



zeszyty artystyczne

Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu / październik 2003 / issn 1232-6682

strategie i postawy

Piotr Kurka Bajka o Tarasie i srebrnej rybce / **Hal Foster** Andy Paperbag / **Małgorzata Lisiewicz** W stronę nowej etyki pieniądza w sztuce / **Marek Krajewski** Galeria Foksal. Tworząc totalne dzieło sztuki / **Agata Jakubowska** Sztuka pod choinkę / **Łukasz Ronduda** Cyfrowe żerowisko # Rozmowa z **Robertem C. Morganem** / Rozmowa z **Danem Cameronem** / Rozmowa z **Richardem Vine'em** / Rozmowa z **Magdaleną Sawon**

Język kostniejący w gmachach akademii
szuka schronienia u dzieci i „obłąkanych” poetów

Raoul Hausmann



strategie i postawy

Piotr Kurka / Bajka o Tarasie i srebrnej rybce	3
Hal Foster / Andy Paperbag	7
Małgorzata Lisiewicz / W stronę nowej etyki pieniądza w sztuce	19
Marek Krajewski / Galeria Foksal. Tworząc totalne dzieło sztuki	29
Agata Jakubowska / Sztuka pod choinkę	53
Łukasz Ronduda / Cyfrowe żerowisko	63
Rozmowa z Robertem C. Morganem	71
Rozmowa z Danem Cameronem	81
Rozmowa z Richardem Vine'em	89
Rozmowa z Magdaleną Sawon	97



Taras Polataiko, instalacja z wystawy Brand „Ukrainian”,
Centrum Sztuki Współczesnej, Kijów 2001.

Piotr Kurka

Bajka o Tarasie i srebrnej rybce

Napisałem kiedyś tekst, wzorem jednej z książek Georges'a Pereca, składający się prawie z samych cytatów, a wątpliwa duma podszeptowała porównania z „S/Z” Rolanda Barthesa. Jednak, ostatecznie, porównanie z Barthesem wypadło na moją niekorzyść. Tymczasem, w niekończącym się strumieniu analogii, pojawiło się zdanie – tytuł wiersza Charlesa Bukowskiego: „Noc, w której wyjechałem swój budzik”. Każdy z użytych cytatów we wspomnianym tekście mógłby zostać użyty jako motto, ale ten miał w sobie „intrygujące piękno” i „prowokacyjną siłę”. Wśród fragmentów tekstów Lacana, Baudrillarda, Rorty'ego, Burroughsa brzmiał i błyszczał pierwotną i nonszalancką siłą. I być może skojarzenie z pewną pracą moskiewskiego artysty, Olega Kulika, a może powyższe, wyświechtane określenia, przypomniały czas, kiedy wziąłem udział w sympozjum o niezwykle „prowokacyjnym” i „intrygującym” tytule „Intryga-prowokacja”. Brak strategicznego instynktu spowodował, że wziąłem również udział w antywystawie o tym samym tytule co towarzyszące jej sympozjum.

—

Ale w tym zdeformowanym obrazie pojawiły się jasne strony, które jak przestroga puentowały rzeczywistość, mającą dopiero się objawić.

Były to:

- wykład Giancarlo Politi, wydawcy magazynu „Flash Art”,
- wspólne biesiady z białoruskimi i litewskimi artystami,
- wspólna przestrzeń ekspozycyjna ze sławnym rosyjskim artystą Olegiem Kulikiem, który na tej wystawie zaprezentował swoje intymne relacje [czyt. stosunki płciowe] ze zwierzętami z chłopskiego obejścia pod tytułem (sic!) „Deep in Russia”.

—

Giancarlo Politi, niewysoki mężczyzna, mówiący po angielsku z silnym włoskim akcentem (co było zabawne i w stylu Roberto Begniniego) rozprawił o rzeczach mętnych i bez wyraźnej osi intelektualnej. Sala nie była nawet w połowie zapelniona, być może z powodu zazdrosnych Wileńskich krytyków, gdyż sympozjum zorganizowano w Kownie. Jeden z nich (perwersyjny ironista) przysłał z Wilna swoją naturalnej wielkości hiperrealistyczną podobiznę, którą usadzono w pierwszym rzędzie, by niepokoić prelegentów. Oczywiście przyjaciel kukły spóźnił się strategicznie, aby wniesienie to odpowiednio wyakcentować.

—

Politi nie mówił niczego, o czym nikt by nie wiedział i kiedy audytorium w katatonicznym braku entuzjazmu zdawało się podzielić los kukły z Wilna, nagle nieoczekiwany zwrot w wywodach przerzucił bezruch nudy w katatonię osłupienia.

—
Oto ten imperialistyczny, mały Mussolini, który (jak twierdził) wykreował połowę sceny artystycznej świata [czyt. Nowego Jorku i Europy], który tyłu sławnym artystom „towarzyszył”, „umożliwił”, „pomógł”, zaczął mówić o tym, jak powinien wyglądać (także dosłownie) i postępować młody, chcący dobrze się zapowiedzieć artysta. Przede wszystkim nie powinien pić i palić. Powinien być wysportowany i dbać o ciało. Giancarlo opowiadał o swoich przyjaciółach artystach, którzy prosto z sal gimnastycznych i fitness klubów przenoszą się do pracowni, pozostały czas dzieląc pomiędzy konsultacje z asystentami (dawniej należało czytać: uczniami) na temat kolejnych dzieł a obfitą korespondencją (przeważnie elektroniczną) z galeriami i krytykami. W sali zawrzało. Z opisu Politi wyłonił się artystyczny Yuppie, doskonale orientujący się w strategii rynku sztuki, chłodny (cool) i analityczny, przeżywający chwile uniesień, jedynie podczas przenosin z Gavin Brown Enterprise do Gagosian Gallery.

—
W sali konferencyjnej, oprócz kolorowej kukły kuratora z Wilna, siedzieli w przeważającej większości artyści z postkomunistycznych krajów, niektórzy nawet (wówczas) bez „post”. Artyści, dla których partycypacja w zachodniej scenie sztuki była ciągle niedościgłym marzeniem, niedorzecznością, kolorowym snem. Młodzi topiący frustrację (jak w piosence Kazika pt. „Wszyscy artyści to prostytutki”) w oparach alkoholu i papierosów. Audytorium doznało (wyjątkowego wśród artystów) uczucia solidarności. Wschodnioeuropejscy hedoniści poczuli się urażeni instrukcją obsługi życia.

—
Nawet Niemiec krzychał: „I’m working, I’am drinking, and smoking, and fucking as a bull, this is fascist’s bull shit”.

—
Spojrzałem do tyłu i ze zdumieniem spostrzegłem wśród rozemocjonowanych twarzy jedną (jak z performance Cezarego Bodzianowskiego) tajemniczo uśmiechającą się i nieobecną.

—
Był to Taras, ukraiński artysta, mieszkający w Ameryce.

—
Ten przystojny młodzieniec o doskonałej prezencji mógłby, przynajmniej w zewnętrznej warstwie, spełniać kryteria Politi. O sile jego uroku świad-

czyć mógł też fakt, że przyjechał (za nim) beznadziejnie zakochany (w nim) sławny krytyk z Amsterdamu. Była to druga i ostatnia, po Politim, znakomitość sympozjum. Niestety, zaślepiiony miłością do Tarasa (i jego sztuki), nie uczestniczył, przynajmniej duchem, w tym ambitnym przedsięwzięciu. Taras był przedziwną hybrydą (podobną do Berlina Wschodniego i Zachodniego, o ile człowiek może być podobny do miasta). Pijąc wódkę i paląc papierosy, doskonałą angielszczyzną opowiadał o Lacanie, Bataille’u, Rorty’m, Baudrillardzie, czasami wtrącał nazwiska znanych kuratorów, którzy, jak wynikało z jego opowieści, byli jego przyjaciółmi. Niekiedy tylko wybuchał nerwowym chichotem, który był nie z tego świata, ale wywoływał we mnie odległe skojarzenia, których źródła nie potrafiłem wówczas rozwikłać.

Następnego dnia, podczas wernisażu, Taras wykonał niebezpieczny performance, podczas którego nagi, szczelnie owinięty przezroczystą taśmą klejącą, wił się na podłodze z różą w zębach. Wyglądał jak wyłowiona z Rowu Mariańskiego ryba głębinowa, tajemnicza i srebrna.

Jak wiadomo, człowiek oddycha nie tylko ustami, i 10 minut później ratowaliśmy mu życie rozcinając taśmę, śledzeni zazdrosnym wzrokiem krytyka z Holandii.

ps.

- śmiech Tarasa był łudzaco podobny do kokainowego chichotu Maurizio Cattellana, wkładającego małą, sztuczną, skacowaną myszkę do pustej butelki po Absolutcie (film zrealizowany dla Fundacji Absolut);
- ciekawe, jakie strategie towarzyszyły triumfalnej wędrówce skandalicznie złych, pustych (we wszystkich sensach) totalitarnych rzeźb Igora Mitoraja przez rynki, muzea i inne miejsca zbiorowych osądów, w naszym pełnym (mniej lub bardziej udanie wyreżyserowanych) spektakli kraju.

Poznań, 17 września 2003



Za „Andy Warhol's Exposures”, Arrow Books 1980.

Hal Foster

Andy Paperbag

Andy Warhol by Wayne Koestenbaum.

Weidenfeld, 196 pp., 2001.

W charakterystyce późnego kapitalizmu Frederic Jameson opisuje podejście do kultury jako schizofreniczne, mające łamany język, pozbawione pamięci o historii, opętane przez kolorowe media i podatne na zmiany nastroju – od niepohamowanej euforii po katatoniczne zamknięcie się w sobie. Nic więc dziwnego, że osobą, którą podaje jako przykład tego zjawiska jest Andy Warhol. „Warhol nie ufał językowi” – pisze Wayne Koestenbaum na pierwszej stronie jego biografii. „Nie rozumiał, w jaki sposób gramatyka mogła rozwijać się epizodycznie w czasie linearnym zamiast objawić się w jednej nieokreślonej przez czas eksplozji. Jak wszyscy, przemierzał chronologicznie życie od narodzin po śmierć; w międzyczasie, poprzez obrazy, knuł jak zabić, rozdrażnić i nadać inny układ czasowi”. Objawów jego zaburzeń językowych – czy to rzeczywistych czy inscenizowanych – jest mnóstwo. Zaobserwować można tu całkowity brak spójności: jego formą zapisu były fotografie, taśmy magnetofonowe i filmy. Nie potrafił pisać ortograficznie: błędy literowe pojawiają się stale w jego komercyjnych ilustracjach z lat 50. (niektóre pochodziły od jego matki – Czeszki Julii). Nawet jego głos był śmiertelnie poważny, co znalazło oddźwięk w jego książkach (a i te w większości redagowane były na podstawie nagranych rozmów). Wszystkie te fakty prowadzą Koestenbauma do wstępnej diagnozy dotyczącej Warhola: „Trauma jest siłą napędową jego życia a mowa – pierwszą raną (mowa rozumiana tu jako środek „normalnej” wzajemności i wymiany ze światem)”.

—

„Trauma” to wspólny język wielu dzisiejszych analiz kulturowych. Nie jest to również nowe pojęcie w badaniach dotyczących Warhola. Począwszy od pojemnika jelitowego jego matki (chorowała na nowotwór okrężnicy), a skończywszy na okropnych bliznach pokrywających jego klatkę piersiową (został niemalże śmiertelnie postrzelony w czerwcu 1968 roku), rany dosłownie pokrywają Warhola. Obraz z 1960 roku oparty na reklamie prasowej chirurgicznych pasów przepuklinowych pyta złowieszczo: „Where is Yo Rupture?” [„Gdzie jest Twoje Pęknięcie?”], a sam artysta zawsze zdaje się wynajdywać wymowne pęknięcia w obrazach i ludziach (których traktował często jako inny gatunek obrazów). Traumą, rozumianą metaforycznie jako naruszenie równowagi pomiędzy wnętrzem a światem zewnętrznym,

można także postrzegać jako podstawowy sposób oddziaływania sztuki Warhola. „Jest to tak, jakby wziąć stronę zewnętrzną i wywrócić ją do środka, lub jakby wziąć stronę wewnętrzną i wywrócić ją na zewnątrz” – powiedział Warhol we wczesnym okresie popartu. Tę eliptyczną uwagę można rozumieć dosłownie. Koestenbaum raz interpretuje „całą jego twórczość jako rzeczowo zdystansowane i bezcielesne uzewnętrznienie jego skrajnej wewnętrznej złożoności”, a innym razem, znów metaforycznie, postrzega jego popartowskie wizerunki jako zapis delirycznego zamętu pomiędzy prywatną a publiczną sferą życia, który po raz pierwszy został głośno wypowiedziany w jego epoce; zamętu pomiędzy pragnieniami i lękami jednostki a towarami i gwiazdami konsumpcyjnego społeczeństwa, którego Warhol był portrecistą. W obu przypadkach artysta wydawał się być „szorstki” w sposób dziwny i prawie całkowity: szorstki zarówno w swojej sztuce z jej regularnym strumieniem popartowskich produkcji (od wczesnych „Puszek zupy Campbella” aż po późne „Diamond Dust Shoes” [„Buty z brylantowego pyłu”]) jak i w życiu, w którym prowadził swoje studio „Factory”, będące otwartym „podwórkiem” dla przedstawicieli subkultury, gwiazd kultury masowej czy też super gwiazd, które sam wykreował.

Jednocześnie Warhol był przeciwieństwem szorstkości, szczególnie po tym, jak został postrzelony przez byłego gościa „Factory” – niezrównoważoną Valerie Solanis. Swoją wrażliwość próbował równoważyć za pomocą psychologicznych mechanizmów obronnych oraz różnego rodzaju „podpórek” fizycznych: osłaniającej go świty, zawoalowanego wyglądu (ogromne okulary, srebrne peruki), ochronnych gadżetów (wszechobecny Polaroid i magnetofon) oraz przedziwnej zdolności uchodzenia za swego dublera lub symulakrum (nawet wtedy, kiedy stał tuż przed kimś wydawał się w pewien sposób bezcielesny). Przedmioty te nabrały kluczowego znaczenia dla jego wizerunku, który czasem jest odbierany jako jego najważniejsze dzieło: Warhol jako widmowe centrum błyszczącej sceny, rodzaj pustego *Gesamtkunstwerk* we własnej osobie. Podczas gdy Marshall McLuhan, inna postać mediów lat 60. postrzegała nowe techniki jako protezy, Warhol używał ich jako parawanów. Dominującą strategią jego popartowskiej sztuki, jak pisze Koestenbaum, było łączenie „drastycznego tematu” ze „spokojną interpretacją” i przekładanie obrazów z jednego środka przekazu lub obszaru do innego, aby je „zabalsamować”, chociaż samo to balsamowanie mogło nasycać jego obrazy ładunkiem psychicznym, niespodziewanym punctum, jakby to określił Roland Barthes. Dobrym tego przykładem są dwie gospodynie domowe w „Tunafish Disaster” [„Katastrofa z tuńczy-

kiem”] (1963), ofiary zatrucia jadem kielbasianym wyjęte bezpośrednio ze szpalty gazety; ich uśmiechnięte twarze rozmazane wzdłuż sitodruku stają się przesywające poprzez ich zwielokrotnienie.

—
Już od wczesnych dni istnienia „Factory” Warhol zawsze nagrywał. Goście często musieli stawać przed kamerą filmową, co stanowiło swoiste „zdjęcia próbne” oraz rytuał inicjacyjny. Artysta był również zapalonym kolekcjonerem, szczególnie w ciągu ostatnich lat swego życia. Kiedy czuł się źle, szedł na zakupy i jego miejski dom wypełniał się kompletami kiczowatych przedmiotów, takich jak pojemniki na ciastka (które sprzedano na aukcji po jego nagłej śmierci w 1987 roku). Dla Koestenbauma to niekończące się nagrywanie, filmowanie i okazyjne kupowanie wskazują na podświadomy plan „pokonania przez powielanie” lub kontroli przez gromadzenie. W tym przypadku nie jest jasne, co liczy się jako „wkładanie do środka” lub „wyjmowanie”, jako szorstkie lub opasane, otwarte lub zamknięte, ale może właśnie o to chodzi, jak w przypadku dwóch stanów, które są za to odpowiedzialne, tych dwóch strategii, które są ze sobą powiązane. W tym świetle zbieranie było jeszcze jednym sposobem okazywania światu szorstkości, a bycie szorstkim było jeszcze jednym sposobem na obronę przed obrazami i przedmiotami – metodą pozbawienia ich oddziaływania i ponownego ich zamknięcia. Wypowiedzi Warhola na ten temat są dobrze znane: od jego wczesnego motta „Chcę być maszyną”, aż po późną pochwałę zwielokrotniania „Lubię, kiedy rzeczy są niezmiennie takie same [...]. Ponieważ im więcej przyglądasz się jednej i tej samej rzeczy, tym bardziej pozbawiasz jej znaczenia i tym lepiej i bardziej pusto się czujesz”. Może to z tego powodu zaczął po 1974 roku prowadzić zapis bibelotów swojego życia w „kapsułach czasowych” – kartonowych pudłach pełnych pamiątek i ulotnych drobiazgów (w jego domu było ich ponad 600). W pewien przekorny sposób Koestenbaum nadaje Warholowi przydomek zarzucony wcześniej przez artystę – „Andy Paperbag”, który oddaje nie tylko jego namiętność do zbieractwa, ale również nietrwałość takiej formy osłony. Bardziej złowieszcze jest jego porównanie „Puszek zupy Campbella” i „Pudełek Brillo” do symulakrów ciała artysty. Deleuze i Guattari dali nam „ciało bez narządów”, podmiot jako maszynę pożądanego połączenia; Warhol dał nam quasi-autystyczne tego przeciwieństwo – „pudełko bez otworów”.

—
Koestenblum wiąże tę skłonność do „powielania i archiwizowania” z homoseksualnymi gustami panującymi w Nowym Jorku, które w „posępnej dobie maccartyzmu paradoksalnie rozkwitły w domach”. W tej „domowej

awangardzie” publiczne symbole poddawane były prywatnej ironii, która „przeszkadzała w odróżnianiu od siebie” tych dwóch sfer życia. Takie przetwarzanie obrazów jest bliskie „afektacji” według definicji Susan Sontag. Świadoma homoseksualnego wymiaru tej wrażliwości (jej głośny esej z 1964 roku przypomina po części sprawozdanie z badań terenowych prowadzonych w homoseksualnym podziemiu Warhola, filmowca Jacka Smitha i innych), Sontag postrzega afektację jako „dandysowatość w epoce kultury masowej”, to znaczy jako sposób wydzierania tego, co się wyróżnia z wulgarności, znajdowania wartości w kiczu i wykraczania poza „wywoływanie mdłości przez powielanie”. Pewną część tego pojmowania, na przykład fascynację zdegradowaną symboliką, można odnaleźć w poparcie, ale nie wszystko – popart prawie wcale nie pochwała sentymentalności i nie wykracza poza wywoływanie mdłości przez powielanie, ale podtyka je nam pod nos. W tym momencie Koestenbaum przenosi kierunki, które dotąd wyznaczały badania nad Warholem, z odejścia od stylu (np. abstrakcyjny ekspresjonizm kontra popart) na ciągłość (lub jej brak) na przestrzeni całej jego afektowanej pracy komercyjnej w latach 50. oraz świetnej pracy artystycznej w latach 60.

Po ukończeniu Carnegie Institute of Technology (obecnie Carnegie-Mellon), Warhol przeniósł się z Pittsburgha do Nowego Jorku w 1949 roku, gdzie odciął się od swoich narodowych korzeni wymazując ostatnią literę „a” ze swojego nazwiska. Był wziętym grafikiem reklamowym. Rysował reklamy do „Harper’s Bazaar”, „Seventeen”, „New Yorkera” i „Vogue’a”. Robił również wystawy dla takich firm jak Bergdorff Goodman, Bonwit Teller, I. Miller i Tiffany & Co., projektował okładki książek i płyt oraz papeterię itp. W latach 50. otrzymał aż trzy nagrody Art Directors Club. W następnej dekadzie (o czym często się zapomina) wiodło mu się równie dobrze: w 1962 roku pojawiły się „Puszki zupy Campbella”, w 1963 zaczął kręcić filmy, a w 1964 wystawił „Pudełka Brillo”. Co więcej, Koestenbaum argumentuje, że Warhol był „bardziej przedstawicielem sztuk pięknych w latach 50.” jako grafik reklamowy niż jako przedstawiciel popartu w latach 60. – jeżeli pod terminem „sztuki piękne” rozumiemy wyraźne oznaki kunsztu, pracy ręcznej i subiektywnej ekspresji. Jednak prawdą jest również odwrotne stwierdzenie: jego wielkie sitodruki, które zaczął tworzyć w 1962 roku wskazują na „inteligencję projektanta” i, jak napisał Benjamin Buchloh¹, jego popart zawiera w sobie cechy jego ilustracji reklamo-

¹ W książce „Andy Warhol” (MIT) zawierającej również opracowania napisane przez Annette Michelson (redaktorki wydania), Rosalind Krauss oraz Hala Fostera, do których odwołuje się niniejsza recenzja.

wych: „wielkie zbliżenia fragmentów i szczegółów, silny kontrast graficzny i zarys kształtów, schematyczne uproszczenie oraz, co najważniejsze, rygorystycznie seryjna kompozycja”. Nakładanie się na siebie obydwu praktyk jest niezmiennie: jego pierwsza wystawa obrazów pop była wystawą sklepową u Bonwita Tellera w 1961 roku, a po 1968 powrócił do działalności, której nigdy tak naprawdę nie zaprzestał – do „business art”. Do niedawna historycy sztuki z pewnym poczuciem wstydu pomijali jego pracę dla reklamy (Robert Rauschenberg i Jasper Johns mieli przynajmniej na tyle przyzwoitości, aby traktować tego typu działania jako zarabianie na czynsz), uznawali filmy za działania uboczne i oplakiwali rzekomy schyłek artysty po postrzale w 1968 roku. Wraz z kilkoma innymi krytykami, Koestenbaum przeciwstawia się wszystkim tym uprzedzeniom.

Również do niedawna historycy sztuki lubili sugerować czyste odejście Warhola od poklosia abstrakcyjnego ekspresjonizmu przed przejściem do popartu wykorzystując pewną anegdotę do uwiarygodnienia tej zmiany stylu. W 1962 roku Warhol pokazał dwa obrazy przedstawiające butelkę Coca-Coli: najpierw filmowcowi Emilowi de Antonio, a potem marszandowi Ivanowi Karpowi, pytając ich, który z nich powinien wystawić. (Jest to klasyczny przykład tego, jak Warhol przenosił odpowiedzialność na innych. Marcel Duchamp zaostrzył trudność artystycznego wykonania i oceny za pomocą swoich przedmiotów gotowych: „To, czy pan Mutt wykonał fontannę, czy też nie, nie ma znaczenia. On ją **wybrał**”. Warhol jeszcze bardziej skomplikował wybór estetyczny poprzez pozbycie się go lub zrzucenie go na innych – często na swoich asystentów.) Jeden z obrazów przedstawiających Coca-Colę miał krople farby, które można odczytywać jako oznaki ekspresjonizmu. Drugi natomiast – aż po zastrzeżony znak towarowy – był prawie tak nieskazitelny, jak jego handlowy pierwowzór. Przyjaciele artysty woleli symboliczną butelkę i tak narodził się popart. Mimo że obecnie historia ta jest zbyt oczywista, nadal pozostaje dla niektórych wielce wygodnym wytłumaczeniem. Warhol wykoleił stylistycznie abstrakcyjny ekspresjonizm jeszcze bardziej niż jego homoseksualni poprzednicy – Rauschenberg i Johns (choć już wcześniej zabrakło mu torów). Zasadniczym pytaniem pozostaje, co spowodowało taki obrót.

Można się w tym miejscu posłużyć porównaniem dokonany przez Rosalind Krauss. We wczesnych latach 60. Warhol kontynuował obrazy malowane techniką „dripping” Jacksona Pollocka za pomocą innych środków: sikał na rozłożone na podłodze płótna pokryte metaliczną farbą lub robili to pracownicy „Factory” (nawet w tym przypadku zrzucił z siebie odpo-

wiedzialność). Farba utleniała się w formie zamglonych smug lub, jeżeli si-kały kobiety, rozciapanych kałuż. Obrazy te „wykpiły” obrazy Pollocka. Nagle męskość jego techniki zaczęła wyglądać, jakby cierpiała na impotencję a cały wymiar społeczny starego kręgu abstrakcyjnych ekspresjonistów – jak krąg chłopaczków sikających do ogniska. Te „sikane obrazy” zmusiły również do zastanowienia się nad rzekomą czystością abstrakcji chromatycznej, nad rozlanymi smugami Morrisa Louisa oraz nad poplamionymi płótnami Helen Frankenthaler; a kiedy Warhol stworzył jeszcze więcej takich obrazów w drugiej połowie lat 70., neoekspresjonizm wyglądał jeszcze bardziej absurdalnie niż przedtem. Jak podkreślają krytycy, tacy jak Douglas Crimp i Richard Meyer, owo wykpiwanie sztuki było również kwestią jej treści. Jeżeli osobą stojącą za abstrakcyjnym ekspresjonizmem był artysta uprawiający „action painting” cierpiący katusze egzystencjalne, bohaterami Warhola byli „śliczni” idole kultury masowej, tacy jak Troy Donahue, Warren Beaty, Elvis i Brando – wszystkie postacie będące tematami wczesnych sitodruków. Ku jeszcze większemu zgorszeniu, zrobił to samo z „już nie tak ślicznymi” „Thirteen Most Wanted Men” [„Trzynastoma najbardziej poszukiwanymi mężczyznami”] – zdjęciami z kartotek FBI, które jako sitodruki zawisły na fasadzie New York State Pavilion podczas Targów Światowych w 1964 roku (zostały zakryte na polecenie Komisarza Roberta Mosesa, który nie był zachwycony, kiedy Warhol zaproponował wystawienie jego podobizny w zamian za zakryte obrazy). Warhol i tu „wywrócił na drugą stronę” znaczenie wyrażenia „most wanted”²: ci mężczyźni mogli być również atrakcyjni seksualnie, mogli być „przestępcami” w podwójnym znaczeniu tego słowa.

Kpina nie kończyła się na tym. Jak twierdzi Annette Michelson, „Factory” była półświadomym szyderstwem z hollywoodzkiego kina oraz przemysłu kulturowego. „Montaż” w wielu filmach Warhola oznacza po prostu sklepanie razem nie zredagowanej taśmy filmowej (Empire z 1964 roku to spojrze-
nie utkwione w Empire State Building przez 24 godziny); niewiele z nich ma fabułę, nie wspominając już o scenariuszu, a niektóre są pornograficzne. Co więcej, Michelson postrzega „Factory” jako współczesny eksperyment z odwróceniem ról w stylu Bakhtina: „parodystyczna procesja diw, królowych i supergwiazd”, spektakularna mieszanka wyższych sfer i cyganerii przypominająca dwór podczas karnawału. „Podczas karnawału”, pisze Michelson, „zachowanie i rozmowa są nieskrępowane, wolne od ograniczeń narzuconych przez normy społeczne. Dlatego też, podczas kar-

² „Most wanted” w języku angielskim może oznaczać również „najbardziej pożądany” [przypis tłumacza].

nawału wiek, status, stan posiadania tracą swoją moc i pozycję. Nasila się poufała wymiana”. Strategia „Factory” była w istocie „super”. Polegała na hiperbolizacji ról w sposób, który często prowadził do ich ośmieszenia. Ale ta parodystyczna zabawa z ładem społecznym nie była całkowicie zamierzona; była sporadyczna i krótkotrwała a w czasach magazynu *Interview* w epoce Reagana stała się swoim przeciwieństwem – kultem bogatych i sławnych. Dodatkowo, atrybuty karnawału – przede wszystkim „farsa i upokorzenie” – mogły też obracać się przeciwko bywalcom „Factory”. Koestenbaum sugeruje, że scena ta bywała również w okrutny sposób hierarchiczna i jakże inna od przytulnej atmosfery czasów grafiki reklamowej.

Koestenbaum widzi w tym zarówno ciągłość jak i jej brak: podczas gdy „Factory” rozbudowywała filozofię domową, której Warhol nauczył się od wrażliwych na szczegóły gejów, nastąpiło odejście od afektowanej wrażliwości jego studia projektowego. W swoich „Dziennikach” (1989) Warhol wiąże tę zmianę ze śmiercią swojego ulubionego kota na początku lat 60.: „Moja ukochana Hester. Poszła do kociego nieba. I od tego czasu mam poczucie winy [...]. To wtedy przestało mi zależeć”. Jest to oczywiście prześmiewcza relacja i afektacja nie umarła wraz z nastaniem popu, ale w „Factory” przybrała ona oblicze męczennika. Było tak po części, ponieważ „Factory” zdominował teraz performance, nie tylko w sensie „performance art” (wszystkie te „zdjęcia próbne” i filmy, żywy teatr i wydarzenie z serii „Exploding Plastic Inevitable” z Velvet Underground), ale również jako performance tożsamości. „Pracować z Warholem oznaczało utracić swoje imię” – pisze Koestenbaum. Billy Linich, rzeczywisty menedżer „Factory” stał się „Billy Name”, Roberta Olivio przemianowano na „Ondine” a bohaterka a: a novel (1968) Susan Hoffman stała się „Vivą” – gwiazdą kilku filmów. Taka zmiana imienia była jednym z warunków wstępnych osiągnięcia statusu supergwiazdy i wiązała się często ze zmianami pomiędzy rodzajem męskim a żeńskim: „działać na dwie strony” oznaczało zabawę zarówno ze znaczeniami semiotycznymi, jak i płciowymi. Było to karnawalem w najwyższej doskonałości i wiązało się z oczywistym ryzykiem, szczególnie gdy w grę wchodziło łykanie tabletek, klucie żył, artystyczna brawura i wrzawa medialna.

Krótko mówiąc, w „Factory” panowała ogólna niestabilność psychologiczna ról, co czasami przypominało nieco teatrzyk S/M, w którym Warhol był reżyserem, zarówno dobrym jak i zimmym, pasywnym i agresywnym. Podjudzał ludzi do defensywnych lub dziwnych zachowań, szczególnie w filmach (niektóre z nich dotyczą tematyki „bondage”), jak gdyby filmowanie

miało prowokować i ujawniać a bycie filmowanym oznaczało odparcie ataku. Koestenbaum doskonale dostrzega tę „emocjonalną oscylację”, zauważa napięcie pomiędzy zahamowaniem i wybrykiem, pomiędzy „nieśmiałością i ekshibicjonizmem”, śmiertelnym bezruchem i seksualnym pobudzeniem, twierdząc, że mogło to wywołać „paranoidalny stosunek” do każdej z osób, która grała rolę w filmie lub w „Factory”. Ale filmy mają również inny efekt: widz nie utożsamia się z filmowaną postacią w sposób właściwy dla kina hollywoodzkiego, ale raczej współczuje jej z powodu trudów związanych z przebywaniem przed nieustępliwą kamerą, ze zmieniającymi się kolejami procesu stawania się obrazem oraz z ogromnym pragnieniem osiągnięcia tego stanu lub niechęcią wobec niego.

—
Koestenbaum twierdzi, że Warhol zawsze miał upatrzony jeden cel – męskość. Miał też swój sposób bawienia się nią, który nazywał „bliźniactwem”. „Męskość była dziedziną, w której Warhol odpadał w przedbiegach” – pisze Koestenbaum. Jego sztuka stała się „useksualnionym ciałem, którym jego własne ciało na ogół nie chciało być”. Również i w tym przypadku „Andy wołał powierzać innym zadanie ucieleśniania Andy’ego” i bardzo często ucieleśnianie to angażowało „alter ego płci żeńskiej”, na przykład Edie Sedgwick, której zarówno kobieca jak i chłopięca dwuznaczność oddziaływała płciowo i semiotycznie. Koestenbaum odnosi owo „bliźniactwo” do „homo-erotyki powtórzeń i klonowania”, ale można je również postrzegać jako zabawę z różnymi rodzajami podobieństw, które są podobne tylko na tyle, aby móc się wzajemnie zastępować. Te różniące się sobowtóry są permanentną cechą Warhola – zarówno w jego życiu, w którym stale ktoś go naśladował, na przykład Edie, Nico i inni, jak i w sztuce, w której sitodruki są na ogół przykładami szalonych powtórzeń obrazu a filmy to często podwójne projekcje, w których „akcja” na jednym ekranie ma niewiele wspólnego z tym, co dzieje się na drugim. Koestenbaum opisuje tę cechę jako „nieuczestniczące przyleganie” i w tym znaczeniu stanowi ona strukturę całego Warholowskiego świata: za dnia przebywał w „Factory” z twórcami obrazów i scen, wieczory spędzał początkowo w barze Max’s Kansas City, a potem w klubie Studio 54 wraz ze swoją świtą; później wracał do mamy i kotów na Upper East Side, a w niedzielę siedział do kościoła (do końca życia pozostał katolikiem).

—
Początkowo Warhol oddziaływał na sławne osoby, później je malował, a z czasem „wystarczyło, aby koło nich stanął [...]. To, że był Andym znamięnowało osobę stojącą obok, jej obecność stawała się podobna do niego”. Również i tu tworzenie sobowtórów było głównym narzędziem Warhola.

(Dla mnie najbardziej szalonym zdarzeniem był wieczór w klubie Area na początku lat 80. Patrzyłem jak Jean Baudrillard – teoretyk symulakrum – obserwuje Warhola pozującego jako „Warhol” w prostej, skonstruowanej przez siebie dioramie, jak gdyby był woskową kopią swoich zwłok. Byłem przekonany, że jeden z nich musi wybuchnąć.) „Popart ponownie odkrył temat Sobowtóra”, napisał kiedyś Barthes, ale sobowtór ten „stracił całą swoją złą lub moralną moc [...] Sobowtór jest Kopią a nie Cieniem, jest obok a nie za, jest płaskim, pozbawionym znaczenia religijnego Sobowtorem”. Nie jestem do końca przekonany do ostatniego stwierdzenia. W „Factory” nazywano Warhola „Drella”, co było skrótem od Cinderella [Kopciuszka] i Drakuli. Tak jak w przypadku Kopciuszka, marzeniem Warhola było pójście na bal (a czasem również zdobycie księcia), i tak jak Drakula, wysysał z innych krew w taki sposób, że sam się czuł pokonany. To tworzenie trupich sobowtórów jest jednym z powodów ciągłej fascynacji Warholem. Bardziej niż ktokolwiek inny był aktorem tej dziwnej masowej subiektywności świata składającego się z obrazów pop. Jak powiedział Michael Warner: „być osobą publiczną na Zachodzie oznacza bycie ikoną [...]. W postaciach Elvisa, Liz, Micheala, Oprah, Gerlada, Brando i innych, jesteśmy świadkami i uczestnikami rozdmuchiwania, pomniejszania, ranienia i ogólnego poniżania osoby publicznej. Ciały tych publicznych postaci są protezami dla naszej własnej zmutowanej chęci bycia pożądanym”. Warhol działał po obu stronach barykady: objawiał „zmutowaną chęć bycia pożądanym”, ale stał się również masową ikoną na swoich własnych prawach; po tym jak został postrzelony wszedł nawet do panteonu gwiazd-męczenników, takich jak Liz, Marilyn i Jackie, które również portretował.

Podobnie jak Chrystus (w tym momencie Koestenbaum przesadza nieco w swoim porównaniu, ale w końcu, dlaczego nie?), Warhol tym bardziej stawał się ikoną, im bardziej okaleczone stawało się jego ciało. Przybrał „nawiedzony wygląd” i zaczął tworzyć dzieła nasycone „ciemną aurą biuletynów z zaświatów”, obrazy „Czaszek” (1976) i „Cieni” (1978). To właśnie przed śmiercią pracował nad tapetową wersją „Czaszek” – portretów nas wszystkich. W przeciwieństwie do popartu Roya Lichtensteina i Jamesa Rosenquista, jego sztuka miała pazury, a znaczna część tej ostrości wynikała z uświadomienia sobie śmiertelności masowego obrazu. Najlepszy komentarz, jeżeli chodzi o to zagadnienie, napisał w 1969 roku, w czasie trwania Wojny Wietnamskiej Deleuze, niewątpliwie mając na myśli Warhola:

„Im bardziej nasze codzienne życie zdaje się podlegać standardom i stereotypom oraz coraz bardziej przyspieszonej reprodukcji przedmiotów

konsumpcyjnych, tym bardziej musi być w nie zaszczepiana sztuka, aby wydobyć z niego tę niewielką różnicę, która operuje równocześnie pomiędzy innymi poziomami powtórzeń, a także w celu doprowadzenia do współbrzmienia tych dwóch skrajności, to znaczy nawykowej seryjności konsumpcji oraz instynktownej seryjności destrukcji i śmierci. Sztuka, zatem, łączy przedstawienie okrucieństwa z przedstawieniem głupoty i pod powierzchnią konsumpcji odkrywa schizofreniczne szczękanie zębami, a pod powierzchnią najbardziej niegodziwych zniszczeń wojny – jeszcze więcej procesów konsumpcyjnych. Estetycznie odtwarza iluzje i mistyfikacje, które tworzą esencję tej cywilizacji, tak aby ostatecznie można było wyrazić Różnicę”.

Przedruk z „London Review of Books”, 21 marca 2002.

Tłumaczenie z języka angielskiego: **Marta Walkowiak**

[Celtic – Centrum Języka Angielskiego]



Łukasz Skąpski, *Okulary do patrzenia w niebo*, 1999.

Małgorzata Lisiewicz

W stronę nowej etyki pieniądza w sztuce

Postawy i strategie życiowe artystów

Jak artysta powinien godzić sztukę z praktyką życiową? Sztuka i pieniądze to temat tabu nie tylko w naszym społeczeństwie. Nie bez powodu. Kryje się tu bowiem odwieczny dylemat natury etycznej – sporu idealizmu, który przypisuje się sztuce, z pieniądzem, konotującym przyziemność celów. Jak pogodzić te dwie sfery: potrzebę realizacji wyższych ideałów z zaspokajaniem przyziemnych potrzeb? Jak pogodzić je tak, by systemy wartości obu przestrzeni życia nie wchodziły w konflikt? W okresie socjalistycznym w Polsce, gdy materialne bogacenie się jednostki było regulowane odgórnie, odpowiedź była stosunkowo prosta¹. Szanse na dostatnie życie były niewielkie; idealizm w sztuce znajdował więc tu paradoksalnie dość korzystne warunki rozwoju, był bowiem kwestią oporu politycznego, a nie ekonomicznego.

Zmiana systemu politycznego i ekonomicznego w Polsce w latach 90. sformułowała na nowo problem relacji sztuki i pieniądza. I to nie tylko dlatego, że konsumpcyjna kultura, powszechne społecznie dążenie do materialnego bogacenia się, dostęp do przepastnego zasobu dóbr materialnych rozbudziły w społeczeństwie nowe pożądanía, stawiając także przed artystami pytanie o ich stosunek do tej rzeczywistości. Nowa sytuacja ekonomiczna zaczęła oferować nowe możliwości, ale tym samym i nowe materialowe, sprzętowe, a w konsekwencji finansowe wymagania wobec sztuki. Aby konkurować jakością ze sztuką zachodnią, niezbędne są wysokie nakłady, które trzeba zarobić.

A więc jak żyją polscy artyści i ile zarabiają? W 2002 roku CSW Łaźnia przeprowadziła anonimową ankietę, którą rozesłano do 138 artystów. Odpowiedziała ponad jedna trzecia ankietowanych². Z przysłanych odpowiedzi wynika, że pokolenie sześćdziesięcioparolatków utrzymuje się głównie z renty lub emerytury. Średnia dochodów sytuuje się najczęściej pomiędzy 1000 a 1500 złotych. Większość artystów z tej grupy sprzedaje swoje dzieła sztuki, ale stanowi to niewielką część ich zarobków. Co najmniej ćwierć

¹ O sytuacji artysty w Polsce w okresie władzy socjalistycznej opowiada Przemysław Kwiek, patrz „sposób na życie”, katalog CSW Łaźnia, Gdańsk 2002, s. 52–53.

² Jedna trzecia respondentów nie jest wystarczająca, aby uznać wyniki ankiety za spełniające kryteria naukowej wiarygodności, ale na podstawie ogólnego rozpoznania problemu wydaje się, że odzwierciedlają one faktyczną sytuację artysty w Polsce.

swoich dochodów przeznaczają na finansowanie kolejnych prac. Wśród tych artystów znajdują się osoby, które nigdy nie były zatrudnione, co wiąże się z brakiem ubezpieczenia zdrowotnego. Niekiedy otrzymują stypendia, ale nie wpływają one w wyraźny sposób na ogólny stan ich finansów. Połowa z nich nie mieszka we własnym mieszkaniu. Wśród pięćdziesięcioparolatków znacząca większość respondentów nigdy nie była zatrudniona. Są wśród nich zarabiający nawet 3000 złotych miesięcznie, ale są i tacy, których zarobki nie przekraczają 500 złotych miesięcznie. Jeśli zarabiają dobrze, to posiadają ubezpieczenia zdrowotne, choć nie zawsze opłacają świadczenia emerytalne. Ci z niskimi dochodami niekiedy nie płacą żadnych składek. Wszyscy przeznaczają nawet do połowy swoich dochodów na realizację kolejnych projektów artystycznych.

Kariery artystów tych dwóch pokoleń przypadły na okres poprzedniego systemu. Zarobki wynikają tu bądź z emerytury, która pochodzi ze składek płaconych przez lata w ramach przynależności do Związku Polskich Artystów Plastyków – i wówczas dochody należą do tych najniższych; bądź pochodzą ze sprzedaży prac na rynku sztuki, niekoniecznie polskim. Niski poziom zarobków w tej grupie wiekowej artystów wskazuje, że artyści ci nie przejawiają aktywności w pozyskiwaniu pieniędzy poza działaniami o charakterze artystycznym. Taka sytuacja nie zaskakuje, biorąc pod uwagę, że problem dotyczy artystów w zaawansowanym wieku, czyli w takim, który psychologicznie i społecznie powinien być okresem czerpania satysfakcji i korzyści z osiągniętego dorobku życiowego, a nie rozpoznawaniem od podstaw możliwości realizacji życiowych celów. Problem ujawnia się w tym pokoleniu z tym większym natężeniem, że system komunistyczny utrwał bierne zachowania na rynku pracy, skoro dla innych zachowań w tym okresie nie było przestrzeni do realizacji³. Jeśli chodzi o czterdziestoparolatków, których rozkwit kariery przypada już w drugiej połowie lat 80., a głównie na lata 90., to większość posiada stałe zatrudnienie, choć niekoniecznie ma ono charakter ciągły. Zróżnicowanie zarobków jest tu duże, co odzwierciedla z jednej strony nowe możliwości ekonomiczne, jakie przyniosła nowa sytuacja, ale i niestabilność rynku pracy. Biorąc pod uwagę zarówno wynagrodzenia różnych artystów, jak i różne okresy zarabiania konkretnego artysty, dochód waha się w granicach od 1000 do kilku tysięcy złotych miesięcznie, choć znajdują się w tej grupie również osoby bez żadnych dochodów. Wśród artystów jest wielu nauczycieli oraz pracowników instytucji kultury. Prawie wszyscy podejmują prace także poza etatem. Sprzedają swoje dzieła, ale tylko w pojedynczych przypadkach zyski z tego tytułu w znaczący sposób zasilają budżet rodziny, co oznacza, że

rynek dzieł sztuki współczesnej w Polsce nie odgrywa większej roli w odniesieniu do ogółu artystów.

Trzydziestoparolatki okazali się najliczniejszą grupą respondentów. Z pewnością wynika to z faktu, że jest to najliczniejsze pokolenie artystów. Lata 90. to okres, kiedy rozpoczęli swoje kariery artystyczne. Pracują lub pracowali często w różnych zawodach oraz poszukują zarobków także poza stałym etatem. Różnice w dochodach są duże, co wskazuje, że sytuacja materialna tej grupy jest bardzo zmienna. Artyści zarabiają od 500 do kilku tysięcy złotych miesięcznie, a więc podobnie do swoich starszych kolegów aktywnie poszukują możliwości zatrudnienia na ogólnym rynku pracy. Jest to grupa, która często ma opłacane świadczenia emerytalne i zdrowotne. Być może jest to świadectwo mniej idealistycznego podejścia do sztuki i bardziej praktycznego stosunku do rzeczywistości. Choć połowa sprzedaje swoje prace, to tylko w jednym przypadku sprzedaż okazuje się przynosić artyście wyraźny dochód. W porównaniu ze starszymi kolegami to pokolenie zdecydowanie mniejszy procent zarobków przeznaczają na realizację kolejnych projektów. Połowa pokolenia dwudziestoparolatków już sprzedaje swoje dzieła, choć nie za duże pieniądze. Czasami pozbawieni są jakichkolwiek dochodów, ale w niektórych przypadkach zarabiają po kilka tysięcy miesięcznie. Z poświęceniem pieniędzy na sztukę jest różnie: najczęściej – podobnie do swych nieco starszych kolegów – przeznaczają do jednej czwartej swoich dochodów na kolejne prace.

Podsumowując, przeciętny dochód artysty wynosi około 1700 złotych miesięcznie⁴. Choć przeciętna zarobków artystów w Polsce nie wydaje się dramatycznie niska, to należy zwrócić uwagę, że w odróżnieniu od innych grup zawodowych artyści znaczną część swoich dochodów przeznaczają na realizację kolejnych prac. Wraz z odmładzaniem się grupy wiekowej artystów pojawiają się wyższe zarobki, ale często nie mają one charakteru stałego. Ogólnie świadczy to o przedsiębiorczości artystów, ale i o doraźności pozyskiwanych środków.

³⁾ Wypowiedź Jerzego Beresia oraz Przemysława Kwieka w rozmowie publikowanej w kat. „sposób na życie”, s. 46–51, 52, ujawnia wysuwane wobec państwa oczekiwania starszego pokolenia artystów kontynuowania opiekuńczej polityki prowadzonej w okresie władzy socjalistycznej.

⁴⁾ Obliczenia średniej nie uwzględniły trzech przypadków, w których zarobki są wysokie. Grupa artystów dobrze zarabiających w Polsce jest nieduża. Uwzględnienie ich zarobków przy obliczaniu średniej krajowej zniekształciłoby obraz sytuacji artysty w Polsce. Ogólnie sytuacja materialna na przestrzeni ostatnich kilku lat uległa poprawie, ale wzrost zarobków jest nieznaczny. Wynosi on około 200 zł w porównaniu na przykład z latami 90.

—
Interesujący jest fakt, że zdecydowana większość ma poczucie wolności w realizowaniu swojej sztuki. To świadczy o funkcjonowaniu w dużym stopniu w poczuciu braku uwikłania w rzeczywistość, w poczuciu braku uzależnienia od szeregu pozaartystycznych czynników. Tworzeniu zdaje się nie towarzyszyć refleksja o zewnętrznym wobec niej samej uwarunkowaniu sztuki. A to świadczy o mitologizacji przez artystów własnej pozycji oraz idealizacji sztuki, a więc o tym, że nasza kultura artystyczna w znacznym stopniu jest ciągle spadkobiercą modernistycznego, czy wręcz nawet romantycznego etosu artysty. Wydaje się, że odmitologizowanie sztuki i pozycji artysty jest niezbędnym krokiem w stronę wypracowania nowych form relacji sztuki ze światem pieniądza, bardziej adekwatnych do mechanizmów, jakie rządzą współczesną rzeczywistością. Wydaje się jednak, że przejawy takiego procesu odmitologizowania pojawiają się jednak w samych życiowych rozwiązaniach artystów.

—
Aby ten proces przybliżyć, warto przyjrzeć się dwóm pojęciom – „postawie” i „strategii” – na pozór bliskoznacznym, w gruncie rzeczy w odmienny sposób określającym stosunek jednostki do rzeczywistości. Pojęcia te sugerują odmienną dynamikę relacji jednostki do otoczenia: „postawa” – statyczną, natomiast „strategia” – dynamiczną. Ta fizyka pojęć ujawnia z kolei ich odmienną treść i funkcję. Postawa jest definiowaniem pozycji jednostki, mówi o jej zakorzenieniu w systemie wartości, podczas gdy strategia dotyczy „celu”, do którego jednostka zmierza. Postawa jest integralnie związana z podmiotem, strategia z obiektem podmiotowych dążeń. Postawa określa i tym samym umacnia swoje umiejscowienie, strategia polega na zmianie, dzięki której jednostka zmierza w określonym kierunku. Postawa realizuje się w kontemplacji i niezmienności, strategia w działaniu.

—
Jednostka przyjmuje pewną postawę i realizuje pewne strategie. Zaryzykowałabym jednak twierdzenie, że „postawa” i „strategia” to nie równorzędne, wzajemnie uzupełniające się określenia, ale dwie charakterystyki odrębnych kulturowych modeli. Postawę kojarzymy z systemem wartości, a więc z istnieniem obiektywnego świata, z istnieniem pewnych uniwersaliów będących metaodniesieniem dla oceny etycznych zachowań jednostki. Postawa dotyczy etyki. Postawa to wykładnia wartości, próba ich manifestowania wobec otaczającej (z istoty swojej) zmiennej rzeczywistości. Strategia natomiast to działanie, którego zadaniem jest osiągnięcie wytyczonych celów. Jej istotę określa punkt wyjścia i punkt dojścia. Strategię

oceniamy w kategoriach jej skuteczności. Jest ona przyjętą pozą. Jej istotą jest tymczasowość i doraźny charakter.

—
Historia sztuki jest historią postaw i strategii. Romantyzm, na przykład, to sztuka wyrażająca postawę wynikającą z wiary w określone prawdy o rzeczywistości – tej zastanej bądź tej wyobrażonej. Dzieło staje się odbiciem lub ucieleśnieniem owych prawd. Awangarda z kolei to artystyczne strategie realizujące utopijne wizje nowej konstrukcji świata. Te dwa pojęcia zdają się mieć szczególne znaczenie dla sztuki ostatnich dekad, kiedy ambicją i istotą artystycznego procesu często jest budowanie relacji z otaczającą rzeczywistością. Jednocześnie jednak wydaje się, że to pojęcie strategii stało się kluczowe dla współczesności, podczas gdy termin „postawa” brzmi już nieco anachronicznie⁵ – ze względu na idealistyczny wymiar. Opór poprzez postawę, na przykład, kojarzy się raczej z brakiem elastyczności wobec zmieniających się realiów. Kojarzy się również z samotnością. Być może także ze starością. Strategie natomiast oznaczają dynamikę, rzutkość, zmianę, efekt, spryt. Postawa skazana jest na niezależność od mód, strategia jest umiejętnością „bycia na fali”, być może także poprzez doraźne przyjęcie określonej postawy.

—
Postawa i strategia mogą być równie „niechętne” wobec systemu, tyle że postawa tę bezkompromisowość będzie realizować poprzez „dystans” i „niezmiennność”, strategia poprzez manipulację rzeczywistością. Prześledzenie artystycznych postaw i strategii odsłania zmianę pojęcia etyki w odniesieniu do rozważanego problemu, ale nie pod kątem definiowania, co jest tu „dobrym” postępowaniem, a co „złym”, a raczej sposobów realizacji etycznego zachowania, formułowania etycznego dyskursu. Ta zmiana jest wykładnią kulturowych przemian, jakim podlega rzeczywistość, a więc i sztuka.

—
W grudniu 2002 roku zorganizowana została w Centrum Sztuki Współczesnej w Gdańsku wystawa, która dotyczyła i objawiała właśnie artystyczne postawy i strategie. Projekt „sposób na życie” prezentował je nie tyle jako deklarowane intencje artystów, co postawy właśnie i strategie formujące się na styku sztuki i rzeczywistości tej „zastanej”. Przedmiotem refleksji stała się artystyczna postawa i strategia nie tyle jako wynik podmiotowego,

⁵⁾ Refleksja niniejsza posługuje się pojęciami „postawa” i „strategia” nie w celu wartościowania zachowań artystów, ale ich opisanie. Należy nadmienić, że rozważania dotyczą sztuki, której ambicją jest krytyka czy analiza rzeczywistości.

celowego działania, w którym rzeczywistość jest sytuacją bardziej wykreowaną przez artystę, ale raczej jako sposób reagowania artysty na rzeczywistość. Nadrzędność podmiotu (artysty) wobec przedmiotu jego działania (rzeczywistości) została zakwestionowana. W tej relacji rzeczywistość objawia się jako równorzędna wobec artysty, a nie podporządkowana jego decyzjom. Jest partnerem, z którym trzeba negocjować swoje warunki, a nie wyłącznie „artystycznym materiałem”.

—
Obserwując artystyczne kariery i życiowe losy artystów, wydaje się, że wobec rzeczywistości niektórzy artyści „reagują” bardziej postawą, inni strategią. Skrajne pozycje zdają się tu wyznaczać dwie postaci: „postawa” Jerzego Beresia i „strategia” Oskara Dawickiego. Pomiędzy tymi propozycjami rozpina się cała skala zachowań pośrednich.

—
Twórczość Jerzego Beresia i miejsce, jakie jej przypisuje artysta w rzeczywistości, jest przykładem artykułowania i manifestowania swojej „postawy” właśnie. Dzieła, akcje artysty, a wśród nich „Czyste dzieło” prezentowane w ramach wystawy „sposób na życie”, to świadectwa przekonań artysty. Jak mówi sam Jerzy Beres: „dzieła sztuki to kamienie na drodze do czystej jakości”⁶. Istotą sztuki jest fakt twórczy, a nie produkt. Dla artysty ani przedmiot nie jest celem artystycznego procesu, ani otoczenie nie jest inspiracją dla artystycznego działania: materia i rzeczywistość to raczej środowisko, w którym objawia się bardziej ogólna refleksja egzystencjalna. Istota dzieła sztuki sytuuje się poza nim – w podmiocie wiernym określonym wartościami, sięgającym świata obiektywnych, wyższych prawd⁷. Granica pomiędzy sztuką a rzeczywistością jest tu sztywno ustanowiona, a postawa artysty jest gwarantem owej granicy. Taki model nie uniemożliwia podejmowania działań o charakterze zarobkowym, ale dzięki tej granicy nigdy nie będą one sztuką (w pełni), a sztuka zachowa swój idealny status. Podobną postawę twórczą reprezentuje artystka młodego pokolenia – Bogna Burska, dla której aktem twórczym nie będzie nigdy praca wykonana na zamówienie⁸. Istota sztuki tkwi dla niej w wolności tworzenia, wolności idei. Ceną tej wolności jest uprzedmiotowienie tej rzeczywistości, której sztuka nie dotyczy, zyskiem – idealizacja samej sztuki, „uwolnienie” jej od uzależnienia od rynku. Rzeczywistość zbudowana jest ze sfery idealnej i tej prozaicznej, a produktem takiego rozpadu świata jest mitologizacja wolności artysty i procesu twórczego. Życie artysty polega na tworzeniu sztuki okupowanej ciągłą walką z materializmem rzeczywistości, nieuchronnym w niej zanurzeniem – czy to w postaci materialnego ubóstwa, jakiego doświadcza Jerzy Beres, czy też podejmowania „niskich” czynności „dla pieniędzy” w wypadku Bogny Burskiej.

—
 Kwestia „czystości” sztuki nie tylko nie pojawia się w odniesieniu do działań artystyczno-zarobkowych Oskara Dawickiego, ale wręcz traci swą zasadność. Artysta w czasie zatrudnienia w firmie reklamowej wkomponowywał w projekty folderów reklamowych mikroautoportrety, i oczywiście czynił to bez wiedzy właściciela firmy, zarówno zlecającej wykonanie tego foldera, jak i tej, w której artysta pracował zarobkowo. Granica pomiędzy sztuką i zarobkowaniem jest tu z premedytacją zatarta. Sfera zarobkowa jest anektowana jako obszar sztuki, podczas gdy sztuka realizuje się w oparciu o pracę zarobkową. Istotą działania nie jest ideał sztuki, obiektywne prawdy, ale umiejętność wykorzystania sytuacji, gra z rzeczywistością, bycie artystą nawet w sytuacji, która takiemu byciu zaprzecza. Celem artysty nie jest uniwersalna diagnoza świata. Jeśli poznanie rzeczywistości – to tej „tu i teraz”, bo inna nie istnieje lub nie ma znaczenia. Tradycyjne kryteria warsztatowe, etyczne, artystyczne są tu bez znaczenia.

—
 Pomiędzy tymi biegunami są ci, którzy w mniejszym lub większym stopniu nobilitują swoją pracę zarobkową, poszukując w niej przestrzeni dla twórczych, jednocześnie pozyskując pieniądze na tę „właściwą” i „prawdziwą” sztukę, jak i przekształcając rzeczywistość, także tę, która przynosi pieniądze, w działania o charakterze twórczym⁹. Łukasz Skąpski, na przykład, członek grupy Azorro, podjął się namalowania dla celów zarobkowych rodziny niemieckiego hrabiego. Artysta zastanawia się nad włączeniem tych prac do swojego dorobku twórczego. To nie ucieczka przed rynkiem, ale negocjowanie z nim swojego miejsca dla swoich celów, dążeń staje się tu sposobem na bycie artystą.

⁹ Patrz „sposób na życie”, s. 46.

⁷ Swoją koncepcję dzieła i miejsca sztuki w rzeczywistości Jerzy Beres przedstawia [w:] Jerzy Beres, *Wstyd: między podmiotem a przedmiotem*, „Otwarta Pracownia”, Kraków 2002; patrz m.in. s. 25, 26, 33–35.

⁸ Patrz wypowiedź artystki w katalogu „sposób na życie”, s. 67–68.

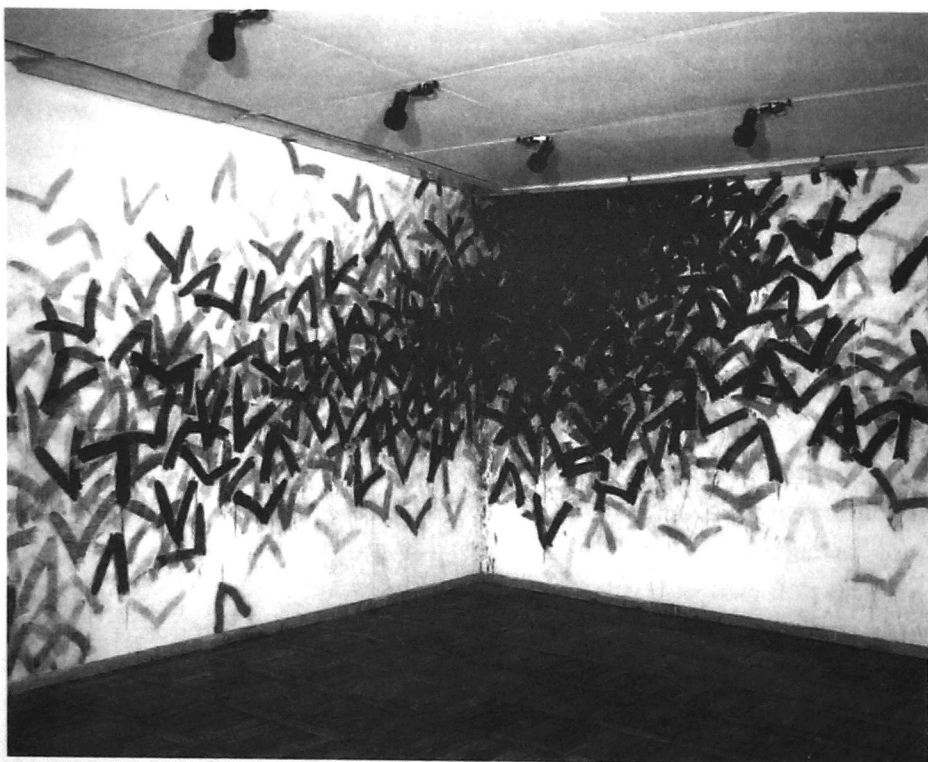
⁹ Szczególnym przykładem może być tu twórczość Pawła Althamera, który podejmując się prac zarobkowych na zlecenie, realizował równocześnie założenia, na jakich opiera się jego sztuka. Sam artysta wskazuje, na przykład, na proces projektowania statuetki biznesmena roku dla firmy Cash. Zlecenie to artysta wykorzystał, aby zapoznać się z nieznaną mu grupą społeczną i zawodową, jaką stanowią biznesmeni, który to proces poznania jest istotą jego akcji artystycznych. Łączenie działań o charakterze twórczym z działaniami o charakterze zarobkowym jest typowe dla polskich artystów; w interesujący sposób manifestuje się ono choćby w działalności Łodzi Kaliskiej w ramach Fundacji ulicy Piotrkowskiej, kawiarni Baumgart, projektach użytkowych Jacka Staniszewskiego i innych.

Konsekwencją tej ewolucji pozycji artysty wobec rzeczywistości od „postawy” do „strategii” jest między innymi przesunięcie akcentu z „systemu wartości” jednostki na jej „cele”, z podmiotu, który owe wartości formuluje, na przedmiot, który może być dość arbitralnymi metodami osiągnąć. Ta zmiana jest odbiciem przemian zachodzących we współczesnej kulturze, której filozofia zakwestionowała znaczenie suwerennej, integralnej podmiotowości, niezależnej od przedmiotowego świata. Podczas gdy idealizm, także artystyczny, starał się wyrwać jednostkę z intersubiektywnych kontekstów (aby podkreślać jej nadrzędne znaczenie), praktyka opierająca się na strategiach wychodzi z przekonania o niemożliwości takiego założenia. Jednostka istnieje tu tylko w zależności z otaczającym światem. Dlatego pojęcie etycznej powinności, realizowanej w imię bardziej uniwersalnego dobra, traci swoją zasadność z chwilą zakwestionowania uniwersalnego podmiotu i jest zastępowane dążeniem do tego, co „dobre jest dla nas” lub „dla mnie” w danym momencie. Tym bardziej że wspólnotowe dobro i uniwersalny podmiot nie są dziś niczym więcej niż ideologicznym mitem służącym realizacji interesów określonej grupy społecznej. „W konsekwencji teorii sprawiedliwości i moralności podążają dziś własną drogą, w każdym razie inną niż etyka, rozumiana klasycznie jako doktryna właściwego sposobu życia”¹⁰. Pojęcie „właściwe” utraciło swą obiektywną, bezinteresowną wykładnię. Sztuka także uwalnia się, i powinna (dla własnego dobra), od tyranii idealistycznej powinności. Tym bardziej że obrona idealizmu w sztuce może okazać się wręcz nieświadomą postawą wspierania systemu, który opiera się na podziale świata na sferę przyziemnych przyjemności i sferę ideałów. Czerpie on z iluzji uniwersalnego podmiotu, który takiego podziału rzeczywistości dokonuje, który w tak podzielonej rzeczywistości się konstytuuje.

—

Artysta, który efektywnie zamierza ingerować w rzeczywistość, nie może opierać się na tych samych iluzjach, na jakich opiera się system, wobec którego artysta chce się dystansować. Takie ujęcie etycznej wykładni jednostkowych zachowań nie oznacza braku norm etycznych, a raczej zmienia ich charakter: z niezmiennych, raz ustanowionych czyni je przedmiotem jednostkowych i indywidualnych rozstrzygnięć, otwierając, z jednej strony, nowe możliwości dla związków sztuki i pieniądza, z drugiej – czyniąc artystę bardziej odpowiedzialnym i samotnym w budowaniu owych relacji.

¹⁰ Patrz Jürgen Habermas, *Czy istnieją postmetafizyczne odpowiedzi na pytanie, czym jest „właściwe życie”*, „ResPublica” nr 2/2003, s. 102–103.



Leon Tarasewicz, realizacja w Galerii Foksal, Warszawa 1985.

Marek Krajewski

Galeria Foksal. Tworząc totalne dzieło sztuki¹

Czym była Galeria Foksal?

Piszący historię Gallerii Foksal, zwłaszcza historię najaktywniejszego okresu tej instytucji, a więc końca lat 60. i początku 70., już na wstępie musi porazić siebie z podstawowym pytaniem, bez odpowiedzi na które nie jest w stanie dokonać interpretacji tego, co się tu i wtedy wydarzyło. Jest to pytanie o status opisywanego zjawiska. Pytanie o to, z czym mamy do czynienia: z kolejnym i jednym z wielu miejsc, w których prezentowana była sztuka w Polsce, czy też raczej z próbą skonstruowania totalnego dzieła sztuki, którego tworzywem jest świat artystyczny, twórcy, krytycy, publiczność i sama galeria? Niejasność ta wynika przede wszystkim z aktywnej roli odgrywanej przez Galerię Foksal w procesach artystycznych, z doskonałej świadomości reguł rządzących sztuką i zdolności do manipulowania nimi, z czynienia tej instytucji świata artystycznego nie tyle miejscem, w którym pokazywana jest sztuka, co raczej miejscem, w którym się ona staje. Niejasność ta jest również skutkiem centralnego miejsca tej instytucji w polskim życiu artystycznym w końcu lat 60. i początku 70. i płynącej z niego zdolności do stanowienia reguł, które tym życiem rządzą, zdolności do kreowania obowiązujących powszechnie skal wartości pozwalających oceniać wartość artystycznych realizacji. Na pytanie o status Gallerii trudno jest również odpowiedzieć, bo właściwie brakuje krytycznych i historycznych tekstów

¹ Tekst ten powstał w oparciu o jeden z rozdziałów mojej niepublikowanej pracy doktorskiej zatytułowanej „Strategie upowszechniania sztuki w Polsce w latach 1956–1989. Na przykładzie Gallerii Krzywe Koło, Gallerii Foksal i Grupy”, a obronionej w 1997 roku w Instytucie Socjologii UAM w Poznaniu. Zmieniona wersja niniejszego tekstu została wygłoszona w 2002 roku w trakcie akcji Santiago Sierry, odbywającej się w siedzibie Fundacji Gallerii Foksal i opublikowana w książce dokumentującej to wydarzenie. Po napisaniu doktoratu pojawiło się kilka publikacji, które rzucają nowe światło na historię Gallerii Foksal (mam tu na myśli zwłaszcza wyjątkowy zbiór dokumentów „Tadeusz Kantor z Archiwum Gallerii Foksal”, Warszawa 2000, który pomocny jest w określeniu roli odegranej przez Tadeusza Kantora w historii tej instytucji), ale postanowiłem nie posługiwać się nimi, pisząc ten tekst, ponieważ nie zmieniają one zasadniczo jego podstawowych tez. Chcę podkreślić również, iż tekst ten nie rości sobie prawa do bycia rekonstrukcją historii Gallerii Foksal (lub rekonstrukcją fragmentu tej historii), ale jest jedną z wielu możliwych do pomyślenia jej interpretacji. Główną podstawą teoretyczną, która pozwala jej dokonać, były instytucjonalne teorie sztuki (przede wszystkim w wersji zaproponowanej przez G. Dickiego) oraz te teorie sztuki, które traktują ją jako jedno z wielu pól walki o władzę (P. Bourdieu). W obu wypadkach dzieło sztuki staje się nim, o ile za takie zostanie uznane w obrębie wyspecjalizowanej, instytucjonalnej enklawy – świata sztuki. Proces ten nazywany jest „upowszechnianiem” lub obiektywizacją dzieła, zaś jego przebieg, reguły, które nim rządzą, kryteria i hierarchie wartości, które go umożliwiają, stają się jednocześnie przedmiotem gry prowadzonej przez różne podmioty. Gry, w której stawką jest władza sprawowana w obrębie świata sztuki.

poświęconych funkcji, jaką pełniła w polskim życiu artystycznym, tekstów innych niż te, które zostały napisane przez osoby związane z Galerią. Brak ten jest tym bardziej tajemniczy, iż większość krytyków podkreśla przy różnych okazjach doniosłość tej Galerii w polskim życiu artystycznym, rolę, jaką odgrywała w pielęgnowaniu tradycji awangardowej i narodzinach neoawangardy, kluczową dla rozwoju polskiej sztuki rolę twórców i krytyków związanych z tą instytucją (z jednej strony: Kantor, Stażewski, Krasiński, Wodiczko, Drózd, a z drugiej Borowski, Turowski, Ptaszkowska i inni).

