



Redakcja

# SAMOWYSTARCZALNE ŚWIATY? ROZMOWA REDAKCYJNA

## OBIEGI

Magdalena Ujma: Podczas pracy nad numerem „Elementów” poświęconym alternatywnym obiegom sztuki zastanawiałam się, na czym właściwie miałyby polegać ich alternatywność i czy możemy mówić o ich marginalizacji w stosunku do tego, co uznajemy za obieg główny. Jeśli myślimy o komiksie, rysunku czy nawet ekslibrisie, to każda z tych „nisz” ma przecież grono swoich wyznawców i ich obiegi funkcjonują tak, jak przewidywali to socjologowie kultury w początkach Internetu: że będziemy żyli w świecie obiegów niszowych i że nie będzie już jednego centrum. No właśnie, mówiąc o marginalizowaniu, odnosimy się do centrum. Co nim jest?

Jakub Woynarowski: „Centrum” to ktoś, kto wyznacza hierarchię – obieg, który pretenduje do bycia głównym. Jeśli mówimy o sztuce współczesnej, mamy najczęściej na myśli jej obieg instytucjonalny. Odnosimy się więc do tego, co osoby animujące ten obieg uznają za centrum, a co za peryferie. Interesujące nas obiegi alternatywne są słabo obecne albo w ogóle nieobecne w oficjalnym dyskursie instytucjonalnym. Jeśli się pojawiają, to sporadycznie, na zasadzie pokazów utrzymanych w duchu „zajrzyjmy, co tam słychać”.

MU: Na historii sztuki w ogóle nie uczyliśmy się o designie, a jest on przecież w tej chwili kwitnącą dziedziną. Mimo to można powiedzieć, że w instytucjonalnym obiegu sztuki design odgrywa – mimo pewnych wyjątków – marginalną rolę.

JW: Jeśli wpływ na rzeczywistość jest ważnym kryterium, to design wydaje się realizować je w większym stopniu niż wystawa w galerii. Istnieje oczywiście presja tych, którzy wykładają pieniądze na konkretny projekt. W instytucjach również – ze strony czynników państwowych, samorządowych czy prywatnych mecenasów finansujących ich działalność. Niemniej jednak jeśli myślę o sztuce zaangażowanej w zmiany społeczne, to design w większym stopniu spełnia te założenia...

Michał Zawada: Ze względu na bezpośredni wpływ na rzeczywistość.

MU: A sztuki wizualne cierpią na brak sprawczości... Co do nurtów alternatywnych, nawet w instytucjonalnym obiegu znaleźć można galerie specjalizujące się w marginalizowanym rysunku czy komiksie. Prawda, że znajdują się na uboczu, mam tu na myśli BWA w Zamościu i Jeleniej Górze.

JW: Jeśli chodzi o rysunek, to do pewnego stopnia jest obecny w „głównonurtowym” obiegu sztuki. Wciąż funkcjonuje choćby Think Tank Lab Triennale we Wrocławiu, podejmujące ciekawą próbę wpisania rysunku w szerszy obieg artystyczny. Większy problem mamy z ilustracją. W tym kontekście warto

*Z pewnością nie ma jednego centrum, postulowanego przez różne teorie spiskowe świata sztuki. Raczej mogłoby to wyglądać jak sieć punktów grawitacyjnych, wokół których skupiają się różne środowiska.*

przypomnieć na przykład wystawę *Malarze ilustracji* w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Był to jednak raczej pojedynczy „strzał” – tego typu prezentacje z reguły potwierdzają status ilustracji jako osobnego zjawiska, które nie funkcjonuje w obiegu sztuki jako jego część. To samo dzieje się z komiksem. Postrzegany jest jako odrębny kosmos, pokazywany w instytucjach sztuki na zasadzie tematycznej „pigułki” przybliżającej dany fenomen publiczności nie do końca zorientowanej w tym temacie. Ale komiks nie należy do głównego obiegu sztuki jako coś stale obecnego, równoważnego w stosunku do innych jego nurtów.

**MZ:** Nie do końca chodzi o podział wyznaczony przez medium czy gatunek, ale raczej o stosunek instytucjonalnej sztuki do podziału kapitału symbolicznego. Możemy sobie doskonale wyobrazić sytuację artysty czy artystki dysponujących kapitałem symbolicznym, działających właśnie w tych zmarginalizowanych obszarach sztuki. Pomyślmy np. o Sasnalu robiącym komiks. Mimo że jest to medium pozornie spoza głównego obiegu instytucjonalnych sztuk wizualnych, w rękach mainstreamowego artysty staje się dla świata sztuki interesujące. Wydaje się więc, że to nie forma wypowiedzi określa granicę między tym, co uznane, a tym, co marginalne. Myślę, że trzeba wrócić do pierwszego pytania: czy istnieje centrum i – jeśli tak – jak ono wygląda. Z pewnością nie ma jednego centrum, postulowanego przez różne teorie spiskowe świata sztuki. Raczej mogłoby to wyglądać jak sieć punktów grawitacyjnych, wokół których skupiają się różne środowiska. Z pewnością mają one cechy wspólne, jakościowe połączenia, natomiast równie dobrze mogą działać zupełnie niezależnie. Możemy np. myśleć o centrach organizujących się w poszczególnych krajach, regionach czy lokalnych ośrodkach sztuki. Grawitacja działa tak, że cięższe ciało przyciąga do siebie lżejsze, a więc tworzy się rodzaj zhierarchizowanej przestrzeni. Wokół centrum orbitują mniejsze podmioty, wzbogacając jego „ekosystem”,

ale – jak wiemy – centra mogą rozrastać się do tego stopnia, że pożerają swoje peryferie. Pytanie brzmi: co determinuje tę siłę grawitacyjną? Czy są to pieniądze, czy raczej coś innego? Wydaje mi się, że w instytucjonalnym polu sztuki chodzi zarówno o pieniądze, jak i o coś mniej namacalnego, czyli...

