

Muzeum w procesie

Joanna Mytkowska z zespołem

Po wielu latach prób, perswazji, przygotowań i dyskusji, projekt Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie wkracza w fazę realizacji. Ukończenie budowy gmachu Muzeum zaplanowane zostało na rok 2012. Odtąd wszelkie działania podejmowane przez Muzeum w budowie odbywać się będą w perspektywie powstania nowego budynku. Oznacza to, że musimy się już teraz zmierzyć z konkretnymi wyzwaniami, jakie stoją przed naszą instytucją. Będziemy mieli do czynienia z muzeum ogromnym (liczącym około 9 000 metrów kwadratowych powierzchni wystawienniczej), porównywalnym z dużymi wiatowymi muzeami, zlokalizowanym w samym centrum miasta. Będzie to pierwsze wybudowane po wojnie muzeum sztuki nowoczesnej w Polsce.

Już z tych podstawowych faktów wynikają niektóre ważne zadania Muzeum. Będzie ono miejscem spotkania z tradycją nowoczesno ci

na nieznaną dotąd w Polsce skalę. Nowoczesno ci, rozumiana jako zespół idei, przekonań, a także tradycji artystycznych czy rozwiązań formalnych, była dotąd zawsze marginalizowana w polskiej kulturze i nigdy nie stała się przedmiotem szerokiej publicznej debaty. Nie istnieją w szerszej wiadomo ci społecznej mity i legendy nowoczesno ci, z którymi można się konfrontować. Trzeba je przypomnieć, opowiedzieć, stworzyć, wyjawnić dzisiejszą pracę artystów w kontekście rodzimej i międzynarodowej tradycji awangardy i postawangardy. Jest to trudne, ale i fascynujące wyzwanie. Naszym zadaniem jest przywrócenie szerokiego dostępu do emancypacyjnych funkcji sztuki. Związana z tradycją nowoczesno ci sztuka dostarcza bowiem narzędzi do krytycznego przyglądania się różnym zjawiskom współczesnego świata, do zmiany perspektywy. Sztuka współczesna otwiera drogę do poznania, umożliwia budowanie skomplikowanych, wielowarstwowych obrazów świata.

Braku tradycji nowoczesno ci nie da się prosto wypełnić, na przykład tylko poprzez uzu-

pełnianie kolekcji (a przecież tu mówimy raczej o starannym tworzeniu jej od podstaw) lub nadrabianie braków wiedzy. To, co nie stało się w latach 20. i 30., a potem 60. czy 70., uzupełniane dziś, będzie wyglądać już zupełnie inaczej. Słynna już sesja zorganizowana w 2005 roku z okazji nowej aranżacji kolekcji w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, której u swoich początków był kluczową dla tworzenia się nowoczesnego społeczeństwa instytucją, nosiła tytuł *When was Modern Art. A Contemporary Question [Kiedy mieli my sztukę nowoczesną? Pytanie na dziś]*. Wydaje się, że to jest najlepsza wskazówka do pytania

cd. ze str. 1

które chronologicznie przedstawia kolejne etapy rozwoju sztuki. Konkluduje, że Muzeum Sztuki Nowoczesnej nie uzupełni tej luki. I do pewnego stopnia ma rację. Muzeum nie uzupełni chronologicznego kanonu, nie zbierze kolekcji pretendującej do pełnej reprezentacji. Zadaniem Muzeum jest natomiast uwspółcześnienie tego kanonu, zobaczenie go pod nowym kątem, który w sztuce wyznacza 1989 rok. A być może ważniejsze będzie zaproponowanie narracji równoległych, które zamiast jednego kanonu będą proponować różnorodne przybliżenia, interpretacje i ujęcia różnych wątków z historii sztuki.

Cezura 1989 roku nie oznacza, że Muzeum będzie się zajmować gromadzeniem i prezentowaniem jedynie sztuki powstałej po tej dacie. Przeciwnie, wyznacza ona tylko perspektywę badawczą, otwierającą się zarówno na najnowsze zjawiska, jak i na szeroko pojętą przeszłość. Chcemy budować zbiory w zespołach monograficznych wokół emblematycznych postaci artystów i grup tematycznych. Szukać dzieł ważnych, funkcjonujących w historii sztuki i krytyki, ale i tych zapomnianych, czekających na nowe interpretacje, które mogą wzbudzić dyskusje i spory. Towarzyszyć temu powinna praca nad reinterpretacją historii sztuki i podejmowanie szeroko zaprojektowanych badań w tym zakresie. Muzeum powinno chronić pozostające jeszcze często w rękach prywatnych archiwa i zbiory prac, czasem zaniedbane i zapomniane, co może pomóc w przywracaniu postaci i całych nurtów w sztuce, które dotąd umykały uwadze historyków.

Warszawskie Muzeum powstaje w ciekawym momencie, kiedy muzealnictwo związane ze sztuką nowoczesną i współczesną, znalazłszy się w twórczym kryzysie, przechodzi znaczne przemiany. Muzea, odpowiadając na wyzwania współczesności, zaczęły kolekcjonować prace artystów żyjących, także tych najmłodszych. Zaczęły uczestniczyć w produkcji dzieł, a więc poniekąd animować życie artystyczne. Stały wobec rozwoju nowych mediów i nowych sposobów artystycznego działania, czasem nie zostawiających żadnych materialnych śladów. Obowiązującym sposobem prezentacji kolekcji przestał być kanon i chronologiczny porządek. Zaczęły dominować prezentacje tematyczne, które często operują zderzeniami dzieł formalnie i czasowo różnych, ale dopełniających się znaczeniowo.

Niezwykły jest też czas dla sztuki polskiej. Wiele postaw artystycznych i metod działania uległo przeddefinowaniu. W okresie od 1989 roku powstały nowe zjawiska artystyczne towarzyszące transformacji społecznej, pojawiły się nowe instytucje, sposoby działania i komunikowania sztuki, poszerzając znacznie obszary jej społecznej odbioru. Wiele z tych zjawisk zostało docenionych w kontekście międzynarodowym, pozwalając włączyć się licznym polskim artystom do międzynarodowego obiegu artystycznego. Wydaje się, że obserwujemy bezprecedensowe wzbogacenie życia artystycznego. Wszystkie te zjawiska stanowią dla nowopowstającego Muzeum zarówno szansę, jak i wyzwanie, by stać się instytucją bardzo specyficzną, opartą na lokalnej tradycji, z ważną społecznie misją jej komunikowania.

Tworzący dziś artyści żądają nowych form uczestnictwa widza w dziele sztuki. Na różne sposoby zmieniają zakres partycypacji odbiorców, gorączkowo poszerzając pole sztuki: od diagnozowania i nazywania obszarów społecznych napięć, poprzez działania paratera-

peutyczne, po traktowanie sztuki jako narzędzia perswazji i zmian. Do działań takich można zaliczyć na przykład zrealizowany niedawno „Dotleniacz” Joanny Rajkowskiej. Artystka proponuje przededefiniowanie funkcji kawałka miejskiej przestrzeni Warszawy, który jest nasycony traumatyczną historią wojny, Holokautu, próbami ich wypierania, oraz różnymi innymi odniesieniami do historii i obyczajowości współczesnych Polaków – zarazem oferując dość otwartą platformę dla działania mieszkańców tego miejsca. Wróciła dyskusja o zaangażowaniu sztuki, jej społecznej odpowiedzialności i skuteczności, szczególnie istotna w działaniach Pawła Althamera czy Artura Żmijewskiego. Wszystko to każe szukać nowych form dzielenia się zdobyczami artystów z odbiorcą.

Twórcze napięcie, które daje się zaobserwować na polskiej scenie artystycznej jest nie tylko zastręgą artystów, ale i licznych instytucji, publicznych i prywatnych, które wykreowały nowe obszary dla działalności artystycznej. Ich eksperymenty i osiągnięcia będą fundamentem dla funkcjonowania przyszłego Muzeum. Wydaje się też, że dzięki wysiłkowi tych środowisk przełamywana jest nieufność wobec sztuki współczesnej, wywołana serią medialnie kreowanych skandali. Coraz więcej jest miejsc, gdzie o dziele sztuki rozmawia się bez uprzedzeń, gdzie jego znaczenia mogą wybrzmieć. Potrzeba przekraczania granic środowiskowych stała się motorem pracy wielu artystów.

Nowe Muzeum będzie mieć do czynienia z bardzo licznymi odbiorcami – będzie to prawdopodobnie pierwszy tak szeroki front zetknięcia się widzów ze sztuką współczesną i tradycją nowoczesności. Dlatego tym istotniejsze jest wykorzystanie partycypacyjnych zdobyczy artystów. Mniej skuteczna, choć oczywiście konieczna, może być tradycyjnie pojęta edukacja, douczanie, dydaktyka. Większe znaczenie może mieć charakterystyczna dla współczesnej sztuki umiejętność przemawiania do emocji, zachęta do udziału, egalitarność i różnorodność przekazu. Najistotniejsze jest zapewnienie widzowi narzędzi do samodzielnego twórczego myślenia, konstruowanie przekazu wielowarstwowego, odpowiadającego na różne potrzeby, otwartego na korekty i współudział widza. Przygotowywanie ambitnego programu, ale i umiejętność popularyzowania sztuki – co nie oznacza uproszczenia jej przekazu i sposobów oddziaływania. Rezygnując z roli skarbnicy czy też archiwum, Muzeum Sztuki Nowoczesnej może stać się strfą twórczego działania.

I na koniec musimy pamiętać jeszcze o jednej rzeczy, ważnej przy zakładaniu nowych instytucji. Muzeum zawsze jest budowane na przyszłość. Nie może być anachroniczne już w momencie swojego powstania. Trzeba też brać pod uwagę fakt, że ambicją współczesnych muzeów jest raczej kreować, niż dokumentować życie artystyczne. Dlatego Muzeum trzeba planować tak, aby mogło życiu artystycznemu towarzyszyć, aby było dynamiczne i mogło być sceną dla wielu istotnych artystycznych wystąpień. Trzeba je przygotować do przyszłych wyzwań. Tylko w takim muzeum przeszłość odpowiada na pytania współczesności.

Joanna Mytkowska z zespołem

Rękawic sztuk dwie

Wywiad z Pauliną Oowską

Marcel Andino Velez

W po owie sierpnia, w upalne popołudnie, w drzwiach naszego tymczasowego biura przy Bielańskiej zaryczał motor. Wjechał nim wprost do sali konferencyjnej dwie osoby w kaskach. Po ich zdjęciu, okazało się, że to Paulina Oowska i jej narzeczony, Bartosz Przyby, autor podręczników do nauczania filozofii. Przyjechali „zwiadzić” Muzeum i zaprosić nas na swój klub. Oowska trzymała pod pachą pakunek owinięty szarym papierem. Gdy goście zasiedli do kawy, artystka po oświadczeniu przedmiot na stole, mówiła: „niech to będzie mój dar do kolekcji Muzeum”. Okazało się, że to kaseton z laminowanej sklejką, kryjący za szkiełkami parę przybrudzonych rękawic roboczych. W sam raz dla instytucji, przy budowie której dziesiątki robotników przez ładnych kilkanaście miesięcy użyła setki sztuk wszelakiej odzieży ochronnej. Oto zapis rozmowy z Oowską na temat jej podarunku.



fot. Jakub Dąbrowski

**Marcel Andino Velez:
Co to za rękawiczki?**

Paulina Oowska: Rękawiczki są prezentem od mojego przyjaciela, Daniela Fageringa. Muszę ci napisać to nazwisko.

W Internecie znajdziesz.

Nie, jego w Internecie nie znajdziesz. On jest dobrym artystą, ale nieznanym w necie. Chociaż, może coś wygrzebieasz. Daniel mieszka w Los Angeles, podarował mi je, kiedy pracowałam w firmie Peter Carlson & Company, która produkowała rzeźby Jeffa Koonsa i Claesa Oldenburga, wiesz, samych najwiśkszych w branży... A on tam dostawał 11 dolarów za godzinę. Był mistrzem od odlewów. Jak przyjechałam, to Daniel akurat siedział w takim stalowym balonie robionym dla Koonsa. „Tymi rękawicami” robi te słynne rzeźby.

Raczej „tymi rękawicami”...

No wcale. Daniel dał mi je, bo mi się od razu strasznie spodobały. W tej firmie pracuje sporo ludzi, każdy ma w asne rękawice. On jest Daniel, więc na każdym miało być napisane „Da”. Skoro dostałam dwie, to zrobiło się „Da-Da”.

Kiedy to było?

Ze trzy lata temu. Trzymałam je w takim sejfie, nie powiem gdzie... (Śmiech).

