

Wymiary dialogu.

Delegacja i *outsourcing* czyli kilka słów na temat wystawy *Double Agent* w londyńskim Institute of Contemporary Arts.

Peter Bürger w *Teorii awangardy* zauważył, że w najbardziej skrajnym wypadku, to odbiorca jest tym, kto tworzy sztukę (1). Dziś taka sytuacja nikogo specjalnie nie dziwi i nie stanowi żadnego ekstremum – możemy tu przywołać chociażby artystyczne praktyki performansu, w których publiczność jest istotnym elementem. Minęły jednak radykalne ekscesy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, w których artyści jako medium używali własnego ciała, próbując tym samym uwiarygodnić autentyczność swoich stanowisk i protestów oraz wydobyć z letargu biernych bywalców galerii. Martyrologiczne rytuały Chrisa Burdena, eksperymentujący ze swoją męskością Vito Acconci czy narażająca się na ataki publiczności Marina Abramovic, prezentowali postawy które w dużym stopniu obecne są już tylko na stronach podręczników do historii sztuki i taśmach 8mm w archiwach wielkich muzeów.

W latach dziewięćdziesiątych przez pewien okres czasu triumfy święciła estetyka relacyjna, wizja zaproponowana przez francuskiego kuratora i krytyka sztuki, Nicholasa Bourriaud. Definiując estetykę relacyjną jako post-krytyczne stanowisko intelektualne, Bourriaud wziął pod uwagę twórcze możliwości odbiorcy i odejście od konceptualizacji przestrzeni galerii a *la* white cube. Pod, jakże wdzięcznie brzmiącym w czasach wszechobecnego neoliberalizmu, wezwaniem do interaktywności i dostępności, Bourriaud zasugerował wartościowanie dzieł na podstawie wytwarzanych przez sztukę międzyludzkich relacji. Do kategorii „znajomości i spotkania” zaliczył prace, które przybierają formę „wizytówki, notesu z adresami lub procedur otwarcia wystawy. Dokładnie takie prace, które kształtują środowisko artystyczne i obdarzają je wymiarem interakcji.” Z kolei pod hasłem „towarzyskość i kontakty” umieścił artystów, którzy pomagają tworzyć „kawiarnie albo bary, którzy organizują wakacje czy debaty w radio, którzy na dłużej ‘obejmują rezydencje’ w galerii sztuki” (2). Dla takich działań emblematyczną postacią jest artysta Rirkrit Tiravanija, który regularnie na międzynarodowych biennale serwuje tajską zupę curry (umiejętności kulinarne odziedziczył po babci), uznając dzielenie się pożywieniem z publicznością za jeden z podstawowych gestów społecznych. Bazując na modnym sloganie estetyki relacyjnej instytucje, które przyjęły pod swoje skrzydła artystów takich jak Tiravanija, Vanessa Beecroft czy Liam Gillick, zwykły przypinać sobie etykiety „museum labs”, „fabryk sztuki” itp., próbując stworzyć aurę kreatywnego kolektywizmu, który przyjemne łączy z pożytecznym. Sztuka międzyrelacyjna jako „krem Nivea” na rany rozdrapywane przez kapitał, wojnę i całe zło dookoła nas (wszystko pod kopułą neoliberalnej instytucji, a jakże).

Do krytyków utopijnej teorii Bourriaud’a można zaliczyć Claire Bishop, historyczkę sztuki i (wraz z Markiem Sladenem) kuratorkę wystawy *Double Agent*, która odbywa się obecnie w Institute of Contemporary Arts w Londynie. Bishop już niejednokrotnie krytykowała koncept estetyki relacyjnej (m.in. na łamach magazynu „October”), przyglądając się dla odmiany artystom, którzy w swych pracach używają właśnie owych „double agents”, zwykłych śmiertelników – tajnych funkcjonariuszy dnia powszedniego. Bishop zwraca uwagę na przemianę, którą sama określa jako „przesunięcie autentyczności od jednostkowego ciała artysty do kolektywnego ciała społecznego” (3). To „przesunięcie autentyczności” można zaobserwować w pracach siedmiorga artystów, których Bishop zaprosiła do współpracy – żaden z nich nie jest głównym podmiotem – „agentem” własnego dzieła, natomiast wspólnym mianownikiem ich prac stają się strategie współpracy, delegacji i *outsourcingu*. Ten ostatni termin, mimo iż zapożyczony ze słownika zarządzania, robi coraz większą karierę w świecie artystycznym. Oznacza wykorzystywanie zasobów zewnętrznych lub zlecenie wyspecjalizowanym podmiotom zewnętrznym procesów niezbędnych dla funkcjonowania własnego przedsiębiorstwa (4).

