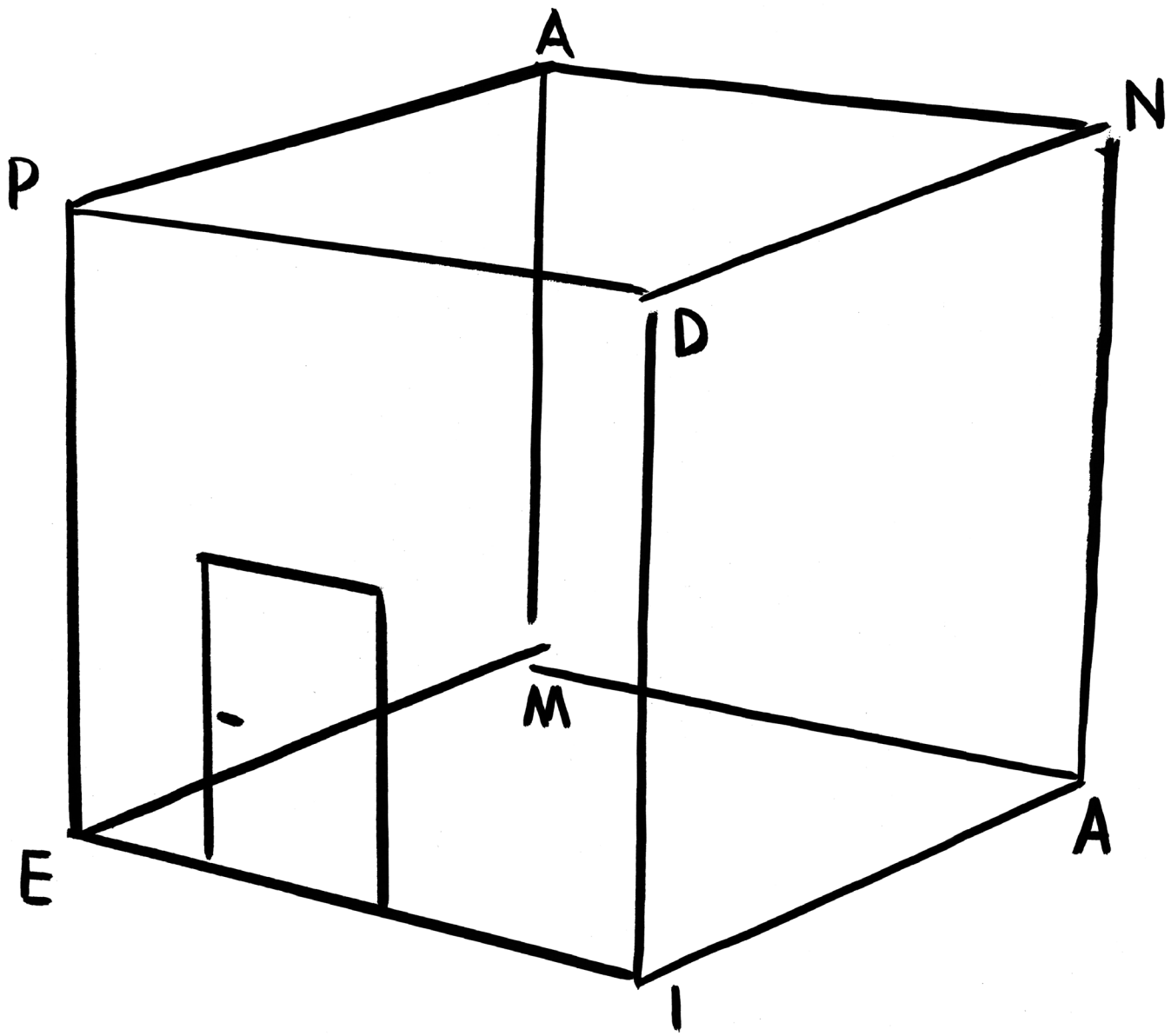
SZUM

30,00 PLN (W TYM 8% VAT)
ISSN 2300-3391



ISSN 2300-3391
02
9 772300 339005

Praca =

Dokumentacja Wyobraźni

Work =

Documentation of Imagination

Nawiązująca do historycznego projektu László Beke, kolekcja dzieł-plików nadesłanych z różnych szerokości geograficznych stanowi archiwum wyobraźni i manifest solidarności - szczególnie potrzebnej w kontekście zamykania granic oraz groźby politycznego izolacjonizmu.

ALAN BUTLER, CAROLINA CAYCEDO, CELINE CONDORELLI / WENDELIEN VAN OLDENBORGH, TATIANA CZEKALSKA / LESZEK GOLEC, WOJCIECH DADA / RAFAŁ JAKUBOWICZ, SANJA IVEKOVIĆ, CECYLIA MALIK, ANNA NOWICKA, PAKUI HARDWARE, JADWIGA SAWICKA, ALICJA ROGALSKA, SUZANNE TREISTER
...

documentation-of-imagination.msl.org.pl

ms Muzeum Sztuki
Instytucja kultury Samorządu Województwa Łódzkiego
promuje łódzkie
Współprowadzona przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.
Mecenas Muzeum Sztuki w Łodzi
FUNDACJA RODZINY STARAKÓW
Partner opus film

B

W

Galeria BWA
Wrocław Główny

13. Konkurs Gepperta
– wystawa konkursowa

20.05 —— 30.08.2020

Galeria Dizajn
BWA Wrocław

Żyjnia x Nie jesteś sam/a
– wystawa zbiorowa

3.07 —— 27.09.2020

Galeria SIC
BWA Wrocław

Królestwo
– wystawa zbiorowa

26.06 —— 12.09.2020

Galeria Studio
BWA Wrocław

I huty staną
– wystawa Dominiki Łabądź

19.06 —— 01.08.2020

A

Muzeum Jerke

POLSKA AWANGARDA I SZTUKA WSPÓŁCZESNA

MUSEUM JERKE

JERKE ART FOUNDATION

Johannes-Janssen-Straße 7
45657 Recklinghausen, Germany
www.museumjerke.com

Narodowy Instytut Fryderyka Chopina

Najnowsze publikacje

Narodowego Instytut Fryderyka Chopina

Kwiaty Parku w Żelazowej Woli

Anna Tarnawska,
Natalia Marcinkowska-Chojnacka

Chopin. Dusza salonów paryskich 1830-1848

Jean-Jacques Eigeldinger

O polskich biografach Chopina w XIX wieku

Magdalena Dziadek

Sonata Norwidowska

Andrzej Fabianowski

Towarzystwo Iksów

Andrzej Fabianowski

A jak Apollo. Biografia Alfreda Cortota

Anna Chęćka

www.sklep.nifc.pl

MAZOWIECKIE CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ ELEKTROWNIA W RADOMIU
UL. KOPERNIKA 1

www.mcswelektrownia.pl

26.06 - 21.08.2020

ZBIGNIEW LIBERA

NAJNOWSZA ANTYKONCEPCJA FOTOGRAFII DOKUMENTALNEJ

Galeria Sztuki
im. Jana Tarasina

Wystawa

Artur Żmijewski
Miłe złego porządki

01.10–
30.10.2020

Galeria
Sztuki
im. Jana
Tarasina
w Kaliszu

DOMINIKA SKUTNIK

„Rzeźba Terenu vol. 2" /
"Sculpture of the Terrain
vol. 2"

03.07-19.09.2020

kuratorka / curator:
Marta Wróblewska
miejsce / venue:
Gdańska Galeria Güntera Grassa /
Günter Grass Gallery in Gdańsk

ggm.gda.pl

Organizatorzy / Organizers

Patroni Medialni / Media Patrons

Zaczyna się we Wrocławiu
(nie musi się jednak na nim skończyć)
Zbigniew Gostomski

Sympozjum Wrocław 70/20

20

70

20

70

20

W 2020 roku mija 50 lat od Sympozjum Plastycznego Wrocław '70 – niezwykłego spotkania artystów, krytyków i teoretyków sztuki. Przestrzeni wymiany myśli i wykuwania nowych kierunków w polskiej sztuce. Wydarzenia, które obrosło legendarną sławą i do dziś prowokuje do dyskusji.

50. rocznica wrocławskiego zjazdu jest okazją, by przyjrzeć mu się z nowej perspektywy, przeanalizować jego spuściznę, dać się zainspirować jego historią. Z takiej właśnie inspiracji powstała społeczna grupa robocza Sympozjum Wrocław 70/20, która wypracowała oddolny program obchodów: szereg wystaw, realizacji i interwencji artystycznych, działania badawcze i pracę nad archiwaliami, inicjatywy edukacyjne. W rocznicowy rok weszliśmy przywołując słynny cytat z sympozjalnej pracy Zbigniewa Gostomskiego. *Zaczyna się we Wrocławiu* – a może tak naprawdę nigdy się nie skończyło?

www sympozjum7020.pl
sympozjum7020
sympozjum7020

Projekt „Sympozjum 70/20" dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury. Organizację Sympozjum Wrocław 70/20 dofinansowano ze środków Gminy Wrocław.

Strefa Kultury Wrocław

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Wrocław miasto spotkań

OLGA CHERNYSHEVA, *GRIDS@RIPS*
Fundacja Galerii Foksal we współpracy z Galerią Iragui z Moskwy

fot. Joanna Kabala, dzięki uprzejmości Archiwum Fundacji Kultury Wizualnej Chmura

Andrzej Awsiej 1963–2020

fot. Archiwum Fundacji im. Tadeusza Kantora

Maria Stangret-Kantor 1929–2020

PRENUMERATA I NUMERY ARCHIWALNE
SKLEP.MAGAZYNSZUM.PL

Hanna Krzysztofiak

Tekst: Jakub Banasiak

Od redakcji

Wszyscy mamy dość. Zamknięcia. Maseczek. Dwumetrowego dystansu. Samotności. Homeschoolingu. E-learningu. Zooma. Webinariów. Strachu. Niepewności. Czekania. Bezsilności.

Kiedy piszę te słowa, jest początek czerwca – pandemia trwa, a jakby jej nie było. Scena artystyczna powoli się odmraża, otwierają się pierwsze muzea i galerie, a „Szum" znowu można kupić w Empikach. Na wystawach, w zależności od kubatury instytucji, może przebywać od kilku do kilkudziesięciu osób – niby mało, ale czy w dzień powszedni ktoś widział na wystawie więcej? Na ulice też powoli wraca życie: działają sklepy, kawiarnie, urzędy, kina. A więc to już, tak szybko? Jednak mimo zmian trudno mówić o „nowej normalności" – krzywa zachorowań uparcie nie chce spaść, od tygodni jest równa niczym Nizina Mazowiecka.

COVID-19 towarzyszy nam zatem niczym ostry cień mgły – wirus jest gdzieś w tle, ale jego obecność jest jak najbardziej namacalna. Dramat prawie zawsze rozgrywa się gdzie indziej: w Chinach, w Lombardii, w Hiszpanii, Brazylii, USA, a przede wszystkim na ekranach, kolejnych i następnych ekranach... Jednak kryzys, który nadchodzi, jest jak najbardziej realny. A raczej kryzysy: gospodarczy, społeczny, polityczny. Za chwilę wybuchnie Afryka i reszta Ameryki Południowej. Na razie – choć nie tylko z pandemicznych powodów – płoną Stany Zjednoczone.

Wszyscy mamy więc dość. Jednak tematu pandemii – choćby już zbrzydł nam do cna – nie możemy prześlepić. Dlatego w tym numerze „Szumu" opukujemy go ze wszystkich możliwych stron. Tym razem nasz magazyn nie ma tradycyjnych działów, z oczywistych względów nie ma też recenzji. W zamian proponujemy wielowątkową refleksję nad sytuacją sztuk wizualnych w dobie pandemii. Kiedyś pisaliśmy, że zajmujemy się „sztuką w poszerzonym polu". A dziś? Czym się właściwie zajmujemy i będziemy zajmować w najbliższej przyszłości? Można powiedzieć, że odpowiedzi na to jedno pytanie przez cały wywiad udzielał mi Sebastian Cichocki, z którym rozmawiałem o możliwych światach sztuki po wirusie. Główny kurator Muzeum Sztuki Nowoczesnej kreśli porywającą wizję, w której postsztuka zastąpi wyrastający jeszcze z XIX wieku estetyczny, rynkowy i instytucjonalny reżim „sztuki współczesnej". Zanim to jednak nastąpi, warto trzymać rękę na pulsie tu i teraz. Dawid Radziszewski zastanawia się, czy polski rynek sztuki przetrwa lockdown. Piotr Płucienniczak pyta o kondycję socjalną artystów i artystek – marną już przed zarazą. Gregor Różański – o potencjał internetu (mimo wszystko). Witek Orski – o polityczne i filozoficzne wymiary wirusa.

Jednakowoż jesteśmy na łamach magazynu o sztuce. Dlatego Marcin Stachowicz pisze o wizualności pandemii, a Piotr Policht – o wizjach postapo w popkulturze. Agata Araszkiewicz zastanawia się, co to znaczy być feministyczną teoretyczką w sytuacji, gdy nagle wszyscy wróciliśmy do domów (a kobiety – jak zawsze – wróciły do nich bardziej). Na podobne pytanie muszą też odpowiedzieć kuratorki i kuratorzy, artystki i artyści, krytycy i krytyczki. Jak w zamknięciu kuratorować (Övül Ö. Durmusoglu, Joanna Warsza), tańczyć (Marta Ziółek), recenzować (Stach Szabłowski)? A może po prostu – co proponuje Agata Pyzik – powinniśmy przestać przejmować się tym, że „tracimy czas"? I stracić go naprawdę – na pohybel kapitałowi.

Również ilustracje są w tym wydaniu niecodzienne: proponowali (a czasem wykonywali) je autorzy i autorki tekstów. Z kilkoma wyjątkami: w całym numerze przewijają się ilustracje Bartosza Zaskórskiego (wirus mutuje się i pleni), a okładkę (wspaniałą!) narysował dla nas Wilhelm Sasnal. Ozdobą rozmowy z Sebastianem Cichockim są zdjęcia Rafała Milacha – wykonane na pewnej budowie w centrum Warszawy... Z kolei zamiast recenzji proponujemy kilkudziesięciostronicowy blok prac artystów i artystek – mamy nadzieję, że to swoiste archiwum wizualne pandemii stanie się ważnym dokumentem tej osobliwej epoki.

Jak to wszystko się skończy? Tego nie wie nikt – poza Ewą Majewską, która specjalnie dla „Szumu" stawia tarota dla zarażonego świata.

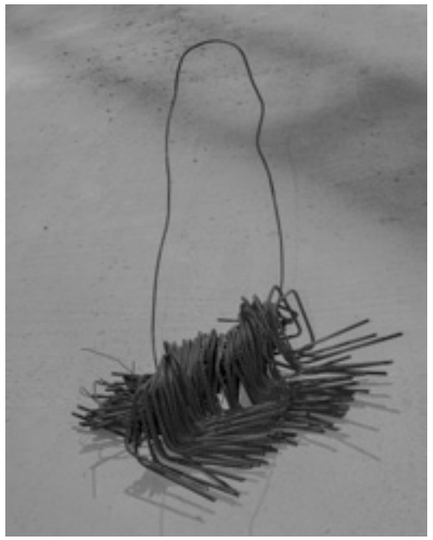
–

1 *Boska komedia*, reż. Krzysztofa Garbaczewski, 2020
fot. Magda Hueckel, dzięki uprzejmości Teatru Powszechnego w Warszawie

2 Fot. Rafał Milach, fragment sesji zdjęciowej z udziałem Sebastiana Cichockiego

1

2



SPROSTOWANIE
W opublikowanej w poprzednim numerze „Szumu" (28/2020) recenzji wystawy Zdzisława Jurkiewicza *Za stołem świata* (Fundacja Arton) zabrakło informacji, że wydawcą towarzyszącej wystawie książki *Zdarzenia. Zdzisław Jurkiewicz* był Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, zaś sama wystawa powstała z inicjatywy obu podmiotów i została przez nie wspólnie sfinansowania. Fundację Arton i OKiS przepraszamy za niedopatrzenie.

OKŁADKA:
Wilhelm Sasnal, *Pandemia*, 2020, dzięki uprzejmości artysty

REDAKTOR NACZELNY:
Jakub Banasiak, jakub.banasiak@magazynszum.pl

ZASTĘPCZYNI REDAKTORA NACZELNEGO:
Karolina Plinta, karolina.plinta@magazynszum.pl

REDAKTOR:
Piotr Policht, piotr.policht@magazynszum.pl

SEKRETARZ REDAKCJI:
Anna Sidoruk, anna.sidoruk@magazynszum.pl

MARKETING I KOMUNIKACJA:
Ewa Dyszlewicz, ewa.dyszlewicz@magazynszum.pl

DYREKTOR ARTYSTYCZNY:
Dominik Cymer

LAYOUT:
Cyber Kids on Real

SKŁAD:
Marta Lissowska

REDAKCJA STYLISTYCZNO-JĘZYKOWA I KOREKTA:
Paulina Bieniek

WSPÓŁPRACA:
Wojciech Albiński, Malina Barcikowska, Anna Batko, Dorian Batycka, Waldemar Baraniewski, Anna Baranowa, Łukasz Białkowski, Katarzyna Bojarska, Grzegorz Borkowski, Monika Borys, Zofia Maria Cielątkowska, Przemysław Chodań, Anna Cymer, Jakub Dąbrowski, Maja Demska, Olga Drenda, Teresa Fazan, Jakub Gawkowski, Aleksandra Goral, Daria Grabowska, Mikołaj Iwański, Aleksanda Kędziorek, Aleksander Kmak, Ryszard Kluszczyński, Jakub Knera, Piotr Kosiewski, Wiktoria Kozioł, Zofia Krawiec, Yulia Krivich, Iwona Kurz, Marika Kuźmicz, Andrzej Leśniak, Marcin Ludwin, Dorota Łagodzka, Ewa Majewska, Karolina Majewska-Güde, Jakub Majmurek, Jacek Małczyński, Antoni Michnik, Łukasz Mojsak, Łukasz Musielak, Martyna Nowicka, Ewa Opałka, Janek Owczarek, Arkadiusz Półtorak, Adam Przywara, Agata Pyzik, Oleksiy Radynski, Łukasz Ronduda, Joanna Ruszczyk, Michalina Sablik, Marta Skłodowska, Piotr Słodkowski, Stach Szabłowski, Wiktoria Szczupacka, Jakub Szreder, Wojciech Szymański, Ewa Toniak, Magdalena Ujma, Urszula Zajączkowska, Tomasz Załuski, Rafał Żwirek

DRUK:
ARGRAF Sp. z.o.o
ul. Jagiellońska 80
03-301 Warszawa

NAKŁAD:
1200 egzemplarzy

WYDAWCA:
Fundacja Kultura Miejsca

ADRES REDAKCJI:
Magazyn „Szum"
Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Wybrzeże Kościuszkowskie 39
00-347 Warszawa

www.magazynszum.pl
www.facebook.com/magazynszum
redakcja@magazynszum.pl

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

SZUM

NR 29 LATO–JESIEŃ 2020

OD REDAKCJI 13 tekst: Jakub Banasiak

PANDEMIA

30 Postsztuka w stanie wyjątkowym
Z Sebastianem Cichockim rozmawia Jakub Banasiak
fotografie: Rafał Milach

50 Tracenie czasu? O chorobie podczas pandemii
tekst: Agata Pyzik

54 Uwolnić widzenie, czyli słowo o pandemicznej wizualności
tekst: Marcin Stachowicz

62 Cała nadzieja w apokalipsie
tekst: Piotr Policht

72 Panorama wyschniętego bajora
tekst: Witek Orski

80 Sztuka jako konieczność, uzależnienie, forma współżycia i rekonwalescencja
O projekcie *Die Balkone* i o tym, do czego wracać, a do czego nie
tekst: Övül Ö. Durmusoglu, Joanna Warsza

86 Bezruchdance. Polski rynek sztuki wobec pandemii
tekst: Dawid Radziszewski

90 Coronavirtuality.com: od postinternetu do postepidemii
tekst: Gregor Różański

96 Wyrwa, piekło kobiet i rewolucja
tekst: Agata Araszkiewicz

106 Selekcja w sztuce, edycja COVID-19
tekst: Piotr Puldzian Płucienniczak

112 Nie ma czasu do stracenia, jest tylko czas do zabicia. Mały taniec w czarnej dziurze
tekst: Marta Ziółek

118 Aż nadejdą dni straszne...
tekst: Stach Szabłowski

128 Tarot dla świata w pandemii
tekst: Ewa Majewska

STRONA ARTYSTKI/ARTYSTY 132

ILUSTRACJE PANDEMICZNE Bartosz Zaskórski

KONIEC TEJ HISTORII NIE ZOSTAŁ JESZCZE NAPISANY

SOLI DARNOŚĆ I SPRAW STWO

Adelina Cimochowicz
Monika Drożyńska
Galeria Komputer
Barbara Gryka
Juliana Höschlová
Magdalena Kosek
Daniel Kotowski
Diana Lelonek i Edka Jarząb
Marta Mariańska
Rita Müller
Arek Pasożyt
Marta Romankiv
Ala Savashevich
Sergey Shabohin
Katya Shadkovska
Jana Shostak
Shukhliada & Szkoła Photinus Studio
Jaśmina Wójcik i Jakub Wróblewski
Weronika Zalewska
Paweł Żukowski

solidarityandagency.online

GALERIA Arsenał

OTWARCIE: 1.06.2020

GALERIA ARSENAŁ W BIAŁYMSTOKU

Krzysztof Maniak – Wybrane filmy, fotografie i obiekty z lat 2017–2020 kurator: Sebastian Cichocki

26.06–30.08.2020 Galeria Bielska BWA

KOLONIA 2020

AL.GRUNWALDZKA 51
WERNISAŻ 19:00
KAŻDA ŚRODA MIESIĄCA

KAŻDEGO DNIA WIESZAJMY ARTYSTÓW

CZERWIEC
MAGDALENA KIRKLEWSKA

LIPIEC
MACIEK SALAMON

SIERPIEŃ
KAMILA MODEL

WRZESIEŃ
WEDZICKA

PAŹDZIERNIK
OLA FRONC

LISTOPAD
DANIEL CYBULSKI

GRUDZIEŃ
MARCIN ZAWICKI

KOLONIA · metropolitalna Karta do Kultury · Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku · GDAŃSK · DOFINASOWANO ZE ŚRODKÓW MIASTA GDAŃSKA · #freedom of culture

AKADEMIA SZTUKI

#Studiuj sztukę

Akademia Sztuki w Szczecinie

architektura wnętrz i przestrzeń wirtualna
fotografia
film eksperymentalny
grafika artystyczna / projektowa / interaktywna
komunikacja wizualna i gry komputerowe
malarstwo
mebel i formy przestrzenne
projektowanie ubioru
projektowanie produktu
sztuka mediów i animacja

nowy harmonogram rekrutacji na rok akademicki 2020/21

ELEKTRONICZNA REKRUTACJA

I TERMIN: **1 czerwca - 25 czerwca 2020**
II TERMIN: **22 lipca - 28 sierpnia 2020**

EGZAMINY WSTĘPNE

I TERMIN: **6 lipca - 17 lipca 2020**
(dla osób, które zarejestrowały się w elektronicznej rekrutacji w I terminie)
II TERMIN: **7 września - 18 września 2020**
(dla osób, które zarejestrowały się w elektronicznej rekrutacji w II terminie)

TERMIN SKŁADANIA DOKUMENTÓW

1 października 2020

UWAGA! Dopuszcza się przeprowadzenie egzaminów wstępnych z wykorzystaniem technologii informatycznych. Decyzję o przeprowadzenia egzaminu online podejmą komisje rekrutacyjne i ogłoszą kandydatom nie później niż na 2 tygodnie przed datą ich przeprowadzenia!

www.akademiasztuki.eu/rekrutacja
www.StudiujSztuke.pl

FB: @akademiasztuki.eu
insta: @akademiasztuki.szczecin @studiujsztuke

KOMUNA
WARSZAWA

TIM ETCHELLS

ALL THE THINGS THAT COULD HAPPEN NEXT

NEON / WARSZAWA, ul. EMILII PLATER 31
(od 19.06 na stałe przed siedzibą Komuny Warszawa)

w ramach:
HUB Kultury 2020 / TEREN WSPÓLNY
TIM ETCHELLS
ZORKA WOLLNY
GRZEGORZ LASZUK
ROBERT WASIEWICZ i MARCIN MIĘTUS
MARTA JALOWSKA
NATASZA GERLACH
PIOTR URBANIEC

zespół kuratorski: Tim Etchells, Marta Keil, Grzegorz Reske

HUB KULTURY KW

Projekt współfinansuje m.st.Warszawa

PATRONAT

BRITISH COUNCIL

PATRONAT MEDIALNY

SZUM e-teatr.pl NNGT didaskalia RADIO KAPITAŁ

6. Vintage Photo Festival

Międzynarodowy Festiwal Miłośników Fotografii Analogowej

Bydgoszcz wrzesień 2020

www.vintagephotofestival.com

Organizator:

Zadanie współfinansowane przez Miasto Bydgoszcz

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z funduszu promocji kultury

Patronat medialny:

sztukakurdystanu.com

NIECH POPRZEDZA CIĘ PŁOMIEŃ

26.06–9.08.2020

współczesna sztuka kurdyjska

kuratorka: aneta szyłak

sherko abbas, halgurd a. baram, shirwan fatih,
rebeen hamarafiq, hiwa k, kani kamil,
rozhgar mustafa, walid siti, sakar sleman

galeria arsenał elektrownia, ul. elektryczna 13, białystok

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

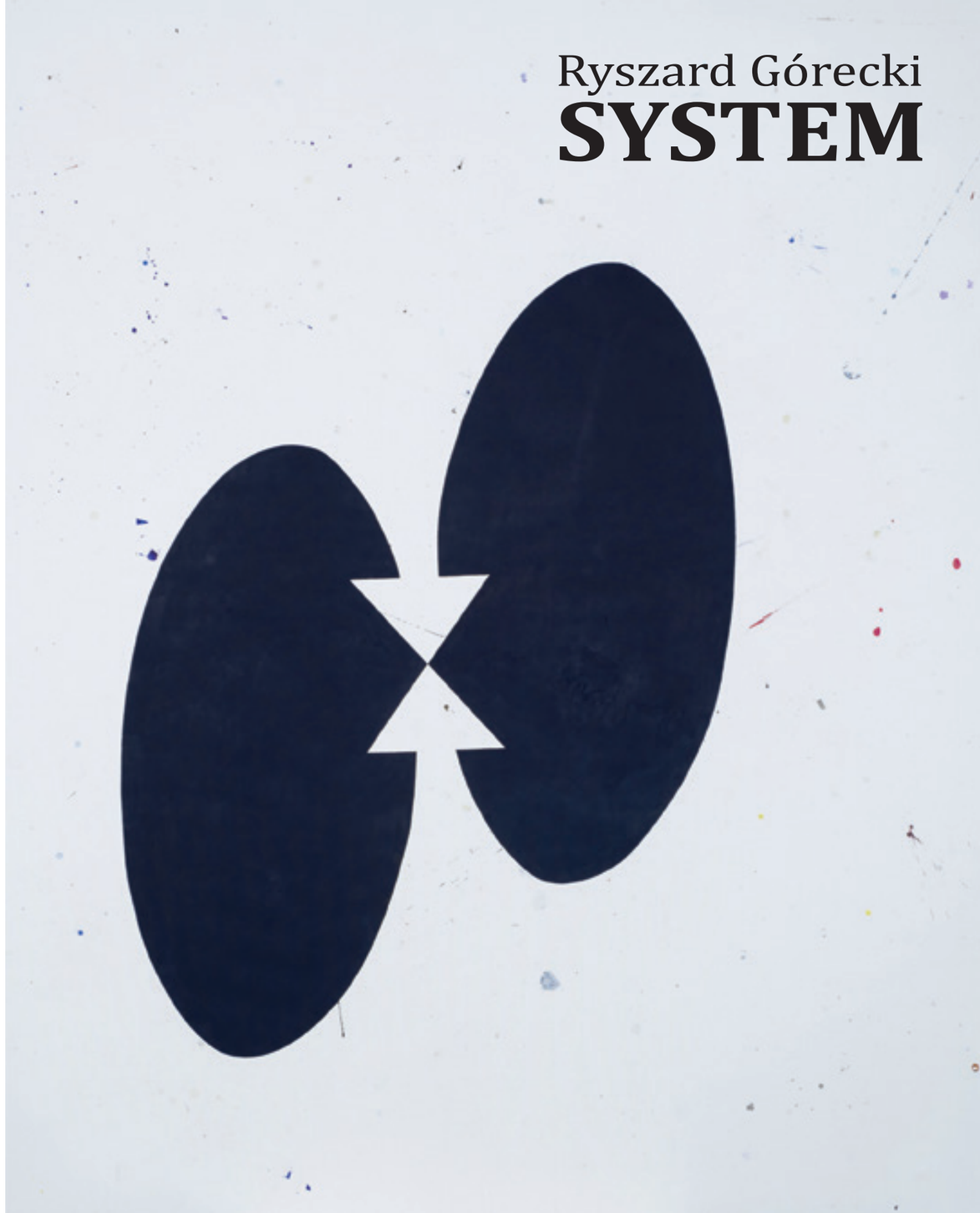
Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

GALERIA Arsenał · wschodzący Białystok · NOMUS · SZUM · blok · CONTEMPORARY LYNX · wyborcza · wyborcza.pl Białystok · Polskie Radio Białystok · TVP3 Białystok · Białystok Online

„Wszystko będzie wszystkim, zawsze i wszędzie", 2018, olej i piasek z placu apelowego obozu koncentracyjnego w Buchenwaldzie, płótno, 200 x 160 cm

Ryszard Górecki

SYSTEM



KUJAWY POMORZE · Województwo Kujawsko-Pomorskie

Instytucja kultury Samorządu Województwa Kujawsko-Pomorskiego

Galeria Sztuki Wozownia
Toruń, ul. Ducha Św. 6
26.06 – 16.08. 2020

7. SALON

Adamiak Anna
Babula Joanna
Baczyńska Matylda
Barszczowski Piotr
Baziak Andrzej
Bącler Ernest
Bernacka Dorota
Bernaś Jacek
Bielat-Sobiczewska Monika
Biś Gabriela
Brach Stanisław
Chmiel Stanisław
Chmura Zuzanna
Chytroś Monika
Cygnar Karolina
Dębosz Paulina
Drozd Agnieszka
Dudek Edyta
Dudek Jacek
Dykas Gaweł
Dziurawiec Klaudia
Epter Paul
Faglio Adam
Fiszczuk Marzena
Fleszar Ewa
Fleszar Roman
Fleszar Weronika
Fulanty Gabriela
Głowacz Tomasz
Grabowski Andrzej S.
Graniczkowska Joanna
Jajkowska Kamila
Janicka Jadwiga
Janicki Jacek
Janicki Marek
Jasiak Henryk
Jewuła Łukasz
Kaczmarek Maria
Karwat Światosław
Kawa-Słomska Iwona
Kilińska Aneta
Kłosińska Jadwiga
Knecht Bożena
Kobylarz Roman
Kołodziejczyk Malwina & Nalepa Bartosz
Kopytko Natalia
Korpanty Jolanta
Kozyra Stanisław
Krawczyk Magdalena Sara
Krywański Bartłomiej
Kucharzyk Stanisław
Kukla Kamil
Kukla Piotr
Kukułka Jan
Kumorek Grzegorz
Kumorek Stanisława
Kustra Adriana
Latawska-Honkisz Magdalena
Leszczyńska Wioletta
Liszka Grzegorz
Machowski Jacek
Magdoń Kinga
Majchrowicz Zdzisław
Maniak Krzysztof
Marczak Anna
Michoń Szymon
Miękina Małgorzata
Migda Iwona
Mikoś Sebastian
Miłoś Magdalena
Minor Andrzej
Mosor Marek
Motuk Beata
Odbierzychleb Marta
Olszewski Paweł
Pazera Elżbieta
Pazera Witold
Pękala Jan
Pokorny Kazimierz
Pokrywka Przemysław
Połeć-Kantor Lidia
Popek Patrycja
Popek-Solak Joanna
Poręba Michał
Poręba Przemysław
Przewoźnik Roman
Ptasińska Klaudia
Rączka Piotr
Reiner Miłosz
Rudyk Waldemar
Rusnarczyk Michał
Ruszel Krzysztof
Ruszel Wojciech
Saternus Krzysztof
Sędłak Barbara
Sępek Filip
Skawiński Grzegorz
Skupińska Anna
Smalarz Paulina
Smoleń Oliwia
Sobczak Tomasz
Sroka Karolina
Sroka Katarzyna
Sroka Maciej
Sroka Przemysław
Staszek Przemysław
Stec Monika
Strzesak Maria
Styszko Jan
Suwała Ewelina
Szczepaniak Miłosz
Szczepanik Ryszard
Świętek Anna
Telega Marcin
Till Anna
Tomasiak Grzegorz
Tryba Magdalena
Wątroba Piotr
Wielgus Izabella
Wierzba Angelika
Więcław Jolanta
Wilk Aleksandra
Wojciechowska Marta
Wojtanowska Bożena
Wojtanowski Łukasz
Wójcik Grzegorz
Wójcik Jakub
Wróbel Mateusz
Wyszkowska Katarzyna
Zawiślak Sylwia
Zelek Patrycja
Zuba-Benn Aleksandra
Zych Henryk
Żurek Kamil

Katarzyna Wyszkowska – laureatka „VI Salonu Wiosennego", „Bezsenność, olej na płótnie, 2018 (fragment)

26.06-30.08.2020

BWA TARNÓW

BWA TARNÓW
www.bwa.tarnow.pl

Pod Patronatem Prezydenta Miasta Tarnowa
Tarnów

Partner
BEMA 20

Projekt realizowany przy wsparciu finansowym Województwa Małopolskiego
MAŁOPOLSKA

WWW NOT YET WRITTEN STORIES

WOMEN ARTISTS' ARCHIVES ONLINE

ODKRYJ SZTUKĘ EUROPEJSKICH ARTYSTEK XX W.

WWW.FORGOTTENHERITAGE.EU

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.
Kreatywna Europa

partnerzy: UZF, SCCA-LJUBLJANA
partnerzy medialni: KULTURA, SZUM, blok

Projekt realizowany w ramach programu Kreatywna Europa

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących
z Funduszu Promocji Kultury

Galeria Miejska Arsenał

Tymczas

Letnia Rezydencja Galerii Sandra

19.06_6.09.2020

wernisaż online:
19.06.2020_g. 18.00

artystki: ATM 4K (Antkowiak, Pataridze, Pawelczyk, Szypulska)
Natalia Karczewska
Karolina Mądrzecka
Maryna Sakowska
Lena Lubińska
Dominika Święcicka
Anna Adamowicz
Katarzyna Wojtczak
Justyna Dziabaszewska
Ula Lucińska
Julia Taszycka
Iwetta Tomaszewska
Paulina Piórkowska
Cristina Ferreira
Martyna Hadyńska
Ana Barata Martins

kuratorki: Magdalena Adameczek
Tomek Pawłowski-Jarmołajew
Ola Polerowicz

POZnań arsenał SZUM NN6T CzasKultury iks kultura poznań.pl

www.arsenal.art.pl

Barbara Kozłowska

wszystko to możesz zobaczyć gdziekolwiek

you can see it all anywhere

Wrocław miasto spotkań

20

17.07–21.09.2020

Muzeum Współczesne Wrocław
pl. Strzegomski 2
53-681 Wrocław
www.muzeumwspolczesne.pl

MWW
Muzeum Współczesne Wrocław

Fundacja Arton

Patroni medialni
/ Media patronage:

SZUM blok TVP3 Wrocław RADIO Wrocław iram inyourpocket RYNEK SZTUKA

70

Sympozjum Wrocław 70/20

Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną Akademii Sztuk Pięknych
w Warszawie ogłasza nabór na nowy kierunek studiów

BADANIA ARTYSTYCZNE

Studiuj z nami!

Jakub Banasiak
Waldemar Baraniewski
Filip Burno
Jakub Dąbrowski
Marek Dzienkiewicz
Paweł Ignaczak
Łukasz Izert
Katarzyna Kasia
Ewa Kociszewska
Marika Kuźmicz
Olaf Kwapis
Kuba Maria Mazurkiewicz
Ewa Muszyńska
Luiza Nader
Piotr Płucienniczak
Łukasz Ronduda
Piotr Słodkowski
Jan Sowa
Jakub Szreder
Karolina Thel
Wojciech Włodarczyk
Jan Wojciechowski
Ryszard Zimek
Berenika Zimończyk

Zapraszamy osoby zainteresowane
łączeniem praktyki i teorii w zakresie:

- ♥ historii sztuki
- ✶ działań artystycznych
- ◆ projektowania
- ♥ krytyki artystycznej i pracy z tekstem
- ✶ kuratorstwa
- ◆ wystawiennictwa
- ♥ digitalizacji i archiwizacji
- ✶ praktyk instytucjonalnych i muzealnictwa
- ◆ organizacji projektów artystycznych

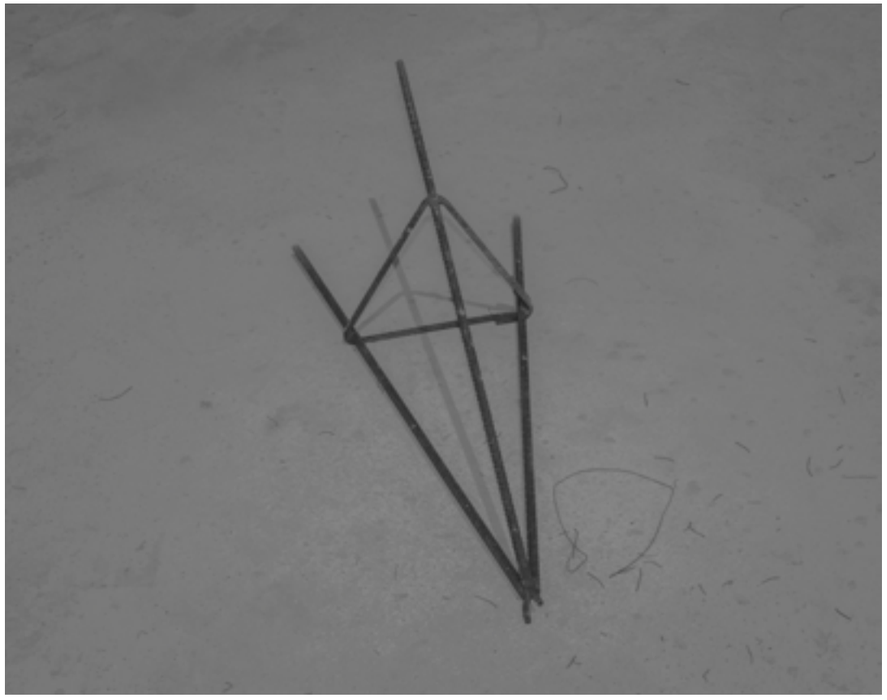
wzkw.asp.waw.pl, rekrutacja.asp.waw.pl

Z Sebastianem Cichockim rozmawia Jakub Banasiak
Fotografie: Rafał Milach

Postsztuka w stanie wyjątkowym

Jakub Banasiak: Kiedy zaczynamy tę rozmowę, wystawa *Wiek półcienia* – jak informuje strona internetowa wydarzenia – jest nieczynna od 11 dni. Wczoraj rząd zaostrzył zasady kwarantanny, redukując życie społeczne do absolutnego minimum. Siedzimy w domach. Tylko w Polsce ponad 170 tysięcy osób jest objętych kwarantanną, kolejne 50 tysięcy nadzorem epidemiologicznym, ponad 2,3 tysiąca jest zarażonych. W skali europejskiej – nie mówiąc o globalnej – wygląda to o wiele bardziej dramatycznie. Według prognoz zbliża się największy kryzys gospodarczy od dekad i międzynarodowe napięcia w niezliczonych obszarach. Nowy autorytaryzm, dotychczas rozwijający się w krajach półperyferyjnych, może stać się ustrojową normą. W tym wszystkim jesteśmy my – ludzie zajmujący się sztuką, z naszymi sieciami kontaktów, rozmaitymi infrastrukturami, urządzeniami przestrzennymi, współpracującymi z nami artystami i artystkami, instytucjami, wystawami, dziełami, dyskusjami, tekstami. Wszystko to stało się – niemalże z dnia na dzień – zaskakująco nieprzystające do rzeczywistości, dziwnie nieobecne, może nawet nierealne; a wobec problemów zdrowotnych, społecznych, politycznych i ekonomicznych – trzecio- czy czwartorzędne. Nie wiemy jeszcze, czy będzie to sytuacja tymczasowa, czy trwale zmieni nasz świat. Na razie zmianom uległ tryb pracy – rozmawiamy zdalnie… Jednak na pewno pandemia zmusza do przemyślenia podstawowych kategorii, którymi posługujemy się w polu sztuki: wystawy, dzieła, instytucji, publiczności, a przede wszystkim ich materialności, fizyczności. Ty próbujesz przepracowywać te pojęcia od dawna. Jak więc postrzegasz ten nagły zwrot? Jako szansę, zagrożenie, przełom?

SEBASTIAN CICHOCKI



Epidemia SARS-CoV-2 jest nierozerwalnie związana z przemocą, którą wyrządzamy innym żyjącym istotom. Ma źródło w systemach produkcji żywności. A to jest związane z nowoczesnym projektem modernizacyjnym.

Sebastian Cichocki: Wszystkie znaki na niebie i na ziemi wskazywały, że powinniśmy się spodziewać takiego tąpnięcia. Epidemia SARS-CoV-2 jest nierozerwalnie związana z przemocą, którą wyrządzamy innym żyjącym istotom. Ma źródło w systemach produkcji żywności. A to jest związane z większym cywilizacyjnym projektem modernizacyjnym, nowoczesnością, która okazała się bronią obosieczną. Bruce Nauman zrobił w latach 70. pracę, litografię, a później neon z liter pod tym samym tytułem, które układają się w napis: *Eat Death*. Tak mogłaby nazywać się ta nasza wystawa o nieodwracalnych zmianach planetarnych, napędzanych machiną wzrostu gospodarczego. „Jedzcie śmierć!" – bardzo trafny slogan, uszyłem sobie nawet taki baner na demonstracje – żywimy się tym, co jest przyczyną naszej zguby. W kontekście koronawirusa i „mokrych targowisk" w Azji to hasło brzmi wręcz tragikomicznie. Chcemy wzrostu PKB, a nie wzrostu dobrostanu. Jestem skrajnym pesymistą, więc byłem pewien, że jakaś megakatastrofa wydarzy się jeszcze w tej dekadzie: może potworna susza, fala migracji klimatycznej na niespotykaną skalę, na którą twierdza Europa odpowie przemocą, a może eksploduje pełzający wszędzie faszyzm... Tymczasem, jak widzimy, sprawy przybrały inny obrót i do tego zdecydowanie nabrały tempa. Nie interpretowałbym jednak pandemii w kategoriach zemsty czy odruchu obronnego planety, a raczej efektu bardzo krótkowzrocznej eksploatacji tak zwanych tanich natur: pracy fizycznej, surowców, energii i jedzenia. Większość chorób zakaźnych jest pochodzenia odzwierzęcego – to efekt uboczny rewolucji neolitycznej, mieszkania obok udomowionych zwierząt, a teraz wszystko jeszcze bardziej się rozregulowało przez masową produkcję mięsa. A to dopiero początek kłopotów.

Również dla świata sztuki?

To interesujące, jak błyskawicznie i w jak ekstremalnym stopniu regulacje wymuszone przez pandemię dotknęły świat sztuki, który jest przecież bardzo wątły i wymaga wielu zabiegów podtrzymujących. Rozmawiałem wczoraj

z przyjaciółmi z Dublina, z którymi pracujemy nad wystawą w ramach koalicji europejskich muzeów L'Internationale. Okazuje się, że Irish Museum of Modern Art (IMMA) będzie przekształcone w tymczasową kostnicę. Jak pomyśleć o tym głębiej, trudno tej decyzji nie przyklasnąć, wszędzie przecież trwają przygotowania na wypadek erupcji epidemii, a muzeum mieści się w gmachu siedemnastowiecznego szpitala Kilmainham, jest otoczone ochronnym pasem zieleni, ma klimatyzację. Z drugiej strony nie sposób myśleć o tej sytuacji jako o czymś perwersyjnie wzniosłym – biały sześcian, w którym produkuje się znaczenia i konserwuje, kontempluje, otacza czcią przedmioty, staje się magazynem na zwłoki. Annie Fletcher, dyrektorka IMMA, wydała poruszające oświadczenie dla prasy, w którym pisze, jak piękno i dostojeństwo muzeum współgra z powagą tego globalnego kryzysu. Dlatego więc, jeśli pytasz mnie, czy sytuacja, w której się znajdujemy, jest szansą czy zagrożeniem, mogę powiedzieć tylko, że wygląda mi to na koniec pewnej formacji, którą nazywaliśmy sztuką współczesną. Myślę tu o bardzo specyficznym systemie produkcji i dystrybucji sztuki, zasilanym konkurencją, nadmiarem, ekstrawagancją, kultem autora, zacementowanym wciąż w jakichś archaicznych kultach geniuszu, innowacji i oryginalności.

To interesujące, jak błyskawicznie i w jak ekstremalnym stopniu regulacje wymuszone przez pandemię dotknęły świat sztuki, który jest przecież bardzo wątły i wymaga wielu zabiegów podtrzymujących.

Oczywiście, powinienem mówić to ze złośliwą satysfakcją, bo wiele czasu i wysiłku włożyłem w swojej pracy w – że tak to ujmę – podcinanie gałęzi, na której siedziałem. Każda katastrofa jest szansą na zbudowanie czegoś na gruzach starych porządków. Z pewnością nie ma powrotu do *business as usual*. Także w muzealnictwie.

Mówisz, że mamy do czynienia ze zmierzchem pewnej formacji. O jaką dokładnie formację chodzi?

Pastwię się nad czymś, co jeden z moich ulubionych teoretyków, Stephen Wright, nazywa „gmachami pojęciowymi", czyli wykrystalizowaniem się w XIX wieku reguł gry dotyczących sposobów funkcjonowania sztuki w świecie. Za pomocą tych regulaminów możemy w ogóle wyabstrahować sztukę z nieartystycznego tła, ale też utrzymać ją w ryzach: dyscyplinarnie czy formalnie. Przyjęto, że sztuka powinna mieć na przykład jasno przypisanego autora, dzieło sztuki powinno być unikalne, materialne, służyć kontemplacji, unikać świata zewnętrznego. Intencje były dobre – sztuka nie powinna być służalcza, kłaniać się królowi czy klesze. Ale wpadamy tu w pułapkę, o której dyskutowaliśmy tak zaciekle przez ostatnią dekadę i dłużej, czyli pytanie o autonomię sztuki. Jeśli zbyt dużą wagę przykładamy do kwestii autorstwa czy własności, dzieł sztuki trudno jest użyć na przykład do celów politycznych. W ogóle trudno jest wtedy myśleć o nich w kategorii narzędzia. A ja lubię myśleć o dziełach sztuki, podążając za propozycją filozofa Alvy Noëgo, jako o „dziwnych narzędziach" – takich, które pomagają nam wykuwać w rzeczywistości nisze, tunele, schrony. W ogóle sympatyzuję z próbami odzyskania propagandy dla sztuki i sztuki dla propagandy. Tacy artyści, jak Jonas Staal, Renzo Martens, Teresa Margolles, Zentrum für Politische Schönheit czy Tania Bruguera robią to dobrze, uderzają mocno. Tania przyrównuje nawet sztukę do konkretnego narzędzia – do młota pneumatycznego.

