

W RAMACH 4 EDYCJI IMPRINT - MIĘDZYNARODOWEGO TRIENNALE
SZTUK GRAFICZNYCH IM. TADEUSZA KULISIEWICZA



FANTASTYCZNE PUŁAPKI -
DANIEL MRÓZ
I REGINA SILVEIRA



artinfo.pl



MAKSYMILIAN
POLSKIE ZWIĄZKI
ARTYSTÓW



szkolenia
akademii

WYSTAWA CZYNNA 18 - 21 GRUDNIA 2017

ORAZ 3 - 23 STYCZNIA 2018 (PN - PT 12 - 18)

GALERIA SALON AKADEMII

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE

KRAKOWSKIE PRZEDMIĘCIE 5 (WEJŚCIE OD UL. TRAUGUTTA)



JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI: Otrzymujecie Państwo numer „Aspiracji” redagowany przez nowy zespół, w nowej szacie graficznej i zawierający nowe treści. Wyrazistość i sens tej zmiany ocenicie sami, ujawni się ona zresztą nie od razu w pierwszym numerze, lecz w trochę dłuższej perspektywie, o ile redakcyjny zamysł i warunki organizacyjne pisma wytrzymają próbę. Dziś pierwszy sygnał składu i zamierzeń nowej redakcji. Jest w niej redaktor naczelny i jego zastępca, co łągodzi nieco przewagi jednego bądź drugiego szefa. Mamy także sekretarza redakcji. Zarysował się skład kolegium redakcyjnego, choć w pierwszym numerze decyzje nie były jeszcze kolegialne.

W naszych licznych, wstępnych rozmowach pojawiły się różne motywy programowe, wielość i zróżnicowanie jest wszak jednym z imperatywów programowych. To, co wydaje się ważne, i co można dostrzec – mam nadzieję – w pierwszym numerze, dotyczy dwóch problemów. Po pierwsze **autonomii osobowej artysty**. Mówiąc najkrócej, status artysty jako podmiotu – indywidualnego, nieredukowalnego do żadnych przygodnych okoliczności zewnętrznych, nie polepszył się w Polsce. Aby coś się w tej sprawie ruszyło, trzeba dość gruntownych działań ideowych i organizacyjnych. Słowem, potrzebne są „inwestycje” w kulturze artystycznej. Horyzont twórczości artystycznej, wytyczany w ostatnich latach przez tzw. wolny rynek, otworzył wiele nowych, bardzo ciekawych i produktywnych możliwości, ale także wiele innych zamknął. Upowszechniony, żywy i interesujący dyskurs o wizualności, kreatywności, przemyślnych kreatywnych przysłonił inne pojęcia i idee, takie m.in. jak autonomia, lokalność, warsztat twórczy, realizm. Warto przywrócić pluralizm tematów ożywiający konwersację w kulturze artystycznej. Mam nadzieję, że w pierwszym numerze nowych „Aspiracji” inwestycja w podmiotowo traktowanych artystów, zarówno młodych, jak i dojrzałych jest **widoczna**.

Problem autonomii osobowej artysty nie może być rozpatrywany bez kontekstu **Institucji Sztuki**. Idea autonomii jest kluczowa dla projektu ojców Nowoczesności i przechodziła różne etapy

historycznych, społecznych wcieleń. Niewątpliwie ważny próg, na którym nastąpiło jej poważne potknięcie, stanowi Awangarda (i późniejsza neoawangarda). Idea zburzenia Instytucji Sztuki (gwaranta jej autonomii) stanowi bardzo ważną cezurę praktyk artystycznych. Tak zresztą jak różne etapy krytyki tej idei ożywiającej się cyklicznie. Burzenie Instytucji Sztuki i odradzanie się pytania czy warto, towarzyszy sinusoidzie nastrojów, modernizacyjnych (w imię zmian) i bardziej zachowawczych (w imię tożsamości), do dziś. Mam przekonanie, że czas terażniejszy sprzyja poszukiwaniu racji, dla których Nowoczesna Instytucja Sztuki powinna trwać. A matką wszystkich instytucji artystycznych, by tak troskliwie się wyrazić, jest Akademia Sztuk Pięknych. Tu rodzi się artysta. Bardzo aktualnej kwestii organizacji uczelni artystycznej poświęcona jest znaczna część pierwszego numeru. Problem ten jest szczególnie ważny ze względu na moją specjalizację i mocną wolę podtrzymania akademickich aspiracji pisma.

Pogodzenie się z sinusoidalnym przebiegiem modernizacyjnych i konserwacyjnych tendencji w sztuce, to przyjęcie zbyt płytkiego modelu zmian w kulturze artystycznej. W tle tej polemiki „awangardzistów” i „tożsamościowców” tli się, daleko głębszy, konflikt kreacjonistów z realistami. U źródeł bowiem tkwią głębokie filozoficzne spory. Problemów tych dotykamy, Sławomir Marzec i ja, w sobie właściwy sposób, w naszych „inauguracyjnych” tekstach. ¶

SŁAWOMIR MARZEC: W czasach dominacji sztuki tzw. performatywnej, agonicznej i negocjacyjnej zwykła uczciwość wymaga określenia własnych preferencji. Inaczej wszelka dyskusja staje się rodzajem manipulacji. Zatem wyznaje: od



lat moją postawę określam jako praktykowanie *arthome*. Nie oznacza to wcale ucieczki w lokalność i tradycję, lecz właśnie bardziej radykalnie – aktywną troskę o samodzielną jednostkową podmiotowość. O czynienie świata zrozumiałym i jakościowo wartościowym. Oczywiście konsekwencją jest krytyczny stosunek do instytucjonalnego *artworld* i polemiczna troska o jego de/strukturyzację. O jego dostosowanie do „natury” dzisiejszej sztuki. Wielorakiej, pluralistycznej i nade wszystko rozwijającej indywidualne optimum, a nie redukującej się do kolejnej aktualności.

Wobec gigantycznej nadprodukcji spór o sztukę przesuwają się z jakości dzieł na kryteria oceny. Na procedury społecznego wytwarzania sztuki. A jest ona bezcenna, bo stanowi szansę wychodzenia z reaktywności świata, z jego „naturalności” i „konieczności”. Pozwala bywać więcej (tak, to parafraza Gadamera). Nawet chwilowo, nawet symbolicznie. Bo czemuż to idee i jakości nie miałyby mieć statusu fikcji lub idei regulatywnych? Czyż istotnie by im czegoś to ujmowało? Redukowanie sztuki do narzędzia usprawniania naszej aktualności (tzw. ważnych problemów politycznych) właściwie totalizuje same uwarunkowania. Jednak dla tych ważnych i aktualnych spraw mamy przecież inne, bardziej realne narzędzia czy instytucje.

Oczywiście konsekwencją takiej postawy jest troska o autonomię sztuki. Dzisiaj nie/możliwej. Niemniej jednak stanowi ona rozstrzygający dla najnowszej sztuki punkt zderzenia dwóch sprzecznych perspektyw. Pierwsza utożsamia sztukę z wolnością stanowienia własnej wolności (także przez redefinicję sztuki). Druga zaś twierdzi, że sztuka obecnie jest wolnością praktykowania swoistości sztuki niezależnie od okoliczności. Zarys złożonych blasków i cieni obu postaw szkicuję w artykule na dalszych stronach „Aspiracji”. Tutaj tylko dodam, że ten spór postępu i konserwacji sam w sobie uważam za anachroniczny. Absolutyzacja któregokolwiek z biegunów prowadzi w ślepy zaułek. Pozostają nam czujne oscylacje pomiędzy i unikanie ostatecznych skrajności. W czasach rzeczywistości jako wielowymiarowej dynamicznej złożoności nasza ludzka istotność rozgrywa się raczej na poziomie nieustają-

cego precyzowania wieloznaczności. Stąd wynika szacunek dla pluralizmu, który obecnie jest raczej symulowany, raczej odgrywany. Autentyczny pluralizm wymaga wszak nie tylko szacunku dla innych, uczciwej debaty, lecz także jakoś tam czytelnym różnic. Bez różnicy różnic, czyli bez precyzji i rzetelności, tudzież dobrej woli, zamienia się on w marketing i gry biurowe. No i w porykiwania „wyrazistych osobowości” albo nakręcanie „słusznych” partyjnych oburzeń.

Coraz częściej przebija się pogląd, że żyjemy w epoce niebywałej ciemnoty i obłądy. Umberto Eco uzasadnia taki pogląd przepaścią między dostępnością wiedzy a stanem przeciętnej świadomości. W średniowieczu było lepiej. Dużo lepiej. Ciemnota nie jest przypisana określonej ideologii czy postawie, lecz po równo darzyć się potrafi. Nie uchroni więc przed nią kilka jurnych sloganów w garści ściskanych. Trzeba uczyć się i rozwijać nieustannie, aby od czasu do czasu wyczarować przelotną chwilę wolności czy sztuki. Bezmyślna swawola i totalitarny dogmatyzm to awers i rewers dzisiejszej ciemnoty.

Oczywiście „Aspiracje” nie są magazynem autorskim, ich wydawcą jest środowisko warszawskiej ASP. Wierzę jednak, że na ich łamach będę mógł kontynuować zarówno mój wieloletni już opór wobec programowania sztuki przez instytucjonalny *artworld*, jak i starania o przywrócenie sztuki artystom i widzom. „Aspiracje” stanowią również próbę obrony idei akademii, a także, bardziej konkretnie – nadania naszej uczelni rangi ośrodka opiniotwórczego. Postaram się podejść do tego entuzjastycznie, choć mój wrodzony i nabyty sceptycyzm raczej mnoży tu wątpliwości. Z redaktorem naczelnym Janem S. Wojciechowskim bardzo wiele nas łączy. Sporo też dzieli: czujność, ale nie tyle zanurzania się w głębiach fundamentalnych konfliktów, co wielowymiarowego wymijania samej binarności. Autonomia sztuki tak, lecz mnoga, wewnętrznie sprzeczna i wciąż na nowo wyważana. Pluralizm, lecz także mnogi, oparty na różnych kategoriach. Podmiotowość, lecz raczej samozwrotna niż instytucjonalna czy tożsamościowa. Na szczęście mamy więc jeszcze co dyskutować. ¶



ASPIRACJE
#47/48/2017

Kwartalnik Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie /
Academy of Fine Arts in Warsaw Quarterly

Wydawca / *Published by*
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie / *Academy of Fine Arts in Warsaw*
Krakowskie Przedmieście 5, 00-068 Warszawa
www.asp.waw.pl

Rada Redakcyjna / *Advisory Board*
Wiktor Jędrzejec, Roman Kubicki, Teresa Pękała, Magdalena Sołtys,
Krzysztof Bednarski, Mariusz Knorowski, Marcin Lachowski

Współpracują z nami / *Contributors*
Alexandra Hołownia, Marek Maksymczak

Redaktor naczelny / *Editor-in-Chief*
Jan Stanisław Wojciechowski

Zastępca redaktora naczelnego / *Deputy Editor-in-Chief*
Sławomir Marzec

Sekretarz redakcji / *Editorial Assistant*
Lidia Skarżewska

Projekt / *Designed by*
Emilia Pyza

Druk / *Printed by*
Drukarnia Akapit, Lublin

Spis treści

- 4 Jan Stanisław Wojciechowski, Sławomir Marzec
- 7 Sławomir Marzec
Nie/możliwa autonomia sztuk
- 18 Eulalia Domanowska
**Muśnięcie grawitacji. O sztuce
Ryszarda Ługowskiego**
- 26 Krzysztof Jurecki
They were, czyli o fotografii kobiet
- 30 Grzegorz Borkowski
**Tworzenie nie ma celu,
tworzenie jest celem**
- 34 Sławomir Marzec
Aktualność rzeźby, aktualność klasyki
- 36 **Dzieło Życia: Ryszard Waśko**
- 38 Alexandra Hołownia
Spacerując po nowojorskich galeriach Chelsea
- 44 **Fotoreportaż**
- 46 Zofia Jabłonowska-Ratajska
Nie uzdrawiać świata bez zastanowienia
- 49 Jan Stanisław Wojciechowski
**I kto tu rządzi? Zarządzanie wyższą uczelnią
artystyczną**
- 59 Hanna Hanć
Sztuka zarządzania
- 69 **Wybrane z kalendarza**
- 72 **57. Biennale w Wenecji**
- 73 **Summaries**
- 75 **Nasi autorzy**

Nie/możliwa autonomia sztuki

SŁAWOMIR MARZEC

Wahadło sztuki powoli zaczyna wychylać się w stronę przeciwną. Zauważyć to można było już choćby na ubiegłorocznym Biennale Weneckim, jakże odmiennym od poprzedniego. Dwa lata wcześniej witano nas tam kirem, napisami „The end” i stertami waliz przydatnych w oczekiwaniu Godota. Oraz zbiorowym czytaniem „Kapitału” Marksa, jako sztuki postmartwej (w marksizmie istnieje intrygująca figura „likwidacji przez wcielenie w życie”). Inaczej mówiąc: jeszcze niedawno bezpośredni i krytyczny społecznie artywizm miał zastąpić utracone powaby, tonie i seksapile sztuki. Najnowsze Biennale oparte zostało na odwrotnym założeniu: sztuki jako sztuki. Pojawiły się przy tej okazji także sugestie o jej autonomii, co oczywiście wzbudziło stękanie doktrynerów postępu o „uciekaniu od aktualnych wyzwań społecznych”. Otóż mimo powszechnego wyczerpania, mimo znużenia, wkurzenia, czyli po tych wszystkich spartolonych rewolucjach i po równie daremnych apokalipsach, pojawiło się przecucie, że sztuka jednak nadal żyje. I chyba nawet żyć powinna, a nie tylko wegetować jako szminka polityki czy rynkowe opakowanie.



WIESŁAW ŁUCZAJ, OBRAZ
STATYSTYCZNY K_030_13_7 -
OBOWIĄZKI DOMOWE

Trend się odwrócił, utraciliśmy zapał do ogłaszania „nowych końców sztuki”, zapewniając teraz o jej rzeźkości. No, bo przecież nigdy w historii nie powstawało tak wiele muzeów sztuki i instytucji kulturalnych. Nigdy tak wielu obywateli nie uważało się za artystów. Nigdy nie było tak wielu wystaw, wydarzeń i takich cen. Nigdy jeszcze nie było tak dużo autorytetów, karier i sukcesów artystycznych...

Nigdy jeszcze sztuka nie była tak różnorodna. I tak... dezorientująca. I tu pojawia się pewien



←
TOMASZ ZAWADZKI,
PARADOKS
CZASU - ZAPIS
PORZĄDKOWANIA
PRZESTRZENI 5

→
PAULINA
SYLWESTROWICZ,
ERROR ERRORIS



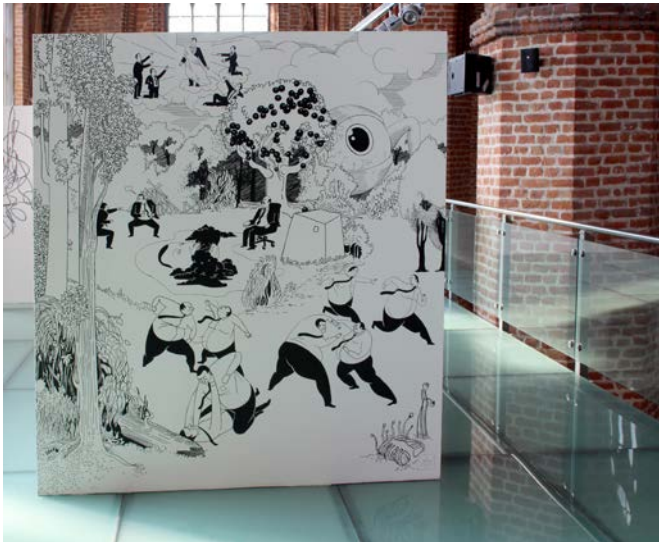
RYSZARD ŁUGOWSKI,
CZY MOŻNA ZWAŻYĆ
MARTWEGO MOTYLA



problem. Zresztą niejedyn. Naturalnie należy cieszyć się z nadciągającego zwrotu, ale już teraz warto podjąć się krytycznej refleksji, aby nie popaść w drugą skrajność. Bo może owo bogactwo form, myśli i zdarzeń wcale nie poszerza naszej wrażliwości i wiedzy? Bo może nie jesteśmy już w stanie go wchłaniać, lecz jedynie wraz z jego pławami się przemieszczać? Bezkrytycznie i bezrefleksyjnie. Zdani jedynie na rady i dąsy nieweryfikowalnych ekspertów? Może nadmiar właśnie wymusza nawigowanie tylko najprostszymi, najbardziej oczywistymi schematami, co by tłumaczyło powrót fundamentalizmów wszelkiej maści? Nie tyle więc tzw. poszerzone pole sztuki, co nieustannie przemieszczane. Gdzie specjalista od kolejnego „poszerzenia” nie ma pojęcia o wartości i sensie wcześniejszych „poszerzeń”. Wszak idąc do ważnych centrów instytucjonalnego *artworld*, spotkamy kuratorów specjalizujących się np. w „performatywnej dekonstrukcji kulturowej reprezentacji gender”, lecz raczej niechętnych rozmowie o malarstwie. Niestety, wydolność naszej przytomności jest ograniczona. Obawiać się należy, że rację miał swego czasu

Wolfgang Iser, pisząc, że widzimy coś, ponieważ nie widzimy czegoś innego. Czyli analogicznie: rozumiejąc coś, przestajemy rozumieć coś innego. I dalej: przyjmując określony rodzaj wiedzy, akceptujemy określony rodzaj częściowej ślepoty. Ten skądinąd dość ryzykowny wniosek podsuwam nie tyle ku pokrzepieniu serc, ile jako kolejny powód do rezygnacji z zaciekłości i wiary w ostateczność (i słuszność) naszej aktualnej aktualności. Oraz wezwanie do autentycznej, choć desperackiej wiary w pluralizm. Prawdziwy pluralizm (czyli: pluralizmy), a nie tylko znane nam już do znudzenia jego performatywne symulacje, gdzie te same usta wyginają się w zgłoski wszystkich możliwych języków. Także nieistniejących.

Według obowiązujących wykładni (tzw. postnarracyjna i performatywna negocjacyjność etc.) sztuka musi konstytuować się w sporze i poprzez spór. Spór prowadzony maksymalnie racjonalnie (czyli respektujący ograniczenia samej racjonalności) i jakoś uczciwie. Czy jednak nie wyklucza tego nasza przestrzeń publiczna i jej instytucje, organizowane obecnie niemal wyłącznie przez kampanie marketingowe i socjotechniczne



ANNA KOŹBIEL
I ADAM WALAS,
BEZ TYTUŁU

8

postprawdy PR-u? Wszak nawet szlachetne zamysły muszą być zmanipulowane do poziomu strawności kultury masowej. Może więc raczej powinniśmy dążyć do uodparniania się na tę codzienność, bo czyż nachalne wołania zewsząd, aby spontanicznie otworzyć się na nowe doświadczenia, nie są w praktyce wymuszaniem bezkrytycznej akceptacji każdej następnej kampanii? Czyż nie oznaczają praktycznej negacji wolności? Nie zamieniają nas w wiecznych klientów? Tych pytań wcale nie należy ignorować jurnym rechotem. Dzisiaj to już stanowczo za mało.

W moim przekonaniu punktem węzłowym dla sztuki dzisiejszej ponownie staje się pytanie o autonomię. Ale na samym wstępie pojawia się zasadniczy dylemat. Otóż autonomię sztuki można rozumieć dziś w dwóch skrajnie odmiennych znaczeniach. Po pierwsze jako totalną niezależność i wolność twórczą. W jej ramach artysta może wszystko. Może więc także swoją wolnością poniewierać wolność innych ludzi, ich tożsamość, ideały i świętości. Niejakim felerem tej postawy jest niemożność odróżnienia arcydzieła od kiczu, geniusza od cwanego tępaka. Co prawda

próbuję się tę niezręczność ominąć, likwidując pojęcie arcydzieła, geniuszu i przy okazji jakości. Bo i komuż wypadaloby się o to spierać? Lecz i tak uzyskujemy nieodróżnialną papkę, w której wszystko jest takie samo, czyli ma rangę... kulturowego artefaktu. Balet i turlanie się pijanego w jednakim stopniu są tu produktem i przejawem kulturowym. Równoprawnym. Bo wszystko jest tu kulturą. Pojawia się kolejny problem: na jakiej podstawie kuratorzy dokonują swoich wyborów i budują hierarchię? Muszą wprowadzać wykładnię sztuki (jak wyżej) negocjacyjnej, agonalnej i performatywnej, czyli kto lepiej komu co wmówi czy wmusi. Inaczej mówiąc: **o wartość i pozycji danego dzieła i artysty stanowią dziś wszelkie inne kryteria niż artystyczne.** Tu „napiszę” kilka pustych wersów, aby czytelnik miał czas zdać sobie sprawę ze zgrozy tego twierdzenia.

O hierarchii w sztuce nie rozstrzyga już zatem metafizyka, estetyka, teoria czy historia sztuki,



JAROSŁAW LUSTYCH,
MIGRACJE

lecz logika rynku, mass mediów, systemu eksperckiego i politycznego zaangażowania. Tudzież przeróżnych interesowności, gier biurowych, pełnionych funkcji, koligacji etc. Ich konglomerat nazywa się dumnie paradygmatem antropologicznym, lecz konsekwencje tej wykładni są nieubłagane. Ustanawiają przecież rozstrzygającą rolę widza, bowiem sztuka jest kreatywna, o ile inspiruje go do własnej kreatywności. Jest sensowna, o ile aktywizuje jego samodzielną podmiotowość. Kolejną konsekwencją, zresztą skrzętnie pomijaną, jest więc... zbędność ekspertów pouczających, co jest tzw. ważną, światową i aktualną sztuką. Bo dzisiaj są to anachroniczne kategorie!

Wracając do autonomii. W drugim przypadku oznaczać dziś może ona nie samą wolność, lecz wolność praktykowania swoistości sztuki. Niezależnie od okoliczności, czyli także: niezmienną wierność określonym jakościom i kanonom sztuki. Naturalnie felerem będzie tu poczucie naturalności i trwałości naszych preferencji, tudzież lojalności. Delikatnie mówiąc, mogą one nie sprostać zderzeniu z dynamiczną i złożoną dzisiejszą rzeczywistością. Oczywiście można się zasłaniać

twierdzeniem, że prawdziwa rzeczywistość istnieje „gdzieś tam, daleko”. Podobnie zresztą jak w pierwszym wypadku ci „totalnie wolni” utrzymują, że ich także rzeczywistość nie obowiązuje, bo to oni właśnie ją tworzą (tzw. konstruktywizm kulturowy).

Pastwić się nad obiema interpretacjami autonomii można dłużej, ale dość powiedzieć, że obecnie pojęcie autonomii zderza w sobie biegunowo odmienne perspektywy: wolności i swoistości sztuki. Moim zdaniem absolutyzacja którejkolwiek z nich prowadzi do ślepego zaułka. Wyjściem, a ściślej nieustannie ponawianym **wychodzeniem** z sytuacji może być tylko gra dystansująca wobec obu tych absolutyzacji i czujne (tudzież tendencyjne, to znaczy jakoś intencjonalne) meandrowanie między nimi.

SZTUKA WSPÓŁCZESNA
POWSTAJE RACZEJ
W NAPIĘCIU, W ZATARGU
WŁASNEJ SWOISTOŚCI
I DOŚWIADCZENIA
WOLNOŚCI.



JAN S. WOJCIECHOWSKI,
PERFORMANCE

10



JAN RYLKE,
DZIEWIĘĆ WEJŚĆ DO TWEGO CIAŁA,
PERFORMANCE



TOMASZ SIKORSKI,
JAK WYTŁUMACZYĆ
OBRAZY Z 1973 ROKU,
2017, PERFORMANCE

I to właśnie konstytuuje lub wręcz wymusza samą kreatywność. Stąd też nieredukowalna ambivalencja i wielorakość pojęcia autonomii sztuki, którą w niniejszym tekście próbuję uszanować. Miejscami w desperacko paradoksalny sposób.

W moim odczuciu kluczowym dylematem wprowadzającym w realia dzisiejszej sztuki jest właśnie kwestia jej swoistości oraz nie/zależności. Samodzielności oraz rodzajów uwikłań. Czy sztuka, porzuciwszy tradycyjne wyznaczniki (symboliczności, ekspresji, estetyczności, konwencjonalności, warsztatu etc.), stała się deklarowaną sferą wolności? Czy raczej bezradności wobec wszelkich kontekstualizacji i funkcjonalizacji? Zawłaszczzeń i manipulacji? Czy obecnie artysta jest wolny od „klasyków i tradycji”, ale za cenę stawiania się nieświadomym agentem wpływu? Czy doprawdy wolnymi czyni nas zamiana „opresyjnych” meta-narracji historii i teorii sztuki na schematyzację antropologiczne lub post/polityczne? Czy schematy problemowe są rzeczywiście mniej bezmyślne, mniej ogłupiające od schematów formalnych? A czy dziś schematy konserwacji są mniej ruchliwe i zmyślne od schematów rewolty i emancypacji? Odpowiedzi wcale nie są jednoznaczne, bezpieczniej więc przyjąć, że ciemnota każdą postać przyjąć potrafi.

Od wieków trwa też spór, który przybiera różną postać, ale zasadniczo sprowadza się do pytania: czy sztuka jest wartościowa i ważna sama przez siebie, czy dlatego, że pozwala zrozumieć i przetwarzać naszą rzeczywistość? (chyba już nikt nie wierzy, że owo przetwarzanie zawsze musi oznaczać ulepszenie). Sztuka autonomiczna czy funkcjonalna? Skrajne odpowiedzi to: „sztuka dla sztuki” oraz „sztuka jako narzędzie walki”. Pierwsza utożsamiana była z estetyką, ekspresją, wewnętrznym doświadczeniem, iluminacją etc. Natomiast sztuka jako narzędzie walki bywała (i bywa) z wizualną propagandą, marketingiem, re/edukacją czy po prostu irytowaniem i demotywowaniem przeciwnika (tzw. prowokacja czy tricksterka). I w tym przypadku sprawa nie jest prosta. Jak bowiem, precyzując swoistość sztuki, nie zamknąć się w wieży z kości słoniowej?

Jak realizując wolność i niezależność sztuki, nie rozpuścić jej w anihilującej bezradności typu „wszystko jest sztuką”? I równie kapitulankim: „sztuka jest różnorodna”, czyli też głupia, a niekiedy i podła. A nade wszystko: jak wyważyć obie te katastrofy, by zachować jednak rodzaj rzetelnej przytomności? Zadanie wydaje się z jednej strony wręcz niewykonalne, zwłaszcza w naszych czasach, spustoszonej filozofią tzw. wielkiej podejrzliwości. A z drugiej strony: konieczne.

Historię tego sporu można bogato ilustrować i komentować, ale chyba nikt nie ma na to już czasu ni ochoty. Bo zresztą zdaje się, że zwyciężył... wszystkożerny kapitalizm, który wessał, przenicował zarówno szlachetne bunty, jak i wzniosłe loty ducha. Zamienił je w towar, wydarzenie, atrakcję lub grę ekspertów. W koniunkturalną retorykę. W furię pseudopolitycznych deklamacji, bo na tym wszak polega współczesna polityka utożsamiona z kampaniami grupowej pazerności. Jeśli nadal różnice między nimi występują, to raczej jako modne opakowanie czy sezonowy blichtr. Już Adorno biadał nad instrumentalizacją autonomii. Już Pierre Klossowski dowodził, że demistyfikować można jedynie przez mistyfikacje. O nową, niekantowską i niemetafizyczną autonomię sztuki apelowali Nietzsche, Lyotard, Bourdieu, Marquard, Rancière i wielu innych. Musimy do niej dążyć, bo tracimy wiarygodne odniesienia zewnętrzne. Bo coraz więcej problemów sprowadzanych jest do sfery indywidualnej wątpliwości (Luc Ferry), do kwestii estetyki indywidualnej egzystencji (Foucault), do autonomii semantycznej działającego człowieka (Ricoeur). W przypadku sztuki Peter Bürger zalecał autonomię rozumianą jako stan zawieszenia praw obowiązujących poza polem sztuki. Danto dążył do zespolenia autonomii z zaangażowaniem. Arnold Berleant z troską o środowisko. Własne sugestie nowej autonomii sztuki opublikowałem w książce „Sztuka, czyli wszystko. Krajobraz po postmodernizmie” wydanej w 2008 roku. Rok później ukazał się u nas *Manifest Nooawangardy* z podtytułem „Nowa Autonomia Sztuki”. Itd. Można przyglądać się z oddali tym donkichotowskim zmaganiom o autonomię

sztuki czy raczej: z autonomią sztuki. Albo uznać, że sam fakt ich praktykowania stanowi wartość. A może i warunek sensownego istnienia sztuki? W końcu sztuka jest ważna i wartościowa o tyle, o ile wnosi nową jakość, nową motywację i przyczynowość (naddeterminację) w naszą potoczność, a nie tylko ją usprawnia. Od tego mamy inne praktyki.

Kolejną sprawą jest pytanie, dlaczego w ogóle sztuka jest dla nas nadal cenna i ważna? Przecież mogłaby się okazać praktyką już bezużyteczną, jak wiele innych. Wypartą przez marketing i wizualny PR. Bo aktualizuje określone wartości i jakości? Czy dlatego, że po prostu jest sztuką? Obie odpowiedzi bywają często zakłamywane. Wszak można interesownie funkcjonalizować zarówno jakości, jak i autonomię. Nie brak na przykład ekspertów twierdzących, że obecnie artyści nie tylko nie realizują wartości, ile nieustannie „tworzą nowe wartości”. Co jest oczywiście tylko metaforą lub „tylko” kłamstwem. Bo wartości się nie wytwarza, nie projektuje, nie programuje w zaciśniętym pracowni, jako że są wypadkową wielu refleksji, ale i doświadczeń, wielu ludzi, wręcz pokoleń. Są przede wszystkim **wspólne**. Ich definiowanie wedle własnego gustu powoduje jedynie, że określamy mianem „nowych wartości” osobiste preferencje lub skłonności. Co stanowi zwykłe nadużycie językowe. Nieuprawnioną redefinicję. Która zresztą nie ma nic wspólnego z tzw. estetyką czy strategią błędu.

W drugiej perspektywie sztuka jest cenna, bo jest sztuką. Tu częstym nadużyciem okazuje się „sieć” lub spółdzielnia twierdząca, że właśnie jej produkty są ową sztuką (wg Bourdieu wykładnie sztuki mogą obecnie mieć jedynie charakter zmywy). Znów OK, być może, lecz tylko w mniemaniu owej sieci. Obecnie fakt, że dziś ktoś nazwie coś sztuką, wcale nikogo nie zobowiązuje, aby owo coś za sztukę uznać. Nawet, jeśli owo coś funkcjonuje jako sztuka (kupione, wywieszane, opiane etc.). Takie są realne konsekwencje tzw. agonálního i negocyjnego charakteru sztuki najnowszej. W związku z tym trzeba sobie jasno powiedzieć: nikt nie musi niczego uznawać za sztukę, jeśli tego nie chce. Również wszelkie

propozycje instytucjonalnego *artworld* są tylko propozycjami. I nie zmieni tego faktu system promocji, w którym premierowy pokaz dzieła oznacza jednoczesną jego kanonizację i muzealizację. W którym płaci się z góry za projekty, a nie gotowe (czytaj: udane) realizacje. Wszakże zgodnie z powszechnymi deklaracjami (owa agonálność czy negocyjność sztuki) daną propozycję zamienia w sztukę dopiero doświadczenie i refleksja poszczególnych widzów. Jak się zatem mają do siebie te deklaracje i praktyki, skoro o wszystkim i tak z góry rozstrzygają eksperci? Doprawdy pora już otrząsnąć się z instytucjonalnych teorii sztuki Danta czy Dickie’ego oraz dostosować instytucje sztuki do płynnego i pojedynczego charakteru najnowszej sztuki. **Pora na destrukuralizację instytucjonalnego *artworld* ku pluralistycznej i niedookreślonej naturze sztuki najnowszej oraz ku jednostkowej podmiotowości widza i artysty.** Pora też na społeczną edukację artystyczną, która nie byłaby wszakże indoktrynacją ani kulturową kolonizacją.

Mimo tych przemian *artworld* – zwłaszcza naszego kraju – próbuje zachować monopol na publiczną redystrybucję idei sztuki (pisałem o tym na długo przed Moniką Małkowską). Jego niezaskarżalność gwarantowana ma być przez płynność i zmienność interpretacyjną samej sztuki. A ostatecznie przez niezrozumiałość. Fachowy żargon służący... fachowcom. Niekiedy istotnie niezbywalny, sam też się w nim rutynowo nurzam, wszakże w lekturze laika potęguje jedynie jego bezradność i zagubienie. Bezwolność wobec eksperta. Wielokroć też kryje się za nim po prostu niewiedza, do której rzadko kto ma odwagę się przyznać. A która przecież jest rzeczą nieredukowalnie ludzką. My naprawdę wszystkiego nie wiemy. I właśnie dlatego potrzebujemy sztuki! Wręcz zaryzykuję tezę: praźródłem sztuki jest świadomość niewiedzy. Tu oczywiście wzorcem powinien być raczej Sokrates ze swoim „wiem, że nic nie wiem”, niż pan spod budki z piwem, który „wie wszystko”.

Nadużycia językowe nie tylko są nieuczciwe, ale bywają też skrajnie szkodliwe, bo likwidują szansę na racjonalność naszej rzeczywistości

społecznej. A to – jeśli nie liczyć Opatrzności – właściwie wszystko, co mamy. Literalnie: **bełkotanie morduje sztukę**. To wielki dramat sztuki współczesnej; automatycznie zgadzając się w imię tolerancji, poetyzacji, eksperymentu czy pluralizmu na językowe nadużycia, wspomagamy narastanie kołtunerii. Bez elementarnej precyzji pojęciowej i myślowej szlachetne skądinąd dążenie artystów do wyszukanego autentyzmu i „nowej racjonalności” właściwie potęguje tępotę. Jakiż pożytek z wizualnej dekonstrukcji, skoro nie potrafimy odróżnić jej od dyrdymałów? Jakimś wyjściem byłoby namawianie do uczciwości, rzetelności i edukacji (swojej, a nie pouczenia innych!). Kogóż jednak porwą dziś takie wezwania?...

Swawolne czy „sprytne” paplanie jest tak samo niezdrowe, jak totalitarne wbijanie jednej jedynej prawdziwej myśli. Wyabstrahowana, absolutna wolność, tak samo jak absolutny porządek, właściwie eliminuje nas z gry o sztukę. Często ową swawolę zasłania się ideą eksperymentu. Jednak jest zasadnicza różnica między eksperymentem w nauce i sztuce. W nauce są udane i chybone eksperymenty. W sztuce doby paradygmatu antropologicznego takiej opcji nie ma, wszystko ma taką samą wartość artefaktu. Powtórzę: tu nie ma różnicy między wirtuozem a pacykarzem. Za to zastępują je różnice czerpane z naszej potoczności. Niestety.

Znów zatem, z innej strony, wracamy do potrzeby nowych autonomii, jakiejś swoistości i niezależności sztuki. Problem jest niesłuchanie złożony. Tutaj jedynie sygnalizuję kilka istotnych moim zdaniem wątków. Kilka rodzajów autonomii, kilka jej perspektyw, wobec których wypada się określić. Każdy na własne ryzyko.

Przede wszystkim autonomia od zinstytucjonalizowanego *artworld*, jego programowania, ideologicznego indoktrynowania, systemów promowania „aktualnych i ważnych strategii i problemów”. *Artworld* staje się coraz bardziej scentralizowany, zhierarchizowany i samowystarczalny. A jego aktyw jest zarazem „jedynym właściwym” odbiorcą, twórcą i jurorem. Reszta musi się dostosować lub zgodzić na miano ignoranta. Lecz dzisiaj nie tyle konserwatywne

społeczeństwo ma dostosować się do wyemancypowanego *artworld*, ile *artworld* powinien dostosować się do bardziej płynnych, pluralistycznych i zindywidualizowanych form sztuki. Reformator sam wymaga reformy. Potrzeba jego radykalnej de/strukturalizacji – de/institucjonalizacji, od/etatyizacji, de/centralizacji etc. Potrzeba wspierania antyinstytucjonalnego zwrotu w sztuce.

Pojawiają się ostatnio próby „rozminowania” tego stanu rzeczy przez koncept instytucji artystycznej jako przestrzeni autonomii. Miałyby to szanse, gdyby instytucje te były organizowane według paradygmatu swoistości sztuki, a nie – w wyłożonym powyżej sensie – antropologicznego paradygmatu tzw. poszerzonego pola sztuki. Bo tu koniec końców wracamy właśnie do faktu, że wystawy organizowane są według logiki oglądalności, wydarzeniowości, zaangażowań. Ostatnio wszak uzasadniano przyznanie Grand Prix w Bielsku-Białej lewicowością dzieła.

Kolejny wymiar autonomii dotyczy doświadczenia zmysłowego, nowej jego waloryzacji. Taką propozycją było np. odczytanie *aisthesis* przez Wolfganga Welscha. Paradoksalnie dożyliśmy

chyba momentu, gdy „anachroniczna” wizja niezależności doświadczenia zmysłowego w sztukach wizualnych okazuje się... postępową i emancypacyjną. No, bo chyba niestety prawda jest taka, że rozwiązań nie ma wielu. I wciąż raczej kręcimy się w kółko. Czasami odwrotnie. W każdym razie nie może być tak dalej, że w sztukach wizualnych deklaracja językowa jest zarówno punktem wyjścia (tzw. programem czy zdefiniowaniem „ważnej aktualności”), jak i dojścia (interpretacją, przesłaniem). Powoduje to, że „właściwymi twórcami” stają się krytycy i kuratorzy. Trzeba odzyskać sztukę dla widzów i artystów. Albo zgodzić się, że istotnie sztuka współczesna jest już tylko pochodną rynku, mass mediów, gry ekspertów i politycznych interesów. Nie chciałbym tu wszakże sprawić wrażenia, że wyjściem z sytuacji jest powrót do tradycyjnej estetycznej zmysłowości sztuki. W moim przekonaniu powinna być partnerem interpretacji i refleksji, a nie ich tłem. Sztuka – jak od lat definiuję – stanowi istotne doświadczenie widzialności oraz jednocześnie refleksję i spór nad pojmowaniem owej istotności i widzialności. Oczywiście teza ta jest dość ryzykowna, więc i szczególnie do niej nie namawiam.

Następnym aspektem jest autonomia podmiotowa. Bodaj najważniejsza. Nie ma sztuki współczesnej bez wolnej jednostkowej podmiotowości. Żadne programowania jej nie zastąpią. Instytucje powinny pomagać jej rozwijać się i dojrzewać, a nie utrzymywać w stanie wiecznego niedorozwoju. W stanie wciąż „nowego początku” czy „otwarcia”. A następnie wmawiać, że oznacza to stan... rewolucji. Kantowska klasyczna wersja autonomii oparta była na idealistycznej ontologii, transcendentálním podmiocie i bezinteresowności. Dla nas punktem wyjść powinna być raczej pragmatyka egzystencjalna jednostkowej podmiotowości. Zdolnej przyswoić wartości ogólne i samodzielnie je praktykować, czyli rozwijać strategię *arthome*. Narastająca niestabilność wymusza wszak wzrost autonomii jednostki. Traci na znaczeniu spór o władzę, coraz bardziej rozproszoną i symulowaną. Istotna staje się natomiast walka o rodzaj i formę samodzielności. Nie tyle więc bezpośrednie zwalczanie systemu

dominacji, ile opór przez wciąż na nowo ustanawianą własną autonomię. Uzyskujemy ją zaś tylko przez działanie, przez wcielanie w życie własnej podmiotowości.

Należy też zastanowić się, czy nie ograniczyć ambicji autonomii. Czy nie zejść z poziomu pojęcia sztuki na poziom praktyk artystycznych (malarstwa, performance'u etc.)? Po co komu gadać o sztuce, jeśli to jest zupełnie bezproduktywne, bo każdy definiuje ją i konkretyzuje inaczej? Bo została wchłonięta z kopytkami przez dominujące ekonomie (tak, świadomie nie używam tu słowa ideologie). Idea sztuki wydaje się już tak zmanipulowana i „otwarta”, że traci moc różnicowania, moc czynienia znaczącym. Być może należałoby więc pójść jeszcze dalej i walczyć o autonomię poszczególnych dzieł sztuki. To by jednak musiało się skończyć apologią przypadku i wizją instytucji artystycznych generujących wystawy drogą losową lub plebiscytową. Do czego zresztą powoli namawiam¹.

Podobnie przemyślenia i chyba redefinicji wymaga tradycyjne (kantowskie) rozumienie bezinteresowności. Pełniło w autonomii niesłychanie ważną rolę. Tzw. celowość bez celu – jako święta, zabawy (Schelling, Gadamer) lub wyrwania się z przymusu pracy (Malraux, Badiou). Moim zdaniem dziś bezinteresowność nie oznacza dziewiczego braku myśli czy stanu „zapomnienia się”, lecz przeciwnie, aktywizację pełnej wieloaspektowej złożoności, która właściwie podważa wszelką interesowność. Bowiem nowe strategie – jak to nazywam – trans/autonomii sztuki tym się różnią od tradycyjnych, że nie tyle bronią danego kanonu lub określonej uniwersalności, ile nieustannie odzyskują moment niepewności. Niepewności, która podważa i nicuje nie tylko całość, ale i ostateczność każdego fragmentu czy sytuacji. Zatem i naszej partykularnej interesowności.

1 S. Marzec, *Projekt likwidacji CSW, Zachęty etc.*, Portal Kultury, <http://magazyn.o.pl/2017/slawomir-marzec-projekt-likwidacji-csw-zachety-etc-czyli-destrukturalizacja-artworld/#/>, dostęp 29.09.2017.

To wielki błąd postmodernizmu, który absolutność całości zamienił na absolutyzację fragmentów. Z tego też pora już wyrosnąć.

Nie jest możliwa definicja nowej autonomii sztuki. A raczej, w świetle tego, co napisałem: nowych autonomii sztuk. Można je tylko praktykować, stanowić wciąż na nowo. Takie założenie zainicjowało powołanie z końcem 2014 roku Forum Nowych Autonomii Sztuk (*vide*: forumnowychautonomiisztuk.blog.pl). Łączy ono, choć czasami tylko przelotnie, ludzi o różnych poglądach i temperamentach, których jednoczy krytyczny stosunek do aktualnie dominujących wykładni sztuki. A także do unifikujących praktyk instytucjonalnego *artworld*. Skupia nie tyle ludzi poszukujących ostatecznej prawdy sztuki, co tworzących doraźne wspólnoty myślenia, dyskusowania i doświadczania sztuki. Ma ona raczej wspomagać

podjęcie ryzyka dojrzałej samodzielności niż wypracowania jakiegoś wspólnego frontu. Natomiast sztukę autonomiczną moim zdaniem cechuje rzecz podstawowa: przywraca kategorię szacunku, pozwala innym być sobą. Nie dąży do ich reedukacji, nie wymusza „polepszenia”, lecz daje w zamian coś znaczenie bardziej cenniejsze – szansę na samozwrotność, tworzy czas i miejsce sprzyjające samookreśleniu dzięki i przez doświadczenie napięcia między wolnością i swoistością sztuki.

Oczywiście tak złożonego tematu nie da się omówić w jednym tekście, stąd konieczność uproszczeń, niekiedy – sam przyznam – mogących o zawrót głowy przyprawić. Ostatecznie najbardziej istotne jest samo przesłanie: wezwanie do aktywnej troski o autonomię własną i własnej sztuki. ¶



S Ł A W O M I R
M A R Z E C ,
D I E D E U T C H E
G R A M M A T I K

Tekst zilustrowany został dokumentacją z konferencji, wystawy i wieczoru performance, które odbyły się 30.10.2017 roku w ramach Festiwalu FNAS w elbląskiej Galerii El.

Muśnięcie grawitacji. O sztuce Ryszarda Ługowskiego



EULALIA DOMANOWSKA

Chociaż może być wiele rzek, w morzu i tak staną się one jednym,
Chociaż może być wiele kłamstw, jedna prawda obali je wszystkie.
kiedy jedno słońce pojawia się, Ciemność
jak by nie była głęboka – znika.¹

Saraha Dohakosza

16

Słowa poety pasują do sztuki Ryszarda Ługowskiego, twórcy przestrzennych obiektów, instalacji artystycznych, performance'ów i projektów multimedialnych. Interesuje go filozofia i różnorodne jej systemy, które na długie lata stały się dla niego inspiracją. Od debiutu w Galerii Studio w Warszawie rozważania greckich, wschodnich i średniowiecznych myślicieli pobudzały jego wyobraźnię i ekspresję. Wielokrotnie analizował symbole, pojęcia religijne i filozoficzne pochodzące z różnych kręgów kulturowych. Ukształtowały one w dużej mierze jego osobowość artystyczną. W latach 80., wobec końcówki polskiego konceptualizmu i rozkwitającego krytycznego ekspresjonizmu, twórczość Ryszarda Ługowskiego była czymś innym: skupiona, kontemplacyjna, a jednocześnie pomysłowa i zaskakująca wizualnie. Artysta przez ponad 30 lat swojej twórczości był nieustannym gejerem różnorodnych pomysłów

i idei. *Przeгляд wartości, na których mógłbym oprzeć swoje rozumienie świata, wydawał mi się konieczny* – wspomina artysta, który pokazywał nam świat w nieustannej transformacji. Prace Ryszarda Ługowskiego nie są łatwe w interpretacji i być nie mogą, bowiem artysta starał się za pomocą wizualnego języka zobrazować filozoficzne pojęcia. Dobrą okazją do przyjrzenia się jego sztuce stała się wystawa zatytułowana „Muśnięcie grawitacji” zorganizowana w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku jesienią 2016 roku. Towarzyzył jej obszerny katalog podsumowujący 40 lat działalności artysty.

Jego wybitne osiągnięcia znalazły swoje miejsce w polskich i zagranicznych kolekcjach sztuki współczesnej i publikacjach dotyczących ostatnich dekad polskiej sztuki. O jego twórczości wypowiadali się artyści, historycy i krytycy

¹ <http://padmasambhava.pl/biblioteczka-buddyjska/biblioteczka-buddyjska-vol-69-70/>, dostęp 25.10.2016.

sztuki,² podkreślając jej zmienność, różnorodność i ewolucyjność. Ługowski swoją twórczością – pisze Stefan Szydłowski – sięga do instrumentarium, środków wyrazu i figur stylistycznych, które pozwalają odczuwać i przyglądać się, często poprzez rzeczy i procesy codzienne (...) współczesnym formom manipulacji, iluzji i złudzenia. Parafraza średniowiecznych sposobów na szukanie wielkich odkryć tajemnicy – alchemia – stała się metodą twórczości, w której ważne miejsce przeznacza się dla refleksji ługowskiej.³

Ryszard Ługowski związany jest ze środowiskiem warszawskim. Urodził się w stolicy w 1955 roku, tu ukończył technikum chemiczne, a wyniesioną z niego wiedzę wykorzystywał w późniejszej praktyce artystycznej. Dzięki niej operuje w swoich instalacjach bardzo różnorodnymi materiałami. W 1982 roku ukończył studia malarskie w pracowni Stefana Gierowskiego na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, której dzisiaj jest profesorem. Jako animator życia artystycznego, współtworzył Akademickie Koło Naukowe Młodych Pracowników ASP, współorganizował liczne sympozja, wystawy, spotkania i wydarzenia artystyczne. Od 1990 roku prowadził Galerię Kuchnia działającą przy Galerii Rzeźby w Warszawie, a od 2001 roku kieruje Galerią XXI, która zastąpiła Galerię Rzeźby i stała się ważnym miejscem, prezentującym aktualne zjawiska w sztuce, a także promującym młodych artystów.

Na początku lat 80. Ryszard Ługowski badał przestrzeń religijną człowieka w różnych epokach, filozofię nieustannie zmieniającej się rzeki Heraklita, buddyjską doktrynę pustki i nietrwałości

wszecchrzeczy. Uczeń Stefana Gierowskiego, eksperymentując, szybko przeszedł od malarstwa do sztuki instalacji, wprowadził do swoich realizacji materiały naturalne, takie jak kamień, piasek, pigment, drewno, oraz ruch i element czasu. Ekologia i natura, obok filozofii, stały się naturalnymi obszarami jego zainteresowania. Wydaje się, że wielki wpływ na jego postawę wywarła myśl wspomnianego Heraklita, podkreślającego zmienność świata. Filozof głosił, że wszelkie zdarzenia wynikają z napięcia powstającego między przeciwieństwami. Jego teoria zmienności inspirowała Ryszarda Ługowskiego do tworzenia instalacji, w których zachodziły procesy ruchu i transformacje materii.

*Pod koniec lat 80. moje zainteresowania alchemią, kulturą zen, zbliżyły mnie do sztuki ekologicznej w szerokim rozumieniu tego pojęcia. Były to realizacje procesualne. Niektóre instalacje były powiązane z czasem, z procesami zachodzącymi podczas wystawy, fermentacją, parowaniem, gotowaniem, destrukcją obiektu (...). Ukazywały proces utleniania. Czasami przedstawiałem obieg cieczy w instalacji, obrazujący ciągły ruch kosmosu.*⁴ Ługowski wcielał się w rolę alchemika poszukującego sensu lub tajemnicy bytu. Jego instalacje z tego okresu „żyły”, ulegały przemianom, wzrostowi lub destrukcji. Artysta zastanawiał się nad fenomenem i tajemnicą życia, nad jego ciągłym powstawaniem, nad jednością wszystkich przejawów bytu.

Ryszard Ługowski zawsze był artystą bardzo oryginalnym, szedł pod prąd nurtów popularnych w danym czasie. Kiedy w Polsce kwitła ekspresja, on zajmował się filozofią i ekologią. W dobie tzw. polskiej sztuki krytycznej interesowały go wątki egzystencjalne, kobieta i ekspresja. Pod koniec lat 90. tworzył w duchu postmodernistycznym. W jego twórczości można wyróżnić wiele etapów, w których zmieniały się zainteresowania artysty i środki wyrazu. Jednak zawsze

2 Stefan Szydłowski podaje ich nazwiska w katalogu wystawy Ryszarda Ługowskiego *Muśnięcie grawitacji* opublikowanym przez Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku w 2016 roku, s. 34

3 Stefan Szydłowski, *Muśnięcie grawitacji. Prace Ryszarda Ługowskiego z lat 1984–2016*, katalog wystawy *Muśnięcie grawitacji*, CRP 2016, s. 35

4 Ryszard Ługowski, *Autoreferat Droga*, 2010, s. 2.



RYSZARD ŁUGOWSKI,
PROJEKT DLA
NOWEGO JORKU,
2011,
INSTALACJA

towarzyszyła im głębsza refleksja, która zmuszała widza do badania i analizowania tropów podsuwanych mu przez autora. W interpretacji jego obiektów, sztuki performance i instalacji artystycznych pomagają nam na szczęście liczne teksty samego artysty, który czuje się w obowiązku dać widzom klucze tematyczne i analityczne do swojej sztuki. Ługowski czasami staje się przewodnikiem widza, czasami asystentem, a czasem pozostawia wszystko jego wyobraźni.

Twórczość Ługowskiego jest rodzajem spektaklu. *Artysta posiada rozległą wiedzę z wielu dyscyplin, od botaniki i zoologii po astronomię i kosmonautykę, ze swej wiedzy uczynił jeden z elementów artystycznej wizji rzeczywistości analogicznej (...).*⁵

W 1998 roku stworzył fikcyjną firmę ERES, za pomocą której prowadził grę z widzem. W tym czasie jego instalacje nabierają wyraźnie ironicznego lub humorystycznego odcienia. Twórcę niepokoiły komercjalizacja kultury, globalizacja i polska transformacja. Posługiwał się strategią prowokacji. Inauguracją fikcyjnej spółki ERES było otwarcie *Przymierzalni* produktów firmy Imperium w Gallerii Stefana Szydłowskiego. Firma organizowała pokazy, aranżowała salony, biura, gabinety, w których, posługując się agresywną reklamą, obiecywała klientowi radość, szczęście i spełnienie marzeń. Ługowski ukazywał namiętności, jakim ulegał człowiek końca XX wieku. Przedsiębiorstwo ERES oferowało klientom całą gamę produktów, takich jak mydło z napisem „złoty luksus”, złote buty, opłatki, złote wibratory oraz określonego typu działalność usługową: fitness club, gabinet masażu, kompleksową obsługę klienta. Banalność kultury masowej, charakterystyczna dla krajów świeżo rodzącego się rynku kapitałowego, była tragikomiczna. Za pozorną atrakcyjnością kryła się pustka, jak w dzisiejszym disco polo. Ówczesne działania Ługowskiego były komentarzem do rodzącej się kultury przyjemności,

a ten etap można za Stefanem Szydłowskim określić mianem epikurejskiego. *Artysta prowokował, prowadząc dialog z pospolitym wyobrażeniem o szczęściu i życiowym spełnieniu w luksusie.*⁶

Kolejny przełom w twórczości Ryszarda Ługowskiego następuje na początku XXI wieku. Wywołują go wydarzenia z 11 września 2001 roku. Wielki wpływ wywierają na niego aktualne wydarzenia polityczne i społeczne, które pilnie obserwuje, a następnie transformuje i przekazuje w formie artystycznego komentarza w swoich projektach, wyrażając nieustanne zatroskanie o kondycję współczesnego świata i wskazując zagrożenia cywilizacyjne. Zajmuje się tematyką terroryzmu i przemocy. Realizuje wiele akcji i performance'ów, strzelają do różnych obiektów z broni sportowej: do zabawki tygryśka, symbolizującego bliskowschodnią Azję, ale też do modelki ustawionej za kuloodporną szybą. Jego gest był odwołaniem do ikonicznej praktyki francuskiej artystki Niki de Saint Phalle, która na początku lat 60. strzelała do farb, rozpryskując je na płótnie obrazów.

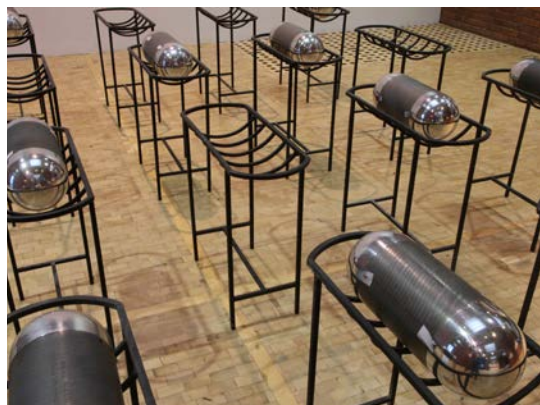
Ługowski jednocześnie opowiada o ryzyku stosowania inżynierii genetycznej i manipulacji informacją przez media poddane grze interesów świata ery globalizacji. Wciela się w rolę twórcy – komentatora w takich projektach jak *Genetrix*, *Exitus*, *Katharsis – Terapia zajęciowa* czy *Anatomia terrorystki*. Perskie dywany, wysmukłe wieże podobne minaretom bądź wieżowcom World Trade Center (ale też pociskom), fotomontaże ukazujące możliwość islamizacji świata były wówczas częstymi motywami w instalacjach artysty złożonych z przedmiotów gotowych, fotografii i wyprodukowanych przez niego metalowych obiektów. Autor obrazował swoje i nasze lęki, wpisując się w nurt artystycznych komentarzy wrześniowych wydarzeń w Nowym Jorku, które wstrząsnęły światem i zmieniły go. Od tamtej pory godzimy się na kontrolę „wielkiego brata” w celu zapewnienia sobie bezpieczeństwa.

Kolejna faza twórczości Ługowskiego dotyczyła naukowych i futurologicznych eksperymentów. W czasie swoich akcji artysta przekształcał różnego rodzaju przedmioty i obiekty, czynił z nich hybrydy, zamieniał elementy miejscami, budując nowe twory i tworząc nowe jakości. Często przywoływał obrazy kosmosu – obszaru ciągle dla nas tajemniczego, obrosłego legendami i marzeniami ludzkości, gdzie wszystko jest możliwe. Przez różnego rodzaju zabiegi, zmiany, przekształcenia, konstrukcje autor przedstawiał świat swojej wyobraźni, w której odnajdujemy co prawda znane nam przedmioty, działania, fakty, procesy, ale tak przetransformowane i zdekonstruowane, że tworzą zupełnie nowe, czasami smutne i przerażające, a czasami zabawne całości. Ryszard Ługowski rozwijał swoją nową pasję, jaką były obserwacje nieba, gwiazdozbiorów i przestrzeni kosmicznej. Tworzył absurdalne utopijne projekty nawiązujące do tych tematów. Posługiwał się przewrotnymi sposobami manipulacji wizualnej i znaczeniowej, ukazując perfekcyjne maszyny i instrumenty, za których pomocą tworzył pole interaktywnej gry. Powstały instalacje zawierające nowinki techniczne, matematyczne obliczenia i wizualne iluzje. W niektóre prace artysta wprowadzał biograficzne wątki. Jego instalacja artystyczna pokazywana w galerii Room 8 Królewskiej Akademii Sztuki w Bergen eksplorowała tematykę patriotyzmu i tożsamości narodowej w oparciu o osobiste wątki rodzinne – legendę wujka ułana. Tytuł *Dadzą mi konika cisawego* wywodził się z popularnej piosenki nawiązującej do polskiej kawalerii z okresu międzywojennego. Te historyczne resentymenty wpisane były w romantyczny mit bohatera, tak często przywoływanego w polskiej powojennej kulturze. Znajdziemy je w literaturze i filmach Andrzeja Wajdy. Instalacja Ryszarda Ługowskiego zawierała widoki trudnej do zaobserwowania z Ziemi mgławicy Łeb Konia.

Instalacja Ryszarda Ługowskiego, która była *Pomnikiem jazdy polskiej*, składała się z dwóch projekcji wideo, pokazujących powierzchnię Księżyca, skomplikowanego systemu lunet i drobne elementy, na który artysta zwracał naszą uwagę. Spoglądając przez lunetę, oczekujemy widoku



RYSZARD ŁUGOWSKI,
PRZYMIERZALNIA „IMPERIUM”,
1998,
INSTALACJA



RYSZARD ŁUGOWSKI,
GENETRIX,
2000,
INSTALACJA





RYSZARD ŁUGOWSKI,
EKSTASIS,
1998,
INSTALACJA



RYSZARD ŁUGOWSKI,
DZWONY RUROWE,
2016,
INSTALACJA



RYSZARD ŁUGOWSKI,
ŻELAZNY PTAK
I PŁACZ TYBETU
W ŚWIETLE KSIĘŻYCA,
2011

nieba i gwiazd. Tymczasem pojawiał się w niej wspomniany drobny element – główka konia, coś zupełnie nieistotnego w porównaniu z wielkością wszechświata. Motyw konia został jednakże silnie wpisany w polską kulturę już w XIX wieku. Malarskie wizje roztaczane przez Piotra Michałowskiego, Juliusza Kossaka i Józefa Brandta stały się ikonicznym znakiem polskości. W legendę wpleciono polską husarię, a także kawalerię z lat międzywojennych. Przypominają nam wspaniałe czasy siły, bohaterstwa, odwagi, do których chętnie się przyznajemy i odwołujemy, bez krytycznej refleksji. Wolimy „bujać w gwiazdach”, niż stąpać po ziemi „twardej” rzeczywistości. Ryszard Ługowski, obserwując gwiazdziste niebo, wypatrywał tam wspomnianą mgławicę, zwaną Łbem Konia, której nie można zobaczyć bez precyzyjnych teleskopów. I oto już wiemy, po co artysta ustawił skomplikowany system obiektywów – aby umożliwić nam zobaczenie niewidzialnego.

Moja wieloletnia współpraca z artystą owocowała wieloma projektami realizowanymi w różnych galeriach Polski i Europy. Jednym z nich był podróżujący projekt *Faunomania*. Zaczęty w Centrum Rzeźby Polskiej, pokazywany był następnie w Galerii Amfilada w Szczecinie, Galerii XX1 w Warszawie, Centrum Sztuki Röda Sten w Göteborgu i w Galerii Borey w St. Petersburgu.

Wspólnie też organizowaliśmy cykliczny festiwal performance’u i światła zatytułowany *Piękne kłamstwa*, odbywający się w Noc Muzeów w ogrodach Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, będący przykładem sztuki w przestrzeni publicznej, a także sztuki performatywnej i partycypacyjnej, w której wzięło udział kilkudziesięciu twórców polskich i europejskich. Ryszard Ługowski wykonał w jego ramach wiele istotnych akcji, które wpisują się w różne etapy jego twórczości zaistniałe po roku 2000.

Artysta, poszukując sensów i badając drogi rozwoju cywilizacji, przywoływał tezy średnio-wiecznego myśliciela Mikołaja z Kuzy, który twierdził, że: *Kiedy [człowiek – przyp. aut.] zrozumie już, że poprzez racjonalne i dyskursywne myślenie nie jest w stanie ogarnąć prostej i nieskończonej prawdy, wtedy powinien otworzyć się na intuicję, aby wznieść się ponad różnorodność i różnice.*⁷ Ostatnimi laty Ryszard Ługowski powrócił do wschodniej filozofii i praktyki, wykonując muzyczne performance’y. Gra na gongach i misach tybetańskich, sięgając do podświadomych pokładów percepcji widza. Od ponad 5 tysięcy lat w Indiach i w Tybecie te instrumenty używane są do pracy z dźwiękiem i wibracją. Pierwotnie wykorzystywane do rytuałów religijnych w buddyzmie, obecnie znane są na całym świecie i stosowane do relaksacji, medytacji i naturoterapii. Czas pokaże, co jeszcze **wymyśli** i stworzy Ryszard Ługowski. ¶

23

They were, czyli o fotografii kobiet

KRZYSZTOF JURECKI



24

Cykl pt. *They were* Borysa Makarego, będący punktem artystycznych eksploracji do stworzenia szerszej prezentacji, ujawnia przynajmniej dwie charakterystyczne cechy. Jedna to wspomnienie, fragment pamięci, ale także artystyczno-numerologiczny obrachunek z kobietami, z jakimi związany był ten fotograf. Drugi punkt wyjścia to próba nawiązania do twórczości Man Raya, fotografa, który – jak nikt inny – był piewą kobiecego piękna. Przyjrzymy się bliżej tym założeniom i spytamy, do czego prowadzą, gdyż fotografia, podobnie jak każda artystyczna dyscyplina, powinna być czymś więcej niż zapis zdarzeń czy odwzorowanie rzeczywistości.

TOPOGRAFIA CIAŁ(A)

Kobieta to na pierwszy rzut oka ciało i cielesność. Taka niewyszukana konkluzja powstaje po pierwszym spojrzeniu na fragmentarycznie pokazane torsy, plecy, wzniesienie łonowe. Nigdy nie widać twarzy. Zawsze ukazane są inaczej, w odrealniony i przywołujący aurę snu sposób. Artysta przypomina tutaj topografa, który przemieszcza się

po krajobrazie znaczeń. Fotografia w większym stopniu, przez istnienie makrofotografii, pozwala widzieć precyzyjniej i bliżej, choć, jak zaznaczyłem, odrealnia rzeczywistość. Oczywiście w polskiej fotografii znajdziemy przykłady podobnego traktowania cielesności. Perwersyjnie i obsesyjnie, wychodząc z tradycji surrealistycznej, traktował w końcu lat 50. ciało modelki, która była jego żoną, Zdzisław Beksiński. Dla kolejnych generacji,



już od lat 60., stał się punktem wyjścia do poszukiwań własnego „ja”. Wspomnę też o zdecydowanie bardziej poetyckich eksploracjach geometrii ciała kobiecego, jakie przeprowadzała w końcu lat 60. i w pierwszej połowie lat 70. w Krakowie Grupa Trzech: Zbigniew Łagocki, Wojciech Plewiński i Wacław Nowak. Ich erotyzm był zdecydowanie bardziej umiarkowany niż Beksińskiego lub Borysa Makarego. W poetyckich odniesieniach poszukiwali nowego rodzaju małopolskiego piękna. Taki rodzaj fotografii popularny był także w Czechosłowacji (Miroslav Stibor) i we Francji (Jean-Loup Sieff).

Jeszcze innym ważnym odniesieniem jest fotografia Zbigniewa Dłubaka, co najmniej z dwóch powodów. Dłubak (1924–2004), jako fotograf awangardowy, zafascynowany był ciałem kobiecym. Za jego pomocą realizował wiele swych cykli, w tym o znaczeniu konceptualnym (*Gestykulacje*). W długo realizowanym ostatnim wielkim cyklu *Asymetrii* (1983–2004) w różnorodny sposób fotografował kobiece ciało, celowo maskując jego rozpoznawalność. Uzyskał charakterystyczny dla siebie efekt metaforyczności, celowo ukrywając jednoznaczność przekazu tak, że fotografie odbieramy na granicy surrealizmu i abstrakcji.

Ale w fotografiach Borysa Makarego na ciążach fotografowanych kobiet pojawia się rysunek geometryczny, co jest zabiegiem performatywnym o charakterze opisu konkretnej osobowości. Ten trudny do skodyfikowania zapis/znak przypomina mi niektóre surrealistyczne fotografie Brassai'a czy nawet Eli Lotara (seria *Abattoir*), uzmysławiające wejście w inną przestrzeń psychologiczną, w której wydarzyło się coś tajemniczego i okrutnego zarazem, jak w koncepcji teatru okrucieństwa Antonina Artaud.

Interesujące jest dla mnie to, że w obecnych ponowoczesnych czasach taki rodzaj fotografii, z interwencjami ze strukturą geometryczną na ciele, pojawił się także w refleksji feministycznej w Polsce. Znam i cenię prace Gabrieli Huk, pt. *Re:shaped* (2010), które można określić mianem feminizmu strukturalistycznego, gdyż punktem wyjścia była semiologia.

DLACZEGO MAN RAY FOTOGRAFOWAŁ KOBIETY?

Odpowiedź na to banalne pytanie może być jednak skomplikowana. Wiemy, że je uwielbiał, pragnął zawrzeć w swych często hedonistycznych pracach ideały zarówno surrealistyczne, jak i dotyczące mody (zdjęcia dla „Vogue'a”), oraz, co dla mnie najdziwniejsze, tradycyjnego piękna. Ale potrafił także bawić się zarówno fotografowaniem, jak i kobietami. Słynne zdjęcie *Le Violon d'Ingres* (*Ingres's Violin*) z 1924 roku można interpretować jako hołd złożony idealnemu akademickiemu pięknu reprezentowanemu w obrazie *La Grande Baigneuse* Jean-Auguste-Dominique Ingres'a. Namalowane przez Man Raya wprost na ciele Kiki skrzypce wiolinowe świadczą, że właśnie ona jest „cudownym” instrumentem do grania. Surrealiści kochali kobiety, dążyli do ich równouprawnienia, ale również fascynowała ich transgresja płci.

NIEKTÓRE PRACE Z CYKLU *THEY WERE*

Artysta, określając charakter danej kobiety, w arbitralny sposób posługuje się numerologią i własną symboliką¹. Realizacje w różnym formacie zawsze przedstawione są w negatywie, aby odrealnić wspomnienia. W pracy 2, 3, *triangle*

¹ Artysta w e-mailu z 10.03.17 napisał do mnie: *cyfry wzięły się z numerologii i określają charakter poszczególnych kobiet. Informacja ta jest dopełniona symbolem. Całość jest subiektywna w wyrazie, ale niektóre symbole są interpretowane podobnie w różnych koncepcjach, np. kielich – jako symbol otwartości (w odniesieniu do kobiety), skrzydła – jako symbol wolności, X – jako niewiadoma (matematycznie), odwrócony Y – jako przeciwieństwo (odwrócona funkcja), trójkąt – oko opatrności, nieokreślony symbol geometryczny – jako chaos, rąb symbolizuje boską naturę.*

w przekorny sposób zaadaptował ideał symboliki trójkąta i znaku z ikonografii chrześcijańskiej do kobiecego pępka. To działanie ma oczywiście znaczenie surrealistyczne. Bardzo ciekawe jest też zdjęcie 3, 6, 11, *goblet*, w którym rysunek na ciele sprawia wrażenie przestrzennego. 9, 45 zwraca uwagę swym lustrzanym odbiciem i odwróceniem „do góry nogami”, co spowodowało, że praca stała się nie tylko metaforyczna i lekko ironiczna, gdyż kobiecie pośladki przypominają ogolone głowy, ale również interesująca pod względem formalnym. W środku kompozycji widoczny jest znak, który może być kojarzony z trumną. Zdjęcie pt. 44, 22 jest zwieńczeniem całości, ponieważ ciało(a) stało się w końcu formą abstrakcyjną, niekojarzącą się z fizycznością ani z kobiecością. Na jego środku umieszczony jest wydłużony prostokąt, jako znak idealnej równowagi. Zaskakujące, w pozytywnym sensie tego słowa, jest zdjęcie 0, 5, 66, *reverse Y* z zagadkowym porównaniem intymnej części ciała ze znakiem Y. Bardzo ciekawie wygląda praca 7, 46 oraz 26, w której między dłońmi rozpościerają się dwie przecinające się linie, łączące się w cyfrze 26, będącej metaforą kobiety i jej ciała zawartego dodatkowo w niebanalnym kadrze.

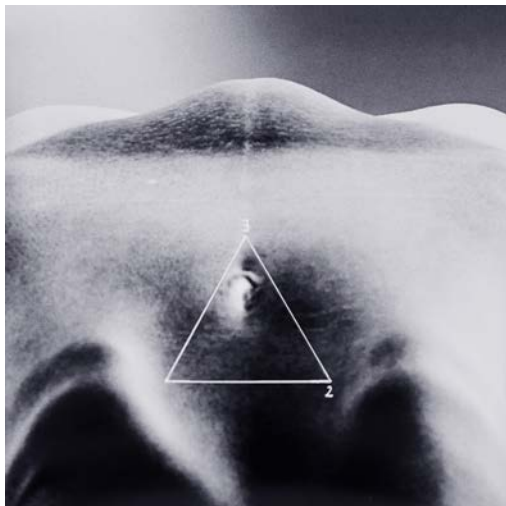
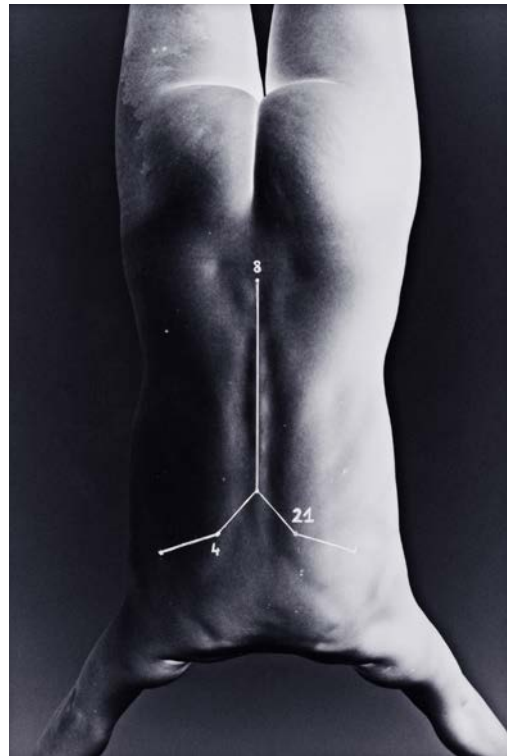
DOKĄD ZMIERZA FOTOGRAF?

Czy krakowski fotograf Borys Makary może być Man Rayem naszych czasów? Tak, jeśli zarówno w swej postawie, jak i w fotografii, proponuje twórczą kontynuację stylu Man Raya. Z pewnością jest już fotografem w drodze... do raju. Trzeba podkreślić, że cykl jest ciekawy i ważny. Chyba nie ma swego początku ani zakończenia. Nie ujawnia za dużo na temat prywatności kobiet, ale interpretuje w osobisty sposób ich charakter i przedstawia fragmenty topografii ciał, co interesujące w niejednoznaczny i poetycki najczęściej sposób. A najważniejsze, że jest w swym wyrazie artystycznym zupełnie inny niż prace przywołanych przeze mnie fotografów. To stwarza dodatkowe szanse na przyszłość. ¶

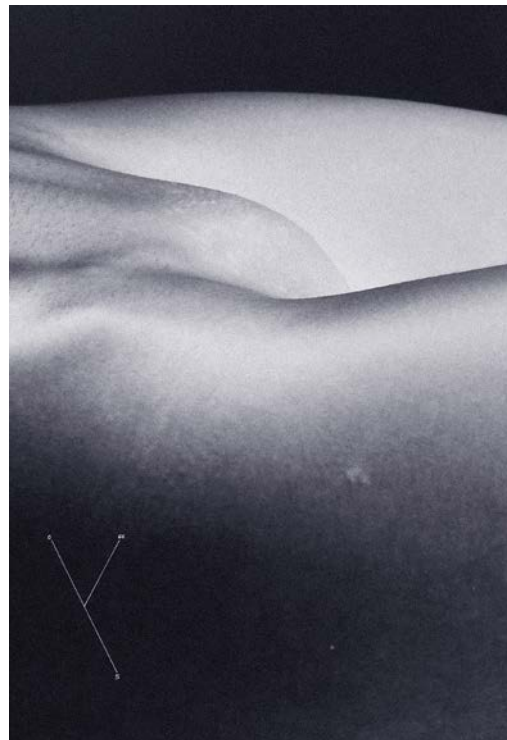
SYMBOLIKA CYFR

BORYSA MAKAREGO:

0	jest źródłem i centrum; perfekcja, pełnia, całość
1	wyjątkowość, akcja, ambicja, pasja, autorytet i przedsiębiorczość; negatywne: egoizm, zarozumiałość, despotyzm
2	liczba 2 oznacza dualizm; potwierdzenie, pewność
3	nasilenie, podkreślenie znaczenia
4	porządek w odniesieniu do spraw ziemskich, powszechność
5	liczba środka, zmysłowe poznanie; negatywne: impulsywność, nietolerancyjność
6	niedoskonałość, niepełność
7	pełnia, całość, doprowadzenie czegoś do końca
8	doskonałość, nieskończoność, obfitość
9	zakończenie, bilans, inni, służba; negatywne: cierpienie, samotność
10	zupełność w odniesieniu do spraw ziemskich
11	mistrzostwo, wizjonerstwo, sukces, duchowość; negatywne: egocentryzm, niezdecydowanie, oderwanie od rzeczywistości
15	zmysłowość, przyjemność, skrajność, nieszczęśliwa miłość
21	spełnienie, twórczość, wrażliwość; negatywne: rozchwianie emocjonalne
22	doświadczenie, osobowość twórcza; negatywne: szaleństwo, gwałtowność
26	miłość, odpowiedzialność, głęboka przemiana, wspólnota
44	dyscyplina, zaufanie, materializm
66	miłość, piękno, radość życia



BORYS MAKARY,
THEY WERE,
2013, 2014





Barbara Kozłowska, *Światło – Mrok*.
Rekonfiguracja pracy z 1976 roku;
kurator: Grzegorz Borkowski,
Galeria Działań, Warszawa,
15.12.2017–30.01.2018,
fot. Paweł Gutowski.





Tworzenie nie ma celu, tworzenie jest celem

GRZEGORZ BORKOWSKI

Paradoksalność cytowanego w tytule poglądu – tak mocno akcentującego autonomię twórcy – staje się wymowna tym bardziej, że wypowiedział go wrocławski artysta Zbigniew Makarewicz w wywiadzie przeprowadzonym w 1988 roku przez Wiesławę Wierchowską i zamieszczonym w jej książce „Sąd nieocenzurowany”. Publikacja dokumentuje wypowiedzi ludzi sztuki działających w sferze kultury niezależnej w latach 80., po wprowadzeniu stanu wojennego. Makarewicz trudno posądzać o eskapizm, bowiem w tym czasie mocno był zaangażowany w podziemną aktywność, jednak zdecydowanie oddzielał od niej swoją postawę artystyczną, zresztą równie radykalną, lecz nie w publicystyczny sposób. Przypominam to stanowisko jako punkt odniesienia do pytań o postawę w sztuce wobec dzisiejszych realiów politycznych zmagania w Polsce. Czy do czasu rozwiązania problemów politycznych ma być wstrzymana wszelka twórczość nieodnosząca się do nich bezpośrednio? Byłoby to trwanie w obecnym mentalnym i politycznym klinczu, bez szans na zmianę świadomości, która ten klincz w znacznym stopniu wytworzyła. Z drugiej strony jest

niebezpieczeństwo, że jeśli będziemy się zajmować tylko czystą sztuką, wpadniemy w poślizg, uprawiając rodzaj emigracji wewnętrznej i w rezultacie wylądujemy na obcej planecie. Takie obecnie mamy dylematy.

Z takimi właśnie za i przeciw przygotowywałem wystawę, którą tu krótko przedstawię jako przykład poszukiwania autonomii zgodnej ze wspomnianą wypowiedzią Zbigniewa Makarewicza. Kierowałem się nie określonym celem, lecz przede wszystkim potrzebą, osobiście odczuwaną potrzebą dialogu z jedną pracą Barbary Kozłowskiej. Dostrzegłem w tej pracy sięganie poza czas, w którym powstała, bo jest rodzajem dzieła otwartego na nowe rekonfiguracje i przez to jakby niedomkniętego, a w każdym razie wywołującego potrzebę zajmowania się nim nie tylko w zakresie refleksji, lecz i praktyki.

Od momentu zrealizowania w 1976 roku ta praca Kozłowskiej pokazywana była – zgodnie z intencją artystki – w kilku różnych układach i nawet pod różnymi tytułami. Składa się z 366 arkuszy papieru formatu A4, każdy odpowiada jednej konkretnej dobie roku i jest podzielony na

część białą i czarną, proporcjonalnie do długości dnia i nocy. Zestawione razem tworzą abstrakcyjny obraz stopniowych przemian ilości mroku i światła w rocznym cyklu. Ze względu na formę praca jest ciekawym przykładem abstrakcyjnej sztuki geometrycznej, jej układ zaś nasuwa uzasadnione skojarzenia z op-artem. Jednocześnie jest ona niewątpliwie przejawem sztuki pojęciowej, konceptualnej. Funkcjonuje zatem w wielu sferach współczesnej sztuki, pozostając wciąż inspirującą i otwartą na różne interpretacje. Wskazują na to tytuły jej wcześniejszych prezentacji jako wystaw indywidualnych Barbary Kozłowskiej: *Negatywy fikcji*, Galeria BWA Awangarda, Wrocław, listopad 1976; *Światło i mrok* [wizualizacja jednej doby], Ośrodek Działań Plastycznych, Wrocław, 19.12.1985–14.01.1986; *Dusza księżniczki*, Galeria Stara BWA, Lublin, 1991; *Wszystko to możesz zobaczyć gdziekolwiek*, Fundacja Arton, Warszawa, 23.06–31.08.2016.

Właśnie na ostatniej z wymienionych wystaw, a pierwszej, którą widziałem bezpośrednio (nie na dokumentacji fotograficznej), dostrzegłem materialny aspekt pracy Kozłowskiej. To, że niezamalowane powierzchnie arkuszy papieru lekko (szlachetnie po blisko 40 latach) pożółkły, natomiast czerni pozostała mocna i głęboka. Poza tym niektóre arkusze mają uszkodzenia, powstałe zresztą już po pierwszym pokazie w 1976 (wystawa po krótkim czasie została zamknięta i pospiesznie zdemontowana na podstawie nieodgadnionej do dziś decyzji cenzury). Jednak te ślady czasu i brutalnego potraktowania w przeszłości nie były w stanie zniszczyć zapisanego na kartkach systemu – idei pracy. Fascynujące było widzieć, jak to skromne medium obroniło się mimo wszystko i komunikowało wciąż siłę myśli autorki. Myśli do końca niezdefiniowanej.

Dlatego chciałem doprowadzić do jeszcze jednego pokazu tej pracy w układzie przestrzennym, który pokaże następstwo dni i nocy jako pewną ciągłą linię, zaaranżowaną tak, by jednocześnie z pewnej perspektywy łatwo dało się dostrzec – na co dzień niezauważalne – zmiany ich długości. I tę linię ciągłą połączyć ze stosowanym wcześniej układem tworzącym prostokątny obraz (tak

wizualnie atrakcyjny). Udało się to w warszawskiej Galerii Działań, w której układ przestrzenny tej pracy Barbary Kozłowskiej dokonuje też pośrednio zmiany i interpretacji wnętrza samej galerii, a praca artystki zyskuje aspekt *site-specific*.

Dla tej rekonfiguracji pracy wybraliśmy tytuł *Światło – Mrok*, jako odnoszący się do najbardziej podstawowej idei dzieła Barbary Kozłowskiej. Ponadto przywołuje on ogólną metaforę cyklicznych zmian, które tworzą warunki, w jakich żyjemy: zmieniających się w czasie proporcji między tym, co jasne i ciemne, oświecone i mroczne, a nawet konfrontacji sił światła i ciemności. Oglądając wystawę, możemy odczuć rytm przemian stanowiący istotny element kosmicznego porządku, któremu stale podlegamy jako istoty żyjące na Ziemi, a także rytm inny – pulsowanie wydarzeń jasnych i ciemnych w naszym codziennym doświadczeniu.

Na wystawie w Galerii Działań praca Barbary Kozłowskiej prezentowana jest z trzema jednozdaniowymi komunikatami artystki, stanowiącymi rodzaj jej ogólnego manifestu: „Wszystko to może być gdziekolwiek . Wszystko to można zobaczyć gdziekolwiek”; „Cała sztuka jest centrum albo centrum sztuki jest wszędzie, obwód zaś nigdzie”; „Sztuka jest wewnątrz nas samych, bardziej niż my sami jesteście wewnątrz nas samych”. Każde z tych zdań to świetny impuls do indywidualnej refleksji. Każde z tych zdań to świetny impuls do indywidualnej refleksji.

Są także fotografie pokazujące, w jak różny sposób wcześniej przejawiała się ta praca/idea.

I jest fotografia przypominająca realizację Barbary Kozłowskiej *Wykonanie*, na wystawie *Struna* (1988), która zapoczątkowała funkcjonowanie Galerii Działań w jej obecnej formule. ¶

Wszystko



Barbara Kozłowska (1940–2008) była jedną z najważniejszych artystek wrocławskiej awangardy. Uczestniczyła w ważnych dla historii polskiej sztuki wydarzeniach, takich jak sympozjum *Wrocław 70* i *Zjazd Marzycieli* (Elbląg, 1971). W latach 1972–1982 prowadziła w swojej pracowni Galerię Babel, miejsce spotkań, dyskusji i występów artystów. Ważnym elementem jej działań twórczych były artystyczne podróże. Pracę Barbary Kozłowskiej przypominamy w związku z obchodzonym w 2017 roku stuleciem awangardy w Polsce.

Aktualność rzeźby, aktualność klasyki

SŁAWOMIR MARZEC

32

Z początkiem grudnia przestrzeń sopockiej Państwowej Galerii Sztuki wypełniona została rzeźbami Adama Myjaka. A raczej nie tyle wypełniona, co rozdartą, ze względu na swoistą egzystencjalną ostateczność tych prac. Autor postrzegany jest zazwyczaj jako nestor wierny klasycznym ideałom rzeźby, jako strażnik uniwersalizmu, humanizmu, tradycji oraz źródłowego doświadczenia sztuki. Raczej nie uczestniczy w nieustającej aktualizacji sztuki, w jej redefiniowaniu, lecz wierzy w wyjątkową moc sztuki przywoływania tego, co istotne i fundamentalne dla naszego istnienia. A co wymyka się pojęciom i wyobrażeniom.

Tematem prezentowanych prac jest człowiek. Pojawia się on w skrajnościach, w dwuznacznym zatargu dążenia zarówno ku swej pełni, jak i ku zatraceniu. Nieuchronnie. Niezauważalnie. „Spomiędzy życia i śmierci” (Cioran). Łamią się tu nasze potoczne nawyki postrzegania formy w jej jednoznaczności. Postacie bowiem zderzają w sobie sprzeczności, z których nie mogą się wywikłać. Wszak nie można wydobyc się z własnego wnętrza. Stąd też ich na poły

szkicowy, a na poły amorficzny charakter. Tragizm przemijania dany w zatargu, w zapętleniu bycia kimś i nikim. Człowiek w swej nagości, zderzony jak u Bacona z otchłannym żywiołem samego istnienia. Bez zwyczajowego kokonu min, póz i gestów. Niekiedy postacie te nawiązują do ikonografii kroczących egipskich rzeźb („krok ku nieśmiertelności”), lecz aluzyjnie i dosyć przewrotnie. Wyraża się w nich raczej stan zawahania, na pograniczu zagubienia.

Sale galerii rozdzielane są zatem przedziwnymi przybyszami. Jakby z krain zapomnianych mitów, jakby spektakli fantasy, pomników dezaktywowanych aniołów albo zdezerterowanych bohaterów. Czy też wysłanników niezaistniałych rzeczywistości. Niemniej jednak łączy je ukryta w nich postać człowieka, który nie jest już tylko sobą. Który przepoczwarza się w swoją inność, w swoją idealność czy baśniowość. Albo w swoją nicość. Postacie pozbawione są znamion ról, rekwizytów lub gestów umożliwiających ich identyfikację. Sprowadzone do anonimowej konkretności, gdzie można powiedzieć tylko jedno słowo: jestem.



Natomiast nieomal wszystkie wystawiane popiersia i portrety zdają się być zbudowane z resztek, ze strzępów i śladów naszych biografii. Z grymasów, blizn, traum, skaleczeń, natręctw, skurczów, drżeń, zapomnień, które wspólnie tworzą realność naszej skóry. Utkana z nich bryła staje się rodzajem niemego pamiętnika wszystkich możliwych koszmarów, ale i nadziei. Tworzy Herbertowskie „życie na oślepie zmieszane ze śmiercią”, jednak gotowe na przyjęcie tchnienia życia lub dotyk śmierci. I staje ostatecznie wobec pytania: „czyż nic nie mam prócz mego spełnionego losu?” (Miłosz). Rzeźby te ponawiają w jakimś sensie źródłowe doświadczenie cielesności. Spoza czasu. Powtarzają pierwsze lub ostatnie spojrzenie pustych oczu. I milczenie zdeformowanych, niezdolnych do żadnej artykulacji ust. Sprzed pierwszego lub ostatniego słowa. Przenika je patos i monumentalizm, lecz dopełniany nierzadko ekspresyjnym gestem zniecierpliwienia, zaniechania i niemal malarską czy barokizującą zamaszystością. W każdym przypadku jednak postacie te i popiersia zdają się stać na straży powagi tego, co ulotne i nieuchwytnie. Przywracając naszej codzienności

wychylenie ku ostateczności. Z uporem ożywiając napięcie między potocznością, przypadkiem a tajemnicą istnienia.

Prezentowane w sopockiej galerii rzeźby i rysunki Adama Myjaka powstały przez ponawiane wciąż na nowo zderzanie świadomości tragizmu ludzkiego losu z gestem nadziei. Z dążenia do przeciwstawienia się bezkształtowi i bezsilności. Nade wszystko jednak sztuka ta pragnie podtrzymać wagę i godność podstawowych, a więc tradycyjnych pytań dotyczących człowieka. ¶

Dzieło Życia: Ryszard Waśko

W witrynie tej prezentujemy Dzieło Życia – zapraszamy renomowanych twórców do przedstawienia najważniejszego albo z jakichś powodów istotnego dla nich dzieła z niewielkim komentarzem. Ryszard Waśko jak zwykle złamał wszelkie konwenanse – przysłał nam serię zdjęć najnowszych prac, odmawiając jednocześnie wszelkiego ich komentowania. Skwapliwie to uszanowaliśmy.



34

Ur. 1947, wybitny artysta konceptualny, nestor polskiej neoawangardy medialnej, pracujący w wielu dziedzinach sztuki (takich jak fotografia, film, sztuka wideo, instalacja, malarstwo i rysunek). Członek m.in. łódzkiego Warsztatu Formy Filmowej inicjującego w Polsce sztukę wideo. A także bardzo aktywny animator życia artystycznego (inicjator wystawy *Konstrukcje w procesie*, Muzeum Artystów, Biennale łódzkiego, dyrektor nowojorskiego P.S. 1 w latach 90. itd.). Wykładał na uczelniach Niemiec, Wielkiej Brytanii i USA. Mieszka i pracuje w Berlinie.

Who invented the
W · O · R · L · D ·
Must ruled the
M · O · N · E · Y ·

in October 2017 *R. Wachs*

A
R
T

became a vain decoration of

in September 2017 *R. Wachs*

ALL
YOUR DREAMS

in September 2018 *R. Wachs*

Give me a Sign

in August 2012 *R. Wachs*

Spacerując po nowojorskich galeriach Chelsea

ALEXANDRA HOŁOWNIA



36

Pod koniec lat 90. nowojorskie galerie masowo zamieniały swe lokale położone w drogim Soho na pomieszczenia w tańszej dzielnicy Chelsea. Obecnie po stronie Zachodniego Manhattanu, między 18. a 27. ulicą znajduje się znacząca liczba bardziej i mniej prestiżowych galerii. W pewien październikowy weekend odwiedziłam niektóre z nich.¹

Chciałam poznać gatunki wystawianych tam prac. Znalazłam zarówno minimalizm, jak i pop-art. Przeważały jednak wystąpienia malarskie charakteryzujące się bardzo indywidualnym, wyszukany warsztatem. Zauważyłam powrót do eksperymentów z formą. Wspólną cechą było użycie unikalnych technik. Tu artyści prześcigali się w pomysłach. Zamiast tradycyjnego malarstwa operowano przeróżnymi tkaninami, tekstyliami, a także przypominającym włókno

plastikiem pochodzącym z trójwymiarowego pióra 3D. Haftowano, malowano światłem oraz zabarwionym cementem. Czasami za płótno służyła fotografia, na której drapano, pryskano farbą albo kolażowano. Generalnie twórcy zmagali się z materią bardzo nietradycyjnych obrazów. Poruszano narodowe treści. Nawiązywano do historii Ameryki i historii Nowego Jorku. Zwracano uwagę na gender, na środowisko naturalne, zwierzęta. Odnotowałam wypowiedzi charakteryzujące się szczególnie nowatorskimi środkami wyrazu. W galerii Magnan Metz, usytuowanej przy 26. ulicy zachwycił mnie projekt *Now Those Days Are Gone (Teraz Te Dni Minęły)* autorstwa Duke Riley'a.² Urodzony w 1972 roku w Bostonie, a zamieszkały w Brooklynie artysta złożył hołd nowojorskim gołębiom z brooklyńskiej floty Navy Yard. Przedstawił wielkoformatowe fotografie z serii *Fly by Nights (Nocny Lot)* dokumentujące

1 <https://www.nyc-arts.org/collections/38592/chelsea-galleries-walking-tour>

2 <http://www.dukeriley.info/fly-by-night/>



lot nocą tysięcy gołębi noszących na łapkach małe diody LED. Ptaki wypuszczono o zmierzchu ze starej łodzi zadokowanej na podwórku Navy Yard w Brooklynie. Zaznaczone w ciemnościach drogi powietrzne stworzyły na niebie autentyczne linie dynamicznych, ekspresyjnych i bardzo oryginalnych rysunków.

Bardziej od fotografii poruszyła mnie zintegrowana z projektem instalacja *The Armies of The Night* ukazująca tysiąc wiszących gęsto obok siebie, mechanicznie haftowanych, pojedynczych portretów gołębi o wymiarach 35,56 x 22,86 cm, z naznaczonymi nazwami flot. Z daleka sprawiała wrażenie druków. Dotychczas wyszywanie przypisywano sztuce ludowej. Perfekcyjnie opanowali to rękodzieła Indianie. Obecnie praktykowanie metody ozdabiania artystycznym haftem tkanin i płócien malarskich stało się w Nowym Jorku bardzo modne. Kilka dni wcześniej spotkałam fotografa Dietmara Busse.³ Zademonstrował mi serię swych prywatnych koszul z własnoręcznie wyszytymi surrealistycznymi motywami pochodzącymi z jego artystycznego dorobku. Wyglądało to imponująco.

Galeria Marianne Boesky proponowała pokaz zatytułowany *Selah*, urodzonego w Los Angeles, a zamieszkałego w Harlemie Afroamerykanina Sanforda Biggersa.⁴ Uwagę odwiedzających przyciągały rzeźby i kompozycje malarskie wykonane z barwnych tkanin. Na środku największego pomieszczenia galerii stała pokryta kolorowymi kołdrami wysoka drewniana figura, przypominająca kształtem afrykańską rzeźbę ludową. Zapewniające ciepło kołdry uchodzą za symbol ochrony ciała. Naniesione na nich wzory i aplikacje nawiązywały do dawnych afrykańskich legend. *Te antyczne kołdry w większości przypadków mają setki lat...* – pisał artysta we wstępie do katalogu

wystawy. Po prawej stronie owej sali można było podziwiać pracę *Overstood*. Były to wyrzeźbione przez Biggersa z ciemnego drewna trzy małe afrykańskie posążki rzucające gigantyczny cień przekształcony w trzech mężczyzn wytapetowanych na ścianie przy użyciu czarnej, aksamitnej tkaniny. Intrygująca instalacja upamiętniała protagonistów najdłuższego i najbardziej gwałtownego protestu w historii USA, zakończonego w 1969 roku powołaniem kolegium studiów etnicznych na Uniwersytecie Stanowym w San Francisco. Sanford Biggers porusza w swej twórczości problemy systematycznie ignorowane przez amerykańską historię. Omawia narodowe dziedzictwo niewolnictwa i sposób traktowania ciemnoskórych obywateli w USA. *Historia nie jest przeszłością, ale ciągłym, nieprzerwanym prądem. Powtórzmy historię, aby nadać jej inny kontekst i znaczenie* – nawoływał twórca. W *Selah* przybliżył malarstwo wykonane antycznymi kołdrami, cekinami, haftami, dywanami. Oklejał nimi figury i kompozycje przestrzenne, tapetował tkaniną ściany. Przedstawił fascynującą ekspozycję, pełną podziwu dla historii czarnej Ameryki.

W usytuowanej naprzeciwko galerii Susan Iglot widniała również inscenizacja zawierająca tkaninę, o nazwie *Blow (Podmucha)*, urodzonej w Waszyngtonie, mieszkającej w Brooklynie Beverly Sammes.⁵ Artystkę pamiętam z tegorocznych *documenta 14* w Atenach, gdzie pokazała gigantyczną rzeźbę z czerwonego włókna. Natomiast w nowojorskiej galerii wykreowała jasnoniebieską, lekką, zwiewną kurtynę teatralną korespondującą ze stojącymi na podłodze trzema białymi ceramicznymi wazami, złożonymi z mniejszych dzbanów i garnków. Nawiązała w ten sposób do prehistorycznych symboli kobiecości, płodności, macierzyństwa. Beverly Sammes współpracuje z dizajnerką mody Jennifer Minniti. Obie panie powołały do życia stowarzyszenie o nazwie *Car Wash Collective (Kolektywne*

3 <http://dietmarbusse.com/>

4 <http://www.surface.com/articles/artist-sanford-biggers-quilt-america-history-exhibition/>,
<http://www.marianneboeskygallery.com/exhibitions/sanford-biggers-selah/works>

5 <http://www.beverlysammesstudio.com/>

Myjnia),⁶ zajmujące się projektowaniem i produkcją kolekcji odzieży zrywającej z tabu. Artystki drukują na koszulach, spodniach, kurtkach, czapkach odbitki nieprzyzwoitych rysunków oraz własnych malowanych fotografii. Galeria Susan Iglet oferowała wybrane stroje Car Wash Collective z nadrukowanymi metodą cyfrową zdjęciami pochodzącymi z magazynów pornograficznych. Ubrania wzbudzały duże zainteresowanie odbiorców. Beverly Sammes, znana z przedstawiania gigantycznych sukien wypełniających niekiedy całe przestrzenie wystawiennicze, jest również autorką projektu *Feminist Responsibility Project* (*Projekt Feministycznej Odpowiedzialności*)⁷ stawiającego pod znakiem zapytania ogólnie przyjęte, akceptowane normy żeńskiej konfekcji oraz damskiego wyglądu. Ponadto Beverly Sammes, podobnie jak Dietmar Busse i Raphael Mazzucco (wystawa w galerii IV przy 9. alei), uprawia malarstwo na zdjęciach. Zmienia utrwaloną w obiektywie rzeczywistość na surrealistyczne, magiczne obrazy.

Feministyczny charakter miała także prezentacja *Protruding Patterns* (*Wystające Wzory*) w galerii Lelong & Co. Urodzona w Pekinie chińska artystka Lin Tianmiao⁸ wyłożyła posadzkę galerii grubym, miękkim, różowo-czerwonym dywanem. Ułożone na nim purpurowe, amarantowe, fioletowe napisy w różnych językach stanowiły przymiotniki określające dziewczyny i kobiety, np.: „Mori girl”, „Letoverwoman”, „Divinite”. Chinka od lat kolekcjonuje epitety i obraźliwe słowa, stosowane wobec kobiet na całym świecie. Zgromadziła dwa tysiące takich określeń z popularnych nowel, gazet, Internetu oraz ulicznych dialogów. Lin Tianmiao pozwoliła publiczności chodzić i siadać na swym zmysłowym dywanie. W ten sposób uwypukliła zjawisko seksizmu obecne zarówno w społeczeństwie zachodnim,

jak i chińskim. Dowcipnie przekazała wciąż aktualną na świecie kwestię kulturowej dyskryminacji płci. Jako aktywistka ruchu ochrony zwierząt ubolewałam, że ten rewelacyjny dywan został wykonany z owczej wełny, a nie z innych, bardziej przyjaznych zwierzętom materiałów.

W galerii Lühring Augustine zobaczyłam fascynującą aranżację wideo Toma Friedmana *Ghosts and UFOs: Projections for Well-Lit Spaces* (*Duchy i Ufo: Projekcje dla Dobrze Oświetlonej Przestrzeni*). Konceptualna, minimalistyczna, efemeryczna wystawa należała do najciekawszych, jakie udało mi się zwiedzić w Chelsea. Urodzony w 1965 w St. Louis Tom Friedman⁹ rozprawił się z ideą fizyczności obrazu. Pokazał projekcję białego światła na białe ściany w oświetlonej galerii. W każdej sali demonstrował elementy o niesprecyzowanym kształcie. Były to części ludzkiego ciała, nieodgadnione widma, rozlane plamy, punkty będące początkiem, a może końcem czegoś, co już minęło albo dopiero ma nastąpić. Stworzył genialną poetycką prezentację bez materialnych przedmiotów. Friedman zrewolucjonizował malarstwo, które kontynuowane bez użycia farb może przekształcić się w projekcję wideo. W Nowym Jorku zaobserwowałam odchodzenie od sztuki politycznej. Brakowało też artystycznych prowokacji. Zdecydowana większość galerii lansowała prace artystów skupionych na zmaganiach z materią oraz poszukiwaniach w dziedzinie warsztatu. ¶

6 <http://thecarwashcollective.tumblr.com/>

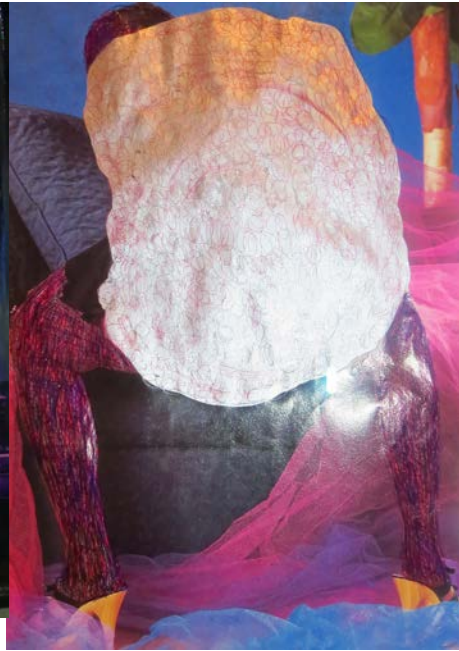
7 <http://thefeministresponsibilityproject.tumblr.com/>

8 <http://www.blouinartinfo.com/news/story/2472437/lin-tianmiao-at-galerie-lelong-new-york>

9 <http://www.luhringaugustine.com/artists/tom-friedman/artworks/videos5>



RAPHAEL MAZZUCCO,
FOTOGRAFIA MALOWANA,
GALERIA IV



BEVERLY SEMMES,
FOTOGRAFIA MALOWANA,
CAR WASH COLLECTIVE



SANFORD BIGGERS,
CHORUS FOR PAUL
MOONEY



SANFORD BIGGERS,
SELAH, FRAGMENT
WYSTAWY W GALERII
MARIANNE BOESKY



LIN TIANMIAO,
PROTRUDING PATTERNS,
GALERIA LELONG & CO.



DUKE RILEY,
THE ARMIES
OF THE NIGHT,
GALERIA MAGNAN METZ



LESZEK LEWANDOWSKI,
ILUZJA PRZESTRZENI
(DYSKRETNY UROK
POSTMODERNIZMU),
2009, LUSTRA, LAMPA,
SKLEJKA, 185 × 40 × 40 CM

43

RYSZARD WINIARSKI,
KARTKA 1, 1974, GWASZ,
PAPIER, 24 × 16,5 × 9,5 CM,
KOLEKCJA PRYWATNA

Fotoreportaż - wystawa *Przygody*
z *op-artem* Fundacja Stefana
Gierowskiego, 13.10.2017-20.12.2017;
zdjęcia dzięki uprzejmości
Fundacji Stefana Gierowskiego,
fot. Michał Matejko.

Nie uzdrawiać świata bez zastanowienia

ZOFIA JABŁONOWSKA-RATAJSKA

Krzysztof Wodiczko, Adam Ostolski, *Socjoestetyka*,
Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2016

44

Artysta według Krzysztofa Wodiczki to orędownik wszystkich słabszych, którzy w społeczeństwie znaleźli się, z różnych powodów, na marginesie, niewidzialni i niesłyszalni w komunikacyjnej przestrzeni miast. Zgodnie z tak pojętą misją, artysta próbuje przywrócić im publiczny głos i umożliwić danie świadectwa, ale także symbolicznie „uzbroić”, wyposażać w urządzenia przywracające im godną obecność. Do najważniejszych doświadczeń, które doprowadziły go do takiego sposobu traktowania sztuki, należą własna, niezaplanowana emigracja oraz wcześniejsza praca w PRL-owskim przemyśle. Te wątki – obok opowieści rodzinnych, historii lokalnej i uniwersalnej, filozofii, ideologii – dominują w rozmowie artysty z socjologiem Adamem Ostolskim. Wydana przez Wydawnictwo Krytyki Politycznej książka „Wodiczko. Socjoestetyka” już w tytule słusznie nazywa to, o czym Wodiczko mówi: *dostrzeżenie roli działalności estetycznej w odniesieniu do problemów społecznych, jak również polityki i ideologii*, nawiązując tym samym do zmiennych, zarówno teoretycznych, jak i praktycznych, związków estetyki z etyką. Ale również, czy

przede wszystkim, odnajdziemy w tej książce obszernie omówienie kluczowych artystycznych realizacji Wodiczki.

Książka stanowi dialog ludzi o bardzo podobnych poglądach, podobnym stosunku do demokracji, do odczytywanego na nowo, „od korzeni”, socjalizmu. Dlatego Adam Ostolski niejako uzupełnia wykład na te tematy, porządkując jednocześnie opowieść i dopytując się o drogę i proces powstawania kolejnych dzieł Wodiczki. Można powiedzieć, że po raz kolejny znajdujemy tu pochwałę formuły wywiadu, jako klarownego sposobu poznania osoby i twórczości artysty dzięki odpowiedziom skierowanym do konkretnej, zadającej konkretne pytania osoby. Rozmowa składa się z trzech przenikających się części: biograficznej, ideowej i artystycznej, czyli inaczej mówiąc, podstaw, inspiracji i realizacji projektów, artystycznych interwencji Wodiczki.

Ukształtowany przez wielokulturowość i twórcze postawy rodziców – ojca, dyrygenta promującego współczesny repertuar, i matki – autorki oprawy muzycznej spektakli i filmów, w rodzinie odbiera lekcję wrażliwości społecznej. Co skutkuje



zaangażowaną postawą już w liceum (im. Reja w Warszawie), gdzie zorganizował strajk uczniów przeciwko niepopularnej polonistce. Studiuje na Wydziale Architektury Wnętrz ASP, ze specjalizacją w pracowni wzornictwa przemysłowego. Dzięki temu może pracować przy projektowaniu telewizorów, a potem w Polskich Zakładach Optycznych, zdobywając praktyczne umiejętności, tak bliskie wielu działaniom sztuki długich lat 60. Są to lata eksperymentalnych i prekursorskich dokonań akustycznych, elektronicznych, optycznych, do których należały: Studio Eksperymentalne Polskiego Radia, prace nad tworzeniem systemów informatycznych i kodów wizualnych oraz inne projekty Wydziału Form Przemysłowych, nowatorskie dzieła Andrzeja Pawłowskiego, filmy eksperymentalne Józefa Robakowskiego itp. Można powiedzieć, że Wodiczko realizuje w praktyce postulat związku artystów z techniką i przemysłem. I nie zapomina o kwestiach społecznych – zyskując cenne doświadczenie konstruktorskie, staje także w obronie praw pracownic Zakładów Optycznych.

Równocześnie współpracuje z Galerią Foksal, wystawia w poznańskich Akumulatorach, tworzy

„instrument osobisty”, pierwszy „Pojazd”. Wyjazd do Kanady w 1977 roku otwiera nowy rozdział jego życia, trudnego życia emigranta. Jednak wszystkie wątki dotyczące biografii i prywatności artysty zostały w rozmowie ograniczone do tych faktów, które wpłynęły na formę i treść konkretnych dzieł. Jego własna osoba zdaje się zajmować tu na tyle dużo miejsca, na ile dane przeżycia zostały potem wykorzystane i przetworzone w sztuce. Wszystko bowiem, czego dotyczą jego dzieła, zostało najpierw doświadczone bezpośrednio – przez życie w totalitarnym systemie, odrzucenie i biedę emigranta, albo równoległe – przez wsłuchiwanie się w głos innych. Współodczuwanie stanowi przecież siłę prac Wodiczki. Sam tak o tym mówi: *ja to przeżywałem z opóźnieniem, gdy rekonstruowałem ich przeżycia. Przeżycia polskich robotnic i kobiet z Tijuany, kombatantów, bezdomnych, ofiar Hiroszimy. Po to przecież, by współodczuwać, Wodiczko wspomaga się techniką, inżynierskimi umiejętnościami, konstruuje urządzenia, takie jak *Laska tułacza, Rzecznik obcego, Rozbroję czy Pojazd bezdomnych*, które stanowią bezpieczne sposoby oswojenia i komunikacji z innymi.*

Doświadczenie zanurzenia w różnych społecznościach i kulturach wydaje się tu bezcenne. Samotność emigranta – wygnańca, wyrwanego ze swego życia i otoczenia – stwarza możliwość spojrzenia z dystansu, „skazuje na przywilej bycia filozofem”.¹ Historię swoich projekcji w przestrzeni publicznej zaczyna Wodiczko od opowieści o pasji architektonicznej, która towarzyszy mu od szkolnych lat, kiedy chodził po Warszawie i studiował miasto, jego budowle i pomniki, szczególnie architekturę neoklasyczną, czasów Konstytucji 3 maja. *„Dla mnie historia praw obywatelskich to historia również przestrzeni publicznej – mówi. – Nowoczesna demokracja w Polsce zaczęła się od walki o rozszerzanie praw obywatelskich ustanowionych Ustawą o miastach w „mojej” Warszawie. Gmachy i pomniki, naznaczone historią, ideologią, milczące i trwałe znaki sfery otwartej, bo dostępnej dla wszystkich, stają się nośnikami nowego przekazu. Ożywia je lub „uczłowiecza”, by dotąd milczące, przyjmowały nowe role, świadczyły teraz za żywymi – brały na siebie przejmujące świadectwa ofiar Hiroszimy (1999), Tijuany (2001), weteranów wojennych (2009). Dokładne historie projektów wraz z odnajdywaniem i wysłuchiowaniem osób, których dotyczą, procesem i środkami technicznymi ich realizacji prowadzą przez Nowy Jork, Stuttgart, Dayton, Paryż i Kraków po Projekt Instytutu Rozbrojenia Kultury i Zniesienia Wojen. Obejmują wybór miejsca, obiektu, przygotowanie przekazu (wywiadów, nagrań), opis projekcji z towarzyszącym jej dźwiękiem, światłem, kolorem. Potrzeba „odwojnienia” kultury jest jednym z tematów, którym Wodiczko poświęcił szereg działań i wciąż nad nim pracuje. Należy do nich także pomnikoterapia, zmiana postrzegania tych pomników, które utrwalają wojenne, tragiczne wzory (np. pomnik Małego Powstańca w Warszawie).*

Wspomniany Instytut Rozbrojenia ma swojego patrona, Józefa Rotblata, fizyka, laureata Po-

kojowej Nagrody Nobla – jako współzałożyciela międzynarodowej organizacji naukowców przeciwnych zbrojeniom atomowym. To jedna z trzech postaci – wzorów, które Wodiczko wybiera z polskiej historii, zgodnie ze stwierdzeniem, że *musimy budować świat jaśniejszy, wybierając z przeszłości elementy, które uważamy za wartościowe*. Dwaj pierwsi to Adam Mickiewicz i Tadeusz Kościuszko ze swymi ideami wolności, równości i demokracji. Przy okazji rozmowy o chrześcijańskiej formie socjalizmu utopijnego, jak określa poglądy Mickiewicza, Wodiczko snuje interesujące refleksje na temat najlepszego systemu politycznego dla współczesnej Polski: *kulturowo jesteśmy dzisiaj w stopniu większym niż kiedykolwiek krajem chrześcijańskim. Może w związku z tym socjalistyczna lewica chrześcijańska byłaby pożądana jako skuteczna siła polityczna i etyczna?*

Siła i znaczenie działań Krzysztofa Wodiczki nie polega tylko na ich sensie, przesłaniu, głębooko ludzkim wymiarze, ważnej części „socjo” – ale także całej oprawie – estetyce właśnie, architekturze przemawiającej grą światła, barw, dźwięków, na łączeniu doznań, synergii zmysłów – uwodzeniu i perswazji, korzeniami sięgających XVIII-wiecznej „architektury mówiącej”. Jednak najmocniej przemawia do mnie ostatnia część wywiadu, w której Wodiczko wraca do podejmowanego od ponad 30 lat problemu bezdomności. Mówi o oswojaniu lęku przed innymi, których nie znamy, o których niczego nie wiemy, od których możemy się czegoś nauczyć. Mówi o patrzeniu Drugiemu w twarz. Powtarza to, co wielu przed nim, ale co potrafi pokazać w sposób, który naprawdę zmusza do słuchania. A może i rozmowy. ¶

1 Maria Zambrano, *Agonia Europy*, s. 11.

I kto tu rządzi? Zarządzanie wyższą uczelnią artystyczną

JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI

ZACZNIJMY OD KILKU POJĘĆ

Zarządzanie to kluczowe pojęcie, które ewaluowało i męźniało w procesie ekspansji, i w efekcie dzisiejszego panowania (w postaci wszelakich form zachodniej cywilizacji), spekulatywnego charakteru myślenia jako wynalazku filozofii greckiej.¹

Sztuka, rozumiana w myśleniu pochodnym nowożytnej estetyce jako specyficzne narzędzie poznawcze, u Kanta osiągnie swoją najwyższą legitymizację przez sąd smaku, u romantyków, polemicznie, uplasuje się na antypodach Rozumu, powołując swoje specyficzne „instancje”, takie jak wyobraźnia i intuicja. Z takim zapleczem myślowym dotrwa do dzisiaj, przechodząc najrozmaitsze modulacje filozoficzne.²

Nie można oczywiście pominąć faktu, iż nie zniknął w sztuce (sztukach) ekskluzywny nurt praktyk różnicujący wyraźnie nowożytność i związaną z nią estetykę. Nowożytność po prostu ustawiła zwrotnicę, na której główny pociąg kultury artystycznej pojechał ku stacji Nowoczesność i Ponowoczesność. Pewna grupka wagonów zjechała w inną stronę. Skręciła na bocznice, gdzie zachował się klimat klasycznej metafizyki, to znaczy przyświecał swym naturalnym światłem Absolut w wersji judeochrześcijańskiego, osobowego Boga lub w starszych wersjach, które emanowały z fundamentalnej myśli dźwigającej się lub jednocześnie wydźwiganej (powoływanej do istnienia) przez coś tak nieuchwytnego jak Byt. Nie zniknął, choć stracił w dominującym dyskursie sporo na prawomocności, wachlarz praktyk artystycznych utrzymanych w perspektywie

47

1 Pierwsze zdanie ma zapowiadać horror, jaki czeka czytelnika. Ma być jak u Hitchcocka – zaczynamy od trzęsienia ziemi, a dalej niech napięcie stopniowo rośnie.

2 Czytelniku, nie rezygnuj z dalszej lektury, liczę, że przebiję się dość brawurową narracją przez pokłady

powszechnej ignorancji w sprawach podstaw zarządzania i dowiozę Cię w rejony praktycznych konkluzji.

teologii chrześcijańskiej czy w innych transcendentnych perspektywach.

Fakt ten chcę uczynić ważnym punktem odniesienia w mojej narracji, ale wróćmy jeszcze na chwilę na główny tor jazdy cywilizacyjnego pociągu, który prowadził do stacji Nowoczesność.

NIE OBEJDZIE SIĘ BEZ ZYGMUNTA BAUMANA

Kultura to, jak zauważa Zygmunt Bauman, idea stworzona w połowie XIX wieku jako skrótowe określenie zarządzania ludzkim myśleniem i zachowaniem.³ To wtedy zawiązuje się pojęciowy sojusz między zarządzaniem i kulturą. W perspektywie Oświecenia możliwe staje się swoiste zastępowanie (mylenie?) treści związanych z pojęciem zarządzania i pojęciem kultury. „Jadąc” tym rozgałęzionym torem nowożytności, który wytyczyli klasycy Oświecenia, na którym blisko wiek później pojęcie kultury zwiąże się nie tylko z celowym działaniem, ale z wszelkimi „normatywnymi uregulowaniami” zachowań ludzkich. Wejście ono do semantycznej rodziny pojęć, w której skład wchodziły: „kształtowanie”, „gospodarowanie”, „wychowanie”, „szkolenie”. Pojęcie kultury zatem usadowiło się niejako równolegle do innego, kluczowego dla nowoczesności, pojęcia zarządzania, które słownikowo wiązać można z *nadawaniem biegowi rzeczy zgodny z naszymi zamierzeniami i wolą kierunek, w jakim sprawy nie potoczyłyby się samoistnie*.⁴ Takie myślenie przygotowuje Baumanowi grunt do upowszechnienia pojęcia ponowoczesność.

Trzeba pokłonić się temu myślicielowi za to, że odsłonił, skrywane na ogół, związki (jakoś dziwnie zawstydzające) między kulturą i zarzą-

daniem. W każdym razie pokazał je wprost, nie zaciemniając jednocześnie całego cywilizacyjnego kontekstu owego mariażu. Cytując przy tej okazji Adorna, niejako w domyśle pozostawia jego antenatów Hegla i Marksa (albo jak kto woli Kanta i Nietzschego). Tak, warto podkreślić, że ten związek pojęciowy, tak jak go Bauman definiuje, możliwy jest na gruncie dialektyki oświecenia. Wyjaśnia, zwłaszcza mnie, jak to się mogło stać, że będąc kulturoznawcą, można znaleźć się „niespodziewanie” w orbicie nauk o zarządzaniu. Nie udawajmy naiwnych, nie od dzisiaj wiadomo, że wydziały kulturoznawstwa powstawały w latach 70. na polskich uczelniach w ścisłych związkach z potrzebami ówczesnej władzy prowadzenia, nieco „nowocześniejszą” pomyślaną, polityki kulturalnej. Oświeceniowej, ale nie wprost marksistowskiej. W nowszych czasach akademickie kulturoznawstwo nie wyzbyło się swoich, mniej lub bardziej skrywanych, intencji tworzenia myślowych (ideowych) przesłanek zarządzania i polityki kulturalnej.⁵

Wytyczyłem pewne związki między treścią pojęcia zarządzania i pojęcia kultury, ale do związków zarządzania ze sztuką, a zwłaszcza organizacji edukacji artystycznej, jeszcze daleko.

48

3 Por.: Zygmunt Bauman, *Z deszczu pod rynnę, czyli sztuka między zarządzaniem a rynkiem*, w: *Szanse etyki w zglobalizowanym świecie*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 239.

4 Ibidem, s. 240.

5 Warto z baumanowskiej perspektywy rozszyfrować fakt powołania na Akademii Sztuk Pięknych Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną. W tej nazwie, a więc także w programowych treściach, jakie za nią stoją, kryje się duch regulacji i normatywu, przenikający zarówno nowoczesną „kulturę”, jak i z gruntu nowoczesne „zarządzanie”. Ta mniej lub bardziej skrywana intencja musiała się ujawnić i ujawniła się w gorących dyskusjach podczas ustaleń programowych na przełomie kończącego się roku akademickiego 2016/2017 i rozpoczynającego się nowego roku 2017/2018.

SZTUKA W KULTURZE

Skoro na gruncie projektu oświeceniowego można ożenić zarządzanie („ujeżdżanie”) z kulturą („uprawa”, „gospodarowanie”, „szkolenie”), nie powinno być, na gruncie tego samego projektu, kłopotów ze skojarzeniem zarządzania ze sztuką. Wszak sztuka jest, w nowożytnej perspektywie, kwintesencją kultury. Nie odbędzie się to jednak tak gładko jak z kulturą. Skojarzenie zarządzania ze sztuką napotka natychmiast na opór każdego, kto miał jakikolwiek związek ze sztuką nowocześnie. Każdy artysta wie, że zarządzanie jest wrogiem sztuki, że wielką szansę artysty stanowi przekraczanie obowiązujących norm, a on sam jest wcieleniem anarchii. W tym momencie wyłania się trudność, czy może nawet pułapka myślowa, w której rozumienie kultury jako ludzkiej działalności w odróżnieniu od natury jako dzieła sił niezależnych od ludzi, nakłada się na intuicje związane z potocznym rozumieniem sztuki odgrywającej ważną rolę w kulturze. Jest ona wszak także, jak cała kultura, formą działalności człowieka, jest więc kulturowa, a jakże. Tyle że w obszarze ludzkich działań sztuka (od XIX wieku co najmniej, to znaczy od momentu, gdy kultura zaręczyła się z zarządzaniem) zarezerwowała sobie pozycję niewiernej narzeczonej. A może porzuconej narzeczonej? To sztuka robi wszystko, by związek kultury z zarządzaniem przetrwał w piekło.

Porzucona narzeczonej – ta metafora wydaje mi się, w przypadku wspomnianych zaręczyn, najtrafniejsza. Sztuka tak czy inaczej nie sprzyja zarządzaniu w konsumpcji tego związku. Wyprawia brewerie. Z zazdrości? Powiedzmy sobie szczerze, to sztuka chciałaby rządzić, ale wykiwały ją inne dziewczyny: nauka, zabawa, religia.

BAUMAN PRZEKRACZA SAMEGO SIEBIE

W tym miejscu pora rozważyć ostatni (najnowszy) rozdział oświeceniowej jazdy: warto pokazać, jak Zygmunt Bauman dokonuje krytyki tego, co sam promował, i jak próbuje wybrnąć

z ponowoczesności. W rozmowach, m.in. z Moniką Kostera, opublikowanych po polsku kilka tygodni po jego śmierci, Bauman szuka antidotum na uciążliwe skutki globalizacji.⁶ Przyniosła ona ludziom dręczącą niepewność zatrudnienia, drastyczne różnice majątkowe, a przede wszystkim drażniącą niesprawiedliwość, wynikającą także z rozmycia kryteriów i norm etycznych. Nic dziwnego, że Bauman szuka środków zaradczych, drażąc etyczne źródła kryzysu. Odwołuje się do znamienego odwrócenia Hobbesowskiej zasady tworzenia się związków społecznych, upatrując w nich potrzebę okiełznania pierwotnej „dzikości” ludzi i wrodzonego instynktu agresji. Sięga do Levinasa, który źródła związków społecznych szuka w czymś zgoła odwrotnym – uspołecznienie jednostki pozwala jej udźwignąć „nieznośny”, pierwotny ciężar impulsu moralnego, nakazującego człowiekowi brać odpowiedzialność za Innego.

Uspołecznienie jednostek obarczonych moralnym obowiązkiem odpowiedzialności za Innego wiąże się z, po pierwsze, kodyfikacją moralnych powinności. Przez kodyfikację (a więc ich rejestrację i klasyfikację) zbiorowość ludzka czyni z pierwotnej, bezwzględnej i nieskończonej odpowiedzialności moralnej jednostki (z którą trudno sobie poradzić) zinstrumentalizowany (policzalny i stopniowalny) kodeks powinności, z którymi można sobie poradzić w sposób możliwy do praktycznego zastosowania. Z moralnej bezwzględnej powinności czyni materiał bardziej zracjonalizowanej strategii działania wobec innych.

Uspołecznienie wiąże się z, po drugie, adioforyzacją, czyli z wykluczeniem specyficznych czynów (kategorii tych czynów) ze społecznie skodyfikowanego uniwersum tych czynów. Innymi słowy zbiorowość społeczna jest władna wybiórczo zwalniać jednostkę z pewnych powinności wobec Innego, nawet jeśli odpowiedzialność

6 Por.: Zygmunt Bauman, Irena Bauman, Jerzy Kociatkiewicz, Monika Kostera, *Zarządzanie w płynnej nowoczesności*, Bęc zmiana, Warszawa 2017.

ta (np. nie zabijaj) należy do kanonicznego uniwersum skodyfikowanych powinności. Zarządzanie (kultura) w oświeceniowej perspektywie polega na odpowiednim stosowaniu (manipulacji) jedną i drugą zasadą uspołecznienia, rozumianego jako wsparcie jednostki wobec nieogarnianego przez nią imperatywu moralnego, obejmującego bezwzględną i nieredukowalną odpowiedzialność za Innego. To znaczy surowo egzekwuje kodeksowe normy bądź, z jakichś powodów, wyłącza podmioty spod jurysdykcji tych norm. Z tej możliwości zbiorowości różnego szczebla skwapliwie korzystają, w zależności od miejsca i czasu.⁷

Sprawiedliwie dodajmy, że tak było zawsze, od momentu gdy człowiek odnalazł w procesie uspołecznienia sposób radzenia sobie z odpowiedzialnością za drugiego człowieka. W różnych okresach historycznych i w różnych rejonach geograficznych zbiorowości ludzkie dokonywały „instytucjonalizacji” społecznych regulacji moralnego imperatywu. Jedną z form specyficznej instytucjonalizacji imperatywu moralnego była sztuka.

NIESPODZIEWANA ZAMIANA MIEJSC

Co się zmieniło w specyficznym czasie cywilizacyjnym, zwanym różnie: globalizacją, neoliberalizmem, postmodernizmem, ponowoczesnością? Zmieniło się zasadniczo „usytuowanie”

7 Zauważmy przy okazji, że takie włączanie i wyłączenie pewnych powinności może się odbywać w warunkach całkowicie zeświecczonej kultury, w której kondycja ludzka jest pochodną tak czy inaczej pojmowanych polityk kulturalnych, nad którymi nie czuwa już żadna natura (Natura). Stare, poczciwe pojęcie natury spoczywa już w lamusie przesądów, inaczej mówiąc, nie ma już nic niezależnego od człowieka, a co człowiek chcąc nie chcąc musi respektować. Wszystko musi być po ludzku racjonalne, a jeśli nie jest, to staje się pogardzane jako „przypadkowe”.

rejestr norm regulujących jednostkowe powinności. Zmieniło się również to, że o ile jeszcze 30 lat temu zmianę tę witaliśmy (zwłaszcza w Polsce) z radością i nadzieją, o tyle dziś czujemy się rozczarowani, a nawet oszukani tą zmianą. Najlepszym dowodem takiego odwrócenia nastrojów jest sam Zygmunt Bauman. Wystarczy porównać jego teksty i wystąpienia sprzed 25 lat z tym, co głosił przed śmiercią. (Należę do grona jego pilnych czytelników i słuchaczy.) To, co wydawało się szansą darowaną przez ponowoczesność, zmieniło zasadniczo swoją kwalifikację – znalazło się po stronie zagrożeń.

Przez większą część epoki nowożytnej strategii zarządzania (biurokracja) skupiały się na tym, by zachowanie podwładnych było, w jak największym stopniu, ustalone z góry, a zatem niemal całkowicie przewidywalne. Chodziło o to, by pracownicy wykonywali pracę tak, jak im kazano. Dzięki temu także odpowiedzialność za jej rezultaty spadała na zwierzchników. Płynna faza nowoczesności odwróciła ten stan. Nieskodyfikowane czynności znalazły się po stronie aktywów organizacji, brak rutyny i otwarcie na „nowe” stały się szansą na wolnym rynku. „Kreatywność”, jako pojęcie oznaczające nierutynowe myślenie i działanie, stała się zaletą pracownika. Nie przyniosło mu to jednak niestety komfortu. Odwrotnie, jego kreatywność związana została z odpowiedzialnością za rezultaty wdrażania jego pomysłów. Odpowiedzialność zwierzchników ograniczona do zwalniania i zatrudniania podwładnych.⁸

Można, szukając wyjścia z tej konfuzji, pójść ścieżką wytyczaną przez samokrytycznego Baumana i związać swoje nadzieje z poziomem mezo w kulturze, z łagodzącą wpływ globalnych struktur organizacyjnych lokalnością miasta.⁹

Można jednak potraktować obecną sytuację jak okazję do porzucenia Baumana i zobaczenia problemu w innej perspektywie – włączając

8 Ibidem, s. 32–34.

9 Ibidem.

metafizyczny tor nowożytności, i szukać rozwiązań poza dialektyką Oświecenia. Do tego również, jak się okaże, potrzebne będzie wyjście poza horyzont filozofii kultury. A także zwłaszcza poza jej XIX-wieczne rozumienie splecione znaczeniowo z zarządzaniem.

W BAUMANA HEIDEGGEREM

Uważa się, że Martin Heidegger, który zapewnił sobie poczesne miejsce wśród XX-wiecznych radykalnych myślicieli zapuszczających się do źródeł filozofii, najśmielej podważył fundament zachodniej myśli. Wstrząsnął samą myślą. Tym samym całą zachodnią cywilizacją i jej całą historią liczoną od greckich źródeł do dziś.¹⁰

Nietrudno zauważyć, plasując myślenie w tak gruntownej perspektywie, że nowożytna zwrotnica przestała mieć charakter rozstrzygający. Rozjechanie się estetyk i praktyk artystycznych przez nie uprawomocnianych w stronę Nowoczesności lub w stronę Nie-Nowoczesności przestaje mieć dziś rozstrzygające znaczenie. Potwierdza to sytuacja współczesnego dyskursu o sztuce, pełnego pozanowożytnych retrospekcji (H. Belting), i rozwój gruntownych studiów wizualnych (W.T.J. Mitchell), wydobywających esencjalne aspekty widzenia, jako źródłowego aktu fundującego nasze usytuowanie w świecie, na którym oparta jest także podstawowa dystynkcja kultury: ludzkie/nieludzkie.

Krytyczna konceptualizacja całej nowożytności (a nie tylko Oświecenia i jego ześlizgnięcia się w ponowoczesność) staje się ważnym, by nie powiedzieć wiodącym, nurtem współczesnej

filozofii, a zatem również myśli o sztuce, a także praktyki artystycznej, wyprzedzającej na ogół wszystko, co dzieje się w kulturze.

W tej sytuacji organizacja Akademii Sztuk Pięknych i jej główna funkcja – kształcenie artystów, staje w samym centrum sporu metapolitycznego, bowiem u jego spodu znajdują się problemy metafizyczne. „Metafizyka i metapolityka” to tytuł ostatniej książki zmarłego w roku 2015 Cezarego Wodzińskiego, będącej refleksją na temat „Czarnych zeszytów” Martina Heideggera. To tam pojawia się ten zestaw pojęć.¹¹

Publikacja „Czarnych zeszytów” poruszyła dyskurs akademicki, przede wszystkim spowodowała jednak nawałnicę medialną. Publikacja tej części spuścizny Heideggera potwierdza bowiem jego antysemityzm. Nie ten wątek nabrzmiałego ponownie dyskursu o Heideggerze zamierzam w tym tekście wykorzystać.

NA „LEŚNEJ DRODZE” MYŚLENIA O ARTYŚCIE

Zapytajmy w świetle wydobytych przez Heideggera kluczowych problemów zachodniej metafizyki o organizację (i zarządzanie) Akademią Sztuk Pięknych. Organizowanie nie jest, jak próbowałem wcześniej pokazać, bez związku ze sztuką, a więc z treściami, których akademia ma uczyć. „Wyzerowując” cywilizacyjne treści przez wstrząs, jaki powoduje heideggerowska konfrontacja Bytu i Bycia, w gruncie rzeczy musimy przyznać, że nie ma „czegoś takiego”, czego ASP powinna uczyć. To „coś” zgubione zostało na samym początku greckiej myśli, już w okolicach Heraklita. A skoro tak, to trudno także powiedzieć cokolwiek o organizacji akademii. Jakkolwiek absurdalnie by to brzmiało, to „tak jest”. Nie ma takiej organizacji, jako pojęcia pochodnego

10 Dlaczego sięgnąłem do Martina Heideggera, jako kluczowej postaci tej narracji, choć asocjacja ta wydaje się napsuzona, by nie powiedzieć nadęta? Ponieważ Heidegger jest potworem, który wyszedł właśnie z grobu, a ja postanowiłem napisać tekst grozy. Aktualność Heideggera widać jeszcze wyraźniej dziś, gdy (od roku 2014) wydawane są pośmiertnie „Czarne zeszyty” (*Schwarze Hefte*).

11 Por.: Cezary Wodziński, *Metafizyka i meta polityka. Czarne zeszyty Heideggera*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2016.

spekulacyjnemu charakterowi, by nie powiedzieć „naturze”, naszej zachodniej cywilizacji. I nie ma czegoś takiego, jak sztuka rozumiana jako wytwór późnego stadium cywilizacyjnego rozwoju Zachodu. Stadium, kiedy myślowa spekulacja (machinacja), będąca fałszywą ścieżką europejskiej metafizyki, w postmodernizmie (ponowoczesności) utknęła w całkiem ślepych zaułku. W każdym razie nie ma w stopniu dostatecznym „czegoś takiego”, czego można by uczyć.¹²

Skąd ma nadejść pocieszenie? Powiedzmy może – mając już bardziej pragmatyczne intencje – dopiero gdy uświadomimy sobie trudność naszego położenia, możemy położyć na szalę jakieś pomysły. Położyć na szalę, to znaczy poddać pod rozwagę tych, którzy finansują istnienie takiego późnonowoczesnego tworu, jakim jest Akademia Sztuk Pięknych. Zaczniemy od tego czegoś, którego nie ma.

To coś jest za każdym razem aktem bezgranicznie indywidualnym i samotnym. Jest aktem zdziwienia, jak przy każdych narodzinach zdziwienie noworodka, że radykalnie zmienił swoje położenie i kondycję, i znalazł się gdzieś **poza**. Jest bezgranicznie pierwotnym aktem doświadczenia nowego miejsca swojej obecności i ustanawianiem właściwości tego miejsca. Jest aktem zdziwionego „czy jestem”, „że jestem” i zdziwionego stwierdzenia, czym jest to, czym jestem. Ten moment dotkania chwili swoich narodzin w świecie, zwykle troskliwie tłumiony przez matkę i starannie chroniony jako dramatyczny i bolesny w wypadku artysty, jest momentem kluczowym. Jest momentem pielęgnowanym, celebrowanym i niezbędnym

w dalszym (dużo, dużo później już zawodowym) istnieniu. Nie jest to, jak łatwo się domyślić, przyjemne. Powiedzmy sobie wprost: to jest straszne. Ale to moment konieczny, gdy rodzi się artysta będący niczym niezastąpionym rezerwuarem twórczej energii i twórczego uporu. Jego siła dostarcza argumentów i motywacji do niezłomności. Jego mdłość staje się przyczyną klęski i wycofania lub załamania. Siła zmysłowego doświadczenia własnego początku jako obrazu lub przedmiotu przestrzennego (w kolorze) jest potencjałem artystów wizualnych. (Siła rozbrzmiewającego w przestrzeni słowa inicjuje filozofa.) Reszta jest już tylko **spekulacją** w różnych kontekstach społeczno-kulturowych. Żle jest, jeśli spekulacja zasłania początek, jeszcze gorzej, jeśli go zastępuje. Konwencje społeczno-kulturowe, jako troskliwe matki naszego doświadczenia własnego początku, to upragniony ratunek i szansa uniknięcia bolesnego dyskomfortu fundowanego przez źródłową niewiedzę i zagubienie. Ale jeśli chcesz być artystą, musisz nauczyć się oddzielać ciepło swojej kulturowej matki od, źródłowego dla Twojej podmiotowości, koszmaru utraty umiejscowienia i witającego Cię na świecie zimna niewiedzy.

Jeśli można czegoś zatem uczyć artystę, to właśnie tego: upewniać go, że niewiedza jest jego właściwym początkiem, impulsem do szukania słowa (a raczej obrazu) oddającego owo źródłowe doświadczenie. Jeśli go można czegoś uczyć, to wiary w siłę niewiedzy i podstępna siła konwencji, będącej produktem spekulacji, która przychodzi później, po inicjacji. Można uczyć, jak się nie bać niewiedzy i jak prowadzić grę z konwencjami. Poddajmy ten radykalny pogląd polemicznej obróbce.

FUNDAMENTEM EDUKACJI MŁODYCH ARTYSTÓW SĄ STARZY ARTYŚCI, POD WARUNKIEM, ŻE NIE BĘDĄ SIĘ WSTYDZIĆ SWOICH KLĘSK

Aby prowadzić grę z konwencją, trzeba tę konwencję poznać. Uczenie artystów konwencji to zadanie ogromnie odpowiedzialne. To trochę tak,

12 To jest moment prawdziwie straszny, gdy musimy się skonfrontować z bezgraniczną pustką, z bezbrzeżną otchłanią bezsensu, z sytuacją, gdy każda myśl jest tylko przeszkodą i jesteśmy sami ze swoim strachem. Znikąd nie ma ratunku, z każdej czarnej dziury wyleźć może tylko jeszcze gorszy potwór, a każda ścieżka pod nogami może się tylko zawalić. Uwielbiam to w filmach grozy. Ale nie lubię tych, które kończą się bez nadziei.

jak uczyć człowieka odporności na uzależnienie przez dawanie mu narkotyków. Beznadziejna sprawa. Ale jak pracować inaczej, trzymać przyszlých artystów z daleka od akademii? Raczej potrzebna jest metoda małych dawek wiedzy, w odpowiednio psychologicznie ukształtowanych warunkach i pod ścisłą kontrolą innych **artystów**. Fundamentem edukacji młodych artystów są starzy artyści, pod warunkiem, że nie będą uczyć tego, co sami przedsięwzięli w sztuce, lecz wskazywać, gdzie ponieśli klęski. Jeśli można się czegoś nauczyć od „starego” artysty, to tylko tego, jak wykorzystać swoje własne doświadczenie zaistnienia w czasie oraz przestrzeni i nie zwariować. I nie umrzeć z głodu. Głównym zadaniem artysty nauczyciela jest dawanie realnego, fizycznego niejako przykładu, że artyści jeszcze nie zginęli. Że można być artystą, choć na takie zaistnienie nie ma gotowej recepty. Że nie obejdzie się bez dramatycznego, egzystencjalnego ryzyka.¹³

KTO ZA TO ZAPŁACI?

Dopiero teraz wracam do punktu wyjścia, czyli do zarządzania. Jak kierować taką całością, w której oczekujemy produktu, którego nie da się zdefiniować, nawet w kategoriach przyjętych dla szkolnictwa wyższego? Odwołuję się tu do enigmatycznej kategorii „niewiedzy”, gdy wydawało się, że przynajmniej w jednym jesteśmy zgodni: szkolnictwo dystrybuuje wiedzę. Główni aktorzy tej instytucji – „starzy” artyści, mają za najważniejsze zadanie utrzymać w studentach stan

13 Udramatyzowałem trochę ten tekst i brzmi on bardziej jak przestroga niż zachęta. Ale pewna przesada wydaje się konieczna w dzisiejszych warunkach, w których przedstawiciele tzw. liberalnej demokracji, z ich rynkowym systemem handlu sztuką, prześcigają się w umizgach do artystów, obiecując im złote góry, co przyciąga niestety mięczaków lub ludzi twórczych inaczej.

napięcia wynikającego z faktu jawnego istnienia dobrych i sprawdzonych konwencji, do których uczeń musi zachowywać ciągły dystans, aby się nimi nie zainfekować.

Kto ma zapłacić za taką fanaberię i kto ma ewaluować wyniki tak pomyślanego systemu? Wracamy zatem z tej antropologiczno-filozoficznej wycieczki pojęciowej na teren zarządzania, którego właściwym polem jest praktyka organizacyjna, której paliwem są finanse.

Z tego powinny wynikać konkretne pytania (i odpowiedzi o charakterze organizacyjnym).

Jak ochronić uczelnie od doraźnych wpływów ideologicznych, nie blokując możliwości tworzenia artystycznej (twórczej) odpowiedzi na aktualne ideowe zapotrzebowanie?

Jak nieskodyfikowane warunki kreacji (twórczości) zsynchronizować z wymagającymi kontroli warunkami gospodarki finansowej?

Jak zachować pluralizm źródeł finansowania (zdywersyfikować je), konieczny dla zapewnienia maksymalnego bezpieczeństwa nieskodyfikowanych poszukiwań twórczych i jednostkowych. i jednocześnie związać to z wymogiem finansowego bezpieczeństwa instytucji i ciągłości jej finansowania?

Jak zapewnić finansowe bezpieczeństwo nauczycielom akademickim (artystom), których działalność w swym charakterze zbliżona jest do urlopu macierzyńskiego, a nie do wydajnego produkowania czegokolwiek?

Jak pogodzić system edukacji oparty na prowokowaniu „eksperymentu twórczego” z systemem organizacji i kontroli wziętym z *business administration* (systemu optymalizowania wytwarzania zyskowego produktu)?

Jak w ramach organizacji uczelni kształtować relacje między administracją a sferą procesu dydaktycznego tworzącego środowisko twórcze oraz sferą dystrybuowania wiedzy okołotwórczej (myślę tu o wiedzy akademickiej, dającej artyście status absolwenta uczelni wyższej, definiowanej wciąż przez pryzmat standardów uniwersyteckich)?

Bądźmy ze sobą szczerzy, jazda oświeceniową ścieżką myślenia o zarządzaniu kulturą

(zwłaszcza sztuką), tak precyzyjnie wytyczoną, ze wszystkimi możliwymi pułapkami, przez Baumana i ugruntowaną przez ekskluzywne, fenomenologiczne (Heidegger) i postfenomenologiczne (Lacan), elity filozoficzne, prowadzi na krawędź przepaści. Prowadzi gdzieś, gdzie napina się do granic wytrzymałości i w końcu pęka nic łącząca organizacyjną racjonalność z możliwością „zagospodarowywania” twórczej, nieracjonalnej i bezgranicznie wolnej jaźni.

CZY PÓŹNY KAPITALIZM JEST OD WSZYSTKICH SPRYTNIJSZY?

Na tej drodze ujawnia się i nabrzmiewa sprzeczność między porządkiem wiedzy i nieokreślonością niewiedzy. W liberalnym ustroju uspokaja się nas zapewnieniami, że ta sprzeczność w pewnych warunkach może być produktywna. Racjonalność wolnego, kapitalistycznego rynku, z jego bezwzględną chciwością panowania nad każdą sekundą ludzkiego życia (J. Rifkin), karmi się miazmatami wolnej jaźni artystów, utrzymując w nagrodę dla nich zamknięte enklawy kreatywności. Bez eufemizmu nazwać to można „obozami twórczej pracy”. Akademie sztuk pięknych od biedy mieszczą się w tej kategorii. W ogóle sztuka w liberalnym kapitalizmie „zyskuje” status obozu twórczej pracy – strefy chronionej przez bogatych kolekcjonerów do spółki z państwem.

Pytania zadane wyżej rozważane w oświeceniowej perspektywie, czyli (w wielkim skrócie) perspektywie filozofii jako filozofii kultury i kultury jako synonimu zarządzania, podsuwają odpowiedź dla praktyków zarządzania, że warto utrzymywać bezwzględnie wolną jaźń twórczą, to po pierwsze. Przynosi ona zyski w dłuższej perspektywie, pod warunkiem, że obszar uprawiania wolnej jaźni jest odpowiednio strzeżony (przez kuratorów i krytyków oraz odpowiednie dawkanie funduszy). Po drugie, trzeba oddzielić strefę racjonalnej obsługi (gospodarki) finansowej od strefy twórczych eksperymentów, ustalając warunki relacji między tymi strefami (na zasadzie

konsensu). Po trzecie wreszcie, uregulować trochę wolny rynek, to znaczy zadbać o odpowiednią oprawę instytucji artystycznych i mediów oraz sprzężony z nimi układ galerii zarządzanych przez artystycznych przedsiębiorców.

Wbrew złudzeniom system zbudowany na „bezgranicznie wolnej indywidualnej jaźni twórczej” nie jest ani całkiem wolny, ani bezwzględnie twórczy. To układ zamknięty, a sztuka wytycza obszar więziennego spacerniaka. W takim duchu opisują go już dziś radykalni krytycy.

Czy jest inna perspektywa? Nie sądzicie, że przygotowuję grunt pod wykład teologiczny o sztuce oraz orędzie na temat potrzeby piękna i powrotu do „prawdziwej sztuki”. **Powiem otwarcie, powrotów nie ma. Możliwe są jednak korekty.**

POWRÓT REALNEGO¹⁴

Moje sugestie korekt idą trochę dalej, związane są bowiem ze zmianą perspektywy poznawczej. Po pierwsze potrzebne jest wyjście poza horyzont filozofii kultury i poza horyzont związków pewnego rozumienia kultury (i sztuki) z zarządzaniem. Inaczej jeszcze mówiąc, w dyskursie na ten temat trzeba wyjść poza Baumana. Wspomniana na wstępie nowożytność, której trajektorie

14 Nawiązuję do znanej książki Hala Fostera, który realistycznej perspektywy poszukiwał, niejako w sporze z dominującym postmodernizmem, już na początku lat 90. Jego koncepcja realizmu traumatycznego, zastosowana do analizy twórczości Endy’ego Warhola, była brawurową szarżą przeciwko upowszechnionym interpretacjom dzieł tego artysty. Por.: *The Return of the Real. The Avant-Garde AT the End of the Century*, An October Book, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 1996. Moją odpowiedzią na potrzebę polemiki z postmodernizmem i nowego realizmu była koncepcja realizmu sumienia. Por.: J.S. Wojciechowski, *Władze Widzenia. Postświecka kultura wizualna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.

rozjechały się w pewnym momencie europejskich dziejów, ma w zapasie ostrożniejszy wariant filozofowania o podmiocie i historii, niż ten, który od Hegla (lub Kanta) prowadzi przez Marksa (lub Nietzschego) do Adorna. Lub do Heideggera, którego także sugeruję porzucić. Robię to z ulgą, zwłaszcza w perspektywie tego, co wychodzi w jego „Czarnych zeszytach”.

Polecam wariant realistyczny osadzony w nowożytnym koncepcie natury (Natury), jako środowiska powodowanego ładem niezależnym od poznawczych możliwości człowieka i obecnych niejako poza ludzką kulturą. Ład ten ma nadrzędny wobec ludzkich możliwości charakter (i wpływy), a władcza (sprawcza) moc człowieka wobec niego jest ograniczona bądź żadna.¹⁵ Wydobywamy kulturę spod jałowego promieniowania kreatywnego fantazmatu. Jawi się ona ponownie jako ludzka praktyka, która stoi wobec mocy przewyższających ją lub w najlepszym wypadku dublujących. Ratunek dla kultury i jej problematycznej racjonalności możliwy jest tylko dzięki ułożeniu sobie stosunków kultury z naturą (Naturą). A do tego nie wystarczy dekonstruktywistyczna moc „zdziczałej” (eufemistycznie zwanej krytyczną) indywidualnej jaźni w klimacie niewiedzy. Potrzebna jest także mądrość wykwitła na dłuższym doświadczeniu obcowania z naturą (Naturą), zapisana w pamięci pokoleń i w swoisty sposób skumulowana w kulturze. Trzeba oddać Naturze, co naturalne.

Jakie konsekwencje dla zarządzania szkołą artystyczną ma zmiana perspektywy poznawczej z fantazmatycznej na realistyczną? Przede wszystkim zmienia relacje nauczyciela i ucznia. Nauczyciel w tym świetle nie jest już tylko starszym (najczęściej postrzeganym jako wypalony)

kolegą, lecz depozytariuszem wiedzy, której status nie jest tylko incydentalny lub opresyjny wobec „błogosławionej” niewiedzy. Bo to nie tylko krytyczność wobec *status quo*, lecz raczej szacunek wobec wysublimowanego przez tradycję doświadczenia, staje się wartością szanowaną i respektowaną. I funkcjonalną w obliczu podstępnej, nieujarzmionej i nieprzewidywalