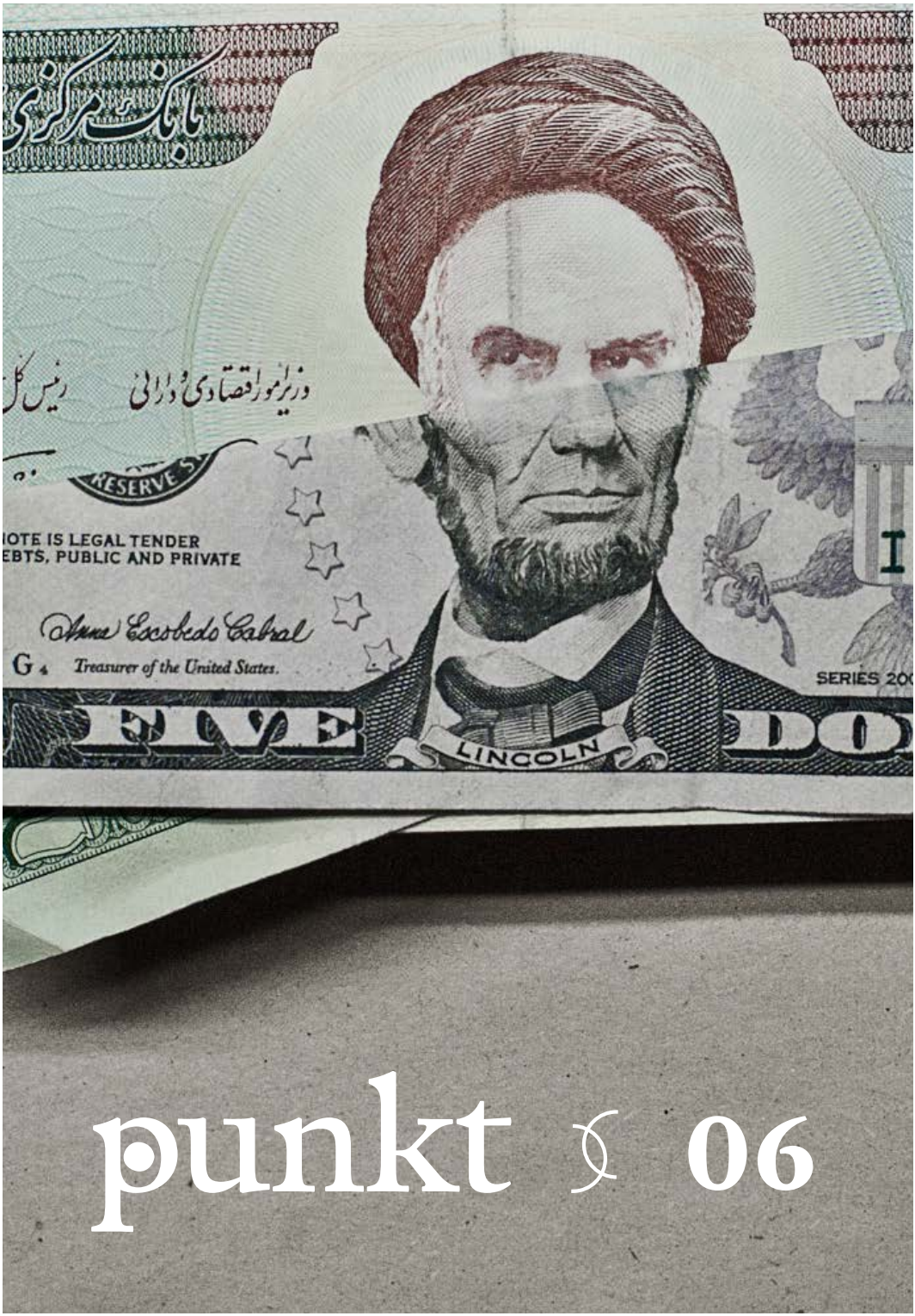

بانک مرکزی
وزیر امور اقتصادی و دارائی
رئیس کل
RESERVE
NOTE IS LEGAL TENDER
EBTS, PUBLIC AND PRIVATE
Anna Escobedo Cabral
G 4 Treasurer of the United States.
SERIES 20
FIVE
LINCOLN
DO

punkt ☾ 06

wstęp

Podobno, gdy nie wiadomo, o co chodzi, to chodzi o pieniądze, ale czy z samymi pieniędzmi wszystko jest jasne? Podobno sztuka jest obszarem gdzie obnaża się, kwestionuje, podważa i ujawnia, polem, na którym wolność i niezależność dochodzą do głosu. W szóstym numerze Punktu sprawdzamy, co artyści i ich działania potrafią nam powiedzieć o banknotach, złocie, przelewach i zapisach księgowych. Oglądamy choreograficzny układ wymiany sztuki na pieniądze i pieniędzy na sztukę. Krzysztof Gutfrański opowiada o działaniach Honzy Zamojskiego, żywotności książek i ich uwikłaniu w rynek sztuki. Piotr Juskowiak rozważa korespondencje twórczości artystycznej z istniejącymi formami kapitalistycznej produkcji i organizacji pracy. Nowy numer Punktu jest zaproszeniem do świata tak brudnych, jak i pożądanych pieniędzy, o którym piszą Aleksander Hudzik, Krzysztof Masiewicz czy Kuba Bąk. No i przede wszystkim polecamy prace niestrudzonego anarchisty Konrada Smoleńskiego, montaże Agnieszki Grodzińskiej, cyfrowe grafiki Laury Brothers oraz cykl znalezionych slajdów z wakacji z lat 60–70., za pomocą których Mikołaj Długosz opowiada o konsumpcji i beztrosce, błogiej bezczynności w czasie, gdy inni tworzyli nowy kontrkulturowy porządek świata. W numerze prezentujemy również ekspresywną twórczość Leszka Przyjemskiego, pokazujemy bardzo intymne doświadczenia Wojtka Pustoły i prezentujemy wywiad z artystą, eksplorujący wątki rodzinne i obfitujący w dociekania egzystencjalne.

Redakcja

Punkt #6 (Gazeta Malarzy i Poetów)

Wydawca
Galeria Miejska „Arsenał” w Poznaniu

Zespół redakcyjny
Kuba Bąk, Anna Czaban, Karolina Sikorska
Marcin Matuszak

Okładka: Konrad Smoleński

Adres redakcji:
61-772 Poznań, Stary Rynek 6
tel./ fax. (0-61) 852 95 01/ 02
e-mail: punkt@arsenal.art.pl
www.punktmag.pl

Redakcja zastrzega sobie prawo skracania artykułów i korespondencji oraz opatrywania ich własnymi tytułami. Materiałów nie zamówionych redakcja nie zwraca.

ISSN 1231-7020

spis treści

8 Mikołaj Długosz
1968

28 Piotr Juskowiak
Uwagi na temat artystycznego sposobu produkcji

38 Agnieszka Grodzińska
Suma sumarum

48 Konrad Smoleński
All for money

62 Krzysztof Masiewicz
Kolekcjonowanie czy inwestowanie?

66 Krzysztof Gutfrański
Papier, nożyczki, kamień

88 Z Wojtkiem Pustołą rozmawia Anna Czaban
Po co komu 18 tygrysów bengalskich w klatce?

118 Jakub Bąk
Sztuka jest pieniądzem, pieniądze są złotem, złoto jest władzą

126 Laura Brothers
Window 90

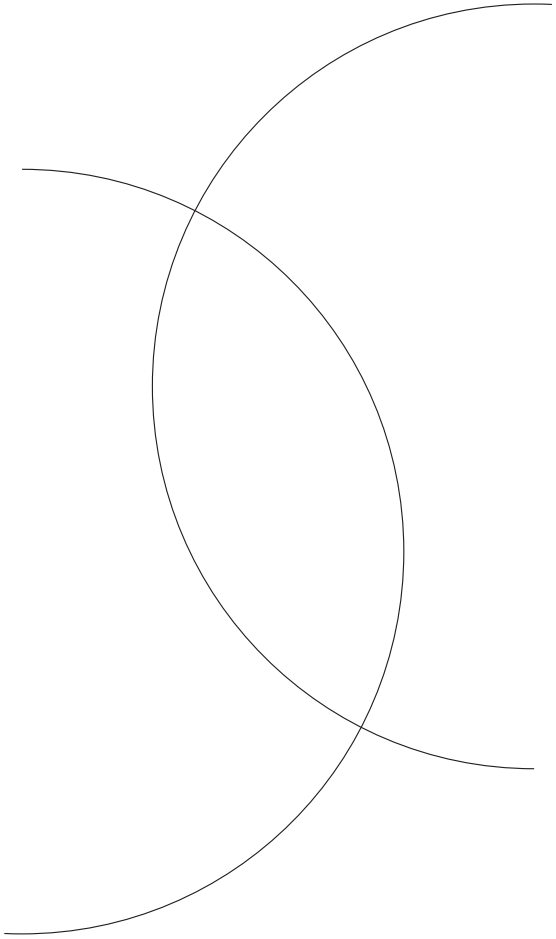
136 Alek Hudzik
Pieniądz i sława

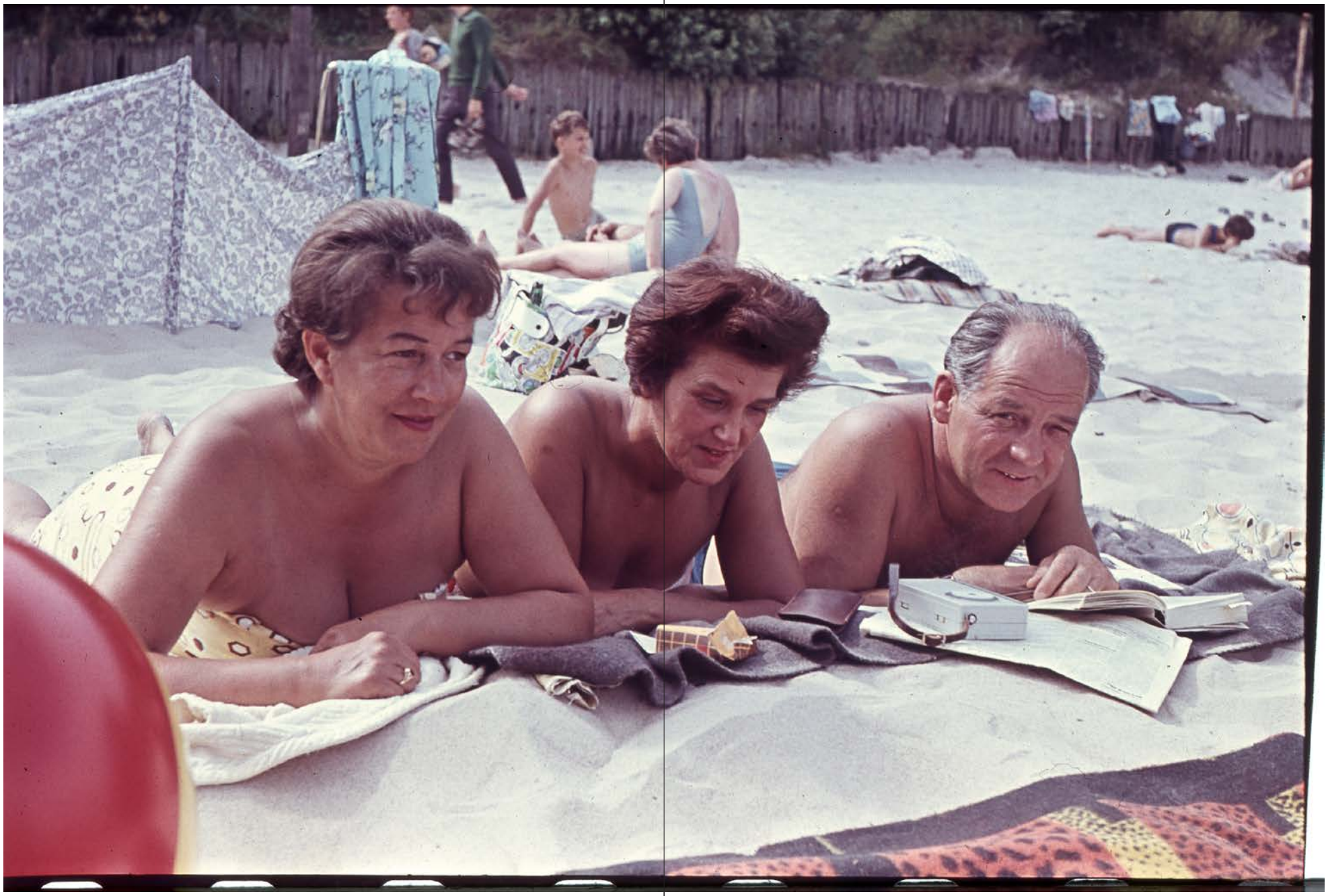
142 Leszek Przyjemski
Museum of Hysterics 1968–2011

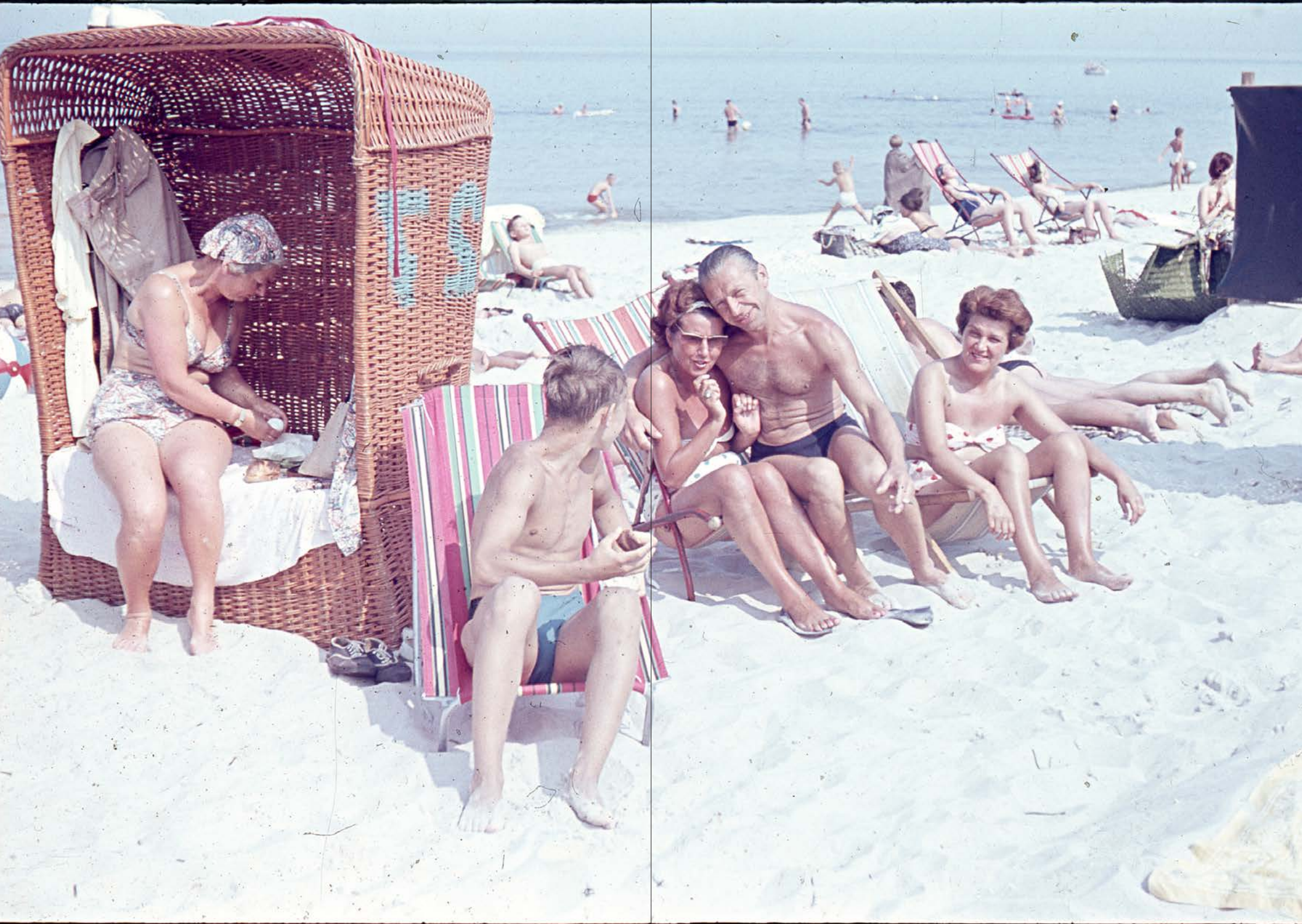
166 Biogramy

1968

Mikołaj Długosz







Uwagi na temat artystycznego sposobu produkcji

Piotr Juskowiak

Celem tego krótkiego tekstu jest próba oddalenia popularnego poglądu jakoby ponowne zainteresowanie świata sztuki wobec rzekomo wypartej – w społeczeństwach postindustrialnych – rzeczywistości produkcji przemysłowej pozwalało temu pierwszemu na nostalgiczne pożegnanie z tą drugą. Przekonanie to nie jest oczywiście bezzasadne, jeśli wziąć pod uwagę ogólniejsze, pomniejszające znaczenie produkcji materialnej, trendy transformujące kapitalistyczny sposób wytwarzania wartości, przestrzenny podział pracy czy formy akumulacji kapitału zestawiane dziś pod wspólnym mianem postfordyzmu lub informacjonizmu. Na uwadze trzeba mieć jednak, jak przypomina David Harvey[1], że zmiany te stanowią co najwyżej wariacje na stary temat rozpisany przez Karola Marksa dzięki analizie takich zjawisk jak alienacja, wyzysk, fragmentacja, indywidualizacja, innowacja, kreatywna destrukcja czy stale zmieniające się sposoby produkcji i konsumpcji. Świat sztuki nie tylko nie jest wolny od negatywnych efektów tych zjawisk, ale jako element nadbudowy sfunkcjonalizowany w ramach ekonomicznej bazy i, co za tym idzie, częsty instrument ułatwiający kapitalistyczne przepływy sam za owe zjawiska współodpowiada i/lub staje się ich ofiarą.

Kapitalizm nie zmienia się co do swojej istoty – tą pozostaje imperatyw nieograniczonej akumulacji kapitału dokonywany pokojowymi lub nie środkami – wymusza ona jednak okresową zmianę narzędzi właściwych dla osiągania wspomnianego celu. Choć możemy mówić o charakteryzujących go elastyczności, adaptacyjności i braku specjalizacji[2], prawdziwy gwarant przetrwania systemu to inkorporacja tego, co pozostawało dotąd poza jego obszarem i przyswajanie równie zewnętrznej krytyki. Jednym z narzędzi będącym rezultatem takiego wchłonięcia jest dziś

niewątpliwie *artystyczny sposób produkcji*. Stanowi on efekt hegemonicznego związania przez kapitał kontrkulturowych żądań autonomii, indywidualności, autentyczności czy wolności (do tej pory odnoszonych głównie do figury genialnego artysty[3]) oraz uczynienia podstawą produkcji gospodarczej estetycznych elementów „ludzkiej natury" takich jak język, komunikacja czy praktyki performatywne[4]. Dla Paola Virno ich ekonomizacja pozwala nam mówić współcześnie o zintegrowanym układzie pracy, polityki, intelektu i sztuki połączonych przez wyczerpującą się w samym akcie, niezależną od ontologicznej podstawy bytowej i zależną od obecności innych wirtuozerię[5]. Sztuka nie zajmuje już w związku z powyższym uprzywilejowanego, zewnętrznego względem systemu obszaru tworzenia doświadczeń i wartości estetycznych, jej granice w dobie zgeneralizowanej estetyzacji (tak w powierzchownej, jak i głębokiej postaci, opisywanych w licznych pracach przez Wolfganga Welscha[6]) pokrywają się bowiem z całym społeczeństwem. Zdaniem Maurizia Lazzarato najlepiej świadczą o tym wspólne dla wszystkich praktyk produkcyjnych kwestie autorstwa, reprodukcji i recepcji oraz tożsamy dla praktyk artystycznych i pracy niematerialnej jako takiej efekt końcowy w postaci stosunków społecznych[7].

Z punktu widzenia prowadzonych tu rozważań najbardziej interesująca zdaje się obecna w różnych epokach korespondencja dominującej formy twórczości artystycznej z istniejącymi w danym momencie formami kapitalistycznej produkcji i organizacji pracy. Zwraca na nią uwagę Antonio Negri, dla którego postępujące na obu polach od zarania XX wieku uabstrakcyjnienie znajduje swoje zwieńczenie w opartym na treściach kulturowych (takich jak informacja, kooperacja, relacja) paradygmacie produkcji

niematerialnej. Jako że wpływa ona również na zastane formy gospodarki, np. tradycyjny przemysł i rolnictwo, nie mamy tu do czynienia z nową formą abstrakcji, lecz zanurzeniem w materialności i ucieleśnieniem praktyk nastawionych na wytwarzanie i obieg niematerialnych wartości[8]. Jeśli podobnie rzecz ma miejsce na polu sztuki, a taką tezę chciałbym w tym tekście postawić, nie do utrzymania pozostaje pogląd o artystycznej emancypacji od produkcyjności. Tym, co w owym kontekście łączy tak różne treściowo realizacje jak prace Freda Lonidiera („L.A. Public Workers Point to Some Problems"), Ai Weiweia („Sunflower Seeds"), Artura Żmijewskiego („Robotnice i robotnicy"), Pawła Althamera (wystawa „Almech"), Grzegorza Klamana („Warsztat Pracy Lecha Wałęsy") czy Mierle Laderman Ukeles („Touch Sanitation") nie jest zatem prosta niezgoda wobec kapitalistycznego wyzysku, nostalgia za rzemieślniczymi korzeniami sztuki, krytyczna imitacja procesu produkcji przemysłowej bądź wyrażenie szacunku dla często pogardzanej pracy ludzkich rąk, lecz nie zawsze uświadomiona ekspresja wspólnej dla wszystkich kondycji związanej z równoczesnym reprodukowaniem i kontestowaniem obecnego reżimu produkcyjnego przez uwikłane w nim praktyki artystyczne.

