obowiązujące w sztuce, a niekiedy ustalające nowe, bo na to ma on jeszcze za mało albo wiedzy, albo czasu. Ale, zważywszy na odwilż i rychły kres, może być to dla niego – paradoksalnie – wybawieniem od ewentualnej odpowiedzialności za obrazoburczą działalność. Zatem mocując się na słowa z Czarnym, spycha go na drugi plan, we własny cień – wchłania go, aby dalszą rozmowę prowadzić już tylko ze sobą.

Inna to będzie rozmowa, bo też inaczej człowiek zмага się z własnym sumieniem. To już nie otwarty dialog a wewnętrzny monolog na dwa głosy. Podczas gdy jeden (Biały) popycha do czynu, drugi (Czarny) staje na drodze, nie pozwalając na jego realizację. Biały – emocjonalny, bezkompromisowy, mający poczucie mocy – staje wobec racjonalności, rozwagi, może rezygnacji Czarnego, spowodowanej konsekwencją dokonywanych w ciągu życia rozmaitych, niekiedy trafionych wyborów. Czarny, pozbawiony złudzeń na powodzenie jakichkolwiek radykalnych zmian, pełen obaw o swój los wobec niekorzystnych przemian rzeczywistości, studzi w Białym emocje, choć i tak czuje, że rozpuszczą one ich obu. Pragnienie artysty, aby być wolnym w swej twórczości, kłóci się z rozsądkiem, nakazującym tworzyć jedynie to, co się sprzedaje. Bardzo szybko okazuje się, że nie ma on szans na działalność autorską i jest zmuszony produkować pseudoartystyczne gadzety, które, w najlepszym razie, jeśli będzie wystarczająco zdeterminowany – pozwolą od czasu do czasu wrócić do realizacji swych pasji. Zwykle jednak powroty te są coraz rzadsze, aż w końcu po artyście nie ma śladu jak, chciałoby się rzec – po bałwanie na wiosnę.

Intrygujące w opowiedzianej przez Schwontkowskiego historii jest stojące z boku wiaderko. Potraktowane dosłownie, jako atrybut podwórkowego stróża –



zawiera być może to, co zostało zamiecione miotłą dzierżoną przez Czarnego bałwana. Ale skoro bałwany są artystami – w wiaderku mogą mieć akcesoria potrzebne artyście w pracy: pędzle, dłuta albo farby. Wiadro może też być jak kosz – pełne nieudanych projektów. I wreszcie – jako nieodłączny „kapelusz” bałwana – spadło mu ono z głowy (albo, sądząc po geście wyciągniętej ręki Białego, zostało strącone), jak korona spada z głowy władcy, kiedy traci on władzę. Wiadro jako jedyny przedmiot na obrazie ma swój fizyczny cień, zatem jest rzeczywiste. Łączy więc świat snu ze światem realnym. Być może jest symbolem końca epoki uosabianej przez Czarnego, ale czy to samo wiadro założone na głowę Białego nie uczyni z niego artysty podobnego?

Jeśli artyści są bałwanami, to czy są tak jak one nietrwali, sezonowi, ukształtowani według ustalonego wzorca, zimni, niemi i głusi? Czy zostali ulepieni i wystawieni na widok publiczny, gdzie widz przychodzi ich oglądać jako performerów, zastygłych co prawda w określonej pozie, ale wkrótce zmieniających ją wraz ze zmianą stanu skupienia? Czy wobec tego ich sztuka także będzie chwilowa i ulotna? A jeśli to bałwany są artystami, czy są pozbawieni rozumu i woli, wyobraźni i twórczej inwencji, a za to mocno trzymają się stylów i konwencji, zaś ich sztuka jest ciężka, toporna, naśladowcza? A może jedna z śniegowych postaci to artysta-bałwan, a druga – bałwan-artysta? Ich rozmowa to w istocie kłótnia. Buta, megalomania, wyrachowanie w polemice z powtarzalnością, pomieszaniem, nudą, a wszystko to na tle tymczasowej, sezonowej, powierzchniowej rzeczywistości, gdzie jak w homogenicznej mgłę na obrazie rozplývają się obie śniegowe postaci. Nie można uniknąć takich wniosków, oglądając obraz Schwontkowskiego. Z pewnością i on, jako artysta, widzi się w jednej z tych kategorii.