**JW:** ... kapitał symboliczny. Myślę, że w polskich warunkach to nawet on przeważa, bo pieniędzy nie jest tak dużo.

**MZ:** Są momenty, kiedy kapitał symboliczny zazębia się z monetarnym.

**Kinga Nowak:** Wracając do marginalizowanych obiegów, to rzeczywiście, ilustratorzy są czasami włączani do głównych galerii, jako wyjątki potwierdzające regułę.

**JW:** Dobrym przykładem jest Maciej Sieńczyk, który funkcjonuje na styku świata sztuk wizualnych, ilustracji, komiksu i literatury. Mimo, że jest on obecny przede wszystkim w obiegu wydawniczym, to od czasu do czasu pojawia się także w instytucjach artystycznych. Jest też – przynajmniej teoretycznie – reprezentowany przez Galerię Raster. Widać więc, że takie przypadki się zdarzają. Była też głośna wystawa *Black and White* w MSN-ie, gdzie pojawiły się komiks i animacja oraz – w pewnym stopniu – także ilustracja, ale bardziej jako narzędzia wykorzystywane przez artystki/artystów o ugruntowanej pozycji w obiegu instytucjonalnym. O tym zjawisku wspominał przed chwilą Michał Zawada. Jest trochę osób funkcjonujących na pograniczu, takich jak Dan Perjovschi, który rozpoczął swoją karierę artystyczną jako zaangażowany politycznie rysownik prasowy. Takie fuzje są więc możliwe, jednak nie zawsze się udają. Pamiętam próbę wciągnięcia w obieg galeryjny Marka Raczkowskiego – byłem bardzo ciekawy, co z tego wyniknie, ale nie wynikło nic.

**MU:** Jeśli chodzi o przejście w drugą stronę, to pamiętam Janka Kozę. Jego korzenie były w świecie sztuk wizualnych.

**JW:** Był nawet – według klasyfikacji krytyków Rastra – uznawany za przedstawiciela pop-banalizmu, na równi z Grupą Ładnie. Później poszedł jednak w stronę satyrycznej ilustracji prasowej i pozostał już w tym obszarze. Zdarzają się więc pojedyncze przepływy. Niemniej jednak obecność ilustratorek/ilustratorów w obiegu sztuki nie jest widoczna. Incydentalne pokazy raczej utrwalają gettoizację tego obszaru jako estetycznej niszy. Ironicznie nazywam to zjawisko „wystawami etnograficznymi”. Przyglądamy się im jak sztuce nieprofesjonalnej.

**MU:** No właśnie, etnografia. Na przykład sztuka artystów o korzeniach rzymskich, Małgorzaty Mirgi-Tas czy Krzysztofa Gila, wchodziła do głównego obiegu przez muzea etnograficzne.

**MZ:** Aspirowała do uznania i czekała, aż instytucje będą gotowe na ich przyjęcie. Dokładnie ten sam mechanizm trwał przez cały XIX wiek i XX przy uznawaniu marginalizowanych grup i zjawisk artystycznych.

**MU:** Do tych przykładów chcę dodać jeszcze fotografię. Istnieją co najmniej dwa jej obiegi. Tworzą ją fotografowie, ale także artyści wizualni – i te obiegi raczej się ze sobą nie przenikają...

**JW:** O tym dokładnie pisał André Rouille w książce *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, gdzie precyzyjnie określił oba zjawiska jako „sztukę fotografów” i „fotografię artystów”. Podobna zasada będzie działać także w przypadku komiksu, animacji, filmu – istnieje wiele obszarów, gdzie ten mechanizm się powiela.

**MZ:** Zdarza się, że na przykład amator posługujący się językiem fotografii – w końcu każdy z nas fotografuje – może mieć łatwiejszy dostęp do instytucjonalnego obiegu sztuki niż profesjonalista, który poświęcił całe swoje życie na szlifowanie warsztatu. Wszystko zależy od procesu konceptualizacji projektu.

**MU:** Teraz dopiero dokonuje się włączanie do obiegu galeryjnego fotografów gazetowych z ogromnym dorobkiem, jak Wojciech Plewiński.

## KAPITAŁY

Małgorzata Płazowska: W tym, co mówicie, widać podział na sztukę użytkową, która jest bardziej dostępna, i sztukę wysoką. Cały czas ten podział się utrzymuje.

**MU:** Sztuka czysta znajduje się w centrum.

**JW:** Przez „użyteczność” można rozumieć także bardziej zrozumiałe i łatwiej weryfikowalne środki wyrazu, takie jak na przykład klasyczny warsztat. W przypadku głównego nurtu sztuki instytucjonalnej sięganie po formułę wypowiedzi przystępniejszą dla odbiorcy/odbiorcy „z zewnątrz” bywa źle odbierane – jako dowód, że ktoś nie przyswoił sobie arsenału środków sztuki współczesnej, że nie do końca czyta jej język. Przykładowo, w „fotografii fotografów” częściej spotykamy klasyczny warsztat, co dla zwykłego odbiorcy może być bardziej zrozumiałe. Tutaj

więc ujawnia się istotny aspekt sztuki spoza instytucjonalnego głównego nurtu, związany z jej użytkowością czy przystępnością.

**MZ:** Droga fotografii do emancypacji w ramach dyskursu sztuk pięknych jest w tym kontekście bardzo interesująca. Jeszcze w XIX wieku fotografia musiała imitować język mainstreamowego medium, jakim było malarstwo, żeby pojawić się w obiegu artystycznym. Podobnie film na początku starał się imitować teatr i sztuki wizualne.

