

2.

Proces rozpadu  
pojęcia dzieła sztuki:  
lata 1960 - 1970

1. dewaluacja oryginału
2. najważniejsze koncepcje - idee
3. wyeliminowaniu przedmiotu materialnego
4. inny zapis

↓  
zatarcie granic między dyscyplinami sztuki.

↓  
zatarcie granic między sztuką a teorią

↓  
wkład metaartystyczny

↓  
zatarcie granic  
między sztuką a teorią wst.

# Postsztuka dzisiaj, czyli dziwne narzędzia w powszechnym użyciu

Kuba Szreder

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Ze sztuką stało się coś dziwnego. Nie dość, że ta wystawiana w instytucjach już dawno przestała przypominać sztukę, tak jak była ona widziana jeszcze stulecie temu, to jeszcze poza ich murami rozkwita wielość dziwnych praktyk, z których część spokojnie można by pomylić ze sztuką, gdyby nie fakt, że raczej nią nie są. Przynajmniej nie w potocznym ujęciu tego, co artystyczne. Ta konfuzja nie narodziła się wczoraj. Podmywanie murów separujących sztukę od tego, co wydaje się nią nie być, zaczęło się wraz ze wyłanianiem się autonomicznego pola sztuki w XIX wieku. Jak tylko powstały granice sztuki, awangarda zaczęła je przekraczać. Kiedy tylko kompetencja artystyczna stała się czymś odmiennym od warsztatu rzemieślnika, nastąpił proces jej podważania, „odszkalniania” i deformalizacji. Jego kulminacją była dematerializacja sztuki w latach 60. ubiegłego wieku, stanowiąca reakcję na fetyszyzowanie obiektów artystycznych, a odpowiedzią na ową separację od życia codziennego stała się synteza z praktyką społeczną na rozszerzonym polu sztuki, które zaczęło się wyłaniać w latach 70. XX wieku.

Obecne zamieszanie jest jedynie skutkiem ubocznym tych długofalowych procesów. Ze względu na inercję społeczną, konserwatywizm instytucji artystycznych i siłę przyzwyczajenia ludzi sztuki właściwie dopiero teraz zaczynamy powoli uświadamiać sobie konsekwencje faktu, że sztuka zlała się z nieartystycznymi żywiołami. Już 50 lat temu zdawali sobie z tego sprawę co bardziej wnikliwi obserwatorzy życia artystycznego. Jerzy Ludwiński w swoim datowanym na 1971 r. eseju *Sztuka w epoce postartystycznej* pisał:

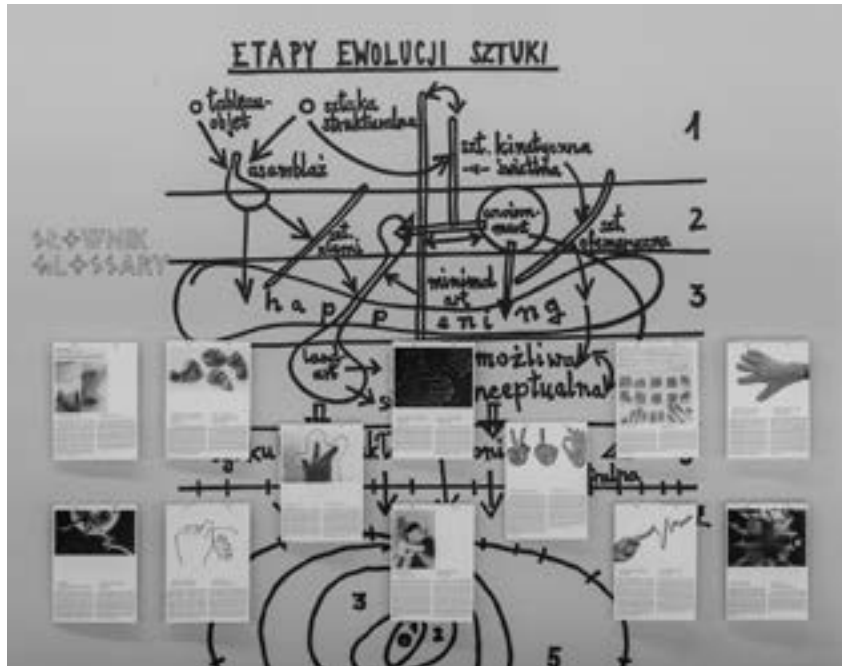
Bardzo prawdopodobne, że dzisiaj nie zajmujemy się już sztuką. Po prostu przegapiliśmy moment, kiedy przekształciła się ona w coś zupełnie innego, coś, czego nie potrafimy już nazwać. Jest jednak rzeczą pewną, że to, czym zajmujemy się dzisiaj, posiada większe możliwości<sup>1</sup>.

1. Wystawa „Robiąc użytek. Życie w epoce postartystycznej”, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa, 2016. Diagram Jerzego Ludwińskiego ilustrujący Etapy Rozwoju Sztuki. Fot. Daniel Chrobak. Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej



<sup>1</sup> J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, Poznań-Wrocław 2009, s. 66.

2. Wystawa „Robiąc użytek. Życie w epoce postartystycznej”, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa, 2016 – diagram Jerzego Ludwińskiego ilustrujący Etapy Rozwoju Sztuki. Fot. D. Chrobak, zdjęcie dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej



Owa wizja sztuki niemożliwej oraz nieoczywistego jej statusu w epoce postartystycznej zainspirowała szereg przedsięwzięć, przy których dane mi było współpracować w ostatnich latach, od wystawy „Robiąc użytek. Życie w epoce postartystycznej” (Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa, 2016 [fig. 1–5]), współkuratorowany z Sebastianem Cichockim przegląd działań postartystycznych, po luźne sieci artystek i postartystek (takich jak Konsorcjum Praktyk Postartystycznych), które z tego zaczynu wyrosły. Moje obecne rozważania są mocno zakorzenione w teoriopraktyce postartystycznej; oprócz idei Ludwińskiego składają się na nią – dyskutowane dalej – takie koncepcje i praktyki, jak *arte útil*, artystyczna użytkologia czy tytułowe dziwne narzędzia. Te formy myślenia wychodzą poza konwencje sztuki współczesnej, które za Stephenem Wrightem, twórcą koncepcji użytkologii, można uznać za jej gmachy czy też fundamenty pojęciowe<sup>2</sup>. Są nimi chociażby kult indywidualnego autorstwa, samoistna wartość doświadczenia estetycznego, oddzielenie sztuki czystej od użytkowej, nacisk na zdystansowany ogląd, uprzedmiotowienie sztuki czy praktyki jej zawłaszczania, kolekcjonowania i wystawiania.

Wracając jednak do Ludwińskiego – wydaje się ironią historii, że dopiero po 50 latach od ogłoszenia przezeń epoki postartystycznej zwrócono się do jego myśli (dużą rolę odegrały w tym m.in. Magda Ziółkowska i Luiza Nader, które współpracowały przy krytycznym, anglojęzycznym zbiorze pism Ludwińskiego *Notes from the Future of Art* wydanym przez Van Abbemuseum<sup>3</sup>). Jednak w tej połowicznej recepcji nie ma nic dziwnego. Ludziom sztuki – czy to kuratorom, krytykom, czy artystom – może nie być łatwo przyznać się, że „nie



<sup>2</sup> S. Wright, *W stronę leksykonu użytkowania*, przeł. Ł. Mojsak, Warszawa 2014.

<sup>3</sup> J. Ludwiński, *Notes from the Future of Art: Selected Writings of Jerzy Ludwiński*, ed. M. Ziółkowska, Eindhoven-Rotterdam 2007.



3. Wystawa „Robiąc użytek. Życie w epoce postartystycznej”, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa, 2016. Archiwa Arte Útil. Fot. D. Chrobak. Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej



4. Wystawa „Robiąc użytek. Życie w epoce postartystycznej”, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa, 2016. Fot. D. Chrobak, zdjęcie dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej

5. Wystawa „Robiąc użytek. Życie w epoce postartystycznej”, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa, 2016. Fot. D. Chrobak, zdjęcie dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej



zajmujemy się już sztuką”, skoro sztuka jako zinstytucjonalizowana praktyka społeczna ma się obecnie lepiej niż kiedykolwiek wcześniej. Świadczą o tym wskaźniki czysto ilościowe: obroty na targach sztuki, miliony powstających obiektów artystycznych, rosnąca liczba studentów kierunków artystycznych, ilość odwiedzających coraz liczniejsze instytucje artystyczne czy rosnące jak grzyby po deszczu biennale, tysiące tekstów, podcastów, audycji czy klipów dedykowanych sztuce.

