

# Biennale sztuki, krótka instrukcja obsługi

---

**Marek Wasilewski**

W świecie sztuk wizualnych najważniejszymi megawydarzeniami są tradycyjnie odbywające się cyklicznie wielkie światowe wystawy sztuki współczesnej. W porównaniu z innymi wielkimi festiwalami kulturalnymi wyróżniają się one długim czasem trwania (zazwyczaj ok. trzech miesięcy) i stosunkowo mało ludyczną formą, jaką jest wystawa w specjalnie wydzielonych otwartych i zamkniętych przestrzeniach, które należą przeważnie do muzeów i galerii sztuki. Myliłby się jednak ten, kto myślałby, że imprezom tym nie towarzyszą wielkie emocje oraz zainteresowanie. Cykliczne wystawy sztuki, które najczęściej przybierają formę odbywających się co dwa lata biennale, mają swój punkt kulminacyjny, którym jest otwarcie połączone z uroczystym wręczeniem nagród.

W przypadku najważniejszych i najstarszych imprez tego typu wystawy są esencją „targowiska próżności” świata sztuki – musi pojawić się na nich każdy, kto w tym świecie cokolwiek znaczy lub ma takie ambicje. Wielkie wystawy sztuki przeznaczone są przede wszystkim dla świata sztuki, dla jego uczestników, graczy i kibiców. Mam tu na myśli samych artystów, z których wielu widzi siebie jako przyszłych uczestników tych wystaw. Jak zauważył bowiem celnie Kuba Szreder, jednym z głównych napędów życia artystycznego oraz ekwiwalentów niemal nigdy nieosiągniętych korzyści ekonomicznych jest dystrybucja prestiżu. Michał Kozłowski podczas projektu badawczego Wolnego Uniwersytetu Warszawy zjawisko to nazywa ironicznie

„artyzolem”. Artyzol powoduje, że artyści zajmują się sztuką, nawet jeśli ich aktywność prowadzi do biedy i frustracji<sup>1</sup>.

O wiele ważniejszą w tej hierarchii grupą adresatów są kuratorzy i szefowie wszystkich instytucji zajmujących się wystawianiem sztuki, dla których odwiedzanie tych wystaw to ważne podróże studyjne, pozwalające trzymać rękę na pulsie aktualnej sztuki. Tuż obok nich pojawiają się kolekcjonerzy, czyli uczestnicy globalnego rynku sztuki, kolejnymi aktorami na scenie tego widowiska są tworzący niezbyt liczną, a jednak na swój sposób wpływową grupę krytycy i teoretycy sztuki piszący dla kilku, w najlepszym wypadku kilkunastu globalnych pism o sztuce. Wreszcie na końcu, naprawdę na końcu są zwykli zainteresowani wydarzeniami kulturalnymi ludzie. W honorowej łóży dla VIP-ów, niewidoczni dla większości, zasiadają prawdziwi uczestnicy tej gry, czyli właściciele największych galerii komercyjnych, których podopieczni – dzięki rozmaitym mniej lub bardziej skomplikowanym zabiegom – prezentowani są na wystawach. Przekłada się to później na ich obecność w wielkich instytucjach sztuki, muzeach i rozgłos medialny, co z kolei wpływa na rynkową wartość ich działalności. Społeczność ta jest na tyle duża, że stanowi ona istotny komponent tak zwanego przemysłu turystycznego,

---

<sup>1</sup> K. Szreder, *ABC projektariatu. O nędzy projektowego życia*, Warszawa 2016, s. 24.

a liczbę odwiedzających wystawy sztuki w różnych częściach globu liczy się na setki tysięcy.

Jak widać z tego krótkiego opisu, wielkie wydarzenia sztuk wizualnych nastawione są nie – jak większość megaiwentów – na rozrywkę dla publiczności, nie spełniają swojej funkcji w splecionym kolepcie i karnawału, lecz trzymając się metaforyki świata średniowiecza, mają raczej charakter święta w rodzaju odpustu lub targu. Wszystkie elementy ludyczne, które coraz częściej pojawiają się na cyklicznych wystawach sztuki, są jedynie świadectwem tego, w jaki sposób sztuka (*art*) zamienia się w rozrywkę (*artitainment*).