Lubię myśleć o dziełach sztuki jako o „dziwnych narzędziach". Takich, które pomagają nam wykuwać w rzeczywistości nisze, tunele, schrony.

Jakim narzędziem jest w tym kontekście muzeum?

Muzea w formie, którą na co dzień znamy, jako wehikuł rodem z XIX wieku, obrosłe specyficzną kulturą prawną i bardzo osobliwą rolą do odegrania wobec rynku, organizują dystrybucję sztuki i jej znaczeń. Jest to dość przewidywalna maszyna, napędzana głównie nowością. Wróćmy jeszcze do sytuacji z muzeum-kostnicą w Dublinie. Ta wiadomość pobudza wyobraźnię, bo jest brutalna i bardzo aktualna, ale jednocześnie otwiera nas na inną, alternatywną historię muzealnictwa, które jest oparte na służbie i solidarności i zasadza się na rozregulowaniu „gmachów pojęciowych" nowoczesnej instytucji sztuki. Moja ulubiona opowieść z tego obszaru wiąże się jednak raczej z podtrzymaniem życia niż ze śmiercią. W 1944 roku Ernst Fisher, ówczesny dyrektor Malmö Konstmuseum, otworzył swoją instytucję dla więźniarek oswobodzonych z obozu koncentracyjnego w Ravensbrück. Przez sześć miesięcy muzeum działało jako ośrodek dla uchodźców i miejsce kwarantanny. Między rzeźbami i obrazami stały łóżka polowe, działała tam kuchnia, a nawet kaplica, którą polskie więźniarki zaaranżowały, wykorzystując znalezione w muzeum rzeźby sakralne. Trudno o lepszy przykład złamania regulaminu dziewiętnastowiecznego muzeum, jak i przykład chwiejności statusu dzieła sztuki. Do Konstmuseum trafiła między innymi Maja Berezowska, skazana za przedwojenne ilustracje do tekstu o życiu seksualnym Adolfa Hitlera we francuskiej prasie. W Malmö znajduje się bardzo interesująca kolekcja jej rysunków obozowych. Pokazywaliśmy je na wystawie *Nigdy więcej*, o sztuce jako narzędziu walki z faszyzmem. Trafiłem na tę opowieść trochę przypadkiem w 2014 roku, szukając punktu do zakotwiczenia wystawy o postsekularyzmie – zabrnęliśmy wtedy z koleżanką kuratorką z Izraela, Galit Eilat, w rozważania na temat jakiegoś nieokreślonego rewolucyjnego potencjału drzemiącego w wierze w rzeczy nieracjonalne. Wystawa nazywała się *Tęcza w ciemności*. Oczywiście nie przypuszczałem, że kilka lat później staniemy u bram Ciemnego Oświecenia i ten flirt z duchowością będzie jakąś opowieścią z innej epoki. W swojej naiwności nie byliśmy w stanie nawet przewidzieć obecnej radykalnej religijno-konserwatywnej kontrrewolucji.

Muzeum-ośrodek kwarantanny to bardzo ładna wizja. Jednak dzisiaj pojawiają się raczej głosy – jak ten Jerry'ego Saltza – że pandemia doprowadzi do pogłębienia, a nie zasypania przepaści między megagaleriami i startystami a niewielkimi galeriami i mniej znanymi artystami i artystkami[1]. Zdaniem Saltza bezprecedensowy kryzys dotknie wszystkich aktorów świata sztuki: uczelnie artystyczne,

1 J. Saltz, *The Last Days of the Art World... and Perhaps the First Days of a New One. Life After the Coronavirus Will Be Very Different*, https://www.vulture.com/_pages/ck8ivxorc0000yeyerntsmxxj.html?fbclid=IwAR1dtarmvAv54_LEn6uw2hWEQ7iBndgXrOKyylpvwAdjTSl_hoJtbqk40vk [dostęp: 21.05.2020].

targi, autorów i autorki tekstów, również muzea, choć te ostatnie w Stanach mają oczywiście inne finansowanie niż w Europie. Zostańmy więc jeszcze przy temacie muzeów, jednak już nie na poziomie barwnych metafor, tylko konkretu. Jak wyobrażasz sobie muzea w tym postapokaliptycznym pejzażu? Jakie strategie powinny przyjąć? Jakie procedury wdrożyć?

Odpowiedź jest prosta: w tej chwili muzea powinny być przede wszystkim miejscami, które wspierają środowisko artystyczne. I to nie tylko lokalne wspólnoty – nie dajmy się złapać w sidła etnonacjonalizmu, który naprawdę sączy się w różnych bliskich mi kręgach, związanych z ochroną praw pracowniczych czy grupach zajmujących się walką ze zmianami klimatycznymi. Musimy też wspierać rdzennych artystów z Chittagong Hill Tracts, irlandzkie i kurdyjskie kolektywy feministyczne czy niezależne inicjatywy w Kosowie. Jesteśmy po uszy uwikłani w projekt globalizacyjny i mamy jako kontynent tak paskudne karty w swojej historii, że rozumienie lokalności w kategoriach granic administracyjnych miasta jest po prostu bez sensu. Artystki i artyści są w poważnych tarapatach. Zawsze były i byli, ale teraz sytuacja jest całkowicie poza kontrolą. System wsparcia, który nie jest oparty na produkcji dzieł sztuki, ale na podtrzymywaniu pewnych kreatywnych procesów, zapewnieniu ciągłości, będzie teraz kluczowy. Drugi obszar, który widzę dla muzeów sztuki, to ochrona wiedzy, badań, długofalowych programów związanych z archiwami, delikatnych systemów, które wymagają opieki i wsparcia. Jest jeszcze trzecia funkcja, bardzo mi bliska, ale tutaj jednak muszę wprowadzić kolejny termin, który rzeczywiście brzmi jak barwna metafora – jest nim sanktuarium. Myślę tu o czymś konkretnym, związanym ze statusem prawnym budynków czy miast, funkcjonującym dość powszechnie już na przykład na poziomie municypalnym w Ameryce Północnej. Miasta sanktuaria nie współpracują z władzami federalnymi, zwłaszcza jeśli chodzi o niezarejestrowanych imigrantów. Jeśli policjant zatrzyma uchodźcę na ulicy za łamanie przepisów drogowych, nie ma obowiązku donoszenia na niego urzędom zajmującym się deportacją. Miasta sanktuaria zapewniają minimum bezpieczeństwa grupom wykluczonym, marginalizowanym, prześladowanym. To bardzo stara tradycja – w miastach sanktuariach chronili się wyjęci spod prawa na całym świecie od tysięcy lat. Można o tym przeczytać już w Księdze Liczb, poza tym nie jest to tylko zachodnia (chrześcijańska) tradycja. Analogiczne przykłady można znaleźć w hinduizmie czy islamie. Kiedyś automatycznie taki status miały miejsca kultu: mogły udzielić uciekinierowi azylu, nie można było nikogo na ich terenie zgładzić czy aresztować. W USA trend, żeby instytucje sztuki ogłaszały status sanktuarium, jest dość rozpowszechniony. Muzeum sanktuarium to miejsce, w którym będziesz bezpieczna, gdzie twoje dzieci zostaną otoczone opieką, gdzie nie wykluczamy ludzi ze względu na orientację seksualną i tak dalej.

Na przykład?

Myślę tu choćby o takich instytucjach jak SALT w Stambule, która bezpłatnie udostępnia swoją bibliotekę we wspaniałym dziewiętnastowiecznym gmachu bankowym, w której gromadzą się młodzi ludzie, ucząc się i ćwicząc różne formy samoorganizacji. Albo o Instytucie Sztuki Nowoczesnej w Middlesbrough – mieście, przez które przechodzi większość migrantów lądujących w Wielkiej Brytanii i które jest jednym wielkim *community centre*, gdzie ze sztuki naprawdę robi się społeczny użytek. Myślę także o rzeczach, które dzieją się w Teatrze Powszechnym w Warszawie, który udziela gościny na przykład młodym działaczom antyfaszystowskim czy Młodzieżowemu Strajkowi Klimatycznemu, gdzie działa punkt gastronomiczny, w którym zatrudniani są migranci. W ogóle ostatnio w Polsce wiele instytucji kultury przejęło funkcję „sanktuaryjną". W sytuacji, w której kolejne gminy ogłaszają barbarzyńskie strefy „wolne od LGBT", wydaje mi się, że to wręcz powinność muzeów. Wiemy, że sytuacja będzie się zaogniać. Całe to potworne doświadczenie z pandemią raczej nie wzniesie teraz ludzkości na jakiś nowy poziom powszechnego dobrostanu, tolerancji, miłosierdzia i dochodu gwarantowanego. Ponadto za chwilę wylądujemy w poważnych tarapatach związanych z innymi konsekwencjami zmian klimatycznych – czekają nas ogromne susze i kłopoty związane z produkcją żywności, przekraczamy kolejne punkty zwrotne, za którymi czeka znowu coś, czego nie potrafimy sobie wyobrazić. Z pewnością nie będzie to nic dobrego. W takiej sytuacji funkcje wspierające, opiekuńcze i ochronne instytucji kultury będą tylko zyskiwać na wartości. Musimy też wziąć pod uwagę inne zmienne w świecie po pandemii, chociażby tak, wydawałoby się, prozaiczny fakt, jakim jest pożegnanie z tanią mobilnością. Świat sztuki bez Ryanaira będzie fundamentalnie inny. Do nieuniknionych bankructw linii lotniczych dojdą jeszcze strach przed podróżowaniem, męczące kwarantanny, rosnąca nieufność do obcokrajowców, i to często w drugą stronę, niż się do tego przyzwyczailiśmy, na przykład wobec Europejczyków w Azji. I co stanie się z takimi formatami jak biennale sztuki? Co z Wenecją? Systemem rezydencji artystycznych? W ogóle co będzie z artystycznym internacjonalizmem i nomadyzmem, grantami, stypendiami?

Muzeum sanktuarium to miejsce, w którym będziesz bezpieczna, gdzie twoje dzieci zostaną otoczone opieką, gdzie nie wykluczamy ludzi ze względu na orientację seksualną.

Świat sztuki bez Ryanaira będzie fundamentalnie inny. Co z biennale sztuki? Systemem rezydencji artystycznych? W ogóle co będzie z artystycznym internacjonalizmem i nomadyzmem, grantami, stypendiami? Cały ten system trzeba będzie wymyślić na nowo.

Cały ten system trzeba będzie wymyślić na nowo. Pocieszające jest to, że mamy na czym się oprzeć – jest wiele praktyk artystycznych czy postartystycznych, do których można się teraz odwołać. Cała równoległa tradycja, która często nie prowadziła do powstania materialnych dzieł, które mogłyby odłożyć się w historii sztuki. Opartych na solidarności, empatii, współpracy, ale też humorze czy wyobraźni.

Podywagujmy więc o możliwych konturach tego nowego systemu. Model muzeum sanktuarium zakłada powstanie eksterytorialnych „wysp", które działają mniej lub bardziej doraźnie, ale nie są wpięte w system państwa czy nawet gmin – wręcz przeciwnie (jak Arsenał w Białymstoku, który na kilka godzin zapewnił schronienie atakowanym uczestnikom i uczestniczkom marszu równości). Czy jednak w realiach permanentnego globalnego kryzysu – czy raczej nakładających się na siebie kryzysów – nie należałoby pomyśleć o spięciu takich wysp w archipelag? W jaki sposób można by tu wykorzystać „postartystyczną" tradycję, o której mówisz?

Przykład Arsenału jest świetny, choć oczywiście chciałbym, żeby instytucje sztuki nie były wyłącznie tymczasowymi, przypadkowymi schronami. W idealnym świecie muzea w stały, systematyczny sposób wspierałyby swoją infrastrukturą i zasobami lokalne oddziały Antify, organizowałyby komórki Extinction Rebellion, byłyby miejscami, które wspierają rodziców samotnie wychowujących dzieci – oczywiście nie zapominając jednocześnie o pracy badawczej, wystawienniczej i kolekcjach. Raczej nie grozi nam w tej chwili jakiś gwałtowny „zwrot postartystyczny", będzie raczej jak w tej wizji, którą przytoczyłeś: artystyczny „1 procent" zgarnie jeszcze więcej dla siebie, słabi zatoną. Dla wielu osób jest to „rok, w którym przestaną uprawiać sztukę", jak pisał ostatnio w pięknym tekście-manifeście Paul Maheke. Ale mimo to nie do końca się zgadzam z wizją eksterytorialnych wysp. Zarys archipelagu wyłania się z mgły dziewiętnastowiecznych „gmachów pojęciowych". Przykładem bliskim mojej macierzystej instytucji jest L'Internationale, międzynarodówka muzeów europejskich, która podejmuje się na przykład pogłębionych badań na temat związków między faszyzmem i kolonializmem, a jednocześnie dba o to, żeby ułatwić przepływ muzealiów pomiędzy zrzeszonymi instytucjami. Ta postawa jest bardzo wyraźna, zawsze wychodzimy w programach L'Internationale od konkretnych dzieł czy artystów. Nie lekceważyłbym, zwłaszcza teraz, poważnej pracy badawczej, researchu, działalności wydawniczej. Te nowe archipelagi rozciągają się teraz gdzieś od Dhaka Art Summit w Bangladeszu, przez BAK w Utrechcie, The Queens Museum w NYC, Van Abbemuseum w Eindhoven, do RAW Material Company w Dakarze i jeszcze kilkunastu innych miejsc na kuli ziemskiej. Te ośrodki odciskają coraz silniejsze piętno na kształcie sceny artystycznej. Myślę, że ostatnie documenta było tego doskonałym przykładem – w imprezę włączono sztukę, którą nie do końca dało się „wystawić", zapraszając na przykład Ricka Lowe'a czy Postcommodity. A kolejna edycja będzie kuratorowana przez kolektyw ruangrupa z Dżakarty, wręcz wzorcowy przykład praktyk postartystycznych! Interesującą mapą drogową takich działań jest Stowarzyszenie Arte Útil, prowadzone przez przez Tanię Bruguerę i Alistaira Hudsona. Kataloguje ono prace „użytkologiczne", organizuje seminaria, warsztaty, zakłada biura w różnych miejscach na świecie, lobbując na rzecz porzucenia autonomicznej bańki sztuki i wejścia w realne działanie polityczne, ekologiczne czy społeczne. To są placówki dyplomatyczne postsztuki!

No właśnie, postsztuka...

Z Kubą Szrederem, z którym współpracujemy od wielu lat i który ma ogromną wiedzę z obszaru nauk społecznych i politycznych, odgrzebaliśmy ten termin na swój użytek. Jak wiemy, wprowadził go na początku lat 70. Jerzy Ludwiński. Zgadzamy się z jego hipotezą, że to, czym się zajmujemy, może nie jest już sztuką, ale ma większe możliwości. Ludwiński pisał też doskonale o przenikaniu się dyscyplin, o tym, jak sztuka staje się „klejem" łączącym różne obszary aktywności ludzkiej, pozostając przy tym czymś przezroczystym. Dla nas jednak postsztuka to bardzo konkretna praktyka. Spróbuję to sprecyzować. Zakładamy, że praktyki postartystyczne mają charakter długotrwały, nie muszą prowadzić do powstania materialnego dzieła sztuki, nie zawsze posiadają jasno przypisanego autora, często też funkcjonują w innych, nieartystycznych obiegach. Najczęściej polega to na użyciu jakichś narzędzi z pola sztuki poza nim. Co gorsza dla instytucji, wyodrębnienie takiej praktyki z nieartystycznego tła może nastręczać nie lada trudności, choć istnieją oczywiście wytrawni zawodnicy poruszający się płynnie pomiędzy różnymi światami.

Ale wróćmy jeszcze do pytania, jak można wykorzystać postartystyczną tradycję. Bardzo obiecujący jest na przykład program ekoestetyki, jaki zaproponował Rasheed Araeen. Araeen jest minimalistycznym rzeźbiarzem z Pakistanu, który w latach 60. XX wieku przeprowadził się do Londynu. Był członkiem Czarnych Panter, założył magazyn „Third Text", kluczowy dla postkolonialnej historii sztuki, palił opony na antyrasistowskich demonstracjach jako performans. Barwna postać, dopiero w ostatnich latach doczekał się czegoś w rodzaju uznania w świecie sztuki. I właśnie Araeen – dla mnie i Kuby Szredera prawdziwy papież

postsztuki – wprowadził dwie koncepcje, które moglibyśmy zastosować, łącząc te wyspy w solidny archipelag, a może, używając okołoantropocenowego slangu, coś w rodzaju nowej Pangei. Pierwszy termin to nominalizm. Rasheed uważa, że artyści obdarzeni są specyficzną wyobraźnią i posiadają moc inicjowania użytecznych dla różnych społeczności procesów. Nie zawsze to, co robią artyści, to dzieła sztuki. Nawet nie ma powodu zmuszać ich do tego, żeby zajmowali się ich tworzeniem. Trochę to przypomina koncepcję *incidental person* w programie Artist Placement Group z lat 60., kogoś zatrudnionego poza systemem sztuki – w banku, fabryce, może szpitalu – kto trochę przeszkadza, prowokuje, ma dość niedorzeczne pomysły, ale uruchamia ważne procesy w grupie, pozwala wyjść z impasu. Araeen, który z wykształcenia jest inżynierem, chce zbudować rzeźbę na pustyni w Beludżystanie, gigantyczny wał ziemny, która pomoże lokalnej ludności zbierać wodę z okresowych deszczów. Chce uprawiać klasyczny land art, ale w wersji użytkowej. Druga koncepcja Araeena jest równie ciekawa, choć już bardziej ekstremalna; to wejście postsztuki w skalę planetarną – on proponuje stworzyć sieć kooperatyw i ekologicznych wiosek. Każda oczywiście miałaby swoich artystów, budowałaby nowe relacje między globalną Północą i globalnym Południem. A więc solidarność, sprawiedliwość klimatyczna, współpraca między ekspertami z różnych dziedzin, dialog z innymi gatunkami oraz dużo wspólnego gotowania. Mamy raczej małe szanse na realizację tego scenariusza, ale trudno jest zignorować całą konstelację artystek, artystów i kolektywów działających na rzecz dobra wspólnego i od lat nietworzących niczego, co można byłoby zmuzealizować.

Jeżeli dobrze rozumiem, stawką projektu, który opisujesz, byłoby – by tak rzec – odwrócenie proporcji, przechylenie szali muzealnej praktyki na rzecz „postartystyczności". Skoro jednak nacisk kładziemy na „dzieła", nie tylko niematerialne, ale także często rozgrywające się w czasie i osadzone w pozainstytucjonalnej przestrzeni, to czym w takim razie byłaby wystawa? Gromadzeniem zbiorów? Relacją z rynkiem?

No właśnie, to są dopiero fascynujące dylematy! Bo z jednej strony mamy świetnie działający, i to już od ponad stulecia, mechanizm: dzieła sztuki powstają w pracowniach artystów, poddawane są eksperckiej selekcji, trafiają do sal ekspozycyjnych, ich znaczenia są budowane i strzeżone przez specjalistów, później są zestawiane z innymi obiektami jako wystawy, żeby wydobyć z nich nowe sensy, są konserwowane, magazynowane, podróżują, zyskują na wartości. Poza tym mamy starannie zaprojektowany i wyregulowany system relacji pomiędzy dziełem a odbiorcą, cały ten wysiłek wkładany w departamentach komunikacji, edukacji czy upowszechniania w wyjaśnianie, co oznacza dany obiekt, jakie były intencje autora czy też co powinniśmy czuć, stojąc przed dziełem. Nienagannie funkcjonująca maszyna. Ale pomyślmy o jednym z najbardziej znanych przykładów ewakuacji z klasycznego modelu obiegu sztuki: Raivo Puusemp, estońskiego pochodzenia artysta konceptualny, który specjalizował się w „rozsiewaniu pomysłów", ubiega się w 1975 roku o fotel burmistrza miejscowości Rosendale. Wygrywa, wkrótce organizuje referendum, w którym forsuje opcję „rozwiązania" miasta i przyłączenia jako dzielnicy do innej jednostki administracyjnej. Puusemp nazywa później to działanie *Rosendale. Praca publiczna*. Nie zostawia żadnych materialnych śladów, wyprowadza się do stanu Utah, próbuje sił w biznesie narciarskim. Takich przykładów mogę dać setki, to nie są żadne fantazje. Jest to część całej równoległej historii sztuki, która jednak się nie odkłada, bo na przykład nie ma materialnego dzieła, z tytułem i datowaniem, które można pokazać w muzeum.

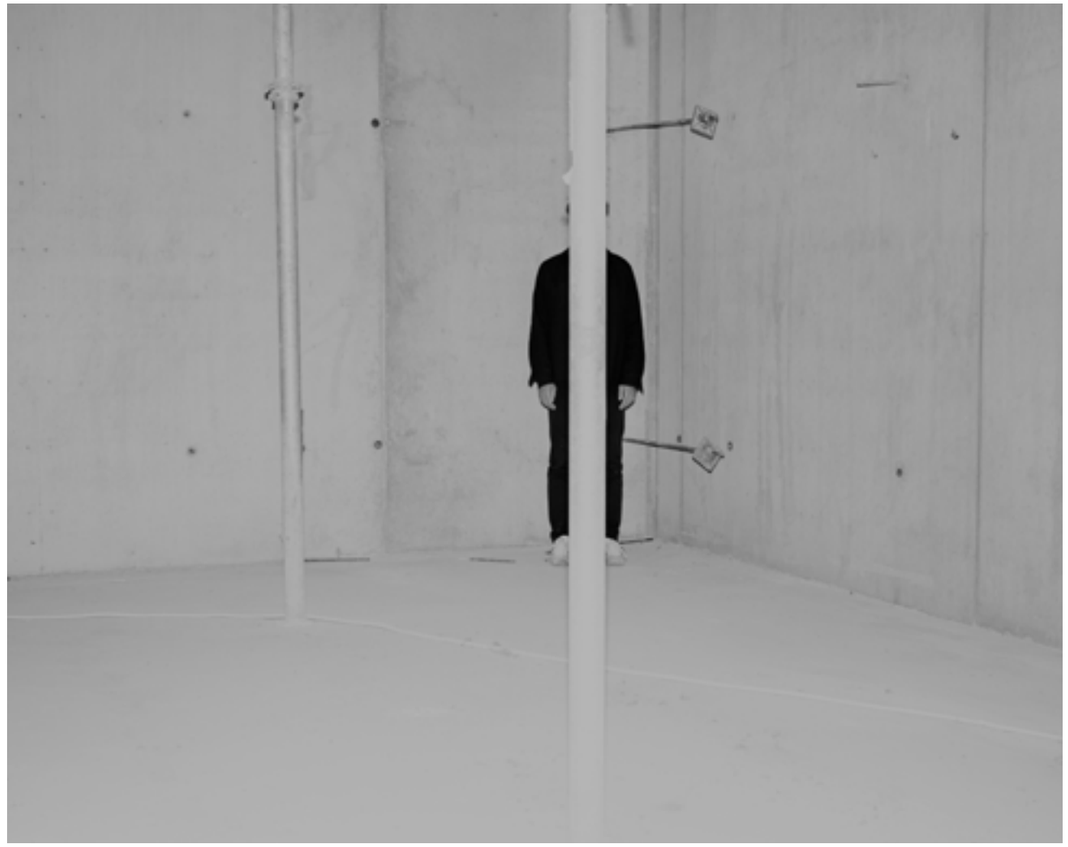
Zostajemy więc zazwyczaj ledwie z historią, którą można opowiedzieć, a jak nam się poszczęści, to z garstką śladów, jakichś destruktów, dokumentów, wycinków prasowych.

W modelu postartystycznym mamy do czynienia ledwie z historią, którą można opowiedzieć, a jak nam się poszczęści, to z garstką śladów, jakichś destruktów, dokumentów, wycinków prasowych. W takiej sytuacji ten bardzo wydajny system instytucjonalny przestaje działać.

W takiej sytuacji ten bardzo wydajny system instytucjonalny przestaje działać, jest tak skalibrowany, że nie wychwytuje wszystkich częstotliwości. W ogóle nie wie, co ma począć z takimi przypadkami instytucjonalnej niesubordynacji, na przykład z tym, że Bonnie Ora Sherk prowadziła farmę pod wiaduktem z klubem, gdzie debiutowały punkrockowe zespoły z Zachodniego Wybrzeża, albo że Pamela Bożek zapewnia pod płaszczykiem projektu artystycznego dochód uchodźczyniom, które nie mają prawa do zatrudnienia na terenie Polski. Nawet nie wiadomo, gdzie jest ta sztuka, gdzie się zaczyna i kończy.

Ciekawe – to jakby tradycja oralna, a nie materialna. Jaka jest więc tu funkcja wystawy?

O dziwo okazuje się że wystawa jest świetnym narzędziem do transferu idei, dystrybucji pewnych narracji, nawet podtrzymywania ich przy życiu. Naprawdę jeśli chodzi o wystawy praktyk postartystycznych czy też w ogóle sztuki niematerialnej, to jestem nie tylko entuzjastą praktykiem, ale i niepoprawnym optymistą. Bardzo cenię sobie format wystawy w instytucjach sztuki i poza nimi; to jest wyrafinowane narzędzie, które może być też niezwykle elastyczne. *This Is the Show and Show Is Many Things*, jak brzmiał tytuł legendarnej wystawy



w S.M.A.K. w latach 90. Mamy świetną tradycję wystawienniczą koncentrującą się na praktykach niematerialnych, żeby sięgnąć chociażby po przykłady Setha Siegelauba czy Lucy Lippard. Próbowaliśmy z Kubą Szrederem mierzyć się z tym dziedzictwem kilka lat temu na wystawie *Robiąc użytek. Życie w epoce postartystycznej*, która miała być, jak to ładnie ujął architekt Maciek Siuda, „ekspozycją pomyślaną poprzez czasowniki". Zamiast rzeczowników, czyli dylematu: co pokazać, zadawaliśmy sobie pytania: co mogę z tym zrobić, jak tego użyć, co to zmienia? A więc wystawiliśmy robienie rzeczy bardziej niż same rzeczy. Regularnie dodawaliśmy nowe obiekty, w zasadzie żaden z nich nie miał statusu dzieła sztuki, choć większość z nich nie powstałaby, gdyby nie artyści i instytucje sztuki. Przez ponad dwa miesiące otrzymywaliśmy różne „raporty" z innych światów sztuki i staraliśmy się je animować. Maciek tak zaprojektował tę wystawę, że mogliśmy wszystko samodzielnie przearanżowywać – dodał po prostu kółka do znalezionych w magazynie stołów i ścian. Niemal zamieszkaliśmy na tej wystawie, przenieśliśmy się tam z kuchnią i biurem. Mieliśmy sporą instytucjonalną wymianę z Ogrodem Botanicznym UW, więc na wystawie było mnóstwo roślin, była kawa przemycona przez Feral Trade, stoły, przy których można było zorganizować kolację późnym wieczorem. Wystawa złożona z takiego materiału wymaga dużego zaangażowania. Nie wystarczy już samo powieszenie prac – musisz też opowiadać historie, opiekować się roślinami, parzyć kawę dla publiczności, do tego jeszcze dochodzą wydarzenia publiczne, warsztaty, wizyty wycieczek szkolnych, wpadają znajomi, którzy przychodzili do *open office*, nastolatkowie umawiają się tam na randki. Inicjatywa Pracownicza wypożyczyła figurę Świętego Prekariusza na demonstrację, a rolnicy, związkowcy Solidarności, przychodzą odebrać sztandar od Daniela Rycharskiego, w akwarium wylęgają się małe skorupiaki przesłane przez Center for PostNatural History. Nie ustawaliśmy też w rozbudowywaniu wystawy. Ostatni obiekt, naklejkę z logo Women on Waves, z numerem ich konta, umieściliśmy na kilka godzin

przed zamknięciem. Prawdopodobnie było to doświadczenie najbliższe wystawie, którą zawsze chciałem zrobić.

To, czy na wystawie pokazuję sztukę, nie-sztukę, czy – jak to mówił Allan Kaprow – nie-nie-sztukę, ma więc dla mnie drugorzędne znaczenie. Wiem, że brzmi to nie najlepiej w ustach kuratora Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Zobacz jednak, jak świetnie radzi sobie z nieartystycznym materiałem na przykład mój kolega z muzeum Tomek Fudala. Albo Łukasz Ronduda, który zaangażował się w wydobycie całego nurtu „kinosztuki" – sztuki, której doświadczasz w kinie zamiast muzeum, czy też w badania nad kulturą rave w latach 90. Ważny jest powód – dlaczego chcesz wskazać właśnie na taką, a nie inną praktykę, czyj głos chcesz wzmocnić. Taką rolę powinniśmy odgrywać – wspierającą, badawczą i popularyzatorską. Kiedy MoMA zakupiła w 2015 roku tęczową flagę od jej autora Gilberta Bakera, który użył jej w latach 70. na paradzie w San Francisco, nikt nie kwestionował tego wyboru. Albo kiedy Ellen Gallagher z kilkoma innymi artystami kupiła opuszczony dom Niny Simone, żeby przerobić go na muzeum – jednocześnie uważając transakcję za konceptualne dzieło sztuki.

Wiem, że brzmi to nie najlepiej w ustach kuratora Muzeum Sztuki Nowoczesnej, ale to, czy na wystawie pokazuję sztukę, nie-sztukę, czy – jak to mówił Allan Kaprow – nie-nie-sztukę, ma dla mnie drugorzędne znaczenie.

No i tu pojawia się druga poruszona przez ciebie niezwykle ciekawa kwestia, czyli kolekcjonowanie. Co posiadamy, jak to coś posiadamy, jak czynimy dany przedmiot czy gest czymś wspólnym? Ten temat toczy się na wielu zachodzących na siebie polach, mamy dyskusję o kolekcjonowaniu performansów, o kolekcjonowaniu archiwów, o partyturach i instrukcjach. Praktyki, które możemy nazwać postartystycznymi, przynależą do tej właśnie dyskusji. Mamy najczęściej do czynienia z jakimś działaniem na zewnątrz instytucji, które chcemy utrwalić instytucjonalnie – czy to przez dokumentację, czy jakieś ślady, rekwizyty, elementy „scenografii" (tak samo jest przecież z performansami) albo, w sytuacji najbardziej pożądanej, poprzez długofalowe wsparcie jakiejś praktyki. Razem z muzeami zrzeszonymi w L'Internationale dyskutujemy teraz o wspólnym zakupie performansu, który będzie mógł być wykonywany w wielu miejscach jednocześnie. Spieramy się jeszcze, co to może być, ale zakładamy, że performans może być dobrem wspólnym, używanym i aktywowanym przez różne osoby. Poświęcamy na tę dyskusję bardzo dużo energii – na przykład wyobraźmy sobie, że protest w oknach wobec niekonstytucyjnych ograniczeń w przemieszczaniu się ludzi podczas stanu epidemii, w różnych miastach europejskich jednocześnie, mógłby być przedmiotem zakupu. Nasze muzeum zaproponowało Barbarę Kingę Majewską, wokalistkę, którą organizuje koncerty życzeń na 11 listopada. Można jej wysłać jakieś dzieło sztuki, które ona przetworzy w utwór wokalny. Myślę, że w ten sposób można bardzo ożywić dzieła z kolekcji, to jest wręcz talent „brzuchomówczy" – zmuszasz martwy przedmiot do wydania głosu. Tak czy inaczej, muzea sztuki wydają mi się odpowiednim środowiskiem dla tego typu praktyk, mamy też bogatą eksperymentalną tradycję wystawienniczą o proweniencji konceptualnej, która dobrze rymuje się z takimi działaniami, bo one mogą się zmaterializować, ale wcale nie muszą. Można też inspirować się na przykład regulacjami dotyczącymi obiegu partytur muzycznych, a może i nawet rozpowszechnianiem się przepisów kulinarnych i praw autorskich z nimi związanych.

Nie mam za to jakiejś interesującej odpowiedzi, jak to wszystko ma się do rynku sztuki. Pewnie nie ma się w ogóle. Słyszałem wielokrotnie od galerzystów, trochę żartem, a jednak z wyrzutem, że moje podejście do sztuki jest szkodliwe. Że to jest chuligaństwo.

> Szkodnik, a do tego chuligan? Nie urywajmy tego wątku! Jest przecież kluczowy, nie sposób od niego uciec – szczególnie jeśli po pandemii obudzimy się w jakimś koszmarnym turboneoliberalizmie (może globalnym, a może tylko lokalnym – liberalni publicyści i stowarzyszenia przedsiębiorców już namawiają Leszka Balcerowicza do stworzenia planu 2.0). Czym więc jest w tej układance rynek? Nie tylko dziś i jutro, ale i wczoraj, jako jeden z „gmachów pojęciowych" nowoczesnego pola sztuki?

Nie lekceważę roli rynku sztuki jako źródła dochodu dla artystek i artystów czy w ogóle elementu w istotny sposób stabilizującego i wspierającego cały ten system. Nie walczę z wiatrakami. Poza tym znam wielu bardzo zaangażowanych galerzystów i kolekcjonerów, bez których środowisku artystycznemu byłoby naprawdę trudno przetrwać, zwłaszcza w Azji Południowo-Wschodniej. Ale przecież *the artworld* to niejedyny świat sztuki, jaki istnieje! Stephen Wright razem z Basekamp prowadzili kiedyś platformę internetową Plausible Artworlds, „możliwe światy sztuki". To piękne określenie – możliwości jest wiele, nie musimy przecież działać wyłącznie w paradygmacie genialnego artysty produkującego unikalne dzieła. A może dopuścimy wyobrażenie artystki podtrzymującej latami jakąś niespektakularną działalność, kogoś, kto działa w grupie, gdzie autorstwo jest rozproszone, a widzialność instytucjonalna śladowa? Rozmawiamy tu o sytuacji, w której odpowiedź na pytanie: „Co robią artyści?", nie jest dziś wcale taka oczywista, zresztą nigdy nie była. No bo robią

wiele rzeczy: hodują pszczoły, obcinają włosy, trollują polityków z AfD, budują sztuczne lodowce, są ulicznymi kaznodziejami, zakładają kooperatywy spożywcze, produkują psychoaktywny miód, a czasami po prostu znikają, bo nie stać ich na uprawianie sztuki w klasycznym modelu. Rzeczy migrują ze świata sztuki w inne obszary, a sztuka jest zasilana nieartystycznymi energiami. Dostrojenie rynku sztuki do tego typu praktyk jest oczywiście szalenie trudne, bo nie wiemy nawet, czy mamy ze stuprocentową pewnością do czynienia ze sztuką. Z drugiej strony żyliśmy dotąd w naprawdę przyjaznym świecie. Doceniam bardzo to, co robiły różne polskie galerie dla zachowania tych postartystycznych energii. To są momenty, kiedy Fundacja Galerii Foksal dała się zesquatować Alexowi Baczyńskiemu-Jenkinsowi i jego queerowej rodzinie albo kiedy BWA Warszawa czy lokal_30 oddają swoją przestrzeń na działania aktywistyczne, robienie flag i banerów, sesje feministycznej samoorganizacji.

Jednak w tym pejzażu są jeszcze kolekcjonerzy.

No właśnie, kolekcjonerzy. W szerszej perspektywie to jest pytanie do nich: czy byliby skłonni wspierać jakieś długofalowe praktyki, które niekoniecznie prowadzą do powstania materialnego dzieła sztuki? Trochę podkoloryzuję, ale czy kolekcjoner sztuki pomógłby w utrzymaniu permakulturowego ogrodu prowadzonego przez artystów lub jakichś „uciekinierów" z pola sztuki, aby w zamian co jakiś czas otrzymywać świeże warzywa? Taki model wydaje mi się pożądany. Oczywiście możesz mnie zapytać, dlaczego ci kolekcjonerzy nie zapiszą się po prostu do zwykłej kooperatywy spożywczej. Mógłbym odbić piłeczkę – pytając, jaką mają gwarancję, że ta kooperatywa nie jest zakamuflowanym projektem artystycznym! Żarty żartami, ale istnieją artyści, którzy dobrze sobie z tym radzą, łącząc różne, wydawałoby się nieprzystające do siebie, światy. Istnieją mocno na rynku sztuki, co pozwala im na przykład finansować powstawanie bibliotek czy centrów lokalnych, jak robi to Theaster Gates. Albo taki Renzo Martens, który bardzo sprawnie porusza się między mainstreamową sztuką i nie-sztuką. Założył w Kongo organizację dla byłych pracowników plantacji, gdzie wytwarzano olej palmowy, Institute for Human Activities. Mieszkańcy wioski produkują gliniane rzeźby – swoje autoportrety, które są następnie skanowane w 3D i wysyłane do Belgii, gdzie na ich podstawie odlewa się czekoladowe repliki. Oczywiście te są wystawiane w muzeach, trafiają do publicznych kolekcji i prywatnych kolekcjonerów. Jeden kilogram kakao zyskuje w ten sposób na wartości o 7000 proc. Dochód zasila lokalne inicjatywy: zalesianie, odnawianie zdewastowanego krajobrazu, zakup materiałów plastycznych. Budują tam nawet luksusowy *white cube* według projektu OMA! Renzo zaprzągł rynek sztuki w swoje działania, wykorzystując wszystkie te przywary świata sztuki – parcie na widzialność i unikalność – żeby rzeczywiście dokonać poważnej transformacji małej afrykańskiej wioski. Nazywa to „odwróconą gentryfikacją". Pamiętam, że mieliśmy ciekawy rozłam interpretacyjny pomiędzy drużynami kuratorskimi dwóch równolegle prezentowanych w muzeum wystaw, *Chleb i róże* oraz *Robiąc użytek*, jeszcze za czasów działalności

w „Emilii". Praca Martensa na pierwszej wystawie funkcjonowała jako przykład artystycznego uprzywilejowania, pozorowanego zaangażowania społecznego, a może i cynizmu. Na drugiej pokazaliśmy diagram funkcjonowania Institute for Human Activities jako przykład starannie przemyślanej „jazdy na barana", ujeżdżania rynku sztuki. Wydaje mi się, że Renzo jest też wizjonerem, postartystycznym pomazańcem bożym. Tylko w ten sposób da się połączyć ogień z wodą.

W MSN powstało sporo ważnych dla mnie projektów, które albo działy się ponad podziałami dyscyplinarnymi, albo w ogóle wychodziły poza pole sztuki. Stawka zawsze była bardzo wysoka. Joanna Mytkowska jest skuteczna w wydobywaniu potencjału z ludzi, widzi cię na wylot. Moje zainteresowania są raczej na obrzeżach mainstreamu, ale okazuje się, że nawet dla dużej instytucji to może być przydatne. Z zewnątrz najbardziej widoczny jest pewnie ten klasyczny

Czy kolekcjoner sztuki pomógłby w utrzymaniu permakulturowego ogrodu prowadzonego przez artystów lub jakichś „uciekinierów" z pola sztuki, aby w zamian co jakiś czas otrzymywać świeże warzywa?

A jak ogień z wodą może połączyć Muzeum Sztuki Nowoczesnej? Właśnie powstaje nowy gmach. Czy można przepiąć się z systemu artystycznego na postartystyczny, będąc tak dużą i znaczącą instytucją, i to nie tylko w skali kraju, ale całego regionu? Jak wyobrażasz sobie postartystyczny projekt w praktyce? W wielkim budynku, ze sponsorami, władzami miejskimi i centralnymi, szeroką publicznością, turystami, no i jednak rynkiem w tle? Zakup flagi przez MoMA, o którym mówiłeś wcześniej, to przecież nie symbol instytucjonalnej rewolucji, ale raczej wyjątek od zupełnie innej reguły. W gruncie rzeczy jest to więc pytanie o to, czy taktykę – doraźne, punktowe wychodzenie poza aktualny system instytucjonalny, ten z dziewiętnastowiecznymi korzeniami – można zamienić w strategię? Na początku powiedziałeś, że przez całą karierę zajmowałeś się podcinaniem gałęzi, na której siedzisz. Teraz ta gałąź jest z betonu. I to specjalnego, białego...

Muzeum Sztuki Nowoczesnej to jedna z najbardziej postartystycznych instytucji, jakie znam. Nie żartuję. Pamiętam, jak dołączyłem do zespołu w 2009 roku, a Marcel Andino Velez zaczął z wypiekami na twarzy tłumaczyć, że będziemy robić taki ekscytujący projekt dla sportowców w „Emilii" i to będzie nasza nowa wystawa. Marcel prosił mnie, żeby to jakoś połączyć z aktualnymi „dyskursami artystycznymi", bo to może być źle przyjęte, że nie ma sztuki w budynku, a tu dotacje, publiczność i w ogóle może być skandal. Oczywiście się ucieszyłem. Wtedy jeszcze może nie mieliśmy tych wszystkich ładnych terminów typu „muzeum 3.0" czy „użytkologia", ale udało nam się tych sportowców dobrze osadzić w programie. No i gościliśmy w muzeum coś, co nazywało się Skwer Sportów Zimowych – tor saneczkarski na sucho, jeżdżenie na wrotkach i tak dalej. Prototypownia dla przestrzeni publicznej Warszawy. To było udane, poza tym wtedy na poważnie zaczęły się nasze przygody z aktywistami, varsavianistami. Startowała wtedy Warszawa w Budowie, zaczęliśmy się wszyscy mocniej interesować architekturą, politykami miejskimi.

program wystawienniczy – odwoływanie się do naszych bohaterów i bohaterek XX wieku, Hansen, Wróblewski, Rydet, Szapocznikow i tak dalej. Odzyskiwaliśmy też dla siebie różne tradycje, nie zawsze nowoczesne, ostatnio Arsenał i jego rolę w historii sztuki antyfaszystowskiej. MSN to także miejsce, gdzie z Łukaszem Rondudą zrobiliśmy *Nową sztukę narodową* ze sztuką i nie-sztuką konserwatywną, albo gdzie od ponad dekady organizuje się Warszawę w Budowie, która na przykład doprowadziła do współpracy ze środowiskiem anarchistycznym. Są tu programy publiczne Natalii Sielewicz wokół queeru, cielesności, feminizmu, robimy rezydencje dla innych instytucji, są działania wokół Szumina, L'Internationale, eksperyment na Bródnie. Albo wystawa *Po co wojny są na świecie* z artystami outsiderami, którą zrobiły Katarzyna Karwańska i Zofia Czartoryska, naprawdę oszałamiająca. Zaczęliśmy nawet kupować do kolekcji tak zwaną sztukę nieprofesjonalną. Mamy duży zbiór prac Tomasza Machcińskiego, w zeszłym roku udało się nam też wprowadzić do kolekcji prace Iwony Mysery, w zasadzie nieznaną poza wąskim środowiskiem brutartowym w Polsce postać. Mysera posługuje się własnym alfabetem, miesiącami wypełnia swoimi znakami zeszyty, kalendarze, rysuje po mapach, wkleja tam wycinki z brukowców, portrety swoich ulubionych bohaterów serialowych. Działa w fazach tworzenia i niszczenia, unicestwiania tego swojego świata. Ma to ogromną siłę, próbujemy to czytać jak analogię do poezji konkretnej czy dadaizmu. Nie znam zbyt wielu instytucji, gdzie taką praktykę można wprowadzić do kolekcji publicznej.

Myślę, że większość moich koleżanek i kolegów z muzeum jest mniej lub bardziej zaangażowana w różne ruchy społeczne, działa w związkach zawodowych. Sztukę traktuje się tu poważnie, ale jest to przede wszystkim narzędzie polityczne; tak to widzę. Poza tym pracując w muzeum, naprawdę nauczyłem się pracy zespołowej, na rzecz grupy. Myślę, że oduczyłem się trochę bycia kuratorem, a już na pewno przestałem walczyć o swoją widoczność w artworldzie. Też w pewnym sensie emigrowałem ze świata sztuki współczesnej.

Większość rzeczy w muzeum robimy razem, pomysły w zespole kuratorskim przechodzą dość płynnie. Zdarza się, że jedna osoba wymyśla jakiś program, a inna go realizuje. Wypuściliśmy sporo rzeczy, podpisując się po prostu jako zespół muzeum. Dlatego najkrócej mógłbym odpowiedzieć na to pytanie w ten sposób, że można opuścić „gmachy pojęciowe", w ogóle nie wychodząc fizycznie z budynku. Biały beton nie musi być przeszkodą. W czasach

W MSN na pewno musimy przemyśleć nasz program, bo niektóre rzeczy przestają mieć po prostu sens. Ale wiem, że jesteśmy zespołem szybkiego reagowania, już nieraz byłem świadkiem, jak przewracamy do góry nogami niemal cały program instytucji.

czekających nas tarapatów klimatycznych solidny, trwały budynek może nam się jeszcze przydać. Oby nie tak jak teraz w Dublinie czy w Malmö w 1944 roku. Wolałbym, żebyśmy nie musieli stać się miejscem kwarantanny czy szpitalem, ale mam nadzieję, że MSN będzie otwarty na różne formy bycia razem. Nawet jeśli zostaniemy w stanie permanentnego stanu wyjątkowego, w którym zabronione będą spotkania w grupach powyżej 20 osób, a za pocałowanie kogoś w usta dostaniemy grzywnę.

Tymczasem *Wiek półcienia* jest nieczynny od 20 dni, na świecie jest już 1,5 miliona zarażonych, a prognozy dotyczące recesji są coraz bardziej smoliste. Również u nas wszystko pędzi: zakażonych jest już ponad 5,3 tysiąca osób, zasady dotyczące nadzoru epidemiologicznego zostały zaostrzone, upadają firmy, zaczynają się zwolnienia. Na koniec muszę więc zapytać, czy budowa nowego gmachu MSN postępuje bez przeszkód?