Pierwszą z prac, którą możemy oglądać w dolnej galerii Instytutu jest instalacja wideo niemieckiego artysty, reżysera filmowego i teatralnego, Christopa Schlingensiefa. Schlingensief, *enfant terrible* niemieckiego teatru politycznego, od początku lat osiemdziesiątych z upodobaniem oscyluje między *sacrum* i *profanum* i z lubością przejaskrawia dwuznaczności, nie zostawiając suchej nitki na wszelkich ikonach niemieckiej polityki i (pop)kultury, od Róży Luksemburg po Helmuta Kohla. Ta polityczna

przewrotność odnalazła swe miejsce i w londyńskim ICA, gdzie Schlingensief zrealizował instalację wideo *The African Twin Towers – Stairlift to Heaven*. Jest to 80-minutowy film, historia reżysera-megalomana, który pragnie zainscenizować tragiczne wydarzenia z 11 września w jednej z byłych niemieckich kolonii – Namibii, gdzie w 1904 roku niemieccy żołnierze pod dowództwem generała Lothara von Trotha dokonali masakry na tubylczym plemieniu Herero. Jednym z charakterystycznych elementów, przewijających się przez prace artysty, jest udział tzw. Family of Freaks, amatorskiej trupy aktorów, do której najczęściej trafiają uchodźcy, bezdomni i bezrobotni. W pracy *African Twin Towers – Stairlift to Heaven* artysta zaangażował jednak głównie ludność lokalną. To właśnie oni tworzą sceniczny zgłęb i, niczym w Cricotece Kantora, stają się archetypowymi figurami świata teatru. Schlingensief dodatkowo podgrzewa atmosferę, występując w roli aktora, reżysera i jednego z operatorów kamery. Słychać na przemian operę Wagnera i muzykę Patti Smith, duchy przeszłości szepczące prozę Elfride Jelinek. Nie zapomnijmy też o trójwymiarowym aspekcie instalacji. *Stairlift to Heaven* to konstrukcja przed ekranem projekcyjnym, która bardziej niż schody lub windę do nieba przypomina umocowany na ruchomej taśmie wózek Stephena Hawkinsa. Chętni mogą wyruszyć w niebezpieczną przejażdżkę aż do sufitu, gdzie z kolei zainstalowany został mały ekran z kurtyną – nagroda dla ciekawskiego voyeuera.

W następnym pomieszczeniu Dora García zaaranżowała live performance *Instant Narrative* (*Natychmiastowa narracja*). Przestrzeń galerii posłużyła artystce do przeprowadzenia eksperymentu na osi twórca – zatrudniony przez twórcę mediator – odbiorca. Mediator – stenografista/stenografistka, niczym Wielki Brat przygląda się nam z drugiego pomieszczenia i opisuje scenki rodzajowe, toczące się w galerii. To właśnie osoba zatrudniona przez Garcíę, a nie sama artystka komentuje nasze reakcje, zachowania, gesty, często w bardzo uszczypliwy sposób i to jej komentarze wyświetlane są w czasie rzeczywistym na białym ekranie. Trudno nie wspomnieć o tych, którzy w błogiej nieświadomości przemykają obok instalacji – kieliszek wina w prawej dłoni, modna torba w lewej – lub, o tych którzy całego sensu próbują doszukać się w ulotce o wystawie. Dla nich nasz komentator jest bezlitosny – i tak nie spojrzą na biały ekran, są zbyt bardzo zaabsorbowani swoim Pinot Grigio i dyskusją o ostatnim numerze „Artforum”. Na cierpliwych czeka jednak nagroda – *what you see is what you get*. Kiedy na ekranie odnalazłam dotyczące mnie didaskalia, poczułam się bardziej świadoma spektaklu w którym uczestniczę, własnych gestów, ruchów, masek. „Reżyser” przywołał mnie do porządku i niedyskretnie przypomniał, że darmowe Pinot Grigio nie rośnie na drzewach, więc może najwyższy czas żebym przespacerowała się do baru.