***

Prawidłowe w przypadku sztuki rozpoznanie przesłanek omawianej zmiany takich jak dezintegracja ontologicznej podstawy „przedmiotu" artystycznego i transformacja samych warunków stawania się artystką, do których nie należą już rzemieślnicza biegłość, znajomość materiału czy precyzja pędzla i dłuta, nie zawsze idzie więc w parze z właściwie konstruowanym wnioskiem. Zwolennicy wspomnianego powyżej poglądu wskazują zatem słusznie na zwrot konceptual-

ny w sztuce prowadzący do jej postępującej dematerializacji (w obliczu rosnącego z punktu widzenia praktyk artystycznych znaczenia idei, procesu czy relacji) oraz, połączonej ze wzrostem społecznego statusu, kognitywnej emancypacji artysty od pracy manualnej. Zbyt szybko utożsamiają jednak ten moment z postprodukcyjnym charakterem większości współczesnych praktyk artystycznych. Warto mieć tutaj na uwadze chociażby dostrzegalny dziś zwrot od konceptualizmu w stronę opartej na obrazie, ruchu czy świetle sztuki *medialnej*. „Chodzi o to – twierdzą Scott Lash i Celia Lury – że sama sztuka staje się aparatem. Sztuka staje się »rzeczą«, następuje u-rzeczowienie reprezentacji"[9]. Charakterystyczna dla globalnego przemysłu kulturowego dialektyka materialności i niematerialności oraz zanurzanie się kulturowej nadbudowy w ramach bazy, w które wpisują się również współczesne praktyki artystyczne, nie przekreślają, a raczej sprzyjają nawrotowi do tradycyjnie rozumianego przedmiotu artystycznego. Co więcej, w dobie związanego z powszechną dewaloryzacją kryzysu ekonomicznego stanowi on, w sposób podobny do architektonicznej nieruchomości, uprzywilejowane miejsce poszukiwania wartości[10] oraz jedną z bezpieczniejszych lokat dla zagrożonej w innych przypadkach nadwyżki kapitału. Paradygmatycznego przykładu wspomnianego nieporozumienia dostarczają pisma teoretyczne Nicolasa Bourriauda. Postprodukcyjność sztuki zasadza się dla francuskiego estetyka na przetwarzaniu, remiksowaniu gotowych produktów i treści kulturowych, *twórczym używaniu* sporządzonych wcześniej skryptów w ramach oderwanego od *wytwarzania nowych przedmiotów* działania artystycznego[11]. Bourriaud dostrzega wprawdzie związek relacyjnego zwrotu w sztuce z równoległą postfordowską

transformacją kapitalizmu (zapominając o wspólnej dla obu ekskluzywności)[12], pozostaje jednak nieczuły na fakt, iż zmiany te spowodowane są raczej przez nową dla kapitału formę produkcji aniżeli jej wyrugowanie z obszaru rzekomo coraz mniej podatnych na utowarowienie praktyk artystów. Paradoksalnie nacisk na procesualność, intersubiektywność i wspólnotowość takiej sztuki, mający na uwadze uniknięcie podejrzeń o reprodukowanie struktury systemu kapitalistycznego, które ponoszone jest kosztem odrzucenia dwóch największych osiągnięć artystycznego modernizmu – demiurgicznej roli autora oraz przedmiotu jego pracy (wyjątkowego dzieła sztuki) – przeciera kolejne ścieżki dla względnie nowego z punktu widzenia społeczeństw zachodnich paradygmatu gospodarczego – systemu opartego na informacji, analizie symboli i manipulowaniu emocjami[13]. Choć ewolucja samej sztuki nie jest z całą pewnością główną cechą określającą współczesną mutację kapitalizmu, trudno nie zgodzić się z tezą, iż współtworzone przez nią „przemysły kulturowe (...) były postfordowskie *avant la lettre*"[14]. Chodzi przy tym nie tylko o upowszechnienie afirmowanych przez owe sektory elastyczności, działalności komunikacyjnej czy wartości znakowej, ale i znacznie bardziej dotkliwe, także dla samych artystów i pracowników kultury, fundamenty nowego kapitalizmu (takie jak deregulacja produkcji czy prekaryzacja siły roboczej). Ten ostatni, jak pokazują badacze tak różni jak Manuel Castells, Negri czy Allen J. Scott, nie przestaje opierać się na pracy przemysłowej, ma ona jednak obecnie, z uwagi na rozwój technologii informacyjnych czy wpływ czynników kognitywno-kulturowych, fundamentalnie odmienny charakter.
Nie dziwi w tym kontekście zupełnie, iż w dyskusji dotyczącej miast globalnych coraz częściej

wskazuje się na zjawisko reindustrializacji dokonujące się z uwagi na lokalizacyjne potrzeby nowej kognitywno-kulturowej gospodarki. Jej główne elementy składowe to dążące do konwergencji w warunkach miejskich: zaawansowana technologicznie produkcja, usługi, przemysły kulturowe, odnawiający rzemieślniczą tradycję design i formy produkcji związane z modą (ubrania, meble, biżuteria)[15]. Choć główna zasługa „omawianego połączenia sił" to postępujące pod wieloma szerokościami geograficznymi odrodzenie miasta, zdaniem Scotta powinniśmy w tym wypadku mówić raczej o „powierzchniowym blasku i jego plugawej podstawie"[16]. Charakterystyczny dla nowych przemysłów artystyczny sposób produkcji, przyczyniając się do odnowy poprzemysłowej substancji miast, nie jest bowiem wolny od uruchamianych jednocześnie efektów dyslokujących wobec osób mieszkających i/lub pracujących na rewitalizowanym obszarze czy tworzenia niskopłatnych miejsc pracy jako niewidzialnej podstawy umożliwiającej działalność sektorów kreatywnych.
Sztuka jako narzędzie reindustrializacji, przeznaczone do oczyszczenia i wygładzenia przygotowywanego pod inwestycję terenu (np. londyńskiego Docklands, warszawskiej Pragi czy Raval w Barcelonie) stoi w tym wypadku za związaną z wymianą składu klasowego dzielnicy gentryfikacją. Tworzone przez nią stosunki społeczne, formy kulturowe czy walory estetyczne, wpływając na podwyższenie kolektywnego kapitału symbolicznego danego fragmentu miasta, podnoszą nie tylko jakość samej przestrzeni, ale i związaną z jej ekonomiczną wartością rentę[17]. Ta ostatnia stanowi dziś główne źródło wywłaszczającej akumulacji dokonywanej na coraz bardziej zewnętrznym wobec kapitalistycznego nadzoru i organizacji dobru wspólnym[18]. Warto przy tym

zauważyć, że chociaż artyści i zawiadywane przez nich galerie odgrywają często kluczową rolę w ramach pionierskiego etapu gentryfikacji[19], sami mogą stać się jej ofiarami wypchnięci z zajmowanego miejsca przez coraz zamożniejszych aktorów supergentryfikacji (określenie Loretty Lees).

***

Chociaż powyższe ujęcie sugerować może, że związek świata sztuki z nowymi formami produkcji opiera się na zasadzie jednostronnej instrumentalizacji, podkreślić należy na koniec, że zdematerializowane praktyki artystyczne w równym stopniu co produkcja niematerialna w ogóle bazują na niskopłatnej pracy fizycznej. „Nawet jeśli wkład pracy w dzieła sztuki rzeczywiście tak często znika w cieniu, a asystenci pozostają niewidzialni i – w przeciwieństwie do każdego kierowcy, elektryka i stażysty w Hollywood – nigdy nie wymienia się ich z nazwiska, to niemniej jest ona kluczowym czynnikiem wytwarzania wartości w sztuce"[20]. Ważne przy tym, by nie redukować owej tezy do wniosków płynących z antagonistycznych prac Santiago Sierry[21]. Choć instytucjonalny świat sztuki funduje swoją siłę na pracy rzeszy bezimiennych robotników odpowiedzialnych za wykonanie artystycznych projektów (tego rodzaju podwykonawstwo ma np. miejsce w pracach Wima Delvoye'a[22] czy wspomnianej wyżej realizacji Ai Weiweia), budowanie, obsługę czy utrzymywanie w czystości jego infrastruktury, podobny wyzysk staje się udziałem, jak pokazują badania Hansa Abbinga, większości tworzących dzisiaj artystów. Ci ostatni dzielą z innymi pracownikami wiedzy takie cechy jak performatywność, derutynizacja, elastyczność, kreatywność, zniesienie podziału na czas pracy i czas wolny czy zwiększona podatność na stres i egzystencjalną niepewność. Inaczej jednak niż pozostali reprezentanci klasy kreatywnej (w tym

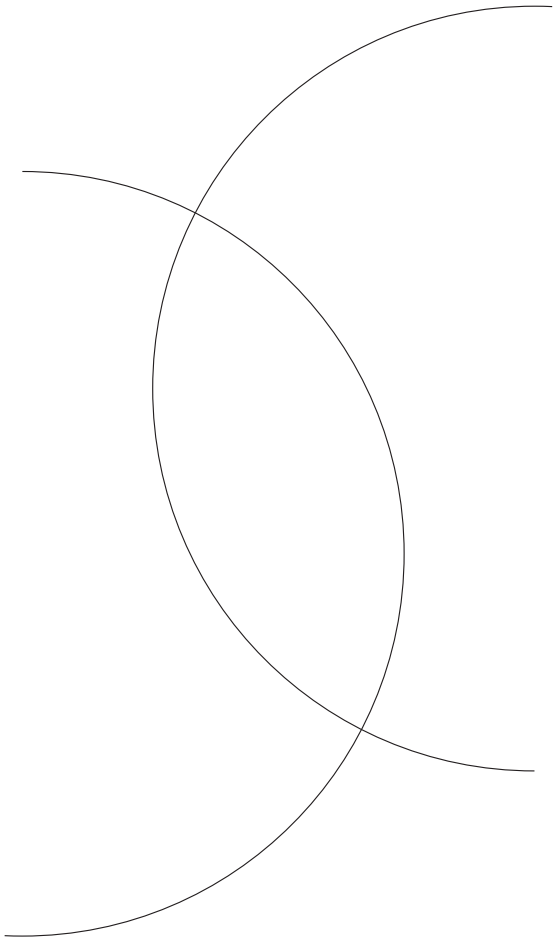
przedstawiciele artystycznej elity) płacą za skrajnie autonomiczną postawę równie skrajną biedą[23]. Jako że wyzysk, o którym tu mowa, jest dla Abbinga wewnętrzną sprawą sztuki (jej wysoka wartość ekstrahowana przez elity funduje się bowiem na prowadzącej do prekaryzacji większości artystów bezkompromisowości), zaczyna ona nabierać w tym kontekście cech charakterystycznych dla dwoistej struktury kapitału[24].
Jego antagonistyczna wizja jako opartego na wyzysku wartości dodatkowej społecznego stosunku klasowego pozwala upatrywać w podporządkowanych eksploatacji (czy będą to wykorzystywani przez Sierrę imigranci, przemieszczani na skutek gentryfikacji robotnicy czy sami biedni artyści) potencjalny podmiot oporu. Choć jego obecność przyczynia się, jak pisałem wyżej, do restrukturyzacji samego kapitalizmu, przechwytywanie owoców produkcji niematerialnej takich jak innowacyjne koncepty czy nowe tryby współpracy wymusza na kapitale coraz dalej idące ustępstwa na rzecz poszerzania autonomii wytwarzających wartość pracowników. Jeśli oparty na wiedzy, komunikacji i kreatywności artystyczny sposób produkcji niesie w sobie zalążek własnego zniesienia, to stanie się tak za sprawą wykorzystania owej autonomii w formie skierowanych przeciwko niemu równie innowacyjnych i kooperatywnych aktów niezgody. Symptomy tej zmiany pobrzmiewają z pewnością w estetycznych protestach i formach kreatywnego oporu podejmowanych przez przedstawicieli ruchu oburzonych, arabskich rewolucjonistów czy uczestników ulicznych okupacji i strajków metropolitalnych. Celem wszystkich pozostaje wolna od kapitalistycznej kontroli *produkcja* – dobra wspólnego, podmiotowości i nieskrępowanej przez wyzysk sztuki.

Przypisy

1 D. Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change,* Blackwell Publishers, Oxford-Cambridge, MA 1989, s. 111-112.
2 C. Vercellone, *From Formal Subsumption to General Intellect: Elements for a Marxist Reading of the Thesis of Cognitive Capitalism,* tłum. P. Thomas, "Historical Materialism" 2007, nr 15, s. 25.
3 G. Raunig, *Creative Industries as Mass Deception,* s. 201, w: *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in "Creative Industries",* red. G. Raunig, G. Ray, U. Wuggenig, MayFlyBooks, London 2011.
4 S. Lavaert, P. Gielen, *The Dismeasure of Art. An Interview with Paolo Virno,* "Open" 2009, no. 17, http://classic.skor.nl/article-4178-en.html [data dostępu 25.11.2011].
5 P. Virno, *A Grammar of the Multitude,* tłum. I. Bertoletti, J. Cascaito, A. Casson, Semiotext(e), Los Angeles-New York 2004, s. 52.
6 Zob. np. W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki,* tłum. J. Guczalska, Universitas, Kraków 2005.
7 M. Lazzarato, *Praca niematerialna*, tłum. Ł. Biskupski, w: *Robotnicy opuszczają miejsca pracy,* red. J. Sokołowska, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010.
8 A.Negri, *Art and Multitude: Nine Letters on Art, followed by Metamorphoses: Art and Immaterial Labour,* tłum. E. Emery, Polity Press, Cambridge-Malden, MA 2011, s. 102-107.
9 S. Lash, C. Lury, *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy,* tłum. J. Majmurek, R. Mitoraj, Wydawnictwo UJ, Kraków 2011, s. 114.
10 I. Graw, *Wartość malarstwa – uwagi na temat nieokreśloności, indeksalności i bardzo wartościowych quasi-osób,* tłum. P. Juskowiak, w: *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, red. M. Kozłowski, A. Kurant, J. Sowa, K. Szadkowski, K. Szreder, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2011. Za przypomnienie o tym aspekcie oraz pozostałe uwagi dziękuję w tym miejscu Krystianowi Szadkowskiemu.
11 N. Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World,* tłum. J. Hernan, Lukas & Sternberg, New York 2005.
12 N. Bourriaud, *Relational Aesthetics,* tłum. S. Pleasance, F. Woods, Les presses du réel, Paris 2002. Na temat wspomnianej ekskluzywności obu reżimów, por. P. Juskowiak, *Sztuka współpracy w dobie kapitalizmu kognitywnego – estetyzacja, edukacja, relacja,* „Zeszyty Artystyczne" 2011 (w druku).
13 Por. M. Hardt, A. Negri, *Imperium,* tłum. S. Ślusarski, A. Kołbaniuk, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2005, s. 313-314.
14 S. Lash, J. Urry, *Economies of Signs and Space,* SAGE Publications, London 1994, s. 123.
15 A. J. Scott, *Social Economy of the Metropolis: Cognitive-Cultural Capitalism and the Global Resurgence of Cities,* Oxford University Press, Oxford-New York 2008, s. 12-13.
16 *Ibidem,* s. 18.
17 D. Harvey, *Sztuka renty. Globalizacja, monopol i utowarowienie kultury,* tłum. J. Smoleński, w: *Ekonomia kultury,* red. Zespół KP, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 80.
18 C. Vercellone, *The New Articulation of Wages, Rent and Profit in Cognitive Capitalism,* http://www.generation-online.org/c/fc_rent2.htm.
19 Traktuje o nim w kontekście artystycznego sposobu produkcji i kultury amerykańskich loftów Sharon Zukin. Por. Idem, *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change,* Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey 1989. W późniejszych pracach Zukin rozwijała koncepcję ekonomii symbolicznej, w której obok sztuki i kapitału, połączone być mogą elementy designu, performansu, mody i pracy. Szukając jej przestrzennych egzemplifikacji, zwracała uwagę na gentryfikację kulturalną (np. w SoHo) i usługową („pacyfikacja przez cappuccino") tworzące nowe krajobrazy kulturowe, rozumiane jako miejsca zespolone z ich własnym obrazem, obszary generujące zysk i „publiczną" kulturę. Zob. S. Zukin, *The Cultures of Cities,* Blackwell Publishers, Cambridge, MA-Oxford 1995.
20 D. Diedrichsen, *Jakiego rodzaju spetryfikowany czas ludzkiego życia kupujesz, gdy nabywasz sztukę – i jakbyś go chciał ponownie upłynnić?,* tłum. M. Ratajczak, w: *Wieczna radość.*
21 Mam tutaj na myśli świadomie powtarzające mechanizmy globalnego kapitalizmu, oparte na wyzysku imigrantów prace w rodzaju „3000 holes of 180 x 50 x 50 cm each" (liczba dołów wykopanych przez afrykańskich imigrantów w hiszpańskim Kadyksie odpowiadała tu przybliżonej ilości uciekinierów z Afryki Północnej ginących każdego roku w trakcie przeprawy do Europy), „12 workers paid to remain inside cardboard" czy „The history of Foksal Gallery taught to an unemployed Ukrainian". Na temat prac Sierry zob. np. J. Mytkowska, *Nie ma niewinnych dzieł sztuki,* „Krytyka Polityczna" 2007, nr 11/12; C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics,* „October" 2004, issue 110 (Fall).
22 M. Krajewski, *Praca rąk we współczesnej sztuce. Manualność jako metafora,* w: *Handmade. Praca rąk w postindustrialnej rzeczywistości,* red. M. Krajewski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2010.
23 H. Abbing, *Uwagi o wyzysku biednych artystów,* tłum. P. Juskowiak, w: *Wieczna radość.*
24 H. Cleaver, *Polityczne czytanie* Kapitału, tłum. I. Czyż, Oficyna Wydawnicza Bractwa „Trojka", Poznań 2011, s. 21.

Suma sumarum

Agnieszka Grodzińska



140 million $- *No. 5*

1.5 million mastiff

1.2 million Diamond IPad

5.5 million Pearl's Carpet

25 million Chopard watch

2.5 million Victoria Secret bra

11 million Abu Dabi Christmas Tree

13 million vintage Ferrari 250 GTO

11 million Yellow Sun Drop Diamond

12.8 million princess Eugenia's tiara

56.5 millions apartament in Hong Kong

79.1 million $- *White Center-*
Yellow, Pink and Lavender on Rose

8 million T Rex skeleton

50 million music collection

4 million 3 days in Space Hotel

8.3 million Vivid Yellow diamond

8.8 million Birds of America book

80 million $- *False Start*

2 million Olimpic Australis Opal Queen

1 million Mac Daddy's Fishing Diamond Lure

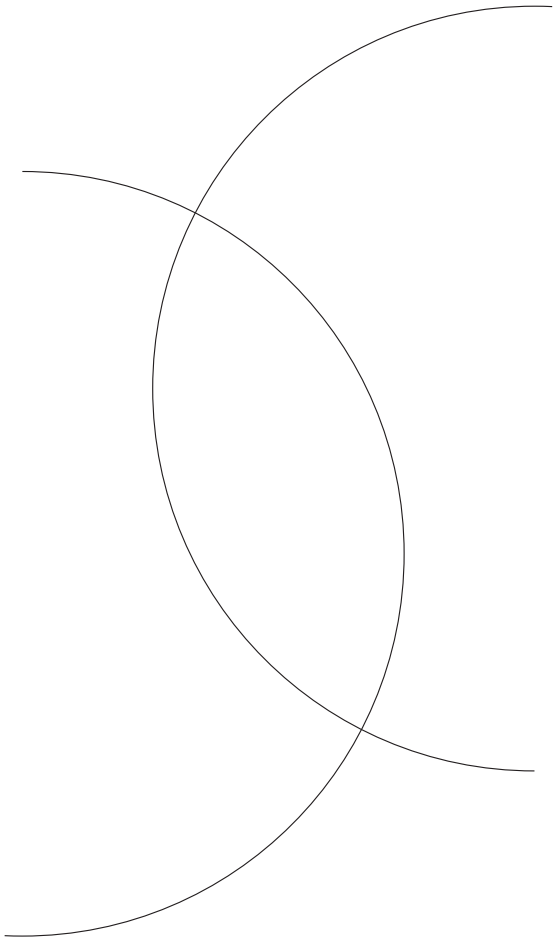
77 million *Massacre of the Innocents* by Rubens

71 million $- *Police Gazette*

71 million nine silver one dollar coins from 1794

All for money

Konrad Smoleński



بانک مرکزی جمهوری اسلامی ایران
۱۰۰۰
۵۰۰۴۸۷۱۶
وزیر امور اقتصادی و دارائی
رئیس کل
THIS NOTE IS LEGAL TENDER
FOR ALL DEBTS, PUBLIC AND PRIVATE
IF 31640599 B
Anna Escobedo Cabral
Treasurer of the United States.
SERIES 2006
Secretary of the Treasury.
FW G 21
5
FIVE
LINCOLN
DOLLARS
5

10
FEDERAL
RESERVE NOTE
THE UNITED STATES
OF AMERICA
JK 15015453 A
We The People
خمسة دنانير
ورقة نقدية صادرة بموجب القانون
عن البنك المركزي العراقي
المحافظ

بانک مرکزی جمهوری اسلامی ایران

CỘNG HÒA XÃ HỘI CHỦ
VIỆT NAM
MỘT TRĂM
NGHÌN ĐỒNG
100.000
IP 04722113
IP 04722
RESERVE NOTE
THE UNITED STATES
OF AMERICA
FA 81525551 A
Secretary of the Treasury
5

NARODOWY
BANK
POLSKI
20
500
TENGE
500

FEDERAL RESERVE NOTE
5
HG 43953919 A
G7
THE UNITED STATES
OF AMERICA
NAIKA
2009
10
PF0003078

BANCO CENTRAL
B1217226E
100
CIEN INTIS
B1217226E

50000
BANK INDONESIA
ED 7656
D4
20
50000

Kolekcjonowanie czy inwestowanie?

Krzysztof Masiewicz

Rynek sztuki, szczególnie sztuki najnowszej, dzięki pobudzającym wyobraźnię sukcesom na rynku aukcyjnym, coraz częściej jest brany pod uwagę jako kolejna opcja lokowania pieniędzy. Czy tak jest naprawdę? Czy można go porównywać z rynkiem papierów wartościowych czy też nieruchomości? A może, jak zauważył jeden z partnerów zarządzających funduszem inwestycyjnym, jest to trochę styl życia, trochę możliwość lokowania pieniędzy.

Managerowie funduszy inwestycyjnych bardzo starają się, aby inwestowanie w sztukę miało bardzo elitarną otoczkę, w odróżnieniu od na przykład inwestowania w akcje i obligacje (co można uznać za dość techniczną i pozbawioną blichtru czynność). Klienci takich funduszy bardzo często są zapraszani na specjalne wydarzenia, gdzie w dość ekskluzywnym otoczeniu, omawiane są pojawiające się na aukcjach prace wielkich artystów XX wieku – Jacksona Pollocka, Andy'ego Warhola, Pabla Picassa czy też młodszych – Matthiasa Weischera lub Wilhelma Sasnala. Bardzo interesującym aspektem przyciągającym potencjalnych inwestorów jest tu dostęp do prac danego artysty. Czynnikiem decydującym o przystąpieniu do funduszu może być możliwość pierwokupu pracy z aktywów funduszu, czyli prac normalnie bardzo trudno dostępnych na rynku.