**MU:** Nawiążę do tego, co już mówiliśmy o centrum – że znajduje się tam kapitał ekonomiczny i prestiż, czyli kapitał symboliczny. Przypomnę opublikowany w 3. numerze „Elementów” tekst Wojciecha Szafrąńskiego. Według niego kapitały na polskim rynku sztuki się rozjeżdżają: ten ekonomiczny nie musi równać się prestiżowi. Tacy twórcy, jak Rafał Olbiński czy Jacek Yerka zarabiają grube miliony, to jednak nie przenosi się na ich uznanie w obrębie historii sztuki. Dostają etykietkę realizmu magicznego.

**MZ:** Tak, dochodzi do sytuacji, w której często bardzo dobrze prosperujący ekonomicznie artysta czy artystka jest zupełnie nieobecny w obrębie obiegu instytucjonalnego. To jest zastanawiające. Pytanie brzmi, czy jest to zależne od polskiej specyfiki, czy jest to zjawisko zupełnie powszechne, co oznaczałoby, że istnieje jakiś mechanizm działania świata sztuki, który musi skutkować takim rozdziałem. Wszyscy wiemy, że malarstwo jest „dyscypliną galeryjną”, a jednak okazuje się, że część produkcji w obrębie tego medium zostaje ograniczona do obiegu pracownia-odbiorca, z pominięciem instytucji. Czasem, poza bezpośrednią sprzedaż z pracowni, może pojawić się jeszcze aukcja jako ogniwo pośrednie, chociaż w dobie Instagrama często już nawet dom aukcyjny ze swoim prestiżem i zapleczem ekonomicznym nie jest elementem koniecznym. Istnieje środowisko galeryjne, które taką sztukę prezentuje, ale coraz częściej funkcjonuje tylko jako dodatek.

**KN:** To jest ciekawe, że te prace nie wymagają żadnej weryfikacji i żadna krytyka nie zmieni tej sytuacji. Można powiedzieć, że część sztuki może być poddana krytyce, a inna część nie.

**JW:** Nieobecność krytyki jako kryterium?

**MZ:** Krytykiem czy krytyczką jest po prostu konkretny klient, który decyduje, czy daną pracę zakupić, czy nie. I tutaj przebiega kluczowa weryfikacja.

**JW:** W związku z tym zewnętrzny obserwator może odnieść wrażenie, że ten obieg sztuki jest bardziej zdemokratyzowany.

**MZ:** Jestem przekonany, że świat tego alternatywnego obiegu malarskiego jest mniej podatny na spekulacje. Tutaj rozwój cen jest stabilny i bardziej przewidywalny – dużo bardziej zbliżony do klasycznego obiegu towarowego.

**MU:** Rynek handlujący Olbińskim, Yerką i Siudmakiem nie potrzebuje potwierdzenia z zewnątrz. Nie potrzebuje akceptacji tego, co my uznajemy za mainstream. Ma swoje własne autorytety. Ma własne galerie. Akces do niego czyniła Państwowa Galeria Sztuki za poprzedniego dyrektora Zbigniewa Buskiego. Nie potrzebuje naszej krytyki, bo ma swoją. Piotr Sarzyński czyni ukłony w stronę tamtego świata. Ten obieg ma własnych twórców i kolekcjonerów. Jeżeli potrzebuje krytyki, to raczej pochwalnej i takiej, o której pisał kiedyś James Elkins, że jest niezbędnym dodatkiem do portfolio artysty.

**JW:** Jednak całkiem często zdarza się, że artystki/artyci „drugiego obiegu” mimo ustabilizowanej pozycji finansowej zazdroszczą kapitału symbolicznego, który oferuje główny obieg instytucjonalny...

**MZ:** Nasuwa się pytanie, dlaczego artyści, będący twórcami pożądanymi, których prace regularnie się sprzedają i pojawiają na licznych aukcjach, nigdy nie będą mieć wystaw w Zachęcie? Pojawia się obustronne napięcie: w jednej grupie jest stabilność finansowa, a w drugiej dostęp do kapitału symbolicznego.

*Warto pamiętać, że to instytucjonalny mainstream definiuje kanon, który – nawet jeśli dynamicznie się zmienia i ewoluuje, staje się bardziej inkluzywny – wciąż określa to, co uznajemy za godne miana sztuki.*

**MP:** Zastanawiam się, czy na Zachodzie też jest taka duża rozbieżność pomiędzy tymi dwoma światami. A jeśli jej nie ma, czy to wynika z lepszego wykształcenia publiczności. Tam jednak ludzie są od młodych lat kształceni w dziedzinie sztuki i dzięki temu te dwa światy się bardziej zbliżają do siebie – ten rynkowy i ten czołowych instytucji artystycznych.

**JW:** Równocześnie warto pamiętać, że to instytucjonalny mainstream definiuje kanon, który – nawet jeśli dynamicznie się zmienia i ewoluuje, staje się bardziej inkluzywny – wciąż określa to, co uznajemy za godne miana sztuki. Gdy mówimy o potrzebie edukacji, bardzo często pojawia się argument: gdyby społeczeństwo było lepiej wyedukowane, to wiedziałoby na przykład, że sztuka konceptualna jest warta zainteresowania, poświęcenia pieniędzy na jej zakup itd. Ale tak naprawdę to w interesie „centrum” jest sprzedać nam wiarę, że sztuka konceptualna faktycznie jest wartościowa, że kapitał symboliczny, który za nią stoi, przeważa... Myśląc więc o całym dyskursie towarzyszącym instytucjonalnemu obiegowi artystycznemu, a więc o historiografii, historii sztuki, teorii sztuki, krytyce – warto pamiętać, że to w interesie centrum jest, żeby kształtować ten dyskurs w taki sposób, by odpowiadał jego wyobrażeniom.

**MU:** Tworzyć opowieść o sztuce bez niespójności i pięknięć, o nieustannym rozwoju, postępie, doskonaleniu. Mimo że to nieprawda.