Zmęczeni zabawą w kotka i myszkę przechodzimy do następnej sali. Tam skomplikowany i zawily film niemieckiej artystki Barbary Visser *Last Lecture* (2007), który w skrócie można by nazwać Wykład o Wykładzie o Wykładzie o Artyście (!). Jest to zapis wykładu na temat *Lecture on the Lecture on Artist* (2004), w którym zatrudniona przez artystkę ciemnowłosa aktorka z małym mikrofonem ukrytym przy uchu odgrywała samą Visser, wygłaszając prezentację na temat pierwszego *Lecture on Artist* (1997), w którym zatrudniona również przez Visser aktorka, tym razem o włosach koloru blond z małym mikrofonem przy uchu odgrywała ją samą, wygłaszając prezentację na temat relacji między fikcją a rzeczywistością w sztuce. Blondynka i brunetka, para jak z *Mullholland Drive* Davida Lyncha. Kim jest prawdziwa Barbara Visser? Na ekranie pojawia się cień osoby ze scenariuszem w ręku, ale kto wie, może i ona ma ukryty mikrofon?

Najmniej performatywnym elementem wystawy są wielkoformatowe zdjęcia studyjne autorstwa Phila Collinsa z serii *You'll never work in this town again*, poruszające delikatne kwestie pozycji artysty w hierarchiach artystycznych i społecznych. To swego rodzaju ironiczne udokumentowanie reakcji znanych kuratorów i krytyków sztuki, którzy zostali spoliczkowani przez samego Collinsa sekundę przed naciśnięciem migawki. Reakcje o tyle zaskakujące, że odnajdujemy tu raczej wyraz zdziwienia, pustki i „cielęce” spojrzenia, niż „ekstazę Świętej Teresy”. Kiedy kontemplujemy głupkowaty uśmiech Marka Sladen'a, dyrektora wystaw ICA czy subtelnie rozmazaną szminkę Claire Bishop, nie sposób odmówić bohaterom zdjęć dystansu do całej sytuacji oraz poczucia humoru. „Zanim przystępuję do czynu zawsze ostrzegam daną osobę, że policzę do trzech i dopiero wtedy wymierzę policzek. Jednak zawsze robię to na dwa aby ich zaskoczyć i uzyskać nieoczekiwane reakcje” (5), wyznaje artysta, którego rekord to spoliczkowanie 28 gwiazd świata sztuki w ciągu jednego wieczoru. Collins zdaje się przemawiać do widza: Jak myślisz komu ta zniewaga (ale i wyróżnienie) sprawia większy ból – katu czy ofierze? Mimo że o żadnym reperkusjach nie może być mowy, artysta kokieteryjnie przyznaje, że z powodu własnej impertynencji prześladuje go zła karma (6). Z pewnością nie jest to zła karma zawodowa, skoro jego zdjęcia znalazły się jednak w prestiżowym ICA.