Tam przechowuję różne prezenty. Miałam te rękawiczki luzem, a chciałam je oprawić, tak ładnie, w kaseton. Oddałam je do oprawienia, ale chyba za szybko to umoczyłam tej pani, jak mają być ułone. Nie w znak pokoju, ale obok siebie, żeby wydobyc to „DaDa”. Ale dostałam je skrzyżowane, w geście pokoju. Niech będzie. To w kofcu też coś znaczy. Odebrałam te rękawice w drodze do was, do Muzeum... Okazało się, że Muzeum jest bardzo fajne, więc postanowiłam wam dać jakiś prezent. Akurat się świetnie złożyło, jak to zwykle w życiu. Ta praca jest dla was idealna. Wygląda tak, jak powinno wyglądać dzieło dadaistów eksponowane w muzeum. A są to rękawice Amerykanina, który w asnośnie robi dzieła Koonsa. Wiem dla was, na początek, w sam raz.

Ta praca dotykała pracy Koonsa!

(Śmiech) ...Ta praca robiła pracę Koonsa!

Ciekawe, co Koons by powiedział na to, że rękawice, którymi wykonywano jego prace są dziełem numer dwa w kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Opowiem mu o tym! Bardzo bym chciała go spotkać. Powiedziała abym mu te, że płać fachowcom 11 dolarów za godzinę, minus podatek, w porównaniu z cenami, za jakie idą jego rzeźby, to jest przesada! Rozmawiałam z menedżerem tej firmy, że takie stawki to skandal. Koons przynosi im zabawki dmuchane i mówi: „zróbcie mi to sto razy wiśksze, ze stali nierdzewnej, żeby się super świeciło”. I taka jest historia tych rękawiczek.

Czyli, mówiąc krótko, nie były one pomyślane jako prezent dla Muzeum? O ofiarowaniu ich nam zdecydował spontan.

No, czysty spontan. Ale chyba wcale nie tak będzie dzieła o Muzeum?! (Śmiech)

Lepiej rozmawiajmy o rękawicach. Będziemy mieli własnych pod dostatkiem, ale...

Będzie musiał Danielowi napisać, że ofiarowałam jego rękawice do kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, które dopiero musi zostać wybudowane.

Pamiętaj, że to dzieło numer dwa naszej kolekcji. Numer jeden to „Papież” Uklańskiego.

Myślę, że Daniel będzie dumny.

A jak sobie wyobrażasz ekspozycję tych rękawic? Z jakimi pracami chciałabyś je zestawić?

Przed wszystkim nie musicie się przywiązywać do samego kasetonu. On jest nieważny. W salonie Yves Saint Laurenta w Berlinie widziałam piękne manekiny do ekspozycji rękawiczek. Możeście je umieścić na czymś takim, popatrz (narzeczony Pauliny pokazuje zdjęcie zrobione telefonem komórkowym). I dobrze by było, żebyście mieli jakąś pracę Jeffa Koonsa do postawienia obok tych rękawic.

Może wpadnie do nas i spontanicznie coś ofiaruje. Trzeba nad tym popracować. ■



fot. Jan Smaga

Stoisko uzupełniające

Marcel Andino Velez

Dziesięć lat muzeum nowoczesności upłynęło w bloku. Naszą tymczasową siedzibą będzie obiekt o wyjątkowych walorach architektonicznych, który mógłby stać się zabytkiem modernizmu.

Ktokolwiek mówi, że powojenna Warszawa nie ma tożsamości i charakteru, że nie jest w pełni miastem, bo brak jej XIX-wiecznych pasaży i zagadkowych zaułków, niech przyjdzie na Pańską 3, a przekona się, że nie ma racji. Bardzo łatwo tam trafić. To jest dokładnie za pawilonem meblowym „Emilia”, pomiędzy drapaczem chmur mieszczącym hotel Intercontinental (budynek z tzw. „nóżką”), a wieżowcem Warszawskiego Centrum Finansowego. Zza parawanu dziewięciopiętrowych bloków mieszkalnych, ustawionych pomiędzy ulicami o przedwojennych nazwach – Pańska, Śliska, Sienna – cień rzuca olbrzymi biurowiec Rondo 1, zaprojektowany przez Skidmore, Owings & Merrill. Świadkiem wielkomięskiej historii tego rejonu Śródmieścia jest okazała kamienica Ubezpieczalni Społecznej z 1925 roku przy Mariańskiej 1.

Pańska 3 to będzie nowy adres Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Mamy nadzieję, że zdążymy z remontem do grudnia i jeszcze w tym roku przeniesiemy się w to niezwykle miejsce. Spędzimy tam prawie pięć lat, bo budynek Christiana Kereza ma zostać ukończony w 2012 roku. Dziesięć lat muzeum nowoczesności, tak jak dziesięć lat milionów Polaków urodzonych po wojnie, upłynęło zatem w bloku. Pańska 3 to dziewięciopiętrowy budynek mieszkalny, zaprojektowany przez zespół Mariana Kuźniara i Czesława Wegnera, ukończony w 1966 roku. Decyzją władz Warszawy Muzeum otrzymało w tym budynku lokal o powierzchni 1050 metrów kwadratowych. Ogromny, przeszklony parter i w połowie przeszklone piętro zostały wyodrębnione z bryły bloku dzięki obłożeniu ich elegancką, czarną mozaiką. Nasza przestrzeń stanowi cokół, na którą nasadzony został dom mieszkalny. Była to integralna część Domu Meblowego „Emilia”, pokazowej inwestycji PRL-u. Podczas wznoszenia pawilonu, ukończonego w 1970 roku, właśnie „u nas” mieściło się biuro budowy i pracownia

architektów. Pomiędzy „nami” a pawilonem przerzucone zostały na wysokości pierwszego piętra dwa oszklone łączniki. A na dole urządzono „ciąg pieszy z zaprojektowaną, uporządkowaną zielenią, basenem wodnym i formami rzeźbiarskimi” – tak przynajmniej informuje czasopismo „Architektura” w numerze 9 z 1970 roku, gdzie opisana jest cała inwestycja. Dziś po uporządkowanej zieleni, basenie wodnym i rzeźbach nie ma śladu. Jest smutek zaniedbania. Zadaniem dla Muzeum jest przywrócenie temu miejscu świetności.

Jej ślady widoczne są jeszcze we wnętrzu naszej siedziby. Jeden z projektantów, Marian Kuźniar, tak pisze o niej w „Architekturze”: „Część znajdująca się w budynku mieszkalnym ma dwie kondygnacje. Parter zajmują stoiska uzupełniające (dywany, tkaniny, posćiel, artykuły elektryczne, ceramika, grafika) z podręcznymi magazynami, z których bezpośrednio odbywa się sprzedaż. Na piętrze mieszczą się pokoje biurowe, pomieszczenia socjalne oraz kawiarnia dla klientów i świetlica.”. Wśród ciekawostek, wyczytanych z opisu planów budynku jest: „pokój fryzjera dla personelu”. Z kolei pomieszczenie, z którego rozciąga się niesłychany widok na rozbiegający się w przyszłości stanie drapacz chmur Złota 44 Daniela Libeskinda, nazwane jest na planie „salą pokazów”. Tu będzie tymczasowa sala konferencyjna Muzeum.

Kawiarnię na piętrze wielu warszawiaków jeszcze pamięta. Helena Patoka, która pracuje w „Emilce” prawie od początku, wspomina, że było to modne miejsce, dokąd przychodziły ówczesne sławy. Zresztą sam pawilon, jak i lokal przy Pańskiej mogą mieć własne pretensje do sławy, dzięki roli, jaką odegrały w komedii „Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz” Stanisława Barei z 1978 roku.

Muzeum, zajmując przestrzeń po dawnym „stoisku uzupełniającym” wchodzi więc nie tylko w relację z architektoniczną tradycją modernizmu, ale i z popkulturowym imaginariem Polaków, w którym filmy Barei zajmują poczesne miejsce. Nie liczymy, by w najbliższym czasie przed naszą siedzibą na Pańskiej ustawiały się takie kolejkę, jakie stały tu za PRL-u, ale mamy nadzieję, że wydarzenia, które organizować będziemy w gigantycznej sali na parterze, i nasza kawiarnia sprawią, że warszawiacy będą tu chętnie przychodzić.



Żaden inny rejon Śródmieścia nie uległ w ostatnich latach równie gwałtownej transformacji. Na razie doceniają to głównie fotoamatorzy, codziennie kręcący się w sąsiedztwie Pańskiej 3, poszukujący dobrych ujęć architektonicznego palimpsestu tych okolic. Falująca dach pawilonu „Emilia”, czarna mozaika elewacji naszej siedziby, wiszące łączniki, rytm blokowych balkonów, a ponad tym sięgające nieba nowe biurowce. Wizja urbanistyczna Jerzego Skrzypczaka i jego zespołu, zwana „Zachodnim Rejonem Centrum”, powstała w latach 70., uległa w końcu materializacji, choć nieco opacznej. Ów „Zachodni Rejon Centrum” miał być skupiskiem drapaczy chmur, warszawskim La Défense, stanowiącym przeciwwagę dla sylwetki Pałacu Kultury i Nauki dominującej w panoramie miasta. Całość miała mieć kompleksowo rozplanowane ciągi komunikacyjne i handlowe, stanowić przemyślany, funkcjonalny układ urbanistyczny. Zwyciężyła kapitalistyczna żywiołowość. Luksusowy hotel, gigantyczne centrum rozrykowo-handlowe, biurowce, wielopiętrowe garaże, rampy rozładownicze, nieco zużyty pawilon „Emilia”, a wśród tego opuszczone od 4 lat przestrzenie „stoiska uzupełniającego” z powybijanymi szybami – to krajobraz jak z amerykańskiego kina lat 70., obrazującego ekonomiczne i kulturowe napięcia kapitalistycznej metropolii. W sąsiedztwie naszej przyszłej siedziby wyjątkowo bujnie rozkwita seksbiznes. Widać to po ilości reklam agencji towarzyskich, wkładanych za wycieraczki parkujących

tu samochodów. Jeden z pracowników „stoiska uzupełniającego” wykleił nimi ściany małego pomieszczenia na zapleczu. Postanowiliśmy zachować ten spontaniczny akt artystyczny anonimowego magazyniera, będący przeciwieństwem spontanicznego aktu Pabla Picassa, który w 1948 roku nabazgrał wizerunek warszawskiej syrenki na ścianie mieszkania w robotniczym osiedlu na Kole.

Zaletą lokalizacji przy Pańskiej 3 jest też bezpośrednia bliskość przyszłego placu budowy gmachu Muzeum. Miejsce, gdzie wyrośnie budynek Christiana Kereza jest stąd na wyciągnięcie ręki. Blisko jest Dworzec Centralny, metro, pętla nocnych autobusów, Pałac Młodzieży, Sala Kongresowa, Teatr Dramatyczny, Teatr Studio, popularna wśród warszawiaków Kinoteka i kluby o ambitnym programie: Cafe Kulturalna i Klub 55. Już niebawem nad tym unikalnym, warszawskim pejzażem rozblśnie neon Muzeum. Chcemy, by trafił na dach naszego bloku, skąd będzie widoczny w olbrzymiej części Śródmieścia. Siedziba na Pańskiej będzie co prawda tylko „stoiskiem uzupełniającym” przyszłe Muzeum w gmachu Kereza, ale dzięki swej unikalnej lokalizacji w mieszkalnym bloku stanie się dowodem, że sztuka i ludzie mogą żyć w sercu stolicy Polski pod jednym dachem.

Marcel Andino Velez

fotografie u góry:
po remoncie tymczasowa siedziba Muzeum będzie mieścić się przy ul. Pańskiej 3



Kino-kluby – wczesne chorwackie kino eksperymentalne

Ana Janevski

Inspiracją do napisania tekstu o eksperymencie w filmie i sztuce w byłej Jugosławii, a konkretnie w Chorwacji, była dla mnie niedawna wystawa Łukasza Rondudy i Floriana Zeyfanga „1,2,3... Awangarda”, poświęcona „historii eksperymentu na polu filmu i sztuki oraz na przecięciu obu tych dziedzin”.¹ Moim tematem są eksperymentalne ruchy filmowe, rozwijające się w latach 60. wokół tzw. kino-klubów w Zagrzebiu i Splicie.

