

Agata Stronciwilk*

Piękny pozór

Analiza koncepcji kuratorskiej 57. Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji

Hasłem 57. Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji, kuratorowanego przez Christine Macel, jest „Viva arte viva!”. Wyraźnie wskazuje ono na afirmatywny charakter ekspozycji. Tym, co miałyby podlegać afirmacji, jest sama sztuka i tworzący ją artyści. Całość wystawy głównej miałyby więc stanowić rodzaj hołdu złożonego ludzkiej kreatywności i wartości sztuki. Kuratorka postrzega sztukę jako przestrzeń „refleksji, indywidualnej ekspresji, wolności i fundamentalnych pytań”¹. Proponowana przez Macel ekspozycja ma strukturę koncentryczną – można spojrzeć na nią jako na kolejne kręgi, które poszerzają swój zakres. Punktem wyjściowym jest więc jednostka, jej emocje i przeżycia, następnie najbliższa wspólnota, środowisko, a w ostatnim pawilonie – czas i nieskończoność. Macel wskazuje tym samym, że sztuka z jednej strony zakorzenia nas w naturze i otaczającym świecie, a z drugiej wyznosi na poziom duchowy. Wystawa główna podzielona została na dziewięć pawilonów, które kuratorka określa jako kolejne rozdziały książki. Nie są one w żaden sposób oddzielone, płynnie się przenikają, a pewne wątki powracają w różnych „rozdziałach”.

Afirmatywny tekst-manifest Macel jest wyrazem neohumanizmu, który może zostać uznany za jedną z ważniejszych perspektyw organizujących ekspozycję. W tekście kuratorskim autorka nie stara się obronić

¹ C. Macel, *Viva Arte Viva*, materiały prasowe 57. Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji.

* Instytut Sztuk Pięknych
Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie
e-mail: a.stronciwilk@ajd.czyst.pl

proponowanej wizji, ewidentnie opartej na humanistycznych ideach. Co więcej, nie dookreśla, kto jest podmiotem proponowanego neohumanizmu, ale można założyć, że wynika to z zawartego w samym humanizmie przekonania o uniwersalizmie proponowanych wartości. Macel dostrzega zastrzeżenia, jakim podlega humanizm, jednak nie podejmuje polemiki z nimi ani w tekście kuratorskim, ani poprzez dobór dzieł. Zamiast tego deklaruje wiarę w ogólnoludzkie wartości, których najpełniejszym wyrazem ma być dzieło sztuki.

Deklaracje Macel o uwolnieniu sztuki, rezygnacji z wąsko rozumianej polityczności, skoncentrowanie się na samej sztuce, „oczyszczenie” jej z narodzi (nad)interpretacji, intelektualizacji, ciągłych porównań i schematycznych odczytań mogły mieć wymiar ożywczy. Na chwilę zapomnieć o teoriach, zaangażowaniu i po prostu cieszyć się obecnością dzieła, stanąć z nim „twarzą w twarz”, spotkać się z nim – propozycja taka wydawać się mogła kusząca. Niestety obietnica ta nie zostaje spełniona lub może uzyskany efekt nie jest satysfakcjonujący. Performans Paula Bruscky’ego, w którym artysta porzuca przed wejściem do Pawilonu Centralnego w weneckich Giardini skrzynie, zawierające w domyśle dzieła sztuki, wydaje się wypowiedzią na zaproponowany przez kuratorkę temat. Dzieło „opakowane” w kolejne warstwy i ramy instytucjonalne przestaje być dostrzegalne.

W pierwszym pawilonie (*The Pavilion of Artists and Books*) dziełem, które niejako otwiera ekspozycję, jest zdjęcie *Artist at Work* (1978), ukazujące Maldena Stilinovića w trakcie snu. Początkowa sekwencja jest w pewnym stopniu poświęcona refleksji dotyczącej pracy artysty. Macel odwołuje się do łacińskiego pojęcia *otium*, które oznacza spokój, wypoczynek, ale także nieróbstwo. Prezentowane prace w przewrotny sposób odwołują się do stereotypu nie-pracy artysty czy też postrzegania twórczości artystycznej jako nie-pracy. Na rozróżnienie pomiędzy pracą a twórczością wskazywała Julia Bryan-Wilson, zwracając uwagę, że „w kapitalizmie sztuka funkcjonuje jako coś «zewnętrznego» lub «innego» w stosunku do pracy: nieużyteczna, nieprodukcyjna czynność, przeciwieństwo monotonii pracy, przypisane do czasu wolnego poszukiwanie autoekspresji bądź też jako utopijna alternatywa dla otepiających efektów kapitalizmu”². Prezentowane dzieła podejmują kwestię tego, czym jest bezczynność dla artysty. Zadają pytanie o brak działania. Czy artysta pracuje tylko wtedy, gdy tworzy? Czy praca musi być tożsama z działaniem? Czy sen może być pracą? Prosta fotografia

² J. Bryan-Wilson, *Sztuka a praca*, [w:] *Czarna księga polskich artystów*, red. K. Górna, K. Sienkiewicz, Warszawa 2015, s. 64.

