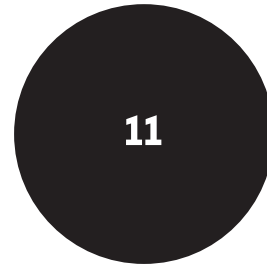




INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Robotnicy sztuki nie idą do raju

autor:

Jakub Majmurek

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 10 (2015)

odsyłacz:

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/341/643/>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

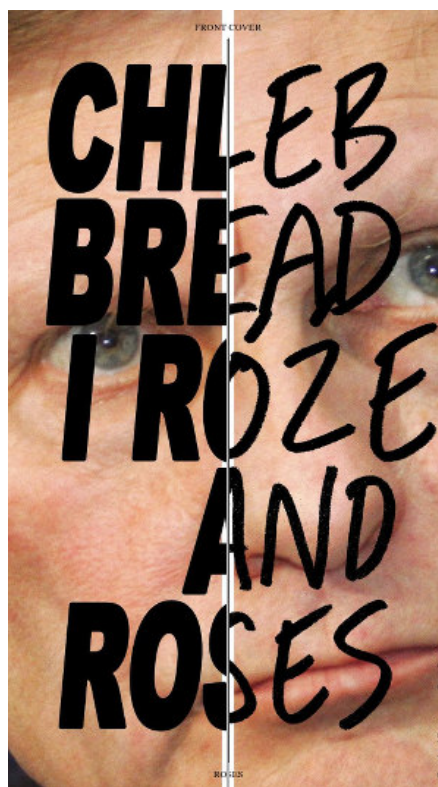
Jakub Majmurek

Robotnicy sztuki nie idą do raju

Chleb i róże. Artyści wobec podziałów klasowych, kuratorzy: Łukasz Ronduda, Natalia Sielewicz, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 19 lutego – 1 maja 2016

W ostatnich latach w polskim świecie sztuki dominował jeden wyraźny spór – spór dotyczący klasy społecznej. Artyści zaczęli mówić o sobie jako pracownikach i organizować się na podstawie tej autoidentyfikacji. Powstało *Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej*, a następnie komisja środowiskowa pracowników sztuki przy związku zawodowym Inicjatywa Pracownicza. Artyści, domagając się od instytucji publicznych wypłacania honorariów za udział w wystawach zbiorowych, zorganizowali nawet strajk.

Już rzut oka na wystawę *Chleb i róże. Artyści wobec podziałów klasowych* pokazuje, że jest ona próbą kuratorskiego komentarza do opisanego zjawiska. Jeden z pierwszych obiektów, jaki ukazuje się widzowi po wejściu Emilii, to dwie metalowe platformy. Pierwsza wykonana została przez robotników z poznańskich zakładów przemysłowych im. H. Cegielskiego i używana była przez nich w trakcie zebrania załogi do wygłaszania wiecowych przemów. Druga jest jej dokładną kopią, wykonaną przez artystę Rafała Jakubowicza. Co oznacza ten gest powtórzenia? Identyfikację z robotniczą sprawą, z bojową polityką związków zawodowych z poznańskiego zakładu? Autoidentyfikację artysty jako „robotnika sztuki”? Czy też, skoro każde powtórzenie wydobywa na wierzch różnice, celem tego gestu ma być zwrócenie uwagi na odmienne położenie artysty i robotników – grupy, której Jakubowicz w swojej sztuce pragnie udzielić głosu, wykorzystując przysługującą polu sztuki widoczność, ale do której też jako artysta, dysponujący kapitałem kulturowym i symbolicznym, z pewnością nie należy.

