

**Katarzyna Schulz**

Wydział Sztuki

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

**Potencjalny odbiorca dzieła sztuki.  
Problemy z odbiorem sztuki współczesnej**

**A Potential Recipient of a Work of Art.  
Problems with Reception of Contemporary Art**

**Abstract**

Article focuses on the issue of the reception of contemporary art and the problems that the art causes to many people after having a contact with it. The aim of the article was to determine the difficulties occurring in contact with contemporary art both due to recipient's reasons and the nature of modern art. The definition and analysis of the problem are based on studies and interpretation of the content inserted on the websites and the commenter's reaction. In the last part of the article the results of a survey conducted on the needs of work were discussed. Issues concerning contemporary art is a current theme that demands taking certain actions that will contribute to the elimination of barriers between the recipient and the work of art. The distance is made primarily because of insufficient artistic education.

**Keywords:** modern art, recipient, work of art, artistic education, aesthetic education, neuroaesthetics

*(...) podczas gdy większość korzystających z biblioteki potrafi czytać, większość z odwiedzających muzeum nie potrafi patrzeć<sup>1</sup>.*

Sztuka stanowi element życia ludzkiego, który zdaje się nieodzownie mu towarzyszyć, jest obecna w przestrzeni publicznej, wirtualnej, prawie zawsze w prywatnej. Zdaje się być wszechobecna, a jednocześnie, paradoksalnie, często odsunięta na skraj świadomości, stanowi jedynie zbyteczny dodatek do codziennego życia, bez którego współczesny człowiek obywatel się nie odczuwając braku. Problem niechęci szerokiego grona odbiorców do sztuki współczesnej widać szczególnie wyraźnie, gdy śledzi się

---

<sup>1</sup> *Muzeum sztuki. Antologia*, (red.) M. Popczyk, Kraków 2005, s. 123.

komentarze dotyczące artykułów związanych ze sztuką pozostawiane przez internautów na popularnych portalach. Widoczna jest postawa sytuująca artystę na pozycji Innego. Złość, a nawet agresja wobec postaci sztuki, spotyka się najczęściej ze zrozumieniem innych użytkowników portali. Sztuka współczesna budzi silne emocje zanim jeszcze dojdzie do kontemplacji treści dzieła, którą często zastępuje ją jedynie powierzchowna ocena. Przedmiotem rozważań są przyczyny owej awersji, próba odpowiedzi na pytanie, jakie czynniki wpływają na odbiór sztuki oraz możliwości zmiany aktualnej sytuacji. Analizowane są również problemy, jakie pojawiają się w kontakcie ze sztuką współczesną, czyniąc jej odbiór niejednokrotnie niepełnym lub niemożliwym, pozbawionym satysfakcji płynącej z pełnej kontemplacji dzieła sztuki. Potencjalnym odbiorcą nazywam każdą osobę, która ma fizyczną możliwość obcowania z dziełem sztuki, niekoniecznie jednak ten potencjał wykorzystuje. Koncentruję się na przedstawieniu sylwetki potencjalnego odbiorcy oraz negatywnych aspektów sytuacji odbiorcy w świecie sztuki. Wobec różnorodności sztuki współczesnej jest to spojrzenie uproszczone. Zabieg taki był konieczny dla analizy wybranych problemów, nie są one jednak dzisiaj zjawiskami marginalnymi.

Odbiór stanowi swojego rodzaju dopełnienie dzieła. Można oczywiście stwierdzić, że odbiorca nie jest konieczny aby dzieło zaistniało, jednak jeśli przyjmiemy, że treść dzieła jest komunikatem, implikuje to ustawienie artysty na pozycji nadawcy, a schemat ten dopełniać musi obecność odbiorcy<sup>2</sup>. Odbiór współtworzy kształt dzieła. Nie ma odbiorcy, który mógłby podejść do dzieła jako odbiorca naiwny (niemający opinii, oczekiwań i sądów wynikających z wcześniejszych doświadczeń)<sup>3</sup>. Większość dzieł sztuki o charakterze wizualnym (z wyłączeniem oczywiście filmu, instalacji video itp.) jest pozbawiona aspektu rozwijania się w czasie, a zatem prowadzenia wątku, wskazywania odbiorcy kierunków i kluczowych punktów – czas przeznaczony na odbiór zdeterminowany jest przez samego widza. Odbiór uzależniony jest od wielu czynników, również negatywnych, takich jak pośpiech, który zwiększa prawdopodobieństwo przeoczenia istotnych detali, niezrozumienia z powodu niedostatecznego namysłu.

W odbiór dzieła sztuki zaangażowany jest nie tylko intelekt nastawiony na dekodowanie komunikatu, ale również sfera emocjonalna. W trakcie odbioru widz konfrontuje swoją postawę i sądy związane z treścią komunikatu, co może zarówno pomóc w uświadomieniu niewyartykułowanych do tej pory własnych opinii, jak i poddaniu ich w wątpliwość lub nawet zmianę. Dzieło jest nie tylko nośnikiem wartości estetycznych, ale również intelektualnych, moralnych, poznawczych<sup>4</sup>. Według Marcela

---

<sup>2</sup> M. Golka, *Socjologia Sztuki*, Warszawa 2008, s. 170.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 172.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 171-172.

Duchampa odbiorca akceptuje nowe dzieło na zasadzie swojego rodzaju umowy z autorem, wykazując się dobrą wolą i zaufaniem do zasadności działań artysty<sup>5</sup>.

Wystawy gromadzące zbyt dużą ilość obiektów utrudniają właściwą percepcję każdego z nich osobno. Bezsilność odbiorcy wobec nadmiaru, przy częstym braku odpowiedniej ilości czasu, skutkuje niezrozumieniem, uczuciem chaosu i frustracją w kontakcie ze sztuką. Należałoby rozważyć tworzenie wystaw o znaczenie pomniejszonej ilości eksponowanych prac, kiedy tylko jest to możliwe, „[...] nadmiar zbiorów musi się przeznaczyć do magazynów, bo rozmiary poszczególnych działów czy sekcji muzealnych muszą odpowiadać wytrzymałości percepcyjnej widzów”<sup>6</sup>.

„Nie ma możliwości, aby jakiegokolwiek doświadczenie mogło się dopełnić, ponieważ zanim do tego dojdzie, wkracza w wielkim pośpiechu coś nowego. To co uchodzi za doświadczenie, staje się tak rozproszone i nijakie, że nawet nie zasługuje właściwie na tę nazwę. Opory w postrzeganiu traktowane są jak bariery, które należy obalić, a nie jako zachęta do refleksji”<sup>7</sup>.

Według Johna Deweya odbiorca postrzegający dzieło sztuki nie tylko odbiera gotowy obiekt, ale pokonuje drogę podobną do drogi twórcy. Akt percepcji rozpoczyna rozpoznanie, w którym odbiorca, odwołując się do znanych schematów ustala powierzchownie, czym jest obiekt<sup>8</sup>. Następnym etapem jest postrzeganie, które w przeciwieństwie do rozpoznania jest świadome, bardziej analityczne i pełniejsze, połączone z emocjami. Wymaga od odbiorcy aktywności i podjęcia trudu<sup>9</sup>. W akcie postrzegania konieczne jest tworzenie przez odbiorcę własnego doświadczenia, samodzielne uporządkowanie elementów dzieła, aby wydobyć z niego jego istotę<sup>10</sup>.

„Historia nauki i filozofii, a również historia sztuki dostarczają mnóstwa przykładów tego, jak twory wyobraźni napotykają początkowo potępienie ze strony odbiorców, i to tym większe, im większe są ich zakres i głębia”<sup>11</sup>. Odbiorca, który napotyka obiekt odmienny od tych, do których jest przyzwyczajony, obiekt, który wymusza niejako inny sposób myślenia, budzi rozdrażnienie, wymagając porzucenia utartych ścieżek<sup>12</sup>. „Pogląd, że percepcja estetyczna jest sprawą, którą zajmujemy się kiedy mamy trochę wolnego czasu, jest jedną z przyczyn naszego zacofania w sztuce.”<sup>13</sup>.

Roman Ingarden stwierdza, że przedmiot przeżycia estetycznego nie jest tożsamy z rzeczywistym obiektem (w przypadku dzieła sztuki), którego postrzeganie inicjuje

<sup>5</sup> U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1973, s. 15.

<sup>6</sup> *Muzealnictwo*, (red.) S. Komornicki, T. Dobrowolski, Kraków 1947, s. 41.

<sup>7</sup> J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, Wrocław, 1975, s. 57.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 66.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 68.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 69.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 330.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 68.

przeżycie estetyczne, a jest jedynie „regulatorem przebiegu” owego przeżycia<sup>14</sup>. Przeżycie estetyczne składa się z wielu następujących po sobie faz (jak akt ujmowania, twórczego kształtowania lub odtwórczego rekonstruowania, zrozumienie, emocje), które prowadzą do ukonstytuowania się przedmiotu estetycznego. Przeżycie rozpoczyna wzruszenie, będące następstwem postrzegania danego obiektu (realnego lub wyobrażonego). Wzruszenie powoduje, że obserwator zwraca się uważniej ku przedmiotowi wywołującemu emocje, a jakoś która go poruszyła staje się centrum kształtowania przeżycia estetycznego<sup>15</sup>. Przeżycie estetyczne odcina się od codziennych przeżyć, tworząc osobną całość, aktywnie konstruowaną przez odbiorcę przeżycia estetycznego na podstawie postrzeganego obiektu. Podmiot przeżycia postrzega i kategoryzuje oraz ustanawia hierarchię poszczególnych jakości dostrzeżonych w dziele. Uformowane przeżycie po okresie poszukiwań może przejść w fazę biernego odbioru, kontemplacji, uspokojenia. Po zakończeniu aktu przeżycia estetycznego następuje zjawisko powrotu do świata realnego. Ingarden podkreśla, że przeżycie estetyczne należy odróżnić od oceny wartości artystycznej dzieła<sup>16</sup>. Jedną z końcowych faz przeżycia estetycznego jest również wartościowanie, będące swoistą konkluzją przeżycia estetycznego, zawierającą w sobie zarówno pierwotną reakcję odbiorcy jak i doświadczenie ukonstytuowania przedmiotu estetycznego<sup>17</sup>. Sąd wartościujący, w przeciwieństwie do wartościowania estetycznego, które jest związane z przeżyciem estetycznym, może być wydany bez przeżycia estetycznego, co jak zauważa Ingarden dzieje się często w przypadku krytyków wydających sądy na podstawie wyuczonych kryteriów, a nie przeżytego doświadczenia<sup>18</sup>.

Fraza *De gustibus non est disputandum* jest popularnym sposobem ucięcia dyskusji o kwestiach estetycznych. Sceptycyzm estetyczny wypływa z relatywizmu estetycznego, według którego piękno nie jest wartością wewnętrzną danego obiektu, a zależy od odbiorcy i jego przeżyć, które są zmienne. Ingarden argumentuje przeciwko takiej postawie: odmiennosc ocen może wynikać nie z różnego oceniania tego samego zespołu wartości przedmiotu, a z postrzegania odmiennych wartości przy różnych ocenach; fizyczne istnienie dzieła sztuki w formie obiektu nie jest jedynym sposobem, w jaki ono istnieje, a dopiero w akcie przeżycia estetycznego konkretyzuje się i aktualizuje; w wyniku ukonstytuowania przedmiotu estetycznego powstaje twór, który nie jest ani fizyczny (zewnętrzny) ani psychiczny (wewnętrzny) względem odbiorcy, można mu zatem przypisać cechy, takie jak piękno lub brzydota, których nie przypisuje się obiektom o właściwościach jedynie fizycznych, które pozostają emocjonalnie

---

<sup>14</sup> R. Ingarden, *Studia z estetyki* t. III, Warszawa, 1970, s. 97.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 98.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 101.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 154.

<sup>18</sup> Ibidem.

obojętne<sup>19</sup>. Fizycznych przedmiotów nie należy zestawiać z sędami estetycznymi, dotyczą one bowiem nie samego przedmiotu, ale powiązanego z nim doświadczenia estetycznego.

Marian Golka wyróżnia osiem składników odbioru sztuki. Stwierdza, że każdy z elementów tego złożonego procesu powinien nastąpić, choć ich kolejność może być zmienna. Odbiór dzieła sztuki rozpoczyna się w momencie postrzeżenia zmysłowego. Postrzeżenie angażuje oczywiście nie tylko oczy (czy też receptory innych zmysłów), ale przede wszystkim mózg. Konieczne jest skupienie na dziele, jednak na odbiór wpłynie wiele czynników, które w większości mogą pozostać nieuświadomione. Na postrzeżenie mogą mieć wpływ nie tylko czynniki wchodzące w zakres fizjologii widzenia, ale też między innymi cel, w jakim odbiorca znalazł się w danym miejscu, jego nastawienie i poziom skupienia, jak również wiedza, zainteresowania, wyznawane wartości, oraz relacje obserwowanego obiektu z otoczeniem, zależność między treścią a formą dzieła<sup>20</sup>.

Przeżycie estetyczne, które pojawia się (powinno się pojawić) w trakcie obcowania z dziełem, wytwarza chęć dalszego obcowania z nim, wyzwala emocje, pozwala na pełniejsze przeżywanie dzieła i wniknięcie w jego istotę. Nie jest ważny czas, jaki odbiorca może poświęcić na odbiór, a raczej nastawienie, gotowość do przyjęcia oddziaływania dzieła<sup>21</sup>. Marian Golka stwierdza również, że „przeżycie estetyczne to także akceptacja formy wytworu, jej przyjęcie, uznanie za bliską, ładną, potrzebną”<sup>22</sup>. Zaistnienie tak zdefiniowanego przeżycia estetycznego może być trudne lub niemożliwe w przypadku odbioru wielu dzieł sztuki współczesnej.

Kolejnym etapem odbioru jest odczytanie wytworu, czyli identyfikacja na podstawie cech formalnych, takich jak rodzaj dzieła, technika wykonania, okres powstania, autor, aspekty historyczne powstania. Potrzeba taka uwydatnia się w przypadku obiektu pochodzącego z obcej kultury. Problemów mogą następczać również dzieła powstałe w danym kręgu kulturowym, ale o nieznanym formie (jak pierwsze obrazy impresjonistów dla współczesnych im odbiorców)<sup>23</sup>. Po wstępnym rozpoznaniu obiektu od jego strony formalnej, odbiorca przechodzi do interpretacji. Etap ten polega na świadomym dotarciu do treści dzieła lub jej części, uchwyceniu związku pomiędzy formą a koncepcją, która jest w nim wyrażona. Na proces interpretacji mają wpływ doświadczenia odbiorcy, wiedza, znajomość biografii artysty, czas historyczny, w którym dzieło jest odczytywane, jak również stan emocjonalny, w którym odbiorca się znajduje. Interpretacje mogą się więc różnić, jednak mimo wieloznaczności dzieła i możliwości wielorakiej interpretacji należy pamiętać, że swoboda interpretacji jest

---

<sup>19</sup> Ibidem, s. 156-157.

<sup>20</sup> M. Golka, op. cit., s. 187.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 189.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 190.

<sup>23</sup> Ibidem.

ograniczona<sup>24</sup>. Brak wiedzy nie przesądza o niemożliwości interpretacji, chociaż jej posiadanie daje możliwość odkrycia kontekstów, które w innym wypadku pozostaną niewidoczne.

Dzieło sztuki podlega następnie ocenie odbiorcy, której następstwem jest akceptacja lub odrzucenie (ze względu na jego cechy formalne, treść, lub relację tych elementów). Mimo że ocena dzieła jest subiektywna, a jej kryteria mogą być odmienne dla każdego odbiorcy, to kontekst kulturowy, chęć porównywania ocen z sądami innych ludzi oraz konformizm grupowy sprawiają, że oceny mogą często być zbieżne dla dużej grupy. Specyficzna jest sytuacja odbioru dzieła uznawanego powszechnie za arcydzieło, kiedy to uznanie ogółu może silnie rzutować na opinię jednostki, która chętniej doszuka się pozytywnych cech. Arcydzieła sztuki są też zazwyczaj utworami, które odbiorcy znają, a zaakceptowanie czegoś znajomego jest łatwiejsze<sup>25</sup>.