Nieco inaczej będzie przebiegać nasza analiza, kiedy przyjmiemy, że jeden z bałwanów – Czarny, co już wcześniej zostało zasygnalizowane – jest kobietą. To bardzo możliwe, ponieważ nawet sylwetka bałwana wygląda tak, jakby odziana była w czarną suknię szeroko rozkładającą się dołem na kształt trenu. Tytuł obrazu nie precyzuje czy rozmawia „dwóch” czy „dwoje” artystów, więc oczywiście kobieta-bałwan także jest artystką, co komplikuje i tak niejasną wymowę sceny. Bo o ile można się zgodzić, że bałwany ze sobą rozmawiają czy nawet kłócą się, o tyle wyciągnięta ręka Białego może w tym wypadku oznaczać także, choć jest to mało prawdopodobne w świecie artystów, chęć przytulenia Czarnej na znak solidarności wobec na przykład druzgocącej krytyki jej twórczości. Kobiety artystki bywają dziś skandalistkami. Odważniej niż mężczyźni podążają własną drogą, są bezkompromisowe i – jak Dorota Nieznalska czy Katarzyna Kozyra – płacą za to wysoką cenę. Bardziej prawdopodobne jest jednak, że Biały bałwan wręcza Czarnej miotłę, jakby chciał powiedzieć, że, zgodnie z utrwalonymi stereotypami ról społecznych, nie ma dla niej miejsca

w sztuce. Być może dlatego kobiety artystki realizując swe dzieło często ukrywają płeć, aby, wchodząc do męskiego świata analizować panujące tam reguły z perspektywy mężczyzny, aby przedstawić je potem po kobiecemu<sup>14</sup>.

Co zdecydowało o tym, że bałwan został nazwany artystą, skoro bałwany na obrazie nie posiadają żadnych specjalnych cech (oprócz nietypowego koloru jednego z nich), pozwalających dostrzec w nich coś więcej niż właśnie bałwany? Co więcej, gdyby nie tytuł obrazu nadany przez Schwontkowskiego, nikomu nie przyszłoby zapewne do głowy, że śniegowe figury mogą być artystami. Równie dobrze mogłyby nimi być dwa rozmawiające ze sobą strachy na wróble. Jest to więc decyzja artysty. Uznał on, że skojarzenia związane z bałwanem są adekwatne do niektórych postaw artystów i ironicznie to wykorzystał. Zobaczył w bałwanie artystę albo w artyście bałwana. Jeśli w bałwanie zobaczył artystę, to powstaje pytanie, kim właściwie jest artysta. Dotychczas uznawaliśmy, że to my sami, istniejący jako podmioty świadome i uwarunkowane kulturowo byty, jesteśmy wyposażeni w dowolne przymioty i zdolności, dzięki którym tworzymy artefakty, czyli dzieła sztuki<sup>15</sup> – przedmioty wyrażające świat i w związku z tym podlegające interpretacji zgodnie z teorią, przekształcającą ów przedmiot w dzieło<sup>16</sup>. A kto decyduje o tym, że człowiek staje się artystą? Schwontkowski stwierdził, że on sam zdecydował o tym w momencie, kiedy uznał, że jest dla siebie medium, przez które chce coś powiedzieć o świecie we własnym języku<sup>17</sup>. A jeśli w artyście dostrzegł bałwana, to kim jest bałwan? Czy uznać za dzieła jego ewentualne dokonania na jakimkolwiek polu? Wypada w tym miejscu odejść zupełnie od negatywnego stereotypu bałwana, a skupić się raczej na

