

Sztuka i polityka

Sztuki wizualne

Pod redakcją
Marka Jezińskiego
Łukasza Wojtkowskiego



WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIWERSYTETU MIKOŁAJA KOPERNIKA

SZTUKA I POLITYKA

SZTUKI WIZUALNE

MARTYNA FOLIA

Sztuka w przestrzeni publicznej 7

POD REDAKCJĄ

MARKA JEZIŃSKIEGO

ŁUKASZA WOJTKOWSKIEGO

KAROLINA GOJNOWSKA

Biennale polityki współczesnej 99

MONIKA ENOJAK

Przebieg sztuki w przestrzeni publicznej 53

ANNA JAWORSKA

„Body advertising” – ciało jako nośnik reklamowy 73

MARK JEZIŃSKI

Samurajski „Makbet” 77

MARION LISOWA

„Sztuka w przestrzeni publicznej” 501



WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIwersytetu Mikołaja Kopernika

TORUŃ 2014

Recenzent

prof. dr hab. Kazimierz Wolny-Zmorzyński

Projekt okładki

Łukasz Wojtkowski

Opracowanie redakcyjne

Magdalena Prokopowicz

Printed in Poland

© Copyright Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
Toruń 2014

ISBN 978-83-231-3264-6

WYDAWNICTWO NAUKOWE UMK

ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń

REDAKCJA: tel. (56) 611 42 95; fax (56) 611 47 05

e-mail: wydawnictwo@umk.pl

DYSTRYBUCJA: ul. Reja 25, 87-100 Toruń

tel./fax (56) 611 42 38, e-mail: books@umk.pl

www.wydawnictwoumk.pl

DRUK: Wydawnictwo Naukowe UMK

KAROLINA GOLINOWSKA

UNIWERSYTET KAZIMIERZA WIELKIEGO

BIENNALE POLITYKI WSPÓŁCZESNEJ

Dyskusje dotyczące kondycji sztuki współczesnej coraz częściej rozgrywają się w aspekcie przestrzeni instytucjonalnej. Dynamiczny światowy rozwój biennale sztuki stanowi jeden z przyjmowanych punktów odniesienia. Złożony i niejednorodny charakter owych wydarzeń czyni je jednym z najbardziej wpływowych podmiotów instytucjonalnych w skali globalnej, współtworząc zarazem interesującą przestrzeń rozmaitych interakcji społecznych. Płynność definicyjna, eksperymentalne podejście do ekspozycji przestrzennej, nieustannie zmieniająca się formuła programowa to cechy znamienne dla biennale sztuki, doskonale wcielającego się w funkcję instytucji artystycznej o charakterze informacyjnym i przeglądowym. Oryginalny i niepowtarzalny charakter wydarzenia gwarantuje koncepcja kuratorska, współtworząca przestrzeń odniesienia dla interpretacji wyselekcjonowanych prac artystów. W tym też kontekście często mówi się o tak zwanej władzy kuratorów, podmiotów generujących i nadzorujących znaczenia poszczególnych aktów artystycznych [Hoffman 2003]. Mimo upływu czasu, funkcja i kompetencje kuratora stanowią kwestie szeroko dyskutowane, czego najbardziej znamionym dowodem są rozmaite podejścia kuratorskie prezentowane podczas wielkich wydarzeń artystycznych.

Nowatorstwo rozwiązań przestrzennych stwarza ponadto interesujący kontekst porównawczy między elementami lokalnymi a globalnymi. W owym ujęciu biennale sztuki stanowiłoby odrębną jakość, wyrastającą na kanwie zderzenia kultury lokalnej ze światem globalnym. Podejście to nie oznacza biernej akceptacji chaotycznej wielości kulturowych kodów. Na kwestie aktywnej interakcji ze specyficzną przestrzenią zwraca uwagę kurator Hou Hanru [2005: 57–59]. Fundamentalną ideę realizowaną przez instytucję biennale pojmuje on jako proces tworzenia na nowo zdefiniowanej lokalności, eksplorującej specyficzne miejskie przestrzenie urbanistyczne. Badanie miasta stanowiłoby zarazem swoisty kompromis między przynależną mu tradycją i kulturą a otwartością na ideę międzykulturowej wymiany. W ową utopijną równowagę zdaje się zaś powątpiewać Thomas Fillitz [2011: 383], opisujący biennale sztuki w kategoriach przejawów kultury globalnej. Poszczególne wydarzenia owego pokroju stanowią dlań elementy globalnego systemu wymiany artystycznej. Owe wykształcone na kanwie transnarodowych powiązań sieci nie są jednak tożsame z homogeniczną światową równowagą. Specyfika globalizacji nie pozwala bowiem, by każda lokalna przestrzeń była jednakowo istotna, współtworząc zarazem nowe, światowe asymetrie społeczne. Do kategorii kultury globalnej odwołują się także rozważania Hansa Beltinga [2009: 54]. Współczesną sztukę definiuje on przez pryzmat jej globalnego charakteru, tworzącego przestrzeń ekspozycji rozlicznych przeciwieństw. Nieustannie przeplatające się elementy trybalizmu, regionalizmu, religijności ostatecznie niweczą zaś sens wyrazistych podziałów, tak fundamentalnych dla europejskiej kultury. Konsekwentnie więc wzrasta rola biennale, którego elastyczna, płynna i ograniczona w czasie formuła odzwierciedla dynamikę światowych przemian.

