

Inicjatywy dehermetyzujące

Wystawa *Co widać. Sztuka polska dzisiaj* wywołała szeroką debatę. Od momentu otwarcia (14 lutego 2014) zobaczyło ją już około 25 tysięcy widzów. Ukazało się kilkadziesiąt recenzji, wciąż pojawiają się nowe omówienia wystawy w Internecie czy innych mediach. I taki był cel tej wystawy. Muzeum jako instytucja publiczna poważnie podeszło do swojej misji wypracowywania inicjatyw dehermetyzujących obszar sztuki współczesnej, budując dla niej szerokie zrozumienie w społeczeństwie. Brak tego zrozumienia, w porównaniu na przykład z polem filmu czy teatru, ma swoje poważne konsekwencje. Ponadto w momencie niespotykanej do tej pory dywersyfikacji i rozrośnięcia się sceny artystycznej w Polsce, próba analitycznego ujęcia całości pola wydała nam się szczególnie ważna. Taka próba stworzenia wspólnej dla wielu podmiotów płaszczyzny rozmowy o sztuce tworzonej obecnie zdaje się wypełniać funkcje krytyczne Muzeum.

Wystawa *Co widać* powstała jako reakcja na największe przeobrażenie instytucjonalnego pola sztuki po 1989 roku, a nawet od lat 60. XX wieku, w których to został zdefiniowany system funkcjonowania sztuki współczesnej w PRL-u. Współczesne instytucjonalne status quo stanowi koniec pewnej narracji, która towarzyszyła sztuce nowoczesnej i współczesnej w Polsce przez ostatnie 100 lat. Świat sztuki współczesnej tworzony i modyfikowany był głównie przez artystów, i to przez artystów związanych z formacją awangardową. W przeciągu ostatnich kilkunastu lat poprzez profesjonalizację instytucji sztuki nastąpił podział funkcji i delegowanie kolejnych obowiązków: od artystów do poszczególnych instytucjonalnych podmiotów, zarówno tych dotychczas istniejących, które uległy znaczącej ewolucji jak i tych nowo powstałych. Przeobrażenie znacząco wpłynęło na sztukę. Staraliśmy się rozpoznać podczas pracy nad wystawą *Co widać* jak artyści zareagowali na tę zmianę i jak zmodyfikowała ona obszar produkcji artystycznej. Obraz, który wyłonił się, może być dla wielu obserwatorów zaskakujący. Lamentują oni nad brakiem zaangażowania politycznego artystów czy też postępującym urynkowaniem sztuki (tak jak gdyby obecność rynku miała stanowić zagrożenie dla „czystych intencji” twórców), jednocześnie tracąc z pola widzenia zjawisko znacznie ważniejsze: nowy porządek w polu sztuki, który powstał w ostatniej dekadzie. Nie afirmujemy specjalnie tego porządku, czasem też się go obawiamy jako ramy zbyt statycznej i unieruchamiającej, ale za najważniejsze uważamy jego rozpoznanie.

Zauważmy również, że nasycenie obszaru sztuki strategiami krytycznymi jest duże, większe nawet niż w czasach kiedy tego rodzaju strategie były domeną artystów a nie instytucji. Profesjonalizacja instytucji prowadzi do zdjęcia kolejnych obowiązków z artystów. Dotyczy to np. przepisywania historii i hierarchii sztuki czy pracę z archiwami. Instytucje przejęły również funkcje analityczne i modernizacyjne względem sfery publicznej, organizują programy wspomaganie inicjatyw obywatelskich, etc. Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej (będące bardzo interesującą formą instytucjonalizacji krytyki) wzięło na siebie walkę o prawa socjalne artystów. Artyści pracujący w OFSW nie traktują swojej pracy jako kolejnego projektu artystycznego (co miałyby miejsce jeszcze parę lat temu) ale jako skuteczną formę działalności obywatelskiej, bez osłabiającego skuteczność tych praktyk estetyzowania.

Jednocześnie ze wzmocnieniem się publicznych instytucji sztuki oraz rynku obserwujemy schyłek *artist-run spaces* – być może czasowy jedynie – które to wyznaczały szlachetny model artystycznej samoorganizacji od początku istnienia sztuki nowoczesnej w Polsce. Artyści nie wydają się obecnie być zainteresowani kontynuowaniem tego modelu, jak i nie próbują go reformować. Jedyny wyjątek od tej reguły prezentowany na wystawie to kolektyw Goldex Poldex. Stanowi on jednak raczej spekulację dotyczącą pojęcia niezależności niż próbę praktycznego szukania jakiegoś

zewnątrza systemu. Nasza teza jest następująca: nie ma chwilowo takiej nadwyżki energii twórczej czy krytycznej, która nie mogłaby się zrealizować w ramach obecnego systemu. System ten wydaje się absorbować całą istniejącą energię. I w tym tkwi jego niepokojący urok, który z czasem może przerodzić się w słabość. Młodzi artyści próbują więc odnaleźć w ramach istniejącego systemu, nie szukają niezależnej przestrzeni czy obiegu prezentacji sztuki. Artyści wybierają galerie prywatne, nie szukają innego modelu. Tu pojawia się kwestia uwikłania w ekonomiczne zależności, zarówno artystów jak i instytucji publicznych. Zakładamy, że sam fakt podpisania kontraktu artysty z galerią prywatną (który nie pociąga często za sobą rzeczywistej współpracy merytorycznej) nie sprawia, że znika on z obszaru zainteresowania instytucji publicznych.