Najstarszą i najważniejszą cykliczną wystawą sztuk wizualnych jest Biennale w Wenecji, które po raz pierwszy zorganizowano w roku 1895. Około roku 1907 na terenach Biennale zaczęły powstawać pierwsze pawilony narodowe. W okresie międzywojennym Biennale przybrało charakter wystawy sztuki współczesnej, a nie – jak uprzednio – przede wszystkim dekoracyjnej. W latach 30. faszystowski rząd włoski przejął zarząd nad imprezą i wprowadził dodatkowe wydarzenia, takie jak Wenecki Festiwal Muzyczny i Festiwal Filmowy w Wenecji. Polski pawilon powstał w roku 1932 za pieniądze polskiego rządu i do dzisiaj stanowi jego własność. Obecnie biennale sztuki odbywa się na przemian z biennale architektury. Aby zrozumieć lepiej fenomen światowych wystaw sztuki współczesnej, należy przyrzeć się bliżej tym kilku najczęściej wymienianym i odwiedzanym.

Portal Artnet News prezentuje 20 najważniejszych imprez artystycznych na świecie<sup>2</sup>. Na pierwszym miejscu wymienione jest właśnie Biennale w Wenecji, na którym według danych z 2013 roku obecnych było 150 artystów reprezentujących 88 krajów, a liczba zwiedzających wyniosła 475 tysięcy. Organizacja Biennale kosztuje około dwóch milionów dolarów, ale pamiętać należy, że koszty wystaw i uczestnictwa artystów w imprezie pokrywają rządy poszczególnych państw. Biennale bowiem ma nieco już przebrzmiały – choć w obecnych okolicznościach nawracającej fali nacjonalizmów być może na powrót nośny – charakter konkursu reprezentacji narodowych.

Drugą co do ważności wielką wystawą światowej sztuki są odbywające się co pięć lat w Kassel

Documenta. Kuratorem najnowszej edycji tego światowego święta sztuki jest w tym roku Polak, Adam Szymczyk, który od lat wypracowuje sobie pozycję jednej z bardziej wpływowych osobistości na scenie sztuk wizualnych. Pierwsza wystawa Documenta odbyła się w roku 1955, powodem organizacji takiego wydarzenia w prowincjonalnym mieście w centrum Niemiec była chęć przezwyciężenia naziistowskiej spuścizny „sztuki zdegenerowanej” oraz polityka kulturalna mająca na celu stworzenie nowej tożsamości niedawno powstałej Republiki Federalnej. Documenta okazały się wielkim sukcesem artystycznym oraz instytucją określającą teraźniejszość i przyszłość sztuki współczesnej. W roku 2017 odbywa się 14. edycja imprezy, w której według danych z roku 2012 brało udział 300 artystów, a odwiedziło ją 950 tysięcy widzów. Ostatnie Documenta kosztowały 19 milionów euro i fundusze te pochodziły zarówno ze środków lokalnych, od rządu federalnego, jak i wielu fundacji. W przeciwieństwie do biennale weneckiego wystawa nie jest konkursem reprezentacji narodowych, lecz jej kształt określa indywidualna wizja generalnego kuratora.

Na trzecim miejscu sytuuje się nowojorskie Whitney Biennale, które poświęcone jest młodej sztuce amerykańskiej. Biorąc pod uwagę dominującą pozycję Nowego Jorku, jako centrum światowego rynku sztuki, nie może dziwić, że właśnie ta cykliczna wystawa określa niezwykle ważne hierarchie w sztukach wizualnych. W wystawie w roku 2014 brało udział 103 artystów, a w roku 2012 odwiedziło ją 131 471 widzów.

Osobną kategorię tworzy jedna z młodszych imprez tego typu, jaką są zainicjowane w 1996 roku Manifesta. To pierwsze biennale nomadyczne, które co dwa lata odbywa się za każdym razem w innym miejscu. Manifesta w swoich założeniach miały być imprezą europejską, poświęconą młodym artystom tworzącym w zglobalizowanym postzimnowojennym świecie. Strategia organizatorów Manifesta polegała także na tym, aby wystawę umieszczać w miejscach, które do tej pory nie były istotnymi ośrodkami artystycznymi, i w ten sposób kreować nową mapę świata sztuki. W Manifesta z roku 2014 brało udział 54 artystów, a w 2012 odwiedziło je 100 tysięcy widzów.