Ten oszałamiający wolumen działań artystycznych nie zmienia faktu, że zatarciu uległy wszelkie kryteria, które sztukę pozwoliłyby odróżnić od działań domniemanie nieartystycznych. Chociażby instalacje trudno odróżnić od wypełnionych gadżetami planów filmowych, rozbudowanych archiwów czy prezentacji architektonicznych, otwarcie biennale od oligarchicznego rautu, wystawę od instagramowych scenografii, a dzieła od giełdowych derywatów. Gwoli jasności, nie widzę w tym nic zdrożnego, wręcz przeciwnie, radośnie podgryzam już nadwyreżone fundamenty sztuki, szczególnie że ich próchno tworzy humus, na którym rozwijają się praktyki bliskie mi ideowo. Na gruzach gmachów pojęciowych sztuki współczesnej wyrastają tysiące dziwnych, postartystycznych aktywności, które niewykluczone, iż nie są już sztuką, ale na pewno dają nam większe możliwości – myśleniodziałania i teoriopraktyki poza zmurszałymi konwencjami artystycznej nowoczesności.

### **Z życia wzięte**

Ze sztuką dzieje się coś na tyle dziwnego, że nawet instytucje artystyczne przestały wierzyć w swoją własną wyjątkowość. To nie przypadek, że akurat wtedy, kiedy w Polsce rządy obejmują siły polityczne o skłonnościach autorytarnych, zadając kłam modernizują-





6. Wystawa „Nigdy nie będziesz szła sama”, Galeria Labirynt, Lublin, 2020–2021. Na pierwszym planie od lewej: projekcja Brokatowe Kocyki, *Idziemy w disco*, 2020; Tajskie Kwiatuszki, *Mój kwiat*, 2020 (fragment instalacji). Fot. W. Pacewicz, zdjęcie dzięki uprzejmości Galerii Labirynt



7. Kopia obrazu Henryka Strenga *Demonstracja obrazów* (1933) na demonstracji obrazów zorganizowanej w marcu 2019 w Warszawie w trakcie corocznej manifestacji antyrasistowskiej i antyfaszystowskiej. Fot. K. Szreder



8. Dokumentacja akcji „List” zorganizowanej w maju 2020 w Warszawie w proteście przeciwko tzw. wyborom kopertowym przez kolektyw postartystyczny w składzie Marta Czyż, Marianna Dobkowska, Magdalena Drągowska, Michał Frydrych, Karolina Grzywnowicz, Yulia Krivich, Julia Minasiewicz, Jan Możdżyński, Kuba Rudziński, Weronika Zalewska, Paweł Żukowski. Fot. M. Bryk. Dzięki uprzejmości Autorki



9. „DOŚĆ! Wystawa obrazów strajkujących” Arka Pasożyta w ramach demonstracji z okazji 102. rocznicy wywalczenia praw wyborczych przez Polki, Toruń, 28 listopada 2020. Fot. E. Grabowska. Dzięki uprzejmości Autorki



10. „DOŚĆ! Wystawa obrazów strajkujących” Arka Pasożyta w ramach demonstracji z okazji 102. rocznicy wywalczenia praw wyborczych przez Polki, Toruń, 28 listopada 2020. Fot. E. Grabowska. Dzięki uprzejmości Autorki

cemu samozadowoleniu sztuki współczesnej, zapomniane, na wpół deliryczne przepowiednie Ludwińskiego zaczynają być ponownie cytowane nie tylko poza, ale także wewnątrz szacownych instytucji sztuki. Taka wystawa, jak „Robiąc użytek”, nie jest przecież przedsięwzięciem wyjątkowym. Jednym z kronikarzy obecnej odsłony epoki postartystycznej jest Sebastian Cichocki. Dokumentuje on szereg praktyk, które wykwitły już po zakończeniu ekspozycji, w kontekście ruchów społecznych czy demonstracji prodemokratycznych<sup>4</sup>. Z mnogości prezentacji można wspomnieć chociażby „Gotong Royong. Rzeczy, które robimy razem” (CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2017/2018, podsumowane wydaniem niedawno zbiorem tekstów<sup>5</sup>). Wystawa, która wypączkowała z programu rezydencyjnego Zamku Ujazdowskiego, była ćwiczeniem z przekraczania konwencji instytucjonalnych poprzez robienie razem różnych dziwnych rzeczy – artystycznych i postartystycznych – na pograniczach globalnej wioski. Przy tej okazji wypada też wspomnieć ekspozycje i kongresy solidarnościowe z Galerii Labirynt w Lublinie, które sztukę umocowują w takich ruchach społecznych, jak Ogólnopolski Strajk Kobiet – poprzez organizowanie wystaw składkowych typu „Nigdy nie będziesz szła sama” [fig. 6], podsumowującej jesienną falę protestów z 2020 r.; otwarty nabór prac do tej prezentacji ruszył w grudniu.

Wspomniana fala podmywa mury instytucji, a jej impet jest pochodną mnogości działań oddolnych. Żeby podać jedynie kilka przykładów, w marcu 2018 Konsorcjum Praktyk Postartystycznych zorganizowało demonstrację obrazów, w ramach corocznej manifestacji antyfaszystowskiej rekonstruując ikoniczny obraz Henryka Strenga z 1933 r. [fig. 7]. W maju 2020 kolektyw artystek zainicjował głośną akcję „List” – odtworzenie happeningu Tadeusza Kantora z 1967 r. – w proteście przeciwko tzw. wyborom kopertowym [fig. 8]. O akcji wnikliwie pisała Maria Poprzęcka, podkreślając zarówno wierność szczegółowi historycznemu, jak i niekantorowską wymowę listu, który z manifestu autonomii artystycznej stał się wyrazem niezgody politycznej, nie tracąc przy tym nic z artystycznego polotu<sup>6</sup>. Innym przykładem jest wystawa obrazów strajkowych *Arka Pasożyta* w trakcie toruńskich demonstracji Strajku Kobiet [fig. 9–11]. Twórca zamalowuje klasyczne płótna, nadając im zupełnie inny wymiar ideowy i estetyczny, a jednocześnie notorycznie wynosząc je na demonstracje. Jedną z nich była akcja „100 Flag”, czyli oddolne, postartystyczne obchody stulecia uzyskania praw wyborczych przez kobiety w Polsce [fig. 12–14]. Jej pierwsza iteracja odbyła się jesienią 2018, przyciągając dziesiątki artystek i postartystek. Stworzyły one setki oryginalnych flag i wyszły z nimi na ulicę w celu upamiętnienia okrągłej rocznicy, która w 2018 r. była prawie całkowicie zapomniana. Jest ironią historii, że dwa lata później, w 2020 r., 102. rocznicę uzyskania praw wyborczych przez kobiety obchodzono już hucznie, w akompaniamencie policyjnych syren i podlewając ją gazem pieprzowym. Zresztą także na tej demonstracji nie zabrakło reprezentantek kolektywu 100 Flag,



<sup>4</sup> S. Cichocki, *In Search of Impact (yet Again): Postartistic Practices in Twenty-First Century Poland*, [w:] *On the Edge: Culturescapes Poland 2019*, ed. K. Botanova, W. Przybylski, Warsaw 2019.

<sup>5</sup> *Things We Do Together: the Post-Reader*, ed. M. Dobkowska, K. Łukomski, Warszawa 2020.

<sup>6</sup> M. Poprzęcka, *Siedmioro wspaniałych*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/8958-siedmioro-wspanialych.html> (data dostępu: 3.03.2021).





<sup>7</sup> T. Bruguera, *Arte útil (Sztuka użyteczna)*, [w:] *Prawda jest konkretna. Artystyczne strategie w polityce – podręcznik*, red. F. Malzacher, przeł. E. Majewska, K. Szreder, Warszawa 2018, s. 241–243.

<sup>8</sup> A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12.

<sup>9</sup> Zob. stronę internetową Asociación de Arte Útil: <http://www.arte-util.org> (data dostępu: 3.03.2021).

które wyszły ze swoimi flagami-projektami-dziełami-postsztuki na ulicę.

Pomimo tego, że wymienione przykłady mają wyrazisty azymut polityczny i odbywają się w ramach ulicznych demonstracji, to większość projektów wyrastających z postartystycznego humusu nie ma spektakularnego wymiaru. Często ma za to charakter długofalowych działań oddolnych o ograniczonej widzialności – jak organiczna praca Diany Lelonek z Hałdą Rokitnikową, za której pomocą artystka zwraca uwagę na dewastację ekologiczną Konińskiego Zagłębia Węglowego; długofalowa praca Pameli Bożek z osobami zamieszkałymi w Ośrodku dla Cudzoziemców w Łukowie; czy seria działań Jasminy Wójcik z byłymi pracownikami i pracowniczkami warszawskiej fabryki Ursus. Część z takich działań przybiera postać subtelnych, choć niepozbowionych krytycznego ostrza, interwencji w przestrzeni dyskursu publicznego, jak chociażby propozycja Jany Shostak, żeby do języka polskiego na stałe wprowadzić neologizm „nowacy” zamiast groźnie brzmiącego „migranta”, czy też flaga Yulii Krivich „W Ukrainie”, która sprowokowała burzliwą debatę o kolonialnych zaszłościach polskiej leksyki [fig. 15].

