

1968 1989

Internacjonalizm. Partycypacja. Wystawy i instytucje

Szósty numer „Muzeum” poświęcamy w całości międzynarodowemu seminarium „1968–1989”, prowadzonemu tego lata w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie przez Claire Bishop, angielską krytyczkę sztuki i kuratorkę. Było ono poświęcone analizie związków między wydarzeniami wyznaczanymi przez te dwie daty, kluczowe dla powojennej historii i historii sztuki Wschodniej i Zachodniej Europy. Seminarium, w którym brali udział artyści, kuratorzy, teoretycy sztuki oraz publiczność, stało się miejscem ożywionej, czasem gorącej debaty nad ważnymi dla Muzeum kwestiami. Wśród nich, kluczowe miejsce zajmują badania nad związkami pomiędzy politycznymi przemianami a artystycznymi innowacjami w tych dwóch zrotnych momentach. Podczas seminarium użyte zostało pojęcie „byłego Zachodu” („former West”), które

w najbliższych kilkunastu miesiącach będzie przedmiotem analizy w ramach projektu badawczego z udziałem muzeów Reina Sofia w Madrycie, van Abbe w Eindhoven, BAK w Utrechcie i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Seminarium – którego przebieg relacjonujemy – podzielone było na trzy bloki tematyczne: „Internacjonalizm”, „Partycypacja” oraz „Wystawy i instytucje”. Pełen zapis wystąpień i dyskusji znajdzie się w przygotowywanej przez Muzeum publikacji. Towarzyszył im performans kubańskiej artystki Tani Bruguery, zatytułowany *Consummated Revolution* – o nim także piszemy w tym numerze „Muzeum”.

Zapraszamy do lektury! Zespół Muzeum

„1968–1989”. Międzynarodowe seminarium w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 28–30 lipca 2008

Wprowadzenie: Claire Bishop

Po pierwsze, chcę podziękować Joannie Mytkowskiej, Marcie Dziewańskiej i całemu zespołowi Muzeum Sztuki Nowoczesnej za pracę, którą włożyli w przygotowanie tego seminarium. Zaczę od tego, jak widziałabym zakres naszych dyskusji w ciągu najbliższych trzech dni. Choć brak mi szczegółowej wiedzy na temat sztuki Europy Wschodniej, interesuje mnie, co to znaczy pisać europejską historię sztuki w tym konkretnie czasie. Moje dotychczasowe badania dotyczą sztuki zachodniej od lat 60. do dzisiaj. Jednym z powodów, dla których chciałam zorganizować to seminarium jest potrzeba lepszego zrozumienia związków między historią sztuki, którą znam i wykładam a historią sztuki, która istnieje tutaj, na Wschodzie.

Punktem wyjścia do seminarium „1968–1989” są dwie bardzo ważne publikacje wydane w ciągu kilku ostatnich lat. Pierwszą z nich jest *Art since 1900* autorstwa czterech historyków sztuki związanych z amerykańskim czasopiśmie „October” – Rosalind Krauss, Benjamin Buchloha, Yves-Alaina Bois i Hala Fostera, książka skonstruowana chronologicznie od 1900 do 2000 roku. Nie zostały w niej jednak opisane związki pomiędzy wydarzeniami historycznymi i historią sztuki; historia sztuki jest tu serią autonomicznych wydarzeń, posiadającą swoje własne tradycje, dynamikę przemian i zwrotów. Czwórka autorów opisuje sztukę niezależnie od kontekstu jej rozpowszechniania i odbioru, który jest, jak wiemy, blisko związany ze społecznymi i politycznymi przemianami: nie da się, na przykład, oddzielić statusu i sposobu finansowania instytucji sztuki od polityki kulturalnej. A co najważniejsze – Europa Wschodnia jest w tej książce zaledwie wspomniana. Druga publikacja to wydana przez grupę IRWIN *East Art Map* – przegląd najważniejszych artystycznych praktyk w Europie Wschodniej (uwzględniając także Rosję) w XX wieku. Ta praca ma z kolei skłonność do postrzegania sztuki poszczególnych krajów osobno i prowadzenia dyskusji w dyskretnych wprawdzie, ale narodowych ramach. Dlatego trudno jest zrozumieć, jak wyglądały kanały komunikacji między poszczególnymi krajami Europy Wschodniej oraz pomiędzy nią i Zachodem. Oczywiście, porównawcze studia nad Wschodem i Zachodem nie były celem *East Art Map*, dlatego nie zamierzam krytykować jej autorów za niezrobienie czegoś, czego nie planowali, bo jest to bardzo ważna publikacja.

Chciałabym zatem oprzeć nasze seminarium na tych dwóch publikacjach i stworzyć płaszczyznę, na której będziemy mogli zacząć dyskusję właśnie o kanałach artystycznej komunikacji między różnymi krajami Europy Wschodniej oraz między Wschodem i Zachodem. By ukonkretnić temat seminarium, zdecydowaliśmy się skupić na dwóch momentach politycznych wstrząsów. Pierwszym jest rok 1968, poddawany obecnie na Zachodzie dyskusji i reinterpretacji przez tak liczne konferencje, programy filmowe i wystawy. Drugim – rok 1989, który wydaje się bardziej znaczącą cezurą dla Europy Wschodniej. Jednak zamiast z góry przyjmować, że 1968 dotyczy bardziej Zachodu, zaś 1989 bardziej Wschodu, chciałabym pozostawić to pytanie otwartym i zobaczyć, czy jesteśmy w stanie o tym pomyśleć inaczej, bardziej wnikliwie.

Kolejną przesłanką tego seminarium jest chęć rozważenia relacji między zmianą polityczną i artystyczną, i tego, do jakiego stopnia są one wzajem dla siebie istotne. Interesuje mnie próba zobaczenia relacji między polityką (rozumianą jako polityka kulturalna, ale również jako polityka przestrzeni, zachowań, rygorów widzialności) i sztukami wizualnymi w obu wybranych przez nas momentach. Jak wytłumaczyć podobieństwa formalne pomiędzy sztuką, która powstawała w bardzo różnych kontekstach politycznych? Jak zachodzą na siebie różne formy artystyczne i polityczne?

Na zakończenie może jeszcze kilka słów o tym, dlaczego rok 1968 ma znaczenie dla historii sztuki na Zachodzie (w zachodniej Europie i Stanach Zjednoczo-

nych) – żeby stworzyć podstawę dla ewentualnych porównań. Po pierwsze, miała wtedy miejsce seria politycznych wydarzeń, takich jak protesty przeciw wojnie w Wietnamie, wzrost znaczenia feminizmu i walki o prawa człowieka. Wyraźna była utrata zaufania do władzy, kwestionowanej przez artystów i postrzeganej jako składowa patriarchalnego i konserwatywnego kapitalizmu. Równolegle widzimy liczne zwroty we współczesnej sztuce: bardziej wprost obecne są w niej treści polityczne (przede wszystkim wśród artystek feministycznych, ale moglibyśmy również wskazać Hansa Haacke), pojawia się krytyka rynku sztuki, zmienia się pozycja widza. Dla sztuki po 1968 roku staje się on bardzo ważny. Widz nie jest już postrzegany jako neutralny fenomenologiczny podmiot, jak to było w przypadku minimalistów, ale jako podmiot posiadający płeć kulturową (*gender*), kolor skóry oraz określoną sytuację ekonomiczną. Vito Acconci scharakteryzował późne lata 60. jako początek czasów, kiedy płeć przestała być wyłącznie płcią męską, rasa – rasą białą, zaś kultura – kulturą zachodnią. 1968 rok jest również początkiem nowego typu refleksji nad problemami reprezentacji i odbiorem sztuki, obecnej przede wszystkim w tym, co nazwano „krytyką instytucjonalną”. Klasyk przykładem tej zmiany jest twórczość Marcela Broodthaersa, którego fikcyjne muzeum (*Musée d'art Moderne*) jest pochodną doświadczeń ze studenckiej okupacji Palais des Beaux-Arts w Brukseli w czerwcu 1968 roku. Oprócz krytyki instytucjonalnej pojawiły się także nowe obiekty artystyczne i sposoby rozpowszechniania sztuki, zwłaszcza efemeryczne lub „niematerialne”, jak mail art (sztuka poczty), performans, body art (sztuka ciała), land art (sztuka ziemi), interwencje w przestrzeń publiczną, instalacje itd. Lucy Lippard przekonująco opisała tę dematerializację jako odpowiedź na utowarowienie sztuki na potrzeby rynku, ale zastanawia mnie, co sprawiło, że pod nieobecność rynku sztuki na Wschodzie, wykorzystywano tutaj bardzo podobnie wyglądające formy. Lata 1968–1989 przyniosły wreszcie fenomen niezależnego kuratora. Wspomniałam Lippard, ale moglibyśmy także przywołać Setha Siegelauba i Haralda Szeemanna – trzy kluczowe postaci działające poza instytucjami muzealnymi, akuszerów samoorganizacji, która zakwestionowała autorytet i kreatywność instytucji.

To tylko szybki przegląd problemów, ale pokazujący, jak zmiany nastrojów politycznych w 1968 roku natychmiast wpływały na produkcję i odbiór sztuki na Zachodzie. Dla odmiany dyskusja o Europie Wschodniej skupia się zwykle na przemianach zapoczątkowanych tu w roku 1989. Zadaniem tego seminarium jest wydobycie obu tych historycznych momentów, by spojrzeć na nie na nowo i je ze sobą skonfrontować. I, jak to ujęła Joanna Mytkowska, by poszerzając pole dyskusji, zastanowić się nad naszą obecną sytuacją.

Mam też kilka pytań „meta”, dotyczących metodologii naszych dociekań: czy możemy dokonywać uogólnień na temat historii sztuki Wschodniej Europy, czy też wkládanie do jednego worka historii różnych krajów zupełnie się nie broni? Czy możliwe jest napisanie po 1989 roku historii sztuki europejskiej, która opisywałaby zarówno Wschód, jak i Zachód? Czy ma sens mówienie o „byłym Wschodzie” i „byłym Zachodzie”?

Autorzy wystąpień na tym seminarium, poza mną i jeszcze trzema osobami, pochodzą z byłych krajów socjalistycznych, nietrudno też zauważyć, że nie mamy tu nikogo z Rosji, co można uznać za świadomą decyzję. Niezwykle istotna jest obecność Tani Bruguery z Kuby, kraju, który – jak sądzą – czeka wkrótce transformacja z komunizmu w kapitalizm. Wkładem Tani w seminarium jest performans *Consummated Revolution*, który można zobaczyć przed głównym wejściem do Pałacu Kultury i Nauki.

