

Autor, imitator czy kurator?

Gagosian Gallery, jedna z najbardziej opiniotwórczych nowojorskich galerii artystycznych, od maja tego (2025) roku pokazuje wystawę „Japonisme – Cognitive Revolution: Learning from Hiroshige”. Ekspozycja, zwłaszcza oglądana przez ogromne szyby galerii na Chelsea, nie zaskakuje bywalców wernisaży. Prezentacja, jak na sugerowany w tytule kontekst historyczny i charakter przeglądowy przystało, pokazuje to wszystko, co – jako esencję sztuki japońskiej – już znamy z podręczników. Jest tu pełen katalog tego, co – wydaje nam się – już wiemy, a w nim dwuwymiarowość, płaszczyznowość, brak tradycyjnego europejskiego modelunku i po europejsku rozumianej perspektywy. Jest także typowa dla reprezentowanego tu japońskiego drzeworytu konturowość przedstawień i są plamy czystego, jasno zdefiniowanego koloru bez półtonów i bogactwa odcieni. Tradycyjne wydają się też motywy – charakterystyczna architektura, nenufary, ośnieżone szczyty górskie, tafle wody pod łukowatymi mostami, typowo komponowane sceny rodzajowe, smoki, kapelusze, wachlarze i kwitnące gałęzie wiśni. Wszystko to wygląda jak dosłowny cytat ze słynnego cyklu graficznego – *Sto widoków Edo* – Utagawy Hiroshige oraz z tradycyjnej, zwłaszcza dziewiętnastowiecznej twórczości artystów japońskich.

To jednak tylko pierwsze wrażenie.

Wszystkie prezentowane na wystawie prace to bowiem obrazy, nie grafiki. Akryle, nie drzeworyty. Zostały stworzone współcześnie, w przeskalowanej formie, w przełożeniu na inną niż oryginalna technikę i poprzez zaledwie luźne odwołanie się do tradycyjnego zespołu motywów i form. Są dziełem jednego autora, uchodzącego w tej chwili za czołowego przedstawiciela współczesnej sztuki japońskiej na świecie – Takashiego Murakamiego.

Gdy przyjrzeć się im bliżej, ingerencja artysty w przywoływaną przezeń tradycję okazuje się zresztą znacznie bardziej oczywista niż tylko zmiana skali, techniki oraz ikonograficznego zasobu wykorzystanych wyobrażeń. Na każdym z „przemalowanych” przez Murakamiego obrazów można bowiem odnaleźć coś w rodzaju jego sygnatury – miniaturowy motyw zaczerpnięty z jego osobistego „wzornika”, pełnego uśmiechniętych kwiatów i oczu bez twarzy oraz wszystkiego tego, co od lat trafia na rynek w ramach komercyjnej współpracy artysty z najśłynniejszymi domami mody (prym wiedzie tutaj marka Louis Vuitton).

Prace z tej wystawy stanowią więc – choć się do niego, oczywiście, nie sprowadzają – kolejny głos w kwestii toczącego się od początków dwudziestego stulecia sporu wokół rozumienia pojęcia „autorstwa” w sztukach plastycznych.

Głos – trzeba od razu zaznaczyć – który wpisuje się w przeważające w tej chwili wśród teoretyków przekonanie, że autorem jest ten, kto autorstwo deklaruje, niezależnie od tego, czy przedmiotem takiej deklaracji jest obiekt oryginalny, czy też kopia, a nawet „kopia kopii”, zapożyczająca formę i treść z kultury materialnej bądź, coraz częściej, z samej sztuki.

Czy bowiem prezentowane na wystawie prace są oryginalne w tym sensie, że nie da się ich porównać do niczego w przeszłości?

Wręcz przeciwnie. To obrazy-cytaty. Może nie od razu kopie w skali 1:1, ale, w najlepszym razie, współczesne adaptacje tego, co składa się na japońską tradycję artystyczną, ze szczególnym uwzględnieniem jej najśłynniejszego przedstawiciela – Utagawy Hiroshigeo.

Właściciel galerii Larry Gagosian, postać niezwykle opiniotwórcza w nowojorskim świecie artystycznym, nie miał jednak wątpliwości co do autorstwa eksponatów. Wystawa przypisuje je Takashiemu Murakamiemu. „Pożyczanie” techniki, stylistyki, tematyki i konkretnych motywów to w sztukach plastycznych tradycja tak dawna jak – prawdopodobnie – one same. A ponadto, co najmniej od początków dwudziestego stulecia, praktykowana stosunkowo powszechnie jako uprawniona inspiracja dla twórczości w ogóle, a w szczególności dla ruchów artystycznych, które – jak pop-art – uczyniły z zapożyczeń kulturowych podstawę swojego istnienia.