Stilinovića szczególnie mocno rezonuje w kontekście socjalistycznego kultu pracy jako ironiczne potwierdzenie stereotypu artysty-nieroba. W takiej perspektywie fotografia ta może nabierać politycznego wydźwięku. Motyw (pozornej) bezczynności powraca na wystawie w pracach Frances Stark oraz duetu Yeleny i Viktora Vorobyevów. Instalacja *Artist is Asleep* porusza kwestię bezproduktywności, czasu, który nie jest wypełniony działaniem, a z drugiej strony jest kluczowy dla każdego rodzaju twórczości. Jonathan Crary rozważa zjawisko snu w późnym kapitalizmie jako być może ostatni bastion wolności: „Sen – jako potrzeba i związany z nią czas – nie daje się skolonizować ani zaprząć do wielkiej maszinerii opłacalności, pozostaje więc zaburzającą ciągłość anomalią i kryzysowym punktem globalnej tożsamości”³. Ostentacyjna nieopłacalność snu powoduje, że stopniowo jest on redukowany aż do radykalnej wizji świata funkcjonującego 24/7. Nieproduktywność snu staje się dobrym punktem wyjścia do refleksji nad miejscem tego, co nie daje się w prosty sposób zmonetaryzować we współczesności. To także refleksja nad procesem twórczym, który nie zawsze przekłada się na znaczące efekty i przeplatany jest okresami zawieszenia, bezczynności.

Tematyka pracy obecna jest także w działaniu Dawn Kasper. Jej nomadyczna pracownia sama w sobie staje się „obiektem”, który jest elementem ekspozycji. W trakcie trwania wystawy artystka działa w swojej pracowni, grając, rysując i rozmawiając ze zwiedzającymi. Kasper zaburza w ten sposób łańcuch produkcji artystycznej, czyniąc z pracowni jego punkt końcowy. Kładąc nacisk na sam proces, artystka zadaje pytanie o ostateczny efekt swych działań oraz ugruntowaną w tradycji mitologizację pracowni jako przestrzeni twórczej.

Macel w tekście kuratorskim celowo ucieka od toczących się wciąż dyskusji na temat skuteczności sztuki oraz jej bezpośredniego zaangażowania politycznego czy społecznego. Ucieczka od „skuteczności”, pytań o realny wpływ sztuki na rzeczywistość, wydaje się jednym z zabiegów służących „odświeżeniu”, oczyszczeniu spojrzenia na dzieła. Kuratorka przyznaje wprost, że „sztuka może nie zmieniała świata, ale pozostaje przestrzenią, w której można go wynaleźć na nowo”⁴. Upatruje więc znaczenie sztuki nie w jej bezpośrednim wpływie na rzeczywistość, lecz wręcz przeciwnie – dzięki temu, że nie musi „działać”, staje się „ostatnim bastionem”. W obliczu tych deklaracji zadziwiać może obecność na ekspozycji

³ J. Crary, *24/7 Późny kapitalizm i koniec snu*, tłum. D. Żukowski, Kraków 2015, s. 24.

⁴ C. Macel, op. cit.

Olafura Eliassona z realizacją *Green light – An artistic workshop*, przestrzeni warsztatowej, w której tworzone są lampy z materiałów z recyklingu. Do ich tworzenia artysta zaprasza imigrantów, uchodźców, studentów i publiczność. Lampy można następnie kupić za 250 euro, a zyski ze sprzedaży zostają przeznaczone na cele charytatywne. Projekt Eliassona może wywoływać niejednoznaczne odczucia, jak w przypadku każdego działania łączącego w sobie społeczne zaangażowanie i spektakl. Wątpliwości te wzbudza gest, w którym pojawia się ryzyko uprzedmiotowienia, w szczególności, gdy dotyczy ono grup w pewien sposób wykluczonych. Działanie Eliassona wydaje się przykładem tego, od czego kuratorka próbowała się odżegnywać – pozorności, a także pułapek związanych z wiarą w skuteczność sztuki partycypacyjnej.

Kolejny pawilon (*The Pavilion of Joys and Fears*) w założeniu dotyczy indywidualnej ekspresji, sztuki zakorzenionej w osobistym doświadczeniu. Prezentuje on między innymi portrety Marwana (właśc. Marwan Kassab-Bachi), w których zastosowanie zabiegu deformacji zdradza powinowactwa z dziedzictwem ekspresjonizmu oraz Baconowską nową figuracją. Marwan zniekształca malowane twarze aż do punktu, w którym ociera się o abstrakcję. Artyście udaje się uzyskać niepokojący efekt, a twarze z jego obrazów wyglądają, jakby podlegały stopniowej destrukcji. Deformację stosuje także w swym malarstwie Firenze Lai. Artystka ukazuje przerysowane postaci, których ciała wydają się ciężkawe i nieporadne, co wywołuje wrażenie melancholii, a nawet smutku. Bezpośredniość, która interesuje Macel w tej sekcji, widoczna jest szczególnie w pracach Sengi Nengudi, która tworzy abstrakcyjne obiekty z nylonowych rajstop. W tym przypadku jest to bezpośredniość wynikająca z użycia specyficznego materiału, którego cechą charakterystyczną jest stykanie się z ciałem.