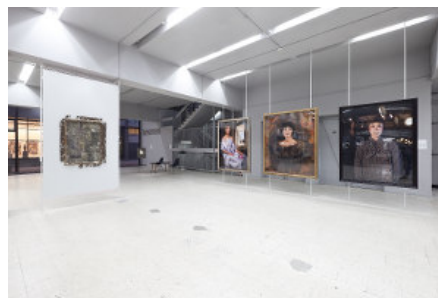


Między anomalią a górnym procentem

Wystawę wypełniają dzieła stawiające podobne pytania. Duet kuratorski – Łukasz Ronduda i Natalia Sielewicz – zbiera prace polskich i światowych artystów i tworzy przygląd różnych taktyk klasowej identyfikacji wykorzystywanych przez twórców w ciągu ostatnich kilku dekad, nie tylko w Polsce. Wpisuje się on przy tym w szerszą narrację na temat relacji sztuki i powojennego kapitalizmu. A właściwie nie tyle kapitalizmu, co całej formy społeczeństwa, opartej na przemysłowej, silnie regulowanej przez państwo gospodarce, i wyrażającej się w językach modernistycznych. Wystawę otwiera zestaw grafik Jana Sowy i Michaela Oswella przedstawiających w plakatowej formie tak zwaną „anomalię kapitalistyczną”, okres pierwszych trzech dekad po wojnie, gdy w ramach zachodniego kapitalizmu nierówności społeczne spadały, a udział płac w bogactwie narodowym rósł. Wystawa wskazuje ten okres jako szczególnie korzystny dla prób budowania sojuszy między światem sztuki a różnymi grupami podporządkowanymi; dla formułowania utopijnych projektów zmiany społecznej. Choć kuratorzy wprost tego nie mówią, z układu i doboru prac można wywnioskować, że to „anomalia kapitalistyczna” stanowiła „bazę” modernizmu (a przynajmniej ostatniej fazy tegoż): z jego wielkimi utopijnymi planami, optymizmem, rozmachem, nakierowaniem na rozwiązywanie problemów społecznych.

Ten okres kończy się w połowie lat 70. Kolejne kryzysy naftowe, deregulacja gospodarki i otwarcie granic dla coraz swobodniejszego przepływu kapitału, towarów i usług położyły podwaliny pod kapitalizm rosnących nierówności dochodowych i majątkowych, pogłębiającej się przepaści między jednym procentem (a właściwie jego niewielką częścią), a całą resztą społeczeństwa. Usytuowanie sztuki w tym porządku ukazuje zamieszczony na wystawie esej Andrei Fraser *1% to ja*. Artystka oskarża w nim świat sztuki o to, że w ostatnich latach stał się „towarzyszem podróży” najbogatszych Amerykanów. Ceny dzieł sztuki i majątek największych celebrytów *art worldu* rośnie bowiem wraz ze wzrostem nierówności społecznych: im więcej środków gromadzą najbogatsi, tym więcej mogą ich wydać na przedmioty pozbawione innej funkcji niż oznaczanie statusu ich posiadaczy i teauryzacja kapitału. W tej sytuacji sztuka wybranego, wąskiego grona artystów staje się rzadkim, dobrze opłacanym dobrem luksusowym, a reszta świata sztuki wędnie, odcięta od wsparcia coraz bardziej odchudzanego w myśl neoliberalnych założeń państwa, oraz od środków kurczącej się i biedniejszej klasy średniej.

Komentarzem do tekstu Fraser stają się wystawione obok niego zdjęcia Cindy Sherman. Amerykańska artystka, znana z inscenizowania na potrzeby aparatu fotograficznego różnych tożsamości, tym razem wciela się w rolę bogatych kolekcjonerek, przedstawicielek „jednego procenta” – najbogatszych, kupujących dzieła wielkich świata sztuki. Na zdjęciach widzimy wytworne panie z towarzystwa w futrach i koliach. Na spychanie sztuki w niszę dóbr luksusowych Sherman odpowiada strategią przedrzeźniania, nadidentyfikacji z własną pozycją klasową. Wykorzystuje swoją pozycję w świecie sztuki i systemie stratyfikacji społecznej, by pokazać elitom język, zdać sprawę z własnego przywileju. Jednocześnie, jak pokazuje wystawa, jej pozycja nie daje się łatwo zuniwersalizować, zwłaszcza przez artystów zajmujących w polu sztuki znacznie słabszą od niej – artystycznie i ekonomicznie – pozycję.



Widok wystawy „Chleb i róże” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Fot. Bartosz Stawiarski

Na ruinach modernizmu

Zupełnie inny ton przybiera pokazywana niedaleko od Sherman praca nowojorskiego artysty młodego pokolenia Nicolasa Guagniniego zatytułowana *Klasa średnia idzie do raju*. Składa się na nią zapętłona projekcja slajdów pokazujących przykłady brutalistycznej architektury i ścieżka audio w kilku zachodnich językach powtarzająca hasła związane ze światem rosnącej, stabilnej klasy średniej państwa dobrobytu: „zdrowie”, „długoterminowe cele”, „fundusze emerytalne” itd.