Trudnych do zaklasyfikowania przedsięwzięć post-para-artystycznych jest za dużo, żeby stworzyć tutaj ich wyczerpujące kompendium (nie na tym zresztą polega mój cel). Nie są one też ograniczone do naszego lokalnego kontekstu, chociaż specjalnie koncentrują się na działaniach nam bliskich, żeby ukonkretnić – w innym przypadku, wydawałoby się, abstrakcyjną – dyskusję nad procesami rozszczelniania sztuki i powszechnym użyciem dziwnych narzędzi, które ono oferuje.

### ***Arte útil***

Często tego typu projekty identyfikuje się jako „artystyczną praktykę społeczną” (w nomenklaturze przyjętej w USA) czy też jako *arte útil*, sztukę użyteczną czy też sztukę-narzędzie (określenie spopularyzowane przez kubańską artystkę Tanię Bruguere)<sup>7</sup>. Jest to pojęcie stosunkowo bliskie rodzimym „sztukom społecznie stosowanym”, których program zarysował w swoim lekko już zapomnianym manifestie Artur Żmijewski<sup>8</sup>. Właściwie najciekawszym – nie tylko koncepcyjnie, ale także organizacyjnie – przedsięwzięciem jest *arte útil*, z racji na wykrystalizowanie się wokół niego międzynarodowego ruchu sztuki użytecznej, animowanego przez Asociación de Arte Útil, które odpowiada za obszerną bazę tego typu projektów, obejmującą ok. 300 przykładów z całego świata<sup>9</sup>. Stowarzyszenie prowadzi szkoły sztuki użytecznej czy też Instytut Imienia Hanny Arendt w Hawanie, który jest zarówno dziełem sztuki Bruguery, jak i platformą dyskusyjną oraz instytucją edukacyjną działającą w kontekście upadłego reżimu postsocjalistycznego, borykając się z endemiczną cenzurą działań antysystemowych. Asociación de Arte Útil wypracowało ze-

staw kryteriów, których spełnienie kwalifikuje dany projekt do bycia umieszczonym w ich repozytorium. Są one następujące:

1. Sztuka ta przynosi nowe społeczne „zastosowania”.
2. Stanowi wyzwanie dla systemu, w ramach którego działa (na poziomie obywatelskim, prawnym, pedagogicznym, naukowym, ekonomicznym *etc.*).
3. Ma charakter *time-specific* (wiąże się bardziej z „teraz” niż z „tu”), odpowiada najbardziej aktualnym wyzwaniom.
4. Może być wdrożona i funkcjonować w realnych sytuacjach.
5. Zastępuje autorów inicjatorami, a widzów – użytkownikami.
6. Ma praktyczne i dobroczynne skutki dla użytkowników.
7. Dąży do równowagi, jednocześnie adaptując się do zmiennych warunków.
8. Na nowo odnajduje w estetyce system zmiany<sup>10</sup>.

O ile samo przedsięwzięcie jest godne uwagi, o tyle kryteria przyjęte przez ruch *arte útil* warto poddać dalszej analizie. Przede wszystkim wrażenie problematycznej sprawia sama „użyteczność” takich projektów, które przecież rzadko mają wymiar instrumentalny, a już zupełnie wyjątkowo są robione po to, żeby zastąpić funkcjonowanie istniejących instytucji społecznych. Użyteczność i efektywność – te regentki współczesności – tłamszą humor, lekkość i wyobraźnię, zamykając ludzkość w żelaznej klatce instrumentalnego rozumu. Skuteczność, ta siermiężna siostra biurokracji, nakłada jarzmo na swobodną grę wyobraźni, która często motywuje przedsięwzięcia na rozszelzionym polu sztuki.

Nie sugeruję tutaj, że praktyki umieszczone w Archiwum Arte Útil pozbawione są humoru czy imaginacji. Do moich ulubionych przykładów figurujących w owym zbiorze należy performans „Najwyższą formą sztuki jest picie piwa z przyjaciółmi” – zainicjowany w 1970 r. przez conceptualnego artystę Toma Marioniego cykl działań polegających na picciu piwa z przyjaciółmi w różnych przestrzeniach artystycznych i nieartystycznych. Moja dyskusja z utylitarnością *arte útil* ma raczej naturę teoretyczną, ale też wymiar polityczny. Poprzez nacisk na użyteczność i narzędziowość po prostu inaczej rozkłada się akcenty, relegując rolę wyobraźni do drugiego rzędu. Podkreślając wagę utylitarności takiej sztuki, zwolenniczki *arte útil* wikłają się też w zupełnie niepotrzebne dyskusje. Wystawiają się na oskarżenia, jak te sformułowane przez Morgana Quaintance’a. Zarzuca on tej sztuce konserwatyzm, odpolitycznienie i próbę zastąpienia instytucji publicznych artystycznymi wydmuszkami<sup>11</sup>. W moim przekonaniu wytacza nieproporcjonalnie duże działa, żeby rozprawić się z praktykami, z których większość nie ma nic wspólnego z neoliberalnym utylitaryzmem – ani na poziomie politycznym, ani estetycznym. Poza tym warto zauważyć, że przy budowaniu archiwum ewidentnie nie stosuje się ślepo zasady użyteczności, pozostawiając sporo przestrzeni na wyrotowe formy wyobraźni, których użyteczność wciąż jest równie nierozstrzygnięta, jak pytanie, czy picie piwa z ko-



<sup>10</sup> Polskie tłumaczenie za: S. Cichocki, *Format P#9*. Stephen Wright, „W stronę leksykonu użytkowania” [wstęp], [w:] S. Wright, *op. cit.*, s. 5.

<sup>11</sup> M. Quaintance, *Teleology and the Turner Prize, or Utility, the New Conservatism*, <http://conversations.e-flux.com/t/teleology-and-the-turner-prize-or-utility-the-new-conservatism/2936> (data dostępu: 3.03.2021).



<sup>12</sup> Cyt. za: Robert Barry, *Inert Gas Series / Helium, Neon, Argon, Krypton, Xenon / From a Measured Volume to Indefinite Expansion / 1969*, <http://www.moma.org/collection/works/109710> (data dostępu: 3.03.2021).

<sup>13</sup> T. Bruguera, *op. cit.*

<sup>14</sup> Zob. *eadem*, *Arte Útil*, <http://vanabbe.museum.nl/en/collection/details/collection/?lookup%5B1673%5D%5Bfilter-%5D%5B05=id%3AC10523> (data dostępu: 3.03.2021).

legami bądź koleżankami „Ma praktyczne i dobroczynne skutki dla użytkowników”.

Poza tym – nieuświadomionym założeniem *arte útil* jest artystyczność zgromadzonych tam praktyk, przypisywana im niejako automatycznie. Warto zauważyć, że żadne z kryteriów w ogóle nie dotyczy artystyczności klasyfikowanych przykładów, tak jakby sprawa była oczywista. W moim zaś przekonaniu to właśnie ten status jest dyskusyjny i warto mu się bliżej przyjrzeć. Część ze zgromadzonych działań można nazwać sztuką, ale większości tak nazywać nie trzeba – albo warto to robić jedynie po to, żeby otwierać definicje tego, co artystyczne. Zresztą z tych właśnie powodów, pomimo że na „Robiąc użytek” pokazaliśmy wybrane przykłady *arte útil* oraz samo archiwum, patronem naszego przedsięwzięcia został Ludwiński, ponieważ o wiele celniej punktował procesy w naszym przekonaniu kluczowe dla zrozumienia sztuki w stanie permanentnego rozprężenia. Takie działania są bękartami konceptualnej rewolucji i ruchów społecznych. Funkcjonują niczym gazy szlachetne wypuszczane na pustyni Mojave przez Roberta Barry’ego w 1969 r. w ramach „Inert Gas Series”, które rozproszyły się w atmosferze, zmieniając jej skład. Jak pisał o tym Seth Siegelaub, kurator i galerzysta sztuki konceptualnej:

Artysta coś wykonał i to coś zdecydowanie zmieniło świat, choć raczej w niezmiernie małej skali. Tego, co zostało przez niego wypuszczone, nie możesz po prostu zobaczyć czy zmierzyć. Jest to coś realnego, ale nieuchwytnego<sup>12</sup>.

W moim przekonaniu podobnie działają pierwiastki wyobraźni artystycznej wypuszczane do sfery publicznej: zmieniają skład publicznej atmosfery, choć czynią to w niezmiernie małej skali (post)artystycznej wyobraźni.

### Ramy instytucjonalne

Bruguera w swoich teksto-manifesto-realizacjach postuluje, żeby urynął Marcela Duchampa przenieść z powrotem do toalety<sup>13</sup>. W ten nieco żartobliwy sposób sugeruje, że nadszedł już czas, żeby sztuka ponownie trafiła pod strzechy – jako narzędzie, które może być przydatne w życiu codziennym, a już szczególnie w radzeniu sobie z problemami społecznymi i politycznymi wyzwaniem. W ramach swojej wystawy w Van Abbemuseum ten postulat artystka zrealizowała nie tylko symbolicznie. Udało jej się tam założyć tymczasowe Muzeum Arte Útil (2013–2014), a jego pokłosiem jest stowarzyszenie, o którym była już mowa. Także dzięki ekspozycji „oryginalną” fontannę Duchampa z kolekcji VAM umieszczono w toalecie muzeum, co stanowi humorystyczny, choć dosadny komentarz dotyczący statusu sztuki współczesnej i jej umiejscowienia w prozie życia<sup>14</sup>.