Pawilon Centralny w Giardini zamykają metaartystyczne refleksje Francka Leiboviciego, które dotyczą między innymi samego sposobu materialnego istnienia dzieła sztuki. Leibovici, cytując opisy artystów na temat tego, jak należy obchodzić się z poszczególnymi dziełami, odślania poniekąd to, co zakryte w naszym obcowaniu ze sztuką. Ciekawym elementem jego pracy są także diagramy podejmujące kwestię tego, w jaki sposób sztuka funkcjonuje w języku. Leibovici, nie stroniąc od poczucia humoru, zadaje pytanie o to, jak rozmawia się o sztuce i w jaki sposób jest ona obecna w dyskusjach odbiorców. Konstatacja artysty wydaje się zbliżona do performansu Bruscky'ego – konkretne, jednostkowe dzieło sztuki znika „opakowane” kolejnymi warstwami odwołań, teorii. Według diagramu Leiboviciego, rozmawiając o dziele, odbiorcy przyjmują różne

strategie – porównują je do już znanych prac, do twórczości innych artystów, kierunków w sztuce, starają się usytuować je w kontekście znanych teorii. Artysta podejmuje kwestię tego, jak często dzieło sztuki skłania do rzeczywistego dialogu, stawiania pytań, a na ile staje się pretekstem do wygłaszania monologu. Czy rzeczywiście rozmawiamy o sztuce, czy jedynie wymieniamy się komunikatami na jej temat? Podejmowane przez Leiboviciego zagadnienie może wydawać się pozornie marginalne dla samej twórczości artystycznej, odnosi się wszak do perspektywy jej odbioru. Okazuje się jednak pytaniem centralnym. Refleksja o tym, w jaki sposób rozmawiamy o sztuce, dotyczy tak naprawdę tego, co ona dla nas znaczy oraz jak długo trwa w niematerialnej postaci – naszej pamięci lub dialogu. Dzieło może wszak funkcjonować w obszarze pozamaterialnym – jako przedmiot dyskusji (a nawet plotka), co chyba najpełniej było niegdyś widoczne w konceptualnej działalności Pawła Freislera.

Fragmenty ekspozycji, które znalazły się w budynku Pawilonu Centralnego w Giardini, skupiały się przede wszystkim na samych artystach, natomiast część ekspozycji znajdująca się w Arsenale rozpoczyna się pawilonem poświęconym zagadnieniom wspólnoty (*The Pavilion of the Common*). Tematyka ta powraca także w kolejnych fragmentach (*The Pavilion of the Earth, The Pavilion of Traditions, The Pavilion of Shamans*).

W kolejnych pawilonach widoczne jest poszukiwanie metafizyki i tęsknota za duchowością. Przenikają one niemal całą ekspozycję. Macel stosuje znaną kliszę poszukiwania tego, co duchowe, w tym tego, co „pierzotne”, zwracając się w kierunku plemienności. Staje się ona źródłem poszukiwań zarówno pozareligijnych form kontaktu z *sacrum*, jak i zjednoczonej, harmonijnej wspólnoty. W efekcie znaczącym elementem Biennale stały się działania i performanse mające charakter naśladowania rytuału. Kolejni artyści w różny sposób dokonywali rytualnego *mimesis*. Niektóre z ich działań przypominały synkretyczną duchowość spod znaku hippisowskiego New Age – dotyczy to przykładowo działania Anny Halprin *Planetary Dance*, którego korzenie sięgają 1981 roku. Performans ten był rodzajem zbiorowej terapii, reakcji na zabójstwo siedmiu kobiet w górach w pobliżu San Francisco. Halprin proponuje rodzaj świeckiego rytuału, którego celem jest usunięcie lęku i ponowna konsolidacja strauumatyzowanej społeczności. Artystka do dziś angażuje kolejne środowiska, performując *Planetary taniec*. Na wystawie nagraniem performansu towarzyszą rozrysowane na ścianie schematy rytuału, przypominające strukturalistyczne rysunki Claude’a Lévi-Straussa. Pararytualne i quasi-antropologiczne wątki wydają się najsłabszym elementem ekspozycji.

Pojawiają się one także w działaniach Ernesta Neto, który zaprasza Indian Huni Kuin i buduje strukturę naśladującą ich miejsce spotkań. Artysta zaprasza także publiczność do wzięcia udziału w performansie, który jest odtworzeniem rytualnego tańca Huni Kuin. Działanie Jelili Atiku, które miało stanowić afirmację kobiecości, także przyjęło quasi-ceremonialne oblicze. W performansie mającym charakter procesji kobiet o różnym pochodzeniu Atiku łączy elementy zaczerpnięte z tradycji Yoruba, żydowskiej i gwinejskiej.

Czasem trudno uwierzyć, że te wszystkie – pozorne w swej istocie – działania w obliczu dzisiejszej wiedzy antropologicznej i rozwiniętych studiów nad rytuałem są potraktowane bez cienia ironii. Zaskakujące, że Macel wydaje się z jednej strony świadoma refleksji postkolonialnej, umieszczając na wystawie prace z nią związane, a z drugiej wpada w różne pułapki wynikające z naiwności spojrzenia. Naiwność ta wydaje się związana z przekonaniem, iż można „wyrwać” dany element z pewnej całości kulturowej przy jednoczesnym zachowaniu jego znaczenia i doniosłości dla wspólnoty. To przekonanie, że zachowując jedynie formę, lub w pewien sposób ją naśladując, można uzyskać identyczny efekt, jak w pierwotnym kontekście. Jednocząca funkcja rytuału nie opiera się jednak wyłącznie na wykonywanych czynnościach, ale na tym, że mają one określone znaczenie, wynikające z sytuacji ważnej z perspektywy danej społeczności. Proponowane przez Macel wskrzeszenie lub pobudzenie wspólnotowości poprzez naśladownictwo rytuału z góry skazane jest na porażkę.