Praca Guagniniego odsyła do bezpiecznego, solidnego jak wielkie betonowe konstrukcje świata regulowanego kapitalizmu, w którym hojny mecenas państwa czynił sztukę częścią wielkiego projektu modernizacyjnego, a artystę częścią ciągle poszerzającej się klasy średniej, cieszącej się bezpieczeństwem socjalnym i względnym dobrobytem. Takie społeczne usytuowanie sztuki pozwalało artystom na snucie śmiałych, utopijnych, całościowych wizji. Umożliwiało im tworzenie koalicji z różnymi wielkimi grupami społecznymi, także w sposób stabilny i pewny usadzonymi w tym – jak się wydawało przynajmniej do końca lat 70. – stabilnym porządku.

W instalacji Guagniniego wielkie modernistyczne projekty architektoniczne zyskują widmową jakość. Wyświetlane na analogowym projektorze, są jak pocztówki

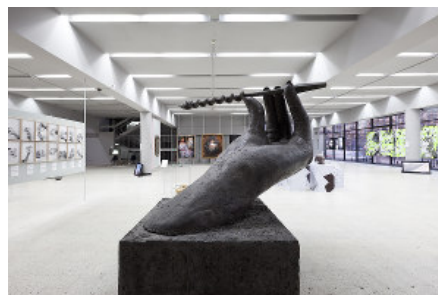
z dawno już należącej do historii przeszłości. Na żadnym ze slajdów nie widać postaci ludzkich. Tak jak wielkie budowle po upadku modernistycznego projektu są puste, tak układający je w *slideshow* artysta jest „bezdomny”. Nie ma żadnej grupy społecznej, ruchu, czy siły – czy to rosnącej klasy średniej państwa opiekuńczego czy klasy robotniczej – z których interesami mógłby się związać, dla których jego praca pozostawałaby istotna. W pustych przestrzeniach ze slajdów zebranych przez Guagniniego szerokie koalicje – przekraczające granice sztuki i polityki, zmiennych płci, rasy, klasy – są niemożliwe.

Robotnik sztuki w robotniczym raju

Prezentacji pracy Guagniniego dodatkowego wymiaru dodaje miejsce jej ekspozycji. Choć nie brutalistyczny, to bez wątplenia będący perłą stołecznego modernizmu pawilon Emilia, wkrótce ma zostać rozebrany przez dewelopera znajdującego się w posiadaniu działki, na której stoi budynek. Podobnie jak Zachód Polska przeżywała okres gwałtownego odrzucenia modernizmu. Choć najsilniejsze fale tej antymodernistycznej reakcji chyba już nad Wisłą minęły, a ikoniczne budynki rodzimego modernizmu ponownie zaczynają znajdować uznanie, nie zawsze zapewnia im to należyłą ochronę konserwatorską. W Polsce *backlash* przeciw modernizmowi ma wymiar szczególny. Wpisuje się w odrzucenie kojarzącego się z tego typu estetyką PRL, czy też w pewien ogólny, „antykomunistyczny” paradygmat polskiej kultury. Ten „antykomunizm” wziąć trzeba w cudzysłów, gdyż w miejscu pojęcia „komunizm” w tym schemacie myślowym występują wszystkie progresywne tradycje zachodniej nowoczesności, z modernizmem w architekturze i awangardami w sztuce włącznie.

Tu pojawia się pierwszy dyskusyjny, a zarazem szalenie interesujący punkt wystawy. Co wynika z zestawienia okresu „anomalii kapitalistycznej” – charakteryzującego się społecznym osadzeniem sztuki w wielkich projektach modernizacyjnych państwa, a artyści w rozszerzającej się klasie średniej – z okresem PRL? W tym samym mniej więcej czasie, gdy w Nowym Jorku swoje akcje podejmowała Art Workers’ Coalition, artyści polskiej neoawangardy bardzo dosłownie myśleli o sobie jako „robotnikach sztuki”. Na organizowanym przez Gerarda Kwiatkowskiego Biennale Form Przestrzennych w Elblągu wspólnie z robotnikami z „Zamechu”, ubrani w kufajki, montowali metalowe formy przestrzenne, których forma artystyczna i forma powstawania miały odzwierciedlać sojusz świata sztuki i pracy.

