18

zeszyty artystyczne

Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu / kwiecień 2009 / issn 1232-6682

Krytyka promocji, promocja krytyki

Justyna Ryczek Wstęp / **Andrzej Kostołowski** Krąg promocyjny (część pierwsza) / **Agnieszka Okrzeja** Promocja sztuki współczesnej w obliczu praktyk kuratorskich / **Paulina Sztabińska** Minimal art – polemiki związane z formalistyczną interpretacją kierunku / **Marianna Michałowska** Teoria fotografii teraz / **Piotr Bernatowicz** Nowe pokolenie – strategia promocji sztuki / **Ewa Wójtowicz** Dyskurs krytyczny wokół sztuki Internetu / **Grzegorz Dziamski** Kultura promocji / **Teoretyczne konteksty sztuki** – plener teoretyczny Wydziału Edukacji Artystycznej / **Kalendarium** 2008–2009 / **Abstracts**

Cz 213 / 2009 / Cz. 318



Krytyka promocji, promocja krytyki

3 **Justyna Ryczek** / Wstęp

5 **Andrzej Kostołowski** / Krąg promocyjny (część pierwsza)

15 **Agnieszka Okrzeja** / Promocja sztuki współczesnej w obliczu praktyk kuratorskich

23 **Paulina Sztabińska** / Minimal art – polemiki związane z formalistyczną interpretacją kierunku

31 **Marianna Michałowska** / Teoria fotografii teraz

41 **Piotr Bernatowicz** / Nowe pokolenie – strategia promocji sztuki

49 **Ewa Wójtowicz** / Dyskurs krytyczny wokół sztuki Internetu

59 **Grzegorz Dziamski** / Kultura promocji

71 **Teoretyczne konteksty sztuki** / Plener teoretyczny Wydziału Edukacji Artystycznej

77 **Kalendarium** 2008/2009

99 **Abstracts**

Justyna Ryczek

Wstęp

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

Sytuacja staje się jeszcze bardziej problematyczna, gdy dołączymy do tego edukację. Jak nauczać krytyki? W jaki sposób wprowadzać młode osoby w stan twórczej niepewności, a jednocześnie uczyć je umiejętności obrony swego zdania? Co powinniśmy przekazywać w procesie edukacji: że należy bronić wartości zastanych czy otwierać się na wszelkie nawet nieprzewidziane sytuacje?

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

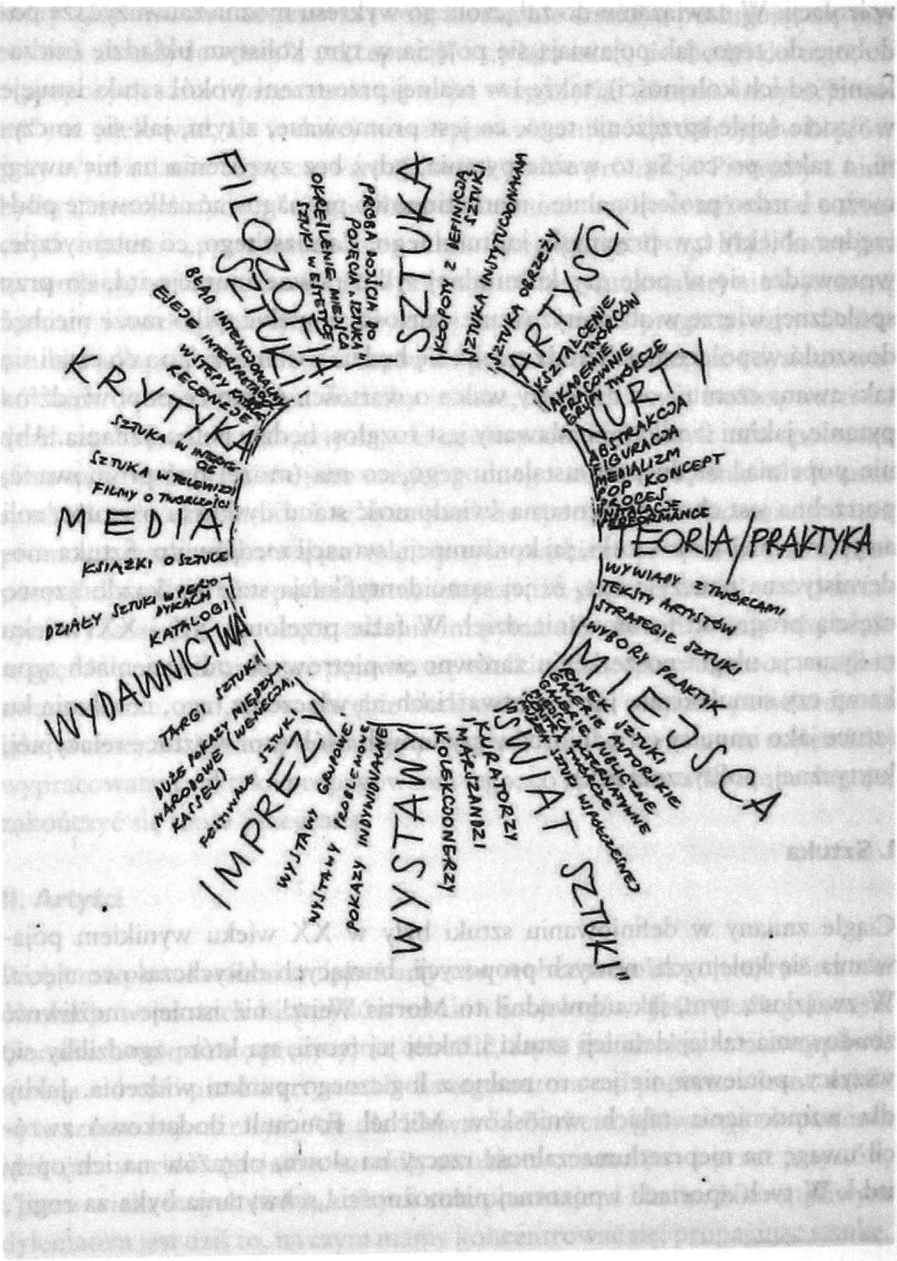
Tym zagadnieniom postanowiliśmy poświęcić reaktywowany po dwudziestu latach plener teoretyczny na Wydziale Edukacji Artystycznej Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Dwadzieścia lat temu Jolanta Dąbkowska-Zydroń powołała plener do życia. Studenci chętnie w nim uczestniczyli, ale z różnych przyczyn nie był kontynuowany. W 2005 roku powróciliśmy do tej tradycji. Pod hasłem TEORETYCZNE KONTEKSTY SZTUKI zgromadziliśmy studentów naszego wydziału. Pierwsze spotkanie nosiło tytuł: **„Różnorodne perspektywy krytyki"** i odbyło się w dniach 7–9 listopada 2005 w Plenerowym Domu Studenckim w Skokach.

Prowadzącymi byli zarówno wykładowy naszej uczelni: prof. Grzegorz Dziamski i dr Ewa Wójtowicz oraz Agnieszka Okrzeja – w tamtym czasie

studentka V roku, redaktorka w spam.art.pl, jak i osoby z innych ośrodków akademickich: dr Marianna Michałowska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań) i mgr Paulina Sztabińska (Uniwersytet Łódzki).
Drugi plener odbył się w dniach 2–5 kwietnia 2007 i nosił tytuł: **„Czy istnieje w Polsce promocja sztuki?"**. Tym razem udało się w pełni zrealizować pomysł zaproszenia gości-praktyków spoza naszej uczelni. Byli to: Piotr Bernatowicz – redaktor naczelny „Arteonu", Justyna Gorce-Bałut z Działu Promocji i Rozwoju CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, Aneta Muszyńska reprezentująca Galerię Program w Warszawie oraz Sławomir Toman – artysta, pracownik Wydziału Artystycznego UMCS w Lublinie.

W poniższym Zeszycie zgromadzono teksty większości uczestników tych dwóch spotkań, dodatkowo poproszono Andrzeja Kostołowskiego o esej wprowadzający w zagadnienia promocji. Powstał ciekawy zbiór różnorodnych tekstów, które poruszają wiele istotnych zagadnień – od rozważań na temat krytyki sztuki geometrycznej (Paulina Sztabińska), przez zastanawianie się nad specyfiką krytyki fotografii (Marianna Michałowska), po otwartą refleksję nad pisaniem o twórczości internetowej (Ewa Wójtowicz). Krytyczne rozważania o sztuce współczesnej dopełniają eseje podejmujące zagadnienie szeroko rozumianej promocji. Agnieszka Okrzeja snuje refleksje nad osobą kuratora wobec promocyjnych działań; przykład strategii promocyjnej jednego pokolenia opisuje Piotr Bernatowicz; ujęte w szerokiej kulturowo-społecznej perspektywie pytanie o promocję sztuki współczesnej w kontekście roli kultury w promocji miast krajów Unii Europejskiej stawia Grzegorz Dziamski.
Wszystkie zgromadzone teksty budują szeroką przestrzeń dyskusji. Nie zamykają i nie rozstrzygają podejmowanych zagadnień, lecz prowokują dalszą dyskusję, na którą liczymy. My naszą podejmiemy już wkrótce, w kwietniu bieżącego roku bowiem odbędzie się kolejny – trzeci plener teoretyczny.

Andrzej Kostołowski
Krąg promocyjny (część pierwsza)



ilustracja | © Andrzej Kostołowski

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

I. Sztuka

Ciągłe zmiany w definiowaniu sztuki były w XX wieku wynikiem pojawiania się kolejnych, nowych propozycji, burzących dotychczasowe ujęcia. W związku z tym, jak udowodnił to Morris Weitz[1], nie istnieje możliwość zbudowania takiej definicji sztuki i takiej jej teorii, na którą zgodziliby się wszyscy, ponieważ nie jest to realne z logicznego punktu widzenia. Jakby dla wzmocnienia takich wniosków Michel Foucault dodatkowo zwrócił uwagę na nieprzetłumaczalność rzeczy na słowa, obrazów na ich opisy itd.[2]. W tych aporiach i pozornej niemożności „schwytania byka za rogi",

---

1 M. Weitz, *The Role of Theory In Aesthetics*, [w:] J. Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts*, New York 1962, s. 49.

2 Patrz m.in.: M. Foucault, *To nie jest fajka*, Gdańsk 1966.

czyli niemocy definitywnego ustalenia tego, co ma być promowane, jakieś wyjście zarysowują socjolodzy i zwolennicy „sztuki instytucjonalnej" (od George'a Dickiego po Arthura Danto). W obrębie myślenia o tzw. sztuce instytucjonalnej przyjmuje się obecność wciąż dryfującego „art world"[3], który każdorazowo ustanawia swoje hierarchie sztuki, a posługując się metodami „kandydowania", „akceptacji" i „włączania", dochodzi do tego, co z propozycji sztuki przemienia się w jej osiągnięcia. „Sztuka instytucjonalna" ma wiele wad, ale w dużej mierze pozwala unikać dwóch typów błędów przy wyróżnianiu tego, co wartościowe i godne promocji. Pierwszy z nich byłby „esencjalistyczny": jego eliminowanie uniemożliwia mówienie o sztuce jak o jakimś „przedmiocie" czy zamkniętej figurze. Drugi błąd, który jest tu omijany, to intencjonalność – przy sztuce instytucjonalnej nie wystarczą zamiary i intencje, ponieważ kryje się za nią impuls pragmatyczny. Dzieła sztuki podlegają sprawdzeniu zarówno przez wystawianie, jak i dyskurs wokół nich. Pierre Bourdieu dodałby jeszcze, że właściwym twórcą wartości dzieł sztuki jest nie sam artysta, ale „pole produkcji", czyli cała społeczna sfera rozpoznania dzieła jako czegoś godnego zainteresowania w obszarze symbolicznej ekonomii[4]. I w tym punkcie specjalnego znaczenia nabiera promocja sztuki odgrywająca rolę nie tyle płaskiego wtrętu, co raczej propozycji dla odbiorców podniesienia ich prestiżu poprzez udział w artystycznym wydarzeniu, czy wręcz zadanie im pytań albo bezpośrednie włączenie w grę. Ale natychmiast też pojawia się wielkie niebezpieczeństwo: wszelkie awansowanie tego, co w obrębie skali odbioru nie zostanie potwierdzone jako ważne, może samą promocję pogrążyć! Dlatego też nawet najbardziej wypracowana praktyka propagowania tego, co na lansowanie nie zasługuje, zakończyć się może przegraną.

II. Artyści

Problematyka określania miejsca artystów wobec szeroko pojętej twórczości ewoluuje w tekstach historyków sztuki i socjologów. Jeśli według Ernesta Gombricha nie da się precyzyjnie określić, czym jest sztuka, to niewątpliwie można mówić i pisać o artystach i dla tego autora oni poprzez własne dzieła są w sztuce najważniejsi. Ale dla Howarda Beckera, głównego eksponenta idei „art worlds" (światów sztuki), sztuka tworzona jest i przez artystów, i przez wielu innych ludzi, których rola pozostaje w cieniu. Niewątpliwym dylematem jest dziś to, na czym mamy koncentrować się, propagując sztukę.

---

[3] H.S. Becker, *Art Worlds and Social Types*, [w:] „American Behavioral Scientist", 1976, 19 (6), s. 703 i nast.

[4] Patrz: P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, Kraków 2001.

Na razie zwycięża główna funkcja artystów, chociaż nie do końca jesteśmy teraz przekonani o pełnej indywidualizacji twórczości. Niejednolite podejście do sposobów kształcenia w akademiach powoduje, że zarysowuje się kontrast między tymi, którzy wchodzą w życie artystyczne jako „warsztatowcy" (tj. bezpośredni wykonawcy czasem mozolnie opracowywanych dzieł), a tymi, o których można mówić, że w mniejszym lub większym stopniu są „konceptualizatorami" (korzystającymi z gotowych materiałów lub mediów). Ci pierwsi są najczęściej mistrzami jednej dziedziny. Drudzy natomiast skłonni są do stosowania efektów wywodzących się z różnych dziedzin dla właściwego wydobycia swych idei. Jeśli ci pierwsi są bardziej zauważalni jako realni twórcy, to o tych drugich powiedzieć można, że ich działalność zależy od różnych innych osób i że potwierdzają tezy Beckera. Zdaniem piszącego te słowa, promując sztukę, nie powinno się zapominać o tym rozziewie; dzisiaj można raczej się starać o jednoczesną obecność obu postaw, ponieważ mogą one wzajemnie wiele dać, nawet jeśli pozostają ze sobą w konflikcie. Konceptualizatorzy (czyli artyści idei, choć nie należy ich mylić z konceptualistami – eksponentami jednej z tendencji) są często programowo jakby nieporadni i amatorscy w opanowywaniu materii. Ale jednocześnie uruchamiając ją w sposób nieuprzedzony, często odkrywają nowe możliwości. Warsztatowcy natomiast, pielęgnując finezję, w wąsko specjalizowanych operacjach utrwalają to, co mogłoby się wydawać niemożliwe do utrwalenia. Czasem walcząc ze sobą, ale najczęściej tylko dystansując się wzajemnie, te dwie linie postępowania w sztuce uzupełniają się jak plus i minus, yin i yang itd. W sztuce współczesnej Azji Wschodniej ich współwystępowanie stało się obecnie dużą wartością, o czym przekonują nas np. tacy artyści chińscy, jak zmarły już Chen Zhen czy wciąż radykalny Ai Wei Wei.

III. Teoria/praktyka

Z punktu widzenia obecności sztuki w polu oddziaływań istotne są nie tylko same dzieła (elementy praxis), ale także ich teoretyczne uzasadnienia. W sztuce aktualnej bardzo często mamy do czynienia z prezentacją obiektów i instalacji, które zyskują na znaczeniu poprzez swój kontekst filozoficzny czy różne formy werbalnych uzasadnień pojawiających się paralelnie do wystaw w katalogach lub mediach, i to zarówno papierowych, jak i elektronicznych. Już Danto manifestacyjnie zwracał uwagę na przykładzie „Pude-

łek Brillo" Andy'ego Warhola[5], że od lat sześćdziesiątych następuje zmiana z dawniejszego „nic tylko dzieło" na „dzieło plus filozofia", ponieważ sama fizyczność propozycji sztuki stała się tylko częścią gry. Skoro teorie artystów warsztatowych i zwolenników konceptów stanowią istotny wkład w znaczenie sztuki, to stałe jest zainteresowanie antologiami twórczych deklaracji, jak chociażby tymi zestawionymi przez Kristine Stiles i Petera Selza[6] oraz Charlesa Harrisona i Paula Wooda[7]. W Polsce mamy krytyczną lukę w tym zakresie. Duże znaczenie mają dla promocji wywiady z artystami oraz socjologiczne opracowania rozmów z ludźmi z kręgu świata sztuki. Na uwagę zasługują również seminaria prowadzone przez artystów w muzeach lub na uczelniach (praktyka słabo w Polsce rozpowszechniona). Natomiast z punktu widzenia teorii kluczowa jest obecność manifestów i teoretycznych dyskursów autorstwa artystów, niezależnie od ich emocjonalnej temperatury. To dlatego już od lat w dobrych katalogach zestawia się teksty krytyków z wypowiedziami artystów[8]. Takie namiętne w swej wymowie teksty, jak te Tadeusza Kantora czy Georga Baselitza, mimo swego manifestacyjnego charakteru są równie ważne z punktu widzenia teorii, jak dyskursywne czy upolitycznione wywody Victora Burgina, Krzysztofa Wodiczki lub Artura Żmijewskiego. Przekładnia teoria/praktyka jest najczęściej skierowana do tych, których wyróżnia kompetencja odbioru. Ale w szerszym zakresie na wykorzystanie czekają różne metody ankietowania artystów, zastrzeżone dotąd w obrębie socjologii.

IV. Miejsca – pola prezentacji

Miejsca, w których pokazuje się dzieła czy propozycje sztuki, są „obiektywne" w tym sensie, że są. Mają swoje trójwymiarowe określanie: od pracowni, poprzez pomieszczenia okazjonalnie adaptowane i system różnego typu galerii czy muzeów, aż po przestrzenie między budynkami czy w naturalnych krajobrazach. Niezależnie od czasu prezentacji (na ekspozycjach stałych w muzeach mogą to być dziesiątki lat, a w pracowni pokaz trwać może kilka godzin) istnieje sens porozumienia z miejscem. Prace są w nim

---

5 A. Danto, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Berkeley 1992.

6 K. Stiles, P. Selz (opr.), *Theories and Documents of Contemporary Art*, Berkeley 1996.

7 Ch. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900–2000*, Malden 2003.

8 Na uwagę z tego punktu widzenia zasługuje zastosowany przez Jerzego Ludwińskiego w 1967 roku we wrocławskiej Galerii Mona Lisa rygorystyczny system paralelnego drukowania w miesięczniku „Odra" deklaracji artystów i tekstów kuratorów. Wśród wielu przykładów z różnych krajów można tu przywołać prestiżowe „Artforum", w którym pod koniec lat sześćdziesiątych pojawiały się główne materiały teoretyczne o nowych wówczas zjawiskach sztuki, a i teraz teksty artystów znajdują tam swoje ważne miejsce.

sytuowane. Nawet jeśli artyści poprzez swe dzieła traktują ściany galerii jako „pole bitwy" (jak William Anastasi) czy kontestują przestrzeń galeryjnego pudełka typu „white cube" (jak czynili to Daniel Buren i Robert Barry) i odnoszą się do owej przestrzeni *via negative*, to jednak biorą ją pod uwagę[9]. A choć istnieje często marketingowa aranżacja dzieł (np. w galeriach komercyjnych), to istotą zainteresowań sztuką jest bezinteresowność, przy czym uruchomiony zostaje wówczas głównie „kapitał symboliczny" (termin Bourdieu)[10]. Oglądam dzieła, a więc uczestniczę w prestiżowym wydarzeniu. Kupuję dzieło w galerii komercyjnej za określoną kwotę, której jakaś część trafi do twórcy, ale najistotniejsze jest to, że wchodzę w pole gry sztuki, przyczyniam się do mojego własnego wyjścia poza przeciętność. A zatem dokonuję inwestycji... w siebie! Jeśli chodzi o konkretny system miejsc prezentacji sztuki, to można byłoby wykreślić kilka ich drabin. Jedna z nich akcentowałaby stopień komercjalizacji (kapitału ekonomicznego): od całkowicie tzw. bezinteresownych pokazów (w gruncie rzeczy będących jednak jakimś nagłośnieniem problemu), poprzez prezentacje w galeriach półkomercyjnych (np. sponsorowanych przez korporacje), aż po wystawy całkowicie sprzedażne u art dealerów. Te ostatnie mogą być jeszcze skalowane co do prestiżu takiej, a nie innej przestrzeni wystawowej u kupców „z marką" lub będących na początku drogi, albo też działających poza establishmentem rynku. Inna drabina mogłaby ukazywać hierarchię ze względu na kapitał kulturalny, tj. pokazywać szczeble wystawiennictwa klubowego czy uczelnianego aż po galerie publiczne (np. te należące do związków twórczych, miast, prowincji). Jeszcze inna drabina akcentowałaby wyróżniający się charakter propozycji wystaw ze względu na sam stosunek do miejsca: stosowność, autorskość, alternatywność, krytykę miejsca itd. Zupełnie osobno dałoby się ustalić systematykę co do znaczenia uruchamianego kapitału symbolicznych wartości od galerii czysto prestiżowych (z galeriami pilotującymi na czele), ważnych ze względu na przypisanie do kultury przez miejsca ekspozycji i z wartościami uruchamianymi społecznie, aż po galerie nastawione na zysk ekonomiczny[11]. Zupełnie odrębną byłaby drabina wielkości i trwałości miejsc. Obejmowałaby ona w bazie różne efemeryczne minigalerie (od nich roiło się w latach siedemdziesiątych), a jej szczeblami byłyby mniej lub bardziej ustabilizowane ośrodki czy centra propagujące sztukę. Na szczycie tych galeryjnych zawirowań usytuowane byłyby muzea sztuki współczesnej,

---

9 B. O'Doherty, *Inside the White Cube. The ideology of the Gallery Space*, Berkeley 1999.

10 P. Bourdieu, op.cit., s. 218 i nast.

11 Przegląd zagadnień systematyki i historii galerii patrz: G. Dziamski, *Galerie sztuki*, „Miesięcznik Literacki", 1987, nr 11 oraz tegoż autora, *Galerie sztuki*, [w:] Z. Drozdowicz (red.), *Europa, Europa*, Poznań 2005

konsekrujące zjawiska już ugruntowane i zaakceptowane przez „świat sztuki" na zasadzie ostatniej instancji. One też bywają szeregowane i określane według kilku już sposobów klasyfikacji. Jednym z bardziej znanych jest wprowadzony przez Nicholasa Serotę podział na muzea „z gotową interpretacją" i te ukierunkowane na „doświadczanie przez widzów"[12]. Zupełnie osobną rzeczą jest pojawianie się dzieł sztuki (czy całych wystaw lub instalacji) w przestrzeniach publicznych: od monumentów w otoczeniu zurbanizowanym, poprzez różne interwencje *in situ*, aż po wejście ze sztuką w „nie-miejsca" (żeby użyć terminu Marka Augé), czyli w sfery dworców kolejowych, portów lotniczych, stacji metra, supermarketów, hoteli, autostrad...[13]. Miwon Kwon, przedstawiając cały rozwój sztuki kształtującej się od lat sześćdziesiątych w specyficznym usytuowaniu w określonych miejscach *site-specific art*, zwraca uwagę na dwie linie projektów artystów: tych z dążeniami integracyjnymi i innych, ukierunkowanych na interwencje (często ze zjadliwą krytyką miejsc, zwłaszcza obszarów zaniedbanych czy wręcz upodlonych)[14]. Radykalne nawiązanie do miejsca i zespolenie z nim dzieła Richard Serra tak określił w swym słynnym już zdaniu: „Usunąć dzieło znaczy zniszczyć je". W ostatnich latach owe odniesienia do przestrzeni publicznych raz po raz ukierunkowują się nie tyle na przedmiotowe otoczenie, co na życie ludzi w określonych środowiskach („społeczność jedności mitycznej", wspólnoty miejsc czy grupy formujące się czasowo dla artystycznych eksperymentów). Linia ta, rozwijana w różnych mutacjach jako pewnego rodzaju nowa forma sztuki publicznej (z ulubionym przez Theodora W. Adorno powrotem do idei *methexis*), właśnie dzisiaj wciąż zasługuje na uwagę nie tylko dlatego, że ma atrakcyjną świeżość. Choć praca w jej obrębie nie jest łatwa (w grę wchodzi przełamanie barier enklawy sztuki i jej samozadowolenia), to przede wszystkim samo jej promowanie daje jedną gwarancję: małe są tu możliwości dla fałszu i iluzji.