Na ekspozycji pojawia się także wątek relacji między człowiekiem a środowiskiem. W prostych instalacjach Michela Blazy’ego stos papierów jest drążony przez kapiącą wodę, a drewniane miotły powoli porastają rośliny. Można to odczytywać jako wizję świata po człowieku, w którym wytworzone przez niego artefakty są „odzyskiwane” przez naturę i podlegają kolejnym przemianom. To jednocześnie wypowiedź o cykliczności natury, w której destrukcja jest zawsze związana z nową formą istnienia. Można jednak spojrzeć na nie jako na wypowiedź dotyczącą natury kultury⁵, nierozdzielnej całości, w perspektywie której bezpodstawne są próby wskazania oddzielnych obszarów.

Na wystawie widoczne jest zamiłowanie kuratorki do tekstyliów. To właśnie dzieła opierające się na szyciu czy wyszywaniu stanowią największą część ekspozycji, dominując nad malarstwem, rzeźbą czy

⁵ Zob. D. Haraway, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, tłum. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012, s. 241–260.

performansem. Można to odczytywać jako pokłosie dyskusji dotyczącej relacji między sztuką a rzemiosłem – Carolyn Korsmeyer odczytywała ją w perspektywie genderowej⁶. Deprecjonowanie rzemiosła jako mniej wyrefinowanego i nie tak istotnego obszaru twórczości, zdaniem filozofki, związane było z utożsamieniem go z działalnością kobiecą oraz, konsekwentnie, przestrzenią domową. Tradycyjne rzemiosła stały się tym samym ważnym medium działań artystek feministycznych, które wykorzystywały je jako narzędzie krytyczne. Użycie tekstyliów na wystawie wykracza jednak poza tematykę genderową – stają się one równoprawnym medium wypowiedzi artystycznej, przybierając różne formy: naśladując tradycyjne techniki rzemieślnicze, zbliżając się do „malarstwa” abstrakcyjnego czy też stając się podstawą quasi-rzeźbiarskich form.

Zszywanie i wyszywanie jest obecne w pracach Marii Lai. W prezentowanym na wystawie filmie artystki pasmo niebieskiego materiału łączy ze sobą wszystkich mieszkańców wioski. Lai, inspirując się lokalną legendą, zaprosiła mieszkańców, aby wspólnie rozwinęli materiał, który połączy ich domostwa siecią powiązań. Artystka mówi, że zszywanie nasuwa skojarzenia z rozmową, spojrzeniem. Aby w procesie zszywania dwa materiały zetknęły się ze sobą, potrzebna jest nić, która je połączy. W tym przypadku to sztuka może być nicią łączącą różne obszary rzeczywistości. Metafora ta podkreśla potencjał sztuki do tworzenia powiązań – pomiędzy osobami, społecznościami, przestrzeniami. To także nić łącząca przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Renegocjonująca i dyskutująca z tym, co było, zaangażowana w teraźniejszość, ale również wykraczająca poza nią, tworząca utopie oraz wizje tego, co nadejdzie.

Zszywanie to naprawianie tego, co zostało rozerwane, leczenie ran. W sposób bezpośredni wątek ten jest obecny w działaniu Lee Mingweia *Mending project* – w trakcie trwania Biennale można przynieść do szycia dowolny element odzieży. Gdy proces zszywania dobiega końca, ubranie staje się elementem instalacji (można je odebrać po zakończeniu wystawy). Szpula z nicią zostaje przytwierdzona do ściany, a wątki stają się wizualnym znakiem zawiązanych relacji. Mingwei jest zainteresowany możliwością budowania przez sztukę relacji, co widoczne jest także w jego innym działaniu prezentowanym na Biennale. Opiera się ono na doświadczeniu piękna, a także idei, iż nabiera ono szczególnej wartości, gdy dzielimy się nim z drugim człowiekiem. Mingwei w swych akcjach odwołuje się do koncepcji wymiany darów. Zgodnie z teorią Marcela Maussa znaczenie daru wykracza

⁶ Zob. C. Korsmeyer, *Gender w estetyce*, tłum. A. Nacher, Kraków 2008.

poza jego materialną podstawę, gdyż tworzy on sieć zależności i powiązań⁷. Działania Mingweia można także odnieść do proponowanej przez Nicolasa Bourriauda koncepcji estetyki relacyjnej, wedle której sztuka może stać się narzędziem budowania relacji wymykających się reifikacji i standaryzacji⁸. W przypadku działania *When Beauty Visits* dar, który oferuje artysta, jest jednocześnie materialny i duchowy – to współuczestniczenie w przeżyciu, zaproszenie do współodczuwania, dzielenie się tym, co najcenniejsze. Performans ten wytwarza specyficzną wspólnotę, opartą na dzieleniu się doświadczeniem. Prace Mingweia pokazują, w jaki sposób sztuka może stać się „nicią”, za pomocą której łączy się to, co rozdzielone. Wydaje się, że działania artysty najpełniej oddają humanistyczny i afirmatywny wydźwięk koncepcji tegorocznego Biennale. Należy jednak pamiętać, że zszywanie jest działaniem delikatnym, a jego efekty mogą być krótkotrwałe. Szwy mogą się rozluźnić lub zerwać. Zarówno u Lai, jak i Mingweia nić lub materiał są materialnym znakiem, który uwidacznia relacje. Artyści ci upatrują ważność sztuki w tego typu, niejednokrotnie efemerycznych, gestach, łączących na chwilę obce sobie osoby.

