

# La Biennale di Venezia,

## czyli o użyteczności (i bezużyteczności) sztuki

Monika Braun

Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu

Dzisiaj dzieło sztuki, z racji faktu, że absolutny ciężar znaczenia spoczywa na jego wartości ekspozycyjnej, przypadają w udziale zupełnie nowe funkcje, wśród których wyróżnia się znana nam artystyczna, a być może tę z kolei uzna się kiedyś za przypadkową<sup>1</sup>.

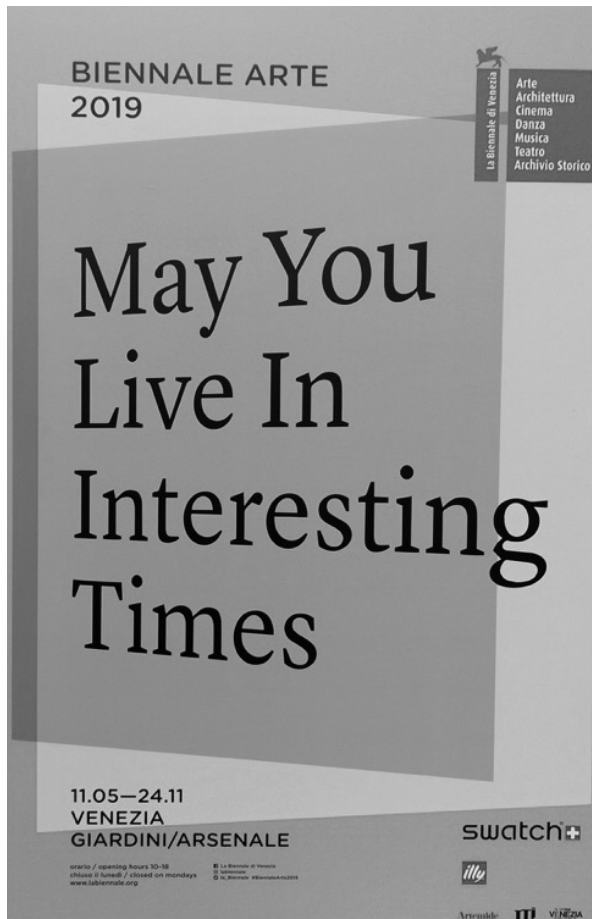
Użyty, czyli wzięty do czego[ś], aby wydał pożytek<sup>2</sup>.

To osobliwy paradoks, że nawet najwięksi materialisci spośród nas przedkładają zwykle, by tak rzec, „**T**o bezużyteczne nad użyteczne. Bezużyteczne nie w znaczeniu pozbawione celu, lecz użyteczności, a przynajmniej mające jej niewiele”<sup>3</sup>, pisze Deyan Sudjic, który sztuce (i dizajnowi) poświęcił wiele lat oraz kilka książek i którego zgrabną dychotomią słusznie będzie rozpocząć komentarz do tegorocznego La Biennale di Venezia, właśnie bowiem proste rozróżnienie na użyteczne/bezużyteczne wydaje się lapidarną a pojemną figurą objaśniającą zgromadzone w Wenecji prace. No oczywiście, że weneckie święto czy też karnawał – jak piszą krytycy – sztuce jest poświęcony, nie dizajnowi, czy tym bardziej nie **sztuce użytkowej**. To ostatnie określenie ma zresztą stale ten sam pejoratywny wydźwięk, gdyż w dyskusjach wyraża przekonanie o jej **niższości** w stosunku do **sztuki czystej**. A jednak, nawigując wśród tłumów wypełniających Giardini della Bienale i Arsenale oraz we wszystkich innych miejscach w Wenecji, także wypełnionych jakimś rodzajem twórczości, miałam nieodparte poczucie, że o przedmioty chodzi, których w ten czy inny sposób mogłabym **użyć**. O rzeczy – czy nazwiemy je obrazami, grafikami, instalacjami, rzeźbami, czy projekcjami – które nie tylko działają na moje zmysły, powodują, że raz chcę je oglądać pod światło, a kiedy indziej pochylić się nad nimi, to znów przybliżyć lub oddalić, powieść po nich palcem, zbadać dłonią, okiem, uchem, nosem, kinestetycznie, ale które także chcą mi **służyć** jako katalizatory nowych skojarzeń, afrodyzjaki, odczynniki ujawniające – na podobieństwo tych fotograficznych – nowe możliwości spoglądania na świat; stymulatory w poszukiwaniach zaskakujących mnie samą: poglądów, idei, koncepcji.

<sup>1</sup> W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, [w:] *idem*, *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975, s. 76.

<sup>2</sup> *Słownik języka polskiego*, wyd. M. Orgelbrand, Wilno 1861, s. 1800.

<sup>3</sup> D. Sudjic, *Sztuka*, [w:] *idem*, *Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą?*, przeł. A. Puchejda, Kraków 2013, s. 189.



1. Przewodnik po La Biennale di Venezia 2019.  
Fot. P. Kielan

W tym sensie sztuka zawsze jest **użytkowa**, a „przedmioty [wchodząc z nami w dialog] mogą być piękne, dowcipne, genialne, wyrafinowane, ale też niewyszukane, banalne, złośliwe”<sup>4</sup> – są zdolne (lub nie) coś z nami robić. Ta pierwsza kategoria niejako **rozmawia** ze swym odbiorcą, pobudza go do własnych poszukiwań, podsuwa mu swoje odkrycia. Ta druga jest – rzecz by można – płaska, pozbawiona wnętrza, statyczna. Nie pozwala na ruch myśli i wyobraźni, utrudnia nawet dynamikę ciała, aktywnie chcącego poznawać obiekt sztuki – przekształca zaangażowanie w inercję, pasywność, czyni widza obojętnym, nawet jeśli w pierwszym momencie zewnętrznie przyciąga jego wzrok. Jest **bezużyteczna**. Podobno Marcel Duchamp „brzydził się tym, co nazywał sztuką »siatkówkową« – sztuką cieszącą oko. [...] Ale istniały też [według niego] inne rodzaje sztuki – sztuka religijna, sztuka filozoficzna – które znacznie mniej zajmowały się zapewnianiem przyjemności oku niż pogłębianiem sposobu, w jaki myślimy”<sup>5</sup>. Przyjemność jednak też nie jest bez znaczenia – co oczywiste – w *beaux arts*: owo poruszenie, jakiego doznajemy, obcując z dziełem, które nam się podoba, „naszą ogólną postawę wobec sztuki od dawien dawna cechuje właśnie wczuwanie się, toteż jako »piękne« określamy tylko to, w co potrafimy się wczuć”<sup>6</sup>. Choć może po prostu piękno i użyteczność poszerzyły swój zakres semantyczny od czasu, gdy w 1895 roku na pierwszym Biennale pokazywano

publiczności sztukę dekoracyjną, dobrze sprawdzającą się w mieszczańskich salonach dwie dekady przed Wielką Wojną, w przytłumionych światłach lamp Tiffaniego, w tym samym roku, gdy kobietom nie śniło się jeszcze zdjęcie gorsetów, a Oscar Wilde został skazany na dwa lata ciężkich robót za homoseksualizm.