Claire Bishop (ur. 1971), wykładowczyni Royal College of Art w Londynie, krytyk i teoretyk sztuki, autorka książek *Installation Art: A Critical History* (2005) oraz *Participation. Documents of Contemporary Art* (2006), stale współpracująca z pismami „Artforum”, „Flash Art” i „October”. Jej zainteresowania obejmują sztukę postmedialną, historię wystawiennictwa oraz rolę widza w kontekście sztuki społecznie zaangażowanej i relacyjnej. W artykule *Antagonism and Relational Aesthetics* („October”, nr 110, 2004) dokonała konstruktywnej krytyki też Nicolasa Bourriauda (autora *Relational Aesthetics*, 1998) na temat sztuki relacyjnej i jej wymiaru estetycznego i politycznego. Od października 2008 wykładowca City University of New York.

SEMINARIUM „1968–1989” dzień pierwszy INTERNACJONALIZM

Seminarium „1968–1989” otworzyły dwie sesje poświęcone różnym znaczeniom „internacjonalizmu”, do niedawna w wielu krajach bloku wschodniego wyrażającego się głównie w zbiorowym intonowaniu XIX-wiecznej pieśni pod tytułem „Międzynarodówka”. Nataša Ilić, Attila Tordai-S., Kathrin Rhomberg, Georg Schöllhammer, Paweł Polit i Anka Ptaszowska mówili o różnych aspektach dążenia do równouprawnienia, skutkach zamknięcia i otwarcia granic, a także o politycznych i artystycznych utopiach, jakie przyniosły ważne historyczne momenty wyznaczone datami 1968 i 1989. Kontestacja późnego kapitalizmu, przywiązanie do momentu utopijnego czy wymiana intelektualna między „byłym Wschodem” i „byłym Zachodem” po upadku żelaznej kurtyny to niezwykłe ważne wątki decydujące o charakterze współczesnej sztuki.

Referat **Natašy Ilić**, członkini kolektywu kuratorskiego WHW w Zagrzebiu, dotyczył negatywnych aspektów postrzegania w krajach byłej Jugosławii modernizmu jako stylu międzynarodowego. Przykładem ścisłego wiązania abstrakcjonizmu o korzeniach konstruktywistycznych z radzieckim totalitaryzmem była recepcja działań grupy EXAT 51. Po zerwaniu Józefa Broz-Tity z ZSRR i odrzuceniu socrealizmu, czyli po roku 1948, negowanie radzieckiego przywództwa przeniesione zostało także na pole kultury, a wymianę artystyczną przykrojono do ram titoizmu. Oznaczało to odwrót od tendencji międzynarodowych, ucieleśnianych przez powojenny ruch architektoniczny i artystyczny – w rozumieniu państwa jugosłowiańskiego korzystanie z tych osiągnięć wiązałyby się z ukłonem w stronę ich źródła, czyli pierwszej awangardy i wzorowaniem się na kulturze radzieckiej. Historia grupy EXAT 51 najdobitniej odzwierciedla skutki tych politycznych dyskusji dla sceny artystycznej w Jugosławii.

Członkami założonej w 1951 grupy EXAT byli Bernardo Bernardi, Zdravko Bregovac, Vlado Kristl, Ivan Picelj, Zvonimir Radić, Bozidar Racica, Vjenceslav Richter, Aleksandar Srncic i Vladimir Zarahović. Nazwa grupy wzięła się od pierwszych sylab słów „eksperymentalne atelier”. Dążeniem członków EXAT-u było przywrócenie sztuce ważnej społecznej roli, pełnionej na przykład przez architektów odbudowujących kraj z wojennych zniszczeń. Ich idee w dużej mierze odwoływały się do Martina Gropiusa i Maxa Billa i ich koncepcji integracji sztuk. Grupa była interdyscyplinarna i skupiała zarówno architektów, scenografów, projektantów zajmujących się wzornictwem przemysłowym, jak i malarzy, rzeźbiarzy, grafików czy twórców filmów animowanych. Motywy ich wspólnej pracy wyjaśniał manifest odczytany 7 grudnia 1951. Postulowali w nim m.in. zniesienie różnicy między sztuką „czystą” a użytkową. Uważali, że studiowanie abstrakcji geometrycznej może rozwinąć i wzbogacić sferę wizualnej komunikacji. Jednak krytycy nie zaakceptowali tej formy sztuki, przeciwstawiając jej popularny wówczas informel, widziany jako naturalny etap w rozwoju sztuki jugosłowiańskiej. Zarzucali członkom EXAT-u, że promowana przez nich abstrakcja geometryczna pojawia się o 40 lat za późno. Zarzucali im także, że nie są ruchem naprawdą awangardowym, lecz formacją eklektyczną, która nie przyniosła niczego nowego.

Dlaczego program syntezy wszystkich sztuk i włączenia ich w materię społeczną był nie do zaakceptowania dla ówczesnej krytyki? Z jednej strony, ze względu na swą konstruktywistyczną proweniencję nie był akceptowany przez jugosłowiańskich ideologów, którzy chcieli być jak najdalej od ZSRR. Z drugiej strony, jego antydogmatyzm nie szedł w parze z przemianami politycznymi w Jugosławii i titoizmem. Dlatego grupa, mimo że dała początek tak istotnym wydarzeniom, jak Triennale Sztuki Stosowanej w Zagrzebiu czy Festiwal Nowe Tendencje, nie zrealizowała swej podstawowej idei łączenia różnych gatunków sztuki.

W kolejnym wystąpieniu **Attila Tordai-S.**, krytyk związany z czasopiśmie „IDEA arts + society”, opisał specyficzną dla Rumunii po roku 1989 izolację, wyrażającą się w brakach rodzimej teorii sztuki. Na sytuację rumuńskiej sztuki czasów transformacji patrzył z dwóch perspektyw. Jedną z nich opisuje, w jaki sposób historycy sztuki, kuratorzy i krytycy rozumieli swoją kulturę w nowo wykreowanym kontekście społeczno-politycznym. Druga perspektywa pokazuje oddziaływanie zachodniej teorii na lokalne rumuńskie środowisko. Jak podkreślał Tordai, w warunkach dynamicznej transformacji, o której mówiono zresztą, że może zająć Rumunii 40 lat, historycy i krytycy sztuki nie skonfrontowali się z Zachodem. W sytuacji tylko pozornej otwarcia się na świat nie stworzono nowej teorii sztuki. „Nie powstał żaden tekst określający sztukę, będący zapłonem i inspiracją dla artystycznych działań. Książek o sztuce prawie nie widać w rumuńskich księgarniach” – mówił Tordai-S., wskazując to jako powody założenia w Kluź czasopisma „IDEA”, stawiającego sobie za cel zmianę tej sytuacji.

Claire Bishop postawiła pytanie, czy każdy kraj musi stworzyć teorię sztuki. Czy nie wystarczy czerpać z dyskusji i idei powstałych gdzie indziej? Zdaniem Tordai, rumuński *artworld* nie jest zainteresowany żadnymi nowymi zjawiskami, które zostały wykreowane zagranicą, a więc nie tylko sam nie produkuje teorii, ale też nie uczestniczy w międzynarodowych dyskusjach.

Tordai-S. nie umieścił jednak swej diagnozy w szerszym historycznym kontekście. Podczas dyskusji profesor Piotr Piotrowski z Uniwersytetu Adam Mickiewicza w Poznaniu wysunął tezę, że przyczyną słabości rumuńskiej teorii sztuki jest brak infrastruktury instytucjonalnej. Istniejąca w Rumunii katedra historii sztuki mieszcząca się przy akademiach sztuk pięknych, nie zaś przy uniwersytetach. Spełniają więc głównie funkcję dydaktyczną, a nie badawczą. Tordai-S. zgodził się z tą tezą i wskazał przyczyną marazmu badawczego także w tym, że akademie często skupiają się wyłącznie na wypracowywaniu technicznych umiejętności. Idzie za tym nauczanie historii sztuki, które w niewielkim stopniu dotyczy sztuki współczesnej, koncentrując się na kierunkach historycznych oraz rzemiośle artystycznym.

Kathrin Rhomberg, kuratorka Wiedeńskiej Secesji, mówiła o wystawie „Ausgeträumt”, którą w 2001 roku przygotowała w swej macierzystej instytucji. Niemający polskiego odpowiednika tytuł można przetłumaczyć jako „wybudzeni ze snu”, „ci, którzy przestali śnić”, „rozczarowani”. Nieprzewidzianym kontekstem stało się otwarcie wystawy tuż po wydarzeniach 11 września. Ekspozycja dotyczyła raczej tego, co rok 1989 znaczy w historii sztuki (co zbliża ją do tematu naszego seminarium), jednak po upadku wież World Trade Center zyskiwała dodatkowe znaczenia. Zdaniem kuratorki, jej wystawa nawiązywała do poczucia rozczarowania, a nawet rezygnacji, które pojawiło się na świecie w latach 90. Kathrin Rhomberg postawiła tezę, że upadek systemu realnego socjalizmu w wielu krajach spowodował triumfalną manifestację – pozornie naturalnego – wiązania demokracji z kapitalizmem. O współczesnym utożsamieniu demokracji z kapitalizmem pisał m.in. przywołany przez nią teoretyk filmu Georg Seesslen. W tak pomyślanej demokracji rynek determinuje społeczne procesy, zaś konkurencja jest podstawową strukturą komunikacji. Symboliczne i faktyczne uczestnictwo w sprawowaniu władzy zdegenerowało się do pseudo-kulturalnej produkcji, w której politycy pojawiali się jako gwiazdy popkultury, a gwiazdy popkultury jako politycy. Koniec ery konfrontacji systemów i ekonomiczna prosperity u progu lat 90. zaowocowały optymistycznym patrzaniem w przyszłość, co znalazło swój odzwiek także w sztuce. Utrata tych iluzji wiązała się z poczuciem zagrożenia rosnącymi w siłę nacjonalizmem i populizmem – zdaniem Rhomberg w Austrii przyniósł ją rok 2000, kiedy do władzy doszła partia Haidera.

