13 zeszyty artystyczne
Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu / grudzień 2004 / issn 1232-6682

Komercja i krytyka

Piotr Kurka Analiza rynku sztuki w świetle wydarzeń z lat 90. / **Robert C. Morgan** Przyszłość krytyki sztuki przyszłością demokracji / **Justyna Kowalska** Art Poznań 2004 – gatunek zmącony / **Marek Wasilewski** Berlin Art Forum 2004 – w stronę hipermarketu / Rozmowa z **Sabriną van der Ley** / **Jiri David** Armory Show New York 2004 **# Marek Wasilewski** „Finansowe operacje" Martina Zeta / **Martin Zet** Zielone i oczy / **Marek Krajewski** Śmieci w sztuce. Sztuka jako śmieć / **Waldemar Kuligowski** Nie odchodźcie państwo od odbiorników – tam jest wolność / **Izabela Kowalczyk** Negatywy i pozytywy – uwodzicielska moc obrazów (Zbigniew Libera, *Mistrzowie i Pozytywy*) / **Agnieszka Maria Wasieczko** Gender i histeria / **Kamil Kopania** www.kałucki.free.art.pl / **Justyna Ryczek** Nagradzać najlepszych – uwagi o Konkursie im. Marii Dokowicz w Poznaniu / **Gary Hill** – *doctor honoris causa* poznańskiej ASP

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

Raoul Hausmann

Cz 213 / 2004 / Cz. 113

Komercja i krytyka

Piotr Kurka / Analiza rynku sztuki w świetle wydarzeń z lat 90. **3**

Robert C. Morgan / Przyszłość krytyki sztuki przyszłością demokracji **9**

Justyna Kowalska / Art Poznań 2004 – gatunek zmącony **15**

Marek Wasilewski / Berlin Art Forum 2004 – w stronę hipermarketu sztuki **21**

Rozmowa z **Sabriną van der Ley** **27**

Jiri David / Armory Show New York 2004 **31**

Marek Wasilewski / „Finansowe operacje" Martina Zeta **35**

Martin Zet / Zielone i oczy **41**

Marek Krajewski / Śmieci w sztuce. Sztuka jako śmieć **51**

Waldemar Kuligowski / *Nie odchodźcie państwo od odbiorników – tam jest wolność* **67**

Izabela Kowalczyk / Negatywy i pozytywy – uwodzicielska moc obrazów (Zbigniew Libera, *Mistrzowie i Pozytywy*) **77**

Agnieszka Maria Wasieczko / Gender i histeria **85**

Kamil Kopania / www.kałucki.free.art.pl **91**

Justyna Ryczek / Nagradzać najlepszych – uwagi o Konkursie im. Marii Dokowicz w Poznaniu **105**

Gary Hill – *doctor honoris causa* poznańskiej ASP **113**

Berlin Art Forum 2004. **Fot. Piotr Kurka**

Piotr Kurka
Analiza rynku sztuki w świetle wydarzeń z lat 90.

Motto:
1) *...zamek Ci stworzyłem najjaśniejszy, tylko Ciebie stworzyć nie mogę...*
2) *...krytyka przeszłości musi oświecać przyszłość, nie zaś prowadzić do kontemplacji zgliszcz...*

Kolonia, rok 1990

Art Cologne – w 1990 roku należały do najpoważniejszych targów sztuki w Europie, jeszcze wówczas na równi z Art Basel. Miasto Paula Maenza i Ludwig Museum; w kraju Kunstvereinów o ponad 100-letniej tradycji. Kraj, największych po amerykańskich, kolekcji sztuki.
Otwarcie. Są wszyscy. Widzę Flicka, właściciela ogromnej kolekcji, w asyście doradców, śledzonego pożądliwym wzrokiem galerzystów. Urocze hostessy roznoszą szampana. Na ścieżkach pomiędzy boksami krzyżują się drogi bogatych kolekcjonerów, dealerów i pozornych sprawców – czyli artystów. Nic jeszcze nie zapowiada kryzysu, który niedługo nastąpi. Przy wielu dziełach widnieją rezerwacje. Mam wrażenie, że ruch się potęguje, że wszyscy są coraz bardziej podnieceni, że szampan i bliskość ogromnych transakcji uderza do głowy, że rozhisteryzowany tłum pozrzuca ze ścian obrazy Baselitza i Middendorfa i odda się tajemnym praktykom seksualnym na wypełnionych powietrzem stalowych balonach Jeffa Koonsa. Czuję irracjonalny lęk, że za chwilę wątłe gipsowe ścianki runą i próżność zostanie ukarana. *Gdzie jest właściwe miejsce sztuki?* – zastanawiam się, obserwując mizdrzących się wykreowanych błaznów. Trefnisie sztuki. Nad halą targową unosi się chmura antymaterii wysłana przez Ad Reinhardta. Nagle zbąbelkowany bulgoczący gwar tnie trzask gniewnych niemieckich obelg. Myśląc (w kolejności) o Goebbelsie, Wagnerze, Baader-Meinhoff, Fassbinderze i Winnetou, przeciskam się przez falujący tłum przybierający postać wiru wokół dwóch gladiatorów wijących się pośród resztek plastikowego stołu. Dowiaduję się, że dwóch artystów pobiło się o względy właściciela galerii. Niebezpieczny mariaż sztuki i występnych uczuć powodował jakąś niezwykłą intensywność i drapieżność walki. Ale ich furia przypomniała mi wiersz L.J. Kerna z lat 50., opisujący zgoła inną (socjalistyczną) sytuację: *w pachnącej winem i miodem Gospodzie Ludowa Pszczoła*

[1] Fragment piosenki z lat 70. XX wieku.

[2] Za: Alan Sokal i Jean Bricmont, *Modne bzdury. O nadużywaniu pojęć z zakresu nauk ścisłych przez postmodernistycznych intelektualistów*, przełożył Piotr Amsterdamski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004.

pobił się Herod z Herodem o pryszczatego anioła, dokoła stali diabłowie i wyciągali szyje a jeden z nich wrzeszczał: „panowie on go zabije".
Gwałtowność i furia nie mają oparcia w czasie i wkrótce artyści osłabli i, właśnie kiedy ludzie z ochrony odważyli się podejść, jeden z walczących, rycząc słowa takie jak *arschloch*, wbił nadtłuczony kieliszek w oczodół kolegi. Trysnęła krew. I stało się coś pozornie niewytłumaczalnego. Tłum odskoczył równocześnie i zgodnie, jak najlepsze tancerki od Piny Bautsch. Zrozumiałem natychmiast. Tę odległość wyznaczyła krew. Rok 1990. Apogeum AIDS. Nieopodal wisiały jak memento płótna Keitha Harringa i Michela Basquiata. Po chwili pielęgniarze w gumowych rękawiczkach pchali na wózku artystę w zalanej krwią koszuli od Armaniego i z obandażowaną głową. Ze zdumieniem zobaczyłem uśmiech. Ten sponiewierany człowiek uśmiechał się zwycięsko. Błyskały flesze. Błyszczał jego selfesteem. Za drzwiami Art Cologne czekała sława i duże odszkodowanie. Obok mnie spocony dealer wyrywał długopis spoconej hostessie, by zanotować nazwisko.

Pustynia Negev, rok 1995
W 1995 roku na pustyni Negev w Izraelu, wokół miasteczka Mitzpe Ramon odbyła się kolejna edycja Konstrukcji w Procesie. Co najmniej 100 artystów z całego świata przyjechało, by realizować kolejną utopię: Muzeum Pustyni. Najliczniej reprezentowaną grupą byli Amerykanie. Uprawiali oni coś, co można było ochrzcić mianem Artsurvival. Przybyli jak zdobywcy, osadnicy, krzyżowcy z pieniędzmi na realizacje, otoczeni asystentami i nimbem gwiazd. Niektórzy, jak Dennis Oppenheim, byli nimi rzeczywiście; większość zaliczała się do bandy nowojorskich „pretenders".
Z całym tym sztafażem wyglądali jakby zaimportowali Nowojorskie Soho lub Chelsea w środek izraelskiej pustyni. Brakowało tylko, jak na Dzikim Zachodzie, transportu dziwek. Ale nadjechali amerykańscy krytycy. Europejscy artyści coraz bardziej czuli narzuconą przez zdobywców separatystyczną dominację. Amerykanie mieli wszystko: swoich krytyków, swoje realizacje; byli żywą ilustracją teorii Gilbeau (Jak Nowy Jork ukradł Paryżowi idee sztuki współczesnej). Równie dobrze mogłaby to być ekspedycja na Marsa. I tak raport o tym zdarzeniu dotarłby do redakcji „Artforum" lub „Art In America". Ale pojawił się oczywiście wyjątek: S.S., wariacki, nieobliczalny i autentyczny. Był zdrajcą, bo wolał siedzieć z artystami z Polski, Hiszpanii i Palestyny (artyści izraelscy „trzymali się" z Amerykanami). Któregoś dnia, kiedy siedziałem z S.S. w cudownym barze izraelskiego nacjonalisty, w którym dekorację stanowiły propagandowe plakaty z najnowszym uzbrojeniem Armii Izraelskiej, podszedł do nas jeden z przedsta-

wicieli amerykańskiej grupy desantowej. Wyglądał jak skrzyżowanie kowboja z autystycznym dzieckiem. Konfidencjonalnym szeptem oznajmił, że oto dziś wieczorem odbędzie się wspólne rytualne palenie cygar z amerykańskimi krytykami i ja oraz S.S. jesteśmy zaproszeni (czytaj: zaszczyceni). Powinniśmy tam pójść. Palić ogromne cygara. Puszczać strategiczne kłębki dymu. A potem, dostąpiwszy łaski zblazowanych pismaków, zaprosić ich potajemnie w obszary naszych realizacji. S.S. spojrzał kpiąco na kowboja. Przy stole obok, pijany Dennis Oppenheim trzymał na kolanach dwie izraelskie lolitki. Sprawiał wrażenie jakby potrzebował jeszcze kilku kolan, bo obok stały następne artgruppies, czekając na zaszczyt dotknięcia kolan mistrza. S.S. nie ujawnił naszej tajemnicy. Tej nocy mieliśmy udać się do wioski Beduinów. To z nimi mieliśmy palić i pić ostrą zieloną herbatę z miętą i patrzeć w niebo pełne rozbłysków gwiazd. Takie nieba są tylko nad pustyniami. Kowboj (w którym zaczęło dominować autystyczne dziecko) stał jeszcze przez chwilę, nie wierząc własnym uszom. Była w nim ledwie skrywana pogarda. Oto dwóch idiotów, w tym nawet jeden Amerykanin, przedkłada turystyczną banalność nad zaistnieniem w historii. Odszedł. Zmierzchało i nad krawędzią wielkiego krateru pojawiły się suche błyski elektrycznych wyładowań.
S.S. był całkiem uznanym artystą.
Kilka lat później przeczytałem w „Art In America", w dziale „obituaries", że S.S., naprawiając dach swojego domu, zmarł porażony piorunem.

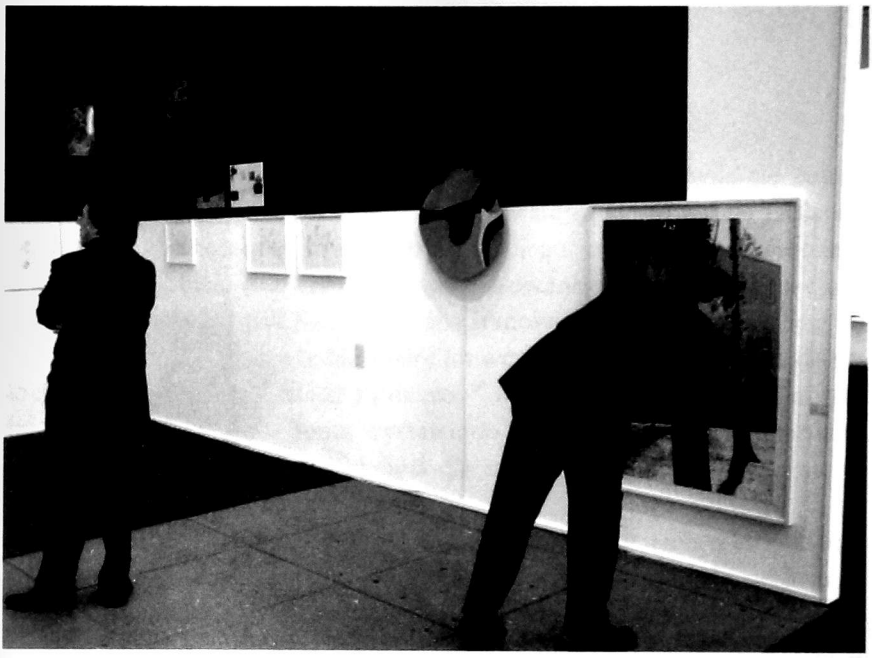
Hudson Valley, rok 1997

Bardzo wielu sławnych ludzi z nowojorskiej sceny artystycznej posiada domy w dolinie rzeki Hudson, niecałe 80 mil na północ od Nowego Jorku. Nie było tam Beduinów, pustynnych burz i tylko kolonie świetlików przypominały niebo nad pustynią. Toteż zgodziłem się bardziej przyjaźnie na udział w party z bardzo ważnymi osobami. Czas, miejsce i osoby wydawały się mieć tę samą wartość, tzn. były właściwe. A najbardziej właściwy był John Weber, właściciel nowojorskiej galerii. Znalazło się tam też kilku artystów o głodnych oczach. Kilku innych właścicieli galerii, pisarz, który otarł się o Pulitzera, kilku „independent critics" i kilka młodych i bardzo ładnych kobiet (Artystek). W tę mieszankę kelnerzy pracowicie wlewali bourbona i tequilę, co nieuchronnie kierowało myśli w stronę orgiastycznych rytuałów. Ale tym razem pomyślałem, że zachowam się strategicznie i zajmę jakieś właściwe miejsce obok równie właściwej osoby. Było gorąco. Było sexy. A najbardziej właściwym miejscem były kolana Johna Webera zajęte przez młode artystki. Obok stały inne gotowe natychmiast zająć miejsce na kolanach Webera. Nie byłem młodą artystką. Byłem kiedyś

młodym artystą, ale wówczas był stan wojenny. Rozmyślając ponuro nad naszym usytuowaniem geopolitycznym, odwróciłem głowę od umizgów artystek. I wtedy dostąpiłem niewytłumaczalnego zaszczytu, zostałem poproszony w pobliże galerzysty, gdyż dyskutowano o sztuce ze Wschodniej Europy. Usiadłem na posłusznie zwolnionym miejscu. Weber pozwolił własnej uwadze rozdzielić energię pomiędzy swoje ręce (dwie artystki) i usta (ja) i zaczął rozmowę ze mną. Niepokojące analogie. Czyżby wszystkie zgromadzenia luminarzy sztuki miały seksualny podtekst? Starałem się odrzucić banalne i wyświechtane skojarzenia o bliskości seksu, władzy i pieniędzy, ale obciążone kolana starego Webera mówiły co innego. Tym niemniej dyskusja toczyła się. Starałem się. Myślałem o Art History Johna Baldesari. O młodzieńcu z jego przypowieści, który pomylił historię z histerią, wędrując ze slajdami od galerii do galerii. Weber czasami puszczał jedne z pięknych bioder tylko po to, by odebrać szklankę bourbona. Spytał, czy znam Opałkę. Rozpocząłem żmudny wywód. Mówiłem o wadze decyzji w życiu artysty, o całkowitym oddaniu się sztuce. O moich spotkaniach z Mistrzem. O jego wyborach i konsekwencji (względem której miałem wątpliwości i nie chciałem ich ujawniać, rozumując strategicznie, że Weber jest głównym dystrybutorem tych liczydeł na rynek amerykański). John zachwiał się i jedna z dziewczyn wylądowała na podłodze. To był dobry moment, już prawie chciałem wskoczyć na zwolnione miejsce, ale on oparł tam rękę, by pochylić się ku mnie i zapytał, czy wiem, że Opałka mieszka w małym zameczku? *...tak wiem...świadomy wybór...pustelnia artysty...*, wyrzucałem gorliwie ciąg skojarzeń, *...artyści powinni zajmować się przede wszystkim sztuką...*

John westchnął i mruknął cynicznie: *to ja kupiłem mu ten pierdolony zamek.*

Poznań, 21 października 2004



Berlin Art Forum 2004. **Fot. Piotr Kurka**

Jeff Koons, *Michael Jackson and Bubbles*, rzeźba z porcelany, 1988.

Robert C. Morgan
Przyszłość krytyki sztuki przyszłością demokracji

Mniej więcej dwa lata temu w „New York Timesie" pojawiła się pełnobarwna, zajmująca całą stronę reklama porcelanowego Michaela Jacksona naturalnej wielkości w towarzystwie swojego oswojonego szympansa o imieniu Bubbles. Autorem tego sponsorowanego przez dom aukcyjny Christie's dzieła był Jeff Koons. Rzeźba stanowiła jeden z czterech egzemplarzy, z których trzy sprzedano parę lat wcześniej podczas ekstrawaganckiej wystawy Koonsa „Made in heaven" w Sonnabend Gallery w nowojorskim So-Ho (1992). Teraz wystawiano na aukcję ostatni egzemplarz, który zapewne artysta był zachował dla siebie, informując, iż wyceniono go na około 4,3 miliona dolarów.
W rzeczywistości pracę sprzedano za 4,7 miliona pewnemu niewielkiemu muzeum w Szwecji. (Później ogłoszono, iż z tej okazji odbędą się huczne uroczystości, w tym sympozjum z udziałem badaczy i zaproszonych gości – dyrektorów muzeów, kuratorów, marszandów, artystów, dziennikarzy i, jeśli budżet pozwoli, także krytyków.)
Co ciekawe, w tym samym numerze „New York Timesa", w którym ukazała się reklama Koonsa, w dziale „Sztuka i rozrywka", pojawił się krótki artykuł poświęcony sprzedaży unikatowej XII-wiecznej tybetańskiej tanki, odnalezionej niedawno w doskonałym stanie. Nadmieniono, iż zabytek ten pobił rekord w sumie uzyskanej na aukcji (w porównaniu z innymi tankami z tego samego regionu i okresu, będącymi w podobnym stanie). Owa oszałamiająca kwota wynosiła 218 tysięcy dolarów.
Co to nam mówi o obecnej sytuacji rynku sztuki z uwzględnieniem jego stosunku do jakości? Jeśli można przyjąć (także jako pozę), że w ostatecznym rozrachunku – a zatem z historycznego punktu widzenia – tanka jest ważniejsza od Koonsa, dlaczego czynnik ten nie znajduje odbicia na aukcjach? Gdy zadałem to pytanie właścicielowi jednej z nowojorskich galerii, żachnął się: *Cóż, widocznie ludzie po prostu lubią współczesne rzeczy.*
Współczesne, doprawdy! Jednak nurtującym mnie pytaniem jest to, co się dzieje, kiedy pozycja rynku całkowicie przezwycięża pozycję krytyka przy użyciu mediów, pieniędzy i teatralnych sztuczek. Czy ktoś naprawdę wierzy, że kopia Koonsa utrzyma swoją cenę przez następnych dwadzieścia lat? Co się stanie, kiedy młodsza widownia nie będzie już pamiętać Michaela Jacksona, ani żadnej z cynicznych reakcji popkultury na jego osobę? Można zawsze powiedzieć: *Taka jest rzeczywistość!* Ale jaki rodzaj rzeczywistości jest tu ukazany z perspektywy sztuki? Dzisiaj odpowiedzią byłyby,

rzecz jasna, pieniądze. To one są rzeczywistością w sztuce. I oczywiście utrudnia to zadanie krytykom.

Trzydzieści lat temu kwestia przyszłości krytyki sztuki niewiele by znaczyła lub nie wzbudziłaby zainteresowania osób śledzących najnowsze tendencje na rynku sztuki współczesnej. Do czasu. W 1977 roku obraz Jaspera Johnsa „Three Flags" sprzedano za milion dolarów, niesłychaną do tej pory sumę za pracę żyjącego artysty, zwłaszcza artysty, który nie ukończył jeszcze pięćdziesięciu lat. Fakt ten odnotowali finansiści na całym świecie: od tego momentu można było nie tylko sztukę współczesną kolekcjonować, ale i w nią inwestować, podobnie jak dotąd w klasyczne zabytki Partenonu, płótna Sir Thomasa Gainsborough, szkice Leonarda czy pejzaże impresjonistów.

Koncepcja sztuki współczesnej jako inwestycji oznaczała coś jeszcze – że publiczność może zacząć postrzegać kulturę wysoką (nie tylko sztukę współczesną, lecz sztukę w ogóle) w sposób cyniczny. Rewolucja na rynku inwestycji sprawiła, że kierowanie się opiniami krytyków straciło na znaczeniu, a może nawet zaczęło wydawać się absurdalne. Kto potrzebuje krytyki, kiedy istnieje popyt? Kogo obchodzi to, czy krytyk ma rację, czy też nie?

Drugim czynnikiem, który odegrał ważną rolę w upadku krytyki sztuki, zwłaszcza w Nowym Jorku, były jej dawne powiązania z formalizmem estetycznym, popularyzowanym przez Clementa Greenberga w latach 50. i 60. Z początkiem lat 70., gdy w badaniach formalnych zaczęto preferować „dematerializację przedmiotu", pociągnęło to za sobą inne preferencje w sztuce, co zaowocowało usunięciem krytyki sztuki przez teorię kultury. W tym okresie modernizm – z którym łączono formalizm – ustępował pierwszeństwa postmodernizmowi. Z nastaniem postmodernizmu analizę estetyczną wyparła socjologiczna analiza sztuki, oparta na dekonstrukcji języka (Derrida), związkach języka z psychoanalizą (Lacan), feminizmie kulturowym (Kristeva) oraz gwałtownie słabnącej roli jednostki w historii (Foucault).

Trzecim z kolei czynnikiem odsuwającym krytykę na boczny tor było pojawienie się w latach 80. ruchów neoekspresjonistycznych i transawangardowych. Szybki rozwój rynku sprzyjał przemianie w postrzeganiu sztuki: przejściu od oceny krytycznej do czegoś na kształt teoretycznego poparcia. Francuski poeta-symbolista Mallarme powiedział niegdyś: *Tworzyć znaczy sugerować, definiować znaczy niszczyć*. Usiłując zdekonstruować sens sztuki (w pewnych przypadkach, próbując określić sztukę, najczęściej używając błądzącego cynizmu), teoria postmodernistyczna posłużyła za paliwo napędzające machinę rynkową, która faworyzowała wielu z najbardziej przeciętnych twórców końca XX wieku.

Pojawiła się także nowa odmiana sztuki „upolitycznionej" (swoisty kryptonim) – mniej zaangażowanej bezpośrednio w politykę, a bardziej zainteresowanej dekonstrukcją przybranych ideologii, które broniły marginalizowanym grupom dostępu do dominującego nurtu dyskursu. Pod koniec lat 80. sztuka upolityczniona stała się sposobem na życie – każdy artysta, by być branym na poważnie, potrzebował jakiejś etykietki: Afro-Amerykanina, Amerykańskiego Azjaty, Amerykańskiego Belga (prześladowanego, rzecz jasna, przez Francuzów). Ten nowy polityczny porządek w sztuce, który osiągnął apogeum na Whitney Biennial w 1993 roku, stał się podstawą nowego ładu nowej anty-estetyki, co jeszcze bardziej utrudniło pracę krytykom.

Bez wątpienia upolitycznione w dużym stopniu Whitney Biennial przyczyniło się do sformalizowania teorii kultury. Podobnie jak krytykę sztuki modyfikowała kultura wizualna, tak i samą sztukę modyfikowano niczym rodzaj napędzanej tekstem antropologii, krótko mówiąc, niczym sztukę cyniczną.

W tym kontekście istnieje wyraźna rozbieżność w rozumieniu pojęcia cynizmu w sztuce. Sztuka cyniczna jest w istocie zaprzeczeniem, oksymoronem – podobnie jak wywiad wojskowy[1]. Zbyt często cynizm mylony jest z ironią, która przecież przynależy do świata sztuki. Ironia różni się od cynizmu tym, że oferuje prawdziwy komentarz do rzeczywistości, natomiast emocjonalne odseparowanie się cynizmu sugeruje pustkę i rozpacz. Poniekąd ludzie, którzy mylą cynizm ze sztuką, nie różnią się tak wiele od tych, którzy mylą cynizm z polityką. W sztuce tego rodzaju nie ma miejsca na eksperymenty z pozycją widza. Staje się ona wyłącznie akademicką zabawą i to jedną z najnudniejszych dla uczestnika.

Jak powiedział Emerson: *Przedmioty siedzą w siodle i ujeżdżają ludzkość.* Teraz można by rzec, że w siodle zasiadła teoria. Dyktuje nam, jak mamy myśleć. Ogranicza język, którym można się posługiwać, mówiąc dziś o sztuce. Bastion sztuki jest zależny od pewnych teorii, uprzedzających wymiary naszych doznań, utratę wiary w siebie, koniec prawdziwego krytycyzmu. Krytycy nie mają już swojego punktu widzenia, wyrażają opinie, tak jak i wszyscy inni. Liczy się to, co się sprzedaje i ten, kto jest znany. Rozbuchana renoma pewnych artystów – takich jak Jeff Koons czy Cindy Sherman – sugeruje, że muszą się oni znajdować poza wszelką krytyką. Jak to możliwe? Jest to możliwe, ponieważ siła rynku – sama jego struktura – nie pozwala na to, by demokratycznie wyrażane poglądy zaszkodziły sprzedaży. W rzeczy samej rynek sztuki stał się zaprzeczeniem idei demokracji.

[1] [ang. *millitary intelligence*, dosł. „wojskowa inteligencja" – gra słów – przyp. tłum.]

Artyści, którym brak cynizmu, a nie brak prawdziwej wyobraźni, zostają pierwsi potępieni przez krytyków, którzy zbyt są skoncentrowani na sobie, by zauważyć w lesie pojedyncze drzewa. W sztuce nie chodzi o cynizm, ani jedynie o system obrazujący świat kodów. Sztuka powinna oferować nam nowy rodzaj doświadczenia, który nie poddaje się tak łatwo komercyjnym mediom i potencjałowi inwestycyjnemu rynku. Kiedy rynek weźmie górę – kiedy sztuka zacznie rządzić się prawami rynku – nie będzie już miejsca na krytykę sztuki.

Na rynku sztuki można natrafić na dwa interesujące fenomeny – kompleks Rimbauda i kompleks Van Gogha. Pierwszy polega na wyszukiwaniu młodych artystów, w których warto by było zainwestować; drugi na stwarzaniu pozorów sensacji, bazując na charyzmatycznej osobowości artysty. Krytycy twierdzą, że podobne przypadki odwracają uwagę od tematyki samego dzieła. Ale jak naprawdę można określić losy Rimbauda czy Van Gogha – to skrywany romantyzm zabarwiony makabreską. Właśnie tam znajduje się dzisiaj świat sztuki.

Sytuacja odmienia się drastycznie i w ciekawy sposób, kiedy przyszłość sztuki wpływa na przyszłość krytyki. Nie ma to nasuwać myśli, że sztuka w mniejszym stopniu wpływa na kulturę – raczej, że stojący za nią impuls rynku przytłacza wszystko to, co przedstawia sobą jakąś wartość, a co może zaoferować krytyka. Sugeruje to, że kapitulacja krytyki przed napędzaną potrzebami rynku sztuką odzwierciedla obecne położenie demokracji.

Z tego powodu krytyk ma dziś do odegrania podwójną rolę – jako hybryda estety i socjologa sztuki. Istotne jest, by nie mylić ze sobą obu tych funkcji, lecz zachować pomiędzy nimi równowagę. Wkład krytyków, choćby znikomy, jest niezbędny. Ich opinie powinny wspomagać zrozumienie wagi sztuki. Twórczość krytyczna, podobnie jak artystyczna, powinna funkcjonować na sposób niezależny od strategii rynkowych i manipulacji komercyjnych mediów. Krytyka posiada niezbędny potencjał, ale po większości czasopism i dzienników komentujących wydarzenia ze świata sztuki nie widać, żeby go wykorzystywała.

Zbyt wielu jest inwestorów, a za mało kolekcjonerów. Celem przedstawicieli dawnej awangardy nie było tak do końca popularyzowanie coraz to nowych trendów. W koncepcji trendu brakuje miejsca na estetykę. W rzeczy samej, z perspektywy sensu i funkcji sztuki, trendy są zbyteczne.

Amerykanie zasłynęli w historii z przyjmowania zbyt wielu założeń dotyczących wolności słowa, ale to mogło się zmienić w ostatnich latach. Krytyka – czy to w sztuce, czy to w polityce – jest uzależniona od prawa do swobody wypowiedzi. W przeszłości Amerykanie nie dbali o to, by wziąć

to pod uwagę. Jednakże bez wolności słowa krytyka nie ma racji bytu. Kondycja krytyki sztuki jest równoznaczna z kondycją demokracji.

Autocenzura pojawiająca się w samym świecie sztuki, w tym w zajmujących się sztuką mediach, wskazuje na to, że demokracja przechodzi kryzys, że mechanizmy demokracji nie działają sprawnie w obrębie społecznych, politycznych czy też ekonomicznych struktur społeczeństwa.

Czasami sztuka spotyka się z polityką – działo się tak w latach 60., tak jest i dziś. Niektórzy artyści zyskali miano kulturowych fenomenów. Należy do nich na przykład Matthew Barney. Jego twórczość to rodzaj wizualnej antropologii, o semiotyce wypełnionej symbolami rynku, lecz zawierającej niewiele treści. Cykl filmów Barneya „Cremaster" to nie tyle komentarz społeczny, co konfirmacja siły, władzy, zastoju – skostniała forma klasycyzmu. Roi się tu od mitów, ale zabrakło historii. W swoim sposobie obrazowania artysta ten robi fetysz z brutalności uciskiem. Nigdy jednak w żadnym z nowojorskich periodyków nie natrafiłem na krytykę cyklu „Cremaster". Dlaczego? Najwyraźniej to, co krytycy biorą za wieloznaczną złożoność, pozbawia ich pewności siebie i w rezultacie odmawiają oni dostrzeżenia niejasnych ograniczeń alegorii, która jest trudniejsza do odczytania niż to zakładano.

Jednakże zadaniem krytyka powinno być precyzowanie subiektywnych odczuć, a nie będąca ukłonem w stronę autora próba wyjaśniania tego, co artysta starał się bądź zamierzał osiągnąć. Krytyka powinna być owocem tego, co jest bezpośrednio dostrzeżone i rodzących się z tych obserwacji refleksji, a nie deliberowaniem nad teorią, która zapewne kryje się gdzieś pod zewnętrzną warstwą dzieła. Na esencję krytyki składają się bezpośredniość obserwacji i zdolność bezpośredniej reakcji, niezależnie od tego, czy się wierzy, czy też nie, że owa esencja stanowi odpowiednie kryterium. Narzędziem zrozumienia pracy jest subiektywność, a nie akademickie pretensje.

Dlatego też krytyka powinna służyć ulepszaniu świata, w tym samej sztuki. Sztuka z kolei powinna być ważna sama w sobie, a nie tylko opisywać znaczenie innych rzeczy. Krytyka sztuki odgrywa tu nieodmiennie kluczową rolę. Na tym właśnie polega zadanie krytyka – by stał się popularyzatorem demokracji – nie komentując czy nakładając cyniczne maski, ale uświadamiając innym, że poza dziełem sztuki istnieje społeczno-polityczny konstrukt, osadzający pracę w kontekście danej chwili.

Tłumaczenie z języka angielskiego: **Joanna Urban**

Tekst został wygłoszony na konferencji „Sztuka demokracji. Polityka wizualna i dyskurs publiczny", Łódź Biennale 2004, 1.10.2004.

Otwarcie Targów Art Poznań 2004 w obiektywie **Konrada Kuzyszyna** i **Piotra C. Kowalskiego**

Justyna Kowalska

Art Poznań 2004 – gatunek zmęczony

Na początku czerwca odbyły się w Poznaniu długo zapowiadane i oczekiwane I Targi Sztuki Art Poznań 2004, dla których świetnym miejscem okazał się Stary Browar, najnowsza chluba Poznania. Siedemdziesięciu artystów i dwadzieścia galerii prywatnych uczestniczyło w wystawie na czterech piętrach Słodowni, dwóch poziomach Galerii, na Dziedzińcu Sztuki, w Wieży i na fasadzie Starego Browaru. Imprezie towarzyszyły dodatkowo sympozja i prezentacja galerii niekomercyjnych. Długo ogłaszane Targi odbyły się z takim poślizgiem czasowym, że można było stracić nadzieję, że się w ogóle odbędą. Pierwotnie targi miały mieć miejsce w grudniu 2003 roku na terenie Międzynarodowych Targów Poznańskich pod nazwą „Art Poznań. W kręgu Akademii. Targi Sztuki" i miały się na nich zaprezentować wszystkie polskie akademie sztuk pięknych. Gdy w grudniu targi przełożono, zaistniała obawa, że szczytna idea rozmyje się w morzu trudności organizacyjnych, koncepcyjnych i w oceanie ogólnego niedoinformowania. Ostatecznie udało się stworzyć imprezę, która odniosła frekwencyjny sukces, spełniła cele edukacyjne i stała się okazją do artystycznych spotkań, którym klimat Dziedzińca Starego Browaru sprzyjał.

Dlaczego Poznań? Poznań jest największym miastem targowym w Polsce i ma za sobą długoletnią tradycję w tej dziedzinie i profesjonalną bazę w postaci MTP – również w usiłowaniach organizacji targów sztuki, które po raz pierwszy odbyły się w 1984 roku pod nazwą „Interart. Targi Sztuki Krajów Socjalistycznych" – wydarzenie już całkiem dzisiaj zapomniane, marginalne i sztuczne, a organizatorzy Art Poznań zdecydowanie zaprzeczają odniesieniom do tamtej tradycji. Chociaż to nie w Poznaniu przebiegają z powodzeniem aukcje sztuki, to nie tu mieszczą się największe polskie galerie sztuki, to jednak właśnie środowisko poznańskie odważyło się przez organizację targów sztuki zmierzyć z problemem rynku sztuki współczesnej w Polsce. Pomysł, który na początku wydawał się całkowicie utopijny, został szczęśliwie zrealizowany.

Zastanawiając się nad znaczeniem i oddźwiękiem Art Poznań, warto, mimo wszystko, przypomnieć te ostatnie, odbywające się w 1990 roku Targi Sztuki Interart i refleksje, jakie im towarzyszyły. Miały one miejsce w rok po wielkich przemianach w kraju i wiązały się z ogromnymi nadziejami biorącego w nich udział środowiska na rozwój prawdziwego rynku sztuki w Polsce. *Rynek sztuki i wywołane przezeń nadzieje zdominowały dyskusje*

artystyczne w Polsce początku lat 90.[1] – zauważa Grzegorz Dziamski w tekście podsumowującym ostatni Interart. Tamte targi ekscytowały oczekiwaniem na to, co ma się zmienić, zdarzyć na polskim rynku sztuki. Dziamski przywołuje prognozy mówiące (w 1990 roku!), że kraje Europy Wschodniej potrzebują co najmniej 6–7 lat na zbudowanie rynku sztuki z prawdziwego zdarzenia. Do osiągnięć Interartu zalicza on powołanie stowarzyszenia galerzystów, które podjęło się współorganizacji następnych targów sztuki i wprowadzenia polskiej sztuki w międzynarodowy układ handlu sztuką. W 2004 roku widzimy, że żadna z tych prognoz się nie sprawdziła. Nie można się dziwić niepowodzeniu Interartu, chociażby ze względu na jego genezę targów sztuki krajów socjalistycznych. Dopiero po 14 latach, gdy wszelkie koincydencje historyczne nie przychodzą już na myśl, odważono się na podobną inicjatywę. Okazuje się, że rynek sztuki w Polsce jest ciągle, po 14 latach, formą *in statu nascendi*, stowarzyszenia galerzystów nie ma, a kreatorem Art Poznań jest Akademia. I tu pojawia się lista pytań. Głównym organizatorem Targów Art Poznań była Fundacja Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, którą wsparły prywatne fundacje: Fundacja Anny i Piotra Voelkelów „Vox Artis" i Fundacja Grażyny i Jana Kulczyków. Wydawałoby się, że wszelkie targi sztuki są *ex definitione* kreacją rynku sztuki. Właśnie. Zastanawia fakt, dlaczego Akademia wkroczyła na teren handlu sztuką? Czy rynek sztuki i akademie nie znajdują się na dwóch biegunach? Czy wpływ akademii na rynkowy obieg sztuki nie jest czymś nienaturalnym? Powstała osobliwa sytuacja, kiedy to artyści kokietują galerzystów, organizując targi.