Gest ten kieruje nas w stronę samych ram instytucjonalnych i dyskursywnych, które wyłaniały się w procesie odszkolniania techni-



11. *Obraz strajkujący* Arka Pasożyta na demonstracji „100 Flag na 100-lecie praw wyborczych Polek” (Warszawa, 2018).  
Fot. R. Żwirek. Dzięki uprzejmości Autora



12. Dokumentacja demonstracji „100 Flag na 100-lecie praw wyborczych Polek” (Warszawa, 2018).  
Fot. R. Żwirek. Dzięki uprzejmości kolektywu „100 Flag” oraz Autora





13. Dokumentacja demonstracji „100 Flag na 100-lecie praw wyborczych Polek” (Warszawa, 2018). Fot. R. Żwirek. Dzięki uprzejmości kolektynu „100 Flag” oraz Autora

ki artystycznej i dematerializacji dzieła sztuki, w czym sporą zasługę miał Duchamp, a już szczególnie jego późna recepcja w środowiskach Fluxusu, minimalizmu, pop artu i sztuki konceptualnej. Teoretykiem tych przemian był Arthur Danto. Warto tutaj przypomnieć stworzoną przez niego teorię instytucjonalną, ponieważ jej zwulgaryzowana, tautologiczna wersja (sztuką jest to, co ludzie sztuki uznają za sztukę) kształtuje światopogląd, codzienne zachowania oraz wybory strategiczne aktywnych uczestników i obserwatorów życia artystycznego.

Tekst Danto jest majstersztykiem teoretycznym, nawet jeżeli teoria instytucjonalna, po bliższym poznaniu, budzi szereg wątpliwości, szczególnie w swoich późniejszych, bardziej przegadanych, a mniej eleganckich formułach. Danto próbuje odpowiedzieć na fundamentalne pytanie rewolucji konceptualnej: w jaki sposób ludzie odróżniają sztukę od nie-sztuki w sytuacji, w której nie ma żadnych formalnych ani warsztatowych różnic pomiędzy jedną a drugą? Odnosi się do pudeł po zupach Brillo wystawianych w nowojorskich galeriach przez Andy’ego Warhola czy do instalacji Clausa Oldenburga,

w muzeach rekonstruującego mieszczańskie sypialnie. Tekst Danto jest polemiką z niejakim Testadurą, fikcyjną postacią parweniusza, o którym filozof pisze następująco:

Wyobraźmy teraz sobie jakiegoś Testadurę, przeciętnego mówcę i znanego filistra, który nie jest świadomy, że są to dzieła sztuki, i bierze je za rzeczywistość prostą i czystą. Smugi farby na łóżku Rauschenberga przypisuje niechlujności właściciela, a zwięźenie łóżka Oldenburga bierze za wyraz nieudolności budowniczego, lub może kaprys tego, kto je „zamówił”. Takie osądy zawierałyby błędy, choć raczej dziwnego rodzaju i niezbyt różniące się od tych, jakie popełniły oszukane ptaki, dziobiąc fałszywe winogrona Zeuksisa. Błędnie wzięły one sztukę za rzeczywistość, podobnie jak to uczynił Testadura<sup>15</sup>.

Danto przeciwstawia się temu filisterskiemu podejściu do sztuki post-Duchampowskiej, starając się zidentyfikować źródła kompetencji, która bywalcom salonów artystycznych pozwala na odróżnienie sztuki od nie-sztuki. Rozgraniczenie to uważa krytyk za jak najbardziej uzasadnione, pisząc: „Aby zobaczyć coś jako sztukę, konieczny jest element, którego oko nie jest w stanie dostrzec – jest to atmosfera teorii artystycznej, wiedza na temat historii sztuki: świat sztuki”<sup>16</sup>, i w ten sposób przedstawiając pierwszą, niebagatelną w swojej elegancji teoretycznej, definicję świata sztuki. To właśnie znajomość historii sztuki i atmosfera teorii artystycznej zostały zidentyfikowane przez badacza jako nośniki znaczenia artystycznego. Faktycznie, w postkonceptualnym obiegu artystycznym – a taki stanowi na pewno globalny obieg sztuki współczesnej – to nie sama forma dzieła czy warsztat autora są nośnikami sensu obiektów artystycznych, często fizycznie nieróżniących się niczym od przedmiotów, które za sztukę uznane być nie mogą. Zmianie uległ też warsztat twórcy – jeszcze bardziej oddzielającego się od rzemieślniczego kształtowania materii, czy to malarskiej czy rzeźbiarskiej, na rzecz subtelnych przesunięć znaczeń, dialogu z oczekiwaniami innych uczestników życia artystycznego i erudycyjnych gier z historycznymi i teoretycznymi ramami percepcji artystycznej. Tak też teoria instytucjonalna – czy też raczej praktyka, którą ona teoretycznie ujmuje – stała się powszechnym elementem globalnego obiegu sztuki, dostarczając uzasadnień dla ciągłej nadprodukcji wszystkiego, co tylko może być gdzieś i przez kogoś uznane za sztukę.

Oczywiście sprawa nie jest tak prosta, jak to przedstawia Danto. Sztuka opisanego typu potrzebuje urządzeń wystawienniczych, takich jak osławiony *white cube*<sup>17</sup>, oraz rozbudowanych ram instytucjonalnych, które uzasadniałyby wartość propozycji artystycznych<sup>18</sup>. Sztuka współczesna ma w sobie naddatek semantyczny lub też charakteryzuje się wyczelowaną formą, nawet jeżeli obiekty artystyczne nie są faktycznie kreowane przez osoby uchodzące następnie za ich twórców. Jak podkreślał w swojej polemice ze zwolennikami *art*



<sup>15</sup> A. C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł., oprac., wstęp L. Sosnowski, Kraków 2006, s. 38–39.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 42.

<sup>17</sup> Zob. B. O'Doherty, *Biały sześcian od wewnątrz. Ideologia przestrzeni galerii*, przeł. A. Szyjak, Gdańsk 2015.

<sup>18</sup> Zob. G. Dickie, *What is Art? An Institutional Analysis*, [w:] *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca 1974; L. Boltanski, *Od rzeczy do dzieła. Procesy atrybucji i nadawania wartości przedmiotom*, przeł. I. Bojadżijewa, [w:] *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, red. M. Kozłowski [et al.], Warszawa 2011.



<sup>19</sup> P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001.

*brut* Pierre Bourdieu, to rozwinięte pole sztuki, ze swoją zakumulowaną tradycją, obiegiem znaczeń i zapleczem instytucjonalnym oraz eksperckim, jest środowiskiem pozwalającym nadać wartość sztuce, w tym ironicznym psikusom czy gierkom instytucjonalnym<sup>19</sup>. Ciekawy przykład stanowi osławiony urynał Duchampa, który prawie 50 lat czekał na swoją kanonizację. Fascynuje ewolucja tego obiektu od dadaistycznego żartu z 1917 r. do certyfikowanej serii 16 kolekcjonowalnych obiektów, wypuszczonych w latach 50. i 60. XX w. przy współudziale Artura Schwarza, zaprzyjaźnionego z nim marszanda Duchampa. Fontanna okazuje się kapsułą socjohistorii pola sztuki od jego pierwotnych, wciąż kurczowo trzymających się artystycznego *sacrum* ram instytucjonalnych, które urynał odrzucają jako głupawy żart, do już mocniej społecznie osadzonego, a tym samym o wiele bardziej pewnego siebie i teoretycznie zblazowanego, kompleksu wystawienniczego, z łatwością absorbującego 16 certyfikowanych kopii urynału i kanonizującego je jako klasyczne dzieło sztuki. Rozwinięte pole sztuki po prostu jest w stanie nadać wartość wszystkiemu i jej czołowi funkcjonariusze, przez Bourdieu porównywani do tubylczych magików, nie widzą żadnych powodów, dla których mieliby się z tego tłumaczyć.