Nieustanne eksperymentowanie z materią sztuki stanowi zatem główny wyznacznik biennale, którego nowatorstwu nie towarzyszy jednak chęć stabilizacji. Z samego bowiem założenia jedynym powtarzalnym elementem winna stać się organizacja imprezy, której kolejne edycje każdorazowo tworzyć będą unikatowe całości. W ten oto sposób osadzone mocno w tradycyjnych strukturach biennale zdaje się godzić swój historyczny charakter z prymatem rozwiązań nowoczesnych i tymczasowych. Nie oznacza to jednak, że rozwiązania te nie prowadzą

do konfliktów na zróżnicowanych płaszczyznach, które w kontekście zglobalizowanego świata sztuki skutkują poważnymi konsekwencjami. Krytyka instytucji uwydatnia wiele problematycznych kwestii formalnych, niewspółgrających z ideą opisywaną przez Carlosa Basualdo [2010: 133–134] w kategoriach decentracji europocentrycznego kanonu. Dynamika światowego rozwoju biennale nie zostaje jednak zachwiana, stając się symptomem procesu biennializacji życia artystycznego.

Biennializacja, rozumiana jako popularyzacja wielkoformatowych wystaw artystycznych, stanowi jedną z konsekwencji procesu globalizacji. Na powstałą praktykę wystawienniczą wpłynęła liberalizacja w obszarach dotychczas odpowiedzialnych za legitymizację praktyki artystycznej oraz osłabienie głosu autorytetów instytucjonalnych w postaci środowisk akademickich i muzealnych. Nieustanne przepływy ludności, a także powstanie społeczności globalnej, zainteresowanej czynnym udziałem w kształtowaniu, partycypowaniu czy inwestowaniu w świat sztuki, dodatkowo umocniły tę tendencję. Sama zaś biennializacja świata sztuki wiąże się z tworzeniem sieci powiązań między jednostkami, organizacjami, instytucjami czy korporacjami. Owego stanu rzeczy nie należy utożsamiać jedynie ze zwiększoną liczbą imprez artystycznych, takich jak biennale sztuki, których struktura skupia się na wystawie głównej i wydarzeniach towarzyszących. Określenie to oddaje bowiem specyfikę współczesnego świata artystycznego, kuszącego odbiorcę wielkimi nazwiskami, dziełami sztuki i interesującymi przestrzeniami wystawienniczymi. Od początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku liczba organizowanych na świecie biennale sztuki nieustannie wzrasta [Fillitz 2009: 124–125]. Ponad połowa z nich odbywa się poza terytorium Ameryki Północnej czy Europy, sygnując zarazem szersze geopolityczne zmiany. Należy jednak zaznaczyć, że tylko część z nich dołącza do grona wydarzeń o globalnej randze, co zdają się potwierdzać zaproszeni goście. Renomowane biennale nie może obejść się bowiem bez udziału znamienitych postaci, cenionych artystów, wpływowych kuratorów, opiniotwórczych dziennikarzy i krytyków czy światowej sławy kolekcjonerów i dealerów. To owa kosmopolityczna społeczność ma największe znaczenie w aspekcie kształtowania struktury formalnej biennale. Przywoływany wcześniej Thomas Fillitz stwierdzał, że glo-

balizacja świata artystycznego wykształca nowe asymetrie społeczne, odzwierciedlające specyficzne dla owego procesu na nowo zdefiniowane podziały na przestrzenie centrum i obszary marginalne [2011: 382]. Owej opinii wtóruje Julian Stallabras [2004: 37–38], uznający, że instytucja biennale swoje przekazy adresuje wyłącznie do kosmopolitycznej klasy średniej, wyłączając lokalnych odbiorców z grona potencjalnie zainteresowanych. W tym też kontekście mówienie o projekcie nowej lokalności i eksploracji przestrzeni miejskiej staje się utopijną ideą samego kuratora. Co więcej, nawet jeśli dochodzi do ukształtowania owej nowej wizji lokalności, istnieje niebezpieczeństwo, że przefiltrowany przez oczekiwania kuratorów i artystów miejski pejzaż niewiele będzie mieć wspólnego ze spojrzeniem rzeczywistych mieszkańców. Kwestia adresatów i rzeczywistych odbiorców stanowi aktualnie jeden z poważniejszych problemów formalnych biennale sztuki. Problem ten narasta bowiem w różnych punktach owej globalnej sieci instytucjonalnej, nie wyłączając kontynentu europejskiego czy amerykańskiego.