V. Konsumpcja i habitus

Konsumpcja sztuki – coś, co z punktu widzenia promocji staje się kluczowe i stanowi docelowy aspekt wielu działań, nie jest jakimś naiwnym czy dyskretnym wydarzeniem, ale ma charakter wciąż zmiennej dynamiki estetycznej i w sposób ścisły wiąże się z subiektywnie określającym się w procesie habitusem (za Bourdieu przyjąć można, iż jest to pewnego

---

12 N. Serota, *Experience or Interpretation. The Dilema of Museums of Modern Art*, London 2000.

13 M. Augé, *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London 2006.

14 M. Kwon, *One Place after Another. Site Specific Art and Locational Identity*, Cambridge Mass. 2004.

rodzaju uspołeczniona subiektywność)[15]. I tu dałoby się wyróżnić dwie linie postępowania. Jedną charakteryzowałoby podejście pragmatyczno-analityczne: habitus jest rozpoznawany i prowadzi się wobec niego grę. Drugą linię wytycza dążenie do zmian: demaskowanie tego, co w habitusie jest stereotypem do pokonania w pewnej polityce estetycznej. I jedna, i druga linia są ważne, gdyż występowanie z jakimiś propozycjami sztuki w polu społecznego funkcjonowania może zakończyć się kompletnym rozczarowaniem, jeśli nie uwzględni się w dobrym i złymznaczeniu istotnych w nim procesów, które ów habitus warunkują. Można chociażby zwrócić uwagę na to, w jakim stopniu dynamika społeczna danego środowiska kształtuje się wokół walki o uzyskanie jakiegoś prestiżu. Albo też zastanowić się nad tym, że w danym miejscu trwa rywalizacja między zwolennikami kapitałów czysto ekonomicznych a tymi, którzy poszukują gier symbolicznych z sakralizacją sztuki włącznie itd. Niektóre czynniki mogą być przy tym w pewnym stopniu nieuświadomione. Dlatego z jednej strony pomocna bywa socjologia, z drugiej zaś przydać się może wiedza o sztuce nowoczesnej. Na przykład, krąg ludzi mniej lub bardziej zawodowo związanych z informatyką, a arbitralnie wywyższających wątpliwe jakościowo mimetyczne gry, prawdopodobnie zupełnie nie zdaje sobie sprawy z tego, że jak pisze Pepe Karmel, gdy otwieramy komputer i śledzimy przeskoki kolejnych okien z kontrastowymi treściami i wyobrażeniami obrazkowymi, mamy jak na dłoni to, co dał kubizm i pochodne kierunki w sztuce[16]. Można hipotetycznie stwierdzić, że poprzez takie nawiązania udana mogłaby stać się promocja tych zjawisk sztuki Internetu, które nie zrezygnowały z wniosków z modernizmu. Na zupełnie innym planie widać, jak znakomite są porozumienia w kręgu kobiet – reprezentantek publiczności i artystek proponujących sztukę feministyczną, a także jak chłonne bywają te grupy studenckie, które jako dobro przyjmują kapitał symboliczny sztuki w swoich przestrzeniach habitusu gry i ironii. Tu więc przy pytaniu o konsumpcję pojawia się nieustannie kwestia dotycząca tego, co komu jest oferowane do konsumpcji. Lewicowi myśliciele, tacy jak Jacques Ranciére, zwracają uwagę na krzywdzące nierówności w dystrybucji tego, co widzialne[17] (w tym dzieł sztuki). Dlatego też przekraczając owe zróżnicowania w geście emancypacji i przy „nie-identyfikacji"[18] (tj. nie robiąc tego, co się od nas „hierarchicznie" oczekuje i co jest nam „przypisane" jak jakiś

[15] M. Grenfell, Ch. Hardy, *Art Rules. Pierre Bourdieu and the Visual Arts*, Oxford 2007, s. 28 i nast.

[16] B. Gopnik.

[17] J. Ranciére, *The Politics of Aesthetics*, London 2004, s. 12 i nast.

[18] K. Ross, *On Jacques Ranciére*, „Artforum", March 2007, s. 254.

stereotyp), czynimy twórczy gest polityczny, tak jak jest to u niektórych młodych artystów. Istnieje wiele otwartych możliwości zmian w polityce sztuki przy ukierunkowaniu się na bardziej demokratyczne spojrzenie na tzw. specjalizacje czy egalitaryzm wciąż raczej zamkniętych kręgów świata sztuki.



transROBOTA, 2007, http://www.transrobota.net/documents/zaproszenie.pdf

Agnieszka Okrzeja

Promocja sztuki współczesnej w obliczu praktyk kuratorskich

Na pytanie, czym jest promocja współczesnej sztuki, nasuwa się odpowiedź, że to jeden z elementów promocji kultury, skierowany w stronę społeczeństwa, ale też reakcja na społeczne zapotrzebowanie na kulturę (tzw. powinność kulturalna[1]). Działania promocyjne mają wzbudzić zainteresowanie różnych grup społecznych sferą kultury wizualnej. Promocja ma poszerzyć zasięg odbiorców, jej celem jest uczynić współczesną sztukę dostępną, przyjazną, rozpoznawalną, w najlepszym, ale najtrudniejszym przypadku zrozumiałą. Polega na kreatywnym inicjowaniu i rozpowszechnianiu wydarzeń artystycznych, zawiązywaniu się organizacji, fundacji i stowarzyszeń działających na rzecz promocji sztuki, budowaniu kolekcji sztuki współczesnej, które staną się w przyszłości „kamieniem węgielnym" nowoczesnych instytucji sztuki. Promocja sztuki współczesnej materializuje się w takich działaniach, jak: wykłady, eventy, festiwale, różnego rodzaju project spaces, wystawy organizowane w nowoczesnych muzeach o awangardowej architekturze zaprojektowanych w pierwszej kolejności z myślą o wymagających warunkach, jakich potrzebuje dziś sztuka, aby być pokazywaną, a także o jakości kontaktu widza z dziełem sztuki. Promocja ma również wpływ na makroregionalne i mikroregionalne środowiska artystyczne, które budują się poprzez spotkania i różnego typu aktywności twórcze o instytucjonalnym charakterze, odbywające się nie tylko w przestrzeniach galeryjnych, ale w różnego rodzaju przestrzeniach publicznych, na terenach poprzemysłowych.

Dziś kultura jest gruntem, na którym państwa nawiązują między sobą partnerskie kontakty. Promocja sztuki, która konstytuuje kulturę, według Geralda Matta stanowi bardzo ważny element edukacji społeczeństwa. Promocja sztuki w szerszym aspekcie służy również międzynarodowej polityce. Wydaje się globalnym językiem w dyskusji międzykulturowej. Promocja współczesnej sztuki realizowana w nowoczesnych instytucjach artystycznych wspiera krajobraz kultury danego miasta, regionu i państwa. Niesie to za sobą wzrost turystyki kulturalnej, która z czasem przynosi realne wsparcie finansowe. Aspekt ten porusza prof. Jack

[1] G. Matt, *Muzeum jako przedsiębiorstwo*, Warszawa 2006, s. 44.

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

Narzędziem promocji sztuki, a także instrumentem komunikacji instytucji sztuki z publicznością, są wystawy, wydarzenia artystyczne, spotkania naukowe, cykle edukacyjne, wydarzenia okazjonalne i szereg innych interdyscyplinarnych działań powiązanych ze sztuką na różne sposoby. Zastanawiając się nad strukturą współczesnej promocji sztuki, na myśl przychodzi osoba kuratora, która pełni dziś jedną z najważniejszych funkcji, decydując o publicznym wizerunku współczesnej sztuki. Kurator odpowiedzialny jest za treść i formę wydarzeń artystycznych, które przedostają się do publiczności. Bardzo ważna w dyskusji na temat promocji sztuki staje się profesjonalizacja zawodu kuratora. Kurator powinien poruszać się na scenie sztuki ze szczególnym wyczuciem sytuacji kulturowej, politycznej, społecznej, w jakiej dochodzi do realizacji projektu. Kuratorskie narzędzia promocji sztuki funkcjonują na wielu poziomach. Zanim dokona się próby ich wyróżnienia, pod uwagę należy wziąć obecność czterech obiegów sztuki na rynku sztuki krajów postsocjalistycznych. Grzegorz Dziamski wyróżnia trzy typy funkcjonujących w naszych realiach galerii[3]: komercyjne, których „punktem odniesienia jest rynek", publiczne, dla których „punktem odniesienia jest społeczeństwo,

---

[2] *Zakochajmy się w muzeach. Rozmowa z Jackiem Lohmanem*, „Rzeczpospolita", 25 kwietnia 2008 roku, s. A21.

[3] G. Dziamski o *Latach dziewięćdziesiątych i postsocjalistycznej ponowoczesności*, wystąpienie na ogólnopolskiej konferencji naukowej przed Kongresem Kultury Polskiej 2000 w Poznaniu, tekst dostępny na stronie internetowej pod adresem: http://www.wtk.poznan.pl/Orw/Archiwum/20001019/Dziamski.html

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

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

Wystawy są najstarszą formą publicznej prezentacji sztuki. Peter Vergo[5] zastanawia się, czy można uznać wystawy za „fakt kulturalny". Jest to punkt wyjścia do szerszej analizy, którą prowadzi, dotyczącej sposobu inicjowania, kreowania i realizacji wystaw w praktyce. Powodzenie wystaw, którymi sztuka komunikuje się z odbiorcą, zależy głównie od założeń, wytyczonych celów i ambicji

---

4 Ibidem.

5 P. Vergo, *Milczący obiekt*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, tłum. A. Łyda, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 316.

ich organizatorów. O takiej wystawie można powiedzieć, że staje się historią opowiedzianą poprzez dzieła sztuki, zredagowaną przez kuratora. Dysponując określonymi dziełami sztuki – pisze Vergo – operując napisami, tablicami informacyjnymi, tekstami objaśniającymi, kolejnością prezentacji dzieł, zasad, według których pogrupowane są dzieła, ale głównie poprzez kontekst fizyczny i skojarzeniowy[6] można zbudować za każdym razem inną opowieść. „Osobą decydującą o sposobie użycia wszystkich wymienionych środków budowania wystaw, począwszy od wstępnej selekcji dzieł sztuki aż po katalog, jest kurator sztuki, który staje się współtwórcą wystawy. Dlatego też rola kuratora jest [...] kontrowersyjna, podobnie jak wybory, które podejmuje"[7] – pisze Roman Lewandowski. Według autora tekstu wystawy „[...] ujawniają realizacje pewnego scenariusza władzy, jakim jest bezsprzecznie projekt kuratorski, uwzględniający opcje estetyczne kuratora i – co za tym idzie – jego preferencje dotyczące charakteru prac i doboru artystów"[8]. W przypadku zagadnienia dotyczącego promocji sztuki tolerancja wobec kuratora jest rozszerzona – bierze się pod uwagę skalę wydarzenia i zasięg odbioru. Dyskusja dotycząca strategii kuratorskiej tylko powierzchownie jest opisywana przez krytyków sztuki. Kurator, wypowiadając się poprzez wystawy, wprowadza nowe wartości do sztuki, definiując tendencje artystyczne swojego czasu czy pokazując artystów jeszcze nieznanych. Współczesny model wystawy kuratorskiej – kontekstualnej, opiera się na niestandardowych metodach i rozwiązaniach reprezentacji sztuki. Pracę nad projektem poprzedzają badania naukowe nad wybranym zagadnieniem. Wartością kuratorskich projektów jest krytyczność i silny intelektualizm. Koncepcje kuratorskie odwołują się i czerpią z szerokiego spektrum problemów istniejących również poza obszarem sztuki – im odleglejszy problem zostaje przeniesiony na obszar sztuki, tym wystawa wydaje się ciekawsza i bardziej odkrywcza. Wystawy bywają również bardzo subiektywną refleksją kuratora na temat wybranego dzieła lub grupy dzieł, mogą być odkryciem doświadczenia wypływającego z kontaktu z cenionym artystą. Czasem dają możliwość twórczej samorealizacji. „Ekspozycje to środek, który uwielbiam – mówił Harald Szeemann. Doprowadzają mnie do obsesji i zmuszają do pokazywania rzeczy dotąd nie przedstawianych"[9].

Kuratorskie wybory składają się na formułę wystawy, która redefiniuje historię miejsca i jego znaczenie. Wystawy ukazują różne aspekty śro-

---

[6] Ibidem.

[7] R. Lewandowski, *Strategie kuratorskie. Od antropologii do polityki dyskursu*, [w:] *Muzeum Sztuki. Od Luwru do Bilbao*, red. M. Popczyk, Katowice 2006, s. 162.

[8] Ibidem.

[9] *Mitologia indywidualna. Z Haraldem Szeemannem rozmawia Dobrila Denegri*, „Artluk", 3 (5)/2007, s. 25.

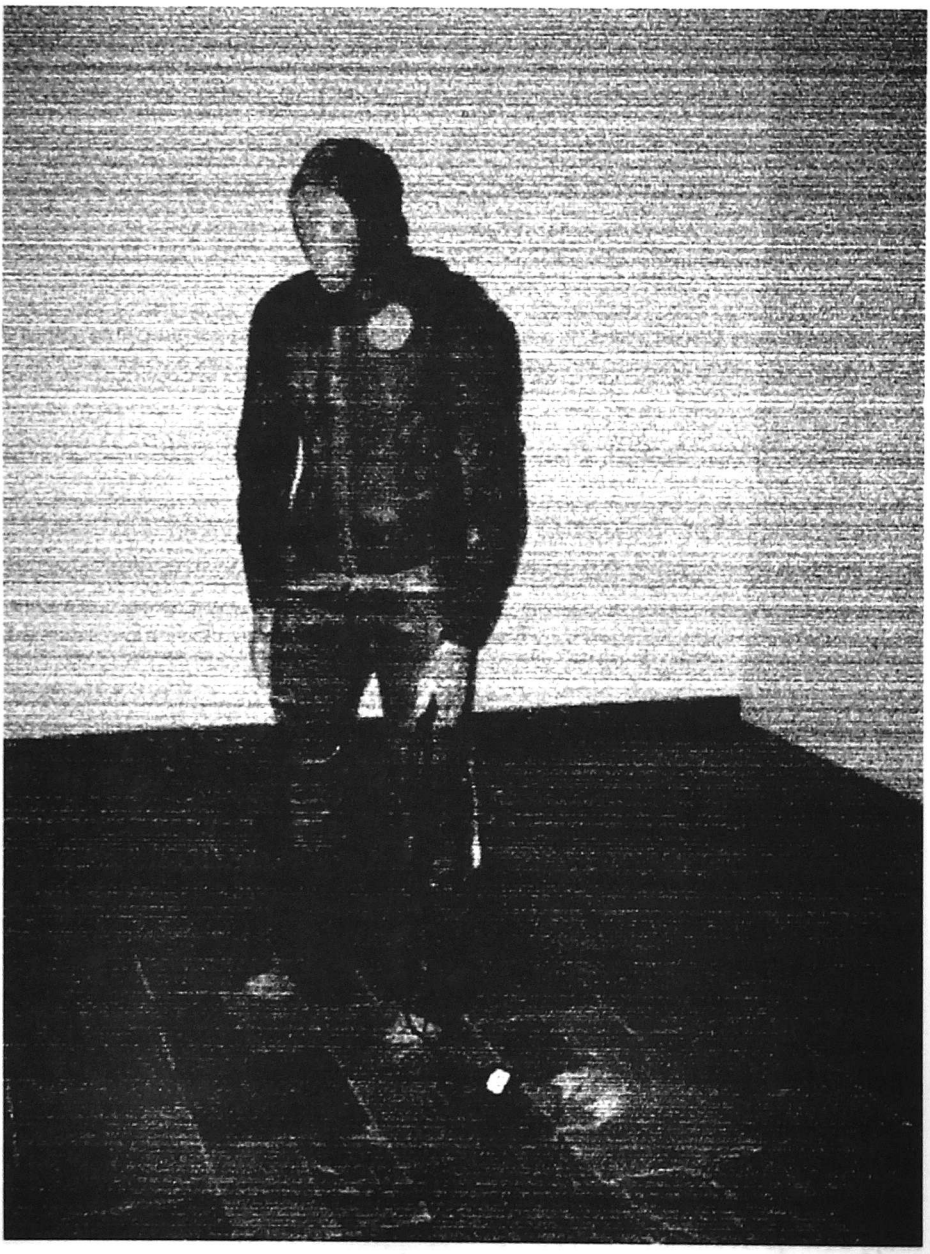
dowiska człowieka, wartościują dorobek artystów, odkrywają nowe relacje między dziełami, konfrontują artystyczne postawy w celu podjęcia próby definiowania kondycji aktualnej sztuki. Kuratorzy bardzo chętnie budują swoje narracje, zestawiając współczesne i historyczne dzieła sztuki, inicjując tym samym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

Jean-Christophe Ammann, dyrektor Muzeum Sztuki Nowoczesnej we Frankfurcie, opisując w 20 punktach vademecum dla kuratora, w jednym z punktów zaleca: „Postaw się w roli nieprzygotowanego odbiorcy"[10]. Założenie to w pracy kuratora pozostaje nadrzędne w różnych stopniach zaangażowania we współpracę z instytucjami państwowymi. Rola kuratora, który jest inicjatorem odsłon sztuki pod różnymi postaciami i w różnym wymiarze, opiera się na uwzględnianiu kontekstu społecznego. Kurator, podejmując się kreacji artystycznych przedsięwzięć, czyni z kontekstu szeroko pojętego miejsca i czasu podstawowy element swojej narracji, dlatego też jednym z celów praktyki kuratorskiej jest poszukiwanie nowych przestrzeni dla sztuki. Często jest to obszar krzyżujących się znaczeń i ról wobec lokalnych społeczności, dlatego spotkania ze sztuką w miejscach głównie poprzemysłowych, charakteryzujących obszary dużych miast w krajach postkomunistycznych, również w Polsce cieszą się w ostatnich latach dużą popularnością wśród inicjatorów wydarzeń kulturalnych i zainteresowaniem wśród publiczności. Projekt artystyczny wchodzący w społeczny organizm miasta zostaje szybciej zaakceptowany przez lokalne władze. Łączy idee i zamierzenia rewitalizacji konkretnej przestrzeni w strukturze miasta, zaniedbanej nie tylko kulturalnie. Wiadomo, że są to duże projekty, więc otrzymują dotacje z funduszy UE. Aby zobrazować zagadnienie promocji sztuki i rolę praktyk kuratorskich, warto przywołać 7. Bałtyckie Biennale Sztuki Współczesnej – transRobota[11], które odbyło się w 2007 roku w Muzeum Narodowym w Szczecinie (www.transRobota.net). Kon-

---

10 J.-Ch. Ammann, *Vade Mecum for Curators*, [w:], *MEN IN BLACK. Handbook of curatorial practice*, Berlin 2004, s. 87.

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



Kuba Bąkowski, *Szczurołap*, 2007. http://www.obieg.pl/recenzje/3233

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

———



Zajęcia Pauliny Sztabińskiej.