<sup>14</sup> K. Kozyra *Łaźnia męska* [videoinstalacja] 1999. O swym dziele autorka powiedziała: „W męskiej łaźni najbardziej interesująca okazała się sytuacja przebywania wśród mężczyzn, podczas gdy oni mnie «nie widzieli». Miałam czapkę niewidkę. Cóż to za satysfakcja robić facetów w konia. Kobieta przebiera się za faceta. I to działa, mimo, że wszyscy tam na siebie patrzyli, nikt nie rozpoznał we mnie kobiety. [...] To jest sauna dla facetów. Więc nawet gdyby ręcznik odkleił się od moich cycków, to do głowy by im nie przyszło, że może wśród nich znaleźć się inna płeć. [...] Byłam lepiej ukryta za przeświadczeniem, że jestem facetem niż za męskim przebraniem” – K. Kozyra *Paszport do męskiego templum* rozmowę przeprowadził A. Żmijewski. Warszawa 25 lutego 1999 r. [w:] A. Żmijewski *Drżące ciała. Rozmowy z artystami* t. II Warszawa 2008 s. 202 cyt. za: katalog wystawy Katarzyny Kozyry w Muzeum Narodowym w Krakowie 15.11.2011–15.01.2010, kuratorki: Hanna Wróblewska, Anna Budzałek.

<sup>15</sup> Por. J. Margolis *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki?* W. Chojna, K. Gucałski, M. Jakubczak, K. Wilkoszewska (tł.) Kraków 2004 s. 101.

<sup>16</sup> Zdaniem A. C. Danto w przypadku współczesnej sztuki to teoria artystyczna oraz wiedza na temat historii sztuki są nieodłącznymi elementami konstytuującymi dzieło sztuki; por. A. C. Danto wyd. cyt. s. 28.

<sup>17</sup> Por. Phong Bui, wyd. cyt.

wynikającym z etymologii innym znaczeniu tego słowa: bożek, idol, bałwochwalca itd.

Współcześni artyści często chcą widzieć siebie jako twórców wolnych, swobodnie eksplorujących rejony dotychczas ukryte, traktowane jako swoiste tabu. Ideologie religijne i etniczne, ciało i płeć, proces umierania i rozkładu stają się dla nich źródłem twórczej inwencji prowadzącej do odkrywania nowych, różnorodnych form i sposobów przekazu. Ich dzieła są kontrowersyjne, choć dotyczą przecież tematów teoretycznie bliskich odbiorcom, którzy jednakże, jak się wydaje, nie rozumiejąc intencji artysty, nie są w stanie odkryć w dziele jego przesłania. Ale uważne przyglądanie się dziełu może spowodować, że zacznie ono odpowiadać w sposób, uruchamiający w widzu rodzaj refleksji uwarunkowany specyficznym oddziaływaniem poszczególnych obszarów znaczeń<sup>18</sup>. Wytwarza się wówczas coś na kształt dialogu z intrygującymi, bo stawiającymi opór, a jednocześnie zachęcającymi do jego przełamania miejscami lub kolorystyką obrazu. Jest to z kolei punktem wyjścia do odkrycia intencji artysty niejako bez niego, ale też usiłowań zmierzających do zrozumienia wizualnego oddziaływania samego dzieła<sup>19</sup>. Pograżeni w dyskusji, zajęci sobą artyści na obrazie Schwontkowskiego nie zwracają uwagi na widza, patrzącego na nich z zewnątrz. Co prawda Czarny (Czarna) zwrócony jest twarzą w naszym kierunku, jednak jego wzrok, jak to u bałwana, jest pusty. Skutecznie zamyka się on także na próby nawiązania kontaktu czynione przez Białego, już w ogóle niepatrzącego za siebie. Artyści nie nawiązują kontaktu z odbiorcami swych prac, bo też chyba wcale im na tym nie zależy. Pozbywają się własnych emocji osadzając je w sprzedawanych dziełach. Tak chyba było zawsze, dlatego dzieła przechowują w sobie te ładunki emocji nieraz bardzo długo, zanim uwolni je i odbierze ktoś, kto zdołał pokonać opór miejsc wyczuwanych jako pozornie zamknięte, a w gruncie rzeczy przyciągających wzrok swą dziwnością i zapraszających do rozwikłania tajemnicy zapowiedzianej czasem już w tytule, a czasem odkrywanej stopniowo w procesie percepcji. W dotarciu do jak najszerszej publiczności pomaga dziś dziełom łatwość pojawiania się ich wizerunków w jednej chwili,