Zapamiętanie tekstu kultury, z którym odbiorca obcuje, pozwala na jego przetwarzanie, ponowne przeżywanie i interpretacje. Internalizacja wartości odbywa się, gdy odbiorca dostrzeże w dziele znaczenia, które może przyjąć jako własne, kiedy łączą się z systemem uprzednio wyznawanych wartości lub powodują w nim zmianę<sup>26</sup>. Ostatnim etapem odbioru wyróżnionym przez Mariana Golkę jest zmiana lub utrwalenie postaw odbiorcy. Jednak określa on wpływ dzieła sztuki na postawę człowieka jako zachodzący rzadko i trudny do prześledzenia<sup>27</sup>. Krytyka artystyczna, poprzez przybliżanie odbiorcy wybranych twórców i ich dzieł oraz osąd nad nimi, sugeruje sposób patrzenia na dane prace, pomaga wywołać doznania, których nieprzygotowany odbiorca sam by nie osiągnął<sup>28</sup>. Odpowiada za wprowadzenie wytworów sztuki w obieg (jak również za wytrącenie z obiegu lub pozostawienie poza nim), kształtuje hierarchię dzieł zarówno współczesnych jak i historycznych. Przez tworzenie kanonu niektóre dzieła są utrwalane w świadomości społeczeństwa, a inne zapominane. Selekcja dokonywana przez krytykę, może wydobyć lub pogrzebać dzieło. Sądy krytyki oddziałują nie tylko na odbiorców, ale również na pośredników na rynku sztuki, którzy decydują o tym, jak będzie wyglądał jej obieg<sup>29</sup>.

„Otóż dobrze się dzieje, że niekiedy jakaś wielce powolna i taktowna komisja bierze ogół za rękę i przeprowadza go przed rzecz godną uwagi: Na to patrzcie! tu jest ogrom pracy ludzkiej! to was nauczy i podniesie! I roztargniony ogół - między rautem z tombolą a modnym koncertem - przez grzecność i uszanowanie dla poważnej komisji, idzie patrzeć na odznaczoną rzecz. Czasami szczęśliwy traf zdarza, że to naprawdę rzecz

---

<sup>24</sup> Ibidem, s. 192.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 193-195.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 197.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 198.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 122.

<sup>29</sup> Ibidem.

piękna, doniosła, głęboka i wielka. Wtedy – bodaj na krótką chwilę – ogół doznaje zbawiennych, świętych wzruszeń skupienia duszy. To bardzo wiele”<sup>30</sup>.

Duża rola krytyki w kształtowaniu postrzegania sztuki i charakter swoistego przewodnika po artystycznym świecie ma zarówno zalety jak i wady. Brak jednoznacznych kryteriów ocen, powierzchowność sądów, osobiste preferencje krytyków, brak odpowiedzialności za prezentowane sądy, wpływ na krytykę czynników politycznych, ekonomicznych czy panującej mody, to tylko niektóre czynniki mogące mieć negatywny wpływ na krytykę i jej odbiorców<sup>31</sup>. Motywy (nie zawsze jawne), którymi kierują się krytycy w promowaniu wybranych twórców i deprecjonowaniu innych mają rozmaite podłoże. Szczególnie od-biorcy mniej doświadczeni mogą w znacznej mierze poddać się kształtowaniu własnych opinii o sztuce na podstawie opinii krytyków.

Jak zauważa John Dewey „odbiorcy, bardziej nawykli do słuchania niż do krytycznego myślenia, wolą posłyszeć co mówią inni”<sup>32</sup>. Krytyka, choć jak każdy sąd musi opierać się na percepcji, nie jest jej bezpośrednim skutkiem. Dewey stwierdza, że sądy krytyka przypominają bardziej wyroki sądowe, niż próbę wyjaśnienia istoty i formy dzieła<sup>33</sup>.

Wielkie dzieła zostały wyróżnione i przetrwały w procesie historycznym, ale czy uznanie, którym je darzymy wynika z ich charakteru, czy przemawiają do nas, czy też zgadzamy się a priori z decyzją autorytetów oraz – czy zasady, które dziś uznajemy zostały ustalone, bo posługiwali się nimi mistrzowie, czy też posługiwanie się nimi uczyniło z wybranych artystów mistrzów? Dewey wskazuje, że posługiwanie się wzorami, kanonami i odwoływanie do dawnych dzieł w ocenie dzieła sztuki może przeszkadzać we właściwym odbiorze, zaciemniać go<sup>34</sup>.

Krytycy często myślą się, oceniając sztukę swoich czasów, arbitralne z pozoru sądy zostają zweryfikowane przez ich następców – w latach 80. XIX wieku o płótnach Renoira pisali, że „są produktem chorego umysłu, [...] w sposób zupełnie przypadkowy zestawiają najostrejsze kolory, [...] są zaprzeczeniem wszystkiego co dopuszczalne w malarstwie”<sup>35</sup>.

Amerykański krytyk, którego słowa przywołuje John Dewey, po wystawie w nowojorskiej Zbrojowni w 1913 roku nazywa Cezanne’a „drugorzędnym impresjonistą, któremu od czasu do czasu szczęśliwym przypadkiem zdarzało się malować niezłe obrazy”, van Gogha natomiast „przeciętnie sprawnym impresjonistą o ciężkiej ręce”, zaś Matisse’a malarzem, który „zrezygnował z wszelkiego poszanowania dla techniki,

---

<sup>30</sup> A. Wierzbicka, *Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów 1900–1939*, Warszawa 2008, s. 66.

<sup>31</sup> M. Golka, op. cit., s. 126.

<sup>32</sup> J. Dewey, op. cit., s. 367.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 366.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 369.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 370.

z wszelkiego wycucia użytych środków wyrazu”<sup>36</sup>. Krytyk ten stwierdza, że idea zawarta w dziele nie ma znaczenia, dopóki aspekty techniczne pozostają nieopanowane przez artystę. Dewey wskazuje, że u podstaw takich opinii – krytyki sądzącej – leży nierozróżnienie techniki i formy estetycznej<sup>37</sup>. Rozwój wymaga poszukiwania nowych środków wyrazu, a nadmierne przywiązanie do tradycji może wpłynąć negatywnie na ocenę innowacyjnych dzieł. Zmieniający się świat i nowe doświadczenia wymagają nowych form wyrazu, o których nie można wyrokować, odnosząc się do starych form, zamiast do nowych treści<sup>38</sup>. W tej postawie tkwi według Deweya podstawowy błąd krytyki wyrokującej.

Reakcją na próbę ustanawiania przez krytyków wyrokujących obiektywnych wartości jest postawa krytyki impresjonistycznej, która, odzegnując się od istnienia obiektywnych sądów, zakłada, że rolą krytyka jest mówienie o wrażeniach, jakie w danym momencie wywiera dzieło sztuki. Prowadziło to do zaprzeczenia istnieniu jakichkolwiek kryteriów. Dewey podkreśla jednak, że rzetelna krytyka polega na ocenie właściwości badanego dzieła – np. w przypadku obrazu – koloru, światła, kompozycji. Wyrażenie opinii może nastąpić dla dopełnienia analizy, ale nie może stanowić jej podstawy. Takie rozważania mogą pomóc innym odbiorcom w ich bezpośrednich doświadczeniach, w przeciwieństwie do wyrażania nieuzasadnionych opinii, których oddziaływanie może zubożyć indywidualne doświadczenia odbiorców<sup>39</sup>. Opinia krytyka, zbudowana na podstawie obiektywnych treści poddanych doświadczeniu, ma pomóc pogłębianiu doświadczenia innych. Krytyk uczy postrzegania dzieł sztuki, jednak powinien pozostać jedynie pośrednikiem, wskazującym jak pogłębić percepcję odbiorcy, a nie, poprzez wydawanie ostatecznych sądów, ograniczyć odbiór innych do własnej arbitralnej opinii<sup>40</sup>.

„Krytyk mniej wrażliwy na przejawy zmienności niż na powtarzalność i trwałość posługuje się miarą tradycji, nie rozumiejąc jej prawdziwej istoty i odwołuje się do wzorów i modeli z przeszłości, niepomny, że każda przeszłość była niegdyś zapowiedzią nadchodzącej przyszłości w stosunku do własnej przeszłości, a obecnie stanowi przeszłość nie bezwzględna, lecz przeszłość zmian będących terażniejszością.”<sup>41</sup> Sytuacja, w której akceptuje się brak jednoznacznych kryteriów ułatwia prezentowanie prac o niskiej jakości. Zagadnienie gustu, smaku i możliwości oceniania, a także odzegnanie się krytyków od możliwości obiektywnej oceny i tym samym porównania i hierarchizacji dzieł, prowadzi do pytania, czy dzieło sztuki może być obiektywnie uznane za złe lub dobre. Silna tendencja do uznawania całkowitego

---

<sup>36</sup> Ibidem, s. 370.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 371.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 372.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 379.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 398.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 397.



subiektywizmu stoi jednak w sprzeczności z wciąż organizowanymi konkursami, selekcją prac dokonywaną przez jury, jak i istnieniem dzieł powszechnie uznawanych za arcydzieła i docenianych niezależnie od epoki, do której należą i aktualnych preferencji.

Interesująca uwaga na temat tego, co czyni dany obiekt dziełem sztuki w oczach człowieka, łączy rozważania Greenberga na temat doświadczeń estetycznych z neuroestetyką. Krytyk stwierdza, że: „Sztuka w każdym medium sprowadza się do tego, co zrobi z naszym doświadczeniem medium, stwarza się zatem poprzez relacje i proporcje: „[...] proste, pozbawione dekoracji pudełko może odnieść sukces jako sztuka dzięki tym rzeczom; a kiedy przestanie być postrzegane jako sztuka to nie dlatego, że jest zwykłym pudełkiem, ale dlatego że jego proporcje lub jego wielkość nie pobudzają ani nie oddziałują na nas. [...] Żaden opis nie pomoże, jeśli nie da się odczuć wewnętrznych relacji dzieła, jeśli one nas nie pobudzą”<sup>42</sup>.

Badania z zakresu neuroestetyki dowodzą, jak ważne dla doświadczenia estetycznego są procesy zachodzące automatycznie w mózgu w trakcie aktu postrzegania. Na ocenę obiektu jako dzieła, przykucie uwagi i właściwy odbiór, mają wpływ zagadnienia ściśle dotyczące formy. Potwierdza to, według Greenberga, niezmienność podstawowego (estetycznego) kryterium oceny sztuki.

Neuroestetyka jest stosunkowo młodą dziedziną nauki, zajmującą się badaniem reakcji mózgu ludzkiego na doświadczenia estetyczne. Celem badań z jej zakresu jest wyjaśnienie, w jaki sposób ludzie przeżywają obcowanie z dziełem sztuki, doświadczają piękna. Badając pracę mózgu i obszary aktywne podczas zetknięcia z dziełem, starają się określić uniwersalne zasady towarzyszące percepcji związanej z doznaniem estetycznymi.

Badania wykazały, że artyści (zapewne często nieświadomie, intuicyjnie) wykorzystują w swoich pracach środki formalne, które aktywizują określone partie mózgu odbiorcy. Istnieją formy, kompozycje, struktury, które działają na określone części mózgu, wywołując reakcje, które wiążą się z odczuwaniem przyjemności, zadowolenia. Trzeba więc uświadomić sobie, że odbiorca, a szczególnie odbiorca niedoświadczony, może kierować się przy ocenie dzieła sztuki przede wszystkim swojego rodzaju „pierwszym wrażeniem”, będącym fizyczną reakcją organizmu na określone bodźce.

W części mózgu odpowiedzialnej za widzenie znajdują się osobne obszary odpowiedzialne za przetwarzanie różnych aspektów widzianego obrazu. Jedne komórki rozpoznają barwy i detale, inne natomiast są wrażliwe na ruch. Dwa rodzaje informacji przesyłane są osobnymi ścieżkami do różnych obszarów wzrokowej kory asocjacyjnej. Przez płat skroniowy przechodzi szlak odpowiedzialny za rozpoznawanie przedmiotów i kolorów, zaś przez płat ciemieniowy, szlak odpowiadający za

---

<sup>42</sup> Ibidem, s. 27.

postrzeganie ruchu, głębi i położenia obiektów w przestrzeni. Należy przy tym zauważyć, że wrażenie jasności oddzielone jest od koloru. Osobne ścieżki odpowiadające za te bodźce sprawiają, że możliwe jest wywołanie wrażenia ruchu czy głębi np. w dziele malarskim. Zestawienie kształtów w różnych barwach, ale o podobnym poziomie jasności, może wywołać poczucie ruchu, pulsowania – przykładem takiego efektu jest *Impresja. Wschód słońca* Maneta<sup>43</sup>.

Eksperyment przeprowadzony w 2004 roku przez Hideaki Kawabata i Semira Zeki miał na celu ustalenie, jak mózg reaguje podczas uznawania dzieł za piękne lub brzydkie. Badanym przedstawiono serie obrazów, które ocenili jako piękne, brzydkie lub nijakie. Po kilku dniach te same obrazy obejrzeni podczas skanowania mózgu za pomocą magnetycznego rezonansu jądrowego. Okazało się, że przy patrzeniu na obrazy uznane uprzednio za brzydkie bardziej pobudzona jest kora motoryczna, tak jak przy przygotowaniu organizmu do ucieczki, natomiast piękne obrazy pobudzały w mózgu ośrodek nagrody. Badanie pokazało również, że w zależności od tematu dzieła (pejzaż, portret itd.) aktywują się różne obszary mózgu, nie ma natomiast różnicy, czy prezentowane dzieło jest realistyczne czy abstrakcyjne<sup>44</sup>.

Vilyanur Ramachandran i William Hirstein w eseju *Nauka wobec zagadnienia sztuki. Neurologiczna teoria doświadczenia estetycznego* pochylają się nad mechanizmami, którymi artyści – celowo lub intuicyjnie – posługują się, aby aktywować odpowiednie obszary mózgu odbiorców.

Reguły, które opisują badacze zajmujący się neuroestetyką przedstawiane są od dawna w podręcznikach teorii widzenia, jednak przyczyny ich funkcjonowania – sposób odbierania i selekcjonowania bodźców przez mózg – odkrywa dopiero neuroestetyka.

We wstępie wskazują, że sztuka oceniana z perspektywy europejskiego odbiorcy (przyzwyczajonego do dzieł ze swojego kręgu kulturowego, szczególnie mimetycznych przedstawień rzeczywistości) jako prymitywna, np. sztuka indyjska, z punktu widzenia odkryć neuroestetyki w znacznie trafniejszy sposób wykorzystuje zasady funkcjonowania mózgu, wyolbrzymiając charakterystyczne cechy w celu ukazania istoty przedmiotu, z czym związane jest zniekształcanie go – wykorzystuje więc zasadę przesunięcia szczytowego<sup>45</sup>.

Zasada przesunięcia szczytowego objawia się silniejszą reakcją na wyolbrzymienie bodźca, deformację rzeczywistego obrazu. Wybranie i przejaskrawienie charakterystycznych cech przedmiotu sprawia, że odpowiednie neurony aktywizują się silniej niż przy obserwacji samego obiektu. Eksperyment pokazał, że karykatura

---

<sup>43</sup> P. Markiewicz, *Artysta neurobiolog*, „Wiedza i życie” 2006, nr 2, s. 18.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 21.

<sup>45</sup> W. Hirstein., V. Ramachandran., *Nauka wobec zagadnienia sztuki. Neurologiczna teoria doświadczenia estetycznego*, (w:) W. Dziarnowska, A. Klawiter, *Mózg i jego umysł. Studia z kognitywistyki i filozofii umysłu*, Poznań 2007, s. 330.