Pomimo rewolucji (niejednej przecież), która nastąpiła po tamtej epoce, wśród prac pokazywanych na tegorocznym Biennale wiele wywołałoby wstręt ojca-założyciela sztuki konceptualnej, który sprawił, że „coś może być dziełem artystycznym, ale nie pięknym”<sup>7</sup>, dokonując tym samym jednego z wielkich odkryć filozoficznych XX wieku; sporo uznałby Duchamp zapewne za ciekawy eksperyment formalny, ale tylko niewiele potraktowałby jako **użyteczne** narzędzie, za którego powłoką wizualną kryje się coś więcej niż tylko barwa, faktura, kształt. Coś, co zbliża twórczość do filozofii właśnie, ale także do gry – nie tylko dlatego, że konkretne obiekty czy rozwiązania same są tu, w Wenecji, jak zabawki, plansze do gry, ringi, labirynty, zgadywanki czy puzzle, ale ze względu na ekscytację, jaką budzą w widzu, chcącym wziąć udział w tym konkursie zagadek, quizie, zawodach, dowiedzieć się, co się w **tym** kryje.

<sup>4</sup> *Idem*, Świat tonący w przedmiotach, [w:] *idem*, Język rzeczy..., s. 9.

<sup>5</sup> A. C. Danto, *Sny na jawie*, [w:] *idem*, Czym jest sztuka, przeł. A. Kunicka, Warszawa 2015, s. 45.

<sup>6</sup> C. G. Jung, *Problem typowych postaw w estetyce*, [w:] *idem*, Archetypy i symbole. Pisma wybrane, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1981, s. 277.

<sup>7</sup> A. Danto, *op. cit.*, s. 48.



2. Belgijski duet J. de Gruyter i H. Thys, *Mondo Cane* – fragment ruchomej instalacji/teatralizacji, pawilon belgijski. Fot. P. Kielan

Czy można uzyskać zaspokojenie tego pragnienia przez 197 dni, oglądając 90 narodowych reprezentacji i uczestnicząc w 21 imprezach towarzyszących? A wszystko to wśród ponad 500 tysięcy innych osób? Już same liczby udzielają pewnych wskazówek i stanowią numeryczne *pendant* do możliwych recenzji wydarzenia, choć oczywiście nikt nie poświęca tyle czasu na Biennale Arte. Mało kto ma siłę, choćby w ciągu kilku dni, przejść spokojnie przez ekspozycje w Giardini (słowo znacząco przypomina, że ogrodowe wersje wystaw i spektakli zwykle traktowano jak rekreację), wkroczyć do każdego z pawilonów, przewędrować przez Arsenale (etymologia także jest nam tu przewodnikiem, bo po arabsku „*dār-aṣ-ṣināʿa*” to ‘dom wytwórczości’ – czyli rację ma Walter Benjamin, pisząc o twórcy jako wytwórcy<sup>8</sup>), poświęcić się śledzeniu różnic i podobieństw w dziełach artystów (każdy pokazuje po jednej pracy w Giardini i w Arsenale), a tym bardziej udać się we wszystkie inne miejsca w Wenecji, także wypełnione jakimś rodzajem twórczości.

Zwykle czas obcowania ze sztuką jest tutaj znacznie krótszy niż ten wynikający z mnożenia liczby ekspozycji przez dzielące je metry. Ów pierwszy wyznaczony jest przez wydolność nie tylko nóg, ale i percepcji, przez wytrzymałość intelektualną i fizyczną, ograniczoną w niemałym stopniu kondycją koneserów, wreszcie – przez napierający zewsząd tłum, izolujący optycznie i logistycznie od szczytnego celu, ale i od koniecznego wytchnienia: zajmujący stoliki i krzesła w kafeteriach, przepelnionych w porze lanczu, formujący się w kolejki do bardziej obleganych ekspozycji. Monstrualne liczby godzin, kilometrów i ludzi

<sup>8</sup> W. Benjamin, *op. cit.*



3. M. E. Smith, *Untitled*, fragment instalacji w pawilonie głównym (woda, stale woda). Fot. P. Kielan

wydają się autotelicznym komentarzem do gargantuicznego sposobu prezentowania dzieł sztuki. „Zawsze czujemy się w galeriach odrobinę zagubieni i zmartwieni, sami przeciw takiej ilości dzieł sztuki”<sup>9</sup> – ubolewa Paul Valéry, a zwiedzając Biennale, czujemy się też po trosze jak w wesołym miasteczku, próbującym wcielić ideę „domu przyjemności”, wzorcowej wystawy dzieł sztuki według szwedzkiego malarza Öyvinda Fahlströma, który „był przekonany, że ostatecznie muzea będą zawierać teatry, dyskoteki, gabinety medytacji, rodzaj lunaparku, ogrody, restauracje, hotele, baseny i galerie sprzedające repliki dzieł”<sup>10</sup>.

I choć wizja Fahlströma miała się ziścić w przyszłości, to w Wenecji *Anno Domini* 2019 jest terazniejszością co do szczegółu. Mamy tu bowiem widowiska typu światło-dźwięk-multimedia. Mamy ogrody, restauracje, hotele i baseny, sklepów z replikami – ile tylko zechcemy. No i zakamarki do medytacji, przynajmniej od czasu do czasu. Zdarzają się też tu teatralizowane pokazy z udziałem roznegliżowanych ludzi, których powszednie troski wyśpiewane zostają jako *requiem* nad umierającą planetą (nagrodzona Złotym Lwem dla najlepszego pawilonu opera *Sun & Sea (Marina)* autorstwa Rugilė Barzdžiukaitė, Vivy Grainytė i Liny Lapelytė), *quasi*-teatr zmechanizowanych lalek opartych na ludowych stereotypach, w nieskończonych, męczących perpetuacjach „grających” uwikłanie w pleć i rolę społeczną w Europie (wyróżnienie dla pawilonu Belgii z wystawą „Mondo Cane” duetu Jos de Gruyter i Harald Thys), a także występy marionetek i „żywe obrazy” w pawilonie rosyjskim, nawiązujące do przypowieści o synu marnotrawnym w zbliżonej do naturalistycznej konwencji przywodzącej na myśl dramat społeczny *Na dnie* Maksyma Gorkiego w inscenizacji Konstantego Stanisławskiego z początku XX wieku.