Oczywiście, dziś w sytuacji zamieszania na światowych rynkach finansowych i bardzo wysokich cenach sztuki współczesnej, coraz częściej mówi się o korekcie na tym rynku. Co to będzie oznaczało? Po pierwsze – większą podaż na aukcjach. Po drugie – niższe ceny prac, które nie są wybitne (te utrzymają swoją wartość). I w końcu po trzecie – większą dostępność prac w galeriach, u marszandów (na część artystów kolejki oczekujących mogą zniknąć).

Jeśli patrzymy na polski rynek sztuki okiem inwestora, to od razu zauważalne są trzy problemy. Problem płynności rynku, czyli możliwości sprzedaży pracy w dogodnym przez nas momencie – nie jest to niestety tak proste, jak zlecenie sprzedaży aukcji. Problem wyceny konkretnego obiektu (dwie bardzo podobne prace jednego artysty mogą uzyskać bardzo odmienne ceny na rynku aukcyjnym).
I wreszcie problem monitorowania rynku prac konkretnego artysty.

W Polsce era funduszy inwestycyjnych w sztukę jest jeszcze daleko przed nami. W niektórych bankach, w ramach tzw. *private bankingu*, pojawiają się pierwsze usługi związane z doradztwem przy zakupie dzieł sztuki, a niektóre instytucje finansowe w swoich raportach czy też biuletynach analizujących różne opcje inwestycyjne, dołączyły rozdziały poświęcone rynkowi sztuki. Zaczynają też doradzać swoim klientom, co kupić. Fundusze inwestycyjne (inwestujące w sztukę) w Polsce dopiero powstają.

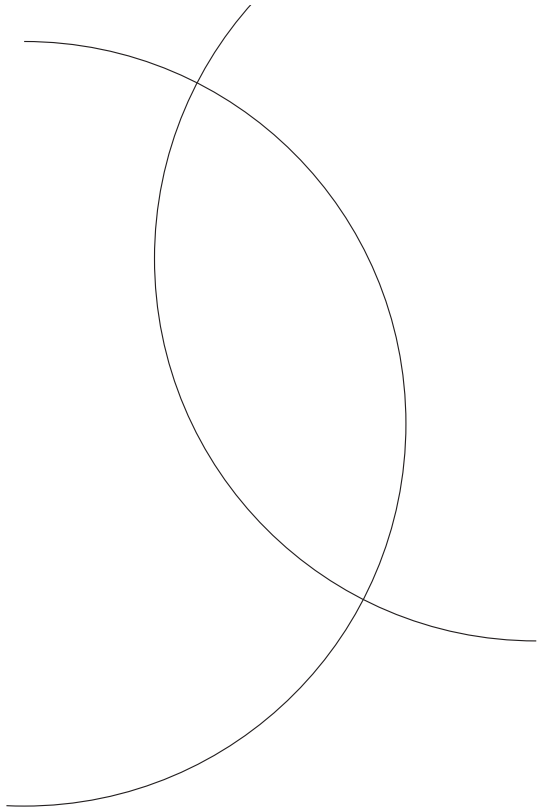
Największym problemem, rozpatrując rynek sztuki z punktu widzenia inwestora, w naszym kraju jest kwestia bardzo płytkiego rynku (mało osób kupujących) i z tym związanej – ograniczonej płynności. Na rozwiniętych rynkach handlu sztuką, jeśli chcielibyśmy sprzedać obiekt z naszej kolekcji, mamy tak naprawdę trzy opcje – możemy powierzyć to domowi aukcyjnemu, skontaktować się z galerią, w której kupiliśmy pracę i spróbować sprzedać dany obiekt przez galerię oraz dokonać prywatnej sprzedaży poprzez pośrednictwo osób oferujących swoje usługi w doradztwie na tym rynku (*art consultants*).
W Polsce w dużej mierze pozostaje nam tak naprawdę sprzedaż przez dom aukcyjny. Dość często możemy być świadkami prac wędrujących między domami aukcyjnymi,

gdyż po nieudanej pierwszej próbie, sprzedający nie mają innej możliwości jak wstawić pracę gdzie indziej. Co więcej, przyjęcie pracy na aukcję przez dom aukcyjny nie jest końcem problemów. Pozostaje jeszcze kwestia ustalenia ceny. To może być kolejnym rozczarowaniem dla sprzedającego, gdyż w przypadku polskiej sztuki najnowszej bardzo często ceny osiągane na aukcjach cały czas są niższe od cen galeryjnych. A przecież jeszcze pozostaje około 20 % prowizji dla domów aukcyjnych.
Dwie następne opcje nadal nie są popularne. Galerie w wyjątkowych przypadkach skupują prace swoich artystów od klientów zapobiegając ich „wypłynięciu" na rynek aukcyjny. Sprzedaże poprzez doradców mają w Polsce miejsce, szczególnie w przypadków naprawdę prac wybitnych, ale nadal stanowią rzadkość.

Na przełomie września i października 2008 roku przeprowadziliśmy pierwsze w Polsce badania pilotażowe rynku, których celem było określenie powodów i czynników wpływających na zainteresowanie kupnem dzieł sztuki osób odwiedzających wybrane galerie w kraju. Ze wstępnych analiz wiadomo już, że czynnik inwestycyjny był przez respondentów wskazywany jako najmniej istotny przy zakupie dzieła sztuki. Tylko 20 % badanych traktuje możliwość lokowania pieniędzy jako aspekt bardzo ważny lub ważny.
Dlatego kolejny raz powtarzamy – kupujmy sztukę, która nam się podoba i nas inspiruje. Jeśli z czasem zyska na wartości, potraktujemy to jako bonus od życia.

Papier, nożyczki, kamień

Krzysztof Gutfrański

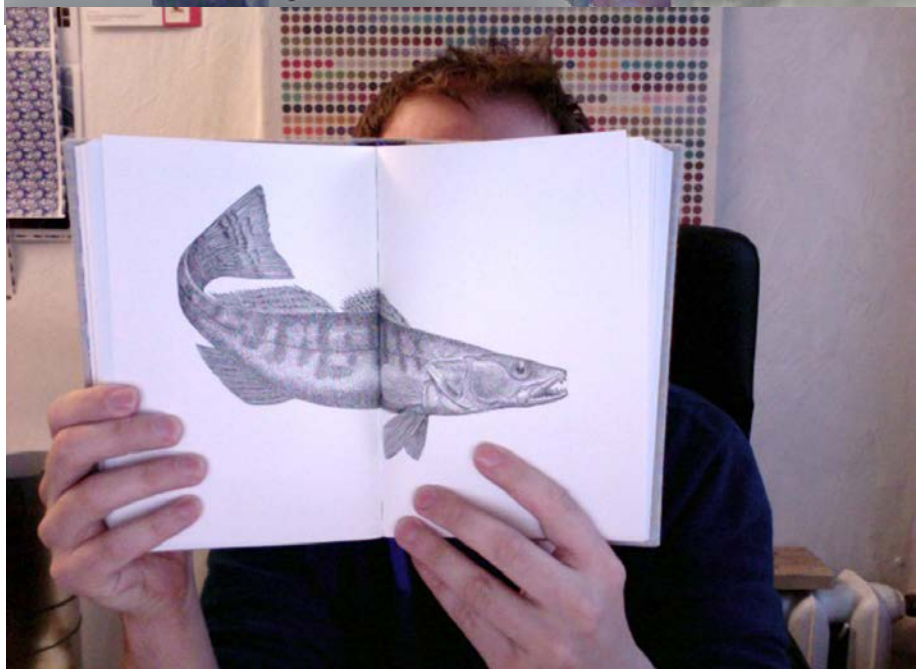


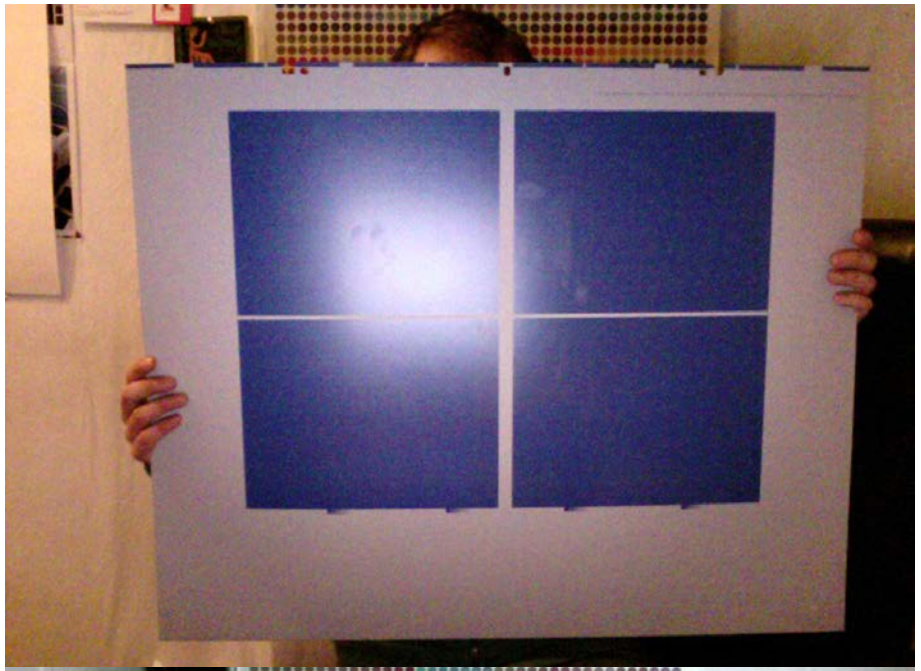
Jest ulubieńcem rytmu, przyjacielem prostoty – dziwnym człowiekiem, lecz jeszcze dziwniejsze, że nikt nie zna jego prac, a mimo to jego sława obiegła błyskawicznie cały kraj – Kim jest ten Honza?, pytali wszyscy. Mało kto jednak potrafił odpowiedzieć. To sprawa imienia i nazwiska. Nazwisko jest piękne, a imię cygańsko-romantyczne. Ja sam lubuję się w obydwu: Honza-Zamojski – nie kojarzą się z realnym życiem, lecz z powieścią, romansem, czeskim poczuciem humoru.

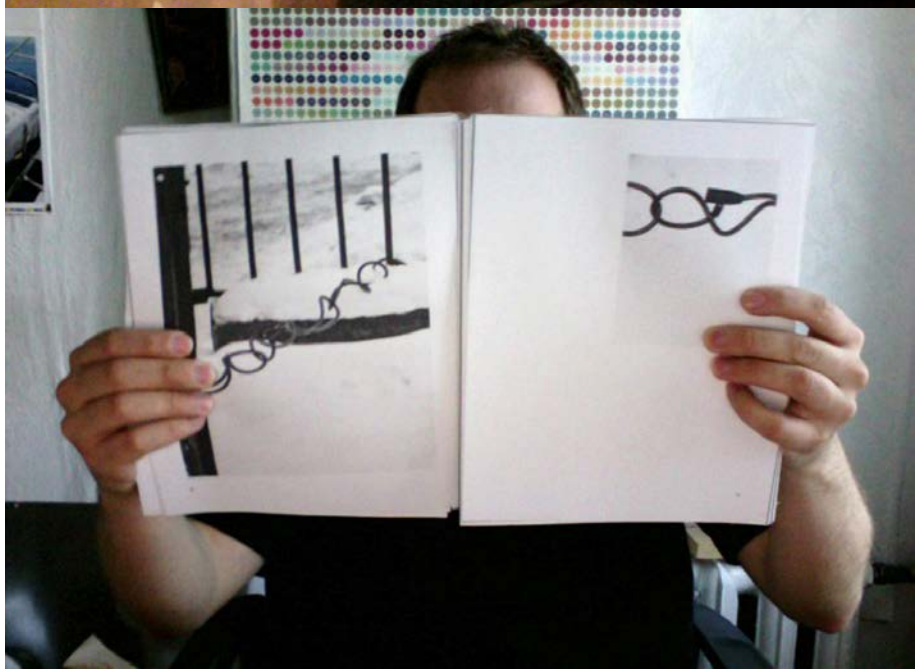
Kocha ciastka z dziurką i gęsty hip hop; godzinami potrafi łowić ryby w tak zwaną brzydką pogodę. Piękna, dobra, słoneczna pogoda drażni go; wtedy ryby nigdy nie biorą.
W takie dni zazwyczaj przeczesuje półki antykwariatów w poszukiwaniu rzadkich wydawnictw, planuje ich nowe wcielenia. W tym rozpoznaje własną istotę, w tym tylko może żyć zgodnie ze swą naturą. Jego sztuka, wolna od estetyczno-politycznego ewangelizmu, jest pochwałą rozczarowania, ulotności, przypadku; swoją uwagę kieruje w niezgłębione tajemnice ruchu przedmiotów i myśli, nieuchronnego biegu rzeczy. Jest autorem obiektów, pisarzem, projektantem i wydawcą książek, które biorą się bezpośrednio z jego pasji i wyobraźni. Dziwnym człowiekiem jest ów Honza.
Na swój sposób wspaniałym.

Ile w tym wszystkim prawdy i Honzy w Honzie? Plotki są tylko dla tych, którzy nie chcą rozwiać swoich wątpliwości. Jakiś czas temu była dobra okazja, gdyż jednocześnie dwa miejsca, w nowo powstałym lofcie po lewobrzeżnej stronie Warszawy, prezentowały dorobek artystyczno- kuratorski Honzy Zamojskiego, który po Spojrzeniach i Paszporcie Polityki wyrasta na enfant terrible polskiej sceny artystycznej. W przeniesionej na

Honza Zamojski
JAK JSEM POTKAL ĎÁBLA







Pragę galerii Leto pokazywano pierwszą tak obszerną indywidualną wystawę artysty – *Me, Myself and I*, oraz debiut galerii/outletu ze sztuką wydawnictwa Piktogram/BLA, gdzie można było zobaczyć *Bookie* – „pierwszy w Polsce", tak bogaty wybór niezależnych publikacji i książek artystycznych[1].

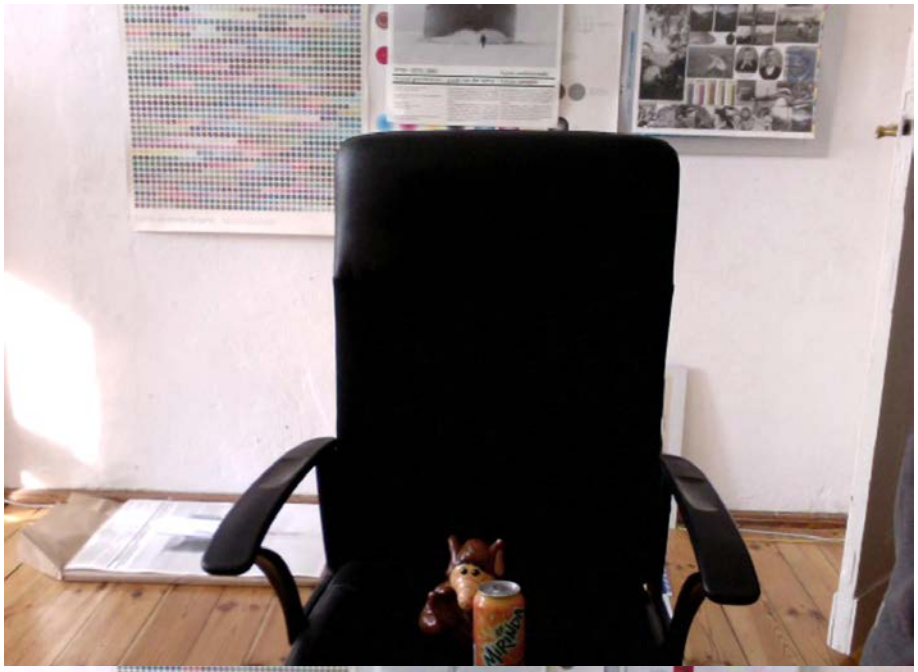
Kiedy myślę o wzlotach i upadkach, powstających na niesprawdzonych informacjach licznych mitologiach i intrygach, przypomina mi się jeden z odcinków telewizyjnego serialu *The Twilight Zone* (Strefa Mroku), opowiadający o wielbicielu książek, który jako jedyny z całej ludzkości przeżył wojnę nuklearną. Miał już do dyspozycji wszystkie książki świata, gdy przez przypadek stłukły mu się okulary. Ten stan permanentnie towarzyszy działaniom artystycznym Honzy Zamojskiego, który w trudny do powiązania sposób obudowuje książkową obsesję próbami opowiedzenia o codzienności przebywania ze sobą samym. Kto nie nastawia się na wygraną, zawsze wygrywa, przynajmniej w pewnym sensie. W tym tekście, przyjrzymy się tylko jednemu aspektowi, który pomaga w tym artyście – kooperacji.

BOOKIE, CZYLI O TYM JAK NALEŻY ROBIĆ ZAKŁADY

Niemal cztery dekady od powstania entuzjastycznego tekstu *The Artist's Book Goes Public* i trzy dekady po jego rewizji (*Conspicuous Consumption: New Artists' Books*)[2], analizy zakreślone przez Lucy Lippard, współzałożycielkę Printed Matter Inc., wydają się wciąż przekonujące, choć domagają się też aktualizacji i komentarza. Status książki artystycznej wg Lippard sytuuje się na paradoksalnej granicy zapośredniczenia, gdzieś pomiędzy ekskluzywnym obiektem pożądania a demokratycznym medium służącym

dystrybucji najrozmaitszych treści – wolnych całkowicie od oceny wydawców, redaktorów czy kuratorów. Od powołania nurtu w latach 60./70. (wg Lippard) wystarczyło 15-20 lat, żeby ideały uległy korupcji i komercjalizacji.

Osłabienie demokratycznego potencjału, dostrzeżone przez Lippard, wynikało od samego początku pośrednictwa podczas procesu powstawania, a następnie dystrybucji. Książki artystów umieszczone w bardziej złożonych sieciach połączeń niż tylko koleżeńska współpraca oddane zostały większemu gronu odbiorców, ale już na określonych warunkach, które były bardziej zbliżone do realiów rynkowych, niż swobodnej wymiany i kooperacji. W ten sposób artyści czy rozmaite niezależne wydawnictwa częściej zaczęły orientować swoje plany pod kątem zainteresowań czy wręcz zapotrzebowania wyspecjalizowanych dystrybutorów i galerii, na bok odstawiając niemieszczące się tam pomysły. Wciąż jednak, po ponad trzydziestu latach od krytyki Lippard, książki artystyczne są stosunkowo tanie i zdecydowanie bardziej dostępne, choć niewątpliwie udział rozmaitych pośredników czyni z niektórych ekskluzywne obiekty pożądania w różnych „kategoriach wagowych". Ograniczanie dostępu poprzez dystrybutora, cenę i poniekąd regulowanie pieniądzem ich zawartości czyni je obiektem owej „konsumpcji na pokaz" przywoływanej za teoretykiem klasy próżniaczej, Thorsteinem Veblenem. W tym miejscu historia książek artystów drugiej awangardy lat 60/70. spotyka się ponownie z historią owych *livres d'artistes* – ekskluzywnych bibliofilskich wydań z limitowanymi seriami ilustracji, przeciwko którym kalumnia rzucali pierwsi awangardyści – przedstawiciele weimarskiego dada czy radzieckich towa-



Łowić ryby z Otą Pavlem
GAP
GAP

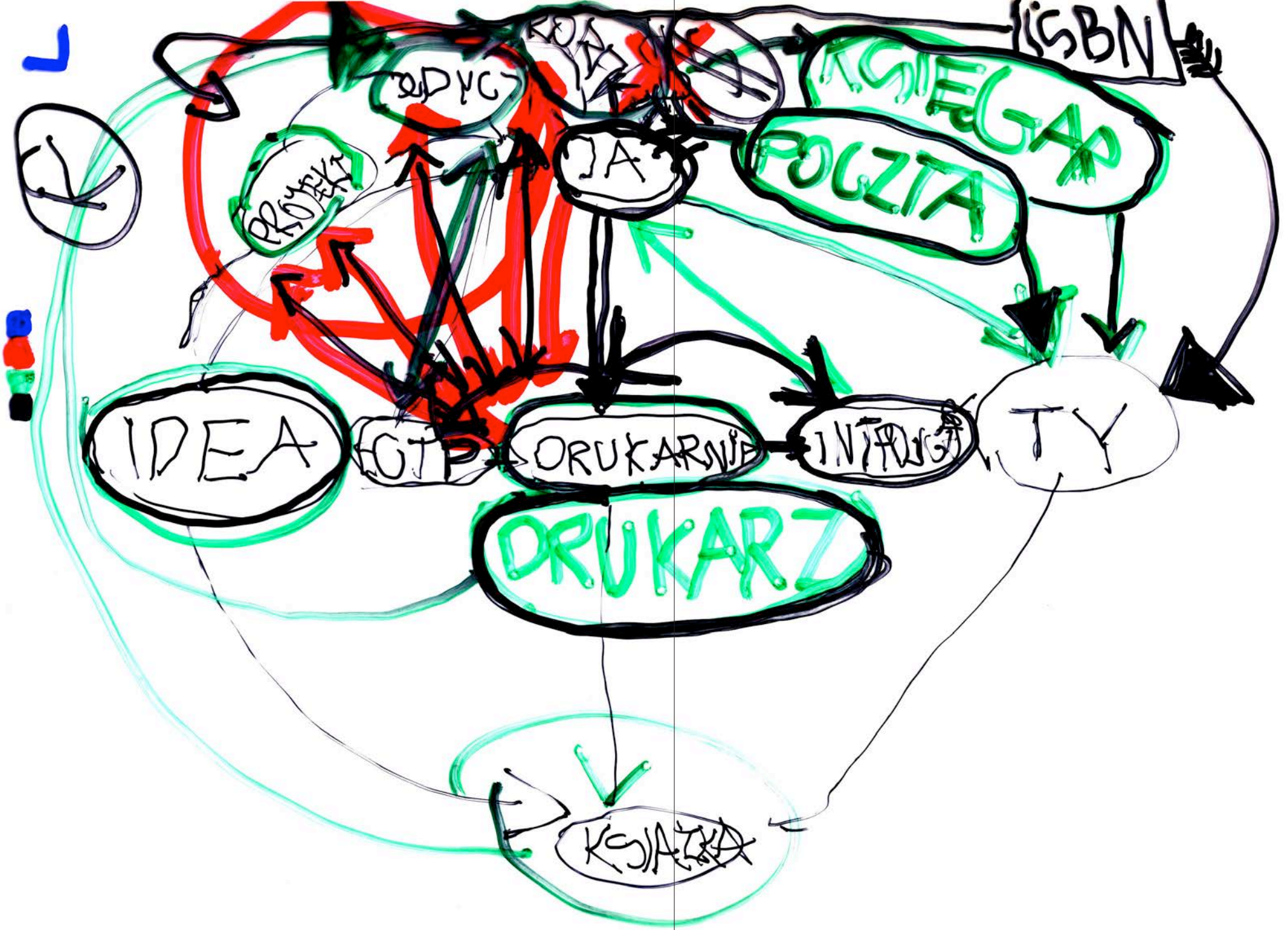
POLSKIE TOWARZYSTWO WYDAWCÓW KSIĄŻEK
składa
Panu Honzie Zamojskiemu
gratulacje za udział w opracowaniu książki
Jak jsem potkal d'ábla
WYRÓŻNIONEJ
w 50. jubileuszowym Konkursie
Najpiękniejsze Książki Roku 2009

KAROL MAY
WINNETOU
ZESZYT
NR 1

rzyszy futurystów. Ostatnie próby rewolucyjne pierwszej awangardy podsumowały rodzące się totalitaryzmy. Co pośrednio prowadzi do stwierdzenia, że sztuka celowo pozbawiona wartości, „wolna" od referencji wobec pieniądza, to niestety każdorazowo niezwykle krótkie przebłyski w długim trwaniu historii obrazowania ściśle uzależnionego od struktury społecznej i obrotu kapitału.