Art Poznań składały się z dwóch części: prezentacji galerii i wystawy polskich artystów. Dyrektorem artystycznym wystawy głównej został Piotr Kurka, jej kuratorami byli profesorowie poznańskiej ASP: Izabella Gustowska, Włodzimierz Dudkowiak i Marcin Berdyszak; a nad częścią galeryjną czuwał Jerzy Gumny (Galeria ABC, Poznań). Pokazano najciekawszych polskich artystów współczesnych, aczkolwiek wielu nazwisk zabrakło. Zauważalne było położenie akcentu na promocji artystów z kręgu poznańskiego, ale takie jest przecież prawo gospodarzy. Choć pewnych kuratorskich wyborów nie sposób uzasadnić, w przedstawionym zbiorze znalazły się również bardzo ciekawe prace. Instalacje Sławka Sobczaka i Macieja Kuraka odwoływały się do socjologii odbioru sztuki. Sobczak przedmiotem swojego dzieła uczynił spojrzenie widza omiatającego wzrokiem Targi, wyświetlając na ekranie bezpośrednią transmisję z wystawy rejestrowaną przez kamerę, z której zapis symulował wzrok ludzki. Zaskakiwała iluzjonistyczna instalacja „Passe-partout" Macieja Kuraka. Większość widzów dała się nabrać zastawionej przez artystę pułapce. Starą psychologiczną

zabawę mówiącą, że jeśli będziemy stać na ulicy, uporczywie patrząc w niebo, to każdy przechodzący instynktownie podąży za naszym wzrokiem, Kurak wplótł w sytuację odbioru sztuki. W kręgu nowych mediów uwodził „Projekt teledysk" Pawła Althamera powstały w reakcji na zeszłoroczne poznańskie afery. Dobrą decyzją było pokazanie pikantnych, ujmujących błyskotliwym poczuciem humoru, cyberfeministycznych filmów Ewy Szczyrek z krakowskiej grupy artystycznej Grzenda.pl. Na wystawie połączono tradycyjne malarstwo, rzeźbę, fotografię z instalacjami i nowymi mediami; artystów kończących dopiero akademie (Laura Pawela) z nestorami (Jan Berdyszak). Zaskakujące było zestawienie w jednej sali tak różnych prac, jak subtelne obiekty Anny Goebel – przepołowione kule z papierowych warstw sprawiające wrażenie form organicznych z mocnym, uderzającym stylem młodej grupy Twożywo. W salach na drugim piętrze Słodowni wzrok przyciągały połyskliwe powierzchnie woskowych obrazów Wojciecha Ledera – jego eleganckie, tradycyjne malarstwo umieszczono vis a vis „malarstwa nowych mediów", czyli pulsujących obrazów Dominika Lejmana, który na akryl na płótnie rzuca projekcje wideo. W salach Galerii intrygowała tajemnicza praca Piotra Kurki, będąca, jak się zdaje, przewrotną odpowiedzią na żenującą aferę rozpętaną wokół jego pracy „Dostałem pieska" pokazywanej na wystawie „Pies w sztuce polskiej" w białostockim Arsenale. Tutaj ekspozycja budy dla psa (bez pieska) zdawała się mieć wnętrze wypełnione namacalną wręcz czernią pochłaniającą wszystko, w najprostszej interpretacji – co może obrażać czyjekolwiek uczucia (choć nie pochłonęła głosów podnoszonych przeciw autopromocji).

Prezentacja artystów nie została niestety przygotowana jako spójna wystawa zaaranżowana wokół jakiegoś meritum, nie przewodził jej żaden motyw i ten brak był zauważalny.

Targom towarzyszyły dwa sympozja: „Znaki czasu. Wypożyczanie dzieł sztuki jako alternatywna formuła obcowania ze sztuką" oraz „Kultura wizualna – komercja i krytyka". Wzbudziły one duże zainteresowanie, poruszając tematy mecenatu, tworzenia kolekcji sztuki, praw autorskich, fundacji. Zaprezentowane zostały też najważniejsze polskie galerie niekomercyjne, czy raczej te z najważniejszych, które przyjęły zaproszenie.

W ocenach Art Poznań (przeczytanych i zasłyszanych) dominuje ton krytyczny – krytykują dziennikarze, krytycy, galerzyści i artyści. Nie porównuje się poznańskich Targów do innych światowych wydarzeń tego typu, jak Art Basel, Art Forum Berlin, FIAC, bo nie ma tu żadnego przełożenia.

[1] Grzegorz Dziamski, *Lata dziewięćdziesiąte*, Poznań 2000, s. 101.

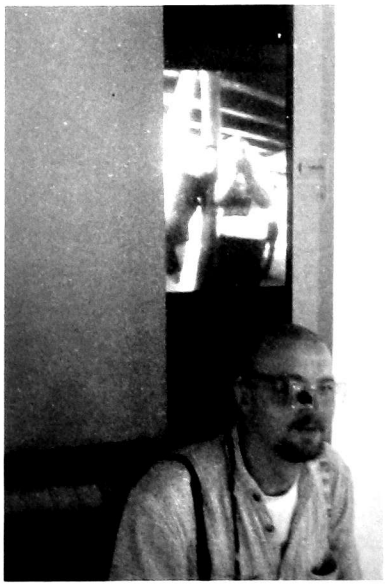
Pojawiło się wiele zarzutów dotyczących niejasności zasad handlowych: kto sprzedaje i dlaczego powinny to być galerie. Ale dla wszystkich jest jasne, że prawdziwego rynku sztuki w naszym kraju wciąż jeszcze nie ma, więc ogromną zasługą Targów było samo uświadomienie pewnych prozaicznych w gruncie rzeczy kwestii z tym związanych. Okazało się dzięki temu, jak płynne są najczęściej związki między galerią i artystą, jak dalekie od modelu przyjętego na Zachodzie i jak istotnym zagadnieniem jest ustalenie zasad handlu sztuką, które dotąd zdawały się być tworzone *ad hoc*. Ujawnienie tego braku powinno zatem zaowocować przejrzystymi kryteriami na przyszłorocznych targach (*nie od razu Rzym zbudowano*).
Niewątpliwie Art Poznań były przedziwną hybrydą, pytanie tylko, czy taka hybrydyzacja doprowadzić może w następnym roku do jakiejś heterozji[2], czyli mieszańca żywotniejszego od każdego z rodziców z osobna i od ich sumy, w wypadku bowiem hybrydyzacji międzygatunkowej mieszańce mogą być jednak niepłodne. A może jednak, idąc tropem gatunków zmąconych Clifforda Geertza, liczmy na to, że w przyszłym roku będziemy mogli przekonać się w sielskiej atmosferze Starego Browaru, czy rynek sztuki już się narodził.

—

[2] **Heterozja**, czyli bujność mieszańców – jest to fenotypowy skutek współdziałania genów u heterozygot. Dzięki niemu mieszańce pierwszego pokolenia mogą znacznie przewyższać wartością fenotypową cech ilościowych swoich homozygotycznych rodziców.

—

Prace na stronie obok: **Marcin Berdyszak**, **Piotr C. Kowalski**, **Sławomir Sobczak**, Art Poznań 2004.
Fot. Piotr C. Kowalski



Berlin Art Forum 2004. **Fot. Piotr Kurka**

Marek Wasilewski
Berlin Art Forum 2004 – w stronę hipermarketu sztuki

Targi Sztuki Art Forum Berlin organizowane były po raz dziewiąty. Międzynarodowe Jury w składzie: Karin Günther (Galerie Karin Günther, Hamburg), Georg Kargl (Galerie Georg Kargl, Wiedeń), Stella Lohaus (Stella Lohaus Galery, Antwerpia), Bob van Oursow (Galerie Bob van Oursow, Zurych) oraz kuratorzy Yilmaz Dziewor (Kunstverein, Hamburg) i Sune Nordgren (National Museum, Oslo) wybrało do udziału w forum 120 galerii z 20 krajów, wydawnictwa i specjalne projekty artystyczne, zawierające łącznie prace około 1300 artystów. Choć, jak to powiedział Thomas Kruger, prezes Federalnej Agencji Edukacji Obywatelskiej, podczas konferencji prasowej, środek Europy jest na wschodzie, w targach uczestniczyło jedynie pięciu wystawców z krajów, które dołączyły do Unii (w tym jedyna z Polski, krakowska galeria Zderzak). Oczywiście na targach najważniejsze są ceny, jakie osiągają prace zarówno gwiazd, jak i artystów dopiero debiutujących na rynku. I tak fotografie Thomasa Shute wyceniono na 50 do 100 tysięcy euro, osiemnaście kolumn autorstwa Ugo Rondinone można było nabyć za około 100 tysięcy euro, tymczasem pochodzące z lat 80. obrazy Martina Kippenbergera zakupić można było już od 6 do 35 tysięcy euro, natomiast fotografie Borysa Michajłowa oszacowane zostały na jedyne 5 tysięcy euro.

Na berlińskich targach można było zobaczyć między innymi nową pracę znanej artystki z Talina Ene-Liis Semper na stoisku Art Agents z Hamburga, rysunki Marka Lombardiego w brooklińskiej galerii Pierogi, malarstwo Neo Raucha w Eigen + Art z Berlina; ozdobą targów była rzeźba japońskiego artysty Yoshihiro Suda „Amarylis". Organizatorzy zwrócili uwagę na stoisko Galerii Zderzak, gdzie prezentowane były prace Ostoi, Leszka Lewandowskiego, Wojtka Wilczyka i Krzysztofa Zielińskiego. Wśród nadziei targów wymieniano znanego albańsko-francuskiego twórcę Anri Sala, komputerowe prace Yvesa Netzhammera oraz malarstwo chińskiego artysty Yan Pei Minga. Wyróżniano stoisko znanej berlińskiej galerii Nordenhake, gdzie oglądać można było dźwiękową instalację z linoleum Gunilli Klingberg. Organizatorzy targów wystosowali specjalne zaproszenia do ponad stu kolekcjonerów, dla których przygotowano specjalny program zwiedzania miasta i ekspozycji; ponadto ocenia się, że targi odwiedziło blisko czterdziestu zorganizowanych grup składających się z około 400 kuratorów, dyrektorów i właścicieli galerii.

Ale targi nie są w zamierzeniu ich organizatorów jedynie wydarzeniem handlowym. Układ stoisk tworzył labirynt, który wraz z towarzyszącą

wystawą „Made In Berlin" oraz odbywającymi się przez cztery dni dwa razy dziennie spotkaniami teoretycznymi miał stworzyć jedyne w swoim rodzaju miasto idei. Tutaj dodać trzeba, że nic w tym labiryncie nie było przypadkowe, wszystkie elementy przestrzeni zaprojektowane zostały przez artystów. Dyskusje i wykłady przebiegały w otoczeniu, które zaprojektował Les Schliesser; biało-czarny geometryczny labirynt centrum prasowego był autorstwa Esther Stocker; kanadyjski artysta Nestor Kruger umieścił na ścianach cocktail baru malowidła zawierające chińskie znaki. Przejście z targów na teren wystawy „Made In Berlin" było z kolei dziełem berlińskiej grupy Greige.

Obok wysoce profesjonalnego salonu sztuki, jakim jest Art Forum, odbył się także bardzo interesujący Berliner Kunstsalon pokazujący 34 działające w Berlinie galerie non profit, w tym galerię Zero, która zaprezentowała prace polskich artystów mieszkających w stolicy Niemiec. Ponadto odwiedzający targi liczyć mogli na ciekawy program berlińskich galerii wraz z wystawami Sophie Calle i Francis Alys w Martin Gropius Bau, prezentację czarnej sztuki „Black Atlantic" w House of Word Cultures, otwarcie kolekcji Flicka w Hamburger Banhof czy ekspozycję Shrinking Cities w Kunstverke.

Warto dłużej zatrzymać się nad programem teoretycznym Art Forum, który w zamyśle organizatorów miał stworzyć platformę do debaty nad najbardziej aktualnymi problemami międzynarodowego świata sztuki. Dodać należy, że nie były to drętwe, nudne posiedzenia, lecz panele dyskusyjne z żywym udziałem publiczności. Przybyszów z Europy Wschodniej zainteresował z pewnością panel, w którym uczestniczyli między innymi Juraja Carnego z Bratysławy, Mary Traumane z Rygi i Jaana Lepik z Talina, dotyczący przemian rynku sztuki w krajach, które dołączyły do Unii. Niestety nie dane było nam usłyszeć nic poza typowym wschodnioeuropejskim narzekaniem. Zupełnie inny nastrój panował podczas dyskusji, do której zaproszono przede wszystkim kolekcjonerów (Mera i Don Rubel z Miami oraz Haarald Falckenberg z Hamburga), ale także artystkę Monikę Bonvicini oraz Joe Amrhein z brooklińskiej galerii Pierogi. Dyskusja zatytułowana „Bigger! Faster! Out of Control!" koncentrowała się wokół problemu, jakim jest wpływ rynku na produkcję artystyczną. Rynek w poszukiwaniu nowości, młodych talentów, ciągłej odmiany wsysa w swoje tryby coraz młodszych twórców; niektórzy podpisują swoje pierwsze kontrakty jeszcze przed ukończeniem dyplomu. Artyści pracujący dla galerii stają się producentami zobowiązanymi do dostarczania coraz to nowych wyrobów w odpowiedzi na potrzeby rosnącego i poszerzającego się rynku, który sowicie ich opłaca, ale jednocześnie wywiera presję. Rozmówcy zgodnie stwierdzili, że presja ta nie służy jakości sztuki. Boom na rynku sztuki zazwyczaj

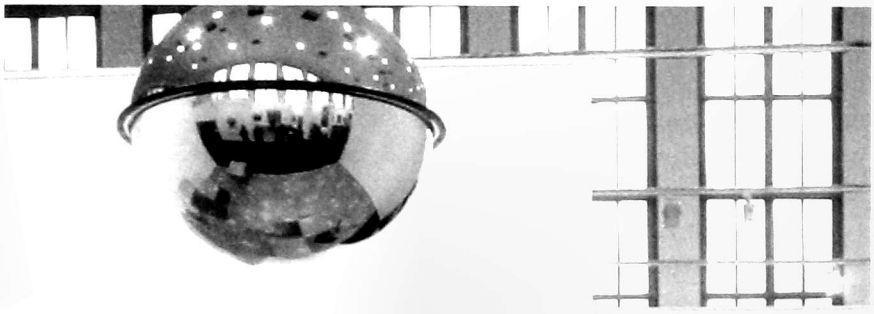
negatywnie odbija się na jej wartości. Tutaj pojawia się kolejny wątek, nieobecny w polskiej dyskusji na temat rynku sztuki, mianowicie relacja artysta–galeria. Galeria nie może być jedynie sklepem, do którego artysta przynosi swój towar; ten związek jest o wiele bardziej skomplikowany, a rola galerii o wiele bardziej dynamiczna niż wydaje się to większości polskich właścicieli galerii komercyjnych. Galeria nie może być pasywna, musi odnaleźć swoje miejsce w dyskusji o kulturze, musi mieć swoje poglądy na sztukę, musi kreować wydarzenia i ich twórców.

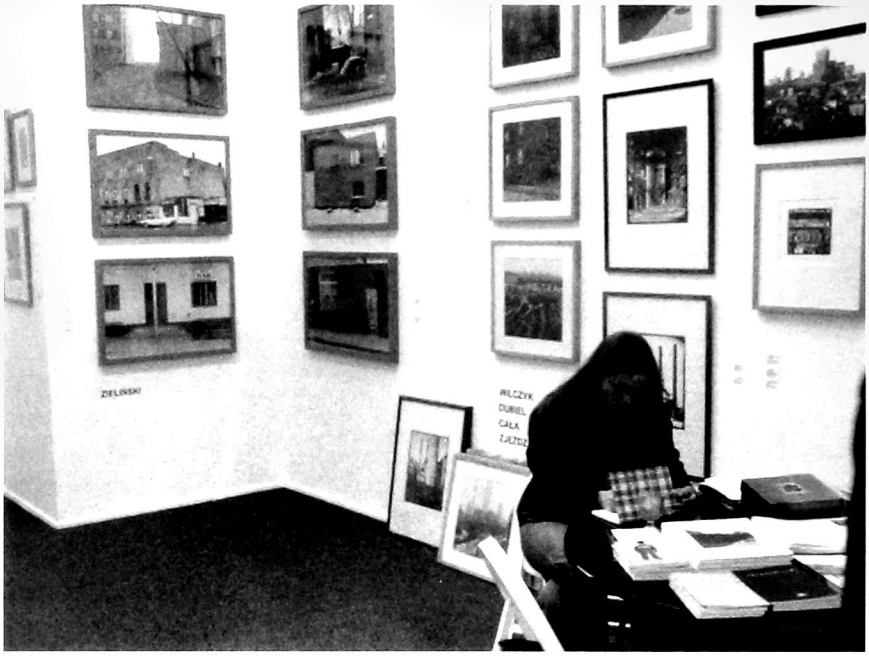
Inne tematy poruszane podczas dyskusji Art Forum to: sztuka czeska (w ubiegłym roku odbył się panel poświęcony sztuce polskiej), nowe kierunki rozwoju pism o sztuce, przyszłość fotografii, dialog miast Berlin–Nowy Jork. Okazuje się, że jest to szerokie spektrum zagadnień, które nie koncentrują się jedynie na problemach rynku, lecz dotyczą aktualnych problemów kultury wizualnej i sztuki w szczególności. Jeżeli dodać do tego kulturowe ambicje londyńskich targów Frezie, widać, że targi sztuki z premedytacją zmierzają w stronę wielowymiarowego wydarzenia artystycznego. Dowodem na to miała być też wystawa „Made In Berlin", której kuratorem został Zdenek Felix, były dyrektor Deichtorhallen w Hamburgu. Ekspozycja prezentowała 42 artystów sceny berlińskiej, wstępnie wyselekcjonowanych przez galerie biorące udział w Art Forum. Wystawa, zdaniem kuratora, pokazywała różnorodność sztuki tworzonej w Berlinie oraz powołała coś na kształt brakującego ogniwa pomiędzy galeriami, artystami i publicznością. Interesująca jest idea przeniesienia tego pomysłu także na inne miasta; organizatorzy planują w przyszłości kolejne wystawy: „Made In Prague", „Made In Vienna" oraz „Made In Warsaw".

Na koniec wypada się zastanowić, co z tego wszystkiego może wynikać. Art Forum to wielki hipermarket ze sztuką. Nie sposób w tym kłębowisku ludzi, obrazów i dźwięków snuć refleksję nad jej subtelnymi znaczeniami; sztuka występuje tu raczej jako zjawisko z pogranicza socjologii i ekonomii. Można by nawet stwierdzić, że sztuka jest na targach wielkim nieobecnym. O niej się mówi, i jej ślady dostrzega się wszędzie, stała się jednak przezroczysta i być może tak naprawdę obecna jedynie w projektach przestrzennych, użytkowanych do praktycznych celów, jak cocktail bar czy centrum prasowe. Choć z drugiej strony, one także są dyskretną promocją artystów pracujących dla konkretnych galerii. Jeden z dyskutantów powiedział podczas targów, że artyści nie powinni być na Art Forum w ogóle wpuszczani, bo nikt nie lubi się dowiadywać, jak zrobiona jest kiełbasa przez niego konsumowana, a tu właśnie robiona jest kiełbasa. Metafora hipermarketu posunięta o krok dalej w stronę masarni. Jest w tym oczywiście wiele przesady, artyści powinni targi sztuki odwiedzać, chociażby po

to, by wiedzieć, w jakim kontekście ich dzieła mogą funkcjonować. Obecność artystów powoduje, że na targach nie mówi się wyłącznie o pieniądzach, albo przynajmniej rozmowa ta nabiera zupełnie innego charakteru. Wydaje się, że targi sztuki już od jakiegoś czasu nie są jedynie hermetyczną imprezą dla specjalistów z niewielkiej gałęzi rynku. Targi, ze swoją celebrą, wystawami, dyskusjami i przyjęciami, stały się ucieleśnieniem i emanacją współczesnej kultury, w której na równych prawach funkcjonują przekazy poważne, cynizm, ironia i komercja.

—





Berlin Art Forum 2004. **Fot. Piotr Kurka**

Sabrina van der Ley

Z Sabriną van der Ley rozmawia Marek Wasilewski

Berlin Art Forum jest największym komercyjnym wydarzeniem artystycznym w tej części Europy a Ty jesteś jego dyrektorem artystycznym. Czy możesz opisać, jaki rodzaj odpowiedzialności związany jest z tą pracą?

Jeśli mówimy o Europie Centralnej, to ART FORUM BERLIN jest rzeczywiście największą taką imprezą (gromadzi około 120 galerii), jeżeli zaś popatrzymy na całą Europę, to targi w Kolonii, Madrycie czy Basel są większe (każde skupiają mniej więcej 250 galerii), choć wszystkie one są targami encyklopedycznymi, co oznacza, że pokazują sztukę od początku XX wieku do dzisiaj. A zatem jeśli weźmiemy pod uwagę zawartość, to ART FORUM BERLIN okazuje się unikalne – są to największe europejskie targi skoncentrowane wyłącznie na aktualnej produkcji artystycznej.

Jako dyrektor artystyczny targów jestem odpowiedzialna za wyszukiwanie galerii, które mogłyby ubiegać się o udział w naszych targach; moim zadaniem jest utrzymywanie bliskiego kontaktu z galeriami, przyszłymi wystawcami i generalnie z międzynarodową sceną artystyczną. Jestem też odpowiedzialna za to, by targi odwiedzane były przez profesjonalistów z całego świata, za lobbing na rzecz targów w Berlinie i poza nim, za kontakty z berlińską sceną artystyczną, czyli za inicjowanie i utrzymywanie dialogu z członkami sceny artystycznej tutaj w mieście. Do moich obowiązków należy również rozwijanie koncepcji programowej dyskusji panelowych, zapraszanie artystów do realizacji projektów specjalnych, pozyskiwanie środków etc.

Razem z moim kolegą Kirstenem Guntherem, dyrektorem ART FORUM BERLIN, zajmuję się także marketingiem, *public relations*, układem przestrzennym targów itd.

Jak wygląda proces selekcji galerii do udziału w targach?

Nasz zmieniający się każdego roku Komitet Selekcyjny zawsze składa się z dwóch kuratorów i pięciu galerzystów. ART FORUM BERLIN charakteryzuje się tym, że koncentruje się na sztuce aktualnej, szczególną uwagę zwracamy na niezwykłe koncepcje wystawiennicze. Dlatego galerie prezentujące solidną i ekscytującą ideę swojego stoiska spotykają się z większym zainteresowaniem naszej komisji niż te, które proponują po prostu przegląd swojej oferty. Największy nacisk kładziemy na to, jak propozycja poszczególnych galerii odnosi się do programu konkretnej edycji targów, to znaczy, co galeria wybrała ze swojego programu, by pokazać na ART FORUM BERLIN. Jednym z najważniejszych kryteriów jest zatem kontekst oferowanego projektu. Potem oczywiście komisja przygląda się generalnemu programowi galerii, jaka jest jej linia, jakich artystów prezentuje, na ile sprawdza się ich strategia promocji (poprzez publikacje, udział twórców w ważnych i interesujących wystawach, ich obecność w publicznych i prywatnych kolekcjach etc.). Komitet zadaje także takie pytania, jak: Czy galerie pracują z artystami z pierwszej ręki? Czy regularnie proponują nowe projekty w swoim programie, to znaczy, czy odwiedzają pracownie, czy szukają nowych talentów, czy pracują nad tym, by poszerzyć obecność swoich artystów na arenie międzynarodowej i tak dalej.

Obserwując ART FORUM BERLIN, od kilku lat zauważyłem, że obok swoich funkcji komercyjnych jest także wydarzeniem o większych ambicjach kulturowych, że jest forum dyskusji o stanie sztuki i kultury. Czy nie sądzisz, że targi sztuki stają się coraz ważniejsze dla kultury w dzisiejszych czasach, zwłaszcza jeśli mówimy o kulturze społeczeństwa konsumpcyjnego?

Gdybyśmy żyli w społeczeństwie wyłącznie konsumpcyjnym, wówczas żaden aspekt polityczny i kulturowy nie miałby większego znaczenia. Tak myślę. Może jestem romantyczna, ale sądzę, że przynajmniej w sektorze kultury ludzie ciągle oczekują czegoś więcej niż czystego konsumeryzmu. W gruncie rzeczy wydaje mi się, że w ciągu ostatnich kilku lat doświadczyliśmy przesunięcia w stronę większej społecznej, historycznej i politycznej świadomości w sztuce i kulturze. Ponownie staje się to także bardziej istotne dla całego społeczeństwa.

Dlatego zawsze uważaliśmy, że ART FORUM BERLIN powinno reprezentować coś więcej niż tylko rynek sztuki. Z tego właśnie względu dwa razy dziennie mamy dyskusje panelowe na ważne tematy dotyczące sztuki współczesnej, kultury i polityki. Z tego samego powodu każdego roku zapraszamy czterech lub pięciu artystów do pracy nad specjalnymi projektami przeznaczonymi dla przestrzeni funkcjonalnej ART FORUM BRLIN, takiej jak bar, biblioteka, klub prasowy i tym podobne; w naszym katalogu zawsze pojawia się tekst poświęcony konkretnemu problemowi (np. rynek sztuki w Europie Centralnej, albo kraje nordyckie itp.). W ciągu roku, pomiędzy targami organizujemy kwartalnie wykłady i panele z kolekcjonerami i kuratorami po to, by poszerzyć i spopularyzować wiedzę o sztuce współczesnej.

Targi sztuki stają się coraz ważniejsze dla wszystkich zajmujących się sztuką i potrzebujących aktualnej informacji o tym, co się dzieje, i w tym sensie podobne są do różnego rodzaju biennale. Nie jest możliwe, by jedna osoba mogła udać się do 25–40 krajów w roku, żeby zobaczyć, co się tam dzieje na lokalnej scenie. W tym znaczeniu targi sztuki są nawet ciekawsze od biennale, oferują bowiem bardzo dobry przegląd sytuacji, a musisz odwiedzić tylko jedno miasto.

Trzeba tutaj dodać jeszcze jeden ważny element, jakim jest wystawa tematyczna stanowiąca część targów. W tym roku było to „Made In Berlin".

Berlin staje się coraz ważniejszym miejscem dla sztuki współczesnej. Artyści z całych Niemiec, Europy i coraz częściej z innych kontynentów postanawiają mieszkać i pracować tutaj. To wszystko przynosi Berlinowi ogromne bogactwo artystyczne. Uznaliśmy, że powinno znaleźć to odzwierciedlenie w specjalnej wystawie wpisanej w kontekst targów (pokazującej oczywiście zaledwie ułamek możliwości artystycznych tego miasta). Reakcja na tę wystawę była bardzo dobra! W obecnej chwili dyskutujemy w naszym zespole i z radą doradczą galerii, co mogłoby być tematem przyszłorocznej wystawy specjalnej.

Z dużym zainteresowaniem przysłuchiwałem się dyskusji dotyczącej rynku sztuki. Wystawa targowa została w pewnym momencie porównana do supermarketu. Mówiąc o dobrych stronach rynku, jeden z panelistów wskazał na fakt, że dobrze jest, gdy artysta może poświęcić cały swój czas na tworzenie w pełni profesjonalny sposób. Z drugiej strony, niepokoiła go niska jakość prac powstających jedynie w celu wypełnienia oferty rynkowej. Powiedział, że kiedy interes idzie gorzej, sztuka staje się ciekawsza. Czy nie sądzisz, że to swoisty paradoks?

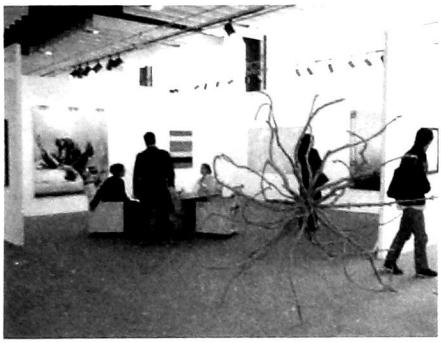
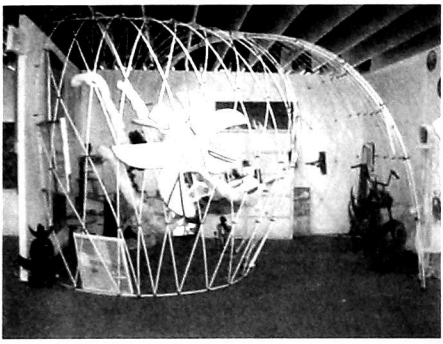
Nie można powiedzieć, że zawsze słaby rynek przynosi ze sobą dobrą sztukę. Sztuka jest czymś bardzo osobistym i zależy od aktualnej siły artystycznej poszczególnych twórców. Kryzys twórczy może wynikać z rozmaitych powodów, być może z sytuacji rodzinnej i tym podobnych problemów, które powodują obniżenie koncentracji. Za blokadę twórczą może być odpowiedzialne cokolwiek...

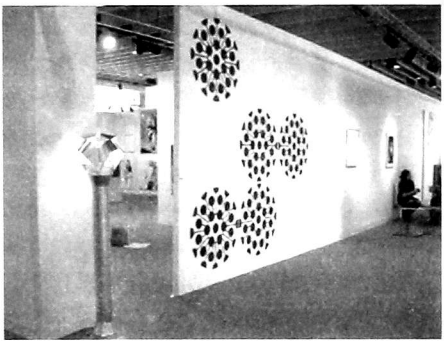
Jeśli mówimy o targach sztuki, są galerie, które nigdy nie proszą swoich artystów o stworzenie prac specjalnie na targi, i także wielu twórców nigdy by o tym nie marzyło. A zatem galerie pokazują zazwyczaj najnowsze prace, które artysta miał w galerii. Jeśli wystawa była sprzedana w całości, możliwe, że wówczas galeria poprosi o nowe prace. Ale oczywiście może być zupełnie odwrotnie, wielu klientów czasami miewa wpływ na twórczość. Generalnie jednak, powiedziałabym, że jest to sprawa bardzo indywidualna, jestem mocno przekonana, że artyści tworzą z właściwą sobie „szybkością" lub „powolnością", tak jak im to najlepiej odpowiada.

Czy uważasz, że ART FORUM BERLIN jako geograficznie najbliższe byłej Wschodniej Europie może mieć wpływ na scenę artystyczną w tym rejonie, gdzie rynek sztuki praktycznie nie istnieje?

Wielu młodych artystów, którzy mieli swoje pierwsze większe prezentacje na ART FORUM BERLIN, znaleźli swoją drogę do ważnych wystaw i rozpoczęło międzynarodową karierę. ART FORUM BERLIN trzyma rękę na pulsie aktualnej sztuki i znane jest z tego, że jest doskonałym terenem wczesnych odkryć. Zdajemy sobie doskonale sprawę z tego, że scena artystyczna dokładnie przypatruje się galeriom wybranym do udziału w targach, trudno jednak zdefiniować wymierny wpływ, jaki wywieramy na rynek sztuki.

Ponieważ ART FORUM BERLIN koncentruje się wyłącznie na sztuce współczesnej, oznacza to, że zawsze aktywnie szukamy nowych galerii. W historii targów jest mnóstwo przykładów na to, jak wiele galerii z różnych stron świata miało swój międzynarodowy debiut na ART FORUM BERLIN, rozpoczynając z tego miejsca swoją międzynarodową karierę. Wszystko to może spełnić się także, a nawet przede wszystkim artystom i galeriom z centralnej Europy i jej rynkowi sztuki. Uważam, że Berlin jest dla nich najbliższym partnerem.



303 Gallery, Kenny Schachter Contemporary,
Lehman Maupin, Art : Concept,
Deitch Projects, Leo Koenig Inc.
© Armory Show 2004

Jiri David
Armory Show New York 2004

Armory Show – dwa słowa, jedno znaczenie: wystawa elity światowych galerii w Nowym Jorku. W każdym razie galerii, które wyznaczają wyraźne kierunki poprzez swoją pozycję na rynku sztuki. Armory Show ma swoją własną pamięć historyczną; to nie jest tylko jakaś idea wzięta z powietrza przez podejrzanych biznesmenów. Tej nazwy nie znajdziecie w encyklopediach, ale pewna wyedukowana część tego społeczeństwa wie, że nazwa ta odnosi się do roku 1913, kiedy pod tą samą nazwą odbyła się pierwsza amerykańska wystawa sztuki współczesnej w byłej fabryce broni. Wzięło w niej udział blisko 300 artystów, pokazując mniej więcej 1250 prac, przede wszystkim malarstwo.
Teraz jest rok 2004 i większość komercyjnych i niekomercyjnych popularyzatorów sztuki współczesnej zostało zaproszonych do Nowego Jorku. Kryteria tej dorocznej selekcji zdeterminowane są pamięcią długotrwałą, niosącą ze sobą pewne ryzyko. Większość wie, kto jest kim i dlaczego. Wiadomo także, że istnieją galerie, które czują się zobowiązane do nie uczestniczenia w tym wydarzeniu, co jest także odnotowywane przez niektórych „nonkonformistycznych" teoretyków. Ale dyskusje o wielu znaczeniach strategii artystycznych odwróciłyby naszą uwagę od zasadniczego tematu.
A zatem, by pokazać, czym jest Armory Show, podam kilka podstawowych informacji: kraj – USA, miasto – Nowy Jork, czas – 11–15 marca 2004, miejsce 90 i 91 12th Avenue (2 x 200 x 40 m), liczba galerii – około 200, liczba wystawianych prac – 3000 do 5000.
I jeśli tego byłoby mało, najważniejsze profesjonalne pisma o sztuce także wystawiają swoje dobra. Dlatego jestem szczęśliwy, że mogę donieść, iż w tym roku jedyną wybraną galerią z Czech a może i z całej wschodniej Europy była praska galeria Futura (w ubiegłym roku była nią Galeria Svestka). Futura zaprezentowała następujących artystów: E. Percossi, F. Simeti, J. Kotik, V. Bromova, A. Kotzmanova, M. Thelenova, J. Prihoda, D. Cerny, T. Lahoda oraz J. David. Każdego dnia wystawa poświęcona była innemu twórcy. Futura miała małą przestrzeń i z pewnością nie stanowiła centrum zainteresowania, ale sam prosty fakt, że znalazła się tam ze swoim programem i przedstawiała swoich artystów, jest ważnym znakiem na przyszłość. Armory Show jest także miejscem spotkań, gdzie zawiera się wiele kontraktów i planuje się wystawy.

Pozostało jedynie przejść się, poczuć to, doświadczyć tego, klasyfikować, eliminować, dokonać selekcji. Ale to nie było takie łatwe. Ze wszystkich stron bombardowały mnie intensywne impulsy. I jeśli nie byłeś oziębły, zbyt wybiórczy albo już na wstępie znudzony, miałeś pełne ręce roboty od 12 do 20 wieczorem. Od razu przyznaję, że mogłem wytrzymać przez osiem godzin w ciągu dwóch dni, albo jedną czeską zmianę pracowniczą. Dlaczego? Bo w tym czasie w Nowym Jorku odbywała się jeszcze jedna wystawa światowych galerii (pod nazwą Scope na szóstym piętrze ogromnego hotelu na rogu 9 th Ave i 18th st.). To nie wszystko, zaczynało się właśnie słynne Whitney Biennale w Whitney Museum. Jest to ogromny kąsek nawet dla najbardziej doświadczonych ekspertów, nie mówiąc już o tym, że w Nowym Jorku nie można bywać zbyt często (i po przejściu nieznośnych, choć być może zrozumiałych procedur administracyjnych) chciałoby się zobaczyć coś jeszcze poza sztuką.

Jak już wspomniałem, Armory Show posiada swoją renomę w świecie sztuki, choć porównując je z Whitney Biennale, jest bardziej chaotyczne i dzikie. Jednak ciągle jest to jedno z tych wydarzeń, obok kilku innych, jak na przykład Miami, Berlin, Basel, Istanbuł czy Sao Paulo, na które przybywa niewiarygodna ilość ludzi. Każde takie wydarzenie ma swoje „za" i „przeciw". Jeśli w nich nie bierzesz udziału, mogą ci być obojętne; jeśli jesteś w nie zaangażowany, poszukujesz bardziej pozytywnego rozwinięcia. Z tego powodu szanuję tych, którzy potrafią zawiesić swoje uprzednio skonstruowane uprzedzenia i obserwować wszystko z otwartym umysłem.

Na zewnątrz było wietrznie i zimno a w środku trzeba było torować sobie drogę wśród tłumu. Obliczyłem, że każdego dnia przez wystawę przewinęło się co najmniej 5000 widzów. Trudno byłoby podsumować, co zobaczyła ta rzesza ludzi. Wszystkie moje wybory były subiektywne i mogły zniekształcić rzeczywistość. Spróbuję jednak podsumować moje wrażenia. Na pierwszy rzut oka oczywiste jest, że Ameryka ciągle przywiązana jest do malarstwa i nie dzieje się tak tylko dlatego, że obrazy lepiej się sprzedają, jak każe nam wierzyć wielu wysublimowanych europejskich teoretyków i ich artystyczni faworyci. Co prawda można było też zobaczyć wiele instalacji wideo, obiektów, rzeźb i fotografii, jednak rysunek i malarstwo wiodły prym. Treść i jakość formalną niech ocenią inni, ale dla mnie oscylowały one od kompletnej głupoty do zaskakujących i interesujących propozycji. Przy okazji, ta sama tendencja, jeśli mogę ją tak nazwać, przeważała także na Whitney Biennale. Co więcej, wielu artystów obecnych na Biennale było jednocześnie reprezentowanych przez swoje galerie na Armory Show, a wielu innych można było spotkać również na Scope. Whitney i Armory

mogły się ze sobą zamienić. Dlatego nie podzielam opinii głoszącej, że na Armory liczy się tylko biznes. Oczywiście ludzie kupują i sprzedają, dlaczego nie? Gdyby to samo, nawet z obrzydzeniem, można było powiedzieć o moim własnym kraju.

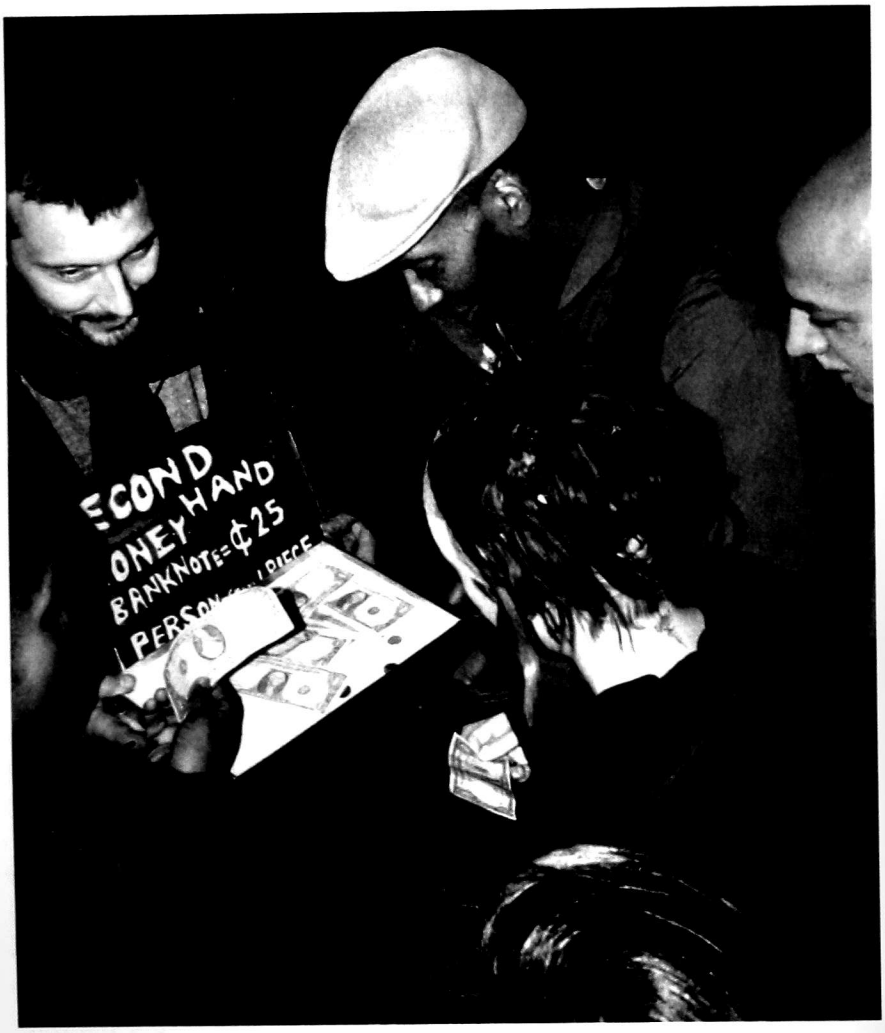
Praca, która zrobiła na mnie największe wrażenie, to cykl fotografii Loretty Lux – młodej artystki z Drezna. Pokazała małe fotografie sześcio-, siedmioletnich dzieci patrzących sugestywnie w stronę widza na lekko rozmytym tle przedstawiającym wnętrza i krajobrazy. Ich wybór i typologia, ekspresja, światło, postawa i ubrania sprawiały silne wrażenie niepowtarzalności. Chętnie zobaczyłbym jeszcze więcej jej prac.