Siłą napędzającą proces biennializacji świata sztuki jest sam sposób organizacji wielkoformatowych wystaw, przykuwających uwagę spektakularną liczbą prac, interesującym ujęciem czy atrakcyjnym programem dodatkowym. Popularne wystawy przyciągają niezliczoną ilość odwiedzających, przy czym nie zawsze są to wydarzenia organizowane przez instytucje ze środków publicznych. W organizację wydarzeń często bowiem angażowane bywają osoby prywatne, wspierające daną inicjatywę od strony materialnej lub programowej. Zróżnicowane grono osób bezpośrednio zaangażowanych w organizację biennale staje się zalążkiem konfliktu interesów, przekładającego się na społeczne oczekiwania i wymierne efekty. Głównym problemem biennale sztuki staje się zatem kwestia powiązana z finansowaniem tak ogromnych przedsięwzięć, wpływających niejednokrotnie z szerokich aspiracji sygnowanych przez politykę kulturalną regionu. W swoich analizach Julian Stallabras zauważa bezpośrednie powiązania między kapitałem miast, turystyką globalną a ofertą kulturalną regionu [2004: 36]. W owe lokalne *uwarunkowania* celuje także krytyka instytucji biennale. Postępujący proces globalizacji zaktywizował bowiem turystykę kulturalną, coraz częściej uprawianą jako forma eksploracji danej przestrzeni geograficz-

nej. Wspierane dalekosiężnymi strategiami marketingowymi kolejne pokłosie globalnego kapitalizmu stworzyło więc przestrzeń dla ekspozycji kulturowych kontrastów. Popularną metodą promowania regionu, miasta czy narodowości stała się strategia *place branding*, zasadzająca się na uwypukleniu wieloaspektowego i specyficznego charakteru danej rzeczywistości społecznej. Wyodrębnienie lokalnego kolorytu życia społecznego, politycznego czy kulturowego stanowi istotny komponent globalnego świata, który w opinii Simona Anholta [2007: 1–3] przeistacza się w przestrzeń rynkową. Między poszczególnymi jego sektorami panuje duża konkurencja w kwestii pozyskiwania turystów, inwestorów, konsumentów czy organizacji dużych wydarzeń sportowych i kulturalnych. Simon Anholt wspomina ponadto, że promocja miasta, odwołująca się do jego zaplecza kulturowego, stanowić może doskonałą alternatywę względem oferty kierowanej przez agencje turystyczne. Podczas gdy otoczone błękitnym morzem plaże stają się łądząco do siebie podobne, wykreowana konkurencyjna tożsamość uwydatnia specyfikę danej przestrzeni. Bogata oferta kulturalna, obejmująca zarówno miejsca ekspozycji kulturowego dziedzictwa, jak i wydarzenia organizowane na bieżąco, pozwala na wielokrotne odwiedziny danego miejsca i to o różnych porach roku. W przeciwieństwie jednak do Simona Anholta, wspomniany Julian Stallabras owych zależności nie uznaje za neutralne i oczywiste. Zbyt duża koncentracja na osiągnięciu wymiernych finansowych i marketingowych korzyści drastycznie ogranicza siłę krytyczną biennale i umniejsza znaczenie przekazów symbolicznych. W tym też kontekście trudno jest zatem mówić o aktywnym kształtowaniu krytycznych postaw przez instytucję bezpośrednio przynależną określonemu porządkowi finansowemu i politycznemu.

Kolejnym argumentem podnoszonym przez krytykę instytucji biennale jest specyfika ekspozycji przestrzennej. Stosowane techniki wystawiennicze wciąż sięgają do koncepcji przestrzennej zwanej *white cube*, mocno skrytykowanej w odniesieniu do ekspozycji muzealnych [Filipovic 2010: 328]. Białe ściany muzeum, galerii czy innej instytucji artystycznej nakazywały odbiorcy koncentrację wyłącznie na sztuce w czystej postaci. Nieobecność jakiegokolwiek formy doświadczeń zewnętrznych stawała się warunkiem głębokiej i nieprzerywanej kontem-