Na pierwszym piętrze pokazane zostały trzy projekty. Pierwszy, to wspólne przedsięwzięcie Joe Scanlan'a i jego byłej uczennicy oraz asystentki Donelle Woolford. Dzięki uprzejmości mentora Donelle została zaproszona do ICA, aby w jednej z sal zrekonstruować swoje studio i podjąć w nim artystyczne działania w czasie trwania wystawy. Najwięcej uwagi na wernisażu przykuły jednak, dla londyńskiego widza pełne egzotycznego słowiańskiego uroku, prace Pawła Althamera i Artura Żmijewskiego, które w kontrastujący ze sobą sposób podejmują główny koncept wystawy (delegacje, współuczestnictwo, interwencje) i same w sobie stanowią interesujące, choć dość nieprzejrzyste zabiegi. Althamer, jeden z prekursorów włączania do swoich projektów kolektywnego ciała społecznego, tym razem do współpracy zaprosił Grupę Nowolipie, w skład której wchodzi osoby cierpiące na miażdżycę i różne odmiany paraliżu. Artysta już od przeszło dziesięciu lat prowadzi dla nich zajęcia z ceramiki, a „owoc” ich pracy stał się częścią wystawy w ICA. Ekspozycje rzeźb uzupełnia wideo nakręcone przy udziale Artura Żmijewskiego, D.I.Y. Jest to wzruszająca historia jednego z członków Grupy, Rafała, który pasjonuje się samolotami i postanawia spełnić swoje marzenia.

Artur Żmijewski przedstawił film *Oni* (2007), w którym pokazał serię warsztatów artystycznych z udziałem Żydów, członków Młodzieży Wszepolskiej, działaczy lewicowych i manifestujących swoje przywiązanie do kościoła katolickiego słuchaczek Radia Maryja. Uczestnicy zostali poproszeni przez artystę o stworzenie graficznego autoportretu, który zaakcentowałby w jakiś sposób ich tożsamość i odrębność. Nie trudno wyobrazić sobie relacje ludzi o skrajnie odmiennych poglądach po włożeniu kija w mrowisko. Kolejne warsztaty ubiegają na wzajemnym niszczeniu prac i absurdalnych dyskusjach w atmosferze dzikiej agresji. Film budzi kontrowersje, gdyż o ile wiadomo, że Żmijewski tworzy sztukę opierającą się na zaaranżowanych sytuacjach, wydaje się wątpliwym, iż w ramach wybranej strategii poddaje siebie tej samej presji, jakiej poddani są jego współuczestnicy. Ta skonstruowana sytuacja jest do tego stopnia syntezą tego, co zainscenizowane z tym, co spontaniczne, że trudno jest rozpoznać, co w danym przypadku i przy obecności kamery jest zachowaniem „naturalnym”. Warto w tym miejscu przypomnieć kluczowy tekst Waltera Benjamina *Twórca jako wytwórca*, w którym artysta funkcjonuje nie jako sprawozdawca, nie jako obserwator, ale jako interweniująca siła sprawcza (7). Jeśli Żmijewski wkomponowuje siebie w ten sceniczny spektakl to raczej w roli reżysera lub „władcy marionetek”, który celowo antagonizuje pewne sytuacje...

Należy jednak przyjąć, że zamiarem kuratorskim wystawy jest spojrzenie przekrojowe na różne oblicza i konsekwencje sprowadzonego na teren sztuki outsourcingu, delegacji i współpracy. Kiedy Joe Scanlan zaprasza do wspólnego projektu młodą i obiecującą Donelle Woolford, rodzi się pytanie, na ile istotnym aspektem jest konceptualna strona tego przedsięwzięcia, a na ile chęć zaistnienia artystki w prestiżowej instytucji za oceanem, co niewątpliwie wzbogaci jej międzynarodowe CV. Kiedy Paweł Althamer angażuje do projektu członków Grupy Nowolipie, w jakim stopniu jest to prezentacja sztuki outsiderskiej, a na ile Althamer umożliwia sobie translokacje „Ja” artysty w kierunku „<> zagubionego, zawieszzonego – <> bez miejsca”, jak pisze sam artysta (8). Każda z prac w ramach *Double Agent* jest mniej lub bardziej subtelnie skonstruowaną i wyreżyserowaną sytuacją. Wideo Żmijewskiego wydaje się być o tyle interesujące, że tak naprawdę, nie wiadomo do końca, co artysta wyciął, a co wmontował w materiał filmowy warsztatów. Z samego filmu nie dowiemy się jak w rzeczywistości wyglądały relacje uczestników między jednym ujęciem a drugim lub w czasie przerwy na papierosa.