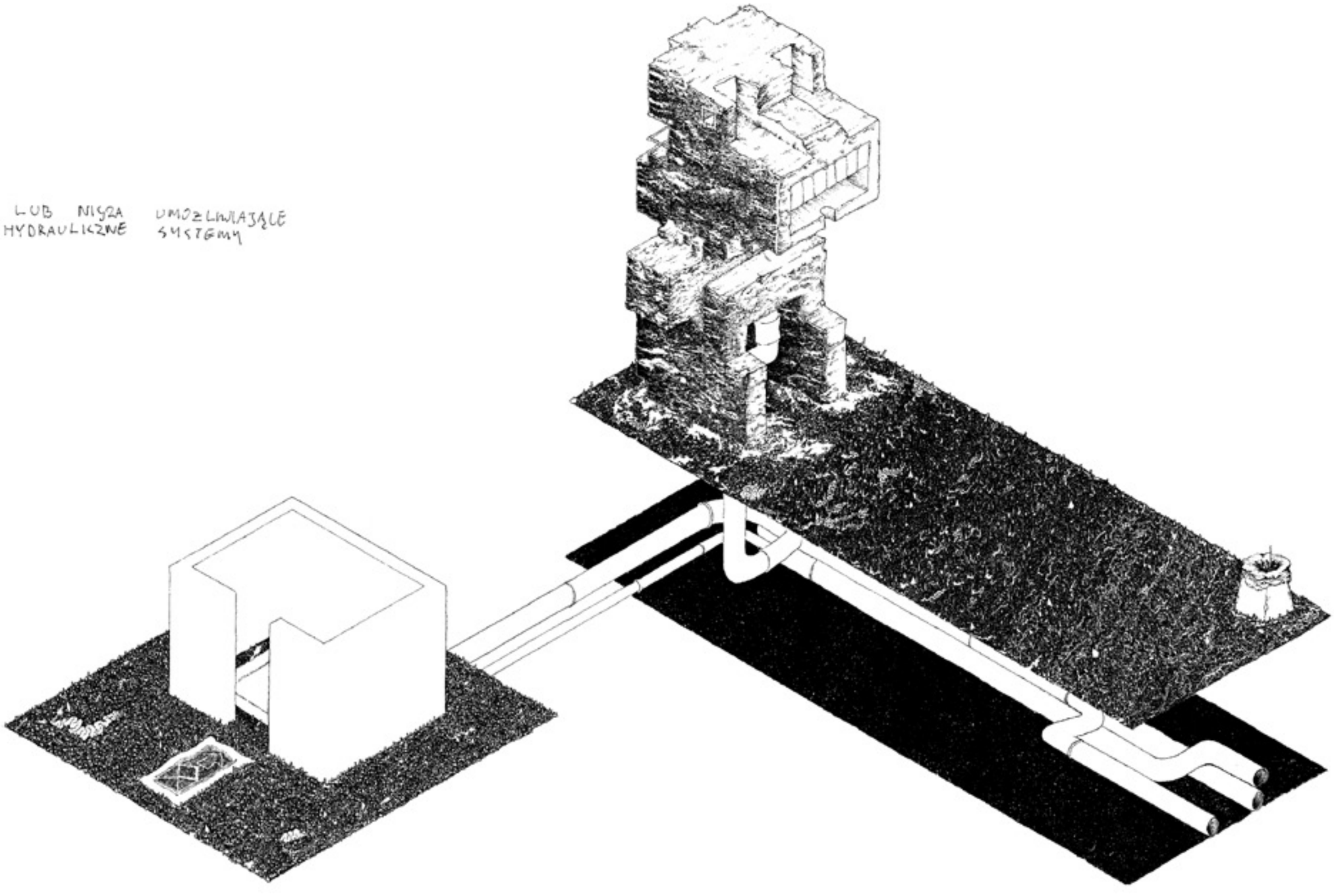
W tej chwili wszystko przebiega według planu i termin otwarcia nie jest zagrożony. Oczywiście sytuacja jest chwiejna, dynamiczna – jak widać, nieustannie pojawiają się nowe obostrzenia samorządowe i rządowe. Bardzo często nie mają one większego sensu, a wiemy, że najmniejsza zmiana może wpłynąć na przykład na płynność dostaw materiałów. Na budowie jest w tej chwili 80 robotników, czyli o jedną piątą mniej niż zwykle, muszą dostosować się do nowych obostrzeń. Muszą na przykład mieć mierzoną temperaturę ciała przed wejściem na plac budowy. To jest czas, który wszyscy staramy się wykorzystać na wymyślenie się na nowo, przemyślenie, co jest ważne. Ale wszystko zmienia się z dnia na dzień, nie potrafię sobie wyobrazić, w jakiej sytuacji będziemy w momencie, kiedy ta rozmowa się ukaże. Albo za pięć lat. Jako muzeum na pewno musimy przemyśleć nasz program, bo niektóre rzeczy przestają mieć po prostu sens. Ale wiem, że jesteśmy zespołem szybkiego reagowania, już nieraz byłem świadkiem, jak przewracamy do góry nogami niemal cały program instytucji, i to w dość szybkim tempie.

Przypomniałem sobie teraz, jak w muzeum kilka miesięcy temu dyskutowaliśmy w naszej grupie czytelniczej o opowiadaniu science fiction – *Tęczowy wargacz* Francisa McKee. Świat jest po katastrofie, a ludzie, którzy przetrwali, koczują w porzuconych terminalach lotnisk. Mają niewiele rzeczy, nawet internet jest limitowany do kilku godzin tygodniowo, sztuki też nie ocalało zbyt dużo – jeden lub dwa obrazy przechowywane są w skrzyni, jakieś neoawangardowe filmy na taśmie 16 mm. Są bardzo cenione, czasami ogląda się je podczas specjalnych ceremonii. Kuratorzy zajmują się pracą w ogrodzie, współpracują z grzybami i mikrobami, uprawiają coś w rodzaju międzygatunkowej estetyki relacyjnej. Dbają też o to, żeby w świecie, który nastąpi po nas, zachowała się pamięć o sztuce, jako o wyjątkowym obszarze działalności *homo sapiens*. Ta wizja wydaje mi się pociągająca. Rozmycie granic dyscyplinarnych, życia i sztuki, służba, kolektywność, postwzrost, porozumienie między gatunkami. Wydaje się, że rzeczywiście wchodzimy w epokę postartystyczną, tyle że w trybie stanu wyjątkowego.

–

wywiad przeprowadzony zdalnie
w czasie kwarantanny
1–10 kwietnia 2020

DZIWNE MIEJSCE LUB NISZA UMOŻLIWIAJĄCE
SCHRONIENIE + HYDRAULICZNE SYSTEMY



Tekst: Agata Pyzik

Tracenie czasu?

O chorobie podczas pandemii

„Nie traćmy czasu! Straćmy go naprawdę!"

Wiesław Borowski, Anka Ptaszkowska, Mariusz Tchorek
Co nam się nie podoba w Galerii Foksal PSP, 1969

Chciałabym móc napisać coś mądrego o pandemii lub zamknięciu, ale – jak zapewne dla wielu innych – ten czas jest na tyle dojmujący i paraliżujący, a przede wszystkim niepewny, że ilekroć próbuję sformułować jakiś definitywny osąd, czy nawet kilka zdań, czuję bezsens własnych słów i rezygnuję. Nie dlatego, że epidemia jest najgorszą rzeczą, jaka przydarzyła się światu podczas mojego trzydziestosześcioletniego życia; bynajmniej, chociaż żadne wydarzenie do tego stopnia nie sparaliżowało naszego życia w wymiarze społecznym. Powód jest inny: doświadczam tego zamknięcia z perspektywy osoby z zaburzeniami: lękiem społecznym, który na lata przed pandemią często uniemożliwiał mi wyjście z domu, rozmaitymi nerwicami, stresem pourazowym i innymi „przypadłościami".

Agata Pyzik, fot. Igor Pisuk według pomysłu autorki

fot. Igor Pisuk

Można więc powiedzieć, że my, chorzy, przygotowywaliśmy się na tę sytuację całe życie. Wszak na co dzień możemy tylko marzyć o tym, żeby móc normalnie uczestniczyć w życiu społecznym – bo, psiakość, sama myśl o wyjściu na imprezę – albo, co gorsza, po zakupy – wywołuje w nas paraliż. A jednak to przygotowanie na niewiele się zdało. Tak więc, jak prawie wszyscy, tracę czas. Całymi dniami nie robię nic sensownego. Niewiele książek udaje mi się przeczytać do końca. Pewnie gdyby podliczyć moje działania w ciągu ostatnich dwóch miesięcy, przynajmniej te „twórcze", te, po których pozostał jakiś ślad, sytuacja przedstawiałaby się gorzej niż marnie. Ogarnęłam wprawdzie druk mojej książki, ale skończyłam ją ponad pół roku temu, więc to nic specjalnego. Napisałam dwie recenzje, a stosik z lekturami odkładanymi „na później" wyłącznie rośnie. Sebald, Foucault, Adorno – czekają tam, gdzie zostali odłożeni. Na plus jest tylko lista obejrzanych seriali. Doszłam do kresu HBO i Netflixa i z powrotem, przejrzałam się w odbiciu własnej pustki jakieś 884 razy. Ten tekst też piszę już chyba trzy tygodnie. Zegar tyka, a redaktor Banasiak obmyśla pewnie coraz bardziej wyrafinowane metody zamordowania mnie (kiedy już będzie można wychodzić z domu).

Mogę was zapewnić, że przesypianie całego dnia, nawet jeśli na początku wydaje się przyjemnie awangardowe i punkowe, bo kwestionuje rzeczywistość nudnych pracusiów pędzących w swoich szczurzych kółeczkach, prowadzi tylko do pogłębiania się depresji.

Przeczytałam w końcu *Mój rok relaksu i odpoczynku* Ottessy Moshfegh, by przekonać się, że żyję takim samym patologicznym życiem jak główna bohaterka, i to od wielu, wielu lat. Bohaterka faszeruje się lekami nasennymi, które wyłudza od niezrównoważonej psychiatry i przesypia rok, licząc na to, że dzięki temu zresetuje swoją pamięć, wspomnienia, a wraz z nimi – osobowość. Niestety, to działa tylko w powieściach. Mogę was zapewnić, że przesypianie całego dnia, nawet jeśli na początku wydaje się przyjemnie awangardowe i punkowe, bo kwestionuje rzeczywistość nudnych pracusiów pędzących w swoich szczurzych kółeczkach, prowadzi tylko do pogłębiania się depresji i kwestionowania sensu życia, więc chyba nie warto.

Pojawia się wiele głosów mówiących o tym, jak teraz „tracimy" czas. Na topie jest zwłaszcza dziwienie się młodym, dlaczego się nie buntują, skoro rządy, z ich absurdalnymi nakazami lockdownu, „zabierają" im młodość. „Tracimy czas. Tracimy czas, który powinien zostać wykorzystany na produktywność, na udowadnianie, że każdą minutę odpowiednio się wykorzystało". Ten wyścig szczurów widzę nie tylko wśród jakichś biznesmenów, których de facto nie znam – najbardziej irytuje mnie on wśród znajomych z kręgów kultury; to, że każdym osiągnięciem trzeba się pochwalić, by w ten sposób udowodnić swoją produktywność i użyteczność. Wiem, że mówię z perspektywy osoby uprzywilejowanej. Ale jeśli coś ten okres mi pokazał, to że wcale nie straciłam czasu, nie mogąc ganiać za wszystkimi *opportunities* i stypendiami (zwłaszcza po farsie rządowego programu „Kultura w sieci", na który kasę dostały tylko kółka parafialne i Justyna Steczkowska) i nie poświęcając całego swojego czasu na udowadnianie swej produktywności. W końcu powinno się uświadomić naszemu lokalnemu światkowi artystyczno-kulturalnemu, że jego rywalizacja to farsa, kłócenie

się o nędzne ochłapy, przez co wszyscy są tylko umęczeni, jeszcze bardziej sfrustrowani i jeszcze bardziej odchodzą z jeszcze większym niczym. Od dawna zarządza nami biopolityka, która pilnuje, by rynek trwał i się samoreprodukował, z nami czy bez nas. Po tym, jak rozegrana została pandemia, jest chyba jasne, że zdrowie rynków nie tylko liczy się bardziej niż zdrowie publiczne, ale jest wręcz stawiane przeciwko niemu. Rynek może ignorować nie tylko zasady zdrowego rozsądku, ale też same prawa fizyki, zasady termodynamiki, katastrofę klimatyczną.

Świat sztuki rozumiany jako wspólnota, społeczna rzeczywistość pracowników sztuki, będzie musiał siebie po pandemii poważnie przemyśleć. Jednym z newsów, które najbardziej mnie zszokowały, było to, jak najpoważniejsze instytucje sztuki współczesnej – na przykład MoMA, New

W końcu powinno się uświadomić naszemu lokalnemu światkowi artystyczno-kulturalnemu, że jego rywalizacja to farsa, kłócenie się o nędzne ochłapy, przez co wszyscy są tylko umęczeni, jeszcze bardziej sfrustrowani i jeszcze bardziej odchodzą z jeszcze większym niczym.

Museum, Whitney, Tate i wiele, wiele innych – skorzystały z pierwszej okazji, żeby zwolnić tysiące swoich pracowników albo wysłać ich na przymusowy bezpłatny urlop. Dotyczy to tylko pracowników etatowych, ci na śmieciówkach nie zostali zazwyczaj nawet powiadomieni o utracie pracy. Niektórym skasowano służbowe adresy mailowe, zanim mogli otrzymać wiadomość o wypowiedzeniu. W chwili kryzysu instytucje sztuki, nawet te publiczne, zachowują się jak najgorsze antyzwiązkowe korporacje. Jak ironizuje Dana Kopel na łamach strony artsy sklepu z ubraniami Ssense (*o tempora o mores*): „Krytycy narzekali na brak namacalności – obecności – w wystawach internetowych. Ale zacznijmy od tego, że nie wszyscy mogli być obecni w galerii"[1].

Szokiem dla mnie było więc uświadomienie sobie, że przez te wszystkie miesiące czy lata przestojów spowodowanych najczęściej depresją, zniechęceniem, brakiem sił, mimo że tak często miałam o to do siebie pretensje, przeżywałam frustrację całkiem bezpodstawnie. Nigdy nie powinnam była dać się wkręcić w to rywalizacyjne bagno. Choć wiele rzeczy zawaliłam, lockdown uświadomił mi, że NICZEGO nie straciłam. Wszystkie na siłę udowadniane sukcesy w tej chwili nie znaczą nic. Przede wszystkim ludzie tracą czas przez cały czas. Tracą go, pracując w beznadziejnych, kiepsko opłacanych pracach tylko po to, żeby przeżyć. Narracja o „traceniu czasu" to czysta ideologia, która ma ich zagonić z powrotem do roboty. Zdaję sobie sprawę, że po koronie niekoniecznie prekariatowi będzie łatwiej, a wręcz trudniej. Ale ten czas, który teraz trwa, to nie jest czas stracony. Nie dlatego, że poświęcimy go, jak bardzo kulturalny krytyk Karol Sienkiewicz, na lekturę książek, pogardzając wysiłkami znajomych artystów, zdesperowanych, by dalej tworzyć, a więc przetrwać finansowo. Ja widzę ten czas jako wydarty kapitalizmowi (choć wbrew pozorom niechętnie używam tak górnolotnego określenia), który udowadnia, jak wiele prac jest zupełnie niepotrzebnych. Ważne zawody (służba zdrowia, rolnictwo, nauka, produkcja żywności, usługi, na których opiera się ich funkcjonowanie, i tak dalej) powinny być najlepiej opłacane, resztę powinno się wysłać na podstawowy dochód gwarantowany i tyle.

–

1 Dana Kopel, *The Museum Does Not Exist. Pay What You Can, See What You Can't*, https://www.ssense.com/en-us/editorial/culture/the-museum-does-not-exist [dostęp: 25.05.2020].

fot. Michael Walter, źródło: unsplash.com

Tekst: Marcin Stachowicz

Uwolnić widzenie, czyli słowo o pandemicznej wizualności

Widzenie spotęgowane

Zaczęło się jak zwykle – od negacji. Bo jeśli oko nie widzi zagrożenia bez specjalistycznej aparatury i siatki pojęciowej, to znaczy, że albo tego zagrożenia nie ma, albo jego skala jest mikra. Prosta reguła, jak w pseudonaukowej homeopatii – podobne wywołuje podobne. Na tej zasadzie prezydent Donald Trump mógł tygodniami radośnie tweetować, że skoro wirus jest mały, a Stany Zjednoczone duże, to przecież nic wielkiego się nie dzieje. A następnie, kiedy pandemia w końcu uderzyła w USA z siłą niewielkiej asteroidy, zmienić retorykę na tę bliższą amerykańskiej tradycji militarnej – obwołać się „prezydentem czasów wojny" i zarządzić walkę z „niewidzialnym wrogiem". Jak podaje portal Factbase.com, tylko od połowy marca do połowy kwietnia Trump skorzystał z tego określenia ponad 60 razy: w listach, przemówieniach, tweetach i wywiadach[1]. Koronawirus został oficjalnie zantropomorfizowany przez głowę najważniejszego państwa świata, stając się czującą istotą o niecnych zamiarach. Agentem obcego mocarstwa, który perfekcyjnie wtapia się w tłum, imituje amerykański styl życia i amerykańskie wartości, a na końcu wyprowadza serię śmiertelnych ciosów. Nowy, podstępny terrorysta w służbie Gai, zdemaskowany i nazwany na wszędobylskim Twitterze pana prezydenta.

1 Zob. Factba.se, hasło *invisble enemy*, https://factba.se/search#invisible%2Benemy [dostęp: 20.04.2020].

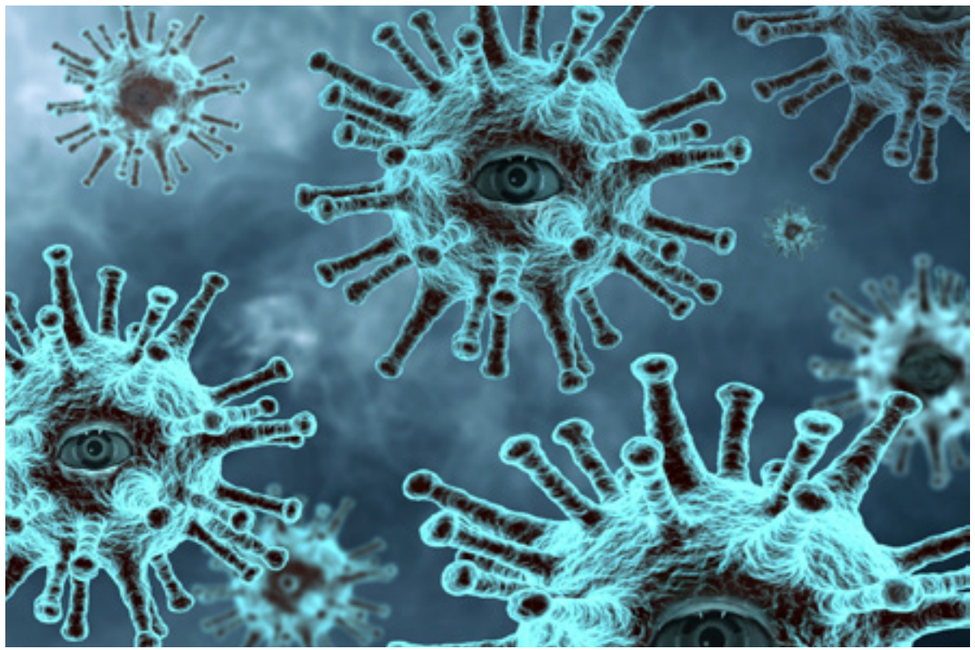
W pierwszej chwili chcemy oczywiście przyznać Trumpowi rację. Rzeczywiście, wirusa nie widać tak zwanym gołym okiem. „Wróg" to z kolei pojemna etykietka, stosowana przez rządzących na całym świecie do ometkowania nadciągającego kryzysu – huraganu, suszy, powodzi, recesji czy protestów opozycji. Dobra strategia unikania odpowiedzialności, bo przecież przeciwnik uderzył znienacka i nie było go widać, nie mieliśmy szans, zaskoczył nas, odebrał możliwość szybkiej i adekwatnej reakcji. To stanowisko stoi, rzecz jasna, w jawnej sprzeczności z faktami i nie ma chyba sensu tłumaczyć, dlaczego tak jest. Dość powiedzieć, że jeśli reakcją polityków na „niewidzialne" jest bezwstydne umywanie rąk, to opinia publiczna – przede wszystkim za pośrednictwem mediów społecznościowych – radzi sobie z problemem zgoła inaczej: wpada w szał wizualizowania, gwałtownie przestawia się na tryb gospodarki wojennej i zaczyna produkować miliony obrazów, które mają kryzys ujawnić, przedstawić, wytłumaczyć, oswoić. I trwa to w zasadzie od samego początku, od kiedy tylko w Wuhanie zaczęło się oficjalne liczenie zakażonych.

Jeśli reakcją polityków na „niewidzialne" jest bezwstydne umywanie rąk, to opinia publiczna – przede wszystkim za pośrednictwem mediów społecznościowych – radzi sobie z problemem zgoła inaczej: wpada w szał wizualizowania.

Trump mówi o niewidzialnym, tymczasem już w styczniu portal amerykańskiej telewizji CNN opublikował *A Visual Guide to the Wuhan Coronavirus* [Wizualny przewodnik po koronawirusie][2]. Znajdziemy tam zestaw obrazów, które – w różnych odsłonach – będą nam towarzyszyć przez najbliższe miesiące, być może nawet lata. Jest więc obowiązkowy trójwymiarowy model wirusa SARS-CoV-2, wywiedziony z mikroskopowego obrazu strzępka kwasu nukleinowego z lipidową otoczką w kształcie korony. Jest uproszczony schemat ludzkiego ciała – strzałki wskazują głowę, gardło, płuca i mięśnie, czyli gorączkę, suchy kaszel, problemy z oddychaniem i ból. Są mapy – w skali miasta, prowincji, kraju, kontynentu, świata – z zaznaczonymi na czerwono ogniskami epidemii i potencjalnymi kierunkami rozprzestrzeniania się wirusa. Są także infografiki, wykresy słupkowe i liniowe, które obrazują przyrost zachorowań i liczbę zgonów. Tę oficjalną wizualizację pandemii z gatunku obrazów medyczno-militarnych należy uzupełnić o miriady reprezentacji tworzonych oddolnie i rozsiewanych wiralowo, od medium do medium i od użytkownika do użytkownika, przede wszystkim kanałami społecznościowymi. Nieskończona ławica obrazów z Facebooka, Instagrama i TikToka wyrzuca z siebie kolejne „mocne" klisze wizualne, które są czym prędzej zasysane, powielane i puszczane w dalszy obieg: puste place miejskie i ulice (szczególnie te ikoniczne, jak Times Square czy Pola Elizejskie), puste półki sklepowe, kolejki po zakupy, koszyki wypełnione ryżem i papierem toaletowym, twarze w prowizorycznych maseczkach ochronnych, screeny z wideoczatów, zachowujące dystans albo nieprzestrzegające zasad dystansu ciała przechodniów, portrety dzielnego personelu medycznego, pistoletopodobne urządzenia do mierzenia temperatury na lotniskach i przejściach granicznych, odciski gumek i ostrych krawędzi masek na czołach i policzkach lekarek.

Jest tego więcej – są ryby powracające do weneckich kanałów i ludzie odtwarzający we własnych czterech ścianach słynne dzieła sztuki (bo muzea zamknięto aż do odwołania). Tam, gdzie restrykcje i polityka lockdownu ograniczają dostęp do światła i zieleni, jak na przykład w Polsce, facebookowe „ściany" wypełniają się fotografiami policjantów wlepiających mandaty za jogging albo ruszających w pościg za cyklistami. Dopiero z połączenia tej oficjalnej i oddolnej złożoności, wielowątkowości oraz pokawałkowania możemy skleić właściwy obraz pandemii koronawirusa. Obraz, o którym da się powiedzieć wszystko, ale nie to, że został namalowany niewidzialnym atramentem. Przeciwnie – pandemia potęguje widzenie. Stan wyjątkowy – nawet jeśli de facto nie obowiązuje – jest wezwaniem do wielkiej kolektywnej czujności. A od tego tylko krok do rządzenia za pomocą odgórnie zaordynowanej paranoi.

2 Tara John, Jack Guy, *A Visual Guide to the Wuhan Coronavirus*, CNN.com, 27.01.2020, https://edition.cnn.com/2020/01/22/world/wuhan-coronavirus-visual-guide-intl/index.html [dostęp: 20.04.2020].



fot. Syalbatul Hamdi, źródło: pixabay.com

Dzisiejszym odpowiednikiem „siewcy" z XVI wieku – obiektu kanalizującego społeczne lęki i frustracje – jest tak zwany cichy nosiciel, anonimowa osoba niewykazująca żadnych objawów choroby COVID-19, ale zakażająca wszystkich dookoła.

Człowiek lateksowy

Fenomen społeczny zwany „koronawirusem" opiera się na wzmożonym napięciu między tym, co widzialne a niewidzialne, skłaniając obywatelki i obywateli, i to w skali globalnej, do praktykowania czujnego spojrzenia oraz ekstremalnych form uważności, charakterystycznych dla wielkich kryzysów bezpieczeństwa. Kiedy w USA po 11 września oficjalną doktryną narodową stała się „wojna z terroryzmem", na ulicach Nowego Jorku zawisły policyjne plakaty z podobiznami ludzkich oczu i groźnym napomnieniem: „Jeśli COŚ zobaczysz, powiedz o tym!"[3]. Owo COŚ nigdy nie zostało jednak do końca określone, pozostawiając świadkom „sceny" pewien niewielki margines wolności: czy CZYMŚ jest tylko walizka pozostawiona na peronie metra, czy może także śniada kobieta w hidżabie albo mężczyzna rozkładający na chodniku dywanik modlitewny? Koronawirus, wymykając się utartym ścieżkom percepcji wizualnej, nie pozostawia natomiast żadnego miejsca na wybór, bo CZYMŚ – potencjalnym nosicielem wirusa – może być każdy, nawet ja sam. Wystarczy złamać regułę „dystansu społecznego" – odchrząknąć, zdjąć maseczkę, zgubić rękawiczkę – żeby karzące oko bliźniego skierowało się w naszą stronę, antycypując surową reakcję władzy. Nic dziwnego, że w internecie wielką karierę robią wpisy włoskiego

3 Łukasz Zaremba, *Czy „wojny z terroryzmem" również nie było?*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej" 2013, nr 2, https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2013/2-obrazy-terroru-widzialnosc-historii/czy-wojny-z-terroryzmem-rowniez-nie-bylo [dostęp: 20.04.2020].

filozofa Giorgia Agambena – nie tylko dlatego, że na przełomie marca i kwietnia ze szczególną trwogą patrzyliśmy właśnie na Italię.

Agamben od początku stał na stanowisku, że obecna sytuacja może zostać wykorzystana przez rządzące elity jako swoisty poligon doświadczalny – sprawdzian, na ile w demokracjach liberalnych da się przesunąć granice normalności i jednocześnie nie spotkać się z szerokim frontem sprzeciwu społecznego. Innymi słowy – jak sprawić, krok po kroku, żeby elementy stanu wyjątkowego weszły do standardowego repertuaru „normalnych paradygmatów rządzenia"[4]. Według filozofa obecna pandemia uaktualnia starą – i w dużym stopniu wizualną – figurę *untore*, roznosiciela zarazy[5]. W trakcie szesnastowiecznej epidemii dżumy magistraty włoskich miast zachęcały obywateli do szczególnej czujności, uważnego monitorowania otoczenia i donoszenia władzom o osobach podejrzanych o smarowanie bram i drzwi domostw przenoszącym zarazę mazidłem. Dzisiejszym odpowiednikiem „siewcy" – obiektu kanalizującego społeczne lęki i frustracje – jest natomiast tak zwany cichy nosiciel, anonimowa osoba niewykazująca żadnych objawów choroby COVID-19, ale zakażająca wszystkich dookoła. Cechą, która odróżnia „cichego" od „siewcy terrorysty", jest jego całkowita nieodróżnialność, perfekcyjne wtopienie się w tło, które obejmuje także jego niewiedzę i nieświadomość. Ukryte bomby biologiczne – bliskie figurze inwazji z kosmosu dosłownego lub ideologicznego (patrz: amerykańskie polowanie na komunistyczne czarownice) – to oczywiście idealne podglebie dla myślenia paranoicznego, które tym bardziej się wzmaga, im mniejszą liczbą testów diagnostycznych dysponuje dane społeczeństwo.

Konsekwencje narastającej paranoi są oczywiście bardzo różne. Na krótszą metę może ona ocalić tysiące istnień, na dłuższą – doprowadzić do osłabienia czy nawet załamania relacji międzyludzkich, utrwalając neoliberalną wizję społeczeństwa jako zbioru wolnych atomów. Ową myśl ciekawie rozwija Mateusz Laszczkowski w komentarzu do tekstu Agambena[6]. Według Laszczkowskiego dla zachodniego, liberalnego podmiotu „widmo donosicielstwa" – przedłużający się strach, że „cichym siewcą" okażę się także ja (i poniosę tego konsekwencje) – skutkuje kształtowaniem się nowej władzy spojrzenia: „panoptyzmu generowanego przez użytkownika". Jego pierwsze zwiastuny da się zaobserwować w wartkim strumieniu pandemicznej wizualności – we wszystkich tych rozlicznych próbach zwizualizowania siebie jako podmiotu „racjonalnego" i „odpowiedzialnego", które opatruje się zazwyczaj hasztagiem #zostańwdomu. Obrazy mnie w obliczu wirusa – z uśmiechem poddającego się samokwarantannie, zachowującego dystans, pracującego zdalnie, spacerującego w maseczce po pustej ulicy – pełnią oczywiście funkcję czytelnego sygnału dla innych: róbcie to samo i uważajcie na siebie. Niebezpieczeństwo pojawia się natomiast wtedy, kiedy wizualizacje #zostańwdomu łączą się z pewną – potęgowaną przez charakterystyczną dla mediów społecznościowych ekonomię afektów – przyjemnością zrealizowania „właściwego"

Gorsi i napiętnowani będą więc ci sami co zawsze: pracownice fabryczne, ekspedientki, robotnicy sezonowi, osoby w kryzysie bezdomności, ubodzy, mieszkańcy „gorszych dzielnic" – bo trzymają się za blisko, nie zasłaniają ust, nie zostają w domach, mają brudne dłonie i utytłane kurtki. Innymi słowy, są widzialni nie tak, jak powinni być (nie)widzialni.

w danej chwili wzorca podmiotowości. Zinternalizowany strach, pisze Laszczkowski, miesza się z samozadowoleniem, zostaje nagrodzony lajkami i wzmocniony konkretnym zastrzykiem dopaminy. A że podmiotowość „dystansu społecznego" w swoich prawidłowych, strażniczych formach dotyczy głównie tych, którzy rzeczywiście mogą #zostaćwdomu – a więc przede wszystkim klasy średniej – poza nawias normy wizualnej zostają wyrzuceni wszyscy ci, którzy z jakichś powodów nie mogą owej normy realizować.

Odruch zabezpieczenia *status quo* – kapitalistycznych stylów życia, reguł konsumenckiej

4 Zob. Giorgio Agamben, *Lo stato d'eccezione provocato da un'emergenza immotivata*, „Il Manifesto", 26.02.2020, https://ilmanifesto.it/lo-stato-deccezione-provocato-da-unemergenza-immotivata/ [dostęp: 20.04.2020].

5 Tenże, *Contagio*, „Quodlibet", 11.03.2020, https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-contagio [dostęp: 20.04.2020].

6 Mateusz Laszczkowski, *The Return of the Plague-spreader*, „AllegraLab", 24.03.2020, https://allegralaboratory.net/the-return-of-the-plague-spreader/?fbclid=IwAR09G7bSaPGQa_HLwsxOfoC0O3sF0iYj-npZ9qp5sR-ecQDNiNUraKk1LqYs [dostęp: 20.04.2020].

Obrazy pustki wywołanej przez wirusa – pustki rozumianej specyficznie, jako przestrzeni wyczyszczonej z obecności człowieka – są złowieszcze nie tylko z powodu krążącego nad nimi widma infekcji, ale także totalitarnych konotacji, które ze sobą niosą.

przyjemności, plemiennego bezpieczeństwa głównie dla swoich – może rozwinąć się w radykalne formy ostracyzmu, które będą przebiegały wzdłuż starych linii różnicy klasowej. Gorsi i napiętnowani będą więc ci sami co zawsze: pracownice fabryczne, ekspedientki, robotnicy sezonowi, osoby w kryzysie bezdomności, ubodzy, mieszkańcy „gorszych dzielnic" – tyle że z nowych powodów, tym razem powszechnie (i odgórnie) usankcjonowanych jako „obiektywnie zagrażające": bo trzymają się za blisko, nie zasłaniają ust, nie zostają w domach, za bardzo się spoufalają, mają brudne dłonie i utytłane kurtki. Innymi słowy, są widzialni nie tak, jak powinni być (nie)widzialni. Samozadowolenie z realizowania wzorca „podmiotowości lateksowej" prawdopodobnie szybko się wyczerpie, nie jest natomiast pewne, czy nawyk podejrzliwości i separacji w obawie przed zakażeniem nie odciśnie się, jak uważa Agamben, trwałym piętnem na zbiorowej świadomości mieszkańców Ziemi.

Wkraczając w pustkę

Rytuały dystansu oraz „niewidzialny wróg", już zawsze czający się „gdzieś tam", w przestrzeni ludzkich ciał, mogą pozostać z nami na długie lata, przynosząc mierzalne szkody polityczne – pogłębienie bierności społecznej, spadek aktywizmu, lęk przed zgromadzeniami i demonstrowaniem sprzeciwu, których skuteczność, jak doskonale wiemy, zależy między innymi od liczebności[7]. Potencjalnie może to utorować drogę nowym prawicowym radykalizmom, może również pozbawić znaczenia świeżo odzyskaną kategorię „przestrzeni wspólnej", prowadząc do jeszcze szczelniejszego zamykania się jednostek w ich prywatnych bańkach (domowych i informacyjnych) oraz do wtórnych procesów grodzenia, stałego odcinania dostępu do przestrzeni przez państwo i wielki kapitał. Obrazy pustki wywołanej przez wirusa – pustki rozumianej specyficznie: jako przestrzeni wyczyszczonej z obecności człowieka – są złowieszcze nie tylko z powodu krążącego nad nimi widma infekcji, ale także totalitarnych konotacji, które ze sobą niosą.

Znamy je aż nazbyt dobrze – to place stołecznego Pjongjangu w Korei Północnej, gdzie między rejestrami defilady wojskowej i betonowej pustaci nie ma miejsca na sprzeciw, na miasto wypełnione protestującymi ciałami, maszerującymi po swoje prawa i stawiającymi barykady. Obok postapokalipsy – w pewnym sensie optymistycznej, bo z ogołoconych miast ucieka smog, a wracają doń zwierzęta – pandemia aktualizuje widmo dystopii politycznej, z którą jesteśmy jednak do pewnego stopnia oswojeni. Żyjemy przecież w epoce marazmu, w cieniu katastrofy klimatycznej. Puste miasta dzisiaj to tylko przebitki z nieodległego jutra. Mroczne flashbacki z przyszłości.

Jeśli jednak pustka fascynuje mieszkańców przeludnionego świata – pędzącego jakby siłą rozpędu ku katastrofie demograficznej – to kapitalizm łapie się pandemicznej wizualności niczym tonący brzytwy. Przywłaszcza sobie obrazy miejskich pustaci – wszystkie te monumentalne kadry z dronów i pocztówkową gładkość selfiaków – i uprawia marketing oparty na nostalgii. Znajomy pracujący w branży reklamowej pokazał mi niedawno montaż, który doskonale objaśnia i przy okazji wyśmiewa tę estetykę. Wideo zatytułowane *Hey. We're a Brand*[8] to dwuminutowa pigułka złożona z najważniejszych pandemicznych klisz i jednocześnie pastisz spotu reklamowego, w którym w nieprzypadkowej kolejności oglądamy: puste miasta, puste sklepy, uśmiechnięte twarze bez maseczek, smutne twarze w maseczkach, spłakane oczy ludzi poddanych kwarantannie albo harujących w szpitalach. Na końcu lądujemy w przeszłości/przyszłości, w której znowu wszyscy jesteśmy razem, przytulamy się, nagrywamy pranki na YouTube'a i TikToka, obchodzimy urodziny i tarzamy się po przydomowych trawnikach. Przedstawione tutaj „dobro" jest oczywiście nie do kupienia: to bezcenna wspólnotowość, która – jak głosi wielu koronautopistów – odżyje ze wzmożoną siłą po etapie społecznej kwarantanny, kiedy tylko nauczymy się lepiej dbać o siebie i bliźnich. A także – jak tłumaczy narratorka z offu – przekażemy swoje pieniądze wielkim koncernom,

7 Chociaż niedawne protesty w Tel Awiwie przeciwko polityce premiera Netanjahu udowadniają, że da się organizować zgromadzenia z zachowaniem „bezpiecznego dystansu". Przy okazji dronowe ujęcie demonstracji na placu Rabina zdążyło się już stać ikonicznym wiralem, zob. na przykład: Josh Breiner, *Two Thousand Israelis Brave Coronavirus Fears to Protect Assault on Democracy*, „Haaretz", 19.04.2020, https://www.haaretz.com/israel-news/.premium-over-a-thousand-israelis-brave-coronavirus-fears-to-protest-netanyahu-1.8781869 [dostęp: 20.04.2020].

8 Można je obejrzeć na Vimeo pod adresem: https://vimeo.com/405997652?fbclid=IwAR3a1c0M2IPleYxe2MLqjmZCaQ1CiEcgDp-3mDw6nRDdy7gQQqDtGICEJgHM [dostęp: 20.04.2020].

nie damy im sczeznąć, wybebeszymy kiesę na wieczne trwanie „marek, które łączą". Zmiana – głosi rynek – musi się zacząć od zakonserwowania starych egoizmów, bo przecież nasza solidarność jest w pierwszej kolejności solidarnością konsumentów. Pustkę należy wypełnić zakupami. Kapitał musi krążyć, musi wysysać świat. Innego szczęścia nie będzie.

Cóż, jeśli naprawdę nie chcemy obudzić się w świecie z wizji Agambena, powinniśmy zawzięcie bronić naszych wątłych redut pandemicznej wizualności. Sama maseczka może być przecież zarówno symbolem bezpiecznych zakupów i utrwalonego strachu przed „cichym nosicielem", jak i troski o dobrostan innego, zwróceniem uwagi na fizyczną kruchość, która łączy odseparowane od siebie ciała w wielką wspólnotę podatności na chorobę i zranienie. Troski pewnie nie do końca uświadamianej, bo przecież wielu z nas zakłada maseczki z myślą o własnym zdrowiu, tymczasem ich rzeczywistą funkcją jest ochrona innych przed wirusem rozpylanym z naszych ust. Kontury maski medycznej – lub tej najpowszechniejszej, bawełnianej – lądują w setkach memów, są utrwalane w formie pandemicznych wypieków z ciasta kruchego lub francuskiego,

Zmiana – głosi rynek – musi się zacząć od zakonserwowania starych egoizmów, bo przecież nasza solidarność jest w pierwszej kolejności solidarnością konsumentów. Pustkę należy wypełnić zakupami.

ale bywają także znakiem sprzeciwu w nowych, przymusowych okolicznościach politycznych. Na polskim Facebooku – na znak protestu przeciwko ustawie antyaborcyjnej – tysiące użytkowniczek i użytkowników skorzystało z charakterystycznych nakładek na zdjęcia profilowe: rysunków kobiecej głowy w masce z piorunem – symbolem czarnego protestu – oraz hasłem: „Piekło kobiet". Motyw maseczkowy pojawiał się także na plakatach i transparentach wywieszanych w oknach mieszkań i na balkonach. Jest to zatem sygnał równie czytelny jak hasztag #zostańwdomu, tyle że mniej alienujący, podkreślający czujność nie tylko w odniesieniu do siebie nawzajem, ale przede wszystkim w odniesieniu do władzy, która bardzo chciałaby wycisnąć z pandemii wszystkie dostępne soki polityczne. Soki, dodajmy, zbyt partykularne, żeby w obecnych czasach mogły rościć sobie prawo do jakiegokolwiek obiektywnego interesu wspólnoty. Nikt nie będzie przecież umierał za wybory korespondencyjne. Oby.

Prawdą jest także, że pandemia koronawirusa skompromitowała główne dogmaty neoliberalizmu – dług publiczny, niezależność banku centralnego, wyższość rynków nad państwem, efektywność globalnych łańcuchów dostaw. Obrazy walki z wirusem w przepełnionych salach szpitalnych, fotografie lekarzy i sprzętu medycznego, którego ciągle jest zbyt mało, dobitnie uświadamiają nam, że państwo nie może się wycofać ze swojej funkcji opiekuńczej, przeciwnie – musi ją rozciągnąć i wzmocnić, otoczyć troską również te rejony, które to tej pory pozostawały słabo reprezentowane albo w ogóle niewidzialne. Osobiście pozostaję jednak umiarkowanym pesymistą – jak na razie bardziej widać ruch ku ratowaniu szczątków neoliberalnej wiary oraz zawiązywanie nowego przymierza państw z technomagnatami z Doliny Krzemowej. To ostatnie jest szczególnie niepokojące, bo łączy się z cyfrowym panoptyzmem na niespotykaną dotychczas skalę – śledzeniem i wizualizowaniem trajektorii zakażonych po chorobie, przed nią i w jej trakcie, czyli, potencjalnie, nie tylko monitorowaniem wszystkich naszych decyzji, ale także ich moderowaniem. Z inwigilacją totalną, jak z jakiegoś mrocznego snu śnionego wspólnie przez cyberpunkowca Williama Gibsona i teoretyka wizualności Nicholasa Mirzoeffa, w którym bezcielesna „władza wizualizowania" w końcu obejmuje cały świat i każdą formę życia, działając w doskonałej symbiozie z systemem jeszcze do niedawna znanym jako liberalna demokracja.

Tyle że na razie nie obracamy się wśród konkretów i spełnionych przepowiedni, lecz w środowisku obrazów, marzeń, wizualizacji przyszłości. Jedyne, co na tę chwilę da się powiedzieć z jako taką pewnością, to, że pandemia wytworzyła własny porządek wizualny, który prawdopodobnie zostanie z nami – nawet jeśli tylko w odpryskach – już na zawsze. Koronawirus to w końcu nie żaden „niewidzialny wróg" z prezydenckiej konferencji prasowej, ale społeczny fenomen potęgujący widzenie. Skoro więc wszyscy zostaliśmy wezwani do wytężenia wzroku w poszukiwaniu odstępstw od pandemicznej normy, może przy okazji warto sięgnąć wstecz i zwizualizować sobie błędy z przeszłości: hiperkonsumpcję, doktrynę nieskończonego wzrostu gospodarczego, nierówności majątkowe czy zdewastowane środowisko. Z dystopii wyłuskać utopię albo przynajmniej – korektę dotychczasowej drogi. „Cichego siewcę" zmusić do zasiania niewidzialnych ziaren zmiany. Spojrzeć jeszcze raz czystym okiem na to, co jest i co może się dopiero stać. Byle prędzej, zanim wróci stare i wypełni półki sklepowe naszą ulubioną marką – obojętnością.

–

Tekst: Piotr Policht

Cała nadzieja w apokalipsie

„It's hell on Earth and the city's on fire
Inhale, in hell there's heaven"

Frank Ocean, *Solo*

Koniec Wiecznej Wojny
„Świat jest piekielnym koszmarem, pogrążonym w cierpieniu i zniszczeniu. Do roku 3991 dotrwały trzy supernacje – Celtowie, Wikingowie i Amerykanie – rywalizujące o liche zasoby pozostałe na planecie po tym, jak dziesiątki wojen nuklearnych zamieniły ogromne jej połacie w nienadające się do zamieszkania pustkowia. Lodowce stopiły się (jakimś cudem) ponad dwadzieścia razy. W rezultacie każdy skrawek ziemi poza obszarami górskimi pokrywają skażone bagna, a duże miasta to pieśń przeszłości. Około 90 procent światowej populacji, w stosunku do jej największej w historii liczebności 2 tysiące lat wcześniej, wyginęło wskutek wojen i głodu spowodowanego zmianą klimatu"[1].

1 Fragment oryginalnego opisu tak zwanej *Eternal War* w *Cywilizacji II* autorstwa Lyceriusa, https://www.reddit.com/r/gaming/comments/uxpil/ive_been_playing_the_same_game_of_civilization_ii/ [dostęp: 29.04.2020]. Jeśli nie podano inaczej, tłum. P.P.

The Last of Us, kadr z gry

Jak pokazują autorki i autorzy współczesnych opowieści postapo, kres kapitalizmu jest jak najbardziej możliwy. Nawet jeśli wymaga wcześniejszego końca świata.

Postapokaliptycznych tekstów kultury są dziś tysiące. Lech M. Nijakowski, związany z UW socjolog i autor najobszerniejszego w polskiej humanistyce opracowania na ich temat[2], na potrzeby swojej książki zmierzył się łącznie z jakimś pół tysiącem książek, opowiadań, filmów, seriali, komiksów i gier. Wśród tych wszystkich mediów nie ma sztuk wizualnych. Zdumionych czytelników uprzedzam, że nie będą one też przedmiotem tego tekstu. Nie dlatego, że w polu sztuki temat nie istnieje – z konsekwencjami samej tylko katastrofy klimatycznej i życia po zupełnym krachu globalnego porządku, jaki znamy dziś, mierzy się wiele artystek i wielu artystów, operując jednak nieco innymi środkami niż literatura czy gry wideo, a więc raczej pojedynczymi artefaktami niż kompleksowymi uniwersami, szczegółem, a nie spektakularną panoramą. W tym przypadku skupimy się natomiast na ewolucji poastapokaliptycznych fabuł i struktur narracyjnych, a więc na mediach kładących z reguły największy nacisk właśnie na opowiadanie historii, także poprzez samą konstrukcję świata przedstawionego. Sztuki wizualne, nieco paradoksalnie, nie wypracowały też na swoim gruncie specyficznej postapokaliptycznej wizualności, zamiast tego zaciągając dług przede wszystkim u filmowców.

2 Lech M. Nijakowski, *Świat po apokalipsie. Społeczeństwo w świetle postapokaliptycznych tekstów kultury popularnej*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2018.

Przytoczony na początku opis koszmaru ma w sobie elementy do bólu typowe – wojny nuklearne i katastrofa klimatyczna to w opowieściach postapo jedne z kamyków najczęściej odpowiedzialnych za lawinę – ale jest jednocześnie wyjątkowy o tyle, że tylko połowicznie odpowiadają za niego konkretni autorzy. Koszmar roku 3991 to efekt dziesięcioletniej gry w *Cywilizację II*, drugą odsłonę popularnej serii turowych gier strategicznych, w których graczki i gracze prowadzą wybraną społeczność przez kolejne epoki historyczne. Do takiej przyszłości zawiódł prowadzonych przez siebie Wikingów gracz zarejestrowany na Reddicie jako Lycerius. Tkwiąc w kleszczach wiecznej nuklearnej zimy i nie mogąc wydostać się z impasu, podzielił się swoją sytuacją z innymi graczami z prośbą o rady. Rozgrywany przez wycieńczonego Lyceriusa konflikt stał się w internecie znany jako Wieczna Wojna. Po długich staraniach wojnę udało się zażegnać. Rozgrywka trwa do dziś, na początku tego roku w świecie gry był 9704 rok, w którym zapanował wytęskniony pokój. Szczątki nowoczesnych miast stały się starożytnymi ruinami budzącymi strach, a reliktów dawnych kultur nikt spośród nowych plemion, odprawiających wokół nich rytuały odpędzające zło, nie potrafi już odczytać.

Ursula K. Le Guin podczas gali National Book Awards w 2014 roku[3]. Zmarła przed dwoma laty klasyczka literatury fantastycznej odpowiedziała pośrednio na jeden z upierdliwie często przywoływanych dziś frazesów: „Łatwiej wyobrazić sobie koniec świata niż koniec kapitalizmu". Jak jednak pokazują autorki i autorzy współczesnych opowieści postapo, kres ten jest jak najbardziej możliwy. Nawet jeśli upadek kapitalizmu wymaga wcześniejszego końca świata. Podobnie fałszywe jest przekonanie, że tradycja opowieści utopijnych wyzionęła ducha, i dziś potrafimy sobie wyobrazić jedynie dystopię. Wcale nie tak trudno natrafić na utopijne scenariusze, tyle że należy ich szukać nie w bukolicznych pejzażach, a na ruinach. W końcu, jak zauważał już Jurij Łotman, koniec i początek są nierozerwalnie ze sobą splecione[4].

Dzisiejsze historie rozgrywające się w realiach postapokaliptycznych łatwo odnieść do prekursorów gatunku sprzed pięćdziesięciu, stu, a nawet dwustu lat. Wachlarz scenariuszy mogących doprowadzić do końca świata, który znamy, jest wszak ograniczony: katastrofa klimatyczna, pandemia, wojna nuklearna, a w wersjach mniej realistycznych – atak obcej cywilizacji lub żywych trupów. To jednak tylko punkt wyjścia, czasem wręcz didaskalia. W wielu opowieściach same przyczyny i przebieg katastrofy pozostają celowo niedookreślone, ledwo naszkicowane. Sporej zmianie ulegają: sam charakter osadzonych w realiach postapo historii, ich społeczno-kulturowa wymowa i bohaterowie. Więcej nawet – z dzisiejszej perspektywy kluczowe wydaje się pytanie, czy w ogóle potrzebujmy bohaterów.