Teatr kusi swą formą, imitującą, a zarazem biorącą rzeczywistość w cudzysłów, poprzez ruch, anektowanie czasoprzestrzeni w inny sposób, niż dzieje się to na płaszczyźnie obrazu czy w instalacji, również przestrzennej, lecz jednak nieopartej na upływie czasu, a także poprzez dźwięk, dający widzowi złudzenie **dziania się** i pozwalający mu na większe poczucie uczestnictwa niż inne media. Jest więc teatr **użytecznym** wehikułem transmitowania sensów. I jest go w Wenecji dużo – całe Biennale stanowi w zasadzie tego typu pokaz – jakby próby animowania i performowania pozwalały łatwiej objaśnić sens dzieł, wcale nie oczywisty na pierwszy rzut oka i domagający się stale rozbudowanych komentarzy, ale także umieszczały owe dzieła w szerszym zjawisku **ruchomej** rzeczywistości nowych mediów, uwypuklając zarazem powtarzalność gestów i form, możliwych do nieskończonego replikowania w post-rzeczywistości. A ponadto podkreślając ich daremność i jałowość. Toczą się tu krowy na kółkach jak wagoniki w dziecięcej kolejce, którą współczesne dzieci zastąpiły grami RPG – donikąd jednak nie dojeżdżają. Potężne bramy chcą się otworzyć, a może przebić mur (już wcześniej przecież zburzoną kulą w *Próbie orkiestry* Federico Felliniego). Woda cieknie z kranów w instalacji przypominającej ekspozycję kuchni lub łazienki w supermarkecie budowlanym i ogromne ramię maszyny porusza się w monstrualnym terrarium, bezowocnie rozbryzgując i zbierając gęstą substancją przypominającą posokę potwora z filmów *fantasy*. Nic nie ma tu finału, nie prowadzi do skutku, nie znajduje spełnienia.

Jest za to lunapark prorokowany przez Fahlströma, pełen zabawek potężnych i przerażających, ale i takich, jak obrócone na opak szklane postaci Andra Ursuty, zatłkane korkiem niczym naczynia („Człowiek nabity w butelkę?” – myślę); ponumerowanych gablotek, do których możesz zajrzeć w pawilonie indonezyjskim i znaleźć tam tajemnicze przedmioty: od szlachetnej ceramiki po tandetną szczotkę do włosów (sekwencje owych witryn wraz z numerami na nich tworzą labirynt i wciągają w grę, na którą przecież i tak brak czasu w trakcie Biennale); obrazów, jakie możesz podglądać w czymś na kształt zaaranżowanego tutaj *peep show*, rzeczy udawanych, jarmarcznej kolorystyki i wzornictwa. Możesz „wejść” do ni to sklepików ze szmatkami *second hand*, ni to instalacji z koronek, szydełkowych poduszek i damskiej bielizny; pochylić się nad akwariami wypełnionymi minirafami koralowymi z drobnutkich, szklanych

<sup>9</sup> P. Valéry, *Problem muzeów*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, wstęp, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 89.

<sup>10</sup> W. Newhouse, *W stronę nowego muzeum*, przeł. I. Kozina, [w:] *Muzeum sztuki...*, s. 590.



4. Tłum w pawilonie głównym, krowa na kółkach jadąca donikąd i brama daremnie niszcząca mur. Fot. M. Braun



5. R. Stańczak, *Lot*, instalacja, pawilon polski. Fot. P. Kielan

koralek, będącymi hymnem na cześć cierpliwości i precyzji Christin i Margaret Wertheim; spojrzeć na rzeźby przypominające odpustowe stoiska, tkaniny podobne do tych na pchlim targu, obrazy takie jak te w prowincjonalnym sklepie z pamiątkami. Jakby chodziło o replikę świata, tylko w mniejszej skali, podobnej domkowi dla lalek, no – nieco większym, bo jednak dla dorosłych.

Ale czy naprawdę możesz **tego** wszystkiego dotknąć? Tutaj przecież wszystko jest takie, „jak się państwu zdaje”, czyli według stosownej we Włoszech metafory Luigi Pirandella – każda interpretacja jest dopuszczalna. Nie wiesz, czego w istocie dotykasz. Różnica między banałem a głębokim symbolem zaciera się, bo – jak pisze Anna Jamroziakowa: „w postmodernistycznym obrazowaniu dominują symbole konwencjonalne, tworzone w obrębie konwencji językowych kultury masowej, nie ma natomiast – jak się zdaje – symboliki głębokiej”; „zdaje się zatem, że sprawą centralną dla możliwości redeskrpcji postmodernistycznej symboliki może być właśnie zainteresowanie się »*simulacrum* – pozorem«, jaki zdominował produkcję wizualną nowej sztuki”<sup>11</sup>. Renesansowej jeszcze proveniencji koncepcja i termin używane w sztukach pięknych, we współczesnej nam filozofii Jeana Baudrillarda wyjaśniające i opisujące „przejście od znaków, które coś skrywają, do znaków, które skrywają, że nic nie istnieje”<sup>12</sup> (podczas gdy symbol przywołuje to, co wprost nieobecne, ale istniejące jak najbardziej, choćby w świecie ducha i marzeń, jak światło, fatum, życie wieczne, śmierć, droga, szczęście) – *simulacrum* to właściwie nie tylko pojedyncze obiekty, nie Biennale nawet, ale Wenecja cała, jawiąca się jak Disneyland stworzony ku uciechu tłumów.

