

Łukasz Ronduda

Sztuka jest rodzajem polityki prowadzonej

innymi środkami. Rzecz o projekcie

Roku Polskiego na Madagaskarze

Janka Simona

Postawę twórczą Janka Simona najtrafniej można scharakteryzować określając ją mianem „artysty jako kulturowego producenta” (parafrazując słynne zdanie Waltera Benjamina), polega ona bowiem na ciągłym przetwarzaniu, problematyzowaniu, redystrybuowaniu i rekreacji w różnych kontekstach, olbrzymich zasobów wiedzy (jak również aparatów jej produkcji), jakie wytwarza współczesna późno nowoczesna, informacyjna kultura. Twórczość tego artysty wpisuje się w proces, o którym pisze Lew Manowicz. Twierdzi on, iż o ile strategie i metodologie artystyczne pierwszej awangardy i (w pewnym stopniu) neoawangardy były sposobem na nowe pokazanie, nowe odniesienie się do rzeczywistości (tej pozamedialnej), tak działalność współczesnych artystów „sygnalizuje nadejście nowego etapu w historii mediów (...) społeczeństwa metamedialnego. Olbrzymia akumulacja zapisów medialnych do tego czasu, obok przejścia od społeczeństwa industrialnego zajętego produkcją dóbr (przetwarzaniem materii) do społeczeństwa informacyjnego zajętego przetwarzaniem danych (...) powoduje zmianę reguł gry. Bardziej istotne staje się znajdowanie efektywnych i wydajnych sposobów radzenia sobie z już zebraną masą medialną niż rejestrowanie więcej lub na nowo”¹. Oparta na specyficznym, opisanym powyżej metamedialnym „buszowaniu” w zasobach wiedzy i informacji twórczość artysty jest również odpowiedzią na dokonujące się współcześnie ścisłe powiązanie pomiędzy aktywnością w sferze kultury a aktywnością gospodarczą; pomiędzy bezinteresowną (związaną z życiem, kulturą lub sztuką) produkcją relacji międzyludzkich, stylów życia, uczuć a ciągłą kapitalizacją tych jakości w perspektywie obecnego, „niematerialnego”, stadium kapitalizmu. Twórczość Simona dokonuje się w kontekście coraz pełniejszego ukulturalnienia gospodarki oraz symultanicznego procesu zekonomizowania kultury i stara się eksponować te procesy.

Internet w perspektywie twórczości Simona staje się Benjaminowskim aparatem, narzędziem, archiwum; staje się miejscem otwartości i dostępności wiedzy, w którym możemy znaleźć przepis na budowę zegarka elektronicznego, kalkulatora, ale i bomby. Twórczość artysty przesiąknięta jest zarazem fascynacją i przerażeniem związanymi z doświadczeniem dokonującego się obecnie specyficznego bezwładu i ekstazy informacyjnej. Artysta ten tworzy w cieniu ostatecznej kompromitacji Benjaminowskiego postulatu o konieczności zamiany funkcji artysty z dostarczyciela informacji estetycznej na producenta przemieniającego narzędzia wyrażania i ekspresji, dążącego do włączenia w obszar kreatywności i subwersywnej aktywności twórczej jak największej liczby osób. Pirotechniczno-anarchiczna działalność artystyczna Simona oparta na subwersywnym wykorzystaniu łatwo dostępnej wiedzy (np. poprzez internet), uświadamia nam, iż obecnie realizacja tez Benjamina dokonała się w pełni zarówno we współczesnym terroryzmie, jak i w quasi-artystycznej nadprodukcji amatorskiej, której anarchiczny ogrom przestania, dekonstruuje i depotencjalizuje takie Benjaminowskie, wyzwalające kategorie, jak samoreprezentacja, samoorganizacja etc.

„Odkrywca”

Simon, przyjmując anarchiczno-pragmatyczną postawę względem współczesnej, opartej na nadprodukcji wiedzy rzeczywistości, szuka nowych połączeń pomiędzy ogromnymi zasobami informacji, do których ma dostęp dzięki nowym mediom (a raczej dzięki ich bezwładowi). Należy dodać, iż szuka połączeń niefunkcjonalnych, nakłania nas do innego wykorzystywania wiedzy, do innego niż to wykorzystywania wiedzy, do innego niż to dominujące - podporządkowane wzmocnieniu mainstreamowej, konsumpcyjnej kultury i gospodarki. Czyniąc to, artysta ten zdaje się nie wierzyć w jakieś (właściwe utopijnym, lewicowym myślicielom, takim jak Benjamin) możliwości emancypacyjne swojej działalności (mimo iż jego twórczość wydaje się realizacją tez Benjamina), wiodące nas do unowocześnienia naszych społecznych relacji, do

oświecenia, do ostatecznej społeczno-kulturowej dojrzałości. Raczej przygotowuje nas do życia w rzeczywistości, która czeka na nas po zagładzie, po globalnej katastrofie, do której nieuchronnie zmierzamy (specyficznymi fantazjami o nadchodzącej zagładzie wypełniona jest większość prac artysty).