Ten drugi rodzaj interpretacji – Galeria Foksal jako totalne dzieło sztuki albo jako sposób i miejsce konstruowania totalnego dzieła sztuki – jawi się nie tylko jako bardziej interesujący, ale również jako bardziej zgodny z intencjami jego twórców, niż potraktowanie go jako kolejnej, bardzo ważnej, ale jednej z wielu instytucji artystycznych. Taka interpretacja pozwala dostrzec w Galerii Foksal nie tyle miejsce, w którym prezentowana jest sztuka, co raczej próbę zmiany warunków i reguł, na mocy których tworzone mogą być wszystkie inne dzieła sztuki, jako próbę rekonstrukcji instytucjonalnego kontekstu sztuki, jako usiłowanie manipulowania zasadami polskiego świata artystycznego, a co za tym idzie, jako próbę zmiany reguł rządzących rzeczywistością społeczną.

Autonomia – wartość najwyższa

Podstawową wartością, która uruchamiała i uzasadniała większość działań Galerii Foksal, była autonomia sztuki². Artyści związani z tą instytucją walczyli przede wszystkim o autonomię dzieła, ale jak się wydaje, równie istotne było zabieganie o wytworzenie takiej przestrzeni własnego działania, w której nie tylko całkowicie decyduje się o jego charakterze, ale która staje się również ideałem niezależności, do którego powinni dążyć inni. Stawką w grze o autonomię była więc w istocie zdolność do działania, a tę posiada ten przede wszystkim, kto raczej stanowi, niż stosuje reguły napisane przez innych, ten, kto ustanawia kryteria oceny, a nie jest ich przedmiotem, kto stanowi moralne i etyczne wzorce, a nie tylko im podlega. Tak rozumianą autonomię można zdobyć, jak wielokrotnie podkreślał Pierre Bourdieu w odniesieniu do świata naukowego, drogą sukcesji lub rewolucji³. Jak się wydaje, Galeria Foksal wybrała tę drugą możliwość, z konieczności więc innych musiała uczynić przedmiotem i tworzywem swego działania.

W świadomości krytyków i artystów związanych z Foksałem sztuka jako efekt kreacji artystycznej niezwiązanej żadną inną wartością niż ona sama, nie służy niczemu i nikomu, nie spełnia żadnej funkcji, wyłączona jest

z utylitarne go porządku i „życiowych konieczności”; sztuka stwarza tu inną od rzeczywistości realność i w tej realności funkcjonuje; nie wyczerpuje swojej zawartości w żadnym akcie odbioru, nie można jej zrozumieć i sprowadzić do komunikatu, który rzekomo przenosi; innymi słowy, jako wartość sama w sobie „dzieje się gdzie indziej”, poza oswojonym znaczeniowo światem⁴.

Taki sposób rozumienia sztuki, będący pozytywnym punktem odniesienia działań Galerii Foksal, definiował jednocześnie przeszkody w jego realizacji, zagrożenia autonomii sztuki, w walce z którymi podporządkowana była praktyka Galerii. Ich rejestr, wyłaniający się z tekstów krytycznych i manifestów, jest bardzo obszerny: po pierwsze – były to wszelkie próby utylitarne go wykorzystywania sztuki (komercyjnego, politycznego, ideologiczne go itd.), po drugie – aktywne uczestnictwo w polskim życiu artystycznym, podążanie za modą, konformizm, po trzecie – odbiorcy, którzy unicestwiają autonomiczność dzieła, podporządkowują to, co niekonwencjonalne, konwencjonalnym nawykom określającym sposób korzystania ze sztuki.

Najważniejszym z zagrożeń była jednak instytucjonalna natura sztuki i instytucjonalna natura samej Galerii Foksal. Głównym problemem, który

²⁾ Historii Galerii Foksal nie sposób zrozumieć bez przywołania społecznego tła, w którym się ona rozgrywała. Podobnie jak inne miejsca prezentacji sztuki w Polsce, działała ona w sposób koncesjonowany przez ramy określone w polityce społecznej i kulturalnej państwa. W interesującym nas okresie głównymi zasadami tej polityki były: zgoda na swobodę eksperymentu artystycznego z wyłączeniem zajmowania się w jego ramach sferą polityki, zezwolenie na działanie wielu niekontrolowanych przez władzę instytucji zajmujących się inicjowaniem działań artystycznych i upowszechnianiem sztuki, pod warunkiem ich marginalności. Działanie w takim kontekście, rozpoznawane jako niezależność i autonomia zwłaszcza po doświadczeniach pierwszej połowy lat 60., we współczesnej refleksji postrzegane jest jako „syndrom lat 70.” (na ten temat zob. P. Piotrowski, „Dekada, O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie”, Obserwator, Poznań 1991). Syndrom ten charakteryzują następujące symptomy: względna tolerancja władzy wobec sztuki i jednocześnie wykorzystywanie jej jako narzędzia zaświadczonego o liberalizacji polityki społecznej, postępie cywilizacyjnym i kulturowym, którego patronem i inicjatorem jest państwo; poruszanie się twórców w obszarze wartości i działań pozornych, konformizm, zgoda na granice wolności wydzielone przez państwo, nie negowanie tego faktu, ale wykorzystywanie dla swoich celów. Ten kontekst jest o tyle istotny, że działania Galerii Foksal, pomimo jej kontestatorskiego i antyinstytucjonalnego charakteru, są zgodne z zarysowaną powyżej polityką kulturalną państwa. W obu wypadkach chodzi bowiem o rozerwanie związku pomiędzy sztuką a życiem społecznym.

³⁾ Bourdieu P., *Specyfika dziedziny naukowej i społeczne uwarunkowania wiedzy* [w:] „Kryzys i schizma. Antyściencytystyczne tendencje w socjologii współczesnej”, Mokrzycki E. (red.), Warszawa 1984.

⁴⁾ Na ten temat zobacz np. Kantor T., *Manifest 1970. Teatr śmierci* [w:] Borowski W., „Tadeusz Kantor”, Warszawa 1982; Kantor T., *Konstruktywizm w teatrze* [w:] „Tadeusza Kantora widzenie sztuki”, CSW, Warszawa 1993; Borowski W., „Sztuka dla sztuki, Jeden”, Warszawa 1972; Borowski W., Turowski A., „Żywe Archiwum”, Warszawa 1971.

uruchamiał większość działań tej ostatniej, było więc pytanie, jak stworzyć taki model galerii, który sztuki nie podporządkowuje konwencji, jak pokazywać dzieła, by nie czynić ich elementem istniejącego świata sztuki, jak zachować niepowtarzalność każdego działania artystycznego, jego otwartość, pokazując je w miejscu, które sugeruje, iż mamy do czynienia z czymś gotowym i skończonym. Mówiąc jeszcze inaczej, podstawowym pytaniem, które uruchamiało większość działań Galerii Foksal, było pytanie o taki model galerii, który będąc elementem porządku społecznego, poza ten porządek wykracza i go kwestionuje, o taką przestrzeń prezentacji sztuki, w której nie staje się ona aspektem rzeczywistości, ale tworzy nowy jej rodzaj.

— Ten pozytywny program realizowany był w sposób podwójny. Po pierwsze: stale podważano tu instytucjonalną naturę galerii, eksperymentowano z nowymi sposobami prezentacji dzieła, z nowymi konwencjami instytucji artystycznych, grano z przyzwyczajeniami widzów, krytyków i artystów. Po drugie: pomimo wycofania z aktywnego udziału w polskim życiu artystycznym, atakowano je, kwestionowano jego wartość, podważano rządzące nim reguły i usiłowano je zmieniać, monopolizować dyskurs dotyczący sztuki i nadawać mu ton, zarażano go „wirusami teoretycznymi”, które określały tematy i reguły dyskusji o sztuce w Polsce.

— Podstawowym narzędziem realizacji tego programu był dyskurs krytyczny i teoretyczny⁵, stała obecność manifestu, programu, wypowiedzi krytycznych, polemik, których twórcami byli kierujący Galerią i związani z nią artyści. Ogromna rola, jaką odgrywa test i krytyczna interpretacja w przebiegu procesów artystycznych, została wyrażona przez prowadzących Galerię w kilku tekstach teoretycznych⁶. Był on traktowany przede wszystkim jako główne narzędzie unicestwiania artystycznych idei i manipulowania znaczeniem dzieła sztuki. Interpretacja dzieła została tu rozpoznana jako instrument instytucjonalizacji sztuki, wyznaczania jej profesjonalnego, a więc prawomocnego i obowiązującego powszechnie znaczenia. Tekst i interpretacja były więc odpowiedzialne za uśmiercanie procesualnej natury dzieła, za podporządkowywanie go konwencji⁷. Działalność krytyczna, dyskurs teoretyczny, wiedza o sztuce postrzegane są więc tutaj jako instrumenty sprawowania władzy nad faktami artystycznymi i twórczością. Panowanie to rozciąga się i dotyczy nie tylko zjawisk aktualnych, ale również historii⁸, reguł rządzących światem artystycznym.

— Świadomość, iż dyskurs teoretyczny ma tak negatywne konsekwencje dla przebiegu procesów artystycznych i autonomii sztuki, sprawiła, iż nie tylko

podjęmowano próby minimalizowania jego wpływu na fakty artystyczne inicjowane w Galerii, ale również wykorzystywano go jako narzędzie przekształcania świata artystycznego. Tym, co decydowało o jego użyciu, była świadomość, iż władzą w polu sztuki dysponuje ten, kto kontroluje procesy interpretacji i oceny obiektywizujące zjawiska artystyczne. Dzięki tej władzy w obrębie uniwersów symbolicznych możliwe było upowszechnienie nie tylko zgodnych z interesami Galerii interpretacji jej działań, ale również zgodnych z tymi interesami przekonań dotyczących procesów przebiegających w ramach świata artystycznego oraz działań innych artystów. Możliwe było tworzenie.

Walka z instytucjonalną naturą Galerii

W jaki sposób realizowany był w latach 70. pozytywny program Galerii w walce z instytucjonalną naturą jej samej, a o autonomię dzieła i sztuki? Można wyróżnić przynajmniej trzy etapy potykania się z naturą Galerii:

- a) zakwestionowanie galerii jako instytucji (wyrażone najpełniej w manifestie „Co nam się nie podoba w Galerii Foksal PSP” z 1968 roku),
- b) próba chronienia dzieła przed jego instytucjonalizacją i konwencjonalizacją poprzez jego niepokazywanie, ale archiwizowanie (manifesty „Żywe Archiwum” i „Dokumentacja” z 1971 roku),
- c) stworzenie kolekcji, która chroniłaby dzieła przed ich konwencjonalizacją i unicestwieniem i jednocześnie ostrzegała przed samą sobą (manifest „Kolekcja” z 1978 roku).

⁵⁾ Oprócz powodów podstawowych określonych w tekście, o przyjęciu jako głównego oręcza w realizacji programu Foksal dyskursu teoretycznego i krytycznego zadecydowały również inne: po pierwsze, obecność w jej ramach wybitnych krytyków i teoretyków (W. Borowski, A. Turowski, H. Ptaszkowska), po drugie, programowe zaniechanie działań w instytucjach reprezentujących interesy środowiska artystycznego, organizujących życie artystyczne, a także minimalizowanie uczestnictwa samej Galerii w polskim ruchu wystawowym sprawiały, iż działalność krytyczna i teoretyczna stawała się jedyną formą uobecniania Galerii; po trzecie, skuteczność tego rodzaju działań znacznie podnosił katastrofalny stan polskiej krytyki wynikający z kilku przynajmniej przyczyn: ograniczeń cenzuralnych, nieokreślonego statusu zawodowego i społecznego krytyków, braku płaszczyzny wyrażania poglądów i dyskusji, braku odpowiednich kompetencji do uprawiania tego zawodu, atomizacji i zantagonizowania środowiska i wynikającego stąd działania w społecznej próżni, a także inicjowanych przez politykę władz PRL-u procesów społecznych doprowadzających do utraty publiczności dla wyrażanych przez krytyków opinii. W takiej sytuacji – sytuacji braku zdecydowanych poglądów, wykształcenia i dezorientacji publiczności – każde jasno określone stanowisko było wartościowe, a rzeczowa krytyka i teoretyczne przekłady działań artystycznych powszechnie poszukiwane.

⁶⁾ Np. „Co nam się nie podoba w Galerii Foksal PSP”, Warszawa 1968; Borowski W., Turowski A., „Żywe Archiwum”, Warszawa 1971; Kantor T., „Manifest 1970”, op. cit.

⁷⁾ „Co nam się nie podoba...”, ibidem.

⁸⁾ Ptaszkowska H., *Czy istnieje w Polsce ruch artystyczny*, „Współczesność” nr 2/1967.

Podstawowymi działaniami, które miały unicestwić instytucjonalną naturę galerii poprzez destruowanie rządzących nią konwencji, były: eliminacja dzieła i koncentracja na tworzeniu oraz uznanie za istotę sztuki procesu jej przekazywania lub artystycznej idei czy konceptu; zmiana zasad funkcjonowania Galerii – niekonsekwencja, brak rozbudowanego programu, nacisk przeniesiony z prezentacji skończonego obiektu na kreowanie warunków umożliwiających jego stworzenie, prezentacja warunków i kontekstu jego powstawania jako dzieła sztuki; zmiana sposobu realizacji wystaw – przedłużenie procesu obiektywizacji dzieła w nieskończoność poprzez jego zarchiwizowanie i uczynienie efektów tego zabiegu, dokumentów, obiektem równoważnym wobec dzieła; „zamontowanie” wystaw i dzieł na stałe w Galerii poprzez ich udokumentowanie czy kolekcjonowanie; wyjście z procesem upowszechniania dzieła poza kontekst Galerii: happeningi uliczne, publikacje i teksty teoretyczne, wystawy firmowane przez Galerię, a realizowane poza jej przestrzenią; nowy stosunek wobec publiczności – próby jej upodmiotawiania i czynienia równorzędnymi wobec artystów, uniemożliwianie jej odbioru dzieł sztuki, manipulowanie opinią publiczną; odrzucenie konieczności funkcjonowania w ramach lokalnych środowisk artystycznych, izolacja i zamknięcie we własnym kręgu; stała kontestacja wszystkich reguł funkcjonowania Galerii, korygowanie na bieżąco jej programów, manifestów i wartości leżących u podstaw jej działań oraz wiele innych.

Powyższe manifesty kierujących Foksalem, działania i wystawy artystów z nim związanych są powszechnie znane, dlatego też nie będę się na nich koncentrował, wspomnę jedynie, że ostatecznie ich rezultaty przez samych autorów traktowane są jako niezadowolające, pojmowane w kategoriach porażki. Były one bowiem z pewnością destrukcyjne dla lokalnych zespołów reguł rządzących życiem artystycznym, uniemożliwiły w wielu wypadkach zachowania konwencjonalne i uderzały w nawyki zarówno artystów, jak i publiczności, nie eliminowały jednak tego, co było głównym przedmiotem ataku: instytucjonalności sztuki i samej Galerii Foksal. „Zryw i przedsięwzięcia Galerii wobec ciężącej przeszłości przypominają bunt narkomana przeciw narkotykowi, przynosiły kolejne porażki doprowadzające do punktu wyjścia i przywracania odrzuconych reguł” – pisał W. Borowski (o niepowodzeniu idei „Żywego Archiwum”), a gdzie indziej: „Archiwum, Kolekcja – zbieractwo – te pojęcia okazały się pożyteczne, wyzwały refleksję o Galerii, dyskusje. Ale zaczęły ciążyć i nie potrafiliśmy się z nimi uporać”¹⁰. Stało się tak, ponieważ te próby atakowania lokalnych

reguł rządzących życiem artystycznym przechodziły charakterystyczną dla procesów artystycznych drogę: na początku były narzędziami radykalnej kontestacji, pomagały unieważnić pewne elementy instytucjonalnego porządku, ale z czasem stawały się jego częścią, zaczynały funkcjonować jako obiekty kontestacji. Galeria Foksal, będąc jedną z wielu instytucji artystycznych, próbowała walczyć z własnym skonwencjonalizowaniem i z instytucjonalizacją sztuki w ogóle, ale skazana była w tym działaniu na niepowodzenie – nie tylko ze względu na swój status, ale również ze względu na to, że właśnie ten status pozwalał jej na tego rodzaju działanie, że był podstawą walki o prestiż i autorytet oraz, paradoksalnie, narzędziem autonomizacji wobec społecznego świata.

Jak się wydaje, walka, o której tu mowa, nie zakończyła się jednak do końca porażką, ponieważ w jej efekcie udało się uzyskać Foksalowi wyjątkowy status w polskim świecie artystycznym. Choć, z założenia, galeria ta nie mogła przestać być jedną z wielu instytucji działających w obrębie świata sztuki, to jednocześnie walka z tym właśnie aspektem stała się dlań metodą pomnażania własnego autorytetu, wysokiej pozycji w obrębie świata artystycznego, a tym samym powiększała autonomię.

Stało się to również możliwe, ponieważ Foksal wypracował swój własny, nowy model relacji pomiędzy galerią a artystami, pomiędzy działaniami instytucji artystycznej a tworzeniem sztuki. Galerie postrzegane są zazwyczaj jako neutralny pośrednik pomiędzy artystami i odbiorcami. Pośrednik, umożliwiający tym ostatnim kontakt z efektami pracy twórców, a tym pierwszym zobiektywizowanie efektów ich działalności jako dzieł sztuki. Tym samym rola galerii sprowadza się do „promowania” określonych artystów lub ich nowych przedsięwzięć. One same przekształcają się w rodzaj „poczekalni” dla twórców oczekujących na zajęcie znaczącego miejsca w społecznej świadomości, na trafienie do sal muzealnych i na karty książek z zakresu historii sztuki, na efekt komercyjny swoich działań, czy też choćby na zainteresowanie ze strony szerszej publiczności¹¹.

⁹⁾ Borowski W., *Galeria – Archiwum – Kolekcja* [w:] „Galeria Foksal PSP 1966–1988”, Warszawa 1989, cz. „Archiwum”, s. nienumerowane.

¹⁰⁾ Borowski W., Przywara A., (zapis rozmowy), broszura pt. „Galeria Foksal Warszawa I VI 1966 – I IV 1996”, Warszawa 1996.

¹¹⁾ Na taki status galerii i innych alternatywnych miejsc upowszechniania sztuki – właśnie jako rodzaju odskoczni dla zajęcia pozycji w oficjalnym życiu artystycznym i oficjalnej historii – zwraca uwagę K. Coutts-Smith w tekście pt. *Postburżuazyjna ideologia a kultura wizualna* [w:] „Postmodernizm – kultura wyczerpania”, Warszawa 1988.

—
Galeria Foksal uniknęła takiego bezpośredniego uprzedmiotowienia w roli neutralnego pośrednika i narzędzia upowszechniania sztuki, ponieważ nie tyle obiektywizowała sztukę i konkretne dzieła, co przede wszystkim tworzyła warunki umożliwiające ich powstawanie (a więc raczej prowokowała powstawanie dzieł, niż je pokazywała; inicjowała nowe trendy artystycznej aktywności, niż je rejestrowała). Po drugie, nie była nim dlatego, że zawężyła proces obiektywizacji dzieł do własnego środowiska. Po trzecie zaś dlatego, iż zajęła aktywną pozycję w tym procesie, tworząc znaczący kontekst prezentacji dzieł sztuki. W rezultacie tych zabiegów Galeria stała się „salą prób”¹² dla nowych tendencji w sztuce. Tendencji, których znaczenie określała w procesach teoretycznego dyskursu bądź które sama inicjowała.

—
Upodmiotowienie Galerii Foksal wynikało więc ze zdolności do określania znaczenia, do obiektywizowania nowych tendencji artystycznych i ich aplikowania w dyskursie krytycznym do już istniejących zasobów wiedzy o sztuce. Upodmiotowienie to było też funkcją podobnych działań podejmowanych wobec tendencji, które były inicjowane przez samą Galerię, a „wypróbowywane” w jej ramach przez artystów. Tym samym jednak, a wbrew postulatowi absolutnego pierwszeństwa artystów w tworzeniu i inicjowaniu procesów artystycznych oraz przede wszystkim autonomii i skończoności efektów ich kreacji, dzieła sztuki prezentowane w Galerii ulegały szczególnemu rodzajowi uprzedmiotowienia. Stawały się one bowiem przykładem wykorzystania nowych możliwości zaproponowanych w dyskursie teoretycznym, ich wizualną reprezentacją albo „eksperymentem” umożliwiającym postawienie następnego kroku w teoretycznej refleksji.

—
Uprzedmiotowienie to było szczególne, ponieważ również artyści mieli możliwość konfrontowania swoich poczynań z ich znaczeniem nadawanym przez osoby związane z Galerią Foksal bądź wynikającym z kontekstu, w jakim były umieszczane. W ten sposób i z drugiej strony, uprzedmiotowieniu ulegała sama Galeria, przekształcając się w rodzaj „poligonu doświadczalnego” dla nowych propozycji artystycznych. Obecność krytyki, i to krytyki kompetentnej, obdarzonej znacznym autorytetem i o dużej aktywności, oraz bliskość innych artystów związanych z Galerią (reprezentujących – co istotne w tym kontekście – poszczególne pokolenia w polskiej sztuce, sięgające aż do przedwojnia) umożliwiały – przede wszystkim wstępującym artystom – korygowanie własnej twórczości przed zaprezentowaniem jej efektów szerszej publiczności.

— Ten uprzedmiotawiająco-upodmiotawiający związek pomiędzy artystami a Galerią przechylał się na korzyść tej ostatniej, nie tylko dlatego, że to prowadzący ją zainicjowali ten rodzaj interakcji i urzeczywistniali go w poszczególnych działaniach, ale również dlatego, że częściej powoływano się na prezentowaną w ramach Galerii sztukę dla zrealizowania celów tej pierwszej niż na odwrót. Mówiąc jeszcze inaczej, działania Foksalu nie polegały, jak w wypadku większości instytucji artystycznych (i do czego sprowadza się ich istota), do sankcjonowania istniejących reguł uprawiania sztuki, do ich reprodukowania i upowszechniania, ale raczej na dążeniu do ich przekształcania i zmiany. Galeria ta nie tyle zatem była agentem świata artystycznego, co raczej usiłowała go tworzyć, nadawać mu nowy kształt, a tym samym kreślić warunki, na mocy których może być tworzona sztuka.

— Warto podkreślić również, iż wiele działań krytycznych oraz programowych Galerii dowodzi, iż aktywność teoretyczna osób z nią związanych, nastawiona permanentnie na zmianę obowiązującego paradygmatu uprawiania twórczości, jak i funkcjonowania świata artystycznego, nie tylko przypominała tworzenie dzieła sztuki, ale dosłownie przekształcała się w działalność artystyczną, zaś sama Galeria w dzieło sztuki. Świadczy o tym nie tylko inicjowanie nowych kierunków w sztuce i form ich uprawiania, ale w pewnym sensie zrównanie statusu krytyka i artysty poprzez przesunięcie sztuki na płaszczyznę dyskursywną. To przesunięcie dokonało się za sprawą wyeliminowania dzieła i sprowadzenia twórczości do wymiaru działalności dokumentacyjnej, archiwizacyjnej. Dodatkowo sama działalność krytyczna osób związanych z Foksałem ma charakter artystycznej, której totalnym medium jest świat sztuki. Co istotniejsze, to dzieło krytyków, którego narzędziem konstrukcyjnym jest interpretacja, wybór, kształtowanie kontekstu funkcjonowania sztuki, zgodne jest co do natury z dziełami sztuki, których tworzenie propagowała galeria: jest procesualne, niezakończony i aktualny. W ten sposób rozwiązany zostaje dylemat samej Galerii – przekształcenie roli krytyka w rolę artysty eliminuje wszystkie problemy wynikające z dwuznacznej pozycji tego pierwszego w procesie twórczej aktywności. Na płaszczyźnie kontaktów z innymi przedstawicielami interesującej nas tu profesji dwuznaczny status artysty-krytyka unieważniał również podstawę każdej dyskusji, ponieważ pro-

¹²⁾ Nazwę tę zaczerpnąłem z tytułu jednej z pierwszych recenzji działań Galerii Foksal (zob. Garztecka E., *Sala prób dla plastyki eksperymentalnej*, „Trybuna Ludu” 9 I 1967).

wadził do łączenia kontekstów interpretacyjnych i obowiązujących w ich ramach reguł gry. Tym samym był on podstawą skutecznych działań na tej płaszczyźnie.

Metoda działania podjęta przez Foksal – systematyczne podważanie sensu istnienia samej galerii, walka z jej instytucjonalnym charakterem oraz przekształcenie jej w dzieło sztuki, a prowadzących ją – w artystów, pozwalało więc, z jednej strony, na maksymalizację autonomii, na działanie, z drugiej zaś było narzędziem wytwarzania autorytetu, źródłem dominacji w obrębie świata artystycznego. Mówiąc jeszcze inaczej, Galeria grała z innymi w tym samym kontekście, o tę samą stawkę, ale w zupełnie innej grze, w zupełnie innej roli i przy pomocy zupełnie odmiennych reguł i narzędzi. Musiała więc wygrywać i wygrywała tym częściej, że udało się jej stać nie tylko nieuchwytną znaczeniowo i interpretacyjnie, ale też narzucić innym własne reguły gry i je kontrolować.

Walka z polskim światem artystycznym

Drugi aspekt realizacji programu Galerii polegał na walce już nie z własną instytucjonalnością, ale na stale ponawianych próbach sprawowania kontroli nad polskim światem sztuki. Działanie to polegało przede wszystkim na utrzymywaniu specyficznych interakcji z innymi podmiotami polskiego życia artystycznego, a znaczone było takimi tekstami, jak: „Czy istnieje w Polsce ruch artystyczny” Hanny Ptaszkowskiej z 1967 roku, „Pseudoawangarda” Wiesława Borowskiego z 1975 roku, „Raport o stanie kultury” Wiesława Borowskiego i Andrzeja Turowskiego z 1981 roku i wiele innych.

Na czym polegała specyfika tych interakcji? Z jednej strony, Foksal programowo nie uczestniczył w polskim życiu artystycznym, ale z drugiej strony, stale z pozycji outsidera komentował krytycznie jego poczynania, kontestował jego reguły i usiłował je zmienić, podporządkowywać je dominującemu w tej instytucji sposobowi myślenia o sztuce. Działanie to służyło przede wszystkim generowaniu własnego autorytetu poprzez narzucanie innym własnej definicji sztuki, skal wartości, kryteriów oceny twórczości. Głównym narzędziem realizacji tego zamiaru było stosowanie dyskursu teoretycznego nie tyle jako neutralnego narzędzia opisu, co raczej jako narzędzia sprawowania władzy nad procesami artystycznymi. Takie działanie, połączone z zaniechaniem aktywności w świecie artystycznym, w którym pozorną, instytucjonalną kontrolę sprawowali inni, pozwalało osobom związanym z Foksałem zająć w jego ramach taką pozycję, której najlepszą metaforą jest kolaż stworzony w Galerii, a przedstawiający artystów z nim

związanych w oknie tej instytucji i zaopatrzonej w hasło „My was widzimy, My nie śpimy”. Tym, co daje się zaobserwować jest pewna przewaga uzyskana w polu wiedzy, zaświadczonej o prawomocności tej niesymetrycznej i hierarchicznej sytuacji. W wypadku Foksalu mamy więc do czynienia z poczuciem przewagi, potencjalnej władzy nad środowiskiem artystycznym, wypływającej właśnie ze świadomości rozpoznania reguł rządzących światem artystycznym i zdolności do manipulowania nimi.

Chociaż najbardziej znanym, kontrowersyjnym i obrosłym w dyskusję atakiem i krytyką polskiej sztuki współczesnej, czy raczej specyficznego, ale zarazem dominującego w latach 70. sposobu jej uprawiania, jest „Pseudoawangarda” W. Borowskiego, to równie interesującą interpretacją ruchu artystycznego w Polsce, powstałą w latach 60. (i to interpretacją mającą ambicję objąć cały obszar ówczesnej „nowoczesności”) jest tekst H. Ptaszkowskiej „Czy istnieje w Polsce ruch artystyczny”¹³. Jego autorka we wstępie negatywnie odpowiada na postawione w tytule pytanie, wskazując na pozorność polskiego ruchu artystycznego, pozorność mającą swoją przyczynę w jego „nieokreśloności” i nieokreśloności dyskusji o sztuce współczesnej¹⁴. W tak wykreowanym fikcyjnym kontekście wiedzy o sztuce i jej rozumienia, przy jednoczesnym braku rzeczywistego samookreślenia polskiej sztuki współczesnej wobec tradycji, dochodzi do specyficznego modusu przeszczepiania na nasz lokalny grunt panujących na świecie artystycznych tendencji. Główną cechą tego działania jest według H. Ptaszkowskiej „formalizm”, a więc sytuacja w której „[...] obraz [...] jest jedynym motywem i celem twórczości, lub vice versa, kiedy sens twórczości sprowadza się do sposobu namalowania obrazu”¹⁵. Autorka tekstu, analizując sposób, w jaki stworzone na Zachodzie tendencje uprawiania sztuki (surrealizm, informel, abstrakcja geometryczna, op-art, sztuka strukturalna) są aplikowane do polskich warunków i jaki użytek czynią z nich polscy artyści, dochodzi do wniosku, iż: „To, co u artystów takich, jak Tapies, Vasarely, Soto, Arman, Rauchenberg, Judd czy Reinhard jest rzeczywistością – wewnętrzną, czy zewnętrzną, spirytualną, czy namacalną, znaną, czy wymyśloną, penetrowaną, cytowaną, zaklinaną, niszczoną, czy konstruowaną – u wielu malarzy staje się abstrakcyjnym środkiem. Środkiem do

¹³ Zob. przypis nr 8.

¹⁴ Nieokreśloność tej dyskusji wyznaczają: brak poważnej krytyki i ośrodków opiniotwórczych, posługiwanie się w odniesieniu do prezentacji artystycznych nieaktualnymi i archaicznymi narzędziami interpretacyjnymi („nowoczesność”, podział na sztukę figuratywną i nieprzedstawiającą, podział nurtów na intelektualne i emocjonalne itd.).

¹⁵ Ptaszkowska H., „Czy istnieje...”, op. cit., s. 8.

namalowania obrazu”¹⁶. Według Ptaszkowskiej wyrwane z kontekstu ich powstawania zewnętrzne cechy dzieł określonych tendencji czy sam sposób skonstruowania dzieła stają się w Polsce właściwą sztuką. Tym samym to, co jest konsekwencją długiego procesu myślowego lub twórczego i jest z nim nierozzerwalnie związane, to, co wyrasta z tradycji jako jej kontynuacja lub kontestacja, aplikowane w sztuce polskiej, pozbawiane jest tych odniesień i znaczenia, a w rezultacie sprowadzane do wymiaru formy stylistycznej, przepisu na stworzenie modnego, nowoczesnego dzieła. Za „duchowego ojca” dominacji w Polsce tego sposobu przeszczepiania tendencji sztuki światowej uważa Ptaszkowska kapizm, dla którego przedstawiciele „[...] racją wystarczającą twórczości jest namalowanie obrazu”. Na koniec zarzuca również polskim artystom, że ich sztuka przez swoją frontalność i bariery ochronne objawia leżące u jej podłoża kompleksy, lęki, interesy oraz inne motywacje życiowe.

Podobne, ale radykalniejsze zarzuty, skierowane przede wszystkim w stronę coraz popularniejszych tendencji neoawangardowych, realizowanych w sposób masowy w galeriach autorskich, pojawiają się we wspomnianym tekście W. Borowskiego „Pseudoawangarda”, inspirowanym przez manifest T. Kantora „Teatr śmierci” (a także, jak się wydaje, bezpośrednio przez samego autora tego manifestu). W tekście twórcy teatru Criciot 2 krytykowana jest masowość, jednorodność i łatwość przyjmowania strategii awangardowych – „powszechna awangarda” jako ruch pozbawiony znaczenia i artystycznej doniosłości, jako konsekwencja „pospolitego ruszenia” skuszonych pozorną łatwością nowej sztuki¹⁷. Zarówno według Kantora, jak i Borowskiego, w polskiej sztuce mamy do czynienia raczej ze stylizowaniem się na awangardę, z przejmowaniem jej chwytów formalnych i powierzchniowych reprezentacji jej postawy, nie zaś z autentycznym, osadzonym w kontekście społecznym i artystycznym oraz w tradycji, twórczym sposobem jej urzeczywistniania. Brak wiarygodnego ośrodka krytyki i nadprodukcja dzieł pseudoawangardy doprowadziły według Borowskiego do przejścia awangardowej stylistyki i metody jako narzędzia „[...] rozprzestrzeniania się zamaskowanej bzdury i stwarzania [...] warunków do nieograniczonych manipulacji artystycznych w sferze prywatnej i społecznej”¹⁸. Według autora omawianego tekstu „Pseudoawangarda” jest identyczna ze sztuką akademicką, ponieważ jej działania i motywacje wypływają wyłącznie ze sfery bezpośrednio życiowej i w niej się rozgrywają, nie dotykając problemów współczesnej sztuki. Tekst Borowskiego kończy zarzut niemoralności i antyintelektualizmu.

W artykule tym zaatakowane zostały przede wszystkim środowiska skupione wokół galerii nadających ton polskiej sztuce lat 70., a przynajmniej galerii o największej zewnętrznej ekspansywności. Krytykowane przez Borowskiego dzieła i tendencje artystyczne były często identyczne z tymi prezentowanymi w Foksalu, ale te pierwsze pozbawia on doniosłości, traktuje je jak plagiat, bełkot i działanie nieodpowiedzialne. Podstawą takiego stosunku wobec nich jest przekonanie, iż pozbawione są one fundamentów, zawieszono w powietrzu, wyzbyte odniesień do tradycji nurtu, który reprezentują, sprowadzone do wyglądu albo formy stylistycznej. Ten sprzeciw jest wzmacniany przez postawę przyjętą w kręgu Foksalu wobec wszelkich form masowości sztuki. Już samo przekonanie o elitarności sztuki i nieliczności wybitnych artystów mogło stać się argumentem wymierzonym w „pospolite ruszenie awangardy”, ale sprzeciw ten znalazł swoje uzasadnienie w poziomie prac i postawie reprezentowanej przez większość przedstawicieli tego ruchu. W kręgu Foksalu doszło więc do pewnego paradoksu – galeria, która była łącznikiem pomiędzy przedwojenną awangardą (reprezentowaną tu przez H. Stażewskiego) a jej powojennymi kontynuacjami (reprezentowanymi przede wszystkim przez Kantora), a także pomiędzy nimi a neoawangardą, i która wyrażała interesy i prezentowała sztukę związaną z tymi tendencjami, musiała uznać, iż współcześnie „[...] dla sztuki aktualnej zaczęła być niebezpieczna właśnie nowa awangarda”¹⁹, nie zaś sztuka akademicka. Ten sprzeciw wobec sposobu urzeczywistniania awangardowych tendencji w Polsce i wykorzystywania pojęcia „awangarda” dla uprawomocnienia określonych tendencji jako nowoczesnych i aktualnych, bierze się z przekonania o instytucjonalizacji tej formacji kulturowej i sprowadzenia jej do wymiaru „najbardziej poszukiwanego towaru rynkowego”²⁰.