Wydaje się, że *mundus vult decipit* – świat chce być oszukiwany. Obcując z dziełami sztuki zgromadzonymi w Giardini i Arsenale oraz w przestrzeniach jak satelity otaczających jądro pawilonu głównego, nie jesteśmy pewni, czy za tym, co widzimy, kryje się coś więcej niż tylko eksperyment formalny, ciekawe dla samego artysty (choć nie zawsze dla jego odbiorców) sprawdzanie możliwości tworzywa, badanie granic wyobraźni, gra w zderzanie odmiennych mediów, barw czy faktur. Albo tylko wtórność – bazgranina Cy Twombly, meandry Joana Miró czy rozbryzgi farby Jacksona Pollocka znajdują tu nadal wiernych naśladowców, nieodczuwających najwyraźniej zawstydzenia z tego powodu. Czy zatem – posługując się

<sup>11</sup> A. Jamroziakowa, *Postmodernistyczny symbol głęboki*, [w:] *Inspiracje postmodernistyczne w humanistyce*, red. eadem, Warszawa-Poznań 1993, s. 286, 289.

<sup>12</sup> J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, [w:] *idem, Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 12.

określeniem Arthura Danta – dzieła sztuki są „o czymś”, czy są „ucieleśnionymi znaczeniami”<sup>13</sup> i czy – sięgając tym razem do słów Jean-François Lyotarda – dla artystów pozostaje jasne, że ich „zadaniem nie jest dostarczanie rzeczywistości, ale wynajdywanie aluzji do tego, co daje się pojąć, ale nie może być przedstawione”<sup>14</sup>? Tutaj aluzje są dość toporne, światowej klasy *event* artystyczny „tonie w kiczu i artystycznej słabiznie. Obok świetnych wystaw klasyków w weneckich pałacach i muzeach łatwo o artystyczne pomyłki. Widz musi podejmować szybkie decyzje, z morza niestrawnej sztuki wyławiać co bardziej interesujące kąski. Toczy się tu bowiem konkurencyjna walka o naszą uwagę. Wystarczy mieć pieniądze i wynająć w Wenecji kawałek przestrzeni. Sztukę można więc znaleźć w każdej szparze”<sup>15</sup>.

Dlatego być może La Biennale di Venezia więcej ma z atmosfery zabawy niż z uważnego obcowania z artyzmem – także ze względu na klimat nieustannej fiesty, niekiedy sprawiającej wrażenie, że sztuka jest zaledwie antraktem w tym spektaklu zwiedzania, jedzenia, picia oraz innych rozrywek. Unaocznia to między innymi *Guide to the Biennale 2019*, w którym tyleż stron poświęcono sztuce, ile informacjom dotyczącym konsumpcji i transportu, a fotografii risotta, giczy jagnięcej, smażonych sardynek, *prosciutto* i sałatek jest więcej i prezentują się znacznie lepiej niż zdjęcia kilku umieszczonych tam obiektów artystycznych. I nie tylko dlatego, że *en fine* impreza dryfuje ku zabawie – cóż w końcu w tym złego? „Sfera sakralna i ludyczna znajdują się tak blisko siebie, że dziwić by nas musiało, gdyby ludyczny element kultu [sztuki] nie ogarniał też w jakiś sposób swoim wpływem produkcji i wartościowania dzieł plastycznych”<sup>16</sup>. Od wieków przyswajanie sztuki łączono z innymi przyjemnościami i same w sobie traktowane były one podobnie jak astrachański kawior z francuskim szampanem.

Sklepy i restauracje muzealne [tu terenem wystawienniczym jest potężny areał miasta z jego restauracjami, hotelami i ulicami – M. B.] prowadzone w odpowiedni sposób, dysponują możliwością dostarczania rozrywki – na tej samej zasadzie, na jakiej akrobaci i inni popularni wykonawcy ożywiali niegdyś średniowieczne uroczystości religijne<sup>17</sup>.

Poza więc owym oczywistym *entourage*'em Biennale immanentnym składnikiem jest tu konkurs. I znów – nie tylko ten zapisany w regulaminie, skutkujący nagrodami, wyróżnieniami i szeroko pojętą promocją dzieł oraz osób, ale także nieobwarowany regulaminem *agon*, nieustające zawody: kto ekscentryczniej, dziwniej, bardziej zaskakująco, kto w jakiej gazecie, przez jakiego krytyka, w jakiej galerii, u którego kuratora... Owo ściganie się w sposób widoczny dla odbiorcy czyni twórczość tak powstającą czymś jednowymiarowym, godnym zaledwie rzucenia okiem, niegodnym zastanowienia, wartym co najwyżej fotki do wrzucenia na „Face”.

Jak bardzo by nie była bowiem współczesna publiczność Biennale skażona pobieżnością i pośpiechem w konsumpcji kultury, dostępnej łatwo, jeśli nie bezpośrednio, to przynajmniej w replikach, możliwych do uzyskania dzięki wyrafinowanym nowoczesnym technologiom, jak bardzo by się sama nie ściagała z innymi jej konsumentami, nowymi prądami i możliwościami, to jednak z jakiegoś powodu ponad pół miliona ludzi przepływa przez pawilony, galerie i pałace, wydaje pieniądze na podróż, bilety wstępu, zakwaterowanie i wyżywienie. Najwyraźniej jednak odnajdują oni tutaj, pomimo wszystko, jakąś **wartość**. Filozof i krytyk sztuki, jedna z najbardziej wpływowych osobistości tej dziedziny, nieżyjący już Clement

<sup>13</sup> Zob. A. Danto, *Czym jest sztuka?*, [w:] *idem*, *Czym jest...*, s. 60.

<sup>14</sup> J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: Co to jest ponowoczesność?* [w:] *idem*, *Postmodernizm dla dzieci*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 27.

<sup>15</sup> K. Sienkiewicz, *Jak sobie radzić w dzisiejszym świecie, żeby nie zwariować – zastanawiają się na Biennale w Wenecji*, <http://wyborcza.pl/7,112588,24814637,biennale-w-wenecji-najmocniejszy-od-lat-polski-pawilon.html> (data dostępu: 12.11.2019).

<sup>16</sup> J. Huizinga, *Ludyczne formy filozofii*, [w:] *idem*, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985, s. 238.

<sup>17</sup> V. Newhouse, *op. cit.*, s. 591.