Charakterystyczną cechą ekspozycji w budynku Wiedeńskiej Secesji była wszechobecność dźwięku z pokazywanych projekcji filmowych i dominująca w scenografii wystawy szarość. Specjalnie zaznaczony został również wpływ czasu – widzowie byli na przykład zmuszani do czekania na coś, czekania, rozumianego tu jako stan utopijny. Wiele z eksponowanych prac dotyczyło problemu kryzysu praktyk artystycznych. Mladen Stilinović w swoim manifestie *Pochwała lenistwa* stwierdzał na przykład, że sztuka nie może istnieć na Zachodzie, bo artyści nie są tam leniwi. Július Koller, który podobnie jak Stilinović zaczął tworzyć w latach 60., celem swej Uniwersalnej Futurologicznej Operacji (UFO) uczynił przekształcenie samego siebie w kosmitę. Stawał się w ten sposób rodzajem *ready made*. Paweł Althamer zaprosił bezdomnych do spędzenia czasu w specjalnie przygotowanej dla nich przestrzeni. „Chciałam także zrobić coś w rodzaju antyekspozycji. Kiedy widz, wychodząc z wystawy, chciał objąć wzrokiem jeszcze raz całą ekspozycję, mógł dostrzec jedynie tyły wszystkich telewizorów, na których wyświetlane były filmy. Było to rodzajem antyszuki, podobnie jak postawa Kollera” – mówiła Kathrin Rhomberg. Sztuka, rzeczywistość i autonomia sztuki to triada problemów, wokół których koncentrowali się tytułowi *Ausgeträumt*.

Tekst poświęcony tej wystawie odnosił się do zasygnalizowanych przez Claire Bishop pojęć „były Wschód” i „były Zachód”, obecnych w międzynarodowych dyskusjach od czasu upadku komunizmu. Jednak, zdaniem Rhomberg, używanie w publiczście, historii sztuki i kuratorstwie tych nowych terminów nie miało większego znaczenia. Ona sama na potrzeby wystawy szukała określenia niepochochodzącego ze słownika zimnej wojny, który dzielił świat na „Wschód” i „Zachód” – pojawiło się ono w postaci tytułowego rozczarowania i deziluzji.

Redaktor wiedeńskiego magazynu o sztuce „Springerin” **Georg Schöllhammer** mówił o środowiskach awangardowych w dwóch krajach poddanych gospodarce i politycznej transformacji: Armenii oraz Estonii. Pytał, czy używanie przymiotnika „awangardowy” dla opisu sztuki



Tania Bruguera, *Consummated Revolution*, akcja przed Pałacem Kultury i Nauki w Warszawie, 28–30 lipca 2008, fot. Jan Smaga

tych krajów jest zasadne. Czy nie jest bowiem tak, co potwierdzały również historia EXAT-u 51, że rzeczywistość awangarda nie może funkcjonować w izolacji, z dala od władzy, poza polityczną rzeczywistością swego kraju? Żeby zrealizować swoje idee społeczne, ruchy awangardowe potrzebują myśli politycznej i bardzo często decydują się na współpracę z władzą. Schöllhammer pokazał na przykładach ormiańskich i estońskich artystów porażkę pojęcia „awangardowości” wobec politycznych reżimów. Także w warunkach transformacji w Europie Wschodniej polityka pozostawała istotnym kontekstem awangardy, w odróżnieniu od Zachodu, gdzie kluczowa była autonomia sztuki i działalności artystów.

W wystąpieniu zamykającym pierwszy dzień seminarium, krytycy sztuki i kuratorzy **Anka Ptazkowska** i **Paweł Polit** przedstawili bal w Zalesiu, który odbył się 2 czerwca 1968 – oraz jego rekonstrukcję w parku otaczającym Zamek Ujazdowski, dokonaną w roku 2006. Bal nawiązywał do wydarzeń Marca 1968; krytycy i artyści Galerii Foksal zaaranżowali wówczas wydarzenie, w którym – w warunkach zakazu zgromadzeń – uczestniczyło ok. 50 osób ze świata sztuki i krytyki. Po latach Paweł Polit zaprosił Pawła Althamera do odtworzenia tej sytuacji; podobnie jak w przypadku balu w Zalesiu, gdzie dekoracje stworzył Edward Krasiński, powstała na tę okazję specjalna scenografia.

Po wysłuchaniu komentarza Anki Ptazkowskiej do archiwalnych fotografii z balu, w dyskusji podnoszono kwestię artystycznego i politycznego sensu tego wydarzenia. Piotr Piotrowski postawił tezę, że bal w Zalesiu był eskapizmem – częścią w historii kultury metodą odciążania traumatycznych wydarzeń poprzez szaloną zabawę. To stwierdzenie było istotne w kontekście odtworzenia balu i tego, w jaki sposób wystawa z roku 2006 problematyzowała owo wydarzenie. Stawiała ona pytanie, czy można bal w Zalesiu określić jako działanie artystyczne, czy było to wydarzenie należące do sfery prywatnej. Opozycja „publiczne” – „prywatne” ma szczególne znaczenie w kontekście PRL-u. *Jak wskazuje Rosalyn Deutsche, przestrzeń publiczna nie jest dana, ale raczej „wytwarzana”, ujawniając się wszędzie tam, gdzie istnieje możliwość debaty i negocjacji znaczeń. Tak rozumiana przestrzeń publiczna nie mogła pojawić się w państwie totalitarnym, wypełniając „puste miejsce”, na którym opiera się demokracja. W totalitaryzmie czy też państwie autorytarnym nie było mowy o podważaniu takich konstrukcji jak „jedność” czy „społeczeństwo” w miejscach, które zazwyczaj kojarzą się z przestrzenią publiczną. Być może zatem działo się to w przestrzeniach, które właśnie określibyśmy jako prywatne czy też takich, które same, tak jak bal w Zalesiu, jako prywatne się definiowały.* – pisała Luiza Nader.¹ Claire Bishop podkreśliła, że dla przyszłych interpretacji tego wydarzenia w kontekście historycznym nie bez znaczenia może być też użycie samej formuły „balu”, zaczerpniętej z repertuaru arystokracji.

Internacjonalizm, przewodni temat pierwszej części seminarium „1968–1989”, w referatach Attili Tordaia oraz Natašy Ilić był raczej „tęsknotą za internacjonalizmem”, czy przynajmniej – za międzynarodową współpracą. Program obrany przez rumuńskie czasopismo „IDEA” można by określić jako otwarcie na obce idee w tworzeniu własnej myśli teoretycznej, zaś problemy niezrozumienia postulatów grupy EXAT przez jugosłowiańską krytykę – jako paradoks związany z pozorowanym otwarciem na świat kraju Tity. Kathrin Rhomborg, opisując koniec utopii projektowanych przez intelektualistów po upadku komunizmu, mówiła o końcu dosłownego rozumienia internacjonalizmu jako międzynarodowej współpracy i otwartości na inne państwa, co po 1989 roku okazało się utopijnym marzeniem trudnym do zrealizowania. Znaczenie 1968 roku w Polsce zarysowało wystąpienie Anki Ptazkowskiej i Pawła Polit. Na przykładzie balu w Zalesiu można mówić nie o braku kontaktów międzynarodowych, ale o nieobecności prawdziwej sfery publicznej w realiach komunistycznej Polski.

oprac. **Tomasz Fudala**

SEMINARIUM „1968–1989” dzień drugi PARTYCYPACJA

Początki zjawiska partycypacji w sztuce wiążą się z nurtami emancypacyjnymi. Dlatego – jak bardzo nie przesunęlibyśmy początku tego fenomenu historycznie wstec – będzie się on zawsze wiązać z 1968 rokiem i jego emancypacyjnymi aspiracjami. Z drugiej strony, kwestia partycypacji elektryzuje badania nad współczesnym performansem, który jako medium osiągnął bardzo znaczącą pozycję w dzisiejszej sztuce: od działań opisanych przez Nicolasa Bourriauda jako estetyka relacyjna, po-

przez akcje zakorzenione w społecznym kontekście, np. Jeremy’ego Deller, do opartych o mistyczne inspiracje projektów Pawła Althamera (np. kino mentalne w projekcie *Realtime Movie*, performansie przygotowanym dla Tate Modern w listopadzie 2007). Ponadto, partycypacja stała się pożądaną techniką aktywizowania publiczności zarówno przez artystów, jak i przez instytucje artystyczne. Dlatego też próby porównania definicji, zakresu i przejawów partycypacji w latach 60. i obecnie wydają się dobrym kluczem do rozważań o zasadniczych przełomach symbolizowanych przez rok 1968 i 1989. Wątek ten stał się tematem drugiego dnia seminarium „1968–1989”.

Początek sesji należał do **Vita Havranka**, prowadzącego w Pradze eksperymentalny projekt badawczy i wystawienniczy Transit. Jako formę swojego wystąpienia zaproponował on esej wizualny, ciąg generowanych komputerowo obrazów, tekstów i muzyki. Dominacja autokomentarza dystansowała autora wobec formuły publicznej prezentacji i dawała możliwość zachowania prywatnej perspektywy, na przykład w stwierdzeniu: *Moja hipoteza jest następująca – kiedy porównujemy rok 1968 we Francji, USA lub Niemczech z Praską Wiosną, musimy przyznać, że pod względem kondycji politycznej*



Tania Bruguera, Consummated Revolution, akcja przed Pałacem Kultury i Nauki w Warszawie, 2008, fot. Jan Smaga

i ekonomicznej 1968 w Pradze rozpoczął proces, który prowadził nas od wstępu do upadku, podczas gdy na przykład we Francji było odwrotnie, kryzys był początkiem wznoszącej.

Tematem wystąpienia Vita Havranka były akcje happeningowe takich artystów jak Vladimír Boudník, Alex Mlynářčik i Milan Knižák, uważane za pionierskie przykłady strategii partycypacyjnych z udziałem dużych grup często przypadkowych widzów. Już w połowie lat 60. organizowali oni wydarzenia, które wydają się prekursorskie względem współczesnych działań partycypacyjnych. W orbitę wydarzeń artystycznych były tam wciągane zwykłe czynności, na przykład zabawa zorganizowana na trasie przejazdu pociągu z udziałem artystów i przypadkowych uczestników w akcji Alexa Mlynářčika *Keby všelky vlaky sveta / Deň radosti [Gdyby wszystkie pociągi świata... / Dzień radości]*. Przykład ten sprowokował pytanie o inspiracje ludowe czy folklorystyczne w happeningach czeskich artystów. Vit Havranek wyjaśnił, że wynikało to przede wszystkim z potrzeby używania w akcjach artystycznych tak zwanego życia

codziennego, a w tamtym okresie folklor, ludowość były postrzegane jako niebanalna, niezmanipulowana część codzienności. Z drugiej strony, na co zwrócił uwagę wykładowca praskiej Akademii Sztuk Performatywnych **Tomas Pospiszyl**, charakterystyczne dla artystów tamtego czasu było mieszanie awangardowych idei z bardzo tradycyjnymi, prowincjonalnymi czy wręcz ludowymi formami. Oprócz Mlynářčika i Knižáka, przykładem takiego przemieszania wpływów jest słowacki artysta Stano Filko, związany z pop-artem twórca happeningów i obiektów w monumentalnej skali. Jego udział w międzynarodowej wymianie artystycznej współgrał do końca lat 70. z tworzonym przez eklektycznym i opartym na bardzo lokalnych źródłach systemem ezoterycznej duchowości. W tej skłonności do eksplorowania swojej duchowości należy szukać źródeł postawy totalnej, której przykładem może być seria happeningów nazwana *Happsoc* (1964). Wydawane przez Filkę ulotki informowały na przykład o happeningu, który obejmował obszar miasta Bratysławy wraz całym materialnym i duchowym inwentarzem – czyli wszystko.

