



**Warszawską serią akcji Sharon Hayes w miejscach dawnych strajków i manifestacji Muzeum Sztuki Nowoczesnej włącza się do dyskusji na temat roli protestów z 1968 roku. Zapraszamy na wystawę Sharon Hayes, którą można oglądać do końca lipca w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.**

**W niedalekiej przyszłości, Warszawa**

O aktywizmie i roli protestów z Sharon Hayes rozmawia kuratorka wystawy Monika Szczukowska

**Twierdzisz, że w swojej praktyce artystycznej nie „robisz” performansu, lecz go „wykorzystujesz”, i że twoje prace dotyczą performansu jako dokumentu, a nie jego dokumentacji. Czy możesz powiedzieć coś więcej na ten temat?**

Różnica pomiędzy robieniem performansu a jego wykorzystywaniem ma związek z moją edukacją i faktem, że zaczęłam praktykować performans w kontekście teatru. Moje pierwsze prace związane były z bardzo specyficzną formą performansu – tzw. performance art – która w Nowym Jorku przelotowo lat 80. i 90. wyrastała z tradycji teatru i była prezentowana w teatrach i studiach tańca przed widownią usadowioną w fotelach. W związku z tym występ nie mógł być ani za krótki, ani za długi, spodziewano się, jak sądzę, że będzie zawierał elementy rozrywkowe, ze względu na różnorodne związki performance art z tańcem oraz z formami teatralnymi. Znalazłam się w Nowym Jorku i zaczęłam pracować tam w ramach takiej właśnie formy performansu, nie kwestionując w żaden sposób jego podstawowych założeń. Wyjście poza salę teatralną wiązało się zatem ze świadomością, że ów zestaw założeń można poddać rewizji, że nie jest on dany raz na zawsze, że założenie, że performans wykonuje się dla publiczności należy zakwestionować. Wtedy też podważyłam przekonanie, że praca musi mieć określoną długość. W całej mojej późniejszej praktyce zadaję sobie podstawowe pytanie: dlaczego wykorzystuję performans na potrzeby konkretnej pracy, dlaczego ta konkretna kwestia / problem / przedmiot zainteresowania domaga się strategii performatywnej czy performansu jako strategii. Dla mnie była to zasadnicza zmiana, myślę, że wyjście poza tamten stary model performansu oznaczało, że moja praktyka stała się bardziej moją własną.

**Praktykowanie performansu związane jest z pojedynczością zdarzenia, z czego wynikają kwestie dokumentacji, efemeryczności; wydaje mi się, że Twoje prace nie tyle od tego odchodzi, ale przenoszą te kwestie na inny poziom.**

Mamy tutaj do czynienia z kilkoma kwestiami wynikającymi z mojego wyjścia poza tę pierwotną formę performansu. Jedną z nich jest to, że forma performansu, jaką wykonywałam w salach teatralnych, nie jest do końca pojedynczym zdarzeniem. Robisz przedstawienie i powtarzasz je przez cały weekend – jest scenariusz i zestaw działań, gestów, które się powtarza. Bardziej jak teatr. Dla mnie performans ma raczej dyskretny związek z aktem, ze zdarzeniem [event]. Zaczęłam więc myśleć o performansie jako o zdarzeniu, co pociągnęło za sobą myślenie o nim jako o nie-zdarzeniu [not-event], a więc jako o dokumencie performansu. Przeszłam więc od myślenia o występie, jako tym, co powinnam udokumentować na potrzeby mojej kariery (choć nie twierzę, że nie należy tego robić), do myślenia o dokumencie jako części samej pracy. Wiele spostrzeżeń podczas wczorajszego panelu<sup>1</sup> na temat zdarzenia i jego mediów dotyczyło tego, że nie są to zagadnienia nowe, że były wyraźnie obecne w performansie lat 60., 70., 80. Dla mnie w tym kontekście ważna jest ta różnica, o którą pytałaś wcześniej, między dokumentem i dokumentacją. Dokumentacja jest czymś, co na pewnym poziomie ma zastępować samą pracę. Jeżeli performans się odbył i nie można go już zobaczyć, dokumentacja jest tym, co ma pozwolić widzom w przyszłości obejrzeć go, zapoznać się z jego treścią, zrozumieć, czego dotyczył, tak by ktoś w przyszłości mógł powiedzieć „Świetnie, mogę zrozumieć, o co w tym chodziło dzięki temu, temu

i temu”. To, co nazywam dokumentem czasem jest dokumentacją: wiele z rzeczy, które naprawdę cenię – mówię o wczesnym performansie – poznałam dzięki dokumentacji, które wedle mnie mają siłę oryginalnego zdarzenia. Tak więc dla mnie zdarzenie i nie-zdarzenie są zawsze powiązane. Dokument, czyli nie-zdarzenie, nieodmiennie niesie ze sobą ducha, echo pierwotnego zdarzenia. Zaś zdarzenie zawsze niesie ze sobą zapowiedź swojego życia przyszłością. Chcę powiedzieć, że w mojej praktyce, w mojej relacji z performansem, w każdej mojej pracy istnieje bardzo ścisły związek pomiędzy zdarzeniem i nie-zdarzeniem. W przypadku każdej pracy bardzo szczegółowo określam, co jest dokumentem danego zdarzenia. Czasami jest to jedna albo wiele fotografii, czasem tylko zapis dźwiękowy, bez wizualnego, czasem wideo, które rozpowszechniam w większej liczbie egzemplarzy za darmo. Bardzo rzadko jednak wykonuję ten sam performans czy działanie dwa razy. Ponieważ do pewnego stopnia wykonywanie danej pracy związane jest z tworzeniem jej dokumentu. Kiedy ta funkcja zostanie spełniona, performans przestaje istnieć.

**W niedalekiej przyszłości – performans, który zrobisz w Warszawie, to seria akcji, praca w procesie. Do tej pory przeprowadziłaś dwie akcje: jedną w Nowym Jorku, drugą w Wiedniu, i są to działania, które określasz jako anachroniczne i spekulatywne.**

W niedalekiej przyszłości dotyczy przede wszystkim tego, czym jest akt mowy jako protest, w jaki sposób tworzy on znaczenie. To kwestia związana z toczącą się właśnie debatą na temat roli protestu w obecnym momencie politycznym, kwestia, która mnie interesuje i bezpośrednio dotyczy. Szczególnie w Stanach Zjednoczonych nastąpiło ekstremalne zamknięcie, zawężenie tego, co nazwałabym przestrzenią wypowiedzi publicznej, która jest zarówno ideologiczna, jak i fizyczna. Istnieją wyraźne ograniczenia tego, co jest dozwolone w wypowiedziach publicznych. Zараz-em ilość miejsc, gdzie możesz wypowiedzieć się publicznie w Nowym Jorku drastycznie zmalała wraz z rozwojem rynku nieruchomości, rozpanoszeniem się przestrzeni prywatnej, rozpowszechnieniem wszystkich tych małych parków tworzonych przez prywatnych, komercyjnych inwestorów, gdzie można sobie posiedzieć, ale które nie są w istocie przestrzenią publiczną. Tak więc u podstaw tej mojej pracy leży pragnienie zadania pewnych pytań na temat protestu oraz aktu mowy będącego protestem. Przez godzinę stoję na ulicy, trzymając hasło. W Nowym Jorku akcja trwała dziewięć dni, więc przez dziewięć kolejnych dni, od 1-szego do 9-tego listopada, stałam na ulicy przez godzinę dziennie, każdego dnia z transparentem innej treści. Z dziewięciu haseł pięć pochodziło z protestów przeprowadzonych w przeszłości. Wyrwanie ich z konkretnego momentu historycznego i wprowadzenie z powrotem w przestrzeń publiczną dzisiaj jest działaniem anachronicznym. Ta anachroniczność tworzyła swego rodzaju pęknięcie, przez co transparenty stawały się dziwne, obce dla przechodniów. Niektóre z nich były bardziej anachroniczne niż inne, na przykład hasło „Kto zgodził się na wojnę w Wietnamie?”, ponieważ odnosi się w ewidentny sposób do przeszłości. Inne tablice, również będące cytatami z przeszłości, na przykład „Jestem niewinni”, są bardziej abstrakcyjne. „Jestem człowiekiem” [co po angielsku może też znaczyć „Jestem mężczyzną” – przyp. tłum.], jedno z haseł strajku śmieciarzy w Memphis w roku 1968, konfrontuje widzów z pytaniami na temat mnie samej, mojej płci, rasy, a także na temat tego, dlaczego trzymam transparent z hasłem, które w oryginalnym kontekście było hasłem czarnych mężczyzn. W Memphis w 1968 roku „Jestem człowiekiem” oznaczało: ja też jestem człowiekiem, chcę być uznawany za człowieka. Kolejne trzy transparenty wykorzystują zdania warunkowe, odnosząc się w ten sposób do hipotetycznej przyszłości. Jeden to „Być może prezydent będzie musiał wezwać Gwardię Narodową, by stłumić tę rewoltę”. Drugi: „Sfalszowane wybory albo inne zdarzenie nie do przyjęcia mogą skłonić miliony ludzi do wyjścia na ulice”. Tytuł *W niedalekiej przyszłości* wziął się stąd, że w tamtym okresie oglądałam dużo filmów Petera Watkinsa, szczególnie *War Game*, i myślałam o tym, co to znaczy wypowiadać się w trybie warunkowym, mówić o tym, co hipotetyczne, i w pewnym sensie tworzyć substytut przyszłego działania. Myślę, że kiedy stoję na ulicy z transparentem, to, co robię, jest w pewnym sensie pełnieniem roli substytutu. Żadna z tych akcji nie jest *reenactment*, ponieważ nie trzymam transparentu

w tym samym miejscu, w którym kiedyś był on trzymany. Chodzi o to, żeby wypowiadać się szerzej o ulicy jako miejscu oporu, o możliwości przejęcia władzy nad ulicą w jakimś momencie w nieodległej przyszłości, czy po prostu – w przyszłości. Owrócić uwagę na obecny moment stagnacji czy zastoju. Myślę, mamy w sytuacji politycznej pewien impas, że nastąpiła stagnacja protestu i ruchów protestu – uważam, że niesie to dla nas dzisiaj wielkie znaczenie. Nie sądzę, by ludzie znaleźli się w impasie, uważam, że prawica wywiera silną presję, w każdym razie w Stanach, obliczoną na zdławienie protestów społecznych. Jesteśmy w momencie, w którym wiele rzeczy jest płynnych i ludziom trudno określić właściwe metody i strategie działania, znaleźć tę formę kolektywnego ruchu, protestu, która się sprawdzi. Więc w tej przestrzeni, gdzie możliwości zostały znacznie ograniczone, interesuje mnie między innymi, by stanąć na ulicy i być widzialnym, by móc zadawać pytania, których nie da się zadawać w trakcie ulicznego protestu, bo uliczny protest ma inne rzeczy na uwadze, których trzeba się domagać i żądać, o które trzeba walczyć.

**Czy sądzisz, że jednym z powodów tej stagnacji jest to, że druga strona nie spełnia zadania odbiorcy, nie jest nastawiona na odbiór? Czy jest to zamknięta sytuacja, gdzie druga strona nie chce nic przyjąć, w żaden sposób zmienić swojego stanowiska?**

To, co mówisz, dotyka dwóch kwestii: pierwszą z nich jest symboliczny przedmiot lub podmiot, do którego dany komunikat jest skierowany. W przypadku wojny w Wietnamie adresatem protestów antywojennych był pozornie rząd. Podobnie w przypadku protestów przeciwko wojnie irackiej w lutym 2003 roku, które były też na pozór skierowane były przeciwko ludziom odpowiedzialnym za decyzję o wojnie: George’owi W. Bushowi i jego administracji. Myślę jednak, że w rzeczywistości, w sensie strategicznym, protesty adresowane są do innych ludzi, do mediów, a za ich pośrednictwem do szerszej opinii publicznej. I w ten właśnie sposób powstaje ruch. Mniej więcej w czasie, kiedy zaczęła się wojna, w roku 2004, miałam okazję przeprowadzać wywiad z Billem Ayersem, niegdyś członkiem wyrotowej organizacji Weathermen i Weather Underground<sup>2</sup>. Była to część mojej pracy, a wywiad przeprowadzałam właściwie nie ja, lecz dwie młode kobiety, które w tym celu zaangażowałam.

**Chodzi o Po przed [After Before]?**

Tak. Rozmawialiśmy między innymi o protestach i nie pamiętam dokładnie jak to ujął, ale opowiadał o wczesnych latach 70., o demonstracji antywojennej skierowanej pod adresem Nixona i o jego komentarzu: powiedział, że nic nie wie, nic nie słyszał, bo oglądał mecz w telewizji. Oczywiście Nixon czy Johnson nie byli wcale bardziej skłonni do słuchania głosu ludu niż Bush czy Reagan. Dla mnie istotna różnica pomiędzy protestami antywojennymi wtedy i teraz nie polega na ich charakterze, liczebności, intensywności czy organizacji, chociaż przypuszczam, że międzynarodowe demonstracje 15 lutego 2003 roku były o wiele liczniejsze niż jakkolwiek demonstracja zorganizowana przeciwko wojnie w Wietnamie. Główna różnica tkwi w tym, że tamten ruch antywojenny wyrósł z dziedzictwa całego szeregu ruchów protestacyjnych, walk o swobody obywatelskie, ruchów oporu społecznego, z doświadczeń mobilizacji co najmniej dwóch poprzednich dekad: ruchu na rzecz wolności słowa, protestów przeciwko komisji McCarthy’ego, masowych ruchów na rzecz praw i swobód obywatelskich, które rozwijały się i rozprzestrzeniały w latach 20., 30., 40., 50., aż osiągnęły kulminację w latach 60. Feminizm, prawa gejów, równouprawnienie czarnych, Black Power, ruch antywojenny – wszystkie one miały charakter aktywnego oporu społecznego, czego nie da się powiedzieć o obecnym ruchu. W tym sensie w Stanach nie istnieje dziś pole oporu społecznego, za to na przestrzeni ostatnich trzydziestu lat obserwujemy narastającą aktywność organizacji prawicowych, prawicowego aktywizmu, zarówno oddolnego, jak i wspieranego przez rząd.

**W odpowiedzi na ankietę w niedawnym numerze pisma „October”<sup>3</sup> Martha Rosler napisała: „Generalny atak na prawa obywatelskie, prawa pracownicze, prawa konstytucyjne, prawa dotyczące ochrony środowiska i prawa jednostki, a także konsensus w sprawie interwencji zmu państwowego w stylu Nowego Ładu ozna-**

**cza, że ludzie walczą na wszystkich frontach. Problem polega na tym, że za wyjątkiem resztek ruchu antyglobalistycznego oraz nowych kampanii ekologicznych są to wszystko ruchy przeciwko czemuś, a nie na rzecz czegoś (np. socjalizmu, sprawiedliwości społecznej). Politykę buntu zastąpiły strategie wyborcze”. Czy znaleźliśmy się w próżni?**

Właśnie o tym mówię. Nie sądzę, żebyśmy znaleźli się w próżni. Chodzi raczej o to, że prawica od lat robi wszystko, żeby uniemożliwić radykalnej lewicy zorganizowanie się w większy ruch. Ogromny wzrost liczby więźniów był bezpośrednią reakcją na aktywność zaangażowania politycznego w społeczeństwie w latach 60. i 70. W ciągu ostatnich trzydziestu lat podejmowano naprawdę usilne działania, by stworzyć sytuację, w jakiej znajdujemy się dzisiaj, by stworzyć warunki, w których niezmiernie trudno będzie stawiać opór władzy, protestować i walczyć o coś. Nie uważam, że obecna sytuacja była jakimś zaskoczeniem. Mamy za sobą długie lata energicznych działań na rzecz zablokowania możliwości wyrażania oporu społecznego.