Osoby związane z Foksałem równie ostrej krytyce co pseudoawangardę poddawały ruch muzealny w Polsce. „Wszystkie polskie muzea – w stosunku do aktualnych procesów artystycznych i do realnego stanu naszej sztuki – są akademickie i anachroniczne”²¹. Według W. Borowskiego polskie muzea służą przede wszystkim interesom środowisk reprezentujących sztukę akademicką – koloryzm i nowy realizm oraz sztukę użytkową

¹⁶) Ibidem, s. 8.

¹⁷) Zob. Kantor, *Teatr śmierci* [w:] Borowski W., „Tadeusz Kantor”, op. cit.

¹⁸) Borowski W., *Pseudoawangarda*, „Kultura” nr 12/1975.

¹⁹) Turowski A., *Przeciw awangardzie*, „Nadodrże” nr 20/1971, s. 6.

²⁰) Ibidem.

²¹) Borowski W., *Wiadomości*, „Nadodrże” 12.11.1971.

i artystyczną „hucpę”. Podstawowym mankamentem polskiego muzealnictwa jest brak muzeum sztuki nowoczesnej, a organizowane przez istniejące muzea wystawy nowych tendencji w sztuce są banalne i powierzchowne, podporządkowane presji politycznej²². Podobny charakter, koniunkturalny i towarzysko-polityczny mają preferencje przy zakupach dzieł dokonywanych przez te placówki. Jedynym jasnym punktem na mapie polskiego muzealnictwa jest Muzeum Sztuki w Łodzi, ale, szczególnie według W. Borowskiego²³, ciąży na nim niebezpieczeństwo specjalizacji dotyczącej sztuki przedwojennej awangardy. Oprócz galerii i muzeów krytykowane są również plenery, których masowość jest cechą charakterystyczną polskiej rzeczywistości od połowy lat 60., aż do końca lat 80. Tego rodzaju imprezy, które spełniały ważną rolę w procesie aktywizowania środowiska artystycznego i jego niezależności w połowie lat 60. przeistaczają się współcześnie, jak twierdzi W. Borowski²⁴, w „imprezy wakacyjne”, zupełnie bez znaczenia dla procesów artystycznych, stając się dodatkowo instytucjami obrosłymi w manipulacje i organizacyjne normy.

Tym, co warto odnotować w tym kontekście, jest – z jednej strony, trafność powyższej krytyki i jej smutna aktualność, z drugiej zaś, specyfika propozycji rozwiązania niedowładu polskich instytucjonalnych ram upowszechniania sztuki. Jedną z nich bowiem była koncepcja Centrum Poszukiwań Artystycznych sformułowana podczas „Symposium plastycznego Wrocław 70” przez Wł. Borowskiego, W. Borowskiego i A. Turowskiego. Była to próba znalezienia takiej formy wymiany artystycznych idei i dyskusji, propagowania i informowania o sztuce, które w sposób adekwatny do kształtu i natury najnowszej sztuki umożliwiałyby aktywizację środowiska artystycznego. Centrum w zamiarach jego pomysłodawców miało pełnić funkcję koordynatora ruchu wystawienniczego, wydawniczego i informacyjnego związanego ze sztuką współczesną, którego punktem dojścia miało być „[...] stworzenie nowych podstaw kształtowania światowego odbiorcy sztuki współczesnej”²⁵. Jego działalności miały przyświecać między innymi następujące hasła: „Skonsolidujmy współczesny ruch artystyczny w Polsce”, „Konfrontujmy nową sztukę na płaszczyźnie międzynarodowej”, „Informujmy, propagujmy i popularyzujmy współczesne idee artystyczne”, „Służmy artystom i ich twórczości”, „Inicjujmy kierunek awangardowych poczynań artystycznych”, „Kształtujmy i podnośmy społeczny prestiż sztuki współczesnej”²⁶. Do szczegółowych celów centrum miały zaś należeć: dokumentacja, wydawnictwa, wymiana informacji, stworzenie pracowni artystycznych, popularyzacja i propaganda sztuki.

Interesująca w tej propozycji jest próba centralizacji polskiego ruchu awangardowego wypływająca z inicjatywy osób związanych z Foksałem oraz nastawienie tej placówki na popularyzowanie sztuki i podnoszenie jej prestiżu. Postulaty te są czymś niecodziennym w działalności Galerii, która programowo zakładała własną izolację i niewłączanie się aktywnie w polskie życie artystyczne. Dodatkowo godny zwrócenia uwagi jest fakt propozycji zmonopolizowania przez Centrum systemu informowania o sztuce współczesnej. Propozycja ta może być, z jednej strony, rozpatrywana jako próba zapelnienia rzeczywistej luki, jaka zaistniała w odniesieniu do tego typu działalności w Polsce, oraz jako próba wyłączenia procesu popularyzacji artystycznych idei spod kontroli instytucji zajmujących się tym na co dzień, instytucji podporządkowanych sprzecznym z artystycznymi interesom, ale z drugiej strony, może być ona rozpatrywana jako próba zmonopolizowania ładu informacyjnego dotyczącego sztuki przez określone środowisko. Ta druga interpretacja, nie wykluczająca jednocześnie możliwości realizacji zamierzeń związanych z interpretacją pierwszą, jest prawdopodobna również ze względu na świadomość wagi dyskursu teoretycznego i interpretacji dla sposobu funkcjonowania instytucji artystycznych i sztuki, która była stale obecna w refleksji i działaniach Foksalu.

—

Nie mniej surową cenzurkę osoby związane z Galerią Foksal wystawiają piszącym o sztuce w latach 70. Krytykowane są przede wszystkim: niski poziom – „[...] kompromitujący pod każdym względem: kompetencji, formy językowej, zawartości informacyjnej”²⁷, brak odpowiedzialności i zaangażowania, lekceważenie zarówno artystów, jak i publiczności²⁸, brak śledzenia procesów artystycznych i zainteresowania sztuką²⁹, retoryczność wypowiedzi, przekształcanie krytyki w działalność felietonistyczną lub satyryczną³⁰, niechęć do sztuki, mieszanie ocen z opisem i analizą³¹, posługiwanie się nieadekwatnymi zestawami pojęć i reguł interpretacyjnych osadzonymi

²² Borowski W., Bogucki J., Turowski A., *Raport o stanie kultury*, „Odra” nr 1/1981, s. 38.

²³ Borowski W., „Wiadomości”, op. cit.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Borowski W., Borowski W., Turowski A., *Centrum poszukiwań artystycznych* [w:] „Symposium plastyczne Wrocław 70”, Wrocław 1983.

²⁶ Ibidem, s. 150.

²⁷ Borowski W., *Wiadomości*, „Nadodrże” 12.IX.1971.

²⁸ Wypowiedź W. Borowskiego w *Ankiecie* na temat stanu krytyki w Polsce, źródło prasowe nie jest mi znane, odbitka znaleziona w „Archiwum Galerii”, bez danych bibliograficznych.

²⁹ Borowski W., „Wiadomości”, op. cit.; „Raport o stanie...”, op. cit.

³⁰ Borowski W., „Wiadomości”, op. cit.; Borowski W., *Próżność krytyka*, „Kierunki” nr 7/1967.

³¹ „Ankieta”, op. cit.

w nieaktualnej już tradycji³², brak określonego stosunku do zjawisk artystycznych i sztuki przejawiający się w braku zdecydowanych poglądów, koniunkturalności i przypadkowości sądów³³, dyspozycyjność i podleganie zarówno polityce kulturalnej, jak i wymogom instytucji oraz osób kierujących nimi³⁴, autocenzura i cenzura wewnętrzna w obrębie pism literackich i zespołów redakcyjnych prowadzące do sformalizowania krytyki i uczynienie jej działaniem pozornym, pozbawionym znaczenia społecznego³⁵, niekrytyczność³⁶, a także zatimizowanie i zantagonizowanie środowiska krytyków³⁷. Do bardziej personalnych zarzutów wobec krytyków należały: arogancja i chuligaństwo³⁸, atakowanie autorytetów w celu zaspokojenia własnej próżności³⁹, kokieteria i nonszalancja⁴⁰, bezkarność sądów wypowiedzianych przez krytyków, demagogia itd. Ten szczególny atak przeprowadzony na polską krytykę artystyczną wypływał nie tylko z obiektywnej oceny tej sfery funkcjonowania sztuki, ale również z przekonania, iż rola krytyka artystycznego nie sprowadza się do bycia osobą piszącą o sztuce, dokonującą systematyzacji zjawisk artystycznych, ale polega również na byciu osobą wpływającą w aktywny sposób na te zjawiska, kształtującą je często w sposób niezgodny z intencjami ich twórców. Ten wyjątkowy status rozpoznany w kręgu Foksalu, jest z jednej strony atakowany (tam, gdzie idzie o zachowanie aktualności antyinstytucjonalnego programu Galerii), ale z drugiej strony, próbuje się wykorzystać jego potencjał. W tym drugim wypadku siła tkwiąca w statusie i roli krytyka jest wykorzystywana dla celów Galerii, ale jednocześnie dzięki pozornemu przekształceniu się go w twórcę, zachowywany jest kontestacyjny charakter tej instytucji. Kiedy indziej zaś wyjątkowość roli krytyka, pomimo jej kontestacji, wykorzystywana jest jako główne narzędzie eliminowania postaw przeciwnych reprezentowanym w Galerii.

Instrumentalizacja dyskursu krytycznego

Ożywiona działalność krytyczna i teoretyczna (zaświadczana przez manifesty, programy, wypowiedzi zawarte w drukach Galerii, przez stałą obecność na łamach prasy, wywoływanie polemik, sporów i dyskusji, publikacje naukowe sygnowane przez osoby związane z Galerią), choć w wielu wypadkach wartościowa i pożyteczna, dowodziła również wysokiej pozycji samego Foksalu. Autorytet tej instytucji i prowadzących ją płynący z tekstu byłby oczywistą konsekwencją wartościowej działalności krytyczno-teoretycznej (i bez wątpienia po części nim był), ale widoczne są również dowody na instrumentalizację tej działalności, właśnie jako narzędzia reprodukcji prestiżu.

Pierwszym z nich jest podstawowy zarzut, jaki kierowano ze strony Foksalu wobec polskiego świata sztuki. Jest nim właśnie brak poważnej krytyki oskarżenia o dyletanctwo, nierzetelność i niekompetencję, złe intencje i dyspozycyjność wobec określonego środowiska lub władzy, generalnie zaś zarzut braku profesjonalnego ośrodka opiniotwórczego i złego pisania o sztuce. Zarzuty te mogłyby funkcjonować jako neutralne wyrażenie sprzeciwu wobec negatywnych zjawisk obejmujących polskie środowisko artystyczne, gdyby nie fakt, iż często atakowaną w tym kontekście była nie tyle nierzetelność, co odmienne zdanie, interpretacja zjawisk artystycznych niezgodna z ich wykładnią dokonaną w Foksalu, krytyczne spojrzenie na przedsięwzięcia artystyczne inicjowane przez tę galerię⁴¹.

Drugim z dowodów na instrumentalizację dyskursu teoretycznego jako narzędzia reprodukcji autorytetu jest obiektywizacja w tekstach subiektywnych różnic dotyczących skal wartości, jakimi posługiwali się artyści reprezentujący różne środowiska, ich postaw artystycznych i życiowych. Na fakt ten zwraca uwagę A. Dunne w tekście „In Dublin”, nawiązującym między innymi do tekstu Borowskiego „Pseudoawangarda”: „Autentyczna i pseudo-awangarda, należące do tej samej formacji kulturowej różniły się *tylko* i to zasadniczo akceptowaną skalą wartości, z których czerpały motywację do tych działań. Akceptowanie skali wartości? Ta *istotna* różnica jest wyraźnie sprawą subiektywnej interpretacji”⁴². Ta uwaga połączona z lekturą tekstów krytycznych wychodzących z Foksalu umożliwia zrekonstruowanie strategii stosowanej przez osoby związane z Galerią: zjawiska artystyczne inicjowane w jej ramach i te dziejące się poza nią, zbieżne co do opcji artystycznej, ideologii, formy i treści, zostają całkowicie odmiennie nacechowane i sobie przeciwstawione. Zgodnie z kierunkiem tej polaryzacji te drugie są wtórne, powierzchowne i dowodzą przede wszystkim uleganiu modzie, natomiast te pierwsze są autentyczne, wartościowe i nowatorskie. Pomijając wypadki rzeczywistych plagiatów i słabości wielu

³² Ptaszkowska H., „Czy istnieje...”, op. cit.

³³ Borowski W., „Próżność krytyka”, op. cit.

³⁴ „Raport o stanie...”, op. cit.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Borowski W., *W odpowiedzi na odpowiedzi*, „Kultura” nr 25/1966.

³⁹ Borowski W., „Próżność...”, op. cit.

⁴⁰ Borowski W., „Wiadomości”, op. cit.

⁴¹ Zob. np. Borowski W., „Próżność...”, op. cit.; „O felietonistach”, op. cit., oraz przypis 13.

⁴² Źródłem cytatu jest tłumaczenie tekstu w formie maszynopisu należącego do Archiwum Galerii Foksal.

dział pseudoawangardy, o różnicy znaczenia i wartości pomiędzy nimi a dziełami wystawianymi w Galerii Foksal decydowało tylko miejsce ich prezentacji. Dodatkowo jednoznaczne i generalizowane odrzucenie prezentacji spoza Galerii jako złych i niewartościowych wskazuje na tę instytucję właśnie jako centrum autentycznej i dobrej sztuki, a sama krytyka – na wysoką pozycję, jaką zajmuje jej autor. Tego typu działanie ma jeszcze inną konsekwencję: tekst teoretyczny, za sprawą którego dokonuje się obiektywizacja pewnej mało ważnej i subiektywnej różnicy, wprowadza ją – już jako istotną – w pole dyskusji i wymaga ustosunkowania się do niej, a więc grania według zasad podyktowanych przez inicjatora całego procesu. W ten sposób nie jest już dyskutowana zasadność samej różnicy (ulega ona obiektywizacji jako przedmiot rozmowy), ale zasadność, kierunek i wartość ocen stojących za nią. Władza i autorytet w tym wypadku nie są bezpośrednio uchwytnie jako konsekwencje tego rodzaju działań, ale trudno ich za takie nie uznawać w kontekście skutków, jakie pociąga za sobą ta strategia. Jej rezultatem jest bowiem „wszczepianie” w symboliczne uniwersa regulujące funkcjonowanie świata sztuki i nadające znaczenie procesom przebiegającym w jego ramach – rodzaju „wirusów teoretycznych”, a więc takich interpretacji zjawisk artystycznych, które są niezgodne z dominującymi i którymi, jako poręcznymi metaforami (np. „Pseudoawangarda”, „felietoniści”, „pospolite ruszenie awangardy”), łatwo manipulować zgodnie z własnymi interesami. W obręb systemu artystycznego, za sprawą tego rodzaju działań, zostają włączone zasady sprzeczne z już istniejącymi, powodując tym samym konieczność przerehabilitacji całego kompleksu wiedzy regulującego sposób jego funkcjonowania. Tym samym dyskurs w obrębie świata sztuki toczy się na zasadach wyznaczonych przez inicjujących cały ten proces.

Trzecim dowodem na instrumentalizację dyskursu jest taki sposób prowadzenia dyskusji, w którym nie konstruuje się płaszczyzny porozumienia, ale poszukuje się różnic albo nieustannie zmienia się płaszczyznę samej rozmowy i jej zasady, uniemożliwiając tym samym osiągnięcie konsensusu. Nieprzypadkowo słowem, które pojawia się bardzo często w tekstach Foksalu, jest „manipulacja”⁴³. Jest ono używane w dwojaki sposób: bądź jako krytyczna opinia o ekspertach dokonujących zniekształcenia artystycznych idei i działań włączając je w sposób zgodny ze swoimi interesami w ramy świata artystycznego⁴⁴ albo o artystach wykorzystujących sztukę dla zbijania osobistego kapitału, bądź jako metoda działania podejmowanego przez osoby związane z galerią w celu przeciwdziałania nihilizacji faktów artystycznych w procesie ich obiektywizowania⁴⁵. Zalecenie dezorientowania

odbiorców i krytyków, mass mediów i opinii publicznej, nawet jako narzędzie obrony autonomii artysty, wskazuje na dwie konsekwencje: po pierwsze, celem tekstu krytycznego nie jest porozumienie ani wyjaśnienie, ale mistyfikacja, a po drugie, świat na zewnątrz nie jest odpowiednim partnerem rozmowy, ponieważ w obrębie Galerii funkcjonują wartości, których przed tym światem należy bronić. Projekt manipulacji jako głównej formy interakcji z osobami spoza Foksalu stoi w jawnej sprzeczności z zarzutem kierowanym wobec polskiej krytyki, oskarżanej właśnie za zniekształcanie zamiarów artystów, ale ten fakt dowodzi uprzywilejowanej pozycji Galerii. Związane z nią osoby mogą dokonywać mistyfikacji, wyprowadzać w pole krytyków i publiczność, ponieważ wiedzą więcej od nich, są bardziej kompetentni. Niezależnie od tego, czy rzeczywiste manipulacje następują, manifestowanie możliwości/konieczności ich stosowania zaświadcza o aurytecie i przewadze osób, które występują z tym projektem. W takim kontekście tekst krytyczny jest nie tyle komunikatem będącym ekspresją opinii i poglądów bądź głosem w dyskusji, ale manifestacją siły, ujawnieniem zdolności sprawowania władzy, którą się dysponuje, symbolem pozycji, jaką zajmuje się w świecie artystycznym.

Czwartym dowodem na instrumentalizację dyskursu teoretycznego jest rozgrywanie w jego ramach dla własnych interesów opozycji pomiędzy uniwersalnością i prowincjonalnością sztuki i pisania o niej, opozycji pomiędzy światem zewnętrznym a Galerią. Punktem odniesienia ocen praktyki artystycznej dokonywanych przez krytyków związanych z Foksałem jest uniwersalna tradycja awangardy, immanentne skale ocen sztuki (A. Turowski), a także procesy artystyczne przebiegające w zachodnim świecie artystycznym. Tego typu działanie służyło wykazaniu uniwersalności działań podejmowanych w Galerii jako równoległych i reprezentujących powyższą tradycję oraz wykazaniu prowincjonalności, wtórności działań artystów nie związanych z galerią. Foksal w tekstach prowadzących ją osób prezentowany był jako jedyne miejsce, w którym realizowana jest prawdziwa sztuka czy kontynuowana tradycja sztuki awangardowej⁴⁶. Ta uniwersalizacja własnych poczy-

⁴³ Zob. np. Borowski W., „Sztuka dla sztuki”, op. cit.; Turowski A., „Manipulatorzy”, op. cit.; manifest: „Dokumentacja” i inne.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Charakterystyczna jest w tym kontekście wypowiedź H. Ptaszkowskiej, dokonana już współcześnie, w której stwierdza ona, powołując się na opinie paryskich i londyńskich krytyków, iż Galeria Foksal jest jedyną galerią awangardową na wschód od Berlina. Ptaszkowska H., *Utrudnianie publiczności stąpania po wystawowym pomieszczeniu*, „Gazeta Wyborcza” 11 VIII 1992.

nań służyła jednak jako narzędzie panowania w kontekście lokalnym polskiego świata artystycznego. Powoływanie się na uniwersalność artystyczną i ponadnarodową własnej postawy było więc przede wszystkim metodą jej absolutyzacji i uprawomocnienia jej jako jedynej autentycznej w polskim świecie artystycznym. Działanie to wzmacniane było poprzez wskazywanie na powszechność tendencji reprezentowanej przez artystów związanych z Foksałem w zachodnim świecie artystycznym i ich wyjątkowość w jego polskim odpowiedniku. Ta metoda reprodukcji autorytetu była bardzo skuteczna ze względu na zmitologizowanie w całym wschodnim bloku zachodniej kultury, zarówno jej artystycznego, jak i społecznego i politycznego wymiaru. W dyskursie teoretycznym rozwijanym w kręgu Foksalu w podobny sposób wykorzystywana była lokalność. Choć polski świat artystyczny odrzucany był jako pozytywne pole odniesienia ocen własnej twórczości, to był on właśnie podstawowym kontekstem pozwalającym na ocenę wysokiej pozycji Galerii. Pomimo że wykazywano całkowitą odrębność działań artystycznych tej instytucji i innych artystów polskich spoza jej kręgu, to właśnie działania tych ostatnich były źródłem wysokiej oceny tych pierwszych. Dyskurs teoretyczny był więc w tym wypadku narzędziem pozyskiwania autorytetu poprzez manipulowanie kontekstami odniesienia ocen i wartościowania, nie zaś rzetelnej oceny praktyki artystycznej opartej na jednoznacznych skalach wartości, kompetencji i profesjonalnej wiedzy, jak proponowali to sami krytycy Foksalu w niektórych tekstach⁴⁷.

O instrumentalizacji krytyki i dyskursu teoretycznego jako narzędzia pozyskiwania autorytetu i sprawowania władzy w obrębie świata artystycznego świadczy wreszcie ciągła zmiana poglądów wyrażanych przez osoby związane z Foksałem w odniesieniu do sztuki, procesów artystycznych, krytyki itd., a raczej ich odmienne spolaryzowanie w zależności od miejsca i kontekstu ich wypowiedzenia, celu, jakiemu służy wypowiedź. Z jednej strony, mamy więc do czynienia z oskarżeniami artystów i krytyków o dezorientowanie widzów i opinii publicznej (co służy wykazaniu złych intencji tych pierwszych i małej wartości podejmowanych przez nich działań)⁴⁸, a z drugiej strony, popularyzuje się takie działania, które mają na celu dezorientację widzów i krytyków, manipulowanie opinią publiczną (te działania mają służyć obronie autonomii dzieła i twórcy)⁴⁹. W innym wypadku, z jednej strony, wszelkimi sposobami walczy się z instytucjonalizacją sztuki i ingerencją krytyków zniekształcających artystyczne zamiary⁵⁰, a z drugiej, proponuje się maksymalną centralizację polskiego ruchu awangardowego⁵¹ i powoływanie silnych centrów opiniotwórczych krytyków⁵². Jeszcze kiedy indziej walczy się o całkowitą wolność i autonomię sztuki i działania twór-

ców, albo też tę dowolność się ogranicza, wskazując na uniwersalną tradycję i aksjologiczne ramy, w których powinna realizować się sztuka. Permanentne w tym kontekście jest również stałe przemieszczanie się pomiędzy sferą artystyczną a instytucjonalną i rozgrywanie niejednoznaczności statusu tekstów reprezentujących postawę Gallerii dla własnych celów. Dyskurs teoretyczny traktowany jest więc nie jako narzędzie porozumienia, ale jako narzędzie utwierdzenia środowiska o wysokiej pozycji Foksalu i autorytecie osób z nim związanych.

Zakończenie

Działania Gallerii Foksal w najbardziej aktywnym okresie można zamknąć w pojęciu artystyczno-instytucjonalnej dwuznaczności. Z jednej strony, mamy do czynienia z próbami traktowania świata artystycznego jako totalnego dzieła sztuki, wyrażającymi się w sposobie prowadzenia dyskursu teoretycznego, w wykorzystywaniu jego reguł jako elementów, medium czy przedmiotu działań artystycznych (np. „Dokumentacja”, „Żywe Archiwum” i inne), w manipulowaniu wiedzą na temat sztuki itd. Z drugiej zaś strony, świat artystyczny staje się normalną płaszczyzną upowszechniania sztuki, walki o prestiż i autorytet. Dodatkowo stałe przemieszczanie się pomiędzy tymi kontekstami, określanie własnej pozycji wobec nich *post factum*, zapewniało skuteczność realizacji zarówno przedsięwzięć artystycznych, jak i instytucjonalnych celów Foksalu. Działo się tak, ponieważ działania tego typu czyniły Gallerię „nieuchwytną” znaczeniowo, uniemożliwiły interpretację jej poczynań w sposób jednoznaczny. Ciągła zmienność reguł gry czy raczej zmiana gier stawiała Gallerię, jako inicjującą ten proces, na uprzywilejowanej pozycji, a tym samym uniemożliwiała odebranie znaczenia działaniom kontestacyjnym poprzez ich konwencjonalizację. Dwoistość artystyczno-instytucjonalna Gallerii może być zinterpretowana nie tylko jako skuteczne działanie antyinstytucjonalne, ale również jako opozycja pomiędzy działaniem a jego interpretacją czy pomiędzy regułą a refleksją nad nią. Opozycją, która pozwalała na jednoczesne poddawanie się konwencji (Galeria jako instytucja) i jej przekraczanie (Galeria jako

⁴⁷⁾ Zob. np. Borowski W., *O współczesnym języku krytyki*, „Biuletyn ZPAP” nr 2–3/1974; „Raport...”, op. cit.

⁴⁸⁾ Zob. np. Borowski W., „Pseudoawangarda”, op. cit.

⁴⁹⁾ „Co nam się nie podoba...”, op. cit.; „Dokumentacja”, op. cit.

⁵⁰⁾ Borowski W., „Sztuka dla sztuki”, op. cit.; Turowski A., „Manipulatorzy”, op. cit.; „Żywe Archiwum”, op. cit.

⁵¹⁾ Zob. przede wszystkim tekst W. Borowskiego, Wł. Borowskiego, i A. Turowskiego pt. *Centrum poszukiwań artystycznych* [w:] „Symposium plastyczne Wrocław 70”, Wrocław 1983.

⁵²⁾ Ibidem.

działanie artystyczne). Galeria włączona w rzeczywistość społeczną jako element porządku świata sztuki prowadziła więc jednocześnie polemikę z tym statusem, unieważniała go w działaniu artystycznym. Tutaj jednak krąg się zamykał, ujawniając niedoskonałość również tej strategii. Galeria jako dzieło sztuki lub jako działanie artystyczne traciła swój status instytucjonalny jako element świata sztuki, ale jednocześnie ulegała nowej instytucjonalizacji jako dzieło sztuki. Artystyczne działania Foksalu wymierzone we własną instytucjonalną naturę podzielały konwencjonalny charakter innych dzieł sztuki. Paradoksalnie zatem cała ta skomplikowana konstrukcja skutkowała tylko zmianą instytucjonalnego kontekstu, nie zaś jego ostatecznym porzuceniem. Ten nowy typ skonwencjonalizowania był jednak nie tylko źródłem świadomości o utopijnym charakterze programu stojącego u podstaw tych działań, ale również czynił je skutecznymi narzędziami walki o prestiż i autorytet w obrębie świata artystycznego.

—
Warto też na zakończenie dodać, że choć charakterystyczną cechą działań Foksalu jest jego antyinstytucjonalność i charakter kontestacyjny, to jednocześnie mamy tu do czynienia ze specyficznym rodzajem antyinstytucjonalności i kontestacji. Można je określić jako pozorne albo „salonowe” (realizowane przez instytucję o wysokiej pozycji i statusie), a tym samym jako sprowadzone wyłącznie do wymiaru artystycznego. Stan ten wynika z faktu, iż punktem odniesienia kontestacyjnych działań Foksalu i ich obiektem był prawie wyłącznie świat artystyczny, rządzące nim reguły, środowiskowe układy i sytuacja polskiego ruchu artystycznego, a także sama Galeria. Pozorność kontestacji wynikała, moim zdaniem, właśnie ze zbyt wąskiego określenia pola krytyki i negacji i całkowitego odrzucenia znaczenia kontekstu społecznego. Tym samym działania antyinstytucjonalne nie mogły być zwieńczone sukcesem, ponieważ właśnie ten kontekst był źródłem negatywnych stron ramy funkcjonowania sztuki, które krytykowano. Kontestacyjne gesty Foksalu stawały się więc przede wszystkim stylistyczną formą, która zaświadczała o równoległości jego działań wobec zjawisk w sztuce zachodniej, bądź próbą oczyszczenia przedpola dla własnej aktywności, działaniem nastawionym na wyeliminowanie zjawisk i środowisk, które nie tyle były groźne dla sztuki, co dla programu Galerii. Pozorność kontestacji wynikała również z jej urzeczywistniania w ramach zakreślonych w polityce kulturalnej państwa i przez aktualne działania jego agend. Tym samym przestawała być ona działaniem rewolucyjnym poszerzającym obiektywny obszar swobody artystycznej, a stawała się narzędziem walki o prestiż i autorytet. Narzędziem skutecznym, bo zaświadczającym o bezinteresowności i działaniu na rzecz całego środowiska artystycznego.

Dodatkowo w kręgu Foksalu równie często, jak podejmowano te pozorne działania antyinstytucjonalne, podkreślano niezależność Galerii i jej autonomię. Wyłączenie życia społecznego z zakresu obiektów podlegających omawianym tu działaniom Galerii, a szczególnie polskiego życia społecznego, i zwolnienie samego Foksalu oraz sztuki od wszelkich „życiowych konieczności” sprawiło, iż kontestacja podejmowana zazwyczaj w imię bezinteresownej obrony konkretnych wartości tutaj przekształciła się przede wszystkim w instrument pozyskiwania wysokiej pozycji i realizacji partykularnych interesów. W wypadku Foksalu, ze względu na występowanie w jego programie i ideologii sprzecznych wartości i tradycji, nie mamy do czynienia bowiem z obroną interesów jakiejś określonej formacji kulturowej, ale konkretnej grupy artystów i krytyków.





Agata Jakubowska Sztuka pod choinkę

W 1997 roku Paweł Miska na łamach „Machiny” opublikował tekst „Rastryzm, czyli sztuka pod choinkę”¹. Pisał wtedy, że to nowy trend w sztuce, który jest znany na razie jedynie wąskiej grupie zapaleńców. Określał go jako kameralny i prywatny, rezygnujący z wielkiej i drogiej sztuki na rzecz drobnego formatu i niedrogich materiałów, z wielkich idei na rzecz tego, z czym mamy do czynienia na co dzień. Pisał także, że rastryzm jest autentyczny i bezpośredni, bo wynikający z pasji i chęci robienia czegoś dla siebie, i może jeszcze dla grupy przyjaciół.

Określenie „rastryzm” zostało przejęte z tytułu, założonego w 1995 roku przez Łukasza Gorczycę, Michała Kaczyńskiego i Adama Olszewskiego, pisma „Raster”. Początkowo ukazywało się ono w formie papierowego nieregularnika i funkcjonowało jako wydawnictwo Koła Naukowego studentów historii sztuki UW. Pismo to miało charakter literacko-artystyczny, co związane było w dużej mierze z chęcią rozpowszechniania przez redaktorów swojej twórczości – publikowali swoje (a także przyjaciół) opowiadania, wiersze i projekty wizualne. W 2000 roku (już zupełnie niezależnie od UW, a jako część działalności Stowarzyszenia Integracji Kultury prowadzonej obecnie tylko przez Łukasza i Michała) „Raster” przekształcił się w internetowy tygodnik. Jego autorzy, prowadzący przedtem działalność krytyczną na łamach takich czasopism, jak „Machina” i „Art and Business”, stopniowo zaczęli ją ograniczać i skupili się na kreowaniu swojego pisma o życiu artystycznym, poświęconym nie tylko własnej twórczości, ale obejmującym niemal wszystko, co na polskiej scenie artystycznej się dzieje. W 2001 roku rozszerzyli swoją działalność, otwierając (początkowo we współpracy z Joanną Kaimer) galerię. Stanowi ona wraz z innymi polami aktywności Łukasza i Michała pewną całość i nosi taką samą nazwę jak wszystko, co firmują swoimi nazwiskami. Już wcześniej podejmowali oni w tej galeryjnej sferze bardziej prowizoryczne działania, których przykładem może być prowadzona przez Łukasza galeria Bagatt, mieszcząca się w pudełku po butach. Galeria Raster stanowi jednak krok naprzód w kierunku pewnego instytucjonalizowania. Przez pewien czas mieściła się w niewielkim pomieszczeniu przy ulicy Marszałkowskiej, w którym organizowano wystawy i spotkania, a na początku 2003 roku stała się, chwilowo (jak zapewniają prowadzący), w pewien sposób „bezdonna”. Wszystkie

¹ Paweł Miska, *Rastryzm, czyli sztuka pod choinkę*, „Machina” grudzień 1997.

działania Łukasza i Michała stopniowo coraz bardziej wyglądają na przemyślany szereg, wzajemnie siebie wspomagających, aktywności. Pismo „Raster” jest częścią tej samej całości co Galeria. Także realizowanych przez nich materiałów do telewizyjnego „Pegaza” nie da się oddzielić. Zastrzegają co prawda, że nie przygotowują materiałów o „swoich” artystach (czyli tych, których prace sprzedają), ale przecież wskazywanie na pewne zjawiska, sposób komentowania pewnych nurtów nie pozostaje bez znaczenia.

Ile z tego, o czym pisał Miska, określając zjawisko nazwane przez siebie rastryzmem, przetrwało w działalności Łukasza i Michała po kilku latach i znacznym jej zinstytucjonalizowaniu?