**JW:** Kanon cały czas ewoluuje. Widzimy, w jaki sposób wizja rozwoju sztuki XX wieku zmieniła się od czasów pamiętnego diagramu Alfreda Barra i jak teraz wygląda historia awangardy. Pojawiły się w tej opowieści zjawiska nieobecne wcześniej, co nie zmienia faktu, że w dalszym ciągu nie dysponujemy kompletnym obrazem sytuacji. Można zresztą spodziewać się, że nie nastąpi to nigdy, ponieważ każda historyczna narracja wykazuje tendencje do hierarchizacji rzeczywistości. Coś zostanie uznane za bardziej godne uwagi, a coś wypadnie z pola widoczności.

**MU:** Pamiętacie, co mówił Piotr Piotrowski w swoich ostatnich wypowiedziach, gdy pracował nad globalnym ujęciem sztuki Europy Środkowej i Wschodniej? Mówił, że centrum można odnaleźć na peryferiach. Opowiadał się za sieciową historią sztuki, czyli ukazywaniem poziomych sieci połączeń i współpracy, na przykład Ameryka Południowa – Europa Wschodnia. Ważne było także poszukiwanie marginalności centrów. Czy myślicie, że to przenosi się na dzisiejszą sytuację w naszym świecie sztuki?

**MZ:** Na pewno widać skutki takiego myślenia, chociaż nie redukuje ono istnienia centrum. Mamy mnóstwo imprez, festiwali, biennale poza centrum geograficznym, ale jednak cały czas oscylujemy wokół tych pierwotnych hierarchii.



**MU:** Wracając jednak do tego, co dzieje się w Polsce, to widać tutaj potrzebę prestiżu. Polskie społeczeństwo jest go głodne, przeżyło awans społeczny i chce pokazywać świeżo zdobyty status. Aspiracje są chyba jedną z przyczyn powstania rynku realizmu magicznego i jego pochodnych. Widać także, że dziedzictwo Polski Ludowej skończyło się swoją karykaturą, bo przecież w PRL-u chodziło o to, żeby nieść do szerokich mas sztukę modernizmu – przykładem obwoźne wystawy sieci BWA czy Muzeum Sztuki w Łodzi. Co z tej szczytnej idei zostało? Przecież sztuka współczesna, ta instytucjonalnie potwierdzona przez główne instytucje sztuki, Zachętę, MSN, Muzea Narodowe, stała się kompletnie elitarna.

**JW:** Prowokuje to oddolny protest, który znajduje wyraz w powracającym wciąż pytaniu: jakim cudem publiczne instytucje za publiczne pieniądze pokazują sztukę, której nikt nie chce oglądać, podczas gdy sztuka, która się dobrze sprzedaje i jest obecna w życiu Polaków i Polek, pozostaje zmarginalizowana.

**KN:** Aspirujący do prestiżowego centrum kolekcjonerzy pragną się zapisać w historii sztuki. Zastanawiam się, czy te duże pieniądze, które inwestują, zwrócą się, w tym sensie, że ci malarze nurtu magicznego zapiszą się w historii. Ich prace nie są weryfikowane w żaden sposób. Jeżeli przetrwają, to jako co?

**JW:** A propos „nurtu magicznego” – warto zauważyć, że obok tego popularnego zjawiska w „drugim obiegu” występują różne estetyki, takie jak hiperrealizm czy pop-art, które pojawiają się również w obiegu instytucjonalnym. Problem dotyczy więc nie tylko konkretnej stylistyki – jest to także kwestia podejmowanych tematów czy wyboru artystycznych strategii.

**KN:** Tam jest większe bezpieczeństwo finansowe. Być może też łatwiejsze funkcjonowanie, bo nie walczy się o prestiż społeczny, więc nie dochodzi do nieprzyjemnych spięć.

**MZ:** Bo też stawka w obiegu mainstreamowym jest bardzo wysoka. W gruncie rzeczy tylko prestiż symboliczny dla tej ścieżki instytucjonalnej gwarantuje jakąkolwiek stabilizację finansową. Więc bardzo małe grono osób na tym wygrywa, a temperatura sporów jest wyższa.

**MU:** A co powiecie o artystach sfrustrowanych, którzy aspirują do uznania w obrębie dobrej sztuki, niekomercyjnej, ale tam się nie dostali? Są wkurzeni, bo uważają, że są równie dobrzy. I często rzeczywiście tak jest.

*Jeśli chodzi o przynależność do instytucjonalnego świata sztuki, to na pewno istnieje duża tendencja, żeby kierować się ku centrum. Więc nawet jeśli jakaś inicjatywa pojawia się na peryferiach, będzie potrzebowała potwierdzenia centrali.*

**JW:** Taka tendencja jest obecna we wszystkich obiegach. Zawsze marginalizuje się pewne postawy.

**MZ:** W polskiej sytuacji, która silnie ciąży do symbolicznego centrum zlokalizowanego w jednym miejscu, takie postawy nie mają żadnego wentyla, żadnego innego ujścia. W bardziej zdecentralizowanych środowiskach można mówić o większym pluralizmie. Łatwiej jest gdzieś się zahaczyć, a w Polsce, jeśli artysta się nie zaczepi w tym „głównonurtowym” obiegu, to się nie zaczepi już nigdzie.

#### CENTRA

**MP:** Mam takie pytanie: czy za centrum można uznać tylko Warszawę, czy inne ośrodki, jak Kraków, Gdańsk itd. są na tyle silne, że stanowią dla niej konkurencję?

**MZ:** Co najmniej od dwóch dekad postępuje proces centralizacji kapitału symbolicznego w Warszawie, co jednoznacznie pokazuje, że w Polsce jest tylko jedno takie miejsce.