**Czy istnieje możliwość, żeby rząd współdziałał z obywatelami?**

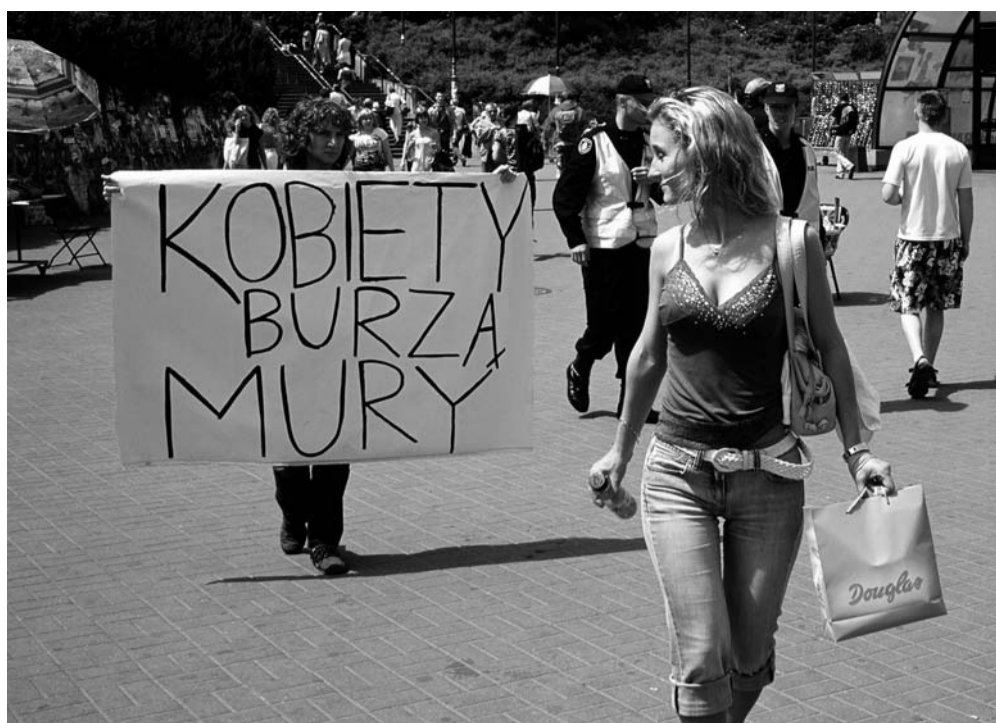
To znaczy, czy istnieje możliwość zmiany?

**Tak. Czy też zawsze musimy mieć do czynienia z Foucaultowskim nadzorem i walką przeciwko uciskowi i kontroli?**

W pewnym momencie zrozumiałam, że moja postawa, zarówno pokoleniowa, jak i osobista, polega na tym, że nie jestem ani optymistką, ani pesymistką. Zaczęłam postrzegać siebie jako kogoś będącego pomiędzy dwoma istotnymi punktami polityczności, aktywności politycznej. Z jednej strony znam ludzi starszych ode mnie o osiem, dziesięć czy piętnaście lat, którzy byli bardzo aktywni w ACT UP<sup>4</sup> między połową lat 80. i wczesnymi latami 90., a z drugiej strony znam ludzi młodszych ode mnie o pięć czy osiem lat, którzy weszli w społeczny, polityczny i kulturalny moment Nowego Jorku odrobinę później ode mnie. I nie mogę zupełnie wyzbyć się nadziei, że istnieje jakaś alternatywa dla obecnych stosunków politycznych, jakaś rzeczywistość polityczna inna niż ta, którą znam. Nie jestem jednak w stanie uwierzyć, że to bliska perspektywa. Nie potrafię sobie również wyobrazić, jak taka alternatywa miałaby wyglądać. Nie chodzi o to, że nie chcę jej sobie wyobrazić, uczestniczyć w wyobrażaniu jej sobie, chodzi o to, że nie czuję, by istniała dzisiaj możliwość stworzenia jakiegokolwiek wizji. Więc nie tylko trudno jest dzisiaj walczyć o coś w sensie rzeczywistego działania, ale nawet wyrażenie tego, o co chce się walczyć, jest ogromnym wyzwaniem.

**W pracy *W niedalekiej przyszłości* widzowie są prośeni o fotografowanie i dokumentowanie twojego performansu. Jaka jest zatem rola widowni? Czy mówimy tutaj o idei performansu uczestniczącego? Dlaczego chcesz, żeby widzowie robili ci zdjęcia, kiedy stoisz z transparentem na ulicy?**

W tej pracy zadaję pytania na temat tego, czym jest protestacyjny akt mowy i w jaki sposób tworzy on znaczenie. Mamy tutaj do czynienia z sytuacją trójstronnej komunikacji. Znaczenie tworzone jest pomiędzy ciałem trzymającym transparent, treścią transparentu oraz miejscem i czasem akcji. Jednak powstaje także poprzez zarejestrowanie tego momentu, poprzez przetłumaczenie go, transkrypcję na obraz, przedstawienie. Jeżeli pójdiesz dzisiaj na jakąkolwiek demonstrację, to jej obraz, jej przedstawienie, są również polem bitwy. Zobaczysz tysiące ludzi robiących zdjęcia i filmujących aparatami, kamerami i telefonami, a po drugiej stronie policjantów: każda jednostka policji ma kamerę wideo albo kilka aparatów i oni też filmują i robią zdjęcia. W czasie protestu przeciwko konwencji Republikańskiej w Nowym Jorku w 2004 roku taśma wideo stała się częścią batalii prawnej, kiedy okazało się, że policja montuje swoje taśmy. Na szczęście pojawiła się grupa wsparcia pod nazwą I-Witness, która miała niezmontowany materiał. A więc protest i jego dokumentacja są ze sobą ściśle powiązane. Zainteresowała mnie tutaj kwestia nadmiaru, jak to jest, kiedy masz do czynienia z takim nadmiarem dokumentaliści, co to oznacza, że dzisiaj, kiedy w demonstracji idzie dziesięć tysięcy ludzi niosąc transparenty i skandując, sześć tysięcy z nich trzyma również



Sharon Hayes, *W niedalekiej przyszłości*, Warszawa [In the Near Future, Warsaw]. Stadion X-lecia, wejście do Metra Centrum, fabryka FSO na Żeraniu, Uniwersytet Warszawski, miejsce po Białym Miasteczku, 30 maja – 3 czerwca 2008

aparatu czy kamerę i filmuje albo robi zdjęcia. Zainteresowała mnie ta mnogość obrazów. Chciałam, żeby moje działania były potężaniem akcji i zdarzenia. Nie chciałam, żeby były sesją zdjęciową; nie chodziło mi o to, żeby efektem akcji było zdjęcie albo film. Prosząc publiczność o udział, miałam na celu nie tyle uzyskanie uczestnictwa, co oddanie kontroli nad tym, jak wygląda dokumentacja, nad tym, jak jestem przedstawiana, kadrowana. Nie chciałam jako artystka decydować o tym, jaki obraz działania zostanie zarejestrowany. W gruncie rzeczy istnieją dwa rodzaje widzów: ci, którzy wiedzą wcześniej o działaniu, które mają udokumentować, i ci, którzy o nim nie wiedzą, zjawiają się na miejscu przypadkiem. Ci pierwsi, przychodząc z aparatami, stają się częścią zdarzenia. Ich obecność sugeruje przechodniom, że „coś się dzieje”. Bo po co tłum ludzi robiłby komuś zdjęcia? A publiczność zamiast wynajętych fotografów jest dlatego, że nie chciałam żadnej stylizacji. Chciałam tylko dokumentacji.

**Podkreślasz bardzo zdecydowanie, że twoje akcje nie są reenactments. Myślisz, że pozwalają one zmieniać, burzyć sposoby, w jakie rozumiemy historię i istniejemy w historii. W ostatnich kilku latach mamy do czynienia ze sporą liczbą prac dotyczących kwestii reenactment, appropriation, restaging. Opowiadając o swoich badaniach i dramaturgii do rekonstrukcji 18 happeningów w 6 częściach Allana Kaprowa z roku 1959<sup>6</sup> André Lepecki położył nacisk na re-doing, w odróżnieniu od reenacting (z którym mamy do czynienia przy historycznych rekonstrukcjach bitew itp.), tak by „scenariusz” pozostał otwarty, aktywny, performatywny.**

Upieram się przy tym, że moje akcje nie są reenactments, ponieważ, po pierwsze, nie są, a po drugie, jako artystka pracująca z przypomnieniami historycznych momentów, a nie jest to jedyna moja praca tego typu, jako artystka stosująca taką strategię uwa-

zam, że jest naprawdę ważne, by bardzo dokładnie określić, jaką rolę pełni dana praca w tym akcie przypomnienia. Odwołując się do tego, co powiedziałaś na temat różnicy pomiędzy reenactment i re-doing – sądzę, że terminy te muszą być używane bardzo precyzyjnie. Wszystkich tych prac, choć dzielą pewien wspólny obszar i są między nimi podobieństwa, nie da się wrzucić do jednego worka. Tak jak rekonstrukcja *Battle of Orgreave* Jeremy Deller'a nie jest tym samym, co rekonstrukcja *Mariny Abramović*.

#### W Guggenheim?

Tak, *Seven Easy Pieces*. To są zupełnie różne prace. Inne strategie. Jako artystka zaangażowana w całą gamę działań, które uparcie wrzuca się do jednego worka, toczę bitwę, której być może nigdy nie wygram, ale przynajmniej na własne potrzeby mogę bardzo konkretnie, precyzyjnie, wręcz rygorystycznie określać, jakie terminy powinny być używane w od-

niesieniu do tych różnych kategorii działań. Nazywam moje akcje „anachronicznymi”, ponieważ zawierają cytaty zaczerpnięte z protestów, które miały miejsce w przeszłości, ale tych protestów nie odtwarzam. Okoliczności są zupełnie inne niż wtedy, wszystko dzieje się tu i teraz, nie myślę nawet o nich w kategoriach re-doing. Chodzi tu raczej o cytaty, o zapożyczenie.

#### Otwarcie mówisz o sobie jako o queer feministce. Czy dobrze to określam? Queer feministka?

Czy nazwałabym siebie queer feministką? Nigdy nie używałam tych dwóch określeń łącznie. Ale tak, to postawy, tożsamości, z którymi się identyfikuję i do których się przynajm.

#### A więc i queer, i feministka?

Tak.



David Thorne, Katya Sander, Ashley Hunt, Sharon Hayes i Andrea Geyer, 9 scenariuszy od narodu w stanie wojny [9 Scripts from a Nation at War], 2007

### Co te tożsamości, te obszary dyskursu, oznaczają dla ciebie jako artystki?

Nie mogę precyzyjnie tego określić, ponieważ moja tożsamość jako queer, moja tożsamość jako feministki i identyfikacja z feminizmem, czyli dokładnie to, o co mnie pytasz, jest zawsze częścią tego jak funkcjonuję jako artystka i jako jednostka w świecie. Te kwestie są tematem moich prac, mojej praktyki – istnieją właśnie jako kwestie, jako pytania, a nie jako coś, co wiem na pewno. Nie wiem, czy będąc feministką, zachowuję się jak feministka, chodzi raczej o to, że utożsamiam się z politycznym ruchem znającym dzisiaj czy w przeszłości jako feminizm, i o moją wiarę w jego założenia, które według mnie są przede wszystkim bunt przeciwko temu, co Gayatri Spivak nazywa patriarchalną heteronormatywnością. U swej podstawy feminizm jest atakiem na patriarchalną heteronormatywność i właśnie z tym się utożsamiam. Bycie queer jest z tym powiązane, więc chodzi tutaj zapewne o jakieś połączenie queerness i feminizmu. Interakcja pomiędzy tymi tożsamościami a tym, co robię jako artystka i jako człowiek, jest zawsze procesem, płynnym procesem, który nieustannie się renegekuje. Więc trudno jest powiedzieć, jak bycie queer i feministką wpływa na to, co robię, poza tym, że wpływa zawsze, że nie da się odróżnić, oddzielić tego ode mnie jako osoby i artystki. Charakterystyczne dla obecnego momentu, może dla tego pokolenia albo może w ogóle dla queerness i feminizmu jest to, że nie istnieje żaden konkretny program, z którym można by się było identyfikować. Sądzę raczej, że ruchy polityczne związane z tymi tożsamościami są podzielone, rozproszone i niespójne. Mamy tutaj do czynienia z uwewnętrznieniem, które jest zarówno pozytywne jak i negatywne. Pozytywne, bo wyrażam mój związek z feminizmem poprzez moje ciało, działania i zachowania, co bierze się stąd, że odziedziczyłam tradycję pewnej ciężkiej politycznej pracy. Ale zarazem my, którzy jesteśmy częścią tej tradycji, mamy różny stosunek do całej historii. Mam wiele koleżanek czy przyjaciół, którzy identyfikują się z feminizmem albo są queer, ale nie mają żadnego określonego, skonkretyzowanego, zwerbalizowanego wspólnego programu czy wizji. Sądzę więc, że tożsamości te są bardzo rozproszone i istnieją w wielu aspektach mojej osobowości i mojego bycia w świecie.

### Jak zostałam feministką? Zdumiewa mnie siła tutejszych kobiet pochodzących z różnych środowisk i społeczności. Pytam cię o to, bo jesteśmy z tego samego pokolenia, ale kształtowały nas zupełnie różne okoliczności.

To ciekawe, że mówisz o kobietach w Stanach, używając określenia „silne”. Istnieje wiele społeczności silnych kobiet. Ogółem rzecz biorąc, społeczna, polityczna i kulturowa pozycja dana kobietom we współczesnym świecie często wymaga od nich siły, wymaga, by były silne, jeżeli chcą sprostać tym pozycjom. Dorastałam w relacji z matką, którą nazwałabym silną kobietą – chociaż nie utożsamiała się z feminizmem, była pewna siebie, silna i ufna w swoje zdolności intelektualne. Feministką zostałam w college'u i była to moja konfrontacja ze świadomością. Nawiasem mówiąc, miałam przyjemność i zaszczyt robić pracę dyplomową z Mary Kelly. W 2004 roku pracowała ona nad materiałem, który w zeszłym roku pokazała na dokumenta 12 jako *Piosenki o miłości: dom wielu opowieści* [Love Songs: Multistory House], i zapytała mnie, co było moim feministycznym „momentem definiującym”. W którym momencie rozpoznałam siebie jako feministkę? Ciekawe, że choć urodziłam się w roku 1970, to kiedy w 1988 poszłam do college'u przeżyłam moment, który nazwałabym definiującym. Moment, kiedy zdałam sobie sprawę, że jestem częścią populacji, traktowanej bardzo szczególnie ze

względem na swoją płeć. Był to prawdziwy szok, olśnienie. To dość zabawne, bo było to tego rodzaju olśnienie, którego o wiele wcześniej doświadczyła cała masa ludzi. Bardzo często tak właśnie wygląda zetknięcie ze świadomością polityczną – to coś w rodzaju „przebudzenia”. Przyłączyłam się do działającego na kampusie Stowarzyszenia Kobiet, grupy moich rówieśniczek, z którymi mogłam rozmawiać, pracować, czytać, zastanawiać się nad różnymi kwestiami i być na różne sposoby aktywną. Zaczynając od takich drobiazgów, jak niegolenie nóg... Obok mnie były dziewczyny, z którymi mogłam wspólnie przechodzić przez te doświadczenia. Najpierw zostałam feministką, a potem artystką i lesbijką. Te dwie ostatnie rzeczy wydarzyły się jednocześnie. Wszystkie te trzy rzeczy w pewien sposób połączyły się, i mój stosunek do polityki, do sztuki, do queerness, seksualności i płci zrósł się w jedną całość. Po ukończeniu college'u przeniosłam się do Nowego Jorku, gdzie pracowałam jako artystka i zetknęłam się z queer i feministycznymi artystkami i artystami. Byłam najpierw na kursie w Whitney, a potem na akademii, gdzie, pracując z Mary, doświadczyłam głębokiej przemiany. Mimo że miałam już wtedy trzydzieści lat. Był to kolejny poziom w moim stawianiu się feministką, związany z bogactwem i głębią mojej relacji z Mary. Nie tylko mogłam rozmawiać z nią o jej stosunku do feminizmu, ale także mój własny feminizm zyskał bardzo wiele dzięki temu, kim Mary jest i dzięki jej obecnej relacji z feminizmem. Oto cała historia.