—
W początkowym okresie swego istnienia „Raster” zafunkcjonował wśród osób związanych ze sztuką przede wszystkim jako rodzaj artystycznego brukowca. Stało się tak dlatego, że w swym piśmie, obok twórczości własnej i przyjaciół, autorzy zamieszczali plotki ze świata sztuki. Informacje o zdarzeniach artystycznych przypominały swoim charakterem te z popularnych tygodników, nie brakowało też notek o życiu prywatnym artystów, kuratorów i innych z tym kręgiem związanych osób. Rastrowcy zorientowali się szybko, że taki materiał czyni z nich ważne postacie sceny artystycznej. Przede wszystkim dlatego, że „Raster” zaczął być czytany, można by powiedzieć, masowo, bo sprawdzano, co o kim napisano. W jednym z numerów autorzy na pierwszej stronie zamieścili indeks wspomnianych w nim osób z uwagą: „Sprawdź, czy twoje imię i nazwisko znajduje się na poniższej liście. Jeśli tak, kup od razu kilka egzemplarzy „Rastra” dla swoich znajomych! Jeśli nie, zrób coś, żeby znaleźć się na niej w następnym numerze!” („Raster” 7/1999). Choć pewnie niewiele osób by się do tego przyznało, sprawdzali, czy rzeczywiście o nich napisano i – co może ważniejsze – jak. Wiele uwag dotyczących różnych postaci ze świata sztuki nie było pozbawionych kąśliwości, ale trudno też odmówić im błyskotliwości i dowcipu, które sprawiły, że chętnie je powtarzano. Z pierwszego okresu ich działalności pochodzi szereg określeń, które weszły do powszechnego niemal użycia, takich jak zniechęta na Zachętę, zuj na CSW Zamek Ujazdowski, buła na BWA, PSIkusy na instalacje tworzone przez poznańskich artystów. Zdecydowana większość tych określeń miała zgryźliwy charakter, ale przyjmowała się, bo do pewnego stopnia odpowiadała powszechnym odczuciom, przynajmniej młodych odbiorców sztuki.

—
Taki charakter miał papierowy „Raster” i pierwsze numery internetowanego. To przyczyniło się do jego niezwyklej popularności, bo przyciągało uwagę.

Można było na tym poprzestać, albo uwagę już zdobytą skierować na coś innego. Łukasz i Michał wybrali tę drugą drogę. Być może owa bezkompromisowość i bezpardonowość w wyrażaniu sądów była dla nich szczególnie istotna na początku. Na szczęście okazało się, że nie jest to jedynie fasada, za którą nic się nie kryje. Po zdjęciu tych masek ukazali się interesujący partnerzy. Stopniowo zaczął się zmieniać ich sposób pisania o innych. Kiedy porównuje się pierwsze numery tygodnika z tymi ostatnimi różnica jest bardzo widoczna. Nie unikają pokazywania negatywnych czy słabych według nich zjawisk, ale komentarze do nich mają teraz najczęściej inny charakter (znacznie mniej złośliwy) i jest ich mniej.

Z pewnością zmiana ta wynika w dużej mierze z tego, że zupełnie inna jest teraz pozycja Łukasza i Michała. Zaczynali jako studenci, doktoranci; wiele osób, o których pisali, znali z widzenia, wypowiedzi medialnych i plotek. Teraz znają ich osobiście, a w dodatku funkcjonowanie „Rastra” w dużej mierze opiera się na towarzyskości. Stępienie ostrza umożliwiło (może było konieczne) szeroką współpracę i powiodło się, bo są chyba osobami najlepiej współpracującymi z różnymi środowiskami. Chcą być fajni i za takich uchodzą. Można to postrzegać jako swego rodzaju konformizm. Wolę jednak myśleć o tym jako o dojrzałości.

Tym, co zwraca uwagę w postawie „Rastra” wobec sztuki, jest widoczna od początku chęć wartościowania zjawisk artystycznych i łatwość wydawania ocen, wskazywania na zjawiska według nich cenne, najlepsze, ale i najgorsze. W sytuacji niesłuchanej pluralizacji ocen taka skłonność – nie tylko do otwartego popierania pewnych artystów i „tępienia” innych, ale używania określeń „najlepszy”, „najgorszy” – jest wyjątkowa i zastanawiająca.

Z jednej strony, można to rozpatrywać w kontekście jasności wyborów i trwałości przekonań, które sprawiają, że Michał i Łukasz są niezwykle wyraziści. To, co można by określić ich programem, jest spójne (choć różnorodne). Niekiedy kontrowersyjne może, ale z pewnością nie miałkie. Z drugiej strony, taka postawa wydaje się w dużej mierze związana ze sposobem funkcjonowania sztuki w kulturze popularnej, od którego się bynajmniej nie odcinają. Jednym z jego przejawów jest przygotowywanie rankingów, z których dotychczas na łamach pisma ukazały się trzy przez nich opracowane (galerii w 2000 roku i artystów w 2001, artystów i wystaw w 2002 roku), a czwartemu (krytyków przygotowanemu przez Kaźmierczaka) udostępniłi swoje łamy. Wpisali się tymi działaniami w niezwykle popularny zwyczaj przygotowywania list przebojów, podsumowań, plebiscytów. Ich rankingi sytuują się pomiędzy zapisem tego, co cenią specjaliści, a tym, co podoba się im. A właściwie trzeba powiedzieć, że to drugie

dominuje, bo nawet kiedy artystów i wystawy z 2002 roku oceniali specjaliści, to były to wybrane przez nich osoby z kręgu tych, których cenią. Od takiej subiektywności zresztą Łukasz i Michał wcale się nie odcinają.

—
Poprzez przygotowane rankingi, tak jak w tego rodzaju przedsięwzięciach bywa, doceniają i ganią, oferują swoim czytelnikom zabawę, ale także promują „swoją” sztukę. Rankingi bowiem stanowią nie tylko zapis popularności pewnych przedsięwzięć, ale i sposób na wylansowanie nowych, a przynajmniej ich zareklamowanie. Niekiedy udany, kiedy indziej nie. Do tych drugich należy na przykład przypadek Ryszarda Góreckiego umieszczonego na 10. miejscu rang artystów z adnotacją: „jest to postać i artysta godny szczególnego polecenia”. Kiedy kilkanaście tygodni później w Zamku Ujazdowskim odbywała się jego wystawa, „Raster” z przyganą (kierowaną do bywalców wernisaży) kierował uwagi, że na jej otwarciu pojawiło się zaledwie kilkanaście osób.

—
Do twórców, których udało im się wylansować – bo tego określenia właśnie trzeba by użyć – należą z pewnością trzej artyści: Rafał Bujnowski, Wilhelm Sasnal i Marcin Maciejowski, działający przez jakiś czas jako Grupa Ładnie. Ich sztuka, określana niegdyś mianem pop-banalizmu i odnosząca się do prywatnego życia artystów, nie pretendowała do miana sztuki przez duże „S”. Wręcz przeciwnie, rysunki, litografie, komiksy były zwyczajne, kameralne, niekiedy nawet może banalne, i właśnie to łączyło ich z twórcami „Rastra”. „Raster” nie tylko lansował pop-banalizm, ale i swymi działaniami włączał się w ten nurt. Wziął między innymi udział w przygotowanej przez krakowski Bunkier Sztuki wystawie „Popelita. Nowa klasa polskiej sztuki”. W Krakowie zaprezentowali nowy projekt „D.O.M. Polski”, który pokazany został potem w ramach wystawy „Na zewnątrz” i dostępny na naklejkach². Skupiali się w nim, podobnie jak w serii pocztówek „Pozdrowienia z Polski”, na „polskich realiach”, ukazując folklor polski nie jako wadę, a swojskość po prostu.

—
Ładnowcy stopniowo coraz częściej sięgają po „tradycyjne” malarstwo, a ich realizacje stają się coraz bardziej przemyślanymi, wnikliwymi wypowiedziami nie tylko o ich życiu, ale i o rzeczywistości społecznej³. Malarze ci, posługując się zapożyczonymi z otaczającego ich świata obrazami, odnoszą się przede wszystkim do tego, jak funkcjonują wizerunki i my pośród nich. Stawiają też problem statusu malarza i miejsca jego sztuki we współczesnym świecie. Stopniowo ich drogi się rozchodzą, przestają być spójnym głosem pokolenia, a stają się trzema indywidualnościami, z których

każda wskazuje na nieco inny problem. Nadal są popularni, ale w zupełnie inny sposób. Przedtem, głównie w kręgach towarzyskich, sami promowali siebie jako Słynną Grupę Ładnie, teraz jako ważne postacie polskiej sceny artystycznej (na początku 2003 roku nagroda „Pegaza” dla Sasnała i „Polityki” dla Maciejewskiego).

Przemiany, które przeszło malarstwo Grupy Ładnie (czy dziś ex-Grupy Ładnie), w dużym stopniu równoległe są z przekształceniami, jakim uległ „Raster”. W obu wypadkach wraz ze zmianą pozycji nie następuje odejście od postawy, którą cenili i, jak się okazuje, nadal cenią. Tym, co okazuje się ciągle wspólnym elementem tej „nowej klasy”, jest luz, „luzackie” podejście do sztuki i afirmowanie życia towarzyskiego i codziennego. Ów luz przez jakiś czas ceniony był przez nich jako znak firmowy i oparty właśnie na nim wizerunek starali się utrwać. Kiedy Rastrowcy zakładali galerię, przez pewien czas jedną z najczęściej pojawiających się informacji w ich relacjach były uwagi o opieraniu się posiadaniu telefonów komórkowych. Teraz mają je i właściwie nic się nie stało, poza tym, że łatwiej się z nimi skontaktować. Zaczyna przeważać coś, co można by określić pragmatyzmem myślenia, a luzu jest nieco mniej, albo może raczej to luz okiełznany, poddany bardziej rzeczywistości, wymogom przez nią stawianym. Nie powoduje to u nich, jak się wydaje, czegoś w rodzaju zawstydzenia z powodu porzucenia ideałów, bo przekonań dotyczących tego, czym jest sztuka, nie zmieniają. „Fajność” coraz częściej oznacza jednak przede wszystkim pewną postawę wobec rzeczywistości, nie sposób działania.

Postawę tę dość dobrze ilustruje stylistyka tekstów zamieszczanych w redagowanym przez Michała i Łukasza tygodniku. Zarówno te pisane przez współpracowników, jak i przez nich samych, to najczęściej relacje z wystaw odbywających się w różnych miejscach świata. Właśnie relacje, bardziej niż recenzje, wydają się głównie materiałem informacyjnym, nie analitycznym. Materiałem nie pisany jednak suchym, faktograficznym językiem. Wręcz przeciwnie, ten w „Rastrze” jest niezwykle obrazowy i metaforyczny. Dość ciekawe jest to, że choć powszechnie nie są one traktowane jako „poważne” recenzje, to często dla oceny danego zjawiska mają od nich większe znaczenie. Jeśli rolą krytyki jest wskazywanie na to, co jest interesujące, to

²⁾ „Pop-elita”, Bunkier Sztuki, Kraków, czerwiec 2001; „Na zewnątrz”, CSW Łaźnia, Gdańsk, lipiec 2001.

³⁾ Łukasz Gorczyca, *Praktyka widzenia i polityka obrazów. Rafał Bujnowski, Marcin Maciejewski, Wilhelm Sasnał (ex-Grupa Ładnie)* [w:] „Między naturą a kulturą”, red. Jolanta Ciesielska, Bielsko-Biała 2002. Ten tekst jest kolejnym elementem w sprzężonych ze sobą działaniach, tym razem Łukasz sięgnął po prostu po inny sposób przybliżenia „swojej” sztuki.

z pewnością oni ją spełniają. Są w tym niezwykle wyraziści, czytelni, nie pozostawiający swych czytelników obojętnymi. Jeśli ktoś od krytyki oczekuje analizy prac, umieszczenia ich w jakimś kontekście, to rzadko w „Rastrze” znajduje to, czego szuka. Ich tygodnik przypomina stylem raczej popularne tygodniki dla „pań domu”, niż inne dostępne o sztuce gazety. Nie da się ukryć, że dzięki temu dobrze, a przynajmniej z zainteresowaniem się go czyta. Być może pozwala on na zaspokojenie właściwej każdemu, ale przez intelektualistów i artystów skrywanej, potrzeby nowości, plotek, języka „jedna pani drugiej pani”; trochę skandali, konkursów i komentarzy typu: „no i ukradli piaskownicę...” (odnosi się do akcji Julity Wójcic z 2002 roku zatytułowanej „Piaskownica z widokiem”). Te ostatnie bywają nieco w stylu *reality show* czy też *news live*. Niezależnie od tego, do jakiego programu czy czasopisma porównamy „Raster”, istotne jest to, że pisany jest językiem popularnym, choć tematy takie nie są. „Cokolwiek byś zrobiła, jedno zdanie w Gazecie Wyborczej więcej znaczy niż najmądrzejszy tekst w katalogu Galerii Foksal. Dlatego naszym działaniem kieruje język mediów”⁴ – komentuje to Łukasz.

Tam, gdzie jedni dostrzegają niebezpieczeństwa dla sztuki roztapiającej się w dziennikarstwie, zamienianej w newsy, Rastrowcy dostrzegają szansę, albo może po prostu zasady rzeczywistości, w której przyszło im żyć. Świadomie z nich korzystają, bo uznają, że taka rzeczywistość im i ich pokoleniu została niejako dana i w niej trzeba (a może po prostu warto) się odnaleźć. Nie oznacza to bezrefleksyjnego poddania się jej, ale życzliwe odniesienie się do współczesnej kultury i codzienności, a także do polskiej popularnej wersji konsumpcjonizmu. Wspólny jest Rastrowcom i młodym artystom znajdującym się w centrum ich zainteresowania sceptycyzm wobec powagi tak zwanej sztuki krytycznej. „Nie są *za*, ani nie są *przeciw*. Po prostu – żyją w takiej, a nie innej rzeczywistości” (z notki towarzyszącej wystawie „Pop-elita”).

Z tego, co w sztuce funkcjonuje w „układzie scalonym”, wybierają to, co ich interesuje. Niekiedy jest tak, że sięgają po realizacje twórców o ustabilizowanej pozycji, ale tylko wtedy gdy odpowiadają one ich „wrażliwości”. Ciekawym przykładem tego rodzaju działań jest relacja z artystami zaliczanymi do tak zwanej sztuki krytycznej. Przez pewien czas to, co określano mianem pop-banalizmu i kojarzono z „Rastrem”, było określane w opozycji do niej. Trudno jednak doszukiwać się takiego spolaryzowania na łamach „Rastra” i w ich galerii. Pojawiała się u nich krytyka tego nurtu, ale nie oznaczała ona bynajmniej z góry negatywnego podejścia do wiązanych

z nią artystów. Najczęściej w głosach przeciw podkreślali, że kiedyś był on ciekawy, teraz jednak coraz rzadziej godny jest zainteresowania. Kiedy na przykład pisali o wystawie „Niebezpieczne związki”, traktowanej jako rodzaj podsumowania tego nurtu, zwracali uwagę na to, że krytycy coraz częściej, mówiąc o sztuce, używają hasel i ogólników: ciało, tożsamość, in-ny, struktury władzy⁵. Dodawali: „Niektórzy artyści w pewnym momencie ulegli temu językowi, zatrzymali swoje prace na poziomie językowych sloganów i dokładnie w tym samym momencie prace te przestały być ciekawe”. Relację z innej wystawy – zorganizowanej w Teatrze Academia „Akademickie studium aktu” – zaczynają słowami: „Czar prysł. Praski mit legł w gruzach”. Piszą: „Na Pradze jest niebezpiecznie [...]. Teraz jest już również nieciekawie, bo okazało się, że pomysł na offowe, kowalniańskie imprezy się wyczerpał” (28.10.2001).

—
 Przedstawiciele sztuki krytycznej, z jednej strony, nie pozostawali im dłużni, dyskredytując bliską „Rastrowi” postawę. Grzegorz Klamana zauważył: „Szkoda, że brakuje bardziej zdecydowanego głosu. Myślę, że wszyscy się boją, bo wszystko po pewnym czasie zostaje zrelatywizowane i skonsumowane. Ludzie boją się jednoznacznie stanąć po jakiejś stronie czy krytycznie coś nazywać. Bo lepiej jest schować się za ironię i zabawę, zrobić uskok. To jest łatwiejsze...”⁶. Z drugiej jednak strony, podejmują niekiedy współpracę z Łukaszem i Michałem. Zbigniew Libera, na przykład (co jest całkiem zrozumiałe), ale i Klamana wystawili swoje prace na Targach Taniej Sztuki, które są akurat doskonałym przykładem tego, co można by określić metodą działania Rastrowców.

—
 Wspomniany już tekst Pawła Miski kończy się uwagami, że to sztuka „która mieści się w mieszkaniu, a nawet pod choinką. A ponieważ rastryzm jest również tani, może się już teraz okazać idealnym rozwiązaniem odwiecznego problemu gwiazdkowych prezentów”. To, o czym wtedy napisano, stało się rzeczywistością kilka lat później. W grudniu 2002 roku „Raster” zorganizował Targi Taniej Sztuki, w czasie których można było kupić prace kilkunastu artystów, w cenie do 200 złotych. Nie jest to wyjątkowa sytuacja w ich działaniu, w którym ważne miejsce zajmuje

⁵ Dorota Monkiewicz w rozmowie z Łukaszem Górczyką [w:] „na wolności/w końcu. Sztuka polska po 1989 roku”, kat. wyst. Muzeum Narodowe, Warszawa 2000, s. 112.

⁶ „Niebezpieczne związki”, kuratorka: Izabela Kowalczyk, Galeria Miejska Arsenal, Poznań, kwiecień 2002.

⁷ Nie będę udawał, że się dobrze bawię. Rozmowa z Grzegorzem Klamana, „artmix” 1/2001, <http://free.art.pl/artmix>.

sprzedaż prac artystycznych. Zwracają uwagę zastosowane przez nich, typowe dla dzisiejszego handlu metody zachęty do kupna. W prowadzonym przez siebie sklepiku internetowym do poszczególnych towarów (różne w zależności od ceny) dołączają prezenty i pokrywają koszty przesyłki przy zakupie powyżej 100 złotych. Podobnie bywają przez nich traktowane sprzedawane prace, najczęściej wtedy, kiedy współgra to z zamysłem samego artysty. Tak na przykład było z pracami Bujnowskiego, autora między innymi przeprowadzonej w Londynie akcji „Cheap art from Poland”. W „Rastrze” zaoferował wizerunki papieża, które reklamowane były przez nich: „8. pielgrzymka Jana Pawła II do Ojczyzny: Raster proponuje: Zabierz papieża do domu! lub podaruj w prezencie”. Znalazła się także informacja, że do określonego dnia pracę tę można nabyć taniej, potem jej cena wzrośnie.

W wypadku tych akcji, podobnie jak i przy Targach Taniej Sztuki, organizatorom zależało na tym, by przyciągnąć do galerii osoby młode, które mogłyby zobaczyć prace różnych ciekawych artystów (dlatego nazwano to wystawą) i nabyć coś, co mieści się w ich możliwościach finansowych i jest zarazem dziełem sztuki (a więc i kiermasz). Towarzysząca targom atmosfera kiermaszu, strategie supermarketów mogą się nieco negatywnie kojarzyć – albo z banalizacją związaną z powszechną konsumpcją, albo z miałkością galerii-sklepów sprzedających bibeloty. Tu jednak chodzi o coś innego. Z pewnością korzysta się z mechanizmów konsumpcji, ale w dużej mierze dlatego, że umożliwia to tworzenie nawyku kupowania prac artystów właśnie, a nie czegoś innego. W pewien sposób to oczywiście ciągła gra z regułami rynku. Ten komentarz do nich nie oznacza jednak, że nie można z nich korzystać (co wprawia w konsternację niektórych krytyków) i, co więcej, że nie można odnieść z tego jakichś pozytywnych, może nawet „wzniosłych” celów. Istnieje bowiem możliwość, że takie targi staną się załącznikiem rynku sztuki, a nabywający na przykład „unikalny *nowoczesny* obraz namalowany przez Paulinę Ołowską na talerzu śniadaniowym” czy „Okulary pierwszej Ochrony Wizualnej” Łukasza Skąpskiego są przyszłymi kolekcjonerami sztuki najnowszej. W sytuacji kiedy trudno mówić w Polsce o istnieniu rynku sztuki, a w każdym razie jakichś stałych zasadach, którym handel dziełami jest poddany, Rastrowcy podejmują swoimi działaniami próbę współtworzenia go. Nie ograniczają się w dodatku do takiego „drobnego” handlu, o jakim była mowa, a starają się też współpracować z artystami w sposób, w jaki czynią to profesjonalne, komercyjne galerie w Europie Zachodniej. Nie rezygnując ze swej postawy starają się wspierać, lansować i sprzedawać młodych twórców. Czynią to może niekiedy po prostu na wycucie, korzystając z przypadkowych zdarzeń, para-

doksów, zaskakujących sytuacji, ale przykład Agaty Bogackiej (młodej absolwentki malarstwa na warszawskiej ASP), pokazuje że – z sukcesem.

Jednak to Targi Taniej Sztuki wskazują na kluczowe, także przy „poważnych” handlowych działaniach, podejście do sztuki jako czegoś, co nie ma być elitarne, dostępne nielicznym, zamknięte w wyjątkowych miejscach, do których wcale nie ma ochoty się chodzić. „Raster” od początku swego funkcjonowania akcentował chęć bycia poza oficjalnymi instytucjami sztuki, dlatego, że cechują się one według nich odizolowaniem, hermetycznością, inercją, brakiem odwagi w poszukiwaniu i promowaniu nowych postaw. Charakterystyczne jest uzasadnienie przyznania pierwszego miejsca Cezaremu Bodzianowskiemu we wspomnianym rankingu artystów: „Bodzianowski swoim postępowaniem ucieleśnia wszystko to, co moglibyśmy sobie wymarzyć jako parametry idealnego artysty. Jest całkowicie nieprzewidywalny, oryginalny i wyrazisty, nie potrzebuje instytucji artystycznych, ani tłumnej publiczności. Jego sztuka jest poetycką kwintesencją rzeczywistości i w niej się rozgrywa”.


Z pewnością w upodobaniu do takiej postawy jest, a przynajmniej było na początku, dużo z buntu młodego pokolenia, któremu zastany sposób funkcjonowania sztuki się nie podoba. W działaniach „Rastra” sporo jest charakteru pokoleniowego – w papierowych wydaniach umieszczano sylwetki artystów urodzonych w latach 70. – to na nich właśnie najczęściej się skupiano. Bunt w tym wypadku nie zakończył się na krytyce i burzeniu, a zaowocował szeregiem działań tworzących nowe sytuacje dla nowych artystów i nowych prac „starych” artystów. Kiedy dziś przygląda się działalności „Rastra”, trudno powiedzieć, żeby uniknęli instytucjonalizacji. Są od niej daleko, jeśli oznacza ona uzależnienie od państwowych dotacji, przyznawanych etatów i konkursów na dyrektora. W tym sensie pozostali niezależni. Zdecydowali się na działalność, która będzie finansowana ze sprzedaży sztuki i ewentualnie grantów, których, jak mówią, prawie nie dostają. Moment przekształcenia się w galerię, którą jak najbardziej można nazwać komercyjną, był dla wielu zaskoczeniem. Komercja to jednak – jak już pisałam – szczególnego rodzaju. Nastawiona przede wszystkim na to, by znaleźć pieniądze na robienie ciekawych rzeczy, na to, by inni mogli je zobaczyć, by artyści mogli z tego żyć. Czyli właściwie na to, co powinno być normalne.

Styczeń 2003


Address: <http://rhizome.org/carnivore/>

Live Home Page Apple iTools Apple Support Apple Store Microsoft MacTopia MSN Office for Macintosh

RSG-CPE-1.4



NEW VERSION 1.4 NOW AVAILABLE!



Carnivore is a surveillance tool for data networks. At the heart of the project is CarnivorePE, a software application that listens to all Internet traffic (email, web surfing, etc.) on a specific local network. Next, CarnivorePE serves this data stream to interfaces called "clients." These clients are designed to animate, diagnose, or interpret the network traffic in various ways. Use CarnivorePE to run Carnivore clients from your own desktop, or use it to make your own clients.

Developers: Here's a FAQ. Also, there is an email list for folks making clients using CarnivorePE. To subscribe email mejordomo@rhizome.org with 'subscribe carniv_dev'

Download CarnivorePE for Windows:
 Step 1 → Install WinPcap
 Step 2 → Install CarnivorePE
 Step 3 → download a client below, or make your own client

Download CarnivorePE for Mac OSX:
 Coming soon...

Sample code for making clients:
 Flash client
 Java client
 Director client
 Hannibal LEXter: Xtra (for Director)
 Perl client
 Visual Basic client

Internet zone

<http://rhizome.org/carnivore/>

Łukasz Ronduda

Cyfrowe żerowisko

Ars Electronica 2002, Linz 7–12 września 2002.

Ubiegłoroczną Złotą Nike (w kategorii Net Vision), jedną z najbardziej prestiżowych nagród sztuki nowych mediów na festiwalu Ars Electronica 2002 w Linzu, zdobyło oprogramowanie Carnivore [Mięsożerca] grupy amerykańskich artystów, programistów Radical Software Group. Wyróżniony projekt, będący „artystyczną wersją” rozwijanego przez FBI oprogramowania do nadzoru i monitorowania sieci komputerowych pod tą samą nazwą, stał się szczególnie aktualny po 11 września 2001 roku. Rozważający rosnącą rolę technik nadzoru w życiu współczesnych społeczeństw oraz analizujący obecną sytuację napięcia pomiędzy społeczeństwem sieciowym a państwem informacyjnym projekt Carnivore grupy RSG stał się wyraźną propozycją oraz ważnym głosem w dyskusji dotyczącej przyszłego kształtu technologii komputerowych i telekomunikacyjnych.

Media a władza

Już od czasu pierwszych dagerotypów możemy mówić o początkach negocjowania roli mediów w strategiach władzy. Teoretycy od dawna konstatawali dwoistą naturę fotografii. Z jednej strony, podkreślano jej rolę jako demokratycznego medium, pełniącego doniosłą kulturowo rolę w upamiętnianiu i celebrowaniu życia podmiotu. Z drugiej zaś strony, badacze tacy jak John Tagg¹ i Allan Sekula² zwrócili uwagę (nawiązując do pism Waltera Benjamina) na natychmiastowe zawłaszczenie nowego medium przez dziewiętnastowieczne instytucje władzy. Od tej pory datuje się wykorzystywanie fotografii do katalogowania, ewidencjonowania i archiwizowania ludzkiego ciała (Sekula, 1986) w różnego typu instytucjach biurokratycznych, kartotekach policyjnych, więzieniach, zakładach dla psychicznie chorych itp. Wtedy to fotografia staje się, zgodnie z pewnymi „naukowymi” wyznacznikami i normatywnymi zasadami, kluczowym elementem różnego rodzaju dowodów tożsamości (i pozostaje nim do dziś), pozwalając władzy skuteczniej zarządzać społeczeństwem.

¹ John Tagg, *A Democracy of the Image* [w:] „The Burden of Representation”, University of Massachusetts Press, Amherst 1988.

² Allan Sekula, *The Body and the Archive*, „October 39” Winter 1986.

Szybko również uległa sproblematyzowaniu rola fotografii w życiu jednostki, ujawniono ją (odczytując to medium poprzez pisma Foucaulta) jako ważny element w powstawaniu tożsamości, w produkcji podmiotu. Marianne Hirsch³ w odniesieniu do fotografii rodzinnej konstatuje szczególną rolę tego medium w potwierdzaniu lub problematyzowaniu dominujących rodzinnych ideologii, a co za tym idzie – szerszych struktur rasy, płci, pochodzenia etnicznego i klasowego. Fotografia (w interpretacji Hirsch, odwołującej się również do dynamiki Lacanowskich „spojrzeń” i „ekranów”) pełni więc kluczową rolę w wykształcaniu się podmiotowości jednostki, w jej uspołecznianiu (inkarnacji w niej struktur społecznych i władzy). Staje się ona (zgodnie z wykładnią Foucaulta) narzędziem i jednym z głównych punktów odniesienia dla podmiotów stających się chcącymi sprawcami własnego, sobie samym narzucanego reżimu dyscyplinarnego⁴.

—

Rola kina w mechanizmach władzy stała się przedmiotem bardzo zbliżonych do fotografii interpretacji i „demaskacji”. Szczególnie na fali radykalizacji myśli teoretycznofilmowej (i nie tylko) w okolicach paryskiego maja '68, wielu myślicieli (Althusser, Baudry, Debord i inni) podkreślało ideologiczne uwarunkowania aparatu kinematograficznego. Ideologia wpisana w aparaturę i tekst filmowy, pozostając niewidoczna, pozwalała widzowi mniemać, iż obcuje z jedynie „prawdziwym” obrazem świata. Ten uniwersalistyczny obraz, jak to szybko ujawniły dyskursy poststrukturalistyczne (motywowane myślą marksistowską, feministyczną, psychoanalityczną itp.), reprezentował partykularne „interesy”, wartości i politykę maskulinistycznego, białego społeczeństwa burżuazyjnego.

—

Ukształtowanie technologiczne kina i telewizji, z ich hierarchicznym podziałem na odbiorców i nadawców, twórców i konsumentów⁵, z profesjonalizmem, centralnym zarządzaniem programem, kontrolą przez biurokratyczne instytucje czy własność prywatną, było odbierane jako realizacja strategii władzy dążącej do dominacji nad jednostkami; jako realizacja konstатовanego przez Foucaulta wzajemnego dostrajania produkcji, komunikacji i władzy⁶, realizacja systemu właściwego dla masowego społeczeństwa przemysłowego, „w którym sposób komunikacji odzwierciedlał sposoby produkcji i w związku z tym nie prowadził do iskrzenia”⁷.

Elektroniczne panoptikum

Aparatura wideo od momentu swego pojawienia się staje się, w stopniu porównywalnym do fotografii, narzędziem kontroli i nadzoru. Andrzej

Gwóźdź pisze: „Nie ma już praktycznie takiej sfery życia, która nie byłaby pod kontrolą podglądu wideo, owego światła pośredniego kamer wideo, a może być nią praktycznie każda [sfera życia – przyp. red.] – co więcej, podgląd taki nawet się dziś specjalnie inscenizuje [...] – przypadek Big Brothera”⁸. Według wielu teoretyków metafora teleturnieju „Big Brother” bardzo dobrze opisuje sytuację, kiedy to system monitoringu wideo (rozszerzony o łączność satelitarną i internetową) zamienia przestrzenie współczesnych miast, kontynentów, supermarketów, domów prywatnych, instytucji publicznych itp. w plany zdjęciowe, gdzie wyraźna granica pomiędzy obserwowanym a obserwującym zanika, pozostaje jedynie panoptyczna technologia organizująca spektakl⁹.

Nowe medialne otoczenie, kreując odmienną od dotychczasowej dialektykę podmiotu i przedmiotu oraz (będącą funkcją spojrzenia) dialektykę widzenia i bycia widzianym, kreuje nowe relacje władzy, nową (znacznie bardziej indywidualną i niezależną) ekonomię konstrukcji podmiotowości. W zdecentralizowanym świecie, „w którym nie jest jasne, kto mówi, w świecie śmierci autora”¹⁰, nowe technologie komputerowe i internetowe, wzmacniając horyzontalny, dialogiczny aspekt komunikacji, dają dużą wolność, władzę i możliwości jednostce. Kreślą pejzaż, gdzie jednostki i (wspomagane technologicznie) zbiorowe struktury, które tworzą, mogą konkurować ze strukturami biznesu czy państwa.

Jednakże również model instytucji nadzoru i kontroli uległ zmianie. Bruce Sterling w „The Hacker Crackdown” skonstatował, iż możemy obecnie obserwować „moment transformacji z modernistycznego modelu kontroli,

³⁾ Marianne Hirsch, „Family Frames: Photography, Narrative and Post-Memory”, Harvard University Press, Cambridge 1997.

⁴⁾ Christopher Norris, *Etyka, autonomia, wynajdywanie siebie: rozważania nad Foucaultem* [w:] „Dekonstrukcja przeciw postmodernizmowi”, Universitas, Kraków 2001, s. 150.

⁵⁾ Ten aspekt krytyki braku dialogicznego wymiaru mediów został zapoczątkowany przez Bertolda Brechta (w odniesieniu do radia) w jego tekście: „The Radio as an Apparatus of Communication”.

⁶⁾ Michael Foucault, *The Subject and Power* [w:] „Art after Modernism. Rethinking Representation”, B. Wallis foreword by M. Tucker New York – Boston 1988, s. 426. Podaję za Piotrem Piotrowskim, „W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie”, Obserwator, Poznań 1996.

⁷⁾ Edwin Bendyk, „Zatruta Studnia”, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2002.

⁸⁾ Andrzej Gwóźdź, *Ekran światła*, „Kwartalnik Filmowy” nr 35–36/2001.

⁹⁾ Należy tutaj wspomnieć o teorii „maszyny widzenia” Paula Virilio, jako swoistej reakcji na prace nad systemem kontroli Facial-recognition, w którym komputer (wraz z oprzyrządowaniem) będzie w stanie interpretować rejestrowane wydarzenia (np. porównywać rejestrowane przez kamerę twarze z zawartością baz danych, np. instytucji policyjnych, w celu wykrycia sprawców przestępstw).

¹⁰⁾ Piotr Piotrowski, „W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie”, Obserwator, Poznań 1996, s. 75.

ufundowanego na centralizacji i hierarchii do postmodernistycznego modelu kontroli bazującego na giętkości i horyzontalności¹¹. Znakiem tych zmian są między innymi prace nad nowymi formami bardziej rozproszonej i mobilnej kontroli społecznej w rzeczywistości realnej (charakteryzujące się przeniesieniem akcentów na manipulację, monitoring, chipy komputerowe, telemetrię, electronic tagging), jak również w cyberprzestrzeni, czego dowodzi rozwój oprogramowania do monitorowania i kontroli przepływów komunikacyjnych w sieci, programów takich jak Echelon czy Carnivore.

—
U progu XIX wieku władza odkryła potencjał fotografii w służbie nadzoru i kontroli nad jednostkami, u progu XXI wieku istnieją poważne przesłanki, by sądzić, iż podobnymi zainteresowaniami obdarzy ona Internet. Nasilają się obawy, iż nasze wirtualne reprezentacje, jak różnego rodzaju dane – adres, preferencje konsumenckie, wykształcenie, zatrudnienie, dochód – są monitorowane i przechowywane, a sieci elektroniczne zaczynają być narzędziami służącymi do śledzenia naszych ruchów (*dataveillance*¹²). Narastają pytania, jak daleko policja, sfery rządowe czy korporacje mogą monitorować i korzystać z tych danych.