6. Płytki pokryte *quasi*-wodą, między którymi zabrania się chodzić - instalacja imitująca naturę bez naturalnego dostępu, Punta della Dogana. Fot. P. Kielan



Greenberg, choć „nie żywił specjalnego zainteresowania naturalnym pięknem” – jak powiada inny filozof i krytyk sztuki, cytowany już Danto – „uważał, że nie trzeba znać historii danego dzieła sztuki, żeby wiedzieć, co jest dobre, i że ci, którzy wiedzą, co jest dobre, z pewnością zgadzają się ze sobą nawzajem, nawet jeśli nie potrafią wyrazić słowami tego, co czyni sztukę dobrą”<sup>18</sup>. Nie wiem, co zrobiłby w takim razie Greenberg na Biennale w Wenecji, gdzie nie tylko brak owej zgodności, a różnorodność opinii w tej kwestii podważa – nie po raz pierwszy w sztuce zresztą – sens tworzenia takich dualnych rozróżnień, gdzie historyczno-geograficzno-socjologiczne objaśnienia dzieł znajdziesz wszędzie, ale także w znakomitej większości przypadków brak **dobrych** słów dla opisanie zdarzeń wizualnych.

Bo co można powiedzieć o sztuce? W zasłyszanych przeze mnie dyskusjach koneserów słowo „**mocne**” kilkakrotnie obejmowało szerokie spektrum brutalizmu, obsceniczności i w ogóle czegoś, czego siły wyrazu nie da się opisać. Słowo „**ciekawe**” miało bodaj jeszcze większą pojemność w zakresie trudnym do sprecyzowania. Sformułowanie „**intersujące formalnie**” sytuowało się nieco wyżej, stosowane w odniesieniu do nieużytych rozwiązań w zakresie kompozycji i łączenia tworzyw, nieortodoksyjnych zderzeń treści i materii. Cóż, może zawodowy krytyk potrafi wyrazić więcej? Krótka przebieżka przez recenzje rozczarowuje. Wszystkie są mniej lub bardziej udaną trawestacją słów, które wypowiedział kurator Biennale, Ralph Rugoff – że wybrane przez niego dzieła sztuki „dotyczą niepewnych aspektów dzisiejszej egzystencji” oraz że „sztuka nie powstrzyma wzrostu nastrojów nacjonalistycznych i autorytarnych tendencji w różnych stronach świata ani nie naprawi tragicznego losu globalnych uchodźców. Jednak pośrednio może udzielić wskazówek na temat tego, jak żyć i myśleć w ciekawych czasach”<sup>19</sup>. Strukturalizm okazał się *passé*, psychologizm i historyzm *en vogue*. W efekcie *more or less* wszystko niemal w Wenecji zostało zinterpretowane jako znaki dramatycznych czasów i tragicznych przemian. Rangę najważniejszych obiektów wystawy zyskały zardzewiały grób po uchodźcach – wrak wydobyty z morza, który Christoph Büchel przyholował do Wenecji; mur z pustaków przywiezionych z Meksyku przez Teresę Margolles, wykończony drutem kolczastym; a także *Lot* Romana Stańczaka, czyli przenicowany samolot, poprawny politycznie, bo nie jest jasne, czy chodzi o apologię katastrofy smoleńskiej, czy też o jej wieloletnie nicowanie przez polityków i dziennikarzy, a może po prostu o ironiczną aluzję do Armagedonu ekologicznego i lęku przed samozniszczeniem poprzez wynalazki, które w pierwotnej intencji miały przynieść postęp ludzkości.

Proszę mnie opacznie nie zrozumieć – nie lekceważę tak zwanych tematów aktualnych: od zmian klimatycznych, przez przemoc we wszelakich jej wcieleniach, po kwestie płci, rasy i tożsamości. Odebra-



7. Mur z pustaków przywiezionych z Meksyku przez T. Margolles, pawilon główny. Fot. P. Kielan

<sup>18</sup> A. C. Danto, *Kant a dzieło sztuki*, [w:] *idem*, *Czym jest...*, s. 160.

<sup>19</sup> Cyt. za: W. Delikta, *Biennale w Wenecji 2019: Przekleństwo ciekawych czasów*, <http://www.vogue.pl/a/biennale-w-wenecji-2019-przekleństwo-ciekawych-czasow> (data dostępu: 5.11.2019).



8. R. Horn, *Well and Truly*, szklane obiekty (znowu woda), Punta della Dogana. Fot. P. Kielan

łam natomiast jako zbyt dosłowne sposoby ich ukazywania, a traktowanie ich kształtów wizualnych jako najwyższych osiągnięć twórczych postrzegam jako przesadzone, upraszczające i spłaszczające tak samą problematykę, jak i rzeczywistość sztuki. Przypomniały mi się pogadanki w szkole epoki komunizmu – były tyleż pouczające, ile nudne. Powtarzane jak refren motto tegorocznego Biennale: „*May you live in interesting times*” („Obyś żył w ciekawych czasach”), wydało mi się mniej odnosić do dzisiejszych czasów, przecież rzeczywistość z katastrofą graniczących, a bardziej do równie strasznej i wszechobecnej tendencji banalizowania i prześlizgiwania się po wierzchu owych *interesting times*, do sztuki epatującej formą, ale głęboko **bezużytecznej** – sięgając raz jeszcze po przytoczone na początku słowa Sudjica.

A jednak chyba ma racje Greenberg i może da się czasem powiedzieć, „co czyni sztukę dobrą”. Niewykluczone, iż źródłem choć częściowej zgodności w tym względzie, czynnikiem sprawiającym, że w przypominającym barokową kaplicę, łagodnie pulsującą światłocieniem, wypełnioną fragmentami rzeźb i lustrami, w jakich odbijaliśmy się my i gipsowe figury Yu Ji, Chinki, z którą przecież nie łączy nas kulturowy *background*, zatrzymywaliśmy się i szliśmy wolniej, było coś z naszej nieświadomości, którą André Breton uważał za organ kognitywny, ukazujący świat, z jakim utraciliśmy kontakt. Może czuliśmy wszyscy, że rozpiętość mediów tej instalacji opowiada o świecie różnorodnych wcieleń tego samego – o nas, obserwowanych i obserwujących, pozujących i kreujących. I może stąd także pochodziło skupienie w patrzeniu na falujące światłem obrazy Ethel Adnan oraz na monotypie Julie Mehretu i Tacity Dean, w których – podobne hieroglifom – ciemne linie zdawały się łączyć nas z nieskończonością i muzyką sfer. I może stąd

brało się poczucie, że *Oddychające linie* Anriego Sali i Ariego Benjamina Meyersa prowadzą nas w głąb, czymkolwiek miałyby ona być. Ale z tej samej też przyczyny, oglądając kanciaste pejzaże amerykańskich miast Berenice Abbott, gdy za oknem Punta della Dogana otwierał się miękko szeroki plan wody i wież Wenecji na horyzoncie, mieliśmy niejasne wrażenie, że kurator pomylił się, tworząc mariaż tych dwóch rzeczywistości. A gdy weszliśmy na wysokie piętro tej jednej z może najpiękniejszych weneckich galerii i przed nami spokojnie oddychała tkanina, złocista jak skóra węża, zawieszona tam przez Wu Tsanga, zdająca się wchłaniać wiatr, który za oknem poruszał fale, potem zaś – choć to było tylko złudzenie – leciał w górę po lśniących fałdach, myśleliśmy o sztuce zauważania paraleli pomiędzy odległymi zjawiskami i mediami oraz budowania związków między nimi najprostszym gestem.