### Czy po przeprowadzce do Nowego Jorku działałaś w ACT UP?

Nie powiedziałabym, że działałam w ACT UP. Chodziłam na ich zebrania, kiedy znalazłam się w Nowym Jorku na przełomie lat 1991/92. Miałam dwadzieścia jeden lat, słuchałam, patrzyłam i chłonięłam wszystko, co tam się działo. W żadnym wypadku nie powiedziałabym, że byłam działaczką, uczestniczyłam w kilku czy kilkunastu spotkaniach. Z drugiej strony był to już schyłkowy okres ruchu, w roku 1993 pojawiły się inhibitory proteaz (leki antywirusowe) i to była zasadnicza zmiana po okresie dość głębokiego pesymizmu w związku z AIDS. Bo oto pojawiły się leki zdolne utrzymać ludzi przy życiu, co nie oznacza, że zdolne uratować ich od śmierci, ale kryzys wszedł w inną fazę. I ruch zaczął się wypalać. Kiedy przyjechałam do Nowego Jorku, znalazłam się w samym środku społeczności queer i świata performansu, który został niemalże zdiekretywizowany przez AIDS. W roku 1991 czy 1992 cały czas odbywały się pogrzeby, a ja pracowałam dla zespołów tańca i ciągle słyszało się, że ktoś umarł albo jest umierający. Przyjechałam więc do Nowego Jorku w zupełnie innym momencie, niż gdybym przyjechała tu w roku 1996, czy, dajmy na to, 2000. Chodzi mi o to, że moja specyfika pokoleniowa ma mniej wspólnego z wiekiem, a więcej z tym, o czym mówiłam wcześniej. Tamten okres i doświadczenia wywarły na mnie ogromny wpływ. Specyfika mojego zetknięcia z kryzysem wywołanym przez AIDS polegała na tym, że przyjechałam do Nowego Jorku i wielu ludzi, których poznawałam, spotykałam, ludzi będących częścią świata, do którego właśnie wchodziłam – umierało. Oto znalazłam się w tamtym miejscu, w tamtym czasie i patrzyłam na tych ludzi, i chciałam być taka jak oni, podziwiałam ich, wzorowałam się na nich, a oni byli umierający. Było to inne doświadczenie niż dla moich przyjaciół starszych ode mnie o osiem czy dziewięć lat, którzy patrzyli, jak nie kilkoro, ale dwadzieścioro czy trzydzieścioro ich przyjaciół umiera, i opiekowali się nimi, i byli przy nich do końca. To było samo dno kryzysu, a ci, co przeżyli, byli jego częścią tak samo jak ci, co umarli. Jednak mnie wtedy tam nie było, kiedy się zjawiłam i weszłam w to środowisko, kryzys już miał. Ale i tak doświadczenie to było absolutnie fun-

damentalne, a istotną jego częścią był fakt, że kryzys dotyczył grupy ludzi, z którą się utożsamiałam i chciałam do niej przynależać.

### Wejście poprzez traumę...

Tak. Specyfika tego doświadczenia polegała na tym, że znalazłam się w świecie, który, kiedy stawałam się jego częścią, przeżywał kryzys i traumę. A więc był to także mój świat. Trudno jest wytłumaczyć, co to dla mnie oznaczało. Nie chcę twierdzić, że jakieś przeżycie jest wartościowsze od innego, ale naprawdę trudno pojąć, nawet nam, którzy tego doświadczyliśmy, co to oznaczało, że można było iść na spotkanie dyskusyjne, pokaz filmu, przedstawienie tańca – albo na pogrzeb Artura. A w następnym tygodniu był pogrzeb kogoś innego. Tak było co tydzień, praktycznie co tydzień. To były momenty wspólnoty, bycia razem, często następujące płynnie po proteście, dyskusji, konferencji, koncercie czy performansie. Trudno jest dzisiaj sobie odtworzyć, co to wtedy oznaczało, tak po prostu, dla naszej egzystencjalnej świadomości, a także dla mnie jako młodej artystki. To była trauma, ludzie umierali, bliscy ludzie, to było szaleństwo. To było niepojęte doświadczenie, po prostu się żyło i tego doświadczało. A na dodatek byłam młoda, oczywiście słyszałam wcześniej o AIDS, ale po raz pierwszy zetknęłam się z tym, czym jest naprawdę dopiero po przeprowadzce do Nowego Jorku.

### W twojej pracy *Po przed zaangażowałaś dwie młode kobiety do robienia wywiadów z przechodniami na nowojorskiej ulicy, by zbadać, jak powstaje „opinia publiczna”. W 9 scenariuszach od narodu w stanie wojny [9 Scripts from a Nation at War], wspólnej pracy wideo z Andrea Gayer, Ashley Hunt, Katją Sander i Davidem Thorne, używasz tych samych narzędzi: aktów mowy, scenariuszy, trybu pytanie-odpowiedź, formy wywiadu, krzyżowego ognia pytań. Czy pytania w *Po przed* były przygotowane wcześniej?*

W *Po przed* chciałam poruszyć kwestie związane z wypowiedziami i opinią publiczną w przededniu wyborów prezydenckich 2004 roku, i pomyślałam, że najsensowniej będzie poprosić o przeprowadzanie wywiadów dwie osoby niebędące zawodowcami. Miałam świadomość, że gdybym to ja miała przeprowadzać wywiady, byłyby one zbyt wszystkowiedzące, dopowiadały by to, co sama chciałam osiągnąć. Dlatego postanowiłam posłużyć się kimś innym. Jedną z rzeczy, która mnie u tych dziewczyn najbardziej zainteresowała było to, że obie były niesamowicie ciekawskie. Omówiłam z nimi pokrótce, czego chciałabym się dowiedzieć, ale nie naprowadzałam ich specjalnie. Trudno jest o tym rozmawiać, bo od razu wracam do rzeczy, które mnie przy danej pracy inspirowały. W tym przypadku były to głównie trzy filmy z gatunku *cinéma vérité*: *Kronika jednego lata* [Chronique d'un été] Jeana Roucha i Edgara Morina, nakręcony w 1960 roku w Paryżu, późniejszy o dwa lata *Piękny maj* [Le Joli Mai] Chrisa Markera oraz *Zgromadzenie miłośne* [Comizi d'amore] Pasoliniego z roku 1963. Interesowało mnie, w jaki sposób każdy z tych filmów próbuje dowiedzieć się czegoś o opinii publicznej, o głosie narodu. Jednak w każdym z nich bardzo silnie obecna jest osoba autora, autora-mężczyzny: Roucha, Morina, Markera i Pasoliniego. Sądzę, że Pasolini jest tutaj najciekawszy, ponieważ to on sam przeprowadza wywiady, ponieważ rozmawia z ludźmi głównie o seksualności, a jest gejem, o czym oni nie wiedzą. Czuję jednak, że chociaż uwielbiam te filmy, to jest w nich rodzaj dokumentalnej strategii, rodzaj zarozumiałości *cinéma vérité* czy filmu dokumentalnego, co mnie nie interesuje. A wręcz chciałam się temu przeciwstawić, zaprzeczyć. Więc prosząc te dwie młode kobiety, mające

po dwadzieścia parę lat, by wyszły na ulicę i prowadziły rozmowy z ludźmi, nie mówiąc im, o co tak naprawdę mi chodzi, jakie są moje motywy, stawałam je w śliskiej sytuacji, w sytuacji pewnej nieokreśloności, i to właśnie mnie w tym interesowało. Miały przed sobą różne możliwości: mogły pójść w stronę wywiadu w stylu kina niezależnego, wywiadu socjologicznego lub wywiadu jako formy badania opinii społecznej, zbierania różnych opinii, tak jak robią to ludzie od marketingu. Nie chciałam tego w żaden sposób przesądzać. Było to częściowo podejście zainspirowane przez wczesne filmy *cinéma vérité*, gdzie mamy do czynienia ze świeżością reakcji ze względu na zastosowanie nowych technologii. W tamtych czasach mikrofon i kamera nie były jeszcze czymś zwyczajnym, powszednim, ludzie nie zdążyli się jeszcze z nimi oswoić. W naszym przypadku, kiedy wyszłyśmy na ulicę w roku 2004, zwłaszcza że był to okres kampanii wyborczej, ludzie z góry sądzili, że wiedzą, kim jesteśmy. Zanim jeszcze otworzyłyśmy usta, zdążyli już poczynić pewne założenia na nasz temat. Ale nie były one takie same w każdym przypadku. Różni ludzie myśleli różne rzeczy. Niektórzy byli przekonani, że jesteśmy ekipą telewizyjną, co było dość dziwne, bo zupełnie nie wyglądałyśmy jak ekipa telewizyjna. Inni myśleli, że rozmawiają z niezależnymi filmowcami albo studentkami socjologii przeprowadzającymi badanie w ramach zajęć. To mnie bardzo zainteresowało i chciałam, by te różnorodne projekcje, założenia na temat tego, kim jesteśmy, były równie widoczne i wyraźne jak sama treść. Uważam bowiem, że nie można dyskutować na temat tego, co sądzi „narod amerykański”, bez rozważenia, w jaki sposób taka informacja jest przekazywana i rozumiana. Jak społeczeństwo jest opisywane, pytane, w jaki sposób przeprowadza się wywiady itd. Być może jest to również prawda na temat strategii w innych moich pracach, gdzie często się wyczuwa, że treść i środek wyrazu, medium, nie mogą istnieć jedno bez drugiego. Nie jest więc tak, że stoję na jakimś postmodernistycznym, czy stereotypowo przypisywanym postmodernizmowi, stanowisku, że jedna prawda nie istnieje, albo że wszystko jest względne. Sądzę raczej, że nasze rozumienie prawdy determinowane jest przez okoliczności wypowiedzi. Przez to, kto ma szansę się wypowiedzieć i na jakich warunkach, kto następnie manipuluje, zmienia czy kontroluje to, co zostało powiedziane. Wszystkie te rzeczy składają się na nasz odbiór informacji. Co w kontekście *9 scenariuszy od narodu w stanie wojny* oznacza, w jaki sposób otrzymujemy informacje na temat wojny. Jak rozumiemy fakt bycia krajem w stanie wojny. Nie byliśmy więc w tej pracy zainteresowani uczestnictwem w dominujących formach narracji na temat wojny. Które są oczywiście różnorodne: mamy mass media, wiadomości telewizyjne, filmowców dokumentalistów, a także narracje osobiste zamieszczone w internecie, takie jak blogi itd. Mamy również reportaż, na przykład w postaci wspomnień ludzi, którzy gdzieś byli. Niekoniecznie mieszkali, raczej znaleźli się gdzieś przez jakiś czas z różnych powodów: dziennikarzy, żołnierzy, pracowników organizacji humanitarnych – relacje z samego środka wydarzeń. Jedną z kwestii kluczowych dla tamtej pracy było, w jaki sposób opisujemy samych siebie. W jaki sposób opisujemy samych siebie w czasie wojny. My sami byliśmy sednem tego projektu. Myślę, że wyłoniliśmy się jako grupa; skupiliśmy się na wojnie, bo nie wiedzieliśmy, jak żyć w takim czasie. Oprócz motywacji osobistej, zaistniała również chęć opowiedzenia o niektórych postawach, jakie ta wojna kreuje. Nie każda wojna, nie wojna w ogólności, ale właśnie ta wojna. O postawach charakterystycznych dla różnego rodzaju autorytetów, ekspertów, ludzi z wiedzą. W ramach tych postaw czy też, jak je nazywaliśmy, figur: żołnierzy, korespondentów telewizyjnych, blogerów, prawników, studentów, interesowało nas zrekonstruowanie aktów mowy, które opisują nie tylko materialne fakty (takie jak uczenie się strzelania



David Thorne, Katya Sander, Ashley Hunt, Sharon Hayes i Andrea Geyer, 9 scenariuszy od narodu w stanie wojny [9 Scripts from a Nation at War], 2007

z karabinu czy obronę więźnia w Guantanamo), lecz także okoliczności, w jakich się mówi, uwarunkowania pozycji mówiącego.

**Dyskusja po amerykańskiej premierze 9 scenariuszy skupiła się właśnie na scenariuszu jako strukturalnej ramie, szkieletcie pracy. Skąd pomysł scenariusza?**

Scenariusz, czy sama koncepcja „scenariusza”, działa w tej pracy jak definiująca rama. W każdym z dziesięciu wideo ten „scenariusz” jest inny, inaczej osiągnięty czy wykorzystywany, więc nie są to te same scenariusze, nie jest to jeden scenariusz we wszystkich częściach pracy. „Scenariusz” był dla nas procesem, czymś w rodzaju otwartego działania. Chodziło nam o to, jakie scenariusze warunkują nasze postawy w szerszym kontekście społecznym, kulturowym. Wokół jakich procesów budujemy rutynowe opinie, przez co nasze poglądy i zachowania stają się częściowo nasze. Jeśli chodzi o scenariusz dwie rzeczy są dla mnie istotne. Po pierwsze, scenariusz może być zapisem, tekstowym zapisem czegoś, co zostało wypowiedziane [artystka używa słowa *script*, scenariusz, synonimicznie z *transcript*, stenogram, odpis – przyp. tłum.]. Może być szkieletem, jak w teatrze, ramą, wewnątrz której coś zostaje zawarte ponownie. Działa więc w obie strony, w przeszłość i w przyszłość, tak jest w wielu moich pracach. Scenariusz może być przepowiednią, ale też zapisem, dokumentem. Jednak zawsze jest niestabilny, tak jak w przypadku stenogramów z posiedzeń Trybunałów ds. Weryfikacji Statusu Bojowników [the Combatant Status Review Tribunals; wojskowych komisji mających ustalić, czy więźniowie przetrzymywani w Guantanamo są rzeczywiście terrorystami – przyp. tłum.], które zostały wykorzystane w jednym z wideo. Wybraliśmy sto dziesięć stron z wielu tysięcy, by je publicznie odczytać. Odczytanie stu dziesięciu stron stenogramów zajmuje jakieś cztery godziny, a sto dziesięć stron to około osiemnastu posiedzeń. A więc osiemnastu różnych więźniów.

Te stenogramy dokumentują to, co zostało wypowiedziane w trakcie posiedzeń trybunałów. Pięćset pięćdziesięciu ośmiu więźniów w Guantanamo używa około osiemdziesięciu języków. Lektura tych stenogramów jest fascynująca. Są one niezmiernie skomplikowane, przygnębiające i jasno pokazują wszystkie skazy projektu Guantanamo. A następnie porażkę jakiegokolwiek próby ustalenia „prawdy”. Najważniejszy w tych stenogramach jest brak spójności. Wiadomo, że mamy tutaj nieustannie do czynienia z tłumaczeniami z angielskiego i na angielski, ale tak naprawdę proces komunikacji był o wiele bardziej skomplikowany: pytanie było zadawane po angielsku, tłumaczone, odpowiedź podawana była w innym języku, jednym z wielu możliwych, tłumaczona, odczytywana, a następnie nagrywana, transkrybowana i zapisywana wyłącznie po angielsku. Wszystko to w warunkach niezmiernie złożonego konfliktu politycznego, kulturowego i lingwistycznego. Chodzi więc o brak stabilności; stenogram jest zawsze dokumentem niestabilnym, nawet w mniej ekstremalnych warunkach niż tutaj, tak samo scenariusz, który jest tylko zestawem słów, skorupą, pustą formą, w ramach której ktoś odgrywa swoją rolę, na pewno inaczej niż robiłaby to inna osoba na jego miejscu. Interesowała mnie właśnie ta niestabilność. I wydaje mi się, że nie jest to metafora, raczej analogia, do tego, jak żyjemy w świecie bez scenariusza. Chodzi mi o to, że zawsze jesteśmy częścią systemu uwarunkowań, który wpływa na nasze zachowania, wypowiedzi, na naszą tożsamość, nasze cele życiowe, nasze działania.