Nixona była przez mózg identyfikowana z tą postacią silniej niż fotografia. Najbardziej pobudza mózg obraz, który różni się od dotychczas znanych<sup>46</sup>. Doświadczenia związane z przesunięciem szczytowym (dotyczą zarówno ludzi jak i zwierząt) pokazują, że mózg intensywniej reaguje gdy usunięte zostaną informacje poboczne i zbędne<sup>47</sup>.

Zastanawiająca wobec tego jest pozytywna reakcja niedoświadczonych odbiorców na hiperrealistyczne prace (np. szkice wykonane na podstawie zdjęć). Łatwo spotykana jest opinia, że właśnie tego rodzaju dzieła, stawiane w opozycji do nieprzedstawiających dzieł sztuki współczesnej, istotnie zasługują na miano sztuki. Wydaje się, że tacy odbiorcy większą wagę przywiązują do technicznych umiejętności twórcy, bagatelizując intelektualne znaczenie dzieła.

Inną przyczynę sugeruje Clement Greenberg w eseju *Awangarda i kicz*. Przecistawiając kulturze wysokiej kicz, do którego zalicza realizm i akademizm, wskazuje, że odbiór kiczu jest łatwiejszy, ponieważ nie występuje różnica w formie pomiędzy światem, do którego postrzegania widz jest przyzwyczajony a dziełem. Odbiegające od realizmu style wymagają przyjęcia pewnej konwencji, zaangażowania i wysiłku odbiorcy. Na przykładzie socrealistycznych dzieł sztuki rosyjskiej Greenberg zauważa, że realizm w sztuce bliższy jest prostym ludziom, ponieważ nie wymaga przetworzenia treści przekształconej przez artystę<sup>48</sup>.

Picasso stwierdził podobno, że nowość cechuje się na początku brzydotą. Powodem takiego stanu jest brak przyzwyczajenia odbiorców. Jedyne krytycy chwala to, co nowe i niepowtarzalne, natomiast dla innych odbiorców unikatowość, oryginalność nie są pożądane. Dzieje się tak, ponieważ jeżeli praca zbyt znacząco odbiega od tego co znane, brakuje kodu umożliwiającego odczytanie dzieła<sup>49</sup>.

Impresjonizm, czy wywodzący się z niego puentylizm, mógł stanowić wyzwanie dla odwiedzających pierwsze wystawy impresjonistów nie tylko ze względu na przełamanie formalnych zasad, do których widowia była przyzwyczajona. Brak przygotowania do właściwego postrzegania – nie jako pojedynczych plam koloru, ale kształtów, w które barwy łączą się dopiero w oku – mógł wywołać dezorientację i drażniące uczucie nierozpoznania przeciwstawne do wrażenia przez neuroestetyków nazywanego „efektem acha”, który zachodzi gdy mózg rozpozna daną strukturę. Wrażenie to wiąże się z uczuciem przyjemności. Podobne odczucie opisuje Greenberg: „wartości, jakie czerpie wykształcony widz z oglądania obrazów Picassa przychodzą nieco później, jako wynik refleksji nad bezpośrednim wrażeniem wywołanym przez wartości plastyczne. Dopiero wówczas przychodzi to co rozpoznawalne, cudowne, przyjemne. Nie jest bezpośrednio czy zewnętrznie obecne w obrazach Picassa, lecz musi

---

<sup>46</sup> P. Markiewicz, op. cit., s. 20.

<sup>47</sup> W. Hirstein, V. Ramachandran., op. cit., s. 333.

<sup>48</sup> C. Greenberg, *Obrona modernizmu*, Kraków 2006, s. 12-13.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 51.

być rzutowane przez widza wystarczająco wrażliwego, żeby właściwie zareagować na plastyczne jakości obrazu.”<sup>50</sup>

Jedną z podstawowych zasad wskazanych przez badaczy jest również grupowanie i łączenie percepcyjne. Możliwość połączenia widzianych obiektów we wzór (np. dostrzeżenie w zbiorze kropek dającego się zidentyfikować kształtu) jest połączone z pozytywnymi doznaniem. Ponadto większą przyjemność sprawia grupowanie w sposób tworzący zamknięte kompozycje (większa aktywność limbiczna) co, jak wskazują badacze, może być jednym ze źródeł doświadczenia estetycznego<sup>51</sup>.

Zasada izolowania jest związana z koniecznością wyodrębnienia danej cechy (kolor, kształt) przed wzmocnieniem sygnału dotyczącego tej cechy. Zastosowanie tej zasady i ograniczenie do bodźca jednego rodzaju (np. w przypadku szkicu), pozwala na skupienie uwagi na jednym rodzaju sygnału i łatwiejsze przekazywanie informacji, dzięki braku rozproszenia pomiędzy bodźcami. Paradoksalnie większa ilość różnego rodzaju danych przedstawionych w dziele (np. kolorowe zdjęcie lub realistyczne malarstwo) może się okazać mniej satysfakcjonujące estetycznie niż szkic, który za pomocą tylko jednej modalności ukazuje istotę przedstawienia.

*Less is more* – motto powtarzane przez Miesa van der Rohe, doskonale oddaje odkrycia dotyczące postrzegania. Sztuki plastyczne, przechodząc od epok skierowanych na mimetyczne odtwarzanie rzeczywistości do sztuki modernistycznej i późniejszej, zdają się kierować w stronę form, z punktu widzenia neuroestetyki, coraz celniejszych. Tworzenie dzieła, które pozytywnie pobudzi mózg odbiorcy, związane jest w dużej mierze z rezygnacją z oddziaływania za pomocą bodźców wszystkich rodzajów jednocześnie i wybranie najistotniejszych. Przykłady takich zabiegów można odnaleźć zarówno w sztuce prehistorycznej, dziełach określanych jako prymitywne jak i w sztuce współczesnej. Prowokuje to również refleksje nad sposobem prezentacji dzieł, który powinien umożliwić odcięcie odbiorcy od rozpraszących, dodatkowych bodźców i wspomagać adekwatne do danego dzieła warunki odbioru. Wprowadzenie kontrastu umożliwia z kolei wzmocnienie sygnału. Kontrast jest wykrywany na wczesnym etapie percepcji, ponieważ komórki reagują na znaczące zmiany świecenia pomiędzy płaszczyznami, wykrywając wyraźne krawędzie. Dla wzroku są to obszary szczególnie bogate w informacje i obserwowanie ich może dać poczucie przyjemności. Szkic lub czarno-biała fotografia, skupiając uwagę jedynie na kształcie i aktywizując jeden obszar mózgu bez rozpraszania uwagi, może być postrzegany lepiej, niż na przykład wielobarwna fotografia<sup>52</sup>. Przyjemność płynąca z obserwowanych kontrastów pojawia się nie tylko na poziomie pojedynczych właściwości, ale również w ogólnym odbiorze (np. skóra modelki kontrastująca z fragmentami ubrania).

---

<sup>50</sup> Ibidem, s. 13.

<sup>51</sup> W. Hirstein., V. Ramachandran., op. cit., s. 342.

<sup>52</sup> P. Markiewicz, op. cit., s. 20.

Kolejną cechą prowadzącą do uczucia przyjemności jest symetria. Preferowanie symetrycznych kompozycji może być uzasadnione ewolucyjnie, ponieważ kojarzą się one ze zdrowiem (brak symetrii jako objaw niekorzystnych zmian w organizmie)<sup>53</sup>.

Zasada zgeneralizowanego punktu widzenia polega na automatycznym dopełnianiu obrazu w sposób, który wydaje się najoczywistszy. System wzrokowy przyjmuje taką interpretację, która jest potencjalnie najbardziej prawdopodobna<sup>54</sup>.

Użycie metafory, która ma za zadanie wydobyć najistotniejsze z cech danego przedmiotu poprzez skojarzenie go z innymi pojęciami, umożliwia wpisywanie postrzeganych elementów w znany człowiekowi wzór, co również jest mechanizmem ułatwiającym percepcję.

Wyróżnione przez badaczy zasady nazwane zostały przez nich „ośmioma prawami doświadczenia artystycznego”. Uniwersalne pryncypia stosowane przez artystów oraz opisywane od dawna przez teoretyków sztuki znajdują uzasadnienie w fizjologii procesu widzenia. Okazuje się, że układy formalne budzące estetyczną przyjemność podlegają zasadom, które określają działanie nie tylko ludzkiego postrzegania, ale dotyczą również zwierząt i są użytecznymi mechanizmami ułatwiającymi postrzeganie świata.

Ramachandran dodał do ośmiu praw doświadczenia artystycznego dwa kolejne – równowagę oraz rytm, powtarzalność i uporządkowanie układu.

Gombrich stwierdza, że „mniej jesteśmy świadomi wyglądu rzeczy niż naszej reakcji na nie”<sup>55</sup>. Efekt, jaki wywołuje dzieło nie jest spowodowany tym, że wygląda tak samo jak świat rzeczywisty, ale tym, że artysta potrafił doprowadzić do takiej samej reakcji.

W XX wieku przeobrażenia w sztuce sięgnęły istoty jej dotychczasowego pojmowania. Zmienił się charakter sztuki, estetyka przestała być wartością nadrzędną, a nawet konieczną. Przekształcenie jest tak duże, że określenie „dzieło sztuki” zastępuje się określeniem „fakt artystyczny” – pojęciem znacznie obszerniejszym.

Zaangażowanie społeczne artystów czyni ich coraz częściej aktywistami, zabierającymi głos poprzez swoje medium. Transformacja artysty i dzieła pociąga za sobą konieczność zaistnienia nowego odbiorcy. Czy pragnienie piękna wciąż może być powodem do odwiedzenia galerii? Czy oczekiwanie zaspokojenia potrzeb estetycznych jest adekwatne do obszarów eksploracji współczesnych artystów? Czy niedoświadczony odbiorca poszukuje w sztuce tych samych wartości, które doceniają osoby decydujące o sztuce pojawiającej się w oficjalnym obiegu?

Ernst Kris sformułował teorię kreatywności i artystycznego doświadczenia, według której artysta, a pośrednio również widz, poprzez sztukę zapewnia sobie psychiczną

---

<sup>53</sup> W. Hirstein., V. Ramachandran., op. cit., s. 351.

<sup>54</sup> Ibidem, s. 333.

<sup>55</sup> E. Gombrich, *Pisma o sztuce i kulturze*, Kraków 2011, s. 146.

gratyfikację niemożliwą do osiągnięcia w codziennym życiu<sup>56</sup>. Stwierdził on, że w tworzeniu dzieła nie bierze udziału wyłącznie artysta, ale również odbiorca, od którego powstanie dzieła wymaga współdziałania.

W książce *Estetyka kontra sztuka* Maria Anna Potocka zauważa, że odbiorcy mają mylne przekonanie, że sztuka współczesna jest mniej zrozumiała, ponieważ nie jest przedstawiająca. Jednak pewność, że właściwie odbiera się dzieła o łatwo identyfikowalnych formach (a co za tym idzie, że sztuka dawna jest bardziej zrozumiała) jest złudna. Prawdziwe znaczenia dawnych dzieł, mimo mimetycznej formy często pozostają równie niedostępne. Dawniej artyści ukrywali znaczenia za fasadą formy. W sztuce współczesnej idea stała się od niej ważniejsza, wysunęła się na pierwszy plan i niejednokrotnie wyraźnie dominuje nad formą<sup>57</sup>. Sztuka dawna może budzić mniejsze kontrowersje również dlatego, że charakter odbioru staje się poniekąd historyczny, dzieła oglądane jako zapis minionych czasów w dziejach sztuki wydają się odległe. Reakcja na nie różni się od spojrzenia na sztukę tworzoną aktualnie, przez osoby żyjące często w rzeczywistości tożsamej z rzeczywistością odbiorcy, co może być przyczyną bardziej emocjonalnych reakcji.

Jak pisze Susie Hodge we wstępie do książki *Przewodnik po sztuce współczesnej. Dlaczego pięciolatek nie mógł tego zrobić? „Sztukę idei trudniej ocenić niż sztukę naśladującą rzeczywistość, dlatego jest ona często odrzucana i traktowana jak niewprawna twórczość dzieci”*<sup>58</sup>. Sam tytuł publikacji zwraca uwagę na problem postrzegania sztuki współczesnej jako niezaawansowanej pod względem warsztatu, łatwej do wykonania i naśladowania.

Transformacja jakiej uległy sztuki wizualne pod względem posługiwania się formą, porzucenie ukrywania treści za realistycznymi przedstawieniami, dała artystom niespotykaną wcześniej wolność wyrazu.

Marcel Duchamp na pierwszej wystawie Stowarzyszenia Artystów Niezależnych w 1917 roku zgłosił *Fontannę*. Mimo deklarowanej swobody wystawiania po uiszczeniu odpowiedniej opłaty, organizatorzy sprzeciwiali się wystawieniu pisuaru. Prowokacja artysty może być interpretowana na różne sposoby, jednak nie ulega wątpliwości, że gest Duchampa przesunął granicę pojmowania obiektu jako dzieła sztuki, ukazując, że moc sprawcza artysty można naznaczyć przedmiot codziennego użytku i przekształcić go w dzieło. Dla zaistnienia takiej sytuacji konieczna jest współpraca odbiorcy, który gotowy jest przyjąć i zaakceptować zmianę kontekstu

---

<sup>56</sup> A. D'Alleva, *Metody i teorie historii sztuki*, Kraków 2008, s.129.

<sup>57</sup> M. A. Potocka, *Estetyka kontra sztuka*, Warszawa 2007, s. 14.

<sup>58</sup> S. Hodge, *Przewodnik po sztuce współczesnej. Dlaczego pięciolatek nie mógł tego zrobić?*, Warszawa 2014, s. 8.

obiektu. Działanie takie oddziela formę przedmiotu od jego potocznego przeznaczenia<sup>59</sup>.

Zarówno Kuspit jak i Baudrillard w działaniach Duchampa upatrują oderwania sztuki od estetyki. Baudrillard wskazuje, że w procesie estetyzacji rzeczywistości zatarła się granica między sztuką a innymi dziedzinami życia<sup>60</sup>. Uczynienie z gotowych przedmiotów dzieł sztuki sprawiło, że każda rzecz ma w sobie potencjał stania się dziełem. Sprawienie, że wszystko może być sztuką, niesie ze sobą dwa przeciwstawne skutki – nie tylko nobilituje przedmioty użytkowe, ale jednocześnie banalizuje sztukę, którą może stać się cokolwiek – demokratyzacja sztuki nie polega na równym do niej dostępie, a na potencjalnej możliwości uczynienia sztuką czegokolwiek przez kogokolwiek<sup>61</sup>.

Bruno Munari we wprowadzeniu do zbioru esejów *Dizajn i sztuka* pisze: „Trzeba dziś już obalić mit boskiego artysty, tworzącego jedynie arcydzieła przeznaczone dla osób o wybitnej inteligencji. Należy powiedzieć, że póki sztuka nie podejmuje problemów życiowych, póty interesują się nią tylko nieliczni. Dziś, w chwili gdy nasza kultura staje się coraz bardziej masowa, artysta musi zejść ze swego piedestału i zniżyć się do projektowania szyldu dla rzeźnika (jeśli potrafi)”<sup>62</sup>.

W sztuce współczesnej trudno jest przeprowadzić jasne podziały, wyodrębnić style, które nie przychodzą już powszechnie w możliwej do ustalenia chronologii, a mieszają się, łączą, ewoluują. Powstają nowe dziedziny sztuki. Obok rysunku, malarstwa, rzeźby i fotografii tworzone są instalacje, sztuka video, happening, performance. Artyści czerpią inspirację ze świata nauki, wykorzystując do swych prac naukowe teorie i zaawansowane technologie.