Źródeł najważniejszych zjawisk współczesnej sceny artystycznej w Chorwacji należy szukać w późnych latach 50. i 60. Polityczne zerwanie titowskiej Jugosławii ze Związkiem Radzieckim wywołało upadek socrealizmu i wprowadzenie języka nowoczesności, w którym szczególnie miejsce zajęła sztuka abstrakcyjna. Pojawiły się wówczas wysoce zindywidualizowane postawy artystyczne (grupa Exat 51, antygrupa Gorgona, Manifestacje Nowych Tendencji), oparte na działaniach pozainstytucjonalnych, w opozycji do oficjalnego systemu aprobowanych wartości społecznych.²

Kino-kluby

Amatorskie kluby filmowe, zwane kino-klubami, zaczęto w Chorwacji zakładać po

drugiej wojnie światowej, by przybliżyć kulturę techniczną i działalność twórczą szerszej publiczności.³ Nie istniała wówczas żadna szkoła filmowa, a zapisanie się do kino-klubu oznaczało możliwość kręcenia filmów. Tendencja do eksperymentowania, charakterystyczna dla członków klubów w Zagrzebiu i Splicie, była wyrazem sprzeciwu wobec konwencjonalnej produkcji jugosłowiańskiego przemysłu filmowego. Sprzeciw ów miał swoje korzenie w ogólnie reformistycznej atmosferze tamtej epoki. Chorwaccy filmowcy mieli pewną wiedzę o niedawnej filmowej awangardzie amerykańskiej i o awangardzie lat 20., ale najważniejszą inspiracją były inne pola sztuki nowocześniejszej: teatr, literatura, muzyka i sztuki plastyczne.

Już pod koniec lat 50. studenci i młodzi artyści (Mihovil Pansini w Zagrzebiu i Ivan Martinac w Splicie) zaczęli kręcić krótkie, poetyckie filmy, przeniknięte nastrojem egzystencjalnej beznadziei i szarości, odmiennym od ideologicznie narzucanego optymizmu. W tym samym czasie następuje odejście od socrealizmu ku nowoczesności, co dawało złudzenie, że może istnieć sztuka niezwiązana z ideologią. Tymczasem sytuacja była o wiele bardziej złożona, a produkcja filmowa nigdy nie została uwolniona od kontroli politycznej i rygorystycznej hierarchii instytucjonalnej, film bowiem był uważany za najpotężniejsze medium edukacyjne, służące „oświecaniu” mas. Jednak kino-kluby w dużej mierze pozostawiono samym sobie, jako instytucje peryferyjne i niskobudżetowe. Marginesowa pozycja oznaczała w istocie wolność twórczą, pozwalając scenie awangardowej na tworzenie prac

subwersywnych wobec socjalistycznego kontekstu epoki.

W 1962 roku w kino-klubie w Zagrzebiu Mihovil Pansini przedstawił ideę antyfilmu. W 1963 roku, także w Zagrzebiu, powstało biennale filmu eksperymentalnego, zwane GEFF. Była to jedna z wielu imprez kulturalnych, które miały swój początek w tamtym okresie – powstało wówczas Zagrzebskie Biennale Muzyki, festiwal Nowej Muzyki i Nowych Tendencji, a także biennale sztuki neo-geometrycznej i neo-konstruktywistycznej. Mimo żywotności ówczesnej sceny awangardowej, amatorskie warunki pracy nie sprzyjały uznaniu twórczości filmowców-eksperymentatorów poza ścianami sal festiwalowych. Ruch zaczął wygasnąć w 1970 roku, kiedy festiwal GEFF odbył się po raz ostatni.

Antyfilm i GEFF

Dwaj członkowie kino-klubu w Zagrzebiu, Mihovil Pansini i Tomislav Kobija, zorganizowali w 1962 roku debatę zatytułowaną *Antyfilm i my*.⁴ Głównym jej celem było wypracowanie nowych sposobów filmowania oraz „poszukiwanie nowego modelu filmu awangardowego poprzez eksperymentowanie”. Sedno nowej twórczości awangardowej, antyfilm, był wynikiem radykalizacji form wizualnych i odrzucenia tradycyjnego języka kina profesjonalnego. Celem antyfilmu miało być rozbicie narracji, przekroczenie granic języka formalnego, a nawet granic samego medium. Antyfilm redukował autora do samego dzieła. Istnienia widza nie brano pod uwagę, w imię poszukiwań i eksperymentu dopuszczalne było wszystko.

Debacie towarzyszyły pokazy „metodologicznych” eksperymentów filmowych, prezentowanych przez członków kino-klubów. Przykładem takiej twórczości może być film „Spotkania” (1963) Vladimira Peteka, antologiczny portret filmowy, wzbogacony wizualnie poprzez bezpośrednie interwencje na taśmie filmowej. Główny ideolog i promotor antyfilmu, Mihovil Pansini, zrealizował radykalnie abstrakcyjny film „K3, czyli czyste, bezchmurne niebo” (1963), w którym próbował dokonać malewiczowskiej redukcji. W „Scusa Signorina” (również 1963) uliczne sceny z Zagrzebia są filmowane odwrotnie trzymaną kamerą, bez jakiegokolwiek nadzoru autora nad przebiegiem zapisu na taśmie filmowej. „Przedpołudnie fauna” (1962) Tomislava Gotovaca to z kolei sekwencja trzech ujęć z nieruchomej kamery.

Rok później powstał festiwal GEFF, jedna z pierwszych imprez specjalistycznych poświęconych filmowi awangardowemu. Odbyły się cztery edycje festiwalu. Pierwsza, pod hasłem „Antyfilm i nowe tendencje”, nie tylko propagowała ideę antyfilmu, ale była także próbą połączenia sztuki, nauki i technologii – dyskusje, wykłady i pokazy przekraczały granice międzydiscypulinami.⁵ Podczas samego festiwalu kręcono również filmy, powstało wówczas wiele radykalnych i nowatorskich dzieł. Analizując

fotografie u góry:

Sretanje, V. Petek, 1963
Twist-Twist, A. Verzotli, 1962
Scusa Signorina, M. Pansini, 1963
Plavi Jahač, T. Gotovac, 1963

trylogię „Błękitny jeździec”, „Linia prosta” i „Koło” Tomislava Gotovaca (1964) Hrvoje Turković zwrócił uwagę, że Gotovac „każdy film poddał innej obróbce wstępnej, pozostawiając przypadkowi ostateczną zawartość kadrów”.⁶

Na festiwalu pokazywano i nagradzano także parodie kina eksperymentalnego, na przykład „Termity” (1963) Milana Šameca, w których autor nierówno naświetlił taśmę filmową, by udowodnić, że film eksperymentalny może zrobić każdy. Z kolei „Kariokinesis” (1965) Zlatko Hajdlera była zapisem performance'u – nieruchomy kadr rejestrował spalanie taśmy przez lampę projektora. Tymi środkami autorzy udowodniali, że komizm może być aktem wyzwoleńskim i może prowadzić do osiągania fascynujących efektów wizualnych.

Nowymi elementami kina awangardowego stały się także język asynchroniczny i hałas. Dźwięk służył głównie wzmocnieniu rytmu wizualnego, używano tu wszystkiego: od klasycznej opery, po jazz i pop.

Splicka szkoła filmowa

Innym ważnym ośrodkiem chorwackiej awangardy filmowej był kino-klub w Splicie. To niewielkie środowisko alternatywne, obchodzące właśnie pięćdziesięciopięcioletnie istnienia, mające w swoim dorobku 313 krótkich filmów i cztery pokolenia reżyserów-amatorów, bywa nazywane „splicką szkołą filmową”. To określenie ma dwa znaczenia. „Jedno odnosi się do ciągłości tradycji twórczych związanych z konkretnym miejscem, drugie mówi o stylu tej twórczości. Indywidualnych produkcji poszczególnych autorów nie postrzegano jako odrębnych zjawisk. Nazwy najczęściej używano do określenia konkretnej epoki i twórczości, wywodzącej się z eksperymentów z 1968 roku, które poza filmem wywarły także duży wpływ na sztukę, ukoronowany miejską interwencją znaną jako Czerwony Perystyl.”⁷

Najbardziej wpływową postacią splickiej szkoły filmowej był Ivan Martinac, twórca filmów charakteryzujących się kontemplacyjnym stylem i rygoryzmem formalnym. To zrytmizowane poetyckie refleksje na temat życia i śmierci, przestrzeni i czasu, będące efektem poszukiwania „filmu czystego” („Stoneczniki”, 1961, „Rondo”, 1962, „Armagedon, czyli koniec”, 1964). Znaczna część dorobku Martinaca naznaczona jest obecnością samego Splitu, portretowanego na różne sposoby. W filmach „Monolog w Splicie” (1961–62), „Pochmurny dzień” (1965), „Atelier Dioklecjan” (1967), „Wszystko albo nic” (1968), Martinac, wolny od rygorów ideologicznych, wytrwale szuka nowych środków wyrazu, pozwalających oddać ulotność atmosfery i nastrojów. W tym samym czasie Ante Verzotti kręcił filmy zmierzające ku abstrakcyjnej formie rytmicznej. „Kotylanie” (1962) przedstawia rytmiczny ruch obrazów falującego morza, którym towarzyszą jazzowe dźwięki.

Mówiąc o specyfice splickiej szkoły filmowej, Ana Peraica podkreśla, że „dorobek szkoły skoncentrowany jest na przedziwnych przejawach neurozy i schizofrenii, wyrażanych w całkowicie wolny, spontaniczny sposób. Sednem tych filmów nie jest narracja, ale luźny przepływ obrazów, dobrze skadrowanych i skonstruowanych, o kompozycji zgodnej z precyzyjnymi regułami fotografii. W wielu filmach praca kamery jest w rzeczywistości daleka od amatorskiej, a szkoła splicka wykształciła niejednego wybitnego operatora.”

Geograficzna i instytucjonalna marginalizacja była więc z jednej strony problemem, ale też dawała wolność, pozwalającą na prowadzenie eksperymentów.

Lata 70. były odplywem fali filmowego eksperymentu w kino-klubach, natomiast stały się początkiem sztuki wideo. Choć tradycja filmu eksperymentalnego nie miała bezpośredniego wpływu na artystów wideo i ich twórczość, widoczne są nieświadome nawiązania do strukturalistyczno-konceptualnego nurtu z okresu pionierskiego pierwszych eksperymentatorów (takich jak Gotovac, Pansini, Petek). Jednak skrzydło eksperymentalne w kino-klubach nigdy nie obumarło całkowicie, a w latach 90. doczekało się uznania dzięki młodemu pokoleniu autorów, wyposażonych w nowe technologie, program telewizyjny „Videodrom”,⁸ festiwal filmu eksperymentalnego w Zagrzebiu 25FPS i Festiwal Nowego Filmu w Splicie.

Ponadto, radykalne postawy, które wyłoniły się podczas festiwalu GEFF i debaty prowadzone w obu kino-klubach stały się podwalinami „nowego filmu”, ruchu kina autorskiego w byłej Jugosławii. Udało się bowiem wykreować przestrzeń poza ideologią, „zaniedbującą ideologiczny i polityczny wymiar socjalistycznej rzeczywistości”, która równocześnie „skupiała się na kryzysie społecznym, którego żadna ideologia, ani kapitalistyczna, ani socjalistyczna, nie mogły przewyciężyć”.⁹

Warto na koniec podkreślić rolę, jaką w gromadzeniu i analizie archiwaliów, a także w produkcji chorwackiego filmu i sztuki odgrywa dziś Chorwacki Związek Filmowy (HFS). Nadaje on właściwe ramy współczesnemu odczytaniu i interpretacji formalnego nowatorstwa filmu eksperymentalnego i przywraca nadzieje, które kiedyś towarzyszyły jego powstaniu.

Ana Janevski

Specjalne podziękowania dla: Vanji Hrašte, Hrvoje Turkovicia i Diany Nenadić z Chorwackiego Związku Filmowego oraz dla Ivana Meštrova, Vlatki Kolarović, Vladislava Kneževicia i Any Peraicy.

Tłumaczenie: MAV

¹ „1, 2, 3... Awangarda”, wystawa w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 2006/2007.

² „Grupa Exat 51 promowała sztukę społecznie zaangażowaną, próbując obalić dogmatyczny socrealizm i zastąpić go totalnością modernistycznej syntezy. [...] Naturę antygrupy Gorgona można porównać do poetyki Fluxusu i neo-dada. [...] natomiast Manifestacje Nowych Tendencji zainicjowali członkowie grupy Exat 51, zainteresowani sztuką kinetyczną i op-artem”, Ana Dević, *Reception of Modernism Within the Context of Croatian Art Since 1950*, www.apexart.org/conference/Devic.htm.

³ Amatorski ruch filmowy powstał w Chorwacji w latach 30., ale nie miał charakteru awangardowego.

⁴ Zapis debaty został opublikowany w książce *Knjiga GEFFa*, red. M. Pansini, 1967.