Tekstyliasty stanowią także ważny element twórczości Franza Erharda Walthera, który otrzymał nagrodę Złotego Lwa dla najlepszego artysty wystawy „Viva arte viva!”. Jego wyszywane, minimalistyczne obiekty zawieszane na ścianie przypominają malarstwo, jednak kolorowe płyty materiałów nakładają do tego, aby odbiorca wchodził z nimi w interakcję, stając się tym samym elementem przestrzennego obiektu i czyniąc ze swojego ciała element dzieła. Nie ma sugestii co do tego, w jaki sposób należy „używać” prac artysty. Pozostawia on tę kwestię kreatywności odbiorcy. W związku z tym *Wallformation* wymaga zaangażowania zarówno wyobraźni, jak i cielesności widza. Konieczność wykonywania pewnych działań sprawia, że te pozornie statyczne obiekty otwierają się na problem czasu i przestrzeni. Zainteresowanie tą ostatnią oraz estetyka prezentowanych prac zdradzają powinowactwa Walthera z minimalizmem, jednak artysta zdecydowanie wykracza poza ten nurt. Tym, co wydaje się najciekawsze w jego pracach, jest ich niejednoznaczność i wymykanie się prostym kategoriom opisu. Wykraczają one poza przyjęte określenia, sytuując się na przecięciu takich kategorii, jak performans, rzeźba, malarstwo czy rzemiosło. Z perspektywy dzisiejszej twórczości artystycznej

⁷ Zob. M. Mauss, *Szkic o darze. Formy i podstawa wymiany w społeczeństwach archaicznych*, tłum. M. Król, [w:] idem, *Socjologia i antropologia*, Warszawa 1973.

⁸ Zob. N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Kraków 2012.

takie działanie nie wydaje się zaskakujące, podobnie jak angażowanie widza (wszak niedaleko, w pawilonie Austrii, możemy oglądać *One Minute Sculptures* Erwina Wurma), a określenie Walthera mianem artysty „radykalnego” może wzbudzać konsternację. Owa radykalność odnosi się jednak do skrajnej prostoty używanych środków oraz konsekwencji twórczej, gdyż artysta od lat realizuje obiekty zgodnie z jedną koncepcją. Co symptomatyczne, mimo że prace Walthera angażują widza, w przypadku ekspozycji Biennale nie wolno ich nawet dotykać (poza leżącymi na podłodze metalowymi płytami), w związku z czym stają się one obiektami przeznaczonymi jedynie do oglądu. Uwidacznia to jeden z najważniejszych problemów związanych z partycypacją (lub raczej uczestnictwem) odbiorców – zawsze dokonuje się ona w ramach wyznaczonych wcześniej przez artystę lub kuratora⁹.

Z przytoczoną wizją sztuki, która zszywa rany, rezonuje Pawilon Szamanów. Pojawiający się w tekście kuratorskim wątek artysty jako szamana wydaje się bardzo ciekawy, jednak zostaje potraktowany momentami nazbyt dosłownie, a potencjał przywołanej metafory okazuje się nie w pełni wykorzystany. Zawarta w figurze szamana dualność, jego umiejętność nawiązywania kontaktów z przyszłością i przeszłością, a także niestabilność wynikająca z bliskości *sacrum*, jest interesującym wątkiem. W pawilonie tym pojawia się przykładowo dokumentacja video performansu Ayronsona Heraclito o charakterze postkolonialnej terapii, opierającej się na oczyszczeniu przestrzeni, które zostały silnie naznaczone przez portugalski wyzysk kolonialny. Innym działaniem jest „lecniczy” performans Naufusa Ramireza-Figueroi inspirowany kulturą Majów, w trakcie którego artysta gra na gwizdkach wykonanych z gliny, co ma mieć właściwości uzdrawiające. Widać wyraźnie, że kuratorka proponuje przede wszystkim wizję sztuki kojącej, stawiając ją ponad tą, która zadaje niewygodne pytania, jątrzy i drażni.

W Pawilonie Tradycji uwidacznia się szczególnie wyraźnie, zarówno w tekście wprowadzającym, jak i w doborze prac, heterogeniczność projektowanej ekspozycji. Macel traktuje tradycje w sposób fragmentaryczny, jako repertuar form, które można dowolnie łączyć i przekształcać.

⁹ Zob. Ł. Białkowski, *Turyści i tubylcy. Praktyki partycypacyjne instytucji wystawienniczych w perspektywie koncepcji turystyki Deana MacCannela*, [w:], idem, *Nieszczere pole. Szkice o sztuce*, Katowice 2015. Szeroką krytykę sztuki partycypacyjnej podejmuje także Claire Bishop w książce *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni* (tłum. J. Staniszewski, Warszawa 2015).

Odbiorca ma więc wrażenie szczególnego wymieszania: wątków, kultur, tradycji (co było widoczne w performansie Jelili Atiku, a także w lalkach Francis Upritchard). Wydaje się, że najbardziej adekwatną kategorią do opisu ekspozycji byłyby postmodernistyczny (!) *bricolage*, a jej charakterystyczną cechą – dekontekstualizacja. Prace inspirowane marokańskimi dywanami (Teresa Lanceta), meksykańskimi tkaninami (Cynthia Gutierrez) czy tradycyjnym malarstwem chińskim (Hao Liang) są usytuowane obok siebie i traktowane jako równoznaczne przykłady inspiracji tradycją, bez próby zrozumienia, czym tak naprawdę jest ona w danym przypadku i jakie niesie z sobą znaczenia. W nagromadzeniu wątków, rozgadaniu, zatrzymywaniu się na powierzchni zjawisk wspomniana – wręcz archaiczna przecież – kategoria postmodernistyczności wydaje się adekwatna. Macel przebiera w katalogach „Inności” tak, jakby wybierała towary ze sklepowych półek. Można także odnieść wrażenie, że głównym kryterium wyboru jest tu atrakcyjność opakowania.

