

Wzajemne relacje krytyki i promocji sztuki

- 003** **Justyna Ryczek** / Wstęp
- 005** **Andrzej Kostołowski** / KRAĞ PROMOCYJNY (część pierwsza)
- 013** **Agnieszka Okrzeja** / Promocja sztuki współczesnej w obliczu praktyk kuratorskich
- 019** **Paulina Sztabińska** / Minimal art – polemiki związane z formalistyczną interpretacją kierunku
- 027** **Marianna Michałowska** / Teoria fotografii teraz
- 039** **Piotr Bernatowicz** / Nowe pokolenie – strategia promocji sztuki
- 047** **Ewa Wójtowicz** / Dyskurs krytyczny wokół sztuki Internetu
- 057** **Grzegorz Dziamski** / Kultura promocji
- 067** **Teoretyczne konteksty sztuki** / teoretyczny plener Wydziału Edukacji Artystycznej
- 073** **Kalendarium 2008 / 2009**
- 093** **Abstracts**

Justyna Ryczek

Wstęp

Krytyka artystyczna nieustannie się zmienia, nie istnieje jeden wzorzec, czy ideał, który winno się przestrzegać. Od początku również zastanawiała się nad swą własną specyfiką, szczególnie w ostatnim czasie wobec wielu zmian zachodzących w świecie sztuki. James Elkins zadając pytanie „co wydarzyło się z krytyką artystyczną” zauważa, że jest ona z jednej strony bardzo słaba, a z drugiej niesamowicie płodna i rozwija się wielotorowo. Produkcja tekstów krytycznych jest nadmierna, do każdej wystawy pisze się i publikuje chociaż krótki tekst, efektem tego jest nadprodukcja, która implikuje, zadawane już wcześniej chociażby przez Porębskiego, pytanie o czytelników. Kto czyta taką wielką ilość tekstów? Czy krytyka znajduje swoich odbiorców? Różnorodność działań krytycznych wymaga namysłu i nieustannej czujności jej twórców, bowiem budowanie wizerunku i autorytetu jest ważne w kulturze.

Sytuacja jeszcze bardziej problematyzuje się gdy dołączymy do tego edukację. Jak nauczać krytyki? Jak młode osoby wprowadzać w stan twórczej niepewności przy jednoczesnej umiejętności obrony swego zdania? Co powinniśmy przekazywać w procesie edukacji, bronić wartości zastanych, czy otwierać na wszelkie nawet nieprzewidziane sytuacje?

Obecnie bardzo często terminowi krytyka towarzyszy słowo promocja. Promocja sztuki – to hasło ważne w dzisiejszych czasach. Nieuchronnie pojawia się pytanie o wzajemną relację krytyki i promocji, o wspólne obszary i wspierające się dokonania.

Tym zagadnieniom postanowiliśmy poświęcić reaktywowany po dwudziestu latach plener teoretyczny na Wydziale Edukacji Artystycznej. Dwadzieścia lat temu Jolanta Dąbkowska-Zydroń powołała plener do życia. Studenci chętnie w nim uczestniczyli, ale z różnych przyczyn nie był kontynuowany. W 2005 roku powróciliśmy do tej tradycji. Pod hasłem **TEORETYCZNE KONTEKTY SZTUKI** – zgromadziliśmy studentów naszego Wydziału, pierwsze spotkanie nosiło tytuł: **Różnorodne perspektywy krytyki** i odbyło się 7-9 listopad 2005 w Plenerowy Dom Studencki w Skokach.

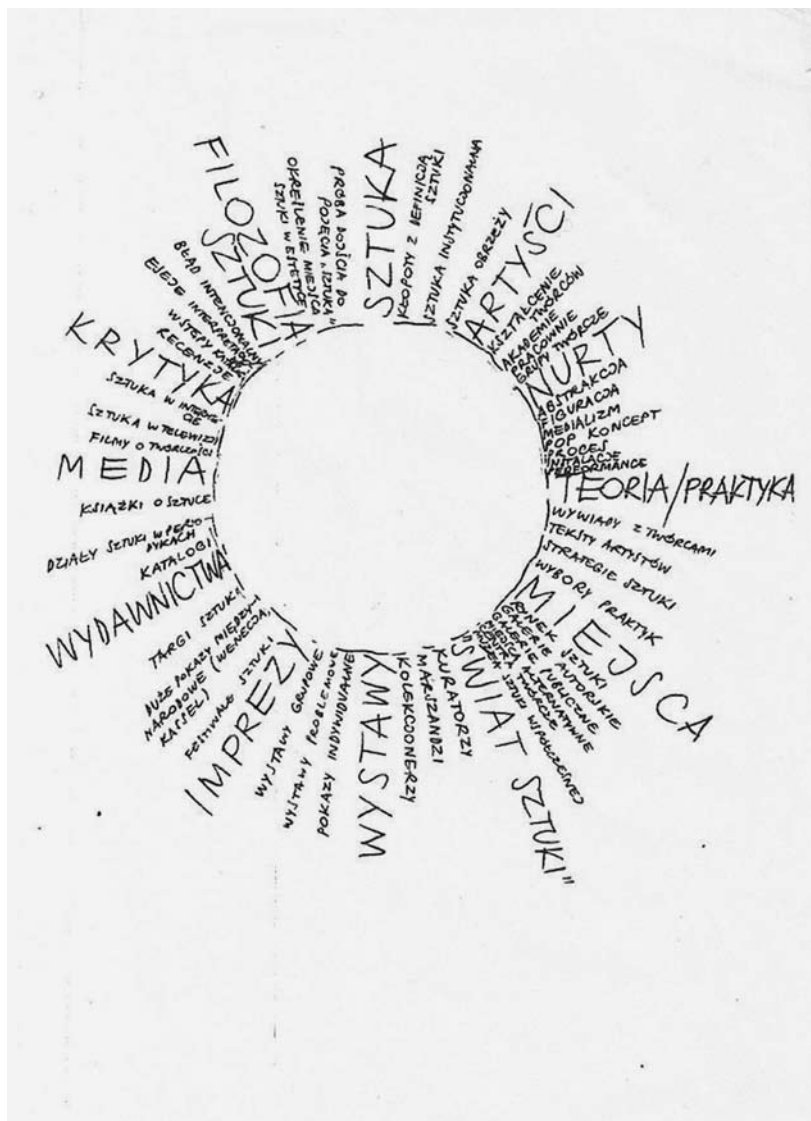
Prowadzącymi byli zarówno wykładowcy naszej Uczelni: prof. Grzegorz Dziamski, dr Ewa Wójtowicz; Agnieszka Okrzeja – w tamtym czasie studentka V roku, redaktorka w spam.art.pl; jak i osoby spoza: dr Marianna Michałowska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań); mgr Paulina Sztabińska (Uniwersytet Łódzki).

Drugi plener odbył się 02 - 05 kwiecień 2007, Plenerowy Dom Akademicki w Skokach i nosił tytuł – **Czy istnieje w Polsce promocja sztuki?** Tym razem udało się zrealizować w pełni ideę zapraszanych gości, by byli oni czynnymi praktykami i nie byli wykładowcami z naszej Uczelni. Byli to: Piotr Bernatowicz – redaktor naczelny „Arteonu”; Justyna Gorce-Bałut – z Działu Promocji i Rozwoju CSW Zamek Ujazdowski, w Warszawie; Aneta Muszyńska – Galeria Program, Warszawa; Sławomir Toman – artysta, Wydział Artystyczny UMCS Lublin.

W poniższym Zeszytcie zgromadzono teksty większości uczestników tych dwóch spotkań, dodatkowo poproszono Andrzeja Kostołowskiego o esej wprowadzający w zagadnienia promocji. Powstał ciekawy zbiór różnorodnych tekstów, które poruszają wiele istotnych zagadnień, od rozważań na temat krytyki sztuki geometrycznej (Paulina Sztabińska), przez zastanawianie się nad specyfiką krytyki fotografii (Marianna Michałowska) po otwartą refleksję nad pisaniem o twórczości internetowej (Ewa Wójtowicz). Krytyczne refleksje nad sztuką współczesną dopełniają eseje podejmujące zagadnienie szeroko rozumianej promocji. Agnieszka Okrzeja snuje refleksje nad osobą kuratora wobec promocyjnych działań, przykład strategii promocyjnej jednego pokolenia opisuje Piotr Bernatowicz oraz zadane w szerokiej kulturowo-społecznej perspektywie pytanie o promocję sztuki współczesnej w kontekście roli kultury w promocji miast krajów Unii Europejskiej, stawia Grzegorz Dziamski.

Wszystkie zgromadzone teksty budują szeroką przestrzeń dyskusji, nie zamykają czy rozstrzygają podejmowane zagadnienia. Lecz prowokują dalszą dyskusję, na którą liczymy. My naszą podejmiemy już wkrótce, bowiem w kwietniu bieżącego roku odbędzie się kolejny – III teoretyczny plener.

Andrzej Kostołowski
KRĄG PROMOCYJNY (część pierwsza)



PROMOCJA (awans, promowanie, podwyższenie rangi, popieranie, przyczynianie się na rzecz pobudzenia, popularyzowanie, zachęta, sprzyjanie, ułatwianie, ożywianie, krzewienie, zareklamowanie, lansowanie) odnosi się do czynności naturalnie bardzo kontekstowych i nie występujących nigdy w izolacji. W nawiązaniu do załączonego wykresu, można zwrócić uwagę na to, że podobnie do tego jak pojawiają się pojęcia w tym kolistym układzie (niezależnie od ich kolejności), także i w realnej przestrzeni wokół sztuki istnieje w istocie ścisłe sprzężenie tego co jest promowane z tym jak się to czyni a także p o c o. Są to ważne pytania, gdyż bez zwrócenia na nie uwagi można bardzo profesjonalnie i marketingowo propagować całkowicie podrzędne obiekty tzw. przemysłu kulturalnego. Zamiast tego co autentyczne, wprowadza się w pole gry kulturalnej tylko pewne imitacje itd. co przy społecznej wierze w absolutyzowane wartości, pogłębić tylko może niechęć do sztuki współczesnej. Wtedy pytaniem będzie to, po co czyni się taki awans czemuś, co nie służy walce o wartości mimo tego, że odpowiedź na pytanie jak wykonane jest owo nagłośnienie, będzie pełna uznania. Aby nie popełniać błędów przy ustalaniu tego co ma (może) być promowane, potrzebna jest choć elementarna świadomość stanu dyskursu o sztuce, roli artystów, miejsc dla sztuki, jej konsumpcji, sytuacji mediów itp. Sztuka modernistyczna nauczyła nas tego, że jej samoidentyfikacja stała się każdorazowo częścią programu formowania dzieł. W fazie przełomu XX na XXI w. ta sytuacja uległa poszerzeniu jak i zarówno w piętrowych odniesieniach typu kampu czy simulakrum oraz w otwarciach na włączenie tego co płynie ku sztuce jako impulsy od odbiorców czy innych osób (np. w sztuce relacyjnej, krytycznej, politycznej itd.).

I. SZTUKA

Ciągłe zmiany w definiowaniu sztuki były w XX wieku wynikiem pojawiania się kolejnych, nowych propozycji, burzących dotychczasowe ujęcia. W związku z tym, jak udowodnił to Morris Weitz¹ nie istnieje możliwość zbudowania takiej definicji sztuki i takiej jej teorii, na którą zgodziliby się wszyscy. A jest tak, gdyż nie jest to realne z logicznego punktu widzenia. Jakby dla wzmocnienia takich wniosków, Michel Foucault dodatkowo zwrócił uwagę na nieprzetłumaczalność rzeczy na słowa, obrazów, na ich opisy itd.² W tych aporiach i pozornej niemożności „schwymania byka za rogi”, czyli niemocy definitywnego ustalenia tego co ma być promowane, jakieś wyjście zarysowują socjologowie i zwolennicy „sztuki instytucjonalnej” (od George Dickiego po Arthura Danto). W obrębie myślenia o tzw. sztuce instytucjonalnej przyjmuje się obecność wciąż dryfującego „art world”³,

który każdorazowo ustanawia swoje hierarchie sztuki a posługując się metodami „kandydowania”, „akceptacji” i „włączania” dochodzi do tego co z propozycji sztuki przemienia się w jej osiągnięcia. „Sztuka instytucjonalna” ma wiele wad, ale w dużej mierze pozwala unikać dwóch typów błędów przy wyróżnianiu tego, co wartościowe i godne promocji. Pierwszy z nich byłby „esencjalistyczny”: jego eliminowanie uniemożliwia mówienie o sztuce jak o jakimś „przedmiocie” czy zamkniętej figurze. Drugi błąd, który jest tu omijany to intencjonalność: przy sztuce instytucjonalnej nie wystarczą zamiary i intencje, ponieważ kryje się za nią impuls pragmatyczny. Dzieła sztuki podlegają sprawdzeniu zarówno przez wystawianie, jak i dyskurs wokół nich. Pierre Bourdieu dodałby jeszcze, że właściwym twórcą wartości dzieł sztuki jest nie sam artysta, ale „pole produkcji”, czyli cała społeczna sfera rozpoznania dzieła jako czegoś godnego zainteresowania w obszarze symbolicznej ekonomii⁴. I w tym punkcie specjalnego znaczenia nabiera promocja sztuki odgrywająca rolę nie tyle płaskiego wtrętu, co raczej proponowania odbiorcom podniesienie ich prestiżu poprzez udział w artystycznym wydarzeniu, czy wręcz zadanie im pytań, albo bezpośrednio włączenie w grę. Ale natychmiast też pojawia się wielkie niebezpieczeństwo: wszelkie awansowanie tego co w obrębie skali odbioru nie zostanie potwierdzone jako ważne, może samą promocję pogrążyć! Dlatego też nawet najbardziej wypracowana praktyka propagowania tego, co na lansowanie nie zasługuje, zakończyć się może przegraną.

II. ARTYŚCI

Problematyka określania miejsca artystów wobec szeroko pojętej twórczości ewoluuje w tekstach historyków sztuki i socjologów. Jeśli według Ernesta Gombricha nie da się precyzyjnie określić, czym jest sztuka to niewątpliwie można mówić i pisać o artystach i dla tego autora oni poprzez własne dzieła są w sztuce najważniejsi. Ale dla Howarda Beckera, głównego eksponenta idei „art worlds” (światów sztuki), sztuka tworzona jest i przez artystów i przez wielu innych ludzi, których rola pozostaje w cieniu. Niewątpliwym dylematem jest dziś to na czym mamy koncentrować się propagując sztukę. Na razie zwycięża główna rola artystów, chociaż nie do końca jesteśmy teraz przekonani o pełnej indywidualizacji twórczości. Niejednolite podejście do sposobów kształcenia w akademiach powoduje, że zarysowuje się kontrast między tymi, którzy wchodzą w życie artystyczne jako „warsztatowcy” (tj. bezpośredni wykonawcy czasem mozolnie opracowywanych dzieł) a tymi, o których można mówić, że w mniejszym lub większym stopniu są „konceptualizatorami” (korzystającymi z gotowych materiałów lub

mediów). Ci pierwsi są najczęściej mistrzami jednej dziedziny. Drudzy natomiast, skłonni są do stosowania efektów wywodzących się z różnych dziedzin dla właściwego wydobycia swych idei. Jeśli ci pierwsi są bardziej zauważalni jako realni twórcy, to o tych drugich powiedzieć można, że ich działalność zależy od różnych innych osób i potwierdzają tezy Beckera. Zdaniem piszącego te słowa, promując sztukę nie należy zapominać o tym rozziwie i na dzień dzisiejszy można raczej starać się o jednoczesną obecność obu postaw, ponieważ mogą one wzajemnie wiele dać, nawet jeśli są ze sobą w konflikcie. Konceptualizatorzy (czyli artyści idei, choć nie należy ich mylić z konceptualistami – eksponentami jednej z tendencji) są często programowo jakby nieporadni i amatorscy w opanowywaniu materii. Ale jednocześnie uruchamiając ją w sposób nieuprzedzony, często odkrywają nowe możliwości. Warsztatowcy natomiast, pielęgnując finezję, w wąsko specjalizowanych operacjach utrwalają to, co wydawać mogłoby się niemożliwe do utrwalenia. Czasem walcząc ze sobą, ale najczęściej tylko dystansując się wzajemnie, te dwie linie postępowań w sztuce, uzupełniają się jak plus i minus, yin yang itd. W sztuce współczesnej Azji Wschodniej ich współwystępowanie stało się obecnie dużą wartością, o czym przekonują nas np. tacy artyści chińscy jak zmarły już Chen Zhen czy wciąż radykalny Ai Wei Wei.

III. TEORIA / PRAKTYKA

Z punktu widzenia obecności sztuki w polu oddziaływań, istotne są nie tylko same dzieła (elementy praxis), ale także ich teoretyczne uzasadnienia. W sztuce aktualnej bardzo często mamy do czynienia z prezentacją obiektów i instalacji, które zyskują na znaczeniu poprzez swój kontekst filozoficzny czy różne formy werbalnych uzasadnień pojawiających się paralelnie do wystaw w katalogach lub mediach i to zarówno papierowych jak i elektro-nicznych. Już Danto manifestacyjnie zwracał uwagę na przykładzie „Pudełek Brillo” Andy’ego Warhola⁵ iż od lat sześćdziesiątych następuje zmiana z dawniejszego „nic tylko dzieło” na „dzieło plus filozofia”, ponieważ sama fizyczność propozycji sztuki stała się tylko częścią gry. Skoro teorie zarówno artystów warsztatowych jak i zwolenników konceptów są istotnym wkładem w znaczenie sztuki, to stałe jest zainteresowanie antologiami twórczych deklaracji, jak chociażby tymi zestawionymi przez Kristine Stiles i Petera Selza⁶ oraz Charlesa Harrisona i Paula Wooda⁷. W Polsce mamy krytyczną lukę w tym zakresie. Duże znaczenie mają dla promocji wywiady z artystami jak też i socjologiczne opracowania rozmów z ludźmi z kręgu świata sztuki. Na uwagę zasługują również seminaria prowadzone przez artystów w muze-

ach lub uczelniach (praktyka słabo w Polsce rozpowszechniona). Natomiast z punktu widzenia teorii, kluczowa jest obecność manifestów i teoretycznych dyskursów autorstwa artystów, niezależnie od ich emocjonalnej temperatury. To dlatego, już od lat w dobrych katalogach zestawia się teksty krytyków z wypowiedziami artystów⁸. Takie namiętne w swej wymowie teksty jak te Tadeusza Kantora czy Georga Baselitza, mimo swego manifestacyjnego charakteru, są równie ważne z punktu widzenia teorii jak dyskursywne czy upolitycznione wywody Victora Burgina, Krzysztofa Wodiczki lub Artura Żmijewskiego. Przekładnia teoria/praktyka jest najczęściej skierowana do tych, których wyróżnia kompetencja odbioru. Ale w szerszym zakresie na wykorzystanie czekają różne metody ankietowania artystów, zastrzeżone dotąd w obrębie socjologii.

IV. MIEJSCA – POLA PREZENTACJI

Miejsca, w których pokazywane są dzieła czy propozycje sztuki są „obiektywne” w tym sensie, że są. Mają swoje trójwymiarowe określenie: od pracowni poprzez pomieszczenia okazjonalnie adaptowane i system różnego typu galerii czy muzeów aż po przestrzenie między budynkami czy w naturalnych krajobrazach. Niezależnie od czasu prezentacji (na ekspozycjach stałych w muzeach mogą to być dziesiątki lat a w pracowni pokaz trwać może kilka godzin) istnieje sens porozumienia z miejscem. Prace są w nim sytuowane. Nawet jeśli artyści poprzez swe dzieła traktują ściany galerii jako „pole bitwy” (jak William Anastasi) czy kontestują przestrzeń galeryjnego pudełka typu „white cube” (jak czynili to: Daniel Buren i Robert Barry) i odnoszą się do owej przestrzeni „via negative”, to jednak biorą ją pod uwagę⁹. A choć istnieje często marketingowa aranżacja dzieł (np. w galeriach komercyjnych) to istotą zainteresowań sztuką jest bezinteresowność i uruchamiany jest wówczas głównie „kapitał symboliczny” (termin Bourdieu)¹⁰. Oglądam więc dzieła a więc uczestniczę w prestiżowym wydarzeniu. Kupuję dzieło w galerii komercyjnej za określoną kwotę, której jakaś część trafi do twórcy, ale najistotniejsze jest to, że wchodzę w pole gry sztuki, przyczyniam się do mojego własnego wyjścia poza przeciętność. A więc dokonuję inwestycji...w siebie! Jeśli chodzi o konkretny system miejsc prezentacji sztuki to można byłoby wykreślić kilka ich drabin. Jedna z nich akcentowałaby stopień komercjalizacji (kapitału ekonomicznego): od całkowicie tzw. bezinteresownych pokazów (w gruncie rzeczy będących jednak jakimś nagłośnieniem problemu), poprzez prezentacje w galeriach pół-komercyjnych (np. sponsorowanych przez korporacje) aż po wystawy całkowicie sprzedażne u art dealer’ów. Te ostatnie mogą być jeszcze skalo-

wane co do prestiżu takiej a nie innej przestrzeni wystawowej u kupców „z marką” lub też będących na początku drogi, albo też działających poza establishmentem rynku. Inna drabina mogłaby ukazywać hierarchię ze względu na kapitał kulturalny tj. pokazywać szczeble wystawiennictwa klubowego czy uczelnianego aż po galerie publiczne (np. te należące do związków twórczych, miast, prowincji). Jeszcze inna drabina akcentowałaby wyróżniający się charakter propozycji wystaw ze względu na sam stosunek do miejsca: stosowność, autorskość, alternatywność, krytyka miejsca itd. Zupełnie osobno dałoby się ustalić systematykę, co do znaczenia uruchamianego kapitału symbolicznych wartości od galerii czysto prestiżowych (z galeriami pilotującymi na czele), ważnych ze względu na przypisanie do kultury przez miejsca ekspozycji i z wartościami uruchamianymi społecznie aż po galerie nastawione na zysk ekonomiczny.¹¹ Zupełnie odrębną byłaby drabina wielkości i trwałości miejsc. Obejmowałaby ona w bazie różne efemeryczne mini-galerie (od nich roilo się w latach siedemdziesiątych) i miałyby kolejne szczeble w rodzaju mniej lub bardziej ustabilizowanych ośrodków czy centrów propagujących sztukę. Jakby na szczycie tych galeryjnych zawirowań, do usytuowania byłyby muzea sztuki współczesnej, konsekrujące zjawiska już ugruntowane i zaakceptowane przez „świat sztuki” na zasadzie ostatniej instancji. One też bywają szeregowane i określane według kilku już sposobów klasyfikacji. Jednym z bardziej znanych jest wprowadzony przez Nicholasa Serotę podział na muzea „z gotową interpretacją” i te ukierunkowane na „doświadczenie przez widzów”¹². Zupełnie osobną rzeczą jest pojawianie się dzieł sztuki (czy całych wystaw lub instalacji) w przestrzeniach publicznych: od monumentów w otoczeniu zurbanizowanym poprzez różne interwencje „in situ” aż po wejście ze sztuką w „niemiejsca” (żeby użyć terminu Marka Augé) czyli w sfery: dworców kolejowych, portów lotniczych, stacji metra, supermarketów, hoteli, autostrad...¹³ Miwon Kwon przedstawiając cały rozwój sztuki kształtującej się od lat 60-tych w specyficznym usytuowaniu w określonych miejscach („site-specific art”), zwraca uwagę na dwie linie projektów artystów: tych z dążeniami integracyjnymi i innych ukierunkowanych na interwencje (często ze zjadliwą krytyką miejsc, zwłaszcza obszarów zaniedbanych czy wręcz upodlonych)¹⁴. Radykalne nawiązanie do miejsca i z nim zespolenie dzieła, Richard Serra tak określił w swym słynnym już zdaniu: „Usunąć dzieło znaczy zniszczyć je”. W ostatnich latach, owe odniesienia do przestrzeni publicznych raz po raz ukierunkowują się nie tyle na przedmiotowe otoczenie, co na życie ludzi w określonych środowiskach („społeczność jedności mitycznej”, wspólnoty miejsc czy grupy formujące się czasowo dla artystycznych eksperymentów). Linia ta, rozwijana w różnych mutacjach jako pewnego rodzaju nowa forma

sztuki publicznej (z ulubionym przez Theodora W. Adorno powrotem do idei „methexis”), właśnie dzisiaj wciąż zasługuje na uwagę nie tylko dlatego, że ma atrakcyjną świeżość. Choć praca w jej obrębie nie jest łatwa (w grę wchodzi przełamanie barier enklawy sztuki i jej samozadowolenia) to przede wszystkim samo jej promowanie daje jedną gwarancję: małe są tu możliwości dla fałszów i iluzji.

V. KONSUMPCJA I HABITUS

Konsumpcja sztuki – coś co z punktu widzenia promocji staje się kluczowe i jest docelowym aspektem wielu działań, nie jest jakimś naiwnym czy dyskretnym wydarzeniem, ale ma charakter wciąż zmiennej dynamiki estetycznej i w sposób ścisły wiąże się z subiektywnie określającym się w procesie habitusem (za Bourdieu przyjąć można iż jest to pewnego rodzaju uspołeczniona subiektywność)¹⁵. I tu dałoby się wyróżnić dwie linie postępowania. Jedną charakteryzowałoby podejście pragmatyczne - analityczne: habitus jest rozpoznawany i prowadzona jest wobec niego gra. Drugą linię wytycza dążenie do zmian: demaskowanie tego co w habitusie jest stereotypem do pokonania w pewnej polityce estetycznej. I jedna i druga linia są ważne, gdyż występowanie z jakimiś propozycjami sztuki w polu społecznego funkcjonowania, może zakończyć się kompletnym rozczarowaniem jeśli nie uwzględni się w dobrym i złym istotnych w nim procesów, które ów habitus warunkują. Można chociażby zwrócić uwagę na to w jakim stopniu dynamika społeczna danego środowiska kształtuje się wokół walki o uzyskanie jakiegoś prestiżu. Albo też, zastanowić się nad tym, że w danym miejscu trwa rywalizacja między zwolennikami kapitałów czysto ekonomicznych a tymi, którzy poszukują gier symbolicznych z sakralizacją sztuki włącznie itd. Niektóre czynniki mogą tu być przy tym w pewnym stopniu nieuświadomione. Dlatego z jednej strony pomocna bywa socjologia, z drugiej zaś przydać się może także wiedza o sztuce nowoczesnej. Na przykład, krąg ludzi mniej lub bardziej zawodowo związanych z informatyką a arbitralnie wywyższających wątpliwe jakościowo mimetyczne gry, prawdopodobnie zupełnie nie zdaje sobie sprawy z tego, że jak pisze Pepe Karmel, gdy otwieramy komputer i śledzimy przeskok kolejnych okien z kontrastowymi treściami i wyobrażeniami obrazkowymi, mamy jak na dłoni to co dał kubizm i pochodne kierunki w sztuce¹⁶. Można hipotetycznie stwierdzić, że poprzez takie nawiązania, udana mogłaby stać się promocja tych zjawisk sztuki internetu, które nie zrezygnowały z wniosków z modernizmu. Na zupełnie innym planie widać jak znakomite są porozumienia w kręgu kobiet-reprezentantek publiczności i artystek proponujących sztukę feministyczną

a także jak chłonne bywają te grupy studenckie, które jako dobro przyjmują kapitał symboliczny sztuki w swoich przestrzeniach habitusu gry i ironii. Tu więc przy pytaniu o konsumpcję pojawia się nieustannie kwestia tego co komu jest oferowane do konsumpcji. Lewicowi myśliciele tacy jak Jacques Rancière zwracają uwagę na krzywdzące nierówności w dystrybucji tego, co widzialne¹⁷ (w tym dzieł sztuki). Dlatego też, przekraczając owe różnicowania w geście emancypacji i przy „nie-identyfikacji”¹⁸ (tj. nie robiąc tego co się od nas „hierarchicznie” oczekuje i jest nam „przypisane” jak jakiś stereotyp), czynimy twórczy gest polityczny, tak jak jest to u niektórych młodych artystów. Istnieje wiele otwartych możliwości zmian w polityce sztuki, przy ukierunkowaniu się na bardziej demokratyczne spojrzenie na tzw. specjalizacje czy egalitaryzm wciąż raczej zamkniętych kręgów świata sztuki.

Andrzej Kostełowski (ur. 1940), dyrektor Muzeum Adama Mickiewicza w Śmielowie (oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu), wykładowca na ASP w Poznaniu i Wrocławiu, członek Stowarzyszenia Artystycznego „Grupa Krakowska”, z wykształcenia leśnik i historyk sztuki. Krytyk i teoretyk sztuki, publikuje od początku lat 70. Autor wielu studiów monograficznych, między innymi o: Andrzeju Wróblewskim, Witkacym, Jerzym Beresiu.

- ¹ M. Weitz, *The Role of Theory In Aesthetics*, w: J. Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts*, New York 1962, s. 49
- ² Patrz m.in.: M. Foucault, *To nie jest fajka*, Gdańsk 1966
- ³ H. S. Becker, *Art, Worlds and Social Types*, *American Behavioral Scientist*, 1976, 19 (6), s. 703 i nast.
- ⁴ Patrz: P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, Kraków 2001
- ⁵ A. Danto, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Berkeley 1992
- ⁶ K. Stiles, P. Selz (opr.): *Theories and Documents of Contemporary Art*; Berkeley 1996
- ⁷ Ch. Harrison, P. Wood; *Art in Theory 1900 – 2000*, Malden 2003
- ⁸ Na uwagę z tego punktu widzenia zasługuje zastosowany przez Jerzego Ludwińskiego w 1967 roku we wrocławskiej galerii Mona Lisa rygorystyczny system paralelnego drukowania w miesięczniku „Odra” deklaracji artystów i tekstów kuratorów. Wśród wielu przykładów z różnych krajów można tu przywołać prestiżowe „Artforum”, w którym pod koniec lat sześćdziesiątych pojawiały się główne materiały teoretyczne o nowych wówczas zjawiskach sztuki a i teraz teksty artystów znajdują tam swoje ważne miejsce.
- ⁹ B. O’Doherty, *Inside the White Cube. The ideology of the Gallery Space*, Berkeley 1999
- ¹⁰ P. Bourdieu, j.w., s. 218 i nast.
- ¹¹ Przegląd zagadnień systematyki i historii galerii patrz: G. Dziamski, *Galerie sztuki, Miesięcznik Literacki*, 1987, nr 11 oraz tegoż autora, *Galerie sztuki*; w: Z. Drozdowicz (red.); *Europa, Europa*; Poznań 2005
- ¹² N. Serota, *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*, London 2000
- ¹³ M. Augé, *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London 2006
- ¹⁴ M. Kwon, *One Place after Another. Site Specific Art and Locational Identity*, Cambridge Mass. 2004
- ¹⁵ M. Grenfell, Ch. Hardy; *Art Rules. Pierre Bourdieu and the Visual Arts*; Oxford 2007, s. 28 i nast.
- ¹⁶ I. B. Gopnik,
- ¹⁷ J. Rancière, *The Politics of Aesthetics*, London 2004, s. 12 i nast.
- ¹⁸ K. Ross, *On Jacques Rancière*, *Artforum*, March 2007, s. 254

Agnieszka Okrzeja
Promocja sztuki współczesnej w obliczu praktyk kuratorskich

Próbując odpowiedzieć sobie na pytanie: czym jest promocja współczesnej sztuki?, nasuwa się odpowiedź, że jest jednym z elementów promocji kultury, skierowanym w stronę społeczeństwa, ale jest też odpowiedzią na społeczne zapotrzebowanie na kulturę (tzw. powinnością kulturalną¹). Działania promocyjne mają wzbudzić zainteresowanie różnych grup społecznych sferą kultury wizualnej. Promocja ma poszerzyć zasięg odbiorców, jej celem jest uczynić współczesną sztukę dostępną, przyjazną, rozpoznawalną, w najlepszym, ale najtrudniejszym przypadku zrozumiałą. Polega na kreatywnym inicjowaniu i rozpowszechnianiu wydarzeń artystycznych, zawiązywaniu się organizacji, fundacji i stowarzyszeń na działających na rzecz promocji sztuki, budowaniu kolekcji sztuki współczesnej, które staną się w przyszłości „kamieniem węgielnym” nowoczesnych instytucji sztuki. Promocja sztuki współczesnej materializuje się w takich działaniach, jak wykłady, evanty, festiwale, różnego rodzaju *project space*, wystawy organizowane w nowoczesnych muzeach o awangardowej architekturze zaprojektowanych w pierwszej kolejności z myślą o wymagających warunkach, jakie potrzebuje dziś sztuka by być pokazywaną, a także o jakości kontaktu widza z dziełem sztuki. Promocja ma również wpływ na makroregionalne i mikroregionalne środowiska artystyczne, które budują się poprzez spotkania i różnego typu aktywności twórcze o instytucjonalnym charakterze, które odbywają się nie tylko w przestrzeniach galeryjnych, ale w różnego rodzaju przestrzeniach publicznych, terenach przemysłowych.

Dziś kultura, jest gruntem, na którym państwa nawiązują partnerskie kontakty między sobą. Promocja sztuki, która konstituuje kulturę, według Gerald'a Matta stanowi bardzo ważny element edukacji społeczeństwa. Promocja sztuki w szerszym aspekcie służy również międzynarodowej polityce. Wydaje się, być globalnym językiem w dyskusji międzykulturowej. Promocja współczesnej sztuki realizowana w nowoczesnych instytucjach artystycznych, wspiera krajoznaną kulturę danego miasta, regionu i państwa. Niesie to za sobą wzrost turystyki kulturalnej, która z czasem przynosi realne wsparcie finansowe. Aspekt ten porusza prof. Jack Lohman, światowej sławy reformator muzeów od niedawna

¹ Gerald Matt „Muzeum jako przedsiębiorstwo”, Warszawa 2006, s.44.

współpracujący z Muzeum Narodowym w Warszawie. Lohman mówiąc na temat kondycji polskich muzeów, widzi konieczność wprowadzenia nowej młodej kadry zarządzającej, bogatej w doświadczenia zdobyte na Zachodzie. „Tylko w ten sposób podniesiemy polskie standardy. Musimy też pomyśleć o sieci muzeów regionalnych, w których wyrazi się różnorodność tradycji dorobku całej Polski, zbierzemy i pokażemy to, co jest teraz rozproszone. Wtedy polskim dziedzictwem zainteresuje się światowy przemysł turystyczny.”² Z tego względu promocja ma również wymiar ekonomiczny. W dzisiejszej rzeczywistości, promocja sztuki funkcjonuje w relacji świata sztuki i świata biznesu. Chodzi tu głównie o sponsoring sztuki, który płynie z prywatnych źródeł finansowych. Takie wsparcie finansowe uzupełniają miejski czy ministerialny budżet, dając większe możliwości na realizację artystycznych przedsięwzięć. Promocja sztuki ma związek, również z aspektem rynkowym, co staje się przedmiotem wielu polemik. Promocja sztuki w aspekcie rynkowym polega na inspirowaniu i umożliwianiu określonej grupie społecznej zakup dzieł sztuki, które z czasem przerodzą się w prywatne kolekcje.

Narzędziem promocji sztuki, a także instrumentem komunikacji instytucji sztuki z publicznością są wystawy, wydarzenia artystyczne, spotkania naukowe, cykle edukacyjne, wydarzenia okazjonalne i szereg innych interdyscyplinarnych działań powiązanych ze sztuką na różne sposoby. Zastanawiając się nad strukturą współczesnej promocji sztuki, na myśl przychodzi osoba kuratora, która pełni dziś jedną z najważniejszych funkcji, decydując o publicznym wizerunku współczesnej sztuki. Kurator odpowiedzialny jest za treść i formę wydarzeń artystycznych, które przedostają się do publiczności. Bardzo ważna w dyskusji na temat promocji sztuki, staje się profesjonalizacja zawodu kuratora. Kurator powinien poruszać się na scenie sztuki ze szczególnym wyczuciem sytuacji kulturowej, politycznej, społecznej, w jakiej dochodzi do realizacji projektu. Kuratorskie narzędzia promocji sztuki funkcjonują na wielu poziomach. Zanim dokona się próby ich wyróżnienia, pod uwagę należy wziąć obecność czterech obiegów sztuki funkcjonujących na rynku sztuki krajów post-socjalistycznych. Grzegorz Dziamski wyróżnia trzy typy funkcjonujących w naszych realiach galerii³: komercyjne, których „punktem odniesienia jest rynek”, publiczne, dla

² „Zakochajmy się w muzeach. Rozmowa z Jackiem Lohmanem”, Rzeczpospolita, 25 kwietnia 2008 roku, s. A21

³ Grzegorz Dziamski o „Latach dziewięćdziesiątych i postsocjalistycznej ponowoczesności”, wystąpienie na Ogólnopolskiej konferencji naukowej przed Kongresem Kultury Polskiej 2000 w Poznaniu, tekst dostępny na stronie internetowej pod adresem: <http://www.wtk.poznan.pl/Orw/Archiwum/20001019/Dziamski.html>

których „punktem odniesienia jest społeczeństwo, panujące w nim poglądy na temat sztuki” i alternatywne, dla których „punktem odniesienia są artyści i ich wyobrażenia na temat sztuki”. Do tej grupy należy też dodać współczesne muzea sztuki i centra sztuki współczesnej, których misja polega na gromadzeniu dziedzictwa kulturowego w postaci dzieł sztuki, a także na estetycznej edukacji społeczeństwa. Wszystkie cztery typy instytucji promują sztukę, jednak ich *Mission Statement* zasadniczo się od siebie różni, więc różnić się też będzie charakter pracy kuratora związanego z wymienionymi instytucjami.

Hybrydyczne i transgresyjne podejście do praktyki organizacji wystaw, jest jednym ze sposobów, z jakim kurator może przystąpić do swojej kuratorskiej misji. Wybór ideałów i konsekwentne kontynuowanie poszukiwań, lub ich zaskakujące modulowanie, powoduje, że mówi się wówczas o kuratorskiej strategii, lub taktyce. Takie strategiczne postępowanie, dotyczy głównie kuratora niezależnego (*independent curator*). Wymykając się i balansując pomiędzy *Mission Statement* definiowanych instytucji realizuje on swój program pracując na swoje nazwisko i budując tym samym własną markę. Grzegorz Dziamski wskazuje, że największa odpowiedzialność spoczywa na galeriach publicznych, ponieważ „kształtują społeczne postawy wobec sztuki i tworzą klimat mniej lub bardziej sprzyjający sztuce”⁴, stoją na szczycie piramidy promocji sztuki, ponieważ są obdarzone dużym publicznym autorytetem, inicjują w odbiorcach chęć obcowania ze sztuką, która będzie pojawiała się w innych, bardziej wymagających formach. Kurator odpowiada za najwyższą jakość promowanej sztuki, dotyczy to zarówno kuratorów muzealnych, którzy dbają o wysoką wartość poznawczą wystawianych kolekcji, kuratorów inicjujących wystawy pod skrzydłami galerii państwowych, kuratorów niezależnych, którzy budują duże przedsięwzięcia artystyczne, typu biennale, aż po kuratorów/galerników, którzy na mniejszą skalę, ale skutecznie popularyzują polską sztukę na międzynarodowych targach sztuki. Galernicy pracując nad zapewnieniem jej rozpoznawalności, mają wpływ na obecność polskiej sztuki w międzynarodowych kolekcjach prywatnych, jak i instytucjonalnych.

Wystawy są najstarszą formą publicznej prezentacji sztuki. Peter Vergo⁵ zastanawia się czy można uznać wystawy za „fakt kulturalny”? Jest to punkt wyjścia do szerszej analizy, którą prowadzi, dotyczącej sposobu inicjowania, kreowania i realizacji wystaw w praktyce. Powodzenie wystaw, którymi sztuka komuniku-

⁴ Ibidem.

⁵ Peter Vergo „Milczący obiekt”, w : „Muzeum sztuki. Antologia”, tłum. A. Łyda, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 316.

je się z odbiorcą, zależy głównie od założeń, wytyczonych celów i ambicji ich organizatorów. O takiej wystawie można powiedzieć, że staje się historią opowiedzianą poprzez dzieła sztuki zredagowaną przez kuratora. Dysponując określonymi dziełami sztuki – pisze Vergo, operując napisami, tablicami informacyjnymi, tekstami objaśniającymi, kolejnością prezentacji dzieł, zasad według pogrupowane są dzieła, ale głównie poprzez kontekst fizyczny i skojarzeniowy⁶ można zbudować za każdym razem inną opowieść. Osobą decydującą o sposobie użycia wszystkich wymienionych środków budowania wystaw począwszy od wstępnej selekcji dzieł sztuki, aż po katalog jest kurator sztuki, który staje się współtwórcą wystawy. Dlatego też rola kuratora jest (...) kontrowersyjna, podobnie jak wybory, które podejmuje⁷ – pisze Roman Lewandowski. Według autora tekstu wystawy „(...) ujawniają realizacje pewnego scenariusza władzy, jakim jest bezsprzecznie projekt kuratorski – uwzględniający opcje estetyczne kuratora i – co za tym idzie – jego preferencje dotyczące charakteru prac i doboru artystów⁸.” W przypadku zagadnienia dotyczącego promocji sztuki, tolerancja wobec kuratora jest rozszerzona, bierze się pod uwagę skalę wydarzenia i zasięg odbioru. Dyskusja dotycząca strategii kuratorskiej, tylko powierzchownie jest opisywana przez krytyków sztuki. Kurator wypowiadając się poprzez wystawy, wprowadza nowe wartości do sztuki definiując tendencje artystyczne swojego czasu, czy pokazując artystów jeszcze nieznanych. Współczesny model wystawy kuratorskiej - kontekstualnej, opiera się na niestandardowych metodach i rozwiązaniach reprezentacji sztuki. Pracę nad projektem poprzedzają badania naukowe nad wybranym zagadnieniem. Wartością kuratorskich projektów jest krytyczność i silny intelektualizm. Koncepcje kuratorskie odwołują się i czerpią z szerokiego spektrum problemów istniejących również poza obszarem sztuki, im odleglejszy problem zostaje przeniesiony na obszar sztuki, tym wystawa wydaje się być ciekawa i odkrywczą. Wystawy bywają również bardzo subiektywną refleksją kuratora na temat wybranego dzieła lub grupy dzieł, mogą być odkryciem doświadczenia wypływającego z kontaktu z cenionym artystą. Czasem dają możliwość twórczej samorealizacji. „Ekspozycje to środek, który uwielbiam – mówił Harald Szeemann. Doprowadzają mnie do obsesji i zmuszają do pokazywania rzeczy dotąd nie przedstawianych.⁹”

Kuratorskie wybory składają się na formułę wystawy, która redefiniują histo-

⁶ Ibidem.

⁷ Roman Lewandowski „Strategie kuratorskie. Od antropologii do polityki dyskursu”, w: Muzeum Sztuki. Od Luwru do Bilbao”, red. Maria Popczyk, Katowice 2006, s. 162

⁸ Ibidem.

⁹ „Mitologia indywidualna. Z Haraldem Szeemannem rozmawia Dobrila Denegri” w: Artluk 3 (5) 2007, s. 25.

rię, miejsca i jego znaczenia. Wystawy ukazują różne aspekty środowiska człowieka, wartościują dorobek artystów, odkrywają nowe relacje między dziełami, konfrontują artystyczne postawy w celu podjęcia próby definiowania kondycji aktualnej sztuki. Kuratorzy bardzo chętnie budują swoje narracje zestawiając współczesne i historyczne dzieła sztuki, inicjując tym samym międzypokowy dialog. Takie eksperymenty prowokują nowe odczytanie historycznych zjawisk wizualnych. Można zaryzykować stwierdzenie, że kuratorzy na nowo piszą historię sztuki przeszczepiając współczesne metody rewizjonistycznych badań nad nieznanymi twórcami XX w. Ostatnio bardzo popularną formą jest kuratorska analiza systemu funkcjonowania sztuki, co widoczne jest w projektach metakuratorskich.

Jean-Christophe Ammann dyrektor Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Frankfurtie opisując w 20 punktach *Vademecum dla kuratora*, w jednym z punktów pisze: „Postaw się w roli nieprzygotowanego odbiorcy”¹⁰. Założenie to, w pracy kuratora pozostaje nadrzędne w różnych stopniach zaangażowania we współpracę z instytucjami państwowymi. Rola kuratora, który jest inicjatorem odsłon sztuki pod różnymi postaciami i w różnym wymiarze, opiera się na uwzględnianiu kontekstu społecznego. Kurator podejmując się kreacji artystycznych przedsięwzięć, czyni z kontekstu szeroko pojętego miejsca i czasu podstawowy element swojej narracji, dlatego też jednym z celów praktyki kuratorskiej jest poszukiwanie nowych przestrzeni dla sztuki. Często jest to obszar krzyżujących się znaczeń i ról wobec lokalnych społeczności, dlatego spotkanie ze sztuką w miejscach głównie poprzemysłowych, które charakteryzują obszary dużych miast w krajach postkomunistycznych, również w Polsce cieszy się w ostatnich latach dużą popularnością inicjatyw kulturalnych i zainteresowaniem wśród publiczności. Projekt artystyczny wchodzący w społeczny organizm miasta zostaje szybciej zaakceptowany przez lokalne władze. Łączy idee i zamierzenia rewitalizacji konkretnej przestrzeni w strukturze miasta, zaniebanej nie tylko kulturalnie. Wiadomo, że są to duże projekty, więc zostają dotowane z Funduszy UE. Aby zobrazować zagadnienie promocji sztuki i rolę praktyk kuratorskich, warto przywołać 7. Bałtyckie Biennale Sztuki Współczesnej – transRobota,¹¹ które odbyło się w 2007 roku w Muzeum Narodowym w Szczecinie (www.transRobota.net). Koncepcja „transRoboty” w interesujący sposób podjęła debatę nad poprzemysłową częścią portu Łasztownią, niszczącą w centrum miasta. Projekt

¹⁰ Jean-Christophe Ammann „Vade Mecum for Curators” w: „MEN IN BLACK. Handbook of curatorial practice”, Berlin 2004, s. 87.

¹¹ Wydarzenie w ramach projektu „Artventure – Visual Art Network” współfinansowanego przez Komisję Europejską – program Kultura 2000. Kuratorką wystawy była Marlena Cybowska – Butler.

wprowadzał w obszar sztuki nowe koncepcje urbanistyczno – artystyczne. Samą wystawę poprzedzał konkurs na projekty artystyczne dotyczące artystycznej rewitalizacji Łasztowni. Zaproszone grono międzynarodowych kuratorów i wybrało z pośród nadesłanych prac, grupę kilkunastu międzynarodowych artystów zaproszonych do udziału w wystawie. Wśród nich znajdują się m.in. Rolad Fuhrmann, Tilman Küntzel, Ulrike Mohr, Otmar Sattel, Rolad Stratmann, Julita Wójcik, Kuba Bąkowski, Maciej Kurak oraz Oliver Ressler, www.artyscilasztowni.pl. Wydarzeniu towarzyszyła konferencja „*Rewitalizacja postindustrialnych przestrzeni poprzez sztukę i projekty artystyczne*”. W fazie realizacji twórcą koncepcji projektu był Art Urban. Multimedialna wystawa na temat rewitalizacji Łasztowni odwoływała się do różnych znaczeń kulturowych, społecznych, ekonomicznych, historycznych i utopijnych. Kuratorami projektu byli artyści Anne Peschken i Marek Pisarsky, a z ramienia Muzeum Marlena Chybowska-Butler. Projekt ten porusza tu jeszcze jedną kwestię, dotyczącą wagi kuratorskiej decyzji. Uwagę zwraca fakt obecności międzynarodowego grona kuratorów w początkowej fazie kształtowania się projektu, zanim w obszarze idei pojawiły się jakiegokolwiek artystyczne nazwiska i realizacje. Kiedy grupa artystów została już ustalona, projekt zyskał nowych kuratorów, którzy rozpoczęli pracę nad wystawą w przestrzeni muzealnej. Kolejność i proporcje między kuratorami a artystami w trakcie powstawania projektu nie wydają się dziś nikogo szokować. Z tego względu, uważam, że dzisiejsza rola i funkcja kuratora sztuki, staje się nurtującym zagadnieniem teoretycznym nie tylko w odniesieniu do promocji sztuki, ale problematyki ontologii współczesnej sztuki i etyki życia artystycznego.

Agnieszka Okrzeja, kuratorka, krytyczka sztuki, interesuje się teorią praktyk kuratorskich. Mieszka i pracuje w Poznaniu.

Paulina Sztabińska

Minimal art – polemiki związane z formalistyczną interpretacją kierunku



Jednym z największych autorytetów amerykańskiej krytyki artystycznej lat powojennych był Clement Greenberg. W latach sześćdziesiątych pojęcie „modernizmu” utożsamione zostało niemal całkowicie z preferowanym przez niego formalizmem i poglądem o autonomii sztuki. Pomimo iż większość artystów i krytyków uważała, że odwoływanie się do kryteriów estetycznych i stylistycznych, które stanowiły główny trzon zainteresowań Greenberga, jest nieadekwatne wobec znacznej części dzieł współczesnych, jednak to właśnie formalistyczna koncepcja sztuki stanowiła jeden z naj-

Zajęcia Pauliny Sztabińskiej.

Realizacja zadania: „Proszę o przeprowadzenie analizy formalnej dzieła sztuki w oparciu o założenia Henryka Wölfflina sformułowane w książce *Podstawowe pojęcia historii sztuki*. Obrazy poddane analizie: Jerzy Nowosielski, *Akt we wnętrzu*, 1961, Francis Bacon, *Autoportret*, 1973. Pierwszy Plener Teoretyczny, Skoki 2005

istotniejszych punktów odniesienia dla teoretyków piszących o minimal art i innych kierunkach lat powojennych.

Formalizm jest to stanowisko broniące swoistości sztuki w oparciu o znaczenie formy artystycznej, odrzucające zewnętrzne (między innymi historyczne, społeczne) kryteria jej charakterystyki i wartościowania. Wyróżnić można trzy rozumienia tego terminu. Pierwsze związane jest z metodologią. W badaniach nad sztuką formalizm polega na koncentrowaniu się na zagadnieniach formy oraz estetycznego oddziaływania dzieł. W ujęciu tym przeciwstawny jest on różnym wersjom kontekstualizmu, biografizmu oraz społecznej i kulturowej historii sztuki. Z formalizmem jako metodologią często wiąże się koncepcję dzieła sztuki polegającą na uznaniu formy za jego aspekt konstytutywny. Drugie znaczenie formalizmu polega na traktowaniu go jako stanowiska teoretycznego i aksjologicznego. W tym przypadku, jak pisał Dziemidok, „tylko formalne walory dzieła sztuki mogą być uznane za jedyne stosowne kryteria doskonałości artystycznej, kryteria wartości dzieła sztuki jako dzieła sztuki”¹. Ostatnie znaczenie formalizmu odnosi się do określenia twórczości artystycznej i ma charakter wartościujący, często o sensie pejoratywnym. Dotyczyć może orientacji artystycznej podkreślającej autonomię jakości formalno-estetycznych dzieł przy ograniczeniu roli przedstawienia czy tematu.

Specyfika formalizmu w poszczególnych dziedzinach refleksji nad sztuką wiąże się z różnym rozumieniem kluczowego w tym kontekście pojęcia formy. W praktyce jednak często sposoby jej rozumienia łączą się ze sobą. W przypadku koncepcji odnoszącej się do sztuk plastycznych, sformułowanej przez Greenberga, forma jest czymś danym bezpośrednio, widzialnym w dziele, w odróżnieniu od przedstawianej rzeczywistości i wzbudzanych skojarzeń (składających się na treści przedmiotowe). Głównym postulatem Greenberga, pojawiającym się odnośnie formalizmu było dążenie do „czystości” (*purity*) sztuk, polegające na wyeliminowaniu z malarstwa elementów „obcych”, niezwiązanych ze specyfiką medium. Dzieła modernistyczne w ujęciu autora powinny dążyć ku autonomii, do „wytyczenia własnych granic” i uzyskania samodefinicji². Dla malarstwa granicami konstruktywnymi są: płaska powierzchnia, kształt podłoża i właściwości pigmentów³. Według Greenberga zwrócić uwagi na samo medium i poszukiwanie

¹ B. Dziemidok, *Formalizm artystyczny*, [w:] tenże, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, PWN, Warszawa 2002, s.55.

² C. Greenberg, *Modernist Painting*, [w:] *Art in Theory 1900-1990. An Critical Anthology of Changing Ideas*, red. Ch. Harris & P. Wood, Oxford – Cambridge 1992, s. 755.

³ Ibidem.

w nim inspiracji było charakterystyczne dla modernistów, mniej zainteresowanych kwestią tematu i przedstawianiem rzeczywistości. Drugim ważnym zagadnieniem powiązanim z problemem „czystości” był ideał „płaskości” polegający na uwydatnianiu dwuwymiarowości obrazu.

W ujęciu Greenberga podstawowe dzieła minimalizmu, choć nie budziły jego uznania, poddawały się formalistycznej lekturze i mogły być podstawą traktowania go jako ostatniego kierunku modernistycznego. We wstępie do katalogu wystawy *American Sculpture of the Sixties* próbował on ocenić minimal art na tle aktualnej sztuki amerykańskiej i światowej. Stwierdził wówczas, że wprawdzie minimaliści nie odkryli niczego nowego i ich realizacje są w dużej mierze powtórzeniami, lub w najlepszym wypadku nowymi wariantami znanych dzieł, jednak udało im się wyciągnąć wnioski z poszukiwań innych artystów i wskazać granicę pomiędzy tym, co jeszcze jest sztuką, a co już nią nie jest⁴.