**Stenogramy z posiedzeń Trybunałów są odczytywane i filmowane w przestrzeni Judson Church, miejsca bardzo ważnego dla historii nowojorskiego performansu. To zrobiło na mnie ogromne wrażenie. Wspominałaś kiedyś o różnicy między czytaniem tych tekstów dla siebie a odczytywaniem ich na głos. A także słuchaniem, gdy są odczytywane. Czytający zmieniali się po odczytaniu stenogramu z każdego kolejnego posiedzenia. Posiedzenia Trybunału w Guantanamo zamknięto dla publiczności. Więc nie było świadków.**

Naszym celem nie było tworzenie teatralnej rekonstrukcji tych posiedzeń, chociaż mieliśmy zdjęcia pokazujące, jak one wyglądały. Nie to nas jednak interesowało, interesowały nas ludzkie postawy. Mieliśmy dziewięć osób, które czytały na zmianę, każda jeden stenogram. Zamiast więc przypisać jednej osobie rolę więźnia, innej przestuchującego, i tak dalej, każda z tych dziewięciu osób wcielała się po kolei w różne role. Podstawowych ról, postaci, jest osiem. Trzech członków trybunału, tak zwany dokumentator (urzędnik obsługujący sprzęt nagrywający), tak zwany osobisty przedstawiciel więźnia, tłumacz oraz więzień. Zostawiliśmy również miejsce dla świadka, ponieważ wzywani byli świadkowie, ale w stenogramach, który my wykorzystaliśmy, żaden świadek się nie wypowiada. Zostawiliśmy jednak miejsce na taką możliwość. Ponadto dodaliśmy jedną postać, której nie było podczas posiedzeń, nazwaliśmy ją narratorem, w rzeczywistości jest to osoba, która tworzyła sam stenogram, decydowała, co zostawić, a co wyrzucić, co zapisać w pierwszej osobie, a co w trzeciej itd. Ma się wrażenie, że jest to realna postać, chociaż ten ktoś nie był fizycznie obecny w trakcie posiedzeń, pojawił się później, nie wiadomo dokładnie na jakiej zasadzie, bo wojsko nigdy tego nie wyjaśnia. A więc każdy uczestnik po kolei wcielał się w każdą z tych postaci. Wyglądało to tak, że ustawiliśmy ich w kwadrat, w ten sposób, że więzień i członkowie trybunału siedzą naprzeciwko siebie, narrator i pozostałe trzy osoby naprzeciwko siebie, a publiczność dookoła. To ustalenie miało związek z tym, o czym mówiłaś, że długo zmagaliśmy się z tymi tekstami. Pojawiły się, zaczęliśmy się z nimi zapoznawać, zafascynowały nas, pracować. Rząd, wojsko ujawniło te stenogramy ze względu na wymogi ustawy o wolności dostępu do informacji [Freedom of Information Act Request] – zostały one umieszczone na stronie internetowej Departamentu Obrony, skąd można je ściągnąć jako pliki PDF. Teoretycznie są publicznie dostępne, każdy może je przeczytać, ale kto usiądzie i przeczyta trzy tysiące stron maszynopisu? Sama objętość tego materiału czyni go niemy, utajnia go. To, co robi-

my, jest bardzo proste. Nie prosimy osób odczytujących, by grały, nie robimy nic wielkiego, po prostu odczytujemy ten zapis. Ale mamy poczucie, że to, co robimy, jest ważne. Naszym celem było, żeby te stenogramy stały się odrobinę bardziej publiczne, bardziej jawne. Co, jak słusznie zauważyłaś, nigdy nie było planowane, nie było częścią równania. Te stenogramy nie zostały poddane pod osąd amerykańskiej opinii publicznej, a jednak jesteśmy w nie głęboko wpłątani. Jako obywatelka tego kraju jestem współodpowiedzialna za to, czym te „trybunały” są, jestem współwinna, a jednak tych stenogramów nigdy nie poddano pod mój osąd, nigdy nie poproszono, bym je przeczytała, zapoznała się z nimi, zrozumiała je.

Nowy Jork, 25 kwietnia 2008 roku.

<sup>1</sup> „Looking Back Now. Performance Over Three Decades: 1960s–1980s”. Dyskusja panelowa zorganizowana przez Vera List Center for Art and Politics, The New School, Nowy Jork, 24 kwietnia 2008.

<sup>2</sup> Weathermen, następnie Weather Underground, radykalnie lewicowe ugrupowanie założone w 1969 po rozłamie w organizacji Students for Democratic Society. Jesienią 1969 roku, by zaprotestować przeciwko brakowi reakcji opinii publicznej na zaangażowanie USA w wojnę wietnamską, ugrupowanie zorganizowało „Dni gniewu” w Chicago. Po brutalnym ataku policji i FBI na siedzibę Czarnych Panter i zabiciu dwóch z nich, Weathermeni wydali *Oświadczenie o wypowiedzeniu wojny*. Zeszli do podziemia, gdy w kamienicy w Greenwich Village doszło do wybuchu przygotowywanej tam bomby domowej roboty.

<sup>3</sup> Ankieta przygotowana przez Benjaminą Buchloha i redakcję „October”, w której pytanie brzmiało: „W jaki sposób artyści, uczeni i instytucje kulturalne zareagowały na amerykańską inwazję i okupację Iraku?”, „October”, 2008, nr 123, zima 2008, s. 128.

<sup>4</sup> AIDS Coalition to Unleash Power, grupa aktywistów założona w Nowym Jorku w roku 1987, by zmienić bierne podejście rządu amerykańskiego do epidemii AIDS. Według Gregga Bordowitza, jej „największym osiągnięciem była idea, że to właśnie osoby z AIDS powinny decydować o tym, jak się je leczy i traktuje”.

<sup>5</sup> Rekonstrukcja 18 happeningów w 6 częściach Allana Kaprowa została zaprezentowana w Haus der Kunst w Monachium (w ramach wystawy retrospektywnej „Allan Kaprow. Art as Life”, 2006), a następnie podczas festiwalu Performa’07 w Nowym Jorku. André Lepecki mówił o swoich badaniach podczas konferencji „Performance Studies International” na uniwersytecie nowojorskim w roku 2007.

<sup>6</sup> <http://www.9scripts.info>, 23.06.2008

<sup>7</sup> <http://www.dod.mil/pubs/foi/detainees/csr/index.html>, 23.06.2008



Sharon Hayes, *Przed po [After Before]*, 2005

### W niedalekiej przyszłości

Na widok hasła pojawiających się w akcji Sharon Hayes nie sposób powstrzymać się od komentarza. Przechodnie reagują spontanicznie i chętnie zaczynają z nią rozmowę. Artystka pojawia się na warszawskich ulicach z transparentem „Potępimy agresję USA w Wietnamie” albo „Kobiety burzą mury”. Widząc hasło „Lesbijka na prezydenta”, starszy pan przystaje i mówi: „Nie mamy takiej kandydatki. Musimy jeszcze trochę poczekać”. I dodaje na odchodnym: „Jestem za. Czemu nie”. Artystka trzymająca hasło „Była – jest – będzie” przed budynkiem FSO na Żeraniu została wzięta za zdesperowaną samotną matkę, która stoi przed fabryką, by spotkać męża, który nie chce płacić alimentów na dzieci. Prawdziwe znaczenie sloganów przywoływanych w akcjach Sharon Hayes często ulega przedawnieniu. „W połowie lat 50. – pisze Michał Głowiński – pojawił się slogan *Gruźlica przeszkadza w budowie socjalizmu*; z pozoru formułuje on prawdę ogólną, a przez samo sformułowanie daje świadectwo o epoce dużo donioślejszej niż niejeden dokument. Slogan wyjęty z kontekstu, w którym miał funkcjonować, traci swoje uzasadnienie, a w pewnych wypadkach – nawet znaczenie”<sup>1</sup>. W tym przypadku swoje znaczenie straciło opozycyjne hasło „Solidarność była jest będzie”.

Od kilku lat Hayes używa w swoich pracach różnych form protestów i manifestacji oraz języka protestujących. Jej akcje z użyciem hasła zaczerpniętych z transparentów, czasem lekko zmodyfikowanych, są badaniem aktu mowy jako narzędzia protestu. Hayes wykorzystuje prawdziwe hasła i slogany z transparentów i tablic używanych w czasie wieców czy strajków. Pojawia się na wielkomiejskich ulicach,

gdzie prezentuje przechodniom hasła wyrwane z ich oryginalnego kontekstu historycznego. Próbuje je na powrót wprowadzić do przestrzeni publicznej. Obserwuje i odpowiada na spontaniczne reakcje ludzi na hasła poruszające kwestie płci, rasy, pochodzenia etnicznego oraz polityki, często o nieco anachronicznym dziś brzmieniu (np. „Kto się zgodził na wojnę w Wietnamie?”).

Slogany używane przez Hayes to zwykle krótkie, zawarte w jednym zdaniu lub słowie, wypowiedzi. Ta lapidarność wynika z dążenia ich autorów do maksymalnej skrótości, która narzucałaby odbiorcy wyraźnie sformułowane treści. Ważną cechą sloganów jest fakt, że istnieją właściwie poza kontekstem, w jakim zwykle funkcjonują słowa<sup>1</sup> i nie mogą być traktowane jako składniki w ten czy inny sposób zbudowanych ciągów zdań. Żeby osiągnąć moc oddziaływania, każde hasło musi w czasie manifestacji zaistnieć oddzielnie, zachować swą autonomiczność i zająć niezależną pozycję. Slogany oddychają powietrzem manifestacji i chętnie rozpierają się na ulicach.

W pierwszej realizacji akcji *W niedalekiej przyszłości*, która odbyła się w Nowym Jorku (2005) oraz Wiedniu (2006), Sharon Hayes użyła zdań posiadających podmiot zbiorowy, wyrażających opinię grup (jak choćby hasła, pod którym protestowano podczas sprawy Rosenbergów, skazanych na śmierć za szpiegostwo na rzecz ZSRR – „We are innocent”, „Jesteśmy niewinni”). Podobny charakter miał slogan z 1 maja 1968 roku, który został użyty w Warszawie. Tuż przed głównym wejściem na Stadion X-lecia artystka ustawiła się z transparentem „Potępimy agresję USA w Wietnamie”. Użyto tu ulubionej przez socjalistyczne władze pierwszej osoby liczby mno-

giej – „my”. Istotne, że jest to „my” inkluzywne, a więc zawierające zarówno zbiorowego odbiorcę, jak i nadawcę.

W konstruowaniu sloganów podmiot powinien wygłaszać prawdy obowiązujące, gdyż – jak pisze Głowiński – „jego przywileje w tym zakresie nie mogą być kwestionowane, podawane w wątpliwość czy traktowane jako uzurpacja. Wszelkie podważanie tego prawa równa się negowaniu reguł gatunku”<sup>2</sup>. Podmiot sloganu nie może się wypowiadać z wahaniem, jakby mówił coś, o czym sam do końca nie jest przekonany. Hasło przeciwników parady równości: „Każdy Polak kulturalny dba o przyrost naturalny” (Warszawa, 7 czerwca 2008) przypomina, że slogan to także forma apodyktyczna. Jego siłę mierzy się tym, czy jest w stanie narzucić swoją treść adresatom, czy jest w stanie ich przekonać tu i teraz. Taki charakter ma użyte przez Hayes hasło „Lesbijka na prezydenta”. Właściwa sloganowi dwuznaczność zaciera granice między stwierdzeniem a postulowaniem.

Przyjrzyjmy się instruktażowi dla twórców sloganów pochodzącemu z czasów realnego socjalizmu. Michał Szulczewski w małej książeczce „Propaganda polityczna. Zarys problematyki politycznej”, wydanej przez MON w latach 70., opisał dwa rodzaje hasła propagandowych opierających się bądź na bezpośredniej sugestii wobec adresata, mających zawsze formę dyrektywy bezpośredniej („Proletariusze wszystkich krajów, łąćcie się!”), bądź na sugestii pośredniej, zawartej w ogólnym stwierdzeniu („Polaka znak: trzy razy tak”). Autor wskazuje też niebezpieczeństwa posługiwania się hasłami, takie jak łatwość przetranszowania się ich we frazesy, „czasami nawet ładnie brzmiące, ale nie mające żadnej użytkowej wartości”. Na przestrożę przypomina

słowa Lenina: „Trzeba, żeby było mniej frazesów, albowiem frazesami nie zaspokoicie mas pracujących”<sup>3</sup>. Pozostaje tylko żałować, że powyższe hasło nie było noszone na pochodach.

Slogany projektują świat o mniejszym lub większym związku z rzeczywistością. Podstawą owego wykreowanego przez język świata jest ideologia<sup>4</sup>. Teksty propagandowe istnieją i w sposób oczywisty funkcjonują w komunikacji społecznej. Język tekstów propagandowych ma funkcję rytualną, polegającą na powielaniu wciąż tego samego wzorca. Warunkiem jest jednak pełne respektowanie reguł, w myśl których wypowiedzi są formułowane. Nie wszystkie hasła przestrzegają językowych zasad. Opozycja wobec nowomowy wyróżniała studentów. Na czele wesolego i barwnego pochodu studenckiego w czasie Festiwalu Muzyki Jazzowej Jazz Jamboree w Sopocie w 1956 roku szli ludzie z transparentem „DUPA”. Po latach stalinowskich represji i ostrej cenzury napis szokował. Zbigniew Zblewski pisze, że słowo to funkcjonowało w obiegu społecznym i było często niezastąpione w opisie rzeczywistości „realnego socjalizmu”. Jak głosi inne hasło z tego festiwalu: „Tylko niebo daje maximum zadowolenia”<sup>5</sup>.

Tymczasem masy pracujące wyrobiły sobie zdanie na temat tego, co jest w peerelowskiej rzeczywistości frazesem i jakie są jego źródła. Użyte przez Hayes hasło „Była – jest – będzie” w pełnej, historycznej wersji z 1981 roku brzmi nieco inaczej. Z przodu znajdowało się słowo „Solidarność”. Artystka zdecydowała się je pominąć, co przy mocnym charakterze sloganu wprowadza widza w stan niepewności. Nowe odczytanie hasła przez przechodzących obok performerki robotników z FSO w Warszawie są jednak zupełnie nieoczekiwane. Historyczne, so-



Sharon Hayes, *W niedalekiej przyszłości, Nowy Jork [In the Near Future, New York]*, 2005

lidarnościowe hasło ulotniło się z ich pamięci podobnie jak sztandarowe produkty FSO znikają z polskich ulic.

W sloganach do głosu dochodzą też różnego rodzaju gry językowe. Przed tegorocznymi wyborami w Stanach Zjednoczonych na T-shirtach amerykańskich studentów pojawiło się hasło: „Obama is your mama”. W kampanii prezydenckiej Eisenhowera w 1952 rymowano zaś: „I like Ike”. Gra językowa bywa trwalszym nośnikiem niż podręczniki do historii. Hasła oparte na zabawach językowych żyją dziesiątki lat, podawane z ust do ust. Nic więc dziwnego, że nawiązanie do opozycyjnej piosenki z lat 80. w hasle „Kobiety burzą mury” zostało bezbłędnie rozpoznane przez przechodniów, spotykających Hayes w Warszawie przed wejściem do stacji metra Centrum.

Miejsca akcji Hayes nie są przypadkowe, ich relacja do haseł nie jest jednak dosłowna. Hasło „Strajk P. W.” ze strajku Politechniki Warszawskiej w 1968 roku zostało przeniesione pod Uniwersytet Warszawski, zaś hasło z parady równości z 2006 roku – „Lesbijka na prezydenta” – zostało zaprezentowane na miejscu protestu pielęgniarek z roku 2007, tzw. Białego Miasteczka, naprzeciwko kancelarii premiera. Artystka korzysta z bardzo interesującej obserwacji związanej z kontekstem, w jakim funkcjonują slogany, gdyż mają one zwykle u niej charakter pozaczasowy. Ich słowa nie są sytuowane w konkretnym momencie. Z haseł usunięte zostają zazwyczaj wszystkie określenia mówiące o czasie. Trudno zgadnąć, do jakiego okresu odnosi się zdanie „Solidarność była, jest i będzie”. Możemy na podstawie naszej wiedzy historycznej umiejscowić je w latach 80., ale można je sobie wyobrazić również na współczesnej manifestacji.