Pawilon Dionizyjski jest w pewnym stopniu zaskakujący, gdyż wyraźnie rozmija się z najbardziej rozpowszechnionym, Nietzscheańskim rozumieniem dionizyjskości. Porusza on przede wszystkim kwestie kobiecej erotyki i cielesności (Huguette Caland, Heidi Bucher, Eileen Quinlan), jednak nie jest ona niepokojąca czy transgresyjna. W pawilonie pojawiają się także wątki dotyczące muzyczności (wszak muzykę nazywał Nietzsche sztuką Dionizosa), jednak ponownie daleko im do mrocznego, a nawet przerażającego wymiaru dionizyjskości. Jedynie prace Jeremy’ego Shawa poruszają wątek fundamentalnego dla wspomnianej kategorii rozpadu Ja, transu, upojenia. W filmie *Liminals* pojawia się utopijna wizja zjednoczenia ludzkości w celu uzyskania stanu transcendencji. Artysta porusza tematykę odmiennych stanów świadomości uzyskiwanych poprzez ruch, choreografię, światło. Wydaje się, że potencjał przywołanej kategorii nie zostaje w pełni wykorzystany, chociaż pozwala ona na spojenie różnych wątków ekspozycji. Dionizyjskość w ujęciu Nietzschego posiadała wszak potencjał do zawiązania na nowo więzi „człowieka z człowiekiem”, ale w jej przestrzeni „również wyobcowana, wroga lub ujarzmiona natura świętuje znów pojednanie z utraconym synem, człowiekiem”¹⁰. Można więc spojrzeć na przywołane pojęcie dionizyjskości jako punkt spajający zagadnienia wspólnoty oraz relacji człowieka ze środowiskiem, a także – w kontekście upojenia i transu – praktyk szamańskich. Narracyjnie można

¹⁰ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. B. Baran, Warszawa 2009.

więc przeprowadzić pewną linię, rozwijaną w kolejnych pawilonach – od jednostki, jej społecznego i środowiskowego funkcjonowania, aż po przekroczenie tego, co jednostkowe, w dionizyjskim zaprzeczeniu *principium individuationis*. W szczególności ten ostatni wątek jest słabo dostrzegalny w prezentowanych na ekspozycji dziełach. Wydawałoby się, że logiczną kontynuacją wątku dionizyjskiego byłby Pawilon Czasu i Nieskończoności, jednak poprzedza go przedostatni Pawilon Kolorów.

Temat kolorów wydaje się zaskakujący z perspektywy zarysowującej się narracji ekspozycji. Kolor może być jednak potraktowany jako coś więcej niż tylko zagadnienie formalne, emocjonalne czy nawet symboliczne. John Gage zwracał uwagę na polityczne oraz genderowe wymiary koloru¹¹. Zauważył, że jedna z najdłużej trwających debat nad kolorem dotyczy jego statusu poznawczego. Wskazał tym samym na istniejący podział filozoficzny „między tymi, którzy jak Berkeley czy Goethe, uważają, że naszą wiedzę o świecie warunkuje nasze rozumienie jego powierzchni kolorowych, a tymi, którzy jak starożytni sceptycy czy Locke, uważają kolor za przygodny atrybut świata wizualnego, a na podstawie zjawisk wizualnych nie sposób wnioskować o substancji”¹². Macel powołuje się na badania neuronauk, według których kolory nie istnieją same w sobie, lecz są efektem procesów kognitywnych ludzkiego mózgu. W Pawilonie Kolorów pojawiają się wątki łączące zagadnienie barwy z postkolonializmem (temat kolonialnego handlu indygo w pracy Abdoulaye Konaté), indywidualną ekspresją czy chromaterapią (Dan Miller, Judith Scott). Pawilon ten kończy monumentalna i efektowna instalacja Sheili Hicks, ponownie opierająca się na wykorzystaniu tekstyliów.

Ostatni pawilon – poświęcony zagadnieniom czasu i nieskończoności – ujawnia przewijające się w opisach każdej sekcji zamięłowanie Macel do patosu. W ostatnim segmencie wystawy pojawia się pytanie o metafizykę oraz zanikanie i trwanie w kontekście czasu. W tej sekcji umieszczony został film Basa Jana Adera, którego całą działalność można odczytywać w kontekście kategorii porażki. Artysta filmował swoje kolejne upadki, umieszczając siebie w sytuacjach, w których były one nieuniknione. Słynne zniknięcie Adera wprowadza temat ostatecznej porażki, ale także – paradoksalnie – namiastki nieśmiertelności, której wszak obietnicą jest twórczość artystyczna. Z dysparycją tego twórcy rezonuje chyba najciekawszy performans na wystawie – *Baida* Taus Makhachevej

¹¹ Zob. J. Gage, *Kolor i znaczenie*, tłum. J. Holzman, A. Żakiewicz, Kraków 2010.

¹² Ibidem, s. 36.