I być może tanie książki artystyczne obecnie powstają już nie tak często, w sposób mniej świadomy ekonomicznych uwarunkowań niż w latach 70. zeszłego stulecia, to jednak wobec zalewu przewidywalnych czy nijakich form wydawniczych stanowią alternatywę, która rozwija się na swoich własnych prawach. Jedyne czego może tu braknie, to krytyczne kategorie wyboru i selekcji. Pojawia się tu jednak pytanie – kto ma owymi kategoriami zarządzać; kto położy nań ów złoty palec – art management, czytelnik-klient czy może jeszcze artysta? – w pewien sposób domyka błędne koło „produkcji artystycznej". I choć odpowiedź wskazywać powinna raczej na artystę, to według deterministycznej analizy Lippard jest zupełnie inaczej. Jej obserwacja wpisuje się w pewne ogólne przekonanie – zresztą wcale nie tak odległe od prawdy – że przynajmniej od lat 70. XX wieku (a w zasadzie to już od lat 20 i tzw. pierwszej awangardy) świat sztuki znajduje się w permanentnym zinstytucjonalizowanym kryzysie. Podążając za takim myśleniem, można stwierdzić zatem, że to, co dziś nazywamy „światem sztuki" stało się niczym innym, jak procesem nieustannego zarządzania kryzysem artystycznym… Ta deterministyczna perspektywa – rozważająca filozoficzną koncepcję autonomii przy użyciu ściśle materialistycznych wytycznych – nie pozostawia zbyt wiele miejsca na optymistyczne prognozy dla żadnej formy artystycznej. Aby nie ulegać jej zbyt pochopnie, warto zastanowić się nad tym, czy, w międzyczasie, nie nastąpiła jakaś zmiana.

W projekcie księgarni tematycznej BLA/Piktogram Honza przemycił inkluzywny sposób myślenia, do którego odnosił się pierwszy tekst Lippard. Doświadczony prowadzeniem własnego wydawnictwa, niehierarchicznej produkcji oraz dystrybucją książek artystycznych, Honza zaprosił do „zrzutkowej", koleżeńskiej wystawy szereg niezależnych wydawnictw, projektów wydawniczych, twórców i twórczyń, z którymi miał wcześniej okazję współpracować i dzielić zainteresowania. Nie ma tu mowy ani o strukturalnej czy historycznej analizie, ani o typologii trendów (choć „opatrzone" oko zapewne i takich się dopatrzy). Prezentowane publikacje i druki: książki-alfabety, manifesty, eseje wizualne, ziny, encyklopedie i retrofuturystyczne świerszczyki wymykają się tradycyjnym klasyfikacjom czytelnika czy wydawcy. Wszystko, co można poczytać „na miejscu" lub kupić i zabrać do domu zostało zaprezentowane za pomocą imponujących rozmiarów eseju wizualnego, łączącego rozmaite narracje w archiwalno-hauntologiczny miks, obejmujący ściany, półki i przygotowane w tym celu gabloty. Mamy tu między innymi specyficzne magazyny z zakresu wystawiennictwa, niezbędne każdemu amatorowi antypodów kuratingu (via Motto, Dexter Sinister), jak *Manifesta Journal*, *The Exhibitionist* czy *Bulletins of The Serving Library* (ex. *DOT DOT DOT*), ale to dopiero czubek góry lodowej. Pod nimi znajdują się prace mniej i bardziej popularnych artystów, jak Jesper Fabricius, Cezary Bodzianowski, David Horvitz czy Slavs and Tatars, wymieszane w różnych pro-


ISBN
KSIĘGAR
POCZTA
JA
PROJEKT
IDEA
OTP
DRUKARNIA
TY
DRUKARZ
KSIĄŻKA

porcjach z obfitym zbiorem mało znanych, w większości, niedostępnych na tzw. oficjalnym rynku, książek i magazynów (Archive Books, *Dynasty Zine*, Paraguay Press, *Journal of Social Hypocrisy*, *Pinups* i in.). Do całości dołączony został smakowity suplement, składający się z pokaźnego wyboru kuriozalnych biografii oraz „tajemniczych importów": kalendarzy pornograficznych, niepokojących magazynów o motylach, czeskich poradników wędkarskich czy nadpalonych repozytoriów wiedzy ekonomicznej. Wszystko układa się w enigmatyczną, wielowarstwową panoramę - dla jednego będzie to tylko popękana farba na ścianie, dla innego kartograficzna wskazówka prowadząca do nowych odkryć; jeszcze innemu odkryje kolejne kręgi czytelniczego piekła.

Trudno więc mówić o idealnym czytelniku dla tak rozmaitych zestawień. O selekcji lepiej myśleć w kategoriach „wysyłania listów w butelkach", które być może trafią do właściwego adresata, aniżeli poprzez wzgląd na jakiegoś fantomowego „obiektywnego" odbiorcę. W całościowym ujęciu, na dobór warto spojrzeć poprzez doświadczenie artysty, wydawcy, jak i projektanta książek – samego Zamojskiego – jako odbicie jego metod pracy i fascynacji twórcy, który jednocześnie wziął na siebie rolę kuratora tych inspiracji. Innym interesującym wątkiem jest zaakcentowanie autonomii – wątku kluczowego w analizach Lippard – działania, które można rozumieć co najmniej na dwa sposoby. W pierwszym z nich nie chodzi bynajmniej o swobodę dystrybucji, chyba że rozumie się ją jako podkreślenie geopolitycznego zróżnicowania. Poprzez korespondencję obrazów i grę skojarzeń, prezentacja pokazała jak istotna jest (bądź jak istotna być powinna) dla artystów,

wydawców i projektantów środkowoeuropejska przygoda z książką artystyczną, tradycją samizdatu oraz, dopiero co odkrywaną, historią wydawnictw doby PRL'u i sąsiadujących zeń krajów byłego bloku wschodniego. W drugim (wymiarze), autonomia działania jawi się nam jako pragmatyczne podejście do zagadnień takich jak produkcja i wymiana, które – jakkolwiek to oceniać – w takich krajach jak Polska wynikają bardziej z przystosowania się do radzenia sobie w trudnych warunkach, ograniczanych przez ekonomię, system czy niedobór materiałów, aniżeli sumiennego realizowania materialistycznych postulatów. Dodając do tego transformację dystrybucji i, częściowo, zasad produkcji za pomocą internetu, z jego demokratyzującym charakterem i promowaną tam koleżeńską, nie opierającą się na pieniądzu, współpracą, mamy przed sobą, mniej lub bardziej współczesny, obraz jednej z możliwych przemian nurtu książki artystycznej.

Bodaj najbardziej dyskusyjna cecha *Bookie* – swoboda wyboru mówi właśnie najwięcej o żywotności książki, przejawiającej się poprzez rozmaitość formuł oraz strategii wydawniczych. Można też (jeśli ktoś potrzebuje) odczytać z niej pewną deklarację polityczną. Poprzez tego rodzaju prezentacje oraz wspominane wcześniej analizy Lippard warto odnieść się do aktualnych prób oceny szybko zmieniającej się rzeczywistości. Trudno zaprzeczyć, mając na uwadze chociażby rewelacje WikiLeaks, że udział nowych technologii w nieodwracalnym procesie zmian dotyczących zarówno istoty wolności wyboru, jak i kształtu świata jest przeważający. Technologia stała się narzędziem użytecznym w równej mierze dla twórców książek co dla ekonomii konsumpcji i jej patologii. Małe wydawnictwo

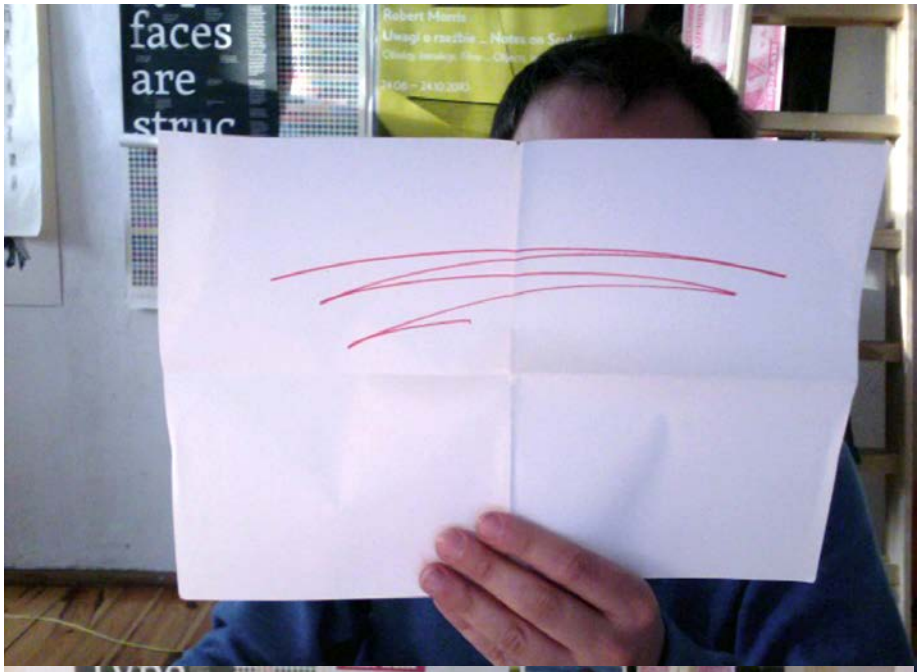
faces
are
DAVID MORVITZ
TITLE

faces
are

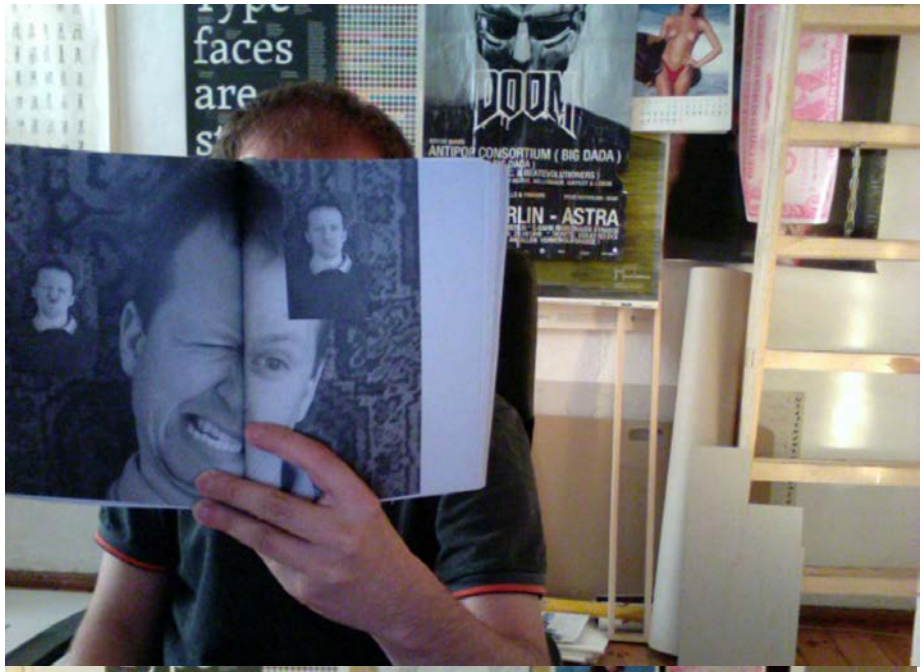
Morava Books, prowadzone przez Honzę, zaledwie w jeden rok zyskało sporą popularność i uznanie. Stało się tak oczywiście przede wszystkim dzięki jakości, i charakterowi typu self-made. Nie sposób jednak odmówić udziału w tym sukcesie jeszcze dwóm innym zjawiskom/czynnikom: swoistemu efektowi nowości, wynikającemu z braku tego rodzaju przedsięwzięć na gruncie Polskim oraz – co wydaje się być równie istotne – demokratyzującej technologii internetu. Sądząc po ostatnich badaniach teoretyków takich jak Elinor Ostrom z jednej, a Alberta-László Barabásiego z drugiej strony, można bez wątpienia stwierdzić, że internet jest zdecydowanie czymś więcej niż tylko narzędziem. W kontekście wydawnictw artystycznych i kontrowersji pośrednictwa, świadomość taka wydaje się być bardzo przydatna, chociażby dla zmiany perspektywy. Jeżeli do tego zauważymy, że brak dystrybucji w Polsce oznacza zwyczajnie nieistnienie, a otwartość sieci jest zdecydowanie lepsza niż choćby najbardziej innowacyjne treści, do których dostęp jest tak trudny, że w zasadzie można powiedzieć – niemożliwy, dostrzeżemy ogromny wpływ tego medium na egzystencję i „karierę" książki artystycznej.

Oczywiście od ponad dwóch dekad bardzo wiele mówi się o sposobach użycia internetu – o tym kto i jak będzie go używał, a także o tym, jak społeczeństwa wyobrażają sobie jego dalsze losy. Chodzi tu szczególnie o możliwe zagrożenia wolności medium, próby przejęcia tego, co zbiorowe przez wielkie koncerny, a w dalszym stopniu inwigilację prywatnych użytkowników, kradzież danych, potrzebę nowego sformułowania praw autorskich, itd. Jeden z największych sporów w kontekście generaliów sieci miał ostatnio rozstrzygnąć pewien

zakład. Budzący zainteresowanie opinii publicznej profesor prawa na Harvardzie, Yochai Benkler, założył się w 2006 roku z Nicholasem Carrem, wpływowym publicystą w zakresie biznesu, o to, że w 2011 roku większość mediów w internecie będzie produkowane „peer"[3]. Benkler zastanawia się dlaczego możliwe jest to, co jeszcze dekadę temu wydawało się niemożliwe, a więc produkcja oparta na bezinteresownej współpracy i koleżeńskiej wymianie. Badając m. in. supernowoczesną awangardę współczesnych społeczeństw, które zdolne są nie tylko do hiperkonsumpcji, ale także do złożonych, bezinteresownych form współpracy, prowadzących do tak znaczących, naocznych efektów jak Wikipedia czy Linux, założył, że fenomen ten jest w stanie zastąpić, bądź też istnieć równolegle do technologii informacyjnej opartej na pieniądzu i hierarchicznym zarządzaniu. Jego adwersarz Carr podawał przykłady kontrolowanej korupcji działań pozarynkowych w sferze internetu, które po chwili „wolności" wracają z „ekonomii daru" do ekonomii własności i systemu pieniądza. Powołując się na akcję Jasona Calacanisa z Weblog, Carr starał się pokazać, że taka droga jest naturalną konsekwencją rozwoju każdego amatorskiego czy woluntarystycznego działania w społeczeństwie rynkowym. Argumentacja ta jednak nie wyczerpuje zagadnienia i chyba nie do końca na serio bierze pod uwagę siłę i zakres argumentacji Benklera, która z dala od pastoralnego utopizmu przeciwstawia się wizji świata, w której rządzi albo Lewiatan, albo niewidzialna ręka rynku. I jakkolwiek duże portale typu Flickr, Digg czy Youtube zarabiają na siebie dzięki wysiłkom „użytkowników"-wolontariuszy, z których wielu okazuje się być podkupionymi, na potrzeby konkretnych celów lub windowania notowań


faces
are

faces
are
struc


faces
are

faces
are
struc

portali, awatarami, to jednak zdecentralizowana pomoc wzajemna nabiera bardzo realnych wymiarów i znaczenia. Mimo że zakład pozostaje nadal nierozstrzygnięty, prognostycznie rzecz biorąc kooperacja i współpraca w internecie – swego rodzaju działanie „trzeciej ręki", mają dłuższą przyszłość i pozwalają na rozwój, aniżeli realizację prywatnych interesów. Jak zrealizować to przesłanie w praktyce, pozostaje wciąż otwartym pytaniem.

Odnosząc to do zagadnienia książki artystycznej i uwikłania w rynek „świata sztuki", koleżeńska produkcja wiedzy i kultury jest cały czas możliwa w obecnych warunkach. Spostrzeżenia i obawy Lucy Lippard, jakkolwiek słuszne, ulegają obecnie redefinicji. W tym kontekście prezentacja taka jak *Bookie* z jednej strony nie odbiega jakością propozycji od czołowych wydawnictw-outletów tego rodzaju, gdzie można zyskać bardzo wiele nie wydając nawet złotówki. Z drugiej zaś, *Bookie* (jak i wydawnicze działania Honzy rozumiane jako swoista całość),to taka mała książeczka do której bukmacher zapisuje zyski, jakie urosły „po drugiej stronie konta", można powiedzieć, że jest ona dobrym zakładem na przyszłość. Przy bliższym poznaniu celebryta-Zamojski zamienia się w sympatycznego kolekcjonera rzeczy nieprawdopodobnych (niektórych szybko to nudzi), jego sztuka zaś wciąż pozostaje rozpatrywana jako kaligraficzna całość – wyraźnie uwodząca, ale wciąż pełna skomplikowanych, niezrozumiałych figur. Z tego względu łatwiej jest opowiadać o Honzie jako bukmacherze z Bookie, który w sposób lekki i prosty, lepiej niż niejedna socjologiczna rozprawa rozgrywa zagadnienia związane z „ekonomią daru" i systemami wartości. Natomiast jego „całościowa" metoda twórcza, niczym gra w

papier-nożyczki-kamień, jest czymś więcej niż pomnik wystawiony naprzeciw samemu sobie (*My, myself & I*). Gest, postawa, litera potwierdzają tu niezbicie obecność szansy oferowanej zarówno poezji, jak i „efektowi trzeciej ręki" – kooperacji czyli najistotniejszej stronie konstrukcji życia codziennego.

Sztuka Zamojskiego potwierdza też przekaz znanego czeskiego powiedzenia z czasów okupacji – „kto się śmieje, odsłania zęby".

Przypisy

1 Honza Zamojski, Me, Myself & I, 25.06 — 31.07 2011, Galeria Leto/Soho Factory, Warszawa (kurator: Honza Zamojski & Ajay Kurian); Bookie, 25.06. - 31.07.2011, Piktogram-BLA/Soho Factory, Warszawa (kurator: Honza Zamojski & Michał Woliński),
2 Lucy Lippard, "The Artist's Book Goes Public," oraz Conspicuous Consumption: New Artists' Books w Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook, ed. by Joan Lyons (Rochester, N.Y.: Visual Studies Workshop, 1985), 45-48 oraz 49-57.
3 Nicolas Carr, *Calcanis wallet and Web 2.0 dream*, dostępne na (30.12.12): http://www.roughtype.com/archives/2006/07/jason_calacanis.php

PO CO KOMU 18 TYGRYSÓW BENGALSKICH W KLATCE?

Z Wojtkiem Pustołą rozmawia Anna Czaban

Anna Czaban: Czy mógłbyś opowiedzieć o swojej pracy zatytułowanej „Dołek"

Wojtek Pustoła: Zaczęło się od tego, że przez długi czas pielęgnowałem obsesję, która narastała, a dotyczyła ona przeświadczenia, że to, jaki jest mój ojciec, wpływa bezpośrednio na to, jaki jestem ja. Później pomyślałem, że to wszystko idzie głębiej, do relacji ojciec –syn. W naszej rodzinie niezbyt dużo się rozmawiało, więc pomyślałem, że powinienem się tym zająć, bo kiedyś w końcu trzeba. Chciałem porozmawiać z moim dziadkiem, który jest tajemniczą postacią. Właściwie niewiele o nim wiem, oprócz tego, że jest (przynajmniej zawsze takim był w moich oczach) eleganckim dżentelmenem z tytułem profesorskim. Skądinąd wiedziałem jednak, że miał bardzo trudne relacje ze swoim synem (moim ojcem), co z kolei znacząco wpłynęło na to, jaki jest mój ojciec i jak kształtują się moje z nim relacje. Zaczęło się od wielogodzinnych rozmów, wywiadów, które okazały się, szczególnie dla mnie, bardzo odkrywcze….

O czym rozmawialiście?

Pytałem mojego dziadka i ojca o ich własne relacje z ojcem. Kim dla dziadka był jego ojciec, czyli nestor rodu, od którego prawdopodobnie zaczyna się to całe napięcie. Ze wspomnień dziadka wyłania się postać wybitna, nieposiadająca żadnych negatywnych stron. Opowieść dziadka jest zbliżona formalnie do hagiografii, a pradziadek w zasadzie bardziej niż świętego przypomina w tej narracji półboga – pracowity, inteligentny, mądry i cierpliwy, ani cienia wad, żadnej skazy, same superlatywy. Dziadek został ewidentnie uformowany przez tego „półboga", który wpłynął nie tylko na niego, ale też na jego dwóch braci. Wszyscy trzej zostali inżynierami elektrotechnikami, tak jak ich ojciec. Dziadek opowiadał również o sobie: zawsze sobie świetnie ra-

dził, zawsze miał pieniądze i że nikt inny nie miał tak jak on. Podczas ekstrakcji to właśnie okazało się najbardziej uderzające, dlatego postanowiłem umieścić ten fragment w mojej pracy. Później były rozmowy z moim ojcem i to było chyba najbardziej drastyczne i dramatyczne przeżycie, bo ja w zasadzie szczerze nigdy nie rozmawiałem ze swoim ojcem. Zawsze mieliśmy napięte relacje i kiedy wyszliśmy z tego super napiętego momentu to mieliśmy okres ciszy. Teraz, przez to, co zacząłem robić, dochodzi do momentu, kiedy zaczynam go poznawać. Powoli rozumieć, kim on naprawdę jest, a przez to łatwiej mi zrozumieć, kim jestem ja. Mimo tego, nie doszło do autoterapii. Stałem z boku, przez cały czas trzymałem gardę, żeby zapanować nad procesem. Zaledwie lekko przełamałem dystans, który nas dzielił. Dotykanie rejonów osobistych i dzielenie się tym publicznie ma sens tylko wtedy, kiedy porusza w ludziach coś co jest dla nich ważne. Moja praca jest katalizatorem. Po tych wywiadach miałem godziny materiału dźwiękowego, sieczkę w mózgu i wiele gorzkich przemyśleń. Miałem mocny tekst, potrzebowałem równie mocnego obrazu. Zadecydowałem, że akcja będzie toczyła się na polu golfowym. Zależało mi na tym, by dominujący był obraz.