Rozwój konwencji można podzielić na trzy zasadnicze rozdziały – opowieść katastroficzną, krytyczną dystopię i antyheroiczną quasi-utopię. Ewolucja poszczególnych konwencji (choć, rzecz jasna, ich pierwiastki, w różnych proporcjach, łączyć się mogą w obrębie pojedynczych utworów we wszystkich dziedzinach) zazębia się przy tym z przenoszeniem ciężaru gatunkowego pomiędzy kolejnymi mediami – od literatury, przez film, po gry wideo.

Z czasem zmianie ulegają: sam charakter osadzonych w realiach postapo historii, ich społeczno-kulturowa wymowa i bohaterowie. Więcej nawet – z dzisiejszej perspektywy kluczowe wydaje się pytanie, czy w ogóle potrzebujmy bohaterów.

Horyzont zdarzeń

Historia, która rozegrała się w uniwersum gry, wydanej w zamierzchłym z perspektywy medium 1996 roku, o kulturowych wizjach apokalipsy mówi niemal wszystko. Za jej przebieg odpowiada nie tylko gracz, ale i studio, które zakreśliło potencjalne horyzonty rozwoju cywilizacji w swoim z założenia realistycznym symulatorze. To najjaskrawszy dowód na to, że dystopia wydaje się najłatwiejszym do wyobrażenia scenariuszem przyszłości naszego gatunku. Zamrożenie w poczuciu beznadziei wydobył przed kilkoma laty Hubert Gromny, umieszczając screen z Wiecznej Wojny, wówczas jeszcze trwającej, jako foundfootage'owy obraz w lightboksie. A jednak w końcu, nie dzięki nagłej i niespodziewanej pomocy bohatera rodem z hollywodzkich filmów, a wskutek żmudnych grupowych narad w internecie, pozornie nieskończony, stworzony przypadkiem przez człowieka i algorytm koszmar dobiegł końca, a na pokrywających planetę ruinach zaczęła się nowa opowieść.

„Żyjemy w kapitalizmie. Jego moc wydaje się nieograniczona. Podobnie jak niegdyś boskie prawo królów. Ludzie mogą stawiać opór i zmienić każdą ludzką władzę", mówiła

3 Pełne wystąpienie Le Guin dostępne jest w serwisie YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=Et9Nf-rsALk [dostęp: 3.05.2020].
4 Jurij Łotman, *Kultura i eksplozja*, tłum. Bogusław Żyłko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1999, s. 218–219.

Nowe Pompeje i nowa Hiroszima

Historia postapokaliptycznej literatury jest niemal tak długa jak historia nowoczesnej powieści jako takiej, a za jej matkę uchodzi ta sama pisarka, która dała światu pierwszą powieść grozy. Choć *Ostatni człowiek* Mary Shelley stoi wciąż w cieniu starszego brata, *Frankensteina*, pozostaje interesującą powieścią nie tylko dzięki temu, co łączy go z późniejszymi tekstami w realiach postapo, ale głównie dzięki temu, co go od nich dzieli.

Wraz z rozwojem akcji główny bohater powieści, Lionel Verney, syn zubożałego arystokraty i nawrócony na praworządność rozbójnik, staje się dosłownie ostatnim człowiekiem na Ziemi po tym, jak globalną populację wybija co do nogi przyniesiona z Konstantynopola zaraza. Jest to jednak zaraza inna niż w opowieściach współczesnych, pozbawiona wyraźnej przyczyny, przydarzająca się jak niespodziewany kataklizm, nie zaś w wyniku ludzkich poczynań. Nadciąga znienacka i bez naszego wpływu, jak zagłada Pompejów. Shelley nie przyszłoby do głowy, że do pandemii mogło doprowadzić to, że „jakiś Chińczyk zjadł niedogotowanego nietoperza".

Zagłada nie ma w tej narracji żadnego metafizycznego czy moralizatorskiego sensu. Nie staje się ani szansą na nowy początek, ani ostrzeżeniem – powieść ukazała się w 1826 roku, gdy rewolucja przemysłowa znajdowała się w wieku dziecięcym i – jak to dziecko – wydawała się stosunkowo niewinna, a o broni jądrowej nikomu się jeszcze nie śniło. Wizja przyszłości – bo fabuła powieści osadzona jest w drugiej połowie naszego stulecia, a więc z górką 200 lat po jej wydaniu – jest z dzisiejszej perspektywy wręcz rozczulająco niewinna, jeśli idzie o realia technologiczne. To w gruncie rzeczy świat taki sam jak na początku XIX wieku, tyle że nieco bardziej zglobalizowany za sprawą masowego środka transportu, jakim są… balony.

Wskazać możemy zarówno moment narodzin tego podszytego lękiem, ale na swój sposób niewinnego paradygmatu postapokalipsy katastroficznej, jak i dokładną datę jego zgonu, który nastąpił 6 sierpnia 1945 roku o godzinie 8.15. Po zrzuceniu przez amerykańskich żołnierzy bomby atomowej na Hiroszimę i trzy dni później na Nagasaki ludzie przestali tak bardzo bać się nieprzewidywalnych sił przyrody, a zaczęli bać się przede wszystkim samych siebie. Okres zimnej wojny przyniósł nie tylko żywą do dziś tradycję postapokalipsy nuklearnej, ale i pierwociny konwencji dziś określanej mianem cli-fi, czyli *climate fiction*. Scenariusze prozy J.G. Ballarda z początku lat 60. do dziś bywają aktualne. Dla przykładu: w *Zatopionym świecie* z 1962 roku na skutek globalnego ocieplenia znaczna część globu zatopiona zostaje przez wodę z topniejących lodowców.

Wojna nuklearna, katastrofa klimatyczna czy wymykające się spod kontroli naukowe eksperymenty skutkujące narodzinami nowych, zabójczych wirusów – niezależnie od szczegółów lwią część zimnowojennego postapo określić można jako krytyczne dystopie[5]. Wizje przyszłej katastrofy stanowią projekcje lęków współczesności, ale też mają ową współczesność kształtować – jako literacka terapia szokowa służą za rodzaj antynuklearnego czy ekologicznego aktywizmu. Gdy Nevil Shute w opisującej nuklearną zagładę powieści *Ostatni brzeg* przetwarzał powidoki zbombardowanej Hiroszimy, robił to po to, by Hiroszima nigdy się nie powtórzyła.

W *Ostatnim człowieku* zaraza nadciąga znienacka i bez naszego wpływu. Shelley nie przyszłoby do głowy, że do pandemii mogło doprowadzić to, że „jakiś Chińczyk zjadł niedogotowanego nietoperza".

Popromienni kowboje

Konwencja krytycznej dystopii pozostaje żywa do dziś, zwłaszcza w obrębie cli-fi. Jak jednak zauważył Matthew Schneider-Mayerson, odbiorcy epatowani byli postapokaliptycznymi narracjami na tyle długo i intensywnie, że wykształcili na nią populacyjną odporność[6]. Autorki i autorzy powieści w nurcie cli-fi próbują przezwyciężyć ją ciągłym przesuwaniem granicy czasowej. Im bardziej pesymistyczne stają się prognozy, tym bliżej współczesności osadzana jest ich akcja – coraz częściej wybiega w przyszłość o dekadę, a nie o stulecie. Odpowiedzią na opatrzenie z postapokalipsą jest także przesunięcie akcentów z ostrzegawczego na socjologiczno-psychologiczny – świat po zagładzie staje się w tej perspektywie tłem dla uniwersalnych opowieści o ludzkiej naturze. A przy okazji nowym wcieleniem westernu[7]. Nie bez powodu jedna z najbardziej cenionych powieści w realiach postapo, czyli *Droga* Cormaca McCarthy'ego, wyszła spod pióra autora „trylogii pogranicza".

Westernowe stają się nie tylko pustynne pejzaże oraz figury quasi-pionierów i samotnych kowbojów, ale i całe tło społeczne. W kolejnych odsłonach *Mad Maxa* i światach zdewastowanych przez zombie rządzi prawo silniejszego, a jedyne godne zaufania wspólnoty to niewielkie, często rodzinne klany i grupy interesów. Daje tu o sobie znać przekonanie o fasadowości norm społecznych. Kiedy żywe trupy lub popromienne mutanty rzucają się ludziom do gardeł, także z tych, którzy zachowali ludzki kształt, wychodzą potwory. W tej na wskroś freudowskiej wizji, jak w tanim westernie, kultura okazuje się kartonową fasadą, a jej upadek zdradza powszechne ciągoty do atawistycznej przemocy. Nie potrzeba nawet hord zombiaków, by z ludzi wychodziło to, co najgorsze – w *Blackoucie* Marca Elsberga do wywołania kompletnego chaosu wystarcza cyberterrorystyczny atak, w którego wyniku Europa zostaje odcięta od prądu.

W tak ustawionym świecie, w którym śledzimy poczynania silnego protagonisty, rządzi ostry społeczny darwinizm, a emocje i zachowania są wyłącznie skrajne. Nie ma tu miejsca na szarości, a jedynie na kompletny egoizm (jednostkowy lub plemienny) z jednej strony i odruchy bezwarunkowej szlachetności z drugiej. Albo wykorzystujesz słabszego nieznajomego i ograbiasz go z zasobów, albo zasłaniasz własną piersią, gdy grozi mu niebezpieczeństwo. Tak zarysowane realia postapokaliptyczne postrzegać można jako na wielu poziomach konserwatywne, internalizujące zarówno neoliberalny indywidualizm, jak i strukturalną przemoc jako pierwiastki głęboko wpisane w ludzką naturę. Nijakowski, syntetyzując analizowane przez siebie teksty kultury, pisze, że „w większości przypadków należy mówić o legitymizacji naszej «normalności» – znaturalizowanej arbitralności kulturowej oraz relacji władzy i dominacji"[8].

Towarzyszy temu ekstrapolacja lęków politycznych – stan wyjątkowy staje się wykorzystywaną do konsolidacji władzy normą. Obywatele nieskażeni zmutowanym grzybem zmieniającym ludzi w zombiepodobne monstra w realiach gry *The Last of Us* żyją w Strefach Kwarantanny, w których jedyną walutą są kartki żywnościowe, a władze regularnie badają każdego na obecność grzyba; wynik pozytywny kończy się natychmiastową egzekucją. Niemal identyczna sytuacja jak z wcielonego koszmaru Agambena panuje w książkowej trylogii Miry Grant *Przegląd końca świata*.

Tylko czy obrazy gigantycznego chaosu i przyrodzonej wrogości powielane przez gros postapokaliptycznych utworów reprodukowane są na podstawie trzeźwych przesłanek, czy też raczej napędzane odśrodkową siłą nie tylko w oderwaniu od faktów, ale wręcz na przekór nim? Historyczne świadectwa zdają się wskazywać na to, że skutek katastrofy może być wręcz odwrotny, jak sugeruje Rebecca Solnit w książce *A Paradise Built in Hell*[9]. Sięgając po historyczne świadectwa i własne doświadczenia, popularna autorka rekonstruuje przebieg kilku historycznych katastrof na przestrzeni XX i początku XXI wieku w Stanach Zjednoczonych: od trzęsienia ziemi w San Francisco w 1906 roku, przez atak na World Trade Center, po huragan Katrina w Nowym Orleanie. Jak wskazuje Solnit, wcale nie trzeba się zbytnio wysilać, by dostrzec, jak momenty kryzysu prowokują obywatelki i obywateli do aktów spontanicznej solidarności na szeroką skalę. Więcej nawet – pomoc niesiona innym, często z narażeniem własnego

Wskazać możemy zarówno moment narodzin podszytego lękiem, ale na swój sposób niewinnego paradygmatu postapokalipsy katastroficznej, jak i dokładną datę jego zgonu, który nastąpił 6 sierpnia 1945 roku o godzinie 8.15.

5 Termin ukuty w latach 90. przez specjalizującego się w narracjach utopijnych akademika Lymana Towera Sargenta. Por. tenże, *Three Faces of Utopianism Revisited*, „Utopian Studies" 1994, vol. 5, No 1, s. 1–37.

6 Matthew Schneider-Mayerson, *Climate Change Fiction*, [w:] *American Literature in Transition, 2000–2010*, ed. Rachel Greenwald Smith, Cambridge University Press, Cambridge 2018, s. 314–315.

7 Por. Paweł Franciszek Gąska, *Historia rozwoju konwencji postapokaliptycznej jako odbicie lęków kultury zachodniej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska" 2016, t. 32, nr 2, s. 13–32.

8 Lech M. Nijakowski, dz. cyt., s. 296.

9 Rebecca Solnit, *A Paradise Built in Hell: The Extraordinary Communities That Arise in Disaster*, Penguin Books, New York 2009.

zdrowia i życia, staje się odruchem skierowanym także w stronę przedstawicieli grup etnicznych czy religijnych w zwyczajnych okolicznościach traktowanych z nieufnością, a nawet wrogością. Sytuacja kryzysu równie często więc, jeśli nie częściej, zawiesza społeczne uprzedzenia, zamiast je zaogniać.

Aby jednak o takiej postawie opowiedzieć za pomocą fikcji, należy poszukać nowych narzędzi narracyjnych – historie samotnych postapokowbojów średnio im sprzyjają. Kluczowym problemem jest tu właśnie przywiązanie do figury bohatera czy bohaterki. W artykule z kwietnia zeszłego roku zatytułowanym *When the Hero Is the Problem*, Solnit pisała: „W standardowej narracji kina akcji potrzebna jest jedna wyjątkowa osobowość na pierwszym planie, co sprawia, że reszta postaci umiejscowiona zostaje w spektrum od użytecznych, przez bezradnych, po niegodziwych, do tego dochodzi kilka umiarkowanie pomocnych postaci drugoplanowych. Nie istnieje zbyt wiele filmów o wspaniałych kolektywnych działaniach [...]"[10]. Faktycznie, kino to medium, które lubi bohaterów. Nie oznacza to jednak, że tego rodzaju alternatywna, antyheroiczna narracja jest niemożliwa do przeprowadzenia.

Całkiem nieźle nadają się do niej formy tasiemcowych seriali, jak bazujące na komiksie o tym samym tytule *The Walking Dead*, skupiające się nie na starciach z hordami zombiaków, lecz na próbie codziennego funkcjonowania w postapokaliptycznej rzeczywistości i odbudowy społecznego porządku. Podobnie jest w książkowym *World War Z*, ocierającym się o beletryzowany reportaż, w którym katastrofę relacjonuje polifoniczny chór świadków z różnych miejsc świata (zupełnie na odwrót za to w jej bardzo luźnej i bardzo nieudanej filmowej adaptacji z Bradem Pittem w roli głównej). Czy w jeszcze jednej historii o zombie, powieści *Zone One* Colsona Whiteheada, autora *Kolei podziemnej*, której bohater jest zupełnie nieheroicznym, samoświadomym przeciętniakiem próbującym się odnaleźć w zniszczonym przez nieumarłych Nowym Jorku. Nic jednak nie daje pod tym względem lepszych narzędzi niż gry wideo. O ile paradygmaty ostatecznej katastrofy, krytycznej dystopii i postapokaliptycznego westernu zostały już przez badaczki i badaczy rozpoznane i przeanalizowane wzdłuż i wszerz, na naszych oczach rodzi się nowy format antyheroicznej postapokaliptycznej utopii, który nie doczekał się jeszcze szerszych opracowań. Aby go rozpoznać, trzeba jednak na chwilę odłożyć książki, wyjść z kina i odpalić konsolę.

Chwała bohaterom pobocznym

Wiele gier, zarówno jednoosobowych, jak i sieciowych, bazuje oczywiście na klasycznej walce o przetrwanie. W multiplayerowym *DayZ* możemy zawierać sojusze, ale na wszelki wypadek lepiej nie ufać nikomu i cały czas zerkać przez ramię, bo przecież domniemany sojusznik może właśnie wyciągać nóż, by wbić go nam w plecy i ograbić nasze zwłoki. W singleplayerowym *The Last of Us*, opowiadającym o przepracowywaniu żałoby, poczucia winy i odnajdywaniu poczucia sensu w zrujnowanym świecie, fantastycznie poprowadzonej relacji psychologicznej między zgorzkniałym Joelem i nastoletnią Ellie towarzyszy wypracowana przez generacje survival horrorów mechanika oparta na ciągłym niedoborze. Nic tak nie potrafi oddać odczucia desperackiej walki o przetrwanie jak gra, w której zmuszeni jesteśmy przetrząsać każdą napotkaną szafkę w poszukiwaniu takich deficytowych towarów jak bandaże i amunicja, a konfrontacji w miarę możliwości unikać, by nie zużywać kilkunastu kul, które z trudem udało nam się zgromadzić.

Alternatywą dla tego rodzaju survivalowej mechaniki jest jednak wcielająca w życie obserwacje Solnit nowa produkcja Hideo Kojimy – *Death Stranding*. Osadzona w świecie po tytułowej tajemniczej katastrofie akcja gry toczy się w podupadłej i poszatkowanej Ameryce przyszłości – United Cities of America. Naszym zadaniem jest właśnie jej scalenie i odbudowanie przez mozolne dostarczanie w kolejne punkty narzędzi czy lekarstw – w co drugiej recenzji *Death Stranding* nazywane jest

Kiedy żywe trupy rzucają się ludziom do gardeł, także z tych, którzy zachowali ludzki kształt, wychodzą potwory. W tej na wskroś freudowskiej wizji kultura okazuje się kartonową fasadą, a jej upadek zdradza powszechne ciągoty do atawistycznej przemocy.

10 Taż, *When the Hero Is the Problem*, „Literary Hub", 2.04.2019, https://lithub.com/rebecca-solnit-when-the-hero-is-the-problem/ [dostęp: 2.05.2020].

South Park, odcinek: *World War Zimmerman*, kadr z serialu

Choć *Death Stranding* ma nieść nadzieję, na poziomie fabuły nie jest naiwnie optymistyczne. Odbudowywana w znoju struktura społeczna nie musi przecież prowadzić do świetlanej przyszłości, a może wręcz stać się kręgosłupem nowego faszyzmu.

więc postapokaliptycznym symulatorem kuriera. Choć opowieść o odbudowie ma nieść nadzieję, na poziomie fabuły nie jest naiwnie optymistyczna. Odbudowywana w znoju struktura społeczna nie musi przecież prowadzić do świetlanej przyszłości, a może wręcz stać się kręgosłupem nowego faszyzmu. Jego widmo uosobione zostaje w postaci antagonisty Higgsa, przywódcy grupy Homo Demens. Kolektywność nie jest wartością samą w sobie, a cykl zniszczenia i bezmyślnej eksploatacji środowiska w każdym momencie może rozpocząć się na nowo i nie zapobiegnie mu ostateczne pokonanie jednego czarnego charakteru. Jak zgrabnie określił to Brian Feldman w swojej recenzji na łamach „Vulture", wśród postaci w grze „są optymiści, są pesymiści i są terroryści"[11].

Rewolucja Kojimy rozgrywa się jednak nie na poziomie fabularnym, a gameplayowym. To za jego sprawą pozorny nihilizm fabuły zostaje skontrowany w nieoskryptowanych zdarzeniach, z którymi musimy się zmierzyć na naszej drodze. To na płaszczyźnie naszej interakcji ze światem i śladami pozostawionymi przez inne graczki i graczy w tej hybrydzie łączącej historię dla pojedynczego gracza z elementami sieciowymi dokonuje się kluczowe przesunięcie akcentów. W duchu refleksji Solnit Kojima pyta więc, co się stanie, gdy wpuścimy ludzi do świata gry, zakładając, że będą chcieli sobie raczej pomagać niż się wzajemnie powyrzynać. Nasz bohater (grany przez znanego z *The Walking Dead* Normana Reedusa) jest pod względem fizycznym ze wszech miar zwyczajny – męczy

11 Brian Feldman, *'Death Stranding' Is the Year's Most Bewildering, Ambitious Game*, „Vulture", 1.11.2019, https://www.vulture.com/2019/11/game-review-death-stranding.html [dostęp: 29.04.2020].

Death Stranding, kadr z gry

W duchu refleksji Solnit Kojima pyta, co się stanie, gdy wpuścimy ludzi do świata gry, zakładając, że będą chcieli sobie raczej pomagać niż się wzajemnie powyrzynać.

się, ma potrzeby fizjologiczne, a pod ciężarem sporego ładunku może łatwo stracić równowagę nawet na płaskiej powierzchni. Bardziej przypomina bohatera pobocznego niż typowego growego protagonistę. Wyzwaniem nie jest tutaj pokonanie tabunu przeciwników, a drobnego wzniesienia. Choć natrafiamy na zagrożenia ze strony ludzi i tajemniczych widmowych bytów, najczęstszym przeciwnikiem jest strumyk, przez który trzeba się przedostać, nie uszkadzając ładunku. Zatem godzinami się wspinamy, potykamy i turlamy po porośniętych śliskim mchem zboczach niczym Justin Bieber na Islandii.

Zamieniając w największe wyzwanie najbardziej podstawową w innych grach czynność, czyli samo przemieszczanie się z punktu do punktu, *Death Stranding* tym bardziej pozwala docenić wagę wzajemnej pomocy. Gdy w końcu zostajemy nieco odciążeni dzięki temu, że ktoś inny pozostawił po sobie drabinę pozwalającą łatwo wspiąć się na wyjątkowo zdradliwe zbocze, ulga jest tym większa. Nie jesteśmy w tej historii self-made manem, który po godzinach rozwijania drzewka umiejętności radzi sobie z dawnymi wyzwaniami, jakby były błahostkami. Wytchnienie przychodzi z innej strony – nie dlatego że zgładziliśmy setki przeciwników i zdobyliśmy potężne itemy, a dlatego że ktoś w tym miejscu był już przed nami i postanowił pozostawić pomoc dla kolejnych graczy, którzy przyjdą po nim. Choć pomoc innym

pośrednio przełożyć się może na nasze statystyki, nie jest wynagradzana wymiernymi, cennymi nagrodami czy punktami w arbitralnym systemie moralności, który zbliżałby nas do dobrego lub złego zakończenia. Kojimę interesuje wydestylowanie czystego altruizmu – chęci niesienia pomocy dla niej samej. Stworzenie ram, w których największą satysfakcję sprawia nie pokonanie wyjątkowo trudnego przeciwnika, a zbudowanie wspólnymi siłami drogi przez nieprzyjazne pustkowia.

Jak przestaliśmy się bać i pokochaliśmy apokalipsę

Brytyjski krytyk literacki i pisarz science fiction Brian Aldiss ukuł na początku lat 70. termin *cosy catstrophe*[12]. Katastrofa staje się w niej kołem zamachowym społecznej zmiany, na jej gruzach, jak po Wiecznej Wojnie rozgrywanej przez długie lata w *Cywilizacji*, nadchodzi czas budowy nowego, pokojowego społeczeństwa; choć w tradycji sci-fi drugiej połowy XX wieku bywa ono konserwatywną tęsknotą za idealizowanym obrazem świata sprzed rewolucji przemysłowej i klimatycznej katastrofy. „Utopia to społeczeństwo zorganizowane według planu; takie plany okazują się często katastrofalne, dlatego w utopiach mieszczą się ich własne dystopie"[13], pisała Jill Lepore w „New Yorkerze".

Rozwijające się dziś i najpełniej manifestujące w *Death Stranding* narracje postapokaliptyczne odwracają tę logikę, wskazując na zalążki utopii kiełkujące w dystopiach, i wykraczają poza konserwatywne resentymenty wyłaniające się z katastroficznych opowieści analizowanych przez Aldissa. Pokazują, że równie złudne jest przekonanie o wiecznym trwaniu kapitalistycznego porządku i o wpisanych w ludzką naturę

Rozwijające się dziś i najpełniej manifestujące w *Death Stranding* narracje postapokaliptyczne wskazują na zalążki utopii kiełkujące w dystopiach i wykraczają poza konserwatywne resentymenty *cosy catastrophe*.

egoizmie i wrogości, a gdy zredukowani zostajemy do prostych odruchów, mogą to być odruchy znacznie szlachetniejsze, niż dotychczas sugerowano. Dystopijna rama odejmuje jednocześnie tym wizjom naiwności, bo w odróżnieniu od cukierkowych opowieści w duchu solarpunku[14] nie próbują one dawać nadziei na to, że katastrofy można uniknąć. Nie łudźmy się – wiemy, że siedzimy w rozpędzonym samochodzie zmierzającym prosto na mur i prędzej czy później się o ten mur spektakularnie rozpierdolimy. Nie chodzi o szukanie cudownego hamulca, a o to, by ci, którzy przetrwają, wyciągnęli innych ocalałych z wraku.

–

12 Por. Brian W. Aldiss, *Billion Year Spree: The True History of Science Fiction*, Doubleday, Garden City, N.Y. 1973.
13 Jill Lepore, *A Golden Age of Dystopian Fiction*, „New Yorker", 29.05.2017 [dostęp: 2.05.2020].
14 Por. Alyssa Hull, *Hopepunk and Solarpunk: On Climate Narratives That Go Beyond the Apocalypse*, „Literary Hub", 22.11.2019, https://lithub.com/hopepunk-and-solarpunk-on-climate-narratives-that-go-beyond-the-apocalypse/ [dostęp: 2.05.2020].

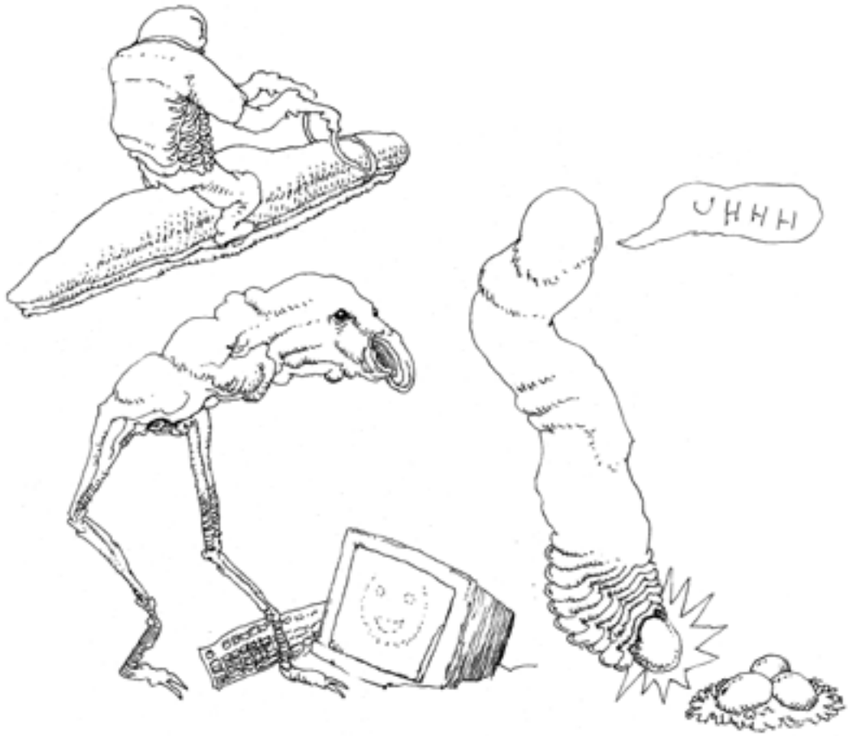
Tekst: Witek Orski

Panorama wyschniętego bajora

Jest połowa kwietnia 2020 roku. Od ponad miesiąca obowiązuje, zaostrzany z tygodnia na tydzień, lockdown. To za wcześnie na wygłaszanie zgrabnych podsumowań i wyciąganie daleko idących wniosków z „kryzysu pandemicznego". Właściwie jeszcze nie wiadomo, czy określenie „kryzys pandemiczny" okaże się sensowne. Być może, ostatecznie, dla obecnej sytuacji przyjmie się jakaś bardziej poetycka nazwa. Nie ulega wątpliwości, że „czarna śmierć" brzmiała o niebo lepiej. Z drugiej jednak strony słowo „kryzys", które w XXI wieku humanistyki odmieniły już przez wszystkie przypadki, co chwila ogłaszając kolejny kryzys tego i owego, może jednak pasować do obecnej sytuacji, bo pandemia zdaje się na naszych oczach obnażać nieskończoność mniejszych i większych kryzysów, w których splocie tkwiliśmy od lat.

Na wczesnym etapie i od wewnątrz właśnie tak postrzegam obecną sytuację – pogłębiający się kryzys pandemiczny jest dla mnie stanem, który trochę przypomina osuszanie bajora, gdy z każdym opadającym metrem mętnej cieczy odkrywane są kolejne zardzewiałe struktury i gnijące trupy. Nie jest to widok przyjemny i pewnie nieprędko wróci nam ochota na beztroskie taplanie się w tym jeziorku, ale wierzę, że zasadniczo lepiej wiedzieć niż nie wiedzieć.

Witek Orski, *McLuhan T-shirt Rozmiar L*, 2020, dzięki uprzejmości artysty



Pandemia, poza wydobyciem na światło dzienne wypieranych przez nas na co dzień wstrętnych faktów ekonomicznych, jest również, a może przede wszystkim, wielką demaskacją mechanizmów władzy.

Po pięciu tygodniach z okładem dowiedzieliśmy się na przykład całkiem sporo o systemie ekonomicznym zwanym późnym kapitalizmem lub gospodarką neoliberalną. Niby skala nierówności, rażąca niesprawiedliwość w dystrybucji dóbr, niestabilność zatrudnienia, wieczna niepewność prekariatu na elastycznym rynku pracy, utożsamianie chciwości z cnotą i powszechna etyka konkurencyjnego egoizmu w stylu zaczytanych w Ayn Rand piwniczaków to sprawy doskonale nam znane nie tylko z lewicowych debat akademickich, ale nawet umiarkowanie dowcipnych memów partii Razem. Odnoszę jednak wrażenie, że jeśli uprzednio zdawaliśmy sobie z tego wszystkiego sprawę, w pewnym rozproszeniu i w znacznej mierze teoretyzując z pozycji kanapy, to dopiero kryzys pandemiczny ukazał nam to paskudne cielsko neoliberalizmu w całej jego potworności. Taka jest właściwość obecnego stanu wyjątkowego: podaje nam na tacy w zradykalizowanej postaci to, co już wcześniej kształtowało naszą rzeczywistość z ukrycia. I tak w niespełna miesiąc zobaczyłem w ostrym świetle przynajmniej trzy właściwości późnego kapitalizmu, których wolałbym nigdy nie oglądać na własne oczy.

Po pierwsze, kompletna fasadowość panującego systemu gospodarczego. Okazało się bowiem, że wystarczy jeden miesiąc poważnych tarapatów, żeby przyjmowany przez nas dogmat o perfekcyjnie działającym *perpetuum mobile* wolnego rynku wziął w łeb. W zaledwie cztery tygodnie okazało się, że szpanujący dobrobytem tak naprawdę nie mają żadnych oszczędności i toną w kredytach, pracodawców nie stać na pracowników, a pracownicy z dnia na dzień zobaczyli, że można ich zwolnić jednym skinieniem ręki prezesa. Powszechne wręcz na masową skalę umowy śmieciowe zamiast uelastyczniać rynek pracy, obnażyły się jako narzędzia bezwzględnego wyzysku, a prekaryzacja sektora kultury z wyświechtanego banału wypowiadanego przy kawiarnianych stolikach zmieniła się w całkiem realną otchłań życiowych tragedii. Niesamowite, jak szybko doszło do katastrofy. Wystarczył zaledwie miesiąc, żeby przedsiębiorcy dotychczas powtarzający jak mantrę, że „nie życzą sobie, aby państwo wtrącało się w ich sprawy", zaczęli organizować protesty i grozić strajkiem (sic!), bo udzielana im państwowa pomoc jest za mała. W obliczu pandemii zobaczyliśmy, że żyliśmy w kompletnej fikcji, więcej – zderegulowany kapitalizm zwyczajnie nie nadaje się do życia.

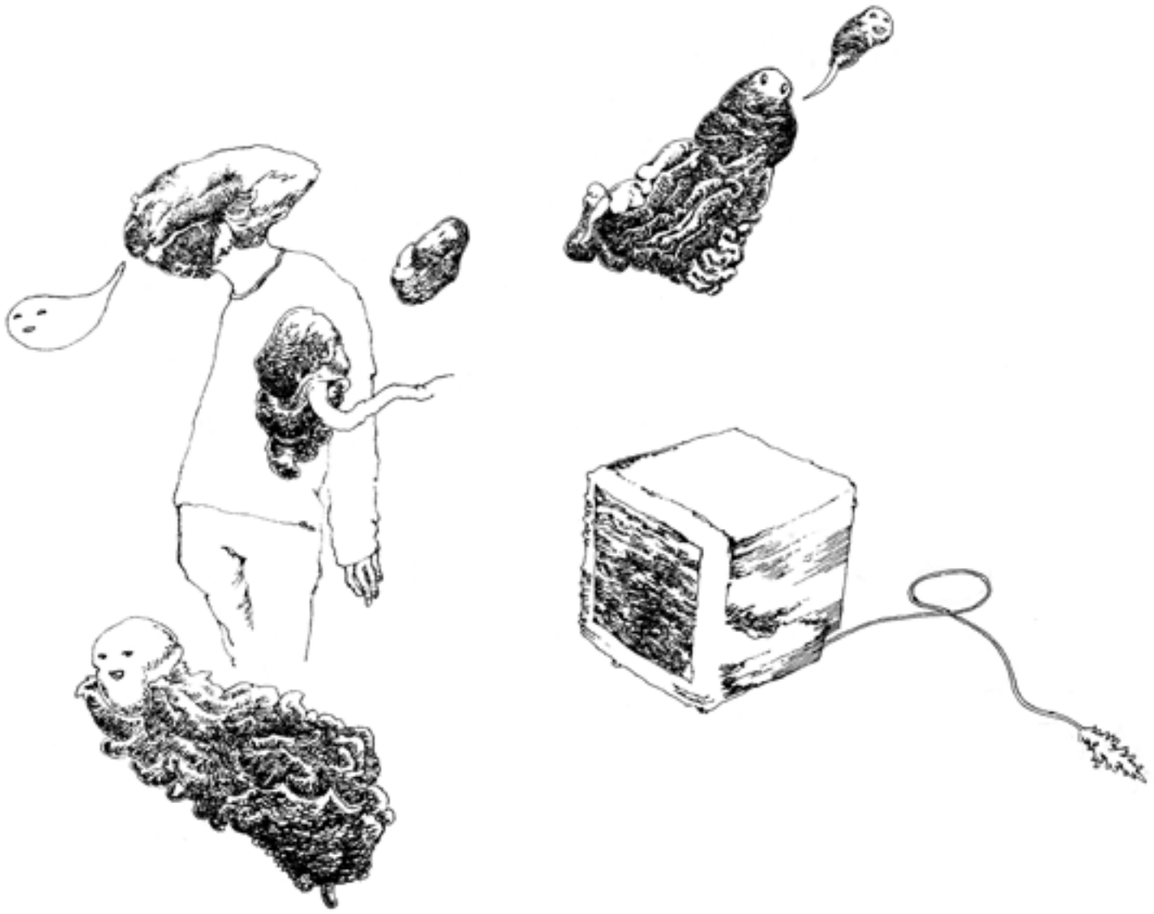
Po drugie, na niespotykaną dotąd skalę obnażona została moralna podłość, na jakiej ufundowany jest panujący model gospodarczy. Nie dość, że chciwość kierująca mechanizmami giełdowymi na naszych oczach bezwzględnie drenuje sypiące się w kryzysie budżety państw, to sprzęt medyczny, środki odkażające, badania nad szczepionkami, jednorazowe rękawiczki i maseczki, a nawet zwykły papier toaletowy stają się przedmiotami spekulacji i rynkowych rozgrywek. Jakby tego było mało, w przestrzeni debaty publicznej, nie tylko w Polsce, neoliberalne mądre głowy z rozbrajającą szczerością twierdzą, że w imię obrony wzrostu gospodarczego warto nawet poświęcić ludzkie życie, zwłaszcza życie nieproduktywnych seniorów; chcą więc czym prędzej, po trupach, uruchomić mechanizmy gospodarcze.

Po trzecie, szalejąca epidemia unaocznia jeszcze jedną, bodaj najbardziej idiotyczną cechę późnego kapitalizmu, czyli panujący w nim rozkład dochodów. Niby wszyscy wiedzieliśmy, że ogromne pieniądze zarabiane przez sportowców, celebrytów, CEO wielkich korporacji i wyższy management są bezsensownie wygórowane i oderwane od rzeczywistości. Ale dopiero obecny kryzys tak dobitnie pokazał nam, że nasza egzystencja w nieporównanie większym stopniu niż od najbogatszego 1 procentu zależy od lekarek, pielęgniarzy, dostawczyń, sprzątaczy, sprzedawczyń, sklepikarzy, tramwajarek, kierowców autobusów i tak dalej. Dowcipna sugestia Davida Graebera z *Pracy bez sensu*[1], że we współczesnym systemie ekonomicznym doświadczamy paradoksu płac, w którym społeczna przydatność wykonywanej profesji jest odwrotnie proporcjonalna do wynagrodzenia, zyskała dość poważne potwierdzenie.

Pandemia, poza wydobyciem na światło dzienne wypieranych przez nas na co dzień wstrętnych faktów ekonomicznych, jest również, a może przede wszystkim, wielką demaskacją mechanizmów władzy. Trwający kryzys rozmontowuje nie tylko liberalizm gospodarczy, ale także (w Polsce często z nim mylony) liberalizm polityczny, czyli przekonanie, że wolność jednostki w granicach wyznaczonych przez wolności innych jednostek jest wartością nadrzędną. Pogląd ten, przyjmowany w demokracjach liberalnych jako oczywistość, w sytuacji zaledwie miesiąca poważnego kryzysu okazuje się frazesem, zasłoną dymną, spod której wyłaniają się prawdziwe struktury sprawowania władzy w nowoczesnym państwie. Otaczająca nas surrealistyczna rzeczywistość może trochę przypominać praktyczne badania terenowe z teorii krytycznej. Okazuje się bowiem, że pod pozorem charakterystycznego dla nowoczesnych państw technokratycznego organizowania wspólnoty wolnych jednostek władze państwowe w rzeczywistości widzą w nas wszystkich zbiorowisko anonimowych organizmów podlegających biologicznemu zarządzaniu (Foucault). Organizmów, które można zamykać, rozdzielać, porządkować i nadzorować, w odniesieniu do których można dowolnie decydować o przemieszczaniu się ciał oraz o tym, które części owych ciał mają być zakryte, oczywiście tylko do momentu, gdy władza nie nakaże ich ponownie odkryć. W związku z rozprzestrzenianiem się choroby polityczna podmiotowość, jednostkowa wola, przekonanie o znaczeniu autonomii każdej i każdego z nas zostają zredukowane do

Dominacja państwa nad obywatelską autonomią nie napotyka właściwie żadnego oporu.

1 David Graeber, *Praca bez sensu*, tłum. Mikołaj Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2020.



bezbronnego życia biologicznego, z obywatelek i obywateli stajemy się ludzkim mięsem (Agamben). Władze państwowe, umiejętnie wykorzystując wolę przetrwania, nie wahają się eksperymentować z daleko idącymi ograniczeniami wolności, co może przybierać tak kuriozalne formy jak na przykład zakaz samotnego spacerowania po lesie. Operując fałszywą alternatywą „wolność lub bezpieczeństwo", władza rozszerza swoje prerogatywy tak daleko, jak to możliwe, ponieważ doskonale wie, że regulacje wprowadzone w sytuacji pandemii pozostaną na długo po zażegnaniu kryzysu (Klein).

Ujawnia się więc prawdziwy charakter władzy, która, podobnie jak atakujący nas wirus, dąży przede wszystkim do ekspansji. Wprowadza się w tym celu rozwiązania, które pod pozorem tymczasowego zawieszenia normalności trwale kształtują naszą rzeczywistość, utrzymując jednostki w stanie permanentnego stanu wyjątkowego (Agamben). Jednym z podstawowych sposobów sprawowania władzy w obecnym kryzysie pandemicznym jest gromadzenie wiedzy na temat obywateli, którzy, sparaliżowani strachem, dużo łatwiej godzą się na wprowadzanie zaawansowanych narzędzi inwigilacji (Foucault). Jest zarazem oczywiste, że po zakończeniu walki z wirusem władza nie zrzeknie się dostępu do nowych źródeł wiedzy o obywatelach i obywatelkach. Chyba najbardziej przerażającym aspektem kryzysowych przemian w zarządzaniu ludźmi jest łatwość, z jaką władzy przychodzi ograniczanie naszych wolności. Dominacja państwa nad obywatelską autonomią nie napotyka właściwie żadnego oporu. Obecna sytuacja zdaje się ujawniać tkwiącą w nas samych faszystowską potrzebę, by

w obliczu zagrożenia silniejszy podmiot pozbawił nas samodzielności i paternalistycznie nami zarządzał jak trzodą (Deleuze). Oglądając w czasie rzeczywistym, jak potwierdzają się tezy radykalnych filozofek i filozofów o prawdziwej naturze władzy w nowoczesnym państwie, lewicujący intelektualiści powinni odczuwać perwersyjne *Schadenfreude*. Choć – powiedzmy to sobie szczerze – fajniej było o tym czytać niż to przeżywać.

Czy oprócz obnażenia mechanizmów ekonomii i władzy kryzys pandemiczny uświadomił mi jakieś, na co dzień niedostrzegane, prawdy o sztuce współczesnej? Nietrudno zauważyć, że po zamknięciu galerii i muzeów sztuka przeniosła się do przestrzeni internetowej. Niby pojawiała się w niej już od dawna, ale dopiero teraz została na sferę wirtualną skazana. Komunikacja wirtualna stała się z dnia na dzień jedynym sposobem łączenia dzieł z odbiorcami. W praktyce udaje się to różnie. Czasami można odnieść wrażenie, że chęć jak najszybszego przystosowania się do nowych warunków komunikacji zdecydowanie dominuje nad treścią i jakością artystycznych komunikatów. Jakby w pierwszym odruchu zarówno artystki i artyści, jak i instytucje kultury swój wysiłek adaptacyjny skierowali przede wszystkim na współzawodnictwo w internetowej widzialności. Problem polega niestety na tym, że jest to raczej gra o pietruszkę, bo w tym szczególnym wyścigu z każdym pokonywanym metrem nagroda się kurczy, a na mecie może jej już w ogóle nie być. Jak widzimy na przykładzie sypania się modelu neoliberalnego, w kryzysie pandemicznym współzawodnictwo raczej nie jest najlepszą strategią działania. Otwarte pozostaje pytanie, czy sztuka potrafi się tej strategii w ogóle oduczyć.

Sytuacji z pewnością nie poprawia fakt, że obiecujące kres hierarchiczności kategorie, takie jak troska i empatia, zostały już wchłonięte przez logikę artystycznego i instytucjonalnego wyścigu szczurów. Te zaczerpnięte ze wspólnotowego słownika etyki pojęcia szybko zaczęły funkcjonować jako indywidualistyczne etykiety wyzute z jakiegokolwiek znaczenia, poza czysto marketingowym. Na wzór antykapitalistycznych haseł zawłaszczonych przez kapitalizm i skomercjalizowanych na T-shirtach z sieciówek troska i empatia stały się zwykłymi hasztagami kolejnej artystycznej mody i narzędziami nachalnej autopromocji twórców. Na dalszych etapach rozwoju kryzysu pandemicznego to właśnie wypracowanie modelu rzeczywiście nieopartego na hierarchiach, współzawodnictwie i wykluczeniu może się okazać najpoważniejszym zadaniem dla świata sztuki. Czy wykonalnym? Wiem jedno: z całą pewnością do celu nie doprowadzą nas dotychczasowe formy obiegu wizualnego sztuki współczesnej w internecie.

Mniej więcej w tym samym czasie, gdy na „mokrym targu" w Wuhanie nowa mutacja wirusa zaczynała zadomawiać się w organizmach ludzkich, kultowe nowojorsko-londyńskie wydawnictwo Verso Books opublikowało znakomitą książkę Nathana Jurgensona *Social Photo: On Photography and Social Media*[2]. Nie miejsce tu, żeby streszczać tę publikację; dość powiedzieć, że jest to jedna z pierwszych tak przenikliwych analiz funkcjonowania czegoś, co można po polsku nazwać „fotografią społecznościową" (celowo nie tłumaczę *social* jako „społeczna"). Jurgenson, który zyskał już status gwiazdy badań nad nowymi mediami, przygląda się temu, jak zamieszczane w serwisach społecznościowych zdjęcia stały się współcześnie uniwersalnym narzędziem rozmowy. Stawia tezę, że w odróżnieniu od obrazów wytwarzanych w niewielkim obiegu profesjonalnym publikowane na masową skalę amatorskie zdjęcia społecznościowe od selfie po fotki z wakacji należy przede wszystkim odczytywać poprzez analogię do języka – jako nowe medium globalnej komunikacji.

Dominującą, choć oczywiście nie jedyną, platformą prowadzenia tej wizualnej rozmowy jest, należący do firmy Facebook Incorporated, serwis Instagram. Zachodząca w nim obrazkowa komunikacja w jej amatorskim, codziennym

Na wzór antykapitalistycznych haseł zawłaszczonych przez kapitalizm i skomercjalizowanych na T-shirtach z sieciówek troska i empatia stały się zwykłymi hasztagami kolejnej artystycznej mody i narzędziami nachalnej autopromocji twórców.

2 Nathan Jurgenson, *The Social Photo. On Photography and Social Media*, Verso Books, New York–London 2019.

wydaniu jest zresztą głównym przedmiotem badań Jurgensona. Publikując na Instagramie swoje prywatne perspektywy doświadczania codzienności, często dopełniane autoportretami ze smartfonów, współtworzymy sferę zdecentralizowanych, egalitarnych opowieści o świecie i dowolnie kreujemy siebie samych jako płynne, wiecznie ewoluujące podmioty. Mówimy: „Oto ja dla was, taki, jakim chciałbym być dziś postrzegany; jutro może się to zmienić, ale dziś to właśnie ja i moje życie", albo: „Spójrzcie na ten widok/przedmiot tak, jak ja go uchwyciłam na zdjęciu, prawda, że piękny/ciekawy/dziwny?". Postrzegany w ten sposób Instagram jest bezwzględnie wspaniałym narzędziem, doskonale oddającym zróżnicowanie perspektyw, pragnienie globalnej komunikacji i wolności autokreacji we współczesnym świecie. Jednak ograniczając się do podobnie idyllicznej wizji owego medium, nie powiedzielibyśmy o nim nawet połowy prawdy. Instagram został przecież skonstruowany jako wyszukane narzędzie marketingowe, które, podobnie jak Facebook, opiera się na dość prostym, ale niezwykle skutecznym mechanizmie serotoninowego uzależnienia użytkowników od szybkiej gratyfikacji. Poprzez ciągłe wytwarzanie głodu przyrastających polubień, obserwatorów, „znajomych" i cytowań aplikacja skłania użytkowniczkę do wielokrotnego logowania się w serwisie i sprawdzania swoich notowań na giełdzie społecznej akceptacji. Ten system nastawionej na współzawodnictwo ekspresji z łatwością ulega kapitalizacji, a aktywność użytkowników profesjonalizacji – wiemy doskonale, że współcześnie „prowadzenie Instagrama" z niewinnej autoekspresji przerodziło się w całkiem poważny zawód lub znaczący cyfrowy obowiązek towarzyszący analogowej profesji. Liczby polubień naszych postów i obserwatorów kont zmieniły się ze świadectw podtrzymywania więzi społecznych w walutę popularności, bez trudu przeliczalną na ekonomiczny kapitał – jeśli nie bezpośrednio, to poprzez naszą atrakcyjność jako potencjalnych współpracowników.