Ostatnie quasi-apokaliptyczne realizacje artysty (np. Jadalne rośliny i zwierzęta Dolnej Saksonii, projekt pułapki na wiewiórki) czy też projekt Roku Polskiego na Madagaskarze są tego dowodem. Koncepcja egzotycznej i ekscytującej podróży do „dzikiej Afryki”, podróży poprzedzonej jedynie przeczytaniem kilku lektur z lat 30. jest realizacją tęsknoty artysty za bardzo prostym, bezpośrednim kontaktem z rzeczywistością jak również specyficzną grą z współczesną, stymulowaną przez mass media, kulturą doznań, przeżyć. Artysta, imaginacyjnie wcielając się w zdanego na samego siebie odkrywcę, podróżnika, kolonizatora z początku wieku (czyli z ostatnich czasów, w których jeszcze wydawało nam się, że coś możemy naprawdę odkryć), pokazuje współczesną, powszechną tęsknotę do bardziej bezpośredniego doświadczenia rzeczywistości, świata i samego siebie. Obecnie bowiem każde przeżycie intelektualne, i nie tylko, jawi nam się w aurze powtórzenia, każdy kawałek lądu (mentalnego i geograficznego) prezentowany jest jako już dawno ujawniony, obudowany tysiącem komentarzy, interpretacji, doszczętnie racjonalizowany, zamieniony w gruby tekstualny palimpsest, grzebiący takie pojęcia jak: tajemnica, nieznanne, niewiadome. Simon, poprzez swoisty regres informacyjny (odrzuć wiedzę, czy też raczej skupienie się na tej najbardziej podstawowej i istotnej dla przeżycia), w swoim najnowszym projekcie eksponuje tę współczesną tęsknotę do czasów, w których technologia była „na miarę ludzką”, czasów, w których każdy cywilizowany człowiek mógł się nauczyć (ogarnąć) każdej technologii, która była w jego otoczeniu (jeszcze początek XIX wieku). Obecnie w tym względzie możemy zaobserwować jedynie postępujące wyalienowanie. Pomiędzy człowiekiem a jego doświadczeniem świata i siebie samego stanęły zastępy profesjonalistów, strażników wiedzy, pielęgnujących i pogłębiających swe kompetencje związane z danym fragmentem rzeczywistości. Artysta w tej aktywności paradoksalnie przyjmuje dość humanistyczną postawę (od której się odżegnuje w wywiadach), w pełni ukazując te nieprzyjemne prawdy, iż wiedza, mająca chronić nas przed grozą i nieprzewidywalnością natury, sama te jakości generuje (likwidując jedne zagrożenia, wprowadza w ich miejsce nowe), iż wiedza, pomyślana jako narzędzie pozwalające nam lepiej się komunikować, lepiej zrozumieć świat i samych siebie, teraz staje pomiędzy nami a światem, oddziela i oddala nas od niego i od nas samych.

„Menedżer”

W najnowszym projekcie, rozwijając stale obecny w swojej twórczości wątek krytyki instytucjonalnej, Simon podejmuje się organizacji Roku Polskiego na Madagaskarze. Przedrzeźnia tym samym, czy też dokonuje specyficznej nadidentyfikacji z oficjalnymi sposobami celebracji i promocji rodzimej kultury za granicą. Projekt artysty godzi w oczekiwania urzędników, funkcjonariuszy państwa, dla których sztuka obecnie, w dobie społeczeństw informacyjnych oraz ukulturalnionej gospodarki opartej na przetwarzaniu wiedzy i symboli, stała się jedynie obszarem „polityki prowadzonej innymi środkami” (parafrazując słynne zdanie von Clausewitza). Dodajmy obszarem bardzo ważnym, na straży militarzacji którego stoją liczne, rozsypane po świecie instytuty kultury polskiej podległe - co istotne - ministerstwu spraw zagranicznych, a nie ministerstwu kultury. Związana ze sztuką „kreatywność”, pewna aura, styl życia, wyrafinowane relacje społeczne, które generuje, to obecnie, w dobie konstatawanej przez Richarda Floridę „kreatywnej gospodarki”, największy kapitał. Florida w swojej teorii, która dla wielu biznesmenów jest dowodem, że sztuka, nawet ta najbardziej radykalna, się opłaca, głosi: „kluczem