Dlaczego właściwie pole golfowe?
Pole golfowe jest taką przestrzenią, która jest niby naturalna, ale w zasadzie, w ogóle nie jest. Samotna postać z kijem golfowym, którym próbuje wbić piłeczkę do dołka, to sytuacja metaforyczna. Człowiek na tle wątpliwie naturalnego krajobrazu, w zupełnej samotności, koncentruje się na tym, by coś osiągnąć. Samo zadanie jest, jak w każdym sporcie zresztą, bez sensu, mimo tego nakład koncentracji i środków jest uderzający. Struktura przestrzenna pola golfowego jest cykliczna. 18 dołków do zapełnienia. I tak w nieskończoność – sztafeta

pokoleń. Golf to melancholijny w swojej istocie sport.

Nie wydaje Ci się, że praca ta jest zbyt introwertyczna? Nazbyt osobista?
Chcę pokazywać to, co wydaje mi się istotne. Nie za bardzo wiem, co jest istotne w ogóle, więc bazując na intuicji staram się wychodzić od tego, co jest istotne dla mnie. Nie interesują mnie formalizmy, rozwiązania w sztuce, które są autoreferencyjne, czyli są cytatem do cytatu do cytatu. Trudno mi uwierzyć, że to może być interesujące dla ludzi, którzy nie znają skomplikowanego języka sztuki nowoczesnej. Co więcej, zaryzykuję tezę, że większość osób, które znają ten język, ziewa do rękawa w zetknięciu z taką sztuką.

Co Twoje osobiste doświadczenie może przynieść widzowi?
Myślę, że każdy to w jakiś sposób przeżywa, to, że jest predestynowany przez geny, przez to, w jaki sposób został wychowany, przez otoczenie, w jakim przebywał. Wielokrotnie słuchałem opowieści różnych osób, które pochylały się nad tym, jak bardzo są podobne do swojego ojca, albo do swojej matki. I mimo tego, że chciały wiele rzeczy robić inaczej, przyjąć inną strategię działania, powtarzały schematy zachowań typowe dla ich rodziców. Jaki ojciec taki syn. Niby banał, ale wszyscy tego doświadczamy.

Czy jesteś więc zwolennikiem determinizmu?
Jestem przerażony, że on istnieje. Wszystko wskazuje na to, że istnieją pewne uwarunkowania, których się nie przeskoczy. Nie chodzi nawet o prosty wymiar środowiskowy czy genetyczny, raczej smugę cienia, która Ci wciąż towarzyszy. Nie uświadamiasz sobie tego do końca. W perspektywie czasu widać to lepiej. Znajduję u siebie takie słabości, które są naszą międzypokoleniową smugą cienia, na przykład lęk. Mimo tego, że mój dziadek się do tego

Dołek, instalacja wideo (kadr)

Dołek, 2011, instalacja wideo (kadry)

nie przyznaje to w całej „litanii", którą mi przekazał, która była litanią człowieka sukcesu, można wyczuć, że się bał. Bał się podróżować, co przeszło na mojego ojca i przeszło też na mnie, ale nie wiem właściwie, jak to się stało. Stres spowodowany przemieszczaniem się, szczególnie przemieszczaniem się samochodem jest u nas w rodzinie niezmienny, niezależnie od pokolenia. No może u mnie jest to trochę słabsze, ale to się wiąże z uwarunkowaniami historycznymi. W przypadku mojego ojca i dziadka wynika to głównie z czasów, w jakich podróżowali. W PRL-u samochodowe podróże turystyczne po Europie były koszmarem. Usterka w aucie była tożsama z końcem świata. Szczególnie w oczach dziecka. To jest tylko jeden, pierwszy z brzegu przykład.

W filmie wideo zatytułowanym „Wycinka" również odwołujesz się do swoich intymnych doświadczeń…

Jest to mieszanka super osobistej opowieści połączonej z działaniem, którego ostatecznym efektem jest…efekt formalny – wycięcie w lesie prostej linii idącej aż po horyzont. Ten las jest specyficzny, bo skonstruowany przez człowieka. Ludzie sadzili te drzewa tak, że wszystkie są w jednej linii, więc wchodzisz do lasu i konfrontujesz się znowu z czarnym kwadratem na białym tle. To zestawienie dotyczy też sensu działania, nie tylko mojego, ale działania w ogóle. Działania i wyborów, jakie się podejmuje. Formalny pomysł na to, jak można odnieść się do intymnej historii z dzieciństwa.

Czy to kontestacja formalizmu?
Dojrzewam do tego. Mam kłopot z formalizmem, sztuką, która szuka nowej formy albo wręcz przeciwnie, bazuje na mnożeniu poziomów wzajemnych odniesień. Jest sporo działań autoreferencyjnych, czyli odnoszących się do tego, co zostało sformułowane logicznie w doskonały sposób. I nie do końca wierzę, że odnoszenie się do tych wartości bez jakiegokolwiek przetworzenia, generującego szczelinę, w którą można się zagłębić, znaleźć coś innego, ma jakikolwiek sens. Dlatego zachwyciłem się pracami Michała Budnego na wystawie „Nowy porządek", bo przetworzył minimalizm w sposób, który jest całkowicie ironiczny i dywersyjny. Kolisty obiekt papierowy Budnego trzeba co pół godziny nawadniać spryskiwaczem, w wyniku czego pojawiają się na nim różnorodne fale. To podejście do tematu, które mi odpowiada. To nie jest tak, że ja mam kłopot z minimalem, wręcz przeciwnie. Strukturyzowanie prac wizualnych w taki sposób, zazwyczaj bardzo im służy, tylko pytanie, co za tym idzie. Czy jest coś więcej, czy jest wartość dodana.

Czyli tworzysz prace minimalistyczne?
Struktura „Dołka" jest bardzo zdyscyplinowana, i w tej dyscyplinie oraz w tym, w jaki sposób formalnie te dwa obrazy się do siebie odnoszą, tworzy się napięcie. Redukcja na wszystkich poziomach. Emocje są wartością dodaną w tej sytuacji. Zimna atmosfera, która się pojawia na ekranach oraz stalowa dyscyplina montażu, wszystko jest porozkładane bardzo dokładnie, po to by podbić stan napięcia, który pojawia się wraz z tekstami, które nawet wyciągnięte z kontekstu budzą niepokój i dyskomfort. Mam przynajmniej nadzieję, że tak jest.

Minimalistyczna struktura plus wartość dodana, podobnie została zrobiona praca „Wycinka".
W zasadzie tak.

W „Wycince" wspominasz również o rodzinie.
To prawda, ale bardziej mówię o sobie, o poczuciu sensu i bezsensu, pojawiających się w pozornie błahych sytuacjach. Bo jak można wytłumaczyć dziecięce hobby, polegające

na oczyszczaniu drzew z suchych gałęzi? Będąc dzieckiem chodziłem razem z babcią na grzyby i zawsze w tych sytuacjach towarzyszyło mi uczucie kompletnej nieprzydatności, ponieważ nigdy nie mogłem tych grzybów znaleźć. Postanowiłem sobie nadać sens byciu w lesie i jedyną rzeczą, jaka wtedy przyszła mi do głowy, było ogołacanie drzew z suchych gałęzi. Choć nie było to idealne rozwiązanie dla wszystkich, bo osoba, która mogłaby to zaakceptować, czyli babcia, wytrawna grzybiarka, nie dość, że nie miała problemu ze znalezieniem grzybów, to jeszcze zarzucała mi, że je rozgniatam i robię tyle hałasu. A ja byłem przekonany, że to jest to, co powinienem był robić w tej sytuacji, że to właśnie ma sens – ogałacanie drzew z suchych gałęzi. Po latach, jak sobie to przypominam, to myślę: po co dziecko nadaje sens istnieniu w lesie? O tym jest ta praca. O szukaniu sensu w lesie, w którym nie ma sensu, choć nie jest to do końca prawda, bo ktoś posadził te proste zagajniki. To też jest podejrzane. Po co geometryzować zalesienie?

Może dziecko poszukuje najprostszej logiki w tym, co widzi i robi?
Ale czy to jest normalne?

Może poszukuje spójności?
Może. Nie wiem. Dzieciństwo jest tajemnicze.

A film „Purity”.
Rzyganie w Norwegii, a konkretnie na Lofotach. To jest piękne miejsce. Trudno uwierzyć, że naprawdę istnieje. Masz wrażenie, że non stop patrzysz na pocztówkę albo uczestniczysz w baśni. Piękne, aż do wyrzygania. Kontekst Caspara Dawida Friedricha jest o tyle naturalny, że jak wiadomo, Caspar interesował się mistycyzmem przyrody. Ja nie do końca wierzę w mistycyzm przyrody, a to, na co patrzyłem było niby kwintesencją pojęcia, czyli fiordy wyłaniające się zza

oceanu, absurdalnie czerwona jarzębina, itp. To się też wiąże z pojęciem autentyczności, tak ważnym dla współczesnego przemysłu turystycznego. Autentyczność jest to coś czego wszyscy szukają, szczególnie na sfrustrowanym, przemielonym przez procesy marketingowe Zachodzie. Zazwyczaj jest jednak tak, że pogoń za autentyzmem prowadzi ostatecznie do pogłębienia frustracji, co po mistrzowsku opisał Michel Houellebecq w „Platformie”. Za tę demistyfikację ludzie go tak nienawidzą. Stąd moje ironiczne i nieeleganckie podejście. Ironia to sposób na odreagowanie, oswojenie wyobcowania. W końcu ja też marzę o tym, żeby przeżyć coś autentycznie pięknego. Fenomen norweskich Lofotów działał na mnie w sposób standardowy, czyli tak, jakby tego chciał przemysł turystyczny. Postanowiłem się do tego odnieść. Stąd wymioty.

Ale nikt nie wykreował Lofotów. Turystyka może wytwarzać poczucie autentyczności, ale bardziej na poziomie społecznym.
Chodzi mi o kreację atrakcyjności. Tam już nie ma miejsca, by odkrywać coś samemu. Nie ma dla mnie różnicy między oglądaniem albumu fotograficznego z Lofotów, a oglądaniem Lofotów. Kreacja atrakcyjności zdarzeń, miejsc, ludzi, procesów jest dogłębna i działa podświadomie, na wszystkich. Masowe bombardowanie ludzi obrazami, marzeniami generuje znieczulicę, a poszukiwanie tego w realności jest próbą odreagowania znieczulicy, która ostatecznie, w zależności od tego, czy chcesz się oszukiwać czy nie, działa albo nie. Ale zazwyczaj nie działa, to nie jest tak, że odnalezienie autentycznych zdarzeń i rzeczy sprawia, że jesteśmy bardziej szczęśliwi i spełnieni. I taka była historia z Norwegią.

A wracając do Twojej edukacji, najpierw studiowałeś w Warszawie, na Wydziale Rzeźby.
Późno zacząłem interesować

Wycinka, 2010, instalacja wideo (kadry)

się sztuką. Zanim to nastąpiło studiowałem antropologię kultury i etnologię, ale bardzo szybko zrozumiałem, że się kompletnie do tego nie nadaję. Wtedy spotkałem małżeństwo rzeźbiarzy, do których się tak trochę przytuliłem i zacząłem im asystować przy różnych realizacjach. Zacząłem rysować. Wyszło na to, że mam do tego dryg. Zdałem na rzeźbę. Czas studiów wspominam jak chodzenie po omacku. Wybrałem pracownię prof. Kucza, ponieważ przede wszystkim chciałem nauczyć się warsztatu, co w przypadku rzeźby zajmuje dużo czasu i zaangażowania. Jak skończyłem studia, trafiłem w próżnię, tak, jak to się często dzieje po studiach. Przez kilka lat się błąkałem, robiłem różne dziwne rzeczy, uczestniczyłem w jakiś wystawach, redagowałem pismo Ruch, podróżowałem. Nie było dla mnie oczywiste, co chcę robić dalej, zresztą nadal nie jest i nie wiem, czy kiedykolwiek będzie. W Poznaniu pojawiłem się, bo zależało mi na spotkaniu z ludźmi, z którymi mógłbym sensownie porozmawiać o sztuce. Poznańska uczelnia ma zasłużenie dobrą markę. Spotkałem wiele osób, które uzmysłowiły mi kilka kluczowych rzeczy. Zrobiłem dyplom w Pracowni Działań Przestrzennych Mirosława Bałki (film „Dołek"). Współpraca z Bałką była dla mnie bardzo ważna, bo to człowiek i pedagog, który ma ważną cechę – daje. Nie za darmo oczywiście. To działa na zasadzie wymiany, trzeba dostatecznie dużo zainwestować, by coś z tego wynikło. Od niego nauczyłem się najwięcej. Jestem też oddanym fanem Pracowni Wideo prof. Marka Wasilewskiego. Profesor Wasilewski z dr Czerepokiem tworzą wyjątkowo bezkompromisowy i bezlitosny dla studentów team. Ich podejście do nauczania sztuki uważam za bardzo przyszłościowe w kontekście nadmiaru bezrobotnych i sfrustrowanych młodych artystów sztuk pięknych.

Zacząłeś pracować w innym medium. Już nie rzeźba, ale film wideo czy fotografia.
No tak, bo ja nie jestem przywiązany do medium. W pewnym momencie mnie nudzi. Uważam, że konsekwencja w eksplorowaniu medium może dać ciekawe efekty, ale bardzo często przeradza się w produkcję, która jest powtarzaniem czegoś, do czego się już doszło, jednym słowem jest odtwórcza. Autoodtwórcza. Zresztą, nie mam cierpliwości do wielu rzeczy, muszę zmieniać formę działania, bo inaczej się nudzę.

Czy dyplom na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie stał się takim przełomem, zmianą formy działania?
To był dwuetapowy dyplom. To był moment, kiedy wiedziałem już, że czegoś mi brakuje, że poszukiwanie formy, zmaganie się z materiałem to za mało, więc mój dyplom stał się... skomplikowany. Z pespektywy kilku lat widzę, że zbyt skomplikowany. Przez pół roku zmagałem się z gigantyczna ilością drewna, topoli, która na dodatek podczas procesu obróbki śmierdzi... gównem. Jest to jedna z cech świeżej topoli, która jest drewnem nieszlachetnym, ale za to tanim. Zwiozłem gigantyczne topolowe pnie i zaczadzając się w garażu na ulicy Spokojnej w Warszawie wykonałem serię rzeźb – hordę psów. Byłem wtedy pod sporym wpływem Baselitza i brutalistów, więc używałem głównie piły łańcuchowej i siekiery. Do współpracy zaprosiłem ludzi, którzy podczas wernisażu wystawy rzeźb, wyposażeni w mikrofony i mikroporty zadawali ludziom proste pytania tj. co widzą, ile to waży, właściwie co to jest, bo to nie było oczywiste.
Z tych prostych pytań rodziły się skomplikowane, czasem dziwne odpowiedzi i historie. Zaczęły się dyskusje, dociekania. Nagranie audio złożyłem w rodzaj półgodzinnej audycji, trochę na kształt audycji radiowej. Brak pomysłu na for-

mę tej audycji wypominał mi słusznie w trakcie obrony prof. Grzegorz Kowalski… Podczas obrony dyplomu nie pokazałem żadnej materialnej rzeczy, nie było żadnych przedmiotów, kompletnie nic. Sala była wymieciona, aseptyczna, pojawił się tylko kwadrofoniczny dźwięk. Był to mój komentarz do tego, do czego pod koniec studiów się w końcu dobiłem – *artefact is dead.* Zagłębiłem się w sytuację społeczną. I to, co stało się na samej obronie, to było niesamowite, bo większa cześć grona profesorskiego była naprawdę zainteresowana tym, co się wydarzyło. Rozmawialiśmy prawie półtorej godziny i wspominam to jako bardzo poruszające wydarzenie. We mnie nastąpił kryzys, kryzys artefaktu. Zrozumiałem wtedy, że to co się dzieje na Akademii Sztuk Pięknych, jest kompletnie wyprane z kontekstu współczesności. Tak mi się wtedy wydawało, co oczywiście nie było do końca prawdą… To był jeden z powodów, dla których postanowiłem przyjechać do Poznania, bo brakowało mi ludzi, z którymi mógłbym...

Porozmawiać o sztuce...
Tak.

Chciałam Cię spytać o kwestię zaangażowania społecznego w sztuce. Podchodzisz z niesmakiem do formalizmu w sztuce.
Jestem zwolennikiem komunikatywności w sztuce. Dla mnie naprawdę ważne jest to, z czym wyjdzie, w zetknięciu ze sztuką, tzw. zwykły szary człowiek. Stąd mój opór przed niektórymi, prominentnymi nurtami sztuki współczesnej. I prawdę mówiąc, jestem przekonany, że trzeba mówić o ludziach po prostu, znajdować sposoby na to, by badać relacje między nimi, to „coś", co zanika, degeneruje na poziomie społecznym i osobistym
Ale głównie poruszasz się na poziomie osobistym.
No tak, jest mi najłatwiej od tego wychodzić. To takie podwórko, przestrzeń, która jest

Własność, 2011, fotografia (detal), wideo (kadr)

mi najlepiej znana. Nie mam też ambicji analizowania relacji społecznych na dużą skalę. Więc jeśli robię pracę o swoim dziadku i ojcu to nie dlatego, że chciałbym ludzi bombardować intymnymi informacjami, które są z tym związane, ale raczej zmierzyć się z wyobcowaniem, spróbować wrócić do relacji bardziej bezpośrednich. Mówić o jakości komunikacji między ludźmi i co z niej wynika.

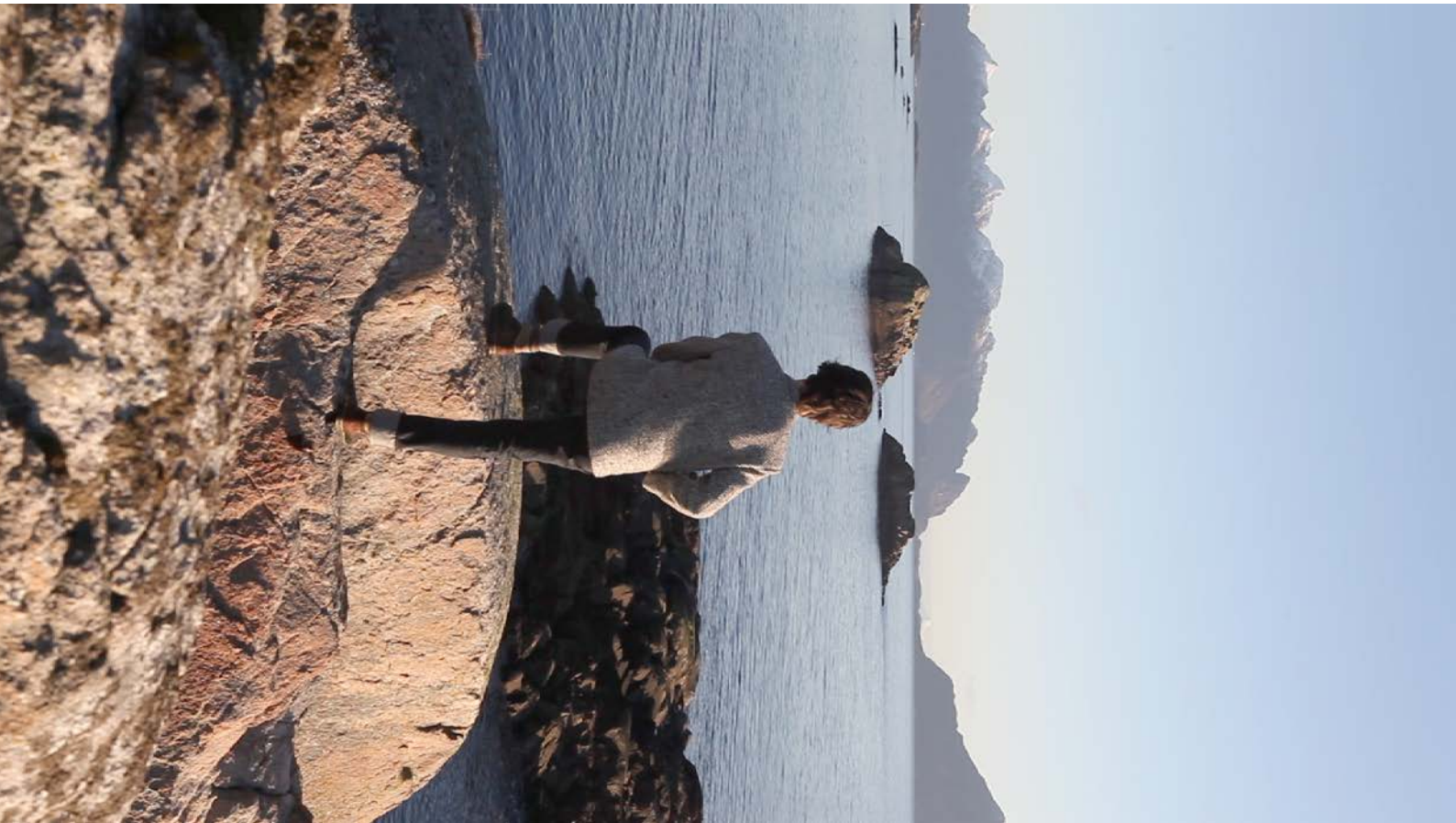
Czasami jednak starasz się łączyć wątki osobiste z refleksją społeczną.

Tak się stało w pracy „Własność", zrealizowanej niedawno, specjalnie na wystawę absolwentów Pracowni Działań Przestrzennych. Wystawa zatytułowana „Spokojnie to tylko awaria", w pewnym uproszczeniu, odnosiła się do kryzysu, który dławi w tej chwili świat. Tak przynajmniej odczytałem intencję kuratora. Zaczyna się robić duszno, mimo, że naokoło mówią, że wszystko będzie dobrze. Wytworzenie pozytywnej atmosfery ma ponoć powodować wzrost konsumpcji. A wzrost konsumpcji jest jedynym w neoliberalnym systemie ekonomicznym gwarantem wzrostu wskaźników rozwoju. Tytuł wystawy jest nawiązaniem do filmu z lat 80., w którym samolot się rozpada w trakcie lotu, a pilot przekonuje, że wszystko jest ok. Postanowiłem znaleźć moment, w którym zaczyna się kryzys. Praca składa się z dwóch części, jedną z nich jest zdjęcie, przedstawiające bliżej nieokreślony amerykański dom. Zdjęcie jest małe. Dom ledwie widoczny. Druga część to film wideo, na którym widać dwa walczące ze sobą psy, właściwie to nawet nie walczą, tylko jeden próbuje drugiemu zabrać zabawkę. Jest stary pies, który ma swoją ulubioną zabawkę – pluszowego królika, i jest młody pies, który próbuje mu ją odebrać, mimo, że stoi na zdecydowanie słabszej pozycji. To praca o instynkcie posiadania, który jest jednocześnie źródłem dobrobytu i

kryzysu. Zejście do poziomu psa i analizowanie tego, dlaczego cała gospodarka zachodnia może legnąć w gruzach, to też pytanie o to, dlaczego tak bardzo chcemy mieć te przedmioty. Szczególnie ostro to widać w USA. Pojechałem tam i spotkałem dwóch moich wujów. Jeden z nich jest kontestatorem systemu posiadania, a drugi zanim przedstawił mi swoją żonę, zaprowadził do niezliczonej ilości pokojów w domu kupionym na kredyt, a w każdym z nich prezentował z dumą telewizor. W dobie kryzysu, wuj ten mimo widma wyprowadzki, wciąż coś dokupuje. To tak, jak ta historia z prywatnym ZOO w Ohio. Co sprawia, że ludzie chcą mieć 18 tygrysów bengalskich w klatce? Nie wiem, ale skoro psy mają instynkt posiadania, to znaczy, że to chyba naturalne.