Instagram (wraz z powiązanym z nim Facebookiem) jest również podstawowym narzędziem wizualnej komunikacji sztuki współczesnej w internecie. W dobie kryzysu pandemicznego konta prowadzone przez artystki i artystów, instytucje sztuki, galerie, branżowe media, krytyczki, kuratorów i kolekcjonerki są dominującym środkiem obcowania ze sztuką w ogóle. Dlatego, szczególnie teraz, powinniśmy się dobrze zastanowić nad tym, jak pole sztuki i artystyczny przekaz są współkształtowane przez ten społecznościowy przekaźnik. Jest to zatem najwyższa pora, by włożyć między bajki naiwne przekonanie, że dla praktyki artystycznej Instagram jest poczciwym transparentnym medium, służącym radosnemu i bezinteresownemu dzieleniu się twórczością. Bo nie trzeba być konserwatywną fetyszystką materialności dzieła sztuki ani fanatykiem wdychania magicznej aury oryginału, żeby zauważyć, że sztuka współczesna na insta, pod wpływem samej logiki działania tego narzędzia dystrybucji obrazów, ulega rozmaitym, niepokojącym spotwornieniom.

Sztuka współczesna na insta, pod wpływem samej logiki działania tego narzędzia dystrybucji obrazów, ulega rozmaitym, niepokojącym spotwornieniom.

Nawet szybki przegląd kont prezentujących widoki artefaktów i praktyk artystycznych ujawnia niemały zbiór problemów, takich jak:

1) komodyfikacja dzieł – udokumentowane pojedyncze prace, podpisane tytułem, datą powstania i wymiarami, ułożone w spójne estetycznie katalogi na kontach artystów, marszandek i kolekcjonerów bezwiednie wpadają w konwencję ekspozycji towarów;

2) globalizacja produkcji artystycznej – globalny zasięg medium w nieunikniony sposób prowadzi do stopniowego upodabniania się do siebie dzieł powstających na całym świecie, siłą rzeczy kierunek tych upodobnień wskazują najsilniejsze regiony produkcji artystycznej usytuowane na mitycznym Zachodzie (z pewnością przyczyniają się do tego również specjalistyczne strony poświęcone *documentation porn*, jak na przykład ContemporaryArtDaily i ArtViewer). W konsekwencji liczne konta ambitnych młodych twórców, podchodzących do sztuki z profesjonalnym zacięciem, są od siebie właściwie nieodróżnialne. Gorzej, gdy nieodróżnialny staje się również ich dorobek;

3) instagramowalność – fakt, że niektóre rzeczy (jak na przykład mocne kolory, jasne kompozycje, uproszczone przedstawienia, choreografie w normcorowych stylizacjach, retronostalgia, lustra, rośliny doniczkowe, dym, neony i tak dalej) sprawdzają się w tym medium lepiej niż inne, prowadzi do neokonserwatywnego odrodzenia się uniwersalnej estetyki – szczególnej fotogeniczności, która wtórnie przenika do świata realnego i kształtuje materialną rzeczywistość artystyczną. W konsekwencji chodzimy na wystawy i performansy, które bez trudu można komplementować jako instagramowalne. Co ważne, jest to estetyka kierująca się przede wszystkim powszechnością mieszczańskich upodobań, a więc gustem niebezpiecznie bliskim kiczu, współkształtowanym również przez standardy obyczajowe aplikacji cenzurującej na przykład nagość, która dziwnym trafem znika ostatnio ze sztuki głównego nurtu;

4) okrojenie kontekstu – serwis społecznościowy, którego żywiołem nie jest tekst, lecz szybko konsumowany obraz, pozostawia bardzo niewiele miejsca na dopełnienie dzieł sztuki kontekstem – w postaci zakończonej wielokropkiem, krótkiej notki, której i tak nikt nie czyta. Taki model komunikacji promuje z jednej strony strategie formalistyczne – operujące wyłącznie intrygującym dla oka, łatwo konsumowanym wyglądem, lub memetyczne – szybko i silnie działające na emocje scrollujących. W takiej sytuacji wzruszająca wydaje się bezradność, z jaką

Oparty na ekonomii lajków i followersów system wartościowania jest dla produkcji artystycznej wyjątkowo szkodliwy.

co ambitniejsi kuratorzy i instytucje na swoich kontach próbują przedstawiać dzieła wymagające rozbudowanego uzupełnienia tekstem, refleksyjnego odbioru lub dłuższego namysłu nad konceptem – to po prostu na insta nie działa.

Jednak tym, co powinno najbardziej niepokoić w instagramowym obiegu sztuki współczesnej, jest wymuszony przez samą hierarchizującą naturę tego medium model współzawodnictwa. Oparty na ekonomii lajków i followersów system wartościowania jest dla produkcji artystycznej wyjątkowo szkodliwy. Artystki i artyści i tak skazani w neoliberalnym świecie na zarządzanie sobą jako marką, trafiając w sprzyjające zaciekłej rywalizacji i nachalnej autopromocji tryby marketingu instagramowego, często bezwiednie zmieniają się w przygnębiających artinfluencerów stręczących swoją twórczością w imię widzialności i zasięgów.

Zatem jeżeli myślimy na poważnie o świecie sztuki choć trochę mniej hierarchicznym i w mniejszym niż do tej pory stopniu opartym na współzawodnictwie – a w nadchodzących po kryzysie pandemicznym chudych latach może to być faktycznie najlepsza strategia przetrwania – to z całą pewnością model obiegu sztuki wizualnej na Instagramie powinien być jednym z ostatnich miejsc, w których będziemy szukać rozwiązań na przyszłość. I skoro w konsekwencji nakazu zachowania społecznego dystansu nasze obcowanie ze sztuką musi być obecnie zapośredniczone przez internet, to zastanówmy się najpierw, jaki to jest internet.

–

Tekst: Övül Ö. Durmusoglu, Joanna Warsza
Tłumaczenie: Marta Nowicka, Piotr Policht

Sztuka jako konieczność, uzależnienie, forma współżycia i rekonwalescencja

O projekcie *Die Balkone* i o tym, do czego wracać, a do czego nie

W pierwszych tygodniach kwarantanny uświadamiałyśmy sobie coraz głębiej, że im bardziej wszyscy jesteśmy odizolowani, tym mocniej pragniemy kontaktu – intelektualnego i emocjonalnego. Postanowiłyśmy więc spotkać się – zachowując bezpieczny dystans – w chętnie odwiedzanym parku w naszej dzielnicy. Było ciepłe, słoneczne popołudnie, jakby oderwane od stanu wyjątkowego. Usiadłyśmy na ławce i rozmawiałyśmy o politycznej historii balkonów, ich roli jako miejsc oporu, jako przestrzeni zarazem prywatnych, jak i publicznych, tarasów otwartości, ale też trybun autorytaryzmu; balkonów jako wyjść awaryjnych na świeże powietrze, na słońce lub na papierosa. Każdy styl architektoniczny ma własny sposób ich projektowania i wykorzystywania. Mówiłyśmy też o tym, jak doszło do tego, że stały się one miejscami codziennego performowania, a nawet mobilizacji obywatelskiej w czasach, gdy pozostawanie w domu staje się przywilejem. Zastanawiałyśmy się też nad naszą sytuacją jako niezależnych kuratorek. Niezależność w praktyce oznacza mnóstwo różnych zależności: od grantów, nastrojów, okoliczności, spotkań, przysług i interesów. Jako niezależność rozumiemy też współzależność od ludzi, nieludzi i planety, pokrewieństwo z niepewnym losem artystów i artystek, ale również możliwość szybkiego reagowania, gdy instytucjonalne kanały pozostają zbyt ociężałe.

ÖVÜL Ö. DURMUSOGLU, JOANNA WARSZA

Yael Bartana i Saskia Wendland, *Reset*, 2020
dzięki uprzejmości *Die Balkone* w Berlinie

Hannah Hurtzig, *Kein Notfall*, 2020
dzięki uprzejmości *Die Balkone* w Berlinie

Z tych wszystkich rozważań narodził się pomysł zainicjowania w berlińskiej dzielnicy Prenzlauer Berg wystawy w oknach i balkonach mieszkających w sąsiedztwie artystów i artystek: *Die Balkone. Life, Art, Pandemic and Proximity* [Balkony. Życie, sztuka, pandemia i bliskość]. Pytałyśmy, czy sztuka może ludzi zbliżyć, pomóc pokonać im smutek lub bezradność, stworzyć społeczność artystów w izolacji, ale poza ekranem komputerów, i wreszcie pobudzić do myślenia o tym, co będzie po. Przyświecało nam pytanie francuskiego filozofa Brunona Latoura: do czego ze starego życia chcemy po pandemii wrócić?

Napisałyśmy więc list-zaproszenie do artystów i artystek, pisarzy i pisarek, architektów i architektek mieszkających tak jak my w tej okolicy. Zaproponowałyśmy im, by w oknach i balkonach wystawili przeróżne ślady sztuki i życia – w końcu wszyscy i wszystkie byliśmy i byłyśmy na miejscu, w prywatnych przestrzeniach kwarantanny, a nie, jak zazwyczaj, w gorączkowych podróżach zawodowych. Zaczęłyśmy od naszych przyjaciół, którzy z kolei zaprosili do tego działania swoich przyjaciół, pisałyśmy też oczywiście do nieznajomych, zbierając informacje, kto tu jeszcze mieszka. Nasze zaproszenie zadziałało jak kula śniegowa. Z zerowym budżetem, bez wernisażu i tłumu widzów projekt zamienił się w spacer (w zgodzie z aktualnymi przepisami) w poszukiwaniu bezpośredniego doświadczenia sztuki i w odpowiedzi na niechęć do uczestniczenia w kolejnej wirtualnej wystawie. W ciągu niespełna dwóch tygodni nasza sąsiedzka inicjatywa zbliżyła ludzi bardziej niż jakiekolwiek regularne wydarzenia artystyczne. Sąsiedzi nawiązali ze sobą kontakty, a różne obecne tu, nieprzenikające się zazwyczaj „światy sztuki" przemieszały się ze sobą. W *Die Balkone* wzięło udział łącznie ponad 50 artystów wraz z rodzinami, dając sposobność wielu berlińczykom wyruszenia w samotną wyprawę w poszukiwaniu sztuki.

Do Prenzlauer Bergu wielu żywi uprzedzenia. Dzielnica uchodzi za strefę uprzywilejowaną, uformowaną wokół potrzeb rodziny nuklearnej i składającą się niemal wyłącznie z placów zabaw, sklepów ekologicznych i restauracji. Paradoksalnie Prenzlauer Berg jest także dzielnicą zamieszkiwaną przez artystów, ludzi teatru czy pisarzy, ale jednocześnie jest właściwie martwa pod względem kulturalnym. Zainicjowałyśmy projekt właśnie tu, również dlatego że naszym punktem wyjścia było to, gdzie mieszkamy i czym się na co dzień zajmujemy. Dzielnica ma też arcyciekawą historię artystycznych skłotów i jednonocnych wystaw; wielu wschodnioniemieckich artystów, jak na przykład uczestnicząca w wystawie Andrea Pichl, mieszka tu od lat 80. Wówczas scena artystyczna przejmowała puste domy po zamknięciu olbrzymiej fabryki działającej przy Danzigerstrasse, przez którą niektóre ulice nie nadawały się do zamieszkania. Jest to także dzielnica, która w czasach NRD była aktywna społecznie i artystycznie mimo cenzury i zastraszania przez władze. Życie artystyczne toczyło się wówczas w przestrzeniach

prywatnych, kuchniach albo lokalnych kościołach. To właśnie tu nieposłuszeństwo obywatelskie wobec reżimu przekroczyło masę krytyczną i doprowadziło do zburzenia muru. Potem, w latach 90., napłynęło tu wielu artystów z Niemiec Zachodnich, jak Ulf Aminde, który zrealizował prace o antyfaszystowskim działaczu i artyście Maksie Lingnerze, czy dramaturżka Hannah Hurtzig. Prenzlauer Berg to dziś dzielnica bardzo zgentryfikowana, jednak pod odnowionymi fasadami drzemie wiele jej poprzednich warstw.

W niemieckiej debacie publicznej wokół COVID-19 ludzie sztuki nie są uznawani za „istotnych dla systemu" (*system relevant*), i trochę słusznie. Nie organizujemy dostaw maseczek, przyłbic czy środków dezynfekujących, nie prowadzimy tramwaju, nie ratujemy życia, ale może potrafimy nadać mu odrobinę znaczenia, usytuować je ontologicznie, kwestionować przyjęte narracje, zmieniać punkt widzenia, wspólnie doświadczać nadziei, empatii, radości i smutku, a w tym szczególnym czasie zadbać o spokój psychiczny. *Die Balkone* utwierdziło nas w przekonaniu, że sztuka jest sposobem budowania więzi, relacji i tworzenia znaczeń, a w tym przypadku także

Antje Stahl i Felix-Emeric Tota, *The Swing*
2020, dzięki uprzejmości *Die Balkone* w Berlinie

Niezależność w praktyce oznacza mnóstwo różnych zależności: od grantów, nastrojów, okoliczności, spotkań, przysług i interesów. Daje ona jednak również możliwość szybkiego reagowania, gdy instytucjonalne kanały pozostają zbyt ociężałe.

kształtowania pozacyfrowej społeczności w izolacji, spajania okolicy w jedną całość. Sztuka prezentowana w przestrzeniach domowych nabrała też cech intymności, bo często partnerzy, którzy zwykle ze sobą nie pracują, zaczęli tworzyć coś wspólnie. To doświadczenie było jakby przyglądaniem się z bliska przestrzeniom, w których żyjemy, nadchodzeniem wiosny, dawaniem sobie czasu, zatrzymaniem gorączkowego tempa produkcji i konsumpcji.

Wiele osób pyta nas o to, czym ten projekt różni się od tego, co robiłyśmy wcześniej. Czego się dzięki niemu nauczyłyśmy? Do czego lepiej nie wracać? My z kolei same zadajemy sobie słynne pytanie sformułowane przez Latoura: „Które spośród zawieszonych aktywności nie powinny, twoim zdaniem, powrócić?". Co chciałybyśmy ocalić, a czego nie?

Die Balkone naruszyło kilka standardów związanych z wystawianiem i odbieraniem sztuki, na przykład rzuciłyśmy wyzwanie GPS w komórkach i głowach. By chronić prywatność uczestników, nie udostępniałyśmy ich adresów, tworząc mapę złożoną z punktów oraz listę artystek i artystów zamieszkałych w okolicy, nie zdradzając jednak, czyje prace kryją się w danym miejscu. Była to więc wędrówka rozmywająca ideę indywidualnego autorstwa i odhaczania nazwisk. Lista artystów nie była zresztą podyktowana osiągnięciami i kapitałem symbolicznym uczestniczących, a raczej ich kodem pocztowym i pytaniem o to, jak radzimy sobie z izolacją i pandemią w miejscach, w których żyjemy. Relacja z artystkami i artystami też odbiegała od „profesjonalnej" współpracy – ze względu na poczucie solidarności. Uczestnicy nie oczekiwali od nas zatwierdzenia projektu, jak to ma miejsce w „normalnych" okolicznościach, my zaś nie byłyśmy symbolicznymi strażniczkami ich dzieł. Wszyscy tworzyli to, co im w danym momencie odpowiadało, na styku życia i sztuki, prywatnego i publicznego, w oknach i na balkonach poza kuratorską hegemonią sprawiającą, że projekt można zaakceptować lub całkowicie odrzucić. Wszystko bez budżetu i ram instytucjonalnych, bez zleceń i dofinansowań, bez otwarć i gali, bez *fly in and out*, bez pokazów otwartych i zamkniętych, bez VIP-ów, szampana i rynku, jak zwykliśmy to robić w „profesjonalnym" polu sztuki współczesnej.

Powstały na przykład: huśtawka zwisająca z balkonu na pierwszym piętrze zaaranżowana przez pisarzy Antje Stahl i Felixa-Emerica Totę, akcja performatywna *Reset*, podczas której artystki Yael Bartana i Saskia Wendland robiły wiosenne porządki, wyrzucając niepotrzebne rzeczy przez okno, czy też czytanie wierszy przez domofon przez Davida Rycha i jego syna Leonarda. Libańscy artyści Lina Majdalanie i Rabih Mroué zaprosili wszystkich sąsiadów do współpracy, dzięki czemu cały ich budynek przemówił poprzez okna i balkony, kiedy oni zaaranżowali skromną wystawę na chodniku, mieszając – jak zwykle w ich praktyce – fikcję i rzeczywistość.

Ulf Aminde, *footwork (building the new Republic II)* 2020, dzięki uprzejmości *Die Balkone* w Berlinie

W tekstach kuratorskich czy statementach artystów często czytamy o tym, jak sztuka zdolna jest odmienić *status quo* i tworzyć alternatywne narracje, w praktyce jednak niemal się to nie zdarza.

Die Balkone było doświadczeniem wyzwalającym i naruszającym powtarzane rytuały towarzyszące sztuce współczesnej. W profesjonalnym obiegu zdarza nam się o wielu rzeczach zapominać – jedną z takich rzeczy są na przykład radość i poczucie porozumienia. Zapominamy też, że robimy za dużo, działamy zbyt gorączkowo i skupiamy się bardziej na oprawie niż na treści.

Obecne spowolnienie uznałyśmy też za wielką szansę dla sztuki w przestrzeni publicznej, która szczególnie teraz może posłużyć jako element terapii, jako doświadczenie bezpośrednie, gdy wszelkie zgromadzenia w najbliższych miesiącach będą niosły ze sobą ryzyko. Sztuka publiczna to medium, to znaki dymne, za których pośrednictwem możemy wysyłać sygnały. W tekstach kuratorskich czy statementach artystów często czytamy o tym, jak sztuka zdolna jest zmienić *status quo* i tworzyć alternatywne narracje, w praktyce jednak niemal się to nie zdarza. Niby zawsze sztuka ma nas zbliżać, ale teraz jest jakoś inaczej. Wielu z nas, działaczy świata kultury, odczuwa dziś potrzebę zatrzymania się i przemyślenia tego momentu, poszukiwania ontologicznego sensu poza murami muzeów, w odrealnionym pejzażu miejskim.

Wiele osób, wchodząc do muzeów, czuje onieśmielenie, bo w przestrzeń tych instytucji wbudowane są hierarchia, monokultura i często heteronormatywne cele. Sztuka publiczna omija obecne bardzo ważne debaty o dekolonizacji muzeów i umożliwia drogę na skróty: eksperymentowanie z rozbijaniem bańki sfery publicznej przynależącej do jednej dominującej wizji. Sztuka publiczna jest automatycznie otwarta na kontrpubliczność przez przypadkowe spotkanie, wypadek, czasem narzucanie się. Kontrpubliczność tworzy się, gdy ktoś zastanawia się nad tym, z czym się zetknął, i wtedy, gdy artystyczne i kuratorskie zamiary są podważane, a nawet zawłaszczane, jak to miało miejsce z *Tęczą* Julity Wójcik. Pytanie, jak sprawić, żeby ta kontrpubliczność dostrzegła w sztuce coś wartościowego, bo proponującego inny zestaw wartości niż czysty neoliberalizm i konsumpcję. W *Die Balkone* Hannah Hurtzig zawiesiła na swoim balkonie numer telefonu oraz napis: „To nie jest sytuacja awaryjna". Każdy mógł zadzwonić i porozmawiać z artystką. Ta praca uświadomiła nam, że jedyne numery telefonów, które widzimy na fasadach, to kontakty do agencji nieruchomości.

Jest taki niechlubny termin w historii sztuki publicznej jak plop art. To rodzaj rzeźb, które wylądowały na jakimś placu tylko dlatego, że tak postanowił jakiś deweloper. Praca w przestrzeni publicznej wzbudza niechęć niektórych artystów, bo pokutuje właśnie taki jej negatywny obraz (i monumentalizm jako kontekst). Czas pandemii pokazuje, że może też być odwrotnie. Dzięki projektowi *Die Balkone* ponownie uwierzyłyśmy, że sztuka publiczna MOŻE być sposobem na odnalezienie swobody w uwięzieniu, na kształtowanie relacji, na nowe zrozumienie intymności, na przezwyciężenie strachu i na wytworzenie momentów koegzystencji.

Musimy zaznaczyć, że zdecydowanie sprzeciwiamy się pracy za darmo i wszelkim formom wyzysku, ale kiedy pojawia się potrzeba zaangażowania, zdarzają się czasem takie sytuacje, w których aspekt ekonomiczny nie gra roli i możemy zrobić coś tylko dlatego, że czujemy taką potrzebę. Byłoby, rzecz jasna, jeszcze lepiej, gdyby w normalnych okolicznościach w silnie zhierarchizowanym świecie sztuki panowała większa uczciwość i równość płac. Co ważne w opisywanym kontekście, władze Berlina niezwykle szybko i sprawnie zaoferowały wsparcie freelancerom, nie zważając na ich narodowość, a jedynie opierając się na tym, kto tu pracuje, tworzy i płaci podatki, kto, innymi słowy, jest naszym sąsiadem. Warszawa czy Stambuł mogłyby zareagować podobnie, rozpoznając wartość sztuki.

To właśnie dzięki idei sąsiedztwa projekt *Die Balkone* zyskał znaczenie w różnych kontekstach kulturowych. Pytano o możliwość zorganizowania siostrzanych odsłon w wielu innych krajach, od Indii, Ghany, przez Chile, Indonezję, po Francję i Polskę. Projekt ma oczywiście formułę *open source*. Nie planujemy latania po świecie i implementowania formuły w różnorodnych kontekstach. Lokalni kuratorzy i społeczności w każdym z tych miejsc sami wiedzą najlepiej, jak przygotować swoje lokalne edycje, co dzieje się na Kreuzbergu, w Chile, w Paryżu czy w Sztokholmie. My skupiamy się dalej na historii i teraźniejszości Prenzlauer Bergu, zajmujemy się naszą lokalną i transnarodową społecznością, przeprowadzamy wywiady z naszymi sąsiadami artystami na temat sztuki, przyszłości, gentryfikacji i odzyskiwania miasta oraz życia poza Skypem i Zoomem. Sztuka, a przede wszystkim sztuka publiczna, nie tylko nas zbliża, ale jest w tym niezbędna jako nasz klej.

–

Tekst: Dawid Radziszewski

Bezruchdance

Polski rynek sztuki wobec pandemii

Czytałem w internecie, że idą dobre czasy dla rynku sztuki. Informację tę reprodukują przedstawiciele różnych domów aukcyjnych, tych poważnych i dużych, ale i wirtualnych bram floriańskich, dziennikarze popularnych tygodników czy internetowe handlarki tanimi brzydkimi obrazami. Coś trzeba pisać, a jak się napisze, że będzie trochę dobrze, a trochę źle, to czytelnicy poczują się rozczarowani, więc lepiej pisać, że będzie dobrze, a najlepiej bardzo dobrze. Taka ocena wręczających wam prospekt, w którym trwa niekończący się kunsthandel, bierze się trochę z prymitywnego marketingu, trochę z niewiedzy zakrywanej głupotą, a trochę – w moim odczuciu – fałszywego przekonania, że nie najgorsze wyniki aukcyjne są zapowiedzią dobrej koniunktury na rynku sztuki w czasach dekoniunktury wszystkiego poza nim. Umówmy się – nie są. Rynek sztuki nie jest zieloną wyspą. Jest raczej przeciążonym jachtem ze styropianu. Nie da się go zatopić, ale po burzy może już nie wyglądać tak dobrze, a to, że parę osób z Konstancina się nudzi i kupi coś w Desie przez internet, nie musi jeszcze o niczym świadczyć.

Oczywiście nie będzie tak źle, chociaż niełatwo będzie odróżnić tych, którzy i tak zwinęliby biznes, niezależnie od okoliczności, od tych, w których uderzyła pandemia. Zresztą może to być nie do odróżnienia. Myślę, że jeśli z twoim biznesem jest naprawdę aż tak źle po miesiącu

Adam Rzepecki, *Artyście trzeba wierzyć na słowo*
odważnik, farba, 7,8 × 4 × 4 cm, 1983, dzięki uprzejmości
Galerii Dawid Radziszewski w Warszawie

czy dwóch lockdownu, to znaczy, że coś nie tak było z nim już wcześniej. Jeśli ja sam splajtuję do czerwca – nie żałujcie mnie, czytelnicy, bo będzie to znaczyło, że gen porażki był wpisany w funkcjonowanie mojej firmy.

Jakie nowości przyniosła pandemia? Wiadomo, nie można się z spotkać z klientami, pokazać sztuki na żywo, sprzedaże spadają. Ale do pewnego stopnia jest to zrekompensowane niższymi kosztami prowadzenia biznesu. Targi sztuki często są nieudanymi przedsięwzięciami finansowymi, ale że wszystkie są odwołane, to znika ryzyko utopienia w nich pieniędzy. Oczywiście są wśród nas pechowcy, którzy już za swoje stoiska karnie zapłacili, a targi nie chcą zwrócić im teraz pieniędzy, proponując, że potraktują je jako zaliczkę na przyszły rok.

Mniej zarabiamy, to i mniej wydajemy. Negocjujemy niższe czynsze, nie wysyłamy ciężarówek ze skrzyniami w odległe części Europy, nie kupujemy biletów lotniczych do Stanów. Jednak nasi klienci też zostali w domach. Może kupią sobie coś w swoich lokalnych galeriach, choć oczywiście dla większości z nich lokalne galerie to nie te warszawskie, ale londyńskie czy berlińskie.

Czy poza mniejszym śladem węglowym mogą płynąć z tego jakiekolwiek korzyści?

Mamy do czynienia z intensyfikacją działań w internecie – pojawiają się nowe platformy sprzedaży online. Art Basel przeniosło odwołane targi z Hongkongu do internetu, a galeria gigant Davida Zwirnera za darmo udostępnia mniejszym galeriom swoją platformę sprzedażową. Dużo jest też bardziej niezależnych inicjatyw, jak na przykład Notcancelled.art.

Ale czy ta forma może w ogóle zadziałać? Ile JPG-ów i wizualizacji na tle białej ściany jest w stanie obejrzeć przeciętny człowiek – zwłaszcza że to samo można tak naprawdę zobaczyć na Instagramie, tylko szybciej i ciekawiej? Esencją targów sztuki jest, oprócz samego kupowania, ich wymiar towarzyski. Kolekcjonerzy lubią się ze sobą spotykać, lubią pochwalić się kolegom tym, co kupili. Lubią taniec, który wykonują przed nimi galerzyści. Sprzedawanie sztuki to też sprzedawanie emocji – trudniej jest połknąć haczyk, siedząc w swojej rezydencji i gapiąc się w ekran macbooka air.

Tak jest od strony popytu, a jak od strony podaży? Większość artystek i artystów, mimo że obecni w polu sztuki, nie uczestniczą wcale w rynku – więc nie odczują akurat tych zmian tak dotkliwie. Oni odczują po prostu kryzys ekonomiczny państwa, jeśli do niego dojdzie. Być może dzięki temu nadprodukcja sztuki nieco wyhamuje. Galeria i muzea, których budżety podtrzymują ich praktykę artystyczną, będą miały skromniejsze budżety, więc będą mniej zlecać i robić. Problem w tym, że za nadprodukcją też stoją ludzie – niepotrzebne nikomu galerie z tworzącymi za dużo artystkami i artystami.

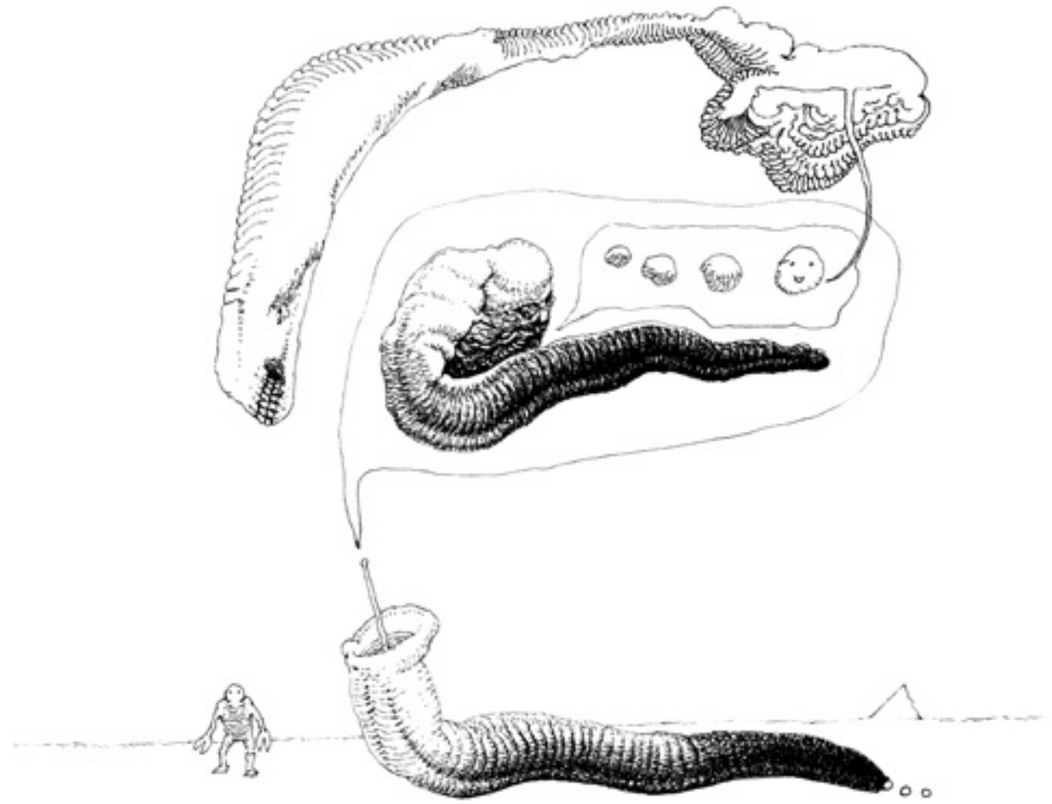
Nie jest łatwo udawać artystę w dobrych czasach, a co dopiero w złych. Jak pogodzić wrażliwą na krzywdę i niesprawiedliwości postawę świata sztuki ze skrajnie neoliberalnym, darwinistycznym modelem rynku sztuki, w którym tylko najlepsi biorą wszystko? Nie wiem, ale jestem przekonany, że nadchodzący kryzys nie przyniesie odpowiedzi. Niemniej na dłuższą metę trudno zmusić do kupowania słabych obrazów i rzeźb, obrośniętych mchem części komputerowych, oglądania znowu kiepskich filmów i performansów. Na ten luksus – oby – już nie będziemy mogli sobie pozwolić.

Mam nadzieję, że w miejsce nudnych twórców w moim wieku oraz tych starszych wejdą młodsi. Do tej pory galerzyście nie było aż tak łatwo zdecydować, czy zainwestować masę pieniędzy w solowy pokaz młodego twórcy na dużych, drogich targach, a najmłodszym galeriom, które reprezentują rówieśników, trudno było tam pojechać (bo raz, że nikt ich tam nie chciał przyjąć, a dwa, że i tak nie miałyby pieniędzy, żeby zapłacić). Czy to Art Basel, czy Frieze, czy Fiac – to dla galerii wydatek minimum 60–80 tysięcy złotych. Ceny debiutantów są na tyle niskie, że ich pracom można przydzielić co najwyżej jakieś mniej eksponowane miejsce, gdzieś w rogu stoiska. Po prostu koszt wynajęcia tej ściany na targach i tak prawdopodobnie przekracza wartość tego, co na niej wisi, więc sprzedaż i tak jest na minusie. Być może teraz ta tańsza, atrakcyjna oferta zdoła utrzymać galerie przy życiu. Bo budżety domowe kolekcjonerów też zmaleją. Nie będzie przecież tak, że staniejąprace dojrzałych artystów – galerie będą cierpliwie czekać na odwilż, nikt nie obniży cen, nawet kosztem zerowej sprzedaży. Bez targów ruchliwy system sztuki wejdzie, cytując komiks Papcia Chmiela, w bezruchdans.

Pierwsze doniesienia ze świata są takie – co być może uwiarygodnia moje przywidywania – że niektóre wielkie galerie obcinają koszty, zwalniając pracownikow. Duże podmioty mają też droższy, być może trudniejszy obecnie do sprzedania, towar. Czy jest to zatem szansa dla mniejszych galerii (czyli na przykład polskich) i młodszych artystów, których prace są tańsze? One z kolei nie mają kogo zwalniać i nie mają już czego obcinać. A jeśli w ogóle coś się ma teraz sprzedawać, to tylko najlepsze rzeczy z tych miejsc, które mimo trudności są wciąż w stanie świadczyć najlepszy serwis.

Jak będzie u nas? Nie potrafię wskazać, które to galerie. Ale jeśli zapaść się utrzyma, to za pół roku wszyscy się o tym przekonamy. Mam poczucie, że może wyjdziemy z tego trochę poobijani, ale raczej żywi. Koszty stałe moich koleżanek i kolegów z zagranicy są dużo większe niż tych, którzy prowadzą galerie w Polsce. Tu woda jest płytka jak poziom Wisły, ale przez to spokojniejsza. I mimo że słyszy się, że tu i ówdzie na świecie pomoc państwa zapewnia przedsiębiorcom płynność, to może jeszcze okaże się, że nasze styropianowe łupinki po drodze coś złowią, zanim reszta zdąży się odbudować. Oto strategia Słowian – „wolniej jedziesz, dalej zajedziesz" – po raz kolejny może okazać się zbawienna.

–



Esencją targów sztuki jest, oprócz samego kupowania, ich wymiar towarzyski. Kolekcjonerzy lubią się ze sobą spotykać, lubią pochwalić się kolegom tym, co kupili. Lubią taniec, który wykonują przed nimi galerzyści.

Tekst: Gregor Różański

Coronavirtuality.com: od postinternetu do postepidemii

Rozporządzenie ministra zdrowia z 31 marca 2020 roku wprowadziło zakaz działalności związanej z wszelkimi zbiorowymi formami kultury i rozrywki ujętymi w Polskiej Klasyfikacji Działalności w dziale 90.0. Wcześniej dział ten dotyczył jedynie domów kultury, jednak przy okazji został radykalnie rozszerzony, i teraz obejmuje między innymi rzeźbiarstwo, malarstwo i ogólnie całą możliwą artystyczną działalność twórczą. Gdyby artyści mieli się zastosować do nowych zapisów dosłownie, powinni zaprzestać jakiejkolwiek produkcji, a zwłaszcza nadprodukcji na czas pandemii. Podobno dzięki wyhamowaniu gospodarki „Earth is healing" – pytanie, czy także „art is healing".

Poczucie schyłku i apokalipsy to nieodłączny efekt uboczny szybkiego tempa zmian. Im mniej jesteśmy pewni przyszłości z powodu niewidzialnych i nieuchwytnych zjawisk, takich jak nowe mikroby, ideologie czy technologie, tym łatwiej odczuć, że tak, to już pewnie Koniec, koniec historii, koniec kapitalizmu i wszystkiego jak leci. Oczywiście często mi się to udziela – jak każdemu.

Gregor Różański, *SOONER OR LATER*
2020, dzięki uprzejmości artysty

Na wystawie *Ustawienia prywatności* w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej w 2014 roku pokazywałem wideo pod tytułem *BLUE (#3B5998)*, dystopijną opowieść o świecie, w którym internet i technologie cyfrowe funkcjonują jak zaraza, a przesycenie informacjami jest nieuleczalną chorobą oślepiającą ludzi, których świadomość tonie w błękitnej otchłani Facebooka[1]. W rozmowie z Jakubem Mihilewiczem w „Szumie" w 2015 roku, chcąc nie chcąc, wykrakałem epidemię, która wygląda, jakby była zemstą natury za ostatnie stulecia zniszczeń i zanieczyszczeń oraz złego traktowania zwierząt – w końcu bezpośrednią przyczyną COVID-19 są najprawdopodobniej targi dzikich zwierząt, gdzie mięso i wydzieliny wielu gatunków mieszają się w nienaturalnych warunkach, umożliwiając wirusom miksowanie i mutowanie w potworny sposób[2].

„Piwniczaki" i wcześniej „dzieci neo" jako pionierzy dobrowolnej samoizolacji byli awangardą życia w czasach powszechnej kwarantanny.

Kilka lat temu dosyć nieufnie podchodzono do efemerycznego zjawiska sztuki postinternetowej, a teraz cała sztuka i kultura musiały stać się „(post)internetowe", aby nie stracić kontaktu z publicznością. Internet i jego estetyka nadal były dla wielu czymś obcym – a co dopiero sztuka współczesna – więc połączenie tych dwóch rzeczy jawiło się jako czarna magia i „na co komu to?" – teraz jednak wydaje się to pewną koniecznością.

Z czasem cały ten ruch pokoleniowy (ogólnie starsi lub młodsi milenialsi) osłabł i rozproszył się po wielu zbiorowych i indywidualnych rozczarowaniach, a po zderzeniu z realiami kapitalizmu i gentryfikacji, nieuleczalnym archaizmem instytucji i opresyjnym rynkiem sztuki, który wciąż zarządzany jest przez starsze generacje, niejako wymusił na wielu postinternetowych artystach powrót do obiektowych form sztuki i tak dalej, i tak dalej, żeby jakoś łatwiej było tę nową sztukę „zrozumieć" i sprzedać.

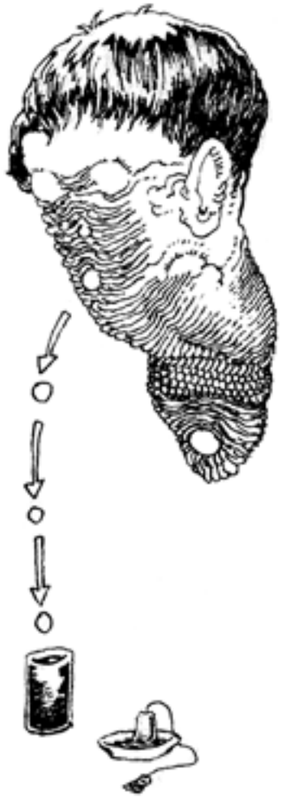
Jedni poszli w bezpieczne malarstwo, rzeźbę i inne namacalne graty, drudzy w inne bardziej opłacalne branże – począwszy od filmu, muzyki, przez modę, aż po start-upy, reklamę, siłownie czy gastronomię. Część pogodziła się ze *status quo* i „poszła na współpracę z systemem", inni odeszli od sztuki jako zawodu w geście niezgody na zastaną rzeczywistość lub po prostu żeby przeżyć i „mieć co wrzucić do gara". Większość bez względu na wybór nadal nie wyszła z piekła prekariatu. Wszyscy zaś chyba mniej lub bardziej świadomie odczuli, że nie ma etycznej produkcji sztuki w epoce późnego kapitalizmu.

Tymczasem znowu nadarza się okazja, żeby podjąć to samo wyzwanie i odnaleźć się z powrotem w życiu, w którym wirtualność (a może raczej koronawirtualność) staje się tą pierwszą, a nie drugą rzeczywistością. Zobaczymy, czy będzie to powtórka z rozrywki. „Time is a flat circle".

Niewychodzenie z domu, ograniczenie kontaktu ze światem zewnętrznym, *social distancing*, yolo w znaczeniu „you only live online"

1 Gregor Różański, *BLUE (#3B5998)*, Gregorrozanski.com, https://gregorrozanski.com/post/99448989065/blue [dostęp: 22.05.2020].

2 Jakub Mihilewicz, *Żadnych bogów, żadnych panów. Rozmowa z Gregorem Różańskim*, https://magazynszum.pl/zadnych-bogow-zadnych-panow-rozmowa-z-gregorem-rozanskim/ [dostęp: 5 czerwca 2020].



to w sumie nic nowego dla tych, którzy wychowali się z komputerami i internetem (*digital natives*). „Piwniczaki" i wcześniej „dzieci neo" (pierwsze pokolenia ze stałym łączem, na przykład Neostradą) jako pionierzy dobrowolnej samoizolacji byli awangardą życia w czasach powszechnej kwarantanny. Dziś e-lekcje odbywają się na komunikatorze Discord pierwotnie używanym przez graczy. Ministerstwo Cyfryzacji funduje rządowy serwer do gry w Minecrafta. Państwowe muzea zaczynają oferować wystawy online i live streamy. Cały ten poważny świat tworzony przez starsze pokolenia nagle jest zmuszony głębiej wejść w środowisko technologiczne już od początku społecznie zdominowane przez młodszych.

Jeśli znika system instytucjonalny i cała ekonomia artystyczno-kulturalna, pozostaje nam znane i wielokrotnie przerabiane przesłanie starej awangardy: *Kunst = Leben*, fuzja sztuki i życia.

Jak wspominała Jennifer Chan w swoich *Notes on Post-Internet*: „W warunkach postinternetowych artyści muszą zbijać kapitał na nudzie, bezcelowym krzątaniu się i prokrastynacji, pracując za darmo lub decydując się na staże i pracując nad budowaniem swojej publiczności"[3].

Znowu aktualne stają się pomysły Fluxusu. Jeśli znika system instytucjonalny i cała ekonomia artystyczno-kulturalna, pozostaje nam znane i wielokrotnie przerabiane przesłanie starej awangardy: *Kunst = Leben*, fuzja sztuki i życia. Sztuka skupiła się na instagramach i innych serwisach social mediowych, nadawana jest z domów i dotyczy głównie codzienności w reżimie sanitarnym. Przez brak kontekstu wystaw i instytucji, które legitymizują i nobilitują jej status i powagę, często ta sztuka wydaje się bardziej amatorska, przygotowywana własnym sumptem, DIY, może i bardziej „autentyczna", i „musi bronić się sama". Spełnienie marzeń wrogów publicznego finansowania sztuki. Choć i tak koniec końców jak zwykle i nie tylko w sztuce wszystko się umuzealni i urynkowi, zinstytucjonalizuje i skomodyfikuje, „andergrand" stanie się mainstreamem, a twórcze amatorstwo profesjonalizmem. Sztuka braku sztuki.

Słychać liczne głosy, że świat sztuki czeka duża zmiana – nie tylko materialna i ekonomiczna, ale i mentalno-światopoglądowa; nietzscheańskie *Umwertung aller Werte* – przewartościowanie wszystkich wartości. Jeśli sztuka postinternetowa była sztuką tworzoną w odpowiedzi na internet i jego wpływ na nasze życie (tak jak stan posttraumatyczny to skutki traumy, która mimo tego „post" istnieje dalej), tak sztuka postepidemiczna będzie nie tylko komentarzem, ale przede wszystkim reakcją na to, co się dzieje i zmienia. Wieszczy się zwroty ku ciału, lokalności, estetyce medyczno-sanitarnej i kryzysowej. Obserwujemy jednocześnie wymuszoną bezczynność i zawieszenie społeczeństwa w lockdownie, a z drugiej strony nieprzerwaną tytaniczną pracę pracowników służby zdrowia, aptek, sklepów i fabryk. W tej całej skomplikowanej i wielowątkowej atmosferze skupimy się, być może, bardziej na (z pozoru) prostych gestach i środkach – dynamika sieci i kryzysu często wymusza jeszcze większe uproszczenie przekazu i działania. Nie ma sensu ani czasu na zbędną nadprodukcję bytów materialnych lub nawet intelektualnych, za to rośnie potrzeba reprodukcji i wirusowego rozprzestrzeniania konkretnych idei.

Czekamy nie tylko na szczepionkę na wirusa SARS-CoV-2, czekamy na szczepionkę na wirusa niesprawiedliwości społecznych i wyzysku, na wirusa fake newsów i populizmu oraz różnych odmian fobii i nienawiści.

Czekamy nie tylko na szczepionkę na wirusa SARS-CoV-2, czekamy na szczepionkę na wirusa niesprawiedliwości społecznych i wyzysku, na wirusa fake newsów i populizmu oraz różnych odmian fobii i nienawiści. Dopóki się nie wynajdzie cudownego remedium na te wirusy, jesteśmy skazani na redukcję szkód, na zapobieganie infekcji i po prostu trudne współżycie z tymi problemami.

Sztuka koronowirtualna będzie objawem sojuszu epidemii biologicznej i informacyjnej. Społecznie zaangażowana, a jednocześnie społecznie odizolowana. Jednocześnie i równorzędnie przygotowywana do bezpiecznej ekspozycji realnej i wirtualnej. Naukowcy przewidują scenariusz „nowej normalności" polegającej na nieustannej amplitudzie ograniczeń i ich rozluźnień, na przykład szkoły i instytucje otwierane będą co jakiś czas na miesiąc lub dwa i znowu zamykane w celu przyśpieszenia wygaszenia epidemii i spłaszczenia krzywej zakażeń, gospodarka na przemian zamrażana i odmrażana[4]. Pewnie przyzwyczaimy się do większej płynności zmian, jeśli nie będzie innego wyjścia. Przestajemy myśleć o ostatecznym upadku, gdy zaczynamy się oswajać z upadaniem. Nic nie będzie się wydawało odstępstwem od codziennych norm, jeśli będą one w ciągłym ruchu. Taki stan w ekologii określa się jako syndrom zmiennego poziomu podstawowego/zmiennej bazy (*shifting baseline syndrome* – SBS) – gdy każde kolejne pokolenie postrzega warunki środowiskowe, w których dorastały jako „normalne".

Sztuka nie ocali nas od chorób, ale pomoże nam odnaleźć się w „nowej normalności". Przekujemy wady w zalety, przegryw będzie wygrywem. Po tym wszystkim wyjdziemy z naszych jaskiń zdziczeli i odzwyczajeni od „realu", nadal nieufni wobec socjalizacji albo właśnie stęsknieni za kulturą doświadczaną jakkolwiek fizycznie, IRL i bez pośrednictwa ekranów. Możliwe, że oczekiwania i standardy będą „niewysokie" według starych kryteriów (a może właśnie dotychczas były za wysokie?). Za to według nowych kryteriów naznaczonych syndromem SBS będą po prostu odpowiednie, w sam raz, a my będziemy się jak najbardziej i jak najszybciej cieszyć z tego, co dostępne i osiągalne, bo jak widać, nigdy nie wiadomo, kiedy znowu możemy zostać odcięci.

–

3 Jennifer Chan, *Notes on Post-Internet*, Academia, https://www.academia.edu/7508373/Notes_on_Post-Internet [dostęp: 22.05.2020].

4 Gideon Lichfield, *We're Not Going Back to Normal*, MIT Technology Review, 17.03.2020, https://www.technologyreview.com/2020/03/17/905264/coronavirus-pandemic-social-distancing-18-months/ [dostęp: 22.05.2020].