Oczywiście taka sytuacja budzi resentment. Jego spłaszczoną teoretycznie i niezbyt inspirującą wersję propagują prawicowi tropiciele spisków artystycznych, sztuki zdegenerowanej i bolszewii kulturowej (tropy te *notabene* sięgają czasów nazistowskich). Z jednej strony, zwolennicy owych teorii najczęściej sami są nieudanymi artystami, kuratorami czy krytykami, którzy za wszelką cenę chcieliby być rozgrywającymi w grze artystycznej, ale z jakichś przyczyn nimi nie są. Stąd resentment i próba nadania „twarzy” własnemu niepowodzeniu. Z drugiej – w tym spiskowym szaleństwie tkwi ziarno prawdy. Zwulgaryzowana wersja teorii instytucjonalnej jest organiczną ideologią ekstremalnie hierarchicznego obiegu sztuki, w którym leseferyzm formalny idzie w parze z gigantycznymi różnicami w wycenach dzieł sztuki oraz towarzyszącymi im nierównościami w zarobkach i prestiżu twórców. Każdy może być artystą, wszystko może być sztuką, ale zarabiać będą na tym jedynie nieliczni. Rozbieżność między samowolką estetyczną i hierarchią instytucjonalną leży u fundamentów obecnego kryzysu uzasadnień toczącego świat sztuki głównego obiegu. Z jednej strony, docenia się wiele rzeczy, które jak sztuka nie wyglądają, tak jakby były one nowymi klasykami. Z drugiej – odrzuca się szereg propozycji artystycznych, które wyglądają dokładnie tak, jak kanoniczna sztuka zwykła wyglądać, uznając je za wtórne i nieoryginalne. A w tym samym czasie ignoruje się całe spektrum działań pozainstytucjonalnych, choć one często bywają konceptualnie bardziej frapujące niż sztuka przez instytucje wystawiana.



14. Rok Antyfaszystowski na Antyfaszystowskim Street Party 11 listopada 2019, Warszawa. Fot. Y. Krivich. Dzięki uprzejmości Autorki

## Pułapki

W tym kontekście o wiele ciekawsze niż jakieś postfaszystowskie reentymenty są antropologiczne i etnograficzne ujęcia powszechnej, ludzkiej kreatywności, które w Polsce z sukcesem rozwija zespół etnografii twórczej (Tomek Rakowski, Dorota Ogrodzka, Ewa Rossal), pracujący w konfiguracji z takimi artystami i artystkami, jak Daniel Rycharski, Alicja Rogalska i Łukasz Surowiec, czy kuratorami, jak Szymon Maliborski<sup>20</sup>. Wychodzą one poza – powtarzane do znudzenia – ramy późnej wersji teorii instytucjonalnej w postaci estetyki relacyjnej<sup>21</sup>, której nawet krytyczne wersje, jak ta w wydaniu Claire Bishop<sup>22</sup>, wciąż funkcjonują w obszarze ograniczeń instytucji sztuki, z jej kultem obiektu i autorstwa. I tak chociażby Nicolas Bourriaud celebrytuje butelki po browarkach wypitych w trakcie jednej z kolacji zorganizowanej przez Rirkrita Tiravaniję, a Bishop fascynują demiuirgiczne gesty Jeremy’ego Deller’a, który w ramach *Bitwy o Orgreave* (2001) reżyserował odtworzenia starć policji ze strajkującymi górnikami. Ażeby właściwie rozpoznać potencjał społeczny i artystyczny takich realizacji, jak *Pomnik chłopca* (mobilna platforma z pomnikiem zatroskanego chłopca, nawiązująca do klasycznego projektu Albrechta Dürera) czy *Skup też* (sklepiak zajmujący się skupowaniem łez na



<sup>20</sup> Zob. *Etnografia/animacja/sztuka. Nie-rozpoznane wymiary rozwoju kulturalnego*, red. T. Rakowski, Warszawa 2013; *idem, D. Ogrodzka, E. Rossal, Odstąpić nowe pola kultury. Projekt etnografii twórczej i otwierającej*, Warszawa 2017.

<sup>21</sup> Zob. N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków 2012.

<sup>22</sup> C. Bishop, *Sztuczne piękło. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. J. Staniszewski, Warszawa 2015.



15. Dokumentacja akcji „W Ukrainie” (Warszawa 2019); autorka zdjęć i akcji: Yulia Krivich. Fot. Y. Krivich. Dzięki uprzejmości Autorki

jednej z zapuszczonych ulic w Lublinie), przedstawicielki etnografii twórczej nawiązują do teorii antropologicznych, które podważają podziały między sztuką wysoką i popularną, sztuką oraz etnografią czy też między dziełami artystycznymi i „zwykłymi” obiektami<sup>23</sup>. Teoria antropologiczna kładzie nacisk na przyziemne ludzkie zdolności – do przekształcania codzienności, do zabawy, ironii i humoru – które nie są przypisane komuś szczególnemu (np. artyście), lecz stanowią raczej właściwość człowieka nieprzypisanego, człowieka jakiegokolwiek, jak pisze o tym Nigel Rapport<sup>24</sup>.

W kontekście naszych obecnych rozważań szczególnie interesująca jest debata pomiędzy Danto a brytyjskim antropologiem Alfredem Gellem, autorem książki *Art and Agency*<sup>25</sup>. Dyskusja ta towarzyszyła wystawie „ART/Artifact”, kuratorowanej przez Susan Vogel w 1988 r. w nowojorskim Center for African Art. Ekspozycja na jednej przestrzeni ukazywała takie „etnograficzne obiekty”, jak sieć afrykańskiego plemienia Zando, i różne przykłady współczesnej sztuki konceptualnej. Zabieg ów służył podkreśleniu ich zbieżności formalnej. Zasadność tej decyzji kuratorskiej została podważona przez Danto. W tekście umieszczonym w katalogu wystawy starał się on bronić różnicy między dziełami artystycznymi, które mają w jego przekonaniu znaczenie, będąc odzwierciedleniem ludzkiej zdolności do ich tworzenia i recepcji, a obiektami *stricte* użytkowymi, które mają „tylko” funkcję<sup>26</sup>. W artykule *Vogel’s Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps*, napisanym prawie dekadę po zakończeniu ekspozycji, Gell krytykuje to rozróżnienie, podważając przy tym antyfunkcjonalistyczną definicję sztuki proponowaną przez Danto<sup>27</sup>. *Notabene*, powtarza on w niej stary podział między sztukami pięknymi i użytkowymi czy też między sztuką wysoką (obektami artystycznymi, które są uznawane za świadectwa ludzkiego ducha i które zazwyczaj wywodzą się z kultury klas wyższych społeczeństw kolonizujących) a sztuką ludową czy etnograficzną (artefaktami będącymi metonimiami egzotycznych albo ludowych kultur klas niższych czy kolonizowanych społeczności). Gell wskazuje na zachodniocentryczność argumentacji Danto, ponieważ podziały na funkcję i znaczenie, życie codzienne i sferę *sacrum* czy też na sztuki piękne i rzemiosło są specyficznie osadzone w zachodniej kulturze intelektualnej i strukturze klasowej dominacji. Zamiast tej raczej uproszczonej definicji Gell proponuje takie jej ujęcie, w jakim o artystyczności sztuki (oraz szeregu innych obiektów, np. pułapek na zwierzęta) świadczy jej zdolność do formalnego i materialnego ujęcia splotu kompleksowych intencjonalności czy też węzłów sprawczości łączących ze sobą „sprawców” (artystów bądź twórców pułapek) z ich „ofiarami” (czy to majestatycznymi hipopotamami, zmyślnymi szympanсами, czy wysnobowanymi bywalczyniami galerii sztuki współczesnej). Tekst Gella, choć utrzymany w konwencji humorystycznej polemiki, jest równie eleganckim ujęciem tematu sztuki współczesnej, jak załączkowa teoria świata sztuki z klasycznego tekstu Danto o świecie sztuki.



<sup>23</sup> J. Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. E. Dzurak [et al.], Warszawa 2000; R. Sansi-Roca, *Art, Anthropology and the Gift*, London – New York 2015.

<sup>24</sup> N. Rapport, *Apprehending Anyone: The Non-Indexical, Post-Cultural and Cosmopolitan Human Actor*, „Journal of Royal Anthropological Institute” 2010, nr 1.

<sup>25</sup> A. Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford 2010.

<sup>26</sup> A. Danto, *Artifact and Art*, [w:] *ART/ARTIFACT: African Art in Anthropology Collections*, ed. S. Vogel, New York 1988.

<sup>27</sup> A. Gell, *Vogel’s Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps*, „Journal of Material Culture” 1996, nr 1.



DWORZEC AUTOBUSOWY WARSZAWA ZACHODNIA

W UKRAJNIE

100 GB

Viasat u Warszawy

Superoferta o karte!



<sup>28</sup> A. Noë, *Strange Tools: Art and Human Nature*, New York 2016.

<sup>29</sup> P. Bourdieu, *Medytacje pascaliańskie*, przeł. K. Wakar, Warszawa 2006.

<sup>30</sup> Zob. *idem*, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*, przeł. P. Biłos, Warszawa 2005.

<sup>31</sup> Zob. N. Fraser, *Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy*, „Social Text” 1990, nr 25/26, s. 56; O. Negt, A. Kluge, *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, Minneapolis 1993; E. Majewska, *Kontrpubliczności ludowe i feministyczne. Wczesna „Solidarność” i Czarne Protesty*, Warszawa 2018.