Jak dziś rozumieć podobne działania? Jako wyraz naiwności artystów? Część działań ideologicznego aparatu autorytarnego państwa? Czy też wręcz przeciwnie: uznać je za działającą w tym państwie niszę oddolnej aktywności, zdolnej zaprząć do własnego działania to, co w tamtej rzeczywistości społecznej posiadało rzeczywisty wymiar emancypacyjny? Jak utopijny wymiar modernizmu może realizować się w autorytarnym państwie, które swoje uwierzytelnienie czerpie z progresywnych ideałów?



Widok wystawy „Chleb i róża” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Fot. Bartosz Stawiarski

Kuratorzy dystansują się od tych pytań – bez rozbudowanego komentarza historycznego w jednej przestrzeni wieszają obok siebie dokumentacje prac Art Workers’ Coalition i młodej Zofii Kulik, która jako studentka postanowiła przekazać przydzielony jej zasób metalu na potrzeby ciągle cierpiącego na jego deficyty socjalistycznego przemysłu. Wykonanie przemysłowych planów socjalistycznej gospodarki było dla artystki ważniejsze niż własne dzieło. Jak wiemy, Kulik i inni artyści neawangardy w końcu porzucili ten rodzaj klasowej identyfikacji. Przestali myśleć o sobie jako robotnikach sztuki. Do spotkania między sztuką nowoczesną a klasą robotniczą PRL, poza elbląskim Biennale, tak naprawdę nie dochodzi: największy w powojennej historii Polski ruch robotniczy – „Solidarność” – niemal całkowicie (poza *Konstrukcją w procesie*) obywa się bez sztuki współczesnej, wyraża się w zupełnie innych formach. Szkoda, że wystawa nie szuka prac, pozwalających opowiedzieć tę historię.

W PRL figura artysty-robotnika współistniała z postawami uciezkowymi, szukającymi dróg ujęcia z rzeczywistości PRL, poza przypisywane w niej artystom tożsamości, w postawy *quasi*-arystokratyczne (Marek Konieczny) czy radykalnie prywatne. Na ile wynikało to ze swoistości PRL i jak miało się do zachodniego modernizmu? Jakie były klasowe uwarunkowania takich uciezek? Jak wyglądają one dziś w III RP – czy rynek jest bardziej wyrozumiały od socjalistycznego państwa? Drobiazgowa taksonomia tożsamości klasowych artystów w III RP i PRL mogłaby się okazać zbyt nurcząca dla większości widzów. Dlatego można docenić to, że wystawa zwraca uwagę na ten problem, zachęcając do dalszych poszukiwań.

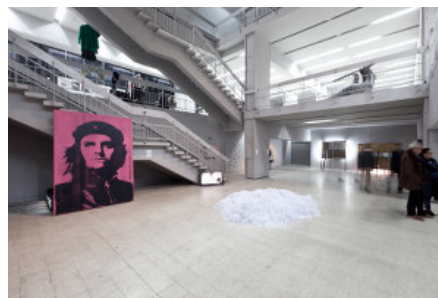
Prekariusz czy przedsiębiorca

Transformacja przetrzebia szeregi polskich robotników, wielu z nich wypycha do specjalnych sfer ekonomicznych, agencji pracy, na umowy śmieciowe. Wszystko to staje się także doświadczeniem artystów. To artyści w ciągu kilku ostatnich lat okazali się jedną z pierwszych grup polskiego prekariatu, która w sposób dostrzegalny dla mediów głównego nurtu zorganizowała się i upomniwała o swoje prawa. Artysta, jako wykluczony, który dzięki przywilejowi widoczności może zwracać uwagę nie tylko na swoje wykluczenie – taki pomysł współczesnej polskiej sztuki na siebie jest szczególnie silnie obecny na wystawie.

Widać ją we wspomnianej pracy Rafała Jakubowicza, w działaniach Łukasza Surowca czy twórców skupionych wokół Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej (na wystawie leży dokument ich intelektualnej i organizacyjnej działalności, *Czarna księga artystów polskich*). Tym tropem idzie też fotografia Jacka Adamasa, na której widzimy twarz artysty z zamkniętymi powiekami, na których wytatuowane są „więzienną” czcionką słowa „magister sztuki”. W mocnym wizualnie skrócie artysta, znany z ciągłych kłopotów z lokalnymi władzami i policją, podsumowuje swoje społeczne położenie – tatuaż z szacownym zawodowym tytułem jest tyle piętnem, ile znakiem dystynkcji.