placji pracy artysty. *White cube* przez długi czas stanowiła koncepcję mocno ugruntowaną w przestrzeni sztuki i jej transparentnych przekazów światopoglądowych. W kulminacyjnym momencie ziszczania się modernistycznego paradygmatu, białe przestrzenie stanowiły doskonale tło maskujące zaaplikowane założenia o charakterze ideowym. Transparentny charakter przestrzeni wystawienniczej skrywał jednak pod pozorem czystego doświadczania sztuki dokonane wybory historyczne i artystyczne. Przestrzenie *white cube* stanowiły jednak synonim uprzywilejowanej sztuki białych mężczyzn, odzwierciedlając zarazem społeczne asymetrie, kolonialne inklinacje i praktyki dominacji. Uznana jednak za przestrzeń neutralną i transparentną, została ona niejako *zwolniona* z krytycznej analizy wspomnianych założeń ideowych. Ogromna zręczność, z jaką manipulowała ona świadomością widza, nie uszła jednak uwadze studiów postkolonialnych, z dużym zainteresowaniem analizujących aplikowaną retorykę wykluczania. Pozornie neutralna przestrzeń, eksponująca zarazem określony przekaz światopoglądowy, to dość trudne miejsce do stwarzania projektu nowej lokalności, oddzielonego od miejskiej rzeczywistości grubymi murami. W praktyce nie oznacza to osłabienia siły europocentrycznego kanonu, jak to chciał Carlos Basualdo, lecz jego kontynuację w skali globalnej.

Zarysowana powyżej krytyka instytucji biennale obnaża liczne problemy formalne, z którymi stykają się przedsięwzięcia owego typu. W obliczu przedstawionych trudności idea biennale jako wydarzenia kumulującego siłę krytyczną, aktywnie kształtującą przestrzeń publiczną, wydaje się projektem nierealnym. Pytanie o biennale jako instytucję artystyczną, eksponującą zarazem krytyczny potencjał, zdaje się jednak narastać i stopniowo nabierać konkretnego wyrazu. Część kuratorów nie ulega bowiem marketingowym i kosmopolitycznym zapędom, dążąc do aktywnej interakcji z przestrzenią lokalną, budując krytyczne zaplecze teoretyczne, czy wreszcie osłabiając ideę kuratorskiej dominacji na rzecz większej swobody działania artystów. Za symptomy owych przemian uznać należy dwa znaczące wydarzenia 2012 roku, a mianowicie Berlin Biennale oraz Documenta w niemieckim Kassel. Cechą wspólną obydwu przedsięwzięć artystycznych stała się postawa głównych kuratorów, którzy zanegowali tradycyjną formułę wystawienniczą. Otwarte

polityczne zaangażowanie, działania w przestrzeni miejskiej, inicjowanie społecznej interakcji czy powiązania z Ruchem Oburzonych stanowiły ryzykowny eksperyment formalny, który naraził ich na falę ogólnoświatowej niechęci. Recepcja i krytyka obydwu wydarzeń odsłaniają nie tyle błędy w postępowaniu kuratorów, co całą paletę społecznych oczekiwań i uwarunkowań, którymi rządzi się świat sztuki.

Siódma edycja Berlin Biennale upłynęła w aurze instytucjonalnego skandalu. Zespół kuratorski, w skład którego wchodził Artur Żmijewski, Joanna Warsza i rosyjska grupa Wojna, zaoferował koncepcję wydarzenia daleko wychodzącą poza jego dotychczasowe odsłony. Bezpośrednią inspiracją stymulującą powstanie owej kontrowersyjnej idei biennale stały się działania skupione wokół Ruchu Oburzonych, spontanicznej i samowolnej formy społecznego aktywizmu. Sprzeciw wobec wszechogarniającej komercjalizacji, narastającej asymetrii społecznej, finansowego egoizmu ewoluującego w powszechnie stosowaną praktykę wyzysku, niezgoda na akceptację działań zmierzających ku społecznemu upośledzeniu i wykluczeniu – stanowiły główne przyczyny ogólnoświatowego sprzeciwu. Masowe protesty, mające miejsce w przestrzeniach miejskich, współtworzyły wizualną reprezentację owej chaotycznej siły. Ulicy miała zostać przywrócona funkcja publicznej agory, którą wypełniały głosy domagające się godziwych warunków życia. Ów nagły i samowolny zryw społecznego solidaryzmu stał się dla głównego kuratora bezpośrednim bodźcem, by zrewidować skostniałą formułę instytucjonalną. Biennale sztuki współczesnej wyparła więc koncepcja biennale współczesnej polityki. Kuratorską przedmowę opisującą ideę siódmej edycji biennale wypełniły liczne pytania dotyczące rzeczywistego znaczenia i roli praktyki artystycznej [Żmijewski 2012a]. Artur Żmijewski rozważał więc, czy w istocie można mówić o jakimkolwiek oddziaływaniu sztuki na rzeczywistość, na formowaniu nowego społecznego ładu, tworzeniu bardziej refleksyjnego i krytycznego społeczeństwa. Wnioski, jakie wywodził ze swoich doświadczeń i obserwacji, ujawniały jego głęboki pesymizm. Uznał bowiem, że sama praktyka artystyczna ma nikłe przełożenie na kształtowanie społecznej rzeczywistości. Pozbawiona sojuszników, nie wykorzystuje swojego krytycznego potencjału w pełni mocy. Żmijewski wyszedł jednak z założenia, że