Gell przekracza ograniczenia teorii instytucjonalnej poprzez zaproponowanie antropologicznej teorii sztuki, rozumianej jako formalna koncepcja kompleksowych splotów intencjonalności, tym samym ową teorię dehermetyzując bez popadania w ludomański zachwyty nad „spontanicznym pięknem” sztuki ludowej czy art brutu.

Współczesną wersję argumentu Danto przedstawił amerykański filozof sztuki i świadomości Alva Noë<sup>28</sup>. Jego teoria sztuki nie popada już w koleiny eurocentryzmu. W rozumieniu filozofa sztuka jest dziwnym narzędziem, które w nawias bierze nasze codzienne przyzwyczajenia, nawyki behawioralne czy percepcyjne, które Noë rozumie pod zbiorczą nazwą technologii. W kontakcie ze sztuką ulegają one zawieszeniu, co podważa ich pozorną oczywistość. Noë twierdzi, że dzieło sztuki zaprasza do otwartej lektury czy niekończącej się ideacji, stanowi metarefleksję nad technologiami warunkującymi naszą codzienność, tym samym otwierając możliwość jej ponownego przemyślenia czy wręcz przeformułowania. Jest to koncepcja urzekająca swoją prostotą, szczególnie przystępna dla ludzi sztuki, ponieważ ideologia otwartości znaczeń oraz nacisk na zdystansowany odbiór dzieł stanowią części składowe organicznej ideologii sztuki współczesnej. Teoria ta wpisuje się też ściśle w instynktownie oczywiste repozitorium wyobrażeniowe uniwersów scholastycznych, tak jak były one analizowane przez Bourdieu w *Medytacjach pascaliańskich*<sup>29</sup>. Uniwersami takimi są pole sztuki i pole akademickie, zbudowane na specyficznej ekonomii czasu. Zamieszkują je osoby, które mogą poświęcić się odkrywaniu prawdy lub czystej grze estetycznej dlatego, że w społecznym podziale pracy zajmują relatywnie uprzywilejowaną pozycję. Nie muszą trudzić się tym, na co życie poświęcają inni ludzie – pracą opieki czy pracą najemną – co często jest pochodną i częścią składową klasowej dystynkcji<sup>30</sup>. Greckie „*skhole*” oznacza w końcu ‘czas wolny od zajęć praktycznych’, przeznaczony na namysł czy refleksję niezmaconą wymogami codziennego znoju. Ten stan zawieszenia życiowych konieczności kształtuje naturalny światopogląd arystokracji ducha, która znowu w społeczeństwie niewolniczym, jakim była „demokracja” ateńska, stanowiła także arystokrację *sensu stricto*. Również w społeczeństwach kapitalistycznych, zbudowanych na klasowo uwarunkowanym podziale pracy, ktoś pracuje, żeby inni mieli szansę myśleć, podziwiać, marnotrawić czy konsumować. Na uniwersalizację „gustu czystego” jako gustu powszechnego pozwala wyparcie klasowych warunków możliwości jego funkcjonowania (zaprzeczeniu jego osadzenia w projekcie kolonialnym, strukturach kapitalistycznego wyzysku albo innych formach dominacji społecznej, jak patriarchy). Fałszywie uniwersalistyczny wymiar mieszczańskiego przekonania o powszechności czystego gustu czy rozumu, zbudowanego na wyparciu swoich własnych warunków, był wielokrotnie podważany przez teoretyczki i teoretyków sfer kontrpublicznych<sup>31</sup>.

Z jednej strony, Noë niestety popada w typowe scholastyczne uprzedzenie. Idealizuje swoje własne, scholastyczne środowisko, fe-

tyszyzując dystans odbioru estetycznego od praktycznych wymogów życia codziennego, a przy okazji reprodukując stetryczale rytuały konsekracji artystycznej. Pisząc z ostatniego piętra wieży z kości słońskiej, z wyższością patrzy na codzienny znój ludzi pogrążonych we własnych problemach praktycznych, a zarazem nie potrafi dostrzec, że sztuka współczesna stanowi technologię taką, jak każda inna. Odbiór sztuki jest ściśle zrytualizowany, a otwarta lektura pasuje jak pięść do nosa do rzeczywistości uniwersum artystycznego, w którym gra się poważnymi stawkami, takimi jak prestiż, pozycja w środowisku, sława czy, koniec końców, pieniądze. Szczególnie w Nowym Jorku czy Kalifornii – a przykładami tamtejszych realizacji artystycznych Noë ilustruje swój wywód – sztuka jest polem gry dla nielicznych, w której zwycięzcy biorą wszystko, a przegrani zostają z niczym. Jest to świat sztuki dla 1% ludzkości, ukształtowany na wzór i pod kątem potrzeb amerykańskiej oligarchii finansowej – parafrazując tytuł znanego eseju Andrei Fraser<sup>32</sup>.

Z drugiej strony, zamiast filozofów okładać socjologicznymi pałkami, lepiej zwrócić uwagę na pozytywne aspekty ich myśli. Noë ma rację, kiedy pisze, że zawieszenie instrumentalnej funkcjonalności jest główną funkcją dziwnych narzędzi, sztuka stanowi formę kolektywnego luksusu, sposób na tworzenie i konsumowanie nadwyżek – zasobów, wolnego czasu, znaczenia<sup>33</sup>. Z tym że spora część sztuki wystawianej jako taka w instytucjach artystycznych bynajmniej nie okazuje się dziwna. Okazuje się raczej znormalizowaną technologią dystynkcji klasowej albo krytyki scholastycznej, przedmiotem badań specjalistów i obiektem finansowych czy libidalnych inwestycji. Wciąż jednak większość dobrej sztuki (czy też postsztuki albo sztuki niemożliwej) zawiera w sobie pierwiastek emancypacji społecznej.

Przypomina to koncepcję wyemancypowanego widza Jacques'a Rancière'a, filozoficznego adwersarza Bourdieu<sup>34</sup>. Dla Rancière'a dzieło postrzegalnego charakterystyczne dla estetycznego porządku percepcji (który leży u zarania sztuki współczesnej), ukształtowanego w procesie europejskiej modernizacji jako jego autokrytyczna korekta, ma fundamentalnie demokratyzujący wymiar<sup>35</sup>. Wszystko może być sztuką, ktokolwiek może być jej bohaterem, każde jej odczytanie jest dobre i każdy ma możliwość jej odbioru, ponieważ w tym samym czasie dochodzi do władzy przekonanie, że każdy może być artystą czy filozofem (jak u młodego Karla Marksa), każdy może mieć głos i każdy może być uwolniony od znoju pracy oraz upokorzenia związanego z byciem podporządkowanym.

Wątek ten rozwijany jest przez krytyków marksistowskich, którzy w sztuce, a szczególnie w kontroli artysty nad procesami kreacji, ideacji i recepcji, widzą przykład niewyalienowanej działalności twórczej człowieka<sup>36</sup>. Wątek sztuki jako pracy niewyalienowanej i niemożności jej wprowadzenia do systemu na szeroką skalę w społeczeństwach zdominowanych przez nierówności – klasowe, płciowe czy rasowe – zasługuje na dalszą uwagę, której niestety nie jestem w sta-



<sup>32</sup> A. Fraser, *L'1%, c'est moi*, „Texte zur Kunst” 2011, nr 9.

<sup>33</sup> Zob. A. Rifkin, *Really, something?*, [w:] *What's the Use? Constellations of Art, History, and Knowledge: a Critical Reader*, ed. N. Aikens [et al.], Amsterdam 2016.

<sup>34</sup> J. Rancière, *The Emancipated Spectator*, transl. G. Elliott, London 2011.

<sup>35</sup> *Idem*, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, wstęp M. Pustoła, słownik K. Mirkurda, Kraków 2007.

<sup>36</sup> Zob. B. Gulli, *Labor of Fire: the Ontology of Labor between Economy and Culture*, Philadelphia 2005; J. Roberts, *Praca, emancypacja i krytyka rzemieślniczej umiejętności*, przeł. W. Marzec, [w:] *Wieczna radość...; D. Beech, Art and Postcapitalism: Aesthetic Labour, Automation and Value Production*, London 2019.





<sup>37</sup> K. Stakemeier, M. Vishmidt, *Reproducing Autonomy: Work, Money, Crisis and Contemporary Art*, London-Berlin 2016.

<sup>38</sup> P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, transl. M. Shaw, foreword J. Schulte-Sasse, Manchester 1984.

nie mu tutaj poświęcić. Chciałbym tylko zaznaczyć, że w tej perspektywie na szczególnie baczny namysł zasługuje krytyka skuteczności i użyteczności sztuki formułowana przez marksistowskie krytyczki feministyczne, takie jak Marina Vishmidt i Kerstin Stakemeier<sup>37</sup>, które w fetyszu użyteczności widzą jedynie konformizm wobec norm nadproduktywności powszechnych w późnym kapitalizmie, kształtujący – wedle logiki akumulacji kapitału – wszystkie dziedziny życia, łącznie ze sztuką współczesną czy projektami *arte útil*.