(potraktowany, niestety, jako akcja dodatkowa). Jest to praca niepokojąca, poruszająca temat zniknięcia bez śladu. Performans odbywa się na otwartym morzu o określonej godzinie i pod wyznaczoną szerokością geograficzną. Przy przewróconej łodzi kolejno pojawiają się i znikają performerzy. Artystka opowiada o rybakach pracujących na Morzu Kapsjijskim, jednak w oczywisty sposób praca rezonuje w kontekście współczesnych problemów migracji. Jest to dobry przykład działania, które nie wikłając się w bieżącą politykę, porusza uniwersalny, a jednocześnie bardzo aktualny problem.

Całość wystawy głównej Biennale kończy wyrafinowana praca Attili Csörgő – prosty i precyzyjny mechanizm. To rodzaj zegara, który jest jednocześnie wstęgą Möbiusa. Wraz z kolejnymi obrotami mechanizmu cień i obiekt go rzucający naprzemiennie stają się tarczą zegara lub wstęgą. Csörgő opowiada o przenikaniu się czasu i nieskończoności, o ich nierozłączności. Praca ta wpisuje się w afirmatywny wydźwięk ekspozycji. Artysta wydaje się wskazywać na istniejący we wszechświecie porządek, niemalże matematyczny ład, według którego funkcjonuje rzeczywistość. Metafizyczny wymiar sztuki mógłby polegać na odkrywaniu owego porządku. Tę konstatację można odnieść do pitagorejczyków, a związaną z nią wizję sztuki rozumieć jako głęboko zakorzenioną w starożytnym przekonaniu, że twórczość może być wyrazem istniejącego w świecie matematycznego ładu.

57. Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji to jednak nie tylko wystawa główna w Arsenale i Pawilonie Centralnym. Kuratorka włącza w jego obszar dodatkowe projekty. Dostrzega, że we współczesnym *artworldzie* zarówno artysta, jak i jego dzieło schodzą na dalszy plan. Niejednokrotnie to kurator odgrywa fundamentalną rolę, stając się najistotniejszym ogniwem prezentowanej ekspozycji, proponując własną interpretację lub reinterpretując dzieła. Artysta zostaje sprowadzony do roli dostarczyciela obiektów i działań, które mogą być umieszczane w wielu kontekstach, w zależności od potrzeb danej ekspozycji. W całym systemie *artworldu*, wobec instytucji, kuratorów czy krytyków, artyści pozostają ogniwem, które jest w największym stopniu pozbawione władzy. Zmienia się to jedynie w przypadku rozpoznawalnych twórców, których kapitał wynikający z wyrobionej marki pozwala na negocjowanie z instytucjami.

Macel proponuje kilka zabiegów, które mają na celu zwrócenie uwagi na centralność pozycji artystów i niejako przywrócenie ich widoczności. Wszystkie one oparte są na idei spotkania i poznawania twórców. Jednym z nich jest projekt *Unpacking My Library*, w ramach którego w jednym

z pawilonów można zapoznać się z ulubionymi książkami artystów, co zdaniem kuratorki ma się przyczynić do lepszego ich poznania oraz stanowić inspirację dla publiczności. Macel stwierdza, że punktem wyjścia tego działania był tekst Waltera Benjamina pod tym samym tytułem¹³. Esej autora *Pasaży* to opowieść kolekcjonera o umiłowaniu książek jako przedmiotów – o ich poszukiwaniu, kupowaniu, historii. W jego tekście rozpakowywanie księgozbioru wywołuje szereg wspomnień dotyczących poszczególnych osób, a także miejsc, w których woluminy były zakupione czy w których kolejno mieszkał, zabierając je ze sobą. Benjamin zwraca także uwagę na specyfikę kolekcjonerstwa, które jest zespoleniem porządku i chaosu oraz jednocześnie wyrazem osobowości samego kolekcjonera. Jest on bowiem obecny w stworzonym przez siebie zbiorze – „żyje” w gromadzonych przez siebie obiektach. W proponowanym przez Macel działaniu chodzi o ujawnienie zaplecza teoretycznego artystów, zastanowienie się nad tym, w jaki sposób czytane teksty definiują ich i wpływają na ich twórczość.

Kolejnym projektem jest *Tavola aperta (Open Table)*, czyli otwarte spotkania artystów z publicznością. Kuratorka, chcąc przełamać dystans między artystami i odbiorcami, zaprasza ich do spotkania przy wspólnym stole. Wykorzystuje najprostszy i najbardziej oczywisty sposób budowania więzi, jakim jest wspólny posiłek, co w kontekście artystycznym ma swoją długą tradycję. Słynne działania, takie jak *Food* Gordona Matta Clarcka, akcje Rikrita Tiravaniji czy, na gruncie polskim, Elżbiety Jabłońskiej, wykorzystywały przestrzeń stołu i wspólny posiłek jako miejsce spotkania, pozwalające na zmianę stosunków oraz nawiązanie innego typu kontaktu między odbiorcami i artystą. Działania tego typu odnosiły się do takich kategorii kulturowych, jak wymiana darów czy gościnność. Macel zaprasza więc na *casual lunch*, w trakcie którego odbiorcy mogą spotkać się z twórcami. Dostępne na stronie Biennale nagrania pokazują jednak, że *Otwarty stół* nie miał charakteru nieformalnego spotkania. Obecność kamery, mikrofonów oraz moderatorki powoduje, że przyjmuje on raczej charakterystyczny model dyskusji z artystą, który został wzbogacony o element posiłku. W nagraniach widać, że część osób siedzących przy stole czuje skrępowanie obecnością kamery, nie decyduje się wziąć udziału w rozmowie ani nawet kosztować posiłków.