Prawdopodobnie nie obejrzałem wszystkich prac wideo do końca, tak naprawdę to wytrzymałem tylko na niektórych. Tylko jedną pracę warto było zobaczyć do końca (jestem niepoprawnie niecierpliwym widzem prac wideo). Była fantastyczna. Na ziemi leżała ludzka postać. Jej głowa była niewidoczna. Po kilku sekundach zaczęła się czołgać wzdłuż betonowej bariery na przedmieściach jakiegoś miasta. Poruszając się w pozycji horyzontalnej, wykonywała niewiarygodne skoki na szczyt bariery, w końcu zatrzymała się pod jakimś mostem. Każdemu ruchowi towarzyszyło *staccato* rytmicznych dźwięków. Teraz powiecie – i co z tego? A ja odpowiem, że musicie to sami obejrzeć, mój opis to tylko opis.

Myślę, że warto było zobaczyć Armory Show. Jego zadaniem nie jest dostarczanie najnowszych informacji ze świata sztuki (choć tego akurat nie brakuje). Nie jest to także platforma dla nowych niespodziewanych odkryć kuratorów, którzy, chcąc nie chcąc, muszą poszukiwać nowych znaczących i kontrowersyjnych początków. Nie próbowano ukryć faktu, że sztuka nie jest tania i że nie jest dla wszystkich. Mimo to pozwolę sobie na heretycką myśl: na wszystkich nowojorskich wystawach, które widziałem, dobrze byłoby pokazać artystów z Czech, Litwy, Rumunii, Mołdawii czy Ukrainy. Pasowaliby tam bez problemu, nawet ci niezależni, niekomercyjni, rewolucyjni, nieznani twórcy z całego świata. Ale każda strategia broni swojego terytorium. Wygląda na to, że obecny stan rzeczy zadowala wszystkich. Choć granice wzajemnie inspirującego przenikania nie są pilnowane, zależą jedynie od kontekstu i kontaktów.

Tłumaczenie z języka angielskiego: **Marek Wasilewski**

Tekst ukazał się w czeskim czasopiśmie „Umelec" 1/2004.



Martin Zet, akcja *Second Hand Money*, Nowy Jork, Central Post Office, 1999. **Fot. Jeff Sheehan**

Marek Wasilewski
„Finansowe operacje" Martina Zeta

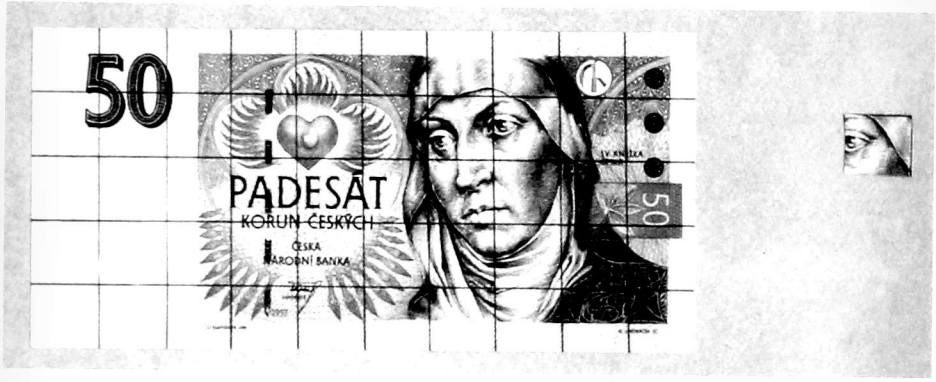
Od urodzenia zawsze myślałem o pieniądzach. Moi rodzice ledwo wiązali koniec z końcem i mało było okazji, żeby zarobić trochę gotówki. Jednym ze sposobów, które odkryłem, było oddawanie do sklepu pustych butelek. To był przede wszystkim mój interes i zbierałem je w pracowni mojego ojca oraz w całym domu.
Kiedyś, kiedy miałem prawie sześć lat, w domu znajdowało się tak dużo butelek, że nie byłem w stanie sam zanieść ich do sklepu (w tamtych czasach butelki do mleka i jogurtu także robiono ze szkła). Umówiłem się z moją babcią, która obiecała, że pomoże mi po drodze na zakupy. Gdy schodziliśmy z naszego wzgórza Babak w stronę sklepu, oboje objuczeni torbami pełnymi butelek, babcia pośliznęła się i złamała nogę. Kiedy tak leżała na ulicy, na usta cisnęło mi się pytanie: czy butelki są całe? Wyczuwając w jakiś sposób, że nie było to właściwe pytanie, próbowałem ukryć fakt, że tak źle się zachowałem, pytając, czy się nie skaleczyła. Ale to było tylko udawanie. Mimo że nikt nigdy mnie nie obwiniał za to, co się stało, do dziś na myśl o tej historii czuję kwaśny posmak w ustach. Tak zaczęła się moja nieufność do pieniędzy.

Nie wiem, czy historia opisana w książeczce pod tytułem „Free Martin Zet!" jest prawdziwa. Uwolnić Martina Zetą od pieniędzy nie trzeba, sam czyni to doskonale, analizując jednocześnie w przewrotny sposób ich rolę w kulturze. Jego sztuka zwraca uwagę na sytuację jednostki wtłoczonej w sztywne ramy społeczne. Instytucja pieniądza jest jednym z filarów organizacji ekonomii i państwa. Jest abstrakcyjną, wirtualną formą rozliczeniową w obrocie towarów i usług, a także, jak wynika z cytowanej powyżej historyjki, przedmiotem chciwych degradujących marzeń. Dodatkowo manipulowana przez państwo jest symbolem narodowej tożsamości; banknoty i monety zawsze nosiły znaki i wizerunki reprezentujące władzę, która posiada przywilej emisji pieniądza. Dwuznaczna rola, jaką spełnia instytucja pieniądza, prowokuje ambiwalentną reakcję czeskiego artysty, który przeżył nie tylko zmianę symboli narodowych podczas aksamitnej rewolucji, rozpad jednego państwa na dwa, z ich odrębnymi atrybutami niepodległości, którą manifestowało powstanie odrębnej waluty na Słowacji, ale także powstanie Euro, zniknięcie wielobarwnej kolekcji europejskich banknotów. Jak wielu doświadczonych historią wschodnich Europejczyków, Zet ma dystans do pozornie trwałych symboli władzy i państwowości.

A jednak, mimo jasno wyrażonej dezaprobaty wobec idei pieniądza, jest to temat, któremu czeski artysta poświęcił wiele uwagi. Obserwując rolę, jaką pieniądz odgrywa w obiegu ekonomicznym i politycznym, fakt, że pieniądz także jest towarem, podlega wycenie i sprzedaży, a jego wartość często znacznie różni się od wartości nominalnej, zdecydował się odnieść do tej sytuacji bardzo dosłownie. Tak narodziła się seria wystąpień „Second Hand Money". Ponieważ w obiegu ekonomicznym większość towarów w miarę upływu czasu traci swoją wartość, a często wartość ta błyskawicznie spada już w momencie dokonania transakcji, Martin Zet postanowił potraktować pieniądze tak jak traktuje się stare ubrania, książki, meble itp., używane pieniądze wystawił na sprzedaż po obniżonej cenie. Frederic Jameson uważa, że pojęcie rynku jest jednym z kluczy do zrozumienia postmodernizmu – czyli, jak to ujmuje, kulturowej logiki późnego kapitalizmu. System rynkowy, jak zauważa autor „Signatures of the Visible", opiera się na dwóch przeciwstawnych sobie wartościach, jakimi są wolność i równość. Paradoksem jest to, że system, który wartości te generuje, jednocześnie powoduje ich zanikanie. Choć w przeszłości pojawiały się postulaty, by wprowadzić zakaz istnienia pieniędzy, konsekwencją takiego zakazu nie mogło być jednak zniknięcie systemu wymiany ekonomicznej i ich symbolicznego ekwiwalentu, niezależnie od tego, jaką formę by przyjął. Czyżby zatem istnienie pieniędzy było koniecznością dziejową? Rynek, tak jak inne pojęcia, jest elementem ideologicznej retoryki i jako taki może być poddany semantycznej analizie. Działania Martina Zeta mogą być jej doskonałym przykładem.

Szczególne miejsce pośród tych projektów zajmuje praca zrealizowana podczas rezydencji Art OMI w pobliżu Nowego Jorku. Zet zainspirował się w niej fenomenem największej na świecie sieci hipermarketów Wal-Mart, które oferują szeroki asortyment tanich i zwykle złej jakości towarów wszelkiej maści, zaczynając od produktów spożywczych, a kończąc na ubraniach i elektronice. Warto przy okazji zauważyć, że Wal-Mart jest nie tylko największym na świecie (o budżecie przewyższającym połączone roczne dochody narodowe Izraela i Irlandii), ale także najbardziej znienawidzonym gigantem na rynku. Sieć bowiem oskarżana jest o brutalne łamanie praw pracowniczych, zmuszanie do nieodpłatnej pracy po godzinach, szpiegowanie pracowników, dyskryminację kobiet, zatrudnianie nielegalnych imigrantów oraz destrukcję społeczności lokalnych. Szef korporacji S. Robson Walton sklasyfikowany jest przez londyńską Rich List jako najbogatszy człowiek świata (z majątkiem osobistym 65 miliardów dolarów). Jak pisze Floryd Mc Kay w „Seattle Times", Wal-Mart popełnia wszystkie grzechy wielkich korporacji czasów globalizacji, dewastuje lokalny

Martin Zet, akcja *Second Hand Money*, Nowy Jork, Central Post Office, 1999. **Fot. Jeff Sheehan**



Martin Zet: *1 CZK-EYE out of 500 CZK, 1 CZK out of 50 CZK, 1 CZK out of 20 CZK*, 1999.

Martin Zet
Zielone i oczy

dedykuję Howardowi McCalebbowi

Wiadomość, że fundusze przeznaczane na Centra Sztuki Współczesnej Sorosa (Soros Centres for Contemporary Arts) w Europie Wschodniej będą maleć z każdym rokiem, przyjąłem z wielkim smutkiem. Co się stanie ze sztuką współczesną w tym nieszczęsnym regionie? W niektórych przypadkach sztuka współczesna we współczesnym tego słowa znaczeniu zaczęła być tu znana dopiero dzięki wsparciu finansowym ze strony CSWS (SCCA) – i zadziwiająco często uzyskiwała lepsze rezultaty niż w innych krajach o głęboko zakorzenionych tradycjach modernistycznych. Jednak, stopniowo, posępne myśli zastąpiło silne poczucie odpowiedzialności.

Pieniądz robi pieniądz

7 października 1998 roku, w Ústí nad Łabą[1], w ramach przedsięwzięcia artystycznego „Five Day Project", otrzymałem tysiąc koron czeskich, które wspomniany wyżej amerykański magnat finansowy zapewne odpisał był sobie od podatku. Po wygłoszeniu publicznego oświadczenia (podobnego w treści do powyższego akapitu), przyjąłem ową sumę i wkroczyłem bez cienia lęku w dżunglę rynku pieniężnego. W natchnieniu postanowiłem, że postaram się pomnożyć mój kapitał, podobnie jak niegdyś George. Z tego właśnie powodu rozpocząłem od brytyjskiego funta. Za tysiąc koron czeskich bank sprezentował mi dwadzieścia funtów szterlingów. Dalej poszło jak z płatka: 20 GDP na 30 USD, te na 40 CAD, te na 120 FRF, te na 220 ATS, a te wreszcie na 2000 ESP[2].

Po pierwszym owocnym popołudniu poinformowałem ludzi zaangażowanych w ów projekt kulturalny (i zależnych od niego), że wszystko idzie jak po maśle – że jeśli nic się nie zmieni, będę mógł roztoczyć nad nimi opiekę; że po dwóch godzinach korzystania z usług sześciu miejscowych banków, z tysiąca miałem dwa tysiące – cóż, nikt nie chciał mi wierzyć.

Oczarowany nieoczekiwaną prostotą owych transakcji, przez następny tydzień kontynuowałem me działania w Pradze: 2000 ESP na 3000 PTE, te na 4400 GRD, a te na 23000 ITL[3]. A ponieważ obiecałem sobie, nim

[1] Miasto w północnych Czechach.

[2] GBP = funt brytyjski; USD = dolar amerykański; CAD = dolar kanadyjski; FRF = frank francuski; ATS = szyling austriacki; ESP = hiszpańska peseta.

[3] PTE = portugalskie escudo; GRD = grecka drachma; ITL = włoski lir.

zacząłem, że kiedy przekroczę „Magiczny próg dwudziestu tysięcy", będę musiał coś z tym zrobić. 14 października 1998 roku założyłem więc CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ ZETA – LIBUSZYN.

Pieniądze

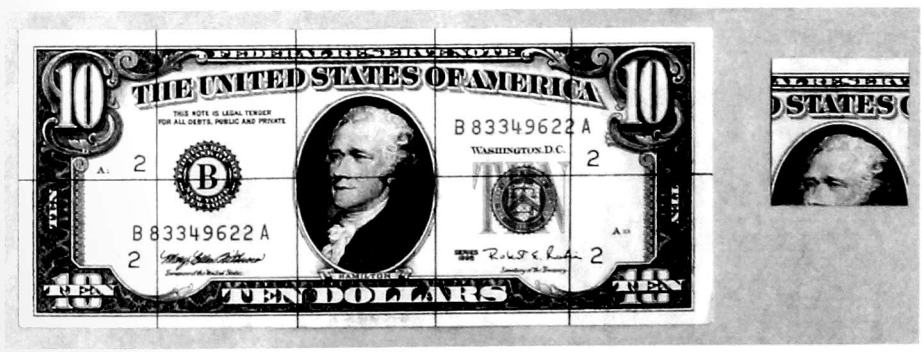
Pieniądze – to dziwna rzecz. Jakoś tak wyszło, że przy tych wszystkich zmianach polityczno-ekonomicznych, które tu nastały, im więcej lat sobie liczę, tym częściej jestem zmuszony mieć z nimi do czynienia. W pewnym momencie, mając właśnie z nimi do czynienia, uświadomiłem sobie, że nie mam pojęcia, czym są. Z tą chwilą rozpocząłem swoje badania. Po przeprowadzeniu pewnej liczby dość płytkich analiz i po wielu głębokich, osobistych doświadczeniach – takich jak wymiana waluty po rozpadzie Czechosłowacji w 1993 roku, gdy niemal w przeciągu jednej nocy pieniądze zmieniły się w papierki i kawałki metalu – zacząłem darzyć większym szacunkiem abstrakcyjny aspekt fenomenu waluty.

Kiedyś wartość pieniędzy zależała od parytetu złota, potem od jakości pracy, jaką ludzie wykonywali, by je zdobyć (a przynajmniej tyle pamiętam z czasów socjalizmu). Teraz stały się towarem. Lecz towarem bez żadnej wartości, tylko pewną wartość reprezentują. Są absolutnie abstrakcyjnym ucieleśnieniem wartości. A także zaufania, podporządkowania, manipulacji, bezbronności i rezygnacji. Ale to narzędzie represji stanowi również rodzaj umowy pomiędzy państwem a jego obywatelami. Można by to nazwać operacją usunięcia obywatelskiego rozsądku. Używając waluty swojego kraju, ludzie w pewien sposób demonstrują zaufanie wobec jego przedstawicieli. Tak długo, jak posługują się walutą jakiegokolwiek kraju, pomagają podtrzymywać system rządzący tym światem.

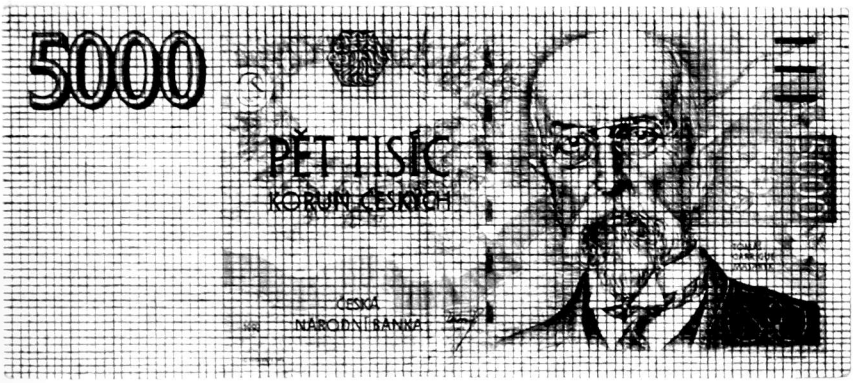
Pieniądze są symbolem wartości i zaufania – zmaterializowanym bóstwem. Ten fakt, między innymi, pchnął mnie ku badaniom nad podstawowymi jednostkami materialnymi i zachodzącymi między nimi relacjami.

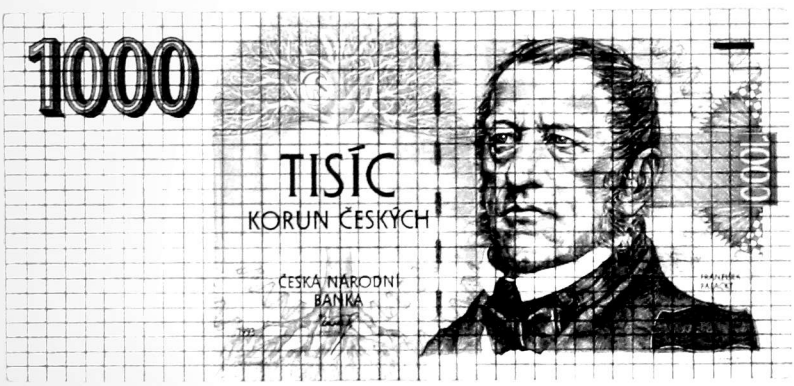
Zacząłem od korony czeskiej (CZK) i amerykańskiego dolara (USD) oraz stosunku, jaki między nimi występuje. Dolar to symbol pieniądza, symbol symbolu. Sądzę, że jestem pierwszym badaczem, któremu udało się w oparciu o naukowe wyliczenia, odkryć obiektywny i nie poddający się krytyce kurs wymiany pomiędzy obiema tymi walutami, który, o dziwo, jest zgodny z obecnym kursem oficjalnym.

Nie mogłem się oprzeć i od czasu do czasu podczas mych badań sięgałem po „bezbożne" praktyki, co, jak zwykle, gdy przekracza się granice, dało mi chwilową iluzję wolności i niezależności.



Martin Zet: *1 USD of 100, 1 USD of 50, 1 USD of 10*, 1999.





Martin Zet: *Area of 1 CZK (eye) on 5000 bank note, Area of 1 CZK (eye) on 2000 bank note, Area of 1 CZK (eye) on 1000 bank note*, 1999.

Banknoty[4]

20	CZK	=	8320 mm²	a zatem	1 CZK	= 416 mm²
50	CZK	=	8705,52 mm²	a zatem	1 CZK	= 174,1104 mm²
100	CZK	=	9798 mm²	a zatem	1 CZK	= 97,98 mm²
200	CZK	=	10256,4 mm²	a zatem	1 CZK	= 51,282 mm²
500	CZK	=	10610,6 mm²	a zatem	1 CZK	= 21,2212 mm²
1000	CZK	=	11862,2 mm²	a zatem	1 CZK	= 11,8622 mm²
2000	CZK	=	12306,2 mm²	a zatem	1 CZK	= 6,1531 mm²
5000	CZK	=	12654 mm²	a zatem	1 CZK	= 2,5308 mm²
1	USD	=	10589,4 mm²			
2	USD	=	10443,8 mm²	a zatem	1 USD	= 5221,9 mm²
5	USD	=	10605,7 mm²	a zatem	1 USD	= 2121,06 mm²
10	USD	=	10611,97 mm²	a zatem	1 USD	= 1061,197 mm²
20	USD	=	10596,06 mm²	a zatem	1 USD	= 529,803 mm²
50	USD	=	10466,22 mm²	a zatem	1 USD	= 209,3244 mm²
100	USD	=	10522,8 mm²	a zatem	1 USD	= 105, 228 mm²

ŚREDNI ROZMIAR PODSTAWOWEJ JEDNOSTKI MONETARNEJ NA PODSTAWIE ZBADANYCH BANKNOTÓW:
1 CZK = 97,6425 mm²
1 USD = 2833,9875 mm²

STOSUNEK ŚREDNIEGO ROZMIARU 1 CZK DO 1 USD:
1 USD : 1 CZK = 2833,9875 : 97,6425 = 29,0241
→ 1 USD = 29,0241 CZK → 1 ZIELONY = 30 OCZU[5]

Rynek pieniężny

Jeśli pieniądze są towarem, to wiele także zależy od osoby ustalającej cenę, za którą można je sprzedać.

Po raz pierwszy sprzedawałem UŻYWANE PIENIĄDZE w Omi, w stanie Nowy Jork, 26 lipca 1998 roku, podczas wydarzenia artystycznego, które przyciągnęło setki ludzi. Nie byłem zadowolony z kontekstu „artystycznego", chociaż niezwykle starannie się przygotowałem: podzieliłem się idealnie na dwie połowy. Po prawej stronie miałem na sobie ubranie bogacza, po lewej biedaka. I sprzedałem wszystkie pieniądze, które miałem przy sobie.

[4] Wyliczenia z dokładnością do czwartego miejsca po przecinku.

[5] „Voko" (oko) to staromodne slangowe określenie na jedną koronę czeską, którego odpowiednikiem jest amerykańskie „buck" (zielony).

Rzeźbiarka Barbara Andrus opowiedziała mi o dantejskich scenach, odbywających się każdego roku przed gmachem nowojorskiej poczty głównej przed północą 15 kwietnia, ostatniego dnia składania zeznań podatkowych bez opłaty karnej. Zaplanowaliśmy, że spotkamy się tego wieczoru w roku 1999, ale jakoś nie mogliśmy się znaleźć, więc sam zabrałem się do dzieła. Wziąłem ze sobą złote pudełko po cukierkach wypełnione banknotami jedno- i pięciodolarowymi z doklejonymi nowymi cenami (25 centów sztuka) i podjąłem się sprzedawania. Najpierw stanąłem przed głównym wejściem World Financial Center, potem przeniosłem się pod giełdę nowojorską, a w końcu sprzedawałem pieniądze, siedząc pod ręką Jerzego Waszyngtona na Wall Street. Biznesmeni i inne „garnitury", przechodząc, odczytywali cenę i ruszali dalej. Podszedł jeden włóczęga, ale nawet on nic nie kupił. Wrócił chwilę później tylko po to, by zapytać z obrzydzeniem: *Ile? Dwadzieścia pięć centów?* – jakby cena była za wysoka i poszedł dalej. Po jakiejś pół godzinie wiatr zaczął wywiewać banknoty z mojego pudełka, więc ruszyłem w drogę. Było około szóstej wieczorem.
Przed północą dotarłem do miejsca, gdzie wszyscy oddawali cześć Mamonie – tłumu zgromadzonego przed pocztą główną obok pocztowych furgonetek przybyłych jako posiłki. Wszyscy tam zachodzili w głowę, jak zaoszczędzić na podatkach. Po daremnych próbach sprzedania moich banknotów ludziom czekającym w dwóch pierwszych kolejkach, znów zacząłem tracić wszelką nadzieję. Bali się, że pieniądze są fałszywe, albo że byłem przebranym agentem rządowym, kuszącym obywateli, by dokonywali nielegalnych transakcji. Potem jeden śmiałek kupił banknot pięciodolarowy i dokładnie go obejrzał. Pozbyto się zahamowań. Mógłbym mieć przy sobie miliony, a wszystko i tak sprzedałbym w mgnieniu oka.

Wolna amerykanka

W Moskwie w Centrum Czeskim jest restauracja o nazwie Klub Czeski, gdzie, ponieważ uważamy się teraz za część świata zachodniego, płacić można tylko w dolarach. Kiedyś mieli tam problem z amerykańskimi monetami, ale poradzili sobie z nim w dość pomysłowy sposób (a z punktu widzenia polityki finansowej CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ ZETA – LIBUSZYN w sposób niezwykle inspirujący), drukując w tej stabilnej walucie własne banknoty o nominałach 10, 20 i 50 centów. (Gdy w maju i czerwcu 1999 roku przeprowadziłem w USA wyrywkową ankietę publiczną, unosząc banknot jednodolarowy i pytając: *Czy wyobraża Pan/Pani sobie w przyszłości taki dzień, kiedy ten banknot będzie wart tylko tyle, ile materiał, z którego jest zrobiony?* – nie uzyskałem ani jednej twierdzącej odpowiedzi, nawet wśród lewicujących intelektualistów). Owe

banknoty czeskiej produkcji posiadały wszystkie niezbędne oznaczenia i symbole: nominał, podpis, rok emisji i numer seryjny. Dziesięcio- i dwudziestocentówki – laminowane kawałki papieru – miały na odwrocie pieczątkę Centrum Czeskiego, a półdolarówka nawet pieczątkę ambasady Czech. Z myślą o przyszłej, szeroko zakrojonej działalności CSWZ–LIBUSZYN, postanowiłem skopiować ten model, ale w ambitniejszej skali (sam nigdy nie widziałem amerykańskiego banknotu o nominale wyższym niż sto dolarów) i dlatego wydrukowałem serię kolorowych i wesołych banknotów tysiącdolarowych.

Wnioski

Po dostatecznej analizie, obliczeniach i eksperymentach z walutą czeską i amerykańską mogę stwierdzić z przekonaniem co następuje:

a) Im wyższy nominał banknotu, tym mniejsza (materialna) wartość jednostki.
b) Dolar amerykański okazał się we wszystkich testach lepszej jakości niż czeska korona. Łatwiej go ciąć, palić, drzeć; lepiej wchłania tusz („czarne pieniądze") i łatwiej pokryć go lateksem („pieniądze antykoncepcyjne").
c) Stosunek USD do CZK: Jeden „zielony" równa się mniej więcej trzydziestu „oczom"[6], nawet gdy oczy na czeskich banknotach są większe niż te na amerykańskich. Stosunek ten opisuje relację średniego rozmiaru 1 CZK i 1 USD zbadanych banknotów.
d) Łatwo jest sprzedawać dolary, nawet używane, ale trzeba wpierw zdobyć zaufanie kupującego.
e) Nie jest trudno z(a)robić dobre pieniądze.

Ekonomia

Aby uchronić CSWZ–LIBUSZYN przed skandalami podobnymi do tych, których plaga dręczy nasze partie polityczne, dokładam wszelkich starań, by finanse centrum były w pełni jawne i przejrzyste od samego początku: do tej pory uzyskałem 23000 jednostek w skutek transakcji bankowych, a wydrukowałem 35000 jednostek. To daje kapitał początkowy wynoszący 58000. Wszelkie operacje na koncie będą odnotowywane w wyciągach, a przeglądanie raportów finansowych będzie możliwe na pisemne żądanie. Wszelkie zapytania można kierować do CSWZ–LIBUSZYN.

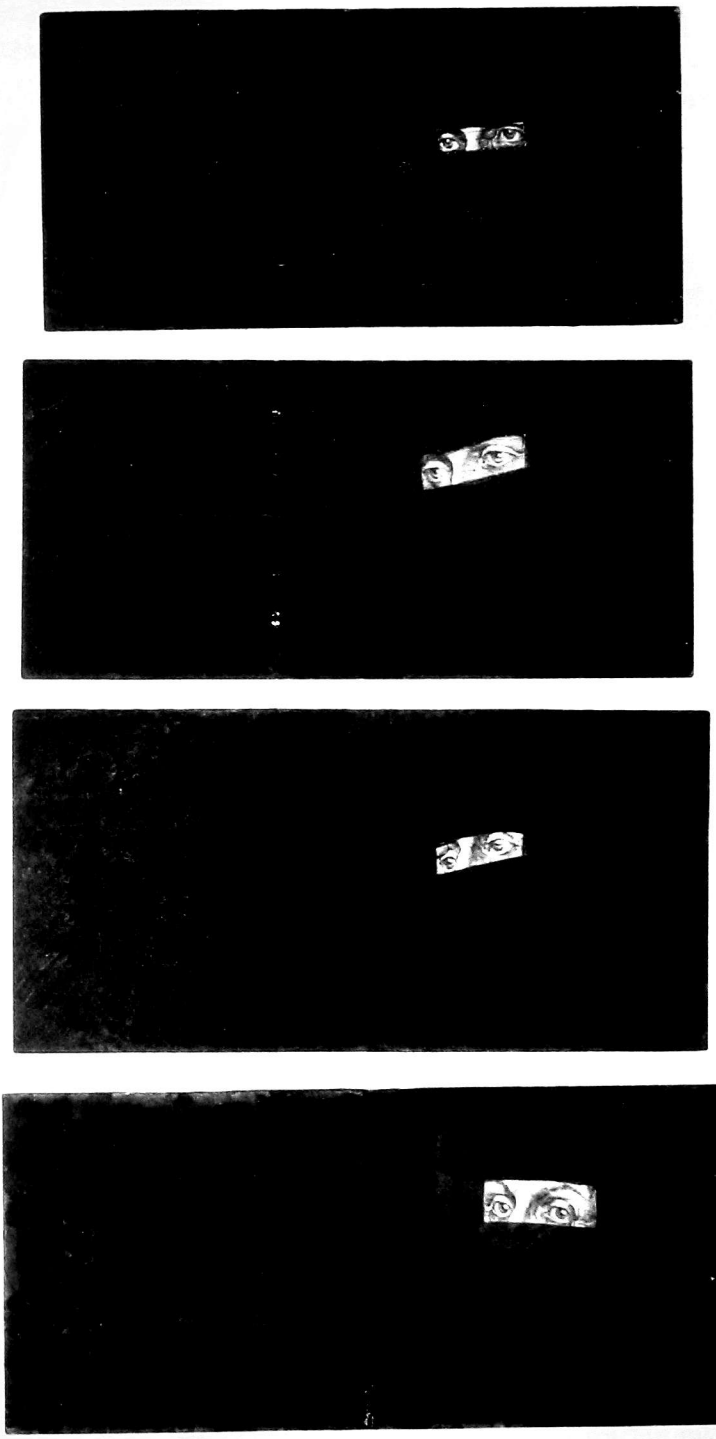
Libuszyn, czerwiec 1999

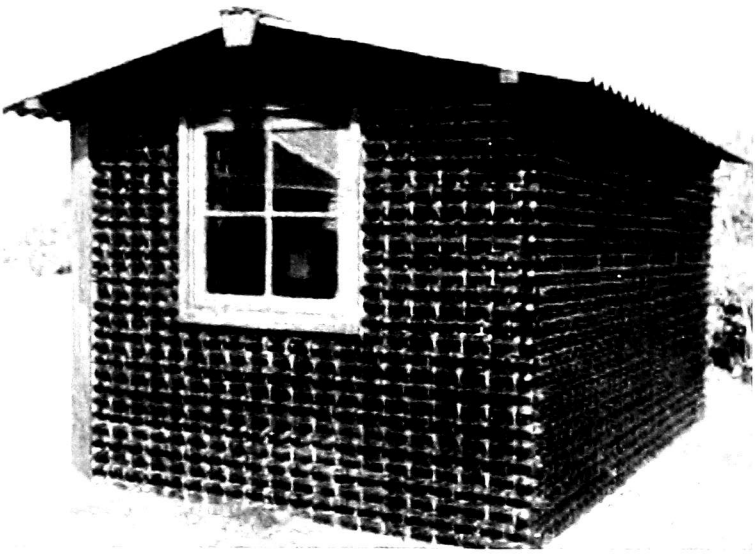
[6] Patrz: przypis 5.

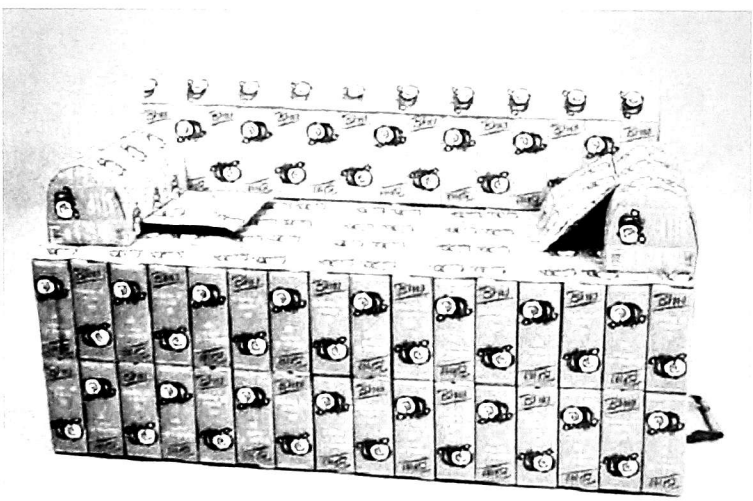
PS. Udało mi się pomnożyć nawet włoskie pieniądze (23.000). Wymieniłem je na białoruskie (7.000.000 rubli) i tyle obecnie wynosi mój kapitał. Stało się to w 2001 roku w trakcie Wyprawy Zaginionej Ekspedycji do Helsinek. Każdy banknot z osobna nosił nominał jedynie tysiąca rubli. Upierałem się, że potrzebuję banknotu z milionem, więc pani z kantoru w Rydze, która wydawała mi pieniądze, po dłuższych negocjacjach – aby się mnie pozbyć – wzięła po prostu ołówek i dopisała 1.000.000 (patrz ilustracja „Wycena 2").
Cóż, siedem milionów z tysiąca – w trzy lata – nieźle!

Libuszyn, 3 października 2004

Martin Zet:
poniżej – *Wycena 2* (*Re evaluation 2*), Ryga 2001;
na stronie obok – *Czarne Pieniądze*, 1999.







WOBO, *projekt domu*, konkurs Heinekena, lata 60.;
Gunvor Meyer, *Inken Christine Peters* (praca na konkurs Tetra Pak).

Marek Krajewski

Śmieci w sztuce. Sztuka jako śmieć

Zachodnie społeczeństwa, określane dzisiaj bardzo często mianem **nabywających**, są jednocześnie, o czym mówi się już dużo rzadziej, społeczeństwami **wyrzucającymi**, współczesna skala produkcji śmieci nie ma zaś precedensu w historii. Nieprzypadkowo więc, mniej więcej od połowy lat 70., stanęły one przed problemem nie tyle niedoboru zasobów, co raczej braku miejsca na składowanie odpadów. Szacuje się, że przeciętny mieszkaniec Europy produkuje miesięcznie tyle śmieci, ile wynosi połowa wagi jego ciała; chociażby w Polsce same gospodarstwa domowe wytwarzają około 130 milionów ton śmieci każdego roku. Śmieci nie są jednak tylko i wyłącznie problemem ekologicznym, nie można ich też sprowadzać jedynie do wymiaru czysto technicznych kwestii składowania i recyklingu, czy choćby pozbywania się, ponieważ nie są one konsekwencją procesów fizycznego zużywania się dóbr, ale przede wszystkim ludzkich praktyk porządkowania i segregowania. Są więc one nie tyle skutkiem używania dóbr, co raczej prób wytwarzania porządku poprzez usuwanie tego, co ten porządek burzy. Śmieci bowiem, jak powiada Mary Douglas[1] w odniesieniu do brudu, to *rzecz nie na miejscu*. Bycie śmieciem czy odpadem nie jest kwestią posiadania jakiejś szczególnej cechy czy własności, lecz stanowi zawsze skutek działań tego, kto ogląda przedmiot i go używa oraz kontekstu, w którym proces ten zachodzi. Śmieci są zatem zawsze relacjonalne i relatywne – są zawsze śmieciami dla kogoś, ale też nigdy nie są śmieciami dla wszystkich.

Jak się okazuje, ich wytwarzanie nie ma nic wspólnego z utratą przez przedmiot wartości użytkowej, z jego fizycznym zużyciem się czy destrukcją, lecz, jak zauważa Susan Strasser[2], jest raczej efektem procesu segregowania przedmiotów na dwie kategorie: tego, co potrzebne i niepotrzebne, a więc konsekwencją prób wprowadzania porządku na fundamentalnym poziomie, od którego rozpoczyna się dopiero dalsze różnicowanie obiektów i osób. Usuwanie nie jest zatem nigdy wyłącznie aktem destrukcji, ale też, podobnie jak konsumpcja (którą utożsamia się wyłącznie z niszczeniem), aktem produkcji[3]: poprzez usuwanie z rzeczywistości tego, co *nie jest na miejscu*, rzeczywistość tę wytwarzamy.

[1] Douglas M., *Purity and Danger*, Routledge, London 1978, s. 35.

[2] Strasser S., *Waste and Want: A Social History of Trash*, Owl Books, 2000.

[3] Na ten temat zob.: Firat F. A., Dholakia N., *Consuming People: From Political Economy to Theaters of Consumption*, Routledge, London 1998.