—
Cyberprzestrzeń powoli staje się polem konstатовanego przez wielu analityków¹³ rosnącego napięcia pomiędzy społeczeństwem sieciowym a państwem informacyjnym; pomiędzy przyzwyczajeniami i dotychczasowymi prawami anarchicznej społeczności sieci (tradycją wolności swobodnego przetwarzania i dzielenia się symbolami, tworzenia oddolnych inicjatyw, jak również olbrzymiej „sfery publicznej poza Sferą Publiczną” [tą Habermasowską, w której podejmowane są decyzje dotyczące losów państwa]). Z kolei nowoczesne państwo informacyjne, chcąc zapewnić swoim obywatelom jak najefektywniejszą i najwygodniejszą formę załatwiania spraw publicznych, coraz częściej sięga po sieci komputerowe i z coraz większym zainteresowaniem spogląda na bazy danych już w nich istniejące. Jak stwierdza Kazimierz Krzysztofek, nowa rzeczywistość globalnych sieci wymaga nowego systemu regulacji życia społecznego. „[...] Nie ulega bowiem wątpliwości, iż rozpada się na naszych oczach system regulacji oparty na starych instytucjach polityki i kultury”¹⁴. Wykształcaniu się nowego systemu wciąż towarzyszy pytanie: Jaki kształt i rola zostaną wyznaczone w nowej, konstruowanej na naszych oczach rzeczywistości mediom elektronicznym? Kwestia ta wydaje się szczególnie aktualna po 11 września 2001 roku, kiedy to zaistniała sytuacja grozi radykalizacją postaw po obu stronach konfliktu.

Carnivore II

Rozwijany od kilku lat przez formację artystyczną Radical Software Group (m.in. Alex Galloway) „artystyczny software” Carnivore zyskał szczególnie na aktualności po 11 września 2001. Dzieło grupy amerykańskich programistów stanowiło odpowiedź na prace Federalnego Biura Śledczego (FBI) nad oprogramowaniem do monitorowania komunikacji w sieciach internetowych, w szczególności zaś odpowiedź na prace nad owianym szczególnie złą sławą programem Carnivore (DCS – 1000)¹⁵. Artyści, kierując się pobudkami tyleż artystycznymi, co politycznymi, zdecydowali się stworzyć program o tej samej nazwie i tych samych właściwościach, jednakże powszechnie dostępny dla użytkowników sieci.

Z jednej strony, kierowali się chęcią dostarczenia społeczeństwu sieci technologii dających poszczególnemu użytkownikowi Internetu taką samą kontrolę nad władzą, jaką ona (władza) dysponuje nad jednostką; chęcią równomiernego rozłożenia sił i narzędzi do kontroli i nadzoru pomiędzy instytucjami państwa i wspólnotami sieciowymi. W tym aspekcie ujawnia się rys utożsamienia artystów RSG¹⁶, często podkreślany przez nich w interpretacjach swojej działalności, z etosem wolnościowym ruchu hakerskiego. Hakerzy postrzegani są bowiem – szczególnie w interpretacji Stevena Levy’ego i Bruce’a Sterlinga – jako ruch najpełniej rozumiejący rewolucyjną (wolnościową) istotę technologii komputerowych i horyzontalnej komunikacji sieciowej, jako największy wynalazcy i „usprawniacze” technologii wolności.

Z drugiej strony, artyści RSG programem Carnivore (oprócz przekazania go społeczności sieciowej z intencją równomiernego rozłożenia sił pomiędzy nim a władzą) pragnęli w swoisty sposób oswoić ludzi z funkcjonowaniem programów do nadzoru, znajdujących się w gestii FBI, dać im poczucie

¹¹⁾ Bruce Sterling, „The Hacker Crackdown”.

¹²⁾ Termin (od „data surveillance”) użyty przez kuratorów wystawy CTRL [SPACE] na określenie „internetowego wymiaru kontroli”. „CTRL[SPACE] Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother”, MIT 1999.

¹³⁾ Edwin Bendyk, „Zatruta Studnia”, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2002; Kazimierz Krzysztofek, *Sieć czy system*, „Res Publica Nowa” 2002.

¹⁴⁾ Kazimierz Krzysztofek, *Sieć czy system*, „Res Publica Nowa” 2002.

¹⁵⁾ Program ten możemy określić jako typowy wytwór „dialektyki kontroli” („dialectic of control”), procesu opisanego przez Anthony’ego Giddensa, według której powstanie danej strategii kontroli ze strony władzy powoduje szybkie stworzenie opozycyjnej względem niej strategii przez podmioty poddane kontroli.

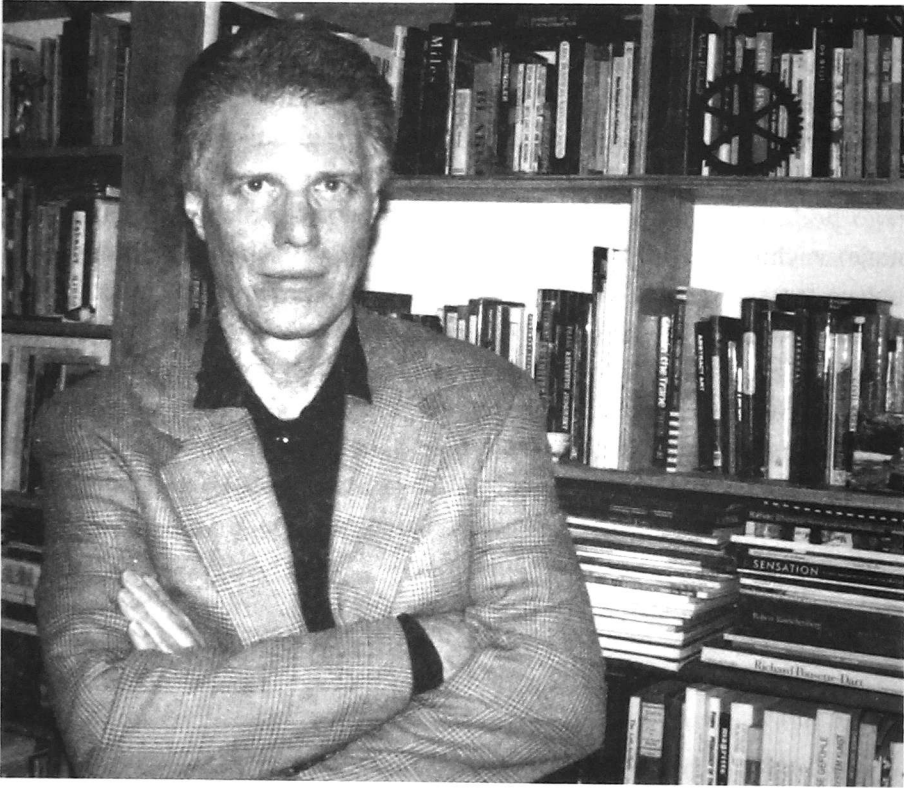
¹⁶⁾ Zbliżają się w swojej działalności do takich praktyk hakerskich, jak wykonywanie oprogramowania odwrotnego, np. konie trojańskie. Pisałem o tym w artykule *Internet bez granic* [w:] „Przyszłość mediów”, Warszawa 2002.

kontroli nad nimi, nad zasadą wyznaczającą ich funkcjonowanie, i przez to wyeliminować irracjonalny strach przed narzędziami władzy. Alex Galloway, czołowa postać RSG, wielokrotnie podkreślał, iż nie ma nic przeciwko używaniu tych programów do szukania i demaskowania przestępców, jest świadomy, iż żyjemy w społeczeństwie coraz bardziej „widocznym”, „transparentnym”, w społeczeństwie zaniku sfery prywatnej i zgody na wszechobecną kontrolę. Podobnie jak program „Big Brother” w swoisty sposób sankcjonował i oswajał nas z wszechobecnym monitoringiem, tak jego program ma spełniać podobną rolę w odniesieniu do komunikacji internetowej.

Następuje swoista estetyzacja nadzoru i monitorowania. Jak stwierdzają bowiem artyści, poza silnym rysem społeczno-politycznym, ich program generuje przede wszystkim sztukę. Monitorując mianowicie przepływ informacji (np. zawartość stron internetowych przeglądanych przez użytkownika, jego pocztę elektroniczną, udział w czatach itp.) w lokalnych sieciach komputerowych (artyści decydują się monitorować tylko te sieci, te zbiorowiska internautów, które wyrażą na to zgodę), program przetwarza dane (wyłapuje zaprogramowane wcześniej wyrazy) i zamienia je na kolory i bardzo żywe sekwencje obrazów. Pasożytując na danej sieci, wspólnocie sieciowej, program tworzy jej specyficzną i niepowtarzalną wizualizację. Artyści traktują akcje z wykorzystaniem programu Carnivore w lokalnych sieciach komputerowych jako instalację sitespecyfic, gdzie tym szczególnym miejscem realizacji i zazwyczaj efemerycznego bytu dzieła sztuki (instalacji) jest już nie przestrzeń geograficzna (np. korytarz, polana leśna itp.), ale konkretna (zazwyczaj wewnętrzna) sieć internetowa (np. muzeum, uniwersytetu, galerii, kawiarenki internetowej).

Chciałbym odnieść się teraz do tej swoistej ambiwalencji działań artystów (podkreślanej przez nich samych), z jednej strony występujących przeciwko systemowi, z drugiej – potwierdzających go. Ta swoista schizofreniczność postawy artystycznej jest szerszym zjawiskiem. Już od dłuższego czasu możemy zaobserwować odwrót od postaw kontestacji (czy krytyki kultury) bezkompromisowej, odejście od postaw charakterystycznych dla awangardy społecznej i politycznej XX wieku, negowania całą swoją postawą i przekonaniem danego porządku społeczno-politycznego. Jako przykład możemy tu przytoczyć ruch Free Software/Open Source, który pozornie restytuował nadzieje artystów lat 60. i 70. na opowiadanie się „obok” kapitalistycznej struktury w celu wyzwolenia się spod instytucjonalnej władzy państwa i kapitału, jak również z indywidualizacji, która

jest przez te władze generowana. Jednak najbardziej świadomi twórcy ruchu wiedzą, iż antykapitalistyczny fenomen Open Source jest możliwy tylko w warunkach rozwiniętego i stabilnego systemu kapitalistycznego (który ponadto zapewnia „za dnia” pracę programistom Open Source, aby „w nocy” mogli poświęcić się swojej idealistycznej działalności). Dlatego podkreślają oni nie aspekt kontestatorski (choć on wyraźnie istnieje) ruchu Free Software/Open Source, ale za najbardziej interesującą uznają jego moc odświeżania i czynienia krytycznym naszego spojrzenia na rzeczywistość. Podobnie program Carnivore (który się wywodzi z ruchu Wolnego Oprogramowania), wpisując się w dyskusję nad publicznym bezpieczeństwem i indywidualną wolnością, niesie ze sobą silne przekonanie o konieczności istnienia instytucji państwowych (instytucji nadzoru i kontroli) i jednocześnie świadomość konieczności kontroli nad nimi (czyli konieczności istnienia kontroli nad kontrolą).



Robert C. Morgan – krytyk sztuki, profesor historii i teorii sztuki w Rochester Institute of Technology; napisał m.in. „Art into Ideas: Essays on Conceptual Art” oraz „The End of the Art World”.

Z Robertem C. Morganem rozmawia Marek Wasilewski

Marek Wasilewski: W swojej książce „The end of the art world” pisziesz, że jesteś przeciwny używaniu terminu „kultura wizualna” w odniesieniu do sztuki. Jak można to rozumieć?

Robert C. Morgan: Ma to związek z tym, co myślę jako krytyk sztuki, albo inaczej mówiąc, z tym, jak widzę rolę krytyka sztuki dzisiaj. Myślę, że utraciliśmy zdolność krytycznej oceny opartej na analizie i doświadczeniu sztuki. Jesteśmy tak uwikłani w kontekst teoretyczny, który na wiele sposobów stoi na przeszkodzie indywidualnego doświadczenia tego, co widzimy i co o tym myślimy. Wielu krytyków – nie jestem pewien, czy ten termin w odniesieniu do nich jest w ogóle właściwy – pisze o sztuce. Wychodząc z różnych szkół artystycznych o różnych programach, nie tylko w Stanach, ale także w Europie i Azji, są tak bardzo obezwładnieni nadrzędnością teorii krytycznych, że nie są w stanie przekazać tego, co się dzieje w sztuce, poza rygorem tych teorii. A zatem mamy tę barierę, która moim zdaniem nie otwiera się w stronę sztuki, ale stoi jej na przeszkodzie. Jeżeli chcemy mówić o dziełach sztuki, to czy ten termin można zastosować do wszystkiego? Oczywiście, nie. Jest dzisiaj tak wielu artystów, którzy odnoszą się do teorii krytycznej i chcą udowodnić, że ich sztuka jest tekstem. I tutaj mamy podstawowe nieporozumienie. Nie wierzę, by w sztuce można było cokolwiek udowodnić. Można przeprowadzić dowód w naukach społecznych, w antropologii albo socjologii, można udowodnić wiele rzeczy w badaniach psychologicznych, i tak jak w naukach przyrodniczych – można ustalać pewne rzeczy na podstawie zgromadzonych danych empirycznych. Można z nich wywodzić różne wnioski i hipotezy. Sztuka nie funkcjonuje na takim poziomie. Termin „kultura wizualna” stał się wytrychem dla krytyki w dosłownym sensie tego słowa. Oto nagle zniknęli krytycy sztuki i pojawili się krytycy kultury. Krytycy ci uznawali, że w sztuce, która odnosi się do kwestii społecznych, rasowych, politycznych, ideologicznych, problemów tożsamości, nie jest ważna jej jakość, lecz kontekst. Nagle sztuka stała się trampoliną, odskocznią do dalszej analizy teoretycznej. Wierzę, że kultura ma znaczenie jedynie jeśli jest kulturą żyjącą, co bardzo się różni od akademickiej analizy kultury, która posiada taki dystans do tego, co się dzieje, że jest niemal cyniczna. Ten cynizm określiłbym jako odrzucenie osobistego doświadczenia sztuki. Innymi słowy, jest to telewizyjna wizja kultury: siadasz, przedstawiasz swój punkt widzenia, ale nie ma tutaj prawdziwej inwestycji w sensie określenia źródeł tego punktu widzenia. Myślę, że sztuka musi wychodzić daleko poza to, czym jest kultura wizualna. Wydaje mi się, że musimy na nowo zastanowić się, co czyni dzieło sztuki istotnym, bo to jest coś, co pozwala kulturze żyć.

Pisziesz, że w rzeczywistości sztuka postmodernistyczna nie istnieje, choć przyznajesz, że istnieje coś takiego jak kondycja ponowoczesna.

Zamiast sztuki, powiadasz, odbieramy znaki sztuki, które donikąd nie prowadzą. Hal Foster, którego poglądów nie podzielasz, w swojej ostatniej książce, „Design and Crime”, pisze, że doszliśmy do punktu, w którym nie tylko towar i znak wydają się jednym, ale także towar i przestrzeń, a wszystko to miesza się poprzez design.

Czy rzeczywiście, jak prowokacyjnie pisał Danto, jesteśmy po końcu sztuki?

Kultura jest pewnym równaniem, którego częścią jest sztuka. Myślę, że nie możemy nazywać kultury kulturą, jeśli nie ma w niej sztuki. Sztuka jest wewnętrzną siłą kultury. Wspaniały design, którego wiele przykładów obserwowaliśmy w ostatnim stuleciu, jest związany ze sztuką. Na przykład, zawsze bardzo mi się podobał Le Corbusier, ponieważ był on niesamowicie świadomy tego, co ważne w sztuce w odniesieniu do swoich konceptów przestrzennych. Oczywiście jego idee były krytykowane, ale dla mnie ważne jest to, że Le Corbusier był w stanie z architektury i projektowania uczynić sztukę. Było to ważne dla kontynuacji kultury, nie tylko ważne, ale wręcz decydujące. Nie sądzę, by oddzielenie od kultury niosło ze sobą coś ważnego. Myślę, że redukuje ono dzieła sztuki do stanu pewnej neutralności. Wtedy przestajemy rozumieć, dlaczego kultura jest ważna. Kultura postmodernistyczna jest realnością. Uważam, że sprzeczności, jakie w niej występują, i brak proponowanych rozwiązań jest czymś, z czym żyjemy każdego dnia. To jest koncepcja, która może bliższa była architekturze niż sztuce, bliższa pewnym aspektom projektowania i elektroniki. Szczercze mówiąc, uważam, że w Nowym Jorku użyto tego terminu po to, by ożywić rynek sztuki. Była to strategia marketingowa. Trzeba też wziąć pod uwagę, że w dekadzie, w której postmodernizm stał się tak popularny w Stanach Zjednoczonych, wielu krytyków przestało być krytykami, zamienili się w teoretyków. Bycie teoretykiem w pewien sposób pozwala na zejście z celownika, nie trzeba wtedy walczyć z całą społeczną maszyną, która pojawia się, kiedy kogoś obrażamy. Zamiast tego może nasze poglądy umieścić wewnątrz konwencji opisywania kultury. Nikt się wtedy nie obrazi i interes będzie się kręcił dalej. Sądzę, że postmodernizm miał silny – nie tylko ekonomiczny – wpływ na wiele aspektów życia społecznego. Myślę tu o rewolucji elektronicznej, zmianach w architekturze, koncepcjach projektowych. Te rzeczy nałożyły na społeczeństwo nowy nacisk, i zajęło trochę czasu, zanim zorientowaliśmy się, jak bardzo ten nacisk jest realny. Wydaje mi się jednak, że pod koniec lat 80. zderzyliśmy się z sytuacją, w której świat rzeczywisty zaczął być wypierany przez świat wirtualny. Nie muszę się zgadzać z tym, czy jest to klucz do naszego sukcesu w przyszłości. Musimy jednak odnaleźć równowagę pomiędzy tymi dwoma światami. To jest nasze największe społeczne wyzwanie w XXI wieku. Chcę powiedzieć, że tak jak w architekturze była fragmentacja, opozycje przeciwieństw i skomplikowanie, tak w pewnym momencie stało się to także w ekonomii i w polityce. Dotyczy to całego zglobalizowanego społeczeństwa.

Każdy aspekt życia w tym społeczeństwie jest rezultatem tych zmian. Odnosi się to nie tylko do struktur, w których to społeczeństwo funkcjonuje, ale także do pewnych zmian psychologicznych, do tego, jak ludzie postrzegają siebie dzisiaj. A zatem tak, żyjemy w świecie postmodernistycznym, ale realność tego świata jest znacznie mocniejsza niż jego teoria. Kiedy ludzie pytają mnie, jaka jest moja definicja postmodernizmu, mówię, że jest to zawieszenie opozycji bez konieczności rozwiązania. Ludziom bardzo trudno jest przyjąć taki punkt widzenia: powoduje on poważny kryzys tożsamości.

Piszesz, że współczesna sztuka w erze postmodernizmu stała się hybrydą, która znajduje swoje miejsce gdzieś pomiędzy modą, inwestycją i statusem społecznym. Jak bardzo różni się ten stan rzeczy od tego, co znamy z historii, kiedy sztuka była narzędziem pokazywania władzy i bogactwa, kiedy często była dekoracją i zabawką w rękach elit, tak jak było to w okresie renesansu czy baroku?

Są dwa czynniki, które tworzą różnicę. Po pierwsze, szybkość, z jaką postępują zmiany, po drugie, dostępność i wielość rzeczy, które się dzieją w świecie. Ilość produkcji artystycznej zmieniła rozumienie naszej relacji do sztuki. Obecnie bardzo trudno jest znaleźć się wewnątrz doświadczenia. Kiedy w XIX wieku wchodziło się do muzeum, natychmiast było wiadomo, co się ogląda. To była inna era. To nie było tak dawno temu. Teraz trudno jest oczekiwać, że ktoś przeżyje doświadczenie sztuki, trudno jest nawet oczekiwać, by sztuka była czymś autentycznym, a nie jedynie systemem znaków.

Kiedy dziesięć lat temu redagowałem włoski magazyn „Terra Celeste”, miałem automatyczną sekretarkę w telefonie (Internet nie był tak powszechny jak teraz). Był taki moment na początku lat 90., kiedy „ciało” było słowem-kluczem w sztuce. I dostawałem wiadomości: „panie Morgan, mam pracę o ciele i chciałbym, żeby ją Pan zobaczył”. Ciekawe jest to, że podobną wiadomość dostawałem około dwudziestu razy na dzień. Oczywiście artyści ci sprawiali wrażenie, jak gdyby myśleli, że tylko oni mają takie prace. Używali tego pojęcia jako hasła wywoławczego, chcieli, żeby krytycy myśleli, że jest to coś ważnego i żeby zwrócili na to uwagę. Myślę, że ciśnienie i fragmentacja kondycji postmodernizmu sprawia, że ludzie popadają w stan swoistego narcyzmu, w którym idea zbiorowości, pewnej realności znajdującej się poza teorią przestaje się liczyć. Trudno jest w takiej sytuacji przyznać, że jest się częścią większej całości, w której inni artyści zmagają się z bardzo podobnymi problemami. W rezultacie pojawia się opór przed zaangażowaniem w prawdziwy dialog kulturowy. Zamiast tego dialogu mamy tendencje narcystyczne. Chciałem przez to powiedzieć, że jest tak, jakby artyści ciągle jeszcze żyli w XIX wieku, jakby warunki się w ogóle nie zmieniły. Choć zdają sobie sprawę z tych zmian w teorii, to w sensie biomechanizmów psychicznych przystosowań nie są w stanie nadążyć za tym,

co się stało. Myślę, że to się jednak musi wkrótce stać, by ożywić na nowo doświadczenie w sztuce. To samo musi się stać z krytyką, która moim zdaniem, jest w tej chwili kompletnie zagubiona.

Piszesz, że sztuka odcięła się od kultury, że międzynarodowi artyści dystansują się strategicznie od źródeł swojego kulturowego doświadczenia. Dotyczy to zwłaszcza artystów z krajów trzeciego świata i Europy Wschodniej. Zaprzeczenie kulturowej pamięci służy potrzebom rynku i publiczności, która nie potrafi zaakceptować kulturowej różnicy.

Pamiętam, jak wiele lat temu zastanawiałem się nad tym problemem. Globalny rynek sztuki oczekuje od artystów z krajów rozwijających się, by prezentowali sztukę, która odzwierciedla fakt, że żyją i pracują w takim kraju, narzucając im różne stereotypy. Z punktu widzenia charakterystycznego dla Zachodu jest też konieczne, by tekst towarzyszył tym stereotypowym znakom, które kojarzone są z tym miejscem, i musi to być tekst krytyczny. Mieszkając w Nowym Jorku, widzę wielu artystów z Azji, Europy Wschodniej, Afryki, z Karaibów, którzy próbują zrozumieć, w jaki sposób dostać się do galerii, jak zwrócić uwagę krytyki... i zaczynają tworzyć prace w odpowiedzi na zapotrzebowanie rynku, a nie coś, co wynika z ich autentycznego doświadczenia. Myślę, że jest to bardzo niedobre. Rynek każe artystom ilustrować to, skąd przychodzą, natomiast to, co ktoś naprawdę czuje, nie jest ważne. Tutaj właśnie widzę skandal multikulturalizmu. Nie można ignorować presji rynku i instytucji społecznych, ale nie sądzę, że świat będzie lepszym miejscem, wzmacniając stereotypy.

Bardzo krytycznie odnosisz się do idei multikulturalizmu, twierdzisz, że reprezentuje on poczucie winy korporacyjnej Ameryki i jest manipulacją rynkową.

Pod koniec lat 80. w Stanach mieliśmy do czynienia ze stagnacją ekonomiczną i widocznym spadkiem cen akcji na giełdzie. W tym samym czasie ludzie jednak nie przestawali kupować sztuki, co wydaje się dosyć dziwne. Zacząłem się zastanawiać, dlaczego tak się dzieje, i zdałem sobie sprawę z tego, że dotyczy to sztuki politycznie zorientowanej, sztuki, która poruszała problemy preferencji seksualnych, rasowych, etnicznych i posługiwała się przy tym strategiami konceptualnymi. Biała Ameryka, wyższa klasa średnia, kupowała te prace jak nigdy dotąd, wbrew tendencjom ekonomicznym. Galerie, które pokazywały te prace, cieszyły się dużym sukcesem. W 1993 roku odbyło się Whitney Biennale, które często nazywa się politycznie poprawnym biennale. W rzeczywistości większość artystów, których prezentowano, miało już podpisane kontrakty z galeriami komercyjnymi, choć wystawa promowana była jako pozostająca poza głównym nurtem. Mogę powiedzieć, że to nie była prawda, Whitney Muzeum

pokazywało to samo, co galerie komercyjne. Można zadać sobie pytania: Dlaczego tak się stało? Dlaczego właśnie te prace? Wydaje mi się, że dużą rolę odgrywa tu poczucie winy za to, w jaki sposób funkcjonuje społeczeństwo w Stanach Zjednoczonych, gdzie ludzie zarabiają niesamowitą ilość pieniędzy i wobec tego muszą pokazać światu, że posiadają wrażliwość, że wierzą w dobrą sprawę. To wyjaśniałoby komercyjny sukces tej sztuki w czasie kiedy ekonomia miała się stosunkowo słabo.

Czy chcesz przez to powiedzieć, że prace te były pozbawione dobrej jakości?

Niektóre prace były bardzo dobre, ale tak jest ze wszystkim. Idziesz na biennale i możesz uważać, że idea wystawy nie jest dobra, ale zawsze zobaczysz jakieś dobre prace. I oczywiście nie twierdzę, że nie było interesujących artystów. Sądzę jednak, że cały ruch był dosyć ograniczony, ale tu wchodzimy w realia zorientowanej na media społeczności artystycznej. Nie ma mowy, żeby artysta mógł tworzyć prace w okresie powiedzmy pięciu lat tak, żeby każda wystawa była wielką wystawą i dawała powód do zwyczajki ceny prac. Castelli próbował tego z Jasperem Johnsem, to samo próbowano zrobić z Bruce'em Naumanem. Tymczasem w rzeczywistości prace są raz lepsze, raz gorsze. Czasem artysta potrzebuje długiego okresu przerwy – 10, 15 lat. Choćby Frank Stella – myślę, że nadal jest jednym z najważniejszych artystów abstrakcyjnych, ale wiele jego prac nie jest zbyt dobra; i nagle robi coś wspaniałego. Taka jest rzeczywistość. Popatrzmy krytycznie na popart. Roy Lichtenstein jest pierwszorzędnym artystą. Patrzysz na jego prace i każda z nich jest zawsze dobrze zrobiona. I wtedy pojawia się pytanie: Czy on kiedyś namalował zły obraz? Ale zaraz wyłania się kolejne: Czy w takim razie kiedykolwiek namalował dobry obraz? U niego wszystko wydaje się na tym samym poziomie. Dla kontrastu Rosenquist namalował wiele bardzo złych obrazów, ale także wiele naprawdę wspaniałych. I w pewien sposób dla mnie Rosenquist jest bardziej wiarygodny. Nie wierzę, by artysta zawsze był w najwyższej formie; przy okazji, to samo dotyczy krytyków.

Mówiąc o krytykach, twierdzisz, że są oni poddawani naciskom i cenzurze przez pisma o sztuce, które finansowane są przez galerie. To niezwykle krytyczne stwierdzenie.

Pamiętaj, że napisałem to parę lat temu, choć to, o czym mówisz, nie zmieniło się, co więcej, stało się dla mnie jeszcze bardziej jasne. Mówię to, zdając sobie sprawę z tego, że pracuję dla niektórych z tych pism. Wytłumaczę dlaczego. Jak już wcześniej wspominałem, odnoszę się bardzo krytycznie do amerykańskiej telewizji – jest beznadziejna w sensie politycznym, estetycznym i pod każdym innym względem. Pamiętam, że w latach 70. wyszła doskonale napisana książka pod tytułem „Cztery powody do likwidacji telewizji”. Facet, który ją napisał, odmówił występów w telewizji, mających tę książkę promować. W ten sposób stracił okazję, by przedstawić

swoj punkt widzenia. Nie można się kompletnie wycofać z pisania do magazynów o sztuce. Kiedy piszę artykuł dla konkretnego pisma, wiem, co robię, wiem, jak to działa, jaka jest konwencja tego pisma, jakich słów używać. Chodzi o to, żeby nie robić tego w sposób cyniczny, lecz żeby znajdować okazję do robienia interesujących rzeczy. Szukam różnych okazji, często są to wykłady, dyskusje panelowe, dużo podróżuję, i w ten sposób znajduję platformę, na której mogę zajmować się ważnymi problemami. Myślę, że krytyk ma dwa zadania: po pierwsze, musi zmierzyć się z estetyczną jakością dzieła, trzeba zdać sobie sprawę z tego, czy ona jest, czy jej nie ma, a jeśli nie lubisz tego słowa, musisz zastanowić się, na ile dzieło jest znaczące, tego nie można pominąć po sztuce konceptualnej. Sztuka zawsze coś znaczy. A znaczenie to generowane jest przez formę. Oczywiście mówimy o sztuce, która jest ważna. Z drugiej strony, trzeba zdawać sobie sprawę z tego, co się dzieje w sztuce z punktu widzenia ekonomii, polityki, mechanizmów społecznych. Problem z krytyką w Ameryce polega, moim zdaniem, na tym, że zamiast te sprawy separować, mamy tendencję do łączenia ich w jedną rzecz. I w tym miejscu gubi się coś, co nazwałbym ważną relacją dialektyczną. To znaczy, że nie widzimy spraw w kontekście, nie umieszczamy ich w opozycji do siebie.

Dodam jeszcze jedną interesującą rzecz. Kiedy rozmawiam z redaktorami pism artystycznych, zauważam, jak mało mówią o artystach, a jak wiele o dealerach. Powoduje to, że wytwarza się proces, w którym coraz trudniej dostrzec, co chcą przekazać artyści.

Kiedy mówisz o tym podziale uwagi krytyka na dwie strony, czy chcesz przez to powiedzieć, że nie można ich poruszać w obrębie jednego tekstu. Myślę, że sprawy, o których wspominałeś, są ze sobą bardzo związane.

Tak i nie. Jeden z wykładów, które ostatnio przygotowałem, nosi tytuł... „Czy krytyka ma przyszłość?” Inny nazywa się „Kulturalna globalizacja i artysta”. W obu wypadkach wspominam o artystach, ale nie odnoszę się bezpośrednio krytycznie do ich prac. To nie jest dokładnie krytyka sztuki, wspominam o nich, bo pojawiają się w kontekście krytyki kultury. Wkrótce wyjdzie redagowana przeze mnie książka z wyborem późnych pism Clementa Greenberga. I cokolwiek by powiedzieć o jego osobistych wyborach, o artystach, których promował, jest tam wiele niezwykle ciekawych uwag o kulturze i estetyce. Chodzi mi o to, że oceny i gust nie mają nic wspólnego z analitycznym dyskursem, który zmagą się z ideami estetycznymi w obrębie danej kultury. Nie muszę się zgadzać z gustem Greenberga, co nie znaczy, że wiele jego idei nie jest ważnych i aktualnych do dzisiaj. Kiedy piszę o jakimś artyście, często poruszam tematy, które są od niego ważniejsze, bo doświadczenie sztuki tam właśnie mnie przywiodło. Ale jeżeli to nie wypływa z konkretnego doświadczenia, to takie pisanie nie ma sensu.

Nie masz dobrej opinii o szkołach artystycznych, powiadasz, że produkują one przeinformowanych i niedouczonej absolwentów.

Niestety, tak właśnie jest w wielu wypadkach. Rozmawiałem niedawno z kimś, kto uczy w Goldsmith. Osoba ta była niesamowicie dumna z tego, że ich absolwenci często wystawiają prace w modnych ważnych galeriach, że odnoszą sukcesy. Ale problem dla mnie polega na tym, czy studenci tej szkoły naprawdę na to zasługują, gdzie jest ich samokrytycyzm, jak oni pracują, co myślą o swojej sztuce. Widzę tu ambicje dzieci z klasy średniej, które znalazły sposób spełnienia swojego marzenia o sukcesie i sławie. To dla mnie nie jest tak dużym problemem jak pytanie: Jak sprawić, żeby świat sztuki był lepszy? Myślę, że sprawy mogłyby toczyć się lepiej, mam tu wiele obserwacji, które zawarłem w swojej książce „The end of the art world”. Szkoły artystyczne są właśnie tym miejscem, w którym można wiele zmienić na lepsze. W tej chwili „zalogowały się” one do globalnego rynku sztuki, przyjmując bardzo niską, usługową pozycję w tej strukturze. Swoją rolę widzą w przygotowaniu studenta do funkcjonowania na tym rynku. Myślę, że szkoły powinny być bardziej krytyczne i nauczyć swoich studentów większego dystansu do siebie i do sztuki, którą oglądają, powinny dostarczać bardziej intelektualnego opisu tych problemów. Ważna sztuka powstaje, moim zdaniem, wtedy kiedy udaje się odpersonalizować problemy, których ona dotyczy, i jednocześnie uczynić jej doświadczenie bardziej indywidualnym. Rynek nie ma czasu myśleć o tych rzeczach. Jednym z poważniejszych zagadnień naszego stulecia będzie to, w jaki sposób odnowimy odczucie czasu w relacji z doświadczeniem sztuki. Nie tylko sztuki, ale jakości życia w ogóle. Problem jest w tym, co zrobić, żeby poświęcać czas na rzeczy, które są naprawdę ważne. Trzeba poświęcać więcej czasu na doświadczenie. Jeżeli jakość życia się polepszy, wtedy także, jak sądzę, w znaczący sposób polepszy się jakość sztuki. To nie wymaga pieniędzy, tylko woli przewartościowania. Bo poprzez doświadczenie sztuki dowiadujemy się, kim jesteśmy w relacji ze światem.