solidarny wysiłek aktywistów społecznych, artystów czy intelektualistów jest w stanie doprowadzić do transformacji społecznego ładu. W zamian za ideę zmieniania rzeczywistości z użyciem prac szczelnie zamkniętych w przestrzeniach galeryjnych, zaproponował zatem coś więcej. Pragnął, by siódma edycja biennale stała się miejscem integracji rozmaitych środowisk aktywistów dążących do zmiany rzeczywistości społecznej, których konieczność sygnalizowały masowe protesty Oburzonych. Postulowany przez Artura Żmijewskiego realizm, krytyczny i społeczny wymiar praktyki artystycznej nieodzownie wpłynął na zawartość programową biennale. Przeważająca część przestrzeni wystawienniczych została oddana do dyspozycji aktywistów, którzy wzorem Ruchu Oburzonych rozbili tam swoje obozowiska. Gest ten miał także wymiar symboliczny. Nie tylko bowiem ulica stała się miejscem *odzyskanym*, lecz i przestrzeń powszechnie znanego berlińskiego Kunst-Werke. Koszty, jakie przyszło Arturowi Żmijewskiemu ponieść z tytułu owego eksperymentu, okazały się jednak dość wysokie.

Tytułowe *Forget Fear*, przetłumaczone w wydawnictwie Krytyki Politycznej jako mesjanistyczne zawołanie *Nie lękajcie się*, napawało krytykę artystyczną sporą niechęcią. Zdawkowe i dość obcesowe komentarze dziennikarzy sugerowały, by jak najszybciej zapomnieć, że biennale to miało kiedykolwiek miejsce. Bardzo mała liczba wystawionych prac wzbudzała jednak spore zastrzeżenia zarówno w polskiej, jak i niemieckiej prasie. Zawartość programowa wydarzenia uległa bowiem rozproszeniu w przestrzeniach miasta, w działaniach społecznych czy ulicznych akcjach. Gdyby brak rozbudowanego programu wystawienniczego uznać za realizm zarzut, ujawniłby on, jak mocno pewnym przyzwyczajeniom hołduje świat sztuki. Zgadzając się na przyjęcie pozycji głównego kuratora, Artur Żmijewski miał przecież prawo stworzyć dowolną koncepcję biennale. Sam jednak fakt, że inauguracja wydarzenia zbiegała się z berlińskim weekendem prywatnych galerii, może stwarzać przestrzeń naznaczoną konfliktem interesów. Właściciele owych galerii często traktują bowiem biennale jako doskonałą sposobność, by nieformalnie dopisać się do oficjalnego programu artystycznego Kunst-Werke. Koncepcja Artura Żmijewskiego radykalnie odcinała się jednak od środowisk popularyzujących ideę komercjalizacji kultury czy

sztuki. Obydwie strony miały zatem powody do niezadowolenia. Niechęć wobec idei artystycznego establishmentu czy sprowadzanie sztuki do roli towaru stanowiły przecież krytyczne fundamenty koncepcji Artura Żmijewskiego. Intencje kuratora zostały zatem pominięte, podczas gdy berliński weekend galerii stał się egzemplifikacją zła piętnowanego przez biennale. Co ciekawe, wobec Artura Żmijewskiego został wytoczony dokładnie ten sam zarzut, jakoby tworzył on wydarzenie będące domeną artystycznego establishmentu [Romaniec 2012].

Fizyczną obecność prac i dokumentacji projektowych kurator zastąpił nieokreśloną ideą wspierającą działanie, młodość, zaangażowanie społeczne czy dialog międzykulturowy. Pojawiający się na otwarciu Berlin Biennale aktywiści z ramienia Oburzonych stworzyli niespotykaną aurę publicznej dyskusji. Pierwsze dni wydarzenia tętniły wręcz życiem, ukazując niesamowitą siłę i determinację młodych ludzi, godzinami debatujących nad problemami natury społeczno-politycznej. Dyskusje panelowe organizowane z ramienia Krytyki Politycznej stanowiły egzemplifikację poszczególnych fragmentów owego łańcucha problemów, analizowanych w międzynarodowym gronie. Po kilku jednak tygodniach impet ów osłabł. Puste przestrzenie Kunst-Werke stały się nieprzyjemnym wspomnieniem utraconej dynamiki rozmów. Zgromadzona społeczna i krytyczna siła uległa rozproszeniu. Ogromna fala początkowego entuzjazmu nie przekształciła się w konkretną formę, będącą zaczątkiem realnego kształtowania przestrzeni społecznej.