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

Paulina Sztabińska

Minimal art – polemiki związane z formalistyczną interpretacją kierunku

Jednym z największych autorytetów amerykańskiej krytyki artystycznej lat powojennych był Clement Greenberg. W latach sześćdziesiątych pojęcie „modernizm" utożsamione zostało niemal całkowicie z preferowanym przez niego formalizmem i przekonaniem o autonomii sztuki. Pomimo poglądu głoszonego przez większość artystów i krytyków, że odwoływanie się do kryteriów estetycznych i stylistycznych, które stanowiły główny trzon zainteresowań Greenberga, jest nieadekwatne wobec znacznej części dzieł współczesnych, to właśnie formalistyczna koncepcja sztuki stanowiła jeden z najistotniejszych punktów odniesienia dla teoretyków piszących o minimal arcie i innych kierunkach lat powojennych.

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

Specyfika formalizmu w poszczególnych dziedzinach refleksji nad sztuką wiąże się z różnym rozumieniem kluczowego w tym kontekście pojęcia formy. W praktyce jednak często sposoby jej rozumienia łączą się ze sobą. W przypadku koncepcji odnoszącej się do sztuk plastycznych, sformułowa-

---

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

nej przez Greenberga, forma jest czymś danym bezpośrednio, widzialnym w dziele, w odróżnieniu od przedstawianej rzeczywistości i wzbudzanych skojarzeń (składających się na treści przedmiotowe). Głównym postulatem Greenberga, pojawiającym się w odniesieniu do formalizmu, było dążenie do „czystości" (*purity*) sztuk, polegające na wyeliminowaniu z malarstwa elementów „obcych", niezwiązanych ze specyfiką medium. Dzieła modernistyczne w ujęciu autora powinny dążyć ku autonomii, do „wytyczenia własnych granic" i uzyskania samodefinicji[2]. Dla malarstwa granicami konstruktywnymi są: płaska powierzchnia, kształt podłoża i właściwości pigmentów[3]. Według Greenberga zwrócenie uwagi na samo medium i poszukiwanie w nim inspiracji było charakterystyczne dla modernistów, mniej zainteresowanych kwestią tematu i przedstawianiem rzeczywistości. Drugim ważnym zagadnieniem powiązanym z problemem „czystości" był ideał „płaskości" polegający na uwydatnianiu dwuwymiarowości obrazu.

W ujęciu Greenberga podstawowe dzieła minimalizmu, choć nie budziły jego uznania, poddawały się formalistycznej lekturze i mogły być podstawą traktowania go jako ostatniego kierunku modernistycznego. We wstępie do katalogu wystawy *American Sculpture of the Sixties* krytyk próbował ocenić minimal art na tle aktualnej sztuki amerykańskiej i światowej. Stwierdził wówczas, że wprawdzie minimaliści nie odkryli niczego nowego i ich realizacje są w dużej mierze powtórzeniami lub w najlepszym wypadku nowymi wariantami znanych dzieł, ale udało im się wyciągnąć wnioski z poszukiwań innych artystów i wskazać granicę pomiędzy tym, co jeszcze jest sztuką, a tym, co już nią nie jest[4].

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

Tekst *Recentnes of Sculpture* świadczy z jednej strony o niechęci Greenberga do minimalizmu, z drugiej natomiast pokazuje, że miał on świado-

---

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

3 Ibidem.

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

5 Ibidem, s. 183.

mość, iż całkowicie odrzucić go nie może. W 1967 roku, kiedy autor pisał wspomniany tekst, minimal art zaliczany był już do istotnego dorobku sztuki amerykańskiej. Realizacje minimalistów musiały jednak wywoływać w Greenbergu mieszane uczucia, pewien niepokój. Pozornie bowiem przy pierwszym kontakcie dzieła te pasują dość dobrze do modernistycznej koncepcji rozwijanej przez krytyka. Artyści operują formami geometrycznymi, dominuje prostota, „czystość", nie ma skłonności do narracji czy dekoracyjności. Jednakże część z tych wrażeń okazuje się tylko pozorna. Prostota prac i „czystość" zakłócona jest przez skalę, która wymusza na odbiorcy zupełnie inny, nowy sposób percepcji. Również stosowane materiały, w większości będące gotowymi „prefabrykatami" wykonanymi przemysłowo, nie korespondowały z ideami głoszonymi przez Greenberga. Owa niezgodność z Greenbergowskim modernizmem jest tym bardziej przewrotna, że zauważalna jedynie przez odbiorcę dobrze znającego arkana tej twórczości i świetnie zorientowanego w historii sztuki kilku wcześniejszych dekad.
Koncepcja Greenberga stanowiła bardzo istotny punkt wyjścia dla krytyków działających w latach sześćdziesiątych. Cała dekada została w zasadzie zdominowana z jednej strony przez pojawianie się nowych nurtów, takich jak pop art, op art, minimal art itp., z drugiej – przez polemikę z Greenbergiem i jego koncepcją modernizmu utożsamianego z formalizmem.
Bezpośrednim kontynuatorem formalistycznej wizji modernizmu Greenberga był Michael Fried. Krytyk ten interesuje mnie głównie dlatego, że był inicjatorem największej w latach sześćdziesiątych polemiki z minimal artem. W 1967 roku zamieścił w magazynie „Artforum" bardzo negatywny artykuł poświęcony twórczości minimalistów, zatytułowany *Art and Objecthood*. Odnosił się w nim między innymi do prac: Donalda Judda, Roberta Morrisa, Carla Andre, Dana Flavina. Główną tezą Frieda było twierdzenie, że artyści z kręgu minimal artu odchodzą od ideałów sztuki modernistycznej. Nie potępiał ich jednak za wykorzystanie gotowych „prefabrykatów", co było dość częste w krytyce tamtych lat, a skupiał się raczej na doświadczalnym aspekcie minimalizmu oraz na deklaracjach samych artystów. Podstawowym zarzutem Frieda wobec minimalizmu było silne „naznaczenie teatralnością", pojmowane jako współistnienie dzieła i widza oraz podkreślenie ich relacji. Dzieła tak rozumiane nie mogły istnieć bez odbiorcy, podczas gdy zasadniczą aspiracją i osiągnięciem modernistycznej rzeźby i malarstwa było „pokonanie teatralności"[6].

---

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

Drugim, kluczowym dla koncepcji Frieda zarzutem było stwierdzenie, że minimaliści rezygnują z nadawania dziełom wyjątkowości uzyskiwanej przez odpowiednie operowanie formą. Mimo że wybierają abstrakcję, to celowo starają się, by doświadczenie odbioru ich prac nie odbiegało od nastawień z życia potocznego, nie skłaniało do dłuższej kontemplacji. Powoduje to, że prace są „nudne", a co gorsza, nuda ta jest wkalkulowana w dzieło, ma stanowić o jego wartości[7].

Artykuł Frieda był szeroko komentowany przez innych krytyków. Dla wielu autorów, takich jak Hal Foster czy Douglas Crimp, obserwacje Frieda dotyczące różnic między modernizmem a minimal artem stały się podstawą budowanej przez nich szerszej opozycji między sztuką modernistyczną a postmodernizmem. Obie cechy – teatralność i wyjście w kierunku codziennego doświadczenia – uznali oni za wyróżniki postmodernizmu. Słuszne wydaje się więc stwierdzenie Rosalind Krauss, która pisała, że „krytyka artystyczna niemal automatycznie dzieli dyskurs lat sześćdziesiątych na to, co było po i przed Friedem"[8]. W tekstach dotyczących minimal artu pisanych przed 1967 rokiem krytycy poruszali głównie kwestę nazewnictwa kierunku oraz zagadnienia związane z konstytuowaniem się tego nurtu (na ogół przez analogie i różnice w stosunku do dzieł poprzednich dekad, na przykład w tekstach *ABC Art* Barbary Rose, *Rejective Art* Lucy Lippard itp.). Natomiast w artykułach pisanych po 1967 roku dominują raczej rozważania o charakterze problemowym, próbujące umiejscowić minimal art w kontekście modernizmu, a jednocześnie sugerujące jego całkowicie nowe cechy będące znamionami nowego sposobu myślenia i tworzenia – postmodernizmu. W polemice z Friedem wielu krytyków wysuwało bardzo ostre argumenty, niemal atakujące go. Jednym z najgwałtowniejszych był artykuł Lucy Lippard z 1972 roku. Pisała w nim: „Sporna koncepcja Frieda, że cała ta sztuka jest »teatralna«, a przez to diametralnie różna od »tradycji modernistycznej«, z której wyrasta sztuka ceniona przez niego, nie uwzględnia fundamentalnej różnicy w odbiorze rzeźby i malarstwa. Rzeźba, którą on ceni, bez wątpienia należy do malarskiej tradycji, i jako taka czuje się zagrożona wtargnięciem »realnej przestrzeni« i »realnego życia« wprowadzonego przez minimalistów, konceptualistów etc. Malarstwu to nie grozi, odkąd głosi się potrzebę kontynuacji dominującej malarskiej tradycji"[9]. Zresztą, jak pisze Hussakowska, „aspekt kontaktu dotykowego,

---

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

[8] Cyt. wg M. Hussakowska, op.cit., s. 34.

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

rozciągnięta w czasie percepcja potwierdzająca według kryteriów czystości gatunku – teatralność minimalizmu, wcale nie muszą być odbierane jako zarzuty deprecjonujące formację, czy też jej dzieła. Mogą być interpretowane wręcz odwrotnie, jako największe atuty sztuki lat sześćdziesiątych, a nie tylko samego nurtu"[10]. Najwcześniej pozytywnie o związkach z teatrem wyraziła się Lippard, kiedy pisząc o pierwszej wystawie Judda, porównała rozmieszczone na podłodze prace do teatralnej instalacji[11].

Nieco inaczej do problemu teatralności obiektów minimalistycznych podeszła Amelia Jones. W eseju o niesionych przez minimal art znaczeniach wykazała, jak teatralność oskarżana o niechybną degradację w sztukach plastycznych powoli w świetle krytyki feministycznej, postkolonialnej i uwzględniającej prawa mniejszości stała się wartością[12]. Jones ceni minimal art za odejście od założeń formalistycznego modernizmu. Jej zdaniem cechy takie jak teatralność powodują, że widz może koncentrować się na osobistych reakcjach związanych z zetknięciem z dziełem, nie zwracając uwagi na teoretyczne podstawy. Następuje zerwanie z uprzywilejowanym interpretatorem. Dzieło zaskakuje i prowokuje widza do własnych przemyśleń[13].

Zdecydowany krok dalej w kierunku nowej interpretacji minimal artu, już jako tendencji o charakterze postmodernistycznym, uczyniła Rosalind Krauss. Stanowiska Greenberga i Frieda wyznaczały pozycje, od jakich autorka stopniowo się oddalała[14]. Proponowana przez nich perspektywa okazała się dla Krauss zbyt wąska, dlatego dokonała jej krytycznej rewizji w oparciu o strukturalizm i myśl poststrukturalistyczną. We wstępie do książki *The Orginality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* pisała: „metoda Greenberga opiera się na pojęciu pola sztuki jako zarazem bezczasowego i podlegającego ciągłej zmianie. Oznacza to, że [...] sama sztuka, malarstwo, rzeźba czy arcydzieło mają charakter uniwersalny, stanowią formy transhistoryczne. Jednocześnie życie tych form zależne jest od ciągłej [historycznej] odnowy, podobnie jak życie organizmów"[15]. Główną różnicą, jaka dzieli autorkę od Greenbergowskiej wizji modernizmu, jest rozumienie historyczności sztuki. Krauss odrzuca uniwersalistyczne

---

10 Ibidem, s. 37.

11 L. Lippard, *New York*, „Artforum", June 1964, s. 18-19.

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

13 Ibidem.

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

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

kategorie w myśleniu o sztuce i przyjmuje, że nie ma czegoś takiego jak istota malarstwa czy rzeźby. Kwestionuje też wewnętrzny związek dzieła z tradycją artystyczną. Pojęcie dzieła jako „organizmu" proponuje zastąpić koncepcją dzieła jako „struktury". Tym, co określa strukturę, jest zdaniem Krauss funkcja i wzajemne pozycje elementów, a nie uwydatnienie całości. Zdefiniowanie dzieła jako struktury ma podkreślić, iż o jego istocie świadczy nie tyle obecność jakichś stałych, niezbywalnych elementów czy cech, lecz to, że jest ono układem związków, w którym elementy mogą zostać zastąpione innymi, pod warunkiem że pełnią one tę samą funkcję. Jest to wyjście poza Greenbergowską wizję modernizmu, polegającą na podkreślaniu znaczenia medium, i otwarcie się na te tendencje w sztuce, które Greenberg traktował jako odstępstwo w stosunku do modernizmu. Z tego punktu widzenia cechy minimal artu, w rozumieniu Krauss, okazują się istotne z punktu widzenia nowego podejścia do sztuki i nowych tendencji. Kwestionując Greenbergowski modernizm, jako perspektywę wartościowania sztuki i sposób myślenia o jej historii Krauss przyjmuje jednak zasadę koncentrowania uwagi na samym dziele, zamiast interpretować je przez pryzmat biografii i psychologii[16].

W ujęciu Krauss wszystkie negatywne cechy przypisywane przez krytyka minimal artowi okazują się cechami wartościowymi z punktu widzenia nowego podejścia do sztuki i nowych tendencji. Również dla Hala Fostera minimal art stanowi paradoksalną konsekwencję Greenbergowskiej koncepcji modernizmu, takich jego wyznaczników, jak bezpośredniość medium, opanowanie ekspresji i formalna redukcja, przez co nurt ten z jednej strony wypełnił formalistyczny model modernizmu, a zarazem zerwał z nim[17]. Autorzy ci wykazali, że dzieła minimal artu nie tylko są ciekawe i zasługują na uznanie, ale stanowią ważny krok w rozwoju sztuki, wprowadzając ją na zupełnie inne tory.

Pomimo że minimal art budził wiele kontrowersji, w bardzo krótkim czasie zdominował obieg artystyczny i stał się sztuką „muzealną". Na status ten w dużej mierze miała wpływ krytyka akademicka (uprawiana zwłaszcza przez Krauss). Spowodowało to, że niektórzy przeciwnicy twórczość minimalistów postrzegali jako idealnie wpisującą się w struktury instytucjonalne. Bardzo krytycznie na ten temat pisał Harold Rosenberg, twierdząc, że w odróżnieniu od dotychczasowej twórczości awangardowej minimal art oznacza poświęcenie się sztuce i niczemu innemu. Autor podkreślał,

---

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

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

że bardziej niż jakakolwiek inna działalność plastyczna twórczość ta polega na niezależnym istnieniu obiektu artystycznego, odzwierciedlając w ten sposób nową sytuację sztuki, w której przestała być ona aktywnością bohemy, a stała się profesjonalną specjalnością – wykładaną na uniwersytetach, wspomaganą publicznie, dyskutowaną w prasie, subsydiowaną przez rząd[18]. Zaskakujące jest, że słowa te padły właśnie z ust Rosenberga, który bardzo mocno lansował abstrakcyjny ekspresjonizm, starając się uczynić z niego ważny, powszechnie uznany nurt. Twórczości jego przedstawicieli nie chciał wówczas sprowadzać do „podziemia", tylko prezentować w najlepszych galeriach. Pomimo dużej trafności uwag i wyczucia sytuacji przez Rosenberga uważam, że krytyczny ton artykułu świadczy o jego osobistej niechęci do minimal artu.

Prace minimalistów dzięki zachowaniu przedmiotowego charakteru abstrakcji i formalnemu „redukcjonizmowi" wydają się bliskie Greenbergowskiej wizji modernizmu oraz sztuce europejskiej. Nie poddają się jednak w sposób całkowity formalistycznej lekturze, pokazując jej ograniczenia i ułomności. Minimalizm wypełnił zatem formalistyczny model modernizmu i zerwał z nim zarazem[19]. Patrząc retrospektywnie, należy stwierdzić, że okazał się momentem zmiany paradygmatu prowadzącej do współczesnych postmodernistycznych praktyk.

———

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

[19] H. Foster, op.cit. s. 35.



Zajęcia Marianny Michałowskiej.

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

Marianna Michałowska
Teoria fotografii teraz

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

François Soulages

Wydaje się, że teoria fotografii „jako takiej", autonomicznej i niezależnej, jest już niemożliwa. Coraz wyraźniej widzimy, że obraz, który wyrasta z pewnej wizualnej konkretności, zawsze zdaje się odwoływać do dzieł i do rzeczywistości pozaobrazowej. O fotografii zawsze będzie *a posteriori*, nigdy *a priori*. Nie bez powodu najważniejsze książki o fotografii XX wieku – te, bez których żaden późniejszy tekst o fotograficznym obrazie nie może się obyć – w gruncie rzeczy są tekstami raczej z dziedziny krytyki fotografii niż teorii. Być może przyczyn takiej sytuacji należałoby upatrywać w tym, że nie ma „fotografii w ogóle" (Roland Barthes upominał się o stworzenie nowej dziedziny dla fotografii – *mathesis singularis* w opozycji do *mathesis universalis*), lecz zawsze jest ona zależna od kontekstu określonych użyć obrazu (z kolei to określenie pojawia się w tekstach Johna Bergera). W obszarze tekstów tu przywoływanych jedna cecha wydaje się je łączyć – jest to próba ucieczki od teorii rozumianej jako opis postępu technologicznego.

W każdej dziedzinie refleksji istnieją teksty, nazwijmy je „kanoniczne". „Wszystko zaczyna się zawsze od Platona" – stwierdził Jacques Derrida. My moglibyśmy napisać inaczej: wszystko zaczyna się od Benjamina, Sontag, Barthes'a i Prousta. Zauważmy zatem, że kanon książek o fotografii wyznaczają teksty filozofów i pisarzy, a nie praktyków fotografii. Czy to znaczy, że praktykujący fotografowie nie mają o fotografii nic do powiedzenia? Nie sądźmy po pozorach – w istocie związek praktyki i teorii przybiera różne oblicza. Do połowy wieku XX fotografowie, uznając żywioł obrazu za nadrzędny, celowo unikali nadmiaru słów. Ale nawet przyjmując, że ich zadaniem jest szczególna translacja świata na język obrazu,

---

[1] F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Universitas, Kraków 2007, s. 11.

wielu z nich dopowiadało własny komentarz. Dlatego śmiało mógł mówić Lewis Hine: „Gdybym potrafił opowiedzieć historię słowami, nie musiałbym dźwigać aparatu fotograficznego".[2] Tymczasem ci, którzy mogli patrzeć tylko na obraz, musieli posłużyć się przełożeniem innego rodzaju – obrazu na doświadczenie mentalne. Nie powinno więc nas dziwić, że to na tekstach tych czworga autorów utkano całą tkaninę współczesnej teorii (także tę krytyczną wobec nich). Aczkolwiek im bliżej współczesności (zwłaszcza w epoce po konceptualizmie i semiotyce), tym więcej „praktykujących fotografów". Dla Marty Rosler, Allana Sekuli, Victora Burgina praca fotografa staje się pretekstem do refleksji nad tożsamością, społeczeństwem i kulturą. Nadal jednak ciągłe powracanie do „kwartetu wielkich" budzi pewien niepokój. Czyżby teoria fotografii nie mogła przekroczyć granicy sformułowanej przez powyższych, czy też nie ma nic więcej do powiedzenia?

Powiedziałabym inaczej: chociaż powstają nowe fotografie i nowe interpretacje, to pytania, jakie zadajemy fotografii, pozostają te same. Spróbujmy wymienić te podstawowe. François Soulages rozpoczyna swoją, nowo wydaną w Polsce *Estetykę fotografii* od zadania następujących pytań: „Jaki stosunek utrzymuje fotografia z realnością? Czy może ona uchwycić ją w zdjęciu? Inaczej mówiąc, co zostało »ujęte« w przedmiocie zawartym na zdjęciu, w przedmiocie do sfotografowania?".[3] Na powyższe problemy możemy udzielić jednak odpowiedzi, używając różnych narzędzi interpretacyjnych. Każde z nich posłuży do zbudowania odmiennej opowieści o przedmiocie i podmiocie fotografii.

Jeśli zatem wyobrazimy sobie fotografię jako szeroką drogę prowadzącą nas przez las obrazów kultury współczesnej[4], to podążając nią, w pewnym momencie znajdziemy się na rozwidleniu. Pierwszy ze szlaków poprowadzi nas w kierunku filozofii (głównie estetyki i fenomenologii), drugi – nauk społecznych (socjologii, psychologii, ale także antropologii). Jednakże nie sądźmy pochopnie, że oba nigdy się nie spotkają. W istocie ścieżki zbliżają się do siebie i powtórnie oddalają. Dobrym przykładem takiej „wielojęzykowości" będzie projekt „antropologii obrazu" Hansa Beltinga, w którym autor nawiązuje do zjawisk estetycznych, symbolicznych i społecznych. Zatem – aby uporządkować dostępny nam materiał teoretyczny, odwołamy się nie tyle do nurtów teoretycznych, lecz raczej stanowisk poszczególnych autorów wobec najczęściej przywoływanych proble-

---

2 S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, WAiF, Warszawa 1986, s. 168.

3 F. Soulages, op. cit., s. 15.

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

mów fotografii. Należeć będą do nich między innymi pamięć/archiwum, instytucja/jednostka, tożsamość/identyfikacja.