---

<sup>18</sup> Gillian Rose wyróżniła trzy obszary dzieła, w ramach których tworzone są znaczenia poddawane następnie interpretacji: obszar wytwarzania obrazu, obszar samego obrazu oraz obszar, w którym obraz jest widziany przez różne publiczności. Do każdego z tych obszarów przyporządkowała określone modalności, wnoszące wkład w krytyczne rozumienie przedstawień wizualnych: modalność technologiczna, kompozycyjna i społeczna; por. G. Rose *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*. E. Klekot (tł.) Warszawa 2010 s. 33.

<sup>19</sup> Miejsca te niosą właściwy sobie opór wobec widzenia, nieposłuszeństwo, spór, niepowtarzalność, dziwność, przyjemność i mają zasadnicze znaczenie w badaniu wizualizacji pod kątem jej działania społecznego; por. G. Rose, wyd. cyt. s. 26–31.

w każdym zakątku świata, w każdej kulturze. Otwiera to wprost nieograniczone możliwości interpretacji oraz komunikacji odbiorców przekazujących sobie na bieżąco refleksje z kontaktów z dziełami za pośrednictwem różnych mediów. Oczywiście, ponieważ otoczenie, w jakim dzieło jest odbierane ma znaczący wpływ na jego przyjęcie ze względu na wielozmysłowe możliwości poznawcze człowieka, należy mieć na uwadze rozbieżności interpretacyjne, które nakładając się na wcześniejsze odczytania dokonywane np. w Internecie (gdzie wizerunki pozbawione są możliwości bezpośredniego z nimi obcowania), mogą zniekształcić pierwotny sens dzieła i w efekcie doprowadzić do nagromadzenia fałszywej wiedzy o nim, co z kolei będzie mieć wpływ na późniejszą jego interpretację<sup>20</sup>.

Czy rację mają ci, którzy widzą w artyście kogoś specjalnie namaszczonego, kto na dodatek sam siebie tak postrzega, oczekując wyjątkowego traktowania, a swą sztukę uważa za wartość samą w sobie, czy też ci, dla których artysta – oprócz niewątpliwego daru potwierdzonego i rozwiniętego w procesie kształcenia – posiada też umiejętności pozwalające wytyczać w sztuce nowe kierunki, utrzymywać je i, nie tracąc kontaktu z odbiorcami swych dzieł, mieć poczucie wolności oraz spełniania się przy jednoczesnym zapewnieniu sobie i rodzinie godziwego bytu? Czego zatem miałby dotyczyć kryzys, o ile w ogóle można o nim mówić w obszarze sztuki? Artysty i jego działalności zmierzającej do wykonania i sprzedania swego dzieła, tego dzieła, nie przez wszystkich, wobec braku jednolitych kryteriów kwalifikacyjnych za dzieło uznawanego, czy może odbiorcy, od którego wymagana jest umiejętność intuicyjnego niemal podążania za myślą twórcy? A może całego procesu twórczego wraz z kontekstem historycznym? Dwa bałwany rozmawiają o czymś, co dotyczy ich obu i możliwe, że jest to rozmowa o sztuce, wydającej się dziś „przerywanym następstwem faz, między którymi całkowicie brak współmierności”<sup>21</sup>. Jeśli jednak nie widzą się oni ani nie słyszą, to czy w ogóle to, co dzieje się na obrazie można nazwać werbalną rozmową czy może tylko wymianą myśli? Bałwany wydają się śmieszne

---

<sup>20</sup> O dziele sztuki 2.0, jako wprowadzonym w globalny obieg informacji komunikacji w przestrzeni oraz o doświadczeniu synergicznym traktował referat Ignacego Fiuta *O znaczeniu sztuki (dzieła sztuki) we współczesnych modelach komunikowania* wygłoszony na Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej *Sens, znaczenie i wartość sztuki* Kraków 6–7 września 2010.