rozwoju jest twórczość, kreatywność - gospodarka przemysłowa jest gospodarką twórczą (creative economy)". Oprócz tego, iż współcześni biznesmeni (i inni kapitalistyczni wyrobownicy) muszą być „kreatywni”, muszą jeszcze mieć korzystny „mikroklimat” (np. kraj pełen ciekawych, kreatywnych ludzi, kraj wypełniony galeriami sztuki, działalnością kulturalną), aby swoją i innych kreatywność intensyfikować. Przekuwać ją na nowe pomysły na biznes, patenty, idee, na których mogą się wzbogacić, zachęcać do konsumpcji etc. Neoliberalne poglądy Floridy wpłynęły na zwiększenie promocji regionów poprzez sztukę i kulturę, kreśląc wytyczne jej współczesnego zinstrumentalizowania. Projekt Simona (sponsorowany przez prywatną galerię) poprzez swoistą nadidentyfikację z powyższymi tendencjami promocji kultury w służbie państwa i kapitału ukazuje paradoksalną sytuację współczesnej artystycznej kreatywności. Ukazuje, iż niby wszystko jest w porządku (artyści polscy generalnie cieszą się, że państwo nareszcie promuje ich prace za granicą), ale jednocześnie ujawnia warunki tego podarunku od władzy, podkreśla, iż w przypadku „promocji kultury polskiej za granicą” wciąż jesteśmy zamknięci w neokolonialnym języku ekonomii, nie wartości, języku gospodarki i kapitału, a nie kultury i sztuki.

Warto dodać, iż projekt Simona wydaje się szczególnie doniosłą wypowiedzią w kontekście szerszego zainteresowania artystów polskich problematyką krytyki instytucjonalnej, w kontekście tendencji do wprowadzania w strukturę własnych realizacji artystycznych refleksji dotyczącej mechanizmów i natury funkcjonowania instytucji zajmujących się sztuką współczesną w Polsce. Uważam bowiem, iż obecnie dawna „zimna wojna” sztuki ze społeczeństwem została zastąpiona szeregiem wewnątrz artystycznych tarć i prze-sunięć na linii artysta - instytucje, napięć, które do tej pory nie były przez twórców formułowane². To subwersywne zainteresowanie - krytyczne nastawienie względem własnego środowiska życiowego, własnego ekosystemu - tak widoczne w pracy Simona, jest znakiem pewnych przemian związanych prawdopodobnie z najlepszą, w swojej dotychczasowej historii, kondycją świata sztuki współczesnej w Polsce. Świat ten przez cały XX wiek był skazany na egzystencję w alternatywnym obiegu kulturowym, na mozolną budowę własnych autonomicznych instytucji, na obronę wciąż zagrożonego dyskursu. Teraz, pierwszy raz w swojej historii, świat ten jawi się jako w miarę stabilny, dostosowujący swoje struktury, procedury do wymogów Unii Europejskiej, podejmujący nowe spektakularne inwestycje (np. Muzeum Sztuki Współczesnej), chlubiący się pierwszym generacyjnym sukcesem artystów polskich na arenie międzynarodowej, coraz skuteczniej promujący rodzimą sztukę współczesną za granicą. Projekt Simona (i wiele innych powstałych w tym duchu) ukazuje, iż nastąpił moment koniecznego przemyślenia „świata sztuki” w Polsce, jego tożsamości, narracji, fundamentów, mechanizmów działania, promocji, finansowania, historii, różnego rodzaju relacji (instytucja - kurator - artysta - społeczeństwo). Projekt Simona pozwala nam podjąć namysł nad tym, co determinuje wartość dzieła sztuki lub strategii artystycznej, nad różnymi uwarunkowaniami współczesnej produkcji artystycznej, pozostającej w ciągłej relacji zależności od kontekstu instytucjonalnego, w którym powstaje. Kontekstu stanowiącego o wartości dzieła, będącej następstwem wzajemnego oddziaływania różnego rodzaju sił: marketingu, promocji, prestiżu instytucji wystawiającej dzieło, galerii reprezentującej artystę, mody, źródeł finansowania, czy wreszcie krytyki artystycznej.

Siłą rzeczy, poruszając problematykę krytyki instytucjonalnej, Simon każe zwrócić naszą uwagę na miejsce, z którego się wypowiada, albo raczej na instytucję, która tę wypowiedź mu umożliwia - czyli na Atlas Sztuki. Należy zaznaczyć, iż instytucja ta wyprodukowała wcześniej jedną z najważniejszych (o ile nie najważniejszą do tej pory) prac w nowym nurcie polskiej krytyki instytucjonalnej, mianowicie - atakujących wiele instytucji i osób personalnie - Mistrzów Zbigniewa Libery. Zestawiając projekt Libery i Simona, możemy się dopatrzeć pewnej strategii