Na koniec jedna uwaga odnośnie samej strategii *outsourcingu* we wszystkich pracach. *Outsourcing* jako termin ekonomiczny ma z reguły dość pejoratywny wydźwięk. Warto tu prowokacyjnie zacytować Henry'ego Forda, który zauważył, że „Jeśli jest coś, czego nie potrafimy zrobić wydajniej, taniej i lepiej niż konkurenci, nie ma sensu, żebyśmy to robili i powinniśmy zatrudnić do wykonania tej pracy kogoś, kto zrobi to lepiej niż my” (9). Pracodawcy dzięki outsourcingowi płacą niższe składki i nie muszą prowadzić pełnej dokumentacji kadrowo-finansowej zatrudnionych przez firmę zewnętrzną pracowników. Wśród wielkich zachodnich korporacji rozpowszechniła się praktyka delegowania znacznej części produkcji do krajów o tańszej sile roboczej. W Wielkiej Brytanii mało kogo dziwi, że wykonując telefon do biura obsługi klienta swojej sieci komórkowej, dzwoni do centrum konsumenta, znajdującego się w rzeczywistości w Bangladeszu. Dyskretna metka „Made in China” między plisami błyszczącej spódnicy Diora?

Czy artyści praktykujący „sztukę delegowaną” po to, aby zakwestionować zarówno swoją artystyczną tożsamość, jak i własność pracowniczą, proponują jakąkolwiek analizę lub stanowisko krytyczne wobec ekonomicznych konsekwencji *outsourcingu*? Wśród prac, które tak odważnie poruszają problem współdziałania innych ludzi, zabrakło choćby jednego komentarza na temat artystów, kierujących się

przemysłaną strategią rynkowo-artystyczną i zatrudniających cały sztab osób do realizowania swoich projektów. Przyszły mi na myśl pracownie (zakłady produkcyjne) takich brytyjskich celebrities jak Damien Hirst, Jake i Dinos Chapman, czy Tracey Emin, w których świeżo upieczeni absolwenci wydziału sztuki, zupełnie anonimowo, kują żelazo póki gorące. Póki rynek sprzyja, a artysta płaci. Ale jak cynicznie ujął to kiedyś Santiago Sierra, ojciec chrzestny sztuki delegowanej „Każdy wykorzystuje każdego do tego, żeby przekazywać swoje komunikaty” (10). I każdy przyjmuje taki komunikat na jaki sam zasługuje.

Przypisy:

- 1) P. Bürger, *Theory of the Avant-Guard*, Minneapolis, 1984, s. 56.
- 2) N. Bourriaud, *Relational Aesthetics*, tłumaczenie na język angielski S. Pleasance i F. Wood, Paryż, 1998, s.17-19.
- 3) R. Koch, *Słownik zarządzania i finansów*, Kraków, 1998.
- 4) *Rzeczywistość reżyserowana – sztuka z udziałem prawdziwych ludzi* – wykład wygłoszony przez Claire Bishop 25 listopada 2007 roku w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Cyt. za: „Gazeta Muzeum”, Nr 2/07.
- 5) F. Martin, *Turner nominee slaps 28 people*, „Guardian” z 23 stycznia 2008 roku.
- 6) Tamże.
- 7) W. Benjamin, *The Author as Producer*, [w:] „New Left Review”, Londyn, Nr I/62, Lipiec-Sierpień 1970.
- 8) *Paweł Althamer w rozmowie z Geraldem Mattem*, [w:] *Teatr niemożliwy. Performatywność w sztuce Pawła Althamera, Tadeusza Kantora, Katarzyny Kozyry, Roberta Kuśmirowskiego i Artura Żmijewskiego*, Warszawa, 2006, s. 43.
- 9) Zob. http://pl.wikiquote.org/wiki/Henry_Ford
- 10) *The Corridor in The House of People*, wywiad z Santiago Sierra przeprowadzony przez Mihnea Mircan przy okazji wystawy w CAC Malaga.

Natalia Sielewicz

05.03.2008

Wystawa **Double Agent** 14.02-6.04 Institute of Contemporary Arts, Londyn

Kuratorzy: Claire Bishop i Mark Sladen

www.ica.org.uk