Akceptacja takiego stanu rzeczy okazała się tym łatwiejsza, że sztuki plastyczne od niepamiętnych czasów operują na dość dobrze zdefiniowanym zasobie tematów, motywów i symboli, na którym opiera się zresztą także cała oficjalna edukacja artystyczna. Ten zasób ikonograficzny od wieków stanowi powszechnie rozpoznawane i rozumiane zaplecze kontekstowe dla rzeźby, malarstwa i grafiki oraz podstawę komunikacji między twórcą dzieła i jego potencjalnym odbiorcą. Innymi słowy – ułatwia on, a czasem w ogóle umożliwia interpretację obiektu w obiegu kulturowym.

Na takiej zasadzie funkcjonują w sztuce motywy mitologiczne czy biblijne, a także bliższe współczesności kody kulturowe pochodzące z literatury i filozofii.

To, co rozumie się w twórczości plastycznej jako „oryginalność” – teoretyczny warunek uznania „autorstwa”, to w gruncie rzeczy swoiste nowatorstwo, interpretowane jako kantowska „wartość dodana” do powszechnie funkcjonujących schematów. Zazwyczaj owo nowatorstwo odnosi się do rozwiązań formalnych. Stąd następstwo kolejnych trendów i nurtów stylistycznych.

Teoria sztuki akceptuje tę koncepcję od bardzo dawna, ale oficjalnie wprowadził ją do teorii twórczości plastycznej i upowszechnił historyk sztuki Ernst Gombrich, który w fundamentalnej w tej dziedzinie pracy – *Sztuka jako illuzja* – uprawomocnił też rozumienie dzieła plastycznego jako „imitacji”, swoistej kopii już to z natury, już z samej sztuki, z tym że imitacji rozumianej jako nieunikniona wobec kontekstu (ikonosfery) operacja na schematach (motywach) utwalonych w kulturze. Warunkiem deklaracji autorstwa, swoistym dowodem na oryginalność, była od tej pory wartość dodana, w formie szeroko rozumianej reinterpretacji zaczerpniętych z ikonosfery „zapożyczeń”.

Swoją reinterpretacją twórczości Hiroshigego i innych japońskich malarzy Takashi Murakami doskonale wpisuje się więc w tę właśnie, Gombrichowską koncepcję autorstwa. Jego prace z wystawy w Gagosian Gallery to, owszem, kopie, ale kopie poddane twórczej, współczesnej reinterpretacji zarówno w dziedzinie warsztatu, jak i samej koncepcji artystycznej. Tak było już w czasach Leonarda Da Vinci i Michała Anioła. Podobnie sytuacja wyglądała za czasów Rubensa czy Rembrandta. Istnieją na to liczne dowody w postaci dziesiątych autorskich wersji *Ukrzyżowań*, *Odpoczywających Wenus* czy scen historycznych.

Kwestia autorstwa konkretnej pracy to zresztą – w dziejach sztuki – sprawa stosunkowo skomplikowana, ponieważ zdecydowana większość zasobów rzeźby czy malarstwa średniowiecznego to prace niesygnowane. Z kolei w późniejszych epokach dominują obiekty „warsztatowe”, co zazwyczaj oznacza produkt którejś z pracowni bardziej znanych mistrzów niemal w całości wykonany przez uczniów i współpracowników. Szczególny przypadek stanowi tu twórczość Rubensa. Proporcje wkładu współwykonawców jego licznych prac do dziś stanowią przedmiot naukowych polemik.

Współczesne czasy też obfitują w podobne przykłady, bo uznani dziś artyści również korzystają przy wykonywaniu swoich projektów, zwłaszcza wielkoformatowych, z pomocy firm zewnętrznych i zespołów ze swoich własnych pracowni. Dotyczy to zwłaszcza rzeźbiarzy, na przykład Louise Bourgeois czy Jeffa Koonsa, co stawia ich oboje w doskonałym towarzystwie, ponieważ świadectwa historyczne dowodzą, że podobnie – jako efekt zaangażowania całych zespołów podwykonawców – powstawały malowidła Kaplicy Sykstyńskiej czy *Ostatnia Wieczerza* Leonarda.

À propos Andy’ego Warhola, to liczni naśladowcy właśnie jego prac, zwłaszcza ich kopiści w skali 1:1, tacy jak Mike Bidlo (*Brillo boxes*), grupa MSCHF (*Possibly Real Copy of Fairies by Andy Warhol*) czy Paul Stephenson (*After Warhol*), przyczynili się – skądinąd – do przededefiniowania pojęcia „autorstwa” w sztukach plastycznych na bardziej odpowiadające wymaganiom i realiom nowych czasów.