Poszukując odpowiedzi na zastaną sytuację, warto zatrzymać się na osobie głównego kuratora i realizowanej przez niego wizji własnej profesji. Artur Żmijewski nie wcielił się w rolę duchowego lidera, stojącego na czele przedstawicieli różnych form aktywizmu społecznego i kulturalnego. Jak podkreślał, był to wybór całkowicie świadomy i przemyślany. Nie chcąc stać się jednym z *praktyków niemocy*, dążył do urzeczywistnienia proponowanych zmian za pośrednictwem krytycznego dystansu do powierzonej mu roli [Żmijewski 2012b]. Innymi słowy, sprzeciwiał się wizji kuratora jako podróżującego producenta wystaw, ubierającego kwestie społeczne w łagodne słowa, czuwającego nad całością projektu i zarządzającego wyborem i umiejscowieniem prac artystów. Artur Żmijewski nie uległ pokusie, by stać się jednym z reżyserów *intelektualnego*

spektaklu, tak popularnego i znamienego dla innych biennale sztuki. Jego nadrzędnym celem była zaś moderacja dyskusji między artystami i z nimi – osobami często prezentującymi opozycyjne stanowiska polityczne. Postąpił on zatem wbrew długoletniej tradycji biennale, wcielając się w rolę kuratora niezauważalnego i nieingerującego w działania artystów i aktywistów. Ów brak wiodącego głosu stanowił tu nie tylko protest wobec nadrzędnej i dominującej roli kuratora. Wycofana postawa moderatora społecznych dyskusji chroniła Artura Żmijewskiego przed projektem ukazującym sztukę totalizującą doświadczenia społeczne, której niechlubne relacje z dyktaturami politycznymi przypominają czasy awangardy artystycznej. Niemniej jednak próba przechwycenia spontanicznie tworzącego się ruchu i osadzenie go w konkretnej zinstytucjonalizowanej przestrzeni stanowiła działanie niezwykle ryzykowne. Godząc się na przyjęcie posady głównego kuratora, Artur Żmijewski automatycznie przystawał na pewne warunki uczestnictwa, określone przez wcześniejsze sześć edycji berlińskiego biennale. Pozostawał zatem dłużnikiem owej krótkiej historii, jak i zdecydowanie obszerniejszej tradycji samej instytucji. Czy można jednak walczyć z obciążonymi instytucjonalnie przekazami, sięgając bezpośrednio po ich narzędzia? W aspekcie przedstawionej wcześniej krytyki biennale jako instytucji Arturowi Żmijewskiemu udałooby się częściowo odeprzeć główne zarzuty. Obarczonych światopoglądowo przestrzeni *white cube* praktycznie nie było ze względu na znikomą liczbę zaprezentowanych prac. Przestrzenie Kunst-Werke zostały natomiast naznaczone obecnością aktywistów, wypisujących i malujących rozmaite hasła, obrazy, graffiti czy zawieszających plakaty na białych, galeryjnych ścianach. Interakcję i zaangażowanie w lokalność gwarantowały podejmowane przez artystów akcje uliczne, z całą powagą usiłujące zaangażować mieszkańców Berlina. Kosmopolityczni odbiorcy nie mieli zatem możliwości, by w pełni uczestniczyć w przygotowanym dla nich *intelektualnym spektaklu*. Wreszcie, brak zrozumienia i komunikacji z organizatorami berlińskiego weekendu galeryjnego, zniesienie opłat za wstępy i deklarowane odejście od działalności związanej z komercjalizacją kultury stworzyły obraz owego biennale jako wydarzenia skrajnie separatystycznego. Walka z brzemieniem instytucjonalnym, posługująca się formami owej instytucji,

stanowi jednak niezwykle trudne zadanie. Rezultaty podejmowanych działań mogą bowiem zostać wchłonięte przez skodyfikowane i konserwatywne struktury. W tym też aspekcie biennale pod kuratelą Artura Żmijewskiego poniosło klęskę. To, co z założenia ma bowiem pozostać nieuchwytnie i żywe, jak spontanicznie rodzący się ruch społeczny, nie może zostać wpisane w instytucjonalne struktury.