**JW:** Warszawa wysała wszystko. Pamiętam jeszcze moment, około 15 lat temu, kiedy analizowano potencjał mniejszych ośrodków artystycznych jako realnej przeciwwagi dla stolicy. Były to jednak tylko życzenia, które nigdy nie zostały zrealizowane. Jako obiecujący przykład przywoływano w tym kontekście historię wystaw indywidualnych Tomka Kowalskiego, który wkrótce po krakowskim debiucie w Galerii Nova budował swój kapitał symboliczny podczas mini-tournée po zachodniej Polsce, by zaraz potem – z pominięciem Warszawy – otworzyć solowy pokaz w berlińskiej galerii Carlier | Gebauer.

**MU:** Miał głośną wystawę w Zielonej Górze.

**JW:** Wydaje się, że częścią problemu jest również centralizacja kapitału ekonomicznego – ostatecznie niemal wszystkie liczące się polskie galerie komercyjne zmieniły swój adres na warszawski albo po prostu zniknęły z rynku.

**MZ:** Jeśli chodzi o przynależność do instytucjonalnego świata sztuki, to na pewno istnieje duża tendencja, żeby kierować się ku centrum. Więc nawet jeśli jakaś inicjatywa pojawia się na peryferiach, będzie potrzebowała potwierdzenia centrali. Ale jeśli spojrzymy na to od strony użytkowej, czyli na przykład użyteczności działania społecznego, to bardziej interesuje nas oddziaływanie lokalne. Wtedy potwierdzenie ze strony centrum nie ma większego znaczenia.

**MU:** Z jednej strony funkcjonuje obieg, który potrzebuje potwierdzenia w Warszawie. „Prowincja” musi dostawać w takim wypadku to potwierdzenie, Warszawa musi się nią zainteresować, przysłać wysłanników, którzy sprawdzą i wydadzą wyrok typu: „Tarnów jest dobry, bo ma takie wystawy, jak w Warszawie”. To też przypadek Szalonej Galerii, kiedy artyści z Warszawy ruszyli ze sztuką współczesną „oświecać” prowincję. Równolegle funkcjonuje – jak mówisz, Michał – inny obieg, można go nazwać lokalnym. Należące do niego ośrodki dobrze sobie radzą z własnymi odbiorcami, własnymi wystawami. BWA w mniejszych miastach, jak w Krośnie czy w Zamościu, funkcjonują dla miejscowych społeczności i nie zawracają sobie głowy odległym centrum. Prowadzą działalność wystawienniczą, przyciągają uczestników warsztatów i innych zajęć, pokazują twórców z własnego środowiska, mają także kontakty z podobnymi ośrodkami. Często organizują plenery, sprzedaż dzieł.

**JW:** Te pomniejsze galerie muszą zyskać autoryzację w środowisku lokalnym, dlatego siłą rzeczy ich repertuar jest bardziej synkretyczny – nawet jeśli importują coś z centrum, to muszą uwzględnić twórcynie/twórców działających w danym ośrodku. Przyglądając się listom uczestniczek/uczestników organizowanych tam wystaw sztuki współczesnej, można dostrzec nazwiska, które w centrum w ogóle się nie pojawiają. Jednak im bliżej centrum, tym bardziej „lista obecności” ulega usztywnieniu. Działa tu wiele mechanizmów, opisanych jeszcze w latach 90. w krytycznych tekstach z kręgu Rastra. Ważną rolę w „układzie scalonym” polskiej sztuki odgrywały galerie BWA, sklasyfikowane właśnie względem ich zależności od Warszawy jako „buły czerstwe i chrupiące”. „Czerstwe” ośrodki to takie, które odłączyły się od centrum i w których nie znajdziemy już ulotek warszawskich instytucji. [śmiech]

**MU:** Dla mnie fenomenem zawsze było Muzeum Sztuki w Łodzi, bo ono usiłowało stać się odrębnym centrum i mieć własny, odrębny układ odniesień, nie warszawski. Podobnie w innym układzie odniesień funkcjonuje CSW w Toruniu.

**MZ:** Tak, ale w przypadku Muzeum Sztuki to już jest siła samej instytucji, zasadzona na bardzo solidnej bazie. Centrum daje widzialność, więc jeśli przyjmujemy, że artyście czy artystce zależy na uniwersalności przekazu, to na pewno centrum może mu/jej pomóc. Działając lokalnie, pozostajemy przywiązani do bardzo konkretnego pola widoczności.

**JW:** Jeśli instytucja jest profilowana na działanie lokalne, to w gruncie rzeczy nie potrzebuje ona namaszczenia zewnętrznego, ponieważ jej misja spełnia się w bezpośrednim działaniu na miejscu.

**MU:** Kwestia widzialności wywołuje mnóstwo emocji. Nie chodzi nawet o to, czy dana instytucja jest uwzględniona w opiniotwórczym, nadającym widoczność, czasopiśmie krytyki artystycznej, ale raczej o zauważenie przez media wysokonakładowe, niepoświęcone sztuce. Ważniejsze jest, by zostać opisanym chociaż krótką notką w „Polityce”, „Wyborczej”, czy w takim glamourowym „Vogue”. To były naprawdę mocne aspiracje instytucji „z interioru”, w tej chwili jednak wiedzą one, jak wygląda selekcja materiałów do mediów ogólnopolskich. Jeśli dziennikarce z „Wysokich Obcasów”, spodoba się wystawa w CSW Kronika, to ją opisze, ale to jest kwestia przypadku i łańcuszka znajomych, którzy są w stanie do niej dotrzeć. Warszawa interior pokazuje jako ciekawostkę. Wszyscy wiemy, że media ogólnopolskie działają jako lokalne warszawskie i to jest duży problem.

Chciałam was zapytać jednak o to, na co orientuje się to nasze centrum. Czy wciąż jesteśmy tak zależni od Zachodu, jak tuż po transformacji? W latach 90. odbywała się dyskusja, czy polska sztuka jest zależna od Zachodu, czy powinna zachować własną swoistość. Jak to w państwach półperiferyjnych (jak nazywają nas niektórzy badacze za Immanuelem Wallersteinem), zmagają się u nas ze sobą wątki kultury rodzimej i kosmopolitycznej. Jak to dzisiaj wygląda?