Bo na Biennale znaleźliśmy się zadziwiająco blisko sztuki „skupiającej się na kopiowaniu wizualnych wyglązków w rozmaitych mediach”<sup>20</sup>, a zatem projektu, który renesansowy artysta Leon Batista Alberti w *Traktacie o malarstwie* zdefiniował następująco: „nie powinno być wizualnej różnicy między patrzeniem na obraz a patrzeniem przez okno na to, co obraz ukazuje”<sup>21</sup>. Sztuka współczesna, która – wydawałoby się – bezpowrotnie dokonała zwrotu od *mimesis* ku, jak trafnie ujmuje Danto, nie tylko „temu, co ma nastąpić, a raczej temu, co ma zdarzyć się w zamian”<sup>22</sup>, podąża z uporem ku już istniejącemu, danemu wcześniej, nie tylko w duchampowskiej wersji przedmiotów *ready-made*, wytworzonych przez kulturę (jak pisał Robert Rauschenberg: „Para skarpetek nadaje się do tworzenia obrazu nie mniej niż drewno, gwoździe, terpentyna, olej i tkanina”<sup>23</sup>), ale też ku materii natury, obserwując ją po prostu i podnosząc do rangi sztuki efekty tej obserwacji. Tutaj, w Wenecji, jest woda w galeriach – stawy z rybkami, kałuże, jeziora i sadzawki, krople z kranu, szklane rzeźby, do złudzenia przypominające wodę, para wodna unosząca się z dachu głównego pawilonu wystawowego (część pracy *Thinking Head* Lary Favaretto) – i na zewnątrz: w kanałach, lagunie, w deszczu... I wydaje się, że to, co jest **naprawdę**, ma wielką siłę przyciągania, że intryguje artystów i widzów. Nie tylko dzięki szczególnemu w tym miejscu powinowactwu wszelkiej wilgoci, ale zapewne jako zaspokojenie elementarnej ludzkiej potrzeby rzeczy niesfalsyfikowanych w świecie *simulacrum*, stale pragnącego zwodzić na manowce nasze poczucie rzeczywistości. W Giardini, Arsenale i satelickich galeriach takich „prawdziwych” obiektów było wiele, nie tylko z wodą związanych, zaczerpniętych z *Lebenswelt* – codzienności i otaczającego nas zwykłego świata. Liczne osoby w skupieniu śledziły autentyczne sieci, utkane przez trzy gatunki pajaków i przywiezione na Biennale; inni pochylali się badawczo nad fińskim torfem, jeszcze inni oglądali z uwagą pył na podłodze w galerii Punta della Dogana, przypominający uformowane wiatrem diuny albo pierwszy śnieg, niesiony grudniowym podmuchem. I nieregularne ceramiczne płytki z delikatnym meniskiem wypukłym jak deszczówka na chodniku, niemogąca spłynąć dzięki specjalnej substancji zabezpieczającej brzegi, jednak na tyle delikatna, że gdy próbowałam wejść pomiędzy owe fikuśne jeziora, pilnująca wystawy kobieta wyrzuciła z siebie strumień włoskich pogróżek.

Złudzenie pryska. Dzięki strażnikom, kamerom, barierkom i innym nowoczesnym systemom, broniącym dostępu do sztuki, święto, na które zapraszają organizatorzy, staje się tylko jeszcze jednym z wcieleń muzeum jako mauzoleum, gdzie „okoliczności oglądania dzieł [...] są w najlepszym razie nienormalne i niesprzyjające. Oglądający nie może dzieła dotknąć, wypróbować, jak wyglądałoby w innym świetle, umieścić go obok innych dzieł dla porównania, zabrać do domu, spojrzeć nań, kiedy oświetlone będzie promieniem słońca odbitym przez śnieg”<sup>24</sup>. Ponadto musi się bardzo spieszyć. Mechanizm podtrzymujący

<sup>20</sup> A. C. Danto, *Sny...*, s. 15.

<sup>21</sup> Cyt. za: *ibidem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 42.

<sup>23</sup> R. Rauschenberg [et al.], *Sixteen Americans* [kat. wystawy], ed. D. C. Miller, Museum of Modern Art, New York 1955.

<sup>24</sup> N. Goodman, *Koniec muzeum?*, [w:] *Muzeum sztuki...*, s. 127.



9. A. Ursuta, istoty „nabite w butelkę”, różnobarwne szkło – Arsenale. Fot. D. Lasagni <http://www.dariolasagni.com/img/andra-ursuta-at-58th-venice-biennale.jpg?v=nov17> (data dostępu: 13.07.2020)



10. M. Katayama, *No Broken Bodies, Just Beautiful Bodies*, instalacja: poduszki, tkaniny, koronki itp., Arsenale. Fot. M. Braun

na Biennale całą starannie skonstruowaną iluzję uczestnictwa co pewien czas się psuje. Ze współdziałającego procesu twórczego stajesz się widzem sprawnie odsuwanym na dystans, gościem pod specjalnym nadzorem. „Nasze skarby przygniatają nas i ogłuszają. Konieczność ich gromadzenia w jednym miejscu zwiększa smutek i oszołomienie efektem końcowym”<sup>25</sup> – pisze wróg muzeów, Valéry. A owych „skarbów” jest nie tylko za dużo, ale ponadto są one własnością przedsiębiorstwa zwanego „światem sztuki”: marszandów, kuratorów, krytyków, kolekcjonerów, który potrzebuje odbiorcy jako świadka swego znaczenia, a wystaw, salonów, *biennale* i *triennale* – jako giełdy odzwierciedlającej i stymulującej przepływy finansowe. „Poszukiwania artystyczne i literackie są podwójnie zagrożone” – zauważa Lyotard – „raz przez »politikę kulturalną«, a po raz drugi przez »rynek sztuki«”<sup>26</sup>. A według Valéry’ego „sztuka jest stracona, jeżeli utraciła swoje miejsce w codziennym życiu, utraciła związek funkcji, w jakim się znajdowała; w końcu: utraciła swoje odniesienie do możliwego użytku”<sup>27</sup>.