Powiedz, o czym to jest wystawa?, 2006, instalacja multimedialna

Purity, 2010, wideo (kadry)



Dziecko Rosemary, 2010, wideo (kadr)

Sztuka jest pieniądzem, pieniądze są złotem, złoto jest władzą

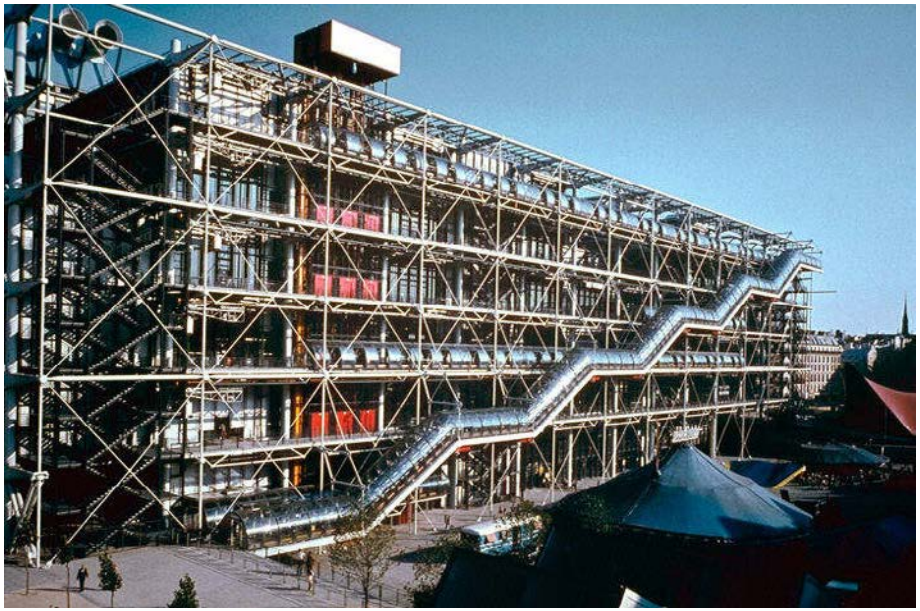
Jakub Bąk

Lombardy narodziły się 3 tysiące lat temu w Chinach i z przerwą, gdy w średniowieczu zakazano lichwy, działają w Europie od czasów starożytnych. Zygmunt Luksemburski bez wstydu pożyczył od króla Jagiełły ok 7,5 tony srebra pod zastaw miast spiskich. Hiszpańska królowa Izabella ponoć zastawiła swoje klejnoty u walenckiego Żyda, by sfinansować wyprawę Kolumba. W 2007 roku Julieta Aranda i Anton Vidokle po raz pierwszy otwierają swój artystyczny lombard, kwestionujący i eksplorujący zasady, na jakich sztuka wiąże się z pieniędzmi, lombard, do którego każdy artysta może przynieść swoją pracę i jeśli zostanie dobrze oceniona, otrzymać za nią gotówkę. Krótkoterminowe pożyczki pod zastaw wszelkiego typu dóbr mają to do siebie, że pozwalają uzyskać małą część wartości zastawu w gotówce, jeśli po 30 dniach ta kwota nie zostanie zwrócona wraz z prowizją, lombardier ma prawo sprzedać zastaw komukolwiek za dowolną cenę. Na tych prostych zasadach powstają szemrane kunstkamery, w których nagromadzonym obiektom: gitarom, komputerom, rowerom, biżuterii itd. towarzyszy aura desperacji, rozpaczliwej ucieczki od bieżących tarapatów finansowych. Obiekt zastawiony przez ustalony czas jest zabezpieczeniem dla gotówki, która pozwoli odmienić los, przywrócić płynność, zarobić i odkupić zastaw oraz grzech biedy, do czego dochodzi chyba nieczęsto. Lombardy raczej kojarzą się nienajlepiej, lokowane w plugawych okolicach, przestrzegają przed hazardem, uzależnieniem, popadaniem w nędze. Julieta Aranda i Anton Vidokle są artystami i ich lombard jest eksperymentem artystycznym, nowatorską próba stworzenia jednocześnie alternatywnej przestrzeni do ekspozycji dzieł sztuki oraz ekscentryczną platformą do badań powiązań sztuki i pieniędzy. Od kilku lat projekt podróżuje, tak

jak podróżuje dziś sztuka, i otwiera się przy okazji najbardziej prestiżowych biennale i targów sztuki. Artyści mogą w nim zastawiać swoje prace, wykupować je po 30 dniach, lub pozwolić na odsprzedaż po znacznie wyższych cenach niż otrzymany zastaw. W tym tak jak w każdym innym lombardzie ma miejsce: cyrkulacja, dystrybucja, ustanawianie i podnoszenie ceny, transfer dóbr i środków, wymiana obiektu na pieniądze i pieniędzy na obiekt. Lombard jest instytucją, która bezwzględnie, jak żadna inna, z całą brutalnością pokazuje, że każda rzecz, również sztuka, jest aż i tylko tyle warta, ile ktoś jest skłonny za nią zapłacić. Lombardy są pomnikami bezwzględnego prymatu wartości wymiennej nad użytkową. Vidokl i Aranda sprowadzili rynek sztuki do najprostszej, najbardziej wulgarnej formy, według której obiekt da się wymienić na gotówkę, a za gotówkę można kupić obiekt. Jednak istnieją dzieła sztuki nie będące obiektami, istnieją nawet takie, które w ogóle nie istnieją materialnie i są w stu procentach odporne na lombardy.

Wszystko na sprzedaż

Mieszkający w Berlinie Tino Sehgal jest bezkompromisowym artystą konceptualnym. Sehgal studiował ekonomię polityczną i taniec, co na gruncie sztuki okazało się mieszanką wybuchową. Tworzy tylko i wyłącznie performensy, dbając by po jego pracach nie pozostał żaden materialny ślad, jakikolwiek dokument w postaci fotografii, zapisu choreograficznego, nagrania wideo, katalogu czy jakiejkolwiek innej formy materialnego zapisu. Jego sztuka to zawsze wydarzenie tworzone przez ludzi, które może utrwalić się jedynie w pamięci widzów. W jednej z jego najważniejszych prac *The Kiss* (2002) dwoje tancerzy dotyka się i całuje odtwarzając ikoniczne pocałunki z historycznych dzieł sztuki: *Pocałunek* Augusta Rodina (1889), *Pocałunek* Constantina Brancu-



siego (1908), *Pocałunek* Gustava Klimta (1907–08), *Made in Heaven* Jeffa Koonsa i Ciccioliny (1990–91) oraz kilku obrazów Gustava Courbeta z 1860. Jeżeli ktoś widział te charyzmatyczną pracę (np. podczas 4 biennale w Berlinie) nie zdziwi się, że nowojorskie MoMa zechciało mieć ją w swojej kolekcji. Sam Sehgal nie ma nic przeciwko sprzedaży swoich dzieł, za to spory problem z tymi zakupami mają księgowi. Prawnicy i pracownicy muzeum zostali zmuszeni do zapamiętania wszelkich wytycznych artysty, który nie zgodził się na jakikolwiek zapis instrukcji dotyczących wykonywania performensu. Zakup sfinalizowano zawierając umowę ustną i przekazując gotówkę artyście w obecności świadków. Od 2007 Sehgal współpracuje z galerią Marian Goodman, od tego czasu zakupy instytucjonalne jego prac okazały się nieco łatwiejsze, mimo to kupowanie „ustnych instrukcji" ciągle przysparza wielu problemów. W *This Situation* kiedy tylko widz wkroczy do pomieszczenia galerii, w którym pokazywana jest praca, szóstka aktorów prowadzi rozmowę złożoną z cytatów znanych myślicieli. Podobnie jak w przypadku *The Kiss*, w obecności prawnika artysta przekazał wszelkie instrukcje co do wykonywania performensu przedstawicielom nabywającego dzieło Centum Pompidou. Rzekomy brak dowodu sprzedaży naraził zakup pracy na zarzut nielegalności. Mało znany artysta Fred Forest od lat krytykuje francuskie instytucje za zawyżanie cen i niejasne okoliczności, w jakich pozyskuje się prace do kolekcji. Zauważył, że brak potwierdzenia przelewu narusza ustawę o zamówieniach publicznych. Jednak tym razem dzięki pośrednictwu galerii instytucja otrzymała mailowe potwierdzenie transakcji. Fred Forest uznał to za sprzeniewierzenie pieniędzy publicznych, ponieważ przez ten dokument praca Sehgala traci swą symboliczną wartość dzieła czysto konceptualnego. Komiczny argument

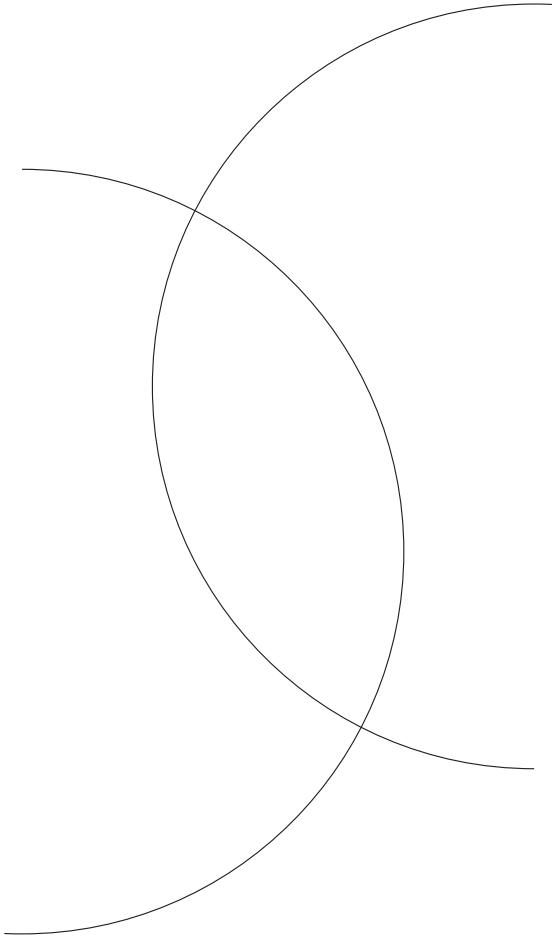
chyba nikogo nie przekonał, co więcej francuski sąd najwyższy uznał, że instytucje publiczne, kupujące po preferencyjnych cenach, mają prawo utrzymywać w tajemnicy ceny, za jakie pozyskują swoje zbiory, tak by nie destabilizować rynku prywatnych kolekcjonerów. Na tzw. rynku większość pieniędzy nie istnieje fizycznie, funkcjonują jako zapisy księgowe, większość dzieł sztuki istnieje jako obiekty fizykalne, ale ich wartość wyznacza wkład konceptualny. Całkiem niematerialne dzieło sztuki można wymienić na nieco bardziej materialny zapis księgowy, czek lub żywą gotówkę, jednak wymienialność i fluktuacja wartości mają to do siebie, że lubią wymykać się regułom.

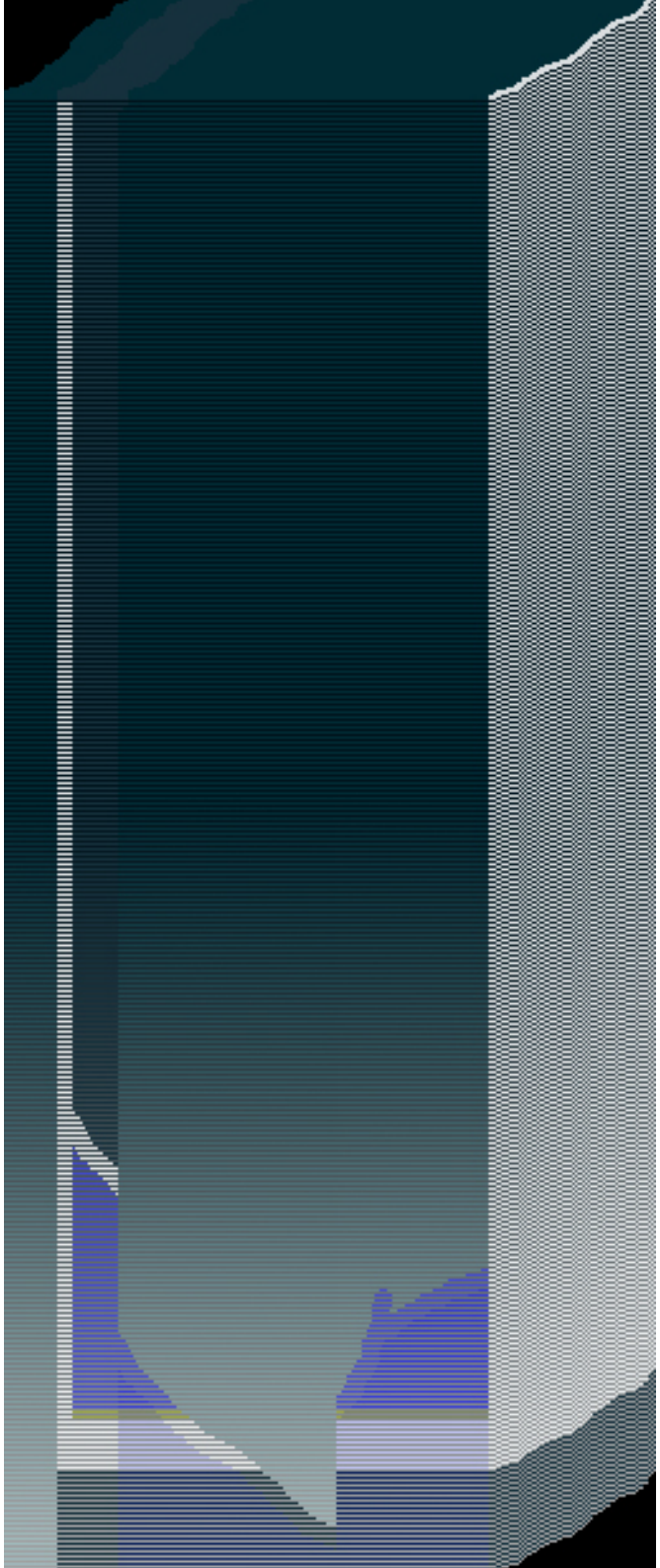
Waga, miara i prawdziwa wartość rzeczy

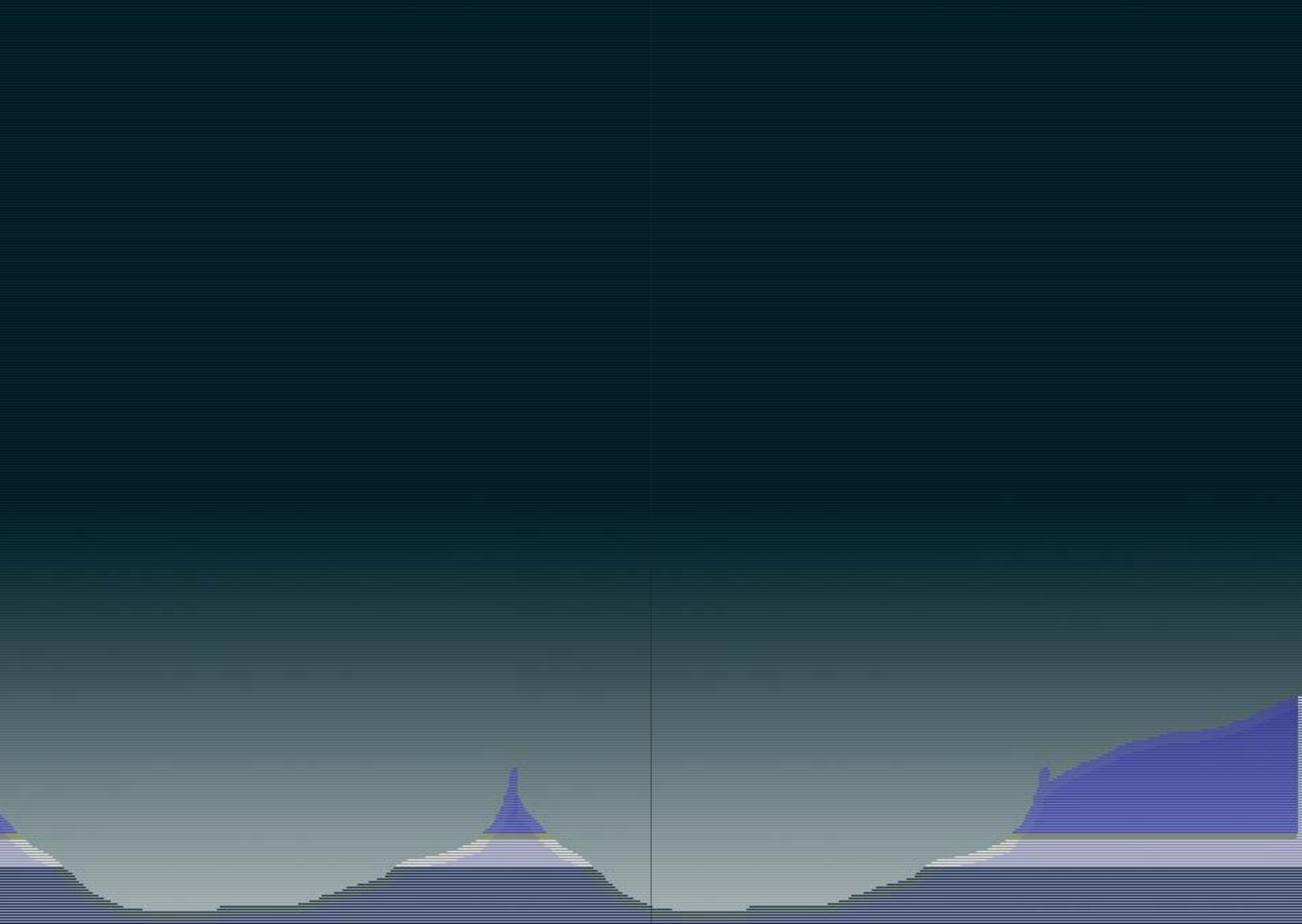
W przypadku pracy Sehgala pracownicy Centrum Pompidou od początku do końca wiedzieli, co kupują i dostali to, czego oczekiwali. Jednak nie zawsze się tak bywało. W 1981 roku Chris Burden cały budżet swojej paryskiej wystawy *Napoleon d'Or* przeznaczył na zakup złota, które przetopił na figurkę Napoleona, dokładnie taką, jakie kupuje się w sklepach dla turystów. Następnie podmienił figurkę. Publiczność oglądała zwykłą pamiątkę, podczas gdy w kieszeni artysty spoczywało kilkadziesiąt gramów czystego złota. W tym samym roku Burden przeznaczył cały budżet swojej wystawy w Ikon Gallery w Birmingham na zakup diamentu. Pracowników galerii zaskoczyła ta prośba, ale, mimo że spodziewali się zakupu wielu niedrogich materiałów, z których powstanie coś unikatowego, zdecydowali się spełnić życzenie artysty. Prawdziwy szok nastąpił, kiedy dowiedzieli się, że podczas wernisażu *Diamonds Are for Ever* Burden podmienił diament na szklaną kopię, a prawdziwy kamień schował do kieszeni i zabrał ze sobą. Publiczność oglądała bezwartościowe świecidełko, eksponowane bez żadnych zabezpieczeń. Chris Burden lubi manipulować różnymi wymiarami wartości tworzonych przez siebie dzieł, lubi wprowadzać swoich kuratorów w zakłopotanie, ostatnio jednak sam został postawiony w kłopotliwej sytuacji. *Tower of Power,* instalacja ze stu jednokilogramowych sztabek złota, które w gablocie otacza tłum modeli ludzi wykonanych z zapałek, powstała w 1985 roku. Muzeum, w którym pokazywano prace musiało wynająć dodatkowych strażników do pilnowania sztabek wartych wtedy ok. milion dolarów. Wartość użytego materiału zdawała się mocno przekraczać wartość całego dzieła.
Ostatnio Burden powrócił do pracy ze złotem, po raz kolejny postanowił zbudować piramidę ze sztabek złota otoczoną tłumem tańczących ludzików. Tym razem prace *będącą wyrazem przemijalności ludzkiego życia wobec trwałej potęgi złota* postanowił nazwać *One Ton One Kilo,* zestawiając piramidę sztabek z żelaznym kubikiem zamontowanym na przyczepie ciężarówki zaparkowanej przed budynkiem galerii. Gagosian Gallery, reprezentująca dziś Burdena postanowiła kupić (wcześniej kruszec wypożyczano) niezbędne złoto, by artysta mógł wykonać swoją instalację. Tym razem jednak złoto nie dojechało na wystawę. *Niestety firma sprzedająca cenne sztabki, okazała się mieć kłopoty prawne i wszystkie jej aktywa, łącznie z surowcem Burdena zostały zamrożone. Wernisaż odwołano, najprostsza na świecie transakcja kupna-sprzedaży okazała się problemem, dzieło sztuki problematyzujące nieśmiertelność wartości wymiennej nie powstało. Wartość użytkowa złota (surowca do produkcji dzieł sztuki) niespodziewanie dała o sobie znać.* Sztuka może jest cenniejsza od złota, ale złoto ciągle miewa władzę nad sztuką.