Czy żyjąc w czasach nadmiaru i estetyzacji codzienności, człowiek potrzebuje dodatkowych bodźców wizualnych w postaci dzieł sztuki? Dewey uważał, że w życiu każdego człowieka doświadczenia estetyczne są niezbędne. Jeżeli estetykę potraktować zgodnie ze źródłosłowem (gr. *aisthētikós* – odczuwający) jako dotyczącą wrażeń zmysłowych, łatwiej będzie przyjąć, że może ona mieć związek również z aktualną sztuką, natomiast estetyka jako dziedzina zajmująca się pięknem często nie przystaje już do sztuk wizualnych.

Greenberg, odnosząc się do sztuki lat 60. XX wieku, stwierdza jednak, że uczucie zamętu i przekonanie o „całkowitym pomieszaniu wartości artystycznych”<sup>63</sup> jest niesłuszne, ponieważ istnieje tylko jedna wartość – jakościowy podział sztuki na dobrą i złą. Dzieło sztuki nie może nie zostać poddane ocenie smaku. Pod pozorem ogromnej

---

<sup>59</sup> A. Martínez Muñoz, R. Martínez, J. Maria Montaner, J. Lebrero Stals, *Historia sztuki świata. Wiek XX*, tom 8, Warszawa 2001, s. 60.

<sup>60</sup> M. Krawczyk, *Czego brakuje sztuce współczesnej?*, „Estetyka i Krytyka” 2011, 21/2, s. 2.

<sup>61</sup> *Ibidem*, s. 23.

<sup>62</sup> B. Munari, *Dizajn i sztuka*, Kraków 2014, s. 1.

<sup>63</sup> C. Greenberg, *op. cit.*, s. 19.

różnorodności podkreślanej mnogością etykiet nadawanych przez samych twórców, można z łatwością wyodrębnić cechy charakterystyczne dla danych okresów w sztuce współczesnej<sup>64</sup>. Krytyk wskazuje, że artyści często pragną zanegować ocenianie ich dzieł poprzez smak (poczucie piękna), tak jak to uczynił Duchamp, jednak nie jest to możliwe<sup>65</sup>.

Dawniej sztuka awangardowa przeciwstawiała się akademizmowi i formowała na podstawie owej opozycji. Od kiedy sztuka akademicka przestała być w sposób jednoznaczny obecna, kierunek ten został zatarty. Greenberg stwierdza, że wszystko co jest akademickie jest kiczem, a każdy kicz jest akademicki, ponieważ korzysta z wypracowanych schematów podawanych do automatycznego stosowania<sup>66</sup>. Kicz stosuje środki wypracowane przez dojrzałą kulturę, jednak jedynie w sposób mechaniczny, jest nieautentyczny i skierowany na zysk. Wszechobecne dążenie do tworzenia rzeczy zaskakujących, szokujących stało się konwencjonalną metodą tworzenia dzieła, jednak, jak zauważa Greenberg, nie każda szokująca sztuka jest sztuką nową, innowatorską, odmienną<sup>67</sup>.

Czy nacisk kładziony na wartości estetyczne może stanowić wciąż najważniejsze kryterium towarzyszące odbiorowi dzieła sztuki? „Dominacja tego, co nazwano zamysłem, nad jego doraźną, nonszalancką albo też celowo bezosobową realizacją, dałaby się prześledzić we wszystkich zapewne dziedzinach twórczości, wśród których film, teatr, muzyka i plastyka odegrały rolę równorzędną. Imaginacja zyskała w tym kontekście walor niepowtarzalnego, niezbywalnego daru, czegoś, co mobilizuje twórców do ustawicznego poszukiwania pomysłów, których inni jeszcze nie podjęli”<sup>68</sup>.

Sztuka przejęła formy przekazu z nieartystycznych systemów komunikacji<sup>69</sup>. Wartości estetyczne nie stanowią już głównego kryterium dla zaistnienia dzieła sztuki. Co zatem stanowi o wartości sztuk wizualnych? Paradoksalnie wobec postępującej estetyzacji rzeczywistości, sztuka rezygnuje z estetyki.

Niektórzy badacze twierdzą, że zmiany w sztuce rozpoczynają się od zmian zachodzących w publiczności: „Arnold Hauser stwierdził wręcz, (przede wszystkim w *Społecznej historii sztuki i literatury*), że właśnie zmiany publiczności są głównym czynnikiem determinującym zmiany w sztuce: twierdził, że dla losów i oblicza sztuki ważniejszy jest status tych, dla których jest ona przeznaczona, niż tych, którzy ją tworzą. Aby nastąpiła znacząca zmiana w sztuce, musi pojawić się nowa publiczność – podkreślał Hauser”<sup>70</sup>.

---

<sup>64</sup> Ibidem, s. 21.

<sup>65</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>66</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>67</sup> Ibidem, s. 26.

<sup>68</sup> U. Czartoryska, op. cit., s. 261.

<sup>69</sup> Ibidem, s. 254.

<sup>70</sup> M. Golka, op. cit., s. 179.



Czy role, jakie sztuka pełni z perspektywy artystów i innych osób profesjonalnie z nią związanych mogą być tożsame z rolami przypisywanymi sztuce przez innych odbiorców (jak poszukiwanie przyjemności i rozrywki w sztuce)? Jaka jest przyczyna rozbieżności między sztuką współczesną a oczekiwaniami potencjalnego widza?

Dezorientacja odbiorcy może wynikać z tego, że nauczony jest, czego oczekiwać od zjawisk określanych mianem sztuki. Wyobrażenie tego „co jest dziełem” zbudowane na – choćby pośrednim: poprzez ilustracje w szkolnych podręcznikach – kontakcie z przede wszystkim dawną sztuką, pociąga za sobą oczekiwania i ramy, w jakie odbiorca skłonny jest wpisać dzieła, z którymi spotka się w przyszłości. Odbiorca, który chce patrzeć na instalację Duchampa w ten sam sposób, w jaki patrzył na rzeźbę Michała Anioła musi ponieść klęskę. Płótno Rothki nie może stać się przedmiotem krytycznych porównań do płócien renesansowych inaczej niż tylko poprzez uczucie zawodu widza, który nie odnalazł w obrazie tego, co w jego umyśle tworzy ideę dzieła malarskiego.

Kreując sztukę nieopartą na kryteriach estetycznych czy wyraźnej narracji, artyści tworzą potrzebę nowego rodzaju odbioru, aktywizującego refleksję teoretyczną lub intuicję w obcowaniu z dziełem<sup>71</sup>. Mechanika odbioru może się zmieniać z obiektu na obiekt, a uleganie przyzwyczajeniom w sposobie postrzegania musi zostać zastąpione otwartością na poszukiwanie najwłaściwszej ścieżki prowadzącej do idei dzieła, intencji artysty.

W opozycji do podejrzliwej i niechętniej postawy odbiorców wobec oficjalnej sztuki znajduje się automatyczna akceptacja tego, co znajdzie się w przestrzeni wystawowej. Przykładem takiego zachowania odbiorców jest sukces wystawy Thierry'ego Guetta przedstawiony w filmie Banksy'ego *Wyjście przez sklep z pamiątkami*. Nikomu nieznana postać, niemal przypadkowo nawiązuje kontakt z najbardziej cenionymi podziemnymi artystami, ma możliwość obserwować przy pracy twórców graffiti, a między nimi Banksy'ego. Po nagraniu setek godzin materiału i nieudanej próbie montażu filmu Guetta postanawia zająć się *street artem*, korzystając z obserwacji poczynionych w trakcie filmowania. Zatrudnia pomocników, którzy realizują jego wizje, mocno inspirowane pracami innych artystów. Wynajmuje budynek o ogromnej powierzchni i przy pomocy swojej ekipy oraz wykorzystując zdawkowe wyrazy poparcia uzyskane od Banksy'ego i innych twórców sztuki ulicy do promocji swojej ekspozycji, tworzy wystawę, która osiąga ogromny komercyjny sukces, przyciągając na wernisaż entuzjastycznie nastawiony tłum i kolekcjonerów chętnych do kupowania prac nieznanego artysty. Nie jest jasne, czy wydarzenia przedstawione w drugiej części filmu (relacjonującej rozwój „kariery artystycznej” Thierry'ego Guetta) istotnie stanowią dokument, czy też absurdałna sytuacja, mająca obnażać płytkość artystycznego przemysłu, została w pełni wyreżyserowana przez Banksy'ego.

---

<sup>71</sup> U. Czartoryska, op. cit., s. 254.

Dla artystów zainteresowanych sukcesem komercyjnym ważny jest status uzyskany poprzez zdobycie uznania odpowiednich osób, mających decydujący głos w świecie sztuki. Możliwość uczynienia „czegokolwiek” sztuką ułatwia cyniczne wykorzystanie mechanizmów rynku sztuki. Jean Baudrillard zwraca uwagę na nieszczerą postawę artystów, którzy nieoczywistą sytuację estetyczną wykorzystują, aby wzbudzić (fałszywe) przekonanie istnienia sensu zawartego w pracy, a niezrozumienie, niczym winę, złożyć na barki zagubionych odbiorców: „[...] samym swym osłupieniem dają oni świadectwo swej intuicyjnej zdolności pojmowania: świadomości bycia ofiarą nadużycia władzy i tego, że ukrywa się przed nimi reguły gry, wykorzystuje ich i nabiera.”<sup>72</sup>

Antyodświętność zapoczątkowana przez ruch dada, chęć zrównania działań artystycznych z codziennością, odwrócenia elitarności sztuki i postulowane między innymi przez Kurta Schwittersa zniesienie bariery między twórczością artysty a działaniami „zwykłego człowieka”<sup>73</sup>, próba stworzenia antysztuki, zostały przez sztukę ostatecznie wchłonięte. Działania artystyczne mające mieć silny związek z codziennością i życiem człowieka znów zamknęły się w wąskim kręgu osób szczególnie zainteresowanych sztuką.

Paradoksalnie, współczesnemu odbiorcy zdaje się często brakować odświętności i sfery sacrum, które coraz rzadziej obecne są w sztuce. Granica oddzielająca artystę od społeczeństwa być może została przesunięta, ale nie zniesiona. Prawdopodobnie rozgraniczenie to jest bardzo odczuwalne na płaszczyźnie oceny wartości dzieł sztuki. Działania wybranych artystów zostają w świecie sztuki docenione, a nadawana im wartość zarówno artystyczna jak i rynkowa, której nieobeznany widz nie dostrzega i nie może zrozumieć, tworzy barierę oddzielającą świat sztuki od życia.

Mamy do czynienia z demokratyzacją sztuki, z której chętniej i częściej korzystają artyści niż odbiorcy. Każdy może tworzyć i publikować – przede wszystkim w Internecie, jednak wiele osób nie czuje potrzeby korzystania z możliwości kontaktu ze sztuką i łatwo dostępnymi wiadomościami o niej. Obcowanie z dziełami sztuki staje się, mimo łatwego i szerokiego dostępu, zwyczajem elitarnym i w świadomości wielu ludzi zarezerwowanym dla nielicznych.

Dubuffet twierdził, że twórczość zarówno w cywilizacjach rozwiniętych jak i postrzeganych jako prymitywne, jest czynnością wrodzoną i potrzebną człowiekowi do akceptacji, zrozumienia i kształtowania siebie<sup>74</sup>. Dezorientacja wynikająca z niedostatecznej wiedzy, ale również z niejasnych kryteriów dzieła sztuki, powoduje niechęć i rezygnację z obcowania z nią potencjalnych odbiorców. Konsekwencją jest oddalenie się od sztuki, wykluczenie z codziennej świadomości. Potrzeby estetyczne zaspokajane są poza obrębem sztuki wysokiej, galeryjnej, a ta, pozostając na obrzeżu,

---

<sup>72</sup> J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, Warszawa 2006, s. 83.

<sup>73</sup> U. Czartoryska, op. cit., s. 19.

<sup>74</sup> Ibidem, s. 28.

staje się coraz bardziej elitarna, zamknięta i obca. Idea ceniona ponad formę sprawia, że tradycyjna estetyka nie ma odniesienia do sztuki współczesnej. Oczekiwanie piękna w rozumieniu klasycznym pozostaje niezaspokojone. Odbiorca poszukujący klasycznego piękna w sztuce współczesnej ma niezwykle utrudnione zadanie. Odejście od dekoracyjności sprawia, że to forma podporządkowana jest conceptowi. Mnogość tematów, które sam autor może obrać, nawiązań, tropów kulturowych, zabaw intelektualnych, sprawiają, że nie tylko wymowa dzieła jest niejasna, ale często wątpliwy jest powód istnienia danego obiektu jako dzieła.

W czasopiśmie *Artforum* opublikowano w 1970 roku wyniki ankiety przeprowadzonej wśród artystów, której tematem były możliwości „udziału sztuki w próbach wydostania Stanów Zjednoczonych z pogłębiającego się kryzysu politycznego”. Odpowiedzi artystów świadczyły o poczuciu bezsilności oraz alienacji sztuki względem społeczeństwa<sup>75</sup>.

Joseph Kosuth wskazywał na postrzeganie dzieł sztuki eksponowanych w muzeach jako relikwii przeszłości<sup>76</sup>. Potwierdzeniem dla takiej obserwacji może być wzmożone zainteresowanie i zachwyty Giocondą widoczny po odnalezieniu w 1914 roku skradzionego trzy lata wcześniej obrazu, powodowany nie samym dziełem ale związaną z nim historią<sup>77</sup>.

Duże emocje wśród odbiorców budzą ceny dzieł sztuki. Komercyjne traktowanie dzieła może być odbierane pejoratywnie, szczególnie kiedy promowanie artysty i jego pracy zdaje się być nieproporcjonalne do wartości twórczości. Należy jednak przypuszczać, że bardzo negatywne reakcje spowodowane są często brakiem odpowiednich informacji i umiejętności pozwalających na ocenę dzieła, szczególnie w znaczeniu rynkowym.

W oparciu o zaproponowany przez Marię Gołaszewską układ sytuacji estetycznej, Maria Korzeniewska stworzyła analogiczny układ sytuacji ekonomicznej.

Schemat sytuacji estetycznej dotyczy komunikacji artysty i odbiorcy poprzez dzieło sztuki, w której artysta wyraża siebie w procesie twórczym, natomiast odbiorca, postrzegając dzieło, niejako nakłada na nie swoje wartości. Artysta i odbiorca współtworzą dzieło, korzystając z indywidualnych doświadczeń, wrażliwości i wiedzy.

W sytuacji ekonomicznej następuje utowarowienie dzieła sztuki, które jako towar może zostać stworzone zarówno przez artystę, jak i pośrednika, który doprowadzi do znalezienia się dzieła w strukturach rynkowych. „Stworzenie” dzieła przez pośrednika polega na dostrzeżeniu w danym obiekcie jego wartości rynkowej. Odbiorca w takim układzie staje się potencjalnym nabywcą dzieła<sup>78</sup>.

---

<sup>75</sup> Ibidem, s. 319.

<sup>76</sup> Ibidem, s. 269.

<sup>77</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>78</sup> M. Korzoniewska-Marciniak, *Międzynarodowy rynek sztuki*, Kraków 2001, s. 27.

Na dzieło sztuki, również w aspekcie rynkowym i marketingowym (dzieło jako towar, produkt) składa się wiele elementów, które decydują o atrakcyjności danego obiektu dla potencjalnych nabywców (między innymi cechy fizyczne, jak jakość i stan zachowania materiałów, oprawa, warsztat artystyczny twórcy, cena dzieła, sygnatura artysty, historia dzieła, ranga miejsc, w których było wystawiane).