Praca *The Last Supper* najśłynniejszego z twórców pop-artu ciągle wpisuje się jeszcze w definicję Gombricha, bo, owszem, jest to działanie na kopii, ale mocno ingerujące w technologię (i, oczywiście, także w kontekst) oryginału, ale niedługo potem kopiści Warhola oraz – zwłaszcza – fotograficzka Sherrie Levine (kopiująca prace Walkera Evansa) rozpoczęli epokę wiernych powtórzeń dzieł innych twórców w skali 1:1 i zaczęli sygnować te imitacje jako własne dzieła.

Tak – dzieła.

Od tego właśnie momentu i od pojawienia się na rynku sztuki samej Sherrie datuje się oficjalny początek „ery imitacji” w sztukach plastycznych. Ta praktyka ma zresztą swoją oficjalną nazwę. To appropriation art – sztuka zawłaszczania.

W zasadzie nie jest to, ściśle biorąc, kierunek artystyczny ani nic formalnego. To raczej opis metody – kopiowania ze wszystkiego, tak z kultury materialnej, jak z samej sztuki – jako powszechnego i uprawnionego rodzaju działań artystycznych.

Niejako w trakcie dyskusji nad „zapożyczeniem” czy „zawłaszczaniem” a nowatorstwem, uprawniającym do autorstwa, dokonano się wówczas ostateczne zerwanie z koncepcją autora jako kreatora materialnego obiektu twórczości. Teraz autor to – w najlepszym razie – pomysłodawca. Twórca „koncepcji”. Ten swoisty „konceptualizm” jest oczywiście rozumiany szerzej niż konceptualizm jako nurt artystyczny. Tym razem obejmuje on wszystkie kierunki sztuki, zarówno te, które nie wymagają trwałych dowodów „zaistnienia” (no, może oprócz dokumentacji), jak i tradycyjne, których rezultatem wciąż pozostaje konkretna postać rzeźby, grafiki czy obrazu.

Te jednak równie dobrze jak autor może wykonać ktoś inny. Mało tego – nawet „koncept” dzieła, w tym kompozycja, temat, rozwiązania formalne i sposób wykonania, mogą pochodzić od kogoś innego. Aktualnie liczy się bowiem już nawet nie koncepcja, a... jedynie kontekst.

Uznanie appropriation art za równoprawny z innymi sposób kreacji artystycznej pościągnęło więc za sobą istotną konsekwencję dla definicji „autorstwa” tejże kreacji.

W najnowszych interpretacjach autor to już nawet nie twórca koncepcji. To osoba, która ma prawo wiernie, bez żadnych nowatorskich ingerencji, skopiować dowolną pracę plastyczną i wystawić jako własną. Dlaczego? Otóż dlatego, że już samo powtórzenie procesu twórczego w innych warunkach (czas, wykonawca, otoczenie kulturowe), zmienia diametralnie „sposób istnienia” kopiowanego dzieła. Jest ono z pozoru identyczne z oryginałem, ale przecież, w ontologicznym sensie – całkiem osobne. Zaistniało bowiem w odmiennych niż pierwowzór warunkach. A to zmienia (niemal) wszystko.

Zresztą – nie trzeba wcale angażować się w zmuszony proces odtwarzania oryginału. Wystarczy zrobić zdjęcia albo założyć profil na Instagramie.

Jak teoretycy sztuki uchwycili i zaadaptowali do języka krytyki tę subtelny, trudny do zdefiniowania różnicę? Decydujący był tu autorytet Rolanda Barthes’a i jego fundamentalna dla rozumienia relacji autor – kontekst publikacja *The Death of the Author*. Kim jest na przykład autor w przypadku *Fontanny* Marcela Duchampa? Dla współczesnego krytyka oczywiste jest, że to Marcel Duchamp, twórca koncepcji umieszczenia na wystawie zakupionego w magazynie z ceramiką sanitarną pisuaru. Nie dokonał on wprawdzie ingerencji w materię samego obiektu, ale nowatorstwo jego rozwiązania objęło zarówno samą koncepcję „dzieła”, jak i pojęcie „sztuki”. W ten sposób *Fontanna* przesunęła akcenty związane z rozumieniem autorstwa z obiektu na jego kontekst kulturowy. Autor zaś, z „wykonawcy”, czy nawet „pomysłodawcy”, zmienił swój status na zbliżony do „kuratora”. Po Warholu, a w zasadzie to już po Duchampie, wystarczy, że wybiera się dzieła innych twórców, kopiuje, zupełnie bez ingerencji w ich treść i formę, i na koniec tworzy z nich swoją własną „wystawę”, a czasem nawet nie kopiuje, tylko zleca zrobienie zdjęć i pokazuje wydruki.