Innym zarzutem Greenberga wobec minimal art był jego przesadnie ideowy charakter. Autor pisał: „Idea przypomina ideę, coś wydedukowanego, zamiast odczucia i odkrycia” (*The idea remains an idea, something deducted instead of felt and discovered*)⁵. Owo podkreślenie aspektów konceptualnych przy jednoczesnym pomniejszeniu roli odczucia było niezgodne z Greenbergowskim ideałem sądu estetycznego, który powinien opierać się przede wszystkim na „uczuciu”.

Tekst *Recentness of Sculpture* świadczy z jednej strony o niechęci Greenberga do minimalizmu, z drugiej pokazuje jednak, iż miał on świadomość, iż całkowite odrzucenie go nie może. W 1967 roku, kiedy autor pisał wspomniany tekst, minimal art zaliczony był już do istotnego dorobku sztuki amerykańskiej. Realizacje minimalistów musiały jednak wywoływać w Greenbergu mieszane uczucia, pewien niepokój. Pozornie, bowiem przy pierwszym kontakcie dzieła te pasują dość dobrze do modernistycznej koncepcji rozwijanej przez krytyka. Artyści operują formami geometrycznymi, dominuje prostota, „czystość”, nie ma w nich skłonności do narracji czy dekoracyjności. Część z tych wrażeń okazuje się jednak tylko pozorna. Prostota prac i „czystość” zakłócona jest przez skalę, która wymusza na odbiorcy zupełnie inny, nowy sposób percepcji. Również stosowane materiały, w większości będące gotowymi „prefabrykatami”, wykonanymi przemysłowo, nie korespondowały z ideami głoszonymi przez Greenberga. Owa niezgodność

⁴ Por. Greenberg, *Recentness of Sculpture*, [w:] *Minimal Art. A Critical Anthology*, red. G. Battcock, Dutton & Co., Inc, New York 1968, s. 182. Tekst pierwotny zamieszczony był w katalogu wystawy *American Sculpture of the Sixties*, zorganizowanej przez Los Angeles Country Museum of Art w 1967 roku.

⁵ Ibidem, s. 183.

z Greenbergowskim modernizmem jest tym bardziej przewrotna, że zauważalna jedynie przez odbiorcę dobrze znającego arkana tej twórczości i świetnie zorientowanego w historii sztuki kilku wcześniejszych dekad.

Koncepcja Greenberga była bardzo istotnym punktem wyjścia dla krytyków działających w latach sześćdziesiątych. Cała dekada została w zasadzie zdominowana z jednej strony przez pojawianie się nowych nurtów takich jak pop art, op art, minimal art itp., z drugiej przez polemikę z Greenbergiem i jego koncepcją modernizmu utożsamianego z formalizmem.

Bezpośrednim kontynuatorem formalistycznej wizji modernizmu Greenberga był Michael Fried. Krytyk ten interesuje mnie głównie dlatego, że był inicjatorem największej w latach sześćdziesiątych polemiki z minimal artem. W 1967 roku zamieścił w magazynie „Artforum” bardzo negatywny artykuł poświęcony twórczości minimalistów zatytułowany *Art and Objecthood*. Odnosił się w nim między innymi do prac Donalda Judda, Roberta Morrisa, Carla Andre, Dana Flavina. Główną tezę Frieda było twierdzenie, że artyści z kręgu minimal art odchodzą od ideałów sztuki modernistycznej. Nie potępiał on ich jednak za wykorzystanie gotowych „prefabrykatów”, co było dość częste w krytyce tamtych lat, a skupiał się raczej na doświadczalnym aspekcie minimalizmu oraz na deklaracjach samych artystów. Podstawowym zarzutem Frieda odnośnie minimalizmu było silne „naznaczenie teatralnością” rozumiane jako współistnienie dzieła i widza, oraz podkreślenie ich relacji. Dzieła tak rozumiane nie mogły istnieć bez odbiorcy, podczas gdy zasadniczą aspiracją i osiągnięciem modernistycznej rzeźby i malarstwa było „pokonanie teatralności”⁶.

Drugim, kluczowym dla koncepcji Frieda zarzutem było stwierdzenie, że minimaliści rezygnują z nadawania dziełom wyjątkowości uzyskiwanej przez odpowiednie operowanie formą. Mimo iż wybierają abstrakcję, jednak celowo starają się by doświadczenie odbioru ich prac nie odbiegało od nastawień z życia potocznego, nie skłaniało do dłuższej kontemplacji. Powoduje to, że prace są „nudne”, a co gorsza nuda ta jest wkalkulowana w dzieło, ma stanowić o jego wartości⁷.

Artykuł Frieda był szeroko komentowany przez innych krytyków. Dla wielu autorów, takich jak Hal Foster czy Douglas Crimp, obserwacje Frieda dotyczące różnic między modernizmem i minimal artem stały się podstawą budowanej przez nich szerszej opozycji między sztuką modernistyczną i post-modernizmem. Obie cechy - teatralność i wyjście w kierunku codziennego

⁶ M. Fried, *Art and Objecthood*, „Artforum” June 1967, przedruk w *Minimal Art. A Critical...*, s. 117-118.

⁷ Por. M. Hussakowska, *Minimalism*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003, s. 35.

doświadczenia - uznali oni za wyróżniki postmodernizmu. Słuszne wydaje się więc stwierdzenie Rosalind Krauss, która pisała, że „krytyka artystyczna niemal automatycznie dzieli dyskurs lat sześćdziesiątych na to co było po i przed Friedem”⁸. W tekstach dotyczących minimal art pisanych przed 1967 krytycy poruszali głównie sprawy związane z nazewnictwem kierunku oraz zagadnienia związane z konstytuowaniem się tego nurtu (na ogół przez analogie i różnice w stosunku do dzieł poprzednich dekad, na przykład w tekstach *ABC Art* Barbary Rose, *Rejective Art* Lucy Lippard, itp.). Natomiast w artykułach pisanych po 1967 roku dominują raczej rozważania o charakterze problemowym, próbujące umiejscowić minimal art w kontekście modernizmu, a jednocześnie sugerujące jego całkowicie nowe cechy będące znamionami nowego sposobu myślenia i tworzenia - postmodernizmu. W polemice z Friedem wielu krytyków wysuwało bardzo ostre argumenty, niemal atakujące go. Jednym z najgwałtowniejszych był artykuł Lucy Lippard z 1972 roku. Pisała w nim: „Sporna koncepcja Frieda, że cała ta sztuka jest >>teatralna<<, a przez to diametralnie różna od >>tradycji modernistycznej<<, z której wyrasta sztuka ceniona przez niego, nie uwzględnia fundamentalnej różnicy w odbiorze rzeźby i malarstwa. Rzeźba, którą on ceni, bez wątplenia należy do malarskiej tradycji, i jako taka czuje się zagrożona wtargnięciem >>realnej przestrzeni<< i >>realnego życia<< wprowadzonego przez minimalistów, konceptualistów etc. Malarstwu to nie grozi, odkąd głosi się potrzebę kontynuacji dominującej malarskiej tradycji”⁹. Zresztą, jak pisze Hussakowska, „aspekt kontaktu dotykowego, rozciągnięta w czasie percepcja potwierdzająca według kryteriów czystości gatunku – teatralność minimalizmu, wcale nie muszą być odbierane jako zarzuty deprecjonujące formację, czy też jej dzieła. Mogą być interpretowane wręcz odwrotnie, jako największe atuty sztuki lat sześćdziesiątych, a nie tylko samego nurtu”¹⁰. Najwcześniej pozytywnie o związkach z teatrem wyraziła się Lippard, kiedy pisząc o pierwszej wystawie Judda porównała rozmieszczone na podłodze prace do teatralnej instalacji¹¹. Nieco inaczej do problemu teatralności obiektów minimalistycznych podszła Amelia Jones. W eseju o niesionych przez minimal art znaczeniach wykazała, jak teatralność oskarżana o niechybną degradację w sztukach plastycznych powoli w świetle krytyki feministycznej, postkolonialnej

⁸ Cyt. Wg Hussakowska, *ibidem*, s. 34.

⁹ *Ibidem*, s. 35. W oryginale tekst zamieszczony jest [w:] L. Lippard, *Tony Smith*, Harry Abrams, Nowy Jork, 1972.

¹⁰ *Ibidem*, s. 37

¹¹ Lippard, *New York*, „Art Forum”, June 1964, s. 18-19.

i uwzględniającej prawa mniejszości stała się wartością¹². Jones ceni minimal art za odejście od założeń formalistycznego modernizmu. Jej zdaniem, cechy takie jak teatralność powodują, że widz może koncentrować się na osobistych reakcjach związanych z zetknięciem z dziełem nie zwracając uwagi na teoretyczne podstawy. Następuje zerwanie z uprzywilejowanym interpretatorem. Dzieło zaskakuje i stwarza możliwość własnych przemyśleń¹³.

Zdecydowany krok dalej w kierunku nowej interpretacji minimal artu, już jako tendencji o charakterze postmodernistycznym, uczyniła Rosalind Krauss. Dla autorki stanowiska Greenberga i Frieda wyznaczały pozycje, od jakich stopniowo oddalała się¹⁴. Proponowana przez nich perspektywa okazała się dla Krauss zbyt wąska, dlatego dokonała jej krytycznej rewizji w oparciu o strukturalizm i myśl poststrukturalistyczną. We wstępie do książki *The Originality of the Avant – Garde and Other Modernist Myths* pisała: „metoda Greenberga opiera się na pojęciu pola sztuki jako zarazem bezczasowego i podlegającego ciągłej zmianie. Oznacza to, że (...) sama sztuka, malarstwo, rzeźba czy arcydzieło, mają charakter uniwersalny, stanowią formy transhistoryczne. Jednocześnie życie tych form zależne jest od ciągłej [historycznej] odnowy, podobnie jak życie organizmów”¹⁵. Główną różnicą jaka dzieli autorkę od Greenbergowskiej wizji modernizmu jest rozumienie historyczności sztuki. Krauss odrzuca uniwersalistyczne kategorie w myśleniu o sztuce i przyjmuje, że nie ma czegoś takiego jak istota malarstwa czy rzeźby. Kwestionuje też wewnętrzny związek dzieła z tradycją artystyczną. Pojęcie dzieła jako „organizmu” proponuje zastąpić koncepcją dzieła jako „struktury”. Tym, co określa strukturę zdaniem Krauss jest funkcja i wzajemne pozycje elementów, a nie podkreślenie całości. Zdefiniowanie dzieła jako struktury ma podkreślić, iż o jego istocie świadczy nie tyle obecność jakiś stałych, niezbywalnych elementów, czy cech, lecz to, że jest ono układem związków, w którym elementy mogą zostać zastąpione innymi, pod warunkiem, że zachowują one tą samą funkcję. Jest to wyjście poza Greenbergowską wizję modernizmu, polegającą na podkreślaniu znaczenia medium i otwarcie się na te tendencje w sztuce, które Greenberg traktował jako odstępstwo w stosunku do modernizmu. Z tego punktu widzenia cechy minimal artu, w ujęciu Krauss, okazują się istotne z punktu widzenia nowe-

¹² A. Jones, *Art History/Art Criticism: Performing Meaning [w:] Performing the Body/Performing the Text*, red. A. Jones, London 1999, s. 45.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Por. A. Rejniak – Majewska, *Dwie redefinicje formalizmu M. Fried, R. Krauss*, „Dyskurs” nr 1 (2003/2004), s. 171-172.

¹⁵ R. Krauss, *The Originality of the Avant – Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge, London, 1985, s. 1.

go podejścia do sztuki i nowych tendencji. Kwestionując Greenbergowski modernizm, jako perspektywę wartościowania sztuki i sposób myślenia o jej historii Krauss przyjmuje jednak zasadę koncentrowania uwagi na samym dziele, zamiast interpretować je przez pryzmat biografii i psychologii¹⁶.

W ujęciu Krauss wszystkie negatywne cechy przypisywane przez krytyka minimal artowi okazują się być cechami wartościowymi z punktu widzenia nowego podejścia do sztuki i nowych tendencji. Również dla Hala Fostera minimal art stanowi paradoksalną konsekwencję Greenbergowskiej koncepcji modernizmu, takich jego wyznaczników jak bezpośredniość medium, opanowanie ekspresji i formalna redukcja, przez co nurt ten z jednej strony wypełnił formalistyczny model modernizmu a zarazem zerwał z nim¹⁷. Autorzy ci wykazali, że dzieła minimal art nie tylko są ciekawe i zasługują na uznanie, ale stanowią ważny krok w rozwoju sztuki wprowadzając ją na zupełnie inne tory.

Pomimo, że minimal art budził wiele kontrowersji w bardzo krótkim czasie zdominował obieg artystyczny i stał się sztuką „muzealną”. Na status ten w dużej mierze miała wpływ krytyka akademicka (uprawiana zwłaszcza przez Krauss). Spowodowało to, że niektórzy przeciwnicy twórczość minimalistów postrzegali jako idealnie wpisującą się w struktury instytucjonalne. Bardzo krytycznie na ten temat pisał Harold Rosenberg, twierdząc, że w odróżnieniu od dotychczasowej twórczości awangardowej minimal art oznacza poświęcenie się sztuce i niczemu innemu. Autor podkreślał, że bardziej niż jakakolwiek inna działalność plastyczna, twórczość ta polega na niezależnym istnieniu obiektu artystycznego odzwierciedlając w ten sposób nową sytuację sztuki, w której przestała być ona aktywnością bohemy, a stała się profesjonalną specjalnością – wykładaną na uniwersytetach, wspomaganą publicznie, dyskutowaną w prasie, subsydiowaną przez rząd¹⁸. Zaskakujące jest, że słowa te padły właśnie z ust Rosenberga, który bardzo mocno lansował abstrakcyjny ekspresjonizm, starając się uczynić z niego ważny, powszechnie uznany nurt. Twórczości jego przedstawiciele nie chciał wówczas sprowadzać do „podziemia”, tylko prezentować w najlepszych galeriach. Pomimo dużej trafności uwag i wyczucia sytuacji przez Rosenberga uważam, że krytyczny ton artykułu świadczy o jego osobistej niechęci do minimal artu.

¹⁶ Krauss, *A View on Modernism*, [w:] *Art in Theory...*, s. 955.

¹⁷ H. Foster, *The Cruix of Minimalism*, [w:] idem, *The Return of the Real. The Avant – Gard at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge Mass., London 1996, s. 35.

¹⁸ H. Rosenberg, *Defining Art*, „The New Yorker”, February 25, 1967, przedruk [w:] *Minimal Art. A Critical Anthology...*, s. 303.

Prace minimalistów dzięki zachowaniu przedmiotowego charakteru abstrakcji i formalnemu „redukcjonizmowi” wydają się bliskie Greenbergowskiej wizji modernizmu oraz sztuce europejskiej. Nie poddają się jednak w sposób całkowity formalistycznej lekturze, pokazując jej ograniczenia i ułomności. Minimalizm wypełnił zatem formalistyczny model modernizmu i zerwał z nim zarazem¹⁹. Patrząc retrospektywnie, okazał się momentem zmiany paradygmatu, prowadzącej do współczesnych postmodernistycznych praktyk.

Paulina Sztabińska – adiunkt w Katedrze Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego. W latach 2005-2009 wykładowca w Akademii Sztuk Pięknych im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi. Zainteresowania badawcze koncentruje na sztuce XX i XXI wieku ze szczególnym uwzględnieniem awangardy, neo-awangardy i postmodernizmu. Zajmuje się również estetyką, teorią sztuki i krytyką artystyczną.

¹⁹

Foster, *The Cruix...*, s. 35.

Marianna Michałowska
Teoria fotografii teraz

„Nasza metoda będzie więc bliższa naukom eksperymentalnym niż logiczno-matematycznym. Istotnie, pierwsze z nich opierają się na doświadczeniu i eksperymentach, posługują się indukcją i pozwalają na stworzenie reguł *a posteriori*. Drugie natomiast odwołują się do rozumowania uwolnionego z jakiegokolwiek zmysłowego doświadczenia, dokonują dedukcji i decydują o przydatności jednostek teoretycznych *a priori*”.¹

François Soulages



Zajęcia Marianny Michałowskiej. Realizacja zadania: „Scenariusz projektu kulturalnego z uwzględnieniem realnej możliwości jego organizacji.” Pierwszy plener teoretyczny, Skoki 2005

Wydaje się, że teoria fotografii „jako takiej”, autonomicznej i niezależnej jest już niemożliwa. Coraz wyraźniej widzimy, że obraz, który wyrasta z pewnej wizualnej konkretności zawsze zdaje się odwoływać do dzieł i do rzeczywistości pozaobrazowej. O fotografii zawsze będzie *a posteriori*, nigdy *a priori*. Nie bez powodu najważniejsze książki o fotografii XX wieku

¹ François Soulages, „Estetyka fotografii. Strata i zysk”, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Universitas, Kraków 2007, s. 11.

– te, bez których żaden późniejszy tekst o fotograficznym obrazie nie może się obyć – w gruncie rzeczy są tekstami raczej z dziedziny krytyki fotografii niż teorii. Być może przyczyn takiej sytuacji należałoby upatrywać w tym, że nie ma „fotografii w ogóle” (Roland Barthes upominał się o stworzenie nowej dziedziny dla fotografii – *mathesis singularis* w opozycji do *mathesis universalis*), lecz zawsze jest ona określona kontekstem określonych użyć obrazu (to z kolei określenie pojawia się w tekstach Johna Bergera). W obszarze tekstów tu przywoływanych jedna cecha wydaje się je łączyć – jest to próba ucieczki od teorii rozumianej jako opis postępu technologicznego.

W każdej dziedzinie refleksji istnieją teksty, nazwijmy je „kanoniczne”. „Wszystko zaczyna się zawsze od Platona” – zauważał Jacques Derrida. My moglibyśmy napisać inaczej „wszystko zaczyna się od Benjamin’a, Sontag, Barthesa i Prousta.” Zauważmy zatem, że kanon książek o fotografii wyznaczają teksty filozofów i pisarzy, a nie praktyków fotografii. Czy to znaczy, że praktykujący fotografowie nie mają o fotografii nic do powiedzenia? Nie sądźmy po pozorach – w istocie związek praktyki i teorii przybiera różne oblicza. Do połowy wieku dwudziestego, fotografowie uznając za nadrzędny żywioł obrazu, celowo nadmiaru słów unikali. Nawet jednak uznając, że ich zadaniem jest szczególna translacja świata na język obrazu, wielu z nich dopowiadało własny komentarz. Dlatego śmiało mógł mówić Lewis Hine: „Gdybym potrafił opowiedzieć historię słowami, nie musiałbym dźwigać aparatu fotograficznego”.² Tymczasem ci, którzy mogli patrzeć tylko na obraz musieli posłużyć się przełożeniem innego rodzaju – obrazu na doświadczenie mentalne. Nie powinno zatem nas dziwić, że to na tekstach tych czworga autorów utkano całą tkaninę współczesnej teorii (także tę krytyczną wobec wymienionych autorów). Jednak, im bliżej współczesności (zwłaszcza w epoce po konceptualizmie i semiotyce), tym więcej „praktykujących fotografów”. Dla Marty Rosler, Allana Sekuli, Victora Burgina praca fotografa staje się pretekstem do refleksji nad tożsamością, społeczeństwem i kulturą. Nadal jednak ciągle powracanie do „kwartetu wielkich” budzi pewien niepokój. Czyżby jednak teoria fotografii nie mogła przekroczyć granicy sformułowanej przez powyższych, czy też nie ma nic więcej do powiedzenia?

Powiedziałabym inaczej: chociaż powstają nowe fotografie i nowe interpretacje, to pytania jakie zadajemy fotografii pozostają te same. Spróbujmy wymienić te podstawowe. François Soulages rozpoczyna swoją, nowo wydaną w Polsce „Estetykę fotografii” od zadania następujących: „Jaki stosunek

² Z: Susan Sontag, „O fotografii”, tłum. S. Magala, WAiFWarszawa 1986, s. 168.

utrzymuje fotografia z realnością? Czy może ona uchwycić ją w zdjęciu? Inaczej mówiąc, co zostało „ujęte” w przedmiocie zawartym na zdjęciu, w przedmiocie do sfotografowania?”.³ Na powyższe problemy możemy udzielić jednak odpowiedzi, używając różnych narzędzi interpretacyjnych. Każde z nich posłuży do zbudowania odmiennej opowieści o przedmiocie i podmiocie fotografii.

Jeśli zatem wyobrazimy sobie fotografię jako szeroką drogę prowadzącą nas przez las obrazów kultury współczesnej⁴, to podążając nią, w pewnym momencie znajdziemy się na rozwidleniu. Pierwszy ze szlaków poprowadzi nas w kierunku filozofii (głównie estetyki i fenomenologii), drugi – nauk społecznych (socjologii, psychologii, lecz także antropologii). Lecz nie sądzmy pochopnie, iż oba nigdy się nie spotkają. W istocie ścieżki zbliżają się do siebie i powtórnie oddalają. Dobrym przykładem takiej „wielojęzykowości” będzie projekt „antropologii obrazu” Hansa Beltinga, w którym autor odwoła się do zjawisk estetycznych, symbolicznych i społecznych. Zatem, aby uporządkować dostępny nam materiał teoretyczny odwołamy się nie tyle do nurtów teoretycznych, lecz raczej stanowisk poszczególnych autorów wobec najczęściej przywoływanych problemów fotografii. Należać będą do nich m. in.: pamięć/archiwum, instytucja/jednostka, tożsamość/identyfikacja.

I. pamięć / archiwum

Wyrażenie „powrócić pamięcią” (jakże stosowne do okoliczności) oznacza odtworzyć w swoim umyśle obrazy, dźwięki i zapachy, lecz często używamy go wtedy, gdy oglądamy fotografie. Goeffrey Batches w książce „Forget me not”⁵ stawia tezę, że jedną z najwcześniejszych uświadomionych sobie właściwości fotografii była zawarta w niej moc pozwalająca powiązać obraz z pamięcią. Powracając pamięcią zatem do historii fotografii możemy przywołać liczne przykłady uzasadniające tezę autora: od typowej dziewiętnastowiecznej konwencji portretowania się wraz z albumami fotograficznymi lub na tle fotografii rodzinnych, po słynne określenie Oliviera Wendella Holmesa fotografii jako „lustra z pamięcią”.

Do dzisiaj w refleksji o fotografii owa pamięciowa interpretacja jest obecna. Gdybyśmy wyobrazili sobie gigantyczną bibliotekę tekstów teoretycznych dotyczących fotografii i pamięci to wędrując między jej półkami natrafiliby-

³ François Soulages, op. cit., s. 15.

⁴ Metafory takiej w odniesieniu do literatury użył Umberto Eco w „Sześciu przechadzkach po lesie fikcji”.

⁵ Goeffrey Batches, „Forget me not, Photography & Remembrance”, Amsterdam, New York, 2004

śmy na dwa zasadnicze działy. W pierwszym kwestię pamięci zapisanej na fotografiach traktuje się w sposób nostalgiczny⁶, w drugim podchodzi się do niej krytycznie. Według zwolenników pierwszego z wymienionych odczytań w fotografii szukamy indywidualnych przeżyć i wspomnień. Pragniemy powrócić do źródłowego doświadczenia (by użyć tego filozoficznego zwrotu), by przeżyć coś, co oddaliło się bezpowrotnie. W dziale książek nostalgicznym natrafimy zatem zarówno na książki André Bazina i późne teksty Rolanda Barthesa, lecz również pewne fragmenty pisarstwa Susan Sontag. W tym ujęciu, co prawda, nasza pamięć miesza fakty i rzeczywistość, dodając lub ujmując koloru przeszłości, lecz zawsze zawiera cień rzeczywistego wydarzenia lub określonej osoby. Można by powiedzieć za Umberto Eco: „wspomnienie działa jak soczewka skupiająca w ciemni. Koncentruje ona wszystko, a otrzymany w ten sposób obraz jest o wiele piękniejszy od oryginału”⁷.

Funkcja fotografii jako wspomnienia stanie się również jednym z argumentów uzasadniających przywoływany wcześniej projekt antropologii obrazu. Belting stawia w swojej książce interesującą tezę. Píše o człowieku jako o „miejscu obrazów”. Co mogłoby to znaczyć? Przede wszystkim należałoby podkreślić, że fotografia zmienia tradycyjne rozumienie pojęcia miejsca. Fotograficzne „miejsce” zostaje oddzielone od rzeczywistej przestrzeni – przeniesione „gdzie indziej”. Przestrzenie, píše Belting „żyją jeszcze tylko w obrazach, którym nie odpowiadają już żadne realne miejsca”.⁸ Ostoją dla miejsca stają się w koncepcji niemieckiego filozofa – pamięć. To tam „pozostawiają ślady w wielowarstwowym palimpseście, w którym zaginęły się i odłożyły stare i nowe wyobrażenia”.⁹ Zdjęcia stanowią dla obrazów jedynie medium, dzięki któremu można je powtórnie wywoływać i przywoływać. Beltingowska antropologia obrazu stanowi ciekawy przykład długiego ciągu interpretacji fotografii akcentującego jej zdolność do rejestracji przeszłości. Pojawia się w niej metafory „cienia”, „naturalnego śladu” lub pułapki czasu. Rozpoznamy w niej echa rozumienia Williama Foxa Talbota („piękny obraz cienia”), C. S. Peirce’a (semiotyczna koncepcja indeksu

⁶ W rozumieniu „przepracowanej pracy żaloby”, nie zaś chorobowego poczucia nieustającej melancholii. Nostalgik jest zdolny do działania – skierowany ku przyszłości, może twórczo przekształcać przeszłość, melancholik wiecznie pogrążony w przeszłości, nie potrafi od niej się wyzwolić. Por. Marek Bieńczyk, „Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty”, sic!, Warszawa 2000.

⁷ Umberto Eco, „Tajemniczy płomień królowej Loany”, tłum. K. Żaboklicki, Noir sur Blanc, Warszawa 2005, s.31.

⁸ Hans Belting, „Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie”, tłum. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007, s.78.

⁹ Ibidem, s. 78.

przypomniana w latach 80. przez Rosalind Krauss), czy wreszcie Barthesa („stajemy się całkowicie obrazem”). Dominującej metaforyce nostalgii nie sprzeciwi się nawet obietnica „medialnej nieśmiertelności” dawana przez fotografię cyfrową. Ta bowiem, w odczytaniu autora „Antropologii obrazu”, jest jedynie pozorem, odwiecznym impulsem utrwalania naszych ciał w obrazie¹⁰.

Natomiast, sprzymierzeńcy opcji krytycznej będą próbowali otrzepać fotografię z pyłu nostalgii i dostrzec w niej źródło wiedzy konkretniejszej niż niejasne przecucia i intuicje, które w nas budzi. W tekstach Johna Tagga, Allana Sekuli, Marthy Rosler czy Liz Wells indywidualne „wspomnienie” zmienia się w „świadcstwo” społecznej i kulturowej egzystencji ludzi w przeszłości, lub (jak pisał Vilém Flusser) w magazyn informacji. Nadal jednak kluczową sprawą będzie funkcjonowania fotografii jako „wizualnej pamięci” – nie tylko już indywidualnej, lecz przede wszystkim pamięci społecznej, reprezentowanej przez instytucje dokonujące klasyfikacji.