Świat sztuki (*artworld*), funkcjonuje w sposób wewnętrzny wobec sztuki, a znalezienie się w jego kręgu sankcjonuje istnienie obiektu jako dzieła sztuki w sposób instytucjonalny. Akt wystawienia w odpowiedniej instytucji kultury potwierdza przyjęcie dzieła w obręb świata sztuki<sup>79</sup>. Takie ujęcie stwarza sytuację, w której grono ludzi decydujących o statusie dzieła sztuki jest stosunkowo wąskie i ogranicza się do osób zawodowo związanych z odpowiednimi instytucjami lub rynkiem sztuki, odbiorcę natomiast przesuwają do biernej roli obserwatora zastanego porządku, który, jeśli pozbawiony jest odpowiednich narzędzi poznawczych, musi zdać się na wybór decydentów.

Zamiar wprowadzenia dzieła na rynek może towarzyszyć artyście od początku tworzenia dzieła lub pojawić się kiedy dzieło jest już gotowe, jednak jeśli myśl o sprzedaży poprzedza akt twórczy istnieje ryzyko, że artysta będzie chciał podporządkować się, niekoniecznie wysublimowanemu, gustowi odbiorców, dostosowując podaż do ich potrzeb, nie eksplorując nowych obszarów sztuki, które mogłyby nie spotkać się z zainteresowaniem potencjalnych nabywców. Innym, niejako przeciwnym sposobem jest wykreowanie artysty, tak aby jego sygnatura stanowiła o wartości rynkowej dzieła, cokolwiek nie zostałyby stworzone. Działania marketingowe oraz przychylność odpowiednich osób ze świata sztuki mogą zapewnić rozgłos i pieniądze.

Wartości (zarówno estetyczne jak i ekonomiczne) istnieją w dziele sztuki potencjalnie, a ich aktualizacja - zależy od odbiorcy (nabywcy) i jego przygotowania<sup>80</sup>.

Popyt w dużej mierze kształtowany jest poprzez uczestnictwo społeczeństwa w kulturze. Z badań przeprowadzonych w Stanach Zjednoczonych w 1978 roku wynika, że ankietowani posiadający wyższy poziom wykształcenia wykazują większe zrozumienie sztuki, bardziej cenią jej wartość oraz częściej odwiedzają placówki kultury – 84% z nich ukończyło szkoły wyższe. Wysoka świadomość dotycząca sztuki może przełożyć się na zainteresowanie i nabywanie dzieł lepszej jakości, jednak przeprowadzane w różnych społeczeństwach badania wskazują, że ogólna potrzeba uczestnictwa w kulturze jest niska.

W badaniu przeprowadzonym w Australii, w którym pytano, czym ankietowani zajęliby się gdyby mieli więcej czasu zaledwie 1% respondentów odpowiedziało, że poświęciłoby czas sztuce<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> *Muzeum sztuki. Antologia*, op. cit., s. 174.

<sup>80</sup> *Ibidem*, s. 32.

<sup>81</sup> *Ibidem*, s. 135.

Analiza danych dotyczących amerykańskich muzeów z roku 1973 wykazała, że rocznie około 22 miliony odwiedzają amerykańskie muzea (jest to jedynie ok. 14% społeczeństwa)<sup>82</sup>.

W Polsce poziom frekwencji uległ zmniejszeniu z 19,5% w 1972 roku do 13% w 1985 a w późniejszym okresie prawdopodobnie jeszcze się obniżył<sup>83</sup>.

Raport z badań przeprowadzonych w Poznaniu w 1993 roku wykazał, że ponad 50% badanych w ogóle nie odwiedza instytucji kultury, a 89% galerii sztuki współczesnej. Sporadyczne odwiedziny muzeów deklaruje 37 %, 9% - galerii sztuki współczesnej. Jedynie 10% ankietowanych odwiedza muzea 3-5 razy w roku, a 1% galerie sztuki. Odwiedziny w muzeach powyżej 5 razy w roku zadeklarowało 2% badanych, a tylko 1% w galeriach sztuki<sup>84</sup>.

Z raportu przygotowanego na zlecenie ArtBazaar w 2008 roku na podstawie ankiet wypełnionych przez 94 respondentów w wybranych galeriach w Warszawie i Poznaniu wynika, że osoby uczestniczące w wernisażach to w głównej mierze osoby młode (średnia wieku to 34 lata), z wykształceniem wyższym (67%) lub niepełnym wyższym (17%). Zdecydowana większość osób biorących udział w wernisażach jest związana ze środowiskiem artystycznym. Ponad 75% respondentów jako źródło wiedzy o sztuce wskazało Internet, który jest również źródłem wiedzy o rynku sztuki. Jednocześnie osoby ankietowane dostrzegają problem niedostatecznej edukacji artystycznej już na poziomie szkolnym oraz brak zwyczaju kupowania dzieł sztuki jako przeszkody poważniejsze niż brak środków na zakup dzieł<sup>85</sup>.

Nieobecność sztuki w życiu dzieci i młodzieży sprawia, że nie odczuwają oni jej braku również na późniejszych etapach życia. Potrzeba kontaktu ze sztuką, który jest utrudniony z powodu niedostatecznej wiedzy, często odbywał się jedynie powierzchownie, jest marginalizowana i nie zaszczipiana kolejnym pokoleniom.

„Nie można bowiem znaleźć żadnego argumentu na to, że uczeń powinien zaznajomić się np. z literaturą powszechną i polską, a nie powinien poznać dzieł sztuki europejskiej i łącznie z nią polskiej, że powinien przeżywać najcelniejsze utwory literackie, a pominąć w swym doświadczeniu wewnętrznym emocje i różnorakie doznania płynące ze współzycia z utworem plastycznym”<sup>86</sup>. Edukacja artystyczna dopasowana do wieku powinna odbywać się w szkole, ale rolę w niej odgrywać powinny również muzea i galerie, aby ich odwiedzanie stawało się naturalną częścią codzienności. Gdyby kontakt ze sztuką współczesną nie kojarzył się z odczuciem zagubienia i bezradności, doświadczenie to byłoby zapewne chętniej powtarzane. Rzadkie szkolne wycieczki do muzeów i galerii, które odbywają się bez odpowiedniego

---

<sup>82</sup> Ibidem, s. 133.

<sup>83</sup> Ibidem, s. 133.

<sup>84</sup> Ibidem, s. 134.

<sup>85</sup> <http://badaniarynkusztuki.blogspot.com>, (dostęp: 29.05.2016).

<sup>86</sup> *Muzealnictwo*, op. cit., s. 54.

przygotowania, skutkują skojarzeniem takich miejsc z przykrym obowiązkiem i nudą, co owocuje późniejszą niechęcią i nie przyczynia się do wykształcenia zwyczaju samodzielnego ponawiania wizyt w instytucjach kultury: „Nie chodziłoby tu zapewne o systematyczne kształcenie w dziedzinie historii sztuki, lecz o stworzenie sytuacji takich, w których uczestnicy wycieczek mogliby nawiązać bezpośredni kontakt duchowy z twórczością artystyczną”<sup>87</sup>.

Problem braku wiedzy umożliwiającej swobodny i pełny odbiór jest niezaprzeczalny. Dzieło, nawet wybitne, nie zawsze i nie na każdego musi oddziaływać. Niezrozumienie czy brak reakcji emocjonalnej jednostkowych odbiorców nie może więc dyskwalifikować dzieła i jego twórcy, jednakże nie da się zaprzeczyć, że w oficjalnym obiegu nierzadko udaje się zaistnieć artystom, których dzieła nadużywają zaufania widzów odnośnie jakości prezentowanych obiektów.

Podstawą niechęci potencjalnych odbiorców do kontaktu ze sztuką współczesną jest brak zrozumienia form i niemożliwość odkrycia stojących za nimi treści. Konieczne jest posiadanie podstawowej wiedzy z zakresu historii i teorii sztuki w celu identyfikacji odniesień, ale również aby właściwie osadzić dzieło w momencie historycznym (jak na przykład *Fontanna Duchampa* czy *Czarny kwadrat na białym tle* Malewicza, których osadzenie w historii sztuki nadaje kontekst).

Brak odpowiedniej edukacji sprawia, że potencjalni odbiorcy nie są przygotowani do kontaktu ze sztuką współczesną. Człowiek pozytywnie reaguje na to, co jest mu już znane, oswojone, a w trakcie szkolnej edukacji obcuje przede wszystkim ze sztuką dawną, obecną w podręcznikach na każdym etapie nauczania, ta jest więc lepiej znana, a przez to bliższa.

Adam Myjak w rozmowie z Maciejem Mazurkiem stwierdza, że *największym zagrożeniem dla sztuki, dla szkoły jest brak warsztatu*<sup>88</sup>. Z jednej strony pojawia się problem odbiorców nieoswojonych ze współczesnymi sztukami plastycznymi, z drugiej - problem niskiej jakości sztuki promowanej często przez instytucje mające autorytet w tej dziedzinie. Coraz trudniej stwierdzić, czy odbiorca ma zbyt małe kompetencje by ocenić wartość dzieła, czy też wątpliwe są powody, dla których zostało ono docenione.

Według teorii reader-response (rezonansu czytelniczego) znaczenie dzieła kształtuje się dopiero w momencie, kiedy jest ono aktywnie odbierane. Świat autora łączy się ze światem dzieła, a ten z kolei łączy się ze światem odbiorcy, który rozpoczynając interpretację, posługuje się wcześniejszymi doświadczeniami, zdobytą wiedzą, znajomością kontekstów. Istotne jest, że świat autora i świat odbiorcy nie łączą się ze sobą, relacja z dziełem nie jest tożsama z relacją odbiorcy z artystą<sup>89</sup>.

---

<sup>87</sup> Ibidem, s. 55.

<sup>88</sup> M. Mazurek, *Akademia jest wieczna. Rozmowa z Adamem Myjakiem*, „Arttak” 2012 nr 3, s. 20.

<sup>89</sup> A. D’Allea, op. cit., s.133.

Wolfgang Kemp wskazuje na wpływ otoczenia na odbiór dzieła. Wrażenie zależne jest nie tylko od samego obiektu, ale też przestrzeni, w której zostanie umieszczony (np. odizolowanie sztuki sakralnej od pierwotnej przestrzeni kościoła i przedstawianie jej w sali muzealnej)<sup>90</sup>. Można by również założyć, że obiekt znajdujący się w przestrzeni wystawienniczej automatycznie zostanie zakwalifikowany jako dzieło sztuki. Poniższe przykłady pokazują jednak, że sugestia nie zawsze jest wystarczająco mocna. Wyobrażenie o tym jaką formę może przyjąć sztuka, a co nie jest z nią utożsamiane przez odbiorców spoza świata sztuki, dają sytuacje, w których udział biorą pracownicy galerii odpowiedzialni za sprzątanie sal wystawowych.

W 1986 roku w Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie osoba odpowiedzialna za sprzątanie wyszorowała do czysta wannę z warstwą brudu w środku - będącą rzeźbą Josepha Beuysa<sup>91</sup>.

Instalacja Martina Kippenbergera *When It Starts Dripping From The Ceiling* prezentowana w Ostwall Museum w Dortmund, której częścią było koryto pokryte warstwą farby, mającej imitować zaschniętą deszczową wodę, również zostało starannie wyczyszczone. Dzieło wycenione było na 690 000 funtów<sup>92</sup>.

W 1999 roku instalacja *My Bed* Tracey Emin, której częścią było łóżko z rozrzuconą pościelą, bielizna ze śladami krwi menstruacyjnej i zużyte prezerwatywy, została zniszczona przez obsługę sądzącą, że stan ten jest spowodowany aktem wandalizmu<sup>93</sup>.

Anegdote, pochodzącą z książki Warrena Hoge *Sztuka naśladuje życie – może nawet za bardzo* przywołuje w *Końcu Sztuki* Donald Kuspit: w 2001 roku praca Damiena Hirsta wyceniona przez kierownika projektów specjalnych w Eyestorm Gallery na setki tysięcy dolarów, składająca się z kubków do połowy wypełnionych kawą, pełnych popielniczek, butelek po piwie, palety umazanej farbą, sztalugi, drabiny, pędzli, papierków po cukierkach i rozrzuconych gazet została rozmontowana i wyrzucona przez sprzątacza, który sądził, że są to pozostawione śmieci. „Powiedział gazecie *The Evening Standard*: «Gdy tylko to zobaczyłem, westchnąłem, bo był taki bałagan. Dla mnie to nie za bardzo wyglądało jak sztuka. No więc wrzuciłem to wszystko do worków i wywaliłem»”<sup>94</sup>.

30 czerwca 2004 roku część dzieła *Recreation of First Public Demonstration of Auto-Destructive Art* Gustava Metzgera – worek na śmieci wypełniony tekturą i kawałkami papieru – eksponowanego w Tate Britain w Londynie, również został

---

<sup>90</sup> Ibidem, s.135.

<sup>91</sup> <http://art-damaged.tumblr.com/post/21645147811/joseph-beuys-untitled-bathtub-accidentally>, (dostęp: 10.01.2016).

<sup>92</sup> <http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/nov/03/overzealous-cleaner-ruins-artwork>, (dostęp: 10.01.2016).

<sup>93</sup> <http://www.smh.com.au/entertainment/art-and-design/gallery-cleaner-bins-modern-art-worth-15000-20140221-335fo.html>, (dostęp: 10.01.2016).

<sup>94</sup> D. Kuspit, *Koniec Sztuki*, Gdańsk 2006, s. XVIII.

usunięty przez osobę sprzątającą salę wystawową. Worek został zastąpiony przez artystę nowym, natomiast instalacja od tej pory była okrywana na noc, zaś personel poinformowany, że śmieci stanowią element ekspozycji<sup>95</sup>.

W 2014 roku w galerii Sala Murat we włoskim mieście Bari sprzątacze usunęli instalację złożoną z kawałków kartonu, gazet oraz okruszków herbatników rozsypanych na ziemi, przekonani że są to pozostałości po pracy ekipy montującej wystawę. Praca wyceniona na 10 000 euro miała prowokować do refleksji nad krajobrazem i środowiskiem<sup>96</sup>.

Instalacja *Where shall we go dancing tonight* duetu artystek Sary Goldschmied i Eleonory Chiari z Mediolanu, eksponowana w Museion Bozen-Bolzano, która miała symbolizować hedonizm, konsumpcjonizm i spekulacje finansowe na włoskiej scenie politycznej w latach 80. XX wieku, również została zdemontowana przez osobę sprzątającą. Składająca się z butelek po szampanie rozstawionych na podłodze, rozrzuconego błyszczącego konfetti i serpentyn, niedopałków cygar i części garderoby instalacja umiejscowiona w jednej z sal ekspozycyjnych została uprzątnięta przez sprzątaczkę, która pomyliła dzieło sztuki z salą, która miała zostać wysprzątana po prezentacji książki, mającej miejsce w muzeum poprzedniej nocy. Elementy instalacji zostały odzyskane z koszy do segregacji śmieci i, z małymi stratami, przywrócone na miejsce. O tym zdarzeniu informuje między innymi portal NBC News w artykule Claudio Lavanga z 27 października 2015 roku<sup>97</sup>. W artykule przywołany jest komentarz Vittorio Sgarbi, włoskiego krytyka, który stwierdził, że sprzątaczką miała rację, wyrzucając instalację. Uznał on, że jeśli sprzątaczką pomyślała, że były to śmieci, to w istocie były. Sztuka powinna być zrozumiała dla każdego – łącznie ze sprzątaczkami. Fakt, że muzeum z taką łatwością mogło wyciągnąć części z kosza na śmieci i zrekonstruować instalację pokazuje, że od początku nie było to dzieło sztuki – podsumował Sgarbi<sup>98</sup>.

Wszystkie przytoczone przypadki destrukcji dzieł przez personel odpowiedzialny za sprzątanie miały miejsce w galeriach i muzeach – miejscach przeznaczonych do eksponowania sztuki, jednak zniszczone obiekty nie zostały z nią skojarzone. Greenberg, mówiąc o smaku, którym należy posługiwać się przy ocenie sztuki, zaznacza, że estetyczne sądy wartościujące pojawiają się jeszcze przed świadomą refleksją<sup>99</sup>. Automatyczne zidentyfikowanie elementów instalacji jako wymagającego usunięcia nieporządku wydaje się być w tym kontekście wyrazem takiego właśnie nieuświadomionego sądu. Należy jednak zastanowić się,

<sup>95</sup> <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3604278.stm>, (dostęp: 10.01.2016).