¹³ Zob. W. Benjamin, *Unpacking My Library*, [w:], *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. H. Arendt, New York 1969.

Ostatnim projektem zaproponowanym przez Macel jest *Artist's Practice Project*. W jego ramach artyści zostali zaproszeni do nadsyłania krótkich filmów o sobie i swojej pracy. Opowiadają w nich o inspiracjach, pokazują pracownie. Proponowane przez kuratorkę zwrócenie uwagi na samych artystów przybiera więc trzy formy. Pierwszą z nich jest spojrzenie dające wgląd w miejsca powstawania dzieł, zapoznanie się z zajmowaną przez nich przestrzenią czy sposobem pracy. Kolejnym aspektem jest spojrzenie poprzez teksty, które są dla twórców fundamentalne – niejako wgląd w ich zaplecze intelektualne. Ostatecznie Macel proponuje także bezpośrednie spotkanie, fizyczną obecność artysty.

Kuratorce udało się karkołomny zabieg – koncentrując się na artystach, zdołała uniknąć związanych z nimi tematów trudnych, jątrzących, wywołujących spory, jak przykładowo sytuacja na rynku sztuki, prekaryzacja, kwestia „ciemnej materii sztuki” czy utowarowienia (zarówno twórcy, jak i dzieła). Wystawa, która w swym założeniu stawia w centrum artystów, nie podejmuje kwestii dotyczących ich samych, produkcji artystycznej czy problemów, z którymi spotykają się w swej pracy (są one jedynie zasygnalizowane w jednym z pawilonów). Wydaje się, że niemal w każdym z podejmowanych wątków Macel unika tego, co negatywne, sporne, nieprzyjemne. Tematy, które mogą wzbudzać kontrowersje, są zawsze poruszane w obrębie bezpiecznych granic. Oczywiście jest to zabieg celowy. W dobie konfliktów i niepokoju kuratorka proponuje wizję sztuki jako *refugium*. To przestrzeń pozwalająca na oddech, ucieczkę, rodzaj bezpiecznego azylu. Warto jednak mieć na uwadze, że zgodnie z ekologicznym rozumieniem *refugium* (ostoi) gatunki, które w nim występują, zagrożone są wyginięciem.

Kuratorka chce pokazywać, że sztuka nie musi bezpośrednio angażować się w zagadnienia polityczne czy społeczne, a jej wymiar jest bardziej uniwersalny. To właśnie wiara w artystyczny uniwersalizm wydaje się podstawą neohumanizmu Christine Macel. Ważne jest jednak spostrzeżenie Rosi Braidotti, która zadawała pytanie o to, czy humanizm w swej klasycznej formie jest dziś jeszcze do uratowania. Czy da się niejako uratować to, co w nim wartościowe, a jednocześnie przeformułować jego negatywne aspekty (na przykład europocentryczny elitaryzm), czy może, jak pragną tego posthumaniści, wymaga on przemyślenia od podstaw i przekroczenia w kierunku nowej, postantropocentrycznej wspólnoty?¹⁴

¹⁴ Zob. R. Braidotti, *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2014, s. 123.

Być może bardziej trafną kategorią, która powinna się pojawić w ekspozycji, jest nie mroczna dionizyjskość, lecz apolliński „piękny pozór”? Nietzsche pisał wszak: „Tam, gdzie spotykamy w sztuce «naiwność», tam musimy stwierdzić najsilniejszy wpływ kultury apollińskiej, która zawsze musi najpierw obalić władzę tytanów, pozabijać potwory i dzięki mocnym przygrywkom złud i przyjemnych iluzji, pokonać straszliwe otchłanie obrazu świata i największą zdolność do cierpienia”¹⁵.

Bibliografia

1. Benjamin W., *Unpacking My Library*, [w:], *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. H. Arendt, New York 1969.
2. Białkowski Ł., *Turyści i tubylcy. Praktyki partycypacyjne instytucji wystawienniczych w perspektywie koncepcji turystyki Deana MacCannella*, [w:], idem, *Nieszczere pole. Szkice o sztuce*, Katowice 2015.
3. Bishop C., *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Warszawa 2015.
4. Bourriaud N., *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Kraków 2012.
5. Braidotti R., *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2014.
6. Bryan-Wilson J., *Sztuka a praca*, [w:] *Czarna księga polskich artystów*, red. K. Górna, K. Sienkiewicz, Warszawa 2015.
7. Crary J., *24/7 Późny kapitalizm i koniec snu*, tłum. D. Żukowski, Kraków 2015.
8. Gage J., *Kolor i znaczenie*, tłum. J. Holzman, A. Żakiewicz, Kraków 2010.
9. Haraway D., *Manifest gatunków stowarzyszonych*, tłum. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012.
10. Korsmeyer C., *Gender w estetyce*, tłum. A. Nacher, Kraków 2008
11. Mauss M., *Szkic o darze. Formy i podstawa wymiany w społeczeństwach archaicznych*, tłum. M. Król, [w:] idem, *Socjologia i antropologia*, Warszawa 1973.
12. Nietzsche F., *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. B. Baran, Warszawa 2009.

¹⁵ F. Nietzsche, op. cit., s. 56.

