

Agnieszka Kluczevska-Wójcik
Uniwersytet Warszawski
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Wartość symboliczna czy wartość finansowa? Sztuka współczesna i jej uwarunkowania instytucjonalne*

W historii sztuki europejskiej, poczynając od renesansu, kiedy zaczęły powstawać pierwsze kolekcje malarstwa i rzeźby, wartość symboliczna dzieła sztuki warunkowała jego wartość finansową. Dziś zależność ta nie jest już tak oczywista, system wartości kształtuje się bowiem niejako na styku rynku i instytucji artystycznych – jak zauważa socjolożka sztuki Raymonde Moulin¹. Instytucje kształtują kryteria, a więc i oceny estetyczne. Na rynku przeprowadza się transakcje, czyli ustala ceny. I choć każdy z tych obszarów ma swój własny system ocen i właściwy sobie sposób ich budowania, jednak pozostają w ścisłych relacjach – są od siebie nawzajem zależne. W ostatnich dziesięcioleciach zarówno rynek sztuki, jak i pole artystyczne podlegają niezwykle dynamicznym zmianom, z jednej strony pod wpływem mondializacji sieci wymiany gospodarczej i artystycznej, z drugiej zaś – rozszerzania, zdaje się nieskończonego, definicji dzieła czy, ściślej rzecz ujmując, definicji samej sztuki.

Wyzwania, które nowe media stawiają przed rynkiem działającym według zasady jednostkowości i oryginalności, wiążą się przede wszystkim z multiplikacją i dematerializacją dzieła. Rosnąca stale liczba czynnych zawodowo artystów i instytucji kulturalnych, a także rozwój organizacji pracy poprzez system projektów intensyfikują konkurencję i spekulacje. Zgodnie z opinią wszystkich uczestników wymiany, a także opisujących ją badaczy rynek sztuki współczesnej charakteryzuje się więc znacznie wyższym stopniem niepewności, niż – także daleki od stabilności – rynek sztuki dawnej². Jednoznaczne określenie hierarchii wartości artystycznej nie

jest już możliwe, trudno bowiem osiągnąć *consensus* w sprawie determinujących ją kryteriów kształtowanych przez coraz liczniejszych „operatorów” i skomplikowane mechanizmy zachodzące w dzisiejszym „świecie sztuki”.

„Świat (światy) sztuki” to, w koncepcji Howarda S. Beckera, „rzeczywistość tworzona przez wszystkie te osoby, których działalność jest niezbędna do produkcji dzieł określanych mianem sztuki”³. Teoria Beckera, w przeciwieństwie do bardziej statycznej teorii „pola artystycznego” Pierre’a Bourdieu⁴, ujmuje wszystkie efekty działalności artystycznej jako wypadkową wysiłków wielu jednostek, zaangażowanych nie tylko w tworzenie dzieł, ale także ich cyrkulację i recepcję. Jeszcze dalej idzie w swojej najnowszej książce *Le paradigme de l’art contemporain* Nathalie Heinich, proponując spojrzenie na sztukę najnowszą niejako od wewnątrz, z pozycji uczestnika życia artystycznego. Temu służy przyjęta przez nią – za epistemologiem Thomasem Kuhnem – kategoria „paradygmatu”, obejmująca, w przeciwieństwie do pojęcia „gatunek”, wszystkie poziomy oddziaływania: estetyczny, ekonomiczny, prawny, instytucjonalny⁵.

Rozumowanie w kategoriach „zmiany paradygmatu” pozwala nadać sens wielkim kontrowersjom artystycznym, takim jak spór wokół impresjonizmu w wieku XIX czy sztuki współczesnej u schyłku wieku XX. [...] Jako model nieświadomiony, formatujący sens normalności

* Artykuł jest rozszerzoną wersją referatu przedstawionego na seminarium „Strefa teorii. Etyka, estetyka, ranga: dzieło sztuki w obiegu przeciwstawnych systemów wartości”, w Sosnowieckim Centrum Sztuki 13.10. 2016 roku.

¹ R. Moulin, *De la valeur de l’art*. Paris 1995; eadem, *Le marché de l’art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris 2003.

² Eadem, *Le marché de l’art...*

³ H. S. Becker, *Art Worlds*. The University of California Press, Berkeley 1982, s. 58. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty w tłumaczeniu autorki.

⁴ P. Bourdieu, *Les règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris 1992 (tłum. polskie: *Reguły sztuki*, Kraków 2001).