<sup>21</sup> A. C. Danto, wyd. cyt. s. 209. Określenie to sformułował Danto w odniesieniu do współczesnej historii nauki, opozycyjnej do linearnej historii nauki w XIX wieku, którego efektem końcowym był stan całkowitego poznawczego przedstawienia. Postawił on tezę, że zadaniem sztuki przełomu XIX i XX wieku było tworzenie odpowiedników percepcyjnego doświadczenia, ale współcześnie w sztuce nie ma już możliwości rozwoju ekspresji, gdyż nie jest już ona przedstawieniem mimetycznym. Każdy artysta wyraża siebie na swój sposób, stąd historia sztuki to historia życia kolejnych artystów.

w swych pozach, choć pozycje te nie dziwią ze względu na fakt, że twórca nie bez powodu właśnie w takim momencie je sportretował. Jego intencją było ukazanie przez pryzmat dwóch opozycyjnych względem siebie postaci kondycji całego środowiska artystycznego z jego indywidualizmem utrudniającym komunikację interpersonalną. Zatem ewentualny kryzys dotyczyłby artystów, ale też pośrednio i odbiorców, i dzieł, bo choć te ostatnie żyją życiem własnym, z perspektywy widza coraz trudniej określić, co tak naprawdę dziełem jest, a to staje się o tyle kłopotliwe, że i kryteria interpretacyjne są niespójne i niejasne, ustalone w gruncie rzeczy dla każdej pracy artystycznej, co w rezultacie uniemożliwia syntezę. Dodatkowo komplikuje ten stan fakt, że wobec braku ustalonych podziałów czasowych sztuki współczesnej, na jej obraz składa się wiele tendencji znajdujących odzwierciedlenie w manifestach i ruchach artystycznych oraz w twórczości indywidualnej artystów niestowarzyszonych. Patrząc z tej perspektywy, trudno nie odnieść wrażenia, że choć krytycy i teoretycy sztuki zwracają uwagę na niemożliwość do ogarnięcia różnorodność mód, nurtów i orientacji, odbiorcy mają to szczęście, iż śledząc na bieżąco przekształcenia, nieustannie dokonują na własny użytek reinterpretacji starych i interpretacji nowych zjawisk. Nawet jeśli wiele z tych zjawisk wydaje się powtórzeniami poprzednich<sup>22</sup>, nie ma dwóch jednakowych dzieł, więc widz, chcąc rozeznaczyć się w wielości motywów i trendów sztuki, wybrać coś dla siebie, nie ma wyjścia: musi śledzić twórczość każdego artysty z osobna i pogodzić się z faktem, że każdy opowiada swoją historię, a wszystkie one rozrzucone są swobodnie, na podobieństwo informacji w internetowej chmurze. W tym – tylko z pozoru chaotycznym – tyglu każdy jest jednak w stanie znaleźć dzieła dla niego znaczące, a to za sprawą własnej wrażliwości, bezbłędnie kierującej poszukiwaniami. Brak określonych kryteriów interpretacyjnych umożliwia swobodę przykładania do napotykaných dzieł własnej miary, co oczywiście przez profesjonalistów może być krytykowane, ale co w gruncie rzeczy dla dzieła nie ma większego znaczenia, ponieważ dla domknięcia procesu twórczego liczy się właśnie jego jak najszerszy odbiór, potwierdzający społeczną wartość dla tego pokolenia oraz dający nadzieję na reinterpretację w przyszłości.

Pokazany tu obraz Norberta Schwontkowskiego zwrócił na siebie uwagę przypadkiem, jednak natychmiast został rozpoznany jako ważny, a historia w nim zawarta posłużyła do szerszych rozważań. Oczywiście dla innego widza otworzy on, być może, ciekawsze miejsca, dziś jeszcze niedostępne i w ukryciu

---

<sup>22</sup> O niemożności stworzenia dzieła sztuki będącego dosłownym powtórzeniem innego, między innymi ze względu na kontekst historyczny w procesie twórczym, mówiła Bogumiła Śniegocka w referacie *Powtórzenie w sztuce polskiej od lat 90. XX wieku a problem „końca sztuki”* na Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej *Kryzys czy przemiana? Postacie „końca sztuki” we współczesnej myśli filozoficznej* Kraków 18 listopada 2011.