Slogan powinien atakować odbiorcę, jednocześnie przekonując go do siebie w danym miejscu i danej chwili. Nie powinien wymagać większego namysłu, ale być jak najszybciej przyswojony i, co więcej, powodować określone reakcje. W tym tkwi największa bodaj różnica pomiędzy prawdziwą manifestacją i akcjami Hayes. Artystka widzi głęboki sens w zadawaniu pytań otwartych. W pracy *Po przed* zatrudnione przez nią studentki, wyposażone w mikrofon, przeprowadziły niezwykłą sondę na ulicach Nowego Jorku. Film jest częściowo fikcyjnym, częściowo paradyktamentalnym wideo, w którym dwie osoby badają „produkcję” opinii publicznej, rozmawiając ze spotkanymi przypadkowo ludźmi. W wywiadach, prowadzonych przed wyborami prezydenckimi w 2004 roku, zdawane pytania były tylko pretekstem do nawiązania rozmowy. Jedną ze studentek, które wcieliły się w rolę dziennikarek, tłumaczy, że zadawanie pytań to część jej natury. Pytania, jakie stawia przechodniom, dotyczą podstaw tego, czym jest opinia publiczna i czym jest samo zadawanie pytań. Prawie jak w literackiej „obsesji” pytania u Edmonda Jabès, który pisał: „Dzisiaj, bardziej niż kiedykolwiek w przeszłości, niepodważalną zasadą powinno być nie akceptowanie niczego – nawet prowizorycznie – co nie byłoby poddane próbie systematycznej docieklivosti pytania. Naszą najlepszą, polityczną bronią było i zawsze będzie pytanie”<sup>6</sup>. Ankietki w *Po przed* prowokują nowojorkczyków przed wyborami: „Jeśli chciałabym zasięgnąć opinii publicznej, to czy jest to możliwe? Kogo trzeba zapytać?”. Zadają też inne pytania: „Czy jest Pan przygotowany na wybory?”. Rozmowa często toczy się swoim torem. Hayes, aranżując sytuację ulicznej sondy i podsuwając mikrofon ludziom, nie oczekuje jednej precyzyjnej odpowiedzi. Nie ma czegoś takiego jak prawidłowa odpowiedź. Nietrudno

zauważyć, że badana osoba może bez trudu dokonywać przesunięć w sferze statusów, pozycji różnych postaci i faktów, idealizować rzeczywistość, racjonalizować swoją biografię, akcentować w niej wątki anegdotyczne czy szukać puent. „Właściwie rozumiemy wypowiedź – mówi Gadamer – gdy rozumiemy ją jako odpowiedź na pewne pytanie. Dotarcie do tego pytania oznacza otwarcie przestrzeni sensu, w której wypowiedź nabiera znaczenia. Rozumiemy sens tekstu tylko o tyle, o ile uzyskujemy horyzont pytania, który z konieczności obejmuje również inne możliwe odpowiedzi. Otwarcie w sobie horyzontu pytania odsyła zatem nie tylko do faktyczności, ale i do możliwości. Wydarzenie historyczne rozumiemy tylko wtedy, gdy zrekonstruujemy pytanie, na które w danym historycznym momencie działanie pewnych osób było odpowiedzią”<sup>7</sup>. Te słowa mogłyby stanowić genezę prac *Po przed* oraz *W niedalekiej przyszłości*.

Intrygująca jest także – konwencja wywiadu i obecność mikrofonu w całym filmie *Po przed*. Można to rozumieć jako zainteresowanie artystki dokumentem i odkrywaniem miasta poprzez mówiących ludzi. Wielokrotnie odwołuje się do filmu *Piękny maj [La Jolie Mai]*, który stanowił wyraz protestu przeciwko wojnie w Algierii (1954–1962). Film dokumentuje reakcje Francuzów na wojnę i jest jednocześnie ponurą refleksją na temat relacji jednostki i społeczeństwa. Twórca filmu – Chris Marker – stosuje rodzaj autocenzury, żeby ominąć temat wojny, która – mimo wygranej – przyniosła Francuzom klęskę polityczno-dyplomatyczną i okazała się konfliktem bezsensownym. *Piękny maj* to także zbiorowy portret Paryża złożony z wywiadów z jego mieszkańcami, przeprowadzanych na ulicach, w domach i w klubach. Marker określa osobę przeprowadzającą wywiady mianem „de-

tektywa” prowadzącego miejskie śledztwo. Ta postać jest też badaczem. Zdobywa wiedzę o mieście rozmawiając z ludźmi<sup>8</sup>.

W rękach reportera mikrofon jest czymś więcej niż narzędziem służącym przekazywaniu dźwięku na odległość bądź jego rejestracji. Jest atrybutem potwierdzającym prawdziwość, legitymizującym postać mówiącą z ekranu oraz same informacje, które płyną do uszu widzów. Mikrofon oznacza chęć pozyskania informacji, chęć zapisania jej w celu szybkiej transmisji, ale też jest narzędziem dziennikarza, którego zadaniem jest trzymać rękę na pulsie i wystawiać na widok publiczny nieznanne wydarzenia.

Transparent i mikrofon mają w pewnym sensie tę samą funkcję inicjowania rozmów. W kontekście prac Sharon Hayes *W niedalekiej przyszłości* oraz *Po przed* można postawić Wittgensteinowskie pytanie: „Jak zatem wyglądałoby społeczeństwo, które nigdy nie grało w wiele z naszych gier językowych?”<sup>9</sup>. Próbuje się tego dowiedzieć artystka, stając niejako po drugiej stronie. Z transparentem w ręku czy robiąc wywiady nie jest obywatelką wspólnoty myśli. To właśnie sprawia, że może być artystką.

**Tomasz Fudala**

<sup>1</sup> M. Głowiński, *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997, s. 297.

<sup>2</sup> Tamże, s. 293.

<sup>3</sup> M. Szulcowski, *Propaganda polityczna. Zarys problematyki politycznej*, Warszawa 1975, s. 263.

<sup>4</sup> J. Bralczyk, *O języku polskiej propagandy politycznej lat 70.*, Kraków 1986, s. 24.

<sup>5</sup> Z. Zblewski, *Leksykon PRL-u*, Kraków 2001, s. 46.

<sup>6</sup> E. Jabès, *Z pustyni do księgi. Rozmowy z Marcelem Cohenem*, Kraków 2005, s. 14.

<sup>7</sup> A. Przyłęski, *Gadamer*, Warszawa 2006, s. 169.

<sup>8</sup> S. Hayes, *An Ear For an Eye and Vice Versa*, [w:] *Katya Sander: The Most Complicated Machines Are Made of Words*, Wiedeń 2005, s. 31.

<sup>9</sup> L. Wittgenstein, *Kartki*, Warszawa 1999, s. 91.



Sharon Hayes, *W niedalekiej przyszłości, Warszawa [In the Near Future, Warsaw]*. Fabryka FSO na Żeraniu, 2 czerwca 2008 r.



**21 czerwca 2008 roku w Muzeum odbył się pokaz filmów i spotkanie z Želimirem Žilnikiem, jednym z najważniejszych reżyserów byłej Jugosławii. Od końca lat 60. fabularne i dokumentalne filmy Žilnika przyjmowane były przez krytykę z wielkim uznaniem (np. nagroda za najlepszy film dokumentalny na festiwalu w Oberhausen dla *Nezaposljeni Ludi* w 1968), jednocześnie bezceremonialna krytyka władzy, zawarta w tych filmach, przysporzyła Žilnikowi wielu kłopotów z cenzurą.**

Rozmowa z Želimirem Žilnikiem

**Zacznijmy od pańskiej koncepcji filmu. Jak Pan definiuje swoją pracę? Jak mamy interpretować pańskie filmy dokumentalne, produkcję fabularną itd.?**

Zadebiutowałem w połowie lat 60., kiedy miałem 20 lat. Zaczynałem od krótkiego metrażu. Pierwszą fabułę – *Młode lata* [Early works] – wyreżyserowałem mając 27 lat. Od samego początku życie zmusiło mnie do wykorzystania metod wypracowanych przez amatorski ruch filmowy. Pozwalało to na wyrwanie się z labiryntu administracyjnego, którego przemierzenie konieczne było do uzyskania pieniędzy na zrobienie normalnego filmu. Dało mi to swoistą wolność.

**Ale pańskie filmy od początku były też wyraźnie sprecyzowane pod kątem politycznym. Chciałabym Pana prosić o odniesienie się do tego.**

Oczywiście, polityka wpływała na całe moje życie. Z definicji socjalizm kształtował społeczeństwo głęboko zideologizowane. Dziś można próbować zrozumieć, czym było społeczeństwo socjalistyczne przez porównanie go do społeczeństw ukształtowanych przez religię. W takich społeczeństwach religia służy definiowaniu tożsamości. Wystarczy przykład katolicyzmu w Hiszpanii. Po okresie rządów muzułmańskich, kształtowanie nowej tożsamości Hiszpanii odbywało się poprzez budowanie kościołów. Socjalizm wprowadzano w bardzo biednych regionach Europy. Dotyczy to zarówno Rosji, jak i Jugosławii po II wojnie światowej. Socjalizmu używano do wprowadzania określonych wartości modernizacyjnych. Partia Komunistyczna była nie tylko organem władzy, ale i narzędziem modernizacji społeczeństwa. Tito, przywódca Jugosławii od 1945 roku, wybrany na dożywotnią prezydenturę, którą piastował do śmierci w 1980 roku, osiągnął sukces, przeobrażając przy pomocy socjalizmu kraj rolniczy i zrujnowany w odrodzone społeczeństwo ery przemysłowej. Zaledwie sześć lat po II wojnie światowej w miastach pojawiła się nowoczesna architektura lecorbusierowska! Prawdziwym problemem Jugosławii był rozdźwięk pomiędzy kłamstwami polityków, a kształtującym się społeczeństwem przyszłości. Jugosławia była zawieszona pomiędzy bardzo brutalnymi mechanizmami władzy, a głoszonymi ideałami humanistycznymi. Ideologiczne postulaty z jednej strony i rozbudzone nadzieje społeczne z drugiej wywierały bardzo silną presję na polityczną nomenklaturę lat 60. Ale w 1965 roku Tito zdemontował starą służbę bezpieczeństwa, czym rozbudził nowe nadzieje na demokratyzację, ugruntowaną na postulatach Róży Luxemburg, Marksa i Gramsci'ego. To było inne oblicze titowskiego socjalizmu.

W tamtych czasach powszechne było poczucie, że żyjemy w bardzo obiecującym społeczeństwie. Na przykład na wy-

spie Korczula co roku odbywała się słynna szkoła letnia, gdzie spotkać można było wybitnych filozofów i socjologów. Osobiście poznałem tam Herberta Marcuse, Ericha Fromma, Luciena Goldmana – oni uczestniczyli w tej szkole. W Belgradzie mieszkalem blisko lotniska, obserwowałem przejazdy Nassera, Nehru, etiopskiego cesarza Hajle Sellasje, składających oficjalne wizyty. Byliśmy przekonani, że żyjemy w liczącym się kraju. To było przekonanie naiwne i idealistyczne, bo przecież w tle ukrywała się państwowa i partyjna przemoc.

**Czy kiedykolwiek był Pan aresztowany z powodu Pańskich filmów?**

W zasadzie nie. Tylko raz trafiłem za kratki, przez czystego pecha. Pracowałem nad filmem z grupą młodocianych złodziei, którzy, jak się okazało, ukradli coś poprzedniego dnia, a policja oskarżyła mnie, że pod pozorem kręcenia filmu uczę te dzieci kraść.

Ale w więzieniu nigdy nie siedziałem, choć czułem zagrożenie w 1971 roku, kiedy drastycznie zmieniła się sytuacja polityczna. W konsekwencji studenckich protestów w Jugosławii nastąpiło usztywnienie ideologiczne, zabroniono pokazywania moich filmów, a w 1969 roku wydano mi z partii komunistycznej. Wyrzucenie z partii oznaczało równocześnie wykluczenie ze środowiska. Wówczas było mi naprawdę łatwo wsadzić za kratki. Wypracowaliśmy z przyjaciółmi taki tryb życia, który pozwalał na szybkie zniknięcie, na zmianę miejsca zamieszkania, a nawet na ucieczkę za granicę. Wówczas Jugosłowianie nie potrzebowali wiz, by podróżować po Europie.

W latach 70. naprawdę czuło się presję. Policja mogła przyjść nocą i zapukać do twoich drzwi. Po bardzo obiecującej dekadzie lat 60., lata 70., były okresem wielkiego napięcia, ostrej redogmatyzacji jugosłowiańskiego społeczeństwa.

**Czy można powiedzieć, że pański film fabularny *Młode lata* z 1969 roku, który zdobył Złotego Niedźwiedzia na berlińskim festiwalu filmowym, był bezpośrednią reakcją na sytuację społeczną i polityczną, którą Pan właśnie nakreślił?**

*Młode lata* bezpośrednio nawiązują do protestów studentów jugosłowiańskich w 1968 roku. Skutki tych wydarzeń w Jugosławii i w całej Europie były równie wielkie, jak w Stanach Zjednoczonych, gdzie rewolta studencka była owocem protestów przeciwko wojnie w Wietnamie. Studenckie protesty w Stanach były zjawiskiem, dzięki któremu doszło do zerknięcia się amerykańskiego społeczeństwa obywatelskiego z ruchami undergroundowymi. Stany Zjednoczone faktycznie zatrzęsły się w posadach pod wpływem studenckich protestów. W Europie rewolta młodzieżowa miała inne oddziaływanie. W Niemczech młodzież zaczęła kwestionować postawę miejscowego establishmentu, zadała swoim rodzicom pytania o hitleryzm i ich udział w jego budowaniu. Te kwestie pozostały niewyjaśnione od czasu wojny, ponieważ Niemcy odgrywały kluczową rolę w stawianiu tamy socjalizmowi i komunizmowi. Podobnie we Francji, gdzie studenci zażądali prawdy o republice Vichy i kolaboracji generała Petaina z hitlerowcami. Protesty 1968 roku sprawiły, że staliśmy się świadkami przepisywania historii. To samo działo się w Jugosławii. Wspomniałem, że w 1965 roku rozmontowana została stara służba bezpieczeństwa, ja jej twórca [Alexandar – przyp. tłumacza] Ranković, zesłany na wcze-

śniejszą emeryturę. Wyzwolilo to wielką falę nowej energii, doszło wówczas między innymi do przetłumaczenia i wydania wielu ważnych książek, powstawały nowe czasopisma. Równocześnie Tito pozostawał swego rodzaju królem, nigdy nie krytykowano go publicznie, a cała hierarchia wokół niego chciała cieszyć się tym samym przywilejem. Nazywano ich „czerwoną burżuazją”. Kiedy wybuchły protesty, jako pierwsze pojawiły się właśnie hasła „precz z czerwoną burżuazją”, skierowane przeciwko nomenklaturze. I znów, trwały charakterystyczne dla Jugosławii rozdwojenie – z jednej strony zapanowała wolność słowa, z drugiej Tito pozostawał dyktatorem i ojcem narodu. W 1968 roku zdarzyło się nawet, że on sam przyjechał na spotkanie z demonstrowującymi studentami i zaczął uskarżać się na presję ze strony partyjnego aparatu. Ale wkrótce partia została zreorganizowana, a społeczeństwo poddało redogmatyzacji.

**W pańskiej twórczości fascynująca jest niesłabnąca postawa krytyczna i polityczne zaangażowanie, zarówno w okresie socjalizmu, jak i dziś. Obecnie, w zupełnym innym kontekście, w pańskich filmach nadal tkwi niezwykła siła krytyczna. Proszę wyjaśnić, dlaczego mimo zmiany ustroju, Pana krytycyzm pozostał tak radykalny?**

Trudno to wytłumaczyć, znaleźć czysto racjonalne tło. Może to skutek wyrzucenia z partii w tak młodym wieku. Przyglądałem się przemianie państwa w maszynę opresji, czy po prostu w zorganizowaną grupę przestępczą. A może ma to związek z moim życiem osobistym, dorastałem bez rodziców, oboje, jako antyfaszyści, zginęli w czasie wojny. Wychował mnie dziadek, ale w gruncie rzeczy byłem sam jak palec. Więc moja twórczość stała się sposobem na przetrwanie, a przetrwanie polegało w moim przypadku na przywiązaniu się do pewnych wartości. Uczyniłem sobie z tych wartości rodzaj schronienia.