Skrajnym przejawem owej instytucjonalizacji stała się obecność Oburzonych na Documenta w Kassel. Aktywiści usytuowali się nieopodal wejścia do gmachu Fridericianum, stanowiącego symboliczny monument architektoniczny owej niezwykle prestiżowej imprezy artystycznej. Tu warto bowiem nadmienić, że zorganizowane po raz pierwszy w 1955 roku Documenta odbywają się raz na pięć lat, stanowiąc ścisłą czołówkę najbardziej wpływowych i istotnych wydarzeń świata sztuki, na które zjeżdżają przedstawiciele artystycznego establishmentu. Rozbite pod Fridericianum obozowisko aktywiści zajmowali przez sto dni trwania festiwalu. Co istotne, prawo do zajęcia owego miejsca uzyskali za oficjalną zgodą kuratorki Carolyn Christov-Bakargiev [Pflüger-Scherb 2012]. „Obóz społecznych kontestatorów uzupełniała zaś instalacja artystyczna, składająca się z równomiernie rozmieszczonych konstrukcji białych namiotów, nawiązujących do idei okupowania przestrzeni publicznej. W samych zaś przestrzeniach Fridericianum, do dyspozycji aktywistów zostało oddane jedno pomieszczenie”. Salę w całości wypełniały banery, plakaty czy ulotki nawołujące do bojkotu Documenta z hasłami w rodzaju: „Occupy Kassel!, Who’s the Artist – never heard of him, What year it is – it may be Australia, Art Walks as usual, You think i’m not an idiot – first I’m an artist”. Co ciekawe, same Documenta wzbudzały dość obojętne komentarze dziennikarzy i krytyków, choć o aktywistach raczej nie wzmiankowano. Spora doza niechęci świata artystycznego uderzała w chaotycznie skomponowany program wystawienniczy, znamionujący wspomniane stopniowe przeobrażenia profesji kuratora. Monstrualne rozmiary przestrzeni ekspozycji, pokazy filmowe, *performance*, wykłady oraz dyskusje współtworzyły niejednolity, a zarazem wielowątkowy charakter wydarzenia. Nie zmienia to jednocześnie faktu, że część przestrzeni wystawienniczych sięgała do paradygmatu *white cube*, co stanowiło zapewne efekt negocjacji z tradycją i miejscem Documenta.

Wielkie zielone połacie Karlsae Park wypełniały natomiast rozmaite studia artystyczne, często inicjujące bezpośredni kontakt z publicznością i interaktywne uczestnictwo. Oddając ogromną powierzchnię parku do dyspozycji twórców łaknących bezpośredniego kontaktu z widzem, Carolyn Christov-Bakargiev stworzyła naznaczoną instytucjonalnie czy nawet komercyjnie alternatywę wobec Ruchu Occupy. Co ciekawe, obydwa wcielenia społecznego aktywizmu zdawały się dzielić istotną część zaplecza światopoglądowego. Nowatorski wymiar wydarzeń mających miejsce podczas Documenta ukazany został za pomocą narzędzi oferowanych przez formułę wielkiego festiwalu artystycznego. Carolyn Christov-Bakargiev nie zrezygnowała jednak z pewnych wiodących założeń, podkreślając zarazem, że aktywności dotychczas niezwiązane ze sztuką zyskać mogą nowe znaczenie i kontekst. Kuratorka odeszła zarazem od autorytarnego przekazu, pozwalając artystom dowolnie rozwijać własne inicjatywy. Tematyka społeczno-politycznego zaangażowania przewijała się zatem w Kassel, eksperymentując i nadwerężając ramy instytucjonalne, lecz ostatecznie nie dążąc do ich destrukcji. W tej też mierze obecność ruchu Occupy Kassel zdawał się niezrozumiałym żartem, tonącym jednak w odmętach ogromnego i zróżnicowanego programu wystawienniczego. Kosmopolityczny tłum zwiedzających Documenta miał prawo potraktować ich jako integralną część owego kiepsko wyreżyserowanego, bo tonącego w chaosie, *intelektualnego spektaklu*. Siedzący u podnóża Fridericianum aktywiści zostali sprowadzeni do fragmentu przestrzeni wystawienniczej, wobec której domniemanie stali w opozycji. Innymi słowy, towarzysząca ruchowi pierwotna spontaniczność została wchłonięta przez struktury instytucjonalne. Absurdalny wymiar owej sytuacji podkreślały kolejki piętrzące się obok namiotów u wejścia do Fridericianum. Na czas trwania Documenta ceny w Kassel za noclegi, wyżywienie i inne usługi niebotycznie poszybowały w górę. Turystyka kulturalna zakwitła w pełni okazałości na tle rozstawionych namiotów.