Dlatego, przyglądając się wykorzystaniu fotografii w dziwiętnastowiecznych instytucjach policyjnych, medycznych i edukacyjnych, Sekula pisze: „Możemy mówić zatem o uogólniającym, inkluzyjnym *archiwum*, *archiwum cieni*, które obejmuje cały obszar społeczny i umiejscawia w tym obszarze jednostki. [...] Całościowe, wszechobejmujące archiwum koniecznie zawiera zarówno ślady widzialnych ciał bohaterów, przywódców, wzorów moralnych, znakomitości, jak też biedoty, chorych, szaleńców, kryminalistów, kolorowych, kobiet, i wszelkich innych ucieleśnień bezwartościowości”.¹¹ Archiwum, zawierające „wszystko” samo nie dokonuje hierarchizacji, jest zbiorem, który może jednak być później wykorzystany w często przeciwnych celach.

2. tożsamość / identyfikacja

Wspomniany przed chwilą trop: zazębiania się w fotografii sfery społecznej i indywidualnej bywa różnie interpretowany. Dla Marianne Hirsch typowe, albumowe fotografie stają się pośrednikami tak pomiędzy kolejnymi pokoleniami rodzinnymi jak i pomiędzy historią prywatną i publiczną, zaś w inspirowanym psychoanalizą ujęciu Victora Burgina¹² społeczna i ideologiczna tkanka fotografii zawsze będzie podszyta warstwą tkwiących

¹⁰ Ibidem, s. 225.

¹¹ Allan Sekula, *The Body and the Archive*, „October”, vol.39. (Winter, 1986), s.10.

¹² W naszym teoretycznym pejzażu Burgin, będąc jednocześnie teoretykiem, krytykiem jak i artystą zajmuje miejsce szczególne.

w podświadomości obrazów. Ten aspekt będzie stanowił też podstawę dla interpretacji filmu i fotografii proponowanego przez Annette Kuhn. Zatrzymajmy się na chwilę przy dwóch ostatnich ujęciach.

Dla Victora Burgina fotografia i film to obrazy, których obecność w ludzkiej podświadomości będzie kluczowa dla tożsamości współczesnego człowieka. Charakterystycznym przykładem wybranej przez Burgina metody jest tekst cRe-reading *Camera Lucida*¹³ z tomu "Thinking Photography". Interpretator chętnie odczytywał te wątki, które pozwolą odnaleźć w dziele Barthesa inspiracje Freudowskie – fetyszyzm, wyobrażenie i traumę. Odkrycie podświadomości fotografii szło w parze z rozważaniami semiotycznymi. Dla Burgina nadrzędną własnością fotografii będzie możliwość funkcjonowania obrazu w sferze kulturowych interpretacji, a przez to jej niejednoznaczność. „Wizualne i nie-wizualne kody – pisze Burgin – przenikają się w bardzo zróżnicowany i skomplikowany sposób”.¹⁴ Wspomnijmy na koniec tej charakterystyki poglądów Burgina jeszcze jeden zbiór jego esejów zatytułowany „The Remembered Film”¹⁵. Według teoretyka zobaczone przez nas kiedyś kadry niejako „odkładają się” w pamięci, stanowiąc rodzaj benjaminowskiej „optycznej nieświadomości”. Wywołujemy je wtedy, kiedy chcemy wyrazić doświadczenie własnego życia, lub opowiedzieć o traumatycznych zdarzeniach. Dzięki temu fotografia może stanowić pewnego rodzaju obraz zastępczy, odnoszący się do treści, które inaczej byłoby niewypowiadalne.

Ten ostatni wątek zostanie podjęty również przez Annette Kuhn. Autorka "Family frames. Acts of Memory and Imagination" analizuje zarówno filmy jak i własne, prywatne fotografie. Obraz w świadomości składa się ze splotu tego, co wyobrażone i tego, co zapamiętane. Przeszłość jawi się jako „miejsce zbrodni”, w którym trzeba zebrać ślady i przeprowadzić śledztwo. Do przeszłości się nie powraca, lecz (re)konstruuje. Pracę rekonstrukcji pokazuje Kuhn, wprowadzając dwa pojęcia: tekstów pamięci (*memory texts*) i pracy pamięci (*memory work*). Pierwsze pojęcie odnosi się do świata otaczających nas, materialnych i niematerialnych obrazów, produktów określonej technologii – fotografii zakładowych, rodzinnych i filmów. Teksty pamięci są poddane pracy pamięci. *Prze-pracowujemy* je (znów powraca terminologia freudowska), lub – by użyć określenia z tekstu Burgina – od-

¹³ Victor Burgin, *Re-reading Camera Lucida*, w: "Thinking Photography", ed. V.Burgin, Macmillan 1990, ss.71-92.

¹⁴ Victor Burgin, *Photographic Practice and Art Theory*, w: "Thinking Photography", ed. V.Burgin, Macmillan 1990, s.83.

¹⁵ Victor Burgin, "The Remembered Film", Reaktion Books, London 2004.

czytujemy, nadając im indywidualną interpretację i jednocześnie odnajdując w tych społecznie funkcjonujących obrazach fragmenty własnej tożsamości. Praca pamięci będzie stanowić łącznik pomiędzy „publicznymi» zdarzeniami historycznymi, strukturami uczucia, rodzinnymi dramatami, relacjami klas społecznych, tożsamością narodową i genderową, oraz «prywatną» pamięcią”¹⁶. Dzięki temu fotografie mogą zyskać świadectwa, nie tylko egzystencjalnego, jak napisałby Barthes, lecz przede wszystkim społeczno-kulturowego – bliższego stanowisku Johna Bergera. „Fotografie – będzie przekonywać nas Kuhn – mogą być materiałem dla interpretacji – w tym sensie jak dowód: by znaleźć rozwiązanie, jak w zagadce; czytane i dekodowane, jak ślady pozostawione na miejscu zbrodni”.¹⁷

Ta metaforyka „śledzenia przeszłości” znajduje interesującą analogię w teorii i praktyce artystycznej Jerzego Lewczyńskiego. Jego projekt „archeologii fotografii” można uznać za znakomitą ilustrację podejścia łączącego w sobie tematykę fotografii jako śladu oraz potrzeby poddania jej interpretacji. „Archeologią fotografii – pisze autor – nazywam działanie, których celem jest odkrywanie, badanie i komentowanie zdarzeń, faktów, sytuacji dziejących się dawniej w tzw. przeszłości fotograficznej. Dzięki fotografii, ciągłość wizualnego kontaktu z przeszłością stwarza możliwości poszerzenia oddziaływania dawnych warstw kulturotwórczych na dzisiejsze. Ta transmisja w czasie stanowi zasadniczy motyw różnych fotograficznych odkryć”¹⁸. Czym miałyby być ta „fotograficzna przeszłość”? Warto pamiętać, że chodzi nie tylko o sam obraz zapisany na materiale światłoczułym. Równie ważny jest sam akt jej odtwarzania. Archeologia fotografii podkreśla tak wartość samej przeszłości, jak też wagę współczesnego jej odczytania, swoistej translacji przeszłości na teraźniejszość. Jest to zatem szczególnie „powracanie pamięcią” do zatartego w naszej świadomości obrazu.

Używając metafory archeologii w stosunku do fotografii zbyt pochopnie, Lewczyńskiego nie interesują specjalnie instytucjonalne konteksty, wprowadzone do nauk o kulturze przez Michela Foucault w „Archeologii wiedzy”. Artyście, inaczej niż filozofowi będzie chodziło głównie o reinterpretację samego obrazu, nie zaś odkrywanie mechanizmów społecznych. Gdybyśmy mieli szukać tu jakichś filozoficznych odniesień, to moglibyśmy uznać, że bliżej byłoby „archeologii fotografii” do wprowadzania przeszłego obrazu w Gadamerowski współczesny „horyzont rozumienia”. Zauważmy na mar-

¹⁶ Annette Kuhn, „Family secrets. Acts of Memory and Imagination”, Verso, London 2002, s. 5.

¹⁷ Ibidem, s. 13.

¹⁸ Jerzy Lewczyński, [w:] Jerzy Lewczyński – *Archeologia Fotografii*, Katalog wystawy, Galeria Pusta, Katowice 1997.

ginesie, że problematyka fotografii i archeologii zyskała zresztą już całkiem obfitą dokumentację w tekstach takich badaczy jak Michael Shanks.

2. instytucje: archiwum / muzeum

Natomiast, bez wątpienia z inspiracji pismami Foucaulta, wyrasta – obecne w tekstach Johna Tagga i Allana Sekuli – przekonanie o fotografii uwikłanej przede wszystkim w kontekst instytucjonalny. Zatrzymajmy się na chwilę przy tych właśnie ujęciach. Fotografia nie będzie tu wyrazem fenomenu przeszłości lub ludzkiej egzystencji, lecz obrazem konkretnych procesów społecznych związanych ze stopniowym podporządkowaniem jej systemowi produkcji. Ontologiczne pytania zadawane przez Soulages'a, Tagga nie interesują, skupia się natomiast na fotografii jako instrumencie, który wprowadza zasady racjonalnego ładu w system społeczny. Chociaż także on będzie traktował fotografie w sposób empiryczny, to jednak nie po to, by znaleźć to, „co zostało «ujęte» w przedmiocie zawartym na zdjęciu”¹⁹, lecz raczej jak owo ujęcie jest zdeterminowane przez kontekst jego użycia.

Przywoływałam wcześniej poglądy Allana Sekuli. Czas powrócić do jego rozumienia fotografii jako archiwum. W „The Body and the Archive” czytamy: „W terminach strukturalnych, archiwum jest zarówno własnością paradygmatyczną i konkretną instytucją. W obu znaczeniach, archiwum jest szerokim zestawem substytucji, wprowadzającym relację ogólnej ekwiwalencji między obrazami”.²⁰ Można by również powiedzieć, że archiwum w rozumieniu Sekuli byłoby typowym dla fotografii sposobem dokumentowania i klasyfikowania społecznych ciał. Świadomie autor powołuje się na Foucaultowskie dostrzeżenie podporządkowania ciała instytucjom i pokazuje, jaki udział w procesie owego podporządkowywania odgrywała fotografia. Jednym z mechanizmów tu wykorzystywanych był „instrumentalny realizm”, umożliwiający identyfikację poszczególnych osób (lub przypadków chorobowych) za pomocą obrazu. Pisząc o wczesnych użyciach obrazu fotograficznego w instytucjach policyjnych Sekula zauważa: szybko „rozpoznano nową, instrumentalną możliwość fotografii: ciszę, która milczy. Proteuszowy «tekst» mówiony kryminalisty i poddanego zmienia się w „milczące świadectwo”, które „przyjmuje” (umniejsza poddawaną translacji wiarygodność) i ujawnia wykręty, alibi, usprawiedliwienia i liczne biografie tych, którzy znaleźli się po niewłaściwej stronie prawa”.²¹ Chociaż

¹⁹ Soulages, op. cit.

²⁰ Sekula, *The Body...*, op. cit., s. 17.

²¹ Ibidem, s. 6.

dziewiętnastowieczna ekwiwalencja obrazu i ciała została stopniowo sto lat później podważona, to stała się podstawą jej współczesnych użyć.

Przywołajmy w naszym krótkim przeglądzie, inną jeszcze interpretację fotografii jako archiwum – czy też raczej jako bazy danych. Taką analogię moglibyśmy wysnuć z teorii medialisty Viléma Flussera. Wprowadzone przez niego pojęcie „aparatusu”, łączące w sobie technologiczne urządzenie fotografii jak i jego instytucjonalny kontekst, zawiera dalekie echa myśli francuskiego twórcy „panoptyzmu” współczesnego świata. Dla Flussera fotografia stanowi rodzaj technokratyczno-kulturowej nieprzenikalnej zasłony skrywającej bezpośrednio doświadczalną rzeczywistość. Urządzenia, które zaprojektowaliśmy, by nasycić nasze pragnienie konkretności obrazu, przejęły nad nami władzę. Kluczowym elementem teorii filozofa jest głoszona przez niego wtórna „magiczność” obrazów technicznych, wynikająca ze stopniowej utraty świadomości przez ich twórców mechanizmów produkcji. Obrazy techniczne stają się w coraz większym stopniu tworem wyspecjalizowanej grupy „projektantów”. W teorii fotografii Flussera można by dostrzec kulminacyjny procesu technologizacji i specjalizacji obrazu, którego początki opisuje Tagg i Sekula. Konsekwencją stopniowego podporządkowywania sobie fotografii przez wielkie koncerty i instytucje nadzoru społecznego jest współczesny świat fotografii popularnej, w której my naciskamy guzik (wypowiadamy zaklęcie) zaś proces produkcji tworzy obraz za nas. Jednak, o ile wydaje się, że dla Tagga od obecnego stanu kultury nie ma już odwrotu, Flusser nawołuje do artystycznego „buntu przeciw maszynom”, czy też – by użyć słów filozofa – do niepodporządkowywania się „programowi maszyny”, do eksperymentowania i tworzenia na własną odpowiedzialność.

Przywołajmy wreszcie na koniec jeszcze jeden silnie akcentowany współcześnie kontekst teoretyczny fotografii – staje się nim już nie tylko archiwum, lecz przede wszystkim muzeum. Przestrzeń, która obejmuje stopniowe przenoszenie się fotografii ze świata rzeczywistego do instytucji artystycznych. Przywołajmy w tym kontekście raz jeszcze poglądy Beltinga. „Zamiast odwiedzać obrazy – pisze filozof – w określonych miejscach, chętniej odwiedzamy dzisiaj miejsca w obrazie”.²² Znaczyłoby to, że dzisiaj coraz częściej znamy pewne miejsca jedynie z fotograficznej reprezentacji. Co więcej, coraz częściej oglądamy je w zmienionym kontekście – jako reprodukcję w książce, czy też jako zarchiwizowane katalogi na ekranie komputera. Stają się „miejscami nieumiejscowionego”²³ jak nazywa je Belting za Hubertu-

²² Belting, *op.cit.*, s. 77.

²³ *Ibidem*, s.77.

sem von Amelunxenem i chociaż często nie mają już odniesienia w świecie materialnym, nadal funkcjonują w „śladzie” zostawionym w pamięci i wyobraźni, lub powracają jako „swoje własne obrazy-odbicia”.²⁴ To ostatnie stosuje się również do strategii wystawienniczej, w której dzisiaj oglądamy prace fotografów. Poświęćmy jej nieco uwagi.

W jednym z esejów zamieszczonych w tomie „O oryginalności awangardy” Rosalind Krauss podejmuje próbę obalenia mitu o tym, że widzenie fotograficzne zostało niejako przygotowane przez malarstwo. Krytyczka pokazuje, jak w sztuce dziewiętnastowiecznej zaczyna dominować dyskurs estetyczny, w ramach którego „transformacja pejzażu po 1860 w spłaszczone i skompresowane doświadczenie przestrzeni rozprzestrzeniającej się w poprzek powierzchni nastąpiła nadzwyczaj szybko”.²⁵ Obrazy, zajmując coraz poważniejszą pozycję jako obiekty ekspozycyjne, zyskując status „Sztuki”, zaczynają „podporządkowywać sobie przestrzeń wystawienniczą – ścianę – oraz ją reprezentować”.²⁶ Przestrzeń, jak dalej pisze autorka, znajduje nowe sposoby reprezentacji: „seryjne krajobrazy, zawieszane kolejno, naśladowały horyzontalną rozciągłość ścian, jak obrazach Katedry w Rouen Moneta; lub krajobrazów, skompresowanych, pozbawionych linii horyzontu, rozrastających się do ostatecznego rozmiaru ściany”.²⁷ Jednak na przekór tezie głoszonej m.in. przez Petera Galassi przypomina, że początkowo popularne fotografie znane były nie tyle z salonów sztuki, lecz z ich wersji stereoskopowej oraz z litograficznych, przekształcających oryginał publikacji dwuwymiarowych. Dla naszych rozważań najważniejszy będzie argument, który Krauss przytacza w swoim tekście nieco później – gdy pisze o fotografiach Timothy O’Sullivan’a jako o „widokach” (*views*). Jego fotografie nie prowadzą dyskursu perspektywicznego, lecz kierują nasze spojrzenie w określonym kierunku. „Fenomenologiczny charakter widoku, jego wyolbrzymienie i zogniskowanie, otwiera na drugą cechę, którą jest wyizolowanie obiektu widoku. W istocie, jest to «punkt zainteresowania», cud natury, pojedynczy fenomen, który zostaje usytuowany w centrum uwagi”.²⁸

Krauss dowodzi zatem zasadniczej odmienności dyskursów, w których uczestniczą oba rodzaje obrazów: malarstwo i fotografia. Czy jednak dzisiaj nadal dyskurs obrazów się różni? Powiedziałabym raczej, przyjmując tezę

²⁴ Ibidem, s. 79.

²⁵ Rosalind Krauss, *Photography's Discursive Spaces*, w: "The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths", The MIT Press, s.133.

²⁶ Ibidem, s. 133.

²⁷ Ibidem, s. 133.

²⁸ Ibidem, s. 140.

Mieke Bal, że to właśnie obszar muzealno-ekspozycyjny ostatecznie zdominował pozostałe, tyle, że ilość uczestniczących w nim dyskursów uległa zasadniczemu zwielokrotnieniu. Paradoksalnie zatem, znów powracamy do rozpoznania jednego z „wielkiego kwartetu” piszących o fotografii. To przecież Walter Benjamin pisał o związanej z możliwością technicznej reprodukcji wzrastającą wartością ekspozycyjną obiektów. Także archiwum stało się dla nas przestrzenią estetyczną.

Marianna Michałowska, ur. w 1970 w Gdańsku. Adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jest absolwentką UAM oraz Studium Fotografii Profesjonalnej ASP w Poznaniu. W tekstach krytycznych zajmuje się problematyką medialną. Jednocześnie sama jest kuratorką wystaw oraz autorką realizacji wykorzystujących fotografię. Publikuje w czasopismach i magazynach artystycznych takich jak: „Sztuka i Filozofia”; „Kultura Współczesna”; „Gazeta Malarzy i Poetów”; „Opcje”, „Format”, „Arteon”. Autorka książek „Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do fotografii współczesnej” (Rabid, Kraków 2004) oraz „Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci” (księgarnia i galeria f5, Kraków 2007).



Wykład Piotra Bernatowicza. Drugi plener teoretyczny, Skoki 2007.
Piotr Bernatowicz, Sławomir Toman.

Piotr Bernatowicz

Nowe pokolenie – strategia promocji sztuki

W ostatnich latach dekady kończącej minione stulecie dało się zauważyć pojawienie się dużej grupy artystów, spośród których wielu sięgnęło do malarstwa, postrzeganego jako tradycyjne medium. Nie jest do końca jasne, na ile było to rzeczywiste wystąpienie pokolenia wypowiadającego wspólne mu doświadczenia, a na ile akcentowanie pokoleniowej jedności było – by tak rzec – produkowaną i chętnie przyjmowaną przez jego uczestników jakością¹. Niemniej prezentowanie sztuki przez podkreślanie jej pokoleniowości oraz młodości stało się ważnym zjawiskiem końca lat dziewięćdziesiątych i początku dwutysięcznych, a także – jak się okazało – najbardziej skuteczną strategią wprowadzającą w obieg nowych artystów.

Wobec sztuki krytycznej

O ile pierwsze lata dekady zdominowała sztuka wychowanków Grzegorza Kowalskiego reprezentowanych nazwiskami Katarzyny Kozyry, Artura Żmijewskiego czy Pawła Althamera, o tyle przełom roku 2000 należał już do artystów z krakowskiej Grupy Ładnie, których malarstwo ochrzczono mianem pop-banalizmu². Grupie tej nadano symboliczne znaczenie wejścia na scenę nowego pokolenia artystów urodzonych w latach siedemdziesiątych. Początkowo wydawało się, że to właśnie malarstwo w dość tradycyjnym, bo figuratywnym wydaniu, po które sięgnęli krakowscy artyści, będzie spójnikiem nowego pokolenia. Kryłoby się w takim wyborze medium przeciwstawienie własnego stanowiska nurtowi tzw. „sztuki krytycznej”, której reprezentanci posługiwali się tzw. nowymi mediami.

Wkrótce jednak okazało się, że twórczość młodych wykracza poza konwencję malarstwa sztalugowego. Takie wystawy będące manifestacją nowego pokolenia artystów jak „Scena 2000” zorganizowana w CSW Zamek Ujazdowski przez Stacha Szablowskiego i Ewę Gorzałdek czy też późniejsza „Pop-elita” w krakowskim Bunkrze Sztuki w roku 2002 ujawniły szeroką gamę młodych artystów wykorzystujących całe spektrum dostępnych technik artystycznych od wspomnianego malarstwa po fotografię, instalację czy też działania w przestrzeni publicznej.

Pojawiło się pytanie o szerszą podstawę tego pokolenia nieopartą wyłącznie na wykorzystaniu tradycyjnego medium. W dyskusjach i komentarzach jakie pojawiły się na marginesie wspomnianych wystaw szukano tożsa-

mości młodych artystów konfrontując ją z rzeczywistością ukształtowanej po 1989 roku kultury konsumpcyjnej³. Postawę młodych określono jako niejednoznaczna wobec tychże zjawisk: z jednej strony czerpiącej szerokimi garściami z obrazów wytwarzanych w obszarze konsumpcji, z drugiej dystansującej się wobec tego obszaru. Refleksja na temat tożsamości tego pokolenia toczyła się nie tylko na terenie sztuk plastycznych, a może nawet bardziej poza nim.

Sfrustrowane pokolenie?

W 2003 roku ukazał się tom esejów pt.: „Frustracja. Młodzi o Nowym Wspaniałym Świecie” w całości poświęcony tożsamości i problemom pokolenia urodzonego w latach 70-tych⁴. Obraz generacji jaki wyłania się z lektury tej książki nie rysuje się grubą kreską. To pokolenie rozpięte między afirmacją o kontestacją polskiej rzeczywistości lat dziewięćdziesiątych. Pokolenie z jednej strony chcące uczestniczyć w dokonujących się przemianach, z drugiej strony jakby zepchnięte na boczny tor przez starszych kolegów. Pojawił się także problem kryzysu w jakim znalazły się instytucje kultury w latach dziewięćdziesiątych, stanowiące dla poprzednich pokoleń naturalny punkt startowy w ich karierze. To wymusiło na młodych wzięcie sprawy we własne ręce, co nie zawsze było łatwe i jeszcze rzadziej kończyło się sukcesem.

Ale może właśnie ta kwestia instytucjonalna jest związana integralnie ze zjawiskiem młodej sztuki. Koniec lat dziewięćdziesiątych wiąże się z pojawieniem się na scenie artystycznej dwóch nowych instytucji prowadzonych przez młodych ludzi i promujących młodych artystów. Galeria Raster i Fundacja Galerii Foksal, bo o tych instytucjach mowa, są instytucjami nowego typu na polskiej scenie artystycznej, bowiem łączą charakter galerii alternatywnych jakie istniały w latach peerelu z profesjonalnie prowadzoną działalnością komercyjną. Można skonstatować, że stają się przykładem potwierdzającym charakter owego pokolenia rozpiętego między kontestacją a afirmacją nowej rzeczywistości rządzonej rynkowymi mechanizmami.

Sytuacja w centrum...

Instytucje te powstały w Warszawie, co jest również istotne jeśli spojrzymy na problem młodej sztuki z perspektywy geografii artystycznej. Jest też to istotne z punktu widzenia skuteczności promocyjnej strategii pokoleniowej.

Lata dziewięćdziesiąte to proces centralizacji życia artystycznego. Dwie instytucje publiczne: Zachęta pod rządami Andy Rottenberg oraz CSW

Zamek Ujazdowski kierowane przez Wojciecha Krukowskiego dominują prawie całkowicie nurt sztuki awangardowej. Instytucje funkcjonujące w innych częściach kraju stają się bądź to ekspozyturami wystawienniczym prezentującymi artystów funkcjonujących w warszawskich instytucjach (tutaj przykład zielonogórskiej BWA, Bałtyckiego Centrum Sztuki Współczesnej czy też bytomskiej Galerii Kronika są najbardziej reprezentatywne) bądź schodzą na medialny margines (nie znaczy to, że sztuka prezentowana w nich jest mniejszej wartości niż ta, która pokazywana jest w centrum, czasem jest wręcz przeciwnie – przykładem jest np. Galeria Entropia we Wrocławiu czy nieistniejąca już Galeria Amfilada w Szczecinie). Jest to związane z szerszym procesem centralizacji w dziedzinie mediów (przeniesienie redakcji tygodnika „Wprost” z Poznania czy też tygodnika „Przekrój” do Warszawy są tylko symptomami tego procesu), ale także w dziedzinie gospodarczej, gdzie główny kapitał lokowany jest w stolicy kraju.

i na prowincji.

Czy można zatem mówić o istnieniu zjawiska młodej sztuki w ośrodkach peryferyjnych, np. w Poznaniu i czy na prowincji ta strategia promocyjna okazała się równie skuteczna? Przeanalizujemy ten problem na przykładzie stolicy Wielkopolski. Jeśli szukać jakieś tradycji dla zjawiska wystąpień pokoleniowych w tym mieście można wskazać na grupę Koło Klipsa funkcjonującą w latach 1983-1990 tworzoną przez absolwentów ówczesnej PWSSP w Poznaniu. Wpisując się w szerszy nurt wystąpień pokolenia roczników urodzonych w latach pięćdziesiątych, do którego należała Grupa czy Łódź Kaliska, artyści kontestowali racjonalizm konceptualizmu lat siedemdziesiątych, którego reprezentantem był w Poznaniu Jarosław Kozłowski, ówczesny rektor PWSSP, zwracając się w kierunku wartości zmysłowych i ekspresyjnych. Pojęcie buntu i kontestacji miało jednak, jak pisze Piotr Piotrowski, dość specyficzny charakter w przypadku poznańskiej grupy, zważając na jej uwikłanie instytucjonalne⁵. Galeria „Wielka 19”, z którą Koło Klipsa się identyfikowało była, bowiem miejscem firmowanym przez szkołę, z której „parasola”, pisze Piotrowski, artyści korzystali. Badacz ten wręcz pisze o buncie tego środowiska jako strategii promocyjnej.

Można powiedzieć, że ten specyficzny rodzaj „buntu” odbywającego się w ramach PWSSP (przemianowanej w latach dziewięćdziesiątych na ASP, zresztą jedno z najbardziej liberalnych i otwartych na nowe trendy w sztuce w kraju) przełożył się w pewien sposób na brak pokoleniowych wystąpień na poznańskiej scenie artystycznej w latach dziewięćdziesiątych. Nie pojawiły się na poznańskiej scenie wystąpienia pokoleniowe na miarę Koła Klip-

sa. Z jeden strony przyczyna leży w samych zainteresowanych artystach nie wykazujących chęci łączenia się w grupy artystyczne, jednak drugą stroną jest też brak odpowiednich instytucji życia artystycznego, które mogłyby się stać miejscem takiej pokoleniowej manifestacji. Miejscami kanalizującymi niejako twórczość młodych artystów stały się galerie pod patronatem ASP takie jak ON i AT. To w tym instytucjach swoje pierwsze wystawy miało wielu artystów, którzy obecnie zaliczani są do zjawiska młodej sztuki tacy jak: Hubert Czerepok, Zbigniew Rogalski, Kuba Bąkowski.