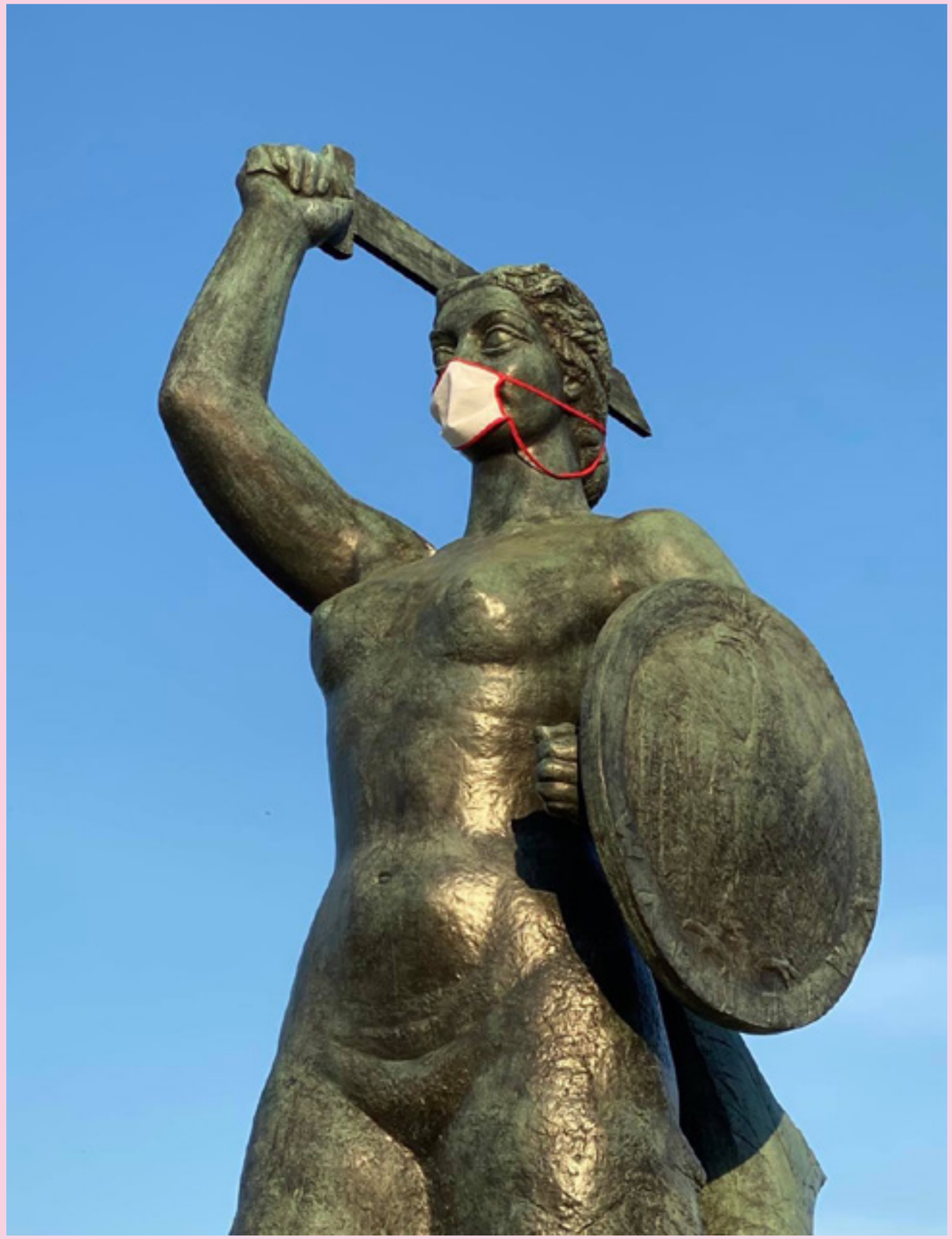
Tekst: Agata Araszkiewicz

Wyrwa, piekło kobiet i rewolucja

Od jakiegoś czasu obsesyjnie w dzień i w nocy wraca do mnie pewna scena. Zwiedziałam kiedyś w Bretanii wielkie tajemnicze fenomeny prehistoryczne: kultowe, megalityczne ogromne kamienie sterczące wysoko w górę, czasami ułożone w tajemnicze kształty. Nazywa się je „menhirami" – po bretońsku *men* oznacza „kamień", a *hir* „długi". Oczywistość nazwy niezwykłego fenomenu przykrywa absolutna niewiadoma jego pochodzenia i znaczenia. „Nie wiemy nic a nic o menhirach" – powtarzał, niczym refren, narrator filmu, który masowo oglądali turyści podczas kolejnych seansów następujących po sobie jak rytmiczne i niewzruszone fale oceanu. Absurdalność sytuacji i paradoks przymusu dystrybucji wiedzy, której nie ma, pozostawiały specyficzne wrażenie. „Niewiedzący" film ukazywał naszą rezygnację wobec poznawczej niemożliwości, ale wyrażał, przyznajmy ironicznie, rodzaj ulgi związanej z poczuciem przegranej. W historii i prehistorii ludzkości są takie fenomeny natury i kultury (albo naturokultury), których nie da się wyjaśnić. Przeszłość zasłania tajemnica.

Przyszłość i numeryczny wstrząs narracyjny

Tymczasem znaleźliśmy się w takim momencie historycznym, w którym podobna sytuacja dotyczy przyszłości – jeszcze niedawno dość przewidywalnej. Izolacja z powodu światowej pandemii COVID-19 to rodzaj nie tylko przerwy, ale wyrwy w dotychczasowym porządku myślenia. Uderza skala degradacji infrastruktury medycznej w zaawansowanych kapitalistycznych społeczeństwach zachodnich, które nie były w stanie podołać



Obywatelski performans *Maska dla Syrenki*, kwiecień 2020 z archiwum prywatnego Andrzeja Moduszewskiego

Obywatelski performans *Maska dla Syrenki*, kwiecień 2020
z archiwum prywatnego Andrzeja Moduszewskiego

trwanie i wzmożoną pseudoproduktywność. Ale COVID-19 jest doświadczeniem globalnym, wielopłaszczyznowym, toczącym się w wielu rzeczywistościach naraz. Ujawnia nierówności – nie tylko te, w których żyliśmy, ale również i te, których nie dostrzegaliśmy, daleko od nas. Jest jednocześnie doświadczeniem zbiorowym i intymnym.

Socjologowie podkreślają już dzisiaj, że epidemia COVID-19 i jej znaczenie określi XXI wiek. Izolacja spłaszczyła krzywą i ocaliła ludzkie życia (szacuje się na przykład, że 30 tysięcy zmarłych we Francji zamieniłoby się w 150 tysięcy). Ale wprowadziła nas równocześnie w stan prawomocnej, całkowitej numerycznej kontroli, która znajduje się u progu powszechnej realizacji. Epidemia jako chrzest wejścia w pełnię epoki galaktyki Zuckerberga to już właściwie rzeczywistość. Świat wirtualny w dobie domówek na Zoomie („zoomówek") i coraz bardziej wszechobecnych webinariów okazał się wiarygodny i oczywisty. Na Zoomie odbyły się już pierwsze pogrzeby. Epidemia, która pierwotnie w naszym wyobrażeniu miała celować w figurę patriarchy, czyli mężczyzny w zaawansowanym wieku, według najnowszych doniesień w istotny sposób może wpłynąć również na zdrowie dzieci. W Polsce liczba zgonów mężczyzn i kobiet znacząco się nie różni. Ale wobec załamania porządku transformacja społeczna jest czymś więcej niż postulatem – staje się fundamentalnym i witalnym wymogiem życiowym. Pandemia uderzyła w samo centrum świata zorganizowanej hierarchicznie białej, patriarchalnej cywilizacji. Wyrwa w codzienności okazuje się także załamaniem infrastruktury świadomości tworzącej zaplecze rozumienia i doznania, odsłoniła szczelinowe mikroprzesunięcia, które, odpowiednio potraktowane, mogą fundować globalną radykalną wizję. Nic nie wiemy o przyszłości, ale świat udało się zatrzymać – pojawiło się miejsce na nowy projekt.

Wyrwa w codzienności odsłoniła szczelinowe mikroprzesunięcia, które, odpowiednio potraktowane, mogą fundować globalną radykalną wizję. Nic nie wiemy o przyszłości, ale świat udało się zatrzymać – pojawiło się miejsce na nowy projekt.

szczytowi epidemii. Uderza konieczność przewartościowania rozumienia globalnych podziałów. Izolacja doprowadza do zwielokrotnionego zatrzymania, powoduje przymus wycofania i rodzaj narracyjnego wstrząsu, który trudno uporządkować. Ale ten wstrząs, który dla jednych jest spotkaniem z pasywnością i własną niemocą, dla innych staje się prawdziwym obliczem kataklizmu: traumą i bezradnością wobec śmierci. Szok i zerwanie rodzi przymus mówienia zbyt wiele, tego, co już wiemy. Znaczenia teraźniejszości nie da się wyraźnie wytyczyć, ale można je projektować. Żyliśmy pośpiesznie, w ideologii kumulacji, efektywności i produktywności. Siedzimy w domu skazani na bierność, nieruchomość, pasywne

Francuski filozof transpłciowy Paul B. Preciado zauważył, że świat w przededniu epidemii był u progu transfeministycznej, dekolonialnej światowej rewolucji, a naszym zadaniem jest wzmacnianie świadomości tego procesu, aby być jego częścią. Epidemia COVID-19 zderzyła ze śmiercią biały, patriarchalno-kapitalistyczny świat, który przyswaja absolutną większość światowego bogactwa. Pokazała jego kruchość witalną, a także odwróciła znaki ekonomicznego wyzysku biednych peryferii świata. W zwielokrotniony sposób zobaczyliśmy, że białego, zachodniego świata także dotyczy zaśmiecanie planety czy zagrożenie witalne. Potrzebujemy dzisiaj myślenia utopijnego jako energii oraz siły do zmiany i odcięcia. Potrzebujemy też wielości narracji, pluralizmu głosów: nie jest już możliwe zamknąć się w jednej wielkiej, uniwersalnej opowieści. Zwielokrotnione artykulacje, różnorodne języki i przekrojowe perspektywy, nakładające na siebie doświadczenia zbiorowe i intymne – to właśnie nowe wyzwanie.

Potrzebujemy wielości narracji, pluralizmu głosów: nie jest już możliwe zamknąć się w jednej uniwersalnej opowieści. Zwielokrotnione artykulacje, różnorodne języki i przekrojowe perspektywy, nakładające na siebie doświadczenia zbiorowe i intymne to właśnie nowe wyzwanie.

Alicja w krainie garów

Jak mam pisać o załamaniu świata (i co to za załamanie?), skoro mój pięcioletni synek zaczyna się właśnie uczyć czytać i pisać? Nauczycielka przedszkolna na pierwszym, drobiazgowo zaplanowanym wideospotkaniu na Zoomie powiedziała, że jest on „jak pączek, gotowy zakwitnąć, trzeba go tylko otoczyć opieką, nie może znaleźć się teraz w pustce – to by był koniec". Wycinam więc kolorowe literki, gdyż „im bardziej estetycznie, tym bardziej dzieci to lubią – to sprawdzona sprawa". Ozdabiam je wizerunkami motylków i kózek. Moje życie w zamknięciu diametralnie się zmieniło. Cały czas spędzam z nimi: moim synem i dziesięcioletnią córką, która samodzielnie odrabia francuskie lekcje i polskie raz w tygodniu (na prośbę nauczycielki z polskiej szkoły wzięła nawet udział w ogólnopolskim konkursie „Słowo i tożsamość" i napisała własną opowieść o kwarantannie). Moja córka miała podejrzenie wirusa – od początku zamknięcia przez ponad miesiąc miała kaszel i lekką gorączkę, która nie ustępowała. Leczenie przynosiło poprawę na kilka dni, potem objawy wracały z taką samą siłą. Cały czas mieliśmy dostęp do opieki lekarskiej: lekarz rodzinny przyjmował ją i badał, zachowując środki ostrożności. Gdy poczuła się lepiej, założyła „Klub lektury", gdzie czyta po francusku opowieści z *Historii na dobranoc dla młodych buntowniczek* i wysyła do swoich przyjaciółek z klasy oraz do francuskojęzycznych dzieci moich przyjaciółek. Nie pamiętam, żebyśmy spędzali kiedykolwiek tyle czasu razem. Odrabiamy lekcje i bawimy się, urządzamy kino domowe, rozmawiamy, przygotowujemy posiłki. Bardzo mało czytam, nie mam czasu na pracę. Za każdym razem gwałtowne wtargnięcie pod pozorem niewinnego wygłupu (gry na trąbce, udawanie lotu do Australii albo ulubiona zabawa, że jesteśmy „w brzuchu i się rodzimy – jak tygrysy na przykład!") przerywa moje odosobnienie z książką czy próbę pisania albo rozmowę telefoniczną. Moja domowa praca edukacyjna i opiekuńcza zawsze była niewidzialna, ale teraz jej podwójny fenomen (naraz wzmocniony i niewidzialny) osiągnął apogeum.

Do niedawna myślałam, że współczesną „mistykę kobiecości" najlepiej opisuje film *Gloria Bell* z Julianne Moore. Jeśli wysunęliśmy już nowoczesne postulaty dotyczące rynku pracy i podziału obowiązków w rodzinie nuklearnej (inna sprawa, czy znajdują one jakąkolwiek

Bardzo mało czytam, nie mam czasu na pracę. Moja domowa praca edukacyjna i opiekuńcza zawsze była niewidzialna, ale teraz jej podwójny fenomen (naraz wzmocniony i niewidzialny) osiągnął apogeum.

realizację), to w domenie intymności mamy regres. W filmie pięćdziesięcioośmioletnia niezależna kobieta po rozwodzie nie może znaleźć sobie miejsca gdyż model relacji z mężczyznami w naszych społeczeństwach nie został skonstruowany dla kobiet w dojrzałym wieku. Wzory uwodzenia, randkowania, relacji nie wytrzymują próby czasu późnokapitalistycznego świata. Zinfantylizowani mężczyźni pogrążeni są we własnych neurozach i urazach, bez żenady żerują na uprzejmości kobiet i ich otwartości. W domenie intymności świat męskich przywilejów i podrzędności kobiet kwitnie w najlepsze.

Żeby testować życie społeczne, należy jednak wyjść z domu. Tymczasem jak nic znalazłam się nagle w latach 50. Rodzina całodobowa okazała się doświadczeniem szokującym i obezwładniającym. W esemesie do mojej przyjaciółki na temat kolejnego przekładania rozmowy telefonicznej (tak naprawdę ona jest dziekanem polonistyki i mamy omówić właśnie naszą oficjalnie zatwierdzoną naukową współpracę) piszę: „Zmiana czasowa – całkowity brak czasu. Alicja w krainie garów, za duża i za mała naraz". Potrzeba niesienia emocjonalnego wsparcia, której pozbawione dotychczasowej codziennej stabilizacji dzieci potrzebują, jest narzucającą się koniecznością, również dla nas samych. Popołudnia w naszym, nagle zaatakowanym nadaktywnością małym ogródku (przerażająca liczba wygrzebanych skądś i na nowo obsianych donic i skrzynek) dają rodzaj ukojenia. Myślę o tekście włoskiej pisarki Franceski Melandri, który przeczytałam na początku zamknięcia we francuskiej prasie, zatytułowanym *List z Waszej przyszłości*. Niezależnie, ile czasu spędzicie na miłych rozmowach, oglądaniu filmów, jedzeniu, balkonowych drinkach i oklaskiwaniu personelu medycznego, zrozumiecie w końcu, że nie chodzi tu o „sezonową grypę", ale że coś zmieniło się na zawsze – dowodziła autorka z Rzymu.

„Dla mnie już od dłuższego czasu świata było za dużo. Za dużo, za szybko, za głośno" – napisała Olga Tokarczuk w swym komentarzu na temat epidemii dla niemieckiej prasy. Wyrwa, która zostawia nas samym sobie, ostatecznie zostawia też coś więcej. „J'adore le confinement, je déteste le confinement" [Kocham izolację, nienawidzę izolacji] – mówi synek mojej polsko-belgijskiej przyjaciółki. Czas zmarnowany, przeżywany na nowo, odzyskiwany w samym swym utraceniu to rodzaj nowej inwestycji w więzi i w rozumienie małej perspektywy. Bez wątpienia możemy żyć inaczej, byle nie powtórzyć utartych schematów władzy i wyzysku.

Oblicza zarazy: piekło kobiet i maska na twarzy Syrenki

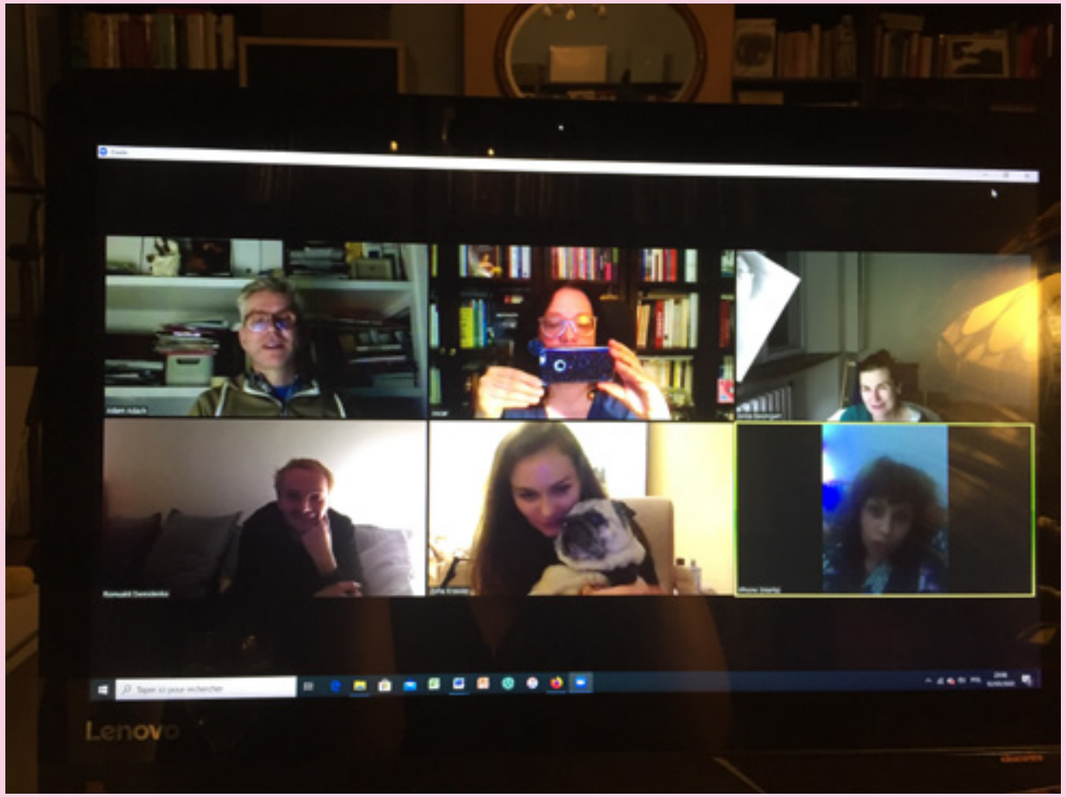
Bohaterka argentyńskiego komiksu z lat 70., bardzo popularnego we Francji, mała dziewczynka Mafalda, pragnie swój polityczny pesymizm przekuć w zmianę świata. „Zatrzymajcie świat, bo chcę wysiąść", zwykła mawiać. Paul B. Preciado wskazuje na konieczność afirmacji figury kobiety, w tym także dziewczynki w symbolizowaniu globalnej zmiany. Niemiecki autor Hartmut Rosa dowodzi z kolei, że wiekopomne znaczenie izolacji z powodu COVID-19 polega na możliwości powszechnego zatrzymania kapitalistycznego przyśpieszenia. W izolacji uwidoczniły się również polityczne gesty wymierzone w światowy ruch emancypacji kobiet, takie jak

Making of akcji *Piekło kobiet* autorstwa Karoliny Grzywnowicz, Kuby Rudnickiego, Ivana Svitlichnego i Daniego Ploegera, kwiecień 2020, z archiwum prywatnego Karoliny Grzywnowicz

kolejny atak polskiego Sejmu na i tak już ogromnie restrykcyjne prawo Polek do aborcji. Aktywistyczna mobilizacja polskich kobiet udaremniła te zakusy. Tym samym jednak ujawniła się cyniczna instrumentalizacja praw kobiet przez autorytarne rządy PiS – innymi słowy, głębsze oblicze polskiej zarazy – który odwraca uwagę wyborców od zamachu na demokrację, jakim jest próba przeprowadzenia wyborów prezydenckich w sytuacji społecznego paraliżu epidemiologicznego.

„Piekło kobiet" to hasło, które grupa młodych artystek i artystów, rezydentów Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, wywiesiła nad wejściem do galerii w geście solidarności z prawami kobiet. Inicjatywa pochodziła od Karoliny Grzywnowicz, która tak opisała ją w mailu do mnie (na użytek tego tekstu): „Przez kilka dni przed głosowaniem w Sejmie brałam udział w rozmowach, które toczyły się w kręgach feministycznych, o tym, jakie formy protestu są w aktualnej sytuacji możliwe. Od samego początku było dla mnie jasne, że tak jak w poprzednich latach, podczas Strajku Kobiet i Czarnego

Epidemia silnie wpływa na życie kobiet, które stanowią większość służb medycznych opiekujących się chorymi. Na życie kobiet zamkniętych w domach bez możliwości ucieczki przed przemocą. Kobiet, które na ulicach centrów opustoszałych miast są o wiele bardziej narażone na męską przemoc seksualną.



Zoomówka Agaty Araszkiewicz z Adamem Adachem, Anną Baumgart, Romualdem Demidenko, Martą Konarzewską i Zofią Krawiec początek kwietnia 2020

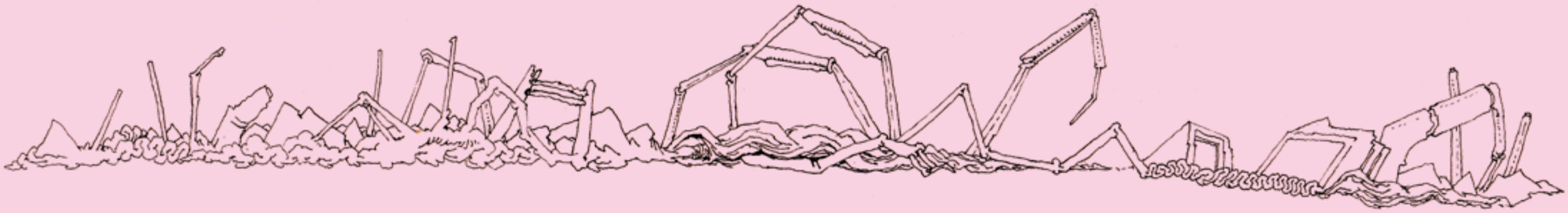
Protestu, i tym razem będę aktywnie wspierać ruch walczący o prawa kobiet w Polsce. Ponieważ jestem aktualnie na rezydencji w CSW, Zamek Ujazdowski jest teraz moim domem, dlatego to tu zdecydowałam się przeprowadzić swój protest «balkonowy» i zainicjowałam akcję z powieszeniem transparentu «Piekło kobiet», do której zaprosiłam pozostałych rezydentów: Daniego Ploegera, Kubę Rudzińskiego i Ivana Svitlichnego".

Transparent wykonano wspólnie. Kuba Rudziński, osiadły w Berlinie grafik, wybrał krój pisma, ukraiński malarz Ivan Svitlychnyi wykorzystał swoją technikę malowania gąbkami, holenderski, osiadły w Londynie artysta multimedialny Dani Ploeger przygotował dokumentację wideo. Interwencja była pomyślana jako gest obywatelski i polityczny, nie jako dzieło sztuki. W korespondencji mailowej, którą rozwinęłam z rezydent(k)ami Karolina Grzywacz podkreśla swe feministyczne zaangażowanie, Ploeger i Rudziński zwracają uwagę na konieczność rozumienia prawa kobiet jako praw człowieka, wyrażają swoje oburzenie wobec cynizmu i pogardy dla praw kobiet ze strony polskiej populistyczno-prawicowej władzy. Kuriozalny jest fakt, że zaangażowana interwencja została wrogo przejęta i strollowana przez niedawno mianowanego z ramienia prawicowego rządu dyrektora CSW, Piotra Bernatowicza. W mediach społecznościowych umieścił on własne krótkie wideo, w którym hasło „Piekło kobiet" uzupełnił napisem: „W 2019 roku 42 miliony dzieci zabito w wyniku aborcji". Gest sugerujący, że aborcja to piekło kobiet, zapewne gwarantuje świetne przypodobanie się władzy przez nowo mianowanego dyrektora, „zdradzonego" przez własnych rezydentów. Uderza też facebookowy dialog zainicjowany przez szefa Ordo Iuris, Jerzego Kwaśniewskiego, z Danim Ploegerem pod postem Bernatowicza, który zareklamował swój gest jako „artystyczny". Pojawia się w nim wątek wolności wypowiedzi i prawa do artystycznego

Znamienny jest fakt, że rezydentki i rezydenci CSW nie dostali wsparcia od warszawskiego środowiska artystycznego. W mechanizmach środowiskowych nie zadziałały odruchy solidarności i wsparcia ani wobec praw kobiet, ani wobec młodszych, zajmujących wyraźnie ideologiczne stanowisko kolegów.

przetworzenia, całkowicie zmanipulowany przez prawicę (Ploeger wykonał serię numerowanych odbitek screenów dyskusji, w której Ordo Iuris żąda uznania praw autorskich Bernatowicza do „dzieła", a dochód ze sprzedaży odbitek ma zostać przekazany na akcję „Aborcja bez granic").

Ale najciekawszy jest fakt, że w pierwszym odruchu rezydentki i rezydenci CSW nie dostali wsparcia od warszawskiego środowiska artystycznego, a zamiast tego zostali skrytykowani za miałkość własnej obrony wobec natarcia prawicowych trolli (zwłaszcza w dyskusji w mediach społecznościowych zainicjowanej pod postem uznanego krytyka sztuki Karola Sienkiewicza). W mechanizmach środowiskowych nie zadziałały odruchy solidarności i wsparcia ani wobec praw kobiet (fakt, że Bernatowicz był kiedyś częścią lewicowego środowiska, zanim zmienił front, okazał się tu



Najtrudniej jest wyobrazić sobie, że rzeczy mogą wyglądać inaczej. A jednak jesteśmy bliżej niż kiedykolwiek uznania, że nasza codzienna krzątanina, praca doglądania i uprawiania życia jako takiego może zostać doceniona w wymiarze systemowym.

bardziej wiążący), ani wobec młodszych, zajmujących wyraźnie ideologiczne stanowisko kolegów. Nie poddano krytyce systemów władzy, w ramach których manipulacja Bernatowicza jest czystym, hegemonicznym i ideologicznym nadużyciem. Jego gest wskazuje, jak w najbliższym czasie będzie wyglądało zarządzanie jednym z najważniejszych w Polsce centrów sztuki współczesnej. Jego dominowanie i manipulowanie ekspresji podległych mu rezydentek i rezydentów tworzy niebezpieczny precedens politycznych, populistycznych praktyk w sztuce. Gest ten nie został ani dostatecznie potępiony, ani obnażony. Ostatecznie Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej wyraziło wsparcie dla rezydentki i rezydentów, adekwatnie nazywając ich sytuację jako osób broniących własnych przekonań i będących obiektem pełnych nadużyć, prawicowych ataków w ramach polskiej wojny kulturowo-politycznej.

Zgodnie z postulatem Paula B. Preciada należy jednak widzieć konflikt wokół Zamku Ujazdowskiego nie tylko jako kolejną odsłonę wojny polsko-polskiej, ale jako fragment globalnego frontu transfeministycznej, dekolonialnej rewolucji. Epidemia silnie wpływa na życie kobiet, które stanowią większość służb medycznych opiekujących się chorymi. Na życie kobiet zamkniętych w domach bez możliwości ucieczki, będących dużo częściej niż mężczyźni ofiarami przemocy (ustawę nakazującą natychmiastową izolację sprawców przemocy, przegłosowaną przez polski sejm z inicjatywy feministycznych posłanek, odnotujmy tu jako wielkie zwycięstwo!). Kobiet, które wedle francuskich prasowych doniesień również w przestrzeni publicznej, na ulicach centrów opustoszałych miast są o wiele bardziej narażone na męską przemoc seksualną, napastowanie i gwałt. Kobiet, których prawami reprodukcyjnymi szafują światowe patriarchalne populizmy. „Piekło kobiet" kryptonimuje tak naprawdę cały obszar patriarchalnego lekceważenia kobiecych podmiotowości społecznych i politycznych, dla których obrony potrzebujemy wzmożonej aktywistycznej czujności.

W tym kontekście uwagę przykuwa obywatelski performans znanego warszawskiego chirurga, Andrzeja Mioduszewskiego, który wraz z synem spontanicznie założył warszawskiej Syrence nad Wisłą maseczkę, wyrażając sprzeciw wobec samowoli przedstawicieli władz lekceważących własne zalecenia, aby uczcić smoleńską rocznicę. Szanowanie praw kobiet, ich zdrowia, w tym także reprodukcyjnego, znalazło swój wyraz w tym igrającym z miejskim godłem emblemacie, który podchwyciło miasto (portal internetowy Onet wymienił nawet „Syrenkę w masce" na pierwszym miejscu warszawskich symboli związanych z epidemią).

Przerwa jako nadzieja

Jeśli chodzi o związaną z pandemią przerwę, nie do końca wiadomo, jak nazwać to, co jest nam dane, ale pewne jest, że potrzebujemy poczucia ciągłości, żeby zachować zdolność oporu; poczucia świadomości, w czym bierzemy udział.

Musimy pobudzić inne sposoby prowadzenia aktywności, rozumienia tego, co pasywne i immanentne. Inna dynamika naturokultury, w której żyjemy i którą tworzymy, oznacza także rekonfigurację naszych intymnych posunięć, pragnień i politycznych postulatów. Chodzi jednocześnie o intymne i zbiorowe doświadczenie prywatności i globalności.

Najtrudniej jest wyobrazić sobie, że rzeczy mogą wyglądać inaczej. A jednak jesteśmy bliżej niż kiedykolwiek uznania, że nasza codzienna krzątanina, praca „doglądania" i uprawiania życia jako takiego może zostać doceniona czy to w postaci gwarantowanego dochodu powszechnego, czy też płatnej pracy opiekuńczej, emocjonalnej, intymnej, albo dowartościowania pracy seksualnej. Wrócę na końcu do propozycji Preciada, który kładzie nacisk na to, że każda kultura wymyśla swoje rytuały przerwy (kwarantanny, postu, zawieszenia) po to, by się przetransfigurować, przewartościować, zmienić. Świat zatrzymuje się nie tylko jako katastrofa, ale również jako szansa na zmianę. Owszem, na horyzoncie pojawia się zagrożenie w postaci globalnej, ekonomicznej, kryzysowej patriarchalno-kapitalistycznej dyktatury, ale przeciwstawić jej możemy kultywowanie wyobraźni oporu. W pandemii COVID-19 zachodni podmiot patriarchalno-kapitalistyczny skonfrontował się z własną kruchością i śmiertelnością. Jego dominujące miejsce w konsumpcji światowej produkcji zamienia się powoli w błędne koło nadprodukcji i marnotrawstwa. Jego własny model zysku i kumulacji kapitału w społecznej strukturze nie jest w stanie go ochronić przed niewidzialnym, mikroskopijnym zarazkiem. Musimy nie tylko powstrzymać ekspansję i powrócić do naszych materialnych, cielesnych granic, które tworzą się w koegzystencji z inną witalnością. Musimy pobudzić inne sposoby prowadzenia aktywności, rozumienia tego, co pasywne i immanentne. Inna dynamika naturokultury, w której żyjemy i którą tworzymy, oznacza także rekonfigurację naszych intymnych posunięć, pragnień i politycznych postulatów. Chodzi jednocześnie o intymne i zbiorowe doświadczenie prywatności i globalności. O takie przekrojowe, wielopłaszczyznowe i wielopodmiotowe tworzenie wizji, które wyznaczy zmianę paradygmatu narracji osobistych i politycznych dyskursów. Światowa pandemia wystawia w równym stopniu na próbę globalne systemy opieki zdrowotnej, jak i nasze rozumienie równości, godności czy wzajemnego wsparcia. Media donoszą, że kraje zarządzane przez kobiety lepiej sobie radzą z sytuacją kryzysu wywołanego wirusem. Rozwijając feministyczne myślenie i feministyczną politykę, zwiększamy szanse na skuteczne ograniczenie pandemii, a także na budowanie innej przyszłości – równych i odpornych na kryzysy społeczeństw.

–

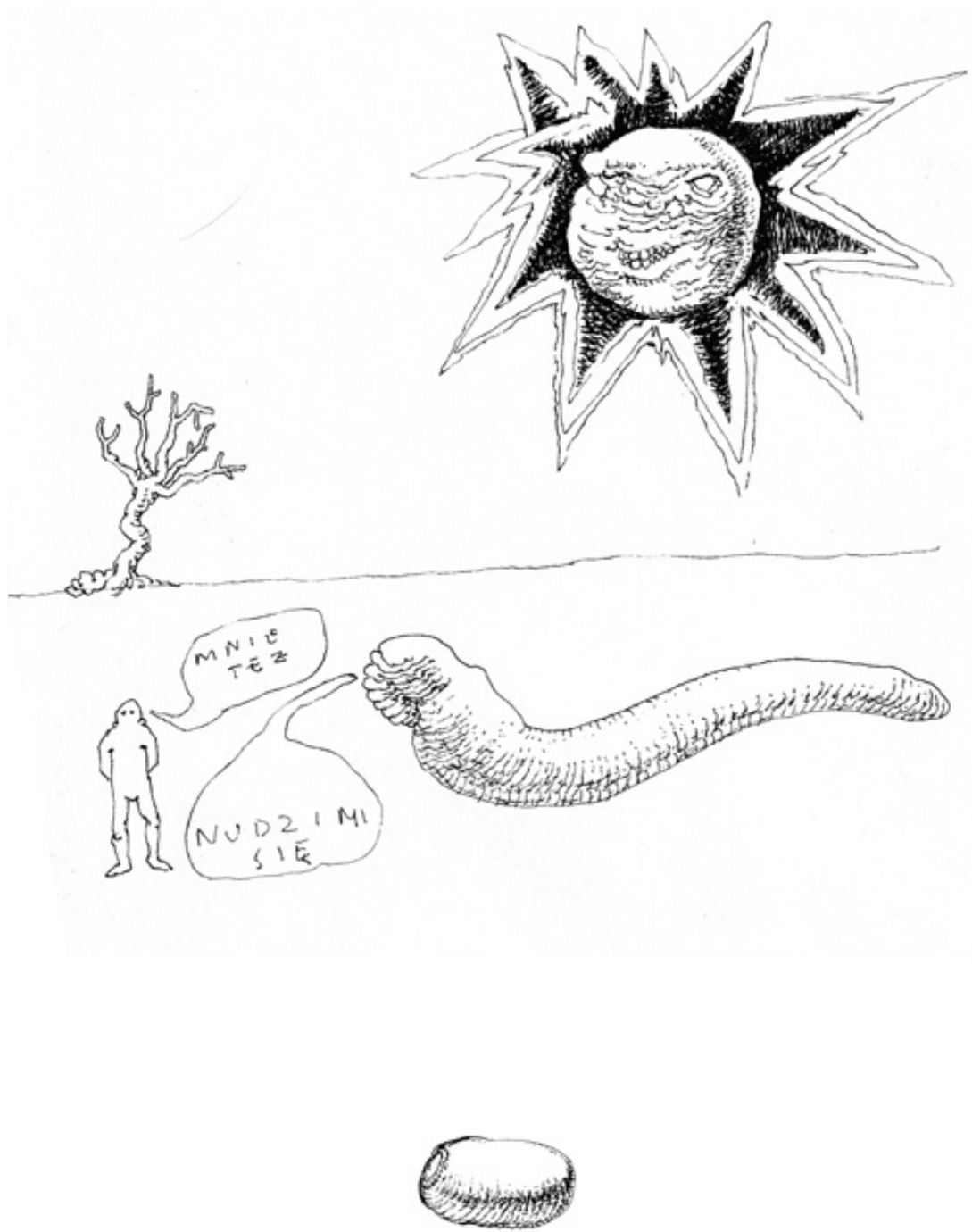
Tekst: Piotr Puldzian Płucienniczak

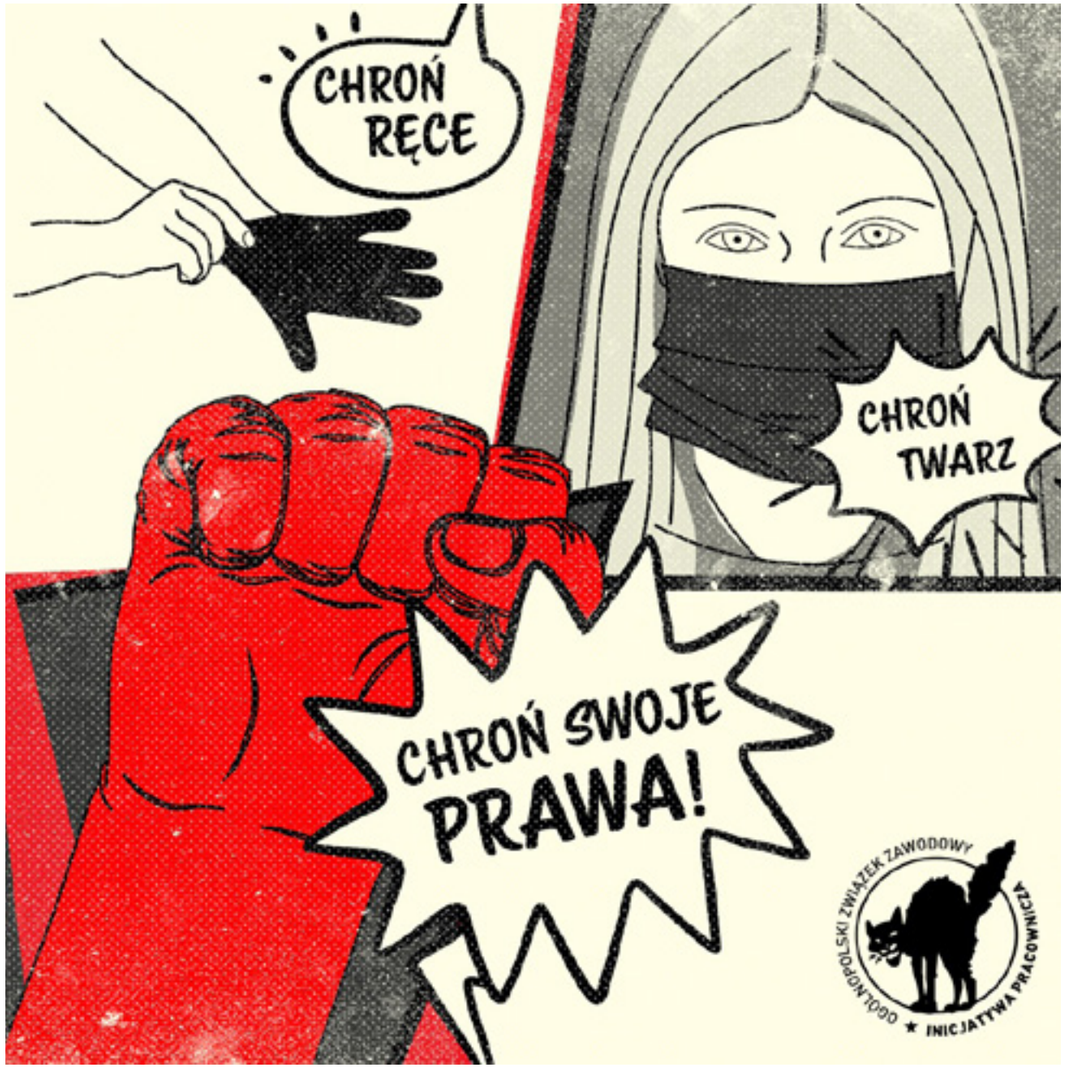
Selekcja w sztuce, edycja COVID-19

Pandemia to nie rewolucyjna zmiana, ale podkręcenie tego, co dobrze znamy: rząd jest autorytarny, a prekariat prekarny. Dobrze sprzedają się stare obrazy, a nowe tak sobie. Silni się wzmacniają, a słabi padają ze zmęczenia. Kluczowym mechanizmem społecznym w sztuce jest selekcja: odsiewanie tych, którzy mogą i będą pracować artystycznie, od tych, którzy staną się publicznością tych pierwszych. W wyznaniach z kwarantanny opublikowanych w „Szumie" i „Postmedium" wynika, że artystom i artystkom przede wszystkim się nudzi. Kończą obrazy, sadzą pomidory, zbierają muszle na plaży albo mierzą czas opadania deski klozetowej. O problemach finansowych wspomniały dwie osoby. Nie wygląda to najgorzej. Przymusowy wypoczynek to przywilej. Lockdown kultury to test, kto będzie mógł z niego korzystać.

Kto przetrwa pandemię

Podstawowy problem pracy w kulturze i sztuce to niepewność zatrudnienia i dochodu. Zarobki osób pracujących twórczo nie odbiegają radykalnie od polskich standardów, więc nie chodzi o biedę, ale o nieregularność. Dwie trzecie żyje z konkursów, umów o dzieło i zleceń, stypendiów, uczestnictwa w projektach, czyli z aktywności, które bywają dobrze płatne, ale zdarzają się raz na jakiś czas. Niemal wszystkie osoby pracujące w sztuce kombinują, jak pozyskać środki do życia z różnych źródeł, godząc własną twórczość z pańszczyzną w branży kreatywnej i pokrewnych. Jest to uciążliwe, ale może zwiększać odporność na kryzys: jeśli któraś





Materiał OZZ Inicjatywa Pracownicza

Kluczowym mechanizmem społecznym w sztuce jest selekcja: odsiewanie tych, którzy mogą i będą pracować artystycznie, od tych, którzy staną się publicznością tych pierwszych.

praca znikła, to być może zostały inne. Możliwość „stałego" życia z projektów wymaga biurokratyczno-egzystencjalnej sprawności, umiejętności składania projektów „na zakładkę" (jeden się kończy – zaczyna kolejny). A gdy jeden wniosek nie wejdzie – mamy kłopot. Mamy też kłopot, jeśli potrzebujemy ubezpieczenia zdrowotnego albo społecznego, bo umowy o dzieło nie gwarantują takowego, a i w okresie między zleceniami bywa kiepsko. Tak więc to, jak artyści i artystki przetrwają pandemię, zależy od tego, w którym momencie cyklu projektowego złapał ich lockdown. To najgorszy czas na brak prawa do opieki zdrowotnej.

W dotychczasowych badaniach artystycznego prekariatu wskazuje się na wysokie czynsze jako kluczową barierę dla rozwoju twórczego. Spory koszt mieszkania, sięgający połowy średniej pensji, jest poważnym i niepodlegającym dyskusji kosztem (także poza branżą sztuki). Możemy jeść same warzywa i mniej pić, ale nie możemy nie mieszkać. Potrzebujemy regularnego albo przynajmniej przewidywalnego dochodu, który pozwoli nam opłacić wynajmowany pokój czy mieszkanie. Twórcy raportu *Fabryka sztuki* (2014) podkreślają, że własność mieszkania jest kluczowym czynnikiem powodzenia kariery artystycznej. Nie talent, nie znajomości, nie wykształcenie – to wszystko ma ogromne znaczenie, to jasne. Najważniejsze jest jednak własne mieszkanie.

To, jak artyści i artystki przetrwają pandemię, zależy od tego, w którym momencie cyklu projektowego złapał ich lockdown. To najgorszy czas na brak prawa do opieki zdrowotnej.

Jest tak dlatego, że z nieregularnej pracy twórczej trudno opłacić mieszkanie, więc potencjalni artyści i artystki odpadają z branży, zanim ustabilizują swoje dochody. Stała praca sprawia, że trudno utrzymać dyscyplinę. Zmieniają się priorytety i znajomi. Dlatego zawieszenie działań, wypłat i rezydencji z powodu pandemii to cios dla owego słabego punktu artystycznego środowiska, jakim są regularne wpływy finansowe. Badania *Artysta – zawodowiec* (2016) pokazują, że niemal trzy czwarte badanych studentów i studentek uczelni artystycznych przeprowadziło się do innej miejscowości z powodu studiów. Wynajmują oni mieszkanie bądź pokój w większym akademickim mieście – i jest tak również po skończeniu studiów. Normalnie nieregularne dochody uniemożliwiają staranie się o kredyt na mieszkanie. Teraz to nawet dobrze, bo spłacanie kredytu w czasie pandemii mogłoby być trudne.

Branża artystyczna jest kulturowo egalitarna, ale materialnie rozwarstwiona. W jednej galerii wystawiają twórcy regularnie zarabiający na sztuce, ludzie o wysokim kapitale kulturowym i społecznym, oraz dzieciaki, które przyjechały z prowincji, żeby robić sztukę po akademii. Pierwsi dadzą sobie radę. Dla tych drugich odcięcie od pieniędzy może oznaczać odcięcie od sztuki. Zapaść w gastronomii, eventach i usługach to katastrofa dla tych, którym te aktywności pozwalały utrzymać się na studiach albo na początku kariery artystycznej. Miłość do sztuki jest ogromną

motywacją i wiele osób może pomóc przetrwać recesję jako artyści i artystki. Widoczność w mediach społecznościowych może pomóc jakoś przeżyć smutny dzień, ale na dłuższą metę samopoczucia nie poprawi. Aby przetrwać w branży, ważniejsze są mieszkanie, stałe dochody poza sektorem twórczym albo wsparcie rodziny. Selekcja w sztuce opiera się na kryteriach pozaartystycznych. Dlatego troska o bezpieczeństwo socjalne artystów i artystek to również troska o jakość sztuki, o której decydować będzie raczej talent niż majątek rodziców.

Zawieszenie działań, wypłat i rezydencji z powodu pandemii to cios dla owego słabego punktu artystycznego środowiska, jakim są regularne wpływy finansowe.

Kto pomoże bezrobotnym i pracującym w sztuce

Epidemiczny krach na giełdach sprawił, że inwestorzy zainteresowali się inwestycjami stabilniejszymi niż spekulacje. W domu aukcyjnym Agra Art obraz Malczewskiego został sprzedany za rekordowe 3,6 miliona złotych, a w Desie portret Kislinga za 800 tysięcy. Jak się to przekłada na sytuację żyjących artystów i artystek? Nijak. Trzy czwarte twórców i twórczyń nie sprzedaje prac albo zarabia na tym bardzo niewiele. Zwróćmy się zatem do państwa i organizacji społecznych.

Warto pamiętać, że branża twórcza (kultura i sztuka) odpowiada za 3 procent polskiego PKB – więcej niż górnictwo. To kwota porównywalna z turystyką. Fakt, że jest regularnie olewana przez władzę, wynika ze słabego zorganizowania twórców i twórczyń, ale i niemal całkowitej zależności kultury od publicznego patrona. Państwo ma nas w garści i może przyduszać.

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego włączyło epidemię do dopuszczalnych przyczyn ubiegania się o pomoc socjalną: do połowy kwietnia rozpatrzono pozytywnie 430 wniosków o zapomogę; rozdysponowano 1,8 tysiąca złotych. Uruchomiło również bezprecedensowo hojny program „Kultura w sieci": każdemu stypendyście i każdej stypendystce gwarantuje 3 tysiące złotych brutto miesięcznie przez pół roku. Jego popularność była tak duża, że przeciążone zostały serwery i w dzień deadline'u wystąpiły czasowe problemy z logowaniem się do ministerialnego systemu EBOI. Z tego powodu dwukrotnie przekładano ostateczny termin. Tym, którzy się nie załapią – a zaplanowano około tysiąca stypendiów na kilkadziesiąt tysięcy osób pracujących w sektorze – minister Gliński zaproponował promocję konta na Patronicie.

Pomoc MKiDN jest niedostateczna i uwłaczająca. Związek Zawodowy Gildia Polskich Reżyserek i Reżyserów Teatralnych prędko wypunktował wady programu „Kultura w sieci": wymóg prezentacji online, która nie jest kompatybilna w wieloma działaniami, wykluczenie osób studiujących oraz formuła konkursu jako taka, która uprzywilejowuje osoby biegłe w pisaniu wniosków. Pomoc powinna być bezwarunkowa, a nie zależeć od grantowej kreatywności i wymuszać rywalizację. Ministerstwo odpowiedziało na ten list, ale nie wzięło go pod uwagę. Głos

reżyserek i reżyserów nie był osamotniony. Już w pierwszych dniach lockdownu Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej opublikowało apel o wsparcie dla prekariuszy na takich samych zasadach jak w przypadku etatów. Postulowało również, między innymi, powszechne ubezpieczenie zdrowotne, bezzwrotne stypendia oraz zawieszenia czynszów. Pojawił się również zachowawczy „Alert dla kultury", którego główne tezy to postulaty ZAiKS, więc go pomijam.