Kwestii partycypacji w działaniach czeskich i słowackich artystów dotyczyło również wystąpienie Tomasza Pospiszyla



la. Zaproponował on bardzo jasne rozróżnienie generacyjne w historii czeskiego performansu. Zauważył, że pokolenie pionierów, do którego należeli Knižák i Mlynářčik, prowadziło wiele otwartych akcji ulicznych, zakładających w miarę swobodny udział dość szerokiej publiczności. Pomimo konieczności negocjowania dostępu do przestrzeni publicznej z władzą, artyści za pomocą rozmaitych wybiegów byli w stanie, na krótki czas, osiągnąć względnie ograniczoną swobodę w jej używaniu. Wykazali się też daleko idącą elastycznością, adaptując swoje akcje do niedogodności wynikających z ograniczonego dostępu do przestrzeni publicznej – Milan Knižák, na przykład, włączył do scenariusza swojego happeningu nakazane przez milicję sprzątanie po akcji. Ostatecznie celem tych akcji było wyzwolenie kreatywności widzów i zaistnienie w sferze publicznej, a ich dominującą cechą często była ludyczność. Postawa ta różniła się zasadniczo od postępowania następnego pokolenia performerów, do którego należeli Petr Štembera, Karel Miller i Jan Mlčoch. Ich działalność rozpoczęła się w warunkach tak zwanej normalizacji po 1968 roku. Wydarzenia, które organizowali przede wszystkim na marginesie oficjalnych instytucji ar-

tystycznych (np. w piwnicach muzeum) lub w prywatnych mieszkaniach, dopuszczały ograniczony udział publiczności, często zawężonej do kręgu artystycznego. Zawsze natomiast działania te były w świadomy sposób dokumentowane. Ponadto zainteresowania artystów przesunęły się w kierunku działań na własnym cielem (Štembera) i działań eskapistycznych (ucieczki i upadki Karela Millera). Do szczególnych przykładów takich procedur ograniczania publiczności oraz eksplorowania życia społecznego toczącego się pod presją represyjnego aparatu państwa należy działanie Jana Mlčocha zatytułowane *Noc* (1977), kiedy to artysta zaprosił niespodziewającą się niczego przypadkową osobę do prywatnego mieszkania i urządził jej coś na kształt przesłuchania, podczas gdy reszta publiczności czekała na ulicy. Inną postacią aktywną w tym okresie był Jiří Kovanda, który swoje interwencje w przestrzeni publicznej rozpoczął w połowie lat 70. Jego skromne akcje: pojawianie się w miejscach publicznych, oczekiwanie, przypadkowe ocieranie się o przechodniów, były skrupulatnie dokumentowane na czarno-białych zdjęciach. Pospiszyl uważa, że ten szczególny okres, objął silnie opresję sfery publicznej w Czechosłowacji, kończy się symbolicznie w 1977 roku (wraz z podpisaniem Kartę 77 i powstaniem opozycji politycznej), kiedy artyści stopniowo porzucają działania performansowe na rzecz innych aktywności.

Opisywane akcje performansowe, szczególnie te Jiříego Kovandy, są wyjątkowo bliskie współczesnym działaniom efemerycznym. Jednak Tomas Pospiszyl zaproponował bardzo historyczny kontekst dla ich interpretacji. Posłużył się udostępnionym zaledwie kilka miesięcy temu archiwum tajnej policji, która śledziła szczególnie znanych obywateli kraju i robiła im z ukrycia setki tysięcy zdjęć. Wykonywane w miejscach publicznych czarno-białe fotografie wyglądają jak zapisy efemerycznych akcji Kovandy, nie ustępując im jakością czy atmosferą tajemniczości, zwłaszcza, że artysta używał do swoich działań tych samych popularnych miejsc, gdzie agenci śledzili swoje ofiary. Tomas Pospiszyl uchylił się od wyciągnięcia ostatecznych wniosków wynikających z tego spostrzeżenia. Atmosfera podejrzliwości i beznadziei na pewno miała wpływ na kształt technik partycypacyjnych i koniec euforii i optymizmu, które tworzyły klimat lat 60. Formalne podobieństwo fotografii tajnej policji i dokumentacji performansów otwiera szerokie możliwości interpretacyjne.

Łukasz Ronduda, historyk sztuki i kurator Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, zaprezentował tekst zatytułowany *Paweł Freisler, czyli sztuka intrygowania wyobraźni*, w którym przedstawił zapomnianą postać artysty i zinterpretował jego strategię artystycznej mistyfikacji. Paweł Freisler był uczniem Oskara Hansena i interesował się jego procesualnym (otwartym) ujęciem formy, ale nie akceptował podporządkowania tego procesu wyłącznym racjonalnym przesłankom. W latach 1966–69 znalazł się też w kręgu Laboratorium Sztuki w Elblągu. Interesowało go infekowanie życia elementem irracjonalnym i kreowanie legend. Jedną z nich była legenda jajka-wzorca, stworzonego przez Freislera z pomocą inżynierów elbląskiego „Zamechu”. Doskonałe jajko – jako przedmiot i koncepcja – zaczęło funkcjonować w sferach naukowych i wśród znanych osób, było ponoć hołubione przez znanego polskiego aktora Wiesława Gołasa i przekazane pod opiekę francuskiemu gwiazdowi Jean-Paulowi Belmondo. Anegdoty i opowieści, celowo nieweryfikowalne, tworzyły dzieło nieuchwytnie. Najważniejszym pytaniem, jakie sprowokowała ta prezentacja było pytanie o naturę partycypacji: gdzie w tej postawie jest miejsce na uczestnictwo. Łukasz Ronduda wyjaśnił kluczową zmianę, jaka zaszła w rozumieniu partycypacji pomiędzy dwiema generacjami artystów. Dla pokolenia pionierów, takich jak Oskar Hansen, podstawą partycypacji była wiara w humanistyczne wartości, w otwieranie możliwości szerokiego uczestnictwa, i poprzez to w kształtowanie formy artystycznej. Pokolenie uczniów, m.in. artystów, którzy wyszli z pracowni Hansena, nie było skłonne w tak jednoznacznie pozytywny sposób interpretować tego zjawiska i tak bezproblemowo opisywać relacje artysta–społeczeństwo–władza. Stąd rozwinęły się strategie oparte o bardziej dwuznaczne wykorzystywanie formuły partycypacji.

Sesję tego dnia zamknęła dyskusja pomiędzy profesorem **Grzegorzem Kowalskim**, spadkobiercą tradycji Oskara Hansena, twórcą nowatorskiej metody pedagogicznej i pracowni na warszawskiej ASP znanej pod nazwą Kowalnia oraz jego uczniem, **Arturzem Żmijewskim**. Obaj, zarówno w praktyce pedagogicznej, jak i artystycznej, używają partycypacji. Pretekstem do dyskusji stała się wystawa „Wybory.pl” (CSW Zamek Ujazdowski, 2005), w ramach której Artur Żmijewski i Paweł Althamer zaproponowali byłym studentom ze swojego rocznika przeprowadzenie jednego ze sztandarowych ćwiczeń z programu Kowalnia, nazwanego „Obszar wspólny, obszar własny”. Ćwiczenie to polega na dialogu w grupie na zadany temat za pomocą języka plastycznego. Początkowo celem tego zabiegu było potraktowanie wystawy jako procesu oraz rozmycie kwestii autorstwa, wobec zaproponowanej przez Zamek Ujazdowski formuły

¹ L. Nader, *Bal w Zalesiu: inne przestrzenie*, http://www.obieg.pl/text/1_n_bal.php, 18.08.2006.



Fot. 1-4 **Alex Mlynářčik**, *Keby všetky vlaky sveta – Den radosti* [Gdyby wszystkie pociągi świata... – Dzień radości], Zakamenné, Orava, 1971 Fot. 5-6 **Paweł Althamer, Paulina Ołowska, Joanna Zielińska**, *Rekonstrukcja Balu*, CSW Zamek Ujazdowski, 2006, fot. Andrzej Przywara
 Fot. 7 **Paweł Althamer, Artur Zmijewski**, „Wybory.pl”, na fot. Grzegorz Kowalski ze studentami, CSW Zamek Ujazdowski, 2005, fot. Artur Zmijewski Fot. 8 **Galeria Foksal po zakończeniu happeningu Tadeusza Kantora *Lekcja anatomii***, 1969, fot. Eustachy Kossakowski



Reżyserka filmowa **Vera Chytilová**. Pisarz **Milan Kundera**, początek lat 70. Oba zdjęcia pochodzą z archiwum czechosłowackiej tajnej policji. Publikujemy je dzięki uprzejmości Instytutu Studiów nad Reżimami Totalitarnymi w Pradze, który zajmuje się badaniem nowo odkrytego archiwum.

prezentacji gwiazd polskiej sceny artystycznej w cyklu „W samym centrum uwagi”, który rozpocząć mieli Żmijewski i Althamer. Szybko jednak najistotniejszą kwestią stała się dyskusja o zakresie partycypacji. Początkowe działania byłych studentów Kowalskiego zostały poszerzone, w prasie ukazały się anonse zapraszające do udziału publiczność, drzwi do sal wyznaczonych na warsztaty artystów zdemontowano, a „obszar wspólny” został symbolicznie otwarty dla wszystkich. Partycypacja, która w ramach pracowni była procesem kontrolowanym, poddanym regułom i dyscyplinie języka plastycznego, została otwarta na przypadkowe działania osób nieznających artystycznego alfabetu, nierespektujących prac innych oraz niepodzielających poglądów grupy. Nieustannie zmieniająca się wystawa stała się przede wszystkim sceną procesów destrukcji, a przez nieuprzedzonych bywalców CSW została uznana za hermetyczną. Doszło również do aktów postrzeganych przez niektórych uczestników projektu jako nadużycia: niszczenia prac oraz umieszczania treści powszechnie uznawanych za skrajnie szowinistyczne (portret Donalda Tuska w mundurze Wehrmachtu). Wydarzenia te wywołały gorącą dyskusję o granicach i ograniczeniach partycypacji. Grzegorz Kowalski wskazał na wyraźne różnice względem partycypacji używanej w działaniach artystycznych w latach 60. i 70., z jej aspektem emancypacyjnym i głębokim zakorzenieniem w wartościach humanistycznych. Ponadto zanalizował ewolucję ćwiczenia „Obszar wspólny, obszar własny” jako metody edukacyjnej, która używając strategii partycypacyjnych, uczyła przede wszystkim skutecznego używania języka wizualnego. Z drugiej strony, ćwiczenie pozbawione emocjonalnego napięcia zamienia się w zabieg czysto formalny. W świetle tych stwierdzeń, nie pochwalając w pełni inspirowanych przez Żmijewskiego destrukcyjnych działań w ramach „Wyborów.pl”, Kowalski podkreślił ich efektywność i zasadność jako sposobów poszerzania pola wiedzy, szczególnie o relacji artysta–instytucja–publiczność.