Jedną z największych światowych wystaw sztuki jest bez wątpienia koreańskie Gwangju Biennale, będące pierwszym reprezentantem powstających jak grzyby po finansowym deszczu imprez artystycznych w Azji. Pierwsza edycja Biennale odbyła

<sup>2</sup> Wszystkie dane za: <https://news.artnet.com/exhibitions/worlds-top-20-biennials-triennials-and-miscellaneous-18811> (24.01.2017).

się w 1995 roku. W roku 2012 brało w nim udział 92 artystów, a zobaczyło je 920 tysięcy widzów. Opisu-  
jąc pozaeuropejskie wystawy sztuki współczesnej,  
nie można zapomnieć także o drugim najstarszym  
światowym biennale sztuki w São Paulo w Brazylii.  
Zostało ono zapoczątkowane w 1951 roku przez  
brazylijskiego biznesmena Ciccilla Matarazza. Od  
1957 roku wystawa odbywa się w pawilonie zapro-  
jektowanym przez Oscara Niemeyera i Hélia Uchôę.  
W Biennale uczestniczą 33 kraje (w tym Polska),  
w 2012 roku pokazanych zostało na nim 110 artystów  
i odwiedziło je 520 tysięcy widzów.

Wśród najważniejszych cyklicznych wydarzeń  
w świecie sztuki szczególnie miejsce zajmuje odby-  
wające się od 1993 roku w Zjednoczonych Emiratach  
Arabskich Sharjah Biennale. W 2012 roku wysta-  
wiało tam 100 artystów, a odwiedziło je 90 tysięcy  
widzów. Można sobie wyobrazić, że biennale sztuk  
wizualnych w słynącym ze ścisłego przestrzega-  
nia norm religijnych państwie muzułmańskim ma  
szczególny charakter. Z drugiej strony, biorąc pod  
uwagę koncentrację kapitału szukającego inwestycji  
w rękach miejscowej elity, łatwo przewidzieć, że  
jest to impreza dla najbardziej uprzywilejowanych  
i najbogatszych mieszkańców regionu i że cele  
komercyjne zdecydowanie przeważają tu nad kon-  
cepcjami artystycznymi.

Polska z oczywistych powodów historycznych  
i cywilizacyjnych nigdy nie była znaczącym graczem  
w światowej kulturze. Podobnie jak w sporcie (nie  
licząc dzielonego z Ukrainą Euro z 2012 r.) nigdy  
nie odbywały się tutaj znaczące z punktu widze-  
nia świata wystawy sztuki współczesnej. Słowa te  
mogłyby być w stu procentach prawdziwe, gdyby  
nie wyjątkowe i fenomenalne pod każdym wzglę-  
dem w naszej historii lata 1980 i 1981. W roku 1981  
w samym środku wielkiego kryzysu ekonomicznego  
i politycznego, ale także w samym środku tego, co  
historycy nazwali „karnawalem Solidarności”, artysta  
i kurator Ryszard Waśko, związany z artystyczną  
grupą Warsztat Formy Filmowej, zaprosił do Łodzi  
artystów z całego świata. Zaciekawieni fenomenem  
ruchu „Solidarności” przyjechali oni na własny koszt  
do Polski, aby bez pomocy profesjonalnych insty-  
tucji, przy wsparciu łódzkich artystów i pomocy  
robotników, tworzyć prace w fabrycznych przestrze-  
niach w mieście. Wystawa nazwana Konstrukcją  
w Procesie zapoczątkowała cykl spotkań artystycz-  
nych w różnych miejscach świata, takich jak Izrael  
czy Australia, które pokazały alternatywny model  
myślenia o wielkiej międzynarodowej wystawie

sztuki. Dowiodła, że zamiast sceny dla uprzywilejo-  
wanego establishmentu może ona być autentyczną  
platformą spotkania samych artystów, gdzie idea  
tworzenia jest ważniejsza od samej wystawy i jej  
instytucjonalnych uwikłań<sup>3</sup>.