Wracając do Rancière'a, gra estetyczna ma fundamentalnie demokratyzujący wymiar dlatego, że jest homologicznie osadzona w obietnicy innego, postkolonialnego, antykapitalistycznego i niepatriarchalnego człowieka oraz społeczeństwa, ufundowanych na powszechnej wierze w ludzkie zdolności do samostanowienia. Innymi słowy, swobodna gra estetyczna zawiera w sobie pierwiastek tej samej radykalnej demokratyzacji, która według Rancière stała za ruchami zniewolonych innych, takich jak niewolnicy na Haiti, strajkujący robotnicy czy sufrażystki. Co ważne, emancypacyjny wymiar impulsu estetycznego był szczególnie wyrazisty na polu sztuki u jego zarania, w XIX w., kiedy było ono w o wiele bardziej wyrazistej opozycji wobec wartości społeczeństwa mieszczańskiego. Ów stan rzeczy trwał do czasów klęski pierwszych awangard, które, jak pisał Peter Bürger, po latach 20. i 30. XX w. zostały wprzęgnięte w instytucję sztuki, ta zaś znowu uległa integracji ze strukturami klasowymi społeczeństw kapitalistycznych<sup>38</sup>. Wciąż jednak, w przekonaniu Rancière'a, impuls estetyczny był jednocześnie wyrazem radykalnej demokratyzacji życia społecznego oraz strukturalnie wiązał się z doświadczeniem bohemy, kultuwującej wartości i sposób życia zbudowane na sprzeciwie wobec hipokryzji społeczeństwa mieszczańskiego. To ten estetyczny reżim postrzegania nadawał impet awangardom, powoli wytracany wraz postępowaniem procesu instytucjonalizacji pola sztuki, kiedy gra w instytucję, znajomość historii i atmosfera teorii (świata sztuki) zastąpiły swobodną grę w ideację estetyczną.

W późnokapitalistycznym wydaniu może i każdy ma szansę sztukę oglądać, ale na własność mają ją tylko nieliczni; tak samo jak każdy ma prawo głosu, ale nie każdego stać na to, żeby na te głosy wpływać. Jest to jednak wątek poboczny, którego rozwinięcie wymagałoby dalszych, pogłębionych studiów. Poza tym taką krytykę trzeba zawsze dostosować do warunków lokalnych. Przecież w Polsce sztuka pozostaje niszową zabawą pasjonatów raczej niż zabawką elit. Być może właśnie dlatego tak blisko jest naszym rodzimym artystom i artystkom na ulicę – nie oddzielają ich od niej mury oligarchicznych salonów. Biorąc pod uwagę właśnie nasze lokalne doświadczenie, gdzie instytucjonalizacja sztuki – w sensie powiązania ze strukturami społeczeństw burżuazyjnych – nigdy nie dokonała się na taką skalę, jak w krajach kapitalistycznego centrum, można odnotować, że w grze estetycznej wciąż tkwi zarodek radykalnie demokratycznej praktyki. Równie często jest on podtrzymywany przez pozainstitu-

cyjonalne ruchy postartystyczne, jak w instytucjach artystycznych, które w półperyferyjnym kraju takim jak Polska nierzadko mają status instytucji publicznych, a wskazywanie na ich bezpośrednio umocowanie w strukturach wyzysku kapitalistycznego czy kolonialnego byłoby teoretyczną projekcją. W tym sensie nie sposób nie zgodzić się ze Stachem Szablowskim, kiedy w swoich refleksjach dotyczących wystawy „Nigdy nie będziesz szła sama”, sparowanej w lublińskim Labiryncie z instalacjami Moniki Sosnowskiej, Maurycego Gomulickiego i Karola Radziszewskiego, pisze:

W wypadku tej galerii wybór między wartościami artystycznymi i społecznym zaangażowaniem okazuje się dylematem pozornym: między jednym i drugim nie ma sprzeczności, tak jak nie ma konfliktu między rzeźbą Sosnowskiej a otaczającym ją pejzażem Strajku Kobiet – i nie ma sporu między postartystyczną, wernakularną, kartonową poetyką demonstracji a artystyczną precyzją i wysmakowaniem sztuki Gomulickiego i Radziszewskiego. Jest synergia. Oglądamy podwójny proces: polityczną emancypację seksualności i jednocześnie jej estetyzację<sup>39</sup>.

Kiedy instytucja wkracza na barykady, wtedy też sztuka w niej wystawiana nabiera mnogości dodatkowych znaczeń czy funkcji społecznych (takich jak postawienie w jeden wielki nawias patriarchalnej opresji – to jest dopiero dziwne narzędzie w powszechnym użyciu). Estetyka ożywa raczej niż karleje, ponieważ stawki – jak wyobraźnia społeczna, seksualna rozkosz, możliwość samostanowienia przez kobiety czy osoby nieheteronormatywne – są większe niż płaskie gry w artystyczny sukces.

### **Dziwne użycia**

Wciąż jednak warto pamiętać, że o ile instytucje mogą się angażować i przekraczać swoje własne konwencje, tak jak Labirynt, to jednak większość z nich tak nie robi i robić nie chce. W tym miejscu wypada przypomnieć sytuacjonistów, którzy poezję życia codziennego widzieli raczej na barykadach, a nie w białych salach instytucji sztuki. Było dla nich jasne, że poezji życia codziennego się nie czyta, ją się pisze wersami rewolucji społecznych. Choć patos takich deklaracji już nieco trąci myszką i wzburza krew jedynie kanapowych rewolucjonistów, tkwi w nich ziarno prawdy. Dziwnych narzędzi nie ma sensu oglądać, wtedy zamieniają się w coś sobie obcego – w technologię konsumowania odmienności. Poznać je można jedynie w praktyce. Z dziwnych narzędzi należy zrobić użytek.

Każdy z nas zna sytuację, kiedy ktoś nam demonstruje, jak posługiwać się różnymi narzędziami, np. młotkiem czy heblem. Wszyscy też wiemy, że po takim pokazie na pewno nie będziemy w stanie oheblować stołu czy przybić gwoździa. Będziemy zmuszeni do wezwania specjalisty i patrzenia mu na ręce. W życiu codziennym może to mieć



<sup>39</sup> S. Szablowski, *Think tank zbiorowych wyobrażeń*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/9316-think-tank-zbiorowych-wyobrazen.html> (data dostępu: 3.03.2021).



<sup>40</sup> J. Ludwiński, *Sztuka...*

<sup>41</sup> F. Schiller, *Pisma teoretyczne. – Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł., przedm. J. Prokopiuk, Warszawa 2011.

<sup>42</sup> S. Wright, *op. cit.*

sens, w końcu nie każdy z nas ma obowiązek znać się na naprawianiu pralek, budowaniu domów czy programowaniu komputerów. Z dziwnymi narzędziami sprawa jest odmienna, ponieważ ich funkcja polega na refleksyjnym odbiorze rzeczywistości i pobudzaniu wyobraźni, która pomaga w jej zmianie. Podobnie jak z wolnością czy demokracją: jeżeli tylko spoglądamy na cudze wybory, nie jesteśmy ludźmi wolnymi, jeżeli obserwujemy relacje władzy, to sami im podlegamy. Dziwne narzędzia oferowane przez sztukę trzeba wprawiać w ruch, bo inaczej wyobraźnia zamieni się w spektakl. Jedynym sposobem, żeby się tego nauczyć, jest wzięcie spraw w swoje ręce i nauczenie się obsługi owych narzędzi metodą prób i błędów, poprzez praktycznie zorientowane myśleniodziałanie. Wyemancypowanego życia nie da się nauczyć, jedynie podziwiając jego utowarowione wytwory, przemielone przez urządzenia wystawiennicze. Wprawiając w ruch dziwne narzędzia, można za to zmienić sposób funkcjonowania instytucji artystycznych, które z butików stają się ośrodkami sztuki aktualnej (i społecznie stosowanej wyobraźni), jak o tym pisał jeszcze w latach 70. XX w. Ludwiński<sup>40</sup>. Oczywiście w przestrzeniach artystycznych widz może się wyemancypować, wejść w ten specyficzny tryb wolnego odbioru, który wiąże się z grą estetyczną, zawieszoną pomiędzy impulsami formy i działania – by przypomnieć ujęcie Friedricha Schillera<sup>41</sup>. Ale czy nie lepiej jest to poznać nie tylko w teorii, ale także w praktyce, w myśleniodziałaniu, mocno osadzonym w naszym tu i teraz? Tak jak żywa duchowość nie może być tylko domeną zinstytucjonalizowanych przestrzeni *sacrum*, tak też radykalna sztuka nie może być zamknięta w świątyniach sztuki, chociaż na pewno do czegoś są jej one jeszcze potrzebne (do cyzelowania, ćwiczeń estetycznych, zaprawy na sucho, eksperymentowania z nowymi narzędziami, refleksji nad ich rozwojem i użytkowaniem, podtrzymywaniem atmosfery artystycznej czy gromadzeniem wiedzy o historii sztuki).