oczekujące na odczytanie. Te, które zostały odkryte nie determinują wymowy i sensu dzieła, zawsze może się przecież zdarzyć, że kolejne spojrzenie zmieni dotychczasowe ustalenia. Właściwe artyście poczucie humoru pozwala zachować dystans wobec uchwyconej sceny, zwłaszcza, że odnosi się ona do środowiska reprezentowanego także przez niego, choć wymyka się ono całościowym ocenom z powodów podanych powyżej. Zasadą twórcy jest przedstawienie swego ironicznego, a być może także cynicznego stanowiska w sposób łagodny i pozostawiający szerokie pole dla interpretacji. Przywilejem widza jest wybrać dla siebie to, co w danej chwili jest dla niego dostępne i co może zostać wykorzystane dla własnych celów.

Stwierdzenie A. C. Danto, że „sztuka zawsze będzie miała coś do wykonania, jeżeli artyści są z tego zadowoleni” stało się niejako mottem tego tekstu. Jeśli autor tych słów uważa, że sztuka ma do wykonania określone zadania, to zakłada tym samym, że ona istnieje i będzie istniała. Nie może więc być mowy o końcu sztuki, można co najwyżej spytać, jakie są jej zadania dziś, a jakie będą w przyszłości, wobec kogo, dla kogo to „coś” będzie ważne, czy zadowolony ma być artysta czy także odbiorca sztuki, a jeśli obaj, to na czym owo zadowolenie będzie polegało i jak się będzie objawiało.

Współczesny człowiek nie różni się wiele pod względem emocjonalnym od człowieka żyjącego setki lat temu. Sztuka jako forma ekspresji była dla niego sposobem wyrażania stanów emocjonalnych, a we wspólnocie pełniła rolę jednoczącą wokół idei czy tradycji. Bardzo pojemne słowo „coś” pozwala przypisać sztuce wiele znaczeń w zależności od potrzeb i sytuacji, przy założeniu, że pod pojęciem „sztuka” rozumiemy proces twórczy, na który składa się zanurzony w kontekście historycznym ciąg relacji artysta – dzieło – odbiorca.

A więc wykonując „coś” w ramach pojęcia sztuka, artysta podejmuje temat, jeśli w jakiś sposób go on poruszył, z zamiarem stworzenia dzieła rozwijającego ten temat z perspektywy tego konkretnego artysty, choć także z perspektywy wielu realizujących go przed nim. Stosowali oni inne wzorce, w tym także wypracowane przez siebie, a teraz przydatne do ustalenia przez artystę własnych<sup>23</sup>. Efektem działań będzie dzieło mające – w ramach pojęcia „sztuka” – „coś” do wykonania zarówno wobec swego twórcy (na przykład przyczyni się do satysfakcji z osiągnięcia wyższego poziomu w rozwoju artystycznym), jak i wobec odbiorcy, dla którego stanie się źródłem przeżycia estetycznego i emocjonalnego, artefaktem kultury budującym wspólnotę i tradycję, scalającym, będącym

---

<sup>23</sup> Poszukujący własnego sposobu przedstawienia artysta odwołuje się do schematów wykorzystywanych przez twórców wcześniejszych, a następnie przekształca je, aby odnaleźć własną formułę, która z kolei staje się schematem sprawdzanym i wykorzystywanym przez innych artystów oraz wzorcem dostępnym dla odbiorcy dzieła; por. E. H. Gombrich *Sztuka i złudzenie* J. Zarański (tł.) Warszawa 1981 s. 303–318.

wyznacznikiem stylu, kontynuacją lub kolejnym odczytaniem kodów przeszłości. Z kolei „coś” do wykonania odbiorcy to percepcja nowego dzieła oraz zinterpretowanie w nim miejsc szczególnie zasobnych znaczeniowo. To przeżycie dzieła, dostrzeżenie w nim siebie.