Niezwykle ważne w naszej części Europy jest  
także odbywające się od 1989 roku Międzynarodowe  
Biennale Sztuki Nowych Mediów WRO. Nie jest to  
jednak impreza przyciągająca setki tysięcy widzów  
i śmietankę międzynarodowego świata sztuki. WRO  
to międzynarodowe spotkanie profesjonalistów,  
forum dyskusji i prezentacji najnowszych techno-  
logii sztuki i refleksji nad ich konsekwencjami. To  
niezwykle istotny i nieczęsty w naszym kraju punkt  
otwarcia na świat i szansa dla młodych debiutują-  
cych twórców. Właśnie to umiejętne sprofilowanie  
wrocławskiego biennale jest źródłem jego artystycz-  
nego i frekwencyjnego sukcesu. Nie można tego  
niestety powiedzieć o odbywającym się od wielu  
lat Mediations Biennale w Poznaniu, które bezkry-  
tycznie i nieudolnie próbuje naśladować wielkie  
kosmopolityczne wystawy międzynarodowych  
gwiazd, w oderwaniu od realiów finansowych, kul-  
turowych i politycznych tworzonych przez lokalny  
poznański i polski kontekst.

W miarę rozrostu formatu biennale coraz czę-  
ściej pojawiają się głosy o jego wyczerpaniu. Wielu  
krytyków zwraca uwagę na ciemne strony festi-  
walizacji sztuki, na jej fasadowość i coraz większą  
wewnętrzną ideową pustkę. Brytyjska pisarka Sarah  
Thornton w swojej sławnej, obnażającej kulisy *art  
world* książce *Siedem dni w świecie sztuki*<sup>4</sup> w roz-  
dziale poświęconym biennale weneckiemu cytuje  
oficjalne deklaracje urzędników zarządzającego bry-  
tyjskim pawilonem The British Council. Mówią oni  
o tym, że biennale to platforma międzynarodowego  
dialogu, miejsce łączenia idei i ludzi. Jednocześnie  
autorka pokazuje podskórne machinacje deale-  
rów i kolekcjonerów, którzy handlują pracami na  
długo zanim oficjalnie opuszczą wystawę i staną  
się częścią komercyjnego obiegu sztuki. Thornton  
zwraca uwagę, że Biennale w Wenecji jest jak festi-  
wal w Cannes, że cienka granica pomiędzy sztuką  
i rozrywką stopniowo zanika. Jak zauważa Chantal  
Mouffe: „Jak twierdzą niektórzy, w późnym kapita-  
lizmie we wszystkich dziedzinach zatryumfowała

<sup>3</sup> J. Robakowski (red.), *Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969–1992*, Łódź 2000, s. 291–296.

<sup>4</sup> S. Thornton, *Seven Days in the Art World*, London 2008, s. 219–254.

estetyka, a skutkiem tego tryumfu było powstanie kultury hedonistycznej, w której nie ma już miejsca dla sztuki dostarczającej prawdziwie wywrotowych doświadczeń. Sztukę podporządkowano estetyce biopolitycznego kapitalizmu i produkcja autonomiczna jest już niemożliwa. Jednym z głównych celów kapitalizmu jest produkcja symboli, a przez rozwój gałęzi kreatywnych jednostki podlegają teraz całkowitej kontroli ze strony kapitału. Nie tylko konsumenci, ale też producenci kultury są więziami przemysłu zdominowanego przez korporacje przemysłu medialnego i rozrywkowego<sup>5</sup>.