**MZ:** Uważam, że jesteśmy ciągle zależni od Zachodu. Zależność przyjęła nieco inną formę, ale trwa cały czas. Dopóki polskie instytucje orientują się na instytucje globalne, na przykład documenta, Biennale w Wenecji czy Manifesta, ta zależność istnieje.

**MU:** Jakim wielkim wydarzeniem jest u nas zawsze konkurs na Pawilon Polski w Wenecji! Jest tak dyskutowany, jakby to było najważniejsze

# *Wcześniej było regułą, że trzeba było najpierw wywieźć artystę na Zachód, a dopiero potem sprzedawać go w Polsce.*

wydarzenie na Biennale, tymczasem udział Polski w tej imprezie jest mało widocznym drobiazgiem w bogatym programie.

**MZ:** Ale sytuuje artystę czy artystkę w globalnym panteonie. Z perspektywy kraju to najwyższe uznanie.

**KN:** Trochę się to zmieniło, wcześniej było regułą, że trzeba było najpierw wywieźć artystę na Zachód, a dopiero potem sprzedawać go w Polsce. Teraz w Polsce jest trochę tego kapitału i wywiezienie artysty, żeby zatwierdzić go w głównym centrum, już nie jest takie niezbędne. To znaczy, że są w tej chwili artyści skierowani do publiczności polskiej. Prawdą jest, że większość artystów z FGF wywożona jest za granicę i dopiero potem kapitalizowana w Polsce. Niemniej jednak, w Polsce przybyło kapitału i można sztukę kapitalizować bez wywożenia jej na Zachód.

**MU:** Przykładem kariera Mirosława Bałki. Po polskim początku został wyeksportowany na Zachód. I dopiero po kilku latach został triumfalnie w Polsce zaprezentowany wystawą *Rampa* w Muzeum Sztuki w Łodzi w 1994 roku.

**JW:** W przypadku artystek/artystów, będących zarazem akademikami/akademikami, konieczność kariery zagranicznej zostaje powiązana z wymogami uczelnianej „punktozy” i kryteriami ewaluacji. Do tego dochodzi jeszcze społeczny stereotyp mówiący, że obecność artystki/artysty za granicą stanowi dowód jej/jego prestiżu. Studiując biogramy wielu twórczyń/twórców, często dostrzeżemy, że w opisie ich dorobku na pierwszym miejscu wymieniana jest wystawa zagraniczna w dużym ośrodku, nawet jeśli odbyła się w mało znaczącej galerii.

**MU:** Raster określał swoich odbiorców w początkach działalności jako młodą polską inteligencję.

**JW:** W polskiej krytyce kwestia odbiorcy prawie nie istnieje. Sztuka współczesna funkcjonuje przede wszystkim jako fenomen środowiskowy i ekspercki, analizowany przez inne twórcynie/twórców oraz krytyczki/krytyków, potwierdzających jego jakość. Trudno uniknąć wrażenia, że jest to *de facto* błędne koło, w którym odbiorczynie/odbiorcy z zewnątrz stanowią miły, choć niekoniecznie potrzebny dodatek.

### POŁĄCZENIA

**MU:** Przyszedł mi do głowy Stach Szablowski. To jest krytyk warszawski i jednocześnie kurator. Jest widzialny – jako krytyk piszący regularnie do „Dwutygodnika”, „Przekroju” i do kolorowego magazynu „Zwierciadło”. Ale przecież nie trzyma się centrum. I jest wyjątkiem. Wiele jeździ. Ostatnio zrobił wystawę kuratorską Bielskiej Jesieni. Czy myślicie, że przełamuje monopol centrum? To prawda, przywozi ze sobą artystów, ale też poznaje innych na miejscu.

**JW:** Jest w tym potencjał. Im więcej takich osób, które gdzieś migrują – z przyczyn ekonomicznych czy jakichkolwiek innych – tym lepiej, bo informacje przenoszone są w lepszy sposób, przez bezpośrednie kontakty, a nie przez jakieś plotki i domysły. Kategoria ciekawości świata jest tu zresztą niezwykle istotna, choć niestety pozostaje słabo obecna w naszym środowisku.

**MU:** Kuratorzy z Zachęty mało jeździli po Polsce. Zawsze mnie to dziwiło.

**JW:** Ja myślę, że taki objazd powinien być standardem, rutyną.

**MZ:** Coroczny.

**MU:** Inny wpływowy krytyk, Karol Sienkiewicz, niby deklarował, że pochodzi ze wsi, ale nie prezentuje ciekawości tego świata, który nie został zatwierdzony przez Andrzej Rottenberg oraz GFG. Poza tym popularnemu odłamowi polskiej krytyki przyświeca założenie „nie analizuję tego, co widzę, tylko piszę o tym, co mi się skojarzyło”.

**JW:** Są też recenzje typu „nie byłem i wam też nie polecam”. [śmiech]

**MU:** Chcę jeszcze powrócić do pytania, które zadała Małgorzata: czy istnieją ośrodki, które konkurują z Warszawą? Czy takim ośrodkiem był Wrocław, czego kulminacją stała się jego nominacja na Europejską Stolicę Kultury? Gdańsk z Nomusem?

*Systemowy problem polega na tym,  
aby dostrzegać wszystkie języki  
sztuki równocześnie i zarazem  
dokonywać trafnego „tłumaczenia”  
z jednego na drugi.*

**MZ:** Peryferyjne ośrodki muszą znaleźć w sobie siłę, żeby stwierdzić: „OK, mimo wszystko warto zainwestować w to, co dzieje się lokalnie”. Jest to proces odbudowywania na zgłiszczach. Polskie miasta powyżej 100 000 mieszkańców były kiedyś żywymi centrami, zostały zjedzone przez Warszawę i teraz ponownie odkrywają własną tożsamość.