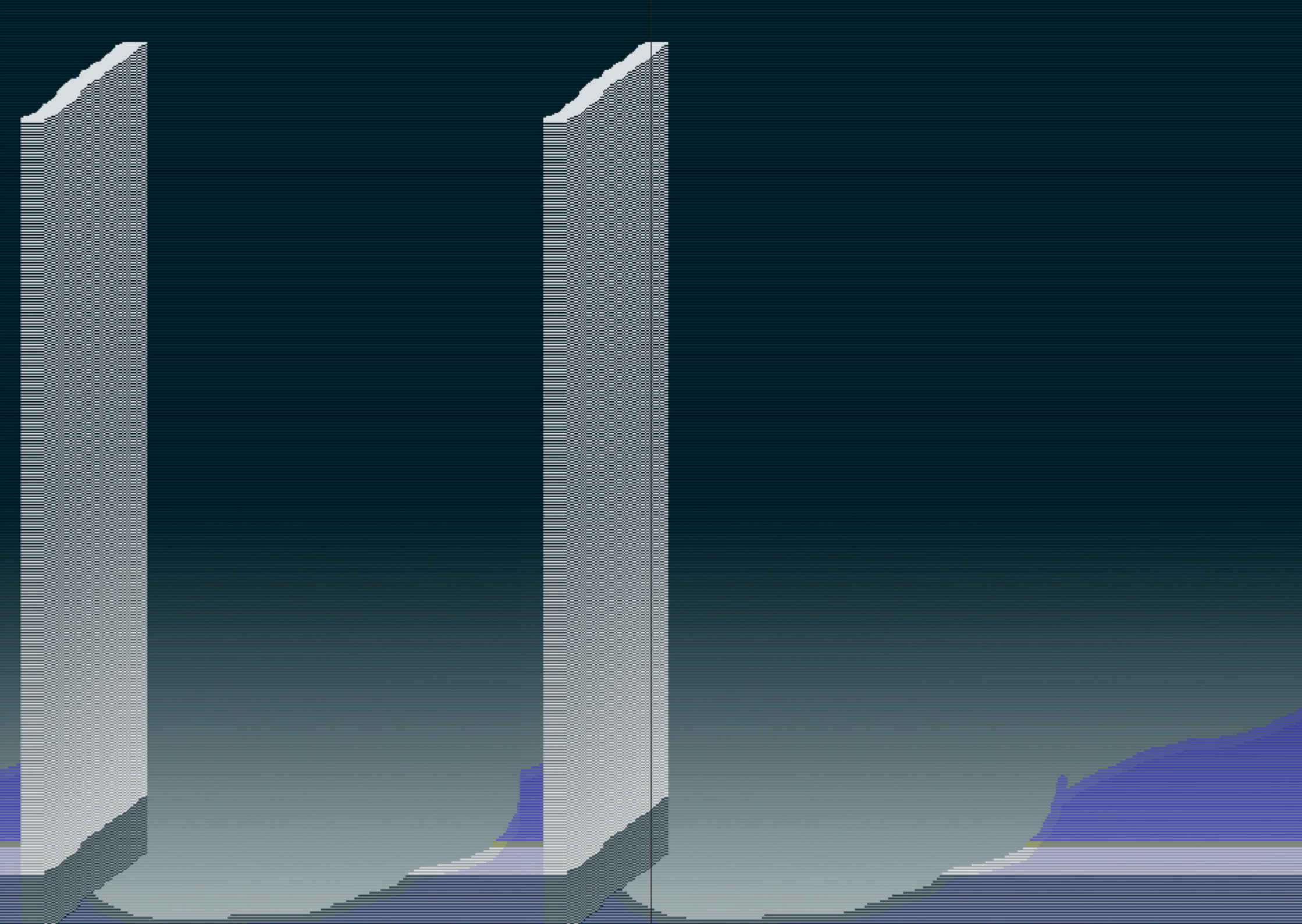
Window 90

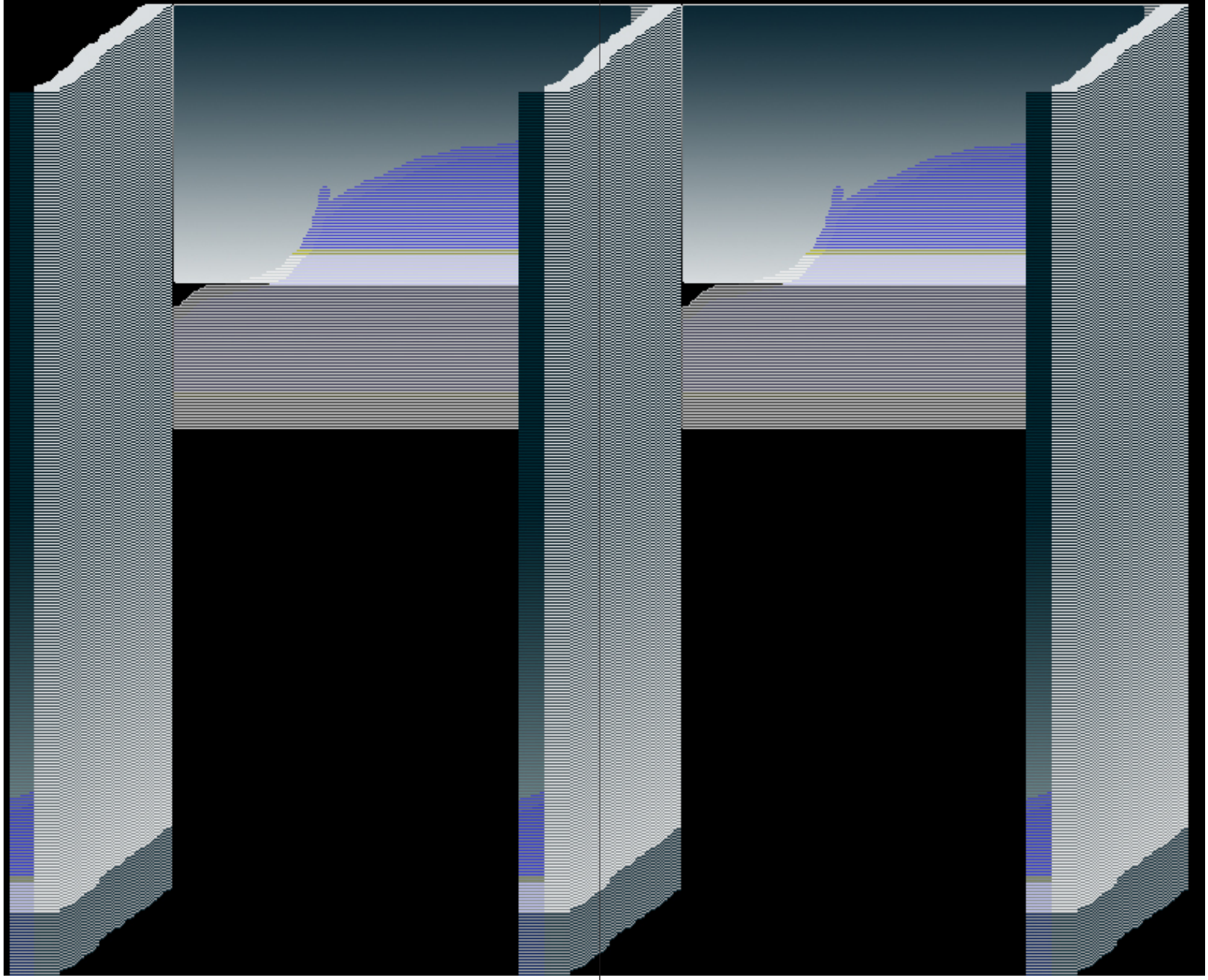
Laura Brothers

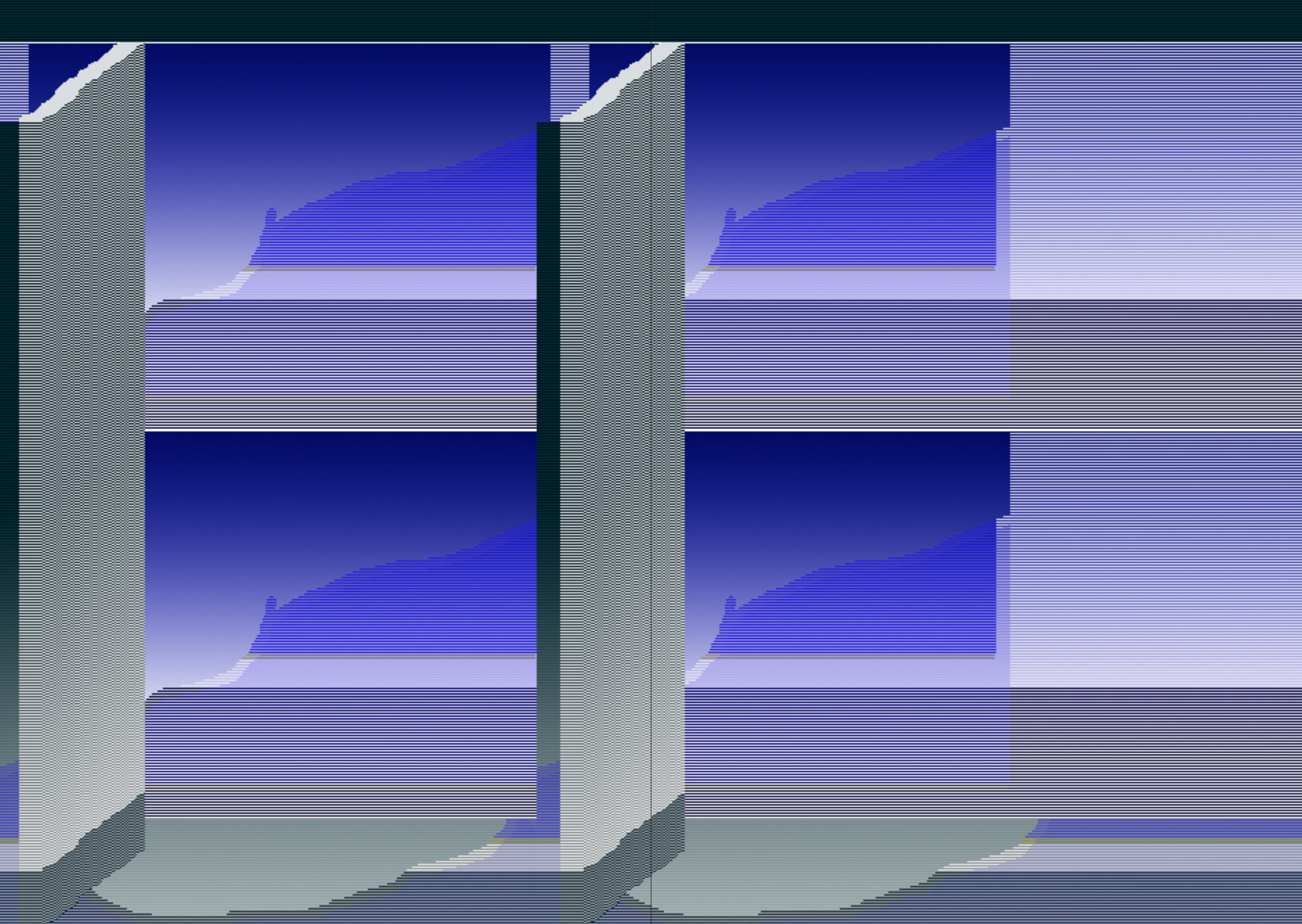






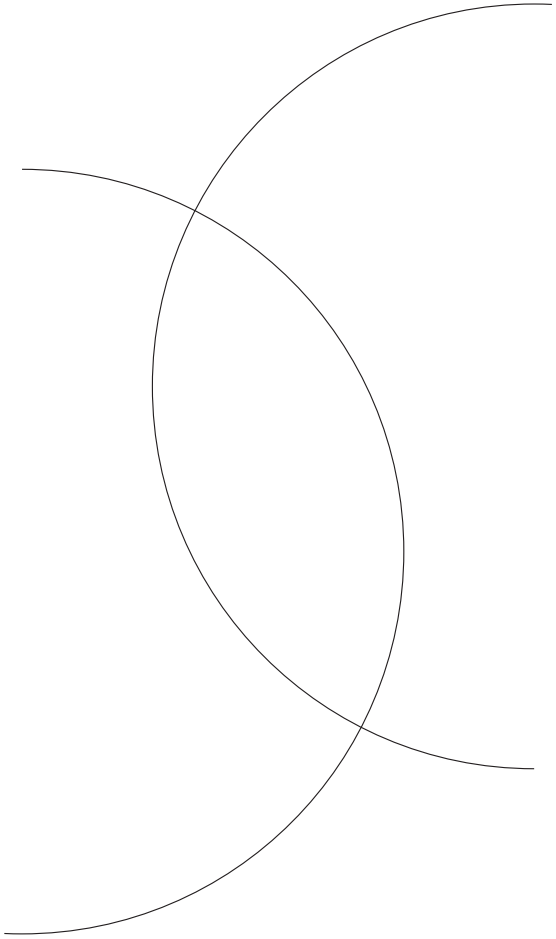






Pieniądz i sława!

Alek Hudzik



Pieniądze w sztuce to najczęściej pojęcie dosyć abstrakcyjne, z reguły jest o nich mowa, ale nikt ich nie widział, ba, nawet nie ma perspektyw na to, żeby je zobaczyć. Pieniądze, jeśli już są, to na wielkie wydarzenia i oczywiście, jak przy każdych dużych pieniądzach od razu doszukujemy się spisku, skandalu, wielkiego szwindla. Tak przecież było z niejasnościami w rozliczeniach, związanymi z Rokiem Polskiej Prezydencji, wystawą *Tysiąc lat sąsiedztwa Polski i Niemiec*. Grzmiał o tym Andrzej Biernacki (ten na łamach swojego bloga doszukuje się spisków we wszystkim, dzięki czemu nawet dobrze uargumentowany tekst o „rzekomym szwindlu", brzmiał jak nawoływania małolata z bajki „O chłopcu, który wołał wilki"). Logo prezydencji, znów przekręt, że drogie, że brzydkie i przepłacone. Granty na duże wydarzenia, przedsięwzięcia też dostają ponoć, ci którzy dostają je zawsze. To kolejna teoria spiskowa, która wynika być może z tego, że jedni wiedzą, jak to się robi, a inni tego nie wiedzą. Ci drudzy – pieniędzy z budżetu, miasta, państwa czy ministerstwa nie dostają. W takiej sytuacji musi paść pytanie: jak tu żyć? Albo, z czego tu żyć? Galerii w Polsce jak na lekarstwo, nawet jeśli już takowe są, to nie zawsze zapewniają one wystarczający obrót, który pozwoliłby utrzymać się artyście.

Sztuka konkursami stoi, są artyści o których nie przeczytamy w prasie branżowej, nie znajdziemy ich na stronach żadnej galerii, a ze sztuki żyją. Zarabiają na regularnych startach w zawodach dla artystów. Niby sztuka to nie sport, jednak lepiej się patrzy na pracę, która coś wygrała, została poklepana przez autorytet. Wydaje się, że pewne konkursy w Polsce mają swoją renomę, są prawdziwymi spekulacjami na temat aktualności i przyszłości w sztuce. W takich

momentach stają nam od razu przed oczami niedawno rozstrzygnięte konkursy *Spojrzenia*, sponsorowane przez Deutsche Bank i *Samsung Art Master*, gdzie sponsor jest tytularny. Artyści którzy wygrywają te konkursy, zazwyczaj są już lub stają się dobrze rozpoznawalnymi osobistościami świata sztuki. Pytanie tylko, jakie za sławą stoją pieniądze. Owszem *Spojrzenia* premiowane są sporą sumką, bo 15 tysiącami euro, co w wolnym tłumaczeniu brzmi 60 tysięcy złotych. Czy to jest dużo? Jeśli mierzyć się z konkursami takimi jak *Nagrody Turnera*, gdzie za prestiżem (nieporównywalnie większym) idą też większe pieniądze, bo od 2004 roku 40 tysięcy funtów, to w Polsce pieniądze są niewielkie. Jeśli patrzyć na polskie podwórko, jest lepiej, ale czy najlepiej? Nie.

Historia absurdu, tak można by nazwać wyliczankę, na którą sobie pozwolę. Zacznijmy jednak od rozgrzewki, drugi z wymienianych konkursów, *Samsung Art Master* oferuje zwycięzcy 25 tysięcy złotych, nieźle, gdyby tryumfatorowi się poszczęściło, mógłby zgarnąć jeszcze dodatkowe 10 tysięcy przyznane przez publiczność. Sytuacja ta jest jednak nowością, bo jeszcze rok temu laureaci musieli zadowolić się nagrodą wysokości 8 tysięcy złotych. Gdzie zatem szukać pieniędzy?

Można łapać okazje, brać udział w konkursach jednorazowych, co często związane jest z jednym zawodem – rzeźbiarstwem. Tak na przykład wciąż trwający *Konkurs na rzeźbę w Smoleńsku* ma w swojej puli, uwaga, uwaga 30 tysięcy euro. (15 tysięcy, 10 tysięcy, 5 tysięcy – w zależności od miejsca zajętego na pudle). Komunikat brzmi też, że „Twórcy pozostawiono swobodę wypowiedzi artystycznej", a realizacja „nie może przekroczyć miliona euro brutto". Artyści na wystawie organizowanej przez warszawskie CSW i Samsunga do dyspozycji mieli 4 tysiące, ale oczywiście, brąz kosztuje. Można myśleć, że *Konkurs na rzeźbę w Smoleńsku* to jednorazowa gratka. Nic bardziej mylnego. Ambasada Gruzji proponuje konkurs tak jak poprzedni „ku pamięci" z główną nagrodą 10 tysięcy dolarów. Najczęściej laureaci są anonimowi, nawet jeśli ich nazwiska zostały podane, to i tak nic nam one nie powiedzą. Takie przykłady można mnożyć, choć wcale nie łatwo do nich dotrzeć, co może dziwić, bo jeśli sponsor daje pieniądze, to chyba chciałby, by o jego inwestycji mówiono.

Inną grupą są raczkujące dopiero konkursy międzynarodowe, organizowane w Polsce. Nagroda Fundacji Vordemberge-Gildewart, przyznana w Polsce po raz pierwszy w 2011 roku, trafiła w ręce Anny Okrasko, 20 tysięcy euro, kolejne dwie nagrody wynosiły po 10 tysięcy euro. Nagroda spora, zwłaszcza, że konkurs nie odbił się głośnym echem, pomimo znanych nazwisk, zarówno wśród organizatorów, (Maria Anna Potocka) jak i finalistów i laureatów. Takim konkursem ma być, festiwal sztuki *It's Liquid*, kierowany do artystów wszystkich technik, gdzie nagroda główna ma wynieść 15 tysięcy euro. W takiej sytuacji być może dość konserwatywne, ale jednak opiniotwórcze konkursy takie jak Nagrody Gepperta i Biennale Bielska Jesień, gdzie nagrody to kolejno 30 i 20 tysięcy złotych, wypadają blado. Rodzi się zatem pytanie, sława czy pieniądze.

Zrozumiałe, że są konkursy miast, związków i lokalnych BWA, naleciałości poprzedniego systemu, które z czasem nabrały tylko kilku nowych prywatnych sponsorów. Są konkursy, które na celu mają przede wszystkim kreowanie nowego przyjaznego wizerunku danej marki, jednak za du-

żymi sumami, nagrodami nie stoi popularność, ani wysoki poziom, co jest mocno absurdalne.

Popularne konkursy, są tak samo opłacane jednak przynoszą dochód długofalowy: zainteresowanie galerników, instytucji, wreszcie kolekcjonerów. Ciężko tego oczekiwać po konkursach organizowanych w schronisku na Gubałówce, nawet jeśli Polski Klub Taternictwa ufunduje najwyższe nagrody. Mimo to sam fakt jednorazowego wykładania gotówki na średnią promocję średniej sztuki jest czymś niezrozumiałym. Paradoks, w mojej opinii wytłumaczenia ani rozwiązania nie ma, chyba że przyjmiemy konkursy jako próbę domknięcia wszelakich budżetów i ot nagle znajduje się 10 tysięcy euro. Cóż, najwyraźniej duże pieniądze nie chcą służyć sztuce i vice versa, sztuka nie chce – dobra sztuka nie chce być dźwignią promocji dla dużych pieniędzy.

Dylemat pozostaje. Zarabiać całkiem nieźle i być może regularnie za „ładne plastyczne" obrazki w konkursie a'la Barwy Polski, albo przebijać się przez najlepsze konkursy artystyczne w Polsce, marzyć o Vincentach i Turnerach, być może wygrać.... chociaż podobno na przelew czeka się długo.