Z pewnością fakt pozytywnego odebrania dzieła przez widza przyczynia się bezpośrednio do zadowolenia artysty. Jednak chodzi tu też o zadowolenie innego rodzaju – o poczucie wpływu na rozwój sztuki, potwierdzenie jej znaczenia w kulturze i sensu, każdorazowo formułowanego dla siebie przez kolejne pokolenia odbiorców. Z tego powodu powtarzane odczytania dzieł starożytnych kilkanaście wieków później, ich odbicia w dziełach współczesnych, dając satysfakcję twórcom nowym, oddają hołd dawnym. Zadowolenie to poczucie spełnionego zadania, wypełnienie misji, do której artysta czuje się powołany. Sztuka przestałaby istnieć, gdyby artyści stracili radość tworzenia, kiedy miałyby powstawać pod przymusem albo bez udziału artysty w każdym momencie procesu twórczego, co niestety już ma miejsce w niektórych jej obszarach. Mechaniczne generowanie tysięcy kopii przerywa łańcuch przyczynowo-skutkowy powstawania dzieła na etapie, kiedy to unikalne, jednostkowe dawniej opuszczało warsztat artysty i oczekiwało na nabywcę. Obecnie artysta po stworzeniu dzieła często nie ma już kontroli nad jego dalszym losem ani wpływu na ilość i jakość jego ewentualnej reprodukcji czy formy i warunki sprzedaży. Nie uczestniczy w etapie zamykającym proces twórczy, czyli w kontakcie z nabywcami swych dzieł, czego znaczenia nie można w tym momencie pominąć, skoro sprzedaż efektu własnej pracy w najbardziej wymierny sposób wpływa na sytuację bytową, a w następstwie tego – na kondycję twórczą artysty.

Zatem zadowolenie związane będzie ściśle z wartością, także materialną sztuki – dla twórców i dla odbiorców, od których otrzymują oni zwrotne informacje o społecznym funkcjonowaniu ich dzieł. Wartość dzieła uwydatnia się także w dialogu z innymi dziełami, i to zarówno powstałymi w tym samym czasie, jak i dawnymi, których echa dostrzegalne są w warstwie materialnej oraz znaczeniowej dzieła współczesnego. Ponieważ nie ma możliwości, aby powstało dzieło absolutnie nowe, wolne od wpływów i zapożyczeń, zatem od języka artysty i jego poczucia znaczenia dzieła będzie zależało, czy wpływy te nie ograniczą się jedynie do naśladownictwa hamującego własny rozwój i zagrażającego poczuciu ja<sup>24</sup>. Skoro jednak od zarania dziejów artyści stale wykonują swe dzieła, skoro dzieła te znajdują nabywców i reinterpreterów, a w szeregu innych artefaktów mają pierwszeństwo, to znaczy, że twórczość artystyczna przynosi wszystkim zadowolenie, a sztuka stale ma „coś” do powiedzenia i wykonania.

---

<sup>24</sup> Por. A. D'Alleva *Metody i teorie historii sztuki* E. i J. Jedlińscy (tł.) Kraków 2008 s. 130.

Poza wszystkim zaś kontakt odbiorcy z dziełem w muzeum, na autorskiej wystawie, w druku, Internecie czy we własnym domu jest okazją do spotkania z artystą i zawsze będzie to chwila odświętna.

### Two Snowmen Talk... about the Art

The text is an attempt to draw attention on the artificially created and overly publicized „crisis” in contemporary art, and related to this, signaled by art critics and artists, the need to redefine the status of the artist, the characteristics and location of art works, as well as the recipient’s participation in the creative process. The pretext for the discussion was a picture of Norbert Schwontkowski *Two artists talk about...* and also the opinion of Arthur C. Danto, that „the art will always have something to do, if the artists are content with that.” Imaginary confrontation of artistic views of two discussing snowmen does not lead to clear conclusions, which, perhaps, once again confirms our belief that the art, especially the one that has „something to do,” is better to be created than to argued about.

*Dorota Kamisińska* – e-mail: dorota@ktd.krakow.pl