Czy zjawisko, jakim są światowe cykliczne wystawy sztuk wizualnych, należy traktować jedynie jako manifestację kompleksu medialno-rozrywkowego? Geeta Kapur, autorka tekstu *Curating in heterogeneous worlds*, pisze, że biennale jest spektaklem będącym połączeniem interesów państwa, rynku i przemysłu turystycznego. Zauważa korzyści z organizowania wystaw biennale w krajach, w których nie rozwinęła się praktyka muzealna we współczesnej formie. Organizacja biennale miałaby zatem zastępować niedowład organizacyjny miejscowych instytucji artystycznych. Biennale, nazywane potocznie muzeami dla ubogich, choć nie przyjęło się w Polsce, mogłoby być u nas odpowiedzią na brak silnych pluralistycznych instytucji kultury wizualnej. Kapur twierdzi, że biennale pomaga budować instytucjonalne mosty pomiędzy państwem, prywatnymi funduszami, publicznością i artystami. Nowe biennale sztuki, według Kapur, ma potencjał radykalizowania dyskursu sztuki współczesnej i wprowadzenia krytycznego punktu widzenia wobec istniejących skostniałych instytucji sztuki<sup>6</sup>. Massimiliano Gioni w swoim artykule w obronie biennale waży argumenty za i przeciw wielkim cyklicznym wystawom sztuki<sup>7</sup>. Pisze, że przeciwko tym imprezom przemawia wpisana w nie makdonaldyzacja i imitowanie kultury franczyzy. Wielkie imprezy przyczyniają się niestety także do wymierania lokalnych różnicowań w sztuce, siła ich oddziaływania bowiem spłyca i globalizuje języki, którymi posługują się artyści. Jeżeli udział w biennale jest wymiernym dowodem sukcesu

i uczestnictwa w głównym nurcie sztuki, nie należy się dziwić, że wymusza to strategie imitacyjne wobec obowiązujących modeli estetycznych. Gioni pisze, że mimo wszystko woli nawet najgorsze biennale od najlepszych targów sztuki, bo na biennale prace nie są wybierane tylko i wyłącznie ze względu na ich rynkowy potencjał. Według Gioniego, idea biennale przegrywa, jeśli jest realizowana jako gotowy format, natomiast wygrywa, jeśli stanowi narzędzie do budowania nowych wartości. Dobre biennale powinno być przede wszystkim wystawą, skierowaną zarówno do profesjonalistów, jak i do publiczności, która zadaje ważne pytania artystom i publiczności, która pokazuje wizję sztuki danego momentu. Gioni wyobraża sobie, że biennale powinno być przestrzenią wolności, że jego sukces uzależniony jest od zawartego w nim elementu szaleństwa.

Pisząc o fenomenie wielkich wystaw sztuki, ich uwarunkowaniach politycznych, społecznych i ekonomicznych, nie można zapominać o najważniejszym podmiocie, jakim są uczestniczący w nich artyści, którzy w miarę dynamicznego rozwoju sieci światowych wystaw mogli dojść do przekonania, że wcale nie są kluczowym czynnikiem tego zjawiska. Dlatego wielokrotnie wprowadzali do tych wystaw strategie subwersywnych gier ze sterującym nimi systemem. Niekiedy dochodziło nawet do radykalnych konfliktów, które kończyły się odwołaniem imprezy. Było tak w przypadku wystawy Manifesta 6 na Cyprze w 2006 roku. Manifesta miały się odbyć w stolicy wyspy, Nikozji. Kuratorzy Mai Abu ElDahab, Anton Vidokle i Florian Waldvogel postanowili zamienić biennale w awangardową szkołę artystyczną przeznaczoną dla wybranych przez nich młodych europejskich artystów. Koncepcja ta spotkała się z gwałtownym oporem miejscowego środowiska artystycznego. Szef cypryjskiego College of Art, Michael Paraskos, napisał, że „artyści cypryjscy traktowani są jak niecywilizowani tubylcy, przedmiot badań antropologicznych i możliwego nawrócenia przez misjonarzy, a nie jak równoprawni partnerzy”<sup>8</sup>. W rezultacie Manifesta 6 zamknięto zaledwie na trzy miesiące przed ich oficjalnym otwarciem. Najbardziej znaną krytyczną wobec biennale akcją jest wystąpienie amerykańskiej grupy Guerrilla Girls, która podczas Whitney

<sup>5</sup> Ch. Mouffe, *Agonistyka*, przekł. B. Szelewa, Warszawa 2016, s. 93–94.