Museum of Hysterics 1968–2011

Leszek Przyjemski

SXE
4510
HeLL
NEU
A1

Obłąkany Generał

oficjalny sponsor Museum of Hysterics od 1968 roku

Enfant terrible

brak danych

La Callapeta

oficjalny sponsor Museum of Hysterics od 1968 roku

Koń trojański

oficjalny sponsor Museum of Hysterics od 1981 roku

Wariat Tysiąclecia

oficjalny sponsor Museum of Hysterics od 1968 roku

DIE GASKAMMER DER KUNST
1981–2010
EUROPÄISCHES PATENT NR 1

LESZEK PRZYJEMSKI
MUSEUM OF HYSTERICS
Tel: 02064/94478

DIE GASKAMMER DER KUNST
1981–2010
EUROPÄISCHES PATENT NR 1

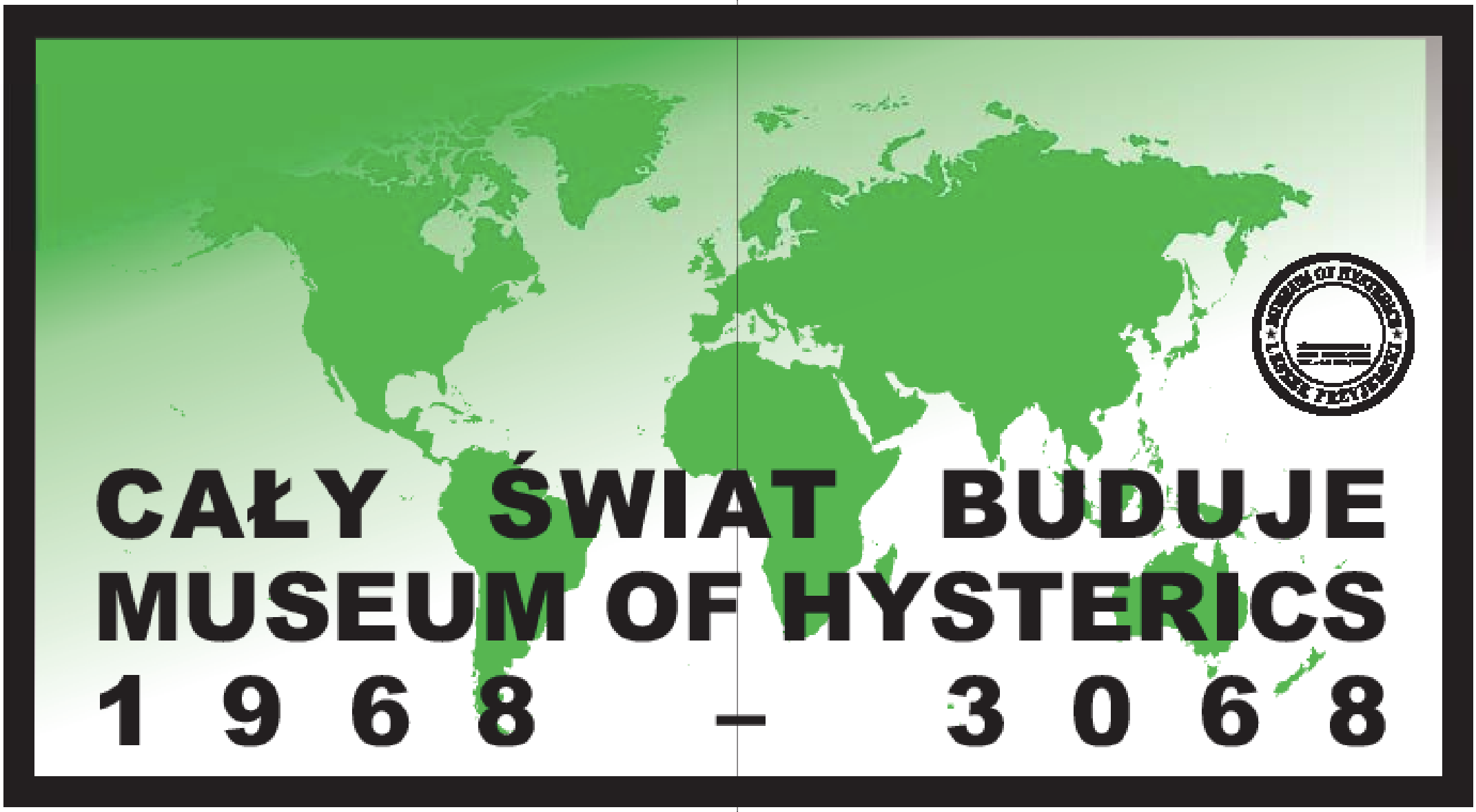
LESZEK PRZYJEMSKI
MUSEUM OF HYSTERICS
Tel: 02064/94478

DIE GASKAMMER DER KUNST
1981–2010
EUROPÄISCHES PATENT NR 1
LESZEK PRZYJEMSKI
MUSEUM OF HYSTERICS
Tel: 02064/94478

DIE GASKAMMER DER KUNST
1981–2010
EUROPÄISCHES PATENT NR 1
LESZEK PRZYJEMSKI
MUSEUM OF HYSTERICS
Tel: 02064/94478

CAŁY NARÓD BUDUJE
MUSEUM OF HYSTERICS
1 9 6 8 – 3 0 6 8

CAŁA EUROPA BUDUJE
MUSEUM OF HYSTERICS
1 9 6 8 – 3 0 6 8


CAŁY ŚWIAT BUDUJE
MUSEUM OF HYSTERICS
1968 – 3068

W Unii Europejskiej
nic nie ma za darmo

W Unii Europejskiej
nic nie ma za darmo

W Unii Europejskiej
nic nie ma za darmo

W Unii Europejskiej
nic nie ma za darmo

W Unii Europejskiej
nic nie ma za darmo

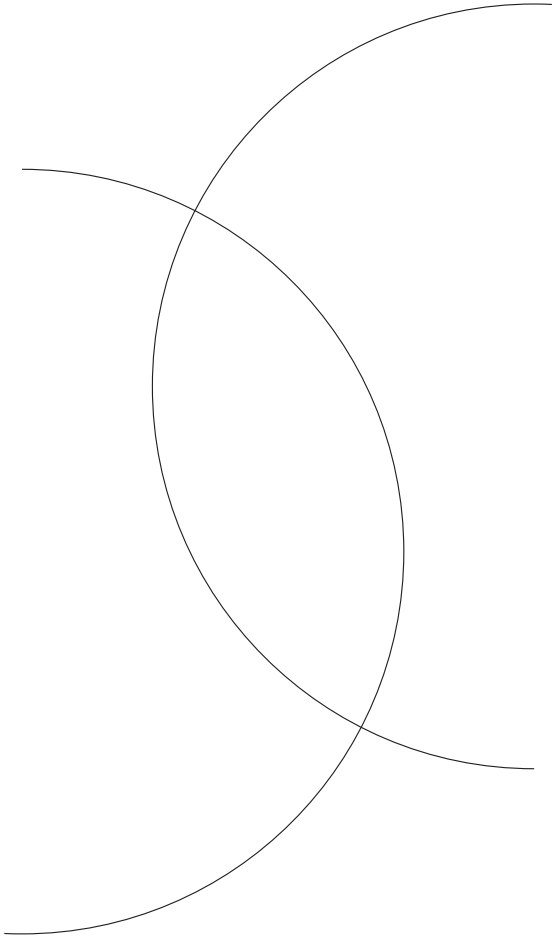
W Unii Europejskiej
nic nie ma za darmo

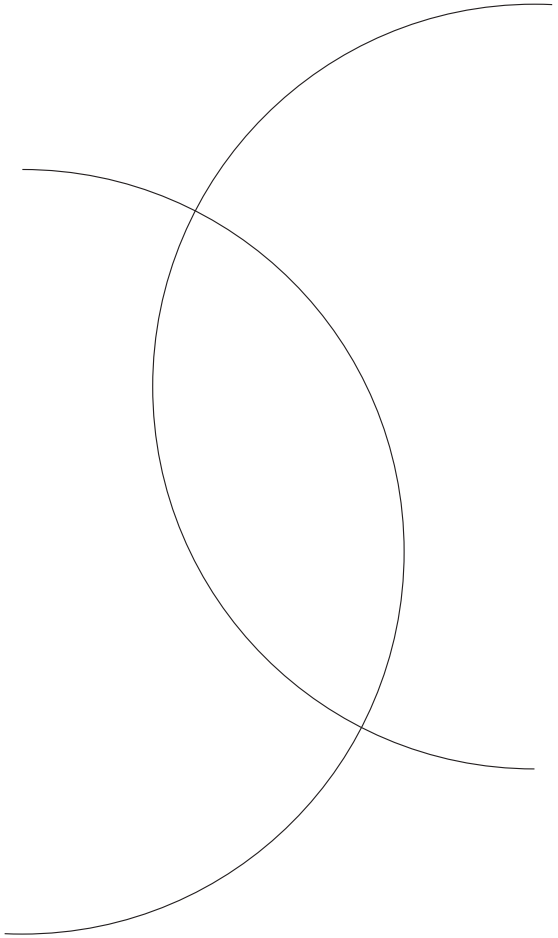
W Unii Europejskiej
nic nie ma za darmo

W Unii Europejskiej
nic nie ma za darmo

W Unii Europejskiej
nic nie ma za darmo

$1
F2x
Y.





Jakub Bąk – nieśmiały romantyczny i skromny, krytyk, kurator, eksplorator manowców, cygańska dusza, przyjaciel roślin, lubi popadać w tarapaty.

Laura Brothers – artystka wizualna, której prace opierają się na technologiach komputerowych. Przez ostatnich kilka lat jej twórczość poszerzyła się o nowe terytoria i wzbogaciła się o publikacje papierowe(Beautiful Decay: Book 1, Collection Revue: Deux, This Is a Magazine: Compendium 6), albumy artystyczne. Brała udział w wystawach zbiorowych w Los Angeles, Baltimore, Nowym Jorku, Berlinie, Mexico i Monachium. W 2011 roku miała pierwszą wystawę indywidualną - MINT SLAB MUNDO w NP Contemporary Art Center w Nowym Jorku. Jej prace mozna obejrzeć na stronie: out4pizza.com.

Anna Czaban - krytyczka sztuki, kuratorka, autorka tekstów poświęconych sztuce współczesnej, publikowała w: „Obiegu", „Gazecie Malarzy i Poetow", „Arteonie", „Exicie", „Kwartalniku Fotografia", katalogach wystaw. Mieszka i pracuje w Poznaniu.

Mikołaj Długosz – fotograf, designer, współpracownik m.in. „Fluidu", „City Magazine" i „Notesu na 6 tygodni", publikował zdjęcia m.in. we włoskim „L'Uomo Vogue" i angielskim „Tank Magazine", laureat nagrody Chimery 2005 za okładkowe zdjęcie dla magazynu „Life Style"; autor dwóch albumów, do których wybrał polskie pocztówki z lat 70 i 80-tych („Pogoda ładna, aż żal wyjeżdżać", Warszawa 2006) oraz zdjęcia zamieszczane na polskich aukcjach internetowych („Real foto", Kraków 2008).

Agnieszka Grodzińska - absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, dyplom z Edukacji Artystycznej oraz Malarstwa, stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2009, 2011) oraz stypendystka Zarządu Miasta Opola (2002 r.). Aktywnie działa w stowarzyszeniu Starter, zajmując się promocją wydarzeń kulturalnych. Wraz z Natalia Całus tworzy grupę artystyczną Rżnięty Kryształ. Prowadzi zajęcia fakultatywne z „Cielesności" na Historii Sztuki na Uniwersytecie Medycznym.

Krzysztof Gutfrański – uprzejmy amator przypadków i dobrej kuchni. Historyk sztuki, kurator. Zajmuje się krytyką artystyczną, relacjami nauki i sztuki, antropologią wizualną. Publikował w rozmaitych wydawnictwach drukowanych i internetowych.

Alek Hudzik – krytyk i felietonista w czasopismach Hiro, Arteon, Obieg, Notes na 6 tygodni, redaktor w piśmie Exklusiv. Interesują go relacje sztuk wizualnych i muzyki.

Piotr Juskowiak – kulturoznawca, doktorant w Zakładzie Kultury Miasta Instytutu Kulturoznawstwa na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, gdzie przygotowuje rozprawę o wspólnotach miasta postindustrialnego. Do jego głównych obszarów zainteresowania należą m.in.: studia miejskie; ekonomia kultury; filozofia polityki; kultura oraz sztuka miasta rozważane na tle współczesnej myśli kontynentalnej (marksizm, dekonstrukcja, poststrukturalizm, biopolityka, post-operaismo). Redaktor czasopisma „Praktyka Teoretyczna". Publikował m.in. w „Kulturze Współczesnej", „Przeglądzie Kulturoznawczym" i „Przeglądzie Humanistycznym".

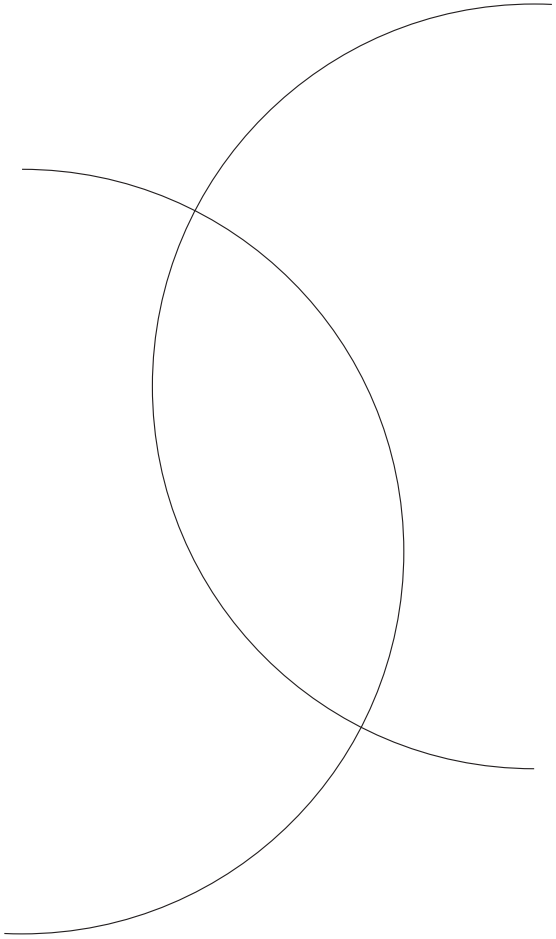
Krzysztof Masiewicz – kolekcjoner polskiej sztuki najnowszej. Pierwsze kupione dzieło sztuki - płyta The Beatles - Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band. Pierwsze kupione prawdziwe dzieło sztuki - Jarosław Modzelewski - „wychodząc z wychodka".

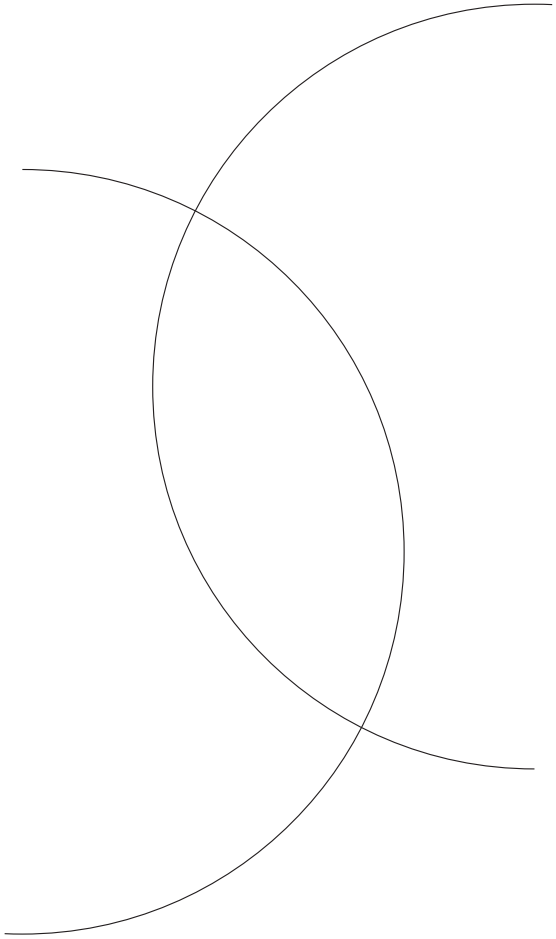
Leszek Przyjemski – urodzony w Bydgoszczy w 1942 r. Studia 1962-1968 UMK Toruń, PWSSP Gdańsk. Dyplom w 1968 r. w pracowni prof. K. Studnickiej. Wystawy m. in. w Poznaniu, Warszawie, Gdańsku, Bydgoszczy. W 1970 r. rejestruje w bydgoskiej cenzurze druk - program Nieistniejącej Przytakującej Galerii „Tak". W latach 1970-1974 występuje w roli Mistyfikatora Powiatowego w Nieistniejącej Przytakującej Galerii „Tak" m. in. w Poznaniu, Warszawie, Gdańsku, Bydgoszczy. Zakłada Instytut Badań Obojętnych przy Nieistniejącej Przytakującej Galerii „Tak". Występuje przeważnie na tle krajobrazów z osiągnięciami. Przemieszkuje w Hotelu Polonia. W 1975 r. oficjalnie ujawnia Museum of Hysterics 1968-1975 w złotej oprawie pt. Zwariowałem. Od początku lat, 70. do początku lat, 80. cenzura likwiduje i zaciera ślady działalności w Sopocie, Gdańsku, Warszawie, Elblągu. W sierpniu 1981 r. odlatuje z Warszawy do Amsterdamu. W 1981 r. Düsseldorfie zakłada Die Gaskammer Der Kunst. Po zakończeniu stanu wojennego wystawia w Polsce m. in. w Bydgoszczy w BWA w 1994 r, „Urodziłem się w Anomalii przymusowo", w CSW w Warszawie „Museum of Hysterics 1968 - 1995", 2 lipca 1997 r. o godz. 12:05 w Museum of Hysterics akcja „Wprowadzenie wariata tysiąclecia w trzecie tysiąclecie", w 2001 r. w Arsenale w Poznaniu „Museum of Hysterics 2013 -2023". W 1999 r. w Galeria Bielskiej w Bielsku Białej przekazał narodowi polskiemu cały dorobek ideowy i emocjonalny powołanego przez siebie „Museum of Hysterics 1968 - 1999". Wypoczywa nad Renem w okolicach Warszawy i Torunia.

Wojtek Pustoła – Rocznik 80. Żyje i pracuje w Warszawie.

Konrad Smoleński – artysta, muzyk i fotografik. W swojej twórczości najczęściej posługuje się wideo, instalacją i performance. Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Jego sztukę charakteryzuje mocne uderzenie, osiągane często za pomocą eksperymentów audiowizualnych. Członek grupy artystycznej Penerstwo, zespołów Mama, Kristen, KOT, Sixa, BNNT, animator sceny PINKPUNK. Jego twórczość opiera się na doświadczeniu medium, eksploracji jego możliwości oraz wpływu na odbiór. Trudno odnaleźć cechy wspólne jego sztuki. Każda praca jest inna, każda udostępnia nam głębiej świat artysty, w którym to co brudne i marginalne „gra pierwsze skrzypce". Mieszka i pracuje w Warszawie

Honza Zamojski – artysta, kurator wydawca. Pracuje w różnych mediach (rysunek, wideo, instalacje ready-made), prowadzi wydawnictwo MORAVA(www.moravabooks.com) oraz kuratoruje wystawy. Współtworzył Stowarzyszenie i Galerię STARTER (2005-2010). Ta różnorodność działań jest jednak pozorna, ponieważ zawsze interesuje go jedna nadrzędna wartość: porządek. Poszczególne projekty różnią się formalnie, jednak najważniejsze staje się uporządkowanie wiedzy lub osobistych doświadczeń. Artysta w amatorski sposób używa „naukowej" metodologii – wychodząc od szczegółów analizuje i syntezuje temat w szerszej perspektywie, pracując ze znalezionymi materiałami: książkami, fragmentami filmów czy z przedmiotami.





☞ wkrótce
nowa
publikacja!

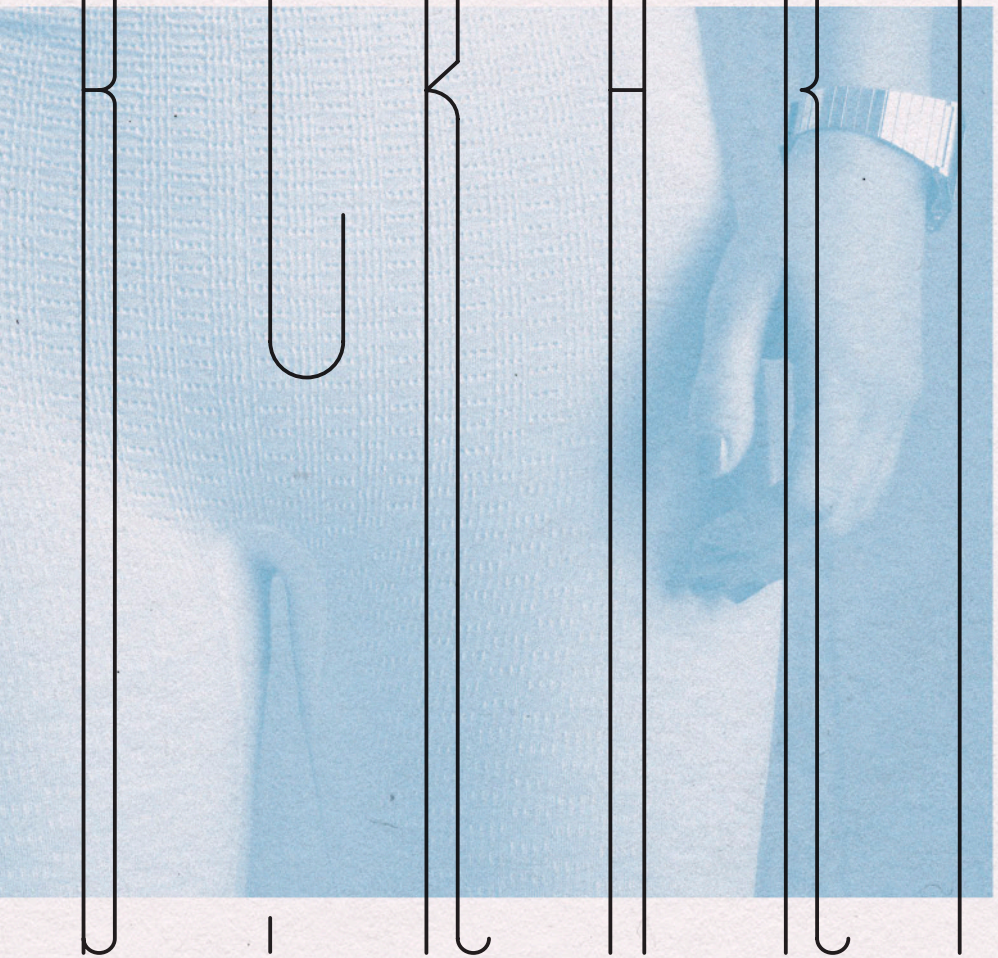
Wydawnictwo Kropka

{ Już wiedziałem, do czego służy
mój fallus podsklepiony grubą,
tętniącą krwią żyłą,
ale szczegółów nie znałem.
Kiedy ujrzały go panny,
zaprawdę powiadam wam,
nie wiedziały, co z tym fantem począć.
Te młode to nawet klaskały,
myślały, że to sztuczny, z Ameryki
przywieziony, ale po owacjach,
jak przyszło co do czego i okazało się,
że to, co ujrzały ich oczy,
to najprawdziwsze żywe ciało,
dotknięte przez jedną z nich,
najbardziej pijaną, były w kropce.
Ale nie powiem, przez godzinę
trzymały się dzielnie, prawie jak
powstańcy roku 1944. Ja w dzielności
dotrzymywałem im kroku,
choć serce waliło jak oszalałe, ale,
mając w pamięci twarze kowbojów
i zbrodniarzy z filmów pana Alfreda,
nic po sobie nie dawałem poznać. }

Więcej informacji na temat książki
i autora dostępne już wkrótce na stronie
➸ http://www.kropka.net.pl/bekart

Rafał Szamburski
BĘKART

BĘKART



SZTUKA POZNANIA 1986–2011

wystawy, artyści, kolekcje, publikacje – fragmenty

KURATOR
WOJCIECH MAŚNIEWICZ

WSPÓŁPRACA
ROBERT NAŹMIEC, ANNA CZUBAK, MAGDALENA POPŁAWSKA

ARBEITSDISZIPLIN

duch sztuki poznańskiej około 2012

KURATORZY
JERZY SZUMSKI, ANNA SZAŁAS

Eva Axelrod / Wojciech Bąkowski / Piotr Bosacki / Roberta Piso
Roberta Wiśniewska / Michał Mielkowicz / Tomasz Mróz / Zofia Murzyńska
Przemysław Ciołkowski / Małgorzata Bułkowska / Łukasz Surdyka
Magdalena Starzyńska / Rafał Szlagor / Piotr Żyliński

W STRONĘ MIASTA KREATYWNEGO

Promocja książki

18.01 (śr+do) 18.00

PAWEŁ KRZYSZTOF, ANNA CZUBAK, MAGDALENA POPŁAWSKA, PIOTREK CHEYNE

12.01–26.02.2012

[illegible]

[illegible]