Na modłę zupełnie nieanglosaską – myśl kluczową dla zrozumienia tego splotu teoriopraktyki zostawiłem na sam koniec tekstu. Kiedy organizowaliśmy „Robiąc użytek” naszym *shadow curator* (dziwny termin na oznaczenie dziwnej funkcji – trochę doradczej, trochę majeutycznej, trochę inspiracyjnej; radykalnie bezfunkcyjnej pozycji w skądinąd ekstremalnie sfunkcjonalizowanym środowisku instytucjonalnym) został Wright, wspominany już teoretyk użytkologii. Polską wersję jego książki *W stronę leksykonu użytkowania* wydała Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana już parę lat temu<sup>42</sup>. Sam tytuł projektu „Robiąc użytek” do tej właśnie teorii nawiązuje. Na wystawie zajmowaliśmy się przeglądem różnych przykładów na to, jak ludzie działający w różnorodnych sytuacjach, często niepowiązanych albo tylko częściowo związanych ze światem sztuki, robią użytek z dziwnych narzędzi, których cyzelowaniem zajmują się postsztuka i sztuka współczesna (w swoich najlepszych wariantach). Użytkologia Wrighta pozwala zrozumieć te różnorodne dzikie konceptualizmy

i amatorskie sytuacjonizmy, jakie rozkwitają poza, na pograniczach czy w strefie półcienia światów sztuki głównego nurtu. Jest to teoria kładąca nacisk na doświadczenie użytkowników, a oni nie są tu rozumiani jako pasywni konsumenci już wytworzonych narzędzi, tylko raczej niczym prosumenci mediów społecznościowych, których treści współtworzą i na których architekturę wtórnie wpływają. To wygenerowane w procesie użytkowania kreatywne energie stanowią podstawowe źródło wartości – zarówno ekonomicznej (przechwytywanej przez cyfrowych gigantów), jak i artystycznej (pompującej różne mody, na których żerują kuratorzy i instytucje artystycznego mainstreamu). Jest to teoria przechwytów, hakowania, znajdowania dziur w całym, różnych skrótów i furtek, medialnej partyzantki i oddolnej działalności grup użytkowników i użytkowników, robiących powszechny użytek z takich kompetencji artystycznych, jak otwartość wyobraźni, zdolność do ideacji, ironiczna gra ze znaczeniem, często przenikniętych atmosferą teorii artystycznej czy też podszytej spopularyzowaną wiedzą o jej historii.

Teoria użytkowania, zaprawiona delirycznym wizjonerstwem Ludwińskiego, osadzona w antropologicznej refleksji nad ludzką zdolnością do działań niekonwencjonalnych, kształtuje repozytorium teoretyczne i narzędziownik kuratorski pozwalające na ujęcie tych dziwnych praktyk, które przypominają sztukę, ale których potencjał jedynie się niweczy, jeżeli się je bezrefleksyjnie przemielą przez niezreformowane maszyny wystawiennicze. Pozwalają one uchwycić zarówno poetykę *arte útil* bez popadania w fetyszyzowanie użyteczności tych praktyk, jak i konceptualny potencjał różnych działań oddolnych, krążących pomiędzy światem sztuki a innymi światami społecznymi. Te dziwne narzędzia postartystycznej teorii oddają sprawiedliwość społecznie stosowanej wyobraźni czy wernakularnej estetyce kartonu Ogólnopolskiego Strajku Kobiet. Owej fiesty niezgody politycznej, ostrego humoru, przekroczenia niestroniącego od wulgarności, dzikich performansów i karnawałowych imprez, których świadkami i świadkiniami, uczestnikami i uczestniczkami czy też użytkownikami i użytkowniczkami tak często bywamy.

---

**Słowa kluczowe**

*arte útil*, etnografia twórcza, dziwne narzędzia, praktyki postartystyczne, użytkologia

---

**Keywords**

*arte útil*, creative ethnography, strange tools, post-artistic practices, user-ship



---

### References

1. **Bishop Claire**, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. J. Staniszewski, Warszawa 2015.
2. **Boltanski Luc**, „Od rzeczy do dzieła. Procesy atrybucji i nadawania wartości przedmiotom, [w:] *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, red. M. Kozłowski, Warszawa 2011.
3. **Bourdieu Pierre**, *Medytacje pascaliańskie*, przeł. K. Wakar, Warszawa 2006.
4. **Bourdieu Pierre**, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001.
5. **Bourriaud Nicolas**, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków 2012.
6. **Bruguera Tania**, *Arte útil (Sztuka użyteczna)*, [w:] *Prawda jest konkretna. Artystyczne strategie w polityce. Podręcznik*, red. F. Malzacher, przeł. E. Majewska, K. Szreder, Warszawa 2018.
7. **Cichocki Sebastian**, *Format P#9. Stephen Wright, „W stronę leksykonu użytkowania”* [wstęp], [w:] *W stronę leksykonu użytkowania*, przeł. Ł. Mojsak, Warszawa 2014.
8. **Cichocki Sebastian**, *In Search of Impact (yet Again): Postartistic Practices in Twenty-First Century Poland*, [w:] *On the Edge: Culturescapes Poland 2019*, ed. K. Botanova, W. Przybylski, Warsaw 2019.
9. **Danto Arthur**, *Artifact and Art*, [w:] *ART/ARTIFACT: African Art in Anthropology Collections*, ed. S. Vogel, New York 1988.
10. **Danto Arthur Coleman**, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł., oprac., wstęp L. Sosnowski, Kraków 2006.
11. *Etnografia/animacja/sztuka. Nerozpoznane wymiary rozwoju kulturalnego*, red. **T. Rakowski**, Warszawa 2013.
12. **Gell Alfred**, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford 2010.
13. **Gell Alfred**, *Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps*, „Journal of Material Culture” 1996, nr 1.
14. **Ludwiński Jerzy**, *Notes from the Future of Art: Selected Writings of Jerzy Ludwiński*, ed. M. Ziólkowska, Eindhoven–Rotterdam 2007.
15. **Ludwiński Jerzy**, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, Poznań–Wrocław 2009.
16. **Noë Alva**, *Strange Tools: Art and Human Nature*, New York 2016.
17. **Poprzącka Maria**, *Siedmioro wspaniałych*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8958-siedmioro-wspanialych.html> (data dostępu: 3.03.2021).
18. **Rakowski Tomasz, Ogrodzka Dorota, Rossal Ewa**, *Odstonić nowe pola kultury. Projekt etnografii twórczej i otwierającej*, Warszawa 2017.
19. **Rancière Jacques**, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, Kraków 2007.
20. **Rancière Jacques**, *The Emancipated Spectator*, London 2011.
21. **Szablowski Stach**, *Think tank zbiorowych wyobrażeń*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9316-think-tank-zbiorowych-wyobrazen.html> (data dostępu: 3.03.2021).
22. **Wright Stephen**, *W stronę leksykonu użytkowania*, przeł. Ł. Mojsak, Warszawa 2014.
23. **Żmijewski Artur**, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11–12.

---

**Kuba Szreder, PhD, [jakub.szreder@cybis.asp.waw.pl](mailto:jakub.szreder@cybis.asp.waw.pl),**

**ORCID: 0000-0001-5488-5332**

Lecturer at the Faculty of Management of Visual Culture of the Academy of Fine Arts in Warsaw. After graduating in sociology from the Jagiellonian University, he worked as an independent curator of interdisciplinary projects on the borderline of art, public actions, critical reflection and social experiments. He is the editor of many books and catalogues and the author of texts on sociology and art theory published in Poland and abroad. His first authored book *ABC Projektariatu* (ABC of Projectariat), was published in 2016 by the Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana. In 2009, he initiated the Free University of Warsaw, with which he has conducted a number of research programmes on contemporary systems of culture production. In his theoretical work he analyses current forms of culture production in the context of late capitalism. In 2015 he defended his PhD thesis on the political and economic aspects of independent curatorial projects at Loughborough University School of the Arts. In his spare time he herds rabbit-ducks.

### **Summary**

#### **KUBA SZREDER (Academy of Fine Arts in Warsaw) / Post-art today, or strange tools in common use**

The author discusses the practical and theoretical consequences of unsealing the borders of the field of art, weakening its autonomy and proliferation of forms. He maintains – following Jerzy Ludwinski – that this blurring of borders creates many new possibilities, both at the level of individual practices and collective actions, as well as institutional conventions. In doing so, he refers to a number of examples of post-artistic practices from the last decade, with particular emphasis on the situation in Poland. By rooting his reflection in the empirical evidence, he enters into dialogue with the practice and theory of *Arte Útil*, institutional theory, the aesthetics of strange tools and the Marxist conception of art as non-alienated labour. Referring to the sociological critique of class distinction and the economy of time specific to scholastic universes, he advocates for radical democracy, a practical and universal application of the strange tools offered by art.