1. Pamięć/archiwum

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

Do dzisiaj w refleksji o fotografii owa pamięciowa interpretacja jest obecna. Gdybyśmy wyobrazili sobie gigantyczną bibliotekę tekstów teoretycznych dotyczących fotografii i pamięci, to wędrując między jej półkami, natrafilibyśmy na dwa zasadnicze działy. W pierwszym kwestię pamięci zapisanej na fotografiach traktuje się w sposób nostalgiczny[6], w drugim podchodzi się do niej krytycznie. Według zwolenników pierwszego z wymienionych odczytań w fotografii szukamy indywidualnych przeżyć i wspomnień. Pragniemy powrócić do źródłowego doświadczenia (by użyć tego filozoficznego zwrotu), by przeżyć coś, co oddaliło się bezpowrotnie. W dziale książek nostalgicznych natrafimy zatem zarówno na książki André Bazina i późne teksty Rolanda Barthes'a, jak i na pewne fragmenty pisarstwa Susan Sontag. W tym ujęciu, co prawda, nasza pamięć miesza fakty i rzeczywistość, dodając lub ujmując koloru przeszłości, lecz zawsze zawiera cień rzeczywistego wydarzenia lub określonej osoby. Można by powiedzieć za Umbertem Eco: „wspomnienie działa jak soczewka skupiająca w ciemni. Koncentruje ona wszystko, a otrzymany w ten sposób obraz jest o wiele piękniejszy od oryginału"[7].

Funkcja fotografii jako wspomnienia stanie się również jednym z argumentów uzasadniających przywoływany wcześniej projekt antropologii obrazu.

---

5 G. Batchen, *Forget me not. Photography & Remembrance*, Amsterdam, New York, 2004.

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

7 U. Eco, *Tajemniczy płomień królowej Loany*, tłum. K. Żaboklicki, Noir sur Blanc, Warszawa 2005, s. 31.

Belting stawia w swojej książce interesującą tezę. Pisze o człowieku jako o „miejscu obrazów". Co mogłoby to znaczyć? Przede wszystkim należałoby podkreślić, że fotografia zmienia tradycyjne rozumienie pojęcia miejsca. Fotograficzne „miejsce" zostaje oddzielone od rzeczywistej przestrzeni – przeniesione „gdzie indziej". Przestrzenie – pisze Belting – „żyją jeszcze tylko w obrazach, którym nie odpowiadają już żadne realne miejsca"[8]. Ostoją dla miejsca staje się w koncepcji niemieckiego filozofa pamięć. To tam „pozostawiają ślady w wielowarstwowym palimpseście, w którym zagnieździły się i odłożyły, stare i nowe wyobrażenia"[9]. Zdjęcia stanowią dla obrazów jedynie medium, dzięki któremu można je powtórnie wywoływać i przywoływać. Beltingowska antropologia obrazu stanowi ciekawy przykład długiego ciągu interpretacji fotografii akcentującego jej zdolność do rejestracji przeszłości. Pojawią się w niej metafory „cienia", „naturalnego śladu" lub pułapki czasu. Rozpoznamy w niej echa rozumienia Williama Foxa Talbota („piękny obraz cienia"), C.S. Peirce'a (semiotyczna koncepcja indeksu przypomniana w latach osiemdziesiątych przez Rosalind Krauss), czy wreszcie Barthes'a („stajemy się całkowicie obrazem"). Dominującej metaforyce nostalgii nie sprzeciwi się nawet obietnica „medialnej nieśmiertelności" dawana przez fotografię cyfrową. Ta bowiem, w odczytaniu autora *Antropologii obrazu*, jest jedynie pozorem, odwiecznym impulsem utrwalania naszych ciał w obrazie[10].

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

Dlatego przyglądając się wykorzystaniu fotografii w dziwiętnastowiecznych instytucjach policyjnych, medycznych i edukacyjnych, Sekula pisze: „Możemy mówić zatem o uogólniającym, inkluzyjnym *archiwum*, *archiwum cieni*, które obejmuje cały obszar społeczny i umiejscawia w tym obszarze jednostki. [...] Całościowe, wszechobejmujące archiwum koniecznie zawiera zarówno ślady widzialnych ciał bohaterów, przywódców, wzorów mo-

---

[8] H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 78.

[9] Ibidem, s. 78.

[10] Ibidem, s. 225.

ralnych, znakomitości, jak też biedoty, chorych, szaleńców, kryminalistów, kolorowych, kobiet i wszelkich innych ucieleśnień bezwartościowości"[11]. Archiwum zawierające „wszystko" samo nie dokonuje hierarchizacji, jest zbiorem, który może jednak być później wykorzystany w często przeciwstawnych celach.

2. Tożsamość/identyfikacja

Wspomniany przed chwilą trop: zazębianie się w fotografii sfery społecznej i indywidualnej, bywa różnie interpretowany. Dla Marianne Hirsch typowe, albumowe fotografie stają się pośrednikami tak pomiędzy kolejnymi pokoleniami rodzinnymi jak i pomiędzy historią prywatną a publiczną, zaś w inspirowanym psychoanalizą ujęciu Victora Burgina[12] społeczna i ideologiczna tkanka fotografii zawsze będzie podszyta warstwą tkwiących w podświadomości obrazów. Ten aspekt będzie stanowił też podstawę dla interpretacji filmu i fotografii proponowanej przez Annette Kuhn. Zatrzymajmy się na chwilę przy dwóch ostatnich ujęciach.

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

---

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

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

13 V. Burgin, *Re-reading Camera Lucida*, [w:] *Thinking Photography*, ed. V. Burgin, Macmillan 1990, s. 71-92.

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

15 Idem, *The Remembered Film*, Reaktion Books, London 2004.

zdarzeniach. Dzięki temu fotografia może stanowić pewnego rodzaju obraz zastępczy, odnoszący się do treści, które inaczej byłyby niewypowiadalne. Ten ostatni wątek zostanie podjęty również przez Annette Kuhn. Autorka *Family frames. Acts of Memory and Imagination* analizuje zarówno filmy, jak i własne, prywatne fotografie. Obraz w świadomości składa się ze splotu tego, co wyobrażone, i tego, co zapamiętane. Przeszłość jawi się jako „miejsce zbrodni", w którym trzeba zebrać ślady i przeprowadzić śledztwo. Do przeszłości się nie powraca, lecz ją (re)konstruuje. Pracę rekonstrukcji pokazuje Kuhn, wprowadzając dwa pojęcia: tekstów pamięci (*memory texts*) i pracy pamięci (*memory work*). Pierwsze pojęcie odnosi się do świata otaczających nas materialnych i niematerialnych obrazów, produktów określonej technologii – fotografii zakładowych, rodzinnych i filmów. Teksty pamięci są poddane pracy pamięci. *Prze*-pracowujemy je (znów powraca terminologia Freudowska) lub – by użyć określenia z tekstu Burgina – *od*--czytujemy, nadając im indywidualną interpretację i jednocześnie odnajdując w tych społecznie funkcjonujących obrazach fragmenty własnej tożsamości. Praca pamięci będzie stanowić łącznik pomiędzy „»publicznymi« zdarzeniami historycznymi, strukturami czucia, rodzinnymi dramatami, relacjami klas społecznych, tożsamością narodową i genderową, oraz »prywatną« pamięcią"[16]. Dzięki temu fotografie mogą zyskać świadectwo nie tylko egzystencjalne, jak napisałby Barthes, lecz przede wszystkim społeczno-kulturowe – bliższe stanowisku Johna Bergera. „Fotografie – będzie nas przekonywać Kuhn – mogą być materiałem dla interpretacji w tym sensie jak dowód: by znaleźć rozwiązanie jak w zagadce; czytane i dekodowane jak ślady pozostawione na miejscu zbrodni"[17].

Ta metaforyka „śledzenia przeszłości" znajduje interesującą analogię w teorii i praktyce artystycznej Jerzego Lewczyńskiego. Jego projekt „archeologii fotografii" można uznać za znakomitą ilustrację podejścia łączącego w sobie tematykę fotografii jako śladu oraz potrzeby poddania jej interpretacji. „Archeologią fotografii – pisze autor – nazywam działania, których celem jest odkrywanie, badanie i komentowanie zdarzeń, faktów, sytuacji dziejących się dawniej w tzw. przeszłości fotograficznej. Dzięki fotografii ciągłość wizualnego kontaktu z przeszłością stwarza możliwości poszerzenia oddziaływania dawnych warstw kulturotwórczych na dzisiejsze. Ta transmisja w czasie stanowi zasadniczy motyw różnych fotograficznych odkryć"[18]. Czym miałaby być ta „fotograficzna prze-

[16] A. Kuhn, *Family secrets. Acts of Memory and Imagination*, Verso, London 2002, s. 5.

[17] Ibidem, s. 13.

[18] J. Lewczyński, [w:] *Jerzy Lewczyński – archeologia fotografii*, katalog wystawy, Galeria Pusta, Katowice 1997.

szłość"? Warto pamiętać, że chodzi nie tylko o sam obraz zapisany na materiale światłoczułym. Równie ważny jest sam akt jej odtwarzania. Archeologia fotografii podkreśla tak wartość samej przeszłości, jak też wagę współczesnego jej odczytania, swoistej translacji przeszłości na teraźniejszość. Jest to zatem szczególne „powracanie pamięcią" do zatartego w naszej świadomości obrazu.

Lewczyńskiego, używającego metafory archeologii w stosunku do fotografii zbyt pochopnie, nie interesują specjalnie instytucjonalne konteksty wprowadzone do nauk o kulturze przez Michela Foucault w *Archeologii wiedzy*. Artyście, inaczej niż filozofowi, będzie chodziło głównie o reinterpretację samego obrazu, nie zaś odkrywanie mechanizmów społecznych. Gdybyśmy mieli szukać tu jakichś filozoficznych odniesień, to moglibyśmy uznać, że bliżej byłoby „archeologii fotografii" do wprowadzania przeszłego obrazu w gadamerowski współczesny „horyzont rozumienia". Zauważmy na marginesie, że problematyka fotografii i archeologii zyskała zresztą już całkiem obfitą dokumentację w tekstach takich badaczy, jak Michael Shanks.

3. Instytucje: archiwum/muzeum

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

Przywoływałam wcześniej poglądy Allana Sekuli. Czas powrócić do jego rozumienia fotografii jako archiwum. W *The Body and the Archive* czytamy: „W terminach strukturalnych archiwum jest zarówno własnością paradygmatyczną i konkretną instytucją. W obu znaczeniach archiwum jest szerokim zestawem substytucji, wprowadzającym relację ogólnej ekwiwa-

[19] F. Soulages, op.cit.

lencji między obrazami"[20]. Można by również powiedzieć, że archiwum w rozumieniu Sekuli byłoby typowym dla fotografii sposobem dokumentowania i klasyfikowania społecznych ciał. Świadomie autor powołuje się na dostrzeżone przez Foucault podporządkowanie ciała instytucjom i pokazuje, jaki udział w procesie owego podporządkowywania odgrywała fotografia. Jednym z mechanizmów tu wykorzystywanych był „instrumentalny realizm" umożliwiający identyfikację poszczególnych osób (lub przypadków chorobowych) za pomocą obrazu. Pisząc o wczesnych użyciach obrazu fotograficznego w instytucjach policyjnych, Sekula zauważa, że szybko „rozpoznano nową, instrumentalną możliwość fotografii: ciszę, która milczy. Proteuszowy »tekst« mówiony kryminalisty i poddanego zmienia się w »milczące świadectwo«, które »przyjmuje« (umniejsza poddawaną translacji wiarygodność) i ujawnia wykręty, alibi, usprawiedliwienia i liczne biografie tych, którzy znaleźli się po niewłaściwej stronie prawa"[21]. Chociaż dziewiętnastowieczna ekwiwalencja obrazu i ciała została stopniowo sto lat później podważona, to stała się podstawą jej współczesnych użyć.
Przywołajmy w naszym krótkim przeglądzie inną jeszcze interpretację fotografii jako archiwum, czy też raczej jako bazy danych. Taką analogię moglibyśmy wysnuć z teorii medialisty Viléma Flussera. Wprowadzone przez niego pojęcie „aparatus", łączące w sobie technologiczne urządzenie fotografii oraz jego instytucjonalny kontekst, zawiera dalekie echa myśli francuskiego twórcy „panoptyzmu" współczesnego świata. Dla Flussera fotografia stanowi rodzaj technokratyczno-kulturowej nieprzenikalnej zasłony skrywającej bezpośrednio doświadczalną rzeczywistość. Urządzenia, które zaprojektowaliśmy, by nasycić nasze pragnienie konkretności obrazu, przejęły nad nami władzę. Kluczowym elementem teorii filozofa jest głoszona przez niego wtórna „magiczność" obrazów technicznych, wynikająca ze stopniowej utraty przez ich twórców świadomości mechanizmów produkcji. Obrazy techniczne stają się w coraz większym stopniu tworem wyspecjalizowanej grupy „projektantów". W teorii fotografii Flussera można by dostrzec kulminacyjny moment procesu technologizacji i specjalizacji obrazu, którego początki opisują Tagg i Sekula. Konsekwencją stopniowego podporządkowywania sobie fotografii przez wielkie koncerny i instytucje nadzoru społecznego jest współczesny świat fotografii popularnej, w której my naciskamy guzik (wypowiadamy zaklęcie), zaś proces produkcji tworzy obraz za nas. O ile jednak wydaje się, że dla Tagga od obecnego stanu kultury nie ma już odwrotu, o tyle Flusser nawołuje do artystycznego „buntu

---

[20] A. Sekula, op.cit., s. 17.

[21] Ibidem, s. 6.

przeciw maszynom", czy też – by użyć słów filozofa – do niepodporządkowywania się „programowi maszyny", do eksperymentowania i tworzenia na własną odpowiedzialność.

Przywołajmy wreszcie na koniec jeszcze jeden silnie akcentowany współcześnie kontekst teoretyczny fotografii – staje się nim już nie tylko archiwum, lecz przede wszystkim muzeum. Przestrzeń, która obejmuje stopniowe przenoszenie się fotografii ze świata rzeczywistego do instytucji artystycznych. Przybliżmy w tym kontekście raz jeszcze poglądy Beltinga. „Zamiast odwiedzać obrazy – pisze filozof – w określonych miejscach, chętniej odwiedzamy dzisiaj miejsca w obrazie"[22]. Znaczyłoby to, że obecnie coraz częściej znamy pewne miejsca jedynie z fotograficznej reprezentacji. Co więcej, coraz częściej oglądamy je w zmienionym kontekście – jako reprodukcję w książce, czy też jako zarchiwizowane katalogi na ekranie komputera. Stają się „miejscami nieumiejscowionego"[23], jak nazywa je Belting za Hubertusem von Amelunxenem, i chociaż często nie mają już odniesienia w świecie materialnym, nadal funkcjonują w „śladzie" zostawionym w pamięci i wyobraźni lub powracają jako „swoje własne obrazy-odbicia"[24]. To ostatnie stosuje się również do strategii wystawienniczej, w której dzisiaj oglądamy prace fotografów. Poświęćmy jej nieco uwagi.

W jednym z esejów zamieszczonych w tomie *O oryginalności awangardy* Rosalind Krauss podejmuje próbę obalenia mitu o tym, że widzenie fotograficzne zostało niejako przygotowane przez malarstwo. Krytyczka pokazuje, jak w sztuce dziewiętnastowiecznej zaczyna dominować dyskurs estetyczny, w ramach którego „transformacja pejzażu po 1860 w spłaszczone i skompresowane doświadczenie przestrzeni rozprzestrzeniającej się w poprzek powierzchni nastąpiła nadzwyczaj szybko"[25]. Obrazy, zajmujące coraz poważniejszą pozycję jako obiekty ekspozycyjne, zyskując status „Sztuki", zaczynają „podporządkowywać sobie przestrzeń wystawienniczą – ścianę – oraz ją reprezentować"[26]. Przestrzeń, jak dalej pisze autorka, znajduje nowe sposoby reprezentacji: „seryjne krajobrazy, zawieszone kolejno, naśladowały horyzontalną rozciągłość ścian, jak obrazy *Katedra w Rouen* Moneta; lub krajobrazów, skompresowanych, pozbawionych linii horyzontu, rozrastających się do ostatecznego rozmiaru ściany"[27]. Jednak na przekór tezie

---

22 H. Belting, op.cit., s. 77.

23 Ibidem, s. 77.

24 Ibidem, s. 79.

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

26 Ibidem.

27 Ibidem.

głoszonej między innymi przez Petera Galassi, krytyczka przypomina, że początkowo popularne fotografie znane były nie tyle z salonów sztuki, lecz z ich wersji stereoskopowej oraz z litograficznych, przekształcających oryginał publikacji dwuwymiarowych. Dla naszych rozważań najważniejszy będzie argument, który Krauss przytacza w swoim tekście nieco później – gdy pisze o fotografiach Timothy'ego O'Sullivana jako o „widokach" (*views*). Jego fotografie nie prowadzą dyskursu perspektywicznego, lecz kierują nasze spojrzenie w określonym kierunku. „Fenomenologiczny charakter widoku, jego wyolbrzymienie i zogniskowanie, otwiera na drugą cechę, którą jest wyizolowanie obiektu widoku. W istocie jest to »punkt zainteresowania«, cud natury, pojedynczy fenomen, który zostaje usytuowany w centrum uwagi"[28].

Krauss dowodzi zatem zasadniczej odmienności dyskursów, w których uczestniczą oba rodzaje obrazów: malarstwo i fotografia. Czy jednak dzisiaj nadal dyskurs obrazów się różni? Powiedziałabym raczej, przyjmując tezę Mieke Bal, że to właśnie obszar muzealno-ekspozycyjny ostatecznie zdominował pozostałe, tyle że liczba uczestniczących w nim dyskursów uległa zasadniczemu zwielokrotnieniu. Paradoksalnie zatem powracamy do rozpoznań jednego z „wielkiego kwartetu" piszących o fotografii. To przecież Walter Benjamin pisał o związanej z możliwością technicznej reprodukcji wzrastającej wartości ekspozycyjnej obiektów. Także archiwum stało się dla nas przestrzenią estetyczną.

---

[28] Ibidem, s. 140.

Piotr Bernatowicz

Nowe pokolenie – strategia promocji sztuki

W ostatnich latach dekady kończącej minione stulecie dało się zauważyć pojawienie się dużej grupy artystów, spośród których wielu sięgnęło do malarstwa, postrzeganego jako tradycyjne medium. Nie jest do końca jasne, na ile było to rzeczywiste wystąpienie pokolenia wypowiadającego wspólne mu doświadczenia, a na ile akcentowanie pokoleniowej jedności stanowiło – by tak rzec – produkowaną i chętnie przyjmowaną przez jego uczestników jakość[1]. Niemniej prezentowanie sztuki przez podkreślanie jej pokoleniowości oraz młodości stało się ważnym zjawiskiem końca lat dziewięćdziesiątych i początku dwutysięcznych, a także – jak się okazało – najbardziej skuteczną strategią wprowadzającą w obieg nowych artystów.

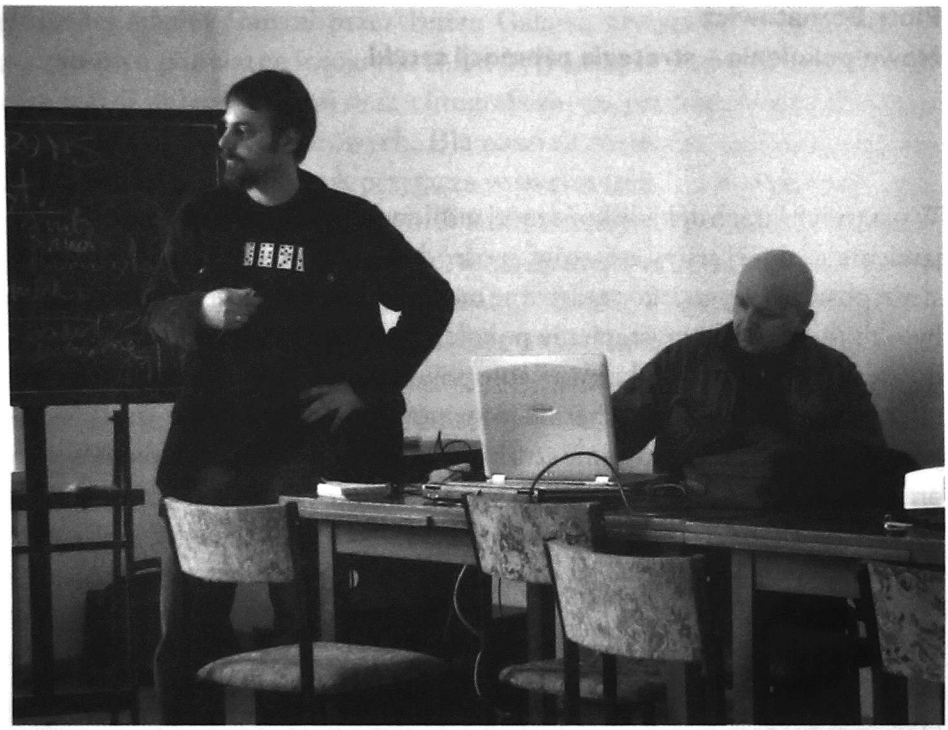
Wobec sztuki krytycznej

O ile pierwsze lata ostatniej dekady XX wieku zdominowała sztuka wychowanków Grzegorza Kowalskiego reprezentowanych nazwiskami Katarzyny Kozyry, Artura Żmijewskiego czy Pawła Althamera, o tyle rok 2000 należał już do artystów z krakowskiej Grupy Ładnie, których malarstwo ochrzczono mianem pop-banalizmu[2]. Grupa ta stała się symbolem wejścia na scenę nowego pokolenia artystów urodzonych w latach siedemdziesiątych. Początkowo wydawało się, że to właśnie malarstwo w dość tradycyjnym, bo figuratywnym wydaniu, po które sięgnęli krakowscy artyści, będzie scalało nowe pokolenie. Kryłoby się w takim wyborze medium przeciwstawienie własnego stanowiska nurtowi „sztuki krytycznej", której reprezentanci posługiwali się tzw. nowymi mediami.
Wkrótce jednak okazało się, że twórczość młodych wykracza poza konwencję malarstwa sztalugowego. Wystawy będące manifestacją nowego pokolenia artystów, takie jak „Scena 2000" zorganizowana w CSW Zamek Ujazdowski przez Stacha Szabłowskiego i Ewę Gorządek czy też późniejsza „Pop-elita" w krakowskim Bunkrze Sztuki w roku 2002, ujawniły szeroką gamę młodych artystów wykorzystujących całe spektrum dostępnych

---

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

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



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

technik artystycznych – od wspomnianego malarstwa po fotografię, instalację oraz działania w przestrzeni publicznej.
Pojawiło się pytanie o szerszą podstawę tego pokolenia nieopartą wyłącznie na wykorzystaniu tradycyjnego medium. W dyskusjach i komentarzach, jakie pojawiły się na marginesie wspomnianych wystaw, szukano tożsamości młodych artystów, konfrontując ją z rzeczywistością ukształtowanej po 1989 roku kultury konsumpcyjnej[3]. Postawę młodych określono jako niejednoznaczną wobec tychże zjawisk: z jednej strony czerpiącej szerokimi garściami z obrazów wytwarzanych w obszarze konsumpcji, z drugiej – dystansującej się wobec tego obszaru. Refleksja na temat tożsamości tego pokolenia toczyła się nie tylko na terenie sztuk plastycznych, ale może nawet bardziej poza nim.