Uczestnicząca w dyskusji **Magda Pustoła** (krytyczka i kuratorka, współpracująca z Instytutem Sztuki Wyspa, „Obiegiem” i „Krytyka Polityczna”) zwróciła uwagę na paradoks funkcjonowania zjawiska partycypacji, które dla współczesnych instytucji kultury stało się obowiązkowym elementem generowania jak największej liczby publiczności. Artyści w „Wyborach.pl”, doprowadzając partycypację do skrajności i jednocześnie przeciwstawiając się jej kontroli, ujawnili ograniczenia tej strategii. Dla nowo powstającego Muzeum jest to niezwykle cenna lekcja. Z jednej strony instytucja, aby kreować interesujące wydarzenia, musi stawiać granice i opór artysty. Z drugiej – partycypacja rozumiana jako pragnienie przyciągnięcia jak największej liczby widzów, główny *raison d'être* instytucji, może być skutecznie podważona przez artystów.

oprac. **Joanna Mytkowska**

SEMINARIUM „1968–1989” dzień trzeci WYSTAWY I INSTYTUCJE

Trzeci dzień seminarium rozpoczął się od wykładu **Piotra Piotrowskiego**, który postawił tezę, że epoka postkomunistyczna w Europie Środkowej i Wschodniej oznacza, w większości przypadków, epokę posttraumatyczną. Pojęcie kultury traumatycznej zawiera w sobie syndrom traumatofilii, równoważony przez traumatofobię. Uwzględniając dialektykę tych pojęć, Piotrowski przeanalizował przykłady kilku muzeów powstałych po 1989 roku, skupiając się na „znaczeniu programów poszczególnych muzeów w kontekście ich lokalizacji, wyznaczającej ich odniesienie do przeszłości”.

Przedstawione zostały następujące instytucje: Narodowe Muzeum Sztuki Współczesnej (MNAC) w Bukareszcie, zlokalizowane w gigantycznym gmachu wzniesionego przez Nicolae Ceaușescu Pałacu Ludowego, litewska Narodowa Galeria Sztuki, która zostanie umieszczona w dawnym, radzieckim Muzeum Rewolucji, oraz Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, mające powstać na placu Defilad przed Pałacem Kultury i Nauki. Jedynie estońskie KUMU Art Museum w Tallinie nie ma żadnego przestrzennego odniesienia do komunistycznej przeszłości, umiejscowione zostało w podmiejskim parku, w całkowicie nowym budynku.

Strategia muzeum bukareszteńskiego w stosunku do przeszłości określona została przez Piotrowskiego jako traumatofobiczna – w działaniach programowych muzeum widać dążenie, by zapomnieć o traumatycznych uwarunkowaniach, by ich nie celebrować i nie analizować. Potwierdza to program wystaw, podążający za głównym nurtem sztuki międzynarodowej. Biorąc pod uwagę wyjątkową opresyjność rumuńskiego komunizmu, ta orientacja wydaje się zrozumiała. Przeciwnie jest podejście do historii przyjęte przez KUMU Art Museum w Tallinie i przez Narodową Galerię Sztuki w Wilnie, które można uznać za traumatofilie. Potrzeba kolekcjonowania i wystawiania sztuki socrealistycznej, oznaczająca dążenie do przepracowania traumy czasów sowieckich, prowadzi do tworzenia nowej pamięci historycznej i do budowania tożsamości narodowej.

Dialektyka traumatofobii i traumatofilii, zaproponowana przez Piotrowskiego, jako analityczna struktura nie pasuje jednak do Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Przypadek warszawskiego muzeum jest bardziej złożony z dwóch przyczyn: po pierwsze, wciąż nie istnieje budynek ani kolekcja muzeum, po drugie, polska sztuka powojenna nie jest w zbiorowej świadomości powiązana z traumą komunizmu, jak to ma miejsce w pozostałych omawianych krajach. Przykład warszawskiego muzeum wprowadził do dyskusji wątek budynku ikonicznego, którego architektura miałaby przewyższać traumy przeszłości. Projekt Christiana Kereza nie rywalizuje z Pałacem Kultury i Nauki, nie próbuje ani umniejszać, ani przepracowywać historii, jest raczej odpowiedzią. Dlatego też, zdaniem Piotrowskiego, projekt Muzeum Sztuki Nowoczesnej nie pasuje ani do traumatofilii, ani do traumatofobii, pasuje natomiast do polskiej odmiany pamięci o komunizmie. Piotrowski wskazuje rodzaj ciekawej „trzeciej drogi”, mówi mianowicie o traumie „okresu przejściowego” od komunizmu do postkomunizmu, podstawowym zagadnieniu dla warszawskiego muzeum.

Wystąpienie Piotrowskiego wywołało wśród uczestników seminarium ożywioną debatę, dotyczącą kształtu przyszłego budynku muzeum w Warszawie i jego (zakładanej) rywalizacji z bryłą PKiN. Istotną okazała się postawiona podczas wykładu teza o polskiej traumie transformacji, która zastania traumę komunizmu, przez co projekt muzeum może odzwierciedlać przejście od doby komunizmu do postkomunizmu, które w Polsce przebiegało w sposób odmienny niż w innych krajach bloku wschodniego (Piotrowski: „Nie ma powodów w tym kraju do zachowań traumatofobicznych czy traumatofilskich, jeśli tutejsze negatywne dziedzictwo jest tylko częściowo negatywne”). Antagonizmy i spory są nieodłącznymi składnikami procesu powstawania nowej instytucji – muzeum nie jest fundowane na konsensusie, lecz konflikcie. Lokalizacja instytucji ma tu kluczowe znaczenie i budzi największe oczekiwania. Gabriela Świtek konkludowała, że istotniejsza od kreowania nowej ikony architektonicznej jest kwestia harmonii i adaptacji budynku do funkcji publicznych, wpasowanie się w plac, bliskość dworca centralnego, dostępność sal wystawo-

wych dla widzów. Podkreślono, że w dyskusję na temat budynku intensywnie angażują się środowiska nieartystyczne, przede wszystkim architekci i politycy. Zwrócono także uwagę na polityczne tło powoływania nowych instytucji sztuki (w tym przypadku pod rządami o proweniencji prawicowej).

Kolejni prelegenci, kuratorzy **Stevan Vuković** i **Ana Janevski**, przedstawili wpływ roku 1968 na praktykę artystyczną w byłej Jugosławii, ze szczególnym uwzględnieniem Belgradu i Zagrzebia. Działalność artystyczna w byłej Jugosławii po 1968 znana jest pod zbiorczym pojęciem Nowej Praktyki Artystycznej (New Artistic Practices). Pod tą nazwą kryje się upowszechnienie zupełnie nowych sposobów działania, od wideo, poprzez sztukę ciała, po całkowitą redefinicję wystawienniczych strategii i koncepcji: interwencje w przestrzeni publicznej i ostateczne przekroczenie granic między sztuką i życiem. Nowa Praktyka Artystyczna, rozwijająca się przede wszystkim wokół nowych instytucji, jakimi były centra studenckie, pozostawała pod wpływem zachodniej, neomarksistowskiej krytyki politycznej, symptomatycznej dla 1968 roku. Twórczość artystyczna była tu niezależna od oficjalnych instytucji, pozostając w bliskim związku z nowymi formami zachowań społecznych. Czerpała inspirację przede wszystkim z ruchu hipisowskiego i jego przemożnego wpływu na styl życia, a także z politycznych postaw ówczesnej młodzieży.

Stevan Vuković szczegółowo zaprezentował historię protestów studenckich i ich wpływ na działalność belgradzkiego Centrum Kultury Studenckiej, powstałego dzięki akcji politycznej grupy młodych intelektualistów, którzy przewodzili młodzieżowej rewolucji. Model funkcjonowania centrum kultury w Belgradzie w latach 70. w wielu aspektach przypomina złożony model dzisiejszych instytucji artystycznych, zakładanych przez władze samorządowe i finansowanych ze środków publicznych, a stanowiących przestrzeń krytycznej produkcji kulturowej. Belgradzkie centrum dawało schronienie wielu niezależnym, kolektywnym działaniom, skierowanym na edukację kulturalną, twórczość i dialog. Równocześnie stanowiło „dowód” na postępowość jugosłowiańskiego systemu, czyli socjalizmu opartego na samorządności. Wszystkie te sprzeczności, wskazane przez Vukovicia, stają się historycznym przykładem, na podstawie którego można rozpatrywać różnicowane praktyki artystyczne w obrębie instytucji, nawet takich, które nastawione są na opór i krytykę tradycyjnego modelu instytucjonalnego.

Z podobnym modelem funkcjonowania instytucji zapoznana uczestników seminarium Ana Janevski. Przedstawiła ona działalność Galerii Centrum Studenckiego w Zagrzebiu, założonej w 1961 roku, która stała się najważniejszą platformą dla sztuki chorwackiej po 1968 roku. Wystawy, które miały tu miejsce określiły galerię jako przestrzeń postaw niezależnych, wręcz rewolucyjnych. Przedstawione zostały przykłady indywidualnych i autonomicznych gestów i interwencji, które galeria niemal natychmiast przyswajała i instytucjonalizowała.