Jakkolwiek szeroko dyskutowana, zaproponowana przez semiotyków teoria o coraz mniej istotnym znaczeniu autora – nie tyle w samym procesie kreacji, ile w dalszym funkcjonowaniu dzieła w przestrzeni kulturowej – znajduje w tej sytuacji coraz szersze zastosowanie we współczesnej krytyce artystycznej. Masowo występujące zjawisko

zapożyczania zmienia bowiem status i sposób istnienia obiektów plastycznych w ikonosferze współczesności. Rośnie za to znaczenie odbiorcy, bo to on powoli przejmuje funkcje i zadania... autora?

Według Barthes'a i innych teoretyków tego nurtu dzieło sztuki potrzebuje do zaistnienia twórczej, aktywnej reinterpretacji, niezbędnej do nadawaniu mu wciąż nowego, aktualnego sensu, który bynajmniej nie jest definitywnie i niezmiennie zapośredniczony w samym obiekcie plastycznym, siłą rzeczy niezdolnym samodzielnie wykroczyć poza własny kontekst historyczny. Dziełu, aby stało się kompletne, niezbędny jest więc aktywny odbiorca, który za każdym razem dokonuje jego swoistej aktualizacji, uzupełnienia i dopowiedzenia poprzez osobiste doświadczenie.

W tej sytuacji autorstwo prac w Gagosian Gallery należy nie tylko do Utagawy Hiroshigeo, Takashiego Murakamiego i licznych bezimiennych twórców sztuki japońskiej dwóch ostatnich stuleci. Nie należy też wyłącznie do kuratora wystawy ani właściciela galerii, Larry'ego Gagosiana.

Jeśli przyjąć nowoczesne teorie autorstwa i odnieść do sztuk plastycznych, to okaże się, że przynależą ono, choć w niewielkim stopniu, także i do mnie, ponieważ odwiedziłam tę wystawę.

Oraz do wszystkich, którzy zajrzeli w trakcie jej trwania do Gagosian Gallery na Chelsea.

Wystawa Japonisme – Cognitive Revolution: Learning from Hiroshige

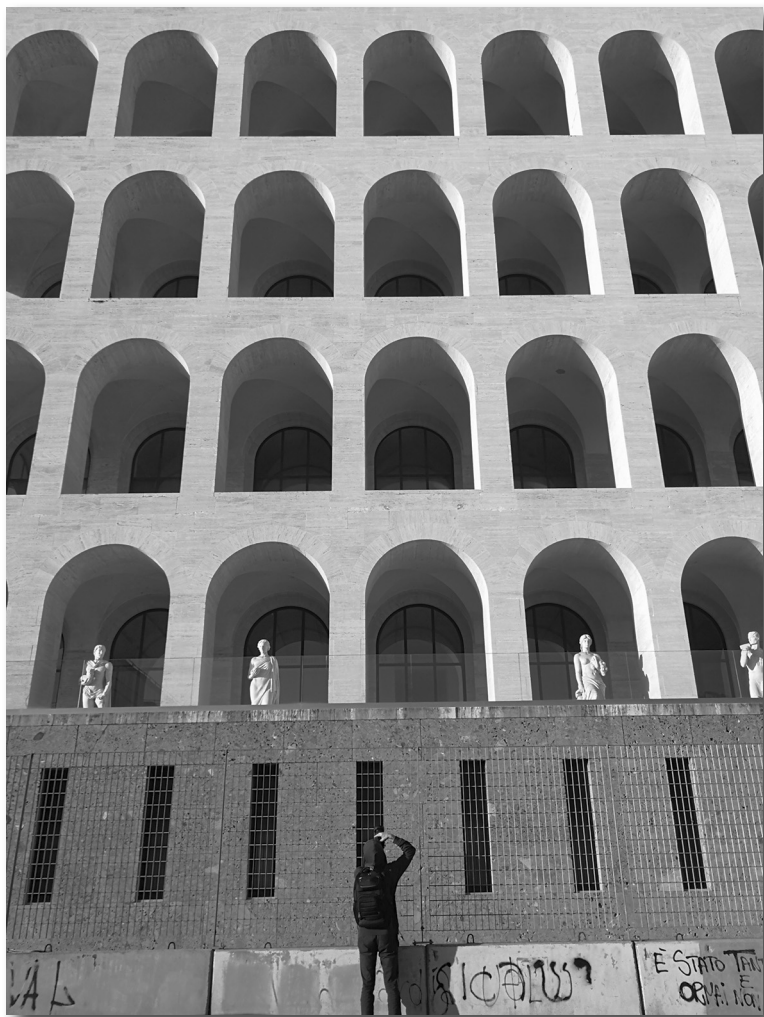
8 maja – 11 lipca 2025

West 21st Street, New York

Gagosian Gallery



Monika Bordzoł, *Zagraj, jak płynie czas*



Monika Bordzół, *O jedno piętro za wysoko*