Sfrustrowane pokolenie?

W 2003 roku ukazał się tom esejów pt. *Frustracja. Młodzi o Nowym Wspaniałym Świecie* w całości poświęcony tożsamości i problemom pokolenia urodzonego w latach siedemdziesiątych[4]. Obraz generacji, jaki wyłania się z lektury tej książki, nie rysuje się grubą kreską. To pokolenie rozpięte między afirmacją a kontestacją polskiej rzeczywistości lat dziewięćdziesiątych. Pokolenie z jednej strony chcące uczestniczyć w dokonujących się przemianach, z drugiej strony jakby zepchnięte na boczny tor przez starszych kolegów. Pojawił się także problem kryzysu, w jakim znalazły się instytucje kultury w latach dziewięćdziesiątych, stanowiące dla poprzednich pokoleń naturalny punkt startowy w ich karierze. To wymusiło na młodych wzięcie sprawy we własne ręce, co nie zawsze było łatwe i jeszcze rzadziej kończyło się sukcesem.
Ale może właśnie ta kwestia instytucjonalna jest związana integralnie ze zjawiskiem młodej sztuki. W końcu lat dziewięćdziesiątych pojawiły się na scenie artystycznej dwie nowe instytucje prowadzone przez młodych ludzi i promujące młodych artystów. Galeria Raster i Fundacja Galerii Foksal, bo o nich mowa, są instytucjami nowego typu na polskiej scenie artystycznej, łączą bowiem charakter galerii alternatywnych, jakie istniały w latach Peerelu, z profesjonalnie prowadzoną działalno-

---

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

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

ścią komercyjną. Można skonstatować, że stają się przykładem potwierdzającym charakter owego pokolenia rozpiętego między kontestacją a afirmacją nowej rzeczywistości rządzonej rynkowymi mechanizmami.

Sytuacja w centrum...

Instytucje te powstały w Warszawie, co jest istotne, jeśli spojrzymy na problem młodej sztuki z perspektywy geografii artystycznej. Jest to również ważne z punktu widzenia skuteczności promocyjnej strategii pokoleniowej.
W latach dziewięćdziesiątych przebiegał proces centralizacji życia artystycznego. Dwie instytucje publiczne: Zachęta pod rządami Andy Rottenberg oraz CSW Zamek Ujazdowski kierowane przez Wojciecha Krukowskiego, dominują prawie całkowicie nurt sztuki awangardowej. Instytucje funkcjonujące w innych częściach kraju stają się bądź to ekspozyturami wystawienniczymi prezentującymi artystów funkcjonujących w warszawskich instytucjach (tutaj przykłady zielonogórskiej BWA, Bałtyckiego Centrum Sztuki Współczesnej czy też bytomskiej Galerii Kronika są najbardziej reprezentatywne), bądź schodzą na medialny margines (nie znaczy to, że sztuka prezentowana w nich ma mniejszą wartość niż ta, która pokazywana jest w centrum, czasem jest wręcz przeciwnie – przykładem jest choćby Galeria Entropia we Wrocławiu czy nieistniejąca już Galeria Amfilada w Szczecinie). Wiąże się to z szerszym procesem centralizacji w dziedzinie mediów (przeniesienie redakcji tygodników „Wprost" z Poznania i „Przekrój" z Krakowa do Warszawy to symptomy tego procesu), ale także w dziedzinie gospodarczej, gdzie główny kapitał lokowany jest w stolicy kraju.

...i na prowincji

Czy można zatem mówić o istnieniu zjawiska młodej sztuki w ośrodkach peryferyjnych, takich jak Poznań, i czy na prowincji ta strategia promocyjna okazała się równie skuteczna? Przeanalizujmy ten problem na przykładzie stolicy Wielkopolski. Jeśli szukać jakieś tradycji dla zjawiska wystąpień pokoleniowych w tym mieście, można wskazać na grupę Koło Klipsa funkcjonującą w latach 1983–1990, tworzoną przez absolwentów ówczesnej PWSSP w Poznaniu. Wpisując się w szerszy nurt wystąpień pokolenia lat pięćdziesiątych, do którego należała Gruppa czy Łódź Kaliska, artyści kontestowali racjonalizm konceptualizmu lat siedemdziesiątych, reprezentowanego w Poznaniu przez Jarosława Kozłowskiego, ówczesnego

rektora PWSSP, zwracając się w kierunku wartości zmysłowych i ekspresyjnych. Pojęcie buntu i kontestacji miało jednak, jak pisze Piotr Piotrowski, dość specyficzny charakter w przypadku poznańskiej grupy, zważając na jej uwikłanie instytucjonalne[5]. Galeria Wielka 19, z którą Koło Klipsa się identyfikowało, była bowiem miejscem firmowanym przez szkołę, z której „parasola", twierdzi Piotrowski, artyści korzystali. Badacz ten pisze wręcz o buncie tego środowiska jako strategii promocyjnej.

Można powiedzieć, że ten specyficzny rodzaj „buntu" odbywającego się w ramach PWSSP (przemianowanej w latach dziewięćdziesiątych na ASP, zresztą jedną z najbardziej liberalnych i otwartych na nowe trendy w sztuce w kraju) przełożył się w pewien sposób na brak pokoleniowych wystąpień na poznańskiej scenie artystycznej w latach dziewięćdziesiątych. Nie pojawiły się wystąpienia pokoleniowe na miarę Koła Klipsa. Z jednej strony przyczyna leży w samych zainteresowanych artystach niewykazujących chęci łączenia się w grupy artystyczne, z drugiej strony zabrakło odpowiednich instytucji życia artystycznego, które mogłyby się stać miejscem takiej pokoleniowej manifestacji. Ośrodkami kanalizującymi niejako twórczość młodych artystów stały się galerie pod patronatem ASP, takie jak ON i AT. To w tych instytucjach swoje pierwsze wystawy miało wielu artystów, którzy obecnie uznawani są za najciekawszych przedstawicieli młodej sztuki, między innymi: Hubert Czerepok, Zbigniew Rogalski, Kuba Bąkowski.

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

Dobrze obrazuje tę sytuację stosunek powyższych instytucji do malarstwa, które stało się pewnym symbolem zmiany pokoleniowej, jaka nastąpiła pod koniec lat dziewięćdziesiątych. Zarówno Galeria ON, jak i AT podejmują się prezentacji tego rodzaju twórczości, co wynika z zainteresowań osób prowadzących te placówki – Sławka Sobczaka (ON) i Tomasza Wilmańskiego (AT). Chociaż galerie są związane instytucjonalnie z ASP, funkcjonują w dużej mierze jako galerie autorskie, realizujące program, który współgra z zainteresowaniem prowadzących. Tak więc mimo pojawienia się grupy młodych artystów uprawiających malarstwo, między innymi: Soni Rammer, Macieja Kozłowskiego, Alicji Światłoń, Rafała Jakubowicza, Wojtka Wrońskiego, żadna z funkcjonujących galerii nie stała się miejscem, gdzie mogłoby się ono zaprezentować jako wspólnota pokoleniowa.

---

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

Wystawy prezentujące młodą sztukę, w tym także malarstwo, pojawiły się dopiero w 2004 roku. Zostały wówczas zorganizowane dwie wystawy bezpośrednio odwołujące się do wspólnoty pokoleniowej, które stanowiły próbę wykorzystania potencjału promocyjnego hasła „młodej sztuki".
Pierwsza z nich, nosząca tytuł „Pokolenie", zainaugurowała działalność Galerii Szyperska, druga, zatytułowana „Rozbieg", była przedsięwzięciem przygotowanym przez Mariusza Rosiaka, nieżyjącego już poznańskiego krytyka i marszanda.
W ramach wystawy „Pokolenie" zaprezentowano twórczość czterech młodych artystów: Rafała Jakubowicza, Elżbiety Piątkowskiej, Macieja Kozłowskiego oraz Piotra Zawady. „W trakcie oszczędnej, ale wymownej ekspozycji – jak pisała w recenzji Marta Smolińska-Byczuk – pokolenie zarysowało się wyraziście jako generacja silnie związana z czasem, w którym przyszło jej tworzyć, ale również, dzięki przenikliwości widzenia świata, wobec owego czasu zdystansowana"[6].
Wystawa „Rozbieg" odbyła się w tej samej przestrzeni oraz w Galerii R dwa tygodnie później i prezentowała dziewiętnastu młodych poznańskich artystów, wśród których znalazła się także trójka uczestników poprzedniej ekspozycji.
Oba przedsięwzięcia miały inaugurować program Galerii Szyperska, jednak na skutek rozmaitych perturbacji związanych z niewydolnością instytucji, która zarządzała tą przestrzenią wystawową – ZPAP Okręg Poznański – Galeria Szyperska nie stała się tak interesującym miejscem na poznańskiej scenie artystycznej, jak można by sądzić po pierwszych prezentacjach.
Okazję do kontynuowania prezentacji młodej sztuki niejako w szerszej perspektywie, a więc wychodząc poza malarstwo, które wszak nadal zajmowało ważne miejsce w twórczości tego pokolenia, stworzyła inauguracja centrum sztuki przy Starym Browarze. Imponujące przestrzenie wystawiennicze zostały po raz pierwszy wykorzystane w ramach targów sztuki ART Poznań 2004, które na parę dni zamieniły Poznań w stolicę sztuki współczesnej w Polsce. Po tym wydarzeniu Stary Browar wydawał się platformą, która nie tylko umożliwi prezentację młodych poznańskich artystów, ale także pozwoli ściągnąć uwagę mediów, bardzo niechętnie zwracających się w stronę pozawarszawskich przedsięwzięć artystycznych, zwłaszcza skoncentrowanych na artystach zaczynających swoją karierę.
Takie cele przyświecały zorganizowanemu przez autora niniejszego tekstu cyklowi wystaw „Zmiana warty". W ramach pięciu kolejnych wystaw

---

[6] M. Smolińska-Byczuk, *Rozmowa pokoleń*, „Arteon", nr 3/200.

zostało zaprezentowanych dziesięciu artystów urodzonych w latach siedemdziesiątych bądź na początku lat osiemdziesiątych, którzy w swojej twórczości sięgają po rozmaite techniki wypowiedzi. Ideą każdej wystawy była konfrontacja dwóch twórczych postaw w ramach określonego zagadnienia. Podkreślała ją architektura galerii, w której odbywała się prezentacja, składająca się z dwóch prawie identycznych sal na dwóch kondygnacjach. Każda z wystaw miała zatem charakter autonomicznych pokazów, choć wzajemnie uzupełniających się w ramach tematu.

Przegląd otwierał pokaz „Pinakoteka" zestawiający grafiki oraz film Marka Glinkowskiego z fakturowymi obrazami olejnymi Łukasza Kiepuszewskiego. Następnie odbyła się wystawa figuratywnego malarstwa Macieja Kozłowskiego połączona z pokazem wykorzystujących zwierzęce skóry obrazów Piotra Zawady. Już w 2005 roku odbył się „Pojedynek" Macieja Kuraka i Małgorzaty Kopczyńskiej, który był *de facto* konfrontacją dość radykalnej akcji wykorzystującej starsze osoby (Kurak) z instalacją operującą tradycyjnymi rzeźbami ptaków (Kopczyńska). Kolejna wystawa – „Anabasis" – pokazała twórczość dwóch interesujących malarek. Balansujące na granicy abstrakcji obrazy Soni Rammer zostały zestawione z całkowicie abstrakcyjną, kolorystyczną twórczością Alicji Światłoń. Przegląd został zakończony wystawą „Gry i zabawy" Magdy Firych i Wojciecha Wrońskiego, których twórczość łączy wykorzystanie tanich przedmiotów i obrazów będących nadprodukcją popkultury (Wroński), czy też wręcz odpadów poprodukcyjnych (Firych).

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

Innym miejscem, które budzi duże nadzieje, jest Galeria Pies prowadzona przez młodego studenta historii sztuki (ale też ASP) Dawida Radziszewskiego (początkowo wspólnie z Jagną Dąbrowską). W ciągu niespełna roku funkcjonowania tego ośrodka stał się on ważnym forum młodych artystów, nie tylko poznańskich. Pojawia się tutaj ciekawa grupa artystów z Zielonej Góry, takich jak Sławomir Swacha, Michał Jankowski, Paweł Andrzejewski, Przemysław Matecki czy Barbara Bańda. Najistotniejszy w działalności

tego miejsca jest jednak brak zależności od ASP i niewydolnych artystycznie instytucji, takich jak ZPAP.
Zjawisko młodej sztuki związane z szerszym procesem aktywizowania się na obszarze kultury pokolenia lat siedemdziesiątych miało swoją wersję poznańską. Zmiana warty, która nastąpiła w Warszawie, z opóźnieniem i na mniejszą skalę dokonywała się także w Poznaniu. Artyści, którzy jeszcze wczoraj określani byli jako młodzi, już dziś przechodzą na pozycje establishmentu.

Zastyganie formacji

Symptomy tego procesu możemy już obserwować. W takich kategoriach należy widzieć wydane w 2006 roku *Tekstylia bis. Słownik młodej polskiej kultury* przez korporację Ha!art, a także monumentalne *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000* roku przygotowane przez CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie. Publikacje te są próbą zdyskontowania pokoleniowej przemiany. Zarazem powodują nieuchronne zastyganie tej formacji i wygasanie skuteczności strategii promocyjnej posługującej się hasłem „młodej sztuki" czy też nowego pokolenia. Symbolem zastygania *młodej sztuki* jest też retrospektywna wystawa Wilhelma Sasnala w warszawskiej Zachęcie (przełom roku 2007 i 2008), prezentuje go nie jako młodego buntownika, ale raczej postać uznaną – której znaczenie potwierdzają liczne międzynarodowe wystawy i nagrody.
Dlatego, jak sądzę, kolejni artyści kończący dziś akademie sztuki zmuszeni będą do obrania innej promocyjnej strategii. Jaki będzie jej kształt, pokażą najbliższe lata.

Ewa Wójtowicz

Dyskurs krytyczny wokół sztuki Internetu

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

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

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

---

[1] H. Rheingold, *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*, Harper Perennial, New York, 1993, s. 264.



Zajęcia Ewy Wójtowicz.

Realizacja zadania: „Portale krytyczne o sztuce – aktualne dyskursy sztuki polskiej online". Stworzenie schematu forum dyskusyjnego przy ASP, które miałoby na celu podejmowanie wątków dotyczących krytyki sztuki. Pierwszy plener teoretyczny, Skoki 2005.

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

Pierwsza komunikacyjna technologia, która poprzedzała sieć i funkcjonuje dalej w Internecie, czyli Usenet[2], wydawała się oferować rozwiązanie dla powyższych problemów. W Usenecie ludzie czytają i wysyłają wiadomości do grup dyskusyjnych podzielających ich zainteresowania. Aby do tych grup dotrzeć, trzeba je wyszukać. Posługując się analogią ze świata druku, można powiedzieć, że czytanie strony WWW czy wysłanie wiadomości do grupy dyskusyjnej jest tym samym, co kupno jednego egzemplarza magazynu. Aby wejść w społeczność czytelników danej publikacji, czytelnik musi kupować ten magazyn regularnie. Wszyscy wydawcy chcą subskrypcji, aby zapewnić stały krąg czytelników, a czytelnicy subskrybują, bo nie chcą stracić wątku bieżącej dyskusji[3].

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

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

---

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

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

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

w elektroniczną pogawędkę. Te listy polegały na filtrowaniu napływającego tekstu wspólnymi siłami wszystkich użytkowników, którzy tworzą znaczącą międzynarodową grupę teoretyków, artystów i intelektualistów.
Internetowa lista dyskusyjna Nettime powstała w wyniku spotkania i zebrała międzynarodową grupę działaczy, artystów, organizatorów i teoretyków związanych z siecią. Artyści ci nie stworzyli jednolitej społeczności realnej, ale udało im się zbudować społeczność w sferze wirtualnej. Komunikowali się za pośrednictwem list dyskusyjnych, głównie Nettime[5] założonej w 1995 roku przez teoretyków i krytyków sztuki: Geerta Lovinka i Pita Schultza, w celu utworzenia miejsca teoretycznego dyskursu nowo formującej się sztuki. Pierwsze spotkanie pod hasłem „Nettime" miało miejsce latem 1995 roku podczas Biennale Weneckiego. Na tym spotkaniu ustalono, że powstanie lista dyskusyjna, i zaczęła ona funkcjonować od jesieni 1995 roku. Bodźcem do stworzenia Nettime było przekonanie, że w Europie po zmianach 1989 roku należy stworzyć ponadlokalne środowisko, które mogłoby połączyć wschodnią i zachodnią Europę. Pierwsze wydawnictwa papierowe ukazały się w styczniu 1996 podczas drugiego z serii spotkań *The Next Five Minutes*. W maju 1996 odbyło się także spotkanie w Trieście, w którym wzięli udział między innymi: Pit Schultz, Andreas Broeckman, Igor Markovic, Alexei Shulgin, Vuk Cosic, Walter van der Cruijsen i Adele Eisenstein. Na spotkaniu poruszono kwestie rozpowszechniania prac w nowym medium i możliwości ich kontrolowania, zastanawiano się, jak zastosować zakorzenione w myśleniu modernistycznym pojęcie dzieła sztuki do warunków Internetu oraz jak artyści mogą podejść do medium o globalnym zasięgu. Po spotkaniu w Wenecji lista zaczęła się rozrastać. Odbyły się kolejne spotkania w Budapeszcie, Amsterdamie, Madrycie, Nowym Jorku i Lublanie oraz wielu innych miejscach. Zaczęły się nawiązywać sieci bezpośrednich znajomości. Lista urosła od 20 do 30, a potem do 100, 300 i aż do 850 subskrybentów w listopadzie 1998 roku. Nie jest to wiele jak na Internet, ale tu nie chodzi o liczby. Nettime nie zależy na masowej dystrybucji produktu. Istotą przedsięwzięcia ma być „wspólne filtrowanie tekstu".
W przedmowie do wydanej w 1999 roku antologii tekstów Nettime można przeczytać: „Kim jesteśmy? Czym jest Nettime? Salonem? Dziennikiem? BBS-em? Billboardem? Archiwami? Społecznością? Systemem? Skrzynką po mydle? Magazynem? Pasożytem? Ustną historią w czasie rzeczywistym? Spluwaczką?

---

[5] http://www.Nettime.org

Wszystkim tym i jeszcze czymś więcej. Jest to zbiorowa subiektywność bez ustalonej tożsamości, stworzona przez ludzi, którzy przychodzą i odchodzą z listy Nettime i tworzą mniej lub bardziej jej charakterystyczne wątki"[6].
Dyskursywna interakcja w Nettime jest płynnym procesem, który nie może być symulowany ani też inscenizowany. Nettime jest zmienna i opiera się na przeciwieństwach pomiędzy prezentowanymi ideami. Nie porozumienie jest tu celem. Nie ma fantazjowania, że różnice wewnątrz tej grupy będą kiedyś rozwiązane. Nettime to właśnie różnice.
Jak głoszą w oficjalnej informacji jej założyciele, Geert Lovink i Pit Schultz: „Nettime to nie tylko lista dyskusyjna, ale próba sformułowania międzynarodowego, sieciowego dyskursu, który nie lansuje euforii (aby sprzedać jakiś produkt) ani też cynicznego pesymizmu, rozpowszechnianego przez dziennikarzy i intelektualistów ze »starych« mediów, którzy czynią uogólnienia, nie rozumiejąc szczególnych aspektów komunikacji »nowych« mediów"[7].
Lista jest specyficznym środowiskiem, w którym Wschód spotyka się z Zachodem. Jak cały czas podkreślają twórcy Nettime, akcja jest wszędzie. Następuje wobec tego swoista decentralizacja; przesunięcie punktu ciężkości z Zachodu na – wszędzie. W Nettime do komunikowania się potrzebny jest język angielski, ale są też wersje: francuska, holenderska, rumuńska oraz hiszpańska i portugalska. Istnieje też Nettime-bold, lista niemoderowana.
Nie każda proponowana opcja bywa przyjęta w obrębie Nettime. Projekty pojawiają się i zanikają. Idee, pomysły, doświadczenia pojawiają się licznie, ale ich byt jest niepewny. Rzadko są to pomysły nowe; czasem bywają nawet ukradzione, często pożyczone. Niektóre przechodzą bez echa, inne znikają na chwilę z pola widzenia, aby wrócić wcielone w coś innego, inne jeszcze prowokują gorące debaty.
Mimo wspomnianej decentralizacji, Nettime ciągle ma swoje centra i peryferie. Lista nie była w stanie rozwiązać problemu nierówności globalnego przepływu informacji. Jest raczej przestrzenią eksperymentalną. Częściowo bodźcem do stworzenia Nettime była chęć, aby po 1989 roku stworzyć środowisko, które mogłoby połączyć wschodnią i zachodnią Europę, i w jakimś stopniu to się udało.