Takimi miejscami, gdzie można jeszcze doszukać się owych „funkcji”, są w Wenecji mniejsze galerie i pałace, podczas gdy poszatkowany ściankami z dytky Arsenał i pawilon główny oraz liczne pawilony narodowe nie ujawniają, poza chwalebnyymi wyjątkami, choćby związków przestrzeni z eksponowanymi dziełami, nie mówiąc o szerszych odniesieniach do **możliwego użytku** czy roli w **codziennym życiu**. Natomiast kolekcja Yun Hyong-keuna nigdy nie stałaby się tak przejmująca i wyrazista, gdyby kurator Kim Inhye nie zawiesił jej w Palazzo Fortuny, gdzie zblakłe brązy, sepie, spłowiałe umbry i ultramaryny, wypłukane ugry i rdzawości, przypominające zaschniętą krew, wszystkie w blokach pionowych i poziomych na wielkich surowych płótnach, na jakie artysta nakładał warstwy rozpuszczonego w terpentynie pigmentu, jakby poprzednia stawała się gruntem dla następnej, wydawały się naturalną częścią architektury słabo odremontowanej budowli, której ściany, podobnie do malarstwa ujawniające liczne warstwy tynku i kawałki malowideł, belki poziome i pionowe niewiele się różniły w swej ledwie żywej istocie od obrazów koreańskiego artysty o tragicznym losie. Już sama wędrówka po drewnianych schodach na kolejne piętra, gdzie im wyżej, tym więcej było starych mebli, tkanin i obrazów z czasów, gdy Mariano Fortuny miał tu

<sup>25</sup> P. Valéry, *op. cit.*, s. 89.

<sup>26</sup> J.-F. Lyotard, *op. cit.*, s. 27.

<sup>27</sup> T. W. Adorno, *Museum Valéry Proust*, [w:] *Muzeum sztuki...*, s. 97.



11. H. Frankenthaler, *Pittura/Panorama: Paintings by Helen Frankenthaler, 1952-1992*, Museo di Palazzo Grimani, Venice, Artwork © 2019 Helen Frankenthaler Foundation, Inc./Artists Rights Society (ARS), New York. Fot. za: <http://gagosian.com/news/museum-exhibitions/2019/05/07/pittura-panorama-paintings-by-helen-frankenthaler-museo-di-palazzo-grimani-venice> (data dostępu: 13.07.2020)

swoje *atelier* projektowania tkanin, stawała się po części żałobnym korowodem. Nawet światło wydawało się tu **stare** i, padając na płótna Yun Hyong-keuna, wśród przytłumionych dźwięków leciwego pałacu cierpliwie przyglądało się przeszłości i unicestwieniu.

W średniowiecznym Palazzo Grimani, mimo iż tak wiekowym, nadal daje się wyczuć życie. Jasne ściany, szerokie klatki schodowe, sufity jak obrazy, a niżej – obrazy na płótnach: kobalt, żółć, zieleń, oranż, fiolet. Wśród nielicznych pamiątek po świetności rodu, nadłamanych rzeźb i starych lusterek, maskaronów nad kominkami i stiuków, oglądam pulsujące barwą, raz pastelową, łagodną, raz intensywną, witalną – ogromne akryle i oleje Helen Frankenthaler jak niebo nad laguną o różnych porach dnia. Wydają się tutaj dalszym ciągiem energii, siły i dzielności Grimanic, których drzewo genealogiczne, rozpoczęte w XVI wieku, wisi przy wejściu. Jakby mogło istnieć ponadczasowe powinowactwo z włoskim dożem, trafnie odkryte przez Johna Elderfelda, kuratora wystawy amerykańskiej ekspresjonistki, poruszającej się w abstrakcji, malowanej traktującej jak przyjemność bardziej niż pracę, tworzącej często z kieliszkiem koniaku w dłoni – delikatne, długie palce, zaznaczone stawy – zdumiewająco kruchej wobec ogromu jej płócien, rozmachu malarskiego gestu i wielkości narzędzi (raczej nie pędzli) do tego używanych. Kolekcja rzeźb Giovanniego Grimaniego zdaje się mieć w sobie ten sam bujny nadmiar, jakim emanują obrazy Amerykanki – rozległe pola czystych barw, subtelne meandry i drobne plamy, linie proste i kręte, mające jakieś dalekie podobieństwo do ornamentyki pałacu.

Pomimo chwil wytchnienia „wychodzę z pękającą głową i na chwiejnych nogach” – że znów posłużę się słowami Valéryego – „z tej świątyni najszlachetniejszych rozkoszy. Potworne zmęczenie towarzyszy niekiedy niemalże bolesnej aktywności umysłu”<sup>28</sup>. W ogrodzie obok Arsenału trafiam jeszcze na zbudowany przez Halila Altınderego pawilon dla wszystkich wykluczonych, czyli marną fasadę w stylu pallaadiańskim. Podobną do dekoracji filmowej. Nad wejściem widnieje napis „Neverland”, aluzja do słynnej posiadłości Michaela Jacksona i Nibylandii z *Piotrusia Pana* – stosowna pointa wycieczki po Biennale. Czy chodzi o to, że nikt się tu wystawić nie może, czy też raczej, że sztuka zawędrowała w rejony poza życiem leżące, a przynajmniej tam zdążyła? Nie umiem odpowiedzieć na to pytanie, a zresztą, udzielając

<sup>28</sup> P. Valéry, *op. cit.*, s. 90.



12. Yun Hyong-keun, *A Retrospective*, 2019. Fot. L. Hamani, [http://www.simonleegallery.com/artists/61-yun-hyong-keun/installation\\_shots/image2344](http://www.simonleegallery.com/artists/61-yun-hyong-keun/installation_shots/image2344) (data dostępu: 13.07.2020)

wyjaśnień, musiałabym zastosować dość powszechną tutaj zasadę: więcej komentarza niż dzieła – odnieść się do kontekstu społecznego i historycznego czy geograficznego, poglądów i narodowości autora, tego, „co poeta chciał powiedzieć”, i wyszłaby z tego szkolna lekcja.