<sup>96</sup> <http://www.mirror.co.uk/news/world-news/cleaner-sala-murat-gallery-accidentally-3168013>, (dostęp: 10.01.2016).

<sup>97</sup> <http://www.nbcnews.com/news/world/cleaner-mistakes-installation-italys-museion-bozen-bolzano-museum-trash-n452121>, (dostęp: 26.11.2015).

<sup>98</sup> Ibidem.

<sup>99</sup> C. Greenberg, op. cit., s.106.



czy świadczy to bardziej o niedostatecznej wiedzy z zakresu sztuki mimowolnych odbiorców z firm sprzątających, czy też o marności dzieł, których wartość nie jest łączona z walorami estetycznymi – na czyją niekorzyść świadczą takie pomyłki?

Czy postulat sztuki zrozumiałej dla każdego jest możliwy do zrealizowania? Co więcej – czy istotnie jest to właściwe kryterium? Wymóg, aby dzieło sztuki było zrozumiałe dla dowolnego odbiorcy wydaje się utopijny i mógłby się okazać wręcz szkodliwy dla twórców i kuratorów, ponieważ nieuchronnie musiałby się łączyć z ograniczeniem stosowanych środków, form i idei do takich, które nie wymagałyby żadnych ponadpodstawowych kompetencji umożliwiających odbiór. Odwołanie się w sztuce do uprzednio istniejących utworów, filozofii, nauki, osobistych doświadczeń, niejednoznacznej symboliki, eksperymentalna forma, a przede wszystkim jakakolwiek innowacja niosłaby prawdopodobieństwo bycia niejasną i niezrozumiałą. Obcowanie z dziełem sztuki wymaga od odbiorcy podjęcia pewnego trudu koniecznego do przeżycia artystycznego – skupienia na dziele i otwarcia na jego treść zawartą w formie – zaangażowanie widza pozostaje poza kontrolą twórcy. Bezkrytyczna próba posłużenia się takim kryterium musiałaby oznaczać, że artyści zmuszeni są poruszać się w zamkniętym kręgu tego, co powszechne i oczywiste, a sztuka nie miałaby szans na rozwój. Krok naprzód związany jest bowiem z dotknięciem nowej materii. Nowość, innowacja, zaskoczenie wydają się być pojęciami szczególnie cenionymi współcześnie, jednak obecne były zawsze, gdy artyści przeciwstawiali swoją sztukę dziełom swoich poprzedników.

Dostęp do sztuki jest aktualnie niezwykle ułatwiony. Do artystów i ich dzieł możemy docierać przy pomocy Internetu i innych mediów masowych, wstęp do muzeów i galerii jest niedrogi, a często nawet darmowy. Stan taki sugeruje, że nie tylko każdy może być artystą, ale również – że każdy może być odbiorcą. Zdaje się jednak, że jest to założenie zbyt pochopne.

Reakcje odbiorców z ostatnich lat na działania artystyczne w skrajny sposób rezygnujące z wizualnego przedstawienia idei można prześledzić na podstawie wystawy niewidzialnej sztuki Lany Newstrom – mistyfikacji, która wzbudziła wiele emocji.

Niezmaterializowana sztuka, która pozostaje w sferze konceptu nie jest nieznaną w historii ideą. Sztukę sprowadzono do konceptów, które były jedynie dokumentowane w postaci planów, rysunków itp. Doprowadziło to jednak do sytuacji, w której owa dokumentacja zyskiwała status dzieła i trafiała na rynek sztuki.

Dziennikarze radia CBC Peter Oldring i Patt Kelly w audycji *New York artist creates 'art' that is invisible and collectors are paying millions* (Nowojorska artystka tworzy niewidzialną sztukę, a kolekcjonerzy płacą miliony) opublikowanej 20 listopada

2014 roku<sup>100</sup> przedstawili historię młodej artystki tworzącej niewidzialną sztukę. We wstępie do właściwego materiału jeden z prowadzących stwierdza, że większość ludzi nie rozumie sztuki, celem audycji będzie więc rozmowa z artystką, która przybliży słuchaczom szczegóły procesu tworzenia. Dziennikarz definiuje sztukę jako zwizualizowany wyraz ludzkiej wyobraźni i kreatywności, który może być doceniony ze względu na piękno lub siłę emocjonalnego przekazu. Następnie zadaje pytanie: co jeśli sztuka jest niewidzialna? Dwudziestosiemioletnia kobieta wyznaje, że zajmowała się tradycyjnie pojmowaną sztuką, jednak nie znajdowała kupców, postanowiła więc prezentować niewidzialną sztukę. Stwierdza, że jest pierwszą artystką na świecie, która wpadła na taki pomysł. Kobieta opowiada o procesie wyobrażania sobie, że tworzy dzieło: rozpoczyna od zwizualizowania sobie, jakich materiałów będzie potrzebować, jaką kolorystykę przyjmie, jaki kształt przybierze rzeźba. Następnie słuchacze dowiadują się, że artystka została zaproszona aby wystawić swoje prace w ramach Tygodnia Sztuki w Schulberg Gallery w Nowym Yorku. Agent artystki, Paul Rooney wypowiada się entuzjastycznie na temat kontaktu z niewidzialną sztuką Lany Newstrom. Możemy również wysłuchać głosu krytyka Morrisa Headera, który stwierdza, że wiarygodną sztukę możemy zobaczyć, usłyszeć i wejść w interakcję z nią, a artystkę nazywa leniwą. Następnie przenosimy się na wernisaż prac Newstrom, co sugerują odgłosy z tła nagrania. Dziennikarz komentuje, że dziwnie jest widzieć setki osób, w tym artystyczną elitę, przyglądającą się pustym ścianom. Słysząc jednego z widzów, który jest przekonany, że patrzy na niewidzialną instalację video, a artystka koryguje go: „właściwie w tym miejscu, w które patrzysz, nic nie ma”. Reakcje publiczności są różne, od zachwytu po oburzenie, agent informuje jednak, że wystawa odniosła miażdżący sukces, a artystka sprzedała cztery niewidzialne rzeźby, z których każda kosztowała ponad 35 000 dolarów. W tle słyszymy artystkę, która woła, że jedna z jej rzeźb została skradziona. Męski głos odpowiada, że jest na miejscu, jedynie podpis upadł na ziemię.

Audycja pochodziła z satyrycznego cyklu *This is That*, programu, którego motto oznajmia, że dziennikarze nie tylko omawiają tematy, ale również je tworzą (*fabricate*), dla słuchaczy powinno więc być oczywiste, że przedstawione sytuacje i postacie nie są prawdzie. Słuchowisku towarzyszyło zdjęcie, rzekomo pochodzące z wystawy, na którym widzimy puste galeryjne wnętrza i widzów przyglądających się ścianom. Na skutek wielokrotnego udostępniania tych treści na różnych internetowych portalach zagubił się parodiowy wymiar słuchowiska, a kolejni komentatorzy byli przekonani, że odnoszą się do prawdziwego reportażu.

Niewidzialne dzieła sztuki Lany Newstrom budziły silne emocje szczególnie w połączeniu z informacją o cenach, które rzekomo za nie zapłacono. Rodzi się

---

<sup>100</sup> <http://www.cbc.ca/player/play/2608863585>, (dostęp: 10.01.2016).

więc pytanie, czy negatywny odbiór niekonwencjonalnych dzieł sztuki wzmaga się, kiedy ich ceny okazują się niezwykle wysokie. Czy problem leży w samych dziełach sztuki, czy też w mechanizmach rynku sztuki i wycenach, których uzasadnienia laicy na próżno szukają w wymiarze estetycznym lub materiałach?

ArtFido, portal skupiający się na sprzedaży dzieł sztuki, opublikował na swojej stronie artykuł o wystawie<sup>101</sup>, nie podając (lub nie zdając sobie sprawy), że nie było prawdziwe wydarzenie. Pod artykułem znajduje się ponad 250 komentarzy osób, z których większość nie orientuje się, że odnoszą się do fikcyjnej sytuacji. Znaczna część komentujących poprzestaje na nazwaniu artystki oszustką, a odwiedzających wystawę i kupujących niewidzialne prace idiotami lub żartuje o kradzieży, nabyciu i możliwości odkupienia, wysyłce niewidzialnych prac. Często pojawiają się odwołania do baśni Andersena *Nowe szaty cesarza* i naiwnego władcy nieświadomego swej nagości. Niektórzy wyrażają niedowierzenie, spekulując, że może to być eksperyment socjologiczny. Inni komentatorzy zauważają, że nie jest to nowatorski pomysł, a historia sztuki zna przypadki niewidzialnych dzieł.

Wystawa niewidzialnych dzieł Lany Newstrom stała się nie tylko satyrycznym żartem, ale wręcz prowokacją. Kiedy prześmiewczy charakter audycji zatarł się w trakcie rozpowszechniania w Sieci, sprowokował do wyrażenia - niemal zawsze negatywnych - emocji setki osób. W tym przypadku był to żart, jednak mimo zdecydowanego odrzucenia koncepcji istnienia i sprzedaży niewidzialnej sztuki przez słuchaczy i komentatorów audycji, idea taka istniała nie tylko gdy kształtowała się sztuka konceptualna, a kontynuatorów o poważnych zamiarach ma także dziś.

Działania artystów konceptualnych zmierzające do przedstawienia idei w sposób jak najmniej podlegający materialnym środkom uderza poniekąd w samą istotę sztuk wizualnych, opartych na prezentowaniu artefaktów. Przeciwno stosowaniu w odniesieniu do sztuki kryteriów estetycznych opowiada się Joseph Kosuth w *Art after Philosophy*, ze względu na idące za tym skupienie na zewnętrznej formie dzieła, zamiast na koncepcji, której dany obiekt jest nośnikiem<sup>102</sup>.

Komentarze na internetowych portalach mogą dać wyobrażenie o emocjach, niejednokrotnie skrajnych i agresywnych, które budzą wybrane przykłady dzieł sztuki współczesnej. Grafika pochodząca z popularnego portalu z humorystycznymi treściami Kwejk.pl jest tego przykładem. Na podstawie statystyk<sup>103</sup> dotyczących stron o podobnych treściach można przyjąć, że głównymi użytkownikami serwisu są osoby w wieku od około 15 do 35 lat, posiadające co najmniej średnie wykształcenie.

---

<sup>101</sup> <http://www.artfido.com/blog/artist-creates-invisible-art-and-collectors-are-paying-millions/>, (dostęp: 10.01.2016).

<sup>102</sup> U. Czartoryska, op. cit., s. 269.

<sup>103</sup> <http://www.wirtualnemedi.pl/artykul/jacy-internauci-odwiedzaja-demotywatory-i-kwejka-przewazaja-kobiety-mlodzi-i-wykształceni>, (dostęp: 30.04.2016).

Zestawienia dzieł Leonarda da Vinci z pracami współczesnego artysty (prawdopodobnie Marka Rothki) mają w zamierzeniu dyskredytować aktualne tendencje artystyczne. Obrazy zestawiono w sposób sugerujący, że powody kwalifikowania jako dzieło sztuki płaskich monochromatycznych realizacji malarskich są niezrozumiałe. Grafika została oceniona pozytywnie przez 485 użytkowników, co oznacza wyrażenie poparcia dla takiego spojrzenia. Wśród komentujących znajdują się jednak osoby usiłujące przedstawić argumenty przemawiające za nieprzedstawiającą sztuką współczesną:

„Anonimowy

Bo dziś po prostu trzeba mieć jakąś wiedzę, znać kontekst, poczytać trochę, cokolwiek. Kiedyś widziało się obraz i nie trzeba było wiele myśleć nad nim, wszystko podane na tacy.

Anonimowy

Czyli twierdzisz że to co jest przedstawione na obrazku jest błędne? że sztuka współczesna jest bardziej zaawansowana i że ma głębszy sens oraz autorzy wkładają w nią więcej serca? Jaką trzeba mieć wiedzę by zrozumieć obraz który równie dobrze namalowałaby 10-latka na plastyce?

mac2c

współczesna jest bardziej zaawansowana i ma głębszy sens oraz autorzy wkładają w nią więcej serca. Trzeba mieć wiedzę z zakresu historii sztuki, psychologii, psychologii widzenia, projektowania żeby zrozumieć i docenić obrazy które ty nigdy nie namalujesz żebyś się nawet uczył 10 czy 30 lat

Arcialeth

Nie. Sztuka współczesna czyli kwadraty i rzucanie barwnikami w płótno JEST gówniane. 0 w tym pracy, co najwyżej przy transporcie brudnego płótna do galerii. A tak zwany »domek w lesie« budził do wyobraźni pytania - czyj, kto tam mieszkał, jaka historia się wydarzyła, a przede wszystkim można było zobaczyć jak wielki wysiłek artysta włożył w malowanie tego. A tak idziesz do galerii sztuki współczesnej i widzisz jakieś gówno XX nieznanego artysty wymalowane na ścianie z domieszką hemoroidów”.

Osobom negatywnie komentującym sztukę współczesną na tego typu portalach z pewnością można zarzucić brak odpowiedniej perspektywy, wynikającej ze zbyt małej wiedzy, jednak wyjaśnienia osób stających w obronie sztuki współczesnej również nie są wolne od błędów. Widoczne jest szczególnie przekonanie, że w przypadku sztuki realistycznej, gdzie elementy obrazu dają się łatwo identyfikować, zrozumienie *znaczenia* dzieła odbywa się właśnie na tym poziomie rozpoznania. Wiesław Juszcak stwierdza: „kto się odwraca od abstrakcyjnych obrazów Mondriana, twierdząc, że ich nie rozumie, łudzi się tylko sądząc, iż rozumie obrazy

Rembrandta”<sup>104</sup>. Tej świadomości wyraźnie brakuje nie tylko osobom, które sztukę nieprzedstawiającą postrzegają jako pozbawioną znaczeń, ale również tym komentującym, którzy broniąc sztuki współczesnej, sprowadzają znaczenie dawnych dzieł do ich wizualnej formy. Należy przy tym zauważyć, że osoby wskazujące na niską wartość sztuki współczesnej w porównaniu z dawnymi dziełami również skupiają się na ich formie. Podstawą oceny pozostaje stopień odwzorowania rzeczywistości, iluzjonistyczny modelunek i perspektywa. Oceniany jest warsztat oraz pracowitość, nie zaś wymowa dzieła. Kiedy za kryterium oceny obrazu stawia się poziom odwzorowania rzeczywistości, każdy posiada kompetencje umożliwiające ocenę dzieła, co może tłumaczyć, dlaczego tak chętnie jest ono stosowane przez osoby niedoświadczone. Mimo że mimetyzm dawno przestał być podstawowym celem sztuk plastycznych, kryterium to zdaje się być wciąż stosowane, a jego spełnienie pożądane przez wielu odbiorców.

Komentarze pod grafikami o podobnej wymowie są zawsze bardzo do siebie podobne, zarówno na polskich jak i anglojęzycznych portalach. Świadczy to o tym, że opinie o sztuce współczesnej osób niezwiązanych ze środowiskiem artystycznym bardzo często mają negatywny wyraz, zazwyczaj oparty na przekonaniu, że nie wymaga ona wysokich kwalifikacji, a obiekty uznawane za dzieła nie mają realnej wewnętrznej wartości.