Istotnym zjawiskiem jest również rozluźnienie czy też pomieszanie związków między ideologicznym zaangażowaniem artystów a formą wypowiedzi artystycznej. Wciąż pokutują pewne mity – krytyczny artysta powinien wypowiadać się poprzez amatorsko zrealizowane wideo czy performanse, podczas gdy na przykład gwasz, akwarela czy litografia należą do świata konserwatywności i „zmęczonych rzeczywistością”. Za pomocą naszej wystawy wskazujemy na charakterystyczne dla sztuki ostatniego czasu odwrócenie, w której „stare” media czy też bardzo scenograficzne plastyczne instalacje (Joanny Rajkowskiej czy Ewy Juszkiewicz) mogą nieść bardzo polityczny przekaz, a jednocześnie „nowe” media związane z progresywną tradycją awangardową łączą się dziś często z przekazem konserwatywnym i zachowawczym. Podobnie rzecz ma się często z technologiami cyfrowymi i Internetem, które stały się terenem szczególnego przewrotu konserwatywnego polegającego na zastąpieniu artystów i badaczy krytycznie poruszających się po tym terenie (zaznajomionych z uwikłaniami tego obszaru w urzeczowiające mechanizmy kapitalizmu opartego na wiedzy), przez młodych twórców mieszających lifestyle ze sztuką w szczególnie fetyszystyczny sposób. Dochodzi do tego jeszcze dość mechanicznie i bezkrytycznie przeszczepianie na polski grunt niektórych terminów np. post-net aesthetics.

W tych nowych realiach pojawiają się również postawy, które możemy określić jako postemancypacyjne, w których walka o konkretne cele społeczne i polityczne z perspektywy czy też w imieniu grup marginalizowanych, równoważna jest z tworzeniem sztuki z perspektywy przyszłości, kiedy owe cele zostały już osiągnięte. Przykładem takiej „trzeciofalowej” sztuki krytycznej w ten sposób podejmującej problem emancypacji kobiet czy też mniejszości seksualnych byłby tutaj film *Magic Hour* Wojciecha Pusia lub prace Pauliny Ołowskiej (szczególnie częściowo zrekonstruowana w ramach *Co widać* kuratorowana przez nią wystawa *Bрудna woda* o surrealistycznym portrecie kobiecym). Nie uważamy przy tym, że te tendencje wykluczą równoległe istnienie mocnego nurtu emancypacyjnego, istniejącego wokół ciągle nie załatwionych spraw, czego dowodem jest choćby kolekcja Muzeum pokazywana równoległe do naszej wystawy.

Na wystawie *Co widać* pokazujemy prace ponad 80 indywidualnych artystów i kolektywów. To dużo, ale dla licznych krytyków sztuki wciąż niewystarczająco. Najczęściej wysuwanym wobec wystawy *Co widać* zarzutem jest brak artysty A, B lub C i próba stworzenia salonu odrzuconych. Podkreślamy, że nie mamy nic przeciwko salonom odrzuconych, to strategia wykorzystywana co najmniej od połowy XIX wieku do zaznaczenia artystycznej pozycji. Gdyby Muzeum *wystawę Co widać* było w stanie wytworzyć nową krytyczną energię do sformułowania nowej artystycznej pozycji, byłibyśmy dumni. Ale sami takich salonów odrzuconych nie tworzymy. Niejednokrotnie podkreślaliśmy, że prezentacja *Co widać* nie wyczerpuje wszystkich możliwości. Interesujących artystów znajdujących się w orbicie zainteresowań Muzeum jest znacznie więcej, a współpracujemy z nimi przy innych okazjach. Świadczą o tym nie tylko nasze wystawy (których w gruncie rzeczy robimy niewiele, a jeśli już pojawiają się w programie, mają bardziej historyczny charakter), ale intensywny program spotkań, wykładów, dyskusji panelowych, seminariów, warsztatów, premier

książek i filmów, etc. Jednocześnie nie wierzymy we wciąż panujący mit nieodkrytego genialnego artysty, który z jakiś tajemniczych powodów pozostaje poza radarem wszelkich instytucji. Prawda jest jednak taka, że instytucje sztuki i krytycy są obecnie niesłychanie efektywni i w docieraniu do coraz to nowych artystów, obserwują się nawzajem uważnie, śledzą hurtowo pojawiające się w Internecie teksty, dyskutują w nieskończoność prace artystów, żyją ich sztuką. Oczywiście stworzenie wystawy NIEZNANYCH artystów jest możliwe, jednak nie takie były nasze intencje.

Wystawa *Co widać* z jednej strony jest pokazem potencjału i możliwości sceny artystycznej w Polsce. A te są według nas imponujące. Z drugiej wskazuje na jej nowych uwarunkowania i ograniczenia. Tymczasem reakcje krytyki artystycznej na naszą wystawę wydają się tkwić w potrzasku dwóch obsesji – (nigdy niewystarczającego) zaangażowania oraz (demonizowanego) rynku. Charakteryzuje je też uparte podtrzymywanie mitu nieznanego artysty (artysty wyklętego?). *Co widać* zachęca do nazwania i zdiagnozowania aktualnego stanu polskiej sztuki: dotychczasowe strategie kontrkulturowe rzadko już bywają efektywne, wróg jest coraz bardziej rozproszony, system sprawnie zaspokaja potrzeby. Krytyczne rozpoznanie współczesnej sceny artystycznej raczej nie odbędzie się bez zmierzenia się z tą nową sytuacją.

Sebastian Cichocki i Łukasz Ronduda