**Mówimy o czterdziestu latach wytrwałego oporu, z którego uczynił Pan część swojego warsztatu filmowego.**

Spróbujmy spojrzeć na to inaczej. Życiu w socjalizmie nie towarzyszyło wcale ciężkie poczucie opresji i znękania. Socjalizm to było również społeczeństwo żyjące określone nadzieje. W latach 60. ludzie nie wstydzili się tego społeczeństwa. Ale od 1972 roku sprawy uległy radykalnej zmianie, zaczęliśmy sobie coraz wyraźniej zdawać sprawę, że żyjemy w społeczeństwie i w ustroju, których powinniśmy się wstydzić.

Kiedy miałem 11 lat, zabrano mnie na wycieczkę do Skupsztiny (jugosłowiańskiego parlamentu – przyp. tłum.) razem z 300 innymi prymusami. Częstoowano nas jakimś pysznym ciastem, rzuciliśmy się na nie jakby to były banany. Historię przedstawiano nam poprzez poematy narodowe, w których wysławiano heroiczne czyny naszych rodziców i ich pobratymców. Naszą tożsamość budowały narodowa poezja, chwalebca bohaterstwo, odwagę i wytrwałość. Tę samą grupę trzystu prymusów posłano pociągami do Londynu na młodzieżową wymianę, byśmy tam dawali świadectwo nowego pokolenia Jugosławii. Ta wycieczka była wynikiem zwycięstwa Partii Pracy w wyborach i odsunięcia Churchilla od władzy, Tito został wówczas zaproszony do złożenia wizyty w Wielkiej Brytanii [Žilnik myli fakty, Tito złożył wizytę w Londynie w 1953 roku na zaproszenie Churchilla, który w latach 1951–1955 po raz drugi był premierem – przyp. tłum.].

Każde z dzieci ulokowane zostało w rodzinie działaczy związkowych, ja trafiłem do rodziny kierowcy londyńskiego autobusu piętrowego! Dzięki wizycie w British Museum odkryłem, czym jest historia. Tam można było ją zobaczyć poprzez artefakty. Noża z V wieku w Jugosławii się nie zobaczy!

**Porozmawiajmy jeszcze o kontekście międzynarodowym branży filmowej. O możliwości pokazywania w latach 60. i 70. filmów na międzynarodowych festiwalach, jak na przykład Międzynarodowy Festiwal Filmów Krótkometrażowych w Oberhausen. Jak w tamtych czasach w Jugosławii postrzegano zaproszenia na takie imprezy?**

Zanim pierwszy raz zaproszono mnie do Oberhausen, miałem już na koncie sporo filmów. Ale pierwsze zaproszenie narobiło mi kłopotów. Dlaczego? Otóż w tamtych czasach w Jugosławii zaproszeń na festiwale nie dostawało się indywidualnie. Specjalna komisja otrzymywała od organizatorów festiwali listę filmów i reżyserów, których chciałaby zaprosić i sama podejmowała decyzję, co i kogo wysłać. Kiedy otrzymałem nagrodę na festiwalu w Oberhausen [w 1969 roku – przyp. tłum.], powstała dziwna sytuacja, bo przecież ja ten film przemyśliłem w walizce, miałem ze sobą jedyną istniejącą kopię. Prasa jugosłowiańska w ogóle nie poinformowała o mojej nagrodzie, ponieważ mój udział w festiwalu nie był uzgodniony i zatwierdzony przez tę komisję. Ale pamiętam, kiedy festiwal w Oberhausen rozesłał listę, która stała się obiektem intensywnej debaty, i szybko przybierającej charakter kwestii politycznej, dyskutowanej przez jugosłowiański parlament. Powodem było powszechne postrzeganie w tamtym czasie niemieckich polityków jako następców nikogo innego jak Goebbelsa. I tak w „Borbie”, najważniejszym politycznym dzienniku w Jugosławii, został opublikowany wielki artykuł pod tytułem: *Czego od nas chce Oberhausen?* Jugosłowiańska prasa odebrała festiwal w Oberhausen jako profaszystowską imprezę. W krótkim czasie wsparcie z Zachodu dla naszych filmów zostało odebrane jako coś szkodliwego i to wywarło na nas ogromną presję. Jeśli spojrzeć na to z innej strony, miałem w Oberhausen szansę zobaczenia filmów Aleksandra Miedwedkina. Później dowiedziałem się, że jego filmy były w Rosji zakazane przez czterdzieści lat. W Jugosławii rzeczą bardzo trudną czy wręcz niemożliwą było poznanie tradycji rosyjskich awangardowych filmów eksperymentalnych. Filmy Miedwedkina miały tak silny wpływ na moje późniejsze prace, że rozwijałem niektóre z jego pomysłów w zakresie wpływu konstruktywizmu na narrację filmową i wykorzystałem je w moich wczesnych pracach, jak choćby w filmie z 1969 roku.

Rozmawiały  
**Marina Grzinić i Hito Steyerl**

**Želimir Žilnik**

Reżyser filmowy, mieszka i pracuje w Nowym Sadzie w Serbii i w Czarnogórze

**Marina Grzinić**

Filozofka, artystka i kuratorka z Lublany. Profesorka Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu oraz badacz w Instytucie Filozofii ZRC-SAZU, Lublana.

**Hito Steyerl**

Twórczyni filmów i pisarka z Berlina, profesorka w Goldsmith College w Londynie.



Željimir Žilnik i Dušan Makavejev w Belgradzie, 2007, Žilnik na planie zdjęciowym, 1968



Želimir Žilnik, Belgrad, 2007 Želimir Žilnik, *Zurnal o Omladini na Selu, Zirni* [Kronika życia wiejskiej młodości zimą], 1967

## galerie 7

17, rue campagne premiere paris 14

## tableau de l'exposition

organisée par galerie 6

10 séries de 10 travaux présentées par 10 artistes

comme suit :

15 mars 1973....	A(1)
16 mars 1973....	A(1,2)
17 mars 1973....	A(1→3)
18 mars 1973....	A(1→4) + B(1)
19 mars 1973....	A(1→5) + B(1,2)
20 mars 1973....	A(1→6) + B(1→3)
21 mars 1973....	A(1→7) + B(1→4) + C(1)
22 mars 1973....	A(1→8) + B(1→5) + C(1,2)
23 mars 1973....	A(1→9) + B(1→6) + C(1→3)
24 mars 1973....	A(1→10) + B(1→7) + C(1→4) + D(1)
25 mars 1973.....	B(1→8) + C(1→5) + D(1,2)
26 mars 1973.....	B(1→9) + C(1→6) + D(1→3)
27 mars 1973.....	B(1→10) + C(1→7) + D(1→4) + E(1)
28 mars 1973.....	C(1→8) + D(1→5) + E(1,2)
29 mars 1973.....	C(1→9) + D(1→6) + E(1→3)
30 mars 1973.....	C(1→10) + D(1→7) + E(1→4) + F(1)
31 mars 1973.....	D(1→8) + E(1→5) + F(1,2)
1 avril 1973.....	D(1→9) + E(1→6) + F(1→3)
2 avril 1973.....	D(1→10) + E(1→7) + F(1→4) + G(1)
3 avril 1973.....	E(1→8) + F(1→5) + G(1,2)
4 avril 1973.....	E(1→9) + F(1→6) + G(1→3)
5 avril 1973.....	E(1→10) + F(1→7) + G(1→4) + H(1)
6 avril 1973.....	F(1→8) + G(1→5) + H(1,2)
7 avril 1973.....	F(1→9) + G(1→6) + H(1→3)
8 avril 1973.....	F(1→10) + G(1→7) + H(1→4) + I(1)
9 avril 1973.....	G(1→8) + H(1→5) + I(1,2)
10 avril 1973.....	G(1→9) + H(1→6) + I(1→3)
11 avril 1973.....	G(1→10) + H(1→7) + I(1→4) + J(1)
12 avril 1973.....	H(1→8) + I(1→5) + J(1,2)
13 avril 1973.....	H(1→9) + I(1→6) + J(1→3)
14 avril 1973.....	H(1→10) + I(1→7) + J(1→4)
15 avril 1973.....	I(1→8) + J(1→5)
16 avril 1973.....	I(1→9) + J(1→6)
17 avril 1973.....	I(1→10) + J(1→7)
18 avril 1973.....	J(1→8)
19 avril 1973.....	J(1→9)
20 avril 1973.....	J(1→10)

Légende :

1 = TRBULJAK  
 2 = CHARLIER  
 3 = RUTAULT  
 4 = ROQUET  
 5 = DE BOECK  
 6 = YOKOYAMA  
 7 = SAUERWEIN  
 8 = CLEMENT  
 9 = GUINOCHE  
 10 = CADERE

A = 1ère série de travaux  
 B = 2ème " "  
 C = 3ème " "  
 D = 4ème " "  
 E = 5ème " "  
 F = 6ème " "  
 G = 7ème " "  
 H = 8ème " "  
 I = 9ème " "  
 J = 10ème " "

ouvert de 15 heures à 19 heures.

# galerie 1

8 rue dareau, paris 14

prochaine galerie : 28 juin 1972

# galerie 2

8 rue dareau, paris 14

Kassel

Kassel, 30. 6. 72  
Joseph Beuys  
PROJET D'EXPOSITION

Nous aimerions savoir si les artistes participant à DOCUMENTA V sont satisfaits de leur participation.

## PROJEKT FUER EINE AUSSTELLUNG

Wir würden gerne wissen, ob die an DOCUMENTA V teilnehmenden Künstler mit ihrer Teilnahme zufrieden sind.

## PROJEKT FOR AN EXHIBITION

We would like to know if the artists participating in DOCUMENTA V are satisfied with their participation.

Ich bin sehr zufrieden, weil ich hier mit meiner Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung sehr viele Menschen erreichen konnte. Ich bleibe hier, so lange um mit den Menschen über ihre Probleme zu sprechen  
le 28.6.72  
Joseph Beuys

## Gra w galerię

W 1972 roku grupa przyjaciół: Anka Ptaszkowska, Daniel Buren, Michel Claura, Francois Guinochet i Herman Daled otworzyła w Paryżu galerię. Galeria działała przez cztery lata, pozostając na marginesie życia artystycznego, zachowując luźną i nieformalną strukturę, otwartą na poszukiwania artystyczne, na grę i eksperyment. Wyjątkową cechą tej eksperymentalnej instytucji była podjęta przez jej twórców refleksja nad statusem instytucjonalnym galerii i jej praktykami.

W sposobie działania, a szczególnie w krytycznym, pełnym inwencji podejściu do zastanych strukturalnych elementów systemu artystycznego i jego praktyk, w ciągłym określaniu sensu własnego udziału w tym systemie, galeria miała teoretyczne podstawy w krytyce sztuki przeprowadzonej przez Daniela Burena. Można spojrzeć na jej działalność w kontekście propozycji teoretycznej Burena. Z tej perspektywy galeria może być traktowana jako narzędzie teoretyczne. Świadomie wykorzystując funkcję galerii w układzie artystycznym, w produkcji i prezentacji dzieł, twórcy prowadzili swego rodzaju grę z publicznością i artystami, podważając i negocjując zastany podział ról między instytucją, artystą a publicznością.

Istotą sformułowanej przez Burena teorii sztuki było pojmowanie sztuki jako zjawiska historycznego, niedającego się rozpatrywać w oderwaniu od swoich społecznych i ekonomicznych uwarunkowań. Jego krytyka skupiała się na wytwarzających dzieło sztuki instytucjach (muzea, galerie), ich praktykach (np. wystawy) i dyskursach (historia sztuki, teorie estetyczne). Jak pisał Buren, dzieło sztuki „jako takie nie istnieje, należy je rozważać odnosząc je do instytucji, w której się znajduje, do muzeum albo galerii, z myślą, o których powstało, o czym, oglądając je, zapominamy. Tymczasem poza tym kontekstem (galerii / muzeum), który traktuje się jakby był neutralny, dzieło sztuki rzekomo ponadczasowe, bez granic, czyste, znika. [...] Tylko znajomość tych ram / ograniczeń oraz ich znaczenia, może pozwolić pomyślane mu przez nas dziełu sztuki usytuować się wobec nich i w rezultacie zdemaskować je”<sup>1</sup>.

Konsekwencją takiego podejścia, skupiającego się na instytucjach oraz uprawomocnianym przez nie dyskursie i traktującego te elementy jako konstytutywne dla dzieła sztuki, była obrona przez Burena strategii. Polegała ona nie tyle na kontestacji sztuki w dotychczasowej instytucjonalizowanej formie, jak to czyniły wcześniejsze ruchy awangardowe, co na poszukiwaniu takiej formy działalności wewnątrz systemu, która pozwoliłaby jednocześnie ujawniać przyjmowane milcząco założenia, na których *de facto* opiera się istnienie dzieł sztuki. Taką relację z dyskursem estetycznym zakładały umieszczane przez Burena w różnych miejscach zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz instytucji artystycznych pasy. Ich czytelność jako dzieła sztuki opierała się na wpisaniu w nie odniesienia do struktury obrazu (np. relacje tło / figura). Pasy pełniły w praktyce artystycznej Burena funkcję narzędzia, pozwalającego postawić pytanie o to, co powoduje, że daną formę postrzegamy jako „obraz” lub jako „dzieło sztuki” i wskazującego na determinującą rolę owych pozaartystycznych czynników (instytucje).

## Sztuka jako praktyka teoretyczna

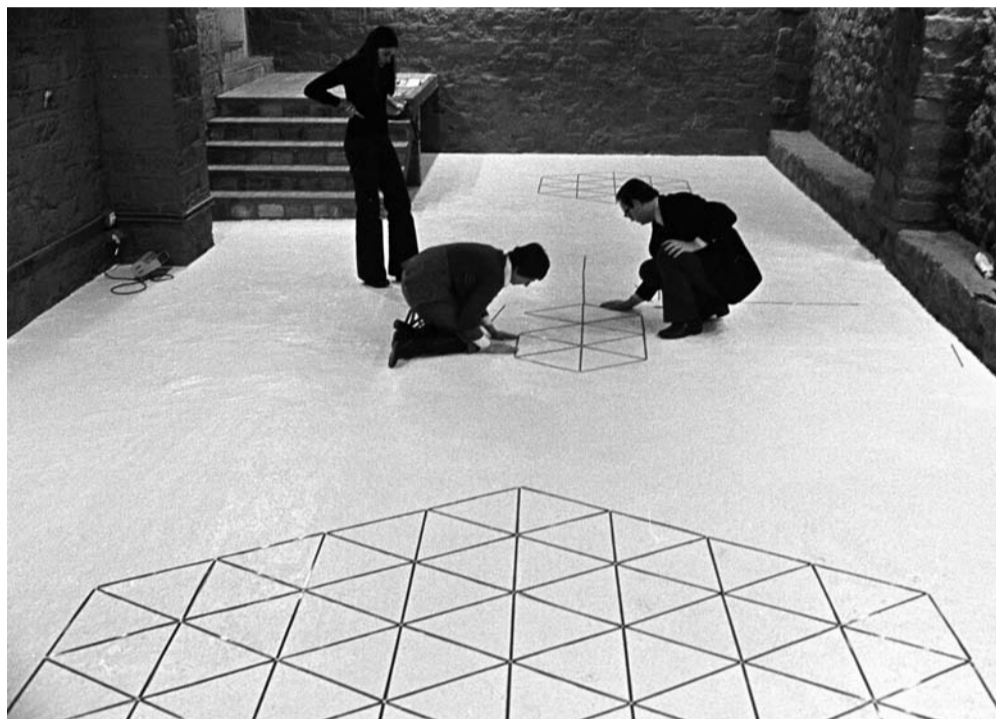
Z perspektywy tak sformułowanej krytyki sztuki, umiejscawiającej źródło znaczenia dzieła

sztuki w złożonych relacjach między różnymi elementami systemu artystycznego, a nie w formie dzieła czy w intencjach przypisywanych danej praktyce przez twórcę, Buren krytykował strategię obrony przez wcześniejsze ruchy awangardowe. Kontestacja polegająca na odrzucaniu dotychczasowych form sztuki, jaką widział np. w ready-made, land-artcie czy konceptualizmie<sup>2</sup>, nie podważała – zdaniem artysty – samych podstaw myślenia o dziele sztuki. Buren traktował swoją działalność jako zerwanie z dotychczasowym sposobem pojmowania sztuki. Jego praktyka artystyczna, mająca ujawniać historyczność sztuki i jej funkcjonalność wobec porządku ekonomicznego, politycznego i społecznego, zbliżała się w swoim charakterze do działalności teoretycznej. Teoria odgrywała kluczową rolę w praktyce artystycznej Burena. Pisał: „Dotąd sztuka tworzona była wyłącznie empirycznie i miała swoje źródło w idealistycznym myśleniu. Jeśli uda się myśleć i tworzyć teoretycznie / naukowo, nastąpi zerwanie i świat sztuki uwolni się od licznych i różnorodnych znaczeń, w których jest obecnie zamknięty. Zerwanie może więc mieć (wyłącznie) charakter epistemologiczny. To zerwanie jest / będzie wynikiem logiki obecnej pracy teoretycznej [...], jak wiadomo, tylko teoria umożliwia rewolucyjną praktykę. Co więcej, teoria nie tylko jest / będzie nieodłączna od praktyki, ale być może zapoczątkuje nowe formy praktyki”<sup>3</sup>.