---

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

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

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

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

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

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

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

---

[8] *Readme!*, s. 20.

„Droga Listo,
Śledzę wasze poczynania z całkowitym zdumieniem. Jestem pewien, że wszystkie wiadomości są niezwykle interesujące, ale czy ktoś właściwie to wszystko czyta? Czy po prostu próbujecie zbudować Borgesowską bibliotekę?
– z poważaniem,
Jeff Koons"[9].
Odpowiedź Nettime brzmiała: „Przyjmijmy nomenklaturę ze świata muzyki. Mamy tam Artystę Znanego Niegdyś Jako Prince (*The Artist Formerly Known As Prince* – w skrócie TAFKAP), to w tym przypadku Artysta Podający Się za Koonsa (*The Artist Assumed To Be Koons* – TAATBeK) podejmuje problem ilości tekstu przepływającego przez forum Nettime. [...] Ale czy to samo pytanie zadałby w odniesieniu do drukowanego magazynu? Myślę, że nie. Część tekstów wymaga uważnej lektury, inne pobieżnego przejrzenia, a spory procent skasowania po pierwszym paragrafie. Tak samo traktuję druk (czy TAATBeK nie czyta w ten sam sposób *Artforum*?) Różnica jest taka, że wiadomości nie przychodzą wszystkie naraz. [...] Nettime służy jako miejsce długich sporów i wyrafinowanych dyskusji, dwóch form, o których większość mediów już zapomniała, a zaletą tej listy jest przemieszanie szerokiej perspektywy i szczegółu, stabilności i zaskoczenia"[10].
Większość list dyskusyjnych utrzymuje archiwa, tak więc interesujące fragmenty można czytać, ale pytanie zadane przez Petera Lunenfelda, jak zamierza przetrwać ta niezwykła eksplozja myśli komentującej nowe media, jest otwarte. Czy te listy w końcu pochłonie entropia, czy ich archiwa po prostu znikną, zachowując fragmenty żywych niegdyś polemik i debat? Lunenfeld zastanawia się: „Co dzieje się z ich szczególną pikanterią czasu rzeczywistego, kiedy są przechowywane w archiwach, a szczególnie w bezczasowym wymiarze książki?"[11].
Wpływ Nettime na konsolidację głównie europejskiej, wczesnej sceny net artu jest niezwykle istotny.
Drugim istotnym węzłem teoretycznego dyskursu sieci była lista Syndicate[12] (od 1995 roku), która skupiała artystów z obszaru Europy Wschodniej i Bałkanów.

---

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

10 http://www.nettime.org

11 P. Lunenfeld, *op.cit.*, s. 41.

12 http://anart.no/~syndicate/

Trzy inne ważne sieciowe ośrodki to amerykańskie:
1) THE THING[13] założony w 1991 roku przez Wolfganga Staehle jako BBS[14] i zmieniający swoją formę, ale wciąż utrzymujący charakter miejsca dyskusji, wymiany opinii, recenzji i linków do projektów. Było to również jedno z pierwszych miejsc, gdzie próbowano z powodzeniem sprzedać sztukę Internetu (w postaci pracy Petera Halleya *Superdream Mutation*, 1993). Pomimo że centrum znajdowało się w Ameryce, miało bardziej europejski charakter ze względu na Staehlego, który pochodzi z Niemiec. The Thing jest jednym z ważniejszych miejsc w sieci, funkcjonujących wyłącznie w postaci elektronicznej.
2) ada'web[15] (działająca od 1994 roku) założona przez Benjamina Weila i Johna Borthwicka. Nazwa pochodzi od imienia Ady Augusty Lovelace (1815–1852), córki lorda Byrona, uważanej za pierwszą programistkę komputerową, autorki teoretycznych rozważań matematycznych, współpracowniczki Charlesa Babbage'a, twórcy maszyny analitycznej. Lovelace napisała w 1842 roku tekst stanowiący pierwsze dotknięcie problemu sztucznej inteligencji. Adaweb jest raczej bazą linków do prac, ale także tekstów krytycznych.
3) Rhizome.org[16] (funkcjonujące od 1996 roku) założone przez Marka Tribe'a, początkowo w Berlinie, potem przeniesione wraz ze swym założycielem do Nowego Jorku. Nazwa pochodzi od pojęcia 'kłącza' (ang. *rhizome*) wprowadzonego przez G. Deleuze'a i F. Guattariego w odniesieniu do literatury w książce *Le milieau plateux* (1980). Nawiązują oni do Umberta Eco. Kłącze jest rodzajem sieci pozbawionej centrum, w której wszystkie punkty są równorzędne i mogą łączyć się ze sobą. Rhizome miało pierwotnie profil komercyjny i funkcjonowało pod adresem www.rhizome.com. Od 1998 roku jest organizacją non profit i jako taka używa adresu URL z końcówką '.org'.
Nazwa tego ostatniego ośrodka sieciowego została celowo zaczerpnięta z teorii literatury G. Deleuze'a i F. Guattariego dla podkreślenia kłączastej budowy sieci, w której nie ma wyraźnego centrum, a wszystkie jej punkty są heterogeniczne i mogą się ze sobą łączyć. Wychodząc od formy listy

---

[13] http://www.thing.net/

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

[15] http://www.adaweb.com/

[16] http://rhizome.org

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

Wszyscy aktywni uczestnicy krytycznego dyskursu dostrzegają, że zaistnienie w Internecie sztuki o charakterze *site-specific*, jaką stał się net art, wywołało znaczącą zmianę. Była to nowa sytuacja, w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych Internet był już bowiem postrzegany jako przestrzeń prezentacji sztuki „starych mediów". Oczekiwano, że stanie się wzorcową przestrzenią muzealną o szerokim zasięgu, wysokich walorach edukacyjnych i dobrej jakości informacji. Internetowe prezentacje zbiorów galerii i muzeów były jednak jedynie kolejnym środkiem reprodukcji. Krytycznie podchodzili do tego sami artyści, tworząc projekty, które były same w sobie sztuką, a jednocześnie dotyczyły dyskursu krytycznego. Vuk Cosic na przykład współpracował przy projekcie *Net Criticism Juke Box* dla kolejnej konferencji środowiska Nettime „Beauty and The East" (1997), który był parodią poważnego dyskursu sztuki nowych mediów. Cosic zilustrował stronę obrazkiem z komiksu[17], umieszczając na niej pliki dźwiękowe RA i MPEG3 z wywiadów przeprowadzonych z artystami przez Josephine Bosmę, Geerta Lovinka i Michaila Langera, zachęcając do ich remiksu. Dotyczyło to sytuacji konfliktowej, jaka powstała po e-mailach moderatora listy Pita Schultza do artystów udzielających się na forum, aby powstrzymali nieco swoje artystyczne interwencje w obszarze tekstu.

Inną taką artystyczną interwencją w przestrzeń krytyczną zarezerwowaną, wydawałoby się, wyłącznie dla tekstu jest działanie duetu Jodi (Joan Heemskerk i Dirk Paesmans). Jedna z prac Jodi, **yeeha* (1996), przybiera formę postu na internetowym forum Nettime[18], włączając rysunki wykonane w ASCII przedstawiające czołgi.

---

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

18 http://nettime.org

Date sent: Mon, 29 Jul 1996 08:27:46 -0700 (PDT)
To: nettime-l@Desk.nl
From: jodi@jodi.org (jodi)
Subject: nettime: *yeeha!

..!!!!!.....,,!!!! .....".....* :
under dolarów1 heoreti cally, i litist powersqua re,000. A business that will
______ \\//__ ___/==========___ __\\. []-------
> le5t
anybeody put a 54 5on 5 you are worth and c5apable of. I 45invite y3ou to join t6uhe only k in th272e world
__/_______ \\//__ ___/==========
'\----------
/\========* y Accep table
____|_________
/ _____ \
\/ _==========_ \/
"-==========-"
/_____ _____/\`.: |___ |*| ___| :.' | _____ |*|
yond Words! - 1 ab1le to start usiness54
vgrr o77777777777ut of your7 h71ome \\//__ ___
/==========___ __\\.onals hate anything, it's hucksters, con-
re info: m ajor and "i()()me" in the msg body
* URL: http://www.desdime-owner@i=0-9s.in-b
______ \\//__ ___/==========___ __\\. []-------
>

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

Grzegorz Dziamski

Kultura promocji

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

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

Kultura w programach Unii Europejskiej

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

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

Fundusze strukturalne przeznaczone są na wyrównywanie różnic, znoszenie dysproporcji w jakości życia poszczególnych regionów Unii Europejskiej.

---

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

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

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



Zajęcia Grzegorza Dziamskiego.

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

Kultura odgrywa w tych programach bardzo ważną rolę:

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

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

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

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

- Temple Bar w Dublinie – odnowa i rewitalizacja starego centrum miasta, które zostało przekształcone w kompleks turystyczno-kulturalno-handlowy. Wieloletni i wieloaspektowy projekt składał się z planu architektonicznego, kulturalnego, handlowo-usługowego, marketingowego, środowiskowego i mieszkalnego. Efektem była

---

4 Ibidem, s. 102-103.

5 Ibidem, s. 18.

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

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

prezentujące tradycje lokalnego rzemiosła. Corocznie organizowane są tu festiwale prezentujące tradycyjne wyroby walijskich artystów i rzemieślników, oferujące zajęcia z języka walijskiego oraz wykłady z historii kultury walijskiej. Subwencja wspólnotowa – 1,7 mln euro[6].

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

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

Przykład Ferrary

Ferrara, nieduże włoskie miasteczko liczące niecałe 150 tysięcy mieszkańców, a więc wielkości Kalisza czy Konina, leży w północnej części Włoch, między Padwą i Bolonią oraz Rawenną i Weroną. W latach osiemdziesiątych rozpoczęto tu realizację projektu, którego celem było przekształcenie Ferrary w miasto kultury[7]. Temu celowi służyć miały przede wszystkim tzw. wielkie

[6] Ibidem, s. 111-124.

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

wydarzenia kulturalne (*Grandi Eventi*) ściągające uwagę mediów oraz publiczność spoza Ferrary. Na początku lat osiemdziesiątych Ferrara miała dobrze funkcjonującą galerię sztuki współczesnej w Palazzo dei Diamenti oraz teatr miejski (Teatro Comunale). Dyrektorem galerii sztuki współczesnej, jeszcze w latach sześćdziesiątych, został Franco Ferino, który przygotował wiele ciekawych wystaw: indywidualne wystawy Emilia Vedowy (1968), Andre Massona (1969), Piero Manzoniego (1971), Marcela Duchampa (1971), Man Raya (1972), Andy'ego Warhola (1975), Roberta Rauschenberga (1976), Salwadora Dalego (1984). Pod koniec lat osiemdziesiątych. funkcję dyrektora teatru miejskiego objął Claudio Abbado, który wybrał Ferrarę na miejsce swojej pracy, odrzucając ofertę bardziej metropolitalnego Mediolanu. Abbado wystawił w Ferrarze opery Mozarta, Rossiniego, Prokofiewa z udziałem wielkich gwiazd operowych krajowych i zagranicznych. Dzięki Ferino i Abbado Ferrara stała się miejscem wielkich wydarzeń artystycznych, transmitowanych przez krajowe media i życzliwie komentowanych w prasie włoskiej.

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

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

- podziału środków na małe, lokalne wydarzenia kulturalne i wielkie wydarzenia – te ostatnie pochłaniały coraz więcej funduszy z budżetu miejskiego; w 1985 roku teatr miejski otrzymał 63,3%,

a pozostałe instytucje kulturalne 31% środków przeznaczonych na kulturę w 1991 roku, a więc już po objęciu funkcji dyrektora przez Abbado, teatr miejski dostał 83,6% środków z miejskiego budżetu na kulturę, co odbyło się kosztem pozostałych instytucji, którym przyznano zaledwie 13,7%, a działającym w Ferrarze stowarzyszeniom – 2,9% w stosunku do 5,7% w 1985 roku;

- wpływu wielkich wydarzeń artystycznych na codzienne życie kulturalne Ferrary – wielkie wydarzenia, zdaniem krytyków, ignorują lokalny wymiar kultury, przynależą bardziej do kultury medialnej (*media culture*) niż do kultury miasta (*urban culture*), nie uczestniczą w tworzeniu lokalnej kultury, przeciwnie, wykorzystują jedynie miasto jako scenę dla wydarzeń medialnych.

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

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

---

[8] Na temat przyjemności czerpanej z kultury popularnej, zob. J. Fiske, *Reading the Popular*, Routlage, London–New York 1991.

Wytwarzanie miejsc

Co wynika z przykładu Ferrary? Po pierwsze, że główna rola w kulturalnej promocji miasta przypada władzom miejskim, tylko one są zdolne zmobilizować kulturalny i ekonomiczny kapitał miasta, zespolić publiczne i prywatne środki do realizacji wyznaczonych celów. Po drugie, władze miejskie muszą posiadać wizję miasta oraz wsparcie w istniejących już instytucjach kulturalnych. Po trzecie, muszą dysponować jakimś obrazem życia kulturalnego miasta oraz, po czwarte, przestawić się na myślenie kategoriami działań, a nie instytucji. Przykład Ferrary pokazuje też coś jeszcze, co ma bardziej ogólny wymiar – specyficzny stosunek do przestrzeni w dzisiejszym ponowoczesnym świecie. Z jednej strony, pisze David Harvey, za sprawą współczesnych środków komunikacji i transportu, przestrzeń ulega dziś kompresji, traci znaczenie, ponieważ ponowoczesny świat zmienia się w globalną wioskę oplecioną informatyczną siecią, pozwalającą swobodnie przemieszczać się przestrzeni i być wszędzie, z drugiej wszakże strony, w tym ponowoczesnym, zglobalizowanym świecie obserwujemy intensywne wytwarzanie miejsc (*places*) mających przyciągać globalną publiczność[9]. Takimi miejscami stają się miasta, rywalizujące między sobą w globalnej przestrzeni, a sztuka odgrywa w tej rywalizacji coraz większą rolę.

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

W Liverpoolu impulsem zapoczątkowującym zmiany stało się nowe centrum artystyczne – otwarta w 1988 roku Tate Gallery, zaprojektowana przez znanego architekta Jamesa Sterlinga, wybudowana kosztem 50 mln dolarów na terenach starych, zamkniętych w 1972 roku doków, Albert Dock. Przekształcenie zdewastowanych, od dawna nieużywanych terenów portowych w dzielnicę kulturalno-handlowo-wypoczynkową na wzór Temple Bar w Dublinie pociągnęło za sobą szereg pozytywnych zmian[11]. Wzmocniło i podniosło znaczenie lokalnej sceny artystycznej, czyniąc z Liverpoolu drugie po Londynie centrum artystyczne w Wielkiej Brytanii, przyciągają-

---

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

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

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

ce artystów z innych miast, którym władze miasta oferowały pracownie na terenach dawnych doków. Festiwale, wystawy i wciąż rosnąca liczba młodych artystów sprawiły, że sztuka zaczęła pojawiać się w wielu miejscach: w pubach, na ulicach, w starych magazynach, szkołach itd., a liczba turystów odwiedzających Liverpool zwiększyła się o 3 miliony.
W Marsylii środkiem inicjującym zmiany było odrestaurowanie, kosztem 14 mln dolarów, starego, nieużywanego już przytułku dla ubogich, La Vieille Charite (1986), przekształconego w zespół kulturalno-artystyczny, w którym znalazły siedzibę różne instytucje uniwersyteckie, cztery galerie przeznaczone do prezentacji wystaw czasowych, wideoteka, Muzeum Archeologii Śródziemnomorskiej oraz Muzeum Sztuki Afryki, Oceanii i Indian Amerykańskich. Ten ostatni pomysł okazał się szczególnym sukcesem z uwagi na dużą liczbę imigrantów spoza Europy zamieszkujących Marsylię i okolice. Wokół nowego centrum kulturalnego zaczęły rozkwitać sklepy, bary, kawiarnie, często prowadzone przez samych artystów, którzy występowali tu w podwójnej roli – artystów i dealerów amatorów. W dawnych, nieczynnych już budynkach fabryki tekstylnej zbudowano pracownie dla artystów oraz nowe sale ekspozycyjne, w których mieszkający tam artyści mogli pokazywać swoje prace i do których zapraszali na wystawy zaprzyjaźnionych twórców.
W Bilbao motorem przemian stało się Muzeum Guggenheima, zaprojektowane przez Franka Gehry'ego, otwarte w 1997 roku – najsłynniejsze muzeum świata, opisane i obfotografowane na długo przed otwarciem, którego realizacja kosztowała miasto ponad 150 mln dolarów. Muzeum przyciągało do Bilbao ponad milion widzów rocznie, z tego prawie 50% spoza Hiszpanii. Pod wpływem nowego muzeum inne miejskie instytucje zajmujące się sztuką podniosły swoje ambicje, proponując bardziej międzynarodowy program, a w mieście rozwinęła się bogata infrastruktura restauracji i sklepów przeznaczona na potrzeby turystów.
Celem wszystkich trzech projektów, zainicjowanych przez władze miejskie i regionalne przy poparciu władz krajowych, było stworzenie wielofunkcyjnej przestrzeni publicznej łączącej centra kulturalne z rozbudowaną siecią sklepów, biur, restauracji i różnego rodzaju instytucji rekreacyjnych, przestrzeni zamieszkałej przez artystów, ale otwartej dla turystów i mieszkańców miasta, wypełnionej atmosferą sztuki, luzu i swobody. Nawiązano tu do dobrze znanego i opisywanego już w latach siedemdziesiątych procesu uszlachetniania przestrzeni miejskiej przez sztukę, tzw. *gentrification*. O ile jednak wcześniej proces ten miał charakter spontaniczny – artyści zasiedlali zniszczone, zdewastowane obszary miejskie, gdzie można było tanio wynająć pomieszczenia na pracownie

czy galerie, jak miało to miejsce jeszcze w East Village w Nowym Jorku na początku lat osiemdziesiątych czy dekadę wcześniej w SoHo – o tyle w analizowanych przez Lorente przykładach cały proces miał charakter planowy, najpierw bowiem pojawiało się muzeum lub inna duża instytucja artystyczna, a dopiero później wokół niej, przy stałym wsparciu władz miejskich, rozwijała się cała infrastruktura zmieniająca charakter miejsca. Inny był też finał. Jeżeli proces gentryfikacji, uszlachetniania przez sztukę i artystów zdegradowanych obszarów miasta prowadził po jakimś czasie do zwiększenia atrakcyjności, także finansowej, tych terenów i w konsekwencji do usunięcia z nich artystów, którzy musieli szukać dla siebie tańszych miejsc na pracowanie i galerie, to w opisywanych przez Lorente przykładach władze miasta dbały o to, żeby przeznaczone dla sztuki i artystów miejsca nie zmieniły swego charakteru.

Bardzo często, a praktycznie zawsze, realizowane przez miasto projekty napotykały opór ze strony środowisk artystycznych protestujących przeciwko gigantycznym wydatkom na nowe muzea czy centra artystyczne, ponieważ wiązało się to z ograniczeniem nakładów na finansowanie innych, mniejszych przedsięwzięć kulturalnych, co dobrze pokazuje przykład Ferrary. Pedro Lorente wyprowadza stąd wniosek, że władze miejskie planujące artystyczną rewitalizację miasta nie mogą liczyć na wsparcie lokalnych środowisk artystycznych, gdyż właściwy artystom duch niezależności i sprzeciwu sprawia, że częściej i chętniej angażują się oni w walkę z politykami i developerami niż współpracę z nimi. Władze miejskie muszą zatem same decydować o tym, gdzie zlokalizować muzeum czy nowe centrum artystyczne, a artyści muszą odczuć korzyści płynące z powstania nowego ośrodka artystycznego, jak miało to miejsce w Liverpoolu, Marsylii czy Bilbao. Tylko bowiem wtedy, kiedy wytworzy się synergia, kiedy artyści włączą się w zainicjowany przez miasto projekt, można mówić o sukcesie[12].

W przypadku Liverpoolu taka synergia wytworzyła się pod koniec lat dziewięćdziesiątych, kiedy Tate Liverpool podjęła decyzję o organizowaniu biennale sztuki. Pierwsze biennale odbyło się w 1999 roku, następne w latach 2002, 2004, 2006 i 2008. Integralną częścią Liverpool Biennial stało się tzw. Niezależne Biennale (*The Independents Biennial*) odbywające się w wielu miejscach prowadzonych przez samych artystów i niezależne organizacje. Podczas piątego biennale, w 2008 roku, w ramach niezależnego biennale zorganizowano 170 wydarzeń w 70 różnych miejscach Liverpoolu

[12] J. P. Lorente, op.cit., s. 100.

i okolic z udziałem ponad 250 artystów *local, national and international*[13]. Do tego modelu nawiązali kuratorzy ostatniego biennale w Berlinie (2008) w części zatytułowanej „Moje noce są piękniejsze niż wasze dni" (*Mes nuits sont plus belles que vos jours*)[14].

Polskie miasta, praktycznie wszystkie, przechodzą dzisiaj proces rekonstrukcji, zmiany oblicza i poszukiwania nowego wizerunku. Sztuka zapewne powinna odgrywać w tym procesie ważną rolę. Pozostałe po wielkim przemyśle hale fabryczne wymagają rewitalizacji i przystosowania do nowych potrzeb. Inicjatywy podejmowane przez samych artystów mogą podsuwać pomysły, ale niewiele z nich wyniknie bez poparcia władz miejskich decydujących o kierunku rozwoju miasta i zdolnych zmobilizować odpowiednie do realizacji swojej wizji środki publiczne i prywatne.