⁵ Według *Słownika języka polskiego*, paradygmat to „przyjęty sposób widzenia rzeczywistości w danej dziedzinie, doktrynie, itp.”, <http://sjp.pwn.pl/sjp/paradygmat;2570598.html> [dostęp: 28.12.2016]. Kuhn pisze o paradygmacie jako o wspólnej dla wszystkich „podstawie poznawczej”. Por. T. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolution*, Chicago 2014, s. 43 i nast.

w sztuce, „paradygmat” artystyczny obejmuje nie tylko tworzenie, ale i percepcję dzieł. Właściwością paradygmatu jest bowiem to, że obejmuje nie tylko wymiar czasowy odpowiadający periodyzacji, charakterystyczny dla historiografii sztuki, i wymiar ogólny związany z klasyfikacją, interesujący estetykę, ale także dyskursy z dziedziny sztuki, ekonomii, prawa, instytucji, ustalania wartości, sposobów obrotu i postrzegania dzieł⁶.

W procesy „konsekracji” dzieła sztuki współczesnej jest zaangażowana coraz większa liczba uczestników, rodzą się nowe potrzeby związane z budowaniem strategii, a u boku artyści pojawiają się „pośrednicy kulturowi”, aktywnie wspierający jego karierę. Już Becker zauważał, że podobnie jak sama twórczość artystyczna, tak i tworzenie hierarchii wartości jest wynikiem kooperacji uczestników „świata sztuki”: artystów, osób zajmujących się dystrybucją dzieł, estetyków i krytyków. Raymonde Moulin podkreślała rolę, jaką w tym systemie pełnią marszandzi, włączający artystę w obieg ekonomiczny i transponujący wartość artystyczną w finansową – dzieła wystawione w galerii na sprzedaż uzyskują zarówno legitymizację kulturową, jak i „oficjalny” status ekonomiczny⁷. Pojęcia „pośrednik kulturowy”, określającego wszystkich uczestników tego procesu, przywoływanych w opracowaniach Beckera i Moulin, „sprzedających samych siebie równocześnie jako modele i gwarantów wartości”, użył po raz pierwszy Bourdieu w książce *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*⁸. W opracowaniu *Wytwarzanie wiary. Wprowadzenie do ekonomii dóbr symbolicznych*, opisując działania galerii sztuki, teatrów i wydawnictw, analizował udział pośredników w przetwarzaniu wartości artystycznych w ekonomiczne, podkreślając jednak, że

reputacji nie tworzy [...] ta czy inna „wpływowa” osoba, ta czy inna instytucja, czasopismo, tygodnik, akademia, krąg, marszand, wydawca, a nawet nie grono nazywane czasem „osobistościami świata sztuki i literatury”, ale

całe pole produkcji, rozumiane jako system obiektywnych relacji między jego uczestnikami i instytucjami, oraz miejsce walki o monopol władzy konsekracji, gdzie nieustannie tworzą się zarówno wartość dzieł, jak i wiara w tę wartość⁹.

Na rynku sztuki współczesnej ocenie podlegają jednak nie tyle same wytwory – często o charakterze efemerycznym – ile twórcy i ich strategie artystyczne, o wartości symbolicznej i rynkowej zaś bardziej niż zgodność z ustalonymi normami estetycznymi decyduje opinia wydana przez „świat sztuki”. Zależność między oceną artystyczną i ceną rynkową, kiedyś oczywista, staje się coraz bardziej problematyczna, a rozbieżność między nimi stale wzrasta.

Według konwencji akademickich, wypracowanych w sztuce europejskiej epoki nowożytnej, głównym kryterium oceny dzieła była jego wartość artystyczna rozumiana jako zgodność z kanonem „ujęty” w system normatywny zawarty w traktatach estetycznych i wcielany w życie przez Akademię Sztuk Pięknych. Doskonałość polegała na przestrzeganiu reguł: inwencji, dyspozycji, imitacji i „decorum” (odpowiedniości). O wartości obrazu decydowała jego treść; najwyżej ceniono malarstwo historyczne (*peinture d'histoire*), dalsze miejsca w hierarchii zajmowały pejzaże, portrety, malarstwo rodzajowe i martwa natura¹⁰. Tak skodyfikowany system prowadził do przekonania, że wartość dzieła można „odmierzyć”, porównując je z „idealnym” wcieleniem kanonu artystycznego. Roger de Piles, autor podręcznika *Cours de peinture par principes*, opublikowanego w Paryżu w 1708 roku, w dołączonej do niego „wadze/równowadze malarzy” (*balance des peintres*) jako kryteria oceny przyjął: kompozycję, rysunek, koloryt i ekspresję¹¹.

Dzisiejszym odpowiednikiem systemu zaproponowanego przez Rogera de Piles’a jest Kunstkompass, stworzony w 1970 roku przez Williego Bongarda. Zamiast jednak „mierzyć” zgodność dzieł z wcześniej ustalonym ideałem estetycznym Kunstkompass wyznacza pozycję konkretnych strategii artystycznych na mapie „świata sztuki”, „wyliczając” ich szanse na trwałe wpisanie się w historię sztuki współczesnej. Podstawą

⁶ N. Heinrich, *Le paradigme de l'art contemporain*. Paris 2014, s. 53–54. W książce *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris 1998 i artykule *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, „Le Débat” 1999, nr 104. Heinrich proponowała traktowanie sztuki najnowszej jako specyficznego „gatunku” (*genre*) sztuki, odmiennego od sztuki nowoczesnej i sztuki klasycznej.

⁷ R. Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Paris 1988. O kształtowaniu się systemu marszand – krytyk Harrison C. White, Cynthia C. White, *Canvases and Careers. Institutional Change in French Painting World*, New York 1965.

⁸ P. Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris 1979, s. 422 (tłum. polskie: *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, Warszawa 2005).

⁹ Idem, *La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques*. „Actes de la recherche en sciences sociales” 1977, t. 13, s. 7, http://www.persee.fr/doc/AsPDF/arss_0335-5322_1977_num_13_1_3493.pdf [dostęp: 28.12.2016].

¹⁰ Por. M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1980, s. 53–79.

¹¹ R. de Piles, *La balance des peintres*, [w:] *Cours de peinture par principes*, Paris 1708, s. 489–493 i nieliczbowane.

klasyfikacji jest obecność artysty i jego dzieł w najważniejszych muzeach, na międzynarodowych wystawach (m.in. Biennale w Wenecji), w galeriach i głównych czasopismach artystycznych. Obecność ta mierzona jest sumą punktów przyporządkowanych każdej z tych instytucji. I tak zakup obrazu, rzeźby czy instalacji przez Centre Pompidou w Paryżu lub Guggenheim Museum w Nowym Jorku przynosi artyście 800 punktów, a przez Museum Ludwig w Kolonii lub Museum of Fine Arts w Bostonie – 650 punktów. W rezultacie twórczość artysty, który ma zdolność do gromadzenia największej liczby punktów, jest uważana za najbardziej wartościową artystycznie – w ostatnim rankingu najwyższą pozycję zajmuje, po raz kolejny, Gerhard Richter, w pierwszej dziesiątce są, także ponownie, Bruce Nauman, Georg Baselitz, Rosemarie Trockel, Cindy Sherman, Tony Cragg, Anselm Kiefer, Olafur Eliasson, William Kentridge i Pipilotti Rist¹². Ocenie podlega tu nie tyle specyfika samego dzieła, ile strategia artystyczna budowana przez twórcę, której innowacyjność potwierdzają swoimi kompetencjami najważniejsi instytucjonalni aktorzy międzynarodowej sceny kulturalnej. Konwencję akademicką zastąpił wymóg oryginalności, związany z tworzeniem i legitymizacją nowych strategii, wartość dzieła zaś kształtuje się jako wypadkowa interakcji uczestników „świata sztuki”.

Ustalona w ten sposób wartość artystyczna odbiega – najczęściej bardzo wyraźnie – od cen rynkowych, których wskaźnikiem są wyniki aukcji dzieł sztuki współczesnej. Według raportu przygotowanego przez Artprice – najpełniejszą internetową bazę danych, utworzoną w 1987 roku przez Thierry’ego Ehrmanna – „najdroższym” artystą roku 2019 okazał się, także po raz kolejny, Jean-Michel Basquiat (ponad 150 milionów dolarów, w tym 25 milionów za pojedynczą transakcję), za którym uplasowali się Jeff Koons (zwycięzca w kategorii pojedynczej transakcji – 91 milionów dolarów), Kaws i Christopher Wool¹³. Spośród artystów wyróżnionych przez Kunstkompass jedynie Anselm Kiefer zmieścił się w pierwszej czterdziestce klasyfikacji rynkowej Artprice – na miejscu 31¹⁴. W roku 2018 Jeff Koons, numer

1 na liście, którego dzieło osiągnęło na aukcji najwyższą cenę, zajmował w rankingu „zaledwie” 12 pozycję¹⁵. Warto jednak przypomnieć, że w tym samym roku Koons korzystał z mocnego wsparcia instytucjonalnego: jego dzieła zaprezentowało nowojorskie Whitney Museum of American Art, a wystawę przeniesiono następnie do Centre Pompidou w Paryżu i Guggenheim Museum w Bilbao.

Podstawą, na której opiera się cały system wymiany kapitału symbolicznego na finansowy, od końca XIX wieku jest marszand. Przedsiębiorca i innowator zdolny do podjęcia ryzyka opartego na zewnętrznych źródłach finansowania, gotowy jest zainwestować w zbiór dzieł o nieustalanej jeszcze wartości, które wprowadza stopniowo w obrót, kierując swoją ofertę handlową do wybranej i przygotowanej uprzednio grupy odbiorców – prywatnych kolekcjonerów. Ojcami założycielami systemu – opisanego po raz pierwszy przez Harrisona i Cynthię White¹⁶ – byli Paul Durand-Ruel, Ambroise Vollard i Daniel-Henry Kahnweiler, a najwybitniejszymi kolekcjonerami współpracującymi z nimi – francuski dyktator mody Paul Doucet, Gertrude i Leo Steinowie, doktor Alfred Barnes, rosyjscy przedsiębiorcy Sergiej Szczukin i Iwan Morozow, żeby pozostać przy kilku najwymowniejszych przykładach. Rodzący się, niezależny od Akademii i Salonów rynek był rynkiem sztuki współczesnej, stanowiącej – także w związku ze stopniowym wzrostem cen – coraz bardziej interesującą ofertę inwestycyjną dla elit ekonomicznych Europy i Stanów Zjednoczonych¹⁷.

Metody działania współczesnych marszandów, zwanych od lat 70. XX wieku galerzystami, są już inne, tak jak bardziej złożona jest sieć relacji, jakie utrzymują z artystami, instytucjami kultury i publicznością¹⁸. Koncepcję rynku opartego na idei „trwałości” sztuki zastąpiła koncepcja nieustającej innowacyjności. Strategię sukcesu długoterminowego, przesuniętego w czasie – sukces krótkoterminowy i ciągła zmienność. „Nieustający wir innowacyjny” stał się podstawową zasadą

[dostęp: 20.10.2020].

¹⁵ <https://www.capital.de/leben/die-wichtigsten-kuenstler-des-jahres-2018> [dostęp: 22.01.2020].

¹⁶ H. C. White, C. C. White, *Canvases and Careers...*

¹⁷ Z opracowania Geralda Reitlingera wynika, że z końcem XIX wieku ceny dzieł współczesnych, uważanych za innowacyjne i oryginalne, zaczęły znacząco wzrastać. Gerald Reitlinger, *The Economics of Taste*, Vol. 1, *The Rise and fall of pictures prices*, London 1961.

¹⁸ O przyczynach zmian i wprowadzaniu pojęcia i systemu *galérisme* pisze Julie Verlainé, *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944–1970*. Paris 2012, s. 534–542.

¹² <https://www.artinfo24.com/kunstmarkt/news-1718.html> [dostęp: 22.01.2020]. Pierwsze miejsce na liście stu „wschodzących gwiazd” (*Aufsteiger*) zajął afroamerykański wideo-artysta Arthur Jaffa.

¹³ <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2019/top-500-contemporary-artists/top-500-contemporary-artists-1-to-50/> [dostęp: 20.10.2020]. Polskim odpowiednikiem raportów Artprice są raporty publikowane przez Artinfo.pl, portal założony w 2000 roku przez Rafała Kameckiego.

¹⁴ <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2019/top-500-contemporary-artists/top-500-contemporary-artists-1-to-50/>

działania rynku, sprzyjając krótkoterminowej spekulacji¹⁹. Nowi przedsiębiorcy artystyczni nie pozostają już w konflikcie z oficjalnymi instytucjami artystycznymi, całkowicie akceptującymi czy wręcz dostosowanymi do założeń współczesnej estetyki, gust artystyczny ich klienteli zaś podporządkowany jest opinii specjalistów.

Pierwszym wybitnym reprezentantem – archetypem – nowego pokolenia galerzystów przedsiębiorców był amerykański marszand pochodzenia włoskiego Leo Castelli. Znamca nowoczesnej klasyki, ciągle poszukujący świeżych zjawisk w świecie sztuki, wspierał najwybitniejsze osobowości – Roberta Rauschenberga, Jaspera Johnsa, Franka Stellę – i nurty artystyczne – pop-art, minimal art czy konceptualizm. Doskonale zintegrowany ze środowiskami twórców, krytyków i marszandów interesował się w pierwszej kolejności artystami, a dopiero potem tendencjami. Przy promowaniu artystów współpracował z największymi muzeami i kolekcjonerami, ale także siecią *friendly galleries* w Stanach Zjednoczonych, Kanadzie i Europie.

Dziś berło dzierży Larry Gagosian, twórca „Gagosianopolis” – światowego imperium handlu sztuką, rozciągającego się od Los Angeles, San Francisco i Nowego Jorku, przez Londyn, Paryż – nową galerię w Le Bourget zaprojektował w 2012 Jean Nouvel – Genewę, Rzym, Ateny, aż do Hongkongu. Z Gagosianem są związani – lub byli – trzej „najdrożsi” artyści ostatnich lat: Basquiat, Koons i Wool. Wśród artystów wspieranych przez galerię znaleźli się także Richard Serra, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Mike Kelly, Cindy Sherman, Anselm Kiefer, Cy Twombly czy Damien Hirst. Niezwykle efektywny w działaniu, Gagosian nie jest chyba jednak nowym wcieleniem Durand-Ruela, nie szuka bowiem nieodkrytych talentów i horyzontów artystycznych, koncentrując się raczej na trafnym odczytywaniu i skutecznej promocji najważniejszych trendów już obecnych na rynku.

W 1980 roku, kiedy Gagosian rozpoczyna swoją karierę, światowy rynek sztuki był już od blisko dekady zdominowany przez kilka galerii-liderów, dzielących się strefami wpływu i wyznaczających obowiązujące tendencje. W sytuacji ciągłej płynności i braku jasnych kryteriów oceny wartości są ustalane w grze wymiany i wzajemnych nacisków pomiędzy najważniejszymi „operatorami” kulturalnymi i ekonomicznymi, którzy definiują i teoretyzują nowe ruchy artystyczne oraz kontrolują ofertę rynkową. Wielka galeria po „zmonopolizowaniu

teoretycznym” tendencji wciela w życie strategię promocyjną, mającą na celu wzbudzenie popytu na nowego typu twórczość artystyczną. Strategia ta łączy klasyczne działania marketingowe z dziedziny ekonomicznej z tymi odwołującymi się do sfery wymiany kulturalnej. Promocja jest tym skuteczniejsza, im wyższy stopień zabezpieczenia finansowego i im większe wpływy galerii wśród establishmentu artystycznego: wybitnych kolekcjonerów, dyrektorów i kuratorów najważniejszych muzeów, wpływowych krytyków. Główni „aktorzy” światowej sceny kulturalnej, a także inne galerie współpracujące z galerią „wiodącą” mobilizują się w ramach nieformalnego porozumienia. Działając natychmiastowo, dbają o to, żeby promowany artysta/ruch artystyczny był obecny we wszystkich strategicznych punktach sieci wymiany informacji, takich jak czasopisma, muzea, kolekcje czy międzynarodowe imprezy kulturalne. Krótkoterminowa strategia marketingowa typu *hype*²⁰ i przyspieszona promocja międzynarodowa przyczynią się z końcem lat 80. do stratyfikacji pokolenia młodych artystów, od których wymaga się „produkowania” wielkiej liczby dzieł w stosunkowo krótkim czasie – jak w modelowym niemal przypadku Keitha Haringa.

W tym samym czasie, na przełomie lat 80. i 90. do grona najważniejszych uczestników gry artystyczno-rynkowej – ustalania hierarchii symbolicznej i finansowej artystów i dzieł – dołączają „megakolekcjonerzy”. Są stosunkowo nieliczni, działają jednak na skalę światową. Kupując dużą liczbę dzieł, najlepiej jednego artysty, za stosunkowo niską cenę i w porozumieniu z reprezentującą go galerią, przejmują kontrolę nad ofertą rynkową. Współpraca między sprzedającym a kupującym ma na celu zmniejszenie podaży i wzrost cen. Prowadzi to do zwiększenia dystansu między artystami z „najwyższej półki”, dzieł, z których budowane są „megakolekcje”, a resztą twórców obecnych na rynku. Jako członkowie rad nadzorczych wiodących muzeów czy innych gremiów opiniotwórczych kolekcjonerzy dbają o zapewnienie obecności dzieł „swoich” artystów w najważniejszych instytucjach kultury. Jeśli zdarzy się im sprzedawać prace z własnych zbiorów, to ceny są wysokie, a dzieła muszą trafić w pewne ręce, nie zrobią bowiem nic, co mogłoby przyczynić się do zdewaluowania oceny artystycznej i rynkowej twórczości związanych z nimi artystów. Działając równocześnie na polu artystycznym i w sferze ekonomicznej, grają niejako kilka ról – bywają marszandami, kuratorami wystaw, mecenasami, zakładają fundacje i prywatne muzea.

¹⁹ Por. R. Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris 1997, s. 49.

²⁰ *Hype* (z ang. szum, rozgłos) – przesadna, krzykliwa reklama.

Liderami pierwszej generacji „megakolekcjonerów” byli niemiecki przemysłowiec Peter Ludwig – o eklektycznych zainteresowaniach obejmujących zarówno sztukę prekolumbijską i średniowieczne rękopisy, jak i twórczość przedstawicieli powojennej awangardy, fundator, wraz z żoną, muzeów w kilku krajach, m.in. w Kolonii, Bazylei, Berlinie, Budapeszcie, Pekinie i Wiedniu²¹ – i włoski *homme d'affaires* Giuseppe Panza di Biumo – zafascynowany kolejno ekspresjonizmem abstrakcyjnym, pop-artem, minimalizmem i sztuką konceptualną, którego zbiory trafiły m.in. do Museum of Contemporary Art w Los Angeles, San Francisco i Guggenheim Museum w Nowym Jorku²². Dziś do grona najważniejszych należą Charles Saatchi, Bernard Arnault i François Pinault, twórcy instytucji kulturalnych, zdolni swoimi działaniami budować reputację i „pozycjonować” artystów na rynku sztuki. Dwaj francuscy „mega-kolekcjonerzy” konkurują ze sobą już od dawna. Inaugurując w 2014 roku Fondation Louis Vuitton (zbudowaną według projektu Franka Gehry’ego), Arnault „zdobył” Paryż, czego nie zdołał dokonać wcześniej Pinault, zmuszony przenieść swoją kolekcję do Palazzo Grassi w Wenecji, po fiasko rozmów w sprawie umieszczenia jej na wyspie Seguin, w Boulogne-Billancourt, na przedmieściach stolicy Francji. Ostatecznie Pinault uzyskał zgodę na adaptację historycznej budowli Giełdy paryskiej (według projektu Tadao Ando) na siedzibę muzeum-kolekcji sztuki współczesnej, którego inauguracja ma nastąpić już wkrótce²³.

Pinault jest także od 1998 roku właścicielem Domu Aukcyjnego Christie’s, co podkreśla rolę, jaką w kształtowaniu systemu wartości odgrywają spektakularne sprzedaże, przeprowadzane przez główne domy aukcyjne – drugim najważniejszym jest Sotheby’s. One także starają się kontrolować rynek, zawierając porozumienia – lub wręcz prowadząc wspólnie transakcje – z galeriami dysponującymi dużą liczbą dzieł danego artysty lub reprezentujących określoną tendencję.

Interesującym *study case* jest przykład współpracy/konkurencji między Charlesem Saatchim i Damienem Hirstem

(15 miejsce w rankingu Artprice 2019). Zainteresowania Saachiego, specjalisty od reklamy, kolekcjonera i galerzysty, rozwijały się zgodnie z ewolucją sztuki współczesnej, biegnąc od minimalizmu, przez neoekspresjonizm do neo-geo. W 1989 roku sprzedał za pośrednictwem Gagosiana część kolekcji i poświęcił się promocji grupy Young British Artist, której gwiazdą – a wkrótce także gwiazdą na światową skalę – stał się Hirst. W 2007 roku, omijając pośrednictwo kolekcjonera, a korzystając ze wsparcia White Cube Gallery, Hirst wystawił na sprzedaż, a następnie odkupił – po zakwestionowaniu przez rynek niezwykle wygórowanej ceny – skandalizujące dzieło *For the Love of God*. Wysadzana diamentami czaszka z entuzjazmem została potem przyjęta na oficjalnej wystawie w Rijksmuseum w Amsterdamie. Chęć bezpośredniego wpływania na rynek artysta potwierdził ostatecznie w 2008 roku, organizując samodzielnie aukcję swoich dzieł w londyńskim oddziale Sotheby’s.

Opisując funkcjonowanie dzieł sztuki współczesnej w dwu systemach odniesienia, warunkujących ich prestiż i pozycję rynkową, należy jeszcze wspomnieć imprezy kulturalne o światowej randze, także wpływające na ocenę i cenę dzieł. Miejsca spotkań kosmopolitycznego establishmentu, podobnie jak paryska Akademia i Salony w wieku XVIII i XIX, kształtują one międzynarodową reputację artysty, stając się koniecznym etapem jego kariery, również finansowej. Obok najstarszego Biennale Sztuki w Wenecji (odbywającego się od 1895 roku) i najbardziej wpływowych Documenta w Kassel (od 1955 roku) na mapie liczących się imprez są jeszcze: São Paulo, Hawana, Johannesburg, Sydney, Gwangju, Taipei, Szanghaj, Stambuł, Dakkar, Berlin i Lyon²⁴.

W końcu lat 60. narodziły się wielkie międzynarodowe targi sztuki współczesnej. Do wiodących należą te w Kolonii (od 1966 roku), Bazylei (od 1970 – z filiami w Miami i Hong Kongu) i Paryżu (FIAC – Foire Internationale d’Art Contemporain, od 1974 roku). Swoje liczące się targi mają też Londyn, Madryt, Bruksela, Chicago, Nowy Jork (Armory Show) i Szanghaj (od 2007 roku). Kolekcjonerzy zaopatrują się oczywiście także przez internet. W 1999 roku firma Ebay.com kupiła Butterfield & Butterfield, trzeci pod względem wielkości dom aukcyjny na rynku amerykańskim. Przedsiębiorstwa

²¹ Por. <https://www.ludwigstiftung.de>.

²² Część dzieł sztuki konceptualnej, które trafiły do Guggenheim Museum miała charakter projektów do zrealizowania *in situ*. Żeby pokryć koszty transakcji (kupno połączone z darowizną), dyrektor muzeum Thomas Krens podjął kontrowersyjną decyzję o decesji wybranych dzieł z kolekcji stałej, w tym m.in. obrazów Kandinskiego i Chagalla.

²³ O rosnącej roli muzeów prywatnych we Francji: Agnieszka Kluczevska-Wójcik, *Chronić dziedzictwo, budzić emocje. Muzea prywatne we Francji*, „Muzealnictwo”, 60, 2019, s. 225–235.

²⁴ Kwestiami związanymi z rozwojem międzynarodowych instytucji kulturalnych i rynku sztuki oraz pozycją artystów na tym rynku zajmuje się Alain Quemin. Por. A. Quemin, *L’art. Contemporain international: entre les institutions et le marché (Le rapport disparu)*, Nîmes 2002; idem, *Les stars de l’art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*. Paris 2013.

specjalizujące się w działaniach związanych ze sferą artystyczną, prowadzące bazy danych czy czasopisma informacyjne (podające notowania i kalendarze imprez) – jak wspominał już wyżej Artprice.com czy Artnet.com – również oferują tego typu usługi.

Do wybranego grona „przewodników” opinii należą jeszcze kuratorzy i dyrektorzy wielkich muzeów. Środowiska muzealne reprezentują najbardziej wiarygodne, bo oparte na wiedzy i praktyce źródło ocen estetycznych, a do tego przez włączanie dzieł do kolekcji niejako sankcjonują ich notowania rynkowe. Wsparcie ze strony wpływowych muzealników, takich jak Ponthus Hultén, który swoją karierę rozpoczął w Moderna Museet w Sztokholmie, a następnie sprawował funkcję pierwszego dyrektora Centre Pompidou w Paryżu, wieloletni dyrektor Tate Museum sir Nicholas Serota, czy kierujący MoMA (Museum of Modern Art) Glenn D. Lowry, jest szczególnie istotne w przypadku niektórych mediów i kierunków sztuki współczesnej, takich jak konceptualizm, land art lub realizacje *in situ*, na które popyt jest bardzo ograniczony, sprowadzający się *de facto* do zamówień i zakupów publicznych instytucji kultury, z muzeami na czele.

Renomę muzeów jako wyznaczników systemu wartości artystycznej utrwalają ponadto ich siedziby projektowane przez „starchitektów” – od Guggenheim Museum Franka Llyoda Wrighta i Centre Pompidou Renzo Piano i Richarda Rogersa, przez Jewish Museum Daniela Liebeskinda i Guggenheim Museum w Bilbao Franka O. Gehry’ego, po rozbudowę Tate Modern przez Jacquesa Herzoga i Pierre’a de Meurona czy projekty Richarda Meiera dla Getty Museum w Santa Monica i barcelońskiego MACBA (Museu d’Art Contemporani de Barcelona). Listę czołowych muzeów sztuki współczesnej uzupełniają Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart w Berlinie, Stedelijk Museum w Amsterdamie, Museum of Modern Art w San Francisco i MoMA PS1 (działające od 1997 roku centrum sztuki nowoczesnej, od 2000 afiliowane przy MoMA) w Nowym Jorku.

Z tymi właśnie instytucjami-liderami – wśród których są także wyspecjalizowana w klasycie nowoczesności nowojorska MoMA czy Kunsthalle w Hamburgu – współpracują niezależni kuratorzy. Ich rola w promowaniu „nazwisk” i kierunków artystycznych konsekwentnie wzrasta od lat 80. XX wieku²⁵. Kurator wystawy sam osiąga status autora,

kiedy przygotowana przez niego prezentacja staje się czymś więcej niż tylko serią dzieł, tworząc spójną całość – z własną stylistyką – podporządkowaną wewnętrznej logice czytelnej także dla widzów. Przykładem założycielskim jest tu wystawa „Kiedy postawy stają się formą” przygotowana przez Haralda Szeemanna dla Kunsthalle w Bernie w 1969 roku²⁶. Uznawany za pierwszego kuratora Szeemann przygotował jeszcze m.in. wystawę „Happening and Fluxus” w 1970 roku w Kolonii, a w 1972 roku słynne Documenta 5 w Kassel: „Befragung der Realität – Bildwelten heute / Questioning Reality – Pictorial worlds today”.

Opierając się na badaniach Alaina Quemina, można wskazać, jak rozkładają się strefy wpływów w dzisiejszym „świecie sztuki”²⁷. Dzięki takim manifestacjom, jak Documenta w Kassel czy Biennale w Wenecji Europa nadal zajmuje ważną pozycję na artystycznej mapie świata. Tu znajdują się też prestiżowe muzea, z paryskim Centre Pompidou i londyńską Tate na czele, choć i Stany Zjednoczone mają swoje atuty w postaci MoMA i PS1. Jeśli chodzi o galerie, to żadne miasto nie ma ich tak wiele i tak wpływowych, jak Nowy Jork – galerie niemieckie, szwajcarskie i brytyjskie zaspokajają raczej lokalny popyt. Głównymi targami na świecie są nadal targi w Bazylei, a wielu obserwatorów podkreśla, że europejskie imprezy handlowe – FIAC, ARCO, Berlin, Frankfurt czy Kolonia są bardziej znaczące dla rynku niż amerykańskie – Chicago, Armory Show, Art Basel Miami. Oprócz tych dwu centrów w ostatnich latach pojawiło się trzecie, Chiny z Hongkongiem, których wpływ na arenie międzynarodowej stale rośnie. W sprzedaży aukcyjnej przodują Stany Zjednoczone, a ściślej – Nowy Jork. Drugie miejsce zajmuje Londyn, uważany jednak za rynek dla artystów miejscowych, trzecie zaś Hongkong – naturalny pomost między Wschodem a Zachodem. We wszystkich światowych rankingach dominują artyści amerykańscy, Niemcy zajmują wygodną drugą pozycję, a za nimi, daleko z tyłu, znajdują się Anglicy, Francuzi i Włosi. Szczególnie uderzające jest „niedoszacowanie” artystów reprezentujących Francję i Szwajcarię, biorąc pod uwagę, jak ważną rolę odgrywają instytucje artystyczne obu tych krajów. Tworzy to swoisty „duopol”: Stany Zjednoczone – Europa, z Niemcami w centrum, podkreślający opozycję między najbogatszymi krajami świata i jego peryferiami. Mimo obowiązującego dyskursu o mondializacji

²⁵ Por. N. Heinich, M. Pollack, *Vienne à Paris. Portrait d'une exposition*, Centre Pompidou, Paris 1998.

²⁶ *When Attitudes become Form*, Kunsthalle, Bern 1969.

²⁷ A. Quemin, *L'art. Contemporain international...* Przytaczane poniżej dane pochodzą z tego właśnie opracowania.

obecność artystów z krajów peryferyjnych na międzynarodowym rynku jest jednak nadal niewielka.

Komentując wyniki rankingów „eksperkich”, Quemin uważa, że wszystkie przynoszą podobne rezultaty, „tak jakby konsekracja narzucała się sama z siebie, jeśli jest wystarczająco mocna, i to niezależnie od metody, za pomocą której została przeprowadzona”²⁸. Inaczej mówiąc, systemy klasyfikacji mające informować o pozycji artysty w „świecie sztuki” pozycję tę równocześnie budują i utwierdzają. Nie jest więc chyba przypadkiem, że na listach rankingowych czołowe pozycje zajmują artyści amerykańscy i niemieccy. Jak już wcześniej stwierdził Bourdieu, zasadą jest tu „uderzające podobieństwo narodowości, między tymi, którzy tworzą uznanie i reputację artystyczną [...] a tymi, którzy z systemu konsekracji bezpośrednio korzystają”²⁹.

Nie negując hipotezy Moulin, że wartość sztuki współczesnej tworzy się w ramach interakcji rynku i muzeum, badania Quemina i notowania Artprice sugerują, że wymaga ona jednak pewnego zniuansowania. Prawdziwa w przypadku takich artystów, jak Gerhard Richter czy Jeff Koons nie sprawdza się, kiedy chodzi o takich współczesnych twórców z Chin, jak Fanzhi Zeng czy Xiaogang Zhang, których mocna

pozycja na rynku nie jest w żaden sposób zależna od wsparcia oficjalnych instytucji artystycznych, a sami zainteresowani do takiego instytucjonalnego „rozpoznania” nie dążą, planując swoje kariery zgodnie z zasadami strategii marketingowej³⁰.

A jaką rolę w tym skomplikowanym procesie budowania kapitału symbolicznego i finansowego mają do odegrania artyści? Globalizacja „świata sztuki” powoduje unifikację kapitału symbolicznego i finansowego. Twórcy pozostają ważnymi aktorami na światowej scenie jedynie pod warunkiem „rozpoznania” przez zachodni *mainstream*: kosmopolitycznych kuratorów wystaw, „międzynarodówkę” muzeów i innych instytucji przyjmujących „wędrujące” wystawy czasowe sztuki współczesnej – wszyscy organizują cyrkulację obiektów i ludzi, biorą udział w zapewnianiu uznania, a z czasem również i sławy. Same dzieła są odbiciem paradygmatu współczesności, zakładającego ciągłe kwestionowanie i przesuwanie granic sztuki. Zaś przypisywana tym dziełom wartość nie jest już funkcją zewnętrznych w stosunku do procesu twórczego norm estetycznych, ale rezultatem ciągłego procesu ewaluacji zasad, ustalanych przez wszystkich uczestników „świata sztuki”.

²⁸ Ibidem, s. 203.

²⁹ Cyt. za: A. Quemin, *L'art. Contemporain international...*, s. 422.

³⁰ Według ostatniego raportu Artprice Chiny i Japonia są drugim światowym rynkiem sztuki, a w pierwszej pięćdziesiątce najdroższych artystów świata jest aż 11 Chińczyków i dwu Japończyków.