W towarzyszących wystawie wypowiedziach sporo mówi się o „sporze o klasę”, jaki dzieli polską sztukę, o podziale na „artystów-prekariuszy” i „artystów-przedsiębiorców”, łączących wciąż swoje nadzieje z rozwojem rynku. Tym bardziej szkoda, że na wystawie zabrakło przykładów tych drugich. Z tego powodu spór o rynek jest na niej ukazany dość jednostronnie. Nie ma tu artystów najlepiej zarabiających, jest mało możliwości identyfikacji z etosem klasy średniej, przedsiębiorczości czy statusem dobra luksusowego. Poza pracą Józefa Robakowskiego, w której artysta przywołuje swą ziemiańską tożsamość, bardzo silnie dominują autoidentyfikacje twórców z różnymi formami wykluczenia, z pozycją prekariatu. I pragnienie użyczenia widoczności innym.

Taktyka „użyczenia widoczności” nie ogranicza się do Polski. Na wystawie możemy zobaczyć między innymi pracę Li Lao, który pod przykryciem zatrudnił się w fabryce



Widok wystawy „Chleb i róża” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Fot. Bartosz Stawiarski

Foxconnu – firmy wytwarzającej większość produktów Apple'a – w Shenzhen. Fabryki koncernu mają fatalną sławę, jakiś czas temu przetoczyła się przez nie fala samobójstw pracowników, do dziś na terenie zakładów wiszą specjalne siatki, mające ratować życie skaczących z wysokości samobójców. Li pracował 45 dni, tyle, by za zarobione pieniądze kupić efekt swojej pracy – iPad, narzędzie wielu artystów. iPad, obok dokumentacji pobytu Li w fabryce stanowi też główny element jego instalacji.

Na ile jednak Li „użycza” widoczności sztuki robotnikom, a na ile swoim działaniem przede wszystkim potwierdza dystans, jaki go od nich dzieli? Jego praca, bardziej niż społeczną i polityczną interwencją, jest autopromocyjnym, konceptualnym żartem. Sama zaś taktyka „użyczania widoczności” wydaje się działaniem bardzo słabym politycznie, nie tylko na tle modernistycznych utopii.

Sztuka jako praca społeczna

Sami kuratorzy chyba także średnio jej ufają. W sztuce współczesnej i jej styku ze społecznym i politycznym działaniem bardziej interesuje ich coś innego. Postawa, zgodnie z którą sztuka staje się czymś w rodzaju pracy społecznej, a artysta nie tyle postacią, rzucającą światło widoczności na zaciemnione obszary społecznej mapy, ile animatorem wspólnego działania. Czasem działanie to przybierać może skalę najbardziej mikro: skalę prywatną, osobistą. Tak jest w przypadku katalońskiej artystki Núrii Güell, która zaproponowała jednemu Kubańczykowi (wyłonionemu w ramach konkursu na najlepszy list miłosny) białe małżeństwo, które pozwoliło mu zamieszkać w upragnionej Europie. Renzo Martens z kolei wyjechał do Kongo, gdzie razem z rodziną pracował z miejscową ludnością. Efektem tej pracy są głowy z masy kakaowej – zysk z ich sprzedaży dzielony jest między artystę a jego współpracowników z Afryki. Na wystawie można zresztą takie głowy nabyć. Sztuka Núrii Güell i Martensa jest empatyczna, stara się stwarzać w mikroskali przejrzyste komunikacyjnie i demokratyczne sytuacje. Czy jednak takie zastąpienie utopijnej wyobraźni lokalną terapią nie jest też formą politycznej kapitulacji? Czy nie daje artyście bezpiecznej roli pracownika organizacji pozarządowej, w ramach grantów realizującego zadania społecznie użyteczne? Nie sposób też nie zadać sobie pytania, czy wystawianemu obok Martensa Jakubowiczowi, z jego dwiema metalowymi platformami, chodzi faktycznie o to samo, czy też ta sztuka poszukuje jednak o wiele bardziej rewolucyjnych energii, innego typu społecznego

zakorzenia?