Jednak taka sytuacja, w której ASP de facto monopolizowała instytucje pokazujące nową sztukę nie sprzyjało powstaniu samodzielnego środowiska młodej sztuki w Poznaniu. Tu promocja odbywa się innym kanałem – ściśle związanym z główną instytucją.

Dobrym przykładem jest tutaj stosunek powyższych instytucji do malarstwa, które stało się pewnym symbolem zmiany pokoleniowej jaka nastąpiła pod koniec lat dziewięćdziesiątych. Zarówno Galeria ON jak i AT nie są zainteresowane tego rodzaju twórczością, co wynika z zainteresowań osób prowadzących te miejsca Sławka Sobczaka (ON) i Tomasza Wilmańskiego (AT), bowiem choć galerie są związane instytucjonalnie z ASP funkcjonują w dużej mierze jako galerie autorskie realizujące program, który współgra z zainteresowaniem prowadzących. Tak więc mimo pojawienia się grupy młodych artystów uprawiających malarstwo takich jak m.in.: Sonia Rammer, Maciej Kozłowski, Alicja Światłoń, Rafał Jakubowicz, Wojtek Wroński żadna z funkcjonujących galerii nie stał się miejscem gdzie mogłoby się ono zaprezentować jako wspólnota pokoleniowa.

Wystawy dotyczące problemu młodej sztuki w tym także malarstwa pojawiły się dopiero w 2004 roku.

Zostały wówczas zorganizowane dwie wystawy bezpośrednio odwołujące się do wspólnoty pokoleniowej, które były próbą wykorzystania potencjału promocyjnego hasła „młodej sztuki”.

Pierwszą z nich było „Pokolenie ” inaugurująca nowo powstałą galerię „Szyperska”, drugą przedsięwzięcie przygotowane przez Mariusza Rosiaka, nieżyjącego już poznańskiego krytyka i marszanda, zatytułowane „Rozbieg”.

W ramach wystawy „Pokolenie ” zaprezentowano twórczość czterech młodych artystów: Rafała Jakubowicza, Elżbiety Piątkowskiej, Macieja Kozłowskiego oraz Piotra Zawady.

„W trakcie oszczędnej, ale wymownej ekspozycji – jak pisała w recenzji Marta Smolińska-Byczuk – pokolenie zarysowało się wyraziście jako generacja silnie związana z czasem, w którym przyszło jej tworzyć, ale również, dzięki przenikliwości widzenia świata, wobec owego czasu zdystansowana.”⁶

Wystawa „Rozbieg” odbyła się w tej samej przestrzeni oraz w Galerii R dwa tygodnie później i prezentowała dziewiętnastu młodych poznańskich artystów, znalazła się wśród nich także trójka uczestników poprzedniej ekspozycji.

Oba przedsięwzięcia miały inaugurować program Galerii Szyperska, jednak na skutek rozmaitych perturbacji związanych z niewydolnością instytucji, która zarządzała galerią – ZPAP Okręg Poznański, Galeria Szyperska nie stała się tak interesującym miejscem na poznańskiej scenie artystycznej, jak można by sądzić po pierwszych prezentacjach.

Okazję do kontynuowania prezentacji młodej sztuki niejako w szerszej perspektywie, a więc wychodząc poza malarstwo, które wszak nadal zajmowało ważne miejsce w twórczości tego pokolenia, stworzyła inauguracja centrum sztuki przy Starym Browarze. Imponujące przestrzenie wystawiennicze zostały po raz pierwszy wykorzystane w ramach targów sztuki ART Poznań 2004, które na parę dni zamieniły Poznań w stolicę sztuki współczesnej w Polsce. Po tym wydarzeniu Stary Browar wydawał się być platformą, która nie tylko umożliwiła prezentację młodych poznańskich artystów, ale także pozwoliła ściągnąć uwagę mediów, które bardzo niechętnie zwracają się w stronę pozawarszawskich przedsięwzięć artystycznych zwłaszcza skoncentrowanych na artystach zaczynających swoje kariery.

Takie cele przyświecały zorganizowanemu przez autora niniejszego tekstu cyklowi wystaw „Zmiana Warty”. W ramach pięciu kolejnych wystaw zostało zaprezentowanych dziesięciu artystów urodzonych w latach siedemdziesiątych bądź na początku lat osiemdziesiątych, którzy w swojej twórczości sięgają po rozmaite techniki wypowiedzi. Ideą każdej wystawy była konfrontacja dwóch twórczych postaci w ramach określonego zagadnienia. Podkreślała ją architektura galerii, w której odbywał się pokaz, składająca się z dwóch, prawie identycznych sal na dwóch kondygnacjach. Każda z wystaw miała, zatem charakter autonomicznych pokazów, choć wzajemnie uzupełniających się w ramach tematu.

Przegląd otwierał pokaz „Pinakoteka” zestawiający grafiki oraz film Marka Glinkowskiego z fakturowymi obrazami olejnymi Łukasza Kiepuszewskiego, następnie odbyła się wystawa figuratywnego malarstwa Macieja Kozłowskiego połączona z pokazem wykorzystujących zwierzęce skóry obrazów Piotra Zawady. Już w 2005 roku odbył się „Pojedynek” Macieja Kuraka i Małgorzaty Kopczyńskiej, który był de facto konfrontacją dość radykalnej akcji wykorzystującej starsze osoby (Kurak) z instalacją operującą tradycyjnymi rzeźbami ptaków (Kopczyńska). Kolejna wystawa „Ana-

basis” pokazała twórczość dwóch interesujących malarek, balansujące na granicy abstrakcji obrazy Sonii Rammer zostały zestawione z całkowicie abstrakcyjną, kolorystyczną twórczością Alicji Światłoń. Przegląd został zakończony wystawą Magdy Firych i Wojciecha Wrońskiego pt.: „Gry i zabawy”, których twórczość łączy wykorzystanie tanich przedmiotów i obrazów będących nadprodukcją pop-kultury (Wroński) czy też wręcz odpadów poprodukcyjnych (Firych).

Poza opisaną powyżej „Zmianą Warty” w roku 2005 pojawiło się kilka inicjatyw związanych z problemem młodej sztuki. Jednym z nich jest działalność Galerii Aula prowadzonej na ASP przez Marka Glinkowskiego, której działalność, wydaje się jakby przekraczać pewne konwencje artystycznej, które są kojarzone z poznańską uczelnią. Wystawa zatytułowana dość ironicznie „Akademia. Poprawne wizje świata” zorganizowana w maju ukazywała twórczość pięciu młodych malarzy – tak duża dawka młodego malarstwa rzadko gości w murach uczelni, do której przyłgnęło ukute przez krytyków z Rastra określenie PSI (Poznańska Szkoła Instalacji).

Innym miejscem, które budzi duże nadzieje jest Galeria Pies prowadzona przez młodego studenta historii sztuki, (ale też ASP) Dawida Radziszewskiego (początkowo wspólnie z Jagną Dąbrowską). W ciągu niespełna roku działalności tego miejsca stało się ono ważnym forum młodych artystów nie tylko poznańskich. Pojawia się tutaj też ciekawa grupa artystów z Zielonej Góry, takich jak Sławomir Swacha, Michał Jankowski, Paweł Andrzejewski, Przemysław Matecki czy Barbara Bańda. Tym, co jest jednak najistotniejsze w działalności tego miejsca, to fakt braku zależności od ASP z jednej strony i niewydolnych artystycznie instytucji takich jak ZPAP.

Zjawisko młodej sztuki związane z szerszym procesem aktywizowania się na obszarze kultury pokolenia lat 70-siątych miała swoją wersję poznańską. Zmiana warty, która dokonała się w Warszawie, z opóźnieniem i na mniejszą skalę dokonywała się także w Poznaniu. Artyści, którzy jeszcze wczoraj określani byli jako młodzi już dziś przechodzą na pozycje establishmentu.

Zastyganie formacji

Takie symptomy możemy już obserwować. W takich kategoriach należy widzieć wydane w 2006 roku „Tekstyliabis. Słownik młodej polskiej kultury” przez korporację Ha!art, a także monumentalne „Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000 roku” przygotowane przez CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie. Publikacje te są próbą zdyskontowania pokoleniowej prze-

miany. Zarazem powodują nieuchronne zastyganie tej formacji i wygasanie skuteczności strategii promocyjnej posługującej się hasłem „młodej sztuki” czy też nowego pokolenia. Symbolem zastygania „młodej sztuki” jest też retrospektywna wystawa Wilhelma Sasnała w warszawskiej Zachęcie (przełom roku 2007 i 2008), która prezentuje go nie jako młodego buntownika, ale raczej postać uznaną – której znaczenie potwierdzają liczne międzynarodowe wystawy i nagrody.

Dlatego, jak sądzę kolejni artyści, kończący dziś akademie sztuki zmuszeni będą do obrania innej promocyjnej strategii. Jaki będzie jej kształt – pokażą najbliższe lata.

Piotr Bernatowicz, redaktor naczelny „Arteonu”, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki na UAM, w Poznaniu.

¹ Pytania tego dotyczy dyskusja opublikowana na łamach kwartalnika literackiego *Kresy* nr 47, 4/2007, s. 158-174

² Ł. Gorczyca, M. Kaczyński, *Pop banalizm*, Grupa Ładnie w D'Arcy, D'Arcy Warszawa, sierpień-wrzesień 2000, kat. wyst.

³ *Sztuka bez tezy*, Ewa Gorządek i Stach Szablowski – autorzy wystawy „Scena 2000” w rozmowie z Ryszardem Ziarkiewiczem, *Magazyn Sztuki + Obieg*, nr 2 2001 r. (patrz też inne artykuły w tym numerze autorstwa Izabelli Kowalczyk i Pawła Leszkowicz)

⁴ *Frustracja. Młodzi o Nowym Wspaniałym Świecie*, red. P. Marecki, J. Sowa, Krakowska Alternatywa, Kraków 2003

⁵ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Rebis, Poznań 1999, s. 228-229

⁶ M. Smolińska-Byczuk, *Rozmowa pokoleń*, *Arteon* nr 3/2004



Zajęcia Ewy Wójtowicz

Realizacja zadania: „Portale krytyczne o sztuce – aktualne dyskursy sztuki polskiej online”. Stworzenie schematu forum dyskusyjnego przy ASP, które miałyby na celu podejmowanie wątków dotyczących krytyki sztuki.

Pierwszy plener teoretyczny, Skoki 2005

Ewa Wójtowicz
Dyskurs krytyczny wokół sztuki Internetu

Wczesne cyberkultury obejmowały głównie środowisko list dyskusyjnych, przeważnie anglojęzycznych i operujących wiadomościami tekstowymi w ASCII. Istnieją już pierwsze opisy i antologie tych czasów cyberprzestrzeni. Można wyodrębnić takie zjawiska jak: cyberkultury popularne, cybersubkultury, cyberfeminizm, cyberseks, cybercielesność i post-cybercielesność. Pojawiło się także pojęcie cyberkolonizacji, związane z przekraczaniem granic i powodowaniem przez Internet dyslokacji obywatelstwa. Wpływ cyberprzestrzeni na globalizację kultury jest również niezaprzeczalny.

Komunikacja w sieci odbywa się zazwyczaj poprzez listy (*mailing lists*) i grupy dyskusyjne (*newsgroups*), które pozwalają na wymianę wiadomości i poglądów. Tworzy się forum wymiany poglądów na ogromną skalę. Ograniczenia, to głównie dostęp do sieci i język; jako, że dominującym jest angielski. Listy dyskusyjne skupiają ludzi o najbardziej różnorodnych zainteresowaniach. Howard Rheingold zdefiniował te dziwne hybrydy społeczności, publikacji i dialogu jako pewien rodzaj niewidzialnej uczelni.¹

Peter Lunenfeld w książce „Snap to Grid” uważa, że jako należące do nowych mediów, strony internetowe powinny podlegać krytyce na takich zasadach jak sztuki dynamiczne: jak akcje, jak performances, które są oparte na czasie (*time-based media*) i nie zawsze dostępne dla widza/czytelnika, a nie jak oderwane, abstrakcyjne obiekty, które można skatalogować, zgrać i zobaczyć – nawet po upływie czasu – w tym samym stanie, w jakim je opisano. Dyskurs sztuki przeważnie koncentruje się na konkretnym i stabilnym obiekcie takim jak obraz, czy rzeźba. Internet jednak zdestabilizował te pojęcia, zamazując kategorie i granice. Jak sugeruje Lunenfeld, błędem jest stosowanie tego statycznego ujęcia do dynamicznych nowych mediów. Nowy system dynamiczny wymaga zmiany ujęcia, płynnego przemieszczania się między trzema kategoriami czasowymi, jakimi są przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Jedną z zalet Internetu jest to, że pozwala on na uprawianie takich właśnie, mobilnych, nowych form dyskursu. Powstanie i rozwój BBS-ów (*Bulletin Board Systems*), czat-ów (*chats*) i stron WWW dodało wymiaru natychmiastowości do dyskusji i krytyki kultury digitalnej,

¹ Howard Rheingold, *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier* (New York: Harper Perennial, 1993), s. 264

której brakuje tekstom drukowanym. Pojawił się, bowiem wymiar czasu rzeczywistego (*real-time*). Lunenfeld zauważa, więc że hiperestetyka wymaga teoretyzowania w czasie rzeczywistym. I to się odnosi do list dyskusyjnych. Lunenfeld formułując swoją tezę ok. roku 1999 wskazywał, że teoretycznie, Internet powinien być nowym medium, najbardziej otwartym na rozwój hiperestetyki. Na razie ilość stron WWW i elektronicznych periodyków, jest ogromna, ale ich istnienie jest krótkotrwałe. Poza tym, nie jest łatwo utrzymać czytelników i zachęcić ich do powrotu na daną stronę. Jednak opisane poniżej portale w większości funkcjonują sprawnie.

Pierwsza komunikacyjna technologia, która poprzedzała Sieć i funkcjonuje dalej w Internecie, czyli Usenet², wydawała się oferować rozwiązanie dla powyższych problemów. W Usenecie ludzie czytają i wysyłają wiadomości do grup dyskusyjnych związanych z ich zainteresowaniami. Jednak, aby do tych grup dotrzeć, trzeba je wyszukać. Używając analogii ze świata druku, czytanie strony WWW czy wysłanie wiadomości do grupy dyskusyjnej jest tym samym, co kupno jednego egzemplarza magazynu. Aby wejść w społeczność czytelników danej publikacji, czytelnik musi kupować ten magazyn regularnie. Wszyscy wydawcy chcą subskrypcji, aby zapewnić stały krąg czytelników a czytelnicy subskrybują, bo nie chcą stracić wątku bieżącej dyskusji.³

Z kolei elektroniczne listy dyskusyjne, których uczestnicy posługują się subskrypcjami, rozwiązują te problemy i są najlepszą realizacją teoretyzowania w czasie rzeczywistym. Subskrybenci wysyłają pisemne informacje i komentarze, które są automatycznie dystrybuowane do innych subskrybentów. Ta struktura może być całkowicie otwarta, albo twórcy listy mogą ją moderować, usuwając niepożądane masowe informacje komercyjne (spam) i wiadomości, które są nie na temat. Dyskusja narastająca z biegiem czasu, zatacza coraz szersze kręgi i tworzy się społeczność. W rezultacie subskrybenci listy z czytelników stają się jej autorami; klikając na „Odpowiedz”: mogą wyrażać opinie i komentarze, kwestionować i polemizować.

Najważniejsze i wciąż funkcjonujące 3 listy dyskusyjne, które wpłynęły na rozprzestrzenianie się, odbiór i wzmocnienie teorii czasu rzeczywistego w latach dziewięćdziesiątych to: The Thing, Rhizome i Nettime.⁴ Ich twórcy założyli, że będą czymś więcej niż miejscem, gdzie można wdać się

2 Usenet jest siecią złożoną z grup dyskusyjnych, czyli internetowych środowisk wymiany wiadomości i poglądów, podzielonych według tematyki. Za: Angus Kennedy *Internet*, Pascal 1999, s. 554

3 Zob. Peter Lunenfeld, *Snap to Grid. A User's Guide to Digital Arts, Media and Cultures*, MIT Press 2000, s. 38

4 Odpowiednio: www.nettime.org, www.thing.net, www.rhizome.org

w elektroniczną pogawędkę. Te listy polegały na filtrowaniu napływającego tekstu wspólnymi siłami wszystkich użytkowników, którzy tworzą znaczącą międzynarodową grupę teoretyków, artystów i intelektualistów.

Internetowa lista dyskusyjna Nettime powstała w wyniku spotkania i zebrała międzynarodową grupę działaczy, artystów, organizatorów i teoretyków związanych z Siecią. Artyści ci nie stworzyli jednolitej społeczności realnej, ale udało im się zbudować społeczność w sferze wirtualnej. Komunikowali się za pośrednictwem list dyskusyjnych, głównie Nettime⁵, założonej w 1995 roku przez teoretyków i krytyków sztuki: Geerta Lovinka i Pita Schulza, w celu utworzenia miejsca teoretycznego dyskursu nowo formującej się sztuki. Pierwsze spotkanie pod hasłem Nettime miało miejsce latem 1995 roku podczas Biennale Weneckiego. Na tym spotkaniu ustalono, że powstanie lista dyskusyjna i zaczęła ona funkcjonować od jesieni 1995. Bodźcem do stworzenia Nettime była przekonanie, że w Europie po zmianach 1989 roku należy stworzyć ponadlokalne środowisko, które mogłoby połączyć Wschodnią i Zachodnią Europę. Pierwsze wydawnictwa papierowe ukazały się w styczniu 1996, podczas drugiego z serii spotkań *The Next Five Minutes*. W maju 1996 odbyło się także spotkanie w Trieście, w którym wzięli udział m.in. Pit Schultz, Andreas Broeckman, Igor Markovic, Alexei Shulgin, Vuk Cosic, Walter van der Cruijssen i Adele Eisenstein. Spotkanie dotyczyło problemów rozpowszechniania prac w nowym medium i możliwości ich kontrolowania, problemu jak zastosować zakorzenione w myśleniu modernistycznym pojęcie dzieła sztuki do warunków Internetu, oraz jak artyści mogą podejść do medium o globalnym zasięgu. Po spotkaniu w Wenecji lista zaczęła się rozrastać. Odbyły się kolejne spotkania w Budapeszcie, Amsterdamie, Madrycie, Nowym Jorku i Ljublanie oraz wielu innych miejscach. Zaczęły się nawiązywać sieci bezpośrednich znajomości. Lista urosła od 20 do 30, a potem 100, 300 do 850 subskrybentów w listopadzie 1998. Nie jest to wiele jak na mass-medium jakim jest Internet, ale tu nie chodzi o liczby. Nettime nie zależy na masowej dystrybucji produktu. Istotą przedsięwzięcia ma być „wspólne filtrowanie tekstu”.

W przedmowie do wydanej w 1999 roku antologii tekstów Nettime można przeczytać: „Kim jesteśmy? Czym jest Nettime? Salonem? Dziennikiem? BBS-em? Billboardem? Archiwami? Społecznością? Systemem? Skrzynka po mydle? Magazynem? Pasożytem? Ustną historią w czasie rzeczywistym? Spluwaczką?

⁵ <http://www.Nettime.org>

Wszystkim tym i jeszcze czymś więcej. Jest to zbiorowa subiektywność bez ustalonej tożsamości, stworzona przez ludzi, którzy przychodzą i odchodzą z listy Nettime i tworzą mniej lub bardziej jej charakterystyczne wątki.”⁶

Dyskursywna interakcja w Nettime jest płynnym procesem, który nie może być symulowany ani też inscenizowany. Nettime jest zmienna i opiera się na przeciwieństwach pomiędzy prezentowanymi ideami. Nie porozumienie jest tu celem. Nie ma fantazjowania, że różnice wewnątrz tej grupy będą kiedyś rozwiązane. Nettime to właśnie różnice.

Jak głoszą w oficjalnej informacji jej założyciele, Geert Lovink i Pit Schulz: „Nettime to nie tylko lista dyskusyjna, ale próba sformułowania międzynarodowego, sieciowego dyskursu, który nie lansuje euforii (aby sprzedać jakiś produkt) ani też cynicznego pesymizmu, rozpowszechnianego przez dziennikarzy i intelektualistów ze ‘starych’ mediów, którzy czynią uogólnienia, nie rozumiejąc szczególnych aspektach komunikacji ‘nowych’ mediów”.⁷

Lista jest specyficznym środowiskiem, w którym Wschód spotyka Zachód. Jak cały czas podkreślają twórcy Nettime, akcja jest wszędzie. Następuje wobec tego swoista decentralizacja; przesunięcie punktu ciężkości z zachodu na - wszędzie. W Nettime do komunikowania się potrzebny jest język angielski, ale są też wersje: francuska, holenderska, rumuńska oraz hiszpańska i portugalska. Istnieje też Nettime-bold, lista niemoderowana.

Nie każda proponowana opcja bywa przyjęta w obrębie Nettime. Projekty pojawiają się i znikają. Idee, pomysły, doświadczenia pojawiają się licznie, ale ich byt jest niepewny. Rzadko są to pomysły nowe, czasem nawet ukradzione, często pożyczone. Niektóre przechodzą bez echa, inne znikają na chwilę z pola widzenia, aby wrócić wcielone w coś innego; inne jeszcze prowokują gorące debaty.

Mimo wspomnianej decentralizacji, Nettime ciągle ma swoje centra i peryferia. Lista nie była w stanie rozwiązać problemu nierówności globalnego przepływu informacji. Jest raczej przestrzenią eksperymentalną. Częściowo bodźcem do stworzenia Nettime była chęć, aby po 1989 roku stworzyć środowisko, które mogłoby połączyć Wschodnią i Zachodnią Europę i w jakimś stopniu to się udało.

⁶ Readme! Filtered by Nettime. *ASCII Culture and The Revenge Of Knowledge*, Autonomedia 1999, s. 17. Redaktorzy antologii to: Josephine Bosma, Pauline Van Mourik Broekman, Ted Byfield, Matthew Fuller, Geert Lovink, Diana McCarty, Pit Schulz, Felix Stalder, McKenzie Wark i Faith Wilding.

⁷ <http://nettime.org/info.html> <Nettime> is not just a mailing list but an effort to formulate an international, networked discourse that neither promotes a dominant euphoria (to sell products) nor continues the cynical pessimism, spread by journalists and intellectuals in the 'old' media with no clear understanding of their communication aspects.

Środowisko Nettime często było oskarżane o bycie klubem eurocentrycznych chłopców. I tak jest, do pewnego stopnia, co przyznają twórcy listy. Ale taka percepcja jest powierzchowna. Nettime nie jest w stanie rozwiązać wszystkich problemów i zniwelować wszystkich różnic. To zniechęca wielu ludzi z różnych grup kulturowych, rasowych i klasowych. Kobiety, nawet z nieskrępowanym dostępem do Internetu, dobrym wykształceniem i świetnym angielskim mogą uważać Nettime za trudne forum. Mimo to Nettime czyni wysiłki by włączyć w swój obieg kwestie i teksty cyberfeministyczne.

Większość subskrybentów to Europejczycy. W Stanach Zjednoczonych Nettime ma więcej zwolenników w Nowym Jorku niż na Zachodnim Wybrzeżu. Jest też wielu aktywnych subskrybentów w Australii. Na scenę wkrocza również Azja i użytkownicy Internetu z Japonii, Tajwanu, Indii, nawet z Chin. Co do języka – pojawiają się różne style; wynika to głównie z tego, że angielski nie jest ojczystym językiem wielu subskrybentów. Jak zauważają wydawcy: „Język angielski staje się angielskimi”⁸ i ścierają się różne normy w pisowni.

Otwarta struktura listy zachęca do różnorodności głosów i sposobów ekspresji. Ktokolwiek chce, może się po prostu przyłączyć. Wątki w obrębie listy obejmują kwestie bardzo różnorodne. Jedyne, co jest pewne, to to, że Nettime nigdy nie będzie poprawna politycznie.

Nettime wydała w 1998 roku pierwszą drukowaną antologię tekstów: „Readme!”. Częściowo celem wydania tej książki było przeniesienie rezultatów tego eksperymentu z powrotem w obszar mediów drukowanych, niejako w inną prędkość. Praktyka zbiorowego filtrowania rozwinięta w Nettime stała się podstawą praktyki wydawania i publikowania. Ta książka została stworzona w procesie współpracy, przez ludzi pracujących na różnych kontynentach, w różnych strefach czasowych i z różną intensywnością. To właśnie tak wygląda międzynarodowy, sieciowy dyskurs. Ta książka jest transformacją Nettime jako zjawiska czasoprzestrzennego w inny poziom, gdzie relatywna stałość druku pozwala zmierzyć czas w latach i miesiącach a nie w minutach i godzinach spędzonych w sieci. Jednak nie można powiedzieć, że jest to adekwatna reprezentacja Nettime.

Rzeczywistość listy dyskusyjnej to nie tylko budowanie globalnego dialogu. Wiadomo, że fabrykuje ona ogromne ilości tekstu. Na listę Nettime nadeszła wypowiedź uczestnika podającego się za Jeffa Koonsa. Trzeba jednak pamiętać, że tożsamość uczestników list dyskusyjnych jest niepewna.

⁸ *Readme!*, s. 20

„Droga Listo,

Śledzę wasze poczynania z całkowitym zdumieniem. Jestem pewien, że wszystkie wiadomości są niezwykle interesujące, ale czy ktoś właściwie to wszystko czyta? Czy po prostu próbujecie zbudować Borgesowską bibliotekę?

– z poważaniem,

Jeff Koons.”⁹

Odpowiedź Nettime brzmiała: „Przyjmijmy nomenklaturę ze świata muzyki. Mamy tam Artystę Znanego Niegdyś Jako Prince (*The Artist Formerly Known As Prince* – w skrócie TAFKAP) to w tym przypadku Artysta Podający Się za Koonsa (*The Artist Assumed To Be Koons* - TAATBeK) podejmuje problem ilości tekstu przepływającego przez forum Nettime. (...) Ale czy to samo pytanie zadalby w odniesieniu do drukowanego magazynu? Myślę, że nie. Część tekstów wymaga uważnej lektury, inne pobieżnego przejrzenia, a spory procent skasowania po pierwszym paragrafie. Tak samo traktuję druk (czy TAATBEK nie czyta w ten sam sposób *Artforum*?) Różnica jest taka, że wiadomości nie przychodzą wszystkie naraz. (...) Nettime służy jako miejsce długich sporów i wyrafinowanych dyskusji, dwóch form, o których większość mediów już zapomniała a zaletą tej listy jest przemieszanie szerokiej perspektywy i szczegółu, stabilności i zaskoczenia.”¹⁰

Większość list dyskusyjnych utrzymuje archiwa, tak więc interesujące fragmenty można czytać, ale pytanie, zadane przez Petera Lunenfelda, jak zamierza przetrwać ta niezwykła eksplozja myśli komentującej nowe media – jest otwarte. Czy te listy w końcu pochłonę entropia, czy ich archiwa po prostu zanikną, zachowując fragmenty żywych niegdyś polemik i debat? Lunenfeld zastanawia się: „Co dzieje się z ich szczególną pikanterią czasu rzeczywistego, kiedy są przechowywane w archiwach, a szczególnie w bezczasowym wymiarze książki?”¹¹

Wpływ Nettime na konsolidację głównie europejskiej, wczesnej sceny net artu jest niezwykle istotny.