**MU:** Miasta bardzo wzmocniły się po wejściu do Unii. Ale z drugiej strony w Polsce postępuje centralizacja. Wcześniej wymuszana przez neoliberalny dyktat rynku, a teraz jeszcze wzmocniana przez władzę, która w dziedzinie kultury dąży do tego, by jak najwięcej instytucji weszło pod kuratelę Ministerstwa. Myślę, że te miasta, które miały ambicję być centrami kultury, spotkała porażka. Po Stolicy Kultury we Wrocławiu okazało się, że miasto miało wcześniej po prostu dobry PR, a potem w złym stylu pożegnano się ze świetnie sobie radzącą w MWW Dorotą Monkiewicz czy z wieloletnim dyrektorem BWA Markiem Puchałą. Gdańsk miał spore ambicje, ale ostatnia afera z Nomusem (choć akurat on należy do Muzeum Narodowego) zepsuła obraz miasta w oczach naszego środowiska. Poznań przegapia swoją szansę. Mają znakomitą Galerię Miejską, która znalazła się na celowniku prawicowych działaczy. Atakowano szczególnie zastępczynię dyrektora, Zofię Nierodzińską, autorkę zupełnie wyjątkowego w Polsce, czułego na tematy społeczne programu. Zofia odeszła.

Ale chciałabym postawić jeszcze pytanie o to, jakie jeszcze widzicie inne obiegi, alternatywne wobec mainstreamu? Czy demoscena może być takim przykładem?

**JW:** Ona sama w sobie jest wielkim kolektywem, którego spoiwem są cykliczne zloty typu „demoparty”, stanowiące naturalne punkty węzłowe tej subkultury. Nie bez znaczenia jest tu fakt, że ze względu na uwarunkowania technologiczne typowe demo powstaje jako efekt kooperacji kilku osób – priorytetem nie jest tu promocja „natchnionej” twórczej jednostki, ale przede wszystkim sam utwór jako zaawansowana inżynierska konstrukcja. Choć demoscena ma z zasady niekomercyjny charak-

ter, to oczywiście wykształciła ona własne mechanizmy widzialności, związane z różnymi formami rywalizacji. W demoscenie ciekawi mnie aspekt sprzętu – często jest on archaiczny, co sprzyja realizacji strategii „twórczych przymusów”. Dodatkowo utrudnienie wiąże się z generowaniem dema w czasie rzeczywistym w oparciu o przygotowany kod. Istotne znaczenie ma tu performatywny, ale też materialny aspekt całej sytuacji, wynikający z faktu, że demoparty odbywa się stacjonarnie, a nie online. Podobnie jak w przypadku biennale sztuki jest to moment kumulacji, potwierdzający wewnątrzśrodowiskowe więzy. Zarazem demoscena stanowi też zamknięty ekosystem, w małym stopniu połączony z innymi obiegami sztuki.

**MU:** Czy uczestnicy demosceny nie dbają o swoją widzialność, czy po prostu inni nie chcą ich zobaczyć?

**JW:** Myślę, że systemowy problem polega na tym, aby dostrzegać wszystkie języki sztuki równocześnie i zarazem dokonywać trafnego „tłumaczenia” z jednego na drugi. Zauważam spory deficyt w zakresie umiejętności symultanicznego myślenia w różnych „dialektach” kultury. Z pewnością jest to trudne – wymaga czasu, kompetencji, ciekawości, dużej mobilności... Mam wrażenie, że twórcynie/twórcy różnych segmentów kultury posługują się podobnymi pojęciami, ale przypisują im inne znaczenia i w związku z tym nie mogą się ze sobą dogadać. Brakuje łączników – personalnych, instytucjonalnych, jakichkolwiek. Obserwując różne obiegi sztuki, widzę analogie i różnice między nimi – dzięki temu wzajemnie się definiują, jedne poprzez drugie.

**MU:** Myślisz, że w ogóle są potrzebni łącznicy i tłumaczenie? Bo przecież te obiegi dają sobie świetnie radę, stanowią jakby wsobne, samowystarczalne światy.

**MZ:** Takie współistnienie jest zupełnie naturalne i jest jak najbardziej w porządku. Myślę, że kłopoty zaczynają się dopiero w momencie, kiedy jedna ze stron próbuje ingerować w tę drugą. Kiedy jedna strona twierdzi, że tamci to nie jest sztuka.

**JW:** To dotyczy również demosceny, do której – ze względu na jej niekomercyjny charakter – nie przystają standardy typowe dla rynku sztuki. Osoby współtworzące demoscenę nie traktują artworłdu jako punktu odniesienia, a zainteresowanie ich utworami „z zewnątrz” również pojawia się incydentalnie. Mam tu na myśli między innymi działania Piotra Mareckiego w ramach projektu UBU lab, czy niedawną wystawę 8 bitów sztuki w tarnowskim BWA. W kontekście demosceny pojawia się także



ważny aspekt, związany ze sprofesjonalizowaniem technologicznym, które sprzyja oddzieleniu od siebie poszczególnych obiegu sztuki. Dotyczy to również innych zjawisk, takich jak grafika warsztatowa czy autorski film animowany, który „przyłgnął” do obiegu filmowego i incydentalnie się pojawia w orbicie świata sztuki.

**MZ:** Dokładnie to samo dotyczy malarstwa. Nakierowane na warsztat malarstwo jest peryferyjne.

**JW:** Ważna jest tu także kwestia dystrybucji, sposobów prezentacji dzieł. Instytucje sztuki oferują określony zbiór utartych konwencji wystawieniowych, które mogą zniechęcać twórcze środowiska funkcjonujące w inny sposób.