⁵ W 1963 pokazano retrospektywę filmów pierwszej awangardy z lat 20. Drugiej edycji festiwalu, poświęconej „Badaniom sztuki filmowej i badaniom poprzez sztukę filmową”, towarzyszył pokaz awangardy amerykańskiej i Fluxusu. Trzecia edycja odbyła się pod hasłem „Cybernetyka i estetyka”, a ostatnią eksplorowała „Seksualność jako nową drogę do człowieczeństwa” - Paul Morrissey pokazywał wówczas filmy z Fabryki Warhola.

⁶ Hrvoje Turković, „Early experimental film and video in Croatia” w katalogu festiwalu 25FPS, Zagreb 2005.

⁷ Akcja polegała na zamalowaniu historycznego placu na czerwono. Cytat pochodzi z niepublikowanego wywiadu autorki z Aną Peraicą z września 2007 roku. Peraica jest teoretykiem i badaczem nowych mediów, współautorką wystawy na temat szkół filmowych, która pokazana zostanie w Lublanie w 2008 roku.

⁸ Program telewizyjny emitowany w latach 2002-04, poświęcony filmom eksperymentalnym i krótkometrażowym. Pokazywano w nim także dorobek polskich twórców: Józefa Robakowskiego, Zuzanny Janin, Igora Krenza, Barbary Konopki i Artura Żmijewskiego.

⁹ Hrvoje Turković, *Filmski modernizam u ideoloskom i populističkom okruženju*, Zagreb 2007. Warto odnotować, że skupiony wokół kino-klubu w Belgradzie ruch „Czarna fala” zorientowany był na tematykę społeczną i polityczną i jego dorobek uznawano za prowokacyjny.

Przyszłość muzeum

Dyrektorzy muzeów i kuratorzy dyskutują o przemianach muzeum w XX wieku i o swoich wizjach przyszłości tej instytucji – zapis debaty z 2004 roku, z archiwum Frieze Projects

W dyskusji udział wzięli:

Charles Esche dyrektor Van Abbemuseum, Eindhoven; współredaktor magazynu artystycznego „Afterall”

Yuko Hasegawa kurator Museum of Contemporary Art, Tokio; w czasie panelu kurator 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa

Beatrix Ruf dyrektor i kurator Kunsthalle Zurich

Igor Zabel kurator Moderna Galerija, Lublana

[zmarł w roku 2005]

moderator: **Richard Flood** kurator New Museum of Contemporary Art, Nowy Jork; w czasie panelu – zastępca dyrektora i kurator Walker Art Center, Minneapolis

Richard Flood: Zakres tematyczny dyskusji zatytułowanej „Przyszłość muzeum” jest ogromny – pozwólcie, że przytoczę kilka pytań, jakie wymienialiśmy przed spotkaniem: „Jak konstrukcja budynków gromadzących sztukę oddziałuje na funkcje muzeum? Jaka jest rola muzeum na polu lokalnym i międzynarodowym? Czy zakres działalności muzeum może obejmować zarówno eksperymentowanie, jak i ochronę konserwatorską? Jaka jest wizja muzeum przyszłości?”. Zapytałem wczoraj mojego przyjaciela, jak sobie wyobraża muzeum przyszłości. Odpowiedział krótko: „w ruinach”. To bardzo interesująca uwaga, która przypomniała mi słynny obraz Eda Ruschya „The Los Angeles County Museum on Fire” [1965–68], na którym przedstawił pochłanianie przez płomień LA County Museum. To jest kierunek, w którym chciałbym poprowadzić ten panel. Sądzę, że fizyczna przestrzeń muzeum jest zawsze tematem ciekawym, ale ostatecznie jest sprawą stylu, a style się zmieniają. Zazwyczaj w ciągu dziesięciu lat koncepcje architektoniczne stają się przestarzałe. Taka jest funkcja architektury, taka jest rola cywilizacji. Moim zdaniem przyszłość muzeum zależy od jego przyszłych widzów: to ich opinii będziemy słuchać, to ich muzea będą obsługiwać – a wiemy, że wolnego czasu zaczyna być coraz mniej. Myślę, że w czasach niewiarygodnego stresu muzeum jest miejscem, gdzie można zostawić za sobą rozmaite sprawy i wsłuchać się w swoje emocje w przestrzeni, w której czas płynie w nieco wolniejszym tempie. Muzeum powinno zachęcać do stawiania pytań, do bycia docieklwym, bo – jak wiadomo – kiedy traci się ciekawość, zaczyna się umierać. Rola muzeum jest strasznie ważna.

Moimi współpanelistami są: Charles Esche, dyrektor Van Abbemuseum w Eindhoven, współredaktor i wydawca magazynu „Afterall”. Charles pracuje też w Central Saint Martins College of Art and Design w Londynie oraz CalArts w Los Angeles i wyklada gościnnie na Rijksakademie w Amsterdamie. Yuko Hasegawa właśnie otworzyła nowe 21st Century Museum of Contemporary Art w Kanazawie w Japonii, słyszałem o nim tylko najwyższe wyrazy uznania. Dwie osoby opisały mi je nawet jako muzeum przyszłości. Beatrix Ruf została mianowana dyrektorem i kuratorem Kunsthalle w Zurichu w 2001, a wcześniej była dyrektorem i kuratorem w Kunsthaus Glarus i kuratorem Kunstmuseum Kantonu Thurgau (w latach 1994–98). Od 1995 była kuratorem kolekcji Ringiera w Zurichu. Igor Zabel jest kuratorem-seniorem Moderna Galerija w Lublanie. Był kuratorem wielu indywidualnych i zbiorowych wystaw, opublikował dwa zbiory esejów o sztuce współczesnej oraz liczne teksty w katalogach wystaw, magazynach i innych publikacjach. Jest także, wraz z Viktorem Misiano, współredaktorem czasopisma „Manifesta”. Był jednym z krytyków, którzy wybrali artystów do publikacji *Cream 3* [wybór 100 najważniejszych artystów dokonany przez 10 kuratorów, Phaidon Press, 2003] i kuratorem „Individual Systems” w czasie weneckiego Biennale 2003. Oddaję mu głos...

Igor Zabel: Myślę, że tytuł tej dyskusji odpowiada współczesnemu rozumieniu muzeum i jego roli. Muzea sztuki się zmieniają i chciałbym na te zmiany spojrzeć z typowo muzealnej perspektywy – perspektywy czasu. Początkowo muzea były oparte na

idei chronienia określonych wartości i określonych artefaktów, uznanych za ważne i ponadczasowe.

W tym modelu przyszłość jawi się jako groźna siła: mamy zbiór wartości, które powinniśmy ocalić i którym zagraża przyszłość, więc budujemy instytucje w celu ich zachowania i, w pewnym sensie, reprodukcji. Muzeum nie tylko chroni obiekty i dzieła sztuki, ale także system wartości, hierarchię, w której poszczególne dzieła mają swoje miejsce. Te systemy mogą być różne; możemy mówić o klasycznym muzeum, które chroni odwieczne i absolutne wartości ucieleśniane przez antyk, sztukę Greków i Rzymian, ale możemy również mówić o innego rodzaju systemie utrwalanym przez muzea, który jest bardziej naukowy, w pewnym sensie bardziej obiektywny i historyczny.

Richard wspomniał o relacji między funkcjonowaniem muzeum i strukturą budynku, a ja ostatnio przeglądałem materiały dotyczące początków mojego własnego muzeum, Moderna Galerija w Lublanie, które zostało zaprojektowane w latach 30. Było to pierwsze duże zlecenie architekta Edvarda Ravnikara, i potraktował je bardzo poważnie. Zebrał liczne przykłady architektury muzealnej, przede wszystkim ze Stanów Zjednoczonych. Widać w nich pewien wzorzec – muzea bardzo często powtarzają typowe formy architektury centralnej, z promieniami wychodzącymi z centrum. Jeśli otworzymy *Nadzorować i karać* Michela Foucault [1977], zobaczymy przykłady takiej architektury: szpitale, więzienia oraz koszary. W pewnym sensie plan architektoniczny muzeum określa pewien system wiedzy, który znajduje kontynuację w działalności tej instytucji. To staje się jasne, jeśli popatrzymy na muzealne sposoby prezentacji kolekcji, które obrazują przyjęte narracje na temat rozwoju sztuki, szczególnie sztuki nowoczesnej.

Jesteśmy dzisiaj świadkami radykalnej zmiany w tym obszarze. W miejsce linearnej organizacji muzealnych kolekcji opartych o kanon, mamy wielowarstwowe, rozproszone ekspozycje, które są często konstruowane wedle współczesnych zainteresowań. Historia nie jest prezentowana obiektywnie, ale jako rekonstrukcja dokonana z dzisiejszego punktu widzenia. Bierze się to z faktu, że muzeum zmieniło się z bycia kolekcjonerem i kustoszem dziedzictwa w producenta – gra decydującą rolę w świecie sztuki, bo może konstruować nasze wyobrażenia o sztuce i artystycznych prądach.

Przechodząc do kwestii przyszłości, trzeba podkreślić ważną zmianę w rozwoju muzeum, a mianowicie przesunięcie z zainteresowania przeszłością do zainteresowania przyszłością. Pytanie brzmi, nie jak zachować przeszłość dla przyszłości, ale jak być aktywnym w teraźniejszości i jak konstruować przyszłość. Jeśli budujemy muzeum, to tworzymy je na następne cztery czy pięć dekad, zatem kiedy pracujemy nad dzisiejszymi muzeami, pracujemy nad muzeami przyszłości.

Beatrix Ruf: Jestem tutaj jedynym panelistą, który nie ma pod kontrolą zbiorów, bo Kunsthalle w Zurichu nie posiada kolekcji. To sprawia – taką mam przynajmniej nadzieję – że pracuje się nad archiwum wirtualnym czy wirtualną pamięcią, która jest budowana przez sekwencję wystaw. Nie jestem zatem skupiona na obiektach, myślę, że jest to jeden z problemów, gdy mówimy o przyszłości muzeum – technika często mylona jest z treścią.

Nie jestem związana z muzeum, reprezentuję typ instytucji, który narodził się w XIX wieku, kiedy nie było rozwiniętego systemu galerii, a w muzeach nie było miejsca dla sztuki współczesnej. Od tamtych czasów zadania i formy działania instytucji takich jak Kunsthalle i Kunstverein zmieniły się, a instytucja w rodzaju Kunsthalle Zurich cały czas rozważa i kwestionuje własną rolę w tych nowych warunkach. Kolejnym powodem, by oprzeć się na doświadczeniach Kunsthalle Zurich jest fakt, że mieści się ona w kompleksie, który obok tej publicznej instytucji zawiera dom aukcyjny, galerie, prywatne kolekcje i prywatne muzeum. Pokazuje to cały wachlarz interesujących kwestii, będących zapewne na marginesie zainteresowania widzów.

Richard wspomniał, że budynek, w którym prezentuje się sztukę, wpływa na zawartość i rolę muzeum. Kompleks Löwenbräu, który mieści Kunsthalle Zurich, jest byłym browarem. Wszyscy znamy mit z lat 70. o zaadaptowanych budynkach: postindustrialnych przestrzeniach przekształcanych w miejsca wystawowe, otrzymujących nowe życie

i nową symbolikę – oczywiście, ten sentymentalny mit jest coraz mniej interesujący. Kiedy objęłam posadę w Kunsthalle, pomieszczenia były klasy-cznymi *white cube*, i wydawało się, że najciekawszym elementem tej przestrzeni są gigantyczne okna, chronione prawem jako zabytki. Z powodu tych okien każdy zakochiwał się w tym miejscu, jednak posiadanie okien w sali ekspozycyjnej nie jest wcale wygodne. Do pierwszej wystawy zaprosiłam Elmgreen & Dragset, żeby zmierzali się z ideą *white cube* i zmienili ją w coś jeszcze bardziej tradycyjnego. Większość okien jest teraz wyciemniona – istnieje cały czas hol wejściowy, gdzie można się znaleźć w nieco sentymentalnej scenerii, ale widok na zewnątrz jest zablokowany. Elmgreen & Dragset zaproponowali, żeby trzy ściany były całkowicie ruchome, co jest bardzo pięknym pomysłem i wiąże się z ideą muzeum przyszłości, które jest płynne i łatwo poddaje się przekształcaniu. Budynek jest piękny, ale jego utrzymanie jest trudne. Wiele muzeów dzisiaj ma z tym problemy. Często zapomina się, że aby kolekcjonować, potrzebne są środki finansowe, tak samo jak po to, żeby utrzymać infrastrukturę. Pozostają puste formy, nie wypełnione treścią.