Drugim istotnym węzłem teoretycznego dyskursu sieci była lista Syndicate¹² (od 1995), która skupiała artystów z obszaru Europy Wschodniej i Bałkanów.

⁹ <http://www.nettime.org> „Dear List, I've been following this list for a while now in a complete and utter astonishment. I'm sure all posts are incredibly interesting but is there actually anyone reading all this? Or are you just trying to build a Borgesian library? Yours truly, Jeff”

¹⁰ <http://www.nettime.org>

¹¹ Peter Lunenfeld, *Snap to Grid*, MIT Press 2000, s. 41

¹² <http://anart.no/~syndicate/>

Trzy inne ważne sieciowe ośrodki to amerykańskie:

THE THING¹³ założony w 1991 roku przez Wolfganga Staehle jako BBS¹⁴ i zmieniający swoją formę ale wciąż utrzymujący charakter miejsca dyskusji, wymiany opinii, recenzji i linków do projektów. Było to również jedno z pierwszych miejsc gdzie próbowano z powodzeniem sprzedać sztukę Internetu (w postaci pracy Petera Halleya *Superdream Mutation* 1993). Pomimo iż centrum znajdowało się w Ameryce, miało bardziej europejski charakter ze względu na Staehlego, który pochodzi z Niemiec. The Thing jest jednym z ważniejszych miejsc w Sieci, funkcjonujących wyłącznie w postaci elektronicznej.

ada'web¹⁵ (od 1994) założona przez Benjamina Weila i Johna Borthwicaka. Nazwa pochodzi od imienia Ady Augusty Lovelace (1815-1852), córki lorda Byrona uważanej za pierwszą programistkę komputerową, autorki teoretycznych rozważań matematycznych, współpracowniczki Charlesa Babbage'a, twórcy maszyny analitycznej. Lovelace napisała w 1842 tekst stanowiący pierwsze dotknięcie problemu sztucznej inteligencji. Adaweb jest raczej bazą linków do prac, ale także tekstów krytycznych.

Rhizome.org¹⁶ (od 1996) założona przez Marka Tribe'a, początkowo w Berlinie, potem przeniesiona wraz ze swym założycielem do Nowego Jorku. Nazwa pochodzi od pojęcia 'kłącza' (ang. *rhizome*) wprowadzonego przez G. Deleuze'a i F. Guattari'ego w odniesieniu do literatury, w książce *Le milieau plateau* (1980). Nawiązują oni do Umberto Eco. Kłącze jest rodzajem sieci pozbawionej centrum, w której wszystkie punkty są równorzędne i mogą łączyć się ze sobą. Rhizome miało pierwotnie profil komercyjny i funkcjonowało pod adresem www.rhizome.com. Od 1998 jest organizacją non-profit i jako taka używa adresu URL z końcówką '.org'.

Nazwa tego ostatniego została celowo zaczerpnięta z teorii literatury G. Deleuze'a i F. Guattari'ego (1980) dla podkreślenia kłączastej budowy sieci, w której nie ma wyraźnego centrum, a wszystkie jej punkty są heterogeniczne i mogą się łączyć ze sobą. Wychodząc od formy listy dyskusyjnej,

¹³ <http://www.thing.net/>

¹⁴ BBS (ang. *Bulletin Board System*) to usługa pozwalająca na stworzenie sieciowej „tablicy ogłoszeń”, której towarzyszyć może własna skrzynka pocztowa i narzędzia wymiany plików między użytkownikami. Wymiana danych nie była stała. Pierwszym w historii był CBBS z Chicago założony w 1978. Obecnie technologia BBS jest przestarzała i stopniowo zanika.

¹⁵ <http://www.adaweb.com/> Nazwa pochodzi od imienia Ady Augusty Lovelace (1815-1852), córki lorda Byrona uważanej za pierwszą programistkę komputerową, autorki teoretycznych rozważań matematycznych, współpracowniczki Charlesa Babbage'a, twórcy maszyny analitycznej. Lovelace napisała w 1842 tekst stanowiący pierwsze dotknięcie problemu sztucznej inteligencji.

¹⁶ <http://rhizome.org>

Rhizome.org ewoluowało w stronę prawdziwie antyhierarchicznej i zdecentralizowanej sieci informacji tekstowych i wizualnych, stając się platformą spotkania artystów działających w obszarze nowych mediów, a także kuratorów, krytyków sztuki i teoretyków oraz licznego grona czytelników. Przez jednego z założycieli Marka Tribe'a określane jest jako 'social sculpture' – 'rzeźba społeczna' ponieważ jest to platforma skupiająca artystów, kuratorów, krytyków i widzów/czytelników. Było to jedno z pierwszych zupełnie wolnych i niemoderowanych forów o bardzo szerokim zakresie podejmowanych tematów. Rhizome stosuje otwartą bazę tekstów krytycznych, którą można przeglądać według słów kluczowych. Jest to możliwość swobodnego remodelowania treści krytycznych.

Wszyscy aktywni uczestnicy krytycznego dyskursu dostrzegają, że zaistnienie w Internecie sztuki o charakterze *site-specific*, jaką stał się net art, wywołało znaczącą zmianę. Była to nowa sytuacja, bowiem w pierwszej połowie lat 90. Internet był już postrzegany jako przestrzeń prezentacji sztuki „starych mediów”. Oczekiwano, że stanie się wzorcową przestrzenią muzealną, o szerokim zasięgu, wysokich walorach edukacyjnych i dobrej jakości informacji. Internetowe prezentacje zbiorów galerii i muzeów były jednak jedynie kolejnym środkiem reprodukcji. Krytycznie podchodzili do tego sami artyści, tworząc projekty, które były same w sobie sztuką, a jednocześnie dotyczyły dyskursu krytycznego. Vuk Cosic np. współpracował przy projekcie *Net Criticism Juke Box* dla kolejnej konferencji środowiska Nettime, „Beauty ant The East” (1997), który był parodią poważnego dyskursu sztuki nowych mediów. Cosic zilustrował stronę obrazkiem z komiksu¹⁷, umieszczając na niej pliki dźwiękowe RA i MPEG3 z wywiadów przeprowadzonych z artystami przez Josephine Bosmę, Geerta Lovinka i Michaila Langerę, zachęcając do ich remiksu. Dotyczyło to sytuacji konfliktowej, po mailach moderatora listy Pita Schultza do artystów udzielających się na forum, aby powstrzymali nieco swoje artystyczne interwencje w obszarze tekstu.

Inną taką artystyczną interwencją w przestrzeń krytyczną, zarezerwowaną wydawałoby się wyłącznie dla tekstu, jest działanie duetu Jodi (Joan Heemskerk i Dirk Paesmans). Jedną z prac Jodi, **yeeha* (1996) przybiera formę postu na internetowym forum nettime¹⁸, włączając rysunki wykonane w ASCII, przedstawiające czołgi.

Date sent: Mon, 29 Jul 1996 08:27:46 -0700 (PDT)

To: nettime-l@Desk.nl

17 Były to tańczące postacie z komiksu bądź kreskówki *Calvin and Hobbes*.

18 <http://nettime.org>

From: jodi@jodi.org (jodi)

Subject: nettime: *yeeha!

.....,!!!!” * :

under \$1 heoreti cally, i litist powersqua re,000. A business that will

______ \\\/_ ___ /=====\\ ___ \\. []-----

> le5t

anybeody put a 54 5on 5 you are worth and c5apable of. I 45invite y3ou
to join t6uhe only k in th272e world

______ \\\/_ ___ /=====

‘\-----

/\=====* y Accep table

_____|_________

/_____\

√_=====√

“-----”

/______________\ : |__ |*| ____| :.’ | _______________|*|

yond Words! - 1 ab1le to start usiness54

vgrr o7777777777ut of your7 h71ome \\\/_ ___

/=====\\ ___ \\.onals hate anything, it’s

hucksters, con-

re info: m ajor and “i()me” in the msg body

* URL: <http://www.desdime-owner@i=0-9s.in-b>

______ \\\/_ ___ /=====\\ ___ \\. []-----

>

Twórcy list dyskusyjnych i portali krytycznych poświęconych sztuce istniejącej wyłącznie w Internecie, podkreślają, że chcieli stworzyć pewne translokalne środowisko. To środowisko zaistniało, objęło sporą część Europy oraz świata i zaowocowało ogromnym przyspieszeniem dyskursu teoretycznego. Wygenerowana przez to środowisko sztuka Internetu, oparta na komunikacji, jest zjawiskiem bez precedensu. Nettime, Rhizome, The Thing i inne są doskonałym przykładem nowej energii kultury, generatorem nowych idei i ich katalizatorem jednocześnie, polem doświadczeń i miejscem spotkania, które być może nigdy nie byłoby możliwe w fizycznej rzeczywistości.

Ewa Wójtowicz (ur. 1975) adiunkt w Katedrze Historii i Teorii Sztuki na Wydziale Edukacji Artystycznej. Prowadzi wykłady na studiach dziennych i zaocznych, m.in. z zakresu historii kultury i sztuki, historii sztuki współczesnej, wykłady dotyczące sztuki Internetu i teorii nowych mediów oraz fakultet poświęcony nowym mediom w sztuce XX w. Autorka książki *Net art* (Rabid, Kraków 2008). Zainteresowania badawcze: kultura cyfrowa, net art, mixed reality, teoria remiksu.



Zajęcia Grzegorza Dziamskiego.

Realizacja zadania: „Scenariusz wydarzenia artystycznego”. Pierwszy plener teoretyczny, Skoki, 2005.

Grzegorz Dziamski

Kultura promocji

Żyjemy w kulturze promocji, *promotional culture*, jak ją określa Andrew Wernick, kulturze zdominowanej przez retorykę reklamy, budowania wizerunku, kreowania nowych potrzeb.¹ Kultura promocji zmienia relacje między kulturą i ekonomią. Kultura staje się siłą napędową nowej, ponowoczesnej ekonomii, w której wypromowany obraz rzeczywistości staje się równie ważny, a może i ważniejszy od samej rzeczywistości. Władze miast wydają ogromne pieniądze na jednorazowe wydarzenia kulturalne zapewniające medialną promocję miasta;² a promowanie sztuki – międzynarodowe przeglądy artystyczne, targi sztuki, muzea sztuki – zmienia się w promocję miast, regionów, krajów.

Chciałbym tu skupić się na nowym rozumieniu kultury jakie proponuje Unia Europejska, a następnie pokazać jak to nowe rozumienie kultury wykorzystywane jest dzisiaj do promocji miast.

Kultura w programach Unii Europejskiej.

Celem Unii Europejskiej jest wytworzenie wspólnej europejskiej przestrzeni kulturalnej, na wzór wspólnej przestrzeni gospodarczej czy naukowej. Wytworzeniu takiej przestrzeni mają służyć unijne programy finansowania różnych inicjatyw kulturalnych. Unia wypracowała dwa takie programy:

- fundusze strukturalne (regionalne), wspierające rozwój regionalny, z których pochodzi 82,7 % środków przeznaczanych na kulturę.
- programy wspólnotowe, wspólne przedsięwzięcia podejmowane przez europejskie instytucje kulturalne, z których pochodzi 9,6 % środków przeznaczanych na kulturę.³

Fundusze strukturalne przeznaczone są na wyrównywanie różnic, znoszenie dysproporcji w jakości życia poszczególnych regionów Unii Europejskiej. Kultura odgrywa w tych programach bardzo ważną rolę:

¹ A. Wernick, *Promotional Culture: Advertising, Ideology and Symbolic Expression*, London 1991.

² Władze Wrocławia nie wahały się wydać 4 mln PLN na koncert sylwestrowy transmitowany przez ogólnopolską telewizję (TVP 2). Koncert zgromadził 250 widzów na wrocławskim Rynku i ponad 3 mln widzów przed telewizorami. „Dziennik”, 2.01.2009.

³ Wszystkie informacje na temat programów unijnych czerpię z publikacji Agaty Etmanowicz i Joanny Sanetry-Szeligi, *Kultura w programach i funduszach Unii Europejskiej*, Ministerstwo Kultury, Warszawa 2003, s. 101.

- jako bezpośrednie i pośrednie źródło zatrudnienia, dzięki tworzeniu nowych miejsc pracy w instytucjach kultury, organizacjach non-profit, a przede wszystkim w różnych przemysłach kulturowych, jak również w innych sektorach gospodarki związanych z sektorem kultury, głównie turystyce i edukacji;
- jako czynnik zwiększający dochody budżetów lokalnych, bezpośrednio – poprzez sprzedaż dóbr i usług kulturalnych na rynku wewnętrznym i zewnętrznym (eksport wytworzonych dóbr i usług kulturalnych) oraz pośrednio – poprzez zyski generowane w powiązanych z kulturą sektorach gospodarki (handel, komunikacja, usługi turystyczne);
- jako czynnik przyciągający inwestorów przez tworzenie oraz promowanie pozytywnego wizerunku miasta i regionu;
- jako czynnik rewitalizacji przestrzeni miejskiej i po-przemysłowej;
- jako czynnik zwiększający spójność społeczno-ekonomiczną regionu poprzez zatrzymywanie ludzi kreatywnych, o wysokich kwalifikacjach, wzmacnianie więzi mieszkańców z regionem, zwalczanie bezrobocia i innych patologii społecznych.⁴

Celem programów wspólnotowych, rozpisanych na bardziej szczegółowe programy – Kultura 2000, Media, Leonardo da Vinci, Młodzież – jest zintensyfikowanie współpracy między europejskimi instytucjami kulturalnymi. Służy temu wymóg trzech, w przypadku programów jednorocznych, a w przypadku programów wieloletnich pięciu partnerów pochodzących z różnych krajów Unii. Bardzo precyzyjnie określone są też cele programów wspólnotowych:

- rozwój społeczeństwa obywatelskiego
- rozwój nowych technologii – rozwój kreatywności
- tradycja i innowacja, połączenie przeszłości z przyszłością.⁵

Dla dopełnienia obrazu warto przypomnieć wizytówki unijnych programów kulturalnych, a więc tych przedsięwzięć, które prezentowane są w materiałach unijnych jako przykłady dobrego wykorzystania unijnego wsparcia.

- Temple Bar w Dublinie, odnowa i rewitalizacja starego centrum miasta, które zostało przekształcone w kompleks turystyczno-kulturalno-handlowy. Wieloletni i wieloaspektowy projekt składał się z planu architektonicznego, kulturalnego, handlowo-usługowego, marketingowego, środowiskowego i mieszkalnego. Efektem była zamiana zdewastowanego obszaru miasta w dzielnicę rozrywki, chętnie odwiedzaną przez mieszkańców Dublina i turystów spoza

⁴ Tamże, s. 102-103.

⁵ Tamże, s. 18.

Irlandii, która stała się symbolem nowego ducha irlandzkiej stolicy. W Temple Bar powstały rozmaite centra kulturalne – Centrum Filmu Irlandzkiego, galeria Temple Bar, Centrum Fotografii, Centrum Muzyczne, Muzeum Wikingów, Centrum Kultury Dziecka, puby, galerie, pracownie dla artystów, restauracje, sklepy, centrum małego biznesu przyciągające nowych inwestorów. Corocznie odbywają się tu różne festiwale artystyczne. Subwencja wspólnoty wyniosła 47 mln euro, a koszt całego projektu – ponad 240 mln euro.

- Sheffield, projekt dzielnicy przemysłu kulturalnego – zgrupowanie w jednym miejscu przedsięwzięć związanych z nowymi mediami, filmem, wideo, projektami graficznymi, nagraniami, Audio-Visual Enterprise Centre, Sheffield Independent Film, National Centre for Popular Music, Site Gallery, Leadmill Meeting Centre Media Centre Showroom. Subwencja wspólnoty – 1,44 mln euro.
- Volklingen, Niemcy, rewitalizacja terenu po zamkniętej w 1986 roku hucie, przekształcenie dawnych terenów fabrycznych w centrum technologii, handlu i kultury. Budynek huty wpisano na listę dziedzictwa kulturalnego UNESCO, hale zamieniono na muzeum technologii i przemysłu oraz udostępniono dla aktywności kulturalnej, tworząc udane połączenie kultury, handlu i biznesu. Subwencja wspólnoty – 8 mln euro.
- Sztuka pod namiotami, Birmingham, czterotygodniowy program. Jeden z placów miasta zamieniono w unikalną wioskę namiotową, w której około setki młodych ludzi mogło pracować pod kierunkiem artystów, zdobywając nowe umiejętności i wiedzę, a także tworzyć własne dzieła sztuki. Do projektu przyłączyły się wszystkie organizacje i stowarzyszenia artystyczne działające na terenie Birmingham. Projekt miał ułatwiać młodym ludziom start w życie zawodowe. Subwencja wspólnotowa – 94 tys. funtów.
- South Pembrokeshire, Walia, projekt, którego celem było podkreślenie lokalnej kultury i dziedzictwa naturalnego jako największych wartości tego rolniczego regionu. Wytoczono pięć ścieżek tematycznych, krajobrazowo-turystycznych, wzbogaconych o warsztaty prezentujące tradycje lokalnego rzemiosła. Corocznie organizowane są tu festiwale prezentujące tradycyjne wyroby walijskich artystów i rzemieślników, zajęcia z języka walijskiego oraz wykłady z historii kultury walijskiej. Subwencja wspólnotowa – 1,7 mln euro.⁶

⁶ Tamże, 111-124.

Tych kilka przykładów wystarczy, żeby pokazać jak zmienia się myślenie o kulturze w unijnych programach.

- kultura ulega materializacji, staje się ważnym czynnikiem ekonomicznym, wpływającym na gospodarczy rozwój miasta, regionu, bardzo często traktowana jest jako nowy, postindustrialny sektor gospodarki.
- pojęcie przemysłu kulturalnego traci swój dawny, negatywny wydźwięk narzucony przez Adorna i Horkheimera; znika granica między sztuką i przemysłem kulturalnym, co więcej, sztuka zaczyna być zarządzana w sposób przemysłowy.
- kultura ulega demokratyzacji, służyć ma wszystkim, a nie tylko odbiorcom przygotowanym do konsumpcji kultury, w pierwszej kolejności służyć ma odrzuconym i wykluczonym, czyli młodym i bezrobotnym. Zadaniem kultury jest, bowiem wciągnięcie jak najszerszych kręgów społecznych w sferę oddziaływania społeczeństwa obywatelskiego.
- kultura ulega ideologizacji, służyć ma realizowaniu konkretnych zadań społecznych i rozwiązywaniu konkretnych problemów społecznych w duchu społeczeństwa obywatelskiego.
- kultura ulega denacjonalizacji, w programach wspólnotowych szczególnie preferowane są te programy, które przyjmują europejską perspektywę i nie ograniczają się do kultury jednego kraju.

Przykład Ferrary.

Ferrara, nieduże włoskie miasteczko liczące niecałe 150 tysięcy mieszkańców, a więc wielkości Kalisza czy Konina, położone w północnej części Włoch, między Padwą i Bolonią, Rawenną i Weroną. W latach 80. rozpoczęto tu realizację projektu, którego celem było przekształcenie Ferrary w miasto kultury.⁷ Temu celowi służyć miały przede wszystkim tzw. wielkie wydarzenia kulturalne (*Grandi Eventi*) ściągające uwagę mediów oraz publiczność spoza Ferrary. Na początku lat 80. Ferrara miała dobrze funkcjonującą galerię sztuki współczesnej w *Palazzo dei Diamanti* oraz teatr miejski (*Teatro Comunale*). Dyrektorem galerii sztuki współczesnej, jeszcze w latach 60. został Franco Ferino, który przygotował wiele ciekawych wystaw: indywidualne wystawy Emilio Vedowy (1968), Andre Massona (1969), Piero Manzoni (1971), Marcela Duchampa (1971), Man Raya (1972), Andy

⁷ Informacje na temat Ferrary jako miasta kultury zaczerpnąłem z bardzo ciekawego studium Marii Antonietty Trasforini, *The Immaterial City. Ferrara, a Case Study of Urban Culture in Italy*, w: *Global Culture* (ed. D. Crane, N. Kawashima, K. Kawasak), Routledge, London- New York 2002.

Warhola (1975), Roberta Rauschenberga (1976), Salvadore Dalego (1984). Pod koniec lat 80. funkcję dyrektora teatru miejskiego objął Claudio Abbado, który wybrał Ferrarę na miejsce swojej pracy, odrzucając ofertę bardziej metropolitalnego Mediolanu. Abbado wystawił w Ferrarze opery Mozarta, Rossiniego, Prokofiewa z udziałem wielkich gwiazd operowych, krajowych i zagranicznych. Dzięki Ferino i Abbado Ferrara stała się miejscem wielkich wydarzeń artystycznych, transmitowanych przez krajowe media i życzliwie komentowanych w prasie włoskiej.

Dwie znane i cenione w kraju instytucje artystyczne stanowiły dobry punkt wyjścia do przekształcenia Ferrary w miasto kultury. Rada miejska powołała dwa komitety – *Ferrara Arte* i *Ferrara Musica* – które miały wspierać działalność obu instytucji, zachowując dużą organizacyjną i finansową niezależność oraz znacząco zwiększyła nakłady na kulturę, z 3,4 % w 1983 roku do 7,6 % w 1993 roku (w 1990 nawet do 8,9 % - najwyższe nakłady na kulturę ze wszystkich włoskich miast). Efektem był wzrost liczby wielkich wydarzeń kulturalnych. Galeria sztuki współczesnej przygotowała wystawy: „Claude Monet i jego przyjaciele” (1992) – wystawę obejrzało 232 tysiące widzów; „Marc Chagall” (1992) – 182 tysiące widzów; „Paul Gauguine i rosyjska awangarda” (1996) – 218 tysięcy widzów. W latach 1991-1995 galerię odwiedziło ponad 1 milion widzów. Koszt wszystkich wystaw w tym samym okresie, tj. w latach 1991-1995, wyniósł około 6,8 mln \$; dochód był nieco niższy – 6,5 mln \$. Sumę 6,8 mln \$ pozyskano w 56% ze sprzedaży biletów, w 20,9 % ze sprzedaży wydawnictw i innych gadżetów związanych z wystawami, jedynie 14,5 % przypadło na sponsorów, a tylko 4,7 % na budżet miejski. Wszystkie wystawy organizował komitet *Ferrara Arte*.

Pomimo niekwestionowanych sukcesów frekwencyjnych i finansowych, wielkie wydarzenia kulturalne wzbudziły spore kontrowersje, które dotyczyły dwóch spraw:

- podziału środków na małe, lokalne wydarzenia kulturalne i wielkie wydarzenia. Te ostatnie pochłaniały coraz więcej funduszy z budżetu miejskiego; w 1985 roku teatr miejski otrzymał 63,3 % , a pozostałe instytucje kulturalne 31% środków przeznaczonych na kulturę, a w 1991 roku, a więc już po objęciu funkcji dyrektora przez Abbado, teatr miejski dostał 83,6 % środków z miejskiego budżetu na kulturę, co odbyło się kosztem pozostałych instytucji, którym przyznano zaledwie 13,7 %, a działającym w Ferrarze stowarzyszeniom – 2,9 % w stosunku do 5,7% w 1985 roku.
- wpływu wielkich wydarzeń artystycznych na codzienne życie kulturalne Ferrary. Wielkie wydarzenia, zdaniem krytyków, ignorują

lokalny wymiar kultury, przynależą bardziej do kultury medialnej (*media culture*) niż do kultury miasta (*urban culture*), nie uczestniczą w tworzeniu lokalnej kultury, przeciwnie, wykorzystują jedynie miasto jako scenę dla wydarzeń medialnych.

Wielkie wydarzenia mają charakter elitarny, adresowane są do globalnej widowni oraz lokalnych elit towarzysko-finansowych. Globalna widownia składa się z wykształconej, mobilnej, zainteresowanej sztuką publiczności; tylko 3% publiczności wielkich wystaw organizowanych w Ferrarze pochodziło z Ferrary; reszta to przyjezdni, publiczność z Włoch (52%), Europy (36%), a nawet spoza Europy (9%); aż 71% widzów odwiedziło w ciągu roku ponad pięć wystaw i aż 88 % było przynajmniej trzy razy w muzeum w ciągu ostatniego roku. Obok wielkich wydarzeń muszą też istnieć mniejsze wydarzenia kulturalne, tworzące codzienne kulturalne życie miasta, adresowane do miejscowej, lokalnej publiczności.

Jeżeli wielkie wydarzenia medialne i lokalne wydarzenia artystyczne adresowane do miejscowych i przyjezdnych miłośników sztuki, należą zatem do kultury wysokiej, to trzecia grupa wydarzeń kulturalnych organizowanych w Ferrarze reprezentuje kulturę popularną, a ich adresatem są odwiedzający Ferrarę turyści. Przykładem takich działań są trzy szlaki turystyczne wytyczone w oparciu o starożytną, średniowieczną i renesansową historię Ferrary, czy doroczny Festiwal Muzyków Ulicznych przyciągający szeroką publiczność oraz amatorów-muzyków mających szansę włączyć się do publicznego muzykowania. Swoją drogą, to ostatnie wydarzenie przypomina popularną wersję muzykcyrku (*Musicircus*) Johna Cage'a na 200 muzyków, zaprezentowanego po raz pierwszy na Uniwersytecie w Stanford w 1992 roku; jest też dowodem na to, że kultura popularna wydobywa ze sztuki przede wszystkim aspekt przyjemnościowy, pomijając jej intelektualne przesłanie – muzykcyrkowi Cage'a towarzyszył wykład „Przeludnienie i sztuka”, który w istotny sposób zmieniał sens całego przedsięwzięcia.⁸

Wytwarzanie miejsc.