(Nie)zdążyć przed „dobrą zmianą”

Wystawa taka jak *Chleb i róże* bez wątpienia była od pewnego czasu w Polsce potrzebna. Podsumowuje ona wiele toczących się w polskim polu sztuki dyskusji i dorzuca nowe tematy. Kompleksowo wnosi na nasze podwórko tematykę, którą w świecie sztuki podniosły kilka lat temu ruchy Occupy. Koresponduje z nimi tekst Fraser. Niemniej szkoda, że pewien długi tej wystawy wobec działań ruchów Occupy, zwłaszcza *Occupy Museums*, nie jest na niej silniej uwidoczniiony. Zwłaszcza że – mimo politycznej klęski – ruchy Occupy okazały się laboratorium, w którym przetestowano działania i zawiązano sieci współpracy z powodzeniem działające później w polu sztuki i polityki. Choć można czuć niewielki niedosyt związany z tym, jak wystawa prezentuje związek pomiędzy naszym, (post)komunistycznym kontekstem a zjawiskami globalnymi, z pewnością można uznać, że stanowi ona dobry punkt wyjścia do bardziej zaawansowanego dyskusowania tej relacji. Taka dyskusja jest bez wątpienia bardzo potrzebna.

Jednocześnie odnosimy wrażenie, że dokonujące się w Polsce w zawrotnym tempie zmiany przekształcają kontekst wystawy i prowokują do jej przearanżowania. Pole sztuki w Polsce, jakie zarysowuje ekspozycja, uporządkowane jest wokół sporu o rynek. Sztuka znajduje się pomiędzy dwoma gorszymi od siebie możliwościami: z jednej strony może zostać podporządkowana rynkowi i zepchnięta w obieg dóbr luksusowych; z drugiej może stać się bezsilnym aktywizmem. Kuratorzy poszukują działań, które wobec tych dwóch bardzo silnych biegunów budują własną drogę i sposoby działania.

W kolejnych tygodniach trwania wystawy do gry wchodzi jednak nowa siła: państwo, które programowo odwraca się od sztuki współczesnej, zdeterminowane, by realizować projekt kultury narodowej. Jak w tej sytuacji może odnaleźć się sztuka? Czy nie przegapiła ona całkowicie nastrojów społecznych, umożliwiających zwycięstwo prawicy?

Przewiduje je poniekąd inna praca Adamasa: na tylnej okładce „Artforum”, obok zdjęcia złotego samolotu Pawła Althamera wiozącego ubranych w złote kostiumy



mieszkańców Bródna do Brukseli, artysta nakleja zdjęcie rozbitego prezydenckiego Tupolewa ze Smoleńska. Z jednej strony sztuka współczesna uczestnicząca w celebracji Polski zadowolonej ze swojego sukcesu po 1989 roku; z drugiej obraz unaoczniający słabość państwa, symbol gniewu, wokół którego zgromadziła się społeczna siła zdolna przejąć władzę. Być może słabość artystycznego aktywizmu, projektu „artysty-prekariusza”, też ponosi część winy za sukces prawicy? Może elitarny przeintelektualizowany język sztuki, skazuje ją na izolację od społecznych emocji, które potrafi zagospodarować prawica i jej sztuka narodowa?

Jak wobec tej nowej, narodowej siły w polu sztuki określą się artyści? Podejmą grę z nowym ośrodkiem? Nawet jeśli tak, to na ile język sztuki współczesnej – nawet w przypadku prac dzielającego smoleńskie emocje Adamasa – daje się w ogóle w ten projekt włączyć? Jakie są dalsze kroki w walce artystów o ich prawa socjalne, w sytuacji, gdy państwo wysyła wyraźny sygnał ręcznego sterowania muzealnymi zakupami? Czy w tej sytuacji sztuka w Polsce jeszcze bardziej zbliży się do bieguny rynkowej? Czy stanie się ozdobą nieprawicowej strony, dowodzącej jej „otwartości” i „europejskości”. Czy przeciwnie: nowa sytuacja zmusi ją do szukania bardziej angażujących praktyk i języków, wychodzących poza model „solidarności przez użyczenie widoczności” albo „sztuki jako pracy społecznej”?

Mimo wszystko wystawa *Chleb i róże* nie nastraja wyłącznie pesymistycznie. Choć po rozpadzie wielkiego projektu dwudziestowiecznych modernizmów, regulowanego kapitalizmu, fordyzmu itd., sztuka znalazła się w polu oddziaływania niekorzystnych sił, nie składa broni, szuka dla siebie pól działania i linii ujścia. Klasa artystyczna nie idzie do raju. Może i narodowy projekt polskiej prawicy jej tam nie ześle.