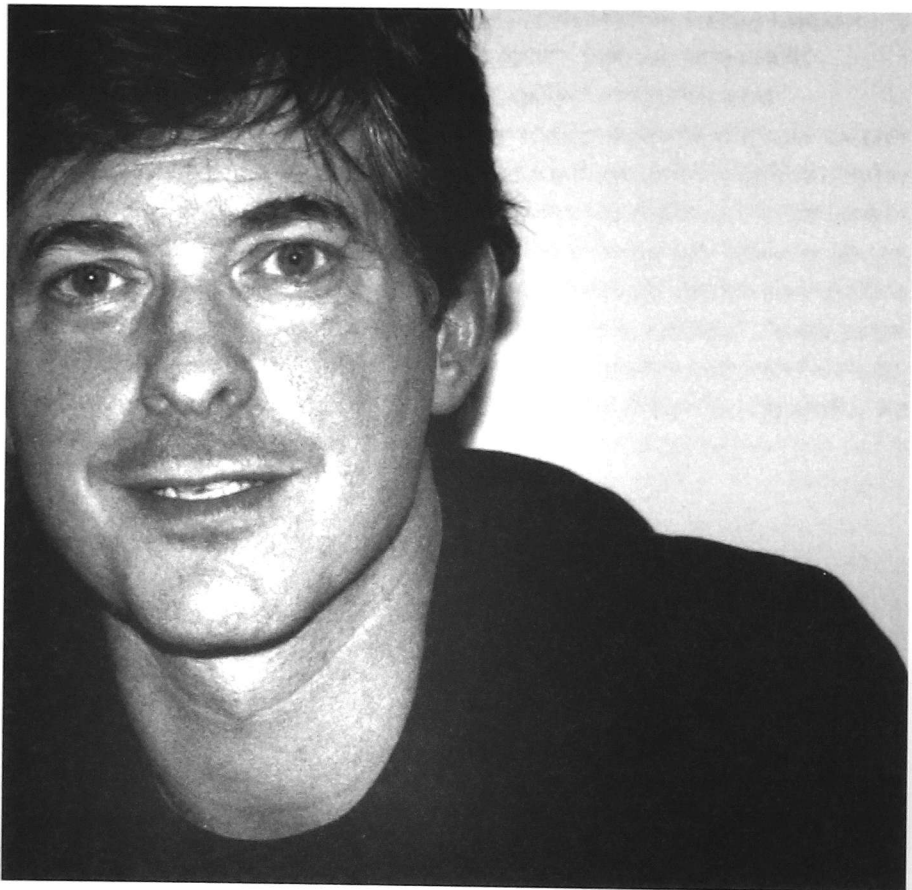
Napisałeś, że artysta powinien znajdować się w określonej etycznej relacji ze sztuką.

Myślę, że etyczny komponent w estetyce jest bardzo istotny. Tutaj musi być zrównoważenie. Decyzje, które wynikają z procesu twórczego, muszą się wiązać z moralną odpowiedzialnością artysty za to, co robi. Chodzi o to, że jeśli artysta nie jest odpowiedzialny za swoje dzieło, nie angażuje się w nie, to sztuka przestaje się różnić od reklamy. Reklama to w końcu wytwarzanie obrazów w celu sprzedaży towarów. To samo robi dzisiaj wielu artystów. Chodzi o stworzenie obrazu na tyle uwodzicielskiego, aby znaleźć dla niego rynek zbytu i sprzedawać tak długo, jak towar będzie wydawał się atrakcyjny. Jak wiemy, jest to bardzo krucha podstawa, bo to zauroczenie może zniknąć tak szybko, jak się pojawiło. To jest ujemna strona nie-myślenia o osobistej inwestycji w relację z dziełem.

Jednym z nielicznych optymistycznych stwierdzeń w twojej książce jest to, że artyści nadal mogą stawiać opór i uczynić przyszłość możliwą. Czy opowiadasz się za artystycznym aktywizmem?

Nie lubię słowa „aktywizm”, ponieważ ma ono swoje korzenie i sugeruje związek z polityką. Myślę, że sztuka zawsze będzie polityczna, ale polityka nigdy nie będzie sztuką. To jeden z wielkich problemów ostatniej dekady. Wydawało się, że polityka może być też sztuką. Czy sztuka może być polityką? Oczywiście. Sztuka w naszym społeczeństwie musi współzawodniczyć o uwagę z mediami i bardzo niewielu ludzi obchodzi to, co robią artyści, chyba że mamy do czynienia z jakiegoś rodzaju sensacją. Artyści chcą funkcjonować w mediach tak samo jak gwiazdy rockowe. Ale myślę, że nie akademicka teoria czy krytyka kultury otworzy drzwi do przyszłości, ale doświadczenie sztuki.

Rozmowa powstała w ramach grantu The Kosciuszko Foundation, New York.



Dan Cameron – *senior curator* w New Museum of Contemporary Art w Nowym Jorku;
organizuje 8. Międzynarodowe Biennale w Istambule.

Z Danem Cameronem rozmawia Marek Wasilewski

Marek Wasilewski: W ostatnim numerze pisma „Flash Art” (228/2003) przeczytałem interesujący materiał pod tytułem „New Voices in Curating”. Redakcja we wstępie pisze, że można zaobserwować fenomen coraz większej roli, jaką uzyskują kuratorzy i ich praca – kuratorzy stają się graczami, którzy rozszerzają swoje kompetencje daleko poza to, co było tradycyjną rolą organizatora wystaw. Postawa ta jest krytykowana jako zbyt mocno związana z osobistymi zainteresowaniami kuratorów, mówi się też o potrzebie bardziej partnerskiej postawy, która dawałaby więcej przestrzeni artystom.

Dan Cameron: Partnerstwo, jak rozumiem, miałoby dotyczyć większego udziału artystów w procesie organizowania wystaw. To nie jest nowa idea. Pracujemy z artystami, którzy współtworzą wystawy, i znam wielu kuratorów, którzy tak właśnie robią. Trzeba jednak powiedzieć coś o pozytywnych stronach specjalizacji w świecie sztuki. Świat jest dzisiaj przeladowany tak ogromną ilością różnego rodzaju informacji o nowej sztuce, że filtrowanie tych wiadomości jest pracą na pełen etat. Nie znam artysty, który miałby ochotę poświęcić się w całości zadaniom tego typu. Nie znam artysty, który byłby tak metodyczny i profesjonalny, jak wymaga się tego dzisiaj od kuratora. Myślę, że ten aspekt jest często niedoceniany w takich rozmowach, jak nasza. Z całym szacunkiem dla artystów, z którymi współpracowałem, muszę stwierdzić, że często w swoich wyborach kierują się osobistą preferencją wobec sztuki, którą sami uprawiają, wobec stylu i mediów, które są im bliższe. Zauważyłem także, że artyści są często znacznie bardziej krytyczni wobec innych artystów, niż sami krytycy. Wydaje mi się też, że artyści lubią brać udział w projektach, które przekraczają to, co robią w swojej sztuce. W tej chwili otworzyliśmy wystawę prezentującą artystów, z których wielu nigdy przedtem się ze sobą nie zetknęła, i suma tego, co pokazują, składa się na znacznie większą całość. Myślę, że taką sytuację mógł stworzyć tylko kurator, który zajmuje się zbieraniem informacji z całego świata; wartość tych informacji jest dzisiaj znacznie bardziej ceniona niż, powiedzmy, dziesięć lat temu.

Do tego można dodać fakt, że kurator zazwyczaj ma zaplecze instytucjonalne, którego artysta nie posiada, więc możliwości artysty w tym zakresie są ograniczone.

Tak, są ograniczone, choć z drugiej strony, wielu artystów ma dostęp do stypendiów i funduszy, o których kurator nie może nawet myśleć. Przez 12 lat byłem niezależnym kuratorem i wiem, o czym mówię. W Stanach są niewielkie możliwości

stypendialne dla kuratorów. Artyści często pracują w różnych instytucjach, na przykład w szkołach artystycznych, i to pozwala im na różnego rodzaju działania. Myślę, że w dzisiejszych czasach coraz trudniej jest zaistnieć młodym niezależnym kuratorom. To bardzo niefortunna sytuacja, ponieważ w ten sposób tracimy wiele możliwości.

Czy chcesz przez to powiedzieć, że w przeszłości instytucje i fundacje były bardziej otwarte na nowe projekty i młodych kuratorów?

Myślę, że od końca lat 60. do połowy lat 80. było wiele możliwości inicjowania ciekawych projektów w muzeach i galeriach. Można powiedzieć, że był to swoisty złoty wiek, zanim nastąpiła era, w której wszystko zostało podporządkowane różnego rodzaju biennale. Moja kariera niezależnego kuratora zaczynała się w połowie lat 80. Te lepsze czasy znam więc, niestety, tylko z opowieści. Niezależni kuratorzy z mojej generacji coraz częściej mówią: „muszę znaleźć pracę w jakimś muzeum!”.

**Gilbert Vicario, kurator z ICA w Bostonie, mówi,
że po powrocie z Art Fair w Berlinie dostrzega ogromną
różnicę pomiędzy kuratorami amerykańskimi a europejskimi.
To, co się dzieje w Europie, określił jako uprzywilejowane,
lewicowe, agnostyczne misjonarstwo.**

Lewicowe, agnostyczne misjonarstwo... wiem, o co mu chodzi. Amerykanie, a zwłaszcza ludzie pracujący w instytucjach artystycznych, mają poczucie, że kultura artystyczna wyłania się w trakcie walki o utrzymanie swojej pozycji. To fakt, który nie jest łatwo zrozumiały w Europie. Tutaj sztuka musi walczyć o fundusze albo stanowi po prostu towar rynkowy, na którym ludzie robią pieniądze. Ta sytuacja wytwarza pewnego rodzaju kompleksy w momencie kiedy stykamy się z sytuacją, w której działalność kulturalna jest subsydiowana przez instytucje państwowe. Patrzymy na takie miejsca z zazdrością i zastanawiamy się, czy nie byłoby wspaniale pracować w takiej instytucji.

Nasze muzeum w 90% finansowane jest ze źródeł prywatnych. Cały czas musimy walczyć o swoje utrzymanie. Ale jest to oczywiście miecz, który ma dwa ostrza. Z perspektywy amerykańskiej widzimy, że Europejczycy są coraz mniej radykalni, że sztuka w Europie jest coraz mniej krytyczna, nie angażuje się we współczesne problemy, bardziej odnosi się do wewnętrznego dyskursu sztuki europejskiej. Europa ma oczywiście ogromną tradycję swojej sztuki. W Ameryce musimy zupełnie inaczej określać naszą pozycję. Musimy brać pod uwagę to, co robią czarni Amerykanie. Znajdujemy się pod wpływem trendów sztuki południowoamerykańskiej – tak żywych i odmiennych od europejskich definicji sztuki tradycji – jak brazylijska czy meksykańska. Z tej perspektywy to, co się dzieje w Europie, może wydawać się tak samo dziwne i egzotyczne jak sztuka Azji czy Afryki. Sądzę, że sztuka europejska

staje się coraz bardziej prowincjonalna: tworzona dla Europejczyków, przez Europejczyków, w poszukiwaniu obrazu tożsamości Europy. Jeszcze dwadzieścia lat temu to właśnie w Ameryce sztuka była prowincjonalna. Minęło trochę czasu, zanim zorientowaliśmy się w nowych regułach gry. Teraz wygląda na to, że Europa zostaje w tyle. Na przykład wystawa „Manifesta” to dziwna i całkowicie zafalszowana koncepcja biennale młodej sztuki europejskiej. Nie akceptuję obrazu sztuki, jaką kreuje Manifesta, ponieważ to nie jest to, co się naprawdę dzieje.

Wydaje mi się, że „Manifesta” nie wychodzi poza starą uprzywilejowaną koncepcję tego, czym jest Europa. Artyści spoza starej Europy ciągle są tam czymś w rodzaju kwiatka do kożucha, który potwierdzać ma pozorną jedność całego kontynentu.

Stary punkt widzenia nie uległ tutaj zmianie. Kuratorzy europejscy za mało szukają na zewnątrz. Oczywiście europejski model kultury wysokiej nadal jest modelem dominującym, tak samo jak w kulturze popularnej dominuje model amerykański.

Chciałbym jeszcze wrócić do tego, co powiedziałeś, bo wydaje mi się to bardzo interesujące. Wspomniałeś, że sztuka europejska nie jest radykalna. Tymczasem w Europie często można przeczytać o tym, że artyści żyją kosztem społeczeństwa, którym bezlitośnie w swojej sztuce pogardzają. Odwiedzając galerie w Nowym Jorku, obserwuję sztukę, która jak sądzę, nie angażuje się za bardzo w tematy społeczne i znajduje się pod znacznie mniejszym wpływem różnego rodzaju ideologii.

Myślę, że jest to prawda dotycząca większości galerii, zwłaszcza tych z ulicy 24., które nadają ton temu, co się dzieje w mieście. Z drugiej strony, istnieje wiele miejsc alternatywnych, mniejszych galerii, które dla mnie są znacznie bardziej interesujące. Często te galerie znajdują się nawet w tym samym budynku, co galerie establishmentu, tyle tylko, że na wyższych piętrach, w miejscach mniej wyeksponowanych. Myślę, że sztuka amerykańskich artystów potrafi być bardzo interesująca, radykalna i świadoma tego, jakiego rodzaju rozmowa toczy się w świecie sztuki. A zatem odpowiedź na to pytanie brzmi: tak, w Nowym Jorku jest dużo radykalnej sztuki, ale nie jest łatwo ją znaleźć.

Adam Budak we wspomnianym materiale z „Flash Artu” mówi, że dawniej artyści byli bardziej niezależni, natomiast obecnie status artysty jest dotknięty kryzysem. Produkcja artystyczna staje się coraz bardziej hermetyczna. Dzisiaj, bardziej niż kiedykolwiek, kurator musi odgrywać rolę mediatora, negocjatora, tłumacza pomiędzy artystą i publicznością.

Zgadzam się z drugą częścią tej wypowiedzi, ale nie zgadzam się z pierwszą. Nie uważam wcale, by sztuka była coraz bardziej hermetyczna, i nie sądzę, by status artysty przechodził jakiś poważny kryzys. Wprost przeciwnie, wydaje mi się, że artyści coraz lepiej zdają sobie sprawę z wagi społecznej interakcji. Artyści dzisiaj coraz chętniej angażują się w działania, które zazwyczaj woleli zostawić kuratorowi lub organizatorowi wystawy. Kurator na wielu poziomach może i powinien mediować pomiędzy artystą i publicznością, a także pomiędzy artystą i instytucjami, przekonując je, by podejmowały większe ryzyko i brały na siebie większe wyzwania artystyczne. W sytuacjach kiedy artysta nie posiada jeszcze poważnego resume, jedynie kurator może mu pomóc zrealizować rozmaite projekty. To powinno być jednym z priorytetów działalności kuratorskiej. Praca z artystami o ustalonej renomie jest bardziej zbliżona do historycznego modelu relacji kurator-artysta. Pracując z artystami, których kariera mocno się rozwija, tracimy poczucie, że możemy temu artyście pomóc; staje się on bardziej samowystarczalny.

Zacytuję jeszcze jeden fragment wypowiedzi Adama Budaka:

„Postrzegam instytucje jako konieczne, ale z drugiej strony są to pożałowania godne potwory na glinianych nogach, które ulegają wpływowi sił ekonomicznych, upodabniają się radykalnie do korporacji i wystawione są na silne działanie cenzury”.

Czy odczuwasz w Ameryce naciski cenzorskie na sztukę?

Wydaje mi się, że w naszym kraju ludzie doszli do wniosku, że to, co się dzieje na polu kultury, nie powinno być cenzurowane. Zdarza się to jednak, gdy określony konserwatywny polityk w poszukiwaniu rozgłosu medialnego stwierdza, że pieniądze podatników wydawane są na sztukę, która jest obsceniczna lub politycznie nieodpowiedzialna. Dotyczy to instytucji, które utrzymywane są z takich funduszy. New Museum do nich nie należy i nigdy nie mieliśmy problemów tego typu. Trzeba jednak powiedzieć, że nawet kiedy Gulliani protestował przeciwko obrazowi Chrisa Offili na wystawie „Sensation”, nie mogło być mowy o tym, żeby wystawa ta została zamknięta. Choć z drugiej strony, w połowie lat 80., w najgorętszym okresie tak zwanej wojny kulturalnej zdarzało się, że niektórzy dyrektorzy muzeów ulegali naciskom politycznym. Mamy też do czynienia z autocenzurą: są kuratorzy i dyrektorzy instytucji, którzy nie zrobią pewnych rzeczy z obawy, że utracą wsparcie finansowe organizacji czy osób, które tego wsparcia udzielały. Ostatnio w San Francisco mieliśmy mały skandal związany z ekspozycją obrazu będącą karykaturą prezydenta Busha, który na podobieństwo George’a Washingtona przepływa przez rzekę – z tym, że wyraźnie nie ma zielonego pojęcia, w którą stronę idzie. Kontrowersja była spowodowana tym, że obraz prezentowano we Francuskim Instytucie Kulturalnym, a w obecnym klimacie politycznym między Francją i USA pokazywanie takich prac w takim miejscu nie wydaje się właściwe.

Jesteśmy w muzeum, które nie pokazuje swojej kolekcji, tylko współczesne wystawy sztuki. A zatem wydawałoby się, że jest to raczej galeria niż muzeum. Powiedz, jak pojęcie Muzeum zmieniło się w ostatnim czasie.

Jesteśmy Nowym Muzeum Sztuki Współczesnej. Posiadamy kolekcję, którą prezentujemy na różnych wystawach zarówno tutaj, jak i w innych miejscach, wydajemy książki i katalogi. Bardzo poważnie odnosimy się do naszych zbiorów. W sensie historycznym New Museum jest zupełnie inną instytucją niż te, które były przed nami: mamy być alternatywni wobec tego, co one proponują. New Museum zostało założone przez kuratora, którego wyrzucono z pracy w jednej z tych dużych instytucji. Powstało z niczego, bez kolekcji, bez siedziby, bez pieniędzy. Narodziło się z wizji, która proponowała nowe podejście do sztuki i okazała się na tyle ważna, by przekonać do siebie prywatnych donatorów. Muzeum zaczęło swoją pracę z budżetem 150 tysięcy dolarów na rok, obecnie nasz budżet kształtuje się w okolicach kilku milionów dolarów. Dla nas najważniejsza jest nasza misja edukacyjna, aktywne uczestnictwo w życiu społeczności, publikacje, wystawy i w końcu konsekwentne zbieranie nowych dzieł sztuki. Tymczasem inne muzea budują swoją tożsamość wokół kolekcji.

New Museum przenosi się do większej przestrzeni.

Czy nie obawiasz się, że rosnąca instytucja podzieli los Muzeum Guggenheima, które po okresie wzrostu stanęło przed poważnym kryzysem?

Budujemy nowe muzeum, które jest zaprojektowane specjalnie po to, by odpowiadało standardom technicznym współczesnego wystawiennictwa; przestrzeń, którą posiadamy teraz, zmusza nas nieustannie do kompromisów, a naszym celem jest pokazywanie ambitnych projektów nowoczesnych artystów. Nowa przestrzeń umożliwi nam także pokazywanie naszych zbiorów. Chodzi nam prócz tego o zmianę lokalizacji: chcemy być bliżej innych galerii, bliżej tego, co się dzieje w mieście.

Co myślisz o postępującej komercjalizacji instytucji muzealnych?

Coraz więcej miejsca zajmują w nich sklepy i kawiarnie, na lotniskach i w wielkich miastach coraz częściej można spotkać sklepy, w których sprzedaje się produkty sygnowane symbolami wielkich muzeów, jak gdyby to były znaki towarowe. Kto odróżni w przyszłości Guggenheima od Bennettona? Rem Koolhaas mówi, że zakupy to ostatnia forma społecznej aktywności, skolonizowała ona i zastąpiła większość aspektów życia w mieście. Hal Foster powiada, że jest to pasożyt, który już sam stał się żywicielem.

Myszę, że jest to kij, który ma dwa końce. Z jednej strony, coraz trudniejsza sytuacja w pozyskiwaniu środków na działalność kulturalną usprawiedliwia wszystkie wysiłki zmierzające do poprawy kondycji finansowej muzeów. Jednak ta sytuacja wymaga bardzo przemyślanej strategii marketingowej. Trzeba uważać na to, co się robi, gdyż wpływa to na wizerunek. Może się bowiem okazać, że aspekt komercyjny jest silniejszy od treści merytorycznej, którą dana instytucja oferuje swojej publiczności. Myszę, że muzea na całym świecie nie mają po prostu innego wyjścia, nie widać ja-koś krajów, które powiększałyby swoje wydatki na kulturę. Oznacza to, że niezależnie od tego, czy to jest dobrze czy źle, model amerykański upowszechnia się na świecie. Taka sytuacja wyzwala jednak innowacyjne i kreatywne myślenie, pomaga w nawiązaniu dialogu pomiędzy muzeum i światem zewnętrznym. W przeciwieństwie do historycznego modelu, dzisiaj jeśli chcemy mieć publiczność, musimy jej szukać, musimy ją zaangażować w to, co robimy. Musimy ją utrzymać i sprawić, by pojawiła się znowu. To jest wielki wysiłek i sukces nie pojawia się przypadkowo. Uważam jednak, że przy okazji nie trzeba się wyrzekać własnej wizji. Podam przykład. Przed ostatnią renowacją naszego muzeum powiedziano nam, że powinniśmy powiększyć nasze wpływy finansowe, co oznaczało, że musimy otworzyć sklep. Eksperci sugerowali, żeby w sklepie znalazły się różne muzealne gadżety, kalendary, biżuteria, bo na tym się robi pieniądze. My tymczasem pomyśleliśmy, że sklep powinien być przedłużeniem naszej misji, którą jest informacja i popularyzacja sztuki. Postanowiliśmy, że będziemy mieć najlepszą księgarnię artystyczną w mieście, z największą liczbą tytułów z całego świata. Eksperci powiedzieli nam, że to się nie uda, nam wydawało się, że 7 tysięcy tytułów w społeczności, gdzie 70 tysięcy ludzi uważa się za artystów, to nie jest zbyt wiele. Okazało się, że mieliśmy rację, odnieśliśmy także sukces finansowy. A zatem nie ma nic złego w posiadaniu sklepu, pod warunkiem że nie będzie on niszczył merytorycznego przesłania instytucji.

Pracujesz jako senior curator New Museum of Contemporary Art.

Czy mógłbyś opowiedzieć, czym się zajmujesz?

Moim zadaniem jest czuwanie nad realizacją programu muzeum, który powstaje w wyniku zbiorowej dyskusji zespołu kuratorskiego. To ja ustalam terminy wystaw, pilnuję prac nad powstającymi publikacjami, nadzoruję ludzi pracujących nad swoimi projektami, czuwam także nad działalnością badawczą naszej instytucji.

Kiedy ustalacie program muzeum, co najbardziej interesuje

Was w sztuce, która aktualnie powstaje?

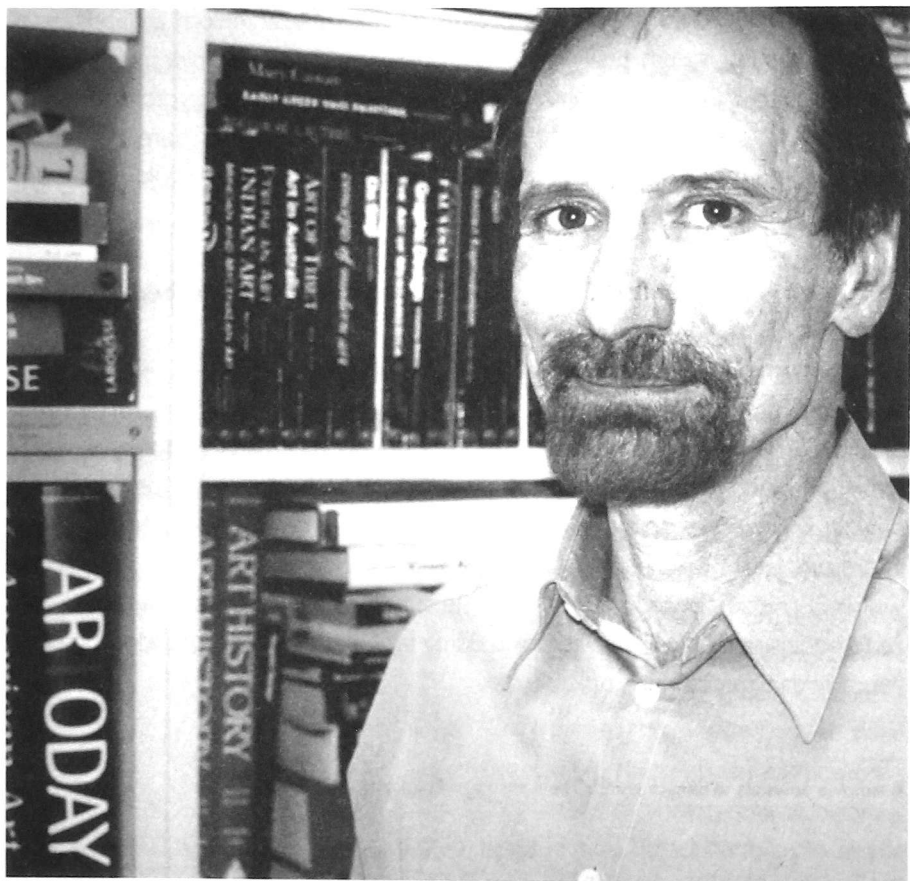
Nie wiem, czy można powiedzieć, że coś nas interesuje w samej sztuce. Jesteśmy raczej zainteresowani pewnymi perspektywami patrzenia na sztukę, ideami, które powodują, że pewne projekty powstają. Na przykład wystawa „Living inside the grid”, którą właśnie otworzyliśmy, jest częścią cyklu wystaw poświęconych wyma-

ginowanej architekturze tworzonej przez artystów, przestrzeniom architektonicznym. Wybieramy zatem pewien obszar i odkrywamy go, niekoniecznie w trakcie pojedynczej wystawy, ale często w trakcie cyklu wystaw. Teraz przygotowujemy cykl wystaw opartych na związkach sztuk wizualnych, na przykład z choreografią, tańcem. Myślimy raczej o cyklach wydarzeń, które planujemy na cały rok, niż o pojedynczych pokazach.

W jaki sposób dochodzicie do wniosku, czym konkretnie będziecie się zajmować?

Często rozmawiamy o wystawach, które chcielibyśmy zrealizować. Podejmujemy się danego projektu, jeśli widzimy, że żadne inne miejsce w Nowym Jorku nie zdecydowało się na realizację tego tematu. Każda instytucja, zwłaszcza potężne muzea sztuki, prowadzą swoją politykę, która wyklucza angażowanie się w pewne przedsięwzięcia. To jest jedno z naszych kryteriów – jeżeli pojawia się problem, który nas interesuje, i jest on zbyt kontrowersyjny dla innych miejsc, staramy się go urzeczywistnić. I muszę powiedzieć, patrząc wstecz na wystawy, które zorganizowaliśmy, że to podejście się sprawdza, że pokazaliśmy takie projekty, których żadne inne muzeum w danym czasie nie pokazywało.

Rozmowa powstała w ramach grantu The Kosciuszko Foundation, New York.



Richard Vine – krytyk, redaktor, *managing editor* w „Art in America”.

Z Richardem Vine'em rozmawia Marek Wasilewski

Marek Wasilewski: Zajmujesz pozycję *managing editor* w „Art in America”. Co to właściwie znaczy? Jakie są twoje obowiązki?

Richard Vine: Magazyn ma niezwykłą strukturę – wszystko przypomina piramidę, na szczycie której znajduje się redaktor naczelna Elizabeth C. Baker. To ona podejmuje najważniejsze decyzje, począwszy od tego, co będzie na okładce danego numeru, a kończąc na tym, czy dany artykuł nadaje się do publikacji, czy trzeba go odesłać do poprawki. Oczywiście we wszystkim, co robi, konsultuje się ze swoimi współpracownikami. Moim zadaniem jest egzekucja tych decyzji. Przez cały czas pracujemy nad dziesiątkami artykułów – jedne są w fazie początkowej, inne są w trakcie pisania, jeszcze inne są redagowane. W pewnym momencie (każdego miesiąca) siadamy razem i omawiamy dane teksty, staramy się zestawić je w najlepszy sposób. Potem przekazuję te decyzje innym redaktorom i autorom, rozmawiam z projektantami i grafikami.

Nie macie zebrań redakcji?

Nie, to może wydawać się dziwne, bo taki jest tradycyjny model pracy w redakcji, kiedy wszyscy siedzą przy stole i dyskutują, przedstawiają swoje pomysły. My robimy wszystko na płaszczyźnie indywidualnych kontaktów.

Redaktor naczelna podejmuje zatem wszystkie najważniejsze decyzje...

Tak, ona też jest odpowiedzialna za pozycję, jaką posiada „Art in America”. Z drugiej strony, w związku z tym każdy członek zespołu może liczyć na pełną lojalność swoich współpracowników i poparcie ze strony szefa. Właściwie każdy z nas robi coś poza pracą redakcyjną, piszemy książki, organizujemy wystawy itd. Tym bardziej więc potrzebujemy tego wzajemnego profesjonalnego zaufania.

Wydaje się, że „Art in America” jest najbardziej znanym magazynem o sztuce na Ziemi. Można powiedzieć, że jest synonimem magazynu o sztuce. Czy mógłbyś powiedzieć coś o historii pisma?

Magazyn ukazuje się 90 lat – pierwszy numer wyszedł w 1913 roku. Wielu ludzi myśli, że miało to związek z Armory Show i początkami amerykańskiego modernizmu, ale tak naprawdę założycielom pisma przyświecały zupełnie inne cele: pismo miało być skierowane przede wszystkim do amerykańskich kolekcjonerów. W tamtych czasach, jak wiadomo, wszyscy zwracali się w stronę Europy, która była wyrocznią artystycznej jakości. Chodziło więc o to, by stworzyć punkt odniesienia dla sztuki, która tutaj powstawała i była kupowana. Z biegiem czasu punkt ciężkości z kolekcjonowania sztuki przesunął się w stronę uprawiania sztuki.

W międzyczasie Stany Zjednoczone – a zwłaszcza Nowy Jork – stały się światowym centrum sztuki i nasze zainteresowania obejmują obecnie sztukę na całym świecie. Mimo tych zmian zachowaliśmy stary tytuł, choć czasem prowadzi to do nieporozumień z dystrybutorami w różnych częściach świata, którzy nie zawsze rozumieją, że nie zajmujemy się wyłącznie sztuką amerykańską. Pismo, jak każde inne, przeżywało lepsze i gorsze okresy. W latach 50. o mały włos przestałoby się ukazywać. Znalazł się jednak redaktor, który uratował pismo, robiąc je po prostu w domu na stole kuchennym. Były czasy, kiedy pismo miało charakter bardziej polityczny. Dzisiaj pismo interesuje się przede wszystkim aktualnymi wystawami i karierami tworzących obecnie artystów, inne rzeczy, takie jak funkcjonowanie rynku sztuki, są ważne, ale dla nas drugorzędne. Wszystko, o czym piszemy, jest zawsze związane z tym, jaka sztuka jest aktualnie tworzona przez artystów w ich pracowniach i poza nimi.

Jaki jest nakład „Art in America”?

Mniej więcej 73 tysiące egzemplarzy, co jest ogromnym nakładem dla pisma o sztuce, ale niewielkim w porównaniu z innymi pismami. Pokazuje nam to, że mimo wszystko nadal jesteśmy awangardą.

To jest chyba i tak największy nakład na świecie, jeśli chodzi o pismo o sztuce.

Tak, „Artnews” i „Art in America” idą tutaj łeb w łeb. Czasem oni mają większy nakład, czasem my. Ale „Artnews” jest zupełnie inną publikacją, nastawioną na nowości, opisującą osobowości artystów. My, w odróżnieniu od nich, nigdy nie umieścilibyśmy na okładce twarzy artysty. A to dlatego, że nie opisujemy życia towarzyskiego i nie jesteśmy biografami.

Czy mógłbyś powiedzieć, czym „Art in America” różni się od innych pism tego typu?

Najciekawszym przykładem będzie tutaj „Artforum”, ponieważ mimo niskiego nakładu – poniżej 20 tysięcy egzemplarzy – posiada znakomitą reputację. Mieli swój czas chwały w latach 60. i wczesnych 70., kiedy naprawdę ustalili swoją pozycję, którą zachowują do dzisiaj. Ich podejście jest inne od naszego w każdy możliwy sposób. My chcemy myśleć o sobie, że zachowujemy krytyczny dystans, podczas gdy oni chcą być bardzo związani z daną chwilą i ich wizja obejmuje też to, co dzieje się w kulturze popularnej. Pozwalają swoim autorom traktować pisanie jako formę sztuki, co jest na swój sposób interesujące. Są świetni, jeżeli chodzi o pokazywanie najciekawszych zjawisk i ludzi, ale ich artykuły często, delikatnie mówiąc, pozostawiają wiele do życzenia – zbyt często są to tylko zabawy słowem.

Rozumiem, że „Art in America” posiada pewien standard pisania o sztuce.

Staramy się pamiętać o tym, że czytelnik nie zawsze widział prace, które omawiamy. A zatem od samego początku trzeba dokładnie ustalić, o czym jest mowa. To niesamowite, jak często mając do czynienia z tekstem o sztuce, czytamy o wszystkich jej związkach z filozofią, kosmologią etc., nie wiemy tylko, czy mowa jest o rzeźbie czy o obrazie. Zależy nam na zakorzenieniu rzeczy w doświadczeniu odbioru, chcemy wiedzieć, na jakiej wystawie dzieło się znalazło, jakie było duże, jakiego było koloru, a potem chcielibyśmy poznać jego znaczenia. Zależy nam na tym, aby się posługiwać normalnym językiem, który, mamy nadzieję, jest inteligentny i elegancki, naprawdę chcemy unikać żargonu akademickiego. Pismo skierowane jest do dobrze poinformowanego czytelnika, który chce mieć obraz sceny artystycznej. Wykonujemy w związku z tym mnóstwo staromodnej pracy redakcyjnej. Wiele pism uważa, że nie potrzebuje albo nie może sobie pozwolić na tego typu zaangażowanie. My reprezentujemy starą szkołę, naprawdę pracujemy z autorami, wszystko, co jest drukowane, jest wielokrotnie przedtem przeczytane przez wiele osób i zawsze dzieje się to w interesie klarowności i precyzji tekstu.

Czy znacie swoich czytelników? Czy wiecie, kto czyta „Art in America”?