Co wynika z przykładu Ferrary? Po pierwsze, że główna rola w kulturalnej promocji miasta przypada władzom miejskim, tylko one są zdolne zmobilizować kulturalny i ekonomiczny kapitał miasta, zespolić publiczne i prywatne środki do realizacji wyznaczonych celów. Po drugie, władze miejskie muszą posiadać wizję miasta oraz wsparcie w istniejących już instytucjach kulturalnych. Po trzecie, muszą dysponować jakimś obrazem życia kultu-

⁸ Na temat przyjemności czerpanej z kultury popularnej, zob. J. Fiske, *Reading the Popular*, Routledge, London-New York 1991.

ralnego miasta oraz, po czwarte, przestawić się na myślenie kategoriami działań, a nie instytucji. Przykład Ferrary pokazuje też coś jeszcze, co ma bardziej ogólny wymiar – specyficzny stosunek do przestrzeni w dzisiejszym ponowoczesnym świecie. Z jednej strony, pisze David Harvey, za sprawą współczesnych środków komunikacji i transportu, przestrzeń ulega dziś kompresji, traci znaczenie, ponieważ ponowoczesny świat zmienia się w globalną wioskę oplecioną informatyczną siecią, pozwalającą swobodnie przemieszczać się przestrzeni i być wszędzie, z drugiej zaś strony, w tym ponowoczesnym, zglobalizowanym świecie obserwujemy intensywne wytwarzanie miejsc (*places*) mających przyciągać globalną publiczność.⁹ Takimi miejscami stają się miasta, rywalizujące między sobą w globalnej przestrzeni, a sztuka odgrywa w tej rywalizacji coraz większą rolę.

Pedro Lorente analizuje trzy miasta, które w ostatnich dwóch dekadach XX wieku przekształciły się z miast industrialnych w miasta postindustrialne – Liverpool, Marsylię i Bilbao.¹⁰ W każdym z tych miast siłą napędową zmian były duże przedsięwzięcia kulturalne.

W Liverpool impulsu zapoczątkowującym zmiany stało się nowe centrum artystyczne – otwarta w 1988 roku Tate Gallery, zaprojektowana przez znanego architekta Jamesa Sterlinga, wybudowana kosztem 50 mln \$ na terenach starych, zamkniętych w 1972 roku doków, Albert Dock. Przekształcenie zdewastowanych, od dawna nieużywanych terenów portowych w dzielnicę kulturalno-handlowo-wypoczynkową na wzór Temple Bar w Dublinie, pociągnęło za sobą cały szereg pozytywnych zmian.¹¹ Wzmocniło i podniosło znaczenie lokalnej sceny artystycznej, czyniąc z Liverpoolu drugie po Londynie centrum artystyczne w Wielkiej Brytanii, przyciągające artystów z innych miast, którym władze miasta oferowały pracownie na terenach dawnych doków. Festiwale, wystawy i wciąż rosnąca liczba młodych artystów sprawiły, że sztuka zaczęła pojawiać się w wielu miejscach, w pubach, na ulicach, w starych magazynach, szkołach itd., a liczba turystów odwiedzających Liverpool zwiększyła się o 3 mln.

W Marsylii środkiem inicjującym zmiany było odrestaurowanie, kosztem 14 mln \$, starego, nieużywanego już przytułku dla ubogich, La

⁹ D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, Oxford 1989.

¹⁰ J. P. Lorente, *Urban Cultural Policy and Urban Regeneration. The Special Case of Declining Port Cities – Liverpool, Marseilles and Bilbao*, w: *Global Culture*, dz. cyt.

¹¹ Podobny, choć mniej udany, projekt przebudowy londyńskich doków w latach 80. na nowe centrum businessowo-handlowo-wypoczynkowe opisuje Diana Ghirardo. D. Ghirardo, *Architektura po modernizmie*, VIA, Toruń 1999, s. 176-194.

Vieille Charite (1986), przekształconego w zespół kulturalno-artystyczny, w którym znalazły siedzibę różne instytucje uniwersyteckie, cztery galerie przeznaczone do wystaw czasowych, videoteka, Muzeum Archeologii Śródziemnomorskiej oraz Muzeum Sztuki Afryki, Oceanii i Indian Amerykańskich. Ten ostatni pomysł okazał się szczególnym sukcesem z uwagi na dużą liczbę imigrantów spoza Europy zamieszkujących Marsylię i okolice. Wokół nowego centrum kulturalnego zaczęły rozkwitać sklepy, bary, kawiarnie, często prowadzone przez samych artystów, którzy występowali tu w podwójnej roli – artystów i amatorów-dealerów. W dawnych, nieczynnych już budynkach fabryki tekstylnej zbudowano pracownie dla artystów oraz nowe sale ekspozycyjne, w których mieszkający tam artyści mogli pokazywać swoje prace oraz zapraszać na wystawy zaprzyjaźnionych artystów.

W Bilbao motorem przemian stało się muzeum Guggenheima, otwarte w 1997 roku, a zaprojektowane przez Franka Gehry'ego – najsłynniejsze muzeum świata, opisane i obfotografowane na długo przed otwarciem, którego realizacja kosztowała miasto ponad 150 mln \$. Muzeum przyciągało do Bilbao ponad 1 mln widzów rocznie, z tego prawie 50% spoza Hiszpanii. Pod wpływem nowego muzeum, inne miejskie instytucje zajmujące się sztuką podniosły swoje ambicje, proponując bardziej międzynarodowy program, a w mieście rozwinęła się bogata infrastruktura restauracji i sklepów przeznaczona na potrzeby turystów.

Celem wszystkich trzech projektów, zainicjowanych przez władze miejskie i regionalne, przy poparciu władz krajowych, było stworzenie wielofunkcyjnej przestrzeni publicznej, łączącej centra kulturalne z rozbudowaną siecią sklepów, biur, restauracji i różnego rodzaju instytucji rekreacyjnych, przestrzeń zamieszkałą przez artystów, ale otwartą dla turystów i mieszkańców miasta, wypełnioną atmosferą sztuki, luzu i swobody. Nawiązano tu do dobrze znanego i opisywanego już w latach 70. procesu uszlachetniania przestrzeni miejskiej przez sztukę, tzw. *gentrification*. O ile jednak wcześniej, proces ten miał charakter spontaniczny, artyści zasiedlali zniszczone, zdewastowane obszary miejskie, gdzie można było tanio wynająć pomieszczenia na pracownie czy galerie, jak miało to miejsce jeszcze w East Village w Nowym Jorku na początku lat 80. czy dekadę wcześniej w SoHo, o tyle w analizowanych przez Lorente przykładach, cały proces miał charakter planowy – najpierw pojawiała się muzeum lub inna duża instytucja artystyczna, a dopiero później, wokół niej, przy stałym wsparciu władz miejskich, rozwijała się cała infrastruktura zmieniająca charakter miasta. Inny był też finał. Jeżeli proces gentryfikacji, uszlachetniania przez

sztukę i artystów zdegradowanych obszarów miasta, prowadził po jakimś czasie do zwiększenia atrakcyjności, także finansowej, tych terenów i w konsekwencji do usunięcia z nich artystów, którzy musieli szukać dla siebie tańszych miejsc na pracowanie i galerie, to w opisywanych przez Lorente przykładach władze miasta dbały o to, żeby przeznaczone dla sztuki i artystów miejsca nie zmieniły swego charakteru.

Bardzo często, a praktycznie zawsze, realizowane przez miasto projekty napotykały na opór ze strony środowisk artystycznych, protestujących przeciwko gigantycznym wydatkom na nowe muzea czy centra artystyczne, wiązało się to bowiem z ograniczeniem nakładów na finansowanie innych, mniejszych przedsięwzięć kulturalnych, co dobrze pokazuje przykład Ferrary. Pedro Lorente wyprowadza stąd wniosek, że władze miejskie planujące artystyczną rewitalizację miasta nie mogą liczyć na wsparcie lokalnych środowisk artystycznych, ponieważ właściwy artystom duch niezależności i sprzeciwu sprawia, że częściej i chętniej angażują się oni w walkę z politykami i developerami niż współpracę z nimi. Władze miejskie muszą zatem same decydować o tym, gdzie zlokalizować muzeum czy nowe centrum artystyczne, a artyści muszą odczuć korzyści płynące z powstania nowego ośrodka artystycznego, jak miało to miejsce w Liverpoolu, Marsylii czy Bilbao. Tylko bowiem wtedy, kiedy wytworzy się synergia, kiedy artyści włączą się w zainicjowany przez miasto projekt, można mówić o sukcesie.¹² W przypadku Liverpoolu taka synergia wytworzyła się pod koniec lat 90, kiedy Tate Liverpool podjęła decyzję o organizowaniu biennale sztuki – pierwsze biennale odbyło się w 1999 roku, następne w latach 2002, 2004, 2006 i 2008. Integralną częścią Liverpool Biennial stało się tzw. Niezależne Biennale (*The Independents Biennial*) odbywające się w wielu miejscach prowadzonych przez samych artystów i niezależne organizacje – podczas piątego Biennale, w 2008 roku, w ramach niezależnego biennale zorganizowano 170 wydarzeń w 70 różnych miejscach Liverpoolu i okolic z udziałem ponad 250 artystów „*local, national and international.*”¹³ Do tego modelu nawiązali kuratorzy ostatniego Biennale w Berlinie (2008) w części zatytułowanej „Moje noce są piękniejsze niż wasze dni” („*Mes nuits sont plus belles que vos jours*”).¹⁴

Polskie miasta, praktycznie wszystkie, znajdują się dzisiaj w procesie rekonstrukcji, zmiany oblicza i poszukiwania nowego wizerunku. Sztuka może

¹² J. P. Lorente, *Urban Cultural Policy and Urban Regeneration*, dz. cyt. s. 100.

¹³ Zob.: www.independentsbiennial.org

¹⁴ Jest to tytuł filmu Andrzeja Żuławskiego z 1989 roku.

i powinna odgrywać w tym procesie ważną rolę. Pozostałe po wielkim przemyśle hale fabryczne wymagają rewitalizacji i przystosowania do nowych potrzeb. Inicjatywy podejmowane przez samych artystów mogą podsuwać pomysły, ale niewiele z ich wyniknie, bez poparcia władz miejskich posiadających wizję rozwoju miasta i zdolnych zmobilizować odpowiednio do realizacji swojej wizji środki, publiczne i prywatne.

Grzegorz Dziamski (ur. 1955), profesor Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu (Instytut Kulturoznawstwa) oraz Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Zajmuje się współczesnymi teoriami sztuki, postmodernistyczną estetyką, awangardą artystyczną oraz sztuką Europy Środkowej. Opublikował m.in. *Awangarda po awangardzie* (Poznań, 1995), *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej* (Poznań, 1996), *Lata dziewięćdziesiąte* (Poznań, 2000), *Sztuka u progu XXI wieku* (Poznań, 2002). Redaktor tomu Encyklopedii Kultury Polskiej *Od awangardy do postmodernizmu* (Warszawa, 1996). Współredaktor antologii *Performance* (Warszawa, 1984).

TEORETYCZNE KONTEKSTY SZTUKI – teoretyczny plener Wydziału Edukacji Artystycznej



Wydział Edukacji Artystycznej buduje swoją tożsamość poprzez połączenie dróg rozwoju artystycznego z refleksją teoretyczną. Dlatego tak ważne jest przekazywanie studentom teoretycznych podstaw wiedzy na temat sztuki. Poszerzeniu wiedzy służy wyjazdowy plener teoretyczny. Kilkadziesiąt lat temu zorganizowano takie spotkanie, niestety było to jednorazowe przedsięwzięcie. Rada Wydziału postanowiła ożywić tę ideę. Plener staje się integralną częścią procesu dydaktycznego specjalności: krytyka i promocja sztuki.

Każdorazowo podejmujemy jeden problem dotyczący społecznego funkcjonowania sztuki: obieg artystyczny, kontekst krytyczny, problemy galeryjno-wystawiennicze, promowanie sztuki. Główni prelegenci nie pochodzą z naszej Akademii, kadra szkolna będzie zapraszana jedynie do dyskusji. Dzięki

temu studenci będą mieli możliwość poznania odmiennych perspektyw oraz skonfrontowania ich ze sobą. Zaproszeni goście reprezentują różne środowiska i profesje, szczególnie zwracamy uwagę na aspekt pragmatyczny, nie zawężając naszych spotkań jedynie do akademickich rozważań. Zakładamy czynny udział studentów, bowiem osoby prowadzące przygotowują konkretne zadania do realizacji podczas spotkań plenerowych.

Dwadzieścia lat temu plener zorganizowała profesor Jolanta Dąbkowska-Zydroń. Obecnie osobą odpowiedzialną jest doktor Justyna Ryczek.

Plener Teoretyczny: MIEJSCE SZTUKI

Skoki, 26 listopada – 1 grudnia 1996

organizator pleneru: Jolanta Dąbkowska-Zydroń

uczestnicy: studenci Wydziału Edukacji Artystycznej II-V rok studiów.



Zaproszeni twórcy i teoretycy sztuki:

- Jerzy Ludwiński
- Roman Kubicki
- Grzegorz Dziamski
- Eugeniusz Józefowski (Warsztaty artystyczne i psychologiczne)
- Tomasz Maruszewski
- Grażyna Banaszkiewicz (Prezentacja filmu artystycznego)
- Piotr Kowalski (Pokaz fotografii „sztuka w otoczeniu”)
- Włodzimierz Filipek
- Zbyszko Melosik

Teoretyczne konteksty sztuki

I plener teoretyczny Wydziału Edukacji Artystycznej

Różnorodne perspektywy krytyki

7 - 9 listopad 2005, Plenerowy Dom Studencki w Skokach

uczestnicy:

- Studenci Wydziału Edukacji Artystycznej lata II-IV, studia dzienne.
33 osoby.

prowadzący:

osoby z Akademii:

- prof. dr hab. Grzegorz Dziamski
- mgr Ewa Wójtowicz (obecnie doktor)
- Agnieszka Okrzeja – ówczesna studentka V roku, redaktorka w spam.art.pl

osoby spoza uczelni:

- dr Marianna Michałowska (Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznań)
- mgr Paulina Sztabińska (Uniwersytet Łódzki; obecnie doktor)
- Osoby zaproszone do dyskusji trzeciego dnia:
- mgr Rafał Łubowski (ASP Poznań, obecnie doktor)
- mgr Zofia Starikiewicz (Miejska Galeria „Arsenał”, Poznań)

Teoretyczne Konteksty Sztuki

II plener teoretyczny Wydziału Edukacji Artystycznej

Czy istnieje w Polsce promocja sztuki?

02–05 kwietnia 2007, Plenerowy Dom Akademicki w Skokach

uczestnicy:

- Studenci Wydziału Edukacji Artystycznej lata III-IV, studia dzienne, 20 osób +2 osoby studia zaoczne.

prowadzący:

zaproszeni goście spoza uczelni

- Piotr Bernatowicz – redaktor naczelny „Arteonu”
- Justyna Gorce-Balut – Dział Promocji i Rozwoju CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa
- Aneta Muszyńska – Galeria Program, Warszawa
- Sławomir Toman – artysta, Wydział Artystyczny UMCS Lublin
- Osoby zaproszone do końcowej dyskusji:
- Osoby prowadzące zajęcia na Wydziale Edukacji Artystycznej



Wykład Justyny Gorce-Balut – Dział Promocji i Rozwoju CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa



Wykład Anety Muszyńskiej – Galeria Program, Warszawa



Wykład Sławomira Tomana – Wydział Artystyczny UMCS w Lublinie

Uczestnicy pleneru, na pierwszym planie Agnieszka Okrzeja



Galeria ASP Poznań
program galerii na rok akademicki 2008/2009



2008

styczeń

Wystawa scenografii z ASP w Gdańsku

luty

Joanna Rajkowska – prezentacja artystki
PARTYCYPACJA, Poznań-Zielona Góra (wystawa studencka)

marzec

Sztuka publiczna, wykład Marka Krajewskiego, (Samsung Art Master)
WRO 7 in Tour

Książka i co dalej „7“ (koncert, organizacja Galeria AT)
RYSUNEK, wystawa Pracowni Rysunku Instytutu Wzornictwa Politechniki
Koszalińskiej

kwiecień

Blam Click Splat (malarstwo, wystawa studencka)
Międzynarodowe Warsztaty Projektowe

maj

Koichi Yamamoto – prezentacja artysty
Orońsko – wystawa rzeźby plenerowej

czerwiec

wystawa końcoworoczna
obrony prac dyplomowych

wrzesień

obrony prac dyplomowych
„Rok wędrującego życia” (prezentacja), prof. Sławomir Brzoska

październik

Yasuyo Tanaka – prezentacja artystki
Nowa Republika Sztuki Chin (panel dyskusyjny)
Joanna Rajkowska (obiekty, wystawa)
„Drżące ciała” Artura Żmijewskiego (panel dyskusyjny)

listopad

Die Kunst ist Toth (wystawa, panel dyskusyjny)
Live Art Foundation – Orlan, *Carnal Art*

Spoleczne konteksty fotografii (symposium fotograficzne)

Konstancja Pleskaczyńska (prezentacja)

grudzień

Plakat ekologiczny, wystawa studencka w ramach konferencji klimatycznej

Lex Drewinski – *Szkoda słów*, plakaty

2009

styczeń

PEP design – (8 edycja Programu Edukacyjno-Projektowego, wystawa studencka)

Lex Drewinski – prezentacja artysty + warsztaty dla studentów grafiki

Live Art Foundation – *Societas Raffaello Sanzio*

Leon Urbański, *Światło dała czarna sadza*, (wystawa monograficzna)

luty

Marta Tomasik, *Malarstwo*, (wystawa studencka)

Hommage à Matuszewski (panel dyskusyjny)

Młoda Fotografia Polska (wystawa, konferencja)

marzec

Młoda Grafika Polska. Konferencja graficzna – 6 BGS 2009

Grafika. My Dzisiaj, wystawa pedagogów Katedry Grafiki

Archiwum rysunku (wystawa z archiwum pracowni prof. B. Wojtasiaka)

Dietmar Schmale (wystawa i prezentacja artysty)

Life Art Foundation

Multimedia z ASP, wystawa ogólnopolska

kwiecień

Life Art Foundation

Nahum Tevet (prezentacja artysty)

Partycypacja „Poznań-Toruń”, wystawa studencka

CSW Kronika (prezentacja galerii)

maj

I Biennale Małej Formy Rzeźbiarskiej

artentalia – festiwal twórczości studenckiej

Wally Gilbert (wystawa i prezentacja artysty)

Life Art Foundation

czerwiec

wystawa końcoworoczna

obrony prac dyplomowych



galeria Naprzeciw

Wystawy w Galerii Naprzeciw w 2008

Natalia Brandt | *Reminiscencje*, 10. 02. 2008

Zosia Nierodzińska | *Luma key*, 16. 03. 2008

Ali Kaaf (Syria) | *Oh nein Oh*, 18. 05. 2008

Misa Shimomura & Mikołaj Poliński | *Błękitna fuga*, 15. 06. 2008

Milena Kowalska | *1:1*, 12.10.2008

Marek Płoszczyca | *ence, pence, cztery ręce*, 23. 11. 2008

Wystawy w przygotowaniu:

Mateusz Sadowski | *Pokój światów*, 8 i 9. 02. 2009

Daniel Koniusz | kwiecień 2009

Galeria Polityczna

9. 03. 2009 – Otwarcie Galerii Politycznej. Wystawa Macieja Kuraka, *Na skróty*. Wystawa będzie otwarta do 30. 03. 2009

Kwiecień 2009 – Społeczne konteksty sztuki fotografii.

Maj 2009 – *Globalne ocieplenie* – pokaz plakatów studentów ASP w Poznaniu.



Wystawa Macieja Kuraka, *Na skróty*, 2009. Foto: Piotr Wołyński

Galeria [ON] Gallery**Podsumowanie działań w 2008 roku**

10-20.01.2008 *Małgorzata Jabłońska – wystawa indywidualna* (kurator Anna Tyczyńska). We współpracy z ASP w Poznaniu.

14-24.02.2008 **WHAT THE WORLD NEEDS NOW**
wystawa inauguracyjna nowy program Galerii ON (10 dni)
We współpracy z ASP w Poznaniu.

27-29.02-2.03.2008 *SZARA RZECZ* – wystawa Pracowni prof. Mirosława Balki. We współpracy z ASP w Poznaniu.

26.03-6.04 **Flash!** – prezentacje młodych artystów Poznania: **Marta Mariańska**. We współpracy z ASP w Poznaniu.

remont / cz. druga – przygotowanie biblio- i mediateki oraz sali projekcyjnej.

26.03-6.04.2008 **PATRICK RIMOND** *Hypnagogies* komisarz: Sabina Czajkowska. We współpracy z ASP w Poznaniu, Alliance Francaise i sponsorem – Pilsner Urquell / Kompania Piwowarska SA.

10-22.04.2008 *Michael Fandel / Niemcy / fotografia, video, 10 dni*. We współpracy z ASP w Poznaniu.

24-27.04.2008 **Flash!** – prezentacje młodych artystów Poznania, Ephemeroptera: Wystawa studentów prof. Sławomira Sobczaka. We współpracy z ASP w Poznaniu.

13.05-15.05.2008 *Automaty* – wystawa młodych artystów z Poznania i Opola pod opieką prof. Andrzeja Kostolowskiego. We współpracy z ASP w Poznaniu.

22-29.05.2008 *Katarzyna Krakowiak – nowy projekt dla Poznania*. Spotkania z artystką. We współpracy z ASP w Poznaniu.

02-07.06.2008 **MARRY THE BEAR** – sztuka video z Finlandii, kuratorzy: K. Łukomski, A. Rogoś, S. Waegelein, w Galerii ON i Enter w Poznaniu. We współpracy z ASP w Poznaniu.

16-30.06.2008 Dyplomy studentów ASP w Poznaniu – nieuwzględnione w programie.

03, 04 i 05.07.2008 *SUMMER LOVE* – wakacyjne spotkanie w galerii, projekcje video i fotografia

Lipiec-sierpień – przerwa wakacyjna i remont wnętrza galerii / aranżacja biblio- i mediateki.

15.09-12.10.2009 Rezydencja artystyczna Gabrieli Galvan zakończona wystawą podczas Biennale *MEDIATIONS*, we współpracy z Ambasadą Meksyku w Polsce, ASP w Poznaniu i sponsorem *SZEBIOTKO INVESTMENT*.

14.09. Pobyt artystów z Poznania w Goerlitz i praca nad wspólną wystawą z artystami niemieckimi. Otwarcie wystawy w Annenkappel pt. *BERMUDA*. Współpraca: Instytut Polski w Lipsku. Wśród artystów: Marta Mariańska, Julita Paluszkiewicz, Aneta Mikołajczak.

15.10-24.20.2008 Katarzyna Podgórska-Głonti – Pewnego dnia... Kuratorka: Anna Tyczyńska. We współpracy z ASP w Poznaniu.

07.11.-21.11.2008 Christine Laquet – A meaningful moment through a meaning(less) process – wystawa francuskiej artystki z Nantes. We współpracy z ASP w Poznaniu.

05-12.12.2008 *STRIKE BACK* – międzynarodowy projekt artystyczny w przestrzeni publicznej Poznania w kontekście Konferencji Klimatycznej ONZ z udziałem znakomitych artystów, m.in. Olivera Resslerera, Dominika Lejmana, Tei Makipaa, Unni Gjertsen, Karoliny Kowalskiej, Huberta Czerpoka i innych. We współpracy z ASP w Poznaniu. Dotacja dodatkowa UM Poznania.

Grudzień 2008 – rozpoczęcie współpracy z Portem Lotniczym Poznań-Ławica. Projekt screeningów video i prezentacji sztuki młodego pokolenia artystów z Poznania w ramach działalności *OBScurators* i Galerii *ON*.

Dodatkowo odbyło się poza Poznaniem kilka prezentacji artystów związanych z Galerią *ON*, m.in. w Berlinie, Goerlitz i Krakowie. Od kwietnia 2008 Galeria *ON* współpracuje z innymi przestrzeniami sztuki w Poznaniu, powiększając tym samym przestrzeń ekspozycyjną i otwierając zapowiadając

ny programowo dialog z innymi organizacjami zajmującymi się promocją sztuki w Poznaniu.

Równocześnie powstał projekt kuratorski OBScurators, tworzony przez kuratorkę i krytyka sztuki, mgr Agatę Rogoś wraz z prowadzącym program artystyczny Galerii, wykładowcą ASP w Poznaniu, mgr Krzysztofem Łukomskim. Projekt obejmuje organizowanie imprez artystycznych, wystaw sztuki, działalność edytorską i wydawniczą, ze szczególnym uwzględnieniem kontekstów publicznych sztuki.

Pracujemy wspólnie nad projektami wieloletnimi. Siedzibą dla tej działalności stała się właśnie Galeria ON.

W pierwszym półroczu 2008 zostało zorganizowanych 16 wystaw i kilka spotkań z artystami – prezentacji twórczości.

Galeria ON wzięła udział i była współorganizatorem projektów popularyzujących sztukę współczesną (*Power of Flower*, wystawa w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej w Krakowie, współorganizacja wystawy artystów polskich i niemieckich w Goerlitz, Niemcy). Galeria przygotowała pierwszą w Poznaniu oficjalną rezydencję artystyczną i wystawę towarzyszącą międzynarodowej imprezie w Poznaniu – Biennale MEDIATIONS, a także istotny projekt publiczny pt. STRIKE BACK podczas Międzynarodowej Konferencji Klimatycznej ONZ w Poznaniu.

Galeria ON wydała 3 wydawnictwa towarzyszące wystawom – Patricka Rimonda i Michaela Fandela oraz artystki meksykańskiej – Gabrieli Galvan. Przygotowano wydawnictwo związane z 30-leciem działalności. W ramach projektu OBScurators pracujemy też nad podsumowaniem roku działalności i edycją prezentacji z tej okazji w 2009 roku.

Projekty w 2009 roku (część)

2.01 – 5.02.2009

Ania i Adam Witkowscy, Tomek Kopcewicz
ITCH

13-28.02.09 Fresh! Mateusz Sadowski

– wystawa indywidualna

Od 16.04 do 15.05

Youri Wassiliew (Kaliningrad)

20-31.05.2009 Video killed the radio star

Wystawa sztuki wideo.

12.06-3.07.2009

Fresh! Nowa sztuka Poznania

Wystawy młodych artystów intermedialnych

20.09-06.10.2009 Loulou Cherinet (Szwecja) – rezydencja artystyczna

01-16.10

Alicja Karska / Aleksandra Went (Gdańsk) – rezydencja artystyczna

listopad/grudzień 2009 – cykl screeningów i pokazów filmów artystycznych

Stały program promocji sztuki na lotnisku Ławica

MATCH-POINT 2009:

Serie screeningów na ekranie plazmowym:

Paweł Dziemian

Andrzej Karmasz

Emanuel Mathias

Christine Laquet

Bogna Burska

Przemysław Sanecki

Wojciech Hoffman

Honza Zamojski

Ważniejsze wydarzenia z działalności Koła Naukowego Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu zrealizowanych w roku 2008:



„pARTycypacja” – cykl wystaw konfrontujących różne formy wypowiedzi artystycznych prezentowane przez młodych artystów z Poznania i Zielonej Góry.

kuratorzy: Marta Bosowska, Tomasz Drewicz, Anna Wereta, Przemysław Przepióra

<http://www.partycypacja.com>

ETAP I – Poznań

12 luty 2008 – „Galeria AULA” Al. Marcinkowskiego 29

15 luty 2008 – hale budynków „Modeny” ul. Kraszewskiego 21/25

ETAP II – Zielona Góra

6 marzec 2008 – Instytut Sztuk Pięknych ul. Wiśniowa 10

6 marzec 2008 – Galeria „Stara Winiarnia” ul. Moniuszki 16

7 marzec 2008 – „Galeria PWW” ul. Wrocławska 7

5 kwietnia 2008 – Skoki

Członkowie Koła Naukowego ASP uczestniczą w konferencji „WŁASNOŚĆ INTELEKTUALNA A WOLNOŚĆ OSOBISTA” zorganizowanej przez Niezależne Zrzeszenie Studentów.