tej galerii, kreującej dość nową sytuację, w kontekście polskiego świata sztuki, w której to galeria prywatna (dodatkowo niekomercyjna) podejmuje się realizacji szeregu krytyczno-instytucjonalnych projektów radykalnie eksponujących, ale i redefiniujących uwarunkowania polskiego świata sztuki. Pozostając przy pracy Mistrzowie Libery oraz próbując dokonać rekonstrukcji genealogii pracy Simona, należy wspomnieć o najważniejszej akcji Jacka Kryszkowskiego (Libera poświęcił mu jedną z tablic Mistrzów) z połowy lat 80. Artysta ten również starał się ośmieszyć metody instrumentalizacji sztuki przez państwo w ramach realizowanej przez nie międzynarodowej polityki kulturalnej. Kryszkowski, w czasie swej owianej legendą podróży (nikt nie jest pewien, czy wydarzyła się ona naprawdę, czy tylko miała egzystować jako legenda właśnie) na terytorium ówczesnego ZSRR dokonał wykopania, sproszkowania i przeniesienia do Polski kości Witkacego, odnosząc się w ten sposób do politycznej pompy, z jaką komunistyczne państwo w tym samym czasie celebrowało sprowadzenie zwłok tego wybitnego Polaka do kraju.

„Kolonizator”, czyli polityczna poprawność á rebours

Projekt Simona wpisuje się w dominujący obecnie konflikt pomiędzy liberalną koncepcją narodu politycznego a konserwatywnymi próbami instytucjonalizacji narodu etnicznego (nacjonalizm zdaje się obecnie przeważać po raz pierwszy od początku ery globalizacji). Niemniej jednak najważniejszym wymiarem projektu Simona jest jego anarchistyczność i antypaństwowość. Artysta konfrontuje współczesny dyskurs oficjalnej promocji sztuki polskiej za granicą z przedwojenną retoryką kolonialną (i antysemitką) niektórych polityków II Rzeczypospolitej, podejmuje problematykę polskiej historii wraz z jej wszystkimi traumami, kompleksami, fobiami i obsesjami. Po przeważającym w naszej kulturze okresie emancypacji, okresie bycia wiecznym „szlachetnym pokonanym” zdajemy sobie coraz częściej sprawę z tkwiących w polskiej historii i mentalności pragnień władzy, rządzenia, dominacji. Obecnie wielu artystów eksploruje te „katowskie” wątki (np. Artur Żmijewski, Tomasz Kozak). Simon, w specyficzny sposób nadidentyfikując się z dyskursem władzy, włącza się w dyskusję na ten temat, podejmując groteskowe i przerażające marzenia mocarstwowe II Rzeczypospolitej, ujawnia nową, obecną formułę kolonizacji, nową poindustrialną formułę zmagania państwami (w przestrzeni kultury). W pełen absurdalnego humoru sposób dekonstruuje neokolonialne zapędy polskiego państwa międzywojennego, równocześnie każąc przyjrzeć się współczesnym marzeniom polskich polityków (nie wspominając już o planach budowy IV Rzeczypospolitej), którzy np. wysyłają oficjalnie swoje wojska do Iraku, a nieoficjalnie zmuszają dziesiątki tysięcy swoich obywateli do wyjazdu z kraju w poszukiwaniu pracy. Rewersem kosztownej i czysto ideologicznej partycypacji w kolonizacji Iraku jest przymusowa i desperacka „kolonizacja” przez Polaków Anglii, Irlandii etc. Kolejną, specyficzną negacją dominującego obecnie w Polsce dążenia do mocnej narodowej tożsamości, automatycznie wykluczającej i „generującej Innego”, jest podjęta przez Simona próba (wg mnie udana) opowiedzenia o polskiej kulturze współczesnej poprzez prace artystów niepolskich (poprzez Innych). Wszystkie powyższe elementy ukazują, iż jedną z największych zalet najnowszej realizacji artysty jest jej polityczna niepoprawność, proces, który Piotr Rypson definiuje jako: „odwrócenie dobrotliwej, globalizującej zasady lingwistycznej, której ostatecznym celem jest niwelowanie i ukrywanie konfliktu”³.

dr Łukasz Ronduda, założyciel i kurator Archiwum Polskiego Filmu Eksperymentalnego Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie. Autor tekstów o sztuce współczesnej. Kurator wielu wystaw. Redaktor magazynu o sztuce „Obieg”. Członek stowarzyszenia Piktogram. Adiunkt w Instytucie Społecznej Informatyki i Komunikacji Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie.

- 1 Lew Manowicz, Awangarda jako software, [w:] „Kwartalnik filmowy”, 2001, nr 35-36.
- 2 Więcej na ten temat por: Łukasz Ronduda, Krytyka instytucjonalna w strategiach polskich artystów współczesnych, www.obieg.pl, październik 2005.
- 3 Piotr Rypson, Anna Niesterowicz, broszurka towarzysząca wystawie w Galerii Kronika, Bytom 2004.