---

[13] Zob.: www.independentsbiennial.org

[14] Jest to tytuł filmu Andrzeja Żuławskiego z 1989 roku.



Prof. Jacek Jagielski, ówczesny dziekan Wydziału Edukacji Artystycznej, otwiera plener teoretyczny. Skoki, 2005.

TEORETYCZNE KONTEKSTY SZTUKI
Plener teoretyczny Wydziału Edukacji Artystycznej

Wydział Edukacji Artystycznej Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu buduje swoją tożsamość poprzez połączenie dróg rozwoju artystycznego z refleksją teoretyczną. Dlatego tak ważne jest przekazywanie studentom teoretycznych podstaw wiedzy na temat sztuki. Poszerzeniu wiedzy służy wyjazdowy plener teoretyczny. Kilkadziesiąt lat temu zorganizowano takie spotkanie, niestety było to jednorazowe przedsięwzięcie. Rada Wydziału postanowiła ożywić tę ideę. Plener staje się integralną częścią procesu dydaktycznego specjalności: krytyka i promocja sztuki.
Każdorazowo podejmujemy jeden problem dotyczący społecznego funkcjonowania sztuki: obieg artystyczny, kontekst krytyczny, problemy galeryjno-wystawiennicze, promowanie sztuki. Główni prelegenci nie pochodzą z naszej Akademii, kadra szkolna będzie zapraszana jedynie do dyskusji. Dzięki temu studenci będą mieli możliwość poznania odmiennych perspektyw oraz skonfrontowania ich ze sobą. Zaproszeni goście reprezentują różne środowiska i profesje, szczególnie zwracamy uwagę na aspekt pragmatyczny, nie zawężając naszych spotkań jedynie do akademickich rozważań. Zakładamy czynny udział studentów, osoby prowadzące przygotowują bowiem konkretne zadania do realizacji podczas spotkań plenerowych.
Dwadzieścia lat temu plener zorganizowała profesor Jolanta Dąbkowska-Zydroń. Obecnie osobą odpowiedzialną jest doktor Justyna Ryczek.

Plener teoretyczny: Miejsce sztuki
Skoki, 26 listopada – 1 grudnia 1996

Organizator pleneru: Jolanta Dąbkowska-Zydroń
Uczestnicy: studenci Wydziału Edukacji Artystycznej II–V rok studiów
Zaproszeni twórcy i teoretycy sztuki:

- Jerzy Ludwiński
- Roman Kubicki
- Grzegorz Dziamski
- Eugeniusz Józefowski (warsztaty artystyczne i psychologiczne)
- Tomasz Maruszewski
- Grażyna Banaszkiewicz (prezentacja filmu artystycznego)
- Piotr Kowalski (pokaz fotografii „Sztuka w otoczeniu")
- Włodzimierz Filipek
- Zbyszko Melosik





Studenci – uczestnicy pleneru podczas zajęć

Teoretyczne konteksty sztuki
I plener teoretyczny Wydziału Edukacji Artystycznej
Różnorodne perspektywy krytyki

7–9 listopada 2005, Plenerowy Dom Studencki w Skokach

Uczestnicy:

- studenci Wydziału Edukacji Artystycznej, lata II–IV, studia dzienne, 33 osoby

Prowadzący:
osoby z Akademii

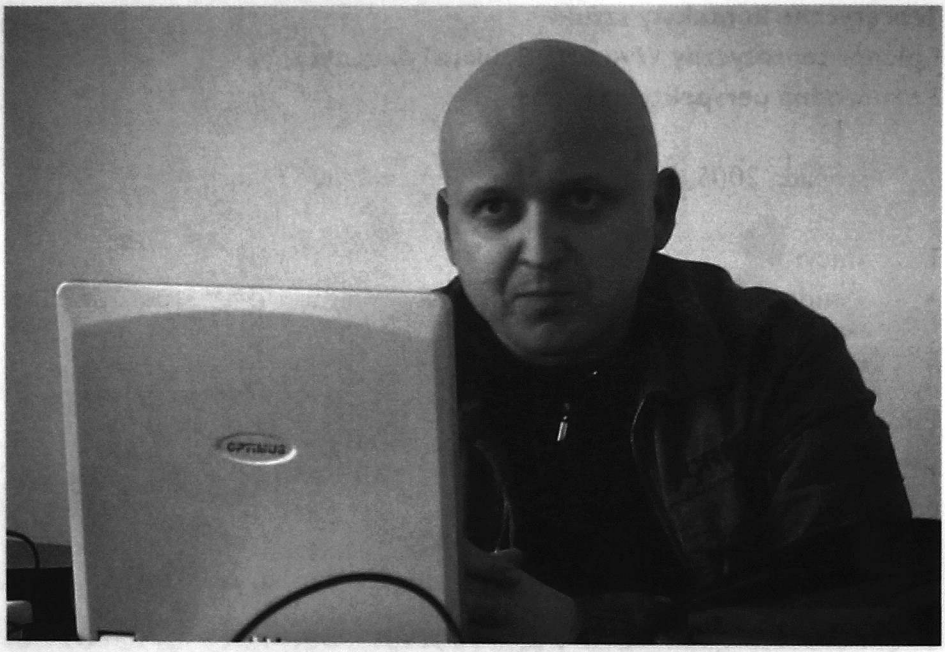
- prof. dr hab. Grzegorz Dziamski
- mgr Ewa Wójtowicz (obecnie doktor)
- Agnieszka Okrzeja, ówczesna studentka V roku; redaktorka w spam.art.pl

osoby spoza uczelni

- dr Marianna Michałowska (Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Poznań)
- mgr Paulina Sztabińska (Uniwersytet Łódzki, obecnie doktor)

osoby zaproszone do dyskusji trzeciego dnia

- mgr Rafał Łubowski (ASP Poznań, obecnie doktor)
- mgr Zofia Starikiewicz (Galeria Miejska „Arsenał", Poznań)



Wykład Sławomira Tomana – Wydział Artystyczny UMCS w Lublinie



Uczestnicy pleneru, na pierwszym planie Agnieszka Okrzeja

Teoretyczne konteksty sztuki
II plener teoretyczny Wydziału Edukacji Artystycznej
Czy istnieje w Polsce promocja sztuki?

02–05 kwietnia 2007, Plenerowy Dom Studencki w Skokach

Uczestnicy:

- studenci Wydziału Edukacji Artystycznej, lata III–IV, studia dzienne, 20 osób +2 osoby ze studiów zaocznych

Prowadzący:

goście spoza uczelni

- Piotr Bernatowicz – redaktor naczelny „Arteonu"
- Justyna Gorce-Bałut – Dział Promocji i Rozwoju CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa
- Aneta Muszyńska – Galeria Program, Warszawa
- Sławomir Toman – artysta, Wydział Artystyczny UMCS, Lublin

Osoby zaproszone do końcowej dyskusji:

- osoby prowadzące zajęcia na Wydziale Edukacji Artystycznej



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



Wykład Anety Muszyńskiej – Galeria Program, Warszawa





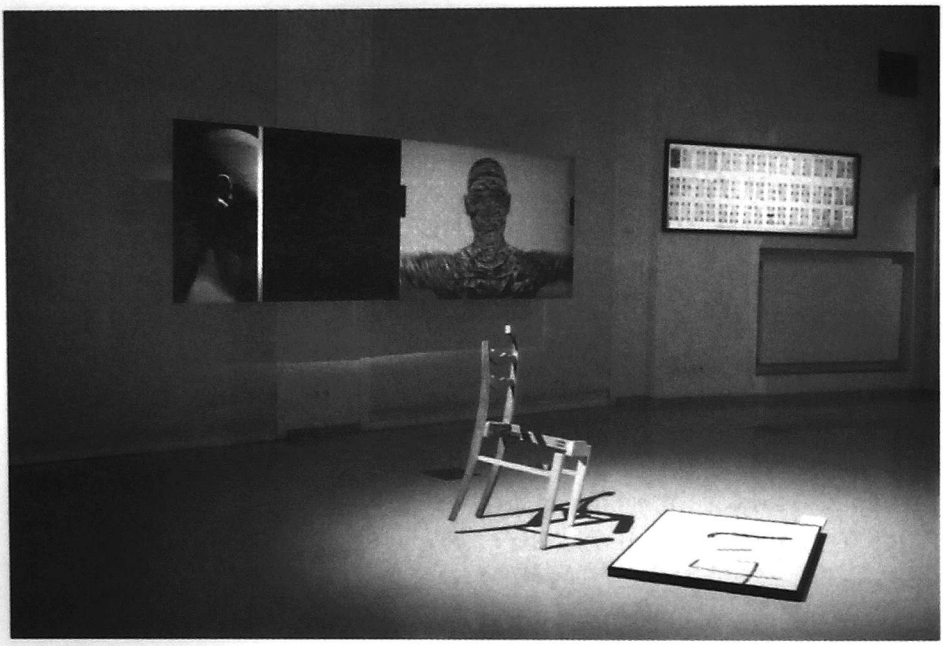
Koichi Yamamoto, USA – prezentacja artysty, Galeria ASP Aula, 2008. Fot. MP

Galeria ASP Poznań
Program galerii na rok akademicki 2008/2009

galeria asp

2008

styczeń
Wystawa scenografii z ASP w Gdańsku
luty
Joanna Rajkowska – prezentacja artystki
PARTYCYPACJA, Poznań–Zielona Góra (wystawa studencka)
marzec
Sztuka publiczna, wykład Marka Krajewskiego (Samsung Art Master)
WRO 7 in Tour
Książka i co dalej „7" (koncert, organizacja: Galeria AT)
RYSUNEK, wystawa Pracowni Rysunku Instytutu Wzornictwa Politechniki Koszalińskiej
kwiecień
Blam Click Splat (malarstwo, wystawa studencka)
Międzynarodowe Warsztaty Projektowe
maj
Koichi Yamamoto – prezentacja artysty
Orońsko, wystawa rzeźby plenerowej
czerwiec
wystawa końcoworoczna
obrony prac dyplomowych
wrzesień
obrony prac dyplomowych
„Rok wędrującego życia" (prezentacja), prof. Sławomir Brzoska
październik
Yasuyo Tanaka – prezentacja artystki
Nowa Republika Sztuki Chin (panel dyskusyjny)
Joanna Rajkowska (obiekty, wystawa)
„Drżące ciała" Artura Żmijewskiego (panel dyskusyjny)
listopad
Die Kunst ist Toth (wystawa, panel dyskusyjny)
Life Art Foundation – Orlan, „Carnal Art"





„Grafika. My dzisiaj", wystawa w Galerii Aula, marzec 2009 | © fot. M. Pawłowski

Społeczne konteksty fotografii (sympozjum fotograficzne)
Konstancja Pleskaczyńska (prezentacja)

grudzień

„Plakat ekologiczny", wystawa studencka w ramach konferencji klimatycznej
Lex Drewinski, „Szkoda słów" (plakaty)

2009

styczeń

PEP design – 8 edycja Programu Edukacyjno-Projektowego, wystawa studencka
Lex Drewinski – prezentacja artysty + warsztaty dla studentów grafiki
Life Art Foundation – „Societias Raffaello Sanzio"
Leon Urbański, „Światło dała czarna sadza" (wystawa monograficzna)

luty

Marta Tomasik, „Malarstwo" (wystawa studencka)
„Hommage à Matuszewski" (panel dyskusyjny)
Młoda fotografia polska (wystawa, konferencja)

marzec

Młoda grafika polska – konferencja graficzna w ramach 6 BGS 2009
„Grafika. My dzisiaj", wystawa pedagogów Katedry Grafiki ASP w Poznaniu
„nie-notatka/nie-propozycja/rysunek" (wystawa z archiwum XI pracowni rysunku prof. Bogdana Wojtasiaka)
Dietmar Schmale – „Cultural €xchange", wystawa i prezentacja artysty
„Czy sztuka jest wściekłym psem?" – dyskusja o książce M. Wasilewskiego, prowadzenie: Roman Lewandowski
„Wywiad: kontynuacja" – Multimedia (ogólnopolska wystawa poplenerowa)

kwiecień

Justyna Kisielewska, Anna Miczko – „it's a place like:" (wystawa studencka)
Zbigniew Rybczyński – projekcje filmów, spotkanie z artystą oraz wykład „Traktat o Obrazie"
Nahum Tevet – prezentacja artysty
Partycypacja „NO LOGO" – Poznań | Toruń (wystawa studencka)

maj

I Biennale Małej Formy Rzeźbiarskiej
Wally Gilbert – wystawa i prezentacja artysty

czerwiec

wystawa końcoworoczna oraz obrony prac dyplomowych

Galeria Naprzeciw

Wystawy w Galerii Naprzeciw w 2008:

Natalia Brandt | „Reminiscencje", 10.02.2008
Zosia Nierodzińska | „Luma key", 16.03.2008
Ali Kaaf (Syria) | „Oh nein Oh", 18.05.2008
Misa Shimomura & Mikołaj Poliński | „Błękitna fuga", 15.06.2008
Milena Kowalska | „1:1", 12.10.2008
Marek Płoszczyca | „ence, pence, cztery ręce", 23.11.2008
Mateusz Sadowski | „Pokój światów", 8 i 9.02.2009
Daniel Koniusz | „Transkodowanie", 19–20.04.2009
Maryna Mazur | „Texicana", 17–18.05.2009

Galeria Polityczna

9.03.2009 – otwarcie Galerii Politycznej.
Wystawa Macieja Kuraka „Na skróty", prezentowana do 30.03.2009
Kwiecień/Maj 2009 – „Globalne ocieplenie: niewygodna prawda czy wielki przekręt?". Pokaz plakatów studentów ASP w Poznaniu oraz debata z udziałem zaproszonych gości.
Czerwiec 2009 – dyplomy studentów ASP w Poznaniu.



„Na skróty", wystawa Macieja Kuraka, marzec 2009 | fot. © Piotr Wołyński

Galeria [ON] Gallery
Podsumowanie działań w 2008 roku

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

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

27–29.02–2.03.2008 SZARA RZECZ – wystawa pracowni prof. Mirosława Bałki. We współpracy z ASP w Poznaniu.

26.03–6.04.2008 Flash! – prezentacje młodych artystów Poznania: Marta Mariańska. We współpracy z ASP w Poznaniu.

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

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

10–22.04.2008 Michael Fandel, Niemcy – fotografia, wideo, 10 dni We współpracy z ASP w Poznaniu.

24–27.04.2008 Flash! – prezentacje młodych artystów Poznania, „Ephemeroptera": wystawa studentów prof. Sławomira Sobczaka. We współpracy z ASP w Poznaniu.

13–15.05.2008 „Automaty" – wystawa młodych artystów z Poznania i Opola pod opieką prof. Andrzeja Kostołowskiego. We współpracy z ASP w Poznaniu.

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

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

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

03–05.07.2008 SUMMER LOVE – wakacyjne spotkanie w galerii, projekcje wideo i fotografia

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

15.09–12.10.2008 Rezydencja artystyczna Gabrieli Galvan zakończona wystawą podczas biennale MEDIATIONS, we współpracy z Ambasadą Meksyku w Polsce, ASP w Poznaniu i sponsorem SZEBIOTKO INVESTMENT

14.09.2008 Pobyt artystów z Poznania w Görlitz i praca nad wspólną wystawą z artystami niemickimi. Otwarcie wystawy w Annenkappel pt. BERMUDA. Współpraca: Instytut Polski w Lipsku. Wśród artystów: Marta Mariańska, Julita Paluszkiewicz, Aneta Mikołajczak.

15.–24.10.2008 Katarzyna Podgórska-Glonti, „Pewnego dnia…", kuratorka: Anna Tyczyńska. We współpracy z ASP w Poznaniu.

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

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

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

Dodatkowo odbyło się poza Poznaniem kilka prezentacji artystów związanych z Galerią ON, m.in. w Berlinie, Goerlitz i Krakowie. Od kwietnia 2008 Galeria ON współpracuje z innymi ośrodkami sztuki w Poznaniu,

powiększając tym samym przestrzeń ekspozycyjną i otwierając zapowiadany programowo dialog z innymi organizacjami zajmującymi się promocją sztuki w Poznaniu.

Równocześnie powstał projekt kuratorski OBScurators, tworzony przez kuratorkę i krytyka sztuki mgr Agatę Rogoś wraz z prowadzącym program artystyczny galerii wykładowcą ASP w Poznaniu, mgrem Krzysztofem Łukomskim. Projekt obejmuje organizowanie imprez artystycznych, wystaw sztuki, działalność edytorską i wydawniczą, ze szczególnym uwzględnieniem kontekstów publicznych sztuki.
Pracujemy wspólnie nad projektami wieloletnimi. Siedzibą dla tej działalności stała się właśnie Galeria ON.

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

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

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

→ → str. 84

Galeria [ON] Gallery
Projekty w 2009 roku (część)

02.01–05.02.2009, ITCH – Ania i Adam Witkowscy, Tomek Kopcewicz
13-28.02.2009, Fresh! Mateusz Sadowski – wystawa indywidualna
16.04–15.05.2009, Youri Wassiliew (Kaliningrad)
22-29.05.2009, „Przyszłoroczny deszcz" – nowe prace Karoliny Wysockiej
1-14.06–3.07.2009, Fresh! Nowa sztuka Poznania. Wystawy młodych artystów intermedialnych w ramach dyplomów ASP. W cyklu obchodów dziewięćdzisięciolecia ASP w Poznaniu.
Część II: cykl krótkich wydrzeń artystycznych i koncertów (podczas festialu MALTA).
wrzesień 2009, projekty Piotra Adamskiego i Luksa Piekuta – absolwentów ASP w Poznaniu.
październik 2009, otwarcie sezonu i nowego roku akademickiego: rezydencja artystyczna Loulou Cherinet (Szwecja). Projekt kuratorski OBScurators.
jesień/zima 2009:

Alicja Karska / Aleksandra Went (Gdańsk) – rezydencja artystyczna, wystawa
listopad/grudzień 2009 – cykl screeningów i pokazów filmów artystycznych
MI SIE TU PODOBA, artyści Poznania – wystawa z cyklu: REMAKE
Jakub Jasiukiewicz, wystawa indywidualna. Kurator: Krzysztof Łukomski

Stały program promocji sztuki na lotnisku Ławica, MATCH-POINT 2009
Serie screeningów na ekranie plazmowym:
Paweł Dziemian
Andrzej Karmasz
Emanuel Mathias
Christine Laquet
Bogna Burska
Przemyslaw Sanecki
Wojciech Hoffman
Honza Zamojski

Galeria AT 2008

Styczeń
Marek Glinkowski (Poznań)
„Kontynuacja"
21.01–01.02.2008

Luty
Marcin Berdyszak (Poznań)
„Po Jasperze Johnsie"
18–29.02.2008

Marzec
„Książka i co dalej 7"
Roman Bromboszcz (Poznań)
Tomasz Misiak (Poznań)
Łukasz Podgórny (Kraków)
„fail. unlimited"
„The Plasma Collision
AT Poruterak" (performance)
10–14.03.2008

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

Maj
Renate Anger (Niemcy)
„ARCO"
12–23.05.2008

Październik
Udo Idelberger (Niemcy)
„En route"
13–24.10.2008

Listopad
Hanna Łuczak (Poznań)
„Struny"
24.11–05.12.2008

Grudzień
Mirosław Bałka (Warszawa)
„Crezyzewski"
12.12.2008–09.01.2009

Galeria AT 2009

Styczeń
Jacek Jagielski (Poznań)
„Jasny punkt"
(instalacja rzeźbiarska)
26.01–06.02.2009

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



Mirosław Bałka, „Crezyzewski", Galeria AT, 12.12.2008–09.01.2009 | fot. © Galeria AT

Marzec
Renato Nicolodi (Belgia)
„Obserwując ciemność"
(rzeźba) 16–27.03.2009

Kwiecień
Nahum Tevet (Izrael)
instalacja rzeźbiarska
20.04–08.05.2009

Maj
Rafał Jakubowicz (Poznań)
nowe prace
18–29.05.2009

Galeria STARTER

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

1. Wystawa indywidualna:
Małgorzata Szymankiewicz
„Miami Dream"
24–31.01.2008

2. Wystawa Grupy Rżnięty Kryształ
„Playground"
1.–21.02.2008

3. Wystawa zbiorowa młodych artystów niemieckich „Sąsiedzi"
07–21.03.2008

Artyści: Helmut Dietz, Nina Müller, Jan Löchte, Gabriela Oberkofler, Pablo Wendel, Matthias Wermke, Mischa Leinkauf
Kuratorki: Magdalena Korcz, Marika Zamojska

4. Wystawa indywidualna:
Iwo Rutkiewicz
„Wszystkie moje żółte rzeczy"
04–13.04.2008

Kurator: Honza Zamojski

5. Wystawa „Springtime will never be the same"
18–25.04.2008

Kuratorki: Marika Lehmann, Anna Pięta

Wystawa odbyła się w ramach madeinpoznan festival
www.madeinpoznan.org

6. Wystawa indywidualna:
Monika Drożyńska
„Widok z okna"
09–13.05.2008

Kuratorki: Magdalena Korcz, Marika Zamojska

Wystawa w ramach I Międzynarodowego Festiwalu Twórczości Kobiet *No Women No Art*
www.nowomen-noart.pl

7. Wystawa indywidualna:
Zorka Wollny
„Ucieczka z kadru"
15–18.05.2008

Kuratorki: Magdalena Korcz, Marika Zamojska

Wystawa w ramach I Międzynarodowego Festiwalu
Twórczości Kobiet *No Women No Art*
www.nowomen-noart.pl

8. Wystawa indywidualna:
Wojciech Doroszuk
„Dissection Theatre"
12–18.09.2008

9. Wystawa indywidualna:
Iza Tarasewicz
„Żywicielka / Breadwinner"
22–26.09.2008

Kurator: Michał Lasota

10. Grupa Rżnięty Kryształ
„Natura Sprinters"
10–16.10.2008

W ramach madeinpoznan festiwal | www.madeinpoznan.org

11. Wystawa indywidualna:
Jakub Czyszczoń
„Lektionen in Finsternis"
23–31.10.2008

W ramach madeinpoznan festiwal | www.madeinpoznan.org

12. Wystawa indywidualna:
Robert Maciejuk
„Mirror of Nature"
17.11– 8.12.2008

Kurator: Honza Zamojski

13. Salon Zimowy
15–18.12.2008

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

13 marca 2009, akcja artystyczna „Pożar – Dziecko = Zapałki"
Temat „Pożar – Dziecko = Zapałki" można traktować bardzo szeroko. Jako kuratorzy podkreślamy proces kreacji, bawimy się nim, obrazujemy pozycję podmiotu w decydowaniu o tym, co jest wartością, a co zagrożeniem, podajemy w wątpliwość stare, wyuczone procesy myślowe, które jako pozostałość po minionych systemach społecznych czy politycznych ciągle kształtują zbiorową świadomość. Afirmujemy wizję świata, w którym ciągle jest miejsce na niespodziankę, na podważanie i eksperymentowanie.
Kuratorzy projektu – Grupa HAPS:
Michalina Mistrzak
Katarzyna Olszewska
Katarzyna Czarnecka
Wiktoria Szczupacka
Tomasz Drewicz

7–8 kwietnia 2009, II Festiwal Performance
Druga edycja festwalu, w tym roku organizowanego we współpracy z Life Art Foundation, połączona zostanie z sympozjum naukowym dotyczącym sztuk performatywnych.
Kuratorzy projektu: Tomasz Drewicz, Marta Bosowska
Przełom kwietnia i maja 2009 – „pARTycypacja pART two"
http://www.partycypacja.com

Wystawa „No Logo"
Kuratorzy projektu: Tomasz Drewicz, Marta Bosowska
Przełom kwietnia i maja 2009
Projekt ma charakter dwuetapowy. Ekspozycja zbudowana w dwóch poznańskich przestrzeniach galeryjnych przenoszona jest po okresie jednego tygodnia na grunt galerii toruńskich.