Ludzie zawsze produkowali śmieci, bo zawsze odróżniali to, co świeże od nieświeżego, działające od zepsutego, czyste od brudnego, ale pierwotnie wyrzucano to, co się popsuło, skończyło wypełniać swoją funkcję, to, co **przestało być użyteczne**, dziś natomiast wyrzuca się przede wszystkim to, co **nie jest potrzebne**[4], choć swoją instrumentalną funkcję wypełnia bez zarzutu. Wyrzucamy, ponieważ: coś jest niemodne, przestarzałe; usuwamy przedmioty, bo pojawiły się nowe ich rodzaje, bo pragniemy być kimś innym albo coś ukryć (nałóg, tożsamość, pochodzenie), bo zrywamy z kimś więzi lub kontakt, bo robimy w domu miejsce na nowe rzeczy albo dlatego, że się przeprowadzamy lub wybieramy w podróż, ponieważ zmienia się nasz status itd. Wyrzucanie jest więc rodzajem radykalnego samookreślenia, kluczowego dla naszej tożsamości: jesteśmy tym, co pozostaje, gdy pozbędziemy się śmieci. Decyzja o wyrzuceniu czy przekształceniu czegoś w śmieci jest zatem zawsze dramatyczna – nieprzypadkowo więc piwnice, pawlacze, komórki i szafy są pełne przedmiotów, które stały się *nie na miejscu*, ale których nie miałem odwagi ostatecznie usunąć ze swego świata. Każda czynność polegająca na wprowadzaniu porządku lub jego zmianie, wytwarza więc dziś śmieci – *przedmioty nie na swoim miejscu*, lecz dzieje się tak nie tylko za sprawą samej jednostki, ale również za sprawą kontekstu, w którym ona działa. Do wyrzucania zachęca logika systemu produkcji – może być on efektywny nie tylko dzięki masowej produkcji i dystrybucji, ale także masowemu usuwaniu. Wyrzucanie propagowało również zdefiniowanie nowoczesnego domu jako miejsca higienicznego i estetycznego, który zmienia się nieustannie wraz z pojawianiem się kolejnych standardów tego, co modne i użyteczne. Wyrzucanie przez długi czas było też symbolem bogactwa i dostatku: produkcja śmieci oznaczała nie tylko zaspokojenie potrzeb, ale też trwałą zdolność do ich realizacji. Pozbywanie się rzeczy jest również funkcją ich niskiej ceny i dostępności, zbyt wysokich kosztów naprawy i serwisowania, jednorazowego charakteru i szybkiego, bo zaplanowanego zazwyczaj przez producenta, ich fizycznego lub znaczeniowego zużycia. Ten optymistyczny i radosny proces afirmowania bogactwa i dobrobytu poprzez totalny potlach (rytualne niszczenie rzeczy) przyćmiły nieco problemy ekologiczne, brak miejsca na nowe śmietniska, skalę skażenia planety. Zjawiska te wymuszają bowiem przedefiniowanie wyrzucania w patologiczną aktywność, która obecnie nie ma wyłącznie wymiaru technicznego i nie dowodzi już życiowego sukcesu, ale jest działaniem wymierzonym we wspólnotę i jej zagraża[5]. Śmieci – nowoczesny symbol ostatecznego zwycięstwa nad przyrodą, dostatku i pełni, stają się dziś znakiem apokalipsy, której źródłem jesteśmy my sami.

Sztuka i śmieci

Śmieci i odpady, pomimo swego marginalnego statusu i niezależnie od tego, jak głęboko i perfekcyjnie zostają ukryte, są zawsze kluczowym aspektem społecznego porządku. Nie tylko poprzez ich wytwarzanie ład ten konstytuujemy, są bowiem one również bardzo bogate semantycznie i podatne na różne formy ponownego wykorzystania: ich używanie może służyć zarówno afirmowaniu bogactwa, jak i krytyce marnotrawstwa i rozrzutności, mogą być one zarówno obrzydliwe, jak i piękne i pociągające, całkowicie bezużyteczne, jak i w pełni funkcjonalne. Nieprzypadkowo więc śmieci i odpady są wszechobecne w sztuce, nie zawsze jednak eksponuje się je jako element strategii krytycznej wymierzonej w *wyrzucające, konsumpcyjne społeczeństwo*, ale zawsze czyni się to w jego kontekście, zawsze również artyści przywracają społeczeństwu to, co uznało ono za *nie na miejscu*.

Najważniejszym aspektem działań artystycznych, które wykorzystują śmieci, jest poddanie ich refleksji, wprowadzenie w krąg dyskusji dotyczącej tego, co zeń wyparte. Obecność śmieci w sztuce nie polega jednak tylko na tym, że są one narzędziem, tematem czy tworzywem przedsięwzięcia artystycznego, lecz także na tym, iż bardzo często sama sztuka, wbrew intencjom artystów, jest traktowana jako *rzecz nie na miejscu*, na tym, że bardzo często próbuje się ją usuwać z życia społecznego w imię wprowadzania doń ładu, na tym w końcu, że, jak pisze ostatnio Ryszard Ziarkiewicz, ci, którzy dominują, dają twórcom do zrozumienia, iż są oni zbędni[6]. Artyści w przeróżny sposób wykorzystują śmieci w swojej twórczości, ale sami są definiowani jako ludzkie odpady, które zanieczyszczają swoimi działaniami homogeniczny i higieniczny świat[7]. Choć ta ostatnia metafora dotyczy tylko pewnej grupy twórców i wydaje się nazbyt udramatyzowana, jednocześnie trudno pozbyć się poczucia, iż jest ona przerażająco trafna, precyzyjnie opisując to, co ukrywa się pod bardziej eleganckimi terminami, takimi jak: *wojny kulturowe*, *cenzura*, *konflikt wokół wartości*, *obrona dziedzictwa narodowego* czy *narodowej tożsamości*. Traktowanie sztuki w kategoriach *rzeczy zbędnej* i *nie na miejscu* jest o tyle zaskakujące, że współczesne społeczeństwa są społeczeństwami konsumpcyjnymi, sztuka zaś jest awangardą tego procesu, skoro jej istota sprowadza się do wytwarzania nowych różnic kulturowych i znaczeń, będących dziś najbardziej

[4] Ibidem.

[5] Na temat tej transformacji zob.: Hawkins G., *Ethics of Waste*, publ. elektr: http://www.experimenta.org/trash/archive/news/ts0005t.html.

[6] Ziarkiewicz R., *My ludzie sztuki*, „Magazyn Sztuki" 29(1), 2004, s. 23.

[7] Na temat tej metafory zob.: Bauman Z., *Życie na przemiał*, Kraków 2004.

produktywnym i pożądanym przez rynek aspektem. Być może więc odrzucenie, wykluczenie, zakaz wstępu i prezentacji, odmowa finansowania działań artystycznych są niezbędnym przejawem konsekracji nowych odmienności kulturowych, poszerzania ram i granic dyskursu, a więc również jednostkowej wolności[8].

Śmieci w sztuce

Śmieci pojawiają się w sztuce w czworaki sposób:

—

1. Śmieci jako element krytyki sztuki

Po pierwsze, śmieci eksponowane są jako dzieło sztuki po to, by krytykować samą sztukę. Ta strategia ma swoje korzenie w praktyce artystycznej Marcela Duchampa, który nie tylko wykorzystywał to, co *nie na miejscu* jako kandydata do konsekracji w obiekt sztuki, ale przede wszystkim był jednym z pierwszych, którzy w samej sztuce dostrzegli przejawy zbędności i szkodliwości, odpad, który należy wyeliminować w imię otwarcia pola dla tworzenia. Ta pierwsza strategia polegała na zastąpieniu obiektów reprezentujących *siatkówkowy paradygmat sztuki* i *upijanie się terpentyną*[9] przez to, co było śmieciem, a co na skutek wyłącznie procesów intelektualnych mogło stać się sztuką, ready made. Ta druga strategia opierała się przede wszystkim na nadaniu walorów użyteczności temu, co szczyciło się swoją autotelicznością przez przekształcenie albo w nowe, lecz rewolucyjne i kwestionujące wszystkie pozostałe, dzieło sztuki, albo poprzez transformację tego ostatniego w zwykły, codzienny, ale też użyteczny obiekt. Przykładem pierwszej strategii jest „Suszarka do butelek" (1914), przykładem drugiej projekt radykalnego ready made: „Użyć Rembrandta jako deski do prasowania". Celem działania Duchampa było więc przede wszystkim oczyszczanie pola kreowania poprzez wyeliminowanie tradycyjnej, manualnej sztuki, która, podobnie jak odpady, nie pozwala tworzyć, utrudnia ruchy.

Strategia ta powraca z całą mocą w latach 60., a do jej metaartystycznego wymiaru dodany zostaje wymiar antykomercyjny. Artyści nie tylko więc starają się wyeliminować *sztukę ze sztuki* w imię wolności tworzenia, ale również usiłują odebrać sztuce jej wartość użytkową, a tym samym wymienną, a czynią to albo poprzez wystawianie tego, co społeczeństwo uznało za śmieci, albo poprzez podejmowanie takich aktywności, których efektem są bezużyteczne odpady, które są niszczeniem, a nie tworzeniem[10]. Najlepszym przykładem tego typu strategii są prace Pierro Manzoniego: „Oddech artysty" z 1960 roku – czerwony balon wypełniony wydychanym przez artystę powietrzem oraz praca z 1961 roku zatytułowana „Gówno

artysty", którą stanowi 90 niewielkich puszek, *wyprodukowanych we Włoszech*, z których każda zawiera 30 gram tytułowej substancji. Manzoni, proponując widzowi to, co jest odpadem jego procesów życiowych, nie tylko prezentuje to, co nie jest już potrzebne i co należałoby w imię porządku wyeliminować, ale wystawia również efekty procesów czysto naturalnych i to o mediacyjnym charakterze, czyli niebezpiecznych.

Z nieco innym działaniem, choć podobnym do powyższego w swoich celach (zniszczenie sztuki ufundowane na przekonaniu, iż nowe modele tworzenia są możliwe, o ile unicestwi się stare ich rodzaje), mamy do czynienia w wypadku Gustawa Metzgera[11]. Jego sztuka jest, jak sam pisze: [...] *atakiem na kapitalizm, na handlujących sztuką i kolekcjonerów, którzy manipulują współczesną sztuką dla zysku* [...][12], jej podstawą jest zaś destruowanie, a nie konstruowanie, niszczenie, a nie tworzenie. Metzger wytwarza potłuczone tafle szkła i folie przeżarte kwasami, na których praktykuje swoją odmianę *action painting*, a więc śmieci, ale czyni to, by na najbardziej podstawowym poziomie zaprzeczyć istocie sztuki, którą w przeświadczeniu wielu jest właśnie powoływanie tego, co potrzebne: piękne i konstruktywne.

Inną strategię eksploracji śmieci jako narzędzia krytyki sztuki proponuje mniej więcej w tym samym czasie Tadeusz Kantor, wprowadzając przy tym pojęcie, dobrze oddające naturę samych odpadów – *przedmiot najniższej rangi*. Celem zarówno happeningów artysty, jak i jego ambalaży jest nie tylko poszerzanie granic sztuki i destruowanie jej przeszłych form, poprzez wprowadzanie w artystyczny wymiar marginalnych obiektów, odpadów i śmieci oraz definiowanie ich w kategoriach dzieła, ale przede wszystkim ujawnienie tych przedmiotów *w całej ich realności*, poza instrumentalnymi użyciami. Zadaniem sztuki nie jest jedynie transgresja polegająca tu na przekształceniu w śmieci wszystkich dotychczasowych form sztuki i na zastępowanie ich *rzeczami nie na miejscu*, zaczerpniętymi z codziennego kontekstu, lecz również wskazanie, iż zwykłe przedmioty są niewidzialne dla ich użytkowników tak długo, jak długo tkwią w prozaicznej i bezrefleksyjnej realności.

Atak na sztukę przy pomocy śmieci odznaczał się czasami bardziej dosłowną wymową, tak jak miało to miejsce w przypadku działań Armana, które

[8] Na ten temat zob.: Bourdieu P., *Reguły sztuki*, Kraków 2001, s. 218–271.

[9] Cabanne P., *Ducamp&Co. Terrail*, Paris 1997, s. 60–62.

[10] Na temat różnych strategii radzenia sobie z faktem przekształcenia sztuki w wartość wymienną zob.: Duve T. De, *Andy Warhol*, „Flash Art" nr 1/1990.

[11] Na temat tego artysty zob.: Home S., *Gwałt na kulturze*.

[12] Metzger G., cyt. za Gamboni D., *Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since French Revolution*, Reaktoin Books, London 1997, s. 265.

on sam nazywa *świadomym wandalizmem*, a które polegały na brutalnym niszczeniu dzieł sztuki i obiektów znamiennych dla mieszczańskiej kultury. Artysta nie tylko eksponuje swój stosunek wobec dominującej kultury i domaga się jej zniesienia, ale narusza też tabu nietykalności dzieł sztuki, które tej kultury są istotnym elementem, bo ją sakralizują jako absolutną, wyłączoną ze sfery życiowych konieczności.
W wypadku tej pierwszej strategii, dosyć już zapomnianej, śmieci pojawiają się jako forma prowokacji zastępująca *prawdziwe* dzieło sztuki, przede wszystkim po to, by powiedzieć, iż *prawdziwość* ta jest tylko nietrwałą i zmienną konwencją, którą nie tylko można zastąpić czymś innym, ale również czymś całkowicie dowolnym. Strategia ta, pomimo swojej destrukcyjności i przekształcania klasycznych dzieł sztuki w odpady, jest niewątpliwie bardzo produktywna w poszerzaniu granic artystycznego działania.

—

2. Śmieci jako narzędzie krytyki społeczeństwa

Drugi sposób artystycznego wykorzystania śmieci i odpadów polega na używaniu ich po to, by ujawniać skutki konsumeryzmu i eksponować to, co wstydliwie ukrywane przez społeczeństwa nowoczesne i ponowoczesne. Spośród wielu tego typu działań warto wspomnieć o kilku. Pierwszym z nich jest bardzo efektowna akcja Michaela Landy'ego zatytułowana „Breakdown", zrealizowana w lutym 2001 roku, w nieczynnym magazynie londyńskiego oddziału firmy C&A. Polegała ona na planowym i metodycznym niszczeniu przez artystę wszystkich posiadanych przez niego przedmiotów (poczynając od szczoteczki do zębów, a kończąc na jego ulubionym Saabie). Każdy z 7000 przedmiotów należących do artysty, będących przez prawie dwa lata przez niego katalogowane i opisywane, był rozbierany na części, które ulegały segregacji w zależności od tego, z jakich materiałów zostały wykonane, a następnie niszczone. Śmieci powstałe w wyniku tej systematycznej, przypominającej proces produkcji, destrukcji pakowane były w worki i sprzedawane jako dzieła sztuki. Jakiś czas po zakończeniu akcji artysta oznajmił: *Kiedy skończyłem niszczenie, odczułem cudowną wolność, zdolność do zrobienia wszystkiego. Poczucie to jednak zostało zniszczone przez codzienność. Życie było prostsze, kiedy stałem na platformie*. Akcja Landy'ego, moralistyczna, ale z pewnością również dramatyczna, choć zakończyła się niepowodzeniem (to, co w jego zamiarze miało być krytyką konsumeryzmu wytworzyło w konsekwencji idealnego konsumenta, który potrzebuje wszystkiego: *poczynając od szczoteczki do zębów, a kończąc na saabie*), jest bez wątpienia dobrym przykładem problemów, jakie mamy dziś z dobrami materialnymi: każda próba ich po-

zbywania się kończy się nieodmiennie koniecznością zdobycia nowych ich rodzajów.

Podobna w swojej wymowie była również praca „Niepożądane" duetu Tim Noble i Sue Webster z 2000 roku, którą stanowiła sterta śmieci wytworzonych w ciągu sześciu miesięcy przez gospodarstwo domowe artystów, na szczycie której projektowane były wizerunki dwóch postaci popijających szampana. Dosłowność może efektowna i doświadczona na własnej skórze, ale jak każda dosłowność także ta paraliżuje myślenie widza, interpretacji zaś nie pozwala wyjść poza dydaktyczny banał.

Dużo mniej moralizatorski charakter miała seria 17 performanców zrealizowanych pod koniec lat 70. przez Mierele Laderman Ukeles[13] w Nowojorskim Przedsiębiorstwie Oczyszczania Miasta, którego była stypendystką. Ich celem bądź efektem było zwrócenie uwagi na to, co chcielibyśmy ukryć: fakt wyrzucania i wszystkie te czynności, mające symulować, że nie wytwarzamy odpadów, a więc systematyczne wywożenie śmieci na wysypiska, utrzymywanie drożności systemów kanalizacji, czyszczenie ulic i miejsc publicznych itd.

(Jedna z akcji artystki polegała na podaniu ręki wszystkim osobom obsługującym śmieciarki i wywożącym komunalne odpady, oczyszczającym nowojorskie ulice. Inna zatytułowana „Sprzątam artystycznie przez jedną godzinę dziennie" opierała się na zaproszeniu 300 osób porządkujących jeden z nowojorskich biurowców do noszenia w wybranym przez siebie czasie, ale w godzinach pracy, znaczka z hasłem akcji i przeznaczenia jednej godziny na wykonywanie swoich zwykłych zajęć ze świadomością, iż jest to sztuka. Jeszcze inna akcja Ukeles „Podążając za twoimi krokami" polegała na naśladowaniu przez artystkę ruchów osób zajmujących się oczyszczaniem miasta: przesuwania kontenerów ze śmieciami, ich wysypywania, wrzucania odpadów do śmieciarek i ich obsługiwania itd.).

Najważniejszym aspektem działań Ukeles było z pewnością wyeksponowanie problemu śmieci, zazwyczaj definiowanego w kategoriach czysto technicznych, jako problemu moralnego, a także postawienie w przestrzeni publicznej kwestii niewidzialności i społecznej marginalności ludzi zajmujących się oczyszczaniem miasta. Artystka, zwłaszcza w akcji „Sprzątam artystycznie przez jedną godzinę dziennie", próbuje upodmiotowić tych, których uprzedmiotawia status ich pracy, którzy noszą na sobie stygmat wielkomiejskich pariasów, choć zajmują się działaniami kluczowymi dla utrzymania metropolii przy życiu. Ukeles, poprzez bardzo proste i konsekwentne przedsięwzięcia, nazywane przez nią zbiorczo „Touch Sanitation

[13] Wszystkie informacje na temat jej działań zaczerpnąłem z książki: *Dialogues in Public Art*, Finkelpearl T. (red.), MIT, 2001.

Performance", nie tylko pokazuje więc odpady, ale też tych, którzy dla spokoju naszego sumienia i komfortu życia sprawiają, iż śmieci stają się cudownie niewidoczne.

Czasami, jak w wypadku słynnej akcji Josepha Beuysa zatytułowanej „Zamiatanie", zrealizowanej podczas pochodu pierwszomajowego w 1972 roku w Berlinie, śmieci nie pojawiają się jako element krytyki społeczeństwa konsumpcyjnego, lecz raczej jako symbol roztrwonionej, zaangażowaniem w zgubne i totalizujące ideologie i ruchy, energii. Energii, która jednak nie jest bezpowrotnie utracona, ale może zostać ukierunkowana przez podmiotowe i samoświadome działania i stać się aspektem rzeźby społecznej, nowego porządku, w którym jednostki są wolne i kreatywne. Śmieci wykorzystuje również Horst Hoheisel w swoim radykalnym i z oczywistych względów nigdy nie urzeczywistnionym projekcie przygotowanym z okazji konkursu na dzieło w przestrzeni publicznej upamiętniające Holocaust w 1995 roku. Proponował on zburzenie Bramy Brandenburskiej, starcie jej resztek w pył i rozsypanie go w miejscu, gdzie stała budowla. Zniszczenie i powstała w jego efekcie pustka miały uświadamiać Niemcom, co znaczy strata kogoś bliskiego, negatywność zaś formy nie tyle miała upamiętniać, co raczej przypominać. Wyrwanie miastu jego serca w dosłowny sposób komunikowało zarówno stratę, jak i winę, mówiło zarówno o zagładzie i jej ofiarach, jak też o oprawcach.

Druga z wyróżnionych strategii jest pomyślana jako krytyczna w klasycznym sensie tego słowa. Jej celem jest ujawnienie nieuświadamianych, lecz spychanych na margines reguł rządzących życiem społecznym, poprzez wprowadzanie w obręb społecznej uwagi i dyskursu tego, co zostało z nich wyeliminowane w imię kreowania porządku, którego centralnym aspektem są procesy konsumpcji. Mogą one posiadać taki status jednak tylko wtedy, gdy ukryjemy ich negatywne konsekwencje i zdefiniujemy coraz większą skalę konsumpcyjnego zużycia jako cywilizacyjny cel, bądź jako symbol postępu, nowoczesności, szczęścia. Powyższe działania, bardzo powszechne również dziś, najczęściej nie proponują naiwnie jakiegoś być zamiast mieć, ale sprowadzają się raczej do uczynienia widzialnym tego, co ukrywane w imię utrzymania efektywności systemu.

—

3. Śmieci jako tworzywo

Trzecia strategia akcji artystycznych wykorzystujących odpady polega na prezentacji śmieci w galerii lub na używaniu ich jako materiału, ale w przekonaniu i poczuciu, iż resztki i to, co wyrzucone jest piękne, estetyczne, inspirujące na płaszczyźnie czysto fizycznej, przedmiotowej. Ta strategia należy zdecydowanie do najmniej radykalnych, bo proponuje się tu zaledwie

nowe tworzywo artystycznych działań, podtrzymując tradycyjny model samej sztuki. Śmieci przeobrażone zostają tu w dzieło sztuki, przestają być *nie na miejscu* przede wszystkim z powodów czysto estetycznych, dlatego, że artysta dostrzega drzemiące w nich piękno. Najczęściej również artysta przekształca je tu w taki sposób, że po prostu stają się one piękne: czyści je, myje, łączy w nowe całości, nadaje formę temu, co bezkształtne, porządkuje, dokonuje konceptualnej i fizycznej transformacji odpadów w dzieła sztuki. Nie tylko nie krytykuje on tu porządku, ale stara się go zachować. Za sprawą takiego modelu tworzenia nie tylko zdejmuje się bowiem oskarżenie z konsumentów, skoro model ten definiuje wyrzucanie w kategoriach wytwarzania zasobów, z których mogą powstać dzieła, lecz także podtrzymuje on mit kreacji *ex nihilo* i mitologię samego artysty jako tego, którego dotknięcia posiadają cudowną moc nieograniczonej transformacji *rzeczy nie na miejscu* w piękne i pożądane obiekty. Tego typu działań jest bardzo dużo, poczynając od „Głowy byka" Pabla Picassa, przez prace Władysława Hasiora, Roberta Rauchenberga, Cesara, Armana, Jeana Tinguely, a na dziełach Tony Cragga i Leo Sewella kończąc. Za sprawą takich przedsięwzięć paradoksalnie nie następuje jakakolwiek zmiana naszego sposobu widzenia resztek i odpadów, ulegają one tu bowiem tak daleko posuniętej estetyzacji, że w niczym nie przypominają *rzeczy nie na miejscu*.

—

4. Artystyczny recykling

Czwarta strategia polega na tym, że artyści, a przede wszystkim designerzy i architekci, traktują śmieci jako użyteczne tworzywo, podlegające efektywnemu recyklingowi, transformujące się w nowe, funkcjonalne obiekty. Ta strategia jest nieco odmienna od trzeciej z wymienionych, bo tu śmieci są ponownie wykorzystywane nie dlatego, że są piękne, ale dlatego, że jest ich zbyt wiele, dlatego, że nie radzimy sobie z ich nadmiarem. Prace tego typu powstają bardzo często w konsekwencji konkursów ogłaszanych przez firmy wytwarzające opakowania jednorazowe takie jak Heineken czy Tetra Pak, ale również sami artyści proponują projekty ponownego wykorzystania odpadów. Najlepszymi przykładami takich poczynań są działania z zakresu tzw. architektury śmietnikowej[14] (np. realizacje Michaela Reynoldsa czy Jana Korbesa). Czasami są to przedsięwzięcia, które można zaliczyć do *sztuki społeczności* (taką realizacją jest z pewnością projekt „Row Houses" Ricka Lowe'a, urzeczywistniony w Houston, a rozpoczęty w 1992 roku[15]).

[14] Na ten temat zob.: Wilson F., *Firmness Commodity and Delight in the Junkyard*, „Blueprints" nr 3/1993.

[15] Obszerne informacje dotyczące tego projektu można znaleźć w książce: *Dialogues in Public Art*, op. cit., s. 234–258.

Taka strategia, choć eksponuje użyteczność śmieci i sprawia, iż ponownie stają się one *rzeczami na miejscu*, nadaje podobny status także sztuce. Mimo że nie jest ona w tym wypadku afirmatywna, bo proponuje działania sprzeczne z logiką porządku, okazuje się jednak użyteczna: rozwiązuje bardzo konkretne problemy społeczne i ekologiczne, projektuje nowe formy radzenia sobie z ponowoczesnymi zagrożeniami. Warto podkreślić, iż ten rodzaj aktywności, choć wyrasta z utopijnych praktyk artystycznych, a zwłaszcza z kontrkulturowych i alternatywnych koncepcji architektonicznych, nie ma w sobie nic z ich totalności. Tu proponuje się nowe sposoby zamieszkiwania i radzenia sobie z zagrożeniami ekologicznymi, a nie określa, co jest ich właściwą, uniwersalną formą.

Sztuka jako śmieć

Sztuka nie tylko posługuje się śmieciami i wykorzystuje ich status po to, by komunikować, ale jest również bardzo często traktowana jak odpad, jako coś, czego trzeba się pozbyć w imię zachowania porządku.

Najmniej groźne, choć wynikające w ogromnej mierze z powszechnie akceptowanego statusu, szczególnie współczesnej sztuki jako śmiecia, są działania będące konsekwencją mylenia dzieł sztuki ze zwykłymi przedmiotami, za czym idzie ich wykorzystywanie zgodnie z tym nowym statusem. Najlepszym przykładem jest tu los rzeźby Josepha Beuysa zatytułowanej „Wanna", która po wystawie w Muzeum Miejskim w Leverkusem w 1973 roku została wykorzystana przez miejscowych członków SPD jako pojemnik do chłodzenia napojów[16]. Innym przykładem są te pomyłki, które kończą się wyrzuceniem dzieła jako bezużytecznego odpadu. Jest ich bardzo wiele, warto wymienić przynajmniej kilka: wywiezioną na złomowisko łódzką realizację Richarda Nonasa zatytułowaną „Milczący Sojusznik", sprzątniętą przez obsługę techniczną realizację Damiena Hirsta z Eyestrom Gallery w Londynie, wyrzucone przez siostrę i kuzynkę Marcela Duchampa „Suszarka do butelek" i „Koło Rowerowe" podczas sprzątania opuszczonej przez artystę paryskiej pracowni[17]. We wszystkich tych przypadkach, choć chodzi o pomyłki oparte na niewiedzy, czy braku kompetencji odbiorcy, wykorzystuje się je jako bardzo poręczny instrument realizacji interesów artystów i publiczności. Dla tych pierwszych stanowią one wygodne narzędzie retoryczne, za pomocą którego można wyjaśniać powody niezrozumienia sztuki (jest ona niezrozumiała, bo już na percepcyjnym poziomie sprawia odbiorcy ogromną trudność), a tym samym uzasadniać własne poczucie wyższości i niechęć wobec motłochu. Dla tych drugich pomyłki te są koronnym dowodem na to, że artyści tworzą śmieci i *rzeczy nie na miejscu*, nieodróżnialne od zwykłych odpadów.

Dużo groźniejsze są te działania wymierzone w sztukę, które są w pełni świadome i których celem jest wyeliminowanie sztuki jako śmiecia rozbijającego porządek, prowadzącego do skażenia kontekstu, w którym jest prezentowany i percypowany. Podważanie ładu społecznego w sztuce, polegające bardzo często i *jedynie* na próbie doprowadzenia do sytuacji, w której przestaje być on naturalny, a zaczyna być poddawany refleksji, rodzi reakcję obronną, której zadaniem jest wykazanie, iż nie mamy do czynienia z niczym poważnym czy wartym zainteresowania, ale z wybrykiem, nieuzasadnionym przekroczeniem, bądź z cynicznym wykorzystywaniem społecznej uwagi po to, by skoncentrować ją na artyście. Stygmatyzacja sztuki jako nikomu niepotrzebnego przekroczenia, sztubackiego wygłupu, albo akumulacji kapitału osobistej widzialności, który ma stać się produktywny ekonomicznie, jest bardzo częsta i polega w istocie na przekształceniu sztuki w *rzecz nie na miejscu*, w śmieć, za tym procesem idą zaś różnorodne działania wykluczające. Ich przykładami są otwarte akty cenzorskie (ich celem jest zarówno utrzymanie w ryzach porządku społecznego, jak i porządku w galeriach), cenzura ukryta (polegająca na odmowie finansowania i prezentowania), autocenzura (która na poziomie świadomości wyklucza możliwość pojawienia się, prezentacji, wykonania pewnych obiektów lub podjęcia pewnych projektów), lecz również wskazywanie artystom i ich dziełom właściwego miejsca, dokonywane pod bardzo popularnym hasłem: *miejsce sztuki jest w galerii*, a nie na przykład na ulicy. Ten ostatni przypadek działania wykluczającego jest o tyle interesujący, że cały świat sztuki zostaje tu zdefiniowany jako *przestrzeń nie na miejscu*, przynależna co prawda do porządku społecznego, ale w istocie funkcjonująca w nim na zasadzie wysypiska lub śmietnika. Jako miejsce, które jest tolerowane, o ile nic się z niego nie wydostaje na zewnątrz i o ile służy ono nie tyle prezentacji, co izolacji tego, co dla porządku groźne.

Powyższe powody transformacji sztuki w odpady mają charakter dyskursywny, choć ich konsekwencją jest bardzo często fizyczna eliminacja dzieła lub jego zniszczenie. Ataki na dzieła sztuki nie są niczym nowym, ale zawsze opierają się na zdefiniowaniu ich jako *rzeczy nie na miejscu*, jako elementów sprzecznych z istniejącym bądź projektowanym ładem. Dzieła likwidowane są najczęściej w czasie gwałtownych zmian społecznych, rewolucji i przewrotów, bo stanowią wówczas materializację tego, co odchodzi w przeszłość, ich destruowanie jest zaś czytelnym i rozpoznawalnym przez wszystkich symbolem transformacji. Odrzucenie starego porządku

[16] Na temat losów tej pracy zob.: Gamboni D., *Destruction...*, op. cit., s. 299–301.

[17] Obszerny katalog tego typu pomyłek można znaleźć w: Gamboni D., *Destruction...*, op. cit., s. 287–312.

jest tu prawie literalne, polega bowiem na usuwaniu na śmietnik tego, co ład ten uprawomocniało. Zburzenie pomnika Feliksa Dzierżyńskiego na Placu Bankowym w Warszawie w 1989 roku, wysadzenie w powietrze 50-metrowego posągu Buddy w Afganistanie dokonane przez talibów w 2001 roku czy destrukcja pomnika Saddama Husajna w 2003 roku są dobrymi ilustracjami tego procesu, choć wyrażają tylko jedną z jego form. Drugą stanowi niszczenie dzieł sztuki przez reżimy już po przejęciu przez nie władzy: tutaj destrukcja przestaje być ekspresją radości z powodu zburzenia niewolącego ładu, ale stanowi akt założycielski, fundament, na którym ma oprzeć się nowa władza.

Bardzo często, nawet podczas gwałtownych zmian porządku społecznego, zwłaszcza tych, będących konsekwencją szeroko rozumianych procesów dekolonizacyjnych[18], brakuje zgody wobec tego, czy przekształcić dzieła stawiane i symbolizujące stary porządek w śmieci. Wyrzucanie zastępuje tu debata, której efektem są próby przedefiniowania dzieł sztuki w taki sposób, by ponownie *były one na miejscu*. Dobrym przykładem jest tu przekształcenie w obliczu groźby destrukcji Pomnika Bohaterom Czerwonych Sztandarów w Dąbrowie Górniczej w pomnik poświęcony Jimiemu Hendrixowi, czy też obrona monumentalnego pomnika Lenina umieszczonego na Leninplatz w Berlinie, a ostatecznie, pomimo społecznego oporu, zburzonego w 1991 roku[19]; albo poprzez poszukiwanie dla nich zupełnie nowych miejsc ekspozycyjnych. W tym ostatnim wypadku nie chodzi tylko o przestrzenne przemieszczenie tego, co zostało wyrzucone poza porządek społeczny, bo symbolizowało ład z nim sprzeczny, lecz przede wszystkim o kulturową rekwalifikację tych obiektów: stają się one atrakcją turystyczną, katalizatorem nostalgicznych albo kombatanckich wspomnień, przypominają, ale na takiej zasadzie jak *przedmiot przeszły (bygone object)* Baudrillarda – selektywnie, a przy tym z roszczeniem, by obiekt ten konotował czas, do którego się odnosi.

Dzieła niszczone są również z innych powodów – bardzo często jest to atak skierowany na samą sztukę, a dokładniej, przeciwko temu, że przestała ona sztukę przypominać, albo dlatego, że nie afirmuje ładu, lecz go problematyzuje. Najbardziej znanym atakiem tego typu był demontaż „Pochylonego Łuku" Richarda Serry, choć równie dobrym przykładem jest atak na inną berlińską realizację tego artysty zatytułowaną „Berlińskie skrzyżowanie", zamontowaną w pobliżu Bramy Brandenburskiej w 1988 roku i zniszczoną następującą inskrypcją wykonaną farbą w sprayu: *560 000 za to gówno?*

Destrukcji uległy także, tym razem ze względów rasowych, prace Davida Hammonsa „Jak Ci się teraz podobam?"[20] (z 1988 roku) i „Wyższe cele"

(z 1982 roku)[21] – zniszczono je, ponieważ prezentowały symetryczność uprzedzeń rasowych albo eksponowały powszechną zgodę na przyjmowanie rasowych stereotypów. Ataki na dzieła sztuki i ich niszczenie mają miejsce również w rodzimym kontekście. W ostatnich latach zdestruowano z bardzo różnych, ale podobnych w swoim radykalnym ikonoklazmie powodów prace Roberta Rumasa, Piotra Uklańskiego, Maurizzio Cattelana, jak też mniej znanych osób, na przykład Zbigniewa Frąckiewicza, którego rzeźbie „Ludzie z żelaza" (nazywanej swojsko Świnsterem) mieszkańcy Gorzowa Wielkopolskiego odrąbali przyrodzenie.

Wartym wspomnienia aspektem relacji pomiędzy sztuką a śmieciami są również te działania artystów, mające na celu przywrócenie społecznej uwadze dzieł, które zostały kiedyś zniszczone, uznane za odpady. Niewątpliwie jednym z lepszych przykładów takiej aktywności jest realizacja Horsta Hoheisela zatytułowana „Monument Negatywnej Formy", stworzona w Kassel w 1987 roku, w miejscu, gdzie przed wojną znajdowała się fontanna ufundowana dla miasta w 1908 roku przez Sigmunda Aschrotta, żydowskiego przedsiębiorcę, a zniszczona w 1939 roku przez nazistów. Choć w tym wypadku artyści konstruują i rekonstruują, a nie destruują, jednocześnie efektem ich działania jest wyprodukowanie śmieci, reprezentacji naruszających ład sumienia i biografii, boleśnie przypominających o przeszłych winach, nie pozwalających zapomnieć.

Zakończenie

Michael Thompson w książce „Teoria śmieci. Tworzenie i niszczenie wartości"[22] wprowadza rozróżnienie pomiędzy trzema podstawowymi typami przedmiotów: przejściowych, trwałych i śmieci. Te pierwsze to obiekty o niskiej wartości, instrumentalnie używane i wyrzucane na śmietnik, te drugie to obiekty kolekcjonerskie, o wysokiej nie zmieniającej się z upływem czasu wartości. Pomiędzy nimi znajdują się śmieci, które dla Thomp-

[18] Na temat różnych form procesu dekolonizacji zob.: Nora P., *Czas pamięci*, „Res Publica Nowa" nr 7/2001.

[19] Opis tej batalii można znaleźć w książce: Gamboni D., *Destruction...*, op. cit., s. 141–144.

[20] Praca ta zamontowana w afroamerykańskiej dzielnicy Waszyngtonu w 1989 roku, ukazująca Jessie Jacksona, jednego z najważniejszych afroamerykańskich polityków jako białego mężczyznę, została w ciągu kilku minut zniszczona. Na ten temat zob.: Jonem S., *Public Art That Inspires. Public Art That Informs* [w:] *Critical Issues In Public Art. Content, Context and Controversy*, Sennie H. F., Webster S. (red.), Waszyngton, Londyn 1998, s. 282–284.

[21] Praca ta zamontowana w Harlemie, w 1988 roku, przedstawiała kosze do gry w koszykówkę osadzone na bardzo wysokich słupach telefonicznych. Pracę zniszczono bardzo szybko poprzez ścięcie słupów (na ten temat zob. ibidem).

[22] Thompson M., *Theory of Rubbish*, Oxford Press, 1979.

sona są przeznaczeniem wszystkich przedmiotów przejściowych, ale też niezbędnym etapem pośrednim dla ich transformacji w obiekty trwałe. Skazanie na śmietnik i rehabilitacja dokonana przez historyka, historyka sztuki, archeologa czy kolekcjonera jest według niego koniecznym warunkiem konsekracji obiektu przejściowego jako trwałego, wytwarza przedmioty kolekcjonerskie, antyki, dobra kultury materialnej, które podziwiamy i których pożądamy. Społeczeństwa konsumpcyjne są więc nie tylko społeczeństwami wyrzucającymi, lecz także penetrującymi własne wysypiska, a pozbywanie się nie oznacza wcale końca *społecznej i kulturowej biografii przedmiotu*[23], ale w miarę jak coraz powszechniejszy staje się ideowy i znakowy recykling, zaledwie jego epizodem. Dzieła sztuki, choć zniszczone – przy czym nie mam zamiaru tu bronić tych, którzy je destruują i pocieszać autorów eliminowanych w ten sposób prac – stają się nie tylko bardziej widoczne, lecz paradoksalnie dowodzą również swojej wartości, o ile uznamy, że sztuka tworzona jest w tym celu, by budzić reakcje widzów. Wyrzucenie i destrukcja konsekruje je jako obiekty nie mieszczące się w porządku i ten porządek poddają refleksji, paradoksalnie więc akty te okazują się najlepszą z możliwych do pomyślenia recenzji. A zatem przekształcenie w śmieć jest dziś jedną z dróg, poprzez które dzieło może się stawać nie tyle obiektem materialnym, co ważnym i cennym faktem kulturowym.