**MU:** Czy rzeczywiście one potrzebują potwierdzenia ze strony centrum?

**JW:** Jak widać, nie potrzebują, choć tak naprawdę cierpi na tym samo centrum, w coraz większym stopniu zorientowane tylko na jeden kierunek działania. Nie chodzi tu nawet o fundamentalną zmianę optyki – peryferyjne i hybrydyczne zjawiska, o których mówimy, mogłyby zaistnieć w dyskursie na temat sztuki współczesnej choćby jako nowy kontekst czy interesujące tło, na którym wyraźniej zarysują się cechy instytucjonalnego głównego nurtu.

**MU:** Wracam jeszcze na koniec do outsiderów. Czy możliwe jest życie na geograficznej prowincji i zyskanie widzialności w centrum? Do głowy przychodzą mi przykłady wydawnictw: twórcy oficyny Bored Wolves mieszkają przecież w niewielkiej beskidzkiej wsi, a założyciele większego i znanego Czarnego – w Beskidzie Niskim.

**Michał Bratko:** Przecież Bored Wolves drukują w Krakowie, sprzedają w Nowym Jorku i w Warszawie. To nie są peryferie... Więc to jest życie gdzieś na jakiejś prowincji, ale funkcjonowanie w samym centrum.

**JW:** Kluczowy jest tu fakt odpowiedniego umocowania towarzyskiego – jeśli czyjeś działanie zostało już uprawomocnione przez centrum, to w sensie geograficznym może ona/on przebywać tam, gdzie chce.

**MZ:** Chodzi o networking. Jeśli się go nie robi, to nie ma możliwości rozwoju na peryferiach. Monet musiał najpierw znaleźć się w Paryżu, żeby osiąść w Giverny, Gauguin, żeby wyjechać na Tahiti, wcześniej musiał zawojować Paryż. Podobnie Cézanne i wielu innych.

**KN:** Na naszym podwórku też widać, że osoby, które uzyskują widzialność, wycofują się z życia towarzyskiego, nie chodzą, nie bywają, ale tworzą. Mogą sobie na to pozwolić.

### **HYBRYDY**

**MZ:** Interesuje mnie proces powstawania nowego centrum, zawsze powiązane z jakimś rodzajem dominacji ekonomiczno-politycznej. Historia sztuki Zachodu pokazuje dobitnie, że tak właśnie się działo. W perspektywie najbliższych dekad centrum będzie się najprawdopodobniej przenosić na Wschód, do Indii i Chin. Jak długo będzie jeszcze trwać hegemonia kulturowa Zachodu? Ekonomiczna dominacja przechyla się powoli na stronę mocarstw wschodnich. Chiny mają przecież tradycję sztuki o wiele dłuższą niż Europa. W XIX i XX wieku zwróciły się jednak ku językowi wytworzonym na Zachodzie, począwszy od idiomu socrealistycznego za czasów Mao, aż po globalny język galeryjny w latach 90. Zachodnie galerie zaczęły otwierać swoje filie właśnie w Chinach. Teraz, zyskując dominację ekonomiczną, te mocarstwa nie mają jeszcze autonomicznego, kulturowego języka, ale myślę, że go zyskają. Tymczasem język naszej kultury z dużą łatwością rozprzestrzenił się po całym globie i stał się *lingua franca* dla każdego. Modelu sztuki stworzonego przez Europejczyków używają wszyscy pozostali. Więc jest bardzo ciekawe, co się wydarzy w czasie najbliższych dekad i czy nowy język powstanie na bazie starego.

**MU:** Nowe centrum żyje w długim cieniu swojego poprzednika. Pragnie się uwiarygodnić poprzez przejęcie jego języka. Przykładem Amerykanie kochający Paryż oraz nowoczesne malarstwo amerykańskie powstałe pod wpływem wojennej emigracji artystów z Francji.

**MZ:** To pokazuje, że nie ma centrum bez dominacji ekonomicznej i politycznej.

**MU:** Na Dalekim Wschodzie, w Korei czy w Chinach, istnieje **środowisko performerskie**. Istnieją festiwale tej dziedziny sztuki. Tamtejsi artyści dobrze zaadaptowali performance, bo zgadza się z ich sposobem bycia w świecie, tradycyjnym treningiem ciała i umysłu. Działania performerskie odczytywane w kodach kulturowych Wschodu zyskują jednak inne znaczenia niż na Zachodzie.

**JW:** Może zauważenie podobieństwa dominującego języka globalnej sztuki do lokalnych zjawisk da początek jakiemuś przebiegunowaniu? Czasem w ten sposób – małymi krokami – następuje istotne przesunięcie, wynikające z faktu, że pewne elementy „rymują” się ze sobą, intencjonalnie

lub nie. Można uznać to za objaw istnienia hybrydycznej struktury, którą nazywam tkanką łączną, wypełniającą przestrzenie pomiędzy centrami. Proces stopniowego przesuwania akcentów, poszukiwania analogii – czasem niedokładnych, lecz odsłaniających pewną prawdę – może okazać się skuteczniejszy niż radykalna rewolucja.

**MZ:** To jest zupełnie naturalny proces, że szuka się punktów zaczepienia w postaci jakichś podobieństw, które umożliwią proces komunikacji między kulturami. Ale całkowitej inności nie da się zasymilować.

**JW:** Na podobnej zasadzie odbywa się poszukiwanie „świeżej krwi” w artystycznym mainstreamie. Potrzebujemy czegoś innego, ale trochę podobnego.

**MZ:** Ale nie radykalnie innego.

**JW:** Na pewno musi nam się kojarzyć ze sztuką współczesną. [śmiech]

**MZ:** To zjawisko wiąże się z samą definicją sztuki. Nie da się określić szczegółowych kryteriów, bo sztuka się im wymyka. Sztuka jest nienazywalna, więc cała branża ma fantazmatyczne jądro. Kryteria i hierarchie, które tworzą się instytucjonalnie wokół tego pojęcia, są raczej intuicyjne niż ustalone na stałe – przeczuwamy, czym jest sztuka, a więc i czym jest mainstream w sztuce, ale kategorie te podlegają ciągłej zmianie.