Można byłoby zaryzykować stwierdzenie, że gdyby nie spektakularny i zróżnicowany program artystyczny, Documenta podzieliłyby nieszczęsny los Berlin Biennale. Obydwa wydarzenia zaprezentowały bowiem różne strategie oporu wobec norm wyznaczanych przez struktury

instytucjonalne. Obydwaj kuratorzy wycofali się z autorytarnych pozycji, przynależną im władzę wyboru oddając do dyspozycji zaproszonych artystów. W obydwu sytuacjach pojawili się także reprezentanci Ruchu Oburzonych, wzywający do bojkotu biennale, komercyjnie nastawionego świata sztuki i konserwatywnych norm instytucjonalnych. Doszczętnie skrytykowane biennale berlińskie miało jednak zdecydowanie wyższe ambicje. To bowiem tam idea solidarnego działania miała uzyskać konkretną formę, zintegrować poszczególne środowiska w walce o transformację rzeczywistości społecznej. W przypadku zaś Documenta zaangażowanie z ramienia Occupy Kassel stanowiło element towarzyszący wydarzeniom wielkiego świata sztuki, toczących się własnym instytucjonalnym rytmem. Obydwa przedsięwzięcia, eksperymentujące z własną instytucjonalną konstrukcją, odniosły zatem połowiczną porażkę. Berlin Biennale nie zrewolucjonizowało społecznego porządku, podczas gdy Documenta polemicznie kontynuowała własną długoletnią tradycję. Z perspektywy instytucjonalnej obydwu wydarzenia wykazały niemożliwość zerwania z własnym pierwotnym kontekstem i jego instytucjonalnymi obwarowaniami. Przy owych nierealizowanych i nierealizowalnych dążeniach dziwi jednak publiczna recepcja owych wydarzeń, idąca w stronę zażenowania, niechęci czy obojętności. Czy zatem w ten oto sposób objawia się utrata pewnej równowagi instytucjonalnej, czy słabość obydwu projektów? Kolejne edycje obydwu wydarzeń artystycznych prawdopodobnie będą zmuszone odnieść się do postawionych pytań. I w tym objawiać się może swoiste zwycięstwo Artura Żmijewskiego i Carolyn Christov-Bakargiev, że owe pytania ośmielili się zadać.

BIBLIOGRAFIA

- Anholt Simon. 2007. *Competitive Identity. The New Brand Management for Nations Cities and Regions*. New York: Palgrave Macmillan.
- Basualdo Carlos. 2010. *The Unstable Institution*, [w:] E. Filipovic, M. van Hal, S. Ovstebo (red.), *The Biennial Reader*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Belting Hans. 2009. *Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate*, [w:] H. Belting, A. Buddensieg (red.), *The Global Art World*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.

- Filipovic Elena. 2010. *The Global White Cube*, [w:] E. Filipovic, M. van Hal, S. Ovstebo (red.), *The Biennial Reader*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Fillitz Thomas. 2009. *Contemporary Art of Africa: Coevalness in the Global World*, [w:] H. Belting, A. Buddensieg (red.), *The Global Art World*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Fillitz Thomas. 2011. *Worldmaking: The Cosmopolitanization of Dak'Art, the Art Biennial of Dakar*, [w:] H. Belting, J. Birken, A. Buddensieg, P. Weibel (red.), *Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Hanru Hou. 2005. *Towards a New Locality: Biennials and "Global Art"*, [w:] B. Vanderlinden, E. Filipovic (red.), *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Cambridge: MIT Press.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Hoffman Jeans. 2003. *The Next Documenta Should be Curated by An Artist*. Jens Hoffmann and Electronic Flux Corporation 2003. http://www.e-flux.com/projects/next_doc/about.html [data dostępu: 16.03.2013].
- Pflüger-Scherb Ulrike. 2012. *Occupy-Bewegung: Über Nacht noch mehr Zelte auf Friedrichsplatz*. <http://www.mydocumenta.de/documenta-13/kassel-documenta-occupy-bewegung-noch-mehr-zelte-friedrichsplatz-2382200.html> [data dostępu: 09.04.2013].
- Romaniec Róża. 2012. *Biennale w Berlinie: miażdżąca krytyka pod adresem polskiego kuratora*. <http://www.dw.de/biennale-w-berlinie-mia%C5%BC-dz%C4%85ca-krytyka-pod-adresem-polskiego-kuratora/a-16064281> [data dostępu: 09.04.2013].
- Stallabras Julian. 2004. *Art Incorporated*. New York: Oxford University Press.
- Żmijewski Artur. 2012a. *7th Berlin Biennale for Contemporary Politics*. <http://www.berlinbiennale.de/blog/en/allgemein-en/7th-berlin-biennale-for-contemporary-politics-by-artur-zmijewski-27718> [data dostępu: 09.04.2013].
- Żmijewski Artur. 2012b. *Forget Fear*. <http://www.berlinbiennale.de/blog/en/comments/forget-fear-a-foreword-by-artur-zmijewski-19528> [data dostępu: 09.04.2013].