Posługując się słynną frazą Baudrillarda, który uważa, iż wytwarzanie śmieci zaświadcza o tym, że organizm żyje, można stwierdzić, iż sztuka, używając odpadów i produkując *rzeczy nie na miejscu*, będąc sama traktowana jak śmieć, dowodzi nieustannie swojej żywotności, niewyczerpanej potencji w problematyzowaniu porządku, opór zaś wobec jej dzieł, ich stygmatyzacja upewnia nas, że jego podważanie w imię demokratyzacji życia jest bardzo skuteczne.

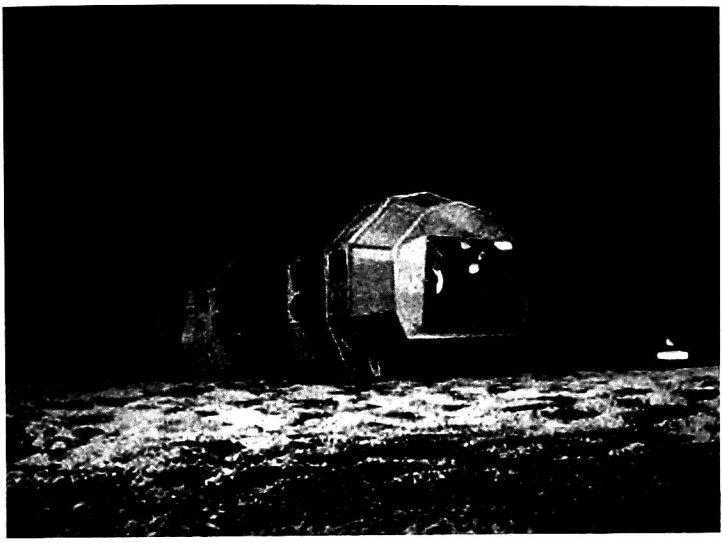
—

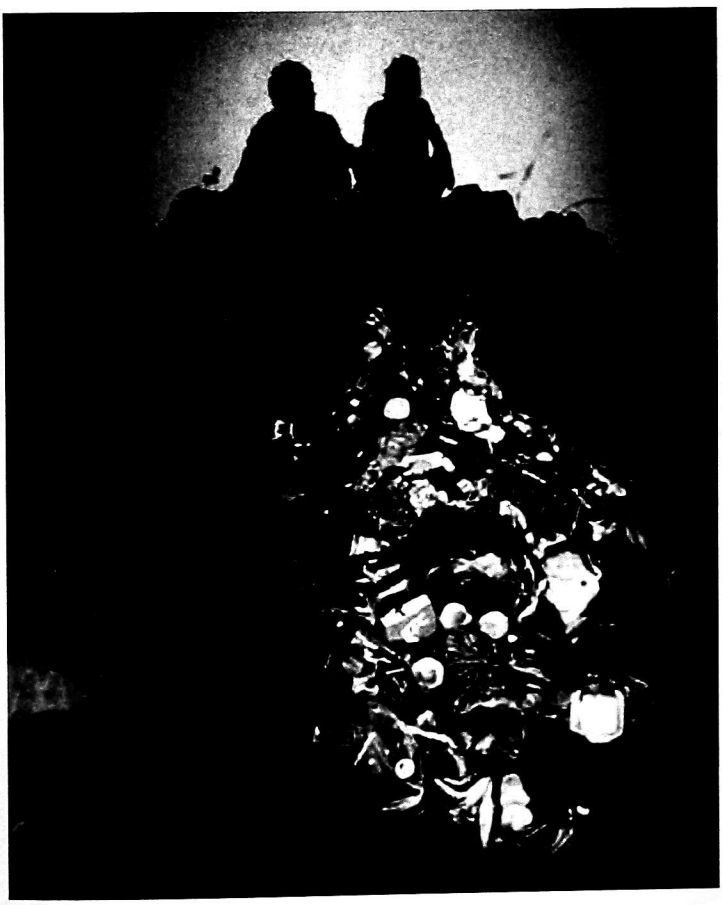
Tekst został wygłoszony podczas konferencji „Komercja i krytyka", Art Poznań 2004.

[23] Na ten temat zob.: Kopytoff I., *Kulturowa biografia rzeczy* [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, PWN, Warszawa 2003, s. 249–275.

—

Prace na stronie obok: **Jan Korbes**, *Śmietnikowa architektura* (MIELE SPACE SHIP MRS II), 2003; **Tim Noble** i **Sue Webster**, *Niepożądane*, 2000 (sterta śmieci wytworzonych w ciągu sześciu miesięcy w gospodarstwie domowym artystów, na szczycie której wizerunki dwóch postaci popijają szampana).





Sylvester Stallone jako Rambo

Waldemar Kuligowski

Nie odchodźcie państwo od odbiorników – tam jest wolność

Jednym z podstawowych przesądzeń dotyczących teraźniejszej postaci kultury jest mówienie o jej masowości. Możemy się o tym dowodnie przekonać zwłaszcza na gruncie rodzimego dyskursu naukowego, któremu wtórują głosy publicystów i ludzi ze świata sztuki. Wizja owej masowości funkcjonuje na kształt dogmatu, nie podlegającego rewizji, ta bowiem z góry skazana jest na niepowodzenie; jakżeż ma się wszelako wadzić i ze zdrowym rozsądkiem, i z prawem naturalnym, które wspólnie ten sąd legitymizują.

Antologia poglądów uzasadniających postrzeganie kultury w kategoriach masowości to jednocześnie zbiór stawianych jej zarzutów. Jako że zawartość tej kloaki jest powszechnie znana, poprzestanę w tym miejscu na przypomnieniu generaliów. Gustaw Le Bon[1] pisał więc o konformistycznym i zewnątrzsterownym tłumie; José Ortega y Gasset[2] stworzył obraz zbiorowiska *everymanów* – ludzi bez właściwości, nijakich i w nijakości żyjących; Theodor Adorno i Max Horkheimer[3] nucili smutną pieśń o fałszywych i wyświechtanych przyjemnościach kultury masowej; Dwight MacDonald przekonywał, że kultura ta została masom narzucona z góry, a uczynili to technicy wynajęci przez biznesmenów – jedynym wyborem egzystencjalnym ich klientów pozostaje kwestia *kupić, nie kupić*[4]; z kolei wedle Ernesta Van den Haaga[5] kultura zorientowana na masowość musi porzucać te problemy i doświadczenia, jakimi parają się filozofia, literatura i sztuka, w przeciwnym wszak razie stanie się dla mas niezrozumiała, bełkotliwa, a w końcu zbędna; przywołajmy jeszcze łkania Harolda Blooma, dla którego *kulturowo jesteśmy pod Termopilami*[6]: nie ma dla niego innej kultury niż wysoka – *cała reszta to odpadki*[7]. Wypada zatkać nos i czym prędzej z zatrutego masowością środowiska rejterować.

[1] G. Le Bon, *Psychologia tłumu*, Warszawa 1999.

[2] J. Ortega y Gasset, *Bunt mas*, Warszawa 2002.

[3] M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994.

[4] D. MacDonald, *Theory of Mass Culture* [w:] *Mass Culture: The Popular Arts in America*, B. Rosenberg, D.M. White (eds.), Glencoe 1957.

[5] E. Van den Haag, *Of Happiness and of Despair We Have No Measure* [w:] *Mass Culture*, op. cit.

[6] K. Bartczak, *Podmiot jako osobliwość – realizm fantasmagoryczny Harolda Blooma*, „Literatura na Świecie" nr 9–10, 2003, s. 397–398.

[7] *Filozofia to wypchany ptak*. Z Haroldem Bloomem rozmawia Robert Moynihan, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie", op. cit., s. 379.

Problem jednak w tym, że – po pierwsze – uciekać nie ma właściwie dokąd. Wszyscy żyjemy dzisiaj w ekumenie opanowanej przez wytwory produkowane na skalę masową; nawet takie prometejskie gesty, jak usunięcie ze swego otoczenia telewizora, radia czy wstręt wobec lektury codziennych gazet i odwiedzin w supermarketach, nikogo przed ich wpływem nie uchronią. Pieczęciami masowości oznaczone zostały przecież ulice, pobocza dróg, witryny sklepów i barów, przedmioty, którymi się posługujemy, a nawet bielizna strzegąca naszej intymności. Po drugie zaś, uciekać nie ma przed czym. Dostępna potencjalnie dla wszystkich kultura nie przemieni nas w społeczne monstra uzależnione od przekazów medialnych i knowań specjalistów od marketingu. Nie bądźmy kulturowymi frajerami, nie obawiajmy się kultury popularnej. Do tego będę się starał namówić w tym tekście.

Moim głównym sojusznikiem jest w tym przedsięwzięciu John Fiske, profesor „sztuki komunikacji", teoretyk mediów, autor kilku ważnych w tej materii prac („Television Culture", 1987; „Reading the Popular", 1989; „Understanding Popular Culture", 1989; „Power Plays, Power Works", 1993). Przez jednych uważany za objawienie, innym jawiący się jako lewicujący szaleniec, sam przedstawia się następująco: *Mam 50 lat i wielokrotnie byłem w Disneyworldzie, spędzałem całe dnie w shopping mallach. Oglądam dużo telewizji, filmów i reklam. Pasjonuję się sportem, uwielbiam wideo i gry telewizyjne.* Czy bardzo ekstrawagancka to autocharakterystyka? Warto wspomnieć, że już ponad dwie dekady temu Umberto Eco dokonał ciekawej typologii współczesnych intelektualistów[8]. Pierwszy z nich to profesor szkoły frankfurckiej, który, nie godząc się na poprzeczywistość, osądza ją krytycznie przy użyciu własnych kategorii filozoficznych i estetycznych. Z przyjętej postawy wynika oczywiście odrzucenie przedmiotu analizy. Drugim typem jest intelektualista pokroju Marshalla McLuhana, osoba żyjąca w społeczeństwie konsumpcyjnym, czerpiąca z tego powodu pewne satysfakcje, zdecydowana na przemawianie językiem tegoż społeczeństwa. Typem trzecim wreszcie, z którym Eco się identyfikuje, jest intelektualista postmodernistyczny (powtarzamy zanim ten fantomowy termin), czyli badacz świadomy zagrożeń, jakie niesie ze sobą popkultura, a mimo to będący jej namiętnym odbiorcą – kinomanem, telewidzem, czytelnikiem komiksów, internautą. Zajmując się swoimi popnamiętnościami, nie rezygnuje jednak z języka filozoficznego i kategorii teoretycznych, pamiętając o tym, że i ten język uwikłany jest w kontekst teraźniejszości. Mimo że brylantowym przykładem ostatniego typu uczynił włoski semiolog Edgara Morin, myślę, że z powodzeniem zaliczyć można doń także Johna Fiske'a.

Społeczne praktyki, które składają się na uniwersum kultury popularnej, pozwalają konsumentom na tworzenie własnych tożsamości, zachowują ich podmiotowość – uważa Fiske. W swoich badaniach skupia się na tych momentach, w których hegemonia przemysłu kulturowego ulega zachwianiu, kiedy dyktat konsumpcjonizmu zostaje przełamany, gdy perswazyjność przekazu medialnego okazuje się iluzją. Z teoretycznego punktu widzenia są one dla Fiske'a kluczowe, wyrażają bowiem konkretne interesy konkretnych ludzi albo ich grup. Kultura popularna istnieje wszak dla ludzi[9] właśnie, a nie odwrotnie. Rzecz jasna, możliwość samodzielnej produkcji towarów przez jednostki jest minimalna, ale to bynajmniej nie znaczy, że popkultura nie istnieje.

Jakie przedstawia dowody dla swoich racji? Otóż wbrew intensywnym akcjom reklamowym i złotej mannie promocji, 80% produktów na rynku australijskim i aż 90% na rynku USA nie zyskuje przychylności konsumentów i musi wobec tego zniknąć. Tak się stało w wypadku marki Edsel, którą w latach 60. stworzył i usiłował wypromować koncern Forda. Starania okazały się jednak bezskuteczne, a straty koncernu sięgnęły sumy 2 miliardów dolarów. Podobnie stało się z New Coke, napojem o „unowocześnionym" smaku, jakim w 1985 roku Coca-Cola Company chciała zastąpić colę tradycyjną. I tutaj désintéressement konsumentów przywołał w korporacji widmo bankructwa. Zasadne staje się w rezultacie pytanie o to, co jest kulturą popularną: auto o nazwie Edsel, czy opustoszałe salony samochodowe, puszka New Coke na półkach sklepowych, czy raczej zupełnie obojętni na jej powaby klienci? *Dwanaście z trzynastu płyt nie daje zysku* – wylicza Fiske – *skraca się seriale telewizyjne, drogie filmy przynoszą deficyt*[10].

Wynika z tego niezbicie, że popkultura to nie tylko konsumpcja, surowe stosunki władzy, relacje między popytem a podażą. Nie da się ogłupiałym masom sprzedać wyprodukowanych na zewnątrz ready-mades; bo ani takie masy nie istnieją, ani przemysł nie tworzy kultury[11]. Konsument – jedna z najmniej szlachetnych ról, w jakich występować ma współczesny człowiek – oznacza w tym kontekście aktywną i twórczą postawę wyboru, ale także nadawania znaczeń. Przemysł jest jedynie dostarczycielem dóbr, które konsumenci wykorzystują wbrew wpisanym w nie ideologicznym scenariuszom, potwierdzając tym samym, dodajmy, ogłoszoną skądinąd „śmierć autora". Dla Fiske'a bowiem, bycie w kulturze popularnej sprowa-

[8] Za: T. Rutkowska, *Parodia i ironia w teorii literackiej Umberta Eco*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty" nr 1–2, 1994, s. 31–32.

[9] J. Fiske, *Understanding Popular Culture*, London 1995, s. 23.

[10] J. Fiske, *Television Culture*, London 1987, s. 313.

[11] J. Fiske, *Understanding Popular Culture*, op. cit., s. 24.

dza się do *sztuki bycia pomiędzy*, do *używania „ich" produktów do „naszych" celów* (co w codziennych szczegółach przekłada się choćby na gotowanie rozumiane w kategoriach *sztuki bycia między „ich" supermarketem a „naszym" unikalnym posiłkiem*)[12].

Fiske uważa, że w zachodnich społeczeństwach sprzeciw wobec tych, którzy dzierżą władzę, przyjmuje obecnie dwie formy: społeczną i semiotyczną. Pierwsza z tych form przybiera na naszych oczach postać ruchów alterglobalistycznych, organizacji pozarządowych, typu non-profit i wielu innych. Sprzeciw semiotyczny możemy zaś obserwować na obszarze codziennych „kontaktów" z kulturą popularną. Jak wygląda to w praktyce? Autor „Television Culture" przedstawia tak zwanych miejskich Indian w USA, którzy lubują się w oglądaniu starych, klasycznych westernów. W jakim celu – zapyta ktoś – wszak zawsze triumfował w nich biały szeryf, pułkownik albo mężny kolonista, dzicy Indianie zaś stanowili jedynie element groźnego tła dla ich szlachetnych czynów? Największy aplauz współczesnej rdzennej ludności Ameryki budzą, co w pełni zrozumiałe, sceny pokazujące triumfujących wojowników, którzy wdzierają się do zagrody, pędzącego pociągu czy miasteczka na prerii. By zaś uniknąć przykrego przyglądania się nieuchronnemu odwetowi białych, chwile później wyłączają telewizory.

Jeszcze dalej posunęli się w aktywnej strategii konsumowania tekstów popkultury australijscy Aborygeni. Ogromnym wzięciem cieszyły się wśród nich kolejne filmy z cyklu „Rambo". Co na pewno zaskakujące, widzieli oni w postaci nieugiętego komandosa z twarzą Sylwestra Stallone przedstawiciela Trzeciego Świata, walczącego w bezwzględny sposób z klasą białych, skorumpowanych urzędników. Rosyjscy Żydzi mieszkający w Izraelu widzą z kolei w serialu „Dallas" znaczący przykład samokrytyki kapitalizmu. Trudno nie dostrzec w tym wymownych dowodów na realne funkcjonowanie „semiotycznej partyzantki".

Najbardziej cenione współcześnie prace – autorstwa Fiske'a, Stuarta Halla albo Davida Morleya – przekonują, że dawnośmy już winni odłożyć do lamusa pogląd, w myśl którego konsument popkultury, jej użytkownik i rzekomy „rezultat" to postać przeciętna, intelektualnie leniwa, ze szczętem zmanipulowana. Kto nadal chciałby z poczuciem wyższości bądź po prostu bez chęci zrozumienia – lub z jednym i drugim pospołu – szermować hasłami o kompensacyjnej ułudzie kultury popularnej, o jej chronicznie komercyjnym charakterze, czy ewidentnym sprzyjaniu postawom kulturowej apatii, umysłowej zapaści lub społecznej agresji, ten naraża się na trzy co najmniej zarzuty. O komfortową jednostronność, nostalgiczne przywiązanie do dawno przeterminowanych wizji świata albo zwyczajną, ale nie przynoszącą chluby, utratę poczucia rzeczywistości.

Dla nas wynika z powyższego jeden zasadniczy wniosek: logika popkultury rozchwiała, a następnie rozczłonkowała dotychczasowe kanony kulturowe. Estetycznie prawodawczą moc utraciła kultura wysoka niegdysiejszych elit, unikalne walory zaczęliśmy przecież dostrzegać w literaturze „małego zasięgu" (mniejszości etnicznych, językowych, seksualnych), w sztuce prymitywnej czy naiwnej. Przestały ponadto obowiązywać ustalone, statyczne sposoby interpretowania kanonu, przemiany w teorii oraz wrażliwości postawiły nas w obliczu wielości i różnorodności. Owe ekspansywne „zmieszanie" kondycją powszechną uczyniło pograniczność, dowartościowane zostały wszelkie marginalia: od filozoficznych marginesów Derridy do społecznych marginesów ucieleśnianych przez dzieci Sancheza. Nie inaczej dzieje się oczywiście w półświatku sztuki. Jaskrawa nagość, zakamarki zdeformowanych ciał, mazgajowata prywatność, efektowne dekoracje rzeźni, porno-shopów i domów publicznych zdyslokowały artystyczny kanon. Hołdujące odmiennym wartościom i ujęciom środowiska twórców oraz komentatorów dały nam z kolei do dyspozycji wszelkie chyba możliwe do wyobrażenia perspektywy odbioru dzieł. Można w tym miejscu zapytać, czy tym samym nie ziścił się ideowy testament XX-wiecznych awangard? – choć nie ta kwestia wydaje mi się najciekawsza.

Chciałbym otóż raz jeszcze nawiązać do tego, co potocznie już nazywa się „sprawą" Doroty Nieznalskiej. Pokazany przez nią w zaciszu galerii grecki krzyż z wpisanymi weń genitaliami rozpętał wszak społeczną debatę; na temat sztuki wypowiadali się ci, którzy wcześniej nie porywali się na to w ogóle. Medialny szum wydał z siebie orzeczenie o *obrazie uczuć religijnych*; Nieznalska odczuła na sobie obezwładniającą moc sztuki – czy nie o tym zresztą roją w samotnościach obecni artyści? – krytycy jęli natomiast podnosić larum.

Zabawy obrazem bywają, jak widać na tym przykładzie, niebezpieczne. Kto wie, czy nie jest to jeden z powodów, dla których Bóg zakazał wybranemu przez siebie narodowi tworzenia swoich podobizn. Dominowała wówczas wiara w jednoznaczność słów, w to, że można je sprowadzić do jednego, literalnego sensu. Tak narodziła się hermeneutyka, tak elita zawierzyła opoce mentalności alfabetycznej. Człowiek wizualny miał być osobą o niższym statusie; to dla niego przekładano idee i historię na język obrazkowy. Po drugiej stronie granicy wielkiej schizmy było inaczej. Chrześcijaństwo wschodnie chlubiące się ikoną zdogmatyzowało reguły jej tworzenia. Powtarzalność przedstawień pozwoliła ikonie zachować nadzwyczajną duchową moc; ona sama nie była przecież wizerunkiem, ale

[12] Op. cit., s. 37.

samym Bogiem. Sakramentalne reguły pisania ikon stały się zatem nader skutecznym narzędziem kontroli nad sensem obrazu, jego prawdą.
Jean Baudrillard poucza nas, że złamanie zakazu przedstawiania Boga na Zachodzie zasadniczo zmieniło istotę obrazu. Przestał on mianowicie odsyłać poza siebie, epatował jedynie własną nieprzezroczystością. Śmierć Boga winna być zatem rozpatrywana w charakterze zdarzenia ikonicznego, a nie etycznego czy metafizycznego. Bóg nie pozostawił po sobie żadnych śladów – w przeciwieństwie, skonstatujmy, do artystów, obrazników, pacykarzy, jarmarcznych poszukiwaczy oryginału.
Gdyby przyjąć na serio tego rodzaju wykładnię, Nieznalska nie złamała żadnego tabu, odnosiła się przecież nie do postaci Boga, ale jedynie do konkretnych kulturowych konwencji, nie igrała z etyką, lecz z tradycją ikonograficzną. A wedle tejże tradycji, co przypomina Zbigniew Libera[13], malarstwo renesansowe eksponowało Chrystusowego penisa z powodów czysto teologicznych. Szło tutaj o dowód na pełnię inkarnacji; stąd biodrową przepaskę Ukrzyżowanego formowano tak, by wyraziście sugerować obecność genitaliów. Po zmierzchu renesansu konwencja ta uległa zapomnieniu, a wreszcie całkowitej marginalizacji. *Teraz, jak patrzymy na obraz Cranacha* – tłumaczy artysta – *mamy przed sobą wielkiego penisa na pół obrazu, ale go nie widzimy*. Dzieło Nieznalskiej można by zatem odczytywać jako przypomnienie, że genitalia widnieją na krzyżu już kilkaset lat, stawką byłoby w tym wypadku przypomnienie dawnego sensu. Wiemy jednak doskonale, że sama autorka nie odwołała się do tego kodu, każąc nam przyjąć inną optykę.
Jej uzasadnienie sensu powstania kontrowersyjnej pracy daje się, rzecz jasna, obronić: Chrystus był mężczyzną, chrześcijaństwo propagowało negatywne wyobrażenie kobiety i kobiecości, nasza kultura jest fallogocentryczna, pamiętajmy o cielesnym wymiarze boskości, nie traćmy z oczu tego, że świętość, zjednoczenie z Najwyższym doskonale wyraża się w języku doznań zmysłowych... Nieznalska – ale czy tylko ona? – przegapiła jedną zasadniczą okoliczność. Nie mam przy tym na uwadze tego, że sztuka jest obecnie, jak nigdy wcześniej w znanej nam historii, uzależniona od akompaniamentu komentarzy i komentatorów, od wyroków bezprecedensowego zespołu instytucji oceniania, zapisywania, analizowania. Miast tego należy przyjąć do wiadomości fakt, że dzieła sztuki wraz ze swymi autorami funkcjonują we wszechogarniającym (inni powiedzieliby, wszystkożernym) świecie kultury popularnej. A ta, kłania się teoria Fiske'a, istnieje dla ludzi; to konkretne osoby czynią z niej partykularny użytek. *Wpisywanie sztuki w uniwersum niezależne, jak najdalsze od codzienności – to praktyka elit*[14], stwierdza autor „Television Culture". Praktyka staromodna, dopowiedzmy,

ignorująca ścisłe związki między sztuką, państwem, rynkiem i kapitałem, które wspólnie współtworzą kulturowy pejzaż współczesności.

Twórcy liczący na jednomyślność nie powinni wręcz parać się sztuką; reżim jednego sensu to przecież największe marzenie artystów, którzy oddali się w pacht produkcji komercyjnej. Wypada więc orzec, że sprzeczny z intencjami autorki odbiór jej dzieła jest zjawiskiem ze wszech miar pożądanym, przekonuje wszak o tym, że ci odbiorcy nie są jednorodną masą, że konsumują w sposób aktywny, że usiłują włączyć jej pracę do swych własnych, zróżnicowanych ekumen.

Nie pozostaje nic innego, jak przypomnieć sąd Clementa Greenberga z jakże odległego, zdawałoby się, roku 1939: *Stwierdzenie czegokolwiek okazuje się niezwykle trudne. Wszelkie prawdy związane z religią, władzą, tradycją, stylem stają pod znakiem zapytania, i pisarz czy artysta nie umie już przewidzieć reakcji odbiorcy na stosowane przez siebie symbole i aluzje*[15].

Wychowankowie popkultury nie są więźniami konwencji kulturowych, ale poszukują wariantywności, jednoczą się w opisanych przez Benedicta Andersona wspólnotach wyobrażonych, tworzą wynalezione tradycje, na które wskazał Eric Hobsbawm. Artyści chcieliby natomiast sytuacji, w której jedynym właściwym kluczem do klatki konwencji byłby ich własny.

Tak przynajmniej wygląda to z perspektywy, która szuka w człowieku wolności, która w każdym dostrzec chce indywidualny, świadomy podmiot. Skądinąd wiemy jednak doskonale, że kultura jest skomplikowanym i wielopoziomowym systemem kontroli. Trzema głównymi filarami tego porządku są, jak słusznie wskazał Pierre Bourdieu, rodzina, Kościół oraz nadzorowana przez państwo machina szkolnictwa. To w ich obrębie utrwalają się wartości, petryfikuje się tradycja, krzepnie kanon. Bez uświadomienia sobie tego, że przestrzeń kultury wyznaczana jest przez pewien określony typ reprodukowanego porządku, trudno byłoby zrozumieć pewne fakty.

Oto przecież discopolowa supergrupa Bayer Full zaczęła w pewnym momencie poprzedzać swoje koncerty pieśnią maryjną. I chyba niespecjalnie zaskoczyło to jej miłośników, szybko bowiem zaakceptowali to urozmaicenie, chórem odśpiewując religijny tekst, niewiele bardziej skomplikowany od słów wielkiego hitu Bayer Full, czyli utworu „Majteczki w kropeczki".

[13] Patrz: *Czy ma Pan jakieś tabu – wywiad etnograficzny*, „Op. cit.," nr 1, 2003.

[14] J. Fiske, *Postmodernizm i telewizja*, przeł. J. Mach, [w:] *Pejzaże audiowizualne*, A. Gwóźdź (red.), Kraków 1997, s. 174.

[15] C. Greenberg, *Avabt-Garde and Kitsch* [w:] *Art and Culture: Critical Essays*, Boston 1961, s. 3–4 (za: L. Saltzman, *Awangarda i kicz raz jeszcze. O etyce reprezentacji*, przeł. K. Bojarska, „Literatura na Świecie" nr 1–2, 2004, s. 215).

Ogromnych rzesz pielgrzymów nikt nie przestrzega przed nawiedzaniem sanktuarium w Licheniu, które przypomina wszak jako żywo pantagrueliczny, wulgarny, religijny Disneyland. Czy kogokolwiek oburzył też wielki krzyż umieszczony na plecach kolejnego skórzanego uniformu Michała Wiśniewskiego, którego zespół, życie i maksyma *Jestem, jaki jestem* stały się elementem naszego zbiorowego, medialnego życia? (Podobnie, dodajmy, nie bito w dzwony na widok szeregu krzyży, jakimi ozdabiała swój dekolt skandalizująca szansonistka Madonna. Logika wykluczenia odkrywa w tym miejscu swoją niekonsekwencję: krzyż na atrybutach płciowych – tak, atrybuty płciowe na krzyżu – zdecydowanie nie).

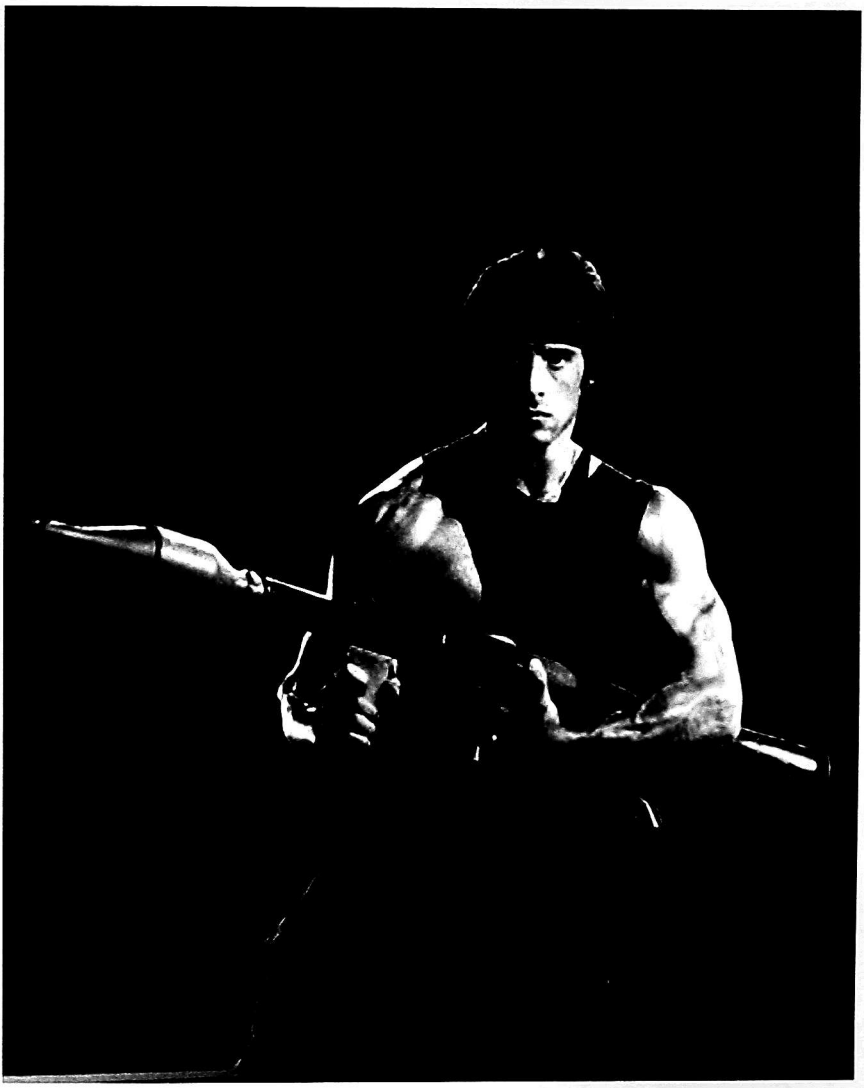
Jakie reguły skrywają się za tym społecznym wahadłem przyzwoleń i zakazów? Kto wyznacza jakościowe, gatunkowe oraz moralne dystynkcje między Spielbergowską „Listą Schindlera", filmem „Życie jest piękne" Benigniego, paradokumentem „Shoah" a obozem koncentracyjnym zbudowanym z klocków lego? Przywołajmy jeszcze raz Bourdieu: *Tym, kto tworzy wartość „dzieła sztuki", nie jest artysta* [...] *dzieło sztuki istnieje jako przedmiot symboliczny obdarzony wartością tylko wtedy jeśli jest poznane i uznane, czyli ustanowione społecznie*[16]. Wniosek można wysnuć z tego nader przewrotny: ludyczne koncerty zespołu Bayer Full, duchowa architektura sanktuarium licheńskiego czy też pretensjonalny narcyzm Michała Wiśniewskiego od dawna już, nawet przed swoim faktycznym zaistnieniem, wpisane były w macierz kulturowego kanonu. Jako takie nie miały więc znaczenia, niczego nie naruszały, były pojedynczymi cegiełkami w gmachu społecznego *status quo*. W ich wypadku zatem, idźmy dalej, spełniała się dobitnie znana formuła – *istnieje raczej nic niż coś*.

Zgoła inaczej wygląda ta kwestia w odniesieniu do Nieznalskiej. Jej praca ewidentnie została obdarzona znaczeniem, przypisano jej istotny, wyrazisty sens – cóż z tego, że negatywny? Przeciwnicy potraktowali ją jak najbardziej serio, uderzyła w stół, który nieuchronnie poruszył nożyce kontroli. Odniosła tym samym sukces, sprawiając, że zaistniało raczej coś niż nic. Pyrrusowe oczywiście to zwycięstwo, ale sam fakt zlokalizowania ośrodków kontroli nie pociąga za sobą uznania ich wszechwładzy. Możemy przecież śnić o potędze, oglądając klasyczne westerny, możemy zaspokajać głód nadziei, śledząc poczynania Rambo, albo demaskować złowrogie oblicze kapitalizmu w trakcie kolejnej emisji serialu „Dallas". Rzeczy bowiem ostatecznie istnieją dla nas, a nie my dla nich. Teraźniejszym matecznikiem tej starej prawdy stała się popkultura. Dlatego – *nie odchodźcie państwo od odbiorników. Tam jest wasza wolność.*

—

Tekst został wygłoszony podczas konferencji „Komercja i krytyka", Art Poznań 2004.

[16] P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001, s. 349.



Sylvester Stallone jako Rambo

Zbigniew Libera, z cyklu *Pozytywy*: *Nepal*, 2003; *Che. Następny kadr*, 2003.

Izabela Kowalczyk

Negatywy i pozytywy – uwodzicielska moc obrazów

(Zbigniew Libera, *Mistrzowie i Pozytywy*)

Od dłuższego czasu – co najmniej od 60 lat – fotografie określają sposób, w jaki pamiętamy i osądzamy ważne konflikty. Muzeum pamięci jest dziś głównie zbiorem doznań wizualnych

(Susan Sontag, „Patrząc na cierpienia innych" [w:] „Gazeta Wyborcza", 5–6.06.2004, s. 14).

Roland Barthes, pisząc o Fotografii, wskazuje, że zawsze jest ona czymś dwoistym: *Fotografia należy do tej klasy przedmiotów składających się z kilku warstw, gdzie nie można oddzielić od siebie dwu bez ich zniszczenia: to szyba i pejzaż, a także, czemu nie: Dobro i Zło, pożądanie i jego przedmiot*[1].

Seria „Pozytywy" Zbigniewa Libery oparta jest właśnie na tej zasadzie podwójności, przeciwstawienia i zarazem przylegania, które wiążą się z Fotografią. Tyle tylko, że tutaj przedmiotem odniesienia nie jest już sfotografowany fragment rzeczywistości, ile inne przedstawienie, sama fotografia. To zresztą odpowiada zasadom współczesnej kultury wizualnej, w której nie można już określić oryginałów, a rzeczywistość staje się przede wszystkim medialnym obrazem.

W „Pozytywach" widoczna jest również dwuznaczność określeń związanych z fotograficzną techniką. Jeśli istnieje negatyw – zdjęcie czarne, w sensie symbolicznym – o przerażającej wymowie, musi istnieć także jego odpowiednik – kolorowy pozytyw, w sensie symbolicznym – obraz radosny i beztroski.

Do tej serii artysta wybrał znane fotografie dokumentujące grozę wojny, zniszczenia, zagłady. Te zdjęcia w większości gdzieś już widzieliśmy, na kartach podręczników do historii, w gazetach, na wystawach World Press Photo. Inscenizując fotografie w taki sam sposób jak w pierwowzorze, artysta zmienił jednak konwencję zdjęcia tak, by jego wymowa stała się pozytywna. Libera w wywiadzie wyraża taką opinię: *Wydaje mi się, że w dzisiejszych czasach nie chcemy wiedzieć, jaka jest rzeczywistość, bardzo*

[1] Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 12.

chcemy odbierać ją pozytywnie[2]. W fotografii nawiązującej do zdjęcia obozu koncentracyjnego, „Mieszkańcy" uśmiechają się, są radośni i zadowoleni. Również, tak jak w pierwowzorze, ubrani są w pasiaki, choć tym razem są to paski ich piżam. Druty kolczaste zaś zostały zastąpione przez rozwieszone sznury.

Czy jednak rzeczywiście złowrogi wymiar retoryki pierwowzoru zostaje zlikwidowany? Nie. Z tego względu, że nie jesteśmy w stanie oderwać się myślami od negatywów. Jak powiada Barthes o Fotografii: *przedmiot odniesienia ściśle tu przylega*[3]. Ten przedmiot odniesienia istnieje jedynie w naszej pamięci, zwodniczej, niepewnej tego, co się widziało. Ale pamięć przywołuje wciąż widziany kiedyś negatyw. To nasza pamięć nie pozwala nam wobec tych zdjęć pozostać obojętnymi, powoduje niepokój czy nawet irytację. Niekiedy bowiem trudno przywołać w pamięci negatyw. Wiemy, że było takie zdjęcie, gdzieś je widzieliśmy, tyle tylko, że nic więcej nie jesteśmy w stanie sobie przypomnieć. Być może dlatego niektórzy oglądający wystawę Libery postulowali, by obok „Pozytywów" umieścić negatywy. To zdecydowanie osłabiłoby efekt tej pracy, jej siłę oddziaływania. Artysta bowiem odwołuje się do tego, co istnieje nie na fotografii, ale w naszej pamięci. Gra więc nie tyle z innymi obrazami, co właśnie z naszą wyobraźnią.

Uśmiechnięta naga dziewczyna biegnąca w fotografii „Nepal" przywodzi na myśl przerażoną dziewczynkę z fotografii „Napalm". Obraz grozy wietnamskiej wojny wyłania się jakby zza tamtej postaci – choć wyłania się jedynie w naszej wyobraźni – jest nieodłącznie towarzyszącym jej cieniem.

Libera pokazuje rzecz dość zaskakującą: obrazy tragedii i katastrof zdążyły nam się w jakimś sensie opatrzyć, nad ich złowrogim znaczeniem zastanawiamy się ponownie za sprawą „Pozytywów".

Mimo przytoczonych wcześniej słów artysty, że rzeczywistość chcemy odbierać pozytywnie – słów, jak sądzę, bardzo przewrotnych – w gruncie rzeczy wciąż obcujemy z obrazami przemocy. Wiadomości telewizyjne, fotografia prasowa, filmy dokumentalne, a niekiedy nawet reklama ukazują obrazy śmierci, ludzkich nieszczęść i tragedii. Te obrazy nieustannie się multiplikują, jest ich coraz więcej, zwielokrotnieniu ulega również ich drastyczność. Uwagę przyciągają te najbardziej drastyczne fotografie, jak obrazy płonących irańskich emigrantów, którzy w geście protestu przeciwko aresztowaniu przywódczyni emigracyjnej opozycji irańskiej dokonywali samopodpaleń („Przekrój" nr 26, 29.06.2003).