Takie sformułowanie relacji między teorią a praktyką wiele zawdzięcza koncepcji Louisa Althussera. Przecistawiając podejście teoretyczne empirycznemu i jedynie temu pierwszemu przyznając wartość poznawczą, Buren argumentował za Althusserem, że to, co empirycznie „dane”, lecz nie ujęte pojęciowo, „teoretycznie”, nie jest „wiedzą”<sup>4</sup>. Podkreślając aktywny aspekt samego aktu poznania, polegającego nie tyle na kontemplacji, co na tworzeniu nowych pojęć lub przekształcaniu istniejącego pola problemowego, Althusser wprowadził pojęcie „praktyki teoretycznej”, która podobnie jak pozostałe wyróżnione przez niego praktyki (polityczna, ideologiczna, ekonomiczna) jest „procesem przekształcenia określonego surowca w określony »produkt«, przekształcenia dokonanego przy pomocy określonej ludzkiej pracy, przy użyciu określonych środków (»produkcji«)”<sup>5</sup>. Praktyka teoretyczna miała przekształcać pojęcia, reprezentacje (surowiec, jakiego dostarczają jej inne praktyki, m.in. ideologiczna) w wiedzę, a więc mniej zideologizowaną, według Althussera, reprezentację rzeczywistości: „Teoretyczne ujęcie rozwiązania [problemu – M.M.] zakłada jednocześnie »produkcję« wiedzy i »krytykę« iluzji”<sup>6</sup>.

Buren powołuje się na filozofa wprost, pisząc, że „teoria jest szczególnym rodzajem praktyki”, zastrzegając jednocześnie, że przez teorię należy rozumieć w tym wypadku jego praktykę artystyczną<sup>7</sup>. Buren pojmował więc swoją twórczość w szczególny sposób – jako Althusseriańską „praktykę teoretyczną”, podkreślając w ten sposób dwa istotne momenty: aspekt teoretyczny oraz wywoływaną przezeń zmianę świadomości. Miałaby ona mieć charakter radykalnego zerwania z dotychczasowym myśleniem o sztuce, demistyfikacji sztuki.

Twórcy paryskiej galerii realizowali wiele postulatów przeprowadzonej przez Burena krytyki sztuki. Działalność galerii można rozumieć jako postulowaną przez Althussera „praktykę teoretyczną”, której przedmiotem jest w tym wypadku analiza i krytyka dyskursu artystycznego. Celem tej działalności miała być zmiana



fot. Eustachy Kossakowski

Wystawa Vincenta d'Arista (galeria 10). Na zdjęciach: Anka Ptaszkowska i Niele Toroni, Anka Ptaszkowska i Michel Claura od lewej; Anka Ptaszkowska, Francois Guinochet, XX, Herman Daled wystawa Carla Andre (galeria 18)

dotychczasowego sposobu pojmowania działalności artystycznej i przekształcenie sztuki w narzędzie umożliwiające krytykę ideologii.

### Galeria 1, 2 ... 36

Istotą pomysłu realizowanego przez Ptaszkowską, Burena i Claurę było badanie samej struktury i funkcji galerii, i przewrotne wykorzystanie tych cech galerii, które decydują o jej funkcjonowaniu na rynku sztuki. Takim zabiegiem było zrezygnowanie z nazwy galerii i oznaczanie poszczególnych działań słowem „galeria” i kolejnym numerem. Ponieważ to właśnie z nazwą związany jest kapitał symboliczny oraz pozycja galerii, zastąpienie nazwy zmieniającym się numerem utrudniało jej funkcjonowanie na runku sztuki. Jak wspomina Buren: „Tytuł »galeria« jest tak banalny, a numer tak specyficzny dla artysty, który ma wystawę, że nie wiadomo, co z tym zrobić. »Galeria 25« – to jest moja galeria. W biografii, jest interesujące napisać, że wystawiałem w galerii Castelli czy Konrad Fischer, ale umieścić »moją galerię«...”<sup>8</sup>.

Taki przewrotny gest mógł też oczywiście służyć zapewnieniu galerii rozpoznawalności i prestiżu. Michel Claura mówi z ironią: „Chodziło o to, aby stworzyć galerię, unikając zewnętrznych oznak galerii. To unikanie miało charakter czysto ideologiczny, ponieważ był to sposób na wejście na rynek, w to, co nazywano wówczas »systemem«, ale tylnymi drzwiami”<sup>9</sup>. Pytanie o intencje wydaje się jednak mniej istotne niż sam fakt podjęcia gry z systemem artystycznym, gry możliwej dzięki rozpoznaniu istotnej funkcji, jaką w wypadku galerii pełni nazwa.

Podjęcie gry z odbiorcą, typowe dla galerii, było widoczne już w jej pierwszych działaniach. Galeria rozpoczęła swoją działalność jako Galeria 1 wystaniem zapowiedzi Galerii 2. Analogicznie Galeria 3 mówiła, kiedy odbędzie się Galeria 4, ta z kolei była jedynie krótkim komunikatem. Celem tego bliskiego sztuce konceptualnej gestu – galerii istniejącej jedynie jako kartka papieru, była zabawa z publicznością. Jak wspomina Ptaszkowska: „Myśmy się z Michele [Claurą – M.M.] tym bawili. Chodziło o to, żeby pokazać, że ta kartka to jest galeria. [...] Galeria była w takim czasie, jak to było określone na tej kartce”<sup>10</sup>.

Brak stałej nazwy, utrudniający utożsamianie galerii z konkretną instytucją, miał też sugerować, jakoby galeria jedynie „uaktywniała się” w kolejnych swoich manifestacjach i trwała tyle, ile określona wystawa lub działanie. Nadawanie oddzielnego numeru każdemu wydarzeniu pokazywało też, że galeria jest wtórna wobec artystów – jakby była każdorazowo powoływana dla prezentacji pracy artysty. Osobny numer miało każde działanie galerii: wystawa, dyskusja, publikacja, rozesłany pocztą komunikat komentujący bieżące wydarzenia artystyczne. Dla twórców galerii ważne było, aby nie utożsamiać jej z określoną przestrzenią wystawową. Galeria miała być instytucją o luźnej strukturze, nieskrępowaną stałym programem wystaw, mogącą dostosować się do różnych form działalności artystycznej.

### Wystawa

Jedną z form prezentacji poddanych analizie przez twórców paryskiej galerii była wystawa.

Jako najpowszechniejsza praktyka instytucji artystycznych, a zarazem taka, która narzuca sposób odbioru dzieła sztuki i „domyka” jego znaczenie, wystawa stała się pod koniec lat 60. przedmiotem krytyki artystów. Było to wyrazem ogólnej tendencji akcentowania konstytutywnej roli kontekstu czy – jak to ujął metaforycznie Craig Owens – przesunięcia uwagi „z dzieła na jego ramę”<sup>11</sup>. Problem wystawy postawili w latach 60. krytycy Galerii Foksal, do których – obok Wiesława Borowskiego i Mariusza Tchorka – należała też Anka Ptaszkowska. We *Wprowadzeniu do ogólnej Teorii Miejsca* napisanym w 1966 roku przeprowadzili krytykę wystawy jako takiej formy prezentacji dzieł sztuki, która poddaje je manipulacji. Autorzy manifestu ujawniając ograniczenia tradycyjnej wystawy postulowali stworzenie „Miejsca” – przestrzeni „bezinteresownego” odbioru dzieła sztuki, „zawieszającego prawa rzeczywistości”, czyli znoszącego wszelkie uwarunkowania (praktyczne, instytucjonalne, ideologiczne), jakim podporządkowana jest „rzeczywistość”<sup>12</sup>. Teoria Miejsca była nie tylko manifestacją pewnej postawy, ale także próbą powołania takiej przestrzeni do istnienia. Po latach zwraca na to uwagę Ptaszkowska: „Teoria Miejsca [...] miała też ten metafizyczny odcień i była postulatem pewnej postawy, [...] była jakimś rodzajem zaklęcia”<sup>13</sup>.

Twórcy paryskiej galerii postrzegali wystawę jako formę, która w znacznej mierze wytwarza dzieło sztuki. Nie proponowali jednak zastąpienia wystawy bardziej neutralną przestrzenią prezentacji (sam taki postulat byłby z ich perspektywy przejawem ideologii, którą zwalczali), lecz odwrotnie – postuzyli się zastaną formą wystawy, aby tym wyraźniej zdemaskować

mechanizm jej działania. Interesującymi realizacjami takiej koncepcji była zorganizowana przez Galerię 7 wystawa „Tableau de l'exposition”, a także warta tu przypomnienia, choć poprzedzająca istnienie galerii, zorganizowana przez Claurę wystawa „18 Paris IV.70”.

### 18 Paris IV 70

Tytuł „18 Paris IV 70” odnosił się do liczby uczestników oraz miejsca i daty wystawy<sup>14</sup>. Claura zaproponował artystom specyficzny scenariusz wystawy, który zakładał, że nadesłane przez nich projekty zostaną ujawnione wszystkim pozostałym uczestnikom. Dopiero po tym artyści nadeślą swoje ostateczne propozycje. Zdradzając kontekst, w jakim znajdują się ich prace, Claura dał im możliwość odniesienia się do narzuconej sytuacji, do samej koncepcji wystawy i do pozostałych projektów.

Wystawa składała się z prac i katalogu, będącego równorzędnym, jeśli nie najważniejszym elementem wystawy. Był on swego rodzaju „protokołem informacyjnym” – informował o regułach wystawy i prezentował w arbitralnym porządku wszystkie nadesłane projekty. Jak pisze Jean-Marc Poinot, taka czysto faktograficzna forma prezentacji (stosowana wcześniej przez Setha Siegelauba) miała „organizować relację między dziełami i publicznością w taki sposób, aby w najmniejszym stopniu nie zniekształcać propozycji artystów, możliwie jak najlepiej zapoznać ich ze wszystkimi regułami, konwencjami i ograniczeniami, aby nie przeszkadzały w odbiorze”<sup>15</sup>.



pierwsza z prawej Anka Ptaszkowska, pośrodku Michel Claura **galeria 6**, zapowiedź wystawy *Tableau de l'exposition* od lewej: Anka Ptaszkowska, Yvon Lambert, Any de Decker, Bernd Lohaus, od prawej: Michel Claura, Andre Cadere. **wystawa Berndta Lohausa** (galeria 14)

Choć sposób prezentacji był całkowicie ujednolicony i z góry określony, Claura, tworząc nietypowy scenariusz wystawy, kreował aktywny kontekst, wpływający na znaczenie pokazywanych prac. Narzucone warunki nie tylko wywierały presję psychologiczną na artystów, ale reguły wystawy i komentarz organizatora narzucały całościową interpretację wystawy jako eksperymentu, badającego reakcje artystów na zaproponowane reguły. Katalog, opatrzone krytycznym tekstem Claura podsumowywał wyniki tego eksperymentu. W tekście tym wskazywał on na ekonomiczne i marketingowe funkcje wystawy, która pełni funkcję „wartościującego pojemnika”, nadającego pracom wartość materialną, a ich autorom prestiż. Odgrywając tak ważną rolę w promowaniu artystów, wystawa wymusza zarazem bierne podporządkowanie się jej regułom, takim jak ściśle przypisany podział ról: artyści produkują prace w pracowni, zaś galerzyści „instalują je” w dowolnym kontekście. Jak pisał Claura: „Na wystawie będącej wartościującym pojemnikiem znajdziemy zazwyczaj pewną liczbę artystów reprezentowanych przez swoje dzieła. Artysta nie wie z reguły nic o innych artystach, trzecia osoba zestawia dzieła tak, aby każdy miał satysfakcję z oferowanej rozrywki. Wystawa jest miejscem komfortowym; dla artysty ważne jest, by wziąć w niej udział”<sup>16</sup>.

Claura krytykował artystów za bierne uczestnictwo w systemie instytucji artystycznych, za to, że niechętnie podejmują refleksję nad kontekstem, w jakim pokazywane są ich prace. Ujawnienie wszystkim uczestnikom nadstawianych projektów miało skłonić artystów do odniesie-

nia się do pozostałych prac i do samej koncepcji wystawy, a więc zmusić do działania, które obalałoby usankcjonowane przez tradycyjny dyskurs koncepcje autonomicznego dzieła sztuki i twórcy, działającego poza kontekstem społecznym. Jak podsumowuje cele wystawy Claura: „chodziło o prawdziwą konfrontację [miedzy artystami – M.M]. Konfrontację mającą miejsce w określonym kontekście”<sup>17</sup>.

Większość artystów nie odniosła się ani do pozostałych prac, ani do samej formuły wystawy. „Powodem, dla którego większość artystów [...] pozostała na zewnątrz wystawy, uczestnicząc w niej jedynie jako widzowie, jest to, że sztuka nie jest dla nich pytaniem, lecz odpowiedzią, której należy udzielić”<sup>18</sup> – pisał Claura. Jako organizator zajmował w tej sytuacji zdystansowaną, krytyczną pozycję wobec artystów – pozycję socjologa sztuki. Wystawa pomyślana była jako przeprowadzony na artystach eksperyment lub jako wypowiedź na temat mechanizmów systemu artystycznego, tak więc – z założenia – poszczególne prace nie miały znaczenia jako indywidualne wypowiedzi, a raczej jako rozwiązanie postawionego problemu.

### Tableau de l'exposition

Podobną grę z artystami zakładała wystawa „Tableau de l'exposition”, będąca jednym z najciekawszych wydarzeń zorganizowanych przez galerię Ptaszkowskiej. Organizatorzy poddali analizie samą formę wystawy. Jej efektem był schemat wystawy, który przedstawiono zaproszonym artystom. Wystawa trwała 37 dni, od 15 marca do 20 kwietnia 1974 roku, wzięło

w niej udział 10 artystów<sup>19</sup>, z których każdy pokazywał po 10 prac. Prace pokazywane były na zasadzie rotacyjnej. Konfigurację artystów pokazujących danego dnia prace wyznaczał narzucony przez krytyków schemat, w którym nazwiska artystów oznaczane były cyframi 1–10, a numery prac literami A–J. Podane przy każdym dniu litery i cyfry opisywały określony układ artystów i prac. Przykładowo, zapis: „dzień 1: A (1)” oznaczał, że pokazywana jest pierwsza praca pierwszego artysty, „dzień 6: A (1-6) + B (1-3)”, że pokazywane są pierwsze prace pierwszych sześciu artystów oraz drugie prace pierwszych trzech artystów itd.