I tu zmierzam do ostatniej kwestii, którą chciałabym poruszyć w tej dyskusji: jest nią publiczne i prywatne finansowanie. Jeśli spojrzeć na dzisiejsze muzea, można dostrzec tendencję do organizowania wystaw czasowych, które niekoniecznie zasilają kolekcję muzeum. Ma to wpływ także na finansowanie instytucji typu Kunsthalle i Kunstverein, które rywalizują o te same środki, pochodzące zwykle z prywatnych źródeł. Uważam, że warto pomyśleć, z jednej strony, o przyszłości naszego zbiorowego dziedzictwa, do zachowania którego zostały powołane nasze muzea, a z drugiej strony o zależności między fizycznymi zasobami i wirtualnym archiwum. Archiwum wirtualne poszerza wiedzę przez bezpośrednią komunikację ze współczesną sztuką, ale również jego dotyczy kwestia publicznego i prywatnego finansowania.

Yuko Hasegawa: Nasze muzeum jest jak nowonarodzone dziecko – zostało otwarte w zeszłym tygodniu. W czasie pierwszych trzech dni odwiedziło je 40 000 osób, a każdego następnego dnia kolejne 5 000. Boję się, że muzeum jest właśnie niszczone przez tłumy zwiedzających...

Chciałabym się podzielić wrażeniami z otwarcia tego muzeum, które powstało już w XXI wieku. Kanazawa jest bardzo tradycyjnym, konserwatywnym miastem, zamieszkanym przez pół miliona mieszkańców, jak Kyoto albo Florencja. Jego burmistrz zaprosił mnie do rozmowy o tym, że nie posiadamy muzeum sztuki współczesnej, chociaż mamy w mieście twórców, dizajnerów i studentów uczelni artystycznych. On nie znał sztuki współczesnej, ale chciał stworzyć muzeum, które mogłoby ożywić miasto i zaktywizować jego mieszkańców. Towarzystwo mu bardzo proste idee.

Zacząłam myśleć o samej idei muzeum i jednocześnie o tym, że wielu artystów, począwszy od lat 90., badało rozmaite stylistyki. Chciałam wiedzieć, jaka będzie sztuka w XXI wieku i pomyślałam o zmianie od „3M” do „3C” – „3 M” to domena XX wieku: Man, Money, Materialism (mężczyzna, pieniądze, materializm). Musimy przejść do „3C”: Consciousness, Collective intelligence i Co-existence (świadomość, zbiorowa inteligencja oraz koegzystencja), co oznacza jakąś wspólną domenę. Z tą myślą zaczęłam pracować z architektami: SANAA/Kazuyo Sejima i Ryue Nishizawa. To bardzo ważne, żeby pracować z artystami i architektami od samego początku – pytałam o radę wielu artystów, jak Matthew Barney, Gabriel Orozco i Rirkrit Tiravanija.

Nasze muzeum jest jak statek kosmiczny – kolisty budynek z salami różnej wielkości, które wystają ponad wspólny dach. Leży w centrum miasta i jest miejscem, gdzie ludzie mogą się ze sobą spotykać. W kategoriach sztuki publicznej jest to stała instalacja. Każda sala jest odrębna i niezależna. Galerie są w centrum, a strefy peryferyjne mieszczą różnego rodzaju infrastrukturę (bibliotekę, pomieszczenia dla dzieci, warsztat medialny i teatr) oraz sklep muzealny i restaurację. W hallu można pospacerować – jak po japońskim ogrodzie. Widz opuszczający muzeum napotka przed wejściem basen, pracę argentyńskiego artysty Leandro Erlicha.

Charles Esche: Kiedy usłyszałam, że tematem tej rozmowy jest „Przyszłość muzeum”, natychmiast

pojawił się przede mną anioł historii Waltera Benjamina. To ważna metafora przyszłości muzeum. Benjamin stworzył obraz anioła lecącego tyłem, na osłep, w przyszłość i widzącego ruiny historii, rozciągające się nieskończenie w przeszłość. To współgra z ideą muzeum w ruinach, ale także znaczy, że naturę muzeum przyszłości próbujemy jedynie odgadnąć. Lecimy tyłem, zwracając twarz w stronę historii – zapewne bardziej niż jakakolwiek inna instytucja. Muzeum jako takie jest zwrócone ku historii, ku historii także odnosi je tworzenie kolekcji. Żeby nieco ograniczyć to, co zamierzam powiedzieć, pozostanę przy pojęciu instytucji i wskażę trzy elementy historii muzeów, które warto przemyśleć. Jeśli sobie wyobraźmy, że ów anioł macha skrzydłami mając przed sobą nieznaną przyszłość, ale patrząc do tyłu, w przeszłość – to czym są te elementy, te poszarpane ruiny, które sterczą w krajobrazie?

Chciałabym wskazać trzy z nich. Na początku jest bardzo ważne, żeby zrozumieć, że muzeum jest przede wszystkim projektem oświeceniowym. To jest oświeceniowy projekt, który rozwinął się z mieszczańskiej sfery publicznej. Dlatego w XXI wieku, kiedy samo pojęcie sfery publicznej jest kwestionowane, jeśli nie eliminowane, muzeum staje się projektem dyskusyjnym. Jednak pojęcie miejsca spotkań, którym możemy określić muzeum, powinno być rozwijane, mimo ogromnych podziałów w społeczeństwie. Muzeum jest przestrzenią publiczną, częścią sfery publicznej, jego sednem jest to właśnie pojęcie – zagrożone, gdy patrzymy na ruiny europejskiego modelu socjaldemokratycznego. Przyszłością jest sfera prywatna, a muzea oparte są na idei tego, co publiczne. To jest kwestia, którą powinniśmy podjąć.

Druga sprawa, to zasadniczo autorytarny charakter muzeum. Ta instytucja dokonuje wyborów i wybiera to, co uważa za ważne. Nawet w takim miejscu jak British Museum można zobaczyć uniwersalizujący projekt: kolekcjonuje się wszystko, co jest ważne. Oczywiście, pojęcie ważności było silnie kwestionowane w XX stuleciu, jednak leży ono u podstaw muzeum. A więc co powinniśmy zrobić z tym autorytarnym modelem? Co powinniśmy zrobić z kluczową dla muzeum ideą, że oglądanie sztuki jest czymś szlachetnym i wzniosłym? Rdzeniem muzeum jest idea edukacji, albo mówiąc bardziej trafnie, kształcenia mas – i to jest znowu wybór mieszczaństwa, które chce kształcić niższe klasy. Powinniśmy podnosić tę kwestię, powinniśmy być jej świadomi, może powinniśmy przedyskutować ją od nowa.

Trzecią kwestią – którą może zabrzmić nieco ironicznie, biorąc pod uwagę, że jestem właśnie na targach sztuki – jest stwierdzenie, że muzeum jest antyrynkem sztuki. Ideą przyświecającą muzeum jest kolekcjonowanie dzieł sztuki na zawsze – muzeum ma zatem ogromnie ambitne pojęcie przyszłości, bo wyobraża sobie, że będzie istnieć po wsze czasy. To tylko retoryka, jednak obecna w muzeach, które kolekcjonują dzieła sztuki na wieczność i chronią je. Jakże ma to konsekwencje? Usuwa obiekty z tego, co w kapitalizmie powinno być ciągle wzrastającą cyrkulacją dóbr i ich wymiany za pieniądze. W pewnym sensie jest to wyjątkowo polityczna przestrzeń, ponieważ jest przestrzenią antykapitalistyczną. Nie mówię tego w kontekście antykapitalistycznego socjalizmu, mówię o tym na poziomie czysto funkcjonalnym. Tak więc pytanie brzmi: jak możemy sobie poradzić z tymi trzema całkowicie odrębnymi wątkami?

Będąc zaledwie od dwóch miesięcy w Van Abbe, raczej stawiam pytania niż znajduję odpowiedzi. Ale będę próbował je tak formułować, żeby zarysować tory mojego myślenia. Dla przykładu, jak powinniśmy podchodzić do kwestii edukacyjnych? Jak możemy wykreować rodzaj kontestowanego autorytaryzmu? Jak tworzyć różnorodność postaw w obrębie muzeum? Co nie znaczy, że muzeum nie będzie autorytarne, albo że kurator nie będzie miał nic do powiedzenia. Nie sądzę, żeśmy żyli w epoce postkuratorskiej – jest to raczej modny nonsens. Ale, przyjmując do wiadomości szczególną pozycję kuratora, można ją dyskutować wewnątrz instytucji. Co się stanie, jeśli sale zostaną tak zorganizowane, że będą względem siebie na kontrze, a muzeum nie będzie opowiadać jednej, ale wiele sprzecznych historii? Podtrzymuj autorytaryzm, ale podważaj go od wewnątrz.

Jak możemy sobie wyobrazić muzeum jako część sfery publicznej, kiedy ta ostatnia jest tak delikatna? Beatrix bardzo przekonująco mówiła

o sprawach finansowania, lecz trzeba pamiętać o tym, że prywatne muzea ze swej natury nie są publiczne. Proces podejmowania decyzji w muzeach prywatnych nie jest poddawany ocenie opinii publicznej w taki sposób, jak ma to miejsce na przykład w moim muzeum w Eindhoven, które w 70% finansuje samorząd. To wciąż sfera publiczna w modelu socjaldemokratycznym – muzeum utrzymuje muzeum, bo wierzy w sprawy, o których mówiłem na początku. Jak można tchnąć nową energię w taką, i w tak finansowaną sferę publiczną? Czy muzeum może stać się – co chciałabym zasugerować, a co jest wzięte z Chantal Mouffe – agonistyczną sferą publiczną: miejscem wymiany różnych punktów widzenia, miejscem, jak to nazwała, spotkania przyjaznych sobie wrogów?

Innym problemem do dyskusji powinno być pytanie: jak możemy adaptować zachodnie idee klasyfikacji, zamknięcia w schematach, gatunkach i rodzajach? Ten oświeceniowy sposób myślenia niewątpliwie towarzyszy muzealnym kolekcjom. Jak możemy się z tym uporać w erze globalizacji? Jak możemy sobie z tym poradzić w czasie, gdy jesteśmy świadomi istnienia innych sposobów klasyfikowania, a nawet braku klasyfikacji? Czy możemy tak po prostu dokonywać kategoryzacji według imperialistycznych modeli? Czy możemy klasyfikować według naszych indywidualnych kategorii? Czy mamy przyjąć różne kategorie, a może w ogóle powinniśmy porzucić pojęcie kategoryzacji – ale co to będzie oznaczało? Oczywiście, kwestie sztuki wysokiej i niskiej oraz kategoryzacji wiszą w powietrzu od lat 60., ale myślę, że to również szczególnie wyzwanie naszej globalnej epoki.

Ostatnia rzecz, najbardziej dla mnie interesująca: jak muzea wyrażają swój status antyrynkowy? Czy możemy zaoferować jakiś rodzaj alternatywy i czy może ona zaspokoić oczekiwania, których kapitalizm nie jest w stanie spełnić? Sądzę, że muzeum powinno być miejscem pożądanym: powinno być raczej czymś, czego ludzie chcą, niż czymś, co istnieje dla ich dobra. Czy możemy to zrobić bez upraszczania przekazu i działań pod publiczność?

Kluczowe jest, by muzeum było miejscem dyskusji – powinno pozwalać ludziom na rozważania zarówno o sobie samych, jak i o sztuce. I o społeczeństwie, tak samo jak o artystach. Jak możemy stworzyć platformę dla takich refleksji? Ta idea musi wpływać na projekt ekspozycji, dobór artystów, także na sposób, w jaki pracujesz. Wydaje mi się, że powinniśmy rozumieć ideę kolekcjonowania na wieczne czasy jako dającą przyzwolenie na reinterpretację w każdym momencie, zakwestionowanie znaczeń nadawanych przez historię sztuki i przez artystów. Kiedy montuje się wystawę, muzeum nie różni się wiele od Kunsthalle – tworzy się warunki, w których artysta może mówić. Ale kiedy buduje się kolekcję, tworzy się relację z widzami, a także odnosi do kwestii politycznych, o których wspominałem. Odnoszą się do nich prace i reinterpretacje prac, a także ich rekonstrukcje – i wszystkie te słowa na „re-”... Z każdą nową wystawą kolekcja może być prze-myślana na nowo i przemyślana inaczej.