Zarówno Vuković, jak i Janevski postawili w swych tekstach problem rzeczywistej roli centrów studenckich – czy były one dopuszczonymi przez władzę „wentylami bezpieczeństwa”, łatwym do nadzorowania, czy może faktycznie stanowiły skrawek prawdziwie wolnej ziemi, gdzie niepokromiona potrzeba artystycznej ekspresji nowego pokolenia mogła znaleźć swój wyraz. Jak by nie było, centra studenckie pozostają jednymi z najciekawszych eksperymentów w historii kultury socjalistycznej Jugosławii. Warto też podkreślić, że sztuka tamtego okresu, w szczególności zaś powstająca w owych instytu-

cjach, uległa marginalizacji w latach 90. i dopiero dziś stanowi na nowo przedmiot żywego zainteresowania ze strony instytucji artystycznych. Seminarium stało się więc okazją do przypomnienia i kontekstualizacji bogatego dziedzictwa praktyki konceptualnej i eksperymentalnej, realizowanej przez publiczne instytucje byłej Jugosławii. W dyskusji pojawiło się wiele interesujących wątków, wynikłych z zestawienia ówczesnej praktyki z dzisiejszą, kiedy artyści niejednokrotnie są do krytykowania instytucji zachęceni przez same instytucje. Rozmowa ogniskowała się wokół pytań o to, jak interpretować zjawisko „instytucjonalizacji krytyki”, i jak krytyka instytucji, zainicjowana przez artystów w latach 60. i 70., wpływa na nasze dzisiejsze pojmowanie roli instytucji.

oprac. **Ana Janevski**

Walter Grasskamp pisał w tekście *For Example, Documenta, or, How is Art History Produced?* [Na przykład Documenta, czyli, jak produkowana jest historia sztuki?]: *Tak jak powszechna historiografia preferuje stolice nad prowincje, czas wojny nad czas pokoju, postęp techniczny nad sprawne rękodzieło, tak historia sztuki ma swe priorytety, które pomagają zredukować obraz, produkt artystycznych procesów i zdarzeń, do historyczno-sztucznego ekstraktu.*¹ Poprzez medium wystawy manifestują się historyczne porządki, dochodzą do głosu tłumione narracje, rozgrywane są wojny o pamięć. Owe konflikty najczęściej dotyczą przeoczonych fragmentów historii sztuki, tych ostatnich enklaw nieopowiedzianych i niezawłaszczonych przez międzynarodowe dyskursy krytyczne, nieumuzealnionych czy „zabalsamowanych” w prestiżowych kolekcjach. Dobitym tego przykładem jest debata towarzysząca powojennej sztuce Europy Środkowo-Wschodniej, której metodologie i praktyki skazane były przez długi czas na marginalizację, a teraz wdzierają się do nowo (prze)pisanych annałów sztuki aktualnej. Dzieje się to najczęściej za sprawą wystaw o „weryfikującej” mocy. Timothy Mitchell podkreśla, iż *nowoczesny Zachód ustanawiał porządek i prawdę* właśnie za pomocą wystaw, jako specyficznej metody poznawania świata.² Wspomniane „ustanawianie porządku” z perspektywy Zachodu było tematem dyskusji trzeciego dnia seminarium Claire Bishop „1968–1989”, podczas wystąpienia **Gabrieli Świtek**, historyczki sztuki i kuratorki Galerii Narodowej Zachęta oraz **Charlesa Esche**, dyrektora Van AbbeMuseum. W obu przypadkach – w tekście Świtek „Etyczna funkcja wystawy” i Esche „Ulegając prowincjonalizacji – muzeum sztuki współczesnej na byłym Zachodzie” – wystawa traktowana jest jako narzędzie do modelowania określonego obszaru historii sztuki, pozostające w ścisłych związkach ze światem politycznych sporów i pozartystycznych dyskursów. Niewrażliwe punkty w historii współczesnego wystawiennictwa (u Świtek – w perspektywie narodowej, zaś u Esche – globalnej), są odbiciem transformacyjnych napięć i prób kulturowego dookreślenia granic w gwałtownie zmieniających się realiach, z symbolicznie rozumianą „anihilacją Zachodu”, jako krytycznego pojęcia nawigacyjnego.

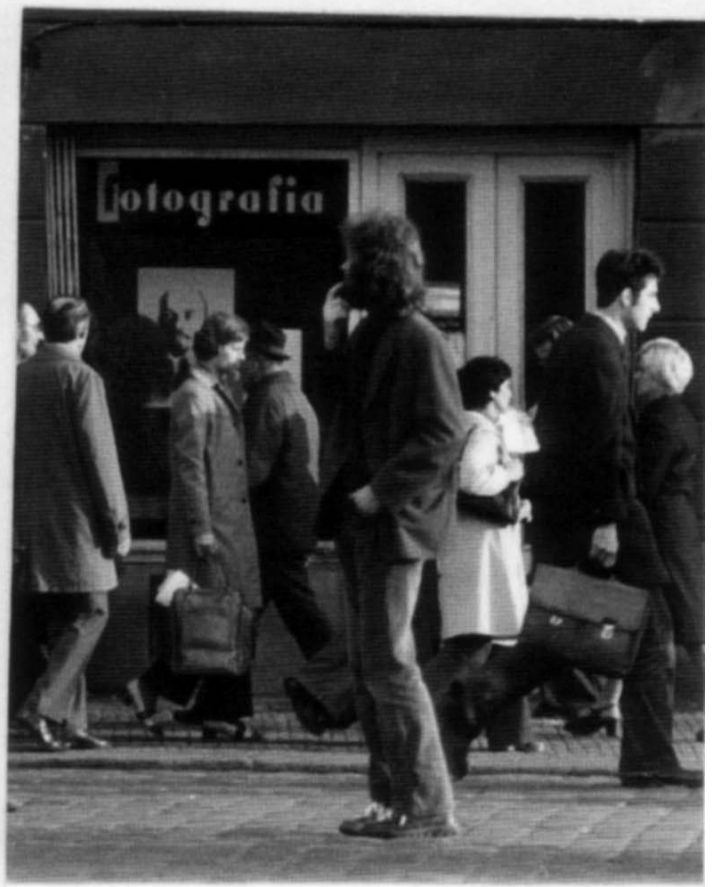
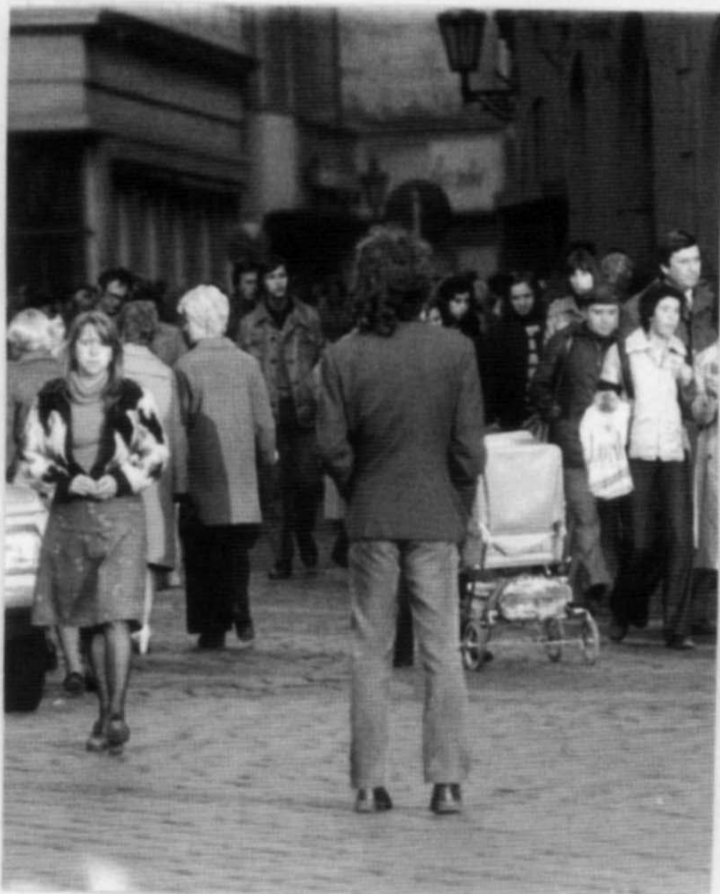
Gabriela Świtek podjęła w swoim wystąpieniu temat ogólnie znanej, lecz dość powierzchownie w polskim piśmiennictwie zanalizowanej (do dziś nie ukazał się nawet katalog dokumentujący przedsięwzięcie), wystawy Haralda Szeemanna „Uważaj, wychodząc z własnych snów. Możesz znaleźć się w cudzych” (2000–2001), zorganizowanej z okazji stulecia warszawskiej Zachęty. Na medialnym odbiorze wystawy, w ramach której zaprezentowano m.in. prace Stażewskiego, Wróblewskiego, Witkiewicza, Schulza, klasyków polskiej szkoły plakatu, jak i młodych twórców, Althamera czy Kozyry,

"POKUS O SEZNÁMENÍ"

19. října 1977
Praha, Staroměstské náměstí

Pozval jsem přátele, aby se podívali, jak se pokusím
seznámit s holkou.

~~_____~~



zawazył konflikt wywołany przez wyeksponowanie w Sali Matejkowskiej rzeźby Maurizio Cattelana *La Nona Ora*, przedstawiającej Jana Pawła II przyniesionego meteoritem. Szeemann, jako „chroniczny” outsider, odrzucił pokusę zaprezentowania przeglądu aktualnych zjawisk artystycznych, ale i chronologicznego przeglądu nurtów i tendencji w sztuce polskiej, zwracając się w stronę wystawy „ahistorycznej”, wpisującej się w nurt jego poprzednich realizacji, takich jak „A-Historische Klanken” (Boymans-van Beuningen Museum w Rotterdamie, 1988). Jednocześnie kurator podjął próbę zmierzenia się z oczekiwaniami wobec „wystaw narodowych”, co było konsekwencją jego wcześniejszych doświadczeń, wystaw „Austria im Rosennetz” (MAK Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wiedeń, 1996) czy „Visionäre Schweiz” (Kunsthau Zürich, 1991), by wymienić tylko te najbardziej znane przykłady. Wystawa w Zachęcie była pierwszą po 1989 roku tak intuicyjną i całkowicie nieliniową prezentacją sztuki polskiej, stanowiącą swego rodzaju symfonię sprzeczności. Szeemann podkreślał, że w swojej pracy opierał się głównie na „marzeniach i spekulacjach”, a wystawa została użyta jako „medium ekspresji”, a nie narzędzie badawcze. Z tego, niemalże nonszalanckiego podejścia, które nie było oparte na wnikliwych badaniach nad historią sztuki polskiej, lecz na intuicjach i eksperymencie (*Myszę, że*

li, że strategie sztuki „czytają ze zrozumieniem” i mogą ich używać. Są w stanie dokonać transgresji i złamać tabu galerii. Zarówno Tomczak i Konopczyńska, jak i przykrywający figurę papieża prześcieradłem Wojciech Cejrowski, tym samym językiem” gestów i działań plastycznych, językiem performansu. Konsekwencje tej zmiany, przekroczenia pola, były widoczne, w kolejnych latach, które dla polskich instytucji sztuki były pasmem prawnych utarczek i aktów cenzorskich.⁴ Prezentację Gabrieli Świątek zakończyło symboliczne zdjęcie zamyślonego Szeemanna stojącego przy białej zastonie, przez którą biebnie niebieski pasek Edwarda Krasińskiego, przeciwną biało-czerwoną wstążkę. Warto zacytować tu fragment wystąpienia kuratora, jakie wygłosił podczas otwarcia wystawy w Zachęcie: *Kuratorzy to dziwni ludzie, którzy potrafią śnić, którzy doświadczają szybkich iluminacji, w których duszach nie znajduje się kierujący decyzjami parlament.*⁵