Czuję dojmujący brak. Obcując z dziełem sztuki, chciałabym wiedzieć, ku czemu chce ono mnie powieść. Używać dzieła, to móc dzięki niemu w nowy sposób pojmować świat – fizyczny i duchowy, reinterpretować zjawiska z innych niż sztuki wizualne dziedzin, wyczuwać drgnienia globu, niemożliwe do zbadania w odmienny sposób, zaglądać w głąb siebie i innych, czuć ekscytację, zaciekawienie, wzruszenie... Czy w Wenecji można było tak używać dzieł sztuki? Zapewne tak – niekiedy, fragmentarycznie, czyli zgodnie z jedną z konstytutywnych cech sztuki współczesnej: „zawsze fragment”, którą zastosowałam i w tym tekście, choć Biennale di Venezia jest dobrym polem dla wielu kolejnych obserwacji z zakresu sztuk wizualnych, życia społecznego, performansu, antropologii kultury, krytyki i tak dalej, i tym podobne. A może po prostu „chodzi o to, by nie mówić nic, zamknąć oczy i pozwolić [zobaczonemu wcześniej] szczegółowi, by sam wychynął na powierzchnię uczuciowej świadomości”<sup>29</sup>.

---

#### Słowa kluczowe

La Biennale di Venezia, ekspozycja, performans, teatralizacja, sztuka użytkowa, sztuka wysoka, popkultura, konsumpcja

---

#### Keywords

La Biennale di Venezia, exhibition, performance, theatricalisation, applied arts, high art, pop culture, consumerism

---

#### References

1. **Baudrillard Jean**, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.
2. **Benjamin Walter**, *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975.
3. **Danto Arthur C.**, *Czym jest sztuka*, przeł. A. Kunicka, Warszawa 2015.
4. **Huizinga Johan**, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985.
5. *Inspiracje postmodernistyczne w humanistyce*, red. **A. Jamroziakowa**, Warszawa-Poznań 1993.
6. **Lyotard Jean-Francois**, *Postmodernizm dla dzieci*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1998.

---

<sup>29</sup> R. Barthes, *Palinodia*, [w:] *idem*, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 102.

7. *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005.
8. **Sudjic Deyan**, *Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą?*, przeł. A. Puczejda, Kraków 2013.

---

**PhD Monika Braun, m\_braun@wp.pl, ORCID: 0000-0002-7009-2284**

Actress, culturologist, academic teacher, professional communication trainer, writer. Just before the entrance examination, she resigned from applying for the Academy of Fine Arts and graduated from the Faculty of Acting at the State Higher Theatre School in Wrocław (today the Academy of Theatre). She obtained her doctorate in the field of cultural studies at the Adam Mickiewicz University in Poznań (“Use of acting techniques in social training”, 2009). Although she does not currently perform, she uses theatre techniques to teach others. Although she does not create visual arts, she writes about them. In each of her several professions, all the others are useful. She works, among others, at the Academy of Fine Arts in Wrocław and the Institute of Journalism and Social Communication of the University of Wrocław. She teaches presentation and public speech techniques. In this area, she also conducts trainings for companies and individuals (banks, media concerns, law firms, insurance companies, etc.). She has published the following books: *Gry codzienne i pozacodzienne... O komunikacyjnych aspektach aktorstwa* (Everyday and non-everyday games... About the communication aspects of acting) (2012), *Wrocław – Jerozolima – Wrocław* (Wrocław – Jerusalem – Wrocław) (2014; short stories, together with the painter Lev Stern), *Mona. Opowieść o życiu malarki* (Mona. The story of a female painter’s life) (2016; biography of Mira Żelechower-Aleksiun), *Podróże do wielu odległych światów, czyli lekcje projektowanie graficznego według Jana Jaromira Aleksiuma* [Journeys to many distant worlds, or lessons of graphic design according to Jan Jaromir Aleksium] (2019; essays on the life and work of Jan Jaromir Aleksium), *CiSz. 70 lat obecności Ceramiki i Szkła na wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych* (CaG. 70 years of existence of Ceramics and Glass at the Academy of Fine Arts in Wrocław) (2019; monograph of Faculty of Ceramics and Glass), as well as numerous articles on theatre and visual arts, and texts for exhibition catalogues.

## Summary

**MONIKA BRAUN (Academy of Fine Arts in Wrocław) / La Biennale di Venezia, or the usefulness (and uselessness) of art**

An integral part of the Venezia Biennale is the competition. Not only the one included in the regulations, resulting in awards, prizes, and the promotion of works and people in the broadest sense of the word, but also an unregulated agon, a constant competition: who is more eccentric, weirder, more astonishing, who in which newspaper, by which art critic, in which gallery, by which curator... This race, which is visible to the viewer, often makes an artwork created in such a way something one-dimensional, worthy of just a glance, unworthy of reflection. When we visit the Biennale, we also feel a bit like in an amusement park that is trying to embody the idea of the “house of pleasure”, a model art exhibition according to the Swedish painter Öyvind Fahlström, who “was convinced that eventually museums will include theatres, discos, meditation rooms, a kind of funfair, gardens, restaurants, hotels, swimming pools and galleries selling replicas”. Yet, due to the guards, cameras, barriers and other modern systems defending access to art, the festival, which the organisers invite to, becomes just one more embodiment of the museum as a mausoleum. The mechanism that try to keep the whole carefully constructed illusion of participation at the Biennial from time to time breaks down. From a co-participant in the creative processes you become a spectator effectively moved at a distance, a guest under special supervision. Art is always in a sense utilitarian, and “objects [entering into a dialogue with us] can be beautiful, witty, brilliant, sophisticated, but also unsophisticated, banal, malicious” – are able (or not) to do something with us. This first category, in a way, “makes a conversation” with its recipients, stimulates them to their own research and suggests its discoveries to them. The second category is, let’s say, flat, without the inner dimension, static. It does not allow the movement of thought and imagination, it even hinders the dynamics of the body, which actively wants to explore the object of art – it transforms engagement into inertia, passivity, makes the viewer indifferent, even if at the first moment it attracts externally his or her eyesight externally. It is useless. To “use” a work of art is to be able, thanks to it, to understand the world – physical and spiritual – in a new way, to reinterpret phenomena from fields other than visual arts, to feel the vibrations of the globe, impossible to examine in other ways, to look inside oneself and others, to feel excitement, curiosity, emotion... Was it possible to use works of art in this way in Venice? Probably yes – sometimes, fragmentarily, in accordance with one of the constitutive features of contemporary art: “always a fragment”, which I used in this text as well, although La Biennale di Venezia is a good starting point for many other observations in the fields of visual arts, social life, performance, cultural anthropology, criticism, etc., etc.