Oczywiście, mamy taki ogólny obraz. Być może w dziale marketingu prowadzi się bardziej szczegółowe badania, ale tu w redakcji wiemy, że naszymi czytelnikami są przede wszystkim artyści, nauczyciele sztuki na różnych poziomach edukacji, kuratorzy, wszyscy, którzy w profesjonalny sposób zaangażowani są na polu sztuki. Wiemy, że nasze teksty są bardzo często cytowane w rozprawach akademickich. Dlatego stosujemy przypisy, pilnujemy jednak, aby się zbyt nie rozrastały.

A zatem pismo jest skierowane przede wszystkim do profesjonalistów?

Tak.

Ale tak zapewne jest w przypadku wszystkich innych pism.**Czy nie sądzisz, że jest pewnym problemem fakt, że pisanie o sztuce nie wydostaje się poza zamknięty krąg, że ludzie tak naprawdę nie lubią czytać o sztuce?**

To jest część znacznie szerszego problemu. Wiąże się to z bardzo znikomym miejscem, jakie edukacja artystyczna zajmuje w szkołach. W liceach czy szkołach podstawowych bardzo często jej po prostu nie ma. Częścią dziedzictwa awangardowego jest to, że 150 lat temu artyści zdecydowali się odseparować od głównego nurtu kultury i sukces, jaki odnieśli, przekroczył ich największe marzenia! Chciałoby się powiedzieć: „uważaj na swoje marzenia...”. Dyskurs artystyczny zarówno na

poziomie werbalnym, jak i wizualnym, stał się językiem, który istnieje sam dla siebie, wykluczając szerszą publiczność. Wydaje mi się, że nie można winitć tutaj tak zwanego przeciętnego czytelnika, ponieważ wiele wysiłku wkłada się w to, by dyskusja o sztuce dotyczyła wąskiego kręgu specjalistów.

Czy zajmujecie się tą problematyką w „Art in America”?

Ten temat z pewną regularnością poruszany jest przez poszczególnych autorów. Przez pewien czas zastanawiamy się, dlaczego nie możemy dotrzeć do szerszych kręgów, a potem wszystko wraca do normy.

„Art in America” nie oznacza sztuki amerykańskiej, lecz sztukę w Ameryce. Publikujecie teksty o wystawach w USA i za granicą.

Jak w związku z tym wygląda proces podejmowania decyzji?

Co kryje się za wyborem konkretnych wystaw, o których czytamy na łamach pisma?

To są dwie rzeczy. Wiesz, ludzie zawsze mają pewne podejrzenia co do publikacji i mają ku temu powody, skoro wiele pism posiada ścisłe związki z galeriami. W przypadku tego magazynu to nie jest prawda. Przez te wszystkie lata, kiedy tu pracuję, zadajemy sobie pytania: Czy to jest interesujące? Czy to jest ważne? Czy to jest istotne dla dyskursu krytycznego w momencie, w którym się znajdujemy? To są nasze jedyne kryteria.

Czy staracie się te kryteria zobiektywizować? To, co jest ważne i ciekawe z indywidualnej perspektywy, nie musi być ciekawe z punktu widzenia pisma.

Istnieje w tej sprawie pewien *consensus*, ciągle rozmawiamy ze sobą, a także z artystami, kuratorami, krytykami i zastanawiamy się, co powoduje, że pewne nazwiska wędrują na szczyt. Nawet jeżeli jest to przejściowa moda, naszym obowiązkiem jest odnotowywanie tych faktów. Mamy nadzieję, że zawsze wyprzedzamy trochę wydarzenia. Dobrym przykładem będzie tutaj Mathew Barney. Publikowaliśmy artykuł o nim ponad 7 lat temu. I niezależnie od tego, jakie osobiste odczucia można mieć wobec tego artysty, niepodważalne jest to, że pracuje on w bardzo interesujący sposób, że twórczo się odnosi do dziedzictwa performance, że wprowadza elementy wideo i kina, i jasne jest, że kreuje i rozwija swoją osobistą mitologię. Temu trzeba się przypatrywać w krytyczny sposób. Poza tym redakcja ma pozwalać autorom wyrażać swój entuzjazm.

Czyli nie wszystko przekazywane jest u was z góry na dół.

Dopuszczacie sytuację, w której przychodzi do was ktoś i mówi, że coś jest interesujące?

Tak, wielu autorów dzwoni do nas i opowiada o ciekawych rzeczach. To bardzo pomaga nam w pracy. Pamiętam, że kiedy zacząłem tu pracować, wielkie wrażenie zrobił na mnie fakt, że redaktor naczelna chodziła na wszystkie wystawy, a potem siadała nad recenzjami i dobierała do nich ilustracje, co robi do dzisiaj. Można by pomyśleć, że jest to pierwsza rzecz, którą redaktor naczelny ceduje na kogoś innego. Myślę, że dzięki temu osobistemu zaangażowaniu między innymi dział recenzji jest jednym z mocnych punktów pisma.

Wspominaliśmy już o reklamie. Jaka jest jej rola w piśmie?

Ile miejsca jej poświęcacie?

Po pierwsze, redakcja i dział reklam są od siebie oddzielone, nigdy nie wiemy, co robią ludzie sprzedający przestrzeń reklamową. Jest to nawet widoczne w fizycznym podziale naszej redakcji, znajdujemy się w zupełnie innych częściach budynku. W piśmie zachowujemy równowagę, w proporcji pół na pół, co sprawia, że przedsięwzięcie to nabiera ekonomicznego sensu.

Czy macie jakąś kontrolę nad tym, co zawierają reklamy?

Czy prowadzicie jakąś politykę? Czy są rzeczy, których nie reklamujecie? Czy kontrolujecie estetyczny wymiar tych ogłoszeń?

To są kompetencje wydawcy. Wydawca, właściciel może powiedzieć w każdej chwili: „Słuchajcie, potrzebujemy pieniędzy. Musimy umieścić reklamę okularów przeciwsłonecznych”. Wiemy, że niektóre pisma o sztuce tak robią. Nasz wydawca rygorystycznie trzyma się rynku sztuki, z kilkoma wyjątkami, jak na przykład reklamy wódki Absolut. Ale 98% dotyczy świata sztuki, choć tu także jesteśmy selektywni.

Skoro nie każdy może umieścić u was reklamę, na jakiej podstawie wybieracie swoich klientów?

To jest oczywiście delikatna sprawa. Przede wszystkim mamy bardzo dobre kontakty z najważniejszymi galeriami, które robią najlepsze wystawy. Podpisujemy z nimi długoterminowe umowy. A zatem sporo miejsca jest już zajęte z wyprzedzeniem. Przyglądamy się, jaki poziom reprezentuje galeria. Jeśli pokazuje rzeczy, które odstają od naszego profilu, wtedy się rozstajemy.

A jeśli nie znacie galerii? Jeśli ktoś dopiero zaczyna?

Wówczas zależy to od tego, co będzie reklamowane, jaki jest program galerii. Nawet w wypadku znanych galerii negocjujemy czasem, które zdjęcie będzie bardziej odpowiednie dla pisma.

Robert Morgan w swojej książce „The end of the Art World” pisze, że krytycy poddawani są presji przez galerie, które płacą za reklamy

w pismach i że istnieje w tych pismach cenzura. To bardzo poważne oskarżenia.

Po pierwsze, istnieją publikacje sponsorowane przez galerie i istnieje pewne porozumienie, że jeśli krytyk pisze esej do katalogu wystawy, to nie będzie niszczył artysty. Ale to nie ma z nami nic wspólnego. Oczywiście galerie bardzo chciałyby widzieć pochlebne publikacje na temat swoich wystaw. Ale chęć bycia pokazywanym jest silniejsza, w myśl starej zasady: „Nieważne, co o Tobie mówią, ważne, że mówią”. W tym sensie nawet zła recenzja jest lepsza, niż brak recenzji. Muszę jednak powiedzieć, że nie odczuwamy żadnych presji – być może zatrzymują się one na innych poziomach redakcji i do nas już nie dochodzą.

Czy zdajecie sobie sprawę z wpływu, jaki na różne sposoby wywieracie na sztukę?

To jest poważne zagadnienie. Jeśli jadę do Polski czy do Chin i oglądam sztukę, na której siłą rzeczy się nie znam, to odbieram ją z amerykańskiego punktu widzenia, patrzę na nią, myśląc o tym, co zainteresuje moje pismo. W rezultacie wybieram te prace, które są dla mnie najbardziej zrozumiałe. I tu pojawia się problem, bo młody artysta chiński czy polski bardzo szybko się zorientuje, jakie rzeczy znajdują oddźwięk w pismach o sztuce i przystosuje do tego odzewu swoją sztukę. W pewnym sensie jest to część większego procesu globalizacyjnego. Świat na dobre i na złe staje się monokulturowy.

Czy jako pismo podejmujecie działania w związku z tym, że nie tylko odzwierciedlacie to, co się dzieje w sztuce, ale i sztuka odzwierciedla to, o czym piszecie?

Myślę, że staramy się radzić sobie z tym indywidualnie i pamiętać o tym, kiedy piszemy o sztuce. W ciągu ostatnich dekad pisanie o sztuce uległo dużym zmianom. Były czasy kiedy „Artnews” opisywało każdą wystawę w Nowym Jorku. Dzisiaj jest to absolutnie niemożliwe – jeśli podliczymy wszystkie galerie i przestrzenie alternatywne, muzea itd., to będzie około 750 miejsc w samym Nowym Jorku, jeśli każde z nich pokazuje przez 6 tygodni jedną wystawę, daje to około 5 tysięcy wystaw w roku. W całych Stanach będzie to około 26 tysięcy wystaw rocznie. Jeśli teraz spojrzysz na liczbę artykułów, które publikujemy co miesiąc, i pomnożysz przez dwanaście, to po dołączeniu wszystkich recenzji, raportów, wzmianek etc., otrzymasz około 450 tekstów. Z jednej strony mamy więc 26 tysięcy wydarzeń, a z drugiej – 450 tekstów, zatem następuje tu brutalny proces selekcyjny. Jednym ze skutków tego procesu jest to, że negatywne recenzje stają się zbędne, bo jeśli coś dostaje się na łamy, to znaczy, że wygrało ogromną konkurencję. Oczywiście, autorzy muszą odnieść się do tego, na ile idea artysty czy kuratora spełniła się, inaczej zostałaby zagubiona istota krytycyzmu i cały jego urok.

W marcowym numerze (2003) opublikowaliście tekst Rafaela Rubinsteina, w którym nawołuje on do bardziej dokładnego przypatrywania się jakości prac.

Myślę, że natura świata sztuki jest bardzo trwała i głos jednego krytyka niewiele tutaj zmieni. Z jednej strony, potrzebujemy krytycznego pisania, z drugiej, chcemy unikać pisania quasi-promocyjnego. Jeśli czytelnik to wyczuje, natychmiast staje się sceptyczny i uderza to w publikację.

Pracując w „Art in America”, musisz zapewne ciągle się zastanawiać nad tym, co jest najbardziej interesujące, ciekawe, ekscytujące w sztuce amerykańskiej dzisiaj, niekoniecznie myśląc o konkretnych nazwiskach, ale o trendach i kierunkach, w których sztuka ta podąża.

To, co w tej chwili osobiście najbardziej mnie intryguje i niepokoi zarazem, to nowe technologie. Komputery i wszystkie nowe urządzenia techniczne muszą być nowymi mediami. To będą najważniejsze media. Kiedy te nowe technologie zdobywały świat sztuki, wiele mówiło się o tym, jak odmienią nasze postrzeganie czasu, jak porwą nasze ciała, dostarczą całkowicie nowych doświadczeń, ale kiedy patrzyło się na samą sztukę, było to duże rozczarowanie. Myślę, że media te mają ogromny potencjał i ciągle czekam, kiedy on się ujawni, bo to jest nieuniknione.

A jak w tym kontekście postrzegasz malarstwo?

No tak, śmierć malarstwa... W przeszłości obraz kreował doświadczenie wizualne, którego nie można było uzyskać w żaden inny sposób. Dzisiaj przy pomocy komputera możemy wygenerować nieskończoną liczbę wersji każdego obrazu. Zatem pozycja malarstwa w poszukiwaniach wizualnych została poważnie zagrożona. Malarstwo, choć jeszcze nie całkowicie, jest zagrożone ekspansją nowych technologii. Na razie tworzy wyobrażenia satysfakcjonujące dla zmysłów w sposób, którego żaden komputer jeszcze nie jest w stanie zrobić. Zawsze będzie miało swój aspekt fizyczny, ale w dłuższej perspektywie historycznej zajmie miejsce obok polowań i jazdy konnej. Co oznacza, że zawsze będą ludzie czerpiący z niego przyjemność, ale nie będzie to miało prawdziwego znaczenia. Muszę jednak wszystkich uspokoić – przed nami jeszcze długa droga. Malarstwo ma teraz swój moment, ale kiedy widzimy, co jest pokazywane w galeriach, to wydaje się, że niewielu artystów tworzy naprawdę ciekawe prace. Statystycznie malarstwo nadal dominuje, ponieważ jest to obiekt, który można sprzedać.

A zatem, ile jeszcze czasu dajesz malarstwu?

Malarstwo na pewno istnieć będzie dłużej, niż ja żyję, a nic innego mnie nie obchodzi!



Magdalena Sawon
– historyk sztuki,
kurator; założyła
i prowadzi galerię
Postmasters
w Nowym Jorku.

Z Magdaleną Sawon rozmawia Marek Wasilewski

Marek Wasilewski: Jakie były początki galerii Postmasters?

Magdalena Sawon: Przyjechałam do Nowego Jorku w 1981 roku. Tamas Banovich, który jest Węgrem, ale studiował u Szajny w Warszawie, przyjechał w 1982 roku. I tutaj się spotkaliliśmy. To był okres, w którym na scenie nowojorskiej nastąpiły pewne zmiany: mimo że galerie na Soho były ustabilizowane, młodzi artyści nie mieli do nich wstępu. Od roku 1983 bardzo dużo zaczęło się dziać w East Village, zaczęto otwierać galerie, powstała alternatywa i w pewnym momencie przybrało to postać prawdziwej lawiny, pojawiło się dużo bardzo popularnych galerii, które przejęły charakter eksperymentu i awangardy z tego, co się działo w Soho. Od samego początku moim planem było otwarcie galerii. Ukończyłam historię sztuki w Warszawie i w tamtych czasach nie wyglądało na to, że w Polsce można robić coś ze sztuką współczesną w totalnie niezależny sposób. Może nie jest to do końca prawda, ale mówię tutaj o moich osobistych odczuciach. Kiedy przyjechałam do Nowego Jorku, nie chciałam być czeladnikiem albo recepcjonistką w jakiejś galerii, która byłaby dużą nudną maszyną z obrazami. Kiedy sytuacja w East Village zaczęła się rozkręcać, okazało się, że w cudowny sposób, prawie bez pieniędzy można było wynająć małe sklepiki i robić tam to, na co miało się ochotę. Dookoła odczuwało się bardzo silną wspólnotę, nie było współzawodnictwa, lecz próba stworzenia osobnej sceny. Bardzo szybko podzieliła się ona na część klubową i konceptualną. My wpisaliśmy się w tradycję konceptualną. Otworzyliśmy galerię 13 grudnia 1984 roku, w rocznicę stanu wojennego, co było śmieszne i zarazem symptomatyczne.

Skąd wzięła się nazwa galerii?

Galeria nazywa się Postmasters, dlatego że nie chcieliśmy używać naszych niezrozumiałych nazwisk. Poza tym zależało nam na tym, żeby galeria była dla artystów, a nie dla nas – nie jest to zatem galeria Magdy i Tamasa. Nazwę wymyśliliśmy w jeden dzień. „Postmasters”, jeśliby podzielić ten wyraz, można rozumieć jako generację postmodernistyczną, która przychodzi „po mistrzach”, z drugiej zaś strony, to po prostu urząd pocztowy, czyli dowcip. A że tego dnia ta nazwa bardzo nam się spodobała, później już nie było odwrotu i tak funkcjonuje od 18 lat.

Galeria miała kilka adresów. Dlaczego przenosiliście się z miejsca na miejsce?

Zaczelśmy pracować bez żadnej wiedzy na temat funkcjonowania rynku sztuki, ale ponieważ wszyscy dookoła także się uczyli, więc kiedy ktoś do nas przyszedł i chciał coś kupić, to mogliśmy pójść albo zadzwonić do innej galerii i zapytać, na przykład, jak się wypisuje faktury. Była w tym dobra energia, przewijało się u nas dużo ludzi i bardzo dobrze to wszystko funkcjonowało. Było to pomieszanie sztuki z modą,

z klubami; i doszło do tego, że wielu artystów z Soho zaczęło uciekać do East Village i robić wystawy tutaj. Trwało to mniej więcej trzy, cztery lata – w znacznym stopniu była to fascynacja nowością – a potem, jak każda moda, przemijało. Z drugiej strony, galerie takie jak nasza, miały ambicję stania się ważnymi rezonującymi miejscami, a nie klubami dla młodzieży. I zaczęło nam się w tym otoczeniu nudzić, więc postanowiliśmy przenieść się do Soho i pokazać, że mamy tyle samo do powiedzenia, co galerie, które tam działały od dawna. Był rok 1988, atmosfera wokół East Village się skończyła, wszyscy poważni ludzie wynieśli się stamtąd, a my zrobiliśmy to jako jedni z ostatnich, przez co straciliśmy w East Village jeden sezon. Nie miałam wtedy pojęcia, że lokalizacja miejsca odgrywa taką rolę, że mentalność nowojorska jest taka, że nikt nie przyjdzie na wystawę, jeśli w okolicy jest tylko jedna lub dwie galerie. Znaleźliśmy wielki loft na Green Street, wyczyściliśmy go i spędziliśmy tam następne 9 lat.

Przez te lata określiliśmy charakter galerii, najprościej mówiąc, mamy tendencje do prawie skrajnego pluralizmu, a jednocześnie bardzo zwracamy uwagę na zawartość i znaczenie pracy. Prawie nigdy nie pokazywaliśmy czystej abstrakcji. To jedyny teren sztuki, który mnie w ogóle nie interesuje. Choć historycznie był bardzo istotnym kierunkiem, myślę, że może się tym zajmować ktoś inny. Posiadając luksus prowadzenia takiej galerii, mogę z bogactwa sztuki wybierać to, co mi się podoba. Z drugiej strony, jest frustracja, bo nasze możliwości są przecież ograniczone. Robimy 10 wystaw w roku, a żadna galeria nie może pracować z więcej niż 15, 20 osobami.

A co to znaczy zawartość dzieła? Co was tak naprawdę interesuje?

Interesuje nas reprezentacja rzeczy, które mają bardzo współczesny odnośnik. Na przykład, jednym z obszarów naszych zainteresowań są nowe media. Nie chciałabym jednak zajmować się formalną stroną tej sztuki, uważam, że technologia pokazuje, w jakim momencie znajduje się współczesny świat. Zawsze zadajemy sobie pytanie: Dlaczego ktoś robi daną pracę teraz? Na czym polega to, że to jest dobry moment? I dlaczego ta praca w tej chwili jest ważna? Dlaczego tej pracy nie można było zrobić dziesięć lat temu? Dlaczego to jest ważne, w jaki sposób to się łączy z naszą rzeczywistością? Ta postawa odzwierciedla moją osobistą ucieczkę od historii sztuki. Przez wiele lat wbijano mi w głowę materiał, który był bibliotecznym modelem sztuki. Chciałam od tego odejść i pracować w obszarze, gdzie najważniejsze będą moje wybory, a z drugiej strony, że będzie to spotkanie z żywymi osobami, z którymi można porozmawiać.

Czy wiedza historyka sztuki przeszkadza czy pomaga w prowadzeniu galerii?

Bardzo pomaga, dlatego że pozwala widzieć to, co się dzieje w kontekście 3 tysięcy lat. Bardzo ważna jest struktura patrzenia na sztukę. Ja wychodzę z teorii i historii,

a Tomek – z rzeźby, i ma przy tym niesłychaną siłę prezentacji. Jesteśmy dość znani ze sposobu, w jaki są prezentowane wystawy, jak są instalowane. Nigdy nie było nas stać na zewnętrznych architektów, sami zaprojektowaliśmy przestrzenie, w których w tej chwili znajduje się galeria. Jest to cementowe pudełko, różniące się nieco od loftu z kolumnami, który mieliśmy na Soho.

W tej chwili galeria znajduje się na Chelsea, ale nie w samym środku tego największego skupiska galerii.

Tak, ale o tym zdecydował wyłącznie przypadek. Jesteśmy pomiędzy Chelsea górną a dolną – jeśli ktoś chce na poważnie zobaczyć, co się tu dzieje, to na obejście galerii musi poświęcić dwa dni. Oczywiście do pewnego stopnia galeria zawsze była inna, bo jesteśmy cudzoziemcami. Z drugiej strony, musimy podkreślić, że jesteśmy zainteresowani totalną integracją, galeria jest więc taka sama, jak wszystkie inne amerykańskie galerie – to nie jest polska galeria. Nasza decyzja, by otworzyć galerię w Nowym Jorku, wynikała z tego, że niesłychanie dużo się w tym mieście dzieje, że przyjeżdżają tu artyści z całego świata. Do 1998 roku byliśmy na Soho. Naszymi przenosinami kierował ten sam mechanizm, co poprzednio, tylko było to bardziej umotywowane ekonomicznie. Soho jako dzielnica sztuki przestawało istnieć w momencie, kiedy wkroczyły sklepy z modą, restauracje, a bogaci ludzie zaczęli wykupywać lofty – bo to przecież fantastyczna architektura. Galerie nie miały tej ekonomicznej siły, żeby się utrzymać. Model amerykańskiej galerii jest modelem komercyjnym, ale miejsca, które pokazują dobrą sztukę, nie zbijają na niej majątku. Chodzi o to, żeby można było się z tego utrzymać i żeby nie iść na kompromisy. Jest oczywiście wiele argumentów zarówno za modelem amerykańskim, jak i za modelem europejskim, gdzie galeriom pomagają samorządy, władze miejskie itp. Tutaj nikt nie pomaga, a liczba stypendiów i grantów jest bardzo ograniczona. To bardzo darwinistyczny system.

Doszliśmy do wniosku, że jeśli chcemy prowadzić galerię, która jest znacząca, to musimy mieć ją tak, jak wszyscy inni, w tym samym systemie, musimy mieć galerię taką samą, jak ta następna za rogiem... Pracujemy tak 19 lat i myślę, że fakt, iż pochodzimy z innej kultury, pozwala nam przyjąć trochę inną, podwójną perspektywę.

W tym konkurencyjnym modelu jest tak, że oczywiście trzeba się upodabniać do innych, wpisywać w obowiązujące zasady, ale żeby w tym modelu funkcjonować, trzeba zaproponować coś, co wyróżnia dane miejsce od innych, trzeba wnieść jakąś nową wartość.

Na czym polega różnica pomiędzy Postmasters a innymi galeriami?

Teoretyczny model jest taki sam, to jest ta sama struktura. Różnice polegają na konkretnych wyborach, może dlatego, że nie jesteśmy stąd, mentalność ekonomiczna jest u nas dużo słabsza. Krąży taka opinia, że nasza galeria jest niekomercyjna. Poka-

zujemy bardzo dużo rzeczy, które według stereotypu nie są na sprzedaż. Z drugiej strony, bardzo wcześnie zajęliśmy się zdematerializowanymi formami sztuki: wideo, technologiami cyfrowymi. Dla nas było to bardziej wyzwanie intelektualne niż problem, jak to sprzedać. Zainwestowaliśmy naszą energię i możliwości. Galeria w tym czasie miała już swoją renomę. Pracowaliśmy z artystami, którzy byli w stanie utrzymać się ze swoich prac, i w związku z tym my też byliśmy w stanie utrzymać galerię. Zaczęliśmy szukać rzeczy bardziej radykalnych. Ta radykalność jest przypisywana naszej galerii w tym sensie, że, z jednej strony, interesujemy się nowymi formami, z drugiej strony, ponieważ galeria wychodzi z bardzo tradycyjnego modelu, są ściany, jest kontakt fizyczny, są inni artyści. To nas odróżnia od galerii, które pokazują wyłącznie sztukę cyfrową. Z tym, że te miejsca tworzą specyficzne getto, a mnie zależy na integracji. Konsekwencje są takie, że dużo trudniej nam się pracuje...

Te wystawy są także stosunkowo drogie...

...tak i nigdy nie wiadomo, jaki sprzęt będzie potrzebny. Mimo że mamy już pewną kolekcję, zawsze okazuje się, że coś jeszcze trzeba kupować. Ale z drugiej strony, to co my pokazujemy, trafia do publiczności – nie tylko do ludzi, którzy przychodzą na wystawy, ale również do instytucji, fundacji i kilku trochę bardziej „przygodowych” kolekcjonerów. W ciągu kilku lat udało nam się zgromadzić wokół galerii grono artystów zajmujących się nowymi technologiami, co ma dla nas ogromne znaczenie. Zaczęło się to w 1996 roku, kiedy zrobiliśmy wystawę pod tytułem „Can you digit?”. Słowo „digit” w slangu oznacza tyle co „kapujesz”. Pokazaliśmy 30 prac na monitorach. To była dla nas przełomowa wystawa. Muszę powiedzieć, że ludzie, którzy lubią i oglądają sztukę, mają niesłychaną technofobię. Zastanawiam się, czy otwierałabym galerię, wiedząc, jak trudno jest przekonać ludzi o tym, że jest to ważna i interesująca propozycja w sztuce. A to przecież nie jest dowcip, nie jest trik, lecz coś, co powoduje, że inaczej postrzegamy rzeczywistość, i co wpływa globalnie na sposób, w jaki ludzie patrzą, myślą i komunikują się ze sobą, jak spędzają czas.

Jaka jest rola krytyków w funkcjonowaniu galerii?

Naszą galerię wyróżnia to, że mamy zawsze dużo recenzji. Trzeba oczywiście oddzielić to, co jest opisowym dziennikarstwem od tego, co jest krytyką. Recenzje powodują, że galeria staje się bardziej widoczna, choć niestety nie ma z tego tytułu korzyści finansowych.

Czy zabiegacie o krytykę? Czy zapraszacie krytyków do galerii?

Tak, ale nie fundujemy im kolacji. Ponieważ promujemy nową sztukę, mamy bardzo dobry kontakt z młodszymi krytykami. Poza tym wszyscy wiedzą, że zawsze można ze mną porozmawiać, że chętnie dzielę się wszystkimi informacjami. To także wyróżnia galerię – krytycy wiedzą, że nie wychodzę do sztuki z biznesu, że nie

jestem artystką. Mamy bardzo silne i prawdziwe związki z ludźmi, którzy myślą i piszą o sztuce. Poza tym po tylu latach praktyki znamy już wielu ludzi i wiemy, komu trzeba pomóc, a kogo można zostawić na wystawie samego.

Do czego galerii, takiej jak wasza, przydają się targi sztuki, jak choćby nowojorskie Armory Show?

To jest tak, jak z górą i Mahometem... Nie bierzemy często udziału w targach i ja bardzo szybko i łatwo oddaję swoich artystów innym galeriom na targi. Nie mam natury handlowca, z drugiej strony, dla nas i dla artystów są to często bardzo ważne prezentacje, oczywiście to jest też bazar.

Z tym, że prezentacja w targowych warunkach jest ułomna...

...ale zawsze jest nadzieja, że ktoś może skupić uwagę na tej pracy. Poza tym ta prezentacja nie odbiega od 90% prywatnych kolekcji sztuki, ponieważ ludzie akumulują te rzeczy na ścianach i brakuje im miejsca na ekspozycję dzieł. Istota targów polega na dotarciu do ludzi, którzy nie znają galerii, nie znają tych artystów, i tak wiele razy się zdarzało. W zeszłym roku, na przykład, kuratorzy z Metropolitan kupili u mnie pracę młodych artystów – była to pierwsza komputerowa praca zakupiona przez to muzeum. Dla nas jest to niesłychane osiągnięcie. Cała procedura od momentu spotkania na targach do zakupu trwała 5 miesięcy. Dla nas targi są dobre dlatego, że prezentujemy sztukę niekonwencjonalną; to, co my pokazujemy, zawsze bardzo różni się od tego, co pokazują inne galerie. Prace, które prezentujemy, często są drastyczne, bo nie skupiamy uwagi na konwencjonalnym pięknie. W sztuce bardziej interesuje nas irytacja oraz wizualne i intelektualne prowokowanie. Sztuka musi wychodzić poza zakres tego, co jest już rozpoznane. Widz, patrząc na dzieło, musi się zastanawiać, co w nim się nie zgadza. Na przykład na Armory pokazywałem pracę Omera Fasta, który stworzył swój alfabet CNN: na podstawie oderwanych zdań wybudował zupełnie inną narrację. Jest ona manipulowana przez komputer w ten sposób, że nigdy się nie kończy i nigdy się nie powtarza – obecnie ta praca pokazywana jest w kilku muzeach i na kilku festiwalach. Mieliśmy drastyczne, krwawe fotografie Sue de Boer, maski Katarzyny Kozyry i wiele innych prac. Połowa ludzi wychodziła z naszego boksu, mówiąc, że kiedy zbliża się wojna, nie chcą oglądać takich strasznych rzeczy, a w tym samym czasie inni nie mogli oderwać od tego oczu, bo było czymś, co pokazywało rzeczywistość w tym momencie. Jakie to będzie miało konsekwencje – nie wiem. Te kontakty owocują później przez wiele miesięcy. Armory Show to jedyne targi, w których bierzemy udział osobiście, właśnie dlatego, że odbywają się w Nowym Jorku. Jeśli ktoś jest naprawdę zainteresowany, to zawsze można wsiąść w taksówkę i przyjechać do naszej galerii.

Tours Quartier Masséna I, Porte d'Italie, Paryż; 1996.

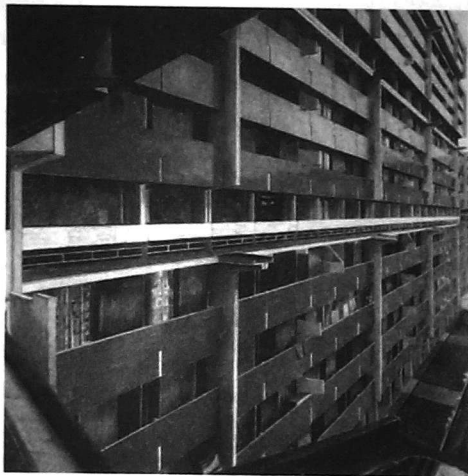


Yves Bélogey

malarz blokowisk

14 listopada 2003 / **piątek** / godz. 11 / **Aula ASP** w Poznaniu / **spotkanie z artystą**
godz. 18 / **Galeria POD LIPAMI** / **wystawa rysunków**

Le Mirail (2), Bellefontaine, Toulouse-Mirail; 2002.



kuratorka wystawy: **Agata Jakubowska**

organizatorzy:

redakcja CZASU KULTURY

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH w Poznaniu

Osiedlowy Dom Kultury POD LIPAMI

Żabieniec, ulica Uniejowska, Łódź-Batury; 2001.



Program wystaw Galerii AT

13–17 października 2003

LESZEK KNAFLEWSKI

Born to play

(instalacja akustyczna)

17–21 listopada 2003

MAŁGORZATA DAWIDEK-GRYGLICKA

De – kody

(poezja wizualna)

15–20 grudnia 2003

ZBIGNIEW TASZYCKI

bez tytułu

(aranżacja przestrzeni)

styczeń 2004

JERZY HEJNOWICZ

bez tytułu

(instalacja)

W **2004 roku** Galeria AT

planuje **10 wystaw:**

KIJEWSKI / KOCUR (Warszawa)

OTMAR SATTEL (Berlin)

PIOTR LUTYŃSKI (Kraków)

KRZYSZTOF MARKOWSKI (Poznań)

RALF SAMENS (Bern)

JOANNA ADAMCZEWSKA (Poznań)

JAROSŁAW KOZŁOWSKI (Poznań)

TOMASZ SIKORSKI (Warszawa)

WILLIAM SPEAKMAN (Breda)



ul. **SOLNA 4 / 61-735 POZNAŃ**

tel. (+48 61) 826 66 02 / 853 11 81

e-mail: at@free.art.pl / <http://free.art.pl/at>

Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu



ul. **Fredry 7**
60-701 Poznań

(wejście od ul. Kościuszki)

http://free.art.pl/on_gallery

Program wystaw Galerii ON

16–24 października 2003

JERZY HEJNOWICZ

Horyzont zdarzeń

instalacja (kurator Anna Tyczyńska)

13–14 listopada 2003

ARTUR ŻMIJEWSKI

pokaz filmów

(kurator Sławek Sobczak)

27 listopada – 5 grudnia 2003

ONe – ONi

wystawa jubileuszowa

– 25 lat Galerii ON:

HUBERT CZEREPOK, IZABELLA

GUSTOWSKA, JOANNA HOFFMANN,

AGATA MICHOWSKA, ANDRZEJ

PEPŁOŃSKI, KRYSZYNA PIOTROWSKA,

SŁAWEK SOB CZAK, ANNA TYCZYŃSKA

(wystawa odbędzie się

w przestrzeniach Międzynarodowego

Centrum Sztuki **INNER SPACES**

Multimedia)

(kurator Sławek Sobczak)

4–12 grudnia 2003

Galeria START 2003

sztuka intermedialna kilkudziesięciu

młodych artystów (kuratorzy: Konrad

Smoleński, Sebastian Grzesiak)



Art Poznań 2003

Największa od lat
wystawa polskiej sztuki współczesnej.
W kręgu akademii. Targi sztuki.

Główni organizatorzy
Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu
Międzynarodowe Targi Poznańskie

Pod patronatem

Ministerstwa Kultury RP

zeszyty artystyczne / nr 10 / październik 2003 / rok XII

rada redakcyjna:

Jan Berdyszak

Grzegorz Dziamski

Alicja Kępińska

Ryszard W. Kluszczyński

Piotr Kurka (przewodniczący)

Paweł Polit

redakcja:

Marek Wasilewski

korekta:

Sylwia Kordylas, Joanna Ładanaj



© copyright by Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2003

wydawca: **Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu**

Aleje Marcinkowskiego 29 / 60-967 Poznań

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

e-mail: office@asp.poznan.pl

<http://www.asp.poznan.pl>

Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu

Biblioteka Główna

Cz-213 / Cz. 510
2003

Zeszyty Artystyczne / issn 1232-6682



UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY
w POZNANIU
BIBLIOTEKA GŁÓWNA



cena: 1

00 egz.

BGCZ007031