Dorota Zys – „Wolność wśród cyborgów”

Robert Bodnar – „Historie fałszerskie”

15 – 18 maja 2008 – Poznań

I Festiwal Performance (impieza składająca się na program festiwalu kultury studenckiej – ARTENALIA 2008 <http://www.artenalia.pl>)

kuratorzy:

Marta Bosowska

Tomasz Drewicz

16 maja 2008 – Poznań

„Aleatoryzm, manipulacja, interaktywność - wokół nowych technologii”:
wykład Tomasza Drewicza wchodzący w program „Wykładów na trawie”
podczas festiwalu kultury studenckiej – ARTENALIA 2008 – <http://www.artenalia.pl>

16 -18 maja 2008 – Kraków

Interdyscyplinarna Studencka Konferencja Naukowa „DUCH I MATERIA”
Organizatorzy: Koło Naukowe Studentów Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ oraz Koło Naukowe Religioznawców UJ

Miejsce: Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej, ul. Gołębia 9

Dorota Zys – „Cyborgi sztuki - Ciało jako środek ekspresji i komunikacji.”

Październik 2008 – Poznań

Członkowie Koła Naukowego ASP współtworzą projekt „Odwiedziny/Mediacje” podczas MEDIATIONS BIENNALE 2008 Poznań

<http://www.odwiedziny.org>

16 października 2008 – Poznań

Członkowie Koła ASP na XI Poznańskim Festiwalu Nauki i Sztuki:

Dorota Zys – „Frustrations Dream. Czyli genetyczne mutacje fotografii współczesnej.”

Robert Bodnar – „Interaktywność gier komputerowych jako podstawa wirtualnej rzeczywistości”

Tomasz Drewicz – „Konstruowanie natury postczłowieka – cyberprzeznaczenie ludzkiej świadomości”

Galeria AT 2008**Styczeń 2008**

Marek Glinkowski (Poznań)
 „Kontynuacja”
 21.01-01.02.2008

Luty 2008

Marcin Berdyszak (Poznań)
 „Po Jasperze Johnsie”
 18-29.02.2008

Marzec 2008

Książka i co dalej 7
 Roman Bromboszcz (Poznań)
 Tomasz Misiak (Poznań)
 Łukasz Podgórn (Kraków)
 „fail. unlimited”
 „The Plasma Collision AT Poruterak” (performance)
 10-14.03.2008

Kwiecień 2008

Jan Gryka (Lublin)
 „Historia drobin – w drodze do Tel Avivu”
 21-30.04.2008

Maj 2008

Renate Anger (Niemcy)
 „ARCO”
 12-23.05.2008

Październik 2008

Udo Idelberger (Niemcy)
 „En route”
 13-24.10.2008

Listopad 2008

Hanna Łuczak (Poznań)
 „Struny”
 24.11-05.12.2008

Grudzień 2008

Mirosław Bałka (Warszawa)
 „Crezyzewski”
 12.12.2008 -09.01.2009

Galeria AT 2009**Styczeń 2009**

Jacek Jagielski (Poznań)
 „Jasny punkt”
 (instalacja rzeźbiarska)
 26.01 - 06.02.2009

Luty 2009

Hommage a Matuszewski
 (wystawa zbiorowa)
 Włodzimierz Borowski
 Jan Chwałczyk
 Andrzej Dłużniewski
 Stanisław Fijałkowski
 Mariusz Gill
 Wanda Gołkowska
 Jerzy Kałucki
 Jarosław Kozłowski
 Hanna Łuczak
 Wojciech Müller
 Andrzej Paruzel
 Ireneusz Pierzgałski
 Anna Rodzińska
 Tadeusz Rolke
 Kazimierz Sita
 Jerzy Treliński
 Ewa Twarowska
 Tomasz Wilmański
 16-27.02.2009

Marzec 2009

Renato Nicolodi (Belgia)
„Obserwując ciemność”
(rzeźba) 16-27.03.2009

Kwiecień 2009

Nahum Tevet (Izrael)
instalacja rzeźbiarska
20.04 - 08.05.2009

Maj 2009

Rafał Jakubowicz (Poznań)
nowe prace
18-29.05.2009

—————

Galeria STARTER

Kalendarium 2008
ul. Dąbrowskiego 33, Poznań, www.
starter.org.pl

1. Wystawa indywidualna:
Małgorzata Szymankiewicz
„Miami Dream”
24.01-31.01.2008
2. Wystawa Grupy Rżnięty Krysztal
„Playground”
15.02-21.02.2008
3. Wystawa zbiorowa młodych ar-
tystów niemieckich „Sąsiedzi”
07.03-21.03.2008

Artyści:

Helmut Dietz; Nina Müller
Jan Löchte; Gabriela Oberkofler
Pablo Wendel; Matthias Wermke
& Mischa Leinkauf

Kuratorki: Magdalena Korcz, Mari-
ka Zamojska

4. Wystawa indywidualna:
Iwo Rutkiewicz
„Wszystkie moje żółte rzeczy”
04.04 -13.04.2008

Kurator: Honza Zamojski

5. Wystawa „Springtime will never
be the same”
Marika Lehmann i Anna Pięta
18.05-25.04.2008

Kuratorki: Marika Lehmann i Anna
Pięta

Wystawa odbyła się w ramach
madeinpoznán festival (www.made-
inpoznán.org)

6. Wystawa indywidualna:
Monika Drożynska
„Widok z okna”
09.05 - 13.05.2008

Kuratorki: Magdalena Korcz, Mari-
ka Zamojska

Wystawa w ramach I Międzynaro-
dowego Festiwalu twórczości Ko-
biet No Women No Art (www.no-
women-noart.pl)

7. Wystawa indywidualna:
Zorka Wollny
„Ucieczka z kadru”
15.05 - 18.05.2008
Kuratorki: Magdalena Korcz, Mari-
ka Zamojska

Wystawa w ramach I Międzynarodowego Festiwalu twórczości
Kobiet No Women No Art
(www.nowomen-noart.pl)

8. Wystawa indywidualna:
Wojciech Doroszuk
„Dissection Theatre”
12.09 - 18.09.2008

9. Wystawa indywidualna:
Iza Tarasewicz
„Żywicielka / Breadwinner”
22.09 -26.09.2008

Kurator: Michał Lasota

10. Grupa Rżnięty Kryształ
„Natura Sprinters”
10.10 –16.10.2009

W ramach madeinpoznán festiwal (www.madeinpoznán.org)

11. Wystawa indywidualna:
Jakub Czyszczon
„Lektionen in Finsternis”
23.10.-31.10.2009

W ramach madeinpoznán festiwal (www.madeinpoznán.org)

12. Wystawa indywidualna:
Robert Maciejuk
“Mirror of Nature”
17.11– 8.12.2008
Kurator: Honza Zamojski

13.Salon Zimowy
15.12-18.12.2008

Opis projektu „Struktury Kultury”

Projekt ma charakter rocznego szkolenia, opierającego się na ścisłej współpracy grup zawodowych związanych interesownie z kulturą. Konieczność zorganizowania takiego projektu wynika z zaobserwowanego braku profesjonalizmu w podejściu do realizacji wystaw i wydarzeń im towarzyszących. Szkolenie w grupie kuratorów, prawników, marketingowców, ekonomistów i logistyków będzie się składać z pięciu otwartych wykładów i dyskusji, sześciu warsztatów oraz dwóch wydarzeń artystyczno- kulturalnych. Pomoże to usprawnić w przyszłości organizację wystaw na poziomie koncepcyjnym i praktycznym.

Jesteśmy grupą teoretyków, praktyków i aktywnych odbiorców kultury związanych z Instytutem Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Akademią Sztuk Pięknych w Poznaniu. Obserwując i przygotowując wydarzenia kulturalne, zauważyliśmy brak profesjonalizmu w podejściu do ich realizacji. Uważamy, iż jest to spowodowane tym, że poszczególne grupy zawodowe, choć funkcjonują już w sferze kultury, to nie współpracują ze sobą, dokonując ścisłego podziału obowiązków wedle posiadanych umiejętności i kompetencji. Dlatego chcemy poprzez warsztaty, wykłady i dyskusje oraz w efekcie wspólne zorganizowanie wystawy (wydarzenia kulturalno-artystycznego), powiązać te dziedziny i stworzyć sprawnie działającą strukturę. Sądzymy, że jest to jedyna skuteczna w przyszłości metoda budowania kultury w rozwijającym się nowoczesnym społeczeństwie.

Projekt składa się z następujących etapów:

Przygotowanie (spotkanie grupy inicjatywnej z koordynatorem projektu, dopracowanie strategii działania i tematów warsztatów; skompletowanie listy gości zaproszonych do przeprowadzenia wykładów i warsztatów).

Promocja (organizacja wystawy w Akademickim Centrum Kultury Esku-lap promującej projekt; dwudniowe konsultacje ze specjalistą z Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie doświadczonego w kuratorskiej pracy z grupą; informacyjna akcja medialna; rekrutacja ostatecznej grupy uczestników projektu - studentów specjalizujących się w danych dziedzinach: kuratorstwo, prawo, marketing, ekonomia, logistyka). Integracja (szkolenie z zakresu pracy w grupie; określenie możliwości i zadań dla poszczególnych osób). Spotkania ze specjalistami z poszczególnych dziedzin (każde z czterech kolejnych spotkań poświęcone zostanie konkretnej dziedzinie w kon-

tekście jej funkcjonowania w strukturach kultury, tj. prawu, marketingowi, ekonomii i logistyce, a składać się będzie z dwóch części:

- pierwszej – otwartego wykładu wygłoszonego przez zaproszonego specjalistę spoza Poznania oraz dyskusji powykładowej,
- drugiej – warsztatu przeprowadzonego w grupie uczestników projektu; w przerwie przewidziany jest posiłek; spotkania odbędą się: 18., 19., 25., 26.04.2009 r.; zakładamy uczestnictwo min. 100 osób w każdym wykładzie oraz 15 osob w każdym warsztacie).

Publikacja I (zebranie i opracowanie materiałów dydaktycznych oraz dokumentacji podsumowującej wykłady, dyskusje i warsztaty, będącej sprawozdaniem z przebiegu współpracy pomiędzy przedstawicielami poszczególnych dyscyplin).

Spotkanie z kuratorem (wykład otwarty przeprowadzony przez wybitnego specjalistę z Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie połączony z bezpłatnym rozdawnictwem Publikacji I; trzydniowe warsztaty z w/w specjalistą dla uczestników projektu, mające na celu dopracowanie koncepcji wystawy końcowej i ewentualnych wydarzeń towarzyszących; w przerwach przewidziane są posiłki).

Wystawa końcowa (przygotowanie wystawy w Akademickim Centrum Kultury Eskulap oraz innych przestrzeniach przez wszystkich uczestników projektu z wykorzystaniem zintegrowanej wiedzy i umiejętności wypracowanych w toku przeprowadzonych dotychczas warsztatów; szeroko zakrojona akcja promocyjna).

Publikacja II (publikacja w formie papierowej oraz elektronicznej stanowić będzie podsumowanie pracy nad projektem, ocenę efektów współpracy pomiędzy przedstawicielami dziedzin zaangażowanych w projekt w kontekście zrealizowanej wystawy końcowej; zamówienie części tekstów u każdego ze specjalistów biorących udział w projekcie; ogólnopolska promocja, dystrybucja i sprzedaż oraz akcje w przestrzeni miejskiej).

Partnerami finansowymi są: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Akademickie Centrum Kultury Eskulap i Klub Eskulap w Poznaniu, Post Office Klub Kawiarnia w Poznaniu.

Promocja: umieszczenie informacji o bieżących spotkaniach i wydarzeniach na stronie internetowej organizatora i partnerów; akcja mailingowa; emisja ogłoszeń w ogólnopolskich czasopismach (Arteon, Magazyn o sztuce, Czas Kultury, Artluk, Gazeta wyborcza) oraz informatorach kulturalnych (Iks, Aktivist, Notes na 6 tygodni); emisja informacji radiowych (Radio AFERA, Program Trzeci Polskiego Radia, Polskie Radio Euro); plakatowanie, rozno-

szenie ulotek; rejestracja wykładów, dyskusji i warsztatów oraz publikacja zgromadzonego materiałów na stronie internetowej organizatora oraz wykorzystanie ich w jego wydawnictwach.

Harmonogram realizacji zadania

Od	Do	Działanie
01.01.2009	30.01.2009	Spotkanie grupy inicjatywnej z koordynowaniem projektu; prace przygotowawcze (merytoryczne – związane z uściśleniem tematów i ostatecznym wyborem zaproszonych specjalistów); administracyjne dopracowanie działań
01.02.2009	28.02.2009	Promocja, akcja informacyjna i medialna. Warsztaty z kuratorem, przygotowywanie wystawy oraz wernisaż. Rekrutacja uczestników
15.03.2009		Szkolenie z zakresu pracy w grupie
18.04.2009		Pierwszy wykład oraz warsztaty ze specjalistą
25.04.2009		Drugi wykład oraz warsztaty ze specjalistą
25.04.2009		Trzeci wykład oraz warsztaty ze specjalistą
26.04.2009		Czwarty wykład oraz warsztaty ze specjalistą
01.05.2009	30.09.2009	Zebranie dokumentacji, przygotowanie tekstów i materiałów do publikacji I
15.10.2009	18.10.2009	Wykład otwarty oraz trzydniowe warsztaty dla uczestników projektu, mające na celu dopracowanie koncepcji wystawy. Bezpłatne rozdawnictwo publikacji I
19.11.2009	30.11.2009	Przygotowanie końcowej wystawy i publikacji II
01.12.2009	31.12.2009	Promocja wystawy i publikacji II

**Zapowiedzi działań Koła Naukowego
Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu
zaplanowane na rok 2009**

19 marca 2009 – akcja artystyczna „Pożar – Dziecko = Zapalki”

W osobnym załączniku przesyłam informacje dotyczące projektu „Struktury kultury”, który realizujemy we współpracy z Kołem Naukowym Historyków Sztuki. Jego pierwsza odsłona – czyli wystawa w tworzonej właśnie „galerii Eskulap” zaplanowana jest na 19 marca i nosi temat „Pożar – Dziecko = Zapalki”. Profil „galerii Eskulap” kładzie ma duży nacisk na działania eksperymentalne młodych artystów. Specyfika miejsca, jakim jest kompleks budynków Akademickiego Centrum Kultury Eskulap daje szczególne możliwości dla działań konceptualnych, opartych o nowe media, lub wszelkiego rodzaju instalacji czy też działań performatywnych. Umożliwiamy młodym artystom prezentowanie wyników swoich poszukiwań w niecodziennym miejscu...

Temat „Pożar – Dziecko = Zapalki” można traktować bardzo szeroko – jako kuratorzy podkreślamy proces kreacji, bawimy się nim, obrazujemy pozycję podmiotu w decydowaniu o tym co jest wartością, a co zagrożeniem, poddajemy w wątpliwość stare, wyuczone procesy myślowe, które jako pozostałość po minionych systemach społecznych czy politycznych ciągle kształtują zbiorową świadomość. Afirmujemy wizję świata w którym ciągle jest miejsce na niespodziankę na podważanie i eksperymentowanie.

Kuratorzy projektu:

Grupa HAPS:
Michalina Mistrzak
Katarzyna Olszewska
Katarzyna Czarnecka
Wiktoria Szczupacka
Tomasz Drewicz

7 – 8 kwietnia 2009 – II Festiwal Performance

Druga edycja zorganizowanego po raz pierwszy w roku ubiegłym wydarzenia, składającego się na program Festiwalu Kultury Studenckiej ARTENALIA (<http://www.artenalia.pl>). W tym roku organizowany we współpracy z Live Art Foundation festiwal połączony zostanie z sympozjum naukowym dotyczącym sztuk performatywnych

Kuratorzy projektu:

Tomasz Drewicz – tel: 604 560 410, e-mail: tomodrewicz@o2.pl

Marta Bosowska – tel: 697 998 093, e-mail: martabosowska@gmail.com

Przełom kwietnia i maja 2009 – „pARTycypacja pART two”

Opis projektu:

Druga edycja projektu pARTycypacja – cyklu wystaw artystycznych konfrontujących różne formy wypowiedzi artystycznej młodych artystów wywodzących się z różnych środowisk twórczych.

<http://www.partycypacja.com>

Temat wystawy: „No Logo”

Po wygaśnięciu wyznaczanego w Polsce przez „sztukę krytyczną” kierunku, oraz ogłaszanym już zdecydowanie końcu epoki ponowoczesności, obserwujemy wzrost napięcia w oczekiwaniu na odkrycie nowego „izmu”. Kształtujące się obecnie nowe pokolenie artystów ma nadzieję pozostawić po sobie własną konkretną historię i definicję. Widoczna jest chęć stworzenia nowego szyldu, który mógłby oddać łączący generację czynnik, ale przy jednoczesnym silnie akcentowanym dążeniu do zachowania suwerenności i niezależności poszczególnych postaw twórczych. Dlatego nie jest naszym celem poszukiwanie jednego, klarownego rozwiązania wywyższającego najbardziej widoczne tendencje opanowujące młodą sztukę, lecz wykazanie jej specyficznych jakości gdyż niewątpliwie różnorodność, jaka cechuje nasze czasy nadaje im własną nieznaną wcześniej wartość. Hasło „No Logo”, zaczerpnięte z tytułu książki autorstwa Naomi Klein, jest próbą zbadania obecnej sytuacji w polskiej sztuce, zanim zostanie zweryfikowana przez rynek i rządzące nim twarde reguły. Zależy nam na stworzeniu artystycznego komentarza do rzeczywistości ogarniętej przez ekonomię – zarówno w kontekście samej sztuki jak i pozostałych gałęzi ludzkiej aktywności. Wszechobecna grafizacja życia, rozwój technologii komunikacyjnych, dostęp do informacji i co za tym idzie przewartościowanie stosunków społecznych i politycznych jest tym, co niewątpliwie charakteryzuje nasze pokolenie. Generację, która jako pierwsza w nowoczesnej europie pozbawiona jest doświadczenia wielkich wojen – a przynajmniej tych o znanym już i przewidywalnym sposobie walki...

Kuratorzy projektu:

Tomasz Drewicz – tel: 604 560 410, e-mail: tomodrewicz@o2.pl

Marta Bosowska – tel: 697 998 093, e-mail: martabosowska@gmail.com

Termin: Przełom kwietnia i maja 2009

Miejsce: Projekt ma charakter dwuetapowy. Ekspozycja zbudowana w dwóch poznańskich przestrzeniach galeryjnych przenoszona jest po okresie jednego tygodnia na grunt galerii toruńskich.

Poznań: (druga połowa kwietnia 2009)

Galeria ASP – Al. Marcinkowskiego 29

Galeria „Eskulap” – ul. Przybyszewskiego 39

Toruń: (pierwsza połowa maja 2009)

CSW „Znaki Czasu” – ul. Wały gen. Sikorskiego 13

Klub Enerde – ul. Browarna 6

Piotr Bernatowicz

New Generation – Strategy of Arts Promotion

During the last years of the last decade of the XX century, one could observe the appearance of a large group of artists using painting as their medium.

Yet, it is not clear whether it was a real manifestation of the generation, or just the idea of emphasizing the generation's unity. Nevertheless, presenting art by marking generation's unity and youth has become an important phenomenon of the late 90s and the beginning of the XXI century. What is more, it has turned out to be the most effective strategy introducing new artists. The author of the paper reflects upon the existence of the generation of younger artists, both in artistic centers, as well as from the provinces (showed on the example of Poznań).

Grzegorz Dziamski

The culture of promotion

We all live in the culture of promotion (promotional culture – as Andrew Wernick describes) – dominated by the rhetoric of advertising, creation of an image and new needs. The culture of promotion changes the relations between the culture and the economy, and becomes its driving force. The promoted image of the reality becomes equally important as the reality itself. Authorities spend large sums of money on single cultural events promoting the cities. And that is how art promotion (international artistic reviews, art fair, art museums, etc.), changes into promotion of cities, regions and countries. The European Union also promotes a new meaning of culture. This meaning enables to form new ways of city image creation. Art becomes one of the most significant players in the promotion of culture; it may become a tourist attraction, like Guggenheim Museum in Bilbao. The author focuses on a few classic examples and at the end puts a question about the situation in Poland.

Andrzej Kostołowski
Circle of Promotion (part one)

“Promotion” has many meanings from ‘support’ through ‘advertising’. It refers to the contextual activities which do not occur in isolation. In the real space around art there exists a definite link between what is promoted with how it is done and for what purpose. These are important questions, as without them, we can propagate second-rate objects of the so-called cultural industry in a professional way. The article focuses on the analysis of a few important factors concerning promotion: art, artists, the relation between theory and practice, the place as well as consumption. The problem of promotion, for the sake of organization is presented on a graph. The article is an introduction to a very difficult concept of art promotion in view of the changes taking place in art itself as well as the difficulty in determining what art really is.

Marianna Michałowska
The Theory of Photography Now

It seems that the theory of photography as such, autonomous and independent, is no longer possible. It is becoming evident that the image created from a certain concrete visual element always seems to refer to the works and the reality outside the image. Photography will always be mentioned a posteriori a not a priori. There are texts, let us call them ‘canonic’ in every area of reflection. “Everything always starts from Plato”, noted Jacques Derrida. We could phrase it differently: “everything starts from Benjamin, Sontag, Barthes i Proust”. Let us note that the canon of books about photography is made up of philosophers’ and writers’ works rather than the practitioners of photography. Does it mean that photographers have nothing to say about photography? Let us not judge by appearances – in fact, the relation between practice and theory takes on different shapes. The closer we are to the present (especially in the era after conceptualism and semiotics) the more practitioners of photography there are. For Marta Rosler, Allan Sekula, Victor Burgin, a photographer’s work has become a pretext leading to the reflection on identity, society, and culture. New photographs and interpretations come into being, but the questions we address to photography are the same. Shall we try and, after François Soulages, list the basic ones: about the relation between photography and reality. Is it possible to capture

reality in a photograph? What has been “included” in the object of the photograph, in the object to be photographed? The above mentioned problems can have many answers. Each answer will be used to create a different story about the subject and object of a photograph. All of them are concentrated on the main issues: memory, archive, institution, identity.

Agnieszka Okrzeja

The promotion of Art in View of Curatorial Practices

The author of the article is concerned with art promotion, perceiving it as an element of culture promotion, and as an important social fact. Art exhibitions are certainly an essential element of promotion. When we mention the exhibition, a curator comes into play. The curator expresses himself / herself through his / her exhibitions, introduces new values to art through defining contemporary artistic tendencies or by showing yet unknown artists. The contemporary model of a curatorial exhibition – contextual, is based on non-standard methods and solutions. The work on a given project is preceded by scientific research on the chosen subject. Curatorial projects can be valued because of their strong intellectualism as well as a criticism. The curator’s ideas refer to and draw from a broad spectrum of problems existing outside art space. The exhibitions happen to be a very subjective reflection of the curator on a chosen work of art or a group of works. The article mentions particular curatorial solutions: Harald Szeemann’s, Jean-Christophe Ammann’s or the project of the 7th Baltic Biennial Exhibition of Contemporary Art of 2007 in the National Museum in Szczecin. The curators of the project were Anne Peschken and Marek Pisarsky, and, on behalf of the Museum: Marlena Chybowska-Butler.

Paulina Sztabińska

Minimal art – polemics about formalistic interpretation of the movement

The conception of formalism is a point of departure for Clementa Greenberg’s deliberations. Formalism defends the individuality of art, based on the meaning of artistic form, rejecting external (among other things historic and social) criteria of its characterization and valuing. There are three meanings of this term to be distinguished connected with various

understandings of the concept of form. However, in practice all these methods of understanding merge together. As far as the conception related to fine arts is concerned, form is something given in a direct way, seen in a work of art, as opposed to the presented reality and aroused associations. Greenberg's main postulate aimed at the purity of art – eliminating from painting “odd” components, not related to the specificity of the medium. The second important issue connected with the idea of the “purity” was the ideal of flatness meant to emphasize the two dimensions of an image. Paulina Sztabińska discusses the principles of the theory of formalism in order to bring back Greenberg's and other authors interpretations of minimal art (Michael Fried – the continuator of the formalistic idea, and his opponents: Lucy Lippard, Amelia Jones or Hal Foster). These polemics constitute the most important part of the paper.

Ewa Wójtowicz
Critical Discourse In the Internet Art

The paper is focused on the phenomenon of early Internet-based communities, that have emerged in the Web 1.0 realm, and had an impact on the net art scene. As the net art movement has emerged in mid-90s, its theoretical discourse started to be formed, mostly by artists themselves, but also by art critics. It was an open forum to anyone, who wanted to take part in the discussion. Among the most important examples in the formative years were mailing lists like Rhizome.org, The Thing, or Nettime.org. The latter has contributed to the theory of Internet culture by publishing a book *Readme!* (1999) which is the anthology of discussions and interviews. The Internet culture and net art scene have developed their own, independent and specific discourse, based mostly on interactive dialogue on the Internet itself, as a new artistic medium and a new context for exhibiting art, which was also very site-specific. The unique qualities of net art needed an appropriate means of theoretical discourse, creating a network, called by Mark Tribe, one of the Rhizome.org founders, “a social sculpture”.

zeszyty artystyczne / nr 18 / kwiecień 2009 / rok XVIII

rada programowa zeszytów artystycznych:

prof. Alicja Kępińska
prof. ASP Roman Kubicki
prof. Piotr Kurka
prof. Jerzy Olek
prof. ASP Marek Wasilewski
prof. ASP Weronika Węclawska-Lipowicz
dr Justyna Ryczek
dr Piotr Szwiec
mgr Dominik Lejman
stud. Tomasz Drewicz

numer 18 zeszytów artystycznych recenzowali:

prof. dr hab. Grzegorz Sztabiński
dr hab. Sławomir Marzec

Redaktor naczelny:

Marek Wasilewski

Sekretarz redakcji:

Ewa Wójtowicz

Redaktor prowadząca:

Justyna Ryczek

Redaktor graficzny:

Mirosław Pawłowski

korekta:

Sylwia Kordylas-Niedziółka i Joanna Ładanaj

issn 1232-6682

© copyright by Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2009

wydawca:

Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu

Aleje Marcinkowskiego 29 | 60-967 Poznań 9

tel. +48 (0)61 855 25 21 | fax +48 (0)61 852 80 91

e-mail: office@asp.poznan.pl | http://www.asp.poznan.pl