Postępowe, choć skromne rozwiązania wdrożono we Wrocławiu: umorzenie czynszów za pracownie, większa liczba stypendiów i zakupy prac. Programy wsparcia stworzono też w Gdańsku, Krakowie i Szczecinie. Warszawa w tym czasie wycięła z budżetu większość działań związanych ze sztuką współczesną, przeciwko czemu protestował zespół Warsaw Gallery Weekend. Na początku kwietnia OFSW apelowało o wstrzymanie zwolnień w bytomskiej Kronice. Niestety, nieskutecznie. OFSW i Gildia Polskich Reżyserek i Reżyserów proponowały powołanie zespołu kryzysowego przy ministerstwie pozwalającego artystom i artystkom współdecydować o swoich losach. Zespół taki zebrał się 28 kwietnia. Według doniesień Gildii minister zobowiązał się

Branża twórcza (kultura i sztuka) odpowiada za 3 procent polskiego PKB – więcej niż górnictwo. Fakt, że jest regularnie olewana przez władzę, wynika ze słabego zorganizowania twórców i twórczyń, ale i niemal całkowitej zależności kultury od publicznego patrona. Państwo ma nas w garści i może przyduszać.

do zwiększenia intensywności pomocy i przyśpieszenia prac nad ustawą o statusie artysty. Zobaczymy, co z tego wyniknie.

Kończę ten tekst 30 kwietnia, kiedy nie znamy jeszcze skali zniszczeń, jakie wywołały epidemia i lockdown. Pandemia uwypukliła problemy, z którymi boryka się artystyczny prekariat: niestabilne zatrudnienie i zarobki, brak ubezpieczeń zdrowotnych i społecznych, wreszcie zależność od konkursów i widzimisię władzy. Zapowiedzi cięć i zwolnień ze strony władzy centralnej i samorządów sugerują, że będzie tylko gorzej. Wiele utalentowanych osób będzie musiało zmienić pracę na taką, w której ich kompetencje nie będą doceniane. Przyjęcie pracy poniżej kwalifikacji negatywnie rzutuje na dalszą karierę zawodową, bo trudno wyrównać niższe zarobki i wstrzymany rozwój. Sprzedaż narzędzi albo rezygnacja z pracowni, aby opłacić mieszkanie, utrudni powrót do sztuki. Konkurowanie o topniejące zasoby może podkopać wątłą sektorową solidarność. Po staremu: ci, którzy mają zasoby, zostaną w branży, a reszta zajmie się czymś innym. Może nie będzie tak źle, skoro wkrótce mają otworzyć się galerie, a minister obiecał pomoc. Na pewno nie kłamał.

Do następnego kryzysu (kiedy wrócą te same problemy)!

–

Tekst: Marta Ziółek

Nie ma czasu do stracenia, jest tylko czas do zabicia

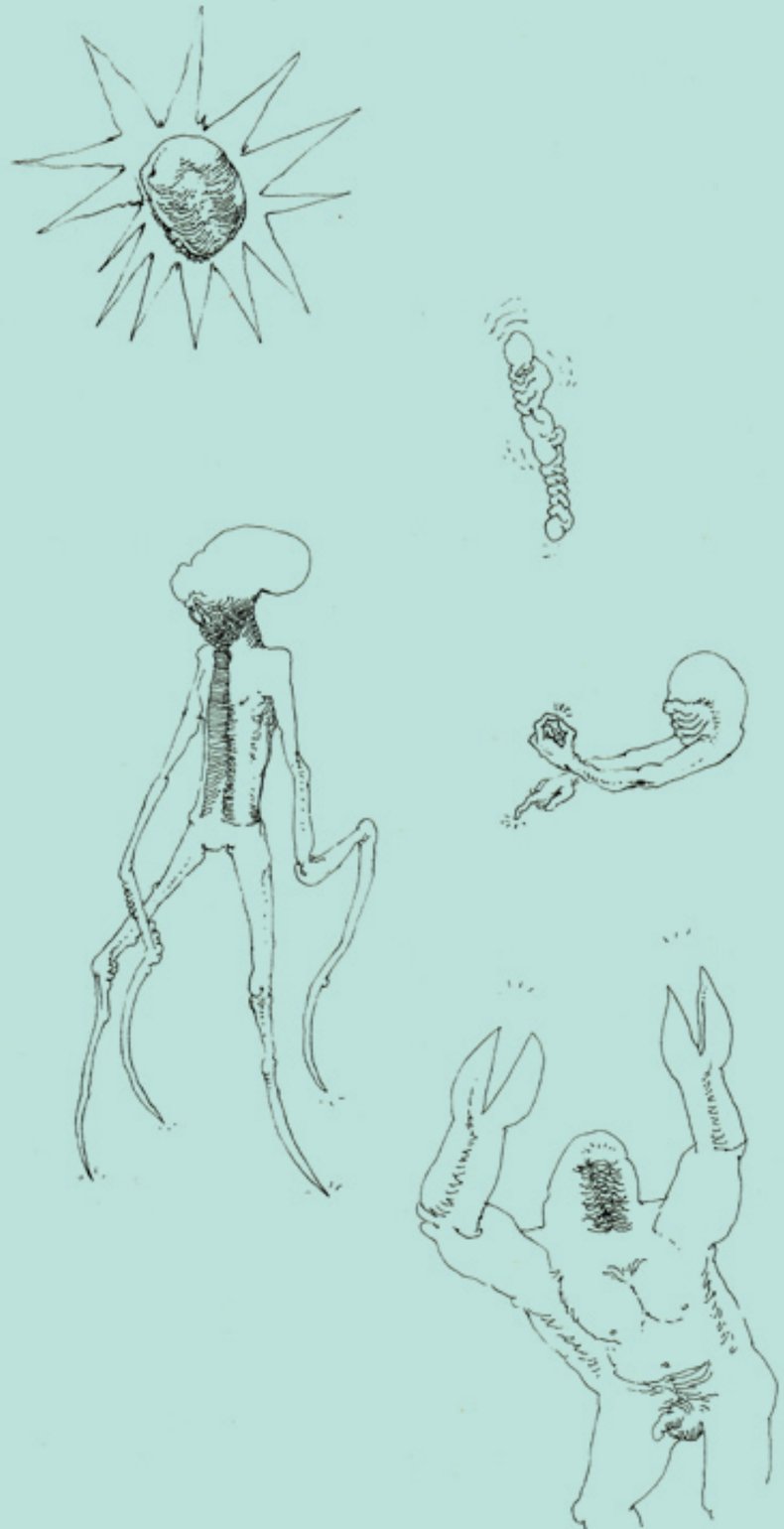
Mały taniec w czarnej dziurze

1.

Co zrobić z czasem, który jest jak prezent-bomba? Z czasem, którego nie chcemy? Czuję go w nerkach, wyrasta jak ciężkie, małe skrzydła z tyłu pleców. Dostałam taką bombę w podstawówce od chłopaka. Niechciana obecność ukryta przeze mnie za regałem razem z płytą Kelly Family z moim ulubionym przebojem *Angel*, którego się wstydziłam.

Na początku marca myślałam, że dostałam czas w prezencie. To, co było przed epidemią, to obłędnie przyśpieszający, psychotropowo-kapitalistyczny rajd. Ale to, co zostaje po, to dziura w czasie.

Wracają do mnie słowa z wykładu Judith Butler: „Nie ma czasu do stracenia, jest tylko czas do zabicia". Butler odnosi się do doświadczania czasu w Strefie Gazy. Do bycia w zawieszeniu, tkwienia w niewiadomej, do czasu bliskiego śmierci. Słowa wypowiedziane przez nią podczas wykładu w Amsterdamie wiele lat temu zostały ze mną jako refleksja polityczna na temat czasu funkcjonującego poza logiką zysku. Tylko czy to my zabijamy czas, czy to czas nas zabija?



Władza znalazła na to wszystko sposób, postanowiła się nami zaopiekować i zaoferowała nam dobrze skomponowaną choreografię troski. Ale jak twierdzi Bojana Kunst w swym *Beyond the Time of the Right Care: A Letter to the Performance Artist*, opublikowanym niedawno przez Sauschpielhaus Zurich, nikt z nas nie był ontologicznie i etycznie gotowy na wirusa, choć jesteśmy gotowi performować gesty właściwej troski, izolacji, socjalizacji online i wytwarzania złudzenia produktywności[1].

Od kiedy zaczęła się kwarantanna, ja też zdążyłam swoje wyprodukować.

W końcu bycie podmiotem to niekończący się wysiłek występu.

Tylko czy to wciąż aktualne?

Samo słowo „performans" łączy ze sobą to, co sportowe, biznesowe, artystyczne, technologiczne i seksualne. Pracować znaczy performować. Pracuj. Pracuj. Pracuj. Dobry performans wynika z witalności, zdolności organizacyjnych, perfekcyjnego skupienia na szczegółach. Dobry performans penetruje. Kontroluje. Gra i wygrywa. Jest mocny, seksowny, wiarygodny. Jak Osho, którego penetrujący wzrok mówi: „I am a spiritual playboy". Performuj albo giń. Znakomity performans to ten, który działa. Ale czy tego potrzebujemy w czasie zarazy? Jestem taka zmęczona...

fot. Marta Ziółek

Performuj albo giń. Znakomity performans to ten, który działa. Ale czy tego potrzebujemy w czasie zarazy? Jestem taka zmęczona...

Pomyśl o rzeczach, które cię ekscytują, dają ci poczucie przyjemności i powodują, że chce ci się rano wstać z łóżka.

Zrobiłam jakieś 100 godzin jogi, tyle samo medytacji, 40 treningów funkcjonalnych, 30 lekcji gagi, około 40 godzin *Small Dance*[2], 8 godzin baletu, 4 godziny BMC, 4 godziny tantry, 8 godzin Klein Technique, 10 godzin dancehallu, 20 godzin ruchu autentycznego, 6 godzin Axis Syllabus, przeszłam około 100 kilometrów. Zdążyłam być kilka razy w Nowym Jorku, odwiedzić Senegal, Barcelonę, Brukselę, Wiedeń, Berlin i być w kilku miastach w Polsce. „Proszę, zatańcz dla mnie" – usłyszałam kilka razy przez Zooma.

„Proszę, namaluj mi obraz, najlepiej niech nazywa się *Śmierć* i niech się w nim pojawią zjawy, co wracają w furii". O to poprosiła mnie moja przyjaciółka z Wiednia, choreografka Florentina Holzinger. Nie jestem malarką, ale podczas epidemii zaczęłam malować obrazy. Taka zaraza: każdy może być artystą, każdy może mieć swoje 15 minut na spełnienie i zapaść. Ale prośba Flo uświadomiła mi, że namalowałam już te zjawy. W lutym zrobiłam w Polskim Teatrze Tańca w Poznaniu grupowy spektakl rozpoczynający się wejściem kobiety widma, trupa, zmory – tej, która powraca. O ironio, spektakl odnosił się do epidemii tanecznych, które miały miejsce w średniowiecznej Europie. Razem

1 Bojana Kunst, *Lockdown Theatre (2): Beyond the Time of the Right Care: A Letter to the Performance Artist*, Neu.Schauspielhaus, 21.04.2020, https://neu.schauspielhaus.ch/en/journal/18226/lockdown-theatre--2-beyond-the-time-of-the-right-care-a-letter-to-the-performance-artist [dostęp: 14.05.2020].

2 Ken Manheimer, *Steve Paxton's 1977 Small Dance Guidance*, https://myriadicity.net/contact-improvisation/contact-improv-as-a-way-of-moving/steve-paxton-s-1977-small-dance-guidance?fbclid=IwAR2Hf0y-crlS0gaP77dLIwkZS-SNVC-MKkBSs29OTiCqhNH4Wn110-QxFFME [dostęp: 14.05.2020].

fot. Marta Ziółek

Doświadczenie COVID-19 mobilizuje nas do tego, by wyjść poza przemocowe sposoby budowania nietykalności i izolacji, by wrócić ponownie do naszej cielesności.

z dramaturżką Anką Herbut umieściłyśmy choreomanię w aktualnym kontekście tańców społecznych, poprzez które buduje się wspólnotę fizyczną i ruchową empatię, patrząc na taniec jako reakcję lękową na niepewne czasy. Tematyka pracy okazała się proroczo aktualna.

Ten czas nie penetruje mnie swoim seksownym spojrzeniem.

Za sprawą epidemii około 40 spektakli Florentiny zostało odwołanych. Jak twierdzi, może nigdy już nie wróci do tego, co było. Czyli do świata, w którym mogła robić grupowe choreografie z dużym budżetem. Ale jest spokojna, bo – jak twierdzi – taniec zawsze wyprzedza wszystko inne, a choreografia to jedna z najbardziej progresywnych sztuk.

Kwarantanna zaczęła się, kiedy byłam na wsi i jeszcze nie wiedziałam, że się zaczęła. Wirus wprowadził zewnętrzne i wewnętrzne zatrzymanie. Kazał wrócić do jaskini. Wróciłam do *Small Dance* Paxtona i zaczęłam praktykować swój „mały taniec" w czarnej dziurze. Zaczęłam też coraz lepiej rozpoznawać społeczną choreografię, zbudowaną na mikromechanizmach kontroli: moje ciało poddawane jest transakcjom ekonomicznym, technikom biznesowym, strategiom zarządzania w kryzysie.

Bojana Cvejić mówiła: „We don't have money, so we have to think". „Mind is a muscle", pisała Yvonne Rainer. My, tancerze i tancerki, choreografki i choreografowie, potrzebujemy przede wszystkim mózgu i ciała. Podstawowe jakości tańca, do

których odnosi się André Lepecki – efemeryczność, cielesność, scoring (partytury), performatywność, niepewność – jak w soczewce odbijają zawieszenie współczesnego świata.

2.

To, co polityczne, realizuje się w naszej relacji do ciała. Jak pokazuje Preciado w swoim tekście *Learning from the Virus* dla „Artforum", działania przeciw wirusowi to polityczna batalia na ciałach[3]. Kiedyś zagrażający Obcy ulokowany był pod postacią uchodźcy z Lesbos, dziś przeniesiony jest pod drzwi naszego domu. Ta władza sprowadza nas ponownie bliżej naszego ciała. Nowymi ustanowionymi granicami są nasz naskórek, maska, którą nosimy, i powietrze, którym oddychamy (niech będzie tylko nasze!). Polityczny nadzór i zarządzanie COVID-19 jest formą administrowania życiem, daje początek nowej podmiotowości i wytwarza utopie nietykalnej wspólnoty, innego kontaktu ciał.

Ten nowy podmiot nie ma rąk, nie ma skóry, jest nietykalny, nie wymienia fizycznych dóbr, nie płaci pieniędzmi, jest cyfrowym konsumentem z kartą kredytową. Nie ma ust i nie ma języka. Nie mówi bezpośrednio, zostawia nagrania. Nie ma twarzy, ale ma maskę. Twarz ogranicza się do technologicznej mediacji, cybernetycznej protezy, pośredniczenia przez maile, Facebooka, Instagrama, Zooma, Skype'a. Ten nowy podmiot nie jest fizyczny, jest teleproducentem, kodem, numerem banku, drzwiami bez imienia, adresem dla przychodzącej wysyłki. Nasze ciała to nowe enklawy biowładzy.

Doświadczenie COVID-19 mobilizuje nas do tego, by wyjść poza przemocowe sposoby budowania nietykalności i izolacji, by wrócić ponownie do naszej cielesności. Aby pozostać przy życiu w obliczu wirusa, potrzebujemy zaufania, troski i leczniczej mocy naszych ciał, które zamiast wytwarzać granice, mogą te granice znosić, mogą poruszać do innego myślenia i działania.

Czy wspólnototwórczy wirus tańca może nas dziś uzdrowić i czegoś nauczyć?

W jakim sensie taniec może nam dziś zaoferować strategie emancypacji i oporu?

Taniec doświadczany z perspektywy praktyk somatycznych szczególnie dziś rezonuje z postulatami Preciada. Nie potrzebujemy parlamentu zbudowanego z polityki narodowej i tożsamościowej, ale parlamentu stworzonego z czułych, podatnych, odsłoniętych ciał. Praktyki somatyczne otwierają nas na takie doświadczenie ciała. Taki taniec zaczyna się od intymnej uwagi, oddechu i podłoża komórkowego, alternatywnej somatyzacji postrzegania i percepcyjnego otwarcia, doświadczenia szkieletu, układu mięśni, poczucia narządów wewnętrznych, gruczołów wydzielania wewnętrznego, systemu płynów, powięzi, tkanki tłuszczowej i skóry w nowej mobilizacji. Taniec staje się praktyką kinestetycznej empatii. Aktywuje od środka nasze postrzeganie, demistyfikuje, porządkuje informacje sensoryczne, pozwala tworzyć nowe wzorce odczuwania.

Nie potrzebujemy parlamentu zbudowanego z polityki narodowej i tożsamościowej, ale parlamentu stworzonego z czułych, podatnych, odsłoniętych ciał.

„Najwyższy czas zwrócić się ku nadmiarowi uobecnionemu w małych przestrzeniach, w niewielkich ruchach, w niespodziewanie silnej relacji, która powoli wskazuje, jak inaczej moglibyśmy wspólnie się poruszać" – Randy Martin.

Takie poruszanie zaczyna się od aktywnego słuchania i wglądu w indywidualne ciało, podążania za ruchem przepony, ruchem masy ciała, od przenoszenia ciężaru z jednej nogi na drugą. Źródła tego tańca są proste, ale wymagają praktykowania uważności, obserwacji własnego ciała w relacji do prawa grawitacji, siły pędu i inercji, wewnętrznego badania. Ta praktyka wywodzi się od Steve'a Paxtona i otwiera pole dla innych praktyk ruchowych i somatycznych. Praktykując „mały taniec", obserwujemy ruch wdechu i wydechu. Pomiędzy każdym wdechem i wydechem jest zawieszenie, czarna dziura, niepewność, niewiadoma, być może panika.

3 Paul B. Preciado, *Learning from the Virus*, „Artforum", kwiecień 2020 https://www.artforum.com/print/202005/paul-b-preciado-82823?fbclid=IwAR1WF0V-kXjeAjQHhKVHhcJs0qvIlGujXZaf3MffvW4smjjslbcU-N7ALfok [dostęp: 14.05.2020].

Jak twierdzi Deborah Hay, taniec jest formą politycznej aktywności, bo stanowi pole kwestionowania danej nam wiedzy na temat siebie. Wydaje się to szczególnie ważne w obliczu rozwijających się technik biowładzy. Praktyka Hay wychodzi od zauważenia osobliwości indywidualnego ciała, rygorystycznego słuchania impulsów z niego pochodzących, od bycia w ciągłym ruchu i zadawania sobie pytań w rodzaju: „Co, jeśli to, gdzie jestem, jest tym, czego potrzebuję?". Praktykę Hay można zestawić z tanecznym treningiem, który oferują na przykład balet lub taniec modern podkreślające umiejętność potwierdzenia przez ciało określonej formy. Hay nie rozpatruje ciała tylko w perspektywie indywidualnej sprawczości, ale w kontekście usiłowania, błędów, niemocy, samoprzekraczania. Taki taniec jest zatem medytacją w ruchu i wymaga od poruszającego się radykalnego słuchania, zaufania do własnego ciała, które jest pierwszym i najmądrzejszym nauczycielem: „Pozwól by twoje zajebiście wyjątkowe, trójwymiarowe ciało zostało zauważone".

Nie istnieje prawidłowa lub nieprawidłowa postawa ciała, tak jak nie istnieje właściwy i niewłaściwy obraz ciała. Ale istnieją pytania, które możemy sobie zadać i praktykować w ruchu, aktualizując formy percepcji i doznań, czyniąc władzę i praktyki dyscyplinowania cielesnego widzialnymi. Każde działanie zmienia nasze postrzeganie. Każde działanie ma potencjał tak zwanego momentum, które może wydarzy się między dwoma ciałami, jeśli nastąpi wymiana energii, ciężaru, kontakt. Jeśli zaufają sobie i sobie nawzajem.

Przy okazji rozmowy z Florentiną znalazłam zdjęcie, na którym się obejmujemy. Towarzyszy mu hasło, które wykrzykiwałyśmy w *Sticku* – spektaklu, który wspólnie zrobiłyśmy kilka lat temu: „Zaufanie to rewolucyjna zmiana!" („Trust is a revolutionary change!"). Wciąż wierzę w moc tych słów.

–

Zdjęcia: *Boska komedia*, reż. Krzysztofa Garbaczewskiego, 2020
fot. Magda Hueckel, dzięki uprzejmości Teatru Powszechnego w Warszawie

Tekst: Stach Szabłowski

Aż nadejdą dni straszne...

W jakim stopniu sztuka współczesna jest produktem przemysłu artystycznego? Na ile jest bytem, którego istnienie jest niezależne do funkcjonowania tego przemysłu?

Czy nie dopadło was kiedyś okropne podejrzenie, że współczesna sztuka powstaje, ponieważ istnieją przestrzenie wystawiennicze, przyznawane są granty, organizowane są galeryjne weekendy, targi, biennale – system sztuki jest niczym obszar próżni, która domaga się wypełnienia, która zasysa kreatywne jednostki, środki, publiczność, uwagę? Czymś ten obszar trzeba wypełnić, a im mocniej jest wypełniany, tym bardziej się powiększa. Sztuka operuje w rejonach okupowanych kiedyś przez religię; spoczywa na niej część odpowiedzialności za objaśnianie świata, odnajdowanie porządku w chaosie rzeczywistości. Liczymy, że dostarczy nam jakiejś podpowiedzi, co mamy o sobie myśleć, albo przynajmniej jak mamy się widzieć. Sztuka w stosunku do religii ma wiele zalet, a zawłaszcza taką, że w odróżnieniu od tej drugiej nie rości sobie pretensji do władzy nad światem. Niemniej nie da się chodzić w cudzych butach i nie zostawiać śladów podobnych do tych, które odciskała w pejzażu społecznym poprzednia właścicielka tych trzewiczków. Sztuka, chcąc nie chcąc, przejęła więc

Trwa epidemia pandemicznej refleksji. Oczywiście sam też jestem zakażony. Bo o czym, forkrajstsejk, mam myśleć w świecie anulowanych wydarzeń, zamkniętych muzeów i kultury w sieci jak nie o tym, czy da się z tej zarazy wyciągnąć jakieś pożyteczne wnioski albo przynajmniej nauczkę?

od religii ekspansywną mentalność: istotą jednej i drugiej dziedziny jest rozszerzanie swojego pola oddziaływania albo przynajmniej nieoddawanie już zdobytych terytoriów; do tego dochodzi nieokiełznany instynkt instytucjonalizacji.

Oczywiście, to nie takie proste. Sztuka jest wieczna, a przemysł artystyczny to tylko przejściowa forma organizacji życia artystycznego. W gruncie rzeczy dyskusja o tym, czy instytucje powstają po to, żeby obsługiwać życie artystyczne, czy też ciśnienie życia artystycznego wymusza powstawanie instytucji, przypomina spór, od czego wszystko się zaczyna: od jajka czy od kury? Obie odpowiedzi są prawdziwe, więc spór jest nierozstrzygalny, ale tylko dopóki nie zawiesi go – *deus ex machina* – obcy aktor, taki jak COVID-19.

Cóż jednak można powiedzieć o wirusie w kontekście krytyki sztuki? Wszystko, i w tym problem. Wirusy powodują choroby, z niczego nie leczą, a już na pewno nie z braku cierpliwości, nie z neurozy, która przymusza nas do formułowania wniosków, zanim jeszcze objawią się przesłanki do ich wyciągania. Trwa więc epidemia pandemicznej refleksji. Oczywiście sam też jestem zakażony. Bo o czym, forkrajstsejk, mam myśleć w świecie anulowanych wydarzeń, zamkniętych muzeów i kultury w sieci jak nie o tym, czy da się z tej zarazy wyciągnąć jakieś pożyteczne wnioski albo przynajmniej nauczkę?

Powiadają, że szykują się zmiany, może nawet Zmiana, rodzaj świeckiej reformacji.

Zmiana? *Serotonina* może i była słaba, ale w całym tym covidoidalnym szumie przekonuje

Ci, którzy mieli retorycznie na pieńku z kapitalizmem, mówią teraz, że w obliczu pandemii neoliberalizm ostatecznie się skompromitował. Święta racja, gorzej, że podobny los może teraz spotkać również narrację antykapitalistyczną.

mnie Michel Houellebecq, który zamiast rzucić coś błyskotliwie odkrywczego, stwierdził ostatnio, że nie widzi w COVID-19 aktora zdolnego doprowadzić do jakiejkolwiek fundamentalnej zmiany. „To nie jest nawet choroba przenoszona drogą płciową" – celnie zauważył pisarz, oceniając, że świat (post)pandemiczny będzie taki sam, tylko jeszcze gorszy.

Dotychczasowy – kiedy piszę ten tekst, jest początek maja – rozwój wypadków zdaje się potwierdzać banalne spostrzeżenia Houellebecqa, który zresztą samego wirusa też nazywa „banalnym". W Stanach, w których praktycznie nie istnieje publiczna służba zdrowia, pandemia zbiera nieprzeciętnie obfite mordercze żniwo, najbardziej srożąc się wśród Afroamerykanów, zżerając ludzi przewlekle chorych i przewlekle nieleczących swoich chorób z powodu braku dostępu do medycznych procedur. Francja radzi sobie z pandemią lepiej niż Włochy, Niemcy lepiej od Francji, a w Szwecji, zamiast nakazów i mandatów za ich nieprzestrzeganie, administruje się kryzysem przez uprzejme zalecenia, których wszyscy przestrzegają. Berlin wysyła artystom po kilka tysięcy euro na przetrwanie, Orbán ogłasza się królem Węgier, a polskie władze zamykają lasy, których jeszcze nie wycięły, i w głowie mają tylko Dudę. Na razie nie dowiedzieliśmy się o kondycji państw, społeczeństw i gospodarek niczego, czego nie wiedzielibyśmy już wcześniej – może z wyjątkiem tego, że Białoruś ma służbę zdrowia działającą na lepszym poziomie niż polska.

A i my mówimy najczęściej to, co mówiliśmy wcześniej. Ci, którzy mieli retorycznie na pieńku z kapitalizmem, mówią teraz, że w obliczu pandemii neoliberalizm ostatecznie

się skompromitował. Święta racja, gorzej, że podobny los może teraz spotkać również narrację antykapitalistyczną.

Siedząc w sieci, a właściwie drgając w niej jak mucha pochwycona w pajęcze sidła, widziałem ostatnio taki rysunek Marka Raczkowskiego. Oto jakiś prorok (niestrzyżone włosy, broda po pas, białe giezło na grzebcie, w dłoni kostur, oczy wytrzeszczone i niezdrowo świecące) na tle zachodzącego słońca (naszej cywilizacji) wieszczy: „Aż nadejdą dni straszne, gdy to, co obowiązkowe, będzie też zabronione".

Epidemia prowokuje do czytania jej w kategoriach moralnych. Zbawienie można osiągnąć przez ascezę, wyrzeczenie się ziemskich przyjemności, gorzkie żale w czterech ścianach, noszenie pokutnej maseczki i szorowanie rąk. A kto nie będzie pościł, ten za karę się zakazi.

Globalny kapitalizm wchodzi w kryzys jak w ostry wiraż, nie wiadomo, czy się wyrobi na zakręcie. Chcąc nie chcąc, system sztuki wykonuje karkołomny manewr razem z kapitalizmem. Sztuka jest jak wagonik ciągnięty za lokomotywą, machiną nie dość, że diabelską, to teraz jeszcze uszkodzoną przez epidemię. Fatalnie! Instynkt podpowiada, żeby ewakuować się z tego pociągu, zanim wykolei się wraz z pasażerami. Tylko dokąd? Dobre pytanie, zwłaszcza teraz, kiedy tyle osób zostało już „ewakuowanych" z rozpalonego covidową gorączką gmachu globalnego kapitalizmu; na pracy zwolnionych z pracy nikt nie będzie żerował. Muzea także zostały ewakuowane, na razie z publiczności, ale jeżeli nastąpi poważna ekonomiczna zapaść, proces ewakuacji może się pogłębić: zacznie się od budżetów, a potem, kto wie, może przyjdzie kolej i na ludzi?

Zaglądam do ankiety, którą Adam Mazur przeprowadził dla „Dwutygodnika" wśród dyrektorek i dyrektorów polskich instytucji. Nastroje generalnie minorowe, no bo nie ma się z czego cieszyć, ale niektóre i niektórzy przynajmniej próbują przymierzać się do wypicia gorzkiego napoju chlupoczącego w pełnej do połowy, nieszczęsnej covidowej szklance. Może obecny kryzys będzie okazją do refleksji, ba!, nawet do opamiętania się, zrobienia rachunku sumienia z grzechów nadprodukcji, rywalizacji między instytucjami, ścigania się na eventy, widzialność, frekwencję? Sztuka, jak przystało na dziedzinę ulokowaną na terytoriach przejętych po religii, zupełnie nie jest od tego, żeby wpadać w moralizatorski ton.

Pobrzmiewał on już w zwrocie klimatycznym dokonującym się w ostatnich latach w galeriach; katastrofa klimatyczna będzie nie tyle skutkiem działań ludzkości, ile karą za występki przeciw Naturze – dostaniemy wreszcie za swoje i właściwie dobrze nam tak, sami się prosiliśmy. Gdybyż takie prawo karne, choćby i surowe, naprawdę działało! Tymczasem w kapitalizmie, podobnie jak na wojnie, sprawców najokropniejszych czynów zamiast kary spotyka nierzadko nagroda, zdarza się nawet, że główna. Zresztą najwięksi kapitaliści podobno już ewakuowali się na prywatne wyspy, rancza i do innych solidnie odkażonych enklaw. Na placu boju z wirusem pozostaliśmy my, którzy tylko wykonywaliśmy rozkazy Kapitału. Artyści z odwołanymi wystawami, uczestnicy festiwali, które się nie odbędą, pielęgniarki, listonosze, dziesiątkowani przez zarazę pensjonariusze i pensjonariuszki depeesów. Epidemia, podobnie jak katastrofa klimatyczna, prowokuje do czytania jej w kategoriach moralnych. Zbawienie można osiągnąć przez ascezę, wyrzeczenie się ziemskich przyjemności, gorzkie żale w czterech ścianach, noszenie pokutnej maseczki i szorowanie rąk, których czystość odzwierciedla krystaliczność postawy. No i zabaw hucznych nie urządzać! A kto nie będzie pościł, ten za karę się zakazi. Władze szybko wpadły w ton nie tyle administracyjny, ile dydaktyczny, wręcz katechetyczny. Raz chwalą społeczeństwo, że ładnie się zachowuje, pozwalają pobawić się w parku, pojeździć na rowerze, a nawet iść do przedszkola. Kiedy indziej karcą, że społeczeństwo było niegrzeczne i znowu nosiło maseczkę na brodzie. Minister zdrowia wszystko widzi; jeśli nie myjemy rączek, smuci się jak Pan Jezus, kiedy po paciorku nie trzymamy rączek na kołdrze. W atmosferze pandemii przebija tragedia i groza, ale czuć i dziwnie infantylny powiew – wszyscy stajemy się dziećmi wirusa. Siedzimy w swoich pokojach i bawimy się komórkami.

Ja jednak jestem osobą niewierzącą, a moja niewiara obejmuje również sztukę, a nawet ekologię, kiedy te wpadają w religiancki ton, spekulując, że ludzkość mogłaby być kiedykolwiek pociągnięta za cokolwiek do moralnej

STACH SZABŁOWSKI

W reżimach totalitarnych sztuka schodzi do podziemia. W reżimie pandemicznym zstępuje w jeszcze niższy krąg, do cyfrowej otchłani bez granic.

odpowiedzialności albo że osobom, które przyzwoicie się zachowują – na przykład powstrzymują się od krzywdzenia i zjadania zwierząt albo od picia przez plastikowe słomki – oszczędzone zostaną niedole, które czekają ludzi zachowujących się haniebnie. Nawiasem mówiąc, ci ostatni świetnie na swoich postępkach wychodzą; na dewastacji przyrody, piekle zwierząt hodowlanych i wyzysku współobywateli zbudowano fortuny, potęgi gospodarek, a nawet dobrobyty całych ponadnarodowych obszarów ekonomicznych. Niestety, wygląda na to, że na tym świecie nie ma kar ani tym bardziej nagród, raj jest bajkową krainą jednego procentu, zaś realnym i jedynym istniejącym tu i teraz miejscem pozostaje piekło współczesności. To nie jest instytucja dla grzeszników, tylko dla wszystkich; niektórzy zajmują w niej stanowiska diabłów, większość – potępionych.

W czasie pandemii przed ekranem spędza się (jeszcze) więcej czasu. Jeżeli coś wkrada się między siedzącego przed laptopem odbiorcę a bezcielesną sztukę spłaszczoną do formatu wyświetlacza, to nie tyle zmęczenie, ile raczej obojętność.

Czyż świetną alegorią tego piekła nie jest „Kultura w sieci"? W reżimach totalitarnych sztuka schodzi do podziemia. W reżimie pandemicznym zstępuje w jeszcze niższy krąg, do cyfrowej otchłani bez granic. Oczywiście nie jest to perwersyjne piekło w rozumieniu chrześcijańskim, mściwy sadomasochistyczny eksces zbudowany na pornograficznych fantazjach o przemocy. Mowa raczej o czymś bardziej w duchu klasycznym, czymś na kształt Hadesu, w którym tortury stosuje się tylko w wyjątkowych przypadkach, w gruncie rzeczy nielicznych. Reszta dusz występuje w roli cieni, które błąkają się i powoli bledną; to miejsce przypomina rzeczywistość, ale tak naprawdę jest tylko jej pozorem. Przeprowadzona do sieci sztuka ma w sobie coś z tego rodzaju widmowości. Czy jej oglądanie jest piekielną męką? W czasie pandemii przed ekranem spędza się (jeszcze) więcej czasu, i jest to na swój sposób męczące, ale bez przesady z tymi cierpieniami. Wręcz przeciwnie; jeżeli coś wkrada się między siedzącego przed laptopem odbiorcę a bezcielesną sztukę spłaszczoną do formatu wyświetlacza, to raczej obojętność. Wszystko na

wyciągnięcie ręki i niczego nie można dotknąć; po co zatem właściwie podejmować wysiłek wyciągania ręki? To nie jest wielki wysiłek, problem w tym, że to, czy zostanie podjęty, czy też zaniechany, wydaje się osobliwie pozbawione znaczenia. Być może waga uczestnictwa w doświadczeniu artystycznym ulatnia się wraz ze specyficzną cielesnością zamkniętej na kwarantannie sztuki. Chodzi nie tylko i nawet nie przede wszystkim o artefakty, lecz o ciało społeczne animujące życie artystyczne.

jest podtrzymanie systemu. Ba! nawet jego wzmocnienie – łatwość, z jaką bez jednego wystrzału oddaliśmy w czasie pandemii większość praw obywatelskich, daje do myślenia. Dość zresztą zauważyć na przykładzie Polski, że w czasach lockdownu ostatnia deska ratunku dla bezrobotnej kultury widziana jest w dłoniach ministra Glińskiego, który, skądinąd, chętnie przebudowałby krajobraz artystyczny w konserwatywny, zabity dechami narodowy pejzaż.

Nie organizuje nas żadna polityczna myśl, lecz wirus. Ten zaś nie ma żadnej agendy z wyjątkiem rozprzestrzeniania się; po prawdzie nie jest nawet formą życia w ścisłym sensie, lecz jedynie biologicznym algorytmem.

Czy możliwe jest życie bez ciała? Oczywiście, ale jednak tylko w formie cienia, rzucanego przez światło bijące z ekranu.

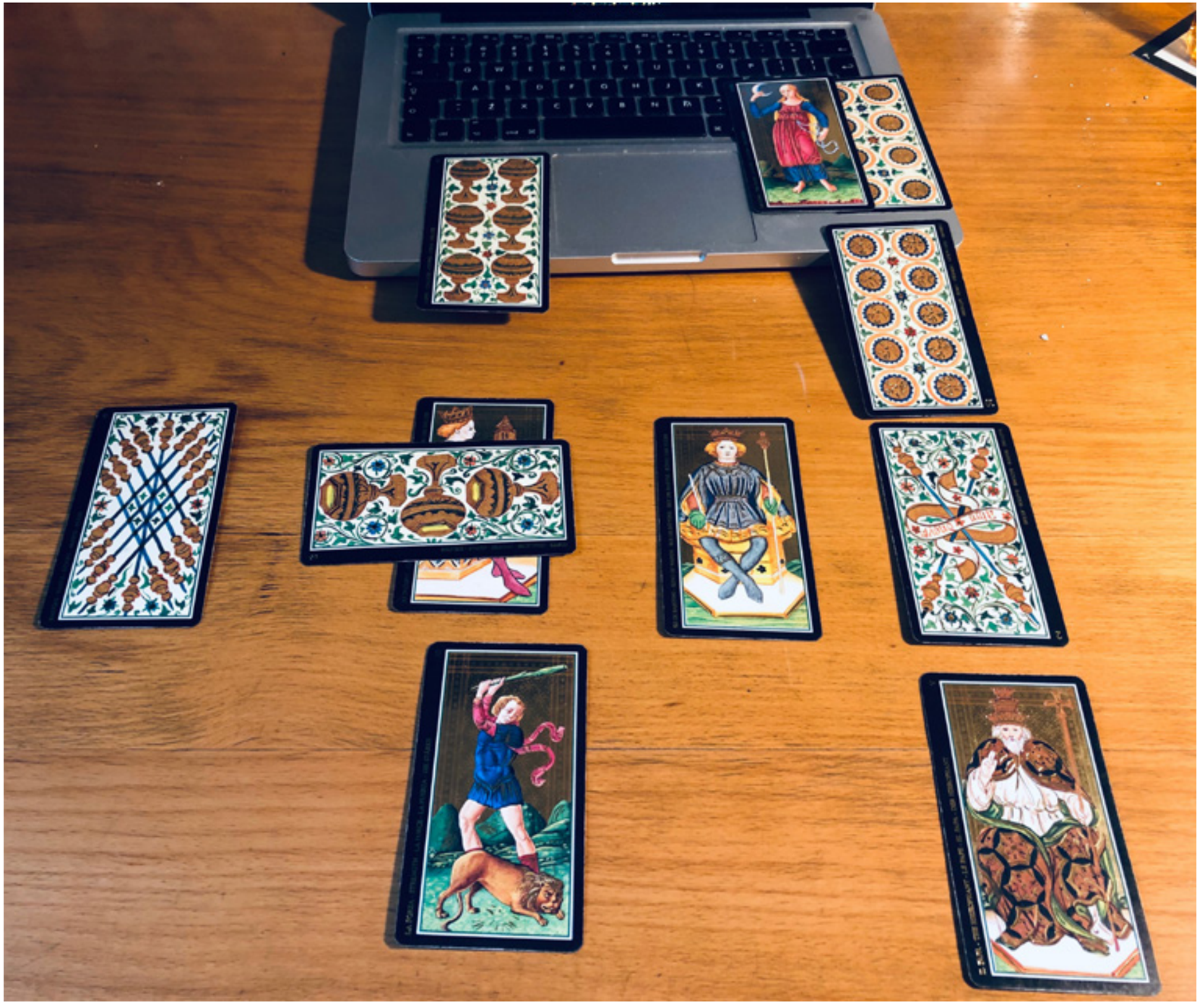
Skazanie na kulturę w sieci to mimo wszystko łagodny wyrok. Większym wyzwaniem wydaje mi się dylemat: czego życzyć globalnemu kapitalizmowi, a więc pośrednio i sztuce, która funkcjonuje w jego cieniu? Przed pandemią życzyliśmy neoliberalnemu kapitalizmowi jak najgorzej. Niech to szaleństwo się wreszcie skończy! Niech coś się stanie! – marzyliśmy. I oto marzenia się spełniają, jak zwykle jednak przewrotnie. Nie pamiętam, kto to napisał na fejsie, ale myśl była celna: wystarczyło, żebyśmy przez kilka tygodni kupowali tylko to, czego naprawdę potrzebujemy, aby popchnąć globalną gospodarkę w stronę przepaści. Rozszalała konsumpcja spada, nawet ślad węglowy jest mniejszy, odkąd z nieba nad naszymi głowami zniknęły samoloty – a pracownicy linii lotniczych są grupowo zwalniani. Świat sztuki został zaś uwolniony od nadprodukcji wydarzeń. Co jednak mamy począć z tą niespodziewanie uzyskaną wolnością w rzeczywistości, w której nic nie można robić? Sytuacja przypomina strajk generalny – w gastronomii, w strzyżeniu włosów, w biznesie wakacyjnym, w kulturze – i to taki, który naprawdę zdolny jest zachwiać systemem. Paradoks polega na tym, że obalenie systemu nie jest postulatem strajkujących; nie organizuje nas żadna polityczna myśl, lecz wirus. Ten zaś nie ma żadnej agendy z wyjątkiem rozprzestrzeniania się; po prawdzie nie jest nawet formą życia w ścisłym sensie, lecz jedynie biologicznym algorytmem. Można zaryzykować tezę, że pod takim idiotycznym przywództwem uczestniczymy w pierwszym w historii strajku generalnym, którego postulatem

Czy te cierpienia nas uszlachetnią? Czy w ogóle cierpienia uszlachetniają i z przygody z COVID-em zdołamy wyciągnąć jakąś wiedzę, na gruncie której budować będziemy lepszy, bardziej zrównoważony i sprawiedliwszy świat – również świat sztuki? Wydaje mi się, że choć wirus jest rzeczywiście aktorem o wywrotowym potencjale, to ma niestety naturę kontrrewolucjonisty, a nie wyzwoliciela.

Tekst: Ewa Majewska

Tarot dla świata w pandemii

Pytacie, jak radzimy sobie w czasie pandemii? U mnie na początku miała miejsce trwoga. Wszystko przez pierwsze tygodnie szło nie tak. Do tego oczywiście wszyscy chcieli tarota. Po trzech tygodniach znalazłam swój rytm w tym dziwnym świecie. Zaczęłam prowadzić „Koronaseminarium. Refleksja w czasie pandemii", w ramach kwarantannowego projektu Muzeum Sztuki Nowocznesnej „MSN Home Office", a szczególnie z Natalią Sielewicz, kuratorką i opiekunką tego cyklu. Seminarium obejmuje szereg lektur powiązanych z pandemią oraz problematykę stanu wyjątkowego i nekropolityki, strategii bycia wielością, solidarności, aktywizmu i budowania wspólnoty. Punktem wyjścia było poczucie niepokoju związane z tym, że, podobnie jak chyba ze wszystkim, również z myśleniem możemy mieć w pandemii spory kłopot, wobec czego warto o nie zadbać, wykroić czas i przestrzeń na to, byśmy mogły i mogli się nim wspólnie zajmować. Te seminaria wyznaczają rytm mojej pracy, stanowią też niezapomniane okazje do dyskutowania kwestii teoretycznych, skądinąd bliskich moim badaniom, jak też wydarzeń bieżących. Pomagają mi też skrystalizować własne pomysły na teoretyzowanie pandemii, jednocześnie umożliwiając rozmawianie o nich, wymianę ich i słuchanie innych osób. Czuję w tej sytuacji ogromną wdzięczność, a zarazem – odpowiedzialność za tę kruchą wspólnotę, której jestem współgospodynią.



fot. Ewa Majewska

Ostatnie seminarium było dla mnie trochę bardziej niepokojące, bo pojęcia takie jak nekropolityka czy śmierć, nawet w ujęciu filozoficznym, teraz ukazują swoje konkretne, nieco jednak przerażające oblicze. Takie zdanie na przykład: „Ciało w obliczu śmierci generuje swoją własną, ucieczkową, ale i witalną sprawczość", zupełnie inaczej brzmiało cztery miesiące temu niż teraz. Na szczęście seminarium spokojnie potoczyło się dalej, choć teraz nie wiem, czy nie powinnam reklamować kolejnych zajęć hasłem: „Tym razem o śmierci nie będzie".

Zanim przystąpię do odczytania kart, chciałabym jeszcze zwrócić uwagę na jedną kwestię. Pisze o niej między innymi Aldona Kopkiewicz w świetnym tekście *Nadzieja, wyobraź to sobie*, zamieszczonym na kwarantannowym na blogu MSN Home Office. Pisała o niej też Rebecca Solnit w wielu swoich książkach, ale szczególnie dobitnie w *Nadziei w mroku*. Otóż nadzieja nie jest w jej przekonaniu myśleniem, że „będzie dobrze". Po pierwsze, dlatego że raczej nie będzie, a po drugie, dlatego że takie myślenie byłoby zakładnikiem neoliberalnej ideologii sukcesu, redukcjonizmu ograniczającego żmudny wysiłek społecznej czy politycznej zmiany do jakiegoś momentu, „wydarzenia", który ma początek i koniec, jest zawsze już przejrzysty i zrozumiały oraz posiada tę naprawdę niemożliwą cechę, że nigdy nie okazuje się ani wewnętrznie sprzeczny, ani zależny od jakichś niesympatycznych okoliczności. Jesteśmy w nie uwikłane, kruche, musimy trenować, pracować, ćwiczyć, zanim uda nam się coś osiągnąć, i jeśli ma

W przekonaniu Rebekki Solnit nadzieja nie jest myśleniem, że „będzie dobrze". Po pierwsze, dlatego że raczej nie będzie, a po drugie, dlatego że takie myślenie byłoby zakładnikiem neoliberalnej ideologii sukcesu.

to być społeczna zmiana, to ta praca musi się też dokonywać we wspólnocie. To nie są warunki dla cudów ani „wydarzeń", tylko dla powikłanych, niekiedy bardzo chybotliwych, małych kroków, które czasem zamieniają się w jakościowy skok.