Spojrzenie przykuwają także zdjęcia łączące to, co drastyczne i to, co piękne. Tak było w wypadku fotografii Czeczenki, która jako żywa bomba dokonała zamachu podczas koncertu rockowego w Tuszyno pod Moskwą w lipcu 2003 roku, jak też wcześniejszego o rok zamachu na Dubrowce. To zdjęcia ofiary i terrorystki – obu połączonych śmiercią, choć nie jest to wyrażone w sposób wyraźny. Fotografie spokojnych, pogrążonych jakby we śnie martwych Szahidek odsuwały jednak na bok grozę ich dramatycznego położenia. To, co niepokojące – to wizualna moc tych zdjęć, siła, za sprawą której nie potrafimy oderwać od nich wzroku. Julia Kalnina napisała o fotografii martwej Szahidki z Tuszyna: *ta dziewczyna była śliczna. I bardzo młoda. Fotografia urzekała, miało się ochotę wciąż na nią patrzeć, jakby w tej twarzy kryła się odpowiedź na niezadane pytanie, rozwikłanie jakiejś tajemnicy* („Wysokie Obcasy" dodatek do „Gazety Wyborczej" nr 41, 11.10.2003, s. 4).
To na tej zasadzie „przyciągania" bazował Zbigniew Libera – wybierając zdjęcia zapadające w pamięć, nie pozwalające na zapomnienie, będące jak nie do końca zatarte blizny w naszej pamięci. Ja, pokazując fotografie zupełnie inne od tych, które posłużyły Liberze jako negatywy, postanowiłam iść za słowami artysty, głoszącego, że każdy z nas ma swój własny zestaw takich obrazów.

Prace Libery mówią nam również o mocy uwodzenia obrazów: nawet tych najczarniejszych, czy też może przede wszystkim ich.
To także prace o wykorzystaniu, użyciu oraz manipulacji. Popkultura jest w stanie wykorzystać wszystko, przerobić na kulturowy produkt. Obrazy śmierci i katastrofy stają się atrakcyjnym wizualnie materiałem. Mamy do czynienia wręcz z rodzajem wizualnego kanibalizmu: *Media chętnie wydają na pożarcie pozbawionym dramatów masom najbardziej sensacyjne obrazy trupów: straceni w Iraku lub Ugandzie, żołnierze w battle-dressach pokazujący triumfalnie jakąś głowę z Biafry lub Wietnamu, skrwawione zwłoki Aldo Moro lub dziennikarza podziurawionego kulami w Nigaragui*[4].

Konsumujemy te obrazy, często bez większej refleksji i zastanowienia. Ich moc często polega na ich specyficznym pięknie, niekiedy nawet na ich erotyzmie, toteż cieszą one nasze „kanibalistyczne oko". Sfotografowane

[2] *Przy artyście nikt nie jest bezpieczny*. Ze Zbigniewem Liberą rozmawiają Katarzyna Bielas i Dorota Jarecka, „Duży Format" magazyn „Gazety Wyborczej" nr 6, 9.02.2004, s. 12.

[3] Barthes, s. 13.

[4] Louis-Vincent Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991, s. 108.

martwe dziecko leżące na mojej kuchennej podłodze, wraz z innymi wyrzuconymi gazetami, wciąż przyciągało uwagę swym pięknem, a przecież to zdjęcie w gazecie mówiło również o zdeptaniu – zszarganiu martwego ciała, czy w ogóle o zdewaluowaniu obrazów śmierci.

Nie ma tu zapachu tego ciała, jego zimnej, milczącej obecności, jego grozy, pozostaje jedynie obraz. Obraz będący sposobem na negowanie martwego ciała, jak bowiem stwierdza Thomas: *Pozbywanie się zmarłego przez wysługiwanie się nim na wszelkie sposoby dla zadowolenia wojeryzmu jest bez wątpienia ostatecznym sposobem negowania śmierci; banalizuje się ją, sprowadzając do kroniki wypadków, których powtarzalność rozładowuje tragizm*[5]. W gruncie rzeczy więc obrazy te odsuwają świadomość śmierci. Śmierć jest tu odpersonalizowana, daleka, nieprawdziwa. Nie dotyczy nas i dzieje się gdzieś indziej.

Wiele z tych fotografii prezentowanych jest podczas World Press Photo – wystawy, cieszącej się ogromną popularnością, gdzie tłumy ludzi przychodzą m.in. po to, by popatrzeć na martwe ciała. Śmierć i ludzkie nieszczęścia zostają tu sprowadzone do roli widowiska, ale też wystawione na sprzedaż. Usprawiedliwieniem jest fakt, że zdjęcia te powstają po to, by relacjonować, pokazywać, co dzieje się na świecie. Czy jednak zmuszają nas do jakiegokolwiek działania?

W niektórych wypadkach fotografie ukazujące grozę wojny odkrywają to, co wstydliwie ukrywane – dotyczy to chociażby najbardziej przerażających obrazów ostatniego czasu, ujawniających zbrodnie amerykańskich żołnierzy w Abu Ghraib. Takie zdjęcia stają się polityczne, co oznacza, jak zauważa w eseju na ten temat zatytułowanym „Patrząc na cierpienia innych" Susan Sontag, że stają się krytyczne, w tym przypadku – *krytyczne wobec permanentnej wojny administracji Busha*[6].

Nie można więc oceniać samych fotografii, nie można odmawiać prawa do ich publikowania. Są one przede wszystkim dokumentami. Ważniejsze jest raczej to, co się z nimi dzieje, jak są wykorzystywane, do czego używane, rozpowszechniane, a nawet sprzedawane czy przeciwnie – sugeruje się, by nie oglądały światła dziennego, by nie były publikowane. Pytanie o ich konteksty oraz ich cyrkulację jest zarazem pytaniem o ich wydźwięk polityczny.

Inne pytanie, które prowokują prace Libery wobec fotografii prasowych, to pytanie o ich znaczenie dla naszej wyobraźni. O to – jak je odbieramy,

jak radzimy sobie z natłokiem wizualnych informacji? Jak je „czytamy"? Czy potrafimy radzić sobie z zawartą w nich przemocą? Czy potrafimy uchwycić ich związek lub jego brak z rzeczywistością?

Ten związek wydaje się szczególnie trudny do określenia, gdyż wiele z tych fotografii ulega manipulacji, podobnie jak informacje, które im towarzyszą. Często nie zdajemy sobie sprawy z tego, że zdjęcia z działań wojennych są inscenizowane, że niekiedy następują przekłamania po to, by fotografia była bardziej poruszająca czy bardziej pasowała do konwencji.

Libera również manipuluje, lecz jak większość artystów odwołujących się do dekonstrukcji, ujawnia, obnaża sam mechanizm manipulowania. Jego manipulacja odnosi się nie tylko do zmiany wymowy fotografii, ale związana jest też z podszywaniem się pod fotografię prasową. Nie pozostaje przy samym zdjęciu, fotografuje je dodatkowo przepuszczone przez prasę, niekiedy z fragmentami tekstu otaczającego zdjęcie, jak w wypadku „Porażki w przełaju".

Wszystko w tych seriach jest takie – jakby to było „naprawdę". Idealnie oddane są również typografie magazynów w serii „Mistrzowie", a seria „Wyzwolenie", prezentowana po raz pierwszy w „Przekroju" (13.04.2003), wydaje się dokumentacją prawdziwego wydarzenia z Iraku. Wrażenie prawdopodobieństwa mogło być tak silne, że okładce przedstawiającej kobietę ściskającą amerykańskiego żołnierza towarzyszył napis: *To nie zdarzyło się naprawdę! To tylko sen Busha.*
Prawdopodobieństwo nie wynikało tylko z retoryki fotografii. Wystarczyło bowiem przyjrzeć im się bliżej, by zobaczyć inscenizację. Ta piękna iracka kobieta nie do końca miała irackie rysy, jej szczęście było doskonale przerysowane, żołnierza ściskała zbyt mocno, a tłem było niebo o nienaturalnym kolorycie.
Prawdopodobieństwo wynikać mogło raczej z tego, że ów sen – sen o potędze – realizowany był, zwłaszcza gdy rozpoczęła się wojna iracka, przez propagandę i media. Znany był z początku tego konfliktu zbrojnego przypadek amerykańskiego dziennikarza „New York Time", który naraził się krytyką amerykańskiej polityki wobec Iraku, chcąc ukazać ciemne strony tej wojny. W związku z czym został odwołany z Iraku i karnie zmuszony do powrotu do Stanów.

[5] Thomas, s. 108.

[6] Susan Sontag, *Patrząc na cierpienia innych*, „Gazeta Wyborcza" 5–6.06.2004, s. 15.

„Wyzwolenie", jak i pozostałe serie ujawniają strategię symulacji – strategię, mającą miejsce w naszej kulturze. Bo jak powiada Baudrillard: *Żyjemy* [...] *wszyscy we wszechświecie osobliwie podobnym do oryginału – rzeczy są w nim dublowane przez scenariusz tych rzeczy*[7]. Nieważna jest więc już sama rzeczywistość, ile jej kopie, nie kończące się symulacje. *Chodzi o podstawienie w miejsce rzeczywistości znaków rzeczywistości, to znaczy operację, gdzie zamiast realnego procesu na pierwszy plan wysuwa się jego operacyjny sobowtór. To właśnie symulacja stawia pod znakiem zapytania różnicę między „prawdziwym" a „fałszywym", między światem „rzeczywistości" a światem „wyobraźni"*[8]. Libera potęguje tę grę symulacji – jego obrazy odnoszą się do wcześniej istniejących obrazów, samych w sobie będących już symulacjami. Ta manipulacja, której dokonuje artysta, rodzaj culture jamming, przemieszania znaczeń, a tym samym osłabienia siły mediów, związana jest z ujawnieniem samej strategii mediów, wykorzystujących między innymi siłę obrazu.

A jakie miejsce zajmuje w tym świecie sztuka? To między innymi o tym, z gorzką ironią, mówi seria „Mistrzowie". Libera stara się pokazać pozytywną wizję świata mediów, który nie ucieka przed twórczością. Okazuje się jednak, że aby temu podołać, sztuka musi sprostać obowiązującym w świecie mediów regułom – oczywiście regułom symulacji. Artysta przedstawia tutaj, jako bohaterów pierwszych stron gazet, swoich mistrzów: Jana Świdzińskiego, Andrzeja Partuma, Zofię Kulik, Anastazego Wiśniewskiego; twórców, z wyjątkiem Zofii Kulik, zmarginalizowanych również przez samą historię sztuki. Można powiedzieć, że ci artyści nie trafili na swój czas, ich działania artystyczne przechodziły bez echa – jednak bez nich – jak pokazuje Libera, nie byłoby tego, co określamy sztuką krytyczną.
Z tej serii odczytać można także bardziej ogólną refleksję: sztuka została zmarginalizowana, nie ma dla niej miejsca wśród pogoni za sensacją i komercją. Sztuka poza tym jest niewygodna, niekiedy ujawnia zbyt wiele, niekiedy sprawia przykrość i zażenowanie. Czym jednak byłoby wyrugowanie tej sztuki, wciąż wkraczającej w krytyczny dyskurs z rzeczywistością? O powstrzymywaniu artystów „krytycznych" Libera wypowiada się w jednym z wywiadów: *To nie jest tak, że jak utracimy taką sztukę, to zrobimy krzywdę artystom. Krzywdę zrobimy sobie, bo nie dowiemy się tego, czego moglibyśmy się dowiedzieć. Coś przegapimy, coś nas ominie*[9].

[7] Jean Baudrillard, *Precesja symulakrów*, przeł. T. Komendant [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Wyd. Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 187.
[8] J.w., s. 177–178.
[9] *Przy artyście nikt nie jest bezpieczny...*, s. 12.

Tekst został wygłoszony podczas konferencji „Komercja i krytyka", Art Poznań 2004.

Zbigniew Libera, z cyklu *Pozytywy*: *Robotnicy*, 2002; *Kolarze*, 2002.

Birgit Brenner, *Sukienka. Część 2. Przecież chciałaś właściwie stać się sławna*, wydruk cyfrowy na papierze fotograficznym, 200 x 300 cm, 2002. Dzięki uprzejmości Galerie EIGEN+ART Leipzig/Berlin.
Anna Baumgart, kadr z filmu *Ekstatyczki, histeryczki i inne święte*, 2004.

Agnieszka Maria Wasieczko
Gender i histeria

Kolekcja wstydliwych gestów. Anna Baumgart / Birgit Brenner, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie, 20.04.–16.05.2004; interdyscyplinarna konferencja z udziałem gości z Niemiec GENDER i HISTERIA, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie, 23.04.–24.04.2004; kuratorka wystawy i konferencji Joanna Turowicz.

Ukryte w sferze tabu kobieca histeria i autoagresja, tak długo wyparte ze sfery reprezentacji kultury, stały się głównym przedmiotem wystawy „Kolekcja wstydliwych gestów", którą w kwietniu br. zaprezentowała Galeria Zachęta. Jej koncepcja, przygotowana przez Joannę Turowicz, polegała na konfrontacji prac dwóch artystek: polskiej – Anny Baumgart i niemieckiej – Birgit Brenner. Obie, poruszając się w obrębie odmiennych mediów i stylistyk, w osobnych salach rozwinęły narrację poświęconą kobietom, które boją się wyjść z domu. W swym 3-częściowym filmie wideo „Ekstatyczki, histeryczki i inne święte" (2004) Anna Baumgart uwieczniła ich intymne „autoagresywne" kobiece zachowania i drobne gesty ekspresji, którym oddają się w swych prywatnych mieszkaniach. Młoda, zgrabna kobieta, leżąc w wannie, wkłada sobie ręce pod sukienkę i poddaje się masturbacji. Inna – chodzi po domu, ogląda się w lustrze, to znowu przegląda garderobę. Jeszcze inna – wyrywa sobie z głowy pojedyncze włosy. Kolejna – nacina sobie skórę stopy, krwią z rany tworzy rysunek na brzegu wanny, a następnie szybko zmywa wodą pod prysznicem. Bohaterki filmu prowokują wymioty w toalecie, zrywają ubrania z własnego ciała lub rozrywają je na sobie. Jedna z nich miarowo uderza głową w nogę starego stołu. Pogrążona w apatii matka nie reaguje na zachowanie małego dziecka. Siedząc na ziemi, rytmicznie się kiwa. Gryzie przedramię, podczas gdy jej córeczka tuli się do niej. Wreszcie – wychodzi na balkon i znika nagle z pokoju. Atrakcyjna kobieta ubrana w rajstopy-kabaretki i prowokacyjną, obcisłą sukienkę w panterkę, ciskając o ścianę, rozbija słoiki i butelki, po czym niby to w geście ekstazy rzuca się na ziemię w porozrzucane kawałki. Z kolei bohaterką prac berlińskiej artystki Birgit Brenner z serii „Lęk przed rumieńcem na twarzy" („Angst vor Gesichtsröte", 1999–2001) oraz „Sukienka. Część 2: Przecież chciałaś właściwie stać się sławna" („Kleid – 2. Teil: Du wolltest doch eigentlich berühmt werden", 2002) stała się młoda, samotna kobieta cierpiąca na agorafobię. Wielkoformatowe, barwne fotografie cyfrowe uzupełniły czerwone napisy. Wyhaftowane włóczką lub wypisane

bezpośrednio na białych ścianach posłużyły do rozwinięcia wizualnej narracji. Bohaterka w pierwszej osobie opowiada o swych fobiach i lękach przed wyjściem z domu, w którym ucieka przed rzeczywistością. Panicznie nieśmiała i nieufna brzydzi się własnego ciała, odczuwa lęk przed konfrontacją ze światem zewnętrznym, poddaniem swego ciała publicznemu oglądowi. *Muszę siebie kontrolować* – śledzimy fragment narracji z pracy „Lęk przed rumieńcem na twarzy. Akt II" (1999). – *Jest ze mną coraz gorzej, jestem znużona.* [...] *Pogardzam mężczyznami. Bliskość, nade wszystko cielesna bliskość wzbudza we mnie wstręt. Kochanie – ale tylko na odległość. Z dystansu wszystko jest czyste, intensywne i piękne*[1]. Kobieta popada w obłęd. Pisząc czerwoną farbą, przekreśla wszystko, jakby chciała to wymazać z pamięci, gwałtownie temu zaprzeczyć. Marzy o ucieczce, zniknięciu, a jednocześnie panicznie boi się samotności. Niszczy mieszkanie, w którym czuje się bezpieczna i odprężona. Fotogramy ukazujące bohaterkę pracy Birgit Brenner krępowaną przez więzy z czerwonej włóczki, ubraną w czerwony sweter z charakterystyczną kominiarką maskującą twarz stanowią *pendant* tekstowej narracji na ścianie. Obie prace tylko pozornie wydają się podobne. Anna Baumgart, sięgając po formę dokumentu, chwyta rzeczywistość po to, by go silnie spersonalizować. Wyreżyserowany i zagrany performance zderzyła ze zjawiskami dziejącymi się wokół nas. Wszystkie sytuacje zostały sprowadzone w filmie do wystudiowanych, acz zwykłych wnętrz domowych. Nastrój chwili buduje przyjemna dla ucha muzyka skontrastowana miejscami z wymowną ciszą. Wszystkie sceny zostały zagrane na podstawie autentycznych zdarzeń, opowieści i zwierzeń znajomych kobiet. Opisały one doświadczenia własne oraz swych sióstr i koleżanek, którym się poddawały w samotności. *Zachowaniom, które wydają nam się szokujące, oddają się przecież nasze koleżanki, przyjaciółki, siostry, kuzynki, wreszcie my same. Owe tytułowe histeryczki są wśród nas* – myślimy, oglądając sceny, w których owym „ukrytym" gestom poddają się młode, zadbane kobiety. O ich autentyczności świadczy również to, że w ich role wcieliła się sama autorka filmu, kuratorka wystawy, zaproszone przez nie znajome oraz kobiety, które odpowiedziały na ogłoszenie prasowe. Natomiast w opowieści o kobiecie Brenner dało się odnaleźć więcej gry. Krzepnącą krew zranionej ręki i chirurgiczne szwy rozpięte na ranie przewrotnie zastąpiła włóczka. Artystka, nie bojąc się sztuczności, poddała wszystko silnej metaforyzacji. W filmie Baumgart szczególnie niepokojące wydało się zamknięcie scen w pomieszczeniach domu. U progu XXI wieku wydaje się ono niezwykłym spadkiem kultury patriarchalnej. Gesty – wstydliwe, ukryte w domowym zaciszu, potocznie odbierane jako dziwne i szalone, kobiece – zmuszają do refleksji. Zdaniem feministycz-

nych badaczek z lat 70., które na nowo przyjrzały się noszącym piętno kultury patriarchalnej portretom słynnych histeryczek nakreślonych przez Freuda w „Studiach nad histerią", histeria była jedyną formą buntu dostępną dla XIX-wiecznej kobiety uwięzionej w sferze rodzinno-domowej. Elaine Showalter zinterpretowała ją jako *swoisty kobiecy protojęzyk, przekazujący poprzez komunikaty ciała to, co nie może być zwerbalizowane.* Oddane w filmie Baumgart gesty nie wiodą kobiet do destrukcji. Ta w wannie poddająca swe ciało pieszczocie – do niedawna traumatyzowanej przez represyjną kulturę – doznaje błogiej przyjemności. Autoagresja – manifestacja kobiecej siły i energii – staje się tu formą wypowiedzi niewypowiedzianego, konfliktu. Kobieta tłukąca szkło, która rzuca się w nie na ziemię, popada niemal w autoerotyczną ekstazę. Jej zachowanie zdaje się zyskiwać wymiar niemal mitycznego, niemal dionizyjskiego szaleństwa. Eksplozja energii, akt nieracjonalności, na które nie zdobyłaby się w sferze publicznej, stają się symbolem przełamania bezsilności. To forma świadomej walki. Zachowania, które miałyby kobiety zniszczyć, w istocie je wyzwalają. Eksplozja emocji, którą trudno okiełzać, budzi lęk systemu okrytego przez tabu. Jednak sabotaż własnego ciała okazuje się środkiem kobiecej przemiany, rewolucji.

Pokazane przez obie artystki kobiece rytuały trudno nie połączyć z interpretacjami histerii. Niosą pytania o wzajemne relacje płci, ciała i umysłu. W jaki sposób się one dziś objawiają? – temat histerii i autoagresji postrzeganych z perspektywy gender stał się przedmiotem zorganizowanej w Zachęcie, pierwszej w Polsce interdyscyplinarnej konferencji „Gender i histeria". Wzięli w niej udział przedstawicielki i przedstawiciele środowisk akademickich z Polski i Niemiec. W jaki sposób różne dyskursy interpretują i opisują histerię i autoagresję? – zastanawiali się uczestnicy w swych referatach z dziedziny sztuk wizualnych, literatury, filmu, teatru, psychologii i analizy, krytyki artystycznej i literackiej. Co łączy bohaterki i bohaterów sztuki współczesnej z XIX-wieczną figurą histeryczki i histeryka, znaną z literatury i dyskursu medycznego, choćby Jean-Martina Charcota, który w 1862 roku, w szpitalu La Salpêtière rozpoczął studia nad histerią jako wyodrębnioną jednostką chorobową? Jakie przypisujemy im dziś znaczenia? – oto kolejne tematy wieloaspektowej dyskusji. Przyciągnęła ona Kazimierę Szczukę, Katarzynę Bratkowską, Agatę Jakubowską, Izabelę Kowalczyk, Ewę Toniak, Barbarę Smoleń, Dorotę Sajewską, Sigrid

[1] *Lęk przed rumieńcem na twarzy. Akt II*, tekst: Birgit Brenner, cyt. za: Katalog wystawy „Kolekcja wstydliwych gestów", Anna Baumgart / Birgit Brenner, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2004, s. 30.

[2] Szczegółową relację z konferencji „Gender i histeria" umieściłam na stronie jej współorganizatora, Ośrodka Informacji Środowisk Kobiecych OŚKA, www.oska.org.pl.

Schade (Zurych), Christine Kanz (Berno) oraz Pawła Dybla, Tomasza Basiuka, Pawła Leszkowicza i Tomka Kitlińskiego[2]. Czy zjawiska histerii, autoagresji i szaleństwa można odczytać jako formy transgresji społecznej i autoterapii? Czy histeryczka jest buntowniczką? – pytanie to nabrało aktualności szczególnie w wystąpieniu Sigrid Schade, która skupiła się na specyfice badań klinicznych Charcota. W latach 90. zastosował on fotografię, by świadomie tworzyć dokumentację, katalog pacjentek kliniki La Salpêtière; posługując się przy tym *imaginarium* znanym z historii sztuki i odpowiednio je modyfikując, starał się nakłonić do odegrania zaplanowanych przez niego ról. Traktując swe pacjentki jako „medium", Charcot badał środki ekspresji ich ciała i dramatyczne gesty, jak choćby słynny *łuk histerii*. Oddając się odtwarzaniu – wizualizacji gestów podczas napadów histerycznych i wystawiając na widok publiczny przed elitami intelektualnymi Paryża, z pewnością wkraczały one w dyskurs władzy. Jak napisała Krystyna Kłosińska w eseju do katalogu wystawy w Zachęcie, histeria stała się jednocześnie obiektem estetycznym i erotycznym – kusi i uwodzi, odsłania lubieżne pozy i gesty – niczym kobieta, która chce, by o niej mówiono. W Salpêtière histeryczek, których ciało jest przecięte przez męskie pożądanie, nikt nie słucha[3]. Jednak czy można mówić o kobiecym oporze wobec narzuconego porządku? Jeśli tak, to czy przestrzenią tego buntu nie mógłby stać się język? Paweł Dybel zapytał się o histerię jako formę nowej *ecriture feminine*. Freud, określając w ten sposób podrzędną pozycję kobiety w kulturze, przyznał jej miejsce ofiary. Histeryczka nie ma dostępu do normalnego języka, nie znajduje innej drogi na wyjawienie swych lęków. Dlatego czy w ogóle jest możliwa inna definicja kobiecości niż ta, która pojawiła się w pracach Freuda o teorii różnicy seksualnej, skoro kobiecą histerię łączył on z kompleksem własnej kastracji i zazdrości o penis? Zostały one poddane krytyce dopiero przez myśl feministyczną, która zrehabilitowała kobiecą seksualność. Czy histeria – według Zygmunta Freuda język zdegradowanych kobiet, która została wyparta przez patriarchat – musi być zawsze językiem ofiary? W tym pytaniu o budowanie nowej mitologii kobiecości i języka wyłania się dylemat stale dręczący Freuda: jak wyleczyć kobietę z histerii, czyli z tego, co ją czyni kobietą? Jak udowodnili autorzy i autorki referatów, symbolizowany przez nią nowy, kobiecy dyskurs znalazł dla siebie przestrzeń w literaturze, filmie i sztuce. Jak wskazała Christine Kanz, odpowiedzią stały się utwory niemieckich pisarek Anny Duden czy Ingeborg Bachmann, które, posługując się słowami stojącymi poza porządkiem symbolicznym, zbliżającym się do psychicznego pojęcia języka, odtwarzając doświadczenia cielesne kobiecych protagonistek, podjęły próbę wizualizacji niewerbalnych emocji (np. strach). Inscenizując rzeczywi-

stość, w swych tekstach zdołały przedstawić rozszerzone pojęcie języka. Niezwykłą wypowiedzią „histeryczną" staje się również zanurzony w emocjach 1980 roku film „Gorączka" Agnieszki Holland oraz prace Bogny Burskiej, ukazujące metaforyzujące kobiece lęki i fobie motywy zamknięcia i ograniczenia, krwawych prób wydostania się na zewnątrz oraz czających się we wnętrzach zagrożeń.

Jednak, jak przekonali uczestnicy konferencji, histerii nie należy wiązać wyłącznie z kobiecością. W traktacie „Histeryczne fantazje a ich relacje z biseksualizmem" z 1908 roku Freud podkreślił jej dwupłciową naturę. Trauma związana z doświadczeniami wojny kojarzonej z agresją patriarchalnej męskości sprawiła, iż pierwsi histerycy pojawili się podczas komuny paryskiej, potem – po I wojnie światowej. Wtedy też poddano ich psychoterapii. Przywołana przez Tomasza Basiuka, Eve Kosofsky Sedgwick zastosowała termin *paranoja* w odniesieniu do postaci męskich. Jak zaznaczył Basiuk, homoseksualizm męski budzi odrazę, ulega stygmatyzacji i kojarzy się z traumą, dlatego argumentacja ta tłumaczy homofobię (a także mizoginię) jako rodzaj histerii wywołanej obawą przed doświadczeniem seksualnym. Diagnozowana przez samego Charcota męska histeria stała się taktyką retoryczną w autobiografiach amerykańskich gejów, na przykład w „Ognistym ptaku" Marka Doty'ego, w pamiętnikach Paula Monette'a i Andrew Tobiasa (ps. John Reid), czy w literaturze gotyckiej Andrew Sullivana, w której pobrzmiewa uczucie lęku przed kobiecością. Współczesną kulturę masową zdominował ten sam popęd ku śmierci, którą opisał Freud w „Poza zasadą przyjemności", badając w La Salpêtière Charcota przypadki represjonowanej, męskiej seksualności. Zdaniem Pawła Leszkowicza, śledząc społeczną recepcję homoseksualizmu (np. casus oskarżonego o pedofilię poznańskiego biskupa Paetza czy homofobiczne nastroje w Kościele anglikańskim), trudno oprzeć się wrażeniu, że przypomina ona symptomy histeryczne.

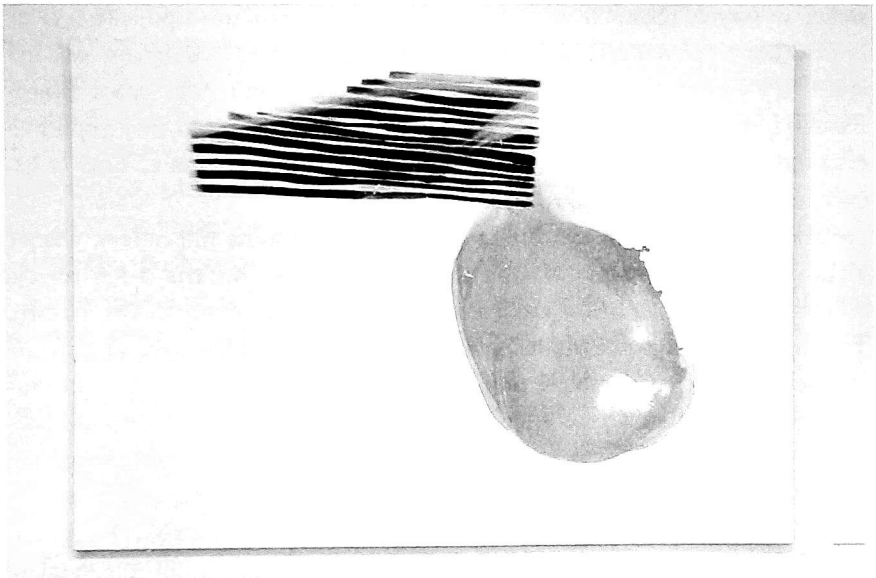
Która z nas nie jest Dorą? – to pytanie Helen Cixous nadal jest pytaniem wielu współczesnych feministek, artystek i intelektualistek[4]. Nawiązując do słów Krystyny Kłosińskiej – zarówno wystawa, jak i konferencja pozwoliły uwierzyć, iż histeryczki nie znikły. *Rozproszyły się jedynie symptomy histerii.* Jak stwierdziła, jej istotą jest wypowiadanie represji w dowolnym języku[5]. Dlatego to przesłanie nieustannie pozostaje aktualne.

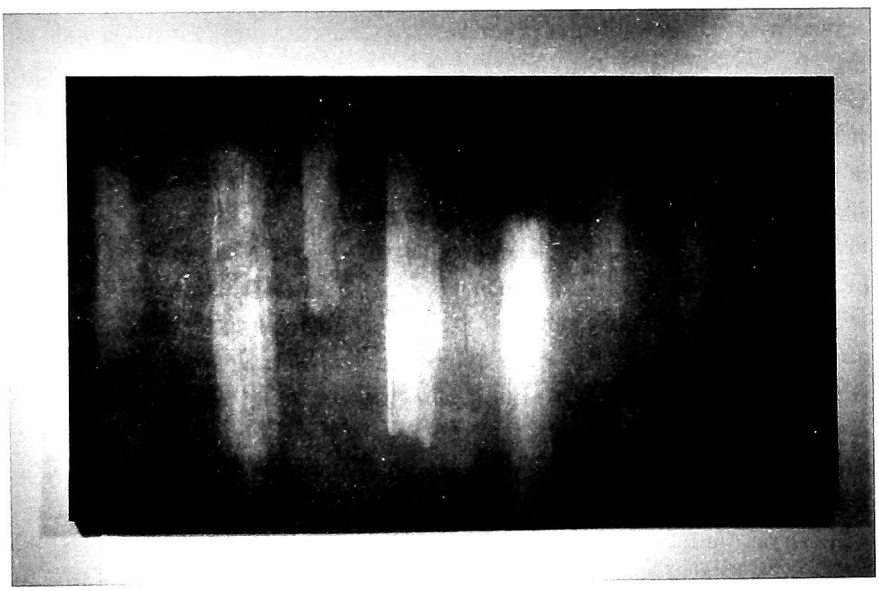
—

[3] K. Kłosińska, *Figura XIX-wiecznej histeryczki. Krzyk rozdzierający ciszę*, cyt. za: Katalog wystawy, op. cit., s. 24.

[4] H. Cixous, C. Clement, *la jeune nee*, Paris 1975, cyt. za: Katalog wystawy, op. cit., s. 26.

[5] Katalog wystawy, op. cit., s. 26.





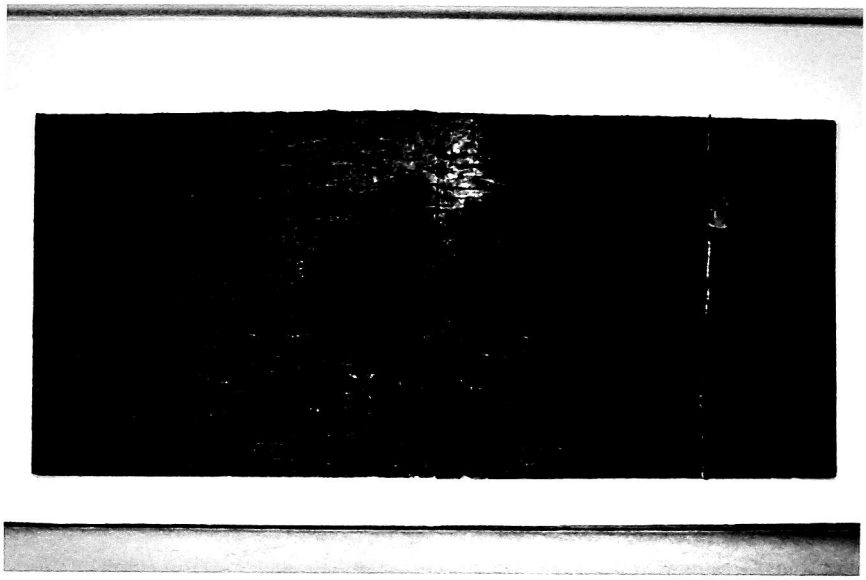
Małgorzata Szymankiewicz, Alicja Światłoń

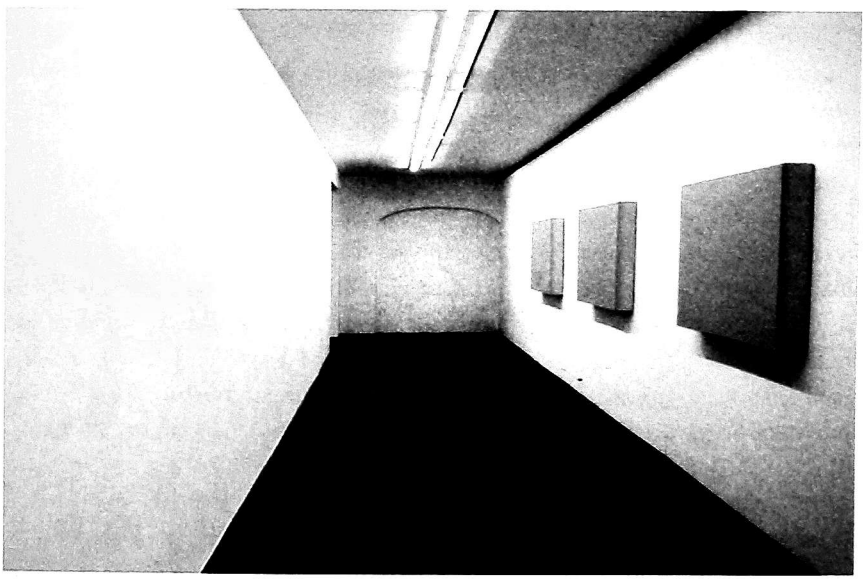
Kamil Kopania
www.kałucki.free.art.pl

www.kałucki.free.art.pl
Prezentacja pracowni malarstwa ASP w Poznaniu:
Małgorzata Dawidek, Anna Pol, Małgorzata Szymankiewicz,
Alicja Światłoń, Joanna Zaharczuk, Wojciech Ławnicki,
Marcin Łodyga, Radosław Jureczka, Radosław Szlaga.
Kurator: Wojciech Łazarczyk.
Galeria Arsenał w Białymstoku, 27.08.–3.10.2004.

Dziewięciu studentów poznańskiej Akademii Sztuk Pięknych, skupionych w pracowni, której patronuje Jerzy Kałucki, dostało możliwość zaprezentowania się w białostockiej Galerii Arsenał. Wystawa, której kuratorem był Wojciech Łazarczyk, stanowiła mocną podstawę dla twierdzenia, iż jest w Polsce pracownia gromadząca grono młodych, świadomych artystów. Wystawa nosiła tytuł „www.kałucki.free.art.pl", w pełni zasadnie sugerujący, iż skupione w pracowni Kałuckiego osoby nazywane być mogą obiecującymi osobowościami, stojącymi na dobrej drodze ku tworzeniu wolnej, to znaczy samodzielnej, przemyślanej, wartościowej sztuki.
Jak na pracownię malarstwa, na wystawie można było oglądać stosunkowo niewiele obrazów, rozumianych w tradycyjnym sensie tego słowa. Spośród dziewięciu artystów jedynie Małgorzata Szymankiewicz i Alicja Światłoń wystawiły obrazy malowane na płótnie. Dobrze skądinąd świadczy to o poznańskiej pracowni. Młodzi ludzie bowiem muszą mieć w niej możność eksperymentowania, poszukiwania środków i technik, w których czują się najlepiej i które najlepiej potrafią wykorzystać, by zobrazować czy też przekazać to, co interesuje ich najbardziej. Fakt, iż obok tradycyjnie rozumianego malarstwa na wystawie można było oglądać prace innego rodzaju – swoiste aranżujące wnętrza instalacje oraz quasi-malarskie struktury opanowujące przestrzeń galerii bądź anektujące jej ściany – świadczy dodatkowo o czymś innym. Prace, w których częstokroć w różny sposób używano malarskich efektów, stanowiły świadectwo poszukiwania istoty oraz cech charakterystycznych malarstwa jako takiego, bądź też były dowodem zerwania z nim, zdawały się świadczyć o stale obecnych w pracowni teoretycznych dyskusjach i rozważaniach nad sztuką, jej formą, granicami oraz możliwościami. Efekty tych poszukiwań i dyskusji pozwalały z kolei stwierdzić, iż odejście od tradycji, eksperymentowanie lub negacja malar-

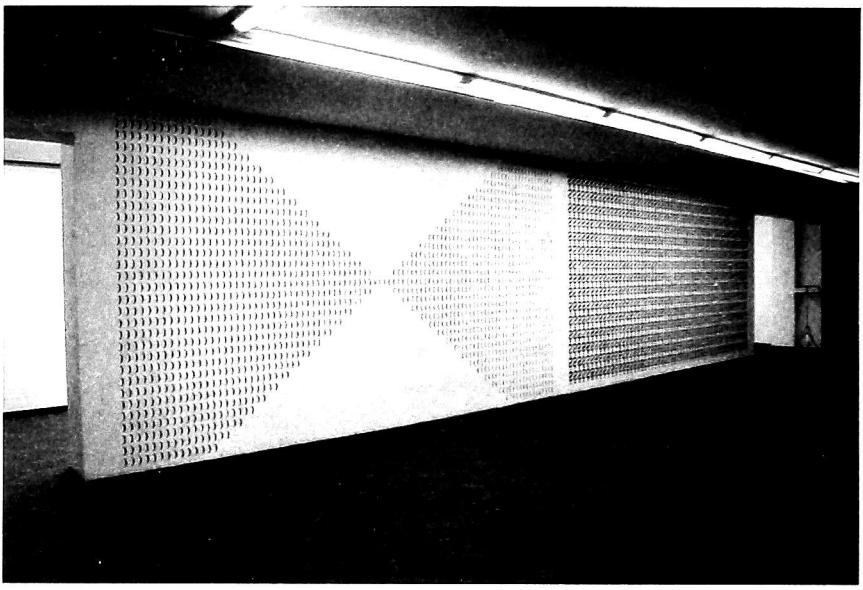
stwa nie oznacza dla młodych artystów celu samego w sobie, lecz jest punktem wyjścia do konstruktywnych poszukiwań.
Małgorzata Szymankiewicz przedstawiła malarstwo w najczystszej postaci. Abstrakcyjne, płasko malowane, wielkoformatowe obrazy o ograniczonej, aczkolwiek wyrazistej – chciałoby się powiedzieć: pogodnej, relaksacyjnej – kolorystyce oddziaływały na widza ciekawą kompozycją płaszczyzn, bazującą na horyzontalnych podziałach. Utrzymane w tej manierze dwie prace zdawały się po trosze nawiązywać do osiągnięć i stylistyki Jerzego Kałuckiego, choć w wypadku Szymankiewicz nie można mówić o zwykłym naśladownictwie. Abstrakcje Kałuckiego, oparte na prostych formach geometrycznych, ich wariacjach oraz przekształceniach, charakteryzuje znacznie większy rygor oraz napięcie. Natomiast kompozycje artystki nie sprawiały wrażenia rygorystycznych struktur. Dyscyplina i oszczędność nie tłumiły swoistej łagodności i swobody, którą można było wyczuć, patrząc na jej obrazy. Samodzielność malarskich poszukiwań, podbudowana kształcącą lekcją twórczości Kałuckiego, potwierdzały zresztą dwa kolejne płótna, których kompozycja opierała się na przeciwstawieniu płaskich, rozlanych plam czerwieni bardziej tektonicznym zgrupowaniom czarnych linii, pokrytych delikatnymi smugami białej farby.
Alicja Światłoń przedstawiła publiczności dwa obrazy, zbliżone w formie do prac Szymankiewicz. Obie artystki zdaje się łączyć zamiłowanie do tworzenia oszczędnych w elementy abstrakcyjnych płócien, oddziałujących barwnymi, rozlanymi płaszczyznami skonfrontowanymi z bardziej konkretnymi w zarysie bądź kolorze elementami. Światłoń jednakże tworzy obrazy sprawiające wrażenie rozmytych, zjawiskowych – patrząc na nie, mniej uwagi zwracamy na uporządkowaną kompozycję, a więcej zastanawiamy się nad kolorem, jego intensywnością, natężeniem, także sposobem rozłożenia na powierzchni płótna. Jej prace zdają się również posiadać większy niż u Szymankiewicz walor dekoracyjny.
Oprócz obu wymienionych wyżej artystek, żadna z osób zaproszonych do Białegostoku nie poprzestała na tradycyjnym malarstwie. Najbliższy Szymankiewicz i Światłoń artysta, Radosław Jureczka, malujący na płycie wiórowej przybitej do blejtramu, zdaje się dążyć do tworzenia przestrzennych struktur opartych na rzeźbiarskim nieomal kształtowaniu płaszczyzny. Jego dwie zaprezentowane prace to przede wszystkim mięsista, gruba faktura, powstała w wyniku zastosowania dość nietypowych środków – wydaje się, iż artysta zamiast farb korzystał wyłącznie z różnego rodzaju oleistych substancji, błota czy zardzewiałych opiłków metalu. Bogatą fakturą prace zachęcały do tego, by po wstępnym oglądzie zapoznawać się z nimi przede wszystkim poprzez dotyk. W wypadku mniejszej z prac, wielkości ledwie

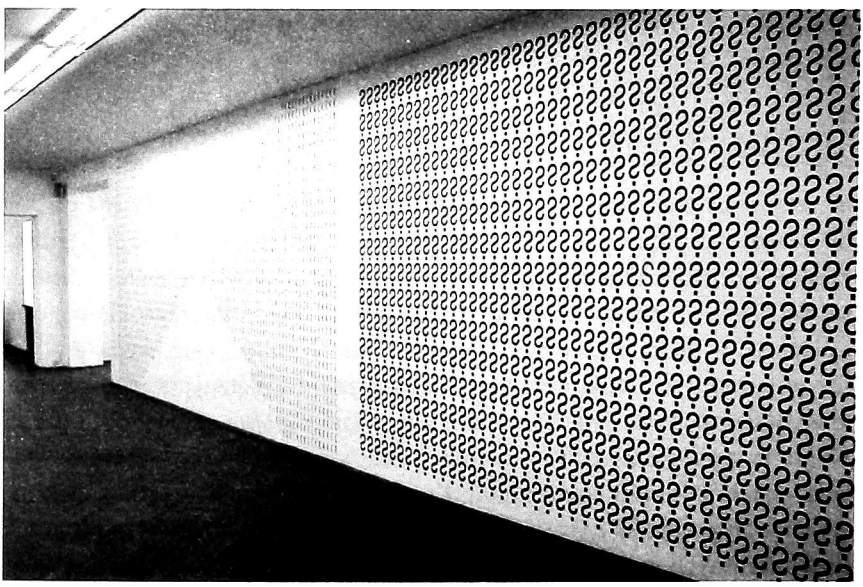




Radosław Jureczka, Anna Pol

przeciętnego zeszytu, jakikolwiek kontakt oprócz dotykowego nie byłby tak naprawdę możliwy – w zasadzie nie została ona w żaden sposób oświetlona. Zapomniana, umieszczona na skraju ściany, zdominowana została przez sąsiadującą, dobrze oświetloną, kilkadziesiąt razy większą kompozycję. A skoro bądź sam artysta, bądź organizatorzy nie czuli potrzeby, by widz mógł się nią w przyzwoitych warunkach delektować, w takim razie widz nie czuł się zobowiązany, by skupiać na niej swoją uwagę.
Sytuacja ta niekoniecznie negatywnie wpływała na ocenę sztuki Jureczki, druga z zaprezentowanych prac bowiem została wspaniałomyślnie wyeksponowana w przyzwoity sposób, co pozwalało stwierdzić, iż jest naprawdę udana. Ciemna, ziemista, rdzawa kompozycja, zajmująca większą część ściany najmniejszej z arsenałowych sal, choć z pozoru całkowicie abstrakcyjna, zdawała się wyjątkowo silnie nawiązywać do rzeczywistości materialnej. Odnosiło się wrażenie, że celem artysty było stworzenie syntezy industrialnego pejzażu, zawierającej się w przedstawieniu topornej, brudnej, chropowatej, pokrytej jakąś mazią lub sadzą ściany. Złudzenie realności jej istnienia było większe za sprawą swoistej aplikacji w formie puszki i osłonki na przewody elektryczne. Całość sprawiała wrażenie dość przygnębiające. Najważniejsze jednak, że dzięki pracy Jureczki widz tracił świadomość przebywania w galerii, a zyskiwał przekonanie, iż znajduje się w nieprzyjaznej, zimnej przestrzeni.
Anna Pol z kolei praktycznie całkowicie odrzuciła obraz tworzony na płótnie jako samodzielny, mobilny byt przeznaczony do oglądania. Zaanektowała jedną z podłużnych sal Arsenału na kontrastową w formie i wyrazie malarską przestrzeń, którą zatytułowała „obraz". Wściekle seledynowe, bezkształtne plamy, bardzo licznie rozmieszczone na długiej ścianie, nie pozwalały się okiełznać. Artystka z nutą ironii podeszła do widzów, którzy, próbując objąć spojrzeniem tę część kompozycji, tracili możność swobodnej percepcji tego, co było przed nimi. Nie sposób było racjonalnie i spokojnie oglądać zbioru plam, które męczyły wzrok, oszukiwały go, powodowały zaburzenia w widzeniu, uniemożliwiały precyzyjne ustalenie odległości, jaka dzieliła odbiorcę od ściany i naniesionych na nią plam. Można było co prawda odwrócić się i pewnie oprzeć wzrok na trzech jak najbardziej namacalnych malarskich strukturach – wydatnie wystających przed lico ściany blokach stworzonych z naciągniętego na blejtram płótna, pomalowanego na spokojny, zielony kolor. Cóż z tego, skoro przeświadczenia o ograniczeniach percepcji nie można było się już pozbyć...
Ciekawym przyczynkiem do dyskusji nad tym, czy malarstwo ma jeszcze rację bytu i możliwości rozwoju, stanowiły prace Wojciecha Ławnickiego, które określić można mianem tymczasowych. Ich percepcja bowiem uza-





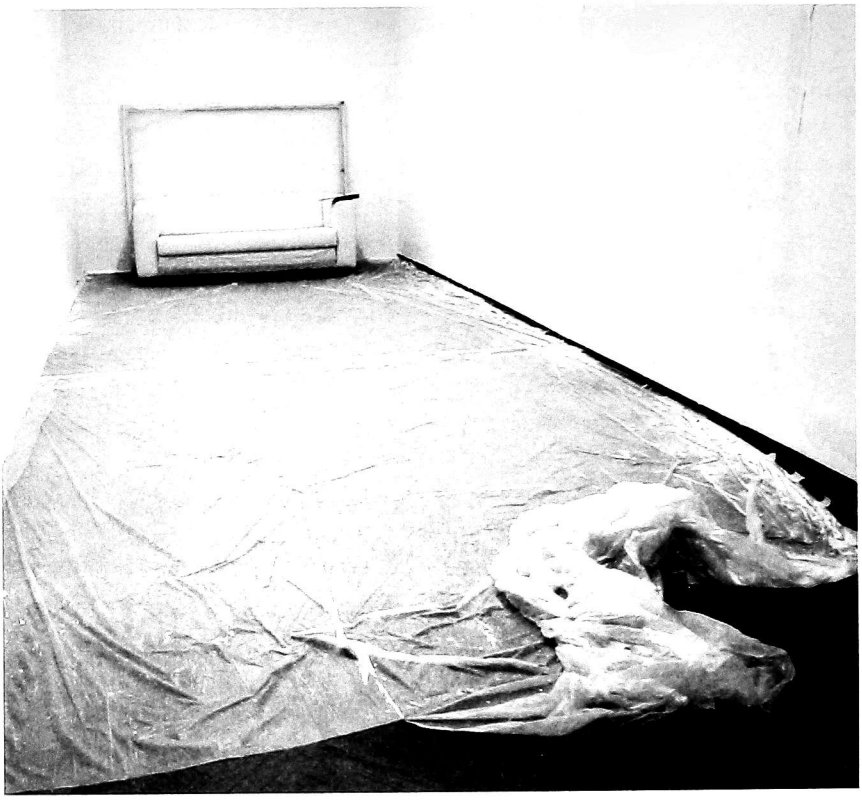
Małgorzata Dawidek

leżniona była od kolorowej smugi światła, rzucanej przez reflektorki z nałożonymi barwnymi filtrami. Przy wygaszonych reflektorkach mogliśmy oglądać nie zamalowane płótna rozpięte pod różnym kątem na blejtramach; przy włączonych – martwe płótna ożywały, wypełniały się kolorem przenikającym przez niezagruntowane płótno. To z kolei stwarzało iluzję pulsacji barw, niejako od wewnątrz rozsadzających materialną strukturę płócien, próbujących rozlać się poza ich krawędzie. Obrazy zatracały fizyczne cechy – stawały się nierzeczywiste. Ławnicki podjął próbę przekroczenia tradycyjnych efektów malarstwa sztalugowego. Operując kolorowym światłem, nadał każdemu z płócien walory, jakich nie znajdziemy w obrazach malowanych za pomocą farb.

Uporządkowane i czytelne kompozycje stworzyła Małgorzata Dawidek. Trudno byłoby nazwać je obrazami. Ich istotę stanowiły po wielokroć powtarzane, naniesione na ścianę rytmicznie ułożone czarne znaki z przylepnej folii. W zasadzie artystka przedstawiła się na wystawie zdecydowanie mniej jako malarka, bardziej zaś jako wizualna poetka-semiotyk. Kompozycja „Czas" składała się z nawiasów ułożonych w leżącą klepsydrę, z których dwa, na złączeniu, były czerwone, natomiast kompozycja „Sen" ze znaków zapytania, z których jeden, umieszczony na środku i odwrócony, również był czerwony. Całość uzupełniał dyrygencki metalowy pulpit z zeszytem-partyturą, zapełnionym kompozycjami z najróżniejszych znaków i liter.

W semiotyce znak sztuczny, inaczej właściwy, jest zawsze znakiem czegoś dla kogoś i reprezentuje, symbolizuje swój przedmiot mniej lub bardziej konwencjonalnie. Dla artystki w ten sposób przedstawione znaki odnoszą się do *Snu* i *Czasu*. Z początku trudno było dociec, dlaczego akurat one i dlaczego w takiej konstelacji. Wszystko jednak tłumaczyły zawarte w zeszycie-partyturze „DEkody", klasyfikujące znaki i ukazujące zasadę wizualnej budowy takich pojęć, jak *czas*, *sen*, a także *wojna* czy *relacje*, opartej na graficznych złożeniach i powtórzeniach wybranych liter wyrazu nawiązującego do konkretnego terminu. Konwencjonalne znaki użyte w niekonwencjonalny sposób znacznie poszerzyły mieszczące w sobie odniesienia do konkretnych przedmiotów i wyobrażeń. Obie kompozycje prezentowały się interesująco pod względem wizualnym, układ poszczególnych elementów w nich zawartych był harmonijny i konsekwentny. Dawały nadto przekonanie obcowania z logicznymi strukturami, umożliwiały umysłom bardziej ścisłym poczucie kontaktu z czymś, co przypominać może zespoły oraz ciągi znaków i liczb.

Wymienieni wyżej artyści bądź skupili się na tradycyjnym malarstwie, bądź też zdecydowali się z nim mniej czy bardziej radykalnie zerwać, skupiając

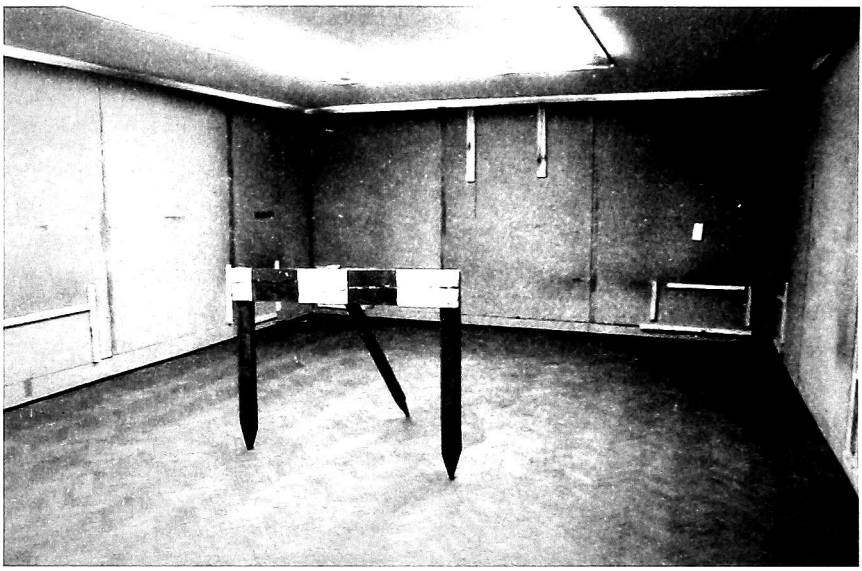


Joanna Zaharczuk

się na rzeźbiarskim wprost formowaniu obrazu, doświadczeniach oscylujących wokół psychologii widzenia, tworzeniu znakowych kompozycji, lub podjęli próbę przekroczenia i wzbogacenia walorów tradycyjnego malarstwa sztalugowego za pomocą zewnętrznego, sztucznego, zabarwionego światła. Wszyscy jednak wychodzili od malarstwa, żadna z wystawiających osób nie zerwała z nim całkowicie. Myślenie kategoriami obrazu, płaszczyzną, kolorem, fakturą, jak też teoretyczna refleksja nad problemem obrazu były silnie wyczuwalne. W pracach pozostałych trzech artystów – Joanny Zaharczuk, Marcina Łodygi i Radosława Szlagi – malarstwo tak naprawdę przestało być istotne. Pokazane przez nich prace określić można było raczej mianem instalacji, opanowujących wybrane przestrzenie galerii. Wszystkie je łączyło wspólne źródło inspiracji – miejsce, w którym artystom przyszło wystawiać.

Joanna Zaharczuk wprowadziła w przestrzeń jednej z sal tymczasowość i bałagan. Przekonująco i umiejętnie zaaranżowała wnętrze, tak by sprawiało wrażenie miejsca, w którym na moment tylko przerwano prace remontowe. Zabrudzona folia malarska, przymocowana do podłogi taśmą, niedokładnie zagipsowane spojenia i fragmenty ścian pomalowane na biało. Do tego kremowa kanapa i rozpięte na blejtramach płótna – jedno usytuowane za nią, odwrócone do ściany, zabezpieczone folią, drugie białe, zawieszone naprzeciwko, ledwie zagruntowane, na którym stała szklanka wypełniona wodą. Zdawać się mogło, iż Zaharczuk zaprezentowała zwiedzającym obraz Galerii Arsenał przed wernisażem. Jej realizacja stanowiła artystyczną dokumentację procesu powstawania wystawy, pozwalała wniknąć w przebieg prac nad zmaterializowaniem pomysłów artysty, co zazwyczaj przecież niewielu jest dane. Swoje przedsięwzięcie Zaharczuk zatytułowała „Angel's summer". Późnym latem odwiedzający Galerię Arsenał mieli możność obcowania z duchowością w najczystszym wydaniu – materializowaniem artystycznych idei. Praca artystki powodowała też, iż widz czuł się zobligowany do podjęcia twórczych działań. Siedząc na kanapie, miało się przed sobą zagruntowane płótno, wokół zaś niewykończone wnętrze. Umieszczona wymownie na oparciu kanapy pełna kolorów paleta czekała na użycie.

Do Galerii Arsenał co jakiś czas przychodzą osoby mówiące, iż sztuka współczesna nie jest sztuką, tylko prymitywnym wymysłem żądnych poklasku osobowości pseudotwórczych. Praca Zaharczuk stanowiła swoistą odpowiedź na tego typu zarzuty – to dla agresywnych, nonszalanckich, domorosłych krytyków sztuki przeznaczona była kanapa stojąca naprzeciwko nie zamalowanego płótna. Możliwe, iż niektórzy z nich sięgnęliby po leżącą na oparciu paletę i podeszli z nią do wiszącego naprzeciwko płótna,



Marcin Łodyga

chcąc udowodnić, czym w istocie jest prawdziwe malarstwo i sztuka. Ciekawe jednak, ilu byłoby w stanie rozpoznać, iż ta paleta była w rzeczywistości zestawem cieni do oczu, materii równie trwałej jak ich sądy o współczesnej kulturze.

Doskonałe prace pokazał publiczności Marcin Łodyga. Odniósł się w nich do zmian, jakie zajść muszą w architekturze i przestrzeni budynku galerii, by właściwie spełniała swe funkcje – przede wszystkim związane z ekspozycją prac artystów. Niejednokrotnie budynek białostockiej Galerii Arsenał sprawia z zewnątrz wrażenie dość dziwne – kremowy kolor tynku skontrastowany jest z czarną folią zakrywającą okna. Arsenał wydaje się wtedy czymś na kształt sarkofagu, którego wnętrze odbiera się jako niedostępne, tajemnicze i niepokojące zarazem. Kwestia dostępu światła do wnętrza, niejednokrotnie bardzo istotna w procesie kształtowania wystawy, tłumaczy oczywiście ten nietypowy widok.

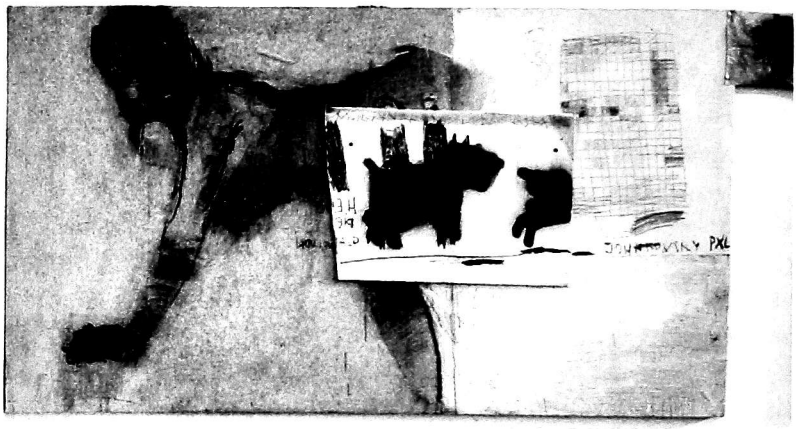
Marcin Łodyga opakował, obił jedną z sal Arsenału płytami pilśniowymi i dyktą. Odgrodził ją od świata zewnętrznego, który dostrzegalny był co najwyżej przez drobne, wywiercone szczeliny. Stworzył szarawą w tonacji konstrukcję quasi-architektoniczną, uzupełnioną drewnianą zaporą stojącą na środku sali, uzmysławiającą w sposób dosadny, jakie prozaiczne czynności i struktury są potrzebne, by widz mógł znaleźć się w galerii sam na sam ze sztuką, odizolowany od bodźców wizualnych mogących ów kontakt zakłócić.

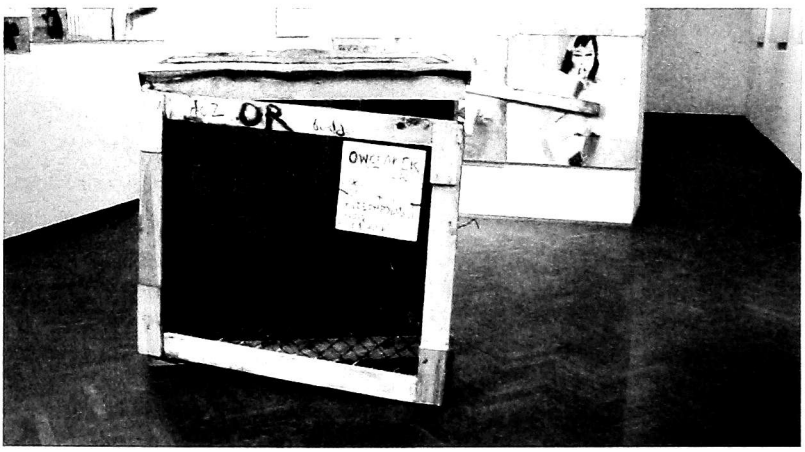
Druga z realizacji artysty również odnosi się do przestrzeni Arsenału, jednakże tej, która nie jest przestrzenią ekspozycyjną. Od wewnątrz, w połowie zasłonięte dyktą okno klatki schodowej Łodyga postanowił przywrócić arsenałowej publiczności. Na jego dolnej, niewidocznej krawędzi przywiercił do ściany parapet, na którym ustawił puste, gliniane, zużyte doniczki. Stojące samodzielnie, bądź jedna na drugiej, przywracały wnętrzu jego zatracony fragment, oswajały publiczną przestrzeń. Czyniły to zresztą bardzo wdzięcznie – całość charakteryzowała się ciekawą, rzeźbiarską formą, bardzo przyjemną dla oka.

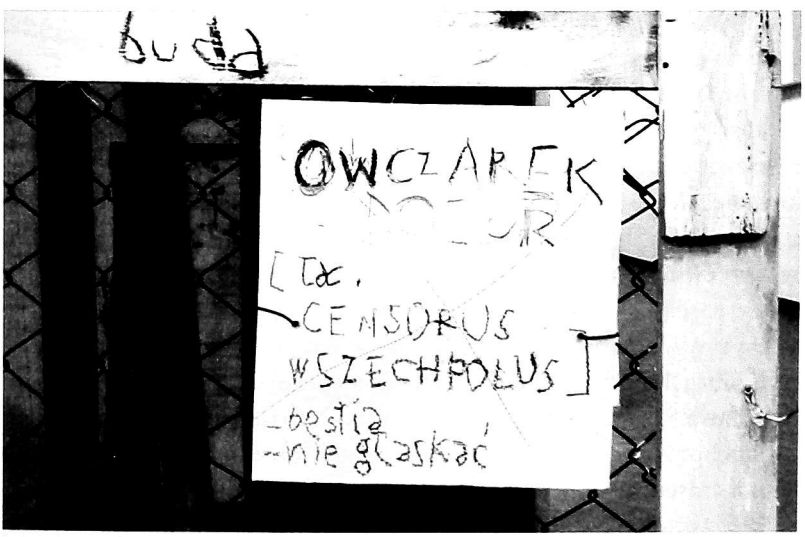
Trzeci z artystów, Radosław Szlaga, w zasadzie mógłby być włączony do grupy osób, których prace omawiane były na samym początku. Jego realizacja składała się bowiem w znacznej mierze z tradycyjnych obrazów na płótnie. Jednakże podjęty przez artystę temat warunkował to, iż jego pracę odbierało się przede wszystkim pod kątem przekazywanej treści; i taki chyba był jej cel, a przynajmniej taki był efekt końcowy. W dolnej

---

Prace na stronie obok: **Radosław Szlaga**






OWCZAREK
[łac.
CENSORUS
WSZECHPOLUS]
-bestia
-nie głaskać

sali Arsenału, poprzedzonej tabliczką z napisem *Uwaga! Pies agresywny. Wchodzisz na własne ryzyko*, Szlaga umieścił szereg szczelnie zapełniających ściany obrazów, malowanych na płótnie i tekturze, z motywami cokolwiek frywolnymi, czy też może raczej pornograficznymi. Nagie panie w niedwuznacznych pozycjach i z niedwuznacznymi minami, w części pozamalowywane, ochlapane farbą, zaklejone gazetami oraz przykryte wyobrażeniami skądinąd bardzo sympatycznego, kanciastego, szczerzącego zęby pieska, otaczały postawioną na środku sali obskurną klatkę-budę, przeznaczoną, jak wskazywała tabliczka, dla owczarka Dozora, z łacińska zwanego *Cenzorusem wszechpolusem*.

Któregoś wrześniowego poranka do Arsenału przyszedł poseł Ligi Polskich Rodzin, znany z walki o moralność i przyzwoitość, do których ma stosunek nabożny, co wymownie potwierdzają ciążące na nim prokuratorskie oskarżenia o głosowanie na dwie ręce czy choćby dobrze udokumentowane wyzywanie współobywateli od zboczeńców. Obejrzawszy, w asyście telewizyjnych kamer, pracę Szlagi, wyjął długopis i zaczął przekreślać elementy realizacji, które, jak później tłumaczył, obrażały wartości wszechpolskie. Dzięki panu posłowi Radosław Szlaga stał się przez pewien czas najbardziej znanym artystą polskim (choć pewnie, ze względu na stworzoną pracę, dla niektórych nie-polskim), opisywanym szeroko w prasie i wspominanym w programach informacyjnych licznych stacji telewizyjnych i radiowych.

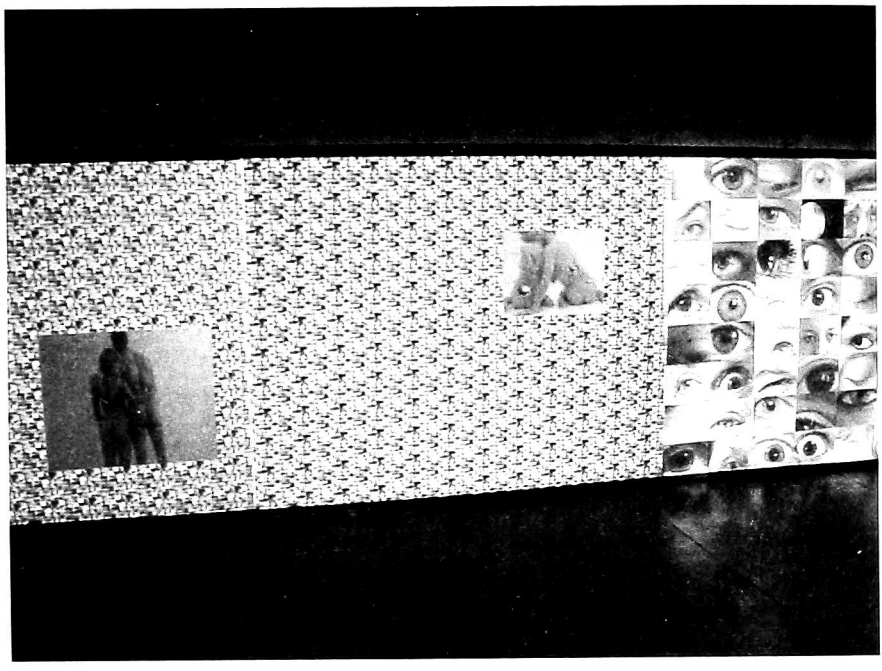
Winni jesteśmy oddać najwyższy hołd Radosławowi Szladze, dokonał bowiem rzeczy zaiste niebywałej, zakrawającej wręcz o cud – sprawił, iż poseł LPR właściwie odczytał pracę współczesnego artysty, w pełni pojął jej treść i elementy składowe. Jak dotąd, białostocki poseł, wraz ze swoją protegowaną, miejscową radną – z ramienia LPR-u rzecz jasna – interpretowali i rozumieli prace wystawiane w Arsenale w sposób tak nieszablonowy, że każdego, kto podchodził do tych prac racjonalnie, wprawiało to w bezbrzeżne zdumienie. Subtelne w formie i wyrazie fotografie Katarzyny Korzenieckiej w ich oczach były czystą pornografią; praca Piotra Kurki „Dostałem pieska" stanowiła atak na Kościół katolicki i księży, generalnie zaś była wykwitem chorej umysłowości zboczeńca; natomiast przejmujące i w istocie bardzo chrześcijańskie filmy Artura Żmijewskiego ze sztuką nie miały zbyt wiele wspólnego, sztuka bowiem to piękno, a Żmijewski w swych pracach pokazuje przecież niepełnosprawnych. Oglądając realizację Radosława Szlagi, poseł doznał olśnienia – zrozumiał, że praca dotyczy jego, wszechpolskiego posła, jej protegowanej, wszechpolskiej radnej (czy to nie ona czasem została przedstawiona, wraz z dziećmi, na jednym z obrazów?), i tych wszystkich, którzy zaciekle walczą o sztukę moralną

i wszechpolską, cokolwiek by to miało znaczyć (jak dotąd, poseł i jego stronnicy nie wyjaśnili niestety, jaka sztuka jest sztuką prawdziwą i którzy konkretnie artyści ją tworzą).

Sama praca stworzona została w sposób konsekwentny. Każdy jej element potęgował wrażenie absurdalności działań tych, którzy odsądzali wystawiających w Arsenale artystów od czci i wiary oraz krytykowali program Galerii. Krzykliwe w kolorystyce obrazy, pozamazywane, niektóre odwrócone płótnem do ściany, przedstawiające motywy, jakich w Arsenale próżno szukać na jakiejkolwiek z wystaw, ujawniały mrożkowski klimat białostockich sporów o sztukę współczesną. A skromny portrecik pana posła, z wyrazu twarzy sprawiającego wrażenie bardzo pewnego siebie, wywoływał ironiczny uśmieszek na twarzy zwiedzających.

Studenci poznańskiej ASP otrzymali szansę przedstawienia się w znanej galerii, prezentującej to, co we współczesnej sztuce polskiej jest istotne i ciekawe. Wkroczyli w przestrzeń zarezerwowaną zazwyczaj dla wysokiej klasy artystów. Na tle innych wystaw zorganizowanych w ostatnim czasie w Arsenale wypadli bardzo pozytywnie. Przede wszystkim zwiedzający Galerię, ze względu na jakość pokazywanych prac, nie mogli mieć poczucia, że są odbiorcami sztuki, którą, z racji młodego wieku jej twórców, traktować należy ulgowo. Zaprezentowane prace były samodzielne, ciekawe wizualnie i przemyślane. Wystawa „www.kałucki.free.art.pl" winna być uznawana za wizytówkę poznańskiej akademii, w szczególności zaś pracowni, która młodych ludzi kształtuje na niezależnych artystów.

—



Marta Jurkowska, *praca dyplomowa*, 2003.

Justyna Ryczek

Nagradzać najlepszych – uwagi o Konkursie im. Marii Dokowicz w Poznaniu

Współzawodnictwo – natura konkursu

Od czasów starożytnych ważnym problemem był paragon sztuk – współzawodnictwo w doskonałości. Bardzo wielu artystów uczestniczyło w sporze, udowadniając wyjątkowość czy to malarstwa, czy rzeźby; powody były bardzo różne, czasami mogły te same opowiadać się za innymi sztukami. Jeden z najbardziej znanych „paragonów" odnajdziemy w „Traktacie o malarstwie" Leonarda da Vinci, w którym artysta wykazuje wyższość malarstwa, często fałszując obraz poezji a przede wszystkim rzeźby. Krótko po tym Michał Anioł uznaje takie rozważania za jałowe i bezpodstawne, jego zdaniem bowiem każda ze sztuk jest wyjątkowa i posiada własną wartość. *Ten kto pisał, że malarstwo jest szlachetniejsze niż rzeźba, jeśli inne rzeczy, o których pisał, rozumiał równie dobrze, to moja służąca napisałaby lepiej*[1] – bezpardonowo krytykował przeciwników. To rozsądne widzenie nie przerwało „zawodów" artystycznych, ale stanowiło ważny i nieustannie aktualny głos. Jak moglibyśmy wyobrazić sobie dzisiaj takie spory, wobec wielkiego rozwoju sztuki, po pojawieniu się tylu nowych dyscyplin? Czy możemy zadecydować, która z nich jest bardziej doskonała, najdoskonalsza?

Takie rozważania wyłaniają się wraz z rozmyślaniami dotyczącymi specyfiki konkursów. Konkurs – porównywanie, ocenianie, wybór najlepszego; delikatnie ociera się o ten stary problem. Oczywiście poza konkursami, gdzie organizatorzy zawężają uczestników do jednej dyscypliny, w miarę określonej i ograniczonej: malarstwo, rzeźba, czy fotografia. Stanowi to od razu opowiedzenie się za jedną ze sztuk. Jednak nie zawsze można wykorzystać możliwości ograniczenia. Konkurs na najlepszy dyplom Akademii musi odznaczać się otwartą formułą, po to żeby absolwenci wszystkich wydziałów mieli równe szanse. Jury – senat ocenia prace z architektury, malarstwa, intermediów, by wymienić jedynie pewne wyraźne odmienności. Z pewnością różnorodność implikuje dodatkowe trudności.

Oczywiście konkurs to nie proste odwzorowanie sporu o wyższość którejś ze sztuk, jednak duch współzawodnictwa pozwala zauważyć wspólne podłoże. Zapewne wybierający traktują każdą z konkursowych prac oddzielnie, indywidualnie, zwracają uwagę na ich specyfikę, jednakże muszą wybrać najlepszą, muszą więc porównywać. Może dziś nie mówimy o naj-

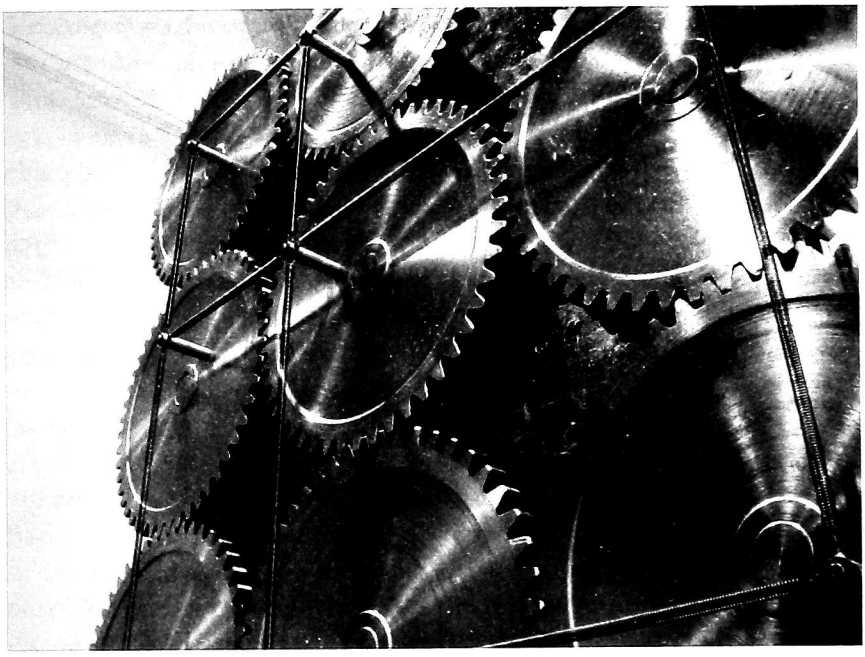
[1] Podaję za W. Tatarkiewicz, *Historia nowożytna*, Arkady, Warszawa 1991, s. 149.

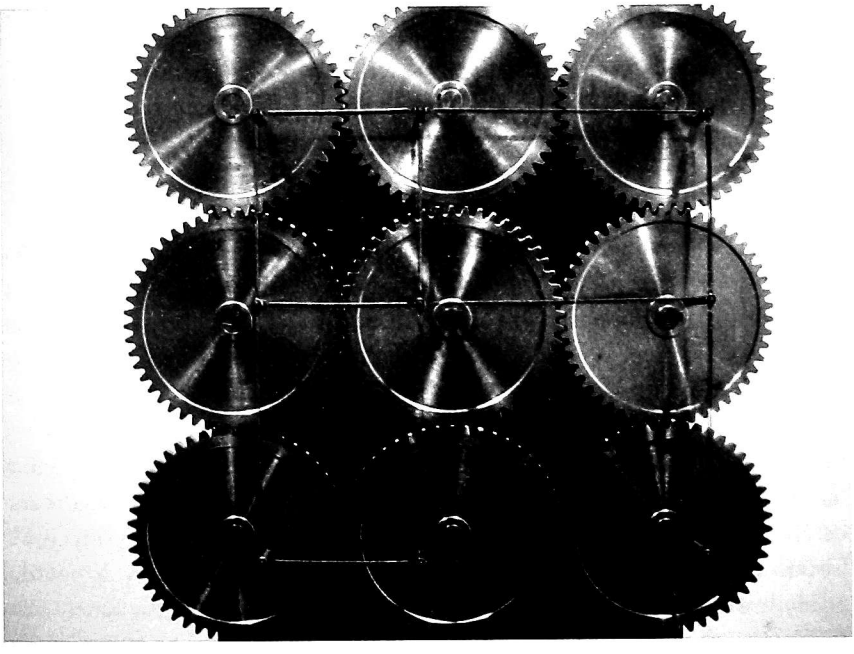
doskonalszej sztuce, lecz pewne kryterium odpowiedniości czasowej odgrywa niemałą rolę. Zastanawiamy się, jaki rodzaj sztuki chwyta i oddaje specyfikę czasów, najbardziej odpowiada duchowi czasów, jakbyśmy powiedzieli za Heglem. Co byłoby dzisiaj taką sztuką? Wydaje się, że nie malarstwo, ani rzeźba, bynajmniej nie rozumiane w tradycyjny sposób, prawdopodobnie pewne działania związane z mediami. Sztuki operujące przetworzonym obrazem rzeczywistości, kuszące i spektakularne w swej wizualności, wpisują się w ruchliwą kulturę obrazu i odzwierciedlają przeobrażenia percepcji. Naturalnie nie przekreśla to innych dziedzin, powyższe stwierdzenie bowiem nie posiada statusu niepodważalnej prawdy i nie musi być potwierdzane we wszelkich konkursach.

Konkurs im. Marii Dokowicz

Z początkiem października, wraz z nowym rokiem akademickim dokonano wyboru najlepszego dyplomu Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Konkurs im. Marii Dokowicz ma długoletnią tradycję, organizowany jest od dwudziestu czterech lat; przez ten czas przybierał różnorodne formy, by od trzech lat zyskać zupełnie nową formułę. Z zamkniętego wewnętrznego wydarzenia stał się spektakularnym, którym interesują się osoby związane ze sztuką z całej Polski. Już nie są przyznawane skrycie niezbyt duże pieniądze, ale dodatkowo fundowane są inne nagrody oraz wystawa najlepszych dyplomów, dopuszczonych do drugiego etapu Konkursu. Ciekawa i przemyślana oprawa to efekt ciężkiej pracy komisarzy, szczególnie Anny Tyczyńskiej. Do współpracy zaproszono niezwiązane ze szkołą poznańskie galerie – IF Museum Inner Spaces funduje nagrodę w postaci wyjazdu na międzynarodowy festiwal multimedialny; Galeria Miejska Arsenał organizuje po roku indywidualną wystawę; zaproszono również galerzystów z Polski, zainteresowano media. Te działania promują młodych twórców, ułatwiają nawiązanie kontaktów pomiędzy artystami a instytucjami zajmującymi się sztuką; warto tu zaznaczyć, iż większość uczestników aktywność artystyczną rozpoczęła na studiach, wobec tego ich dyplomy to przemyślana, dojrzała propozycja. Wybór najlepszej pracy jest bardzo trudny i może dlatego obok nagród przyznawane są także wyróżnienia honorowe, które stanowią docenienie pracy, potwierdzają potencje tkwiące w młodych artystach.

Wybory Senatu weryfikuje dalsza droga zwycięzców. Jak do tej pory, weryfikacje te były pozytywne. Laureaci i wyróżnieni funkcjonują w rzeczywistości artystycznej, a przynajmniej większość z nich. Zarówno Wojtek Hoffman (laureat 2002 roku), jak i Marta Jurkowska (2003) dalej rozwijają się w intrygujący sposób, pokazują swoje prace w kraju i za granicą.





Piotr Bosacki, *Kolomaszyna*, 2003.

Hoffman ostatnio uczestniczył w Targach Sztuki, Jurkowska w październiku miała pokaz w Galerii ON w Poznaniu. Nie zapominajmy przy tym o innych: zdobywca Nagrody Inner Spaces w 2002 roku – Konrad Smoleński, obok indywidualnych prezentacji, bierze udział prawie we wszystkich liczących się pokazach młodej sztuki, wyróżniony Marek Glinkowski jest bardzo aktywny, działalność kuratorską (Festiwal Sztuki Precedens, który doskonale się rozwija) łączy z artystyczną karierą – obok licznych wystaw indywidualnych, uczestniczy w zbiorowych prezentacjach polskiej sztuki, już nawet nie tylko młodego pokolenia: ostatnio brał udział w Biennale Sztuki Polskiej w ramach Biennale Łódzkiego. Alicja Światłoń także nieustannie się rozwija, pokazując swe obrazy na indywidualnych i zbiorowych wystawach. Wawrzyniec Dudkowiak-Reichsteun (nagroda Arsenału 2003) wkrótce będzie prezentował swe prace na indywidualnej wystawie w Galerii Miejskiej, która będzie niejako sprawdzeniem ogłoszonego rok temu werdyktu. Wymienieni twórcy, a nie sposób wspomnieć o wszystkich, potwierdzają słuszność wyróżnień, ich dalsze prace bowiem wykazują dojrzałość, dogłębne rozpoznanie tematu, dobry artystyczny warsztat, przejawiają nieustanny proces poszukiwań, a przecież cechy te charakteryzują interesujących artystów.

Czy można po upływie tak krótkiego czasu – od 2002 roku – mówić o pewnych tendencjach szkoły poznańskiej, starać się objąć ostatnie edycje zbiorczą uogólniającą refleksją? Jest to raczej trudne, ale postaram się chociaż w minimalny sposób to uczynić. Prezentowane na wystawach konkursowych dyplomy, bardzo różnorodne, były przejawem samodzielności, rzadko bowiem oglądaliśmy prace wprost nawiązujące do działalności promotorów, osadzone na granicy naśladowania. Inspiracje i wpływy są nieuniknione, szczególnie w tak młodym wieku, gdy jeszcze kształtuje się język, sposób wypowiedzi. W ostatnich edycjach zwyciężały osoby związane ze sztuką medialną; tegoroczna laureatka nie stanowi odstępstwa. Wojtek Hoffman prezentował filmy-teledyski; Marta Jurkowska pokazała ogromną, wciągającą wideoinstalację; Karolina Kucia swój performance także przedstawiała na tle medialnego obrazu. Tradycyjne dziedziny: malarstwo, rzeźba, grafika są z reguły w mniejszości, zwłaszcza w dwóch ostatnich latach; jeszcze w 2002 roku było kilka ciekawych propozycji (A. Światłoń, P. Wojciechowska, E. Piątkowska, M. Glinkowski), rok później zdecydowanie mniej, a w tym roku liczba ta jeszcze bardziej się zmniejszyła. To potwierdza obraz Poznania jako Akademii otwartej na nowe prądy, nowe kierunki, czy sposoby uprawiania sztuki. Akademii, gdzie sztuka nowych mediów ma swych licznych przedstawicieli, a większość pedagogów doskonale przyswoiła i przepracowała zmiany dokonane na polu sztuki.

Brak dogmatyzmu, ciekawość i otwartość na nowe interesujące propozycje i na współczesny świat to cechy, które poprzez dyplomy można dostrzec w działaniu artystów-pedagogów. Tradycja nie stanowi martwej, zamkniętej przestrzeni, lecz jest intrygującym punktem odniesienia czy też miejscem poddającym się kolejnym interpretacjom.
Przewaga medialnych prac, z pewnością wśród nagrodzonych, doskonale jednoczy się z charakterem naszych czasów. Raczej nie mówimy o ogólnym współzawodnictwie sztuk, nie poszukujemy, która jest doskonalsza; jedynie skromniejsze i pozbawione ogólności kryterium – która bardziej odpowiada teraźniejszości, przebija poprzez dokonywane w Konkursie oceny.

Tegoroczny wybór

Laureatką ostatniej, tegorocznej edycji Konkursu im. Marii Dokowicz została Karolina Kucia, która zdobyła również Nagrodę Inner Spaces. Tymczasem przyszłoroczną wystawę w Arsenale będzie miała Anna Maria Biedermann, która zaprezentowała frapujące projekty zabudowy terenów wokół Malty. Przyznano także kilka wyróżnień – Piotr Bosacki, Ewa Kozubal, Anna Wiatr.
Karolina Kucia jest absolwentką rzeźby i intermediów, a dyplom realizowała u profesora Andrzeja Syski w pracowni intermedialnej. Performance, bo taką formę miał dyplom, trudno pokazać w zadawalający sposób, by nie była to jedynie nudna dokumentacja, lecz by oddać atmosferę zdarzenia. Karolinie udało się to z pewnością. Swój poważny, przejmująco smutny performance umiała zaprezentować tak, by wzbudzić zainteresowanie jurorów, natomiast na wernisażu artystka wykonała go już osobiście. Praca składa się z dwóch „elementów": projekcji rzuconej na ścianie (na wystawie ceglany mur w Inner Spaces jak zwykle doskonale się sprawdził – dodając surowości i prostoty) oraz działań artystki. To trudna praca, nie dająca się zamknąć w słowa, oddziaływująca na emocje i uczucia. Autorka pokazuje relacje z innymi, a może jedynie nasze stawanie się sobą. Czytana wprost mówi o naszym wychowaniu, *czym nas się wypełnia*, ale poprzez wykorzystanie chleba pojawiają się nieuchronne skojarzenia z chrześcijańską przemianą chleba w ciało, z relacją boskości i człowieczeństwa, problemem stwarzania, kto-kogo. Poszukujemy kulturowych wzorców, a zachowanie sobowtóra poddaje się opisowi w normach stereotypu. Stosunek ja–sobowtór, wzajemne przenikanie się, współtworzenie, rekonstrukcja to problemy tworzące kontekst pracy. Jednakże wszystkie opisy jedynie dotykają powierzchni, muskają naskórek, sens działania bowiem ujawnia się wraz z panującym w czasie zdarzenia nastrojem. Opowieść będzie tutaj tylko niepełnym substytutem.

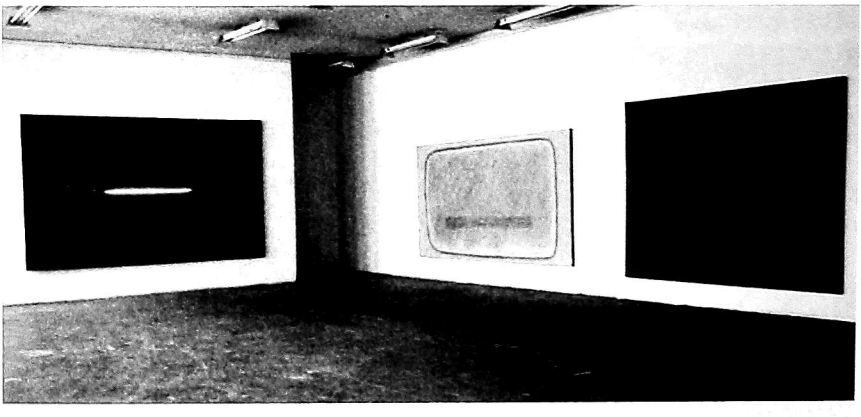
Wyróżnione prace także należały do ciekawych: imponująca budowla Ewy Kozubal zwracała uwagę swym technicznym złożeniem oraz naukowymi odniesieniami. Autorka obok pracy umieściła notkę wyjaśniającą inspiracje i niektóre zastosowane rozwiązania. Piotr Bosacki przekłada geometryczne rozważania na ruch zębatych kół. Kreślone przeobrażające się w siebie kwadraty i prostokąty zatrzymywały ruch. Maszyna, wydając ciche metaliczne dźwięki, z nieustannym wdziękiem rysowała figury. Powolny jednostajny ruch hipnotyzował.

Anna Wiatr w melancholijny sposób porusza problem istnienia i jego odmiennych przejawów. Projekcja kilku spowolnionych kadrów rzucona na białą ścianę wykazywała cechy niematerialności, ulotności, przedstawione na niej postacie od dziecka do osób starych wskazywały różnorodność egzystencji. Jak wspominałam, było bardzo mało tradycyjnych realizacji, szczególnie malarstwo było prawie niewidoczne, jedynie Roman Tratsiuk pokazał tradycyjne obrazy, choć wyprowadził je z tradycyjnych miejsc: swój dyplom wykonywał w Barze Pod Arkadami, gdzie do dziś można zobaczyć jego obrazy, które stały się integralną częścią wystroju wnętrza.

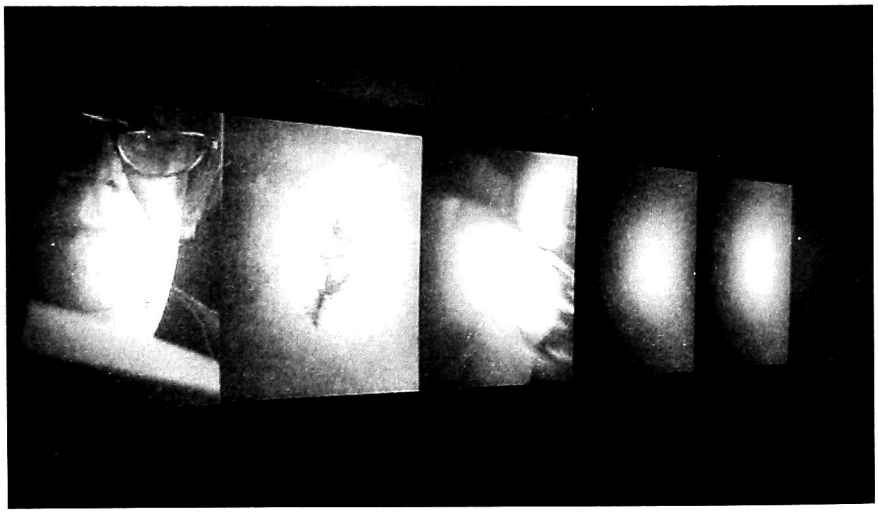
—

Obecny rok również zaświadczył o dominacji medialnej, ale zauważalną pozytywną tendencją są coraz ciekawsze dyplomy architektoniczne, które we wcześniejszych edycjach zyskiwały wyróżnienia, w tym roku zaś Anna Biedermann uzyskała jedną z nagród. Konkurs cieszy się dużym zainteresowaniem wśród absolwentów i coraz większym wśród publiczności. Tegoroczny wybór jak zwykle musi zostać potwierdzony w późniejszych realizacjach, jego słuszność lub nie tak naprawdę zyska prawomocność dopiero w dalszych losach uczestników. Należy je po prostu śledzić. I spodziewać się, że jak poprzednio tegoroczne decyzje również okazały się właściwe.

—



Anna Wiatr, *Warianty obecności*, 2004;
Alicja Światłoń, *praca dyplomowa*, 2002.



Gary Hill: *I Believe it is an Image in Light of the Other* (fragment), 1991/1992; *Circular Breathing*, 1994.
© Gary Hill

Gary Hill – *doctor honoris causa* poznańskiej ASP

Amerykański artysta Gary Hill, jeden z najwybitniejszych współczesnych twórców multimedialnych, otrzyma w grudniu tytuł *doctora honoris causa* poznańskiej Akademii Sztuk Pięknych. W ten sposób Akademia podkreśla szczególną rolę, jaką we współczesnej sztuce odgrywają media elektroniczne, i wskazuje na wyjątkową odpowiedzialność artystów w ich twórczym wykorzystaniu. Jest to wydarzenie szczególnie ważne dla całej społeczności akademickiej, a zwłaszcza dla pedagogów i studentów specjalności Intermedia na pierwszym i jedynym w Polsce Wydziale Komunikacji Multimedialnej, który od kilku lat istnieje na poznańskiej uczelni. Gary Hill urodził się w 1951 roku w Santa Monica w Kalifornii. Znany amerykański krytyk Robert C. Morgan upatruje szczególnych cech sztuki Hilla właśnie w latach młodości spędzonych z deską surfingową na plażach nad Pacyfikiem. To kultura kalifornijskiej plaży, zdaniem Morgana, ukształtowała specyficzne falowe postrzeganie czasu i przestrzeni, tak przydatne w czasach, kiedy surfowanie stało się nowym stylem myślenia. Gary Hill studiował w Art Students League, Woodstock, New York; brał udział w wielu ważnych wystawach sztuki na świecie, m.in.: Biennale w Wenecji w 1984, 1995 i 2001 roku, Documenta 8 i 9 w Kassel w 1987 i 1992 roku, Sydney Biennale w 1982 roku, Metropolis w berlińskim Martin-Gropius-Bau w 1991 roku, Videospaces w Museum of Modern Art w Nowym Jorku w 1995 roku. Jego prace pokazywały najważniejsze muzea sztuki współczesnej, takie jak Stedelijk Museum w Amsterdamie (1990), Centre Georges Pompidou w Paryżu (1990), Whitney Museum of American Art New York (1983), Museum of Modern Art Queens (2003). W Polsce odbyła się jedna wystawa artysty: Gary Hill, „Remarks on Color, Midnight Crossing", Galeria 2, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, 2.12.1997–11.01.1998.

Artysta jest laureatem szeregu nagród, w tym: Złotego Lwa na Biennale w Wenecji w 1995 roku, Grand Prix na Międzynarodowym Festiwalu Wideo w Tokio w 1985 roku oraz głównej nagrody Międzynarodowego Biennale w Nagoi w Japonii w 1991 roku.

Gary Hill zajmuje się sztuką wideo od początku lat 70., jest uważany za jednego z najważniejszych twórców tego gatunku. Jak pisze Heinz Liesbrock: *Gary Hill poszerzył możliwości wideo o nowy wymiar głębi. Artysta od lat analizuje w swoich dziełach relacje języka, tekstu i obrazu. Jego instalacje tworzą wielowymiarowe, wieloznaczne, metaforyczne, monumentalne często, przestrzenie medytacji, w której zaciera się dystans pomiędzy człowiekiem i technologią*. Jak mówi artysta w jednym z wywiadów: *Moimi bohaterami nie są postacie i miejsca, lecz raczej entropia, pamięć, świadomość i śmierć*. Gary Hill w niezwykły sposób łączy w swoich dziełach swobodnie potraktowany tekst literacki, dźwięk i nieskończone strumienie obrazów, które poddane są często wyrafinowanej manipulacji komputerowej.

—

Jiri David – artysta. Mieszka i pracuje w Pradze. Był członkiem grupy Tvrdohlavi, która odegrała ważną rolę w rozwoju sztuki podczas ostatnich lat reżimu komunistycznego w Czechosłowacji. Od lat 90. pisze do czeskich gazet i magazynów („Mlada Fronta Dnes", „Reflex", „Atelier" i „Umelec").

Kamil Kopania – doktorant w Instytucie Historii Sztuki UW. Interesuje się sztuką średniowieczną, wybranymi aspektami sztuki współczesnej oraz teatrem lalek.

Izabela Kowalczyk – zajmuje się historią sztuki, krytyką oraz publicystyką. Pracuje jako adiunkt w Katedrze Historii Sztuki i Kultury UMK. Autorka książek: *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem* (Arsenał, Poznań 2002) oraz *Ciało i władza. Sztuka krytyczna w Polsce w latach 90.* (Sic!, Warszawa 2002). Redaguje pismo internetowe „artmix" (http://free.art.pl/artmix).

Justyna Kowalska – absolwentka kulturoznawstwa UAM, publikacje o sztuce m.in. w „Kulturze Współczesnej", „Pro Arte", „Gazecie Malarzy i Poetów", „IKSie".

Marek Krajewski – socjolog, wykładowca UAM, kurator Galerii Zewnętrznej AMS.

Waldemar Kuligowski – antropolog kultury, adiunkt w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UAM, autor ponad 30 prac naukowych, w tym: *Dlaczego kościotrup nie wstaje. Ponowoczesne pejzaże kultury* (wspólnie z W. J. Burszta, 1999), *Antropologia refleksyjna* (2001), *Siedem szkiców do antropologii miłości* (2002). Ostatnio nakładem Wydawnictwa Naukowego UAM wydał *Miłość na Zachodzie. Historia antropologiczna* (2004).

Piotr Kurka – absolwent PWSSP w Poznaniu. Stypendysta m.in. Fundacji Kościuszkowskiej i Arts Link w Nowym Jorku. Wystawiał m.in. w poznańskich galeriach AT i ON, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, Artist Space w Nowym Jorku, Museum of Modern Art w Toyamie w Japonii. Prowadzi pracownię multimedialną w ASP w Poznaniu.

Sabrina van der Ley – studiowała historię sztuki oraz literaturę niemiecką i angielską na Uniwersytecie w Kolonii (praca magisterska na temat „Conceptual Walldrawings in Contemporary Art"). Pracowała w galeriach w Londynie, Kolonii i Nowym Jorku oraz jako assistant director w Burnett Miller Gallery w Los Angeles. Następnie objęła stanowisko managing director w Dziale Sztuki Współczesnej w Museum Ludwig w Kolonii. W 1997 roku przyjechała do Berlina, gdzie pracowała jako kuratorka w Hoffmann Collection. Od 2000 roku jest dyrektorką artystyczną Międzynarodowych Targów Sztuki Współczesnej BERLIN ART FORUM.

Robert C. Morgan – wydał m.in. *Art into Ideas: Essays on Conceptual Art* (Cambridge University Press, 1996), *Between Modernism and Conceptual Art* (McFarland, 1997) oraz *The End of the Art World* (Allworth, 1998). Był redaktorem antologii poświęconych twórczości Gary'ego Hilla i Bruce'a Naumana (John Hopkins University Press, 2000 i 2002), a także późnym esejom Clementa Greenberga (University of Minnesota, 2003). Jego najnowsza książka (George Braziller, 2004) to próba nowego spojrzenia na prace prekursora op-artu Victora Vasarely'ego. Mieszka w Nowym Jorku, gdzie prowadzi zajęcia w School of Visual Arts oraz na studiach podyplomowych Pratt Institute. Współpracuje z pismami „Sculpture" i „Tema Celeste". Laureat prestiżowej nagrody Arcale (Salamanka, 1999) w dziedzinie międzynarodowej krytyki sztuki. Jesienią 2004 roku, kurator Łódź Biennale. Obecnie przygotowuje w Nowym Jorku wystawę współczesnej sztuki azjatyckiej, której otwarcie przewidziano na rok 2005.

Justyna Ryczek – doktorantka w Instytucie Filozofii UAM, zajmuje się krytyką sztuki.

Agnieszka Maria Wasieczko – historyczka i krytyczka sztuki, niezależna dziennikarka. Publikowała m.in. na łamach „Magazynu Sztuki + Obieg", „Art-Eonu", „Exitu", „Kwartalnika Filmowego", „Architektury – Murator" oraz pisma anarchistycznego „Inny Świat". W IS PAN pisze doktorat poświęcony wizjom miast w europejskim filmie niemym. Mieszka w Warszawie.

Marek Wasilewski – absolwent PWSSP w Poznaniu i Central Saint Martins College of Art and Design w Londynie, autor tekstów o sztuce. W 2001 roku ukazała się jego książka *Sex, pieniądze i religia*. Pracuje w ASP w Poznaniu. Redaktor „Czasu Kultury".

Martin Zet – urodzony w Pradze, absolwent praskiej ASP. Swoje prace wystawiał m.in. w Nowym Jorku, Moskwie, Helsinkach, Londynie, Poznaniu i Białymstoku.

Poszukujemy wolontariuszy

Studio Informacji i Promocji Sztuki zostało powołane przez Galerię ON (ASP) w Poznaniu.
Do jego zadań należy m.in:
- zbieranie dokumentacji na temat życia artystycznego w Poznaniu, Polsce i na świecie;
- tworzenie bazy danych o artystach, ze szczególnym uwzględnieniem absolwentów ASP w Poznaniu;
- szeroka promocja artystów środowiska poznańskiego;
- tworzenie i aktualizowanie witryn internetowych artystom i miejscom sztuki;
- tworzenie wirtualnych galerii;
- budowa sieci informacyjnych pomiędzy ośrodkami sztuki w Polsce i na świecie.

STUDIO

informacji
i promocji

Sztuki

http://free.art.pl/on_gallery, on_gallery@free.art.pl

GALERIA AT

UL.SOLNA 4 61-735 POZNAŃ
tel.+48 61 826 66 02, 853 11 81
e-mail: at@free.art.pl
Internet: http://free.art.pl/at

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH

wystawy w roku 2005

JAROSŁAW KOZŁOWSKI
RAFAŁ JAKUBOWICZ
ADAM WITKOWSKI
JOANNA HOFFMANN
ARTUR KLINOV
CEZARY OSTROWSKI
EBERHARD BOSSLET
EMMETT WILLIAMS
ANN NOËL
ROBERT KUŚMIROWSKI
MAREK GLINKOWSKI

GALERIA AT

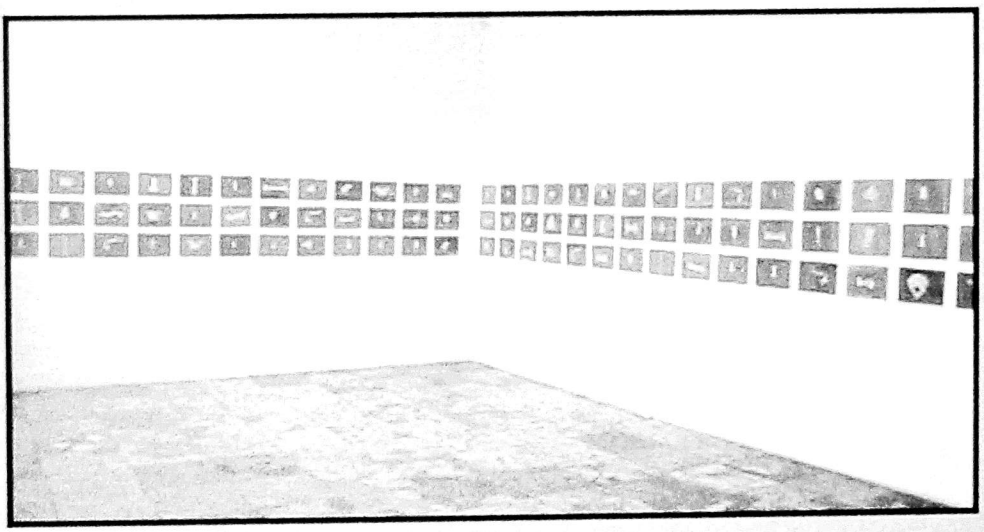
ul. Solna 4 61-735 Poznań
tel. +48 61 826 66 02 at@free.art.pl
internet: http://free.art.pl/at

Tomasz Sikorski

Nauka widzenia kości III

otwarcie wystawy (*opening*) 06.12.2004 o godz. 18.00
wystawa czynna do (exhibition to) 10.12.2004 wgodz. 15-18

Tomasz Sikorski /ur. 1953 r. w Warszawie/; studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (1974-1979). W latach 1979 - 1987 prowadził PRACOWNIĘ DZIEKANKĘ, interdyscyplinarny ośrodek artystyczno - edukacyjny ASP i Akademii Muzycznej w Warszawie. W latach 1985-88 wykładał w uczelniach artystycznych w USA. W latach 1992-2003 prowadził pracownię Intermediów na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Zielonogórskiego. Od roku 2003 jest profesorem w Wyższej Szkole Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi i w Akademii Świętokrzyskiej w Kielcach, gdzie prowadzi pracownię Multimediów. Prace artystyczne prezentował na ponad 150 wystawach indywidualnych i zbiorowych w Polsce, Niemczech, USA, Anglii, Holandii, Szwecji. Od 2001 realizuje projekty artystyczne związane z kośćmi p.t. "Nauka słyszenia kości" (CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2001) i p.t. "Nauka widzenia kości" (Muzeum Ziemi Lubuskiej, 2003, Galeria XX1, Warszawa, 2004).



Tomasz Sikorski "Nauka widzenia kości" 2004

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
MECENAT WŁADZ MIASTA POZNANIA

12 zeszyty artystyczne

Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu / czerwiec 2004 / issn 1232-6682

Wojna kulturowa

Piotr Kurka „I have a dream..." / **„Czy w Polsce toczy się wojna kulturowa?"** Dyskusja o cenzurze i wolności sztuki, ASP w Poznaniu, 21.01.2004 / **Alicja Kępińska** Te wspaniałe płody piekła / **Aneta Szyłak** Sztuka, pieniądze, cenzura. O trwałości wojen kulturowych w USA / **Izabela Kowalczyk** „Sztuka zdegenerowana" – na przykładzie retoryki nienawiści Kampfbundu i polskiej krytyki gazetowej / **Paweł Leszkowicz** Dlaczego homoseksualizm? Wojna seksualna w Polsce i kryzys praw człowieka / **Marek Krajewski** Publiczność sztuki w Polsce. Na przykładzie Zewnętrznej Galerii AMS # Rozmowy z: **Shirin Neshat** / **Joshuą Neusteinem** # Galerie ASP: **Sławek Sobczak** Galeria ON / **Małgorzata Gryglicka** Galeria AT / **Wojciech Duda, Paweł Kaszczyński** Galeria Aula / **Krzysztof Baranowski** Rotunda / **Mikołaj Poliński** Naprzeciw

11 zeszyty artystyczne

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

W środowisku cyberkultury

Piotr Kurka Żółć i błękit / **Agata Araszkiewicz** Matrix / Patrix – czy macierz jest jak edypalny pacierz? W stronę feministycznych wyobrażeń kobiecego ciała w popkulturowej science fiction i sztuce współczesnej / **Ewa Witkowska** Cyberfeminizm – wirus w starym systemie / **Joanne Richardson** Język mediów taktycznych / **Edwin Bendyk** Fałszywa świadomość cyberrewolucjonisty / **Małgorzata Kurzac** Sztuka genetyczna / **Łukasz Ronduda** Software Art / Browser Art / **Geoff Cox** i **Joasia Krysa** O zadaniach kuratorów wobec obiektów niematerialnych: generowanie i uszkadzanie obiektów cyfrowych # Rozmowa z **Wolfgangiem Staehle'em** / **Alek Tarkowski** „Informacja chce być wolna". Fenomen *open source*

zeszyty artystyczne

numery archiwalne do nabycia u wydawcy:
Akademia Sztuk Pięknych
w Poznaniu
Aleje Marcinkowskiego 29
60-967 Poznań
tel. (+48 61) 855 25 21
fax (+48 61) 852 80 91
e-mail: office@asp.poznan.pl
http://www.asp.poznan.pl

10 zeszyty artystyczne

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

strategie i postawy

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

Kultury 5-6 2004

Nowa polska popkultura
Seks, clubbing
Rozkosz i kapitał
Kawa w galerii Raster

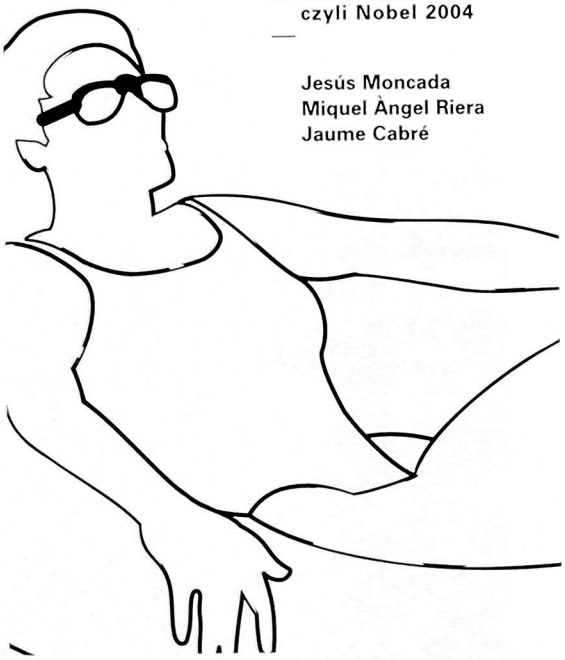
—

Dobra nowina Krzysztofa Siwczyka

Jelinek w butonierce czyli Nobel 2004

—

Jesús Moncada
Miquel Àngel Riera
Jaume Cabré



CzasKultury 5-6 2004

Tym razem na kartach podwójnego numeru goszczą młodzi polscy **egoiści**.

Jak pisze **Agata Araszkiewicz**, próbujemy odpowiedzieć na pytanie – *czy i w jaki sposób kultura clubbingu i zabawy bogatych młodych ludzi, najczęściej ze stolicy lub większych miast, którzy zapewne nudzą się zbyt łatwym życiem i nie chodzą do kościoła, może dać coś wartościowego ogólnej kulturze naszego biednego, ciężko doświadczonego przez historię kraju?* Opowiadają o tym m.in. artykuły **Pawła Leszkowicza** i **Tomka Kitlińskiego** o *clubbingu* oraz **Ewy Majewskiej** o nowej polskiej popkulturze, która *jest realizacją marzeń spełnionego konsumenta*. Drukujemy także fragment najnowszej książki **Marka Krajewskiego**, będącej oryginalnym słownikiem nowych pojęć i zjawisk, które pojawiły się w obiegu mediów i kultury na początku stulecia.

Drugim ważnym tematem numeru jest **nowa** interesująca i energetyczna **proza katalońska**. Mamy nadzieję, że prezentacja mało w Polsce znanych, świetnych autorów, takich jak **Jesús Monada**, **Miquel Àngel Riera**, **Jaume Cabré** czy **Maria Mercè Marçal**, przyczyni się do wydania ich książek także w naszym kraju.

Ponadto w najnowszym „Czasie Kultury" publikujemy m.in. korespondencję **Joanny Mieszko-Wiórkiewicz o Elfriedzie Jelinek**, tegorocznej laureatce literackiej nagrody Nobla, sprawozdanie z wystawy **Sophie Calle** w berlińskim Martin-Gropius-Bau oraz prezentacja twórczości **Krzysztofa Siwczyka**.

Prenumerata na 2005 rok wynosi 72 zł.
Zamówienia przyjmuje wydawca
Stowarzyszenie Czasu Kultury / 60-275 Poznań
ul. Tęczowa 3
nr konta: BZ WBK SA 13 1090 1362 0000 0000 3610 2669
Adres redakcji: 61-478 Poznań, ul. Fiołkowa 5
e-mail: redakcja@czaskultury.pl
www.czaskultury.pl

center for media art

WRO 05 – XI Międzynarodowe Biennale Sztuki Mediów

11–15 maja 2005, Wrocław

Informujemy, ze na naszej stronie internetowej **http://wro05.wrocenter.pl** zamieściliśmy kartę zgłoszenia XI Międzynarodowego Biennale Sztuki Mediów WRO 05.

Tym samym **zapraszamy wszystkich zainteresowanych do wzięcia udziału w konkursie WRO 05**.

Termin nadsyłania zgłoszeń konkursowych upływa dnia 15 stycznia 2005 roku.

Pozostałe warunki uczestnictwa znajdują się w regulaminie konkursu.

Karta zgłoszenia i regulamin konkursu są dostępne w języku polskim i angielskim w formacie pdf.

Międzynarodowe Biennale Sztuki Mediów WRO jest głównym przeglądem sztuki nowych mediów w Europie Środkowej.

Od pierwszej edycji w grudniu 1989 roku WRO przedstawia sztukę tworzoną środkami współczesnej kreacji i komunikacji.

Początkowo jako Festiwal Wizualnych Realizacji Okołomuzycznych, WRO poświęcone było głównie prezentacji dzieł audiowizualnych w sztuce wideo i komputerowej, w instalacjach, performances i działaniach multimedialnych.

Następnie, od 1993 roku – już jako biennale – obok audiowizualności ukazuje nowe strategie i terytoria cyfrowej komunikacji artystycznej. Stawia pytanie o role artysty wobec przenikania się kultury wysokiej i kultury popularnej; globalnej i lokalnej; komercyjnej i niezależnej. Akcentuje role indywidualnych postaw artystycznych w obliczu globalnych tendencji, zmienność eksperymentu artystycznego wobec kultury społeczeństwa spektaklu.

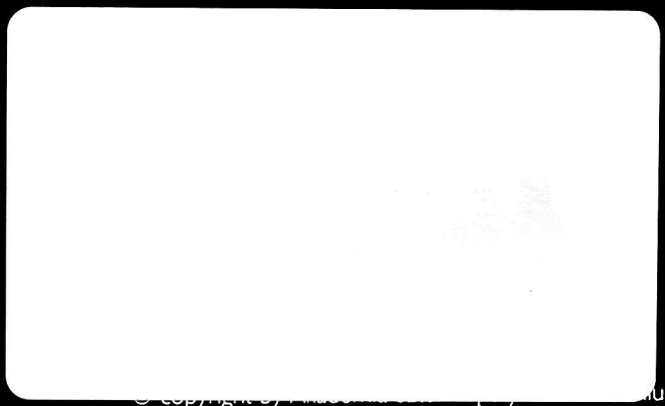
WRO Centrum Sztuki Mediów
ul. Kuźnicza 29A, PO BOX 1385, 54-137 Wrocław
tel.: +48 71 344 83 69, fax: +48 71 342 26 91
e-mail: info@wrocenter.pl, http://wrocenter.pl

zeszyty artystyczne / nr 13 / grudzień 2004 / rok XIII

rada redakcyjna:
Jan Berdyszak
Grzegorz Dziamski
Alicja Kępińska
Ryszard W. Kluszczyński
Piotr Kurka (przewodniczący)
Paweł Polit

redakcja:
Marek Wasilewski

korekta:
Joanna Ładanaj



© copyright by Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2004

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

Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu
Biblioteka Główna
G243 [z.]43
2004

Zeszyty Artystyczne 13 / issn 1232-6682

13
UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY
w POZNANIU
BIBLIOTEKA GŁÓWNA
BGCZ007033

cena: [illegible] 00 egz.