Obraz Nathana Walsha *New York Reflections* jest jednym z jego dzieł, których przykłady również znalazły się na portalu Kwejk.pl. Paradoksalnie, pod hiperrealistycznymi pracami obok wypowiedzi takich jak: „I to jest sztuka, a nie jakieś kreski za 2 mln dolarów”<sup>105</sup>, wiele jest komentarzy, że nie jest to dzieło artysty, a jedynie sprawnego rzemieślnika oraz że rolę odtwarzania rzeczywistości przejęły aparaty fotograficzne. Dzieła realistyczne przyciągają komentatorów sceptycznie nastawionych do mimetyzmu. Można wysunąć ogólny wniosek, że portale internetowe są miejscem chętnie wybieranym do wyrażania negatywnych, dających upust emocjom komentarzy każdego rodzaju, jednak nie sposób zupełnie zbagatelizować ilości skrajnie negatywnych opinii jako ilustracji nastawienia do sztuki współczesnej szerokiego grona potencjalnych odbiorców.

Zdjęcie, na którym widnieje kartka z napisem „This is not a piece of art. Is actually a chair so you can sit on” (To nie jest dzieło sztuki. To krzesło, na którym możesz usiąść) umieszczona nad krzesłem, które, jak można wnioskować z kontekstu, znajduje się w sali wystawowej, zostało zamieszczone na kilku portalach o podobnym profilu, między innymi kwejk.pl oraz anglojęzycznym ifunny.co.

Zdjęcie prawdopodobnie jest autentyczne, jednak brak informacji na temat miejsca, w którym zostało zrobione. Jeżeli taka instrukcja faktycznie jest konieczna, stanowi

---

<sup>104</sup> W. Juszcak, op. cit., s. 6.

<sup>105</sup> <http://kwejk.pl/przegladaaj/2390505/12/fotorealistyczne-obrazy-nathana-walsha.html>, (dostęp: 10.01.2016).

swojego rodzaju komentarz do sztuki. Wywieszenie komunikatu o takiej treści sugeruje, że pracownicy danej instytucji zauważyli niepewność odwiedzających, czy mogą skorzystać z krzesła zgodnie z jego przeznaczeniem (lub też, że było oglądane jak dzieło). Podkreśla to, jak bardzo sztuka współczesna przyzwyczyła odbiorców do użycia przedmiotów wytwarzanych masowo, również bez ingerencji w ich formę i przedstawiania jako pracę artystyczną. Ma to dwie różne konsekwencje – z jednej strony publiczność przywykła do nienowej już koncepcji ready made i jest gotowa spontanicznie założyć, że gotowy przedmiot jest eksponatem, z drugiej zaś strony – wskazuje to na brak umiejętności niezależnego osądu ze strony odbiorców, co jest sztuką a co nie, bez ingerencji kuratora lub kogoś kto wskaże dany obiekt jako dzieło. Komentujący internauci rozważają też możliwość, że kartka razem z krzesłem stanowią instalację:

„Anonimowy:

A jeśli krzesło i kartka są elementem sztuki współczesnej i mają zwrócić uwagę zwiedzających na łatwowność z jaką słuchamy się (sic) tekstu z kartki na ścianie, nie wiedząc nawet kto ją tam przywiesił?”

„CarryOnTheySaid

plot twist: the paper is the masterpiece” (zwrot akcji: kartka jest dziełem sztuki)

Takie założenie wydaje się być jedynie żartobliwym komentarzem, ale czy możemy z całą pewnością stwierdzić, że jest niemożliwe, że mamy do czynienia z zaplanowanym działaniem artysty?

Innym przykładem ironicznego potraktowania koncepcji głoszącej, że wszystko może być sztuką oraz rynku sztuki jest aukcja przeprowadzona na portalu eBay, której przedmiotem jest oprawione zdjęcie ekranu monitora z widocznym błyskiem flesza, na którym widnieje wiadomość z serwisu internetowego 4chan o treści: „*Sztuka jest czymś co czcimy (cherish)/ Teraz dosłownie wszystko może być sztuką/ Ta wiadomość jest sztuką.*”. Zdjęcie nazwane *Artwork by Anonymous* z ceną początkową 500 dolarów zostało rzekomo sprzedane (po 45 ofertach kupna od kilku różnych osób) za 90 900 dolarów 1 sierpnia 2014 roku. Opis aukcji informuje, że jest to „jedyny w swoim rodzaju dzieło sztuki Anonima”<sup>106</sup>.

Nie zostało wyjaśnione, czy aukcja jest mistyfikacją, jednak charakter portalu 4chan pozwala z dużą pewnością przypuszczać, że akcja ma ironiczny charakter.

4 grudnia 2015 roku na wystawie Art Basel w Miami Beach Convention Center dwudziestoczteroletnia Siyuan Zhao dźgnęła nożem modelarskim trzydziestotrzyletnią Shin Seo Young w ramię i szyję. Jak informują media, atak został początkowo wzięty

---

<sup>106</sup> <http://www.ebay.com/itm/221509460160>, (dostęp: 10.01.2016).

za happening będący częścią wystawy. Zdarzenie miało miejsce w pobliżu prac wystawianych przez Naomi Fisher. Artystka przekazała Miami Herald, że po zdarzeniu podszedł do niej jeden ze zwiedzających i powiedział, że myślał, że ogląda performance, a krew jest sztuczna<sup>107</sup>. CNN informuje, że policyjna taśma rozciągnięta wokół miejsca zdarzenia brana była za część ekspozycji<sup>108</sup>.

Przytoczone w tym rozdziale przykłady zarówno bezpośrednich reakcji, jak i komentarzy zamieszczonych w Internecie ukazują zagubienie potencjalnych odbiorców sztuki. Zdradzają brak potrzebnej wiedzy, niechęć do niezrozumiałych zjawisk, ale jednocześnie nieufność wobec świata sztuki, przekonanie o próbie oszukania i wykorzystania publiczności przez artystów i osoby związane zawodowo ze sztukami pięknymi.

Ankieta internetowa zatytułowana „Odbiorca sztuki” udostępniona przeze mnie za pomocą mediów społecznościowych i poczty elektronicznej w lutym 2016 roku, była dostępna dla ankietowanych do końca maja 2016 roku. Celem ankiety było określenie stosunku potencjalnych odbiorców do sztuki oraz znalezienie zależności pomiędzy przygotowaniem do kontaktu ze sztuką a nastawieniem do niej. W ankiecie wzięło udział 78 osób, z czego 61,5% stanowiły kobiety. Najwięcej odpowiedzi (62 respondentów – 79,5%) uzyskałam od osób z przedziału wiekowego 18–25 lat.

Wiek	Liczba respondentów
15-18	4
18-25	62
25-30	5
30-40	4
40-50	2
50-65	1

Tabela 1. Wiek osób ankietowanych

Źródło: Opracowanie własne

Ponad połowa wszystkich ankietowanych (52,6%) mieszka w miastach od 100 000 do 500 000 mieszkańców. W miastach powyżej 500 000 mieszkańców mieszka 16,7% ankietowanych, na wsi – 11,5%. 9% ankietowanych żyje w miejscowościach od 50 000 do 100 000 mieszkańców, 6,4% – w miejscowościach do 15 000 mieszkańców, a 3,8% w miejscowości od 15 000 do 50 000 mieszkańców.

15,4% ankietowanych posiada wykształcenie gimnazjalne, 1,3% zasadnicze zawodowe. Niemal połowa respondentów deklaruje wykształcenie średnie, jednak

<sup>107</sup> <http://www.miamiherald.com/entertainment/visual-arts/art-basel/article48069515.html>. (dostęp: 10.01.2016).

<sup>108</sup> <http://edition.cnn.com/2015/12/07/americas/art-basel-miami-beach-stabbing/>, (dostęp: 10.01.2016).

ilość odpowiedzi na pytanie o podejmowane studia sugeruje, że ankietowani są studentami, a więc dążą do uzyskania wykształcenia wyższego (38 osób – 48,7% – z wykształceniem średnim, 27 osób – 34,6% – z wykształceniem wyższym).

Umowny podział kierunków studiów na humanistyczne i ścisłe pozwala stwierdzić, że 33 osoby (42%) spośród ankietowanych są studentami kierunków humanistycznych, w tym 12 osób (15,4% wszystkich ankietowanych oraz 21% spośród ankietowanych studentów i osób z wykształceniem wyższym) bezpośrednio związana jest ze sztukami wizualnymi, natomiast studia na kierunkach ścisłych zadeklarowało 24 respondentów (30,8%).

Spośród ankietowanych osób 6 (7,7%) brało udział w wydarzeniu związanym z kulturą w ciągu tygodnia poprzedzającego ankietę, 29,5 % ankietowanych (23 osoby) deklaruje, że w ciągu ostatniego miesiąca brały udział w wydarzeniu organizowanym przez instytucję kultury. Dokładnie taka sama liczba osób nie odwiedziła takiej placówki w czasie dłuższym niż pół roku. W ciągu ostatnich trzech miesięcy w wydarzeniu organizowanym przez instytucje kultury uczestniczyło 23,1%, a w ciągu sześciu miesięcy - 10,3 %.

Ankietowanym zostało również zadane pytanie, na którym etapie kształcenia odbywały się zajęcia związane ze sztukami plastycznymi. Odpowiedź łączyła się z ogólną oceną prezentowanych treści - wyboru można było dokonać spośród czterech zaproponowanych odpowiedzi: niska wartość merytoryczna, pobieżne zapoznanie z cechami sztuki różnych epok, przekrojowa analiza różnych kierunków, stylów, nurtów, zarówno sztuki dawnej jak i współczesnej, omówienie zagadnień dotyczących sztuki współczesnej.

65 osób (83%) brało udział w zajęciach plastycznych w szkole podstawowej. 41 osób ocenia wartość merytoryczną jako niską, 23 deklaruje, że pobieżnie zapoznano ich ze sztuką różnych epok. Jedna osoba ocenia, że na zajęciach przeprowadzonych w szkole podstawowej została zapoznana z przekrojową wiedzą dotyczącą zarówno sztuki dawnej jak i współczesnej.

68 osób (87% badanych) odbyła zajęcia związane ze sztukami plastycznymi w gimnazjum. Pobieżne zapoznanie z cechami różnych epok deklaruje 37 osób, niską wartość merytoryczną zajęć – 19, natomiast z przekrojową analizą zetknęło się 12 osób spośród ankietowanych.

Dopiero na etapie szkół ponadgimnazjalnych (liceum ogólnokształcące lub technikum) niewielka liczba respondentów – 7 osób – zetknęła się z omówieniem zagadnień z obszaru sztuki współczesnej. 22 osoby (36% z 61 biorących udział w zajęciach na tym etapie nauczania) zapoznano z przekrojową analizą, natomiast 19 pobieżnie zapoznano ze sztuką różnych epok. 13 osób negatywnie oceniło zajęcia.

33% ankietowanych zajęcia związane ze sztukami plastycznymi odbyła w szkołach policealnych lub na kursach, a 38% na studiach wyższych. W obu przypadkach 11 osób (czyli odpowiednio 42% osób mających zajęcia dotyczące sztuki w szkołach



policealnych lub na kursach i 28% mających takie zajęcia na studiach) nisko oceniła wartość merytoryczną zajęć.

Następnie ankietowani ocenili poziom wiedzy dotyczący sztuki w przedziałach: od prehistorycznej do antycznej, od średniowiecza do romantyzmu, od początku XIX wieku do pierwszej połowy XX wieku oraz w przedziale nazwanym „sztuka współczesna”.

Poziom wiedzy na temat sztuki z zakresu od prehistorii do sztuki antycznej 21,8% ankietowanych określiło jako nikły, 38,5% – podstawowy, 16,6% – zadowolający, 18% – dobry, 5,1% – wysoki.

Oceniając wiedzę z zakresu sztuki od średniowiecznej do romantyzmu, 16,6% badanych zadeklarowało nikły poziom wiedzy, 30,8% – podstawowy, 26,9% – zadowolający, 18% – dobry, zaś 7,7% wysoki.

Wiedzę o sztuce z okresu od początku XIX wieku do pierwszej połowy XX wieku 18% ocenia jako niską, 35,9% – podstawową, 26,9% – zadowolającą, 12,8% – dobrą, 6,4% – wysoką.

Poziom wiedzy o sztuce współczesnej 29,5% oceniło jako nikły, 32,1% – podstawowy, 19,2% – zadowolający, 16,6 – dobry, 2,6% – wysoki.

Ankietowani najczęściej określali poziom swojej wiedzy jako podstawowy, bardzo rzadko jako wysoki, jednak w przypadku sztuki współczesnej określenie poziomu wiedzy jako nikły jest najwyższe w stosunku do wyboru tej odpowiedzi w przypadku innych okresów.

Jednocześnie w zadaniu polegającym na przypisaniu dzieła do autora (Manet – *Śniadanie na trawie*, Duchamp – *Fontanna*, Mondrian – *Kompozycja z żółtym, niebieskim i czerwonym*, Picasso – *Guernica*) błędne przyporządkowania dla podanych dzieł wynosiły w kolejności: 15 (19%), 19 (24%), 29 (37%), 16 (20%). Kontakt z tymi reprezentatywnymi dziełami możliwy jest zarówno w trakcie edukacji jak i poprzez odwołania w kulturze popularnej, dlatego zostały one wybrane, jako swojego rodzaju wskaźnik posiadanych przez ankietowanych informacji z zakresu sztuki.

Zdecydowana większość ankietowanych (71,8%) stwierdziła, że dzieło sztuki, może, ale nie musi być piękne. 25,6% uważa, że dzieło sztuki powinno cechować piękno, natomiast 2,6 % (dwie osoby) udzieliły odpowiedzi negatywnej na pytanie czy dzieło powinno być piękne.

Na pytanie, czy dzieło sztuki powinno szokować, przekraczać granice, łamać tabu 46,2% ankietowanych odpowiedziało twierdząco, 44,9% (35 osób) pozostało niezdecydowanych, 9% ankietowanych uważa, że nie jest to rolą dzieła sztuki.

Dokładnie taka sama liczba ankietowanych (35 osób) uważa, że istnieją w sztuce granice, których artysta nie powinien przekroczyć. Należą do nich bezpieczeństwo i życie ludzi (zarówno artyści jak i odbiorców) oraz zwierząt, które nie powinny być narażane. Jest to jedno z najbardziej obiektywnych kryteriów, których spełnienie łatwo można ocenić. Ankietowani jako granice podają również dobry smak, możliwość

urazenia uczuć religijnych, moralności, kultury i tradycji. Jeden z ankietowanych stwierdza, że ograniczenia powinny dotyczyć jedynie formy, a nie poruszanych treści. Dwie osoby wskazują wykorzystanie fekaliów jako przekroczenie granicy.

O istotnej roli artystów w społeczeństwie przekonane jest 61,5 % ankietowanych (48 osób), 21,8% przypuszcza, że dawniej rola artystów mogła być znacząca, 6,4% zdecydowanie zaprzecza, natomiast 10,3% ankietowanych pozostaje niezdecydowanych.

49% ankietowanych (38 osób) zadeklarowało, że zajmuje się jakąś dziedziną sztuki (w tym również rękodziełem) w sposób profesjonalny lub amatorski.

Jednocześnie 56,4% osób uważa, że sztuka pełni w ich życiu istotną rolę, podczas gdy 21,8% osób traktuje ją jako rozrywkę, 6,4% uważa, że sztuka nie jest istotną częścią ich życia, a 5,1% nie uważa sztuki za niezbędną.

65,4% ankietowanych przyznaje, że kontakt z dziełem sztuki wpłynął na zmianę poglądów, natomiast 17,9% zdecydowanie zaprzecza, że doświadczyła takiego wpływu, 16,7% nie potrafi określić, czy kontakt z dziełem sztuki miał kiedykolwiek wpływ na ich opinie.

Jedynie 7,7% ankietowanych odpowiedziało twierdząco, na pytanie o rozumienie idei zawartych we współczesnych dziełach, chociaż aż 52,6% czuje, że zazwyczaj są one dla nich jasne. Dla 32,1% ankietowanych przekaz rzadko jest zrozumiały, natomiast dla 7,7% sztuka zasadniczo jest niezrozumiała.