Ostatnią rzeczą, o której chciałabym trochę powiedzieć jest pojęcie specyfiki. Muzeum powinno być specyficzne. Co przez to rozumiem? Musi być charakterystyczne ze względu na swoje położenie geograficzne, i nie może imitować „globalności” – musimy, i chcemy, być globalni na różne, swoje własne sposoby. Inną z wielkich kwestii związanych z muzeami, jest ich relacja z biennale, które jest, w pewnym sensie, dominującą formą współczesnego prezentowania sztuki. Biennale ma w sobie tendencję do uniwersalizowania – wytwarza deklaracje, często deklaracje o charakterze globalnym, ale odnoszącym się zarazem do tego małego kręgu artystów i ludzi sztuki, nielicznego, ale jednak ogarniającego całą kulę ziemską.

Konkludując powiem, że jednym ze sposobów myślenia o muzeum jest myślenie o nim jako o siedlisku różnicy. Ono różni się od „przemysłu przeżyć”, od przeżyć fundowanych nam przez kapitalizm, od edukacji, od targów sztuki, odróżnia się samo przez się – jest odrębne, by móc poszukiwać tego, co może być odrębne. Nie powinniśmy postrzegać nas samych jako konkurencji do centrów handlowych, ani konkurencji do szkół, ale powinniśmy się dowiedzieć, jakich pragnień odbiorców i artystów nie są one w stanie zaspokoić. Czego brakuje tamtym instytucjom, a co mogłoby stać się podstawą odrębności muzeów.

Richard Flood: Myślę, że wszyscy wnieśli do tego panelu interesujące i całościowe, ale kompletnie różne punkty widzenia. Sprawy, których tu nie poruszaliśmy są tak samo ważne, jak te, o których mówiliśmy. Nie mówiliśmy zbyt wiele o widzach czy fundatorach. Ani o tęsknocie za władzą – ta tęsknota potrafi być bardzo zdradliwa. Ostatnią, może najważniejszą sprawą, o której nie mówiliśmy są artyści, a cokolwiek myślicie o muzeum przyszłości, czy muzeum dzisiaj, to oni znajdują się w samym centrum. Otwórzmy teraz dyskusję dla słuchaczy.

Pytanie: Chciałabym zadać pytanie Charlesowi Esche. Myślę, że wetknąłby kij w mrowisko niektórych z swoich stwierdzeń. Jak pogodzisz alternatywę dla autorytarnego modelu z Twoim programem globalnej specyfiki, będącej jednak w rękach kilku osób? I czy publiczność zawsze wie, czego chce?

Charles Esche: Może trochę mnie poniosło, gdy mówiłem o dawaniu ludziom tego, czego chcą. Chodziło mi o to, że powinniśmy odnosić się raczej do pragnień i oczekiwań widzów niż ich edukować. Moglibyśmy spekulować, jakie są te pragnienia, ale nie powinniśmy zakładać, że jesteśmy w posiadaniu faktów, które mają zostać przekazane masom. Trzymam się autorytarnego modelu, ale komplikuję go wprowadzając inne autorytarne stanowiska w obrębie jednej instytucji – dzięki temu widzowie mogą znaleźć swoją własną drogę. W ramach jednej opowieści, oczywiście, występuje autorytarne postać. To osoba dokonująca selekcji: kurator. Dlatego właśnie nie sądzę, że istnieje coś takiego jak postkuratorstwo. Mi ten termin kojarzy się z wolnoamerykanką. A wolnoamerykanka, jak wiemy, jest zawsze dominowana przez ekonomię – w tym względzie jestem marksistą. Prawdziwa władza bierze się z rynku, jeśli go nikt nie reguluje.

Pytanie [Kaspar König]: W odpowiedzi Charlesowi Esche, który był bardzo elokwentny, chciałabym zadać globalne pytanie.

Richard Flood: A mogę Cię przedstawić? To *Herr Doktor Professor* Kaspar König, który przybył do nas z Muzeum Ludwiga w Kolonii.

Kaspar König: Kluczowe pytanie brzmi: kto jest właścicielem muzeum? Nawet model zaproponowany przez Charlesa – forum, które poprzez kulturę wizualną zajmuje się sprzecznościami, ostatecznie odsyła nas do pytania: kto za to płaci? Sfera publiczna jest jedynym, co nam pozostało, po neoliberalnych, nastawionych na zysk instytucjach. Jeśli chcemy zachować ją w postaci z czasów świetności, jako dobro wspólne, to jesteśmy ugotowani. Richard nadał temu romantyczną nazwę ruin, ale sytuacja, z którą się konfrontujemy jest dużo bardziej praktyczna. Kto to posiada? Kto płaci za tę niezależność?

Richard Flood: To pytanie dotknęło istoty problemu. Każdy, kto jest zaangażowany w publiczną organizację kulturalną – czy jest to balet, orkiestra, albo jakakolwiek staromodna forma sztuki, przenoszona, jak ten anioł historii, w przyszłość – znajdzie szybką odpowiedź zerkając na ścianę, gdzie umieszcza się nazwiska darczyńców. Jaki wpływ ma to na instytucję? Jest tak wiele zagrożeń z tym związanych...

Charles Esche: Myślę, że to rzeczywiście dotyka sedna problemu. Czy mogę odpowiedzieć raczej idealistycznie niż praktycznie? Potem spróbuję być praktyczny. Ale idealistycznie rzecz ujmując, jedna z tych ruin, na które patrzy anioł, to ruina socjaldemokracji. A chciałabym, abyśmy mieli odwagę przyznać, że ta idea ma w sobie ciągle coś aktualnego i z tego powodu pojęcie sfery publicznej finansowanej ze środków publicznych, której przykładem jest muzeum, to coś, czego powinniśmy bronić. Ta obrona jest być może rozpaczliwa – a może wcale nie. Właśnie dlatego twierdzą, że my, muzea publiczne, powinniśmy próbować solidarnie bronić tych pozycji. Bardzo dziś zagrożonych. Myślę też, że w praktyce przydatne byłoby wyartykułowanie racji istnienia sfery publicznej, która byłaby utrzymywana przez sektor prywatny. Wiem, że to bardzo zdradliwe, a być może nawet nierealne. Tak więc, idealistycznie, chciałabym bronić socjaldemokratycznego modelu,

praktycznie zaś chciałbym bronić sfery publicznej i spróbować pozyskać, skądkolwiek bądź, jej finansowanie.

Kaspar König: W jednym aspekcie zupełnie się nie zgadzam – wszystkie najbardziej wyróżniające się muzea mają ekscentryczne źródła dochodów. Żaden związek zawodowy czy socjaldemokratyczne pospolite ruszenia nie stworzyły nigdy interesującej biblioteki, interesującego muzeum czy choćby filmoteki. To nie znaczy, że nowa definicja tego, co publiczne nie jest absolutnie konieczna. Jednak muzea mają rozmaite tradycje, były albo zakładane według zasad oświeceniowych, albo przez arystokrację, kler lub monarchię dla osiągnięcia chwały. W Ameryce istnieją nadzwyczajne kolekcje, które zostały zgromadzone przez rabusiów-oligarchów, którzy chcieli zostawić coś po sobie. Teraz wszystko staje się fetyszem, a konsumeryzm osiągnął absurdalny poziom, ale my ciągle próbujemy ocalić sztukę skupiając się na poszczególnych pracach, które, w co wierzymy, będą naszym zbawieniem w przyszłości. Jest to niemal religijna relacja, która dotyczy kluczowych kwestii dla przyszłości muzeów. Nie mamy szans, ale próbujemy. To jest bardzo fatalistyczna, piękna, anachroniczna działalność.

Richard Flood: Zgadzam się z tym ostatnim fragmentem wypowiedzi. Kaspar, wszyscy jesteśmy twoimi dziećmi. Ostatnie pytanie.

Pytanie: Moje pytanie jest zainspirowane uwagami Charlesa na temat socjaldemokracji, liberalizmu i rozumienia muzeum jako przestrzeni publicznej. Jak relacja pomiędzy publicznym a prywatnym finansowaniem wpływa na relację przestrzeni publicznej i prywatnej? Dziwiłbym się, gdyby istniała prosta zależność, przypuszczam, że jej nie ma. W ramach mecenatu publicznego obcowanie ze sztuką zmienia się w widowisko – tak samo, jak to się dzieje przy użyciu pieniędzy prywatnych. Ma z tym związek pytanie, czy publiczne finansowanie nie sprawia, że muzea są zbyt zależne od polityków.

Richard Flood: Proponuję, żeby na to pytanie odpowiedział Igor, bo sądzę, że realia Stanów Zjednoczonych czy Holandii są inne niż realia Słowenii.

Igor Zabel: Jesteśmy muzeum państwowym i doświadczamy tego jako swego rodzaju wolności. Nie jesteśmy zobligowani, na przykład, do zagwarantowania przychodów z naszych wystaw czy do organizowania wystaw pod publiczność. Ale publiczne finansowanie nie oznacza jeszcze, że instytucja będzie dobrze funkcjonować – czasami może być całkiem odwrotnie. Jeśli ludzie czują się zbyt bezpiecznie na swoich posadach, mogą pracować w sposób przeciętny. Zgadzam się również, że prywatne finansowanie instytucji bywa bardzo ważne, bo bezpośrednia kontrola państwa może grozić stu procentową podległością. Doświadczamy tego ostatnio, ponieważ ministerstwo kultury zaczęło się bardziej interesować, jak wykorzystujemy nasze fundusze. Ponieważ finansują muzeum, myślą, że mogą również wpływać na nasz program i zakupy do kolekcji. Posiadanie pewnej kwoty pieniędzy z prywatnych źródeł gwarantuje nam niezależność. Chciałbym powiedzieć, bardzo praktycznie, że idealna proporcja w finansowaniu naszego muzeum oznaczałaby, powiedzmy, 70 % publicznych pieniędzy i około 30 % prywatnych.

Richard Flood: Dziękuję ci Igorze, dziękuję wszystkim panelistom.

Tłumaczenie i skróty: TF, MAV

© Frieze Talks 2004
The Future Museum
Charles Esche, Yuko Hasegawa, Beatrix Ruf,
Igor Zabel and Richard Flood
15 October 2004, Frieze Art Fair
www.frieze.com

cd. ze str. 1

grupy Politisch Soziale Realität, która na początku lat 70. wystąpiła przeciwko skostnieniu instytucji, podlizywaniu się widzom i obawom przed sztuką zaangażowaną. Rysunki rumuńskiego artysty świetnie ilustrują miejsce sztuki w krajach postkomunistycznej transformacji i w modyfikacjach demokracji. Jeden z nich przedstawia napis „Wolność ekspresji” oraz strzałki opatrzone wskazaniem: „stąd - dotąd”.

Swoje obserwacje Perjovschi prowadzi w najróżniejszych miejscach i kontekstach społeczno-politycznych, z równą uwagą przyglądając się globalnej polityce Busha, co sytuacji artysty wobec rynku i świata sztuki. Jego notatniki zaludniają tysiące postaci zmagających się z codziennymi rozczarowaniami i wyzwaniem. Artysta jest głęboko przekonany, że paradoksy są obecne w każdej dziedzinie życia. Może w końcu dlatego rysunki Perjovschiego tak łatwo aklimatyzują się pod różnymi szerokościami geograficznymi. W drodze, komentując z komicznym, a czasem groteskowym grymasem współczesny świat. Perjovschi rysuje równie chętnie białą kredą na chodniku, co flamastrem na podłodze, ścianie, szybie czy te na papierze. To, co charakterystyczne dla gazetowej karykatury zastosowane w galeriach i muzeach, gdybyś przebywał z miejsc, gdzie decyduje się rysować, nie jest uprzywilejowane, a wszystkie rysunki ulegają w końcu zniszczeniu. Gazetowy papier jest równie nietrwały, co rysunek wykonany kredą w czasie tegorocznego Biennale w Wenecji, który wyciera się, gdy przechodzą obok niego widzowie, a w końcu zupełnie nie traci czytelności.

Obecnie, u szczytu popularności, każda nowa realizacja Perjovschiego poprzedza pobyt w danym kraju, rodzaj kwerendy i zapoznania się z jego społeczno-politycznym życiem: „Chodź ulicami, pij kawę, oglądam telewizję, rozmawiam z ludźmi, a potem spontanicznie pojawiają się moje rysunki” – tłumaczy artysta. Ceni sobie możliwość natychmiastowej reakcji na to, co widzi, podobnie jak Käthe Kollwitz reagowała na wydarzenia w przededniu drugiej wojny światowej, a Charles M. Schulz na zimnowojenną propagandę. Choć Perjovschi nie chce porównywać swoich prac do komiksów, to wspólną cechą tych dwóch sposobów obrazowania jest prostota oraz koegzystencja rysunku z tekstem.