Zostałam więc poproszona przez redakcję „Szumu" o tarot dla świata. Rozpoczyna go Król Kielichów – to oznacza dojrzałość emocjonalną, ale w wydaniu męskim, czyli – czytając płciowe podziały tarota niedosłownie, ale jako nazwy pewnych typów kompetencji w kulturze – jest to dojrzałość w działaniu, w pozycji władzy. To jest proces główny świata teraz, wokół tego miejsca

Dotychczasowe rozdanie przytłacza nieco obecność Papieża – znowu z Wielkich Arkan, karta mówiąca o konfrontacji z autorytetem i normami, zwłaszcza na poziomie prawa i moralności.

wirują wszystkie inne karty rozdania. Blokiem do tego procesu głównego są trzy puchary – karta oznaczająca obfitość, ale nie w sensie, że dużo, tylko że małymi przyjemnościami generujemy taki stan, że czujemy, że dla wszystkich wystarczy. Karta ta mówi o odzyskaniu przez wiele osób jakiegoś bazowego poczucia bezpieczeństwa, a także – o upijaniu się małymi zwycięstwami. I tu zastrzeżenie – jak robią to obywatele idący do parku bez maseczki, to pewnie nie jest to bardzo groźne. Ale jak robi to rząd, który świąteczne, więc nieistniejące statystyki zachorowań na COVID-19 traktuje jako namacalny dowód poprawy sytuacji zdrowotnej w kraju, to jest to czyste szaleństwo. Czyli podsumowując – te dwie karty, zależnie od położenia, mówią albo o dojrzałości i małych radościach społeczeństwa, albo o pozorze tej dojrzałości i tych radości – u władz. Dalej – w pozycji tego, co wyparte znajdujemy mocną kartę Arkan Wielkich – Siłę. Jest ona fatalnie narysowana przez autora talii z Mediolanu, którą się posługuję. Normalnie przedstawiałaby kobietę z gracją trzymającą za szczęki lwa, który radośnie spełnia jej zachciankę i otwiera paszczę dokładnie tak, jak ona sobie tego życzy. Spróbujcie wyobrazić sobie taki właśnie obrazek – przebija z niego harmonia między zwierzakiem i człowiekiem, między męskością i kobiecością, między tym, co racjonalne, a tym, co nieokiełznane, cielesnym i intelektualnym i tak dalej. I to wszystko – taka piękna dynamiczna równowaga – właściwie w świecie jest, ale nikt na nią za bardzo nie patrzy, bo oczy wszystkich zwrócone są na sześć pucharów – ekwiwalentną wymianę na poziomie afektywnym – ludzie dają i biorą równomiernie. Moim zdaniem w kontekście świata to jest bardzo iluzoryczne, bo owszem (co podkreśla też Solnit), w kryzysie ludzie często właśnie nie stają się źli, tylko jakby trochę lepsi. Ale nie widzimy przez to ewidentnych nadużyć – biznesu, korporacji, rządów, i to oznacza jednak jakieś ideologizowanie sytuacji. Wcześniej było dziewięć kijów, czyli karta pokazująca osobę, która po wielu męczących doświadczeniach wykazuje gotowość do stanięcia przed kolejnym wyzwaniem. To jest o przeszłości, z której bezpośrednio przeskoczyliśmy do „teraz". W Polsce to dla mnie szczególnie widoczne – po latach walki o demokrację, neoliberalnych latach rabunkowej gospodarki dokonywanej na człowieku, ostatnich pięciu latach turbulencji z autorytaryzmem przyszła do nas jeszcze pandemia. Mam wrażenie, że w Polsce ludzie zareagowali z totalną dzielnością, co jest oczywiście naszym narodowym skarbem, ale jednak zawsze trochę wzrusza, że pomimo zbrodniczej miejscami polityki władz ludzie próbują być tacy dzielni i dawać radę. Na przyszłość mamy Króla Kijów – karta, powiedziałabym, konfrontacyjna – niewiele zostanie z tej łagodności i dojrzałości emocjonalnej, którą widzimy teraz. Ale pojawienie się tej karty może też sugerować pojawienie się jakiegoś opozycyjnego przywództwa. Dotychczasowe rozdanie przytłacza nieco obecność Papieża – znowu z Wielkich Arkan, moim zdaniem najcięższa karta tarota, mówiąca o konfrontacji z autorytetem i normami, zwłaszcza na poziomie prawa i moralności. To jest brzemię, którego w tym momencie według mnie naprawdę nie potrzebujemy; podobnie jak różnych rozkmin typu: „Czy to wolno?", „Czy tak wypada?". To nie jest chyba czas na serwilizm i podporządkowanie. Kolejna karta, którą proponowałabym czytać jako nasze bezpośrednie otoczenie – czyli przyrodę – to Dwie Buławy, moment przygotowania do większego dzieła. Jak dla mnie dziełem tym, w znacznej mierze wygenerowanym dzięki aktywności ludzi, będzie susza. To, co widzimy teraz, to dopiero pierwsze pomruki tej burzy. Świat najbardziej obawia się niezaspokojenia potrzeb materialnych, ale i marzy o tym właśnie, o poczuciu satysfakcji; symbolizuje to dziesięć dysków. To jest, w moim odczuciu, sygnał zwłaszcza dla osób z sercami po lewej stronie. Jeśli nie teraz, to kiedy, waszym zdaniem, można będzie skutecznie upomnieć się o to, żeby dla wszystkich starczało? A nie tylko dla jednego procentu? No i finał – Osiem Dysków, czyli że będzie *business as usual*; to, co zawsze: zamiast współdzielić, znowu obdarujemy najbogatszych, co wygeneruje jakieś odruchy oporu u najmłodszych osób na tym świecie (Giermek Kijów), potem – również wolę celebracji tego żądania równości (Trzy Dyski), następnie zostanie odrzucone przez otoczenie (Cztery Puchary) i wreszcie zapanuje swego rodzaju intuicja, kobiecość kulturowo rozumiana jako przyzwolenie, co symbolizuje w tarocie karta Arkan Wielkich, Księżyc. To będzie, być może, czas wielkich kobiecych wizjonerek, ale też działania dokonywanego intuicyjnie, z przyzwoleniem na naturalne, również cykliczne procesy, bliżej natury, może też z uwzględnieniem ciała, podświadomości i śnienia. To jest bardzo szamańskie zakończenie rozdania, dające nadzieję na więcej kontaktu z naturą, intuicją i kobiecym przywództwem, ale też nie bardzo dające nadzieję na skuteczny opór wobec nierówności, choć może to będzie temat kolejnego rozdania?

W tym rozdaniu bardzo ciekawe wydaje mi się właśnie zakończenie oznaczające może to, o czym pisała Aldona Kopkiewicz, odwołując się do Franza Kafki – że nadzieja to jakby gotowość do pozwolenia światu, by się przed nami (ekstatycznie) odsłonił. Podejrzewam jedynie, że będzie to nadzieja bardzo nierówno rozłożona, ponieważ nie każde z nas będzie miało w tym niepewnym, a dla wielu osób wręcz groźnym, czasie przestrzeń dla otwartości i kontemplacji. Dlatego zachęcam do podejmowania prób przechytrzenia pozornie tylko nieuchronnego fatum i występowania z bardziej konkretnymi, osadzonymi w istniejącym świecie roszczeniami, jak czynią to choćby Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej czy Inicjatywa Pracownicza, żądając równych praw dla wszystkich, i wsparcia dla najbardziej potrzebujących. Czego sobie i wam serdecznie życzę.

–

Artyści i artystki w czasach zarazy

133 ZBIGNIEW LIBERA
134 List
135 Piekło kobiet
136 KONRAD ŻUKOWSKI
137 PAWEŁ ŻUKOWSKI
138 OLEG&KAŚKA
140 ADAM RZEPECKI
142 KAROLINA JABŁOŃSKA
143 ANNA JARNUSZKIEWICZ
144 KATARZYNA PRZEZWAŃSKA
145 MIROSŁAW BAŁKA
146 MARCIN MACIEJOWSKI
147 ZOFIA KRAWIEC
148 PRZEMEK MATECKI I PAWEŁ ALTHAMER
150 MARTYNA CZECH
151 MAREK SOBCZYK
152 MACIEJ CHORĄŻY
153 PAWEŁ ŚLIWIŃSKI
154 WOJTEK DADA I RAFAŁ JAKUBOWICZ
155 MAGDALENA STARSKA
156 HONORATA MARTIN
157 JANEK ZAMOYSKI
158 PIOTR JANAS
159 JADWIGA SAWICKA
160 TOMASZ KOWALSKI
161 KAROLINA BREGUŁA I DARIUSZ FODCZUK
162 BARBARA GRYKA
163 ZOFIA PAŁUCHA
164 RYSZARD GRZYB
165 ANETA GRZESZYKOWSKA I JAN SMAGA
166 MARTYNA MILLER
167 DOROTA NIEZNALSKA
168 IZABELA KOCZANOWSKA
169 YULIA KRIVICH
170 HANKA PODRAZA
171 KACPER SZALECKI
172 CECYLIA MALIK
173 LILIANA PISKORSKA
174 HONZA ZAMOJSKI
175 ADA ZIELIŃSKA
176 PIOTR BOSACKI
177 ALEKSANDRA SKA
178 PAWEŁ SUSID
179 ŁUKASZ RADZISZEWSKI
180 BOLESŁAW CHROMRY
181 SEBASTIAN SEBULEC I MARCEL KACZMAREK
182 WITEK ORSKI I MARIA TOBOŁA
183 TOMASZ KRĘCICKI
184 AGATA BOGACKA
185 JAKUB JULIAN ZIÓŁKOWSKI
186 SI ON
188 PAULINA OŁOWSKA
190 RAFAŁ MILACH
191 KAROL PALCZAK
192 AREK PASOŻYT

Do „Szumu”

Ten obecny czas przymusowej izolacji od świata zewnętrznego Ewa i ja przechodzimy z zupełnym spokojem. Wszak oboje z osobna byliśmy poddani onegdaj przymusowej izolacji na znacznie gorszych warunkach i zmuszeni do przebywania w znacznie mniej atrakcyjnym towarzystwie i otoczeniu. Teraz przynajmniej kraty w oknach nie szpecą nam widoku. Zatem nawet sobie tę chwilę wytchnienia od zewnętrza chwalimy, bo wreszcie mamy czas na rzeczy, których nie zdołaliśmy dotychczas zrobić, na przykład na zaległe lektury lub nieobejrzane dotąd filmy czy też porządek w szafach i w papierach. To także świetna okazja, aby spotkać się ze sobą samym, co przecież większości z nas nieczęsto się zdarza. Zrobić coś dla siebie. Dla tych, którzy ganiają w kieracie i widują się jedynie przy śniadaniu lub wieczorem po pracy, to świetna okazja, aby lepiej poznać swojego partnera czy swoją partnerkę. Przyjrzeć się im z bliska inaczej niż w czasie wspólnego urlopu. Zobaczyć, że osoby, z którymi dzielicie życie, to nie postaci z filmów. Może to nawet skończy się rozwodem – ale to tym lepiej, bo po co tkwić w fałszywej sytuacji? Nas z Ewą to raczej nie dotyczy, bo każdego dnia przebywamy ze sobą prawie bez przerwy już od ładnych kilku lat. Rozpoznaliśmy już wzajemnie swoje słabe punkty i przerobiliśmy rozwiązywanie konfliktów. Teraz Ewa – poza tym, że jak zwykle ćwiczy na saksofonie – może poświęcić więcej czasu na medytację lub inne ćwiczenia duchowe. Ja zaś piszę zaległe teksty, a także te na przyszłość. Jest tego sporo, ale nie muszę się śpieszyć. Myślę, że do jesieni raczej się wyrobię. No cóż, nie możemy w tych warunkach realizować naszych projektów bardziej artystycznej natury, bo one wymagają kontaktów spoza naszej izolacji. Oboje nie jesteśmy typami twórców w samotnym skupieniu oddających się swojemu rzemiosłu. Do tworzenia potrzebujemy innych. Ale nic to, bo przecież świat jest zaśmiecony sztuką w takim samym stopniu jak plastikiem i całym pozostałym syfem. Zaśmiecony jest nami i naszą aktywnością. Przyszedł czas, żeby uświadomić sobie, że nawet przez najbliższe 100 lat można by organizować wystawy z dzieł już istniejących, przechowywanych gdzieś w przepastnych magazynach. Latami można by słuchać muzyki, której jeszcze się nie słyszało, a która już kiedyś powstała. Zaś współcześnie produkowane filmy – mam na myśli przede wszystkim produkcje polskie – nie należą do tych, które chciałbym zabrać ze sobą na bezludną wyspę. Zatem powstrzymajcie się! Podjęcie decyzji o niezrobieniu czegoś wymaga takiego samego wysiłku jak i tej o czegoś zrobieniu. Jeśli nie potraficie powstrzymać się z własnej woli, to wcześniej czy później zrobi to za was ktoś lub coś. Wraz z Ewą widzimy też inne pozytywy tej sytuacji. Jak donoszą media: powietrze nad Chinami znacznie się oczyściło, może trochę dłużej pożyją zagrożone wyginięciem gatunki zwierząt, no i otrzymaliśmy chwilową przynajmniej dyspensę od przymusu konsumpcji. Skoro ta wielka rozpędzona bez celu maszyna, kierowana przez maszynistów wierzących bynajmniej nie w starca z długą, siwą brodą, a w algorytmy, w której wnętrzu żyjemy, nie potrafi samodzielnie zatrzymać się czy przynajmniej na chwilę zwolnić, to widocznie trzeba było złośliwego wirusa, aby pomógł jej choć na chwilę wytchnąć. Tego typu dramatyczne chwile zawsze wymagają ofiar. Ale „nie czas żałować róż, gdy płoną lasy”, jak napisał wiekopomny poeta. Przypomnę tylko, że w czasie każdego ze świąt w Polsce ginie na drogach więcej osób niż dotychczas zmarło wskutek zakażenia koronawirusem. O innych śmiertelnych skutkach wirusa naszej cywilizacji już tu nie wspomnę... I takie oto pośpieszne myśli przychodzą nam do głowy w czasie obecnej zarazy.

Ewa i Zbigniew Libera, 26 marca 2020

List, 6 maja 2020, fot. Monika Bryk

Piekło kobiet, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, protest rezydentów: Karoliny Grzywnowicz, Daniego Ploegera, Kuby Rudzińskiego i Ivana Svitlichnego, Warszawa, 13 kwietnia 2020

Koronawirus, olej na płótnie
250 × 300 cm, 2020

Z cyklu *Kartony 365*, 2020

The Smell of Eruption, fragment filmu reklamującego perfumy Øleg&Kaśka
premiera w dwóch odsłonach: czerwiec 2020 i wrzesień 2020

Korono-selfie, 2020

Autoportret: śpiąca, olej na płótnie
160 × 135 cm, 2020

Untitled, suchy pastel na papierze, 70 × 50 cm, 2020
dzięki uprzejmości artystki i galerii Pola Magnetyczne

Georges Perec „Species of Spaces and Other Pieces”, 2020

STRONA ARTYSTKI

KATARZYNA PRZEZWAŃSKA

STRONA ARTYSTY

MIROSŁAW BAŁKA

Wszyscy zarobieni po uszy, 2020

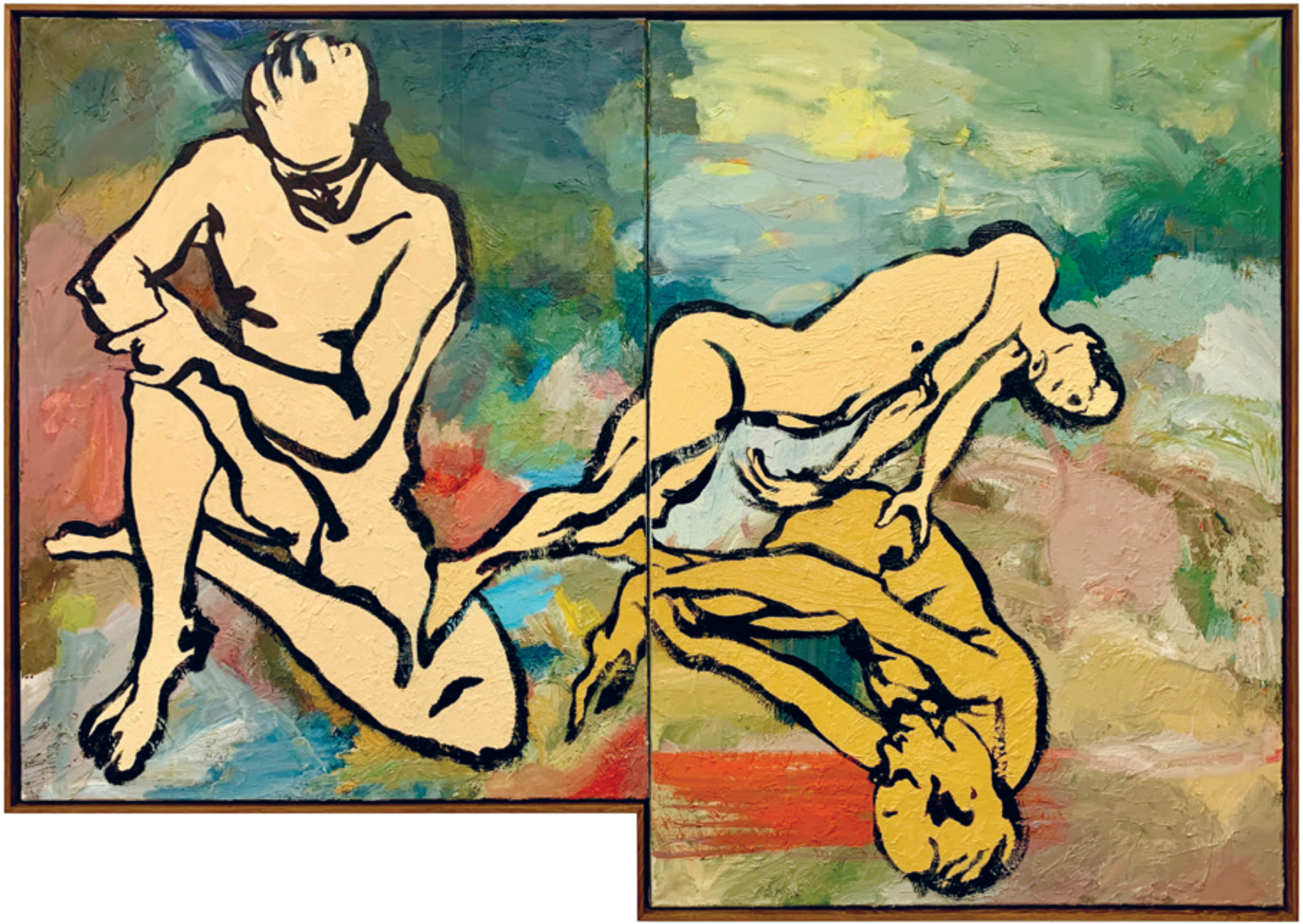
STRONA ARTYSTY

MARCIN MACIEJOWSKI

Fashion vs. quarantine, 2020

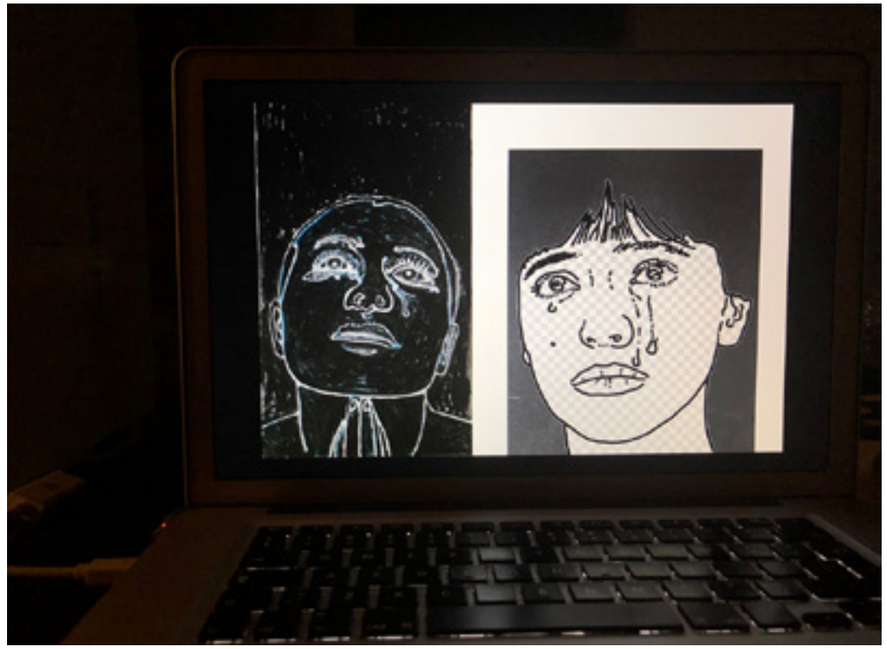
STRONA ARTYSTKI

ZOFIA KRAWIEC



Siedzę, leżę, skulam się, olej na płótnie
105 x 150 cm, 2020

Korona miłości, olej na płótnie, 80 × 80 cm, 2020



Dwie samice, 2020

Cztery samice, 2020

little sickle, 2020

Medytujacy kwiatek, olej na papierze
30 × 40 cm, 2020

Jestem osobą dość mocno skupioną na sobie, społecznie pasywną, funkcjonującą według zasady: „Kiedy źle, to dom, a kiedy lepiej, pracownia". Dnie spędzam na badaniu swojego nastroju, znęcaniu nad sobą, bezmyślnym trwaniu oraz krzesaniu iskierek malarstwa. Jestem nieobecny, a spotkaniami, wernisażami, galami, wykładami, projekcjami od dawna niezainteresowany. Czuję, że świat w końcu dostosował się do mojego samopoczucia.

Have Fun, 2020

STRONA ARTYSTÓW

WOJTEK DADA I RAFAŁ JAKUBOWICZ

Mączny tort-drożdżówka na czterdzieste urodziny, 2020

STRONA ARTYSTKI

MAGDALENA STARSKA

Barka, 2020

Rezydencja Zaraza, Camaret-sur-Mer, 2020

Porn, olej na płótnie, 195 × 125 cm, 2019

STRONA ARTYSTY

PIOTR JANAS

Nowe książki, fotografia cyfrowa 2020, fot. Marek Horwat

STRONA ARTYSTKI

JADWIGA SAWICKA

Spacer, olej na płótnie
201 × 121 cm, 2020

Pojemniki na prochy: Dariusz, fot. Karolina Breguła
marzec/kwiecień 2020

Kwarantanna suchą pastelą, 2020

Seated Man, rysunek kredką na papierze
50 × 40 cm, 2020

2020

PO PUSTYCH ULICACH

SPACERUJE WIOSNA

Zdanie napowietrzne: Koronawirus, 2020

PRIVATE ARCHIVE no. 301, 2006

Nie mogę patrzeć na brak lasu
fot. Dawid Misiorny, 2020

W 2017 przez Bory Tucholskie przeszła bezimienna nawałnica zmieniając krajobraz z leśnego w apokaliptyczny. Niedługo po nawałnicy zamieszkałam w tym regionie. Nie rozumiałam tabu, którym krajobraz jest otoczony oraz traumy, która jest weń wpisana. Krajobraz dystopijny, przeszywający, ale jakże prawdziwy. Mój dom.

Pustka tej przestrzeni podczas pandemii stała się wyjątkowo dojmująca. Nie wytrzymałam. Podjęłam współpracę z jednostkami administracyjnymi terenów dotkniętych katastrofą oraz lokalną społecznością Rytla i okolic. Wspólnie zastanawiamy się jak pracować z recepcją katastrofy, jak budować politykę pamięci tych wydarzeń. Osobiście pracuję także nad filmem, którego zaczątki powstały w trakcie długich pandemicznych godzin spędzonych z pozostałościami lasów, których nigdy nie widziałam.

STRONA ARTYSTKI

MARTYNA MILLER

Puszcza Borecka, 2020

Po znalezieniu tymczasowej miejscówki w Puszczy Boreckiej na terenie Mazur w jednym z rezerwatów przyrody – razem z jeleniami, sarnami, dzikami, łosiami, żubrami, rysiami, wydrami, bobrami, wilkami, lisami, jenotami, borsukami, tchórzami i piżmakami – zostałam wypłoszona przez straż leśną.

STRONA ARTYSTKI

DOROTA NIEZNALSKA

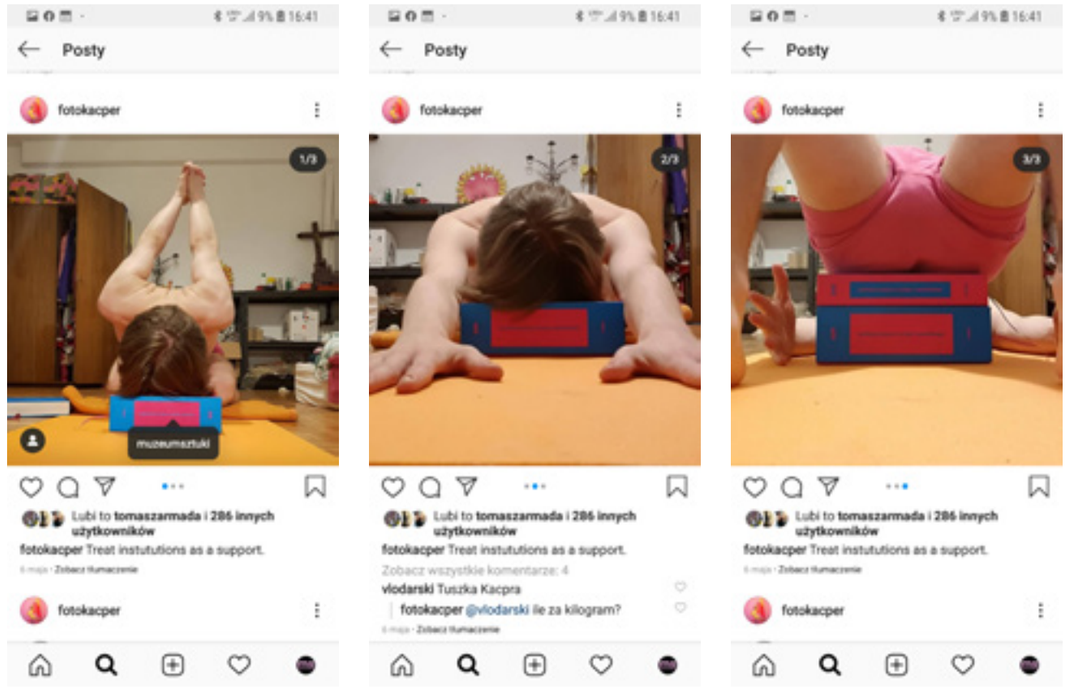
internal garden, 2020

Lockdown 2020

Stylizacja na pogrzeb covidu, 2020

STRONA ARTYSTKI

HANKA PODRAZA



Joga instytucjonalna dla początkujących, 2020

STRONA ARTYSTY

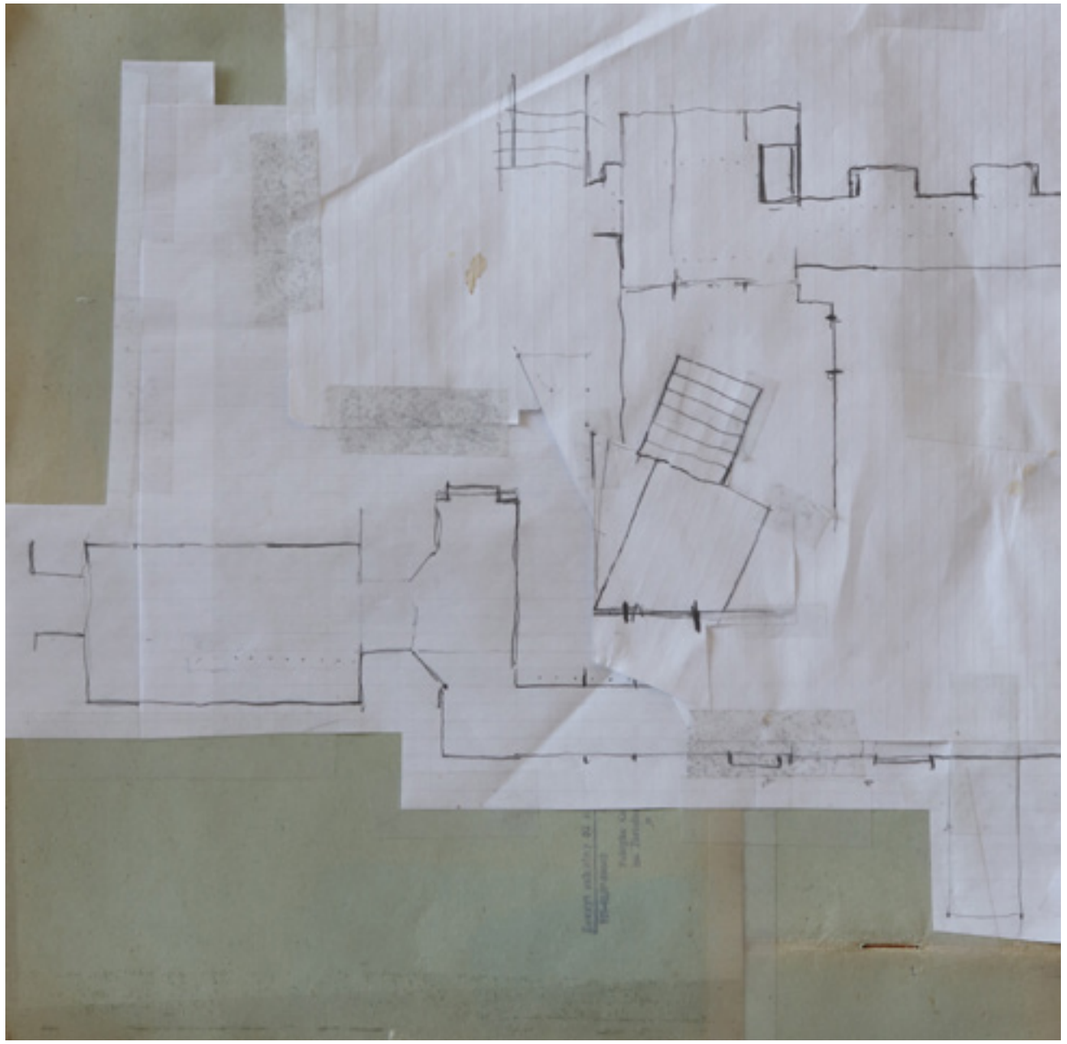
KACPER SZALECKI

Tęczowa Troć Wędrowna, Wisła pod Wawelem, 2020

Liliana Piskorska w pracowni

W czasie przymusowego lockdownu sprawdzam newsy
i z utęsknieniem czekam, aż znowu będzie normalnie.

Wypadek nr 6 (Ogień), z serii *Wypadki w skali 1:18*
2020, światło: Jacqueline Sobiszewski



Za Bramką, 2020

Temat koronawirusa jawi mi się obecnie jako najnudniejszy i najbardziej wymiędlony na świecie. Mimo to samą kwarantannę uważam za okres bardzo romantyczny. Nielegalne spotkania z ludźmi poddanymi urzędowemu odosobnieniu mają charakter zdarzenia wyjątkowego o zabarwieniu lekko heroicznym. Nawet wyjście do sklepu spożywczego planujemy jak spacer kosmiczny. Dzielimy czas na przed zarazą i po jej nastaniu. Czynności, w zeszłym roku zupełnie zwyczajne, jak na przykład siedzenie w kawiarni, dziś należą jakby do minionej epoki i wspominanie kawiarnianych chwil siłą rzeczy ma pewien wymiar sentymentalny. Przez całą kwarantannę wspominałem zwykłe rzeczy. Marzyłem o tym, żeby pójść do pracy. Miałem taki zwyczaj, że w drodze z domu do zakładu pracy przechodziłem przez Urząd Miejski (Urząd Miasta Poznania). Narysowałem to: wchodzę prywatnie bocznym wejściem (od ulicy Za Bramką), przechodzę krętymi korytarzami i wychodzę odmieniony na plac Kolegiacki. W XVIII wieku byłbym jakimś jezuitą.

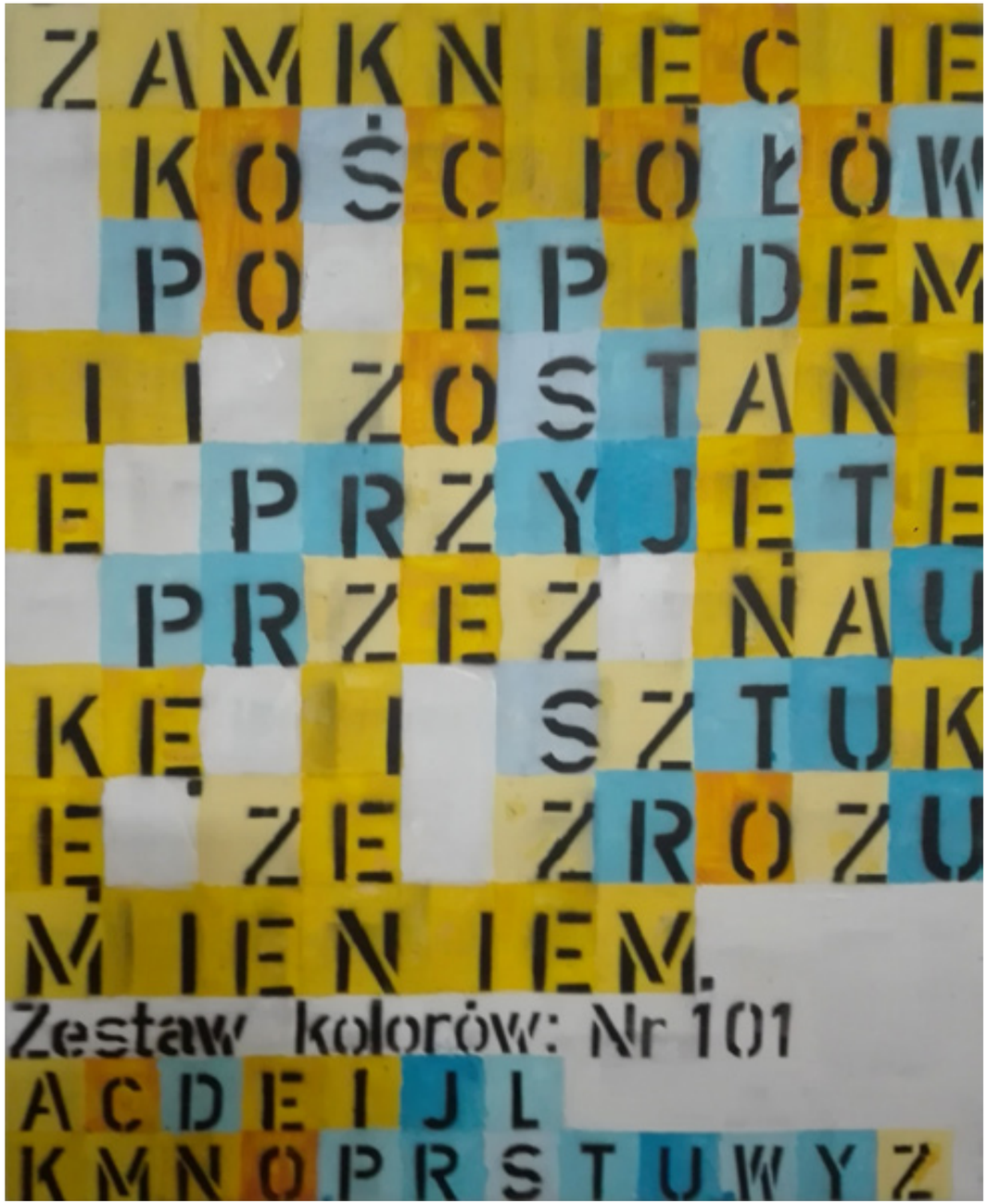
STRONA ARTYSTY

PIOTR BOSACKI

Peace & Smoke, MDF, porcelana, średnica: 92 cm, 2020

STRONA ARTYSTKI

ALEKSANDRA SKA

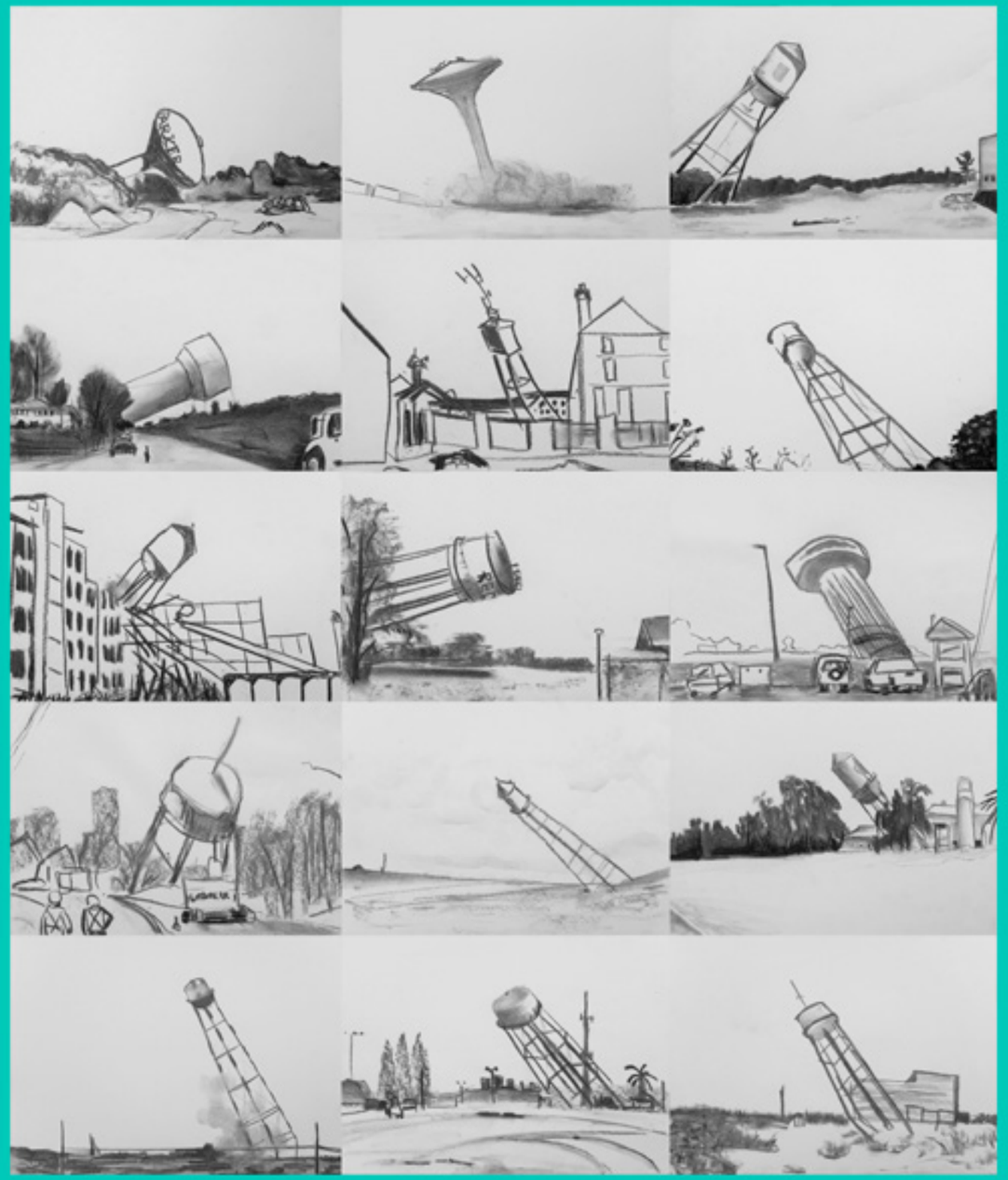


Zestaw kolorów nr 101, akryl na płótnie
66 × 50 cm, 2020

Słoik z Zakwasem chlebowym
wieś Karczmisko, kwiecień 2020

Bez tytułu, 2020

Część identyfikacji projektu *NIE-POKOJE*
zrealizowanego dla Gdańskiej Galerii Miejskiej, 2020



Water Towers Collapse Compilation, 2020

sytuacja polityczna, pandemia, zęby krat, 2020

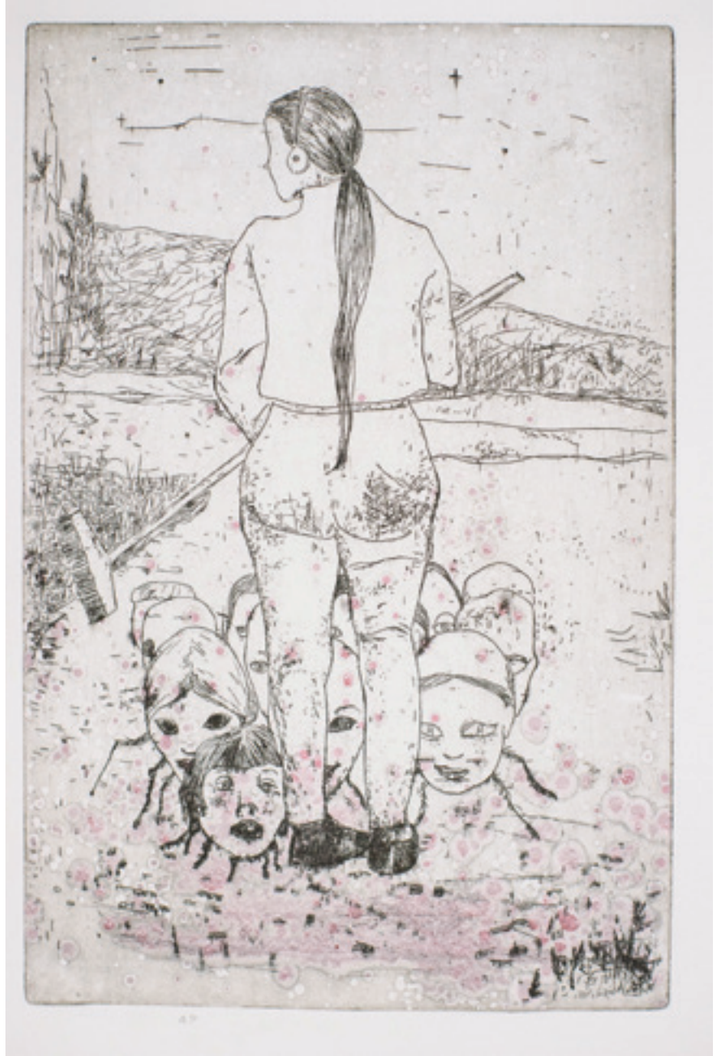
Hospitalized, olej na płótnie, 70 × 65 cm, 2020

Palm of Growth, technika mieszana
olej, tekstylia, ceramika, styrodur, płótno
220 x 340 cm, 2020

...Ernesta Marcella Thot decided to abandon the garden and enter into the house full of creaks and cracks, which was also a place of disappearance – a fact of which she was not yet aware – of death.

Ernesta's first step on her way to immortality was noticed by Old Thaby solely; nonetheless, her response to the diabolical act was a mere tap on her head, with no premonition of soon-to-come vexations and existential tangles. Thaby got up from the table, came to an open kitchen door and, having looked all around, tiptoed and reverently (or so she imagined), admonished herself that she should finally stop caring for the cares of the wealthy sir and madam, and their quirky children. Unfortunately, her incessant attempts at reconciliation with her function of an in-house virago miraculously escaped the attention of the household engrossed in thoughts she could not comprehend, and only sometimes did the kitchen maid inquire about the reasons for her incessant irritation. Old Thaby had already resolved that she would endure anything so the Thots' raven-black-haired child, incessantly rambling around the house, finally found some occupation. She had, indeed, threatened the family with packing up one night and leaving the day after, but everybody knew her words were empty: besides this place, nobody waited for her and, anyway, she would not have the courage to return here, because human words were quicker to stoke up hatred than pyres. And these were Old Thaby's thoughts when Ernesta was resolutely clanking step after step up to the creaking house.

**Fragment groteskowej powieści Marty Kudelskiej pt. „Dzieciństwo Ernesty Thot"*
Akwaforty Alex Urban
... Ciąg dalszy i inne opowieści w numerze 3 Pavilionesque
Info: pavilionesque@gmail.com
?



Pavilionesque III, maj 202, dzięki uprzejmości artystki, Alex Urban i Marty Kudelskiej

Stop Calling Me Murzyn, rysunek, 2020

STRONA ARTYSTY

RAFAŁ MILACH

Płonące drzewo, olej na blasze
90 × 50 cm, 2020

STRONA ARTYSTY

KAROL PALCZAK

NIEwybory, jednoosobowy protest przeciwko bezprawnemu głosowaniu korespondencyjnemu 3–8 maja 2020, Toruń, fot. Marek Krupecki

STRONA ARTYSTY

AREK PASOŻYT

BOGNA BURSKA
KREW I CUKIER
BLOOD & SUGAR
2000 – 2020

kurator/curator:
STANISŁAW RUKSZA

wystawa/exhibition:

TRAFO TRAFOSTACJA SZTUKI W SZCZECINIE
27.08. – 04.10.2020

GDAŃSKA GALERIA MIEJSKA – G 4
2021

TRAFO
TRAFOSTACJA SZTUKI W SZCZECINIE
WWW.TRAFO.ART

Szczecin

Trafostacja Sztuki w Szczecinie
Św. Ducha 4 / Szczecin
T: +48 91 400 00 49 / E: mail@trafo.art
www.facebook.com/trafo.art

Gdańska Galeria Miejska

Gdańska Galeria Miejska – 4 G
Szeroka 34/35, 36, 37 / Grobla I 1/2 / Gdańsk
T: +48 58 304 98 54/ E: office@ggm.gda.pl
www.ggm.gda.pl

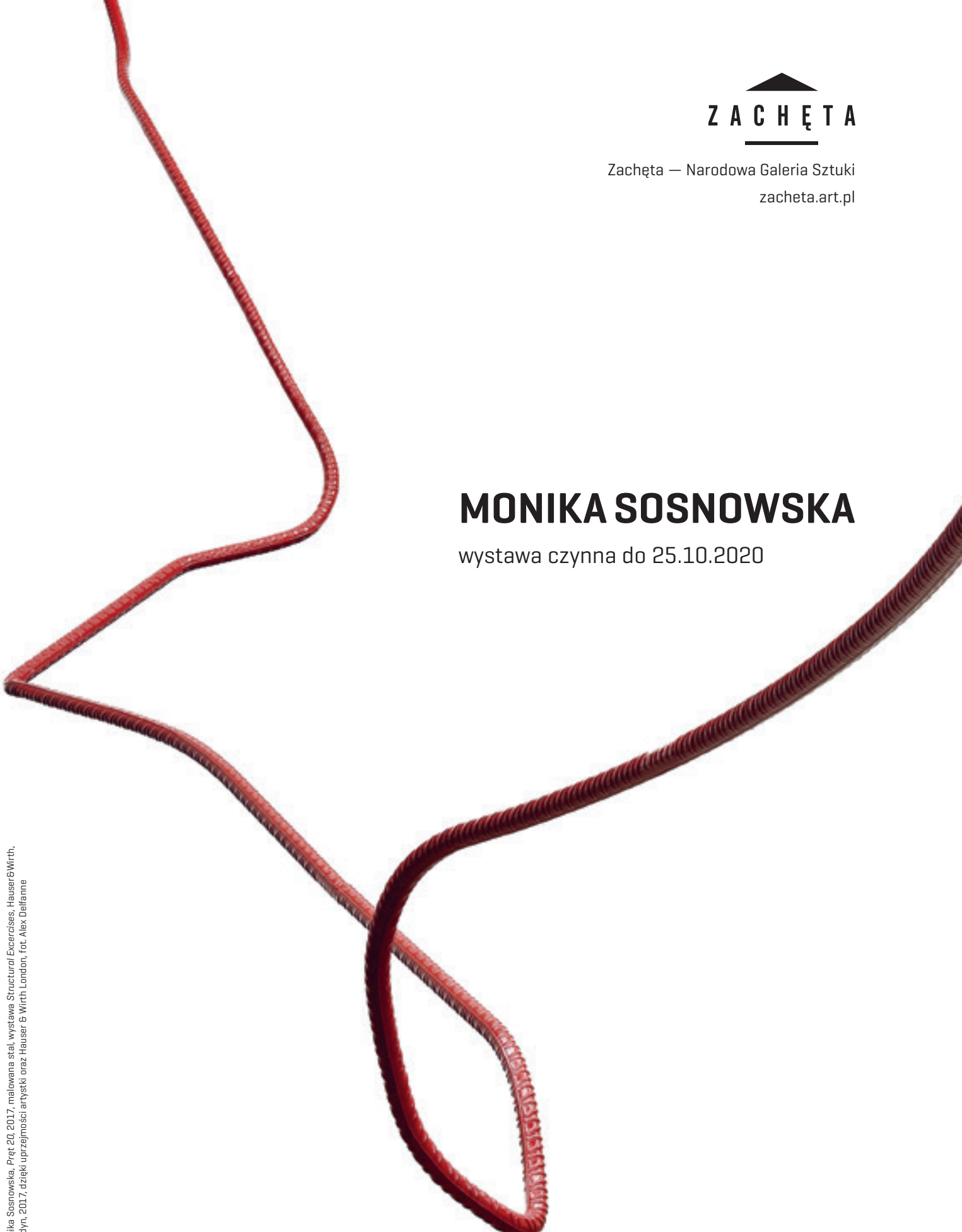
Bogna Burska,
***Śmierciopieśń*,**
akwarela na płótnie,
2020, fragment

ZACHĘTA

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki
zacheta.art.pl

MONIKA SOSNOWSKA

wystawa czynna do 25.10.2020



Monika Sosnowska, *Pręt 20*, 2017, malowana stal, wystawa *Structural Excercises*, Hauser&Wirth, Londyn, 2017, dzięki uprzejmości artystki oraz Hauser & Wirth London, fot. Alex Delfanne