Wydrukowany schemat, będący legendą wystawy, stylistyką naśladował prace konceptualne. W tym „scjencyjnym” i formalnym duchu można dostrzec żart i parodię. Schematyzm postępowania podkreślał arbitralność zastosowanej procedury, zestawiającej prace w sposób przypadkowy i z góry określony. Artyści i ich dzieła zredukowani zostali do pozycji w tabeli, całkowicie równoważnych i wymiennych, co zaprzeczało tradycyjnemu dyskursowi, podkreślającemu indywidualność artysty. Tytuł wystawy „Tableau de l'exposition” opierał się na grze ze słowem „tableau”, które oznaczać może „tabelę” lub „wykres” w podręcznikach naukowych czy przy zestawieniu danych. Wydrukowany nad schematem tytuł można było odczytać jako „wykres wystawy”. Z drugiej strony „tableau” znaczy też „obraz”. Tytuł „Tableau de l'exposition” można więc odczytać też jako „obraz wystawy”. Tę krytyczną intencję potwierdza komunikat Galerii 6 odczytany przez Ptaszkowską w przeddzień otwarcia. Ptaszkowska zwracała w nim

uwagę, że „Tableau de l'exposition” „nie jest różne od innych wystaw, z tym tylko wyjątkiem, że artyści są uprzedzeni [o regułach] oraz zaproszeni do tego, aby bronić się i odpowiedzieć na narzucony system”<sup>20</sup>.

Organizatorzy stosując w sposób jawny mechaniczną i arbitralną procedurę, redukującą artystów i prace do kolejnych pozycji w wykresie, pokazywali, że artyści nie mają wpływu na kontekst, w jakim pokazywane są ich prace. Ilustrując w ten sposób mechanizm działania wystawy pokazywali, że jest ona ostatnim etapem złożonego procesu produkcji dzieła sztuki – procesu, w którym to instytucje, a nie artyści narzucają określoną lekturę dzieła. W tekście *Une exposition d'une exposition* [Wystawa wystawy] opublikowanym w 1972 roku w katalogu wystawy *documenta 5*, Buren poddał podobnej krytyce praktykę kuratorską, opisując wystawę jako produkt konstruowany z uznawanych za gotowy materiał dzieł sztuki. Pisał tam: „Wybrane dzieła są starannie dobranymi plamami koloru w obrazie, jaki tworzy każda sekcja (sala) w całości. Jest nawet porządek w tych kolorach, zostały one wybrane i zakomponowane ze względu na rysunek sekcji (selekcji), gdzie są pokazywane. Te sekcje (kastracje), same są natomiast precyzyjnie dobranymi »dotknięciami koloru« w obrazie, jakim jest wystawa jako całość. Pojawiają się one tylko pod ochroną (protekcją) organizatora, który unifikuje sztukę, czyniąc ją całą równą w obrębie ekranu, którego jej użył”<sup>21</sup>.

Ujawniając władzę instytucji, jej faktyczną kontrolę nad dziełem i jego znaczeniem, organizatorzy „Tableau de l'exposition” podważali domi-



fot. Eustachy Kossakowski

Vincent d'Arista

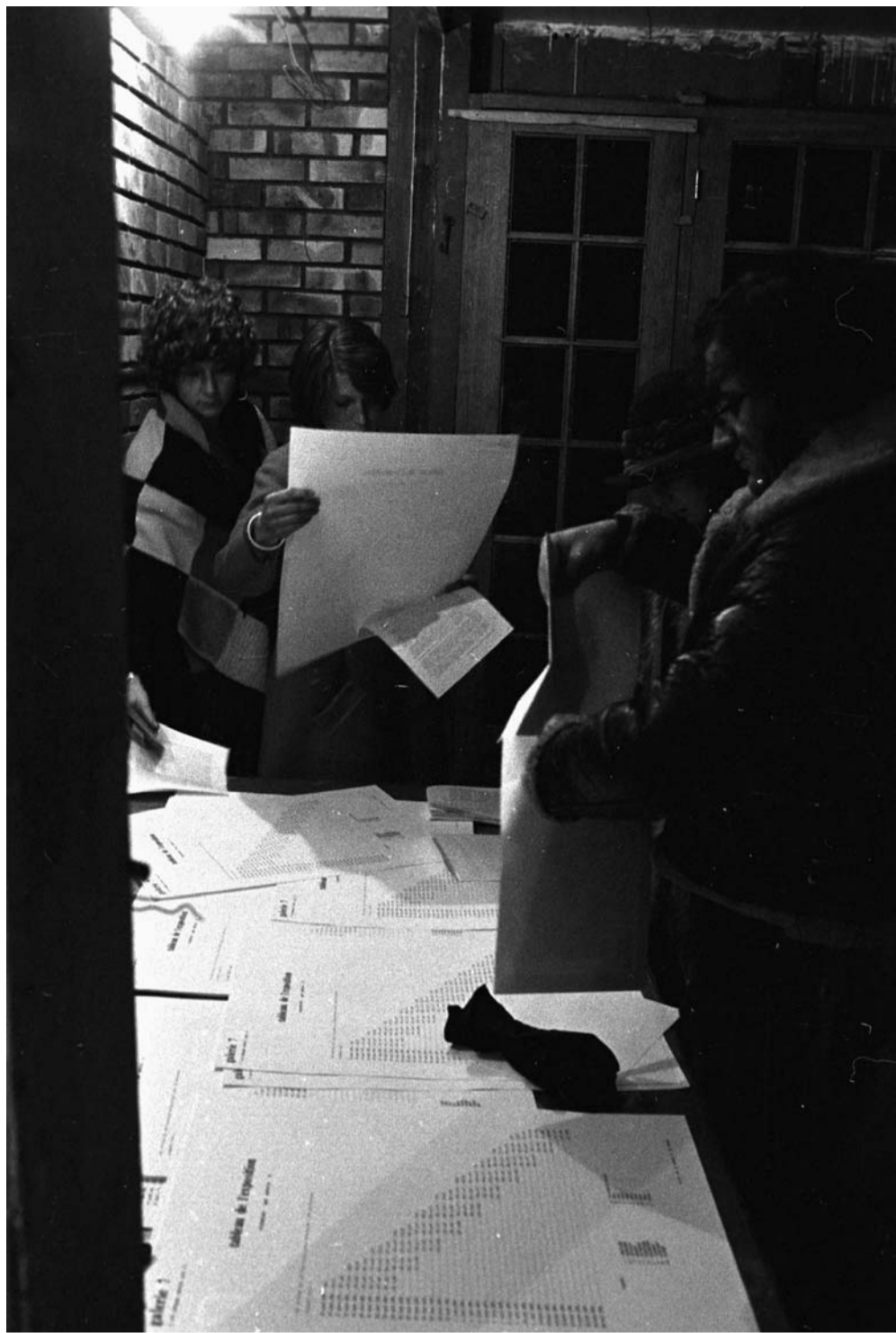
nujące w tradycyjnym dyskursie przekonanie o autonomii dzieła sztuki, które miałyby wyrażać sens nadany mu przez autora. Wyznaczony przez organizatorów przypadkowy schemat narzucał określony kontekst, w którym pokazywane były prace. Stwarzał też poszczególnym artystom nierówne warunki pod względem wyznaczonego czasu eksponowania ich prac: od 10 do 37 dni. Jak pisał uczestniczący w wystawie André Cadere: „Ten system przyznawał nierówny czas ekspozycji poszczególnym artystom, niektórzy artyści »wisieli« przez cały czas, podczas gdy inni byli pokazywani raz na dziesięć dni. Ten system poddawał regulacji działanie każdego z uczestników aż do najmniejszych detali, tak że wszyscy byliśmy uczestnikami baletu, którego reżyserem była inna osoba”<sup>22</sup>.

Wobec tak silnie wyeksponowanych reguł wystawy, wyzwaniem dla artystów było zaproponowanie takiej serii 10 prac, które – choć nie eksponowane jednocześnie – odczytywałyby się jako jeden komentarz. Pokazane na wystawie prace mieściły się w szeroko pojętym nurcie sztuki konceptualnej; przeważały prace dyskursywne, różnego typu inskrypcje, komunikaty. Większość artystów albo odniosła się do narzuconych przez organizatorów warunków albo do różnych aspektów funkcjonowania systemu artystycznego. Jednocześnie duża część prac sprawia wrażenie przewidywalnych i schematycznych. „Tableau de l'exposition” jako koncepcja dominowała nad poszczególnymi pracami; wydaje się samodzielny wypowiedzią – manifestem, bardziej pomysłowym niż realizacje artystów. Ostatecznie dewalutowała ona poszczególne prace, sprowadzając je albo do przykładu albo, jeśli

artysta podejmował grę z organizatorami, do komentarza na temat mechanizmu działania wystawy. Podobnie jak w przypadku „18 Paris IV 70”, dochodziła do głosu dydaktyczna intencja organizatorów, nierozłącznie związana z ideą „praktyki teoretycznej” czy też z każdą działalnością mającą na celu ujawnianie ukrytych ideologicznych przesłanek.

Galeria zakończyła działalność w 1976 roku, nie tylko z przyczyn finansowych (choć te odegrały dużą rolę), ale też z powodu rozczarowania jej twórców atmosferą towarzyszącą sztuce konceptualnej, podlegającej coraz większej instytucjonalizacji. Ptaszkowska wspomina poczucie „kompletnej sterylizacji tego wszystkiego, co było pełne nadziei, pełne energii mimo nudy, mimo pozornej pasywności”<sup>23</sup>. Kolejnym problemem wydaje się wyczerpanie powtarzanych strategii artystycznych mających na celu podważenie „systemu artystycznego”. Sama koncepcja galerii, jej założenia, idea wystawy-gry, której realizacją było „Tableau de l'exposition” były ciekawsze od wielu spośród prezentowanych w niej propozycji artystycznych.

Powstanie galerii Anki Ptaszkowskiej i sama jej koncepcja była związana z ideowym klimatem przełomu lat 60. i 70. Daniel Buren i twórcy galerii głosili hasła zerwania z dotychczasową praktyką artystyczną. Dydaktyczna intencja, która dochodziła do głosu w interwencjach Burena, wystawach Michela Claura i Anki Ptaszkowskiej oraz w koncepcji samej galerii, była wyrazem przekonania, że sztuka pomimo swoich ograniczonych możliwości może kwestionować dominującą ideologię.



Galeria 6, zapowiedź wystawy Tableau de l'exposition (galeria 7)

Intencja ta nie kłóciła się jednak z ważnymi dla działalności tych osób elementami żartu i gry, widocznymi w samej koncepcji galerii bez nazwy lub w wystawie „Tableau de l'exposition”. Ptaszkowska i Claura traktowali swoją działalność także jako rodzaj eksperymentu i zabawy. W koncepcję galerii wpisana była jej efemeryczność, związana nie tylko z luźną strukturą instytucjonalną galerii, ale też z przekonaniem jej twórców, że galeria nie musi trwać wiecznie.

**Maria Matuszkiewicz**, absolwentka historii sztuki, obecnie studiuje filozofię na Uniwersytecie Warszawskim. Jest autorką pracy magisterskiej, poświęconej działalności Anki Ptaszkowskiej (1–36. *Efemeryczna galeria Anki Ptaszkowskiej*). Praca została obroniona w Instytucie Historii Sztuki UW w 2007 roku.

<sup>1</sup> D. Buren, *Limites critiques*, Paris 1970, s. 2.

<sup>2</sup> Buren był jednym z pierwszych krytyków przekonania żywionego przez niektórych artystów konceptualnych, że zastąpienie tradycyjnego obiektu ideą, zrealizowaną np. na kartce papieru, przeciwstawia się skutecznie towarowemu statusowi dzieła sztuki. Por. Buren, *Beware*, [w:] *Conceptual Art: a Critical Anthology*, red. B. Stimson, A. Alberro, Cambridge 2000.

<sup>3</sup> Tamże, s. 155–156.

<sup>4</sup> Buren, *Beware*, dz. cyt., s. 155. Althusser pisze: „I jeśli ktoś mnie pyta, po co podejmować ten trud, aby wyrazić »prawdę« »znaną« od tak dawna? – odpowiadam, że jeśli używamy tego słowa w najściślejszym sensie, istnienie tej prawdy było sygnalizowane, rozpoznane od dawna, ale nie było *znane*. Bowiem (praktyczne) *rozpoznanie* istnienia [problemu] nie może uchodzić za *wiedzę* – chyba że w mętnym ujęciu zbląconej myśli”. L. Althusser, *On the Materialist Dialectic*, [w:] For Marx, tłum. B. Brewster, London 1969, s. 166.

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Buren, *Beware*, dz. cyt., s. 156.

<sup>8</sup> Wywiad z Danielem Burenem i z Anką Ptaszkowską, rozmawiała Joanna Mytkowska, Varenne Jarcy, VI 2007, niepubl., archiwum Anki Ptaszkowskiej.

<sup>9</sup> Wywiad z Michélem Claurą, rozmawiała Anka Ptaszkowska, Paryż, VI 2007, niepubl., archiwum Anki Ptaszkowskiej.

<sup>10</sup> Wywiad z Anką Ptaszkowską, Warszawa, XII 2006, rozmawiała Maria Matuszkiewicz.

<sup>11</sup> C. Owens, *From Work to Frame, or, Is There Life After „The Death of Author?”*, [w:] *Beyond Recognition*, Berkeley 1992, s. 123.

<sup>12</sup> W. Borowski, A. Ptaszkowska, M. Tchorek, *Wstęp do ogólnej Teorii Miejsca*, [w:] Tadeusz Kantor. *Z archiwum Galerii Foksal*, red. M. Jurkiewicz, J. Mytkowska, A. Przywara, Warszawa 1998, s. 417–420.

<sup>13</sup> Wywiad z Anką Ptaszkowską, Warszawa XII 2006.

<sup>14</sup> Artyści biorący udział w wystawie to: Ian Wilson, Lawrence Weiner, Niele Toroni, Robert Ryman, Ed Ruscha, Richard Long, Sol Lewitt, David Lamelas, On Kawara, Douglas Huebler, Francois Guinochet, Gilbert & George, Jean-Pierre Dian, Jan Dibbets, Daniel Buren, Stanley Brown, Marcel Broodthaers i Robert Barry.

<sup>15</sup> J.-M. Poinot, *Wielkie wystawy. Zarys typologii*, tłum. K. Jarosz, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 553.

<sup>16</sup> M. Claura, *18 Paris IV 70*, kat. wyst., Paris 1970, s. 65.

<sup>17</sup> Wywiad z Michélem Claurą, Paryż, 30 I 2007, rozmawiała Maria Matuszkiewicz.

<sup>18</sup> Claura, dz. cyt., s. 66.

<sup>19</sup> Goran Trbuljak, Jacques Charlier, Claude Rutault, Maurice Roquet, Robert de Boeck, Hiroshi Yokoyama, Laurent Sauerwein, Alain Clement, Francois Guinochet i Andre Cadere.

<sup>20</sup> A. Ptaszkowska, *Le partage de la ligne*, „Ohm”, 2004, nr 22, s. 21.

<sup>21</sup> D. Buren, *Une exposition d'une exposition*, [w:] *Documenta 5: Befragung der Realität: Bildwelten heute*, kat. wyst., red. H. Szeemann, Kassel 1992, sekcja 17.29.

<sup>22</sup> André Cadere, *All Walks of Life*, kat. wyst., red. C. Kismaric, Ch. Dercon, B. Marcellis, The Institute of Contemporary Art., PS.1 Museum, New York 1989, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1992, s. 114.

<sup>23</sup> Wywiad z Anką Ptaszkowską, rozmawiała Joanna Mytkowska, Paryż, 21 IV 2007, niepubl.

Fot. dzięki uprzejmości Anki Ptaszkowskiej

Muzeum nr 5 (3/08), maj–czerwiec 2008  
bezpłatny dwumiesięcznik redagowany przez zespół  
Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

redagują: Marcel Andino Velez, Sebastian Cichocki, Marta Dziewańska, Tomasz Fudala, Ana Janevski, Joanna Mytkowska

współpraca redakcyjna: Olga K. Sotkowska, Jolanta Piętko  
opracowanie graficzne: Wojciech Freudenreich  
skład i łamanie: Dariusz Kloś

wydawca: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie  
ul. Pańska 3, 00-124 Warszawa  
tel. +48 22 596 40 10, fax: +48 22 596 40 22  
kontakt z redakcją: info@artmuseum.pl  
www.artmuseum.pl

druk: Drukarnia Klimiuk  
ISSN 1898-2654