<sup>6</sup> G. Kapur, *Curating in heterogeneous worlds*, [w:] A. Dumbadze, S. Hudson (red.), *Contemporary Art: 1989 to the present*, Oxford 2013, s. 178–191.

<sup>7</sup> M. Gioni, *In defence of biennials*, [w:] *Contemporary Art...*, s. 171–177.

<sup>8</sup> <https://news.artnet.com/exhibitions/worlds-top-20-biennials-triennials-and-miscellennials-18811> (24.01.2017).

Biennale w 1987 roku zwróciła uwagę na dyskryminację kobiet w obiegu sztuki<sup>9</sup>.

Jedną z najbardziej znanych krytyczek instytucji sztuki, serbska artystka Tanja Ostojić przeprowadziła kilka krytycznych i ciekawych akcji wewnątrz instytucji biennale i na ich obrzeżach. Jej najbardziej znane wystąpienie miało miejsce podczas 49. Biennale w Wenecji w 2001 roku u boku legendarnego kuratora Haralda Szeemanna. Szeemann zaakceptował udział jej pracy w wystawie – polegała ona na przycięciu włosów fonowych w kwadrat Malewicza. Praca podczas Biennale wystawiana była „na artystce”, ale tylko kurator mógł potwierdzić, czy rzeczywiście została wykonana. Sama Tanja Ostojić ubrana w zjawiskową suknię od Christiana Lacroix siała zamieszanie podczas uroczystego wernisażu jako osobista eskorta kuratora. Na filmie dokumentującym to działanie widzimy, jak goście witający się z wpływowym kuratorem zerkają z niepokojem na jego młodszą, widowiskową towarzyszkę. Podstawowym zarzutem Ostojić wobec kultury biennale jest odtwarzanie tradycyjnego dyskursu władzy, relacji męskiej dominacji, wpływu znajomości i pieniędzy. Jej praca pod tytułem *Wakacje z kuratorem* zrealizowana podczas drugiego biennale w Tiranie w Albanii w 2003 roku jest serią podchwyconych przez miejscowe tabloidy zdjęć, na których artystka bawi się na plaży w towarzystwie kuratora biennale. Ostojić w swoich niedwuznacznych pracach zadaje pytanie, jak daleko musi się posunąć młoda

artystka, aby znaleźć się w kontrolowanym przez wpływowych mężczyzn międzynarodowym świecie sztuki<sup>10</sup>.

Z kolei znany ze swoich krytycznych i politycznych idei Krzysztof Wodiczko dostrzega w festiwalach sztuki szansę na realizację prac, które w innym kontekście nie mogłyby zaistnieć. Wodiczko uważa, że festiwal jest świętem, w którym zaburzeniu mogą ulec dotychczasowe relacje władzy i tworzy się krótkotrwała przestrzeń dla krytyki. „Fundamentalną zasadą i legitymacją festiwalu jest obietnica stworzenia przestrzeni publicznej i domeny swobody [...]. Stworzono kulturową formę na ujawnianie i komunikowanie różnego rodzaju napięć. W takiej karnawałowej sytuacji można było nawet szydzić i drwić z władcy, z Kościoła, z tych, którzy byli tyranami ludzi biednych. Artyści biorący udział w festiwalach powinni wywalczać sobie możliwość zrobienia czegoś, co normalnie nie jest łatwe”<sup>11</sup>. Dyskusja wokół wielkich festiwali sztuki trwa i cały czas poszukują one dla siebie nowej formuły. Jednak ich najważniejsze mechanizmy nie ulegną zmianie, są one bowiem rezultatem splotu uwarunkowań kulturowych i ekonomicznych, które je stworzyły.

<sup>9</sup> <http://blogs.getty.edu/iris/treasures-from-the-vault-the-guerrilla-girls-archive/> (21.01.2017).

<sup>10</sup> T. Ostojić, *Strategies of Success: Curators series 2001–2003*, Belgrade 2004.

<sup>11</sup> *Demokrację mierzy się stosunkiem do obcych. Z Krzysztofem Wodiczko rozmawia Marek Wasilewski*, „Czas Kultury” 3/2016, s. 132.