Poznań: druga połowa kwietnia 2009
Galeria ASP, Al. Marcinkowskiego 29
Galeria Eskulap, ul. Przybyszewskiego 39

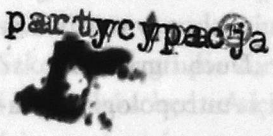
Toruń: pierwsza połowa maja 2009
CSW „Znaki Czasu", ul. Wały gen. Sikorskiego 13
Klub ENERDE, ul. Browarna 6





„Pożar – Dziecko = Zapałki", Eskulap, marzec 2009 | plakat: M. Przybylska | fot. © Marcin Oliva Soto

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



pARTycypacja – cykl wystaw konfrontujących różne formy wypowiedzi artystycznych prezentowane przez młodych artystów z Poznania i Zielonej Góry
Kuratorzy: Marta Bosowska, Tomasz Drewicz, Anna Wereta, Przemysław Przepióra
http://www.partycypacja.com

ETAP I – Poznań
12 lutego 2008 – Galeria AULA, al. Marcinkowskiego 29
15 lutego 2008 – hale budynków „Modeny", ul. Kraszewskiego 21/25

ETAP II – Zielona Góra
6 marca 2008 – Instytut Sztuk Pięknych, ul. Wiśniowa 10
6 marca 2008 – Galeria „Stara Winiarnia", ul. Moniuszki 16
7 marca 2008 – Galeria PWW, ul. Wrocławska 7

5 kwietnia 2008 – Skoki
Członkowie Koła Naukowego ASP uczestniczą w konferencji „Własność intelektualna a wolność osobista" zorganizowanej przez Niezależne Zrzeszenie Studentów.
Dorota Zys – „Wolność wśród cyborgów"
Robert Bodnar – „Historie fałszerskie"

15–18 maja 2008 – Poznań
I Festiwal Performance – impreza składająca się na program festiwalu kultury studenckiej ARTENALIA 2008
Kuratorzy: Marta Bosowska, Tomasz Drewicz
16 maja 2008 – Poznań
http://www.artenalia.pl

„Aleatoryzm, manipulacja, interaktywność – wokół nowych technologii": wykład Tomasza Drewicza będący częścią programu „Wykładów na trawie" podczas festiwalu kultury studenckiej ARTENALIA 2008
http://www.artenalia.pl

16–18 maja 2008 – Kraków
Interdyscyplinarna Studencka Konferencja Naukowa „Duch i materia"
Organizatorzy: Koło Naukowe Studentów Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ oraz Koło Naukowe Religioznawców UJ
Miejsce: Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej, ul. Gołębia 9
Dorota Zys – „Cyborgi sztuki – ciało jako środek ekspresji i komunikacji"

Październik 2008 – Poznań
Członkowie Koła Naukowego ASP współtworzą projekt „Odwiedziny/Mediacje" podczas Mediations Biennale Poznań 2008
http://www.odwiedziny.org

16 października 2008 – Poznań
Członkowie Koła ASP na XI Poznańskim Festiwalu Nauki i Sztuki:
Dorota Zys – „Frustrations Dream. Czyli genetyczne mutacje fotografii współczesnej"
Robert Bodnar – „Interaktywność gier komputerowych jako podstawa wirtualnej rzeczywistości"
Tomasz Drewicz – „Konstruowanie natury postczłowieka – cyberprzeznaczenie ludzkiej świadomości"

Projekt „Struktury kultury"

Projekt ma charakter rocznego szkolenia, opierającego się na ścisłej współpracy grup zawodowych związanych interesownie z kulturą. Konieczność zorganizowania takiego projektu wynika z zaobserwowanego braku profesjonalizmu w podejściu do realizacji wystaw i wydarzeń im towarzyszących. Szkolenie w grupie kuratorów, prawników, marketingowców, ekonomistów i logistyków będzie się składać z pięciu otwartych wykładów i dyskusji, sześciu warsztatów oraz dwóch wydarzeń artystyczno-kulturalnych. Pomoże to usprawnić w przyszłości organizację wystaw na poziomie koncepcyjnym i praktycznym. Jesteśmy grupą teoretyków, praktyków i aktywnych odbiorców kultury związanych z Instytutem Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Akademią Sztuk Pięknych w Poznaniu.
Projekt składa się z następujących etapów:
I. Przygotowanie – spotkanie grupy inicjatywnej z koordynatorem projektu, dopracowanie strategii działania i tematów warsztatów; skompletowanie listy gości zaproszonych do przeprowadzenia wykładów i warsztatów.
II. Promocja – organizacja wystawy w Akademickim Centrum Kultury Eskulap promującej projekt; dwudniowe konsultacje ze specjalistą z Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie; informacyjna akcja medialna; rekrutacja ostatecznej grupy uczestników projektu – studentów specjalizujących się w danych dziedzinach: kuratorstwo, prawo, marketing, ekonomia, logistyka.
III. Integracja – szkolenie z zakresu pracy w grupie.
IV. Spotkania ze specjalistami z poszczególnych dziedzin: prawo, marketing, ekonomia i logistyka; składać się będzie z dwóch części:

- pierwszej – otwartego wykładu wygłoszonego przez zaproszonego specjalistę spoza Poznania oraz dyskusji powykładowej;
- drugiej – warsztatu przeprowadzonego w grupie uczestników projektu; zakładamy uczestnictwo min. 100 osób w każdym wykładzie oraz 15 osób w każdym warsztacie.

V. Publikacja I – zebranie i opracowanie materiałów dydaktycznych oraz dokumentacji podsumowującej wykłady, dyskusje i warsztaty.
VI. Spotkanie z kuratorem – wykład otwarty przeprowadzony przez wybitnego specjalistę z Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, trzydniowe warsztaty z ww. specjalistą dla uczestników projektu.
VII. Wystawa końcowa – przygotowanie wystawy w Akademickim Centrum Kultury Eskulap oraz innych przestrzeniach przez wszystkich uczestników projektu; szeroko zakrojona akcja promocyjna.
VIII. Publikacja II – publikacja w formie papierowej oraz elektronicznej stanowić będzie podsumowanie pracy nad projektem, ocenę efektów współpracy

pomiędzy przedstawicielami dziedzin zaangażowanych w projekt w kontekście zrealizowanej wystawy końcowej.
Partnerami finansowymi są: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Akademickie Centrum Kultury Eskulap i Klub Eskulap w Poznaniu, Post Office Klub Kawiarnia w Poznaniu.

Harmonogram realizacji zadania

Od	Do	Działanie
01.01.2009	30.01.2009	Spotkanie grupy inicjatywnej z koordynatorem projektu; prace przygotowawcze (merytoryczne – związane z uściśleniem tematów i ostatecznym wyborem zaproszonych specjalistów); administracyjne dopracowanie działań
01.02.2009	28.02.2009	Promocja, akcja informacyjna i medialna. Warsztaty z kuratorem, przygotowywanie wystawy oraz wernisaż. Rekrutacja uczestników
15.03.2009		Szkolenie z zakresu pracy w grupie
18.04.2009		Pierwszy wykład oraz warsztaty ze specjalistą
19.04.2009		Drugi wykład oraz warsztaty ze specjalistą
25.04.2009		Trzeci wykład oraz warsztaty ze specjalistą
26.04.2009		Czwarty wykład oraz warsztaty ze specjalistą
01.05.2009	30.09.2009	Zebranie dokumentacji, przygotowanie tekstów i materiałów do publikacji I
15.10.2009	18.10.2009	Wykład otwarty oraz trzydniowe warsztaty dla uczestników projektu, mające na celu dopracowanie koncepcji wystawy. Bezpłatne rozdawnictwo publikacji I
19.11.2009	30.11.2009	Przygotowanie końcowej wystawy i publikacji II
01.12.2009	31.12.2009	Promocja wystawy i publikacji II

Galeria Post – Office
Fundacja Artystyczna „Stara Wozownia"
Poznań, Stary Rynek 25/29

20.04–4.05.2009
„Myśli nieuczesane" – Prezentacje prac studentów XIV pracowni rysunku prof ASP. Jerzego Hejnowicza.

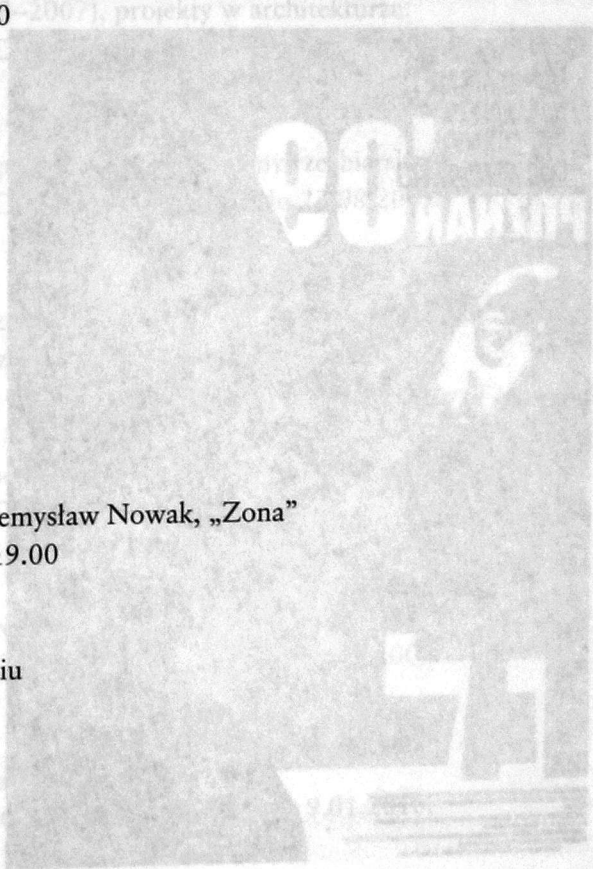
20.04.2009, godz. 19.00
Emilia Wysocka, „Kompresja"

23.04.2009, godz. 19.00
Sebastian Grabowski

28.04.2009, godz. 19.00
Joanna Antas
Karol Drzewiecki
Mariusz Grzemski
Marta Jamaszewska
Agnieszka Kotowska
Marta Kotwica
Jakub Kujawa
Patrycja Mikołajczak
Adam Sowiński
Filip Wierzbicki-Nowak

21–31.05.2009
Katarzyna Salińska i Przemysław Nowak, „Zona"
otwarcie: 21.05, godz. 19.00

01–25.06.2009
Dyplomy ASP w Poznaniu



Program Pracy Galerii Miejskiej w Mosinie w 2009 roku

Styczeń

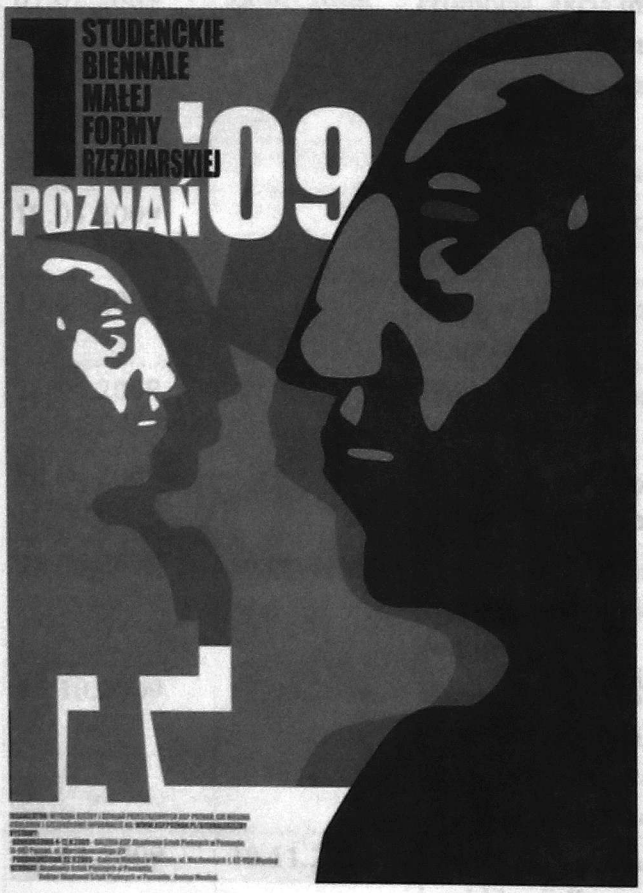
Barbara Pilch – tytuł wystawy „Dzieciństwo". Wystawa, w ramach nagrody, wyróżnienia w konkursie im. Marii Dokowicz na najlepszy dyplom ASP w Poznaniu. Wernisaż 9.01.2009. Czas trwania wystawy do 31.01.2009.

Luty

Waldemar Masztalerz – rysunek. Wernisaż 6.02.2009.
Czas trwania wystawy do 8.03.2009.

Marzec

Tomasz Kalitko – malarstwo. Wernisaż 13.03.2009.
Czas trwania wystawy do 8.04.2009.



II Konkurs na Małą Formę Rzeźbiarską im. J. Kopczyńskiego – plakat wystawy

Kwiecień
Ireneusz Domagała – kostiumy i projekty scenograficzne.
Wernisaż 16.04.2009. Czas trwania wystawy do 13.05 2009.

Maj
II Konkurs na małą formę rzeźbiarską im. Józefa Kopczyńskiego, organizowany przez ASP w Poznaniu.
Laureaci oraz najciekawsze prace będą prezentowane w mosińskiej Galerii na wystawie pokonkursowej. Spośród eksponowanych prac, jury powołane przez Radę Artystyczną Galerii, przyzna osobną nagrodę Burmistrza Miasta Mosiny.
Wernisaż 22.05.2009 w ramach obchodów Dni Rzeczypospolitej Mosińskiej. Czas trwania wystawy do 14.06.2009.

Czerwiec
Zdzisław Łosiński (1943–2007), projekty w architekturze.
Wernisaż 19.06.2009. Czas trwania wystawy do 5.07.2009.

Lipiec
Zuzanna Pawlicka i jej pracownia – małe formy rzeźbiarskie.
Wernisaż 10.07.2009. Czas trwania wystawy do 23.08.2009.

Wrzesień
Igor Mikoda – rzeźba, z cyklu „Debiuty".
Wernisaż 4.09.2009. Czas trwania wystawy do 4.10.2009.

Październik
Andrzej Wielgosz – szkice w architekturze, rysunki i projekty.
Wernisaż 16.10.2009. Czas trwania wystawy do 15.11.2009.

Listopad
Joanna Laskowska-Marcinkowska – rysunek i grafika.
Wernisaż 20.11.2009. Czas trwania wystawy do 13.12.2009.

Grudzień
Paweł Kiełpiński – tkanina.
Wernisaż 18. 12.2009. Czas trwania wystawy do 9.01.2010.

90-lecie Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza i 90-lecie Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu: „Tradycje i absolwenci"
Konferencja naukowa.
6 maja 2009 roku, Kampus Szamarzewskiego – bud. E, sala A

Godz. 9.30
Uroczyste otwarcie konferencji przez JM Rektora UAM prof. dr hab. Bronisława Marciniaka oraz JM Rektora ASP prof. zw. Marcina Berdyszaka.

Godz. 10.00–12.00: Sesja I
Prof. dr hab. Leszek Mrozewicz – Historia starożytna w UAM (WH).
Prof. dr hab. Edward Jeliński – Tradycje filozoficzne w Wielkopolsce (WNPiD).
Jarosław Mulczyński – Podwaliny Akademii Sztuk Pięknych – historia i znaczenie Szkoły Zdobniczej w latach 1919–1939 (ASP).
Prof. dr hab. Krzysztof Krasowski – Od pierwszych dni. Historia Wydziału Prawa (WPiA).
Prof. dr hab. Maciej Serwański – Uniwersytet Poznański w konspiracji. Tajny Uniwersytet Ziem Zachodnich (1940–1944) – (WH).
dr Rafał Łubowski – Czas osiągnięć i przemian. Poznańska PWSSP – ASP w latach 1946–2009 (ASP).

Godz. 12.00–12.45
Przerwa na kawę.
Prezentacja prac plastycznych ASP w Poznaniu w holu budynku E.

Godz. 12.45–15.00: Sesja II
Prof. dr hab. Teresa Rabska – Z nowszej historii Wydziału Prawa (WPiA).
Prof. dr hab. Jacek Sójka, Michał Merczyński – Praktyczny wymiar studiów kulturoznawczych (WNS).
Prof. dr hab. Alicja Kępińska – Pole sztuki w epoce postpoznawczej (ASP).
Prof. dr hab. Michał Buchowski – Nauki społeczne – myśleć lokalnie, działać globalnie... i vice versa (WH).
Prof. dr hab. Zbyszko Melosik – Edukacja uniwersytecka a sukces życiowy (WSE).
Prof. dr hab. Jerzy Brzeziński – Czy uniwersytet jest w stanie się obronić? (WNS).
Wystąpienia absolwentów UAM.

Piotr Bernatowicz
New ganeration – strategy of arts promotion

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

Grzegorz Dziamski
The culture of promotion

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

Andrzej Kostołowski
Circle of promotion (part one)

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

Marianna Michałowska
The theory of photography now

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

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

Agnieszka Okrzeja
The promotion of art in view of curatorial practices

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

Paulina Sztabińska
Minimal art – polemics about formalistic interpretation of the movement

The conception of formalizm is a point of departure for Clementa Greenberg's deliberations. Formalism defends the individuality of art, based on the meaning of artistic form, rejecting external (among other things

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

Ewa Wójtowicz
Critical discourse in the Internet art

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

Andrzej Kostołowski (ur. 1940), dyrektor Muzeum Adama Mickiewicza w Śmiełowie (oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu), wykładowca w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu i Wrocławiu, członek Stowarzyszenia Artystycznego „Grupa Krakowska", z wykształcenia leśnik i historyk sztuki. Krytyk i teoretyk sztuki, publikuje od początku lat 70. Autor wielu studiów monograficznych, m.in. o: Andrzeju Wróblewskim, Witkacym, Jerzym Beresiu.

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

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

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

Piotr Bernatowicz, redaktor naczelny „Arteonu", adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu.

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

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

zeszyty artystyczne / **nr 18** / kwiecień 2009 / rok XVIII

Rada programowa Zeszytów Artystycznych:
prof. Alicja Kępińska
prof. ASP Roman Kubicki
prof. Piotr Kurka
prof. Jerzy Olek
prof. ASP Marek Wasilewski
prof. ASP Weronika Węcławska-Lipowicz
dr Justyna Ryczek
dr Piotr Szwiec
mgr Dominik Lejman
stud. Tomasz Drewicz

Numer 18 Zeszytów Artystycznych recenzowali:
prof. dr hab. Grzegorz Sztabiński
dr hab. Sławomir Marzec

Redaktor naczelny **Marek Wasilewski**
Redaktor prowadząca **Justyna Ryczek**
Redaktor graficzny **Mirosław Pawłowski**
Sekretarz redakcji **Ewa Wójtowicz**

Tłumaczenia: **Anna Łosińska**, abstrakt Ewy Wójtowicz – autorka

Korekta: **Sylwia Kordylas-Niedziółka**

ISSN 1232-6682
© copyright by Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2009

Wydawca:
Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu
Aleje Marcinkowskiego 29 | 60-967 Poznań 9
tel. +48 (0)61 855 25 21 | fax +48 (0)61 852 80 91
e-mail: office@asp.poznan.pl | http://www.asp.poznan.pl

Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu
Biblioteka Główna
Cz213 [z.318
2009

UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY
w POZNANIU
BIBLIOTEKA GŁÓWNA
BGCZ007038