Powstawanie nowej scenki jest u artysty sprawą chwili i jest ona, podobnie jak rysunek w prasie, dostosowana do równie szybkiego odbioru. Gazety, które kształtują opinie milionów czytelników i dostarczają tematów do codziennych rozmów, dają poczucie, że życie codziennoci zostaje odcięte na papierze. Na zawsze pozostanie paradoksem związanym z lekturą prasy, że wojny i inne dramatyczne wydarzenia towarzyszą ludziom przy porannej kawie. Dan Perjovschi świetnie zdaje sobie sprawę z ciemnego tabloidalnego komunikatu – maksymalna lapidarność jego wypowiedzi jest odpowiedzią na uciążliwy nadmiar informacji. Jego rysunki mają tak skondensowany charakter, że wydaje się, że artysta skąpił widzom kreski. Nie używa ani centymetra linii więcej niż potrzeba, aby oddać sens. Rysunkom towarzyszy tekst, czasem cały dialog, innym razem tylko jedno słowo. Scenki bardzo często opierają się na opozycji – porównaniu dwóch sytuacji o paradoksalnym dla artysty wydźwięku. Taki sposób reagowania, skupiony na komunikacji, który zamierza przekazać, powoduje, że prace Perjovschiego wyłamują się z typowej żurnalistycznej satyry, na jaką w pierwszej chwili wyglądają. Komizm Perjovschiego jest związany z buntem, z kwestionowaniem tego, co zastane i aprobowane, tego, co należy do kultury oficjalnej i – równie często – do sfery myślenia potocznego, niepoddawanego kontroli, traktowanego bezkrytycznie.

Perjovschi odnosi się zwykle do miejsca, gdzie pojawiają się jego rysunki. Ich obecność w przestrzeni muzealnej (ostatnio w MoMA w Nowym Jorku) jest nieco egzotyczna ze względu na ich prasową stylistykę – następuje zderzenie niepewnej, chaotycznej kreski z idealnym, białym tłem. Jednak w czasie wystaw w muzeach i galeriach Perjovschi trzyma się tradycji odbioru sztuki. Inaczej niż w gazecie, na jego wystawach jest jednocześnie kilkadziesiąt rysunków, umieszczonych na dużej powierzchni, przed którą widowie mogą się swobodnie przemieszczać.

Niejednokrotnie jego scenki zjadliwie komentują materialność klasycznych dzieł sztuki – rzeźb czy obrazów. Zwykle nie jakby trwały, zmuzealizowane obiekty sztuki istnieją na świecie w nadmiarze i byłyby zbyt liczne, nieprzydatne – a ludzka potrzeba wynajdywania sensu ich materialnego istnienia zakrawa na

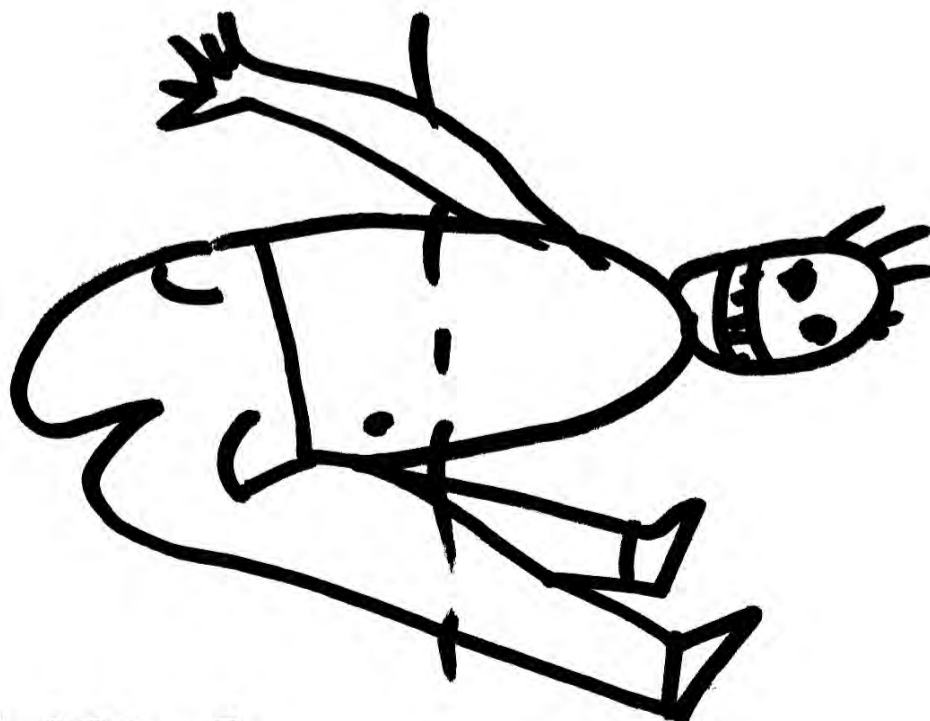
„art. Wydaje się równocześnie, że Perjovschi nie unika mitologii, która towarzyszy rysunkowi, uważając anemum nigdy za pierwsze zobrazowanie idei artysty. Nagromadzenie wielu scenek na jego powierzchni wygląda na swoisty horror vacui – chaos postaci i sytuacji oraz ich niespójność stwarzają wrażenie groteskowości. Nasza uwaga angażuje kontrast między porządkiem architektonicznym budynku a nieadem pokrywających ściany rysunków.

Perjovschi (dwukrotnie uczestnik Biennale w Wenecji) docieka tak, jak funkcjonują mechanizmy wielkich światowych wystaw i instytucji trudniących się pokazaniem sztuki. Anonimowego *everymana* – stał się bohaterem jego rysunków – zastępuje na chwilę „kurator” lub „artysta”. W albo poza muzeum, które nie chce pokazywać artystów radykalnych („Radical artists outside - and inside the museum”). Pozycja artysty czy kuratora w społeczeństwie oraz związane z nią paradoksy nie są przywoływane przez Perjovschiego jedynie ku uciesze widzów. Pojawiają się jako sposób opisu rzeczywistości, skutecznie przyciągający uwagę i pobudzający świadomość oglądających wystaw. Perjovschi nie boi się krytykować praw, na jakich funkcjonują prominentne figury w świecie sztuki. Tej krytyce jednak, obok braku respektu i bezkompromisowości, towarzyszy figlarne poczucie humoru, przełamujące granice języków i kultur.

Groteskowość ciąży nad każdym idealistycznym przedsięwzięciem, a do takich – wedle wielu – należy koncepcja muzeum. Rysunki Perjovschiego, bardziej niż jeden tekst krytyczny czy metafora współczesnego filozofa (np. świat o stroboskopowe, które u Jeana Baudrillarda zastępuje sztukę w ultraawangardowym budynku muzeum) pokazują muzea nagie i puste. Jest to interwencja mająca temperaturę protestu, przypominająca śmiało muzealne akcje Banksy'ego. Perjovschi reprezentuje radykalne spojrzenie na zbyt łatwo pokrywające się patyną XX-wieczne instytucje, ale też przedstawia plastyczny kontrast wobec utartych przekonań i sądów na ich temat. Twórcy artystycznych kanonów proponuje otwarcie się na zupełnie nowe punkty widzenia.

Tomasz Fudala

ACTUAL POSITION



WEST

I

EAST

Przestrzenie myślenia

Jacques Rancière w rozmowie z Martą Dziewańską, specjalnie dla Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie Paryż, 18 września 2007

Marta Dziewańska: Idea równości jest elementem, który łączy u Pana myślenie o estetyce i o polityce. Jak idea ta może być praktycznie zastosowana w budowaniu przestrzeni publicznej, publicznego muzeum sztuki?

Jacques Rancière: Nigdy nie myślałem o tłumaczeniu mojej myśli na język architektury, na wizje przestrzenne. Zaryzykowałbym jednak stwierdzenie, że budulcem takiej przestrzeni powinno stać się pojęcie sprzeczności. Istnieje bowiem pewien wątpliwy konsensus dotyczący relacji między publicznością i instytucją, która chce tę publiczność formować. Chce wykształcić pewien określony model widza. Polityka współczesnych instytucji kultury, w tym muzeów, jest myśleniem w kategoriach pedagogiki, to zaś jest narzucaniem jakichś konkretnych wizji czy sensów. Przeciwstawienie się tej tendencji uważam za niezwykle ważne. Wydaje mi się, że w myśleniu i tworzeniu przestrzeni publicznych trzeba starać się urzeczywistnić coś, co nazwałbym strefą wolnego wyboru, strefą otwartości na współistnienie różnych punktów widzenia, czy też strefą niezaprogramowanej obecności widza. Sztuka współczesna przez wyraźny nadmiar komentarza i objaśnień pozbawia się przestrzeni niedopowiedzenia i względnoci, przez co zostawia bardzo niewiele miejsca dla indywidualnego doświadczenia i eksperymentu. Zastosowanie idei równości w budowaniu takiej strefy polegałoby na wpisaniu widza w przestrzeń wystawy, która jest otwarta na różnorodność i nie narzuca schematu odbioru. W moim mniemaniu muzeum powinno pełnić przede wszystkim dwie role: być rodzajem niezdeterminowanej przestrzeni, w której widz autonomicznie decyduje o sposobie jej odkrywania, oraz funkcjonować jako centrum informacji i edukacji.

Chodzi zatem o stworzenie pewnej ramy bez programowania jej zawartości.

Owszem. Są bowiem różne rodzaje równości: z jednej strony otwartość na różnorodność, z drugiej zaś przyznanie innemu zdolności samodzielnej reakcji, założenie jego zdolności rozumienia. Równość pomyślana dla muzeum polegałaby zatem na stworzeniu przestrzeni, która otwiera tzw. sferę możliwości: proponuje różnorodne sposoby spotkania z dziełem, czyli przyznaje widzowi zdolność do samodzielnego z nim obcowania, a jednocześnie jest miejscem koherentnych propozycji i wyborów, które ukierunkowują reakcje widza, zakładając przy tym, że jest on zdolny do sprostania pewnym wymaganiom. Nie myślę tu jednak o klasycznych strategiach praktykowanych w muzeach, polegających na niekończącym się tłumaczeniu i objaśnianiu, lecz o uznaniu współistnienia różnych sposobów widzenia i rozumienia – czy to dzieła, czy wystawy. Oczywiście, kiedy mówię o przestrzeni równości, nie mam na myśli swobodnego udostępniania jej dla każdego działania twórczego. Przeciwnie, myślę o niej raczej jako o przestrzeni „zorientowanej” – przestrzeni, której nadaje się pewien kierunek i w której granicach ma miejsce spotkanie. To w tym sensie wydaje mi się, że równość nie leży po stronie propozycji, ale po stronie interpretacji. Nie mówię bowiem o uniwersalizowaniu sposobów mówienia, ani o stworzeniu języka zrozumiałego dla każdego potencjalnego odbiorcy. Wręcz przeciwnie – zastosowanie równości na poziomie interpretacji tworzy miejsce dla najróżniejszych form rozumienia, stawiając je na jednym poziomie i traktując jako rodzaj wiedzy o świecie. Nie chodzi zatem o stworzenie wspólnego języka, ale przestrzeni dla różnorodnych odpowiedzi.

Zatem widz ma raczej udział w lekturze niż w samym konstruowaniu dzieła lub wystawy?

Prawdę mówiąc, nie wierzę w koncepcję dzieła tworzonego wspólnie przez artystę i widza poprzez zniesienie granic między nimi i linearnie wpisane odbiorcy w proces twórczy. Ten rodzaj interaktywności ma zawsze charakter wyłącznie formalny. Ja zaś myślę o przyznaniu widzowi miejsca na jego własną interpretację oraz o uznaniu jej za równoległy biegun aktywności artysty. Sądzę, że trzeba raz na

zawsze skończyć z myśleniem o sztuce w tradycyjnych, acz całkiem przestarzałych kategoriach aktywności i pasywności. Przeciwnie, trzeba skupić się na aktywnej stronie każdego rodzaju doświadczenia. Łączy się to dla mnie ze swoistą rehabilitacją spojrzenia: patrzeć jest również aktywnością, jest działaniem. Nie znaczy to jednak, że publiczność ma decydować o kształcie dzieła, wystawy czy muzeum. Należy raczej zaproponować nieokreślone jeszcze widzowi coś, czego nie mógłby zobaczyć nigdzie indziej. Trzeba spróbować wyobrazić sobie widza, który w poszukiwaniu nowego zdecydował się przemieścić. Oznacza, to że w pewien sposób otworzył się i poszukuje czegoś, czego wcześniej nie znał. To tu rodzi się potrzeba szoku, czasem prowokacji i przemocy, bez których żadna prawdziwa inność nie może zaistnieć.

Czy można zaryzykować stwierdzenie, że w Pańskiej koncepcji edukacja przekracza model linearny i działa na zasadzie wydarzenia?