Jednocześnie jedynie 20,5% często zapoznaje się z informacjami, takimi jak biografia artysty, recenzje czy wprowadzenie do wystawy przed lub po jej obejrzeniu. 12,8% nigdy tego nie robi. 39,7% zazwyczaj szuka dodatkowych informacji, a 26,9% ankietowanych zdarza się to rzadko.

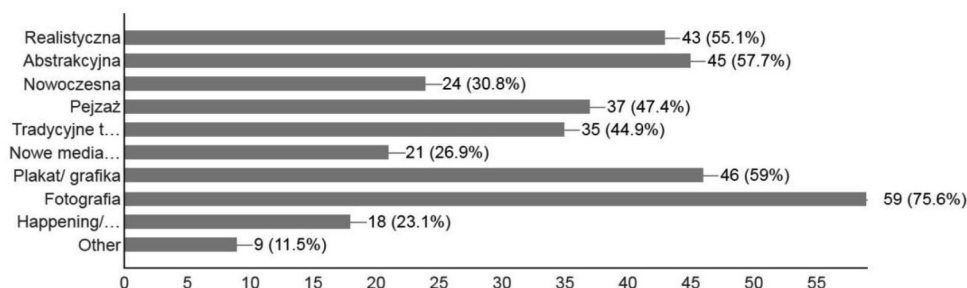
Jedynie 7% regularnie czyta prasę podejmującą tematykę sztuki, 23% śledzi portale internetowe, natomiast 6% ogląda programy dotyczące sztuki. 35% nigdy nie śledzi czasopism, 18% portali, 19% programów związanych ze sztuką.

Większość ankietowanych – 89,7% podaje, że ze sztuką najczęściej styka się w Internecie. Galerie sztuki wskazuje 55,1% osób, muzea są miejscem spotkania ze sztuką dla 44,9% ankietowanych, biblioteki – 26,9%, domy kultury dla 16,7% respondentów. 10,3% (8 osób) wskazało inne miejsca kontaktu ze sztuką: dom, ulicę, szkołę, studia oraz pracę.

Pytanie o preferencje dotyczące medium pokazało, że są one bardzo zróżnicowane.

Różnica między upodobaniem do sztuki realistycznej (55,1%) i abstrakcyjnej (57,7%) jest minimalna. Respondenci deklarują duże zainteresowanie fotografią (75,6%) oraz plakatem i grafiką (59%). Inne zainteresowania z obszaru sztuki wskazane przez ankietowanych to street art, cyfrowe techniki malarskie, film, antyki, techniki eksperymentalne.

Wykres 1. Preferencje dotyczące sztuki współczesnej



Źródło: opracowanie własne.

67,9% badanych stwierdza, że forma dzieła i zawarta w nim idea są równie ważne, 23,1% uważa, że istotniejsza jest idea, a 9%, że forma dzieła sztuki, poziom wykonania, sprawność rzemiosła są najważniejsze.

Badanym zostało również zadane pytanie o odczucia, które towarzyszą kontaktowi ze sztuką współczesną. Zaciekawienie zostało wskazane przez 66,7% ankietowanych, zdziwienie przez 51,3%. Przyjmując, że są to odczucia neutralne, a pozostałe dzieląc na pozytywne i negatywne, można zauważyć ogólną, chociaż niewielką, dominację odczuć pozytywnych (w sumie 98 wskazań na uczucia pozytywne i 87 na negatywne). Analiza jednostkowych ankiet pokazuje, że 31 osób (40%) wskazało wyłącznie odczucia pozytywne, a 17 osób (21,8%) jedynie negatywne. 8 osób, które wskazało jedynie zdziwienie i zaciekawienie zaliczone zostało do odpowiedzi neutralnych. Wśród osób wybierających jednocześnie określenia pozytywne jak i negatywne (22 osoby – 28%) dominują odpowiedzi łączące odczucia pozytywne z dezorientacją odczuwaną w kontakcie ze sztuką współczesną - taki zestaw odpowiedzi wskazało 12 osób (15,4%). Respondenci skorzystali również z możliwości dodania własnych odpowiedzi. 9 osób wymieniło odczucia takie jak uczucie niezrozumienia, niesmaku, zażenowania, rezygnację, zdegustowanie niskim poziomem estetycznym, ale też (jest to jedyny pozytywny komentarz własny) pozwala odczuwać dobro.

Doświadczenie zarówno pozytywnych jak i negatywnych emocji prawdopodobnie może być związane z poszerzonym odbiorem dzieła, który nie ustaje po odebraniu pierwszych wrażeń wizualnych, podczas gdy kojarzenie ze sztuką współczesną jedynie negatywnych doznań może sugerować, że odbiorcy nie potrafili w kontakcie z dziełem odnaleźć dróg do odczytania go i nie doświadczyli pozytywnych odczuć związanych z przeżyciem estetycznym. Nieprawdopodobne wydaje się, że mieli kontakt wyłącznie z dziełami o małej wartości artystycznej.

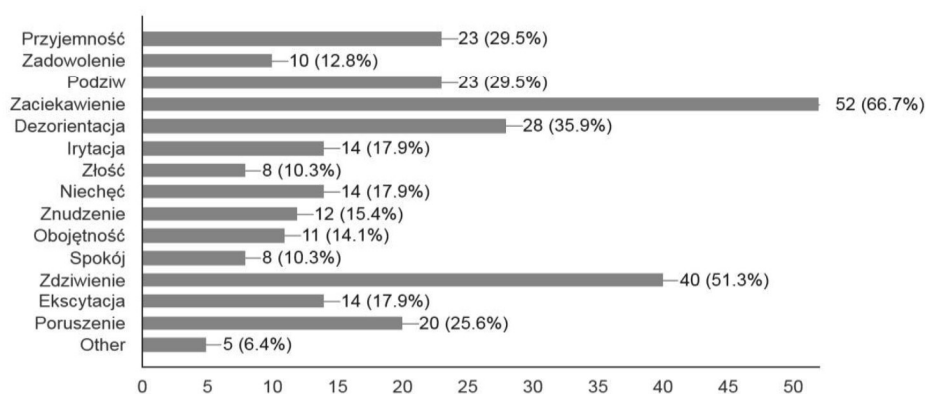
Uczucie dezorientacji pojawiające się niezależnie od ogólnego nastawienia odbiorców ukazuje, że wielokierunkowość rozwoju sztuki współczesnej nie daje możliwości pełnego przygotowania się na odbiór kolejnych dzieł. Potwierdza, że widz

ma wcześniejsze oczekiwania wobec dzieła, do którego odbioru przystępuje i zmuszony jest do redefinicji i aktualizowania swojego wyobrażenia o istocie dzieła.

Zdecydowana większość ankietowanych uważa, że o nadaniu obiektowi statusu dzieła decydują odbiorcy. Jedynie 14,1% przypisuje tę decyzję artyście, a 9% osobom zajmującym się teorią sztuki, takim jak kuratorzy czy krytycy. Jednocześnie 43,6% ankietowanych chętnie weźmie pod uwagę opinię autorytetu, oceniając dzieło sztuki. 47,4% ankietowanych uważa, że potrafi samodzielnie dokonać oceny dzieła sztuki, a 3,8% uważa, że nie potrafi dokonać samodzielnie oceny.

Dominującą grupą wśród ankietowanych są osoby młode, w wieku 18–25 lat, studiujące lub będące już po studiach, ogólne wnioski płynące z ankiety mogą dotyczyć więc głównie tej grupy.

Wykres 2. Odczucia odbiorców w kontakcie ze sztuką współczesną



Źródło: opracowanie własne.

Analiza odpowiedzi sugeruje, że sztuka, choć budzi czasem skrajne emocje, nie znajduje się na istotnej pozycji wśród zainteresowań i potrzeb respondentów.

Nie ulega wątpliwości, że edukacja artystyczna w szkołach jest niewystarczająca i nie przygotowuje do kontaktu ze sztuką w przyszłości. Odsuwanie na margines szkolnych aktywności tematyki sztuki może przyczyniać się do jej wykluczenia z późniejszego kręgu zainteresowań, nie wykształca się bowiem przekonanie, że stanowi ona istotny element życia.

Trudności wynikają zazwyczaj z rzadkiego i niepełnego obcowania ze sztuką. Głównym elementem sztuki współczesnej, który budzi sprzeciw nieobeznanych odbiorców jest forma i brak tradycyjnej estetyki. Niewiedza i niezrozumienie są najczęściej przyczynami pogłębiającej się niechęci. Podstawową barierą jest brak niepowierzchowej edukacji artystycznej w szkołach, która mogłaby przygotować młodych ludzi do samodzielnej kontemplacji faktów artystycznych.

Brak zaufania do współczesnych artystów można jednak tłumaczyć łatwością, z jaką obiekty o niskiej wartości artystycznej i treściowej pojawiają się i zostają zaakceptowane w obszarze świata sztuki. Troska o wysoki poziom prezentowanych publiczności dzieł zapewne wpłynęłaby dodatnio na jej postrzeganie.

Badania pokazują, że potrzeba kontaktu ze sztuką wysoką obniża się na przestrzeni lat. Potrzeby estetyczne zaspokajane są poza nią, co wobec ogólnej estetyzacji rzeczywistości i wszechobecności kultury popularnej (nierzadko wartościowej, choć najczęściej jednak hołdującej gustom mas) nie następuje trudności.

Uważam, że kontakt ze sztuką współczesną może stać się jedną z potrzeb współczesnego człowieka, jednak aby móc realizować potencjał odbiorcy sztuki musi zaistnieć przekonanie, że współczesna sztuka niesie ze sobą znaczenia warte podjęcia trudu. Nie wystarczy, aby obiekt znalazł się w zasięgu wzroku potencjalnego odbiorcy, jeśli ten nie będzie zdolny nie tylko dostrzec go, ale i uważnie obserwować, docierając głębiej niż podpowiada pierwsze, automatyczne wrażenie.

## Bibliografia

### Publikacje zwarte

- D'Alleva, A. *Metody i teorie historii sztuki*, Kraków 2008.
- Baudrillard, J. *Spisek sztuki*, Warszawa 2006.
- Czartoryska, U. *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1973.
- Dewey, J. *Sztuka jako doświadczenie*, Wrocław 1975.
- Gombrich, E. *Pisma o sztuce i kulturze*, Kraków 2011.
- Greenberg, C. *Obrona modernizmu*, Kraków 2006.
- Golka M., *Socjologia Sztuki*, Warszawa 2008.
- Hirstein W., Ramachandran V., *Nauka wobec zagadnienia sztuki. Neurologiczna teoria doświadczenia estetycznego*, w: W. Dziarnowska, A. Klawiter, *Mózg i jego umysł. Studia z kognitywistyki i filozofii umysłu*, Poznań 2007.
- Hodge S., *Przewodnik po sztuce współczesnej. Dlaczego pięciolatek nie mógł tego zrobić?*, Warszawa 2014.
- Ingarden R., *Studia z estetyki*, t. III, Warszawa 1970.
- Juszczak W., *Postimpresjoniści*, Warszawa 1985.
- Muzealnictwo*, red. Komornicki S., Dobrowolski T., Kraków 1947.
- Korzeniowska-Marciniak M., *Międzynarodowy rynek sztuki*, Kraków 2001.
- Kuspit D., *Koniec Sztuki*, Gdańsk 2006.
- Lam W., *Twórczość przejawem instynktu życia*, Gdańsk 1977.
- Munari B., *Dizajn i sztuka*, Kraków 2014.
- Martínez Muñoz A., Martínez R., Maria Montaner J., Lebrero Stals J., *Historia sztuki świata. Wiek XX*, tom 8, Warszawa 2001.
- Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005.
- M. A. Potocka, *Estetyka kontra sztuka*, Warszawa 2007.

*Wstęp do historii sztuki. Przedmiot. Metodologia. Zawód*, red. P. Skubiszewski, Warszawa 1973.

W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka. Piękno. Forma. Twórczość. Odtwórcze przeżycie estetyczne*, Warszawa 1988.

Wierzbicka A., *Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów 1900 - 1939*, Warszawa 2008.

### Artykuły

Krawczyk M., *Czego brakuje sztuce współczesnej?*, „Estetyka i Krytyka” 2011 nr 21/2.

Markiewicz P., *Artysta neurobiolog*, „Wiedza i życie” 2006 nr 2.

Mazurek M., *Akademia jest wieczna. Rozmowa z Adamem Myjakiem*, „Arttak” 2012 nr 3.

### Źródła internetowe

<http://badaniarynkusztuki.blogspot.com/>, (dostęp: 29.05.2016).

<http://art-damaged.tumblr.com/post/21645147811/joseph-beuys-untitled-bathtub-accidentally>, (dostęp: 10.01.2016).

<http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/nov/03/overzealous-cleaner-ruins-artwork>, (dostęp: 10.01.2016).

<http://www.smh.com.au/entertainment/art-and-design/gallery-cleaner-bins-modern-art-worth-15000-20140221-335fo.html>, (dostęp: 10.01.2016).

<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3604278.stm> (dostęp: 10.01.2016).

<http://www.mirror.co.uk/news/world-news/cleaner-sala-murat-gallery-accidentally-3168013> (dostęp: 10.01.2016).

<http://www.nbcnews.com/news/world/cleaner-mistakes-installation-italys-museion-bozen-bolzano-museum-trash-n452121>, (dostęp: 26.11.2015).

<http://www.cbc.ca/player/play/2608863585>, (dostęp: 10.01.2016).

<http://kwejk.pl/obrazek/2457555/problemy.html>, (dostęp: 10.01.2016).

<http://www.artfido.com/blog/artist-creates-invisible-art-and-collectors-are-paying-millions/>, (dostęp: 10.01.2016).

<https://www.kickstarter.com/projects/praxis/museum-of-non-visible-art-praxis-and-james-franco/description>, (dostęp: 10.01.2016).

<http://www.ps122.org/about/mission/>, (dostęp: 10.01.2016).

<https://www.youtube.com/user/Onehundredjobs>, (dostęp: 7.06.2016).

<http://kwejk.pl/przegladaj/2390505/12/fotorealistyczne-obrazy-nathana-walsha.html>, (dostęp: 10.01.2016).

<http://www.wirtualnemedial.pl/artykul/jacy-internauci-odwiedzaja-demotywatory-i-kwejka-przewazaja-kobiety-mlodzi-i-wykształceni>, (dostęp online: 30.04.2016).

<http://www.ebay.com/itm/221509460160>, (dostęp: 10.01.2016).

<http://www.miamiherald.com/entertainment/visual-arts/artbasel/article48069515.html>, (dostęp: 10.01.2016).

<http://edition.cnn.com/2015/12/07/americas/art-basel-miami-beach-stabbing/>, (dostęp: 10.01.2016).

<http://kwejk.pl/obrazek/2424719/co-tu-sie-odwala.html>

**Streszczenie**

Przedmiotem rozważań jest zagadnienie odbioru sztuki współczesnej oraz problemów, jakich kontakt z nią przysparza wielu widzom. Celem pracy było określenie trudności występujących w kontakcie ze sztuką współczesną, zarówno z przyczyn leżących po stronie odbiorców jak i wynikających ze specyfiki aktualnej sztuki. Sformułowanie i analizę zagadnienia dopełnia interpretacja treści zamieszczonych na portalach internetowych i reakcji komentujących oraz wyniki ankiety przeprowadzonej na potrzeby pracy. Problematyka dotycząca odbioru sztuki współczesnej jest aktualna i wymaga podjęcia działań, które przyczynią się do zniesienia bariery między odbiorcą a dziełem sztuki, ponieważ dystans tworzy się przede wszystkim z powodu niewystarczającej edukacji artystycznej.

**Słowa kluczowe:** sztuka współczesna, odbiorca, dzieło sztuki, edukacja artystyczna, wychowanie estetyczne, neuroestetyka