Podczas gdy Gabriela Świątek omówiła przypadek „trepanacji” Wschodu przez zachodniego obserwatora, Charles Esche przyjął specyficzną perspektywę badacza z „byłego Zachodu”, miejsca, które w całości staje się nieuchronnie prowincją. Zwrócił uwagę na dwa istotne momenty w historii europejskiego wystawiennictwa, zamarkowane wystawami „When Attitudes Become Form” z 1969 i „Westkunst” z 1981 roku. Obie te wystawy można interpretować w kategoriach pokoleniowych manifestów, choć nie zawsze eksplikowanych w sposób bezpośredni, dostrzegając powiązania praktyki kuratorskiej z aktualnymi zjawiskami politycznymi i obyczajowymi. Pierwsza, wystawa Harald Szeemanna „When Attitudes Become Form” (Works, Concepts, Processes, Situations, Information), otwarta w marcu 1969 roku w Kunsthalle Bern, określała skalę przemian generacyjnych przełomu lat 60. i 70., wiążących się z zaistnieniem takich tendencji w sztuce (z których tylko część zawiłała w oficjalnej terminologii na dłużej), jak Anti-Form, Impossible Art, Micro-Emotive Art czy Concept Art. Kurator wystawy pisał w tekście do katalogu (ICA, 1969) o wpływie ówczesnych kontrkulturowych realiów na produkcję artystyczną: *Jest to nieuniknione, że filozofia hipisowska, Rockersi, używanie narkotyków, powinny w końcu wpłynąć na pozycje zajmowane przez młodsze pokolenie artystów [...] Wiary w postęp technologiczny zastępuje wiara w artystyczny proces.* Tytułowe formy, poprzez które należy rozumieć także wymienione w podtytułe koncepty czy sytuacje, są pochodnymi doświadczenia artystycznego procesu, a jednocześnie konsekwencją głęboko emocjonalnych postaw artystów, dla których proces powstawania dzieła jest ważniejszy od finalnego efektu. Artyści nie są już dłużej producentami obiektów, aspirując do, jak pisał Szeemann, *uwolnienia się od obiektu, a przez to zgłębienia poziomów znaczeń, jakie niesie obiekt, ujawniając znaczenia poza obiektem.*⁶ Co istotne, obecność niektórych artystów, zwłaszcza tych o proweniencji land-artowej czy konceptualnej, była zamaniestrowana na wystawie wyjątkowo przez notatki, instrukcje, podczas gdy sama „praca” („work”) nie została w ogóle wykonana. Wystarczyła sama informacja o zamierzeniach, intencji artysty. Na liście artystów biorących udział w wystawie znajduje się 40 nazwisk, ale w katalogu jest ich już 69, co było konsekwencją faktu, że części prac nie można było fizycznie pokazać, a jedynie zdać z nich pisemną relację. Artyści korzystali również z, jak to określał Szeemann, „wcześniejszych istniejących systemów”, takich jak telefonia, poczta czy kartografia. Wystawa „When Attitudes Become Form” została opisana przez kuratora jako przykład „ekstremalnego internacjonalizmu”. Charles Esche zwraca uwagę na fakt, że wystawa ta była, tak jak wiele ówczesnych radykalnych przedsięwzięć artystycznych, tworem całkowicie instytucjonalnym. Każda autonomia artystyczna musi być autonomią wobec czegoś: instytucji, rynku, konserwatywnych środowisk, nigdy nie istnieje w próżni – konstatuje Esche. Co interesująco, sponsorem wystawy był Philip Morris, prowadzący w latach 60. i 70. bardzo świadomą i nowatorską politykę promocyjną i inwestujący w projekty, które kojarzyć się mogły z zaawansowaną produkcją intelektualną. Wystawie towarzyszyło hasło „Live Inside Your Head”, brzmiące jak chwytliwy slogan reklamowy.

Drużyna omawiana przez Esche wystawa, „Westkunst”, której kuratorem był Kasper König,⁷ została otwarta w maju 1981 roku w Kolonii. Ambicją Königą było zaprezentowanie jak najpełniejszego, chronologicznego ustrukturyzowanego obrazu „sztuki współczesnej od 1939 roku”. Odnosił się on do dużych, spektakularnych wystaw sztuki aktualnej, jakie organizowano w Kolonii przed I wojną światową (czego przykładem była prezentacja „Sonerbund” z 1912 roku), a jako miejsce ekspozycji wybrał budynek poprzemysłowe wykorzystywane na potrzeby targów sztuki. Na wystawie, której budżet, 1,5 miliona dolarów, przekraczał nawet ten przeznaczony na Documenta w Kassel, zgromadzono ponad 800 prac, ograniczając się prawie wyłącznie do artystów z Europy Zachodniej i Ameryki Północnej. Charakterystyczną cechą tego potężnego, przytłaczającego skalą przedsięwzięcia (w recenzji w „New York Times” sam spacer poprzez sale wystawiennicze przyrównano do wysiłku fizycznego, jaki towarzyszy wspinacze na Mount Ever-

est⁸) było przyjęcie cezury czasowej roku 1939 roku. König tłumaczył to wpływem europejskiej emigracji po wybuchu II wojny na rozwój sztuki amerykańskiej. Dla Königą jest to symboliczny moment, kiedy Europa rozpada się dramatycznie na Wschód i Zachód.

Konsekwentnie prowadzona chronologia wystawy „Westkunst” urywa się na początku lat 70., by „odnaleźć się” przy sztuce tworzonej w okolicach roku 1980. Miało to swoje konsekwencje w postaci marginalizacji takich nurtów i tendencji w sztuce XX wieku, które wybrzmiały z taką siłą w przywołanej wcześniej wystawie Szeemanna „When Attitudes Become Form”. Wystawa „Westkunst” – jej konserwatywny, muzealny charakter – wzbudziła ostrą krytykę ze strony środowisk artystycznych. Zwracano uwagę na fakt, że wybór twórców młodego pokolenia do wieńczącej wystawę sekcji „Today” został dokonany przez komercyjnych galerzystów pod wodzą Rudolfa Zwirnera, stając się lustrzanym odbiciem sytuacji na rynku sztuki. Motywacje kuratora wystawy były czysto finansowe: jej budżet został przekroczony i nie wystarczyło już na zorganizowanie ostatniej, współczesnej sekcji. Stąd decyzja o oddaniu pola dealerom sztuki, którzy mogliby wypełnić niszę dziełami artystów aktualnie hołubionych na rynku sztuki. W odpowiedzi na te kontrowersje Gustav Metzger, Cordula Frowein i Klaus Staack zorganizowali w Kolonii krytyczną, „opozycyjną” wobec „Westkunst” wystawę, zatytułowaną „Passiv-Explosiv”.

Charles Esche podkreślał w swoim wykładzie świadomość Königą, który analizował rozwój sztuki zachodniej z perspektywy konkretnych historycznych realiów, namacalnych podziałów, w momencie, w którym przepaść pomiędzy Wschodem i Zachodem była trudna do zignorowania. Kurator użył terminu „Westkunst” parafrazując „Weltkunst” (sztuka światowa), odnosząc się w staroświecki i przewrotny sposób do imperialnych ideologii. Esche konkluduje, że analizując rolę takich przedsięwzięć jak wystawa „Westkunst” nie możemy pozostać ślepi na ideologię, która za nimi stoi, ich uwikłanie w świat rynku i polityki. Jednocześnie należy zachować ostrożność w ferowaniu wartościujących ocen, określających na przykład strategię Szeemanna jako „dobrą”, a te stosowane przez Königą jako z gruntu „złe”. Obie postawy są konsekwencją specyficznego konstelacji polityczno-społecznej, momentów, w których Zachód osuwał się – z powodu różnych napięć, rozczarowań, przesunięć w hierarchii gospodarczo-ekonomicznej – w „prowincjonalizm”. Stanowią syndrom zmian w myśleniu o Zachodzie jako konstrukcji językowej, którą można do woli weryfikować i aktualizować, aż do jej całkowitego zanegowania.

oprac. **Sebastian Cichocki**

¹ W. Grasskamp, *For Example, Documenta, or, How is Art History Produced?*, w: *Thinking About Exhibitions*, red. R. Greenberg, B. Fergusson, S. Nairne, London 2002, s. 68.

² Za: M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych*, Kraków 2008, s. 53.

³ Harald Szeemann – *with by through because towards despite*. *Catalogue of all Exhibitions 1957-2005*, red. T. Bezzola, R. Kurzmeyer, Vienna / New York 2007, s. 664-667.

⁴ „Kronika Wypadków Cenzorskich” dotycząca polskiej sztuki po 1989 roku znajduje się na stronie internetowej organizacji Indeks 73, www.indeks73.pl.

⁵ Harald Szeemann – *with by through because towards despite*, s. 664-667.

⁶ Zob. tamże, s. 224-261.

⁷ Współpracował z nim Laszlo Glozer, a architektem ekspozycji był Oswald M. Ungers.

⁸ G. Glueck, *Art View; An Ambitious Showing of Modern Art*, „The New York Times”, 9 sierpnia 1981.

Sytuacja potencjalna. Tania Bruguera w Warszawie

Tania Bruguera (ur. 1968) jest kubańską artystką, której prace (instalacje, wideo, performansy), nawiązujące do twórczości Any Mendiety i tworzone w dialogu z Santiago Sierrą, są ściśle związane z nurtem sztuki traktującej ciało ludzkie jako specyficzny obszar działania i wymiany sił społeczno-politycznych.