Rzecz w tym, żeby zaproponować widzowi coś nowego, a nie realizować ustalony porządek uczestnictwa czy też uniwersalny schemat. I nie dotyczy to tylko treści, ale także tradycyjnych podziałów ról, kompetencji czy też form interpretacji i myślenia. W kontekście muzeum należałoby zatem zrezygnować z programowania i zakładającym współistnienie różnych spojrzeń. Trzeba raz na zawsze skończyć z modelem pośredniczenia, w którym próbuje się projektować spotkanie, definiować i przewidywać sposób patrzenia widza. W spotkaniu z innością potrzeba ogromnej przestrzeni wolności – trzeba nie tylko postawić widza wobec różnorodności, ale także dać mu wolność doświadczenia i nadawania znaczeń.

Nie grozi to anarchią?

Nie mówię tu o strategii bezwzględnej dialogu z widzem, ale raczej o refleksji nad sposobami uczenia się i o ciągłym wysiłku stwarzania przestrzeni dla różnych sposobów myślenia. Chodzi bowiem o to, żeby przedstawić tak różnorodne propozycje, żeby dostęp do sztuki mógł zaistnieć na najróżniejszych poziomach, nawet tych niespodziewanych. Dokładnie tak, jak to opisuję w *Nauczycielu-ignorancie* [1987], przy czym otwartość i gościnność „nauczyciela ignorantą” nie wiążą się z jego abdykacją z pozycji nauczyciela. Wręcz przeciwnie, jego oryginalność polega na tym, że rozumie on fakt, iż nie ma uniwersalnych schematów pedagogicznych, i że nie może całkowicie przewidzieć rezultatów swojej pracy. Stąd też model ten nie wydaje mi się anarchiczny, bo współistnieją w nim reguła i wolność.

Jaka w tym wszystkim jest rola miejsca, konstruowania przestrzeni dla tak nieokreślonego spotkania?

Prawdą jest, że żyjemy w czasach biennale, w czasach ciągłego przemieszczania się i mobilnych wystaw, które – podobnie jak moja koncepcja spotkania z innym – działają na zasadzie wydarzeń. Jednak tworzenie trwałych lokalizacji jest istotne o tyle, o ile proponuje nowe punkty widzenia, kiedy już samo miejsce staje się perspektywą. Umiejscowienie pozwala bowiem dotrzeć do zupełnie innych odbiorców niż ci, którzy uczestniczą w międzynarodowych wydarzeniach. Nawet w miejscach takich jak Kassel można zobaczyć dwa rodzaje publiczności – publiczność międzynarodową (koneserów, amatorów sztuki, krytyków czy artystów) i lokalną (Niemców zwyczajnie zaciekawionych tym, co dzieje się w ich sąsiedztwie). Podział ten wyznacza różne sposoby obcowania ze sztuką. Ale jest jeszcze drugi aspekt odpowiedzi na to pytanie – wystarczy przyrzeć się praktykom sztuki współczesnej, która bardziej niż kiedykolwiek związana jest z konkretną przestrzenią, z konkretnym materialnym przeżyciem. Techniki partycypacyjne, instalacje interaktywne to tylko przykłady. Poza tym sztuka przecież zawsze związana jest z miejscem i z konkretnym rodzajem obecności – to przestrzeń

umożliwia relację z umieszczonymi w niej przedmiotami, pozwala zatrzymać się przed nimi, doświadczyć ich obecności. Jak wiadomo, istnieje wiele możliwości pracy z percepcją widza...

Ta uwaga zwrócona w stronę percepcji i konieczność wpisywania widza w dzieło, konieczność dotykania, doświadczenia – czy nie jest to rodzaj konsumpcjonizmu, potrzeby zaznaczania swojej obecności, odmowa anonimowości, tajemnicy, kantowskiej bezinteresowności wobec dzieła?

To prawda, że instalacje łączące monumentalność z elementami symbolicznymi są bardzo widoczne na dzisiejszej scenie artystycznej. Nie wydaje mi się jednak, że konsumpcja sztuki jest większa dziś niż dwadzieścia czy trzydzieści lat temu. Nie sądzę też, żeby widz był mniej uważny, a bardziej skupiony na własnych doznaniach. Raczej wątpię, że jesteśmy świadkami jakiejś rewolucji na tym właśnie poziomie. Sztuka najnowsza multiplikuje sposoby prezentacji obrazu. Jakiś czas temu byłem w Wenecji, przerażony akumulacją i stopniem zagęszczenia obrazów, z drugiej jednak strony, czy nie tak samo czujemy się na przykład w Luwrze, w otoczeniu obrazów z XVI, XVII wieku, których liczba jest tak przytłaczająca, że trudno cokolwiek naprawdę zobaczyć? W tym sensie unikałbym stwierdzeń, że dziś bardziej niż kiedykolwiek żyjemy w cywilizacji szczególnego nagromadzenia obrazów. Według mnie fakt upowszechniania się medium wideo czy instalacji jest bardzo pozytywny – otwiera bowiem możliwość pojawienia się nowych sposobów myślenia i bycia w świecie.

Sztuka jest zatem rodzajem wiedzy o świecie?

Są dwa aspekty możliwej odpowiedzi na to pytanie. Po pierwsze, sztuka w charakterystyczny sposób ukazuje rzeczywistość. Wizja ta znacznie różni się od obrazów i informacji, których dostarcza nam telewizja czy prasa. W tym sensie sztuka zdaje się ukazywać nieznanne aspekty rzeczy, co czyni z niej rodzaj wiedzy w najbardziej klasycznym znaczeniu tego słowa. Z drugiej strony szuka nie tylko ukazuje, ale też zmusza do wysiłku patrzenia, do swoistego zatrzymania się i próby zrozumienia kombinacji, których sens nie odstania się natychmiast. Dlatego wasze Muzeum powinno, moim zdaniem, proponować edukację na kilku równoległych poziomach: po pierwsze pokazywać to, czego nie można zobaczyć nigdzie indziej, a po drugie pokazywać różne sposoby ukazywania się i poznawania rzeczy.

Wydaje się, że to właśnie tu znajduje się owa „sfera styku”, która łączy u Pana politykę i estetykę...

Owszem. Polityczny wymiar edukacji poprzez sztukę polega na swoistym przekształcaniu sfery widzialności. Z kolei polityczny wymiar obrazu mieści się właśnie tam, gdzie sama polityka jest pominięta. Myślę tu na przykład o serii fotografii Sophie Ristelhueber, która chcąc mówić o konflikcie w Palestynie nie przedstawia wielkiego muru, lecz pokazuje barykady na drogach, wsie na tle spokojnych pejzaży. Wymiar polityczny jej fotografii kryje się właśnie w tym przesunięciu – w nieukazywaniu tego, czego spodziewaliśmy się zobaczyć: szablonowych obrazów wygnania, dominacji i umęczenia. Tymczasem trzeba spróbować inaczej spojrzeć, odrzucić tę znormalizowaną wizję i zaproponować nowe sposoby patrzenia, nową wrażliwość. Myślę też tu np. o artystach libańskich, którzy zamiast obrazów czy świadectw wojny, ukazują samotność, brak obecności lub tylko jej ślady. Są to propozycje, które w pewien sposób redefiniują sposoby patrzenia, kwestionują to, co powszechnie uznane było za niepodważalne – to właśnie w tym sensie myślę o wymiarze politycznym sztuki. Przy czym nie należy popadać w konfuzję: sztuka ma swoje własne formy polityczne, a relacja między sztuką i demokracją nie jest określana terminami bezpośrednio przejętymi ze słownika polityki. Najważniejszym politycznym aspektem sztuki jest fakt wymyślenia, czy też stwarzania, swoich własnych form demokracji, czyli sposobów urzeczywistniania idei, że każdy jest zdolny do samodzielnego myślenia. Nie jest to jednak model, który w odniesieniu do muzeum funkcjonowałby na zasadzie anarchicznej przestrzeni wolności słowa i ekspresji. Sztuka to coś innego aniżeli tylko ekspresja, sztuka to raczej tworzenie, nadawanie form i urzeczywistnianie zdolności do uniwersalizacji. Demokratyczny wymiar estetyki pozwala jej zatem przekroczyć tradycyjny

model konsensusu, tworząc miejsce dla aktywnej pracy nad redefinicją i transformacją widzialności. Sztuka uczestniczy więc w pewnego rodzaju demon-tażu ustalonych porządków i aktywnie wpływa na rzeczywiste sposoby bycia i przeżywania codzienności.

Wspominał Pan o różnych rodzajach publiczności oraz o tym, że podziały te wyznaczają sposoby obcowania ze sztuką. Tu natomiast porusza Pan kwestię wpływu sztuki na formy życia. Czy według Pana sztuka i artysta mogą mieć udział w procesie budowania społeczności?

Muzea powstają w ramach określonych społeczności i jednocześnie w pewien sposób są ich źródłem. Wspólnym mianownikiem sztuki i demokracji jest fakt, iż obie rekonfigurują istniejące schematy społeczne, utworzone przez różne porządki wspólnych interesów i społecznych ról. Przekraczając te schematy, sztuka i demokracja dążą do utworzenia otwartych wspólnot, które ciągle pozostają niedosięglym ideałem, choć nie można przestać wierzyć, że są możliwe. To właśnie w tym sensie stwarzanie miejsc zaadresowanych jednocześnie do widza nieokreślonego i do środowiska artystycznego, bez z góry określonego schematu, jest kreowaniem takiej otwartej przestrzeni oraz potencjałem dla budowania bardziej uniwersalnej społeczności. I nie mam tu na myśli zawiązywania społeczności w potoczny rozumieniu, ale myślę o mocnym sensie tego słowa – o społecznościach politycznych, które powstają na ruinach wcześniej ustalonych schematów. Działanie takie ma zatem charakter pionierski, efekty jego są nieprzewidywalne, stąd też wyróżnia je specyfika otwartości i gościnności.

Nasze Muzeum znajduje się właśnie w takim pionierskim momencie, gdy wszystko jest jeszcze możliwe. Na czym zatem, Pana zdaniem, mogłaby polegać specyfika tego całkiem nowego muzeum sztuki nowoczesnej?

Na samym początku prawdopodobnie na zakwestionowaniu samego konceptu sztuki nowoczesnej jako konkretnej epoki. Nie ma bowiem nic smutniejszego w tego typu muzeach niż pewność, że zobaczymy w nich te same nazwiska: Beuys, Judd, Warhol itp., które zaczynają funkcjonować jak defilada reprezentantów pewnych nurtów. To już naprawdę nie jest interesujące i prawdopodobnie nie warto kopiować tych modeli. Nie mam recepty na takie muzeum, ale myślę, że najważniejsze jest stworzenie przestrzeni dla różnorodności form artystycznych, bez uprzedniego określania ich jako nowoczesne lub nie. Być może chodzi o stworzenie miejsca, które zamiast określać i przedstawiać, będzie raczej pytać o to, czym właściwie jest sztuka nowoczesna, przestrzeni, w której nowoczesność nie będzie presupozycją, ale samym przedmiotem. Wydaje mi się, że trzeba być bardzo nieufnym wobec tego konceptu i nie traktować go jako punktu wyjścia, ale jako stałe otwarte pytanie, a tym samym badać różne przejawy nowoczesności. Nie sądzę, żeby interesujące było tworzenie kolejnej przestrzeni, ukazującej tak zwane „tendencje sztuki nowoczesnej”, o wiele ciekawsze wydaje mi się stworzenie przestrzeni dla różnorodnych koncepcji i wizji nowoczesności w sztuce. Tylko wtedy możliwa jest dynamiczna i ciekawa praca z nowoczesnością. Wydaje mi się również, że wasze Muzeum ma bardzo uprzywilejowaną pozycję geograficzno-historyczną i bardzo ciekawie może konfrontować różne współistniejące rodzaje nowoczesności, a tym samym ma szansę otworzyć całkiem nową perspektywę myślenia o nowoczesności.

Muzeum nr 1/07, wrzesień-październik 2007
dwumiesięcznik redagowany przez zespół
Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

redagują: **Marcel Andino Velez, Marta Dziewańska, Tomasz Fudala, Ana Janevski, Joanna Mytkowska**
współpraca redakcyjna: **Olga Katarzyna Szotkowska**
opracowanie graficzne: **Wojciech Freudenreich**
skład i łamanie: **Dariusz Kłos**

wydawca: **Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie**
ul. Bielańska 4a, 00-085 Warszawa
tel. +48 22 596 40 20, fax: +48 22 596 40 22
kontakt z redakcją: info@artmuseum.waw.pl
www.artmuseum.waw.pl

druk: **Drukarnia Klimiuk**
ISSN 1898-2654