Najczęściej używanym przez artystkę medium jest performans, pozwalający jej stwarzać niemożliwe sytuacje i połączenia niedopuszczalne w strukturze codzienności – gwałcąc ją i niepokojąc. *Sytuacje* Bruguery nie są pomyślane jako przedmioty (celowo potraktowane aranżacje rzeczywistości czy wydarzenia-eventy), ale jako swiste narzędzia – nie chodzi o to, by do ich stworzenia posłużyć się elementami z rzeczywistości, ale odwrotnie, aby *wrzucić* te sytuacje w rzeczywistość, a tym samym wywołać przesunięcia (nawet nieznaczne) granic tzw. normalności. Tak skonstruowane, stają się one dla artystki sposobem wywoływania i tropienia symbolicznych i rzeczywistych napięć między uświadomionym i nieuświadomionym, zastanym, przypominanym i wyobrażo-

nym, co sztuce jej sytuacji na styku badań społecznych i artystycznych. Ona sama nazywa ją ich kompilacją: *arte de conducta* – sztuka behawioralna.

Zrealizowany z początkiem tego roku w londyńskim Tate Modern performans *Tatlin Whisper* [*Szept Tatlina*] działał jak swoiste laboratorium zachowań: nieuprzedzeni zwiędający skonfrontowani zostali z konna policją, która zgodnie z technikami kontrolowania tłumy „nadzorowała” ich zachowania: wydzielala przestrzenie, wskazywała kierunki, zakazywała wstępu. Przepisowy brak kontaktu wzrokowego, neutralny ton głosu, jednoczesne stanowczość i uprzejmość – wszystko tak autentyczne, że publiczność zaczynała wątpić w naturę tego przesunięcia. Znajdując się w przestrzeni Tate, „przywyczerzeni” do ekstrawaganckich projektów widzowie mogli traktować ten projekt jak jedno z wielu wydarzeń artystycznych, a jednocześnie trudno im było jednoznacznie i natychmiast wykluczyć możliwość zaistnienia sytuacji wymagającej rzeczywistych działań prewencyjnych, którym należy się podporządkować. To w tym sensie właściwym tematem tego projektu nie jest obecność konnej policji w Hali Turbin, ale reakcje – oporu, agresji, lekceważenia, uległości – jakie ta obecność może *wywołać*.

Zresztą władza i polityka są stale powracającym tematem prac Tani Bruguery. Oparte na efemerycznej naturze rzeczywistości i tak samo efemerycznej naturze włączanych w nie „prawdziwych ludzi”, jej performansy ukazują niezwykle reakcyjny charakter ludzkich zachowań, a tym samym są refleksją z jednej strony nad dostrzegalnym charakterem politycznych „prawd”, a z drugiej, nad bardzo płynną linią jaka oddziela strefę etyki od strefy pożądania.

Wszystkie te elementy, w mniejszym lub większym stopniu, zostały podjęte w pracy, którą artystka zaproponowała jako odpowiedź na zaproszenie do udziału w letnim seminarium „1968–1989” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej:

„od: Tania Bruguera
wystane: Pn, 2008-07-21 12:08

tytuł: consummated revolution (skonsumowana rewolucja)
materiały: 9 niewidomych osób, stroje militarne, rozmowy z mocnym podtekstem seksualnym
czas trwania: 3 dni seminarium
opis: 9 niewidomych osób (w większości mężczyzn, ale ważne, żeby były pośród nich również kobiety) ubranych w stroje militarne (włącznie z butami), proponuje przechodniom spędzenie nocy, flirt albo sex na telefon. Najlepszym miejscem byłoby (jeśli takie macie) muzeum rewolucji albo miejsce, które się z nią kojarzy, tak żeby rozmieścić niewidomych na zewnątrz i, jeśli to możliwe, także wewnątrz budynku.”

Badanie miejsc styku, w których sztuka przenika się z rzeczywistością, a rzeczywistość ze sztuką, w których polityczne staje się indywidualnym, a indywidualne – politycznym i w których symboliczne jest komentarzem i kontekstem dla konkretnego, a konkretne dla symbolicznego, jest nieodłączne temu, co u Žižki wiąże się z *ryzykiem niepowodzenia*, a co u Deleuze’a nazywa się *czystą potencjalnością*. Zgubiony trop, nadinterpretacja innego, pomyłka w przyznawaniu pierwszeństw, przesunięcia w nadawaniu znaczeń, zwykłe niedopatrzenia, przemilczenia – cała ta struktura, jakkolwiek porowata, wpisuje się tymczasem w czytanie i pisanie historii. Pytanie, jakie się w tym miejscu stawia nie chce bynajmniej rozsądzić o ostatecznej wartości, przyznać albo odebrać racje, wskazać jednoznaczny kierunek i skreślić inny. Tu kwestia jest w tym, czy i jak projekt ten wpisuje się w proces *przesuwania* i otwierania *granic widzialnego* – pytanie adresowane niezmiennie do wszystkich głosów tego seminarium. Pytanie otwarte. Historia właśnie się pisze.

Marta Dziewańska

Muzeum nr 6 (4/08), lipiec–sierpień 2008
bezpłatny dwumiesięcznik redagowany przez zespół
Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

redagują: Marcel Andino Velez, Sebastian Cichocki, Marta Dziewańska, Tomasz Fudala, Ana Janevski, Joanna Mytkowska
współpraca redakcyjna: Olga K. Sotkowska
opracowanie graficzne: Wojciech Freudenreich
skład i łamanie: Dariusz Kłos

wydawca: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie
ul. Pańska 3, 00-124 Warszawa
tel. +48 22 596 40 10, fax: +48 22 596 40 22
kontakt z redakcją: info@artmuseum.pl
www.artmuseum.pl

druk: Drukarnia Klimiuk
ISSN 1898-2654

Zniszczył rzeźbę, stracił immunitet



Witold Tomczak (w środku) atakuje rzeźbę. Właśnie odsumują meteoryt przyniętający papieża. Polityka usiłują powstrzymać ochroniarze galerii

Europejski Witold Tomczak, który w 2000 r. wsławił się atakiem na rzeźbę Maurizio Cattelana w galerii Zachęta, ma kłopoty. Komisja prawna Parlamentu Europejskiego jednogłośnie opowiedziała się za zniesieniem jego immunitetu w toczącej się przeciwko niemu sprawie sądowej o zniszczenie rzeźby. Głosowanie PE w tej sprawie zaplanowane na 8 lipca w Strasburgu to formalność – Parlament tylko wyjątkowo nie potwierdza decyzji komisji prawnej. Oznacza, że europoseł odpowie przed polskim sądem za uszkodzenie rzeźby Cattelana sprzedanej niedawno naukowcy za prawie 900 tys. dolarów. Grozi mu za to do pięciu lat więzienia.

Do zdarzenia doszło w 2000 r. podczas wystawy przygotowanej przez szwajcarskiego kuratora Harald Szeemanna na stulecie istnienia Zachęty. Jedną z najcenniejszych prac była „La Nona Ora” (Dziewiąta godzina), instalacja włoskiego artysty Maurizio Cattelana przedstawiająca Jana Pawła II przyniesionego meteoritem. Tomczak, wówczas poseł LPR, wraz z Haliną Nowiną-Konopką (Kolo Foselskie „Porozumienie Polskie”) wszedł na wystawę i usunął meteorit przyniętający figurę papieża. Wskutek ataku papież co prawda został oswobodzony, ale odpadła mu część lewej nogi. Rzeźba została wycofana z wystawy, wkrótce potem w atmosferze skanda-

lu dyrektorka galerii Anda Rottenberg złożyła rezygnację. Prokuratura Okręgowa w Warszawie już w 2000 r. chciała przedstawić Tomczakowi zarzut popełnienia przestępstwa i wystąpiła do Sejmu o uchylenie immunitetu. Komisja regulaminowa uznała jednak, że wniosek jest bezpodstawny. Kiedy Tomczak w 2004 r. został europoselem, skierowano ponownie wniosek o uchylenie immunitetu, tym razem do Brukseli.

Tomczak nie zaprzecza, że uszkodził instalację, twierdzi jednak, że zrobił to w imię idei. „Zniszczyłem to, ponieważ oczekiwałem tego moimi wyborcy” – mówił prasie. Po zniszczeniu rzeźby pozostał w Zachęcie antysemita list z żądaniem dymisji Andei Rottenberg, którą określił mianem „urzędniaka państwowego żydowskiego pochodzenia”.

Parlament Europejski już drugi raz uchylił immunitet Tomczakowi. Po raz pierwszy, w lutym tego roku, PE odmówił mu ochrony w sprawie toczącej się w sądzie w Ostrowie Wielkopolskim, w której posłowie zarzucają znieważenie w 1999 r. miejscowych policjantów i naruszenie przepisów ruchu drogowego.

Zarówno w tamtej sprawie, jak i w sprawie Zachęty europosłowie komisji prawnej uznali, że nie ma powodów, by chronić immunitet Tomczakowi, ponieważ zarzucanie mu czynu nie miały związku z pełnieniem mandatu eurodeputowanego. © ROMAN PAWŁOWSKI, PAP

„Gazeta Wyborcza” z 28–29 czerwca 2008

robiecie wystaw powinno być eksperymentalne jeśli chodzi o użycie przestrzeni, w przeciwnym razie kończy się na robieniu dokumentacji albo nudnej wystawy o ewolucji czegoś – pisał później kurator³), powstały zaskakujące dla polskiego widza zestawienia, takie jak skonfrontowanie autoportretów Malczewskiego i Althamera czy wspólny pokój wypełniony pracami Szapocznikow i Stawewskiego. Ten odmienny, rewizyjny ogląd sztuki polskiej wymagał odpowiedniego dystansu, który niewątpliwie charakteryzuje specyficzną „archeologię narodową”, uprawianą przez Szeemanna. Romantyczna, fantasmagoryczna (inspirowana m.in. lekturami książek Stanisława Lema i polską kinematografią z lat 70) wizja polskości zaprezentowana przez szwajcarskiego kuratora została jednak przyćmiona przez medialno-polityczny spektakl, jaki rozpiął się wokół ekspozycji rzeźby Cattelana. Z dzisiejszej perspektywy konflikt ten wydaje się być początkiem otwartej wojny o język sztuki w Polsce, a tym samym o zakres jego „nielegitymizowanego” użycia i „dostępności” artystycznych metod zwłaszcza tych przez media i polityków. Fakt ten podkreślał Artur Żmijewski w swoim manifestie *Stosowane sztuki społeczne*, określając zdjęcie meteorytu z leżącej figury papieża przez postów Witolda Tomczaka i Halinę Nowiną-Konopczyńską jako akt subwersyjny, wywodzący się z pola sztuk wizualnych. *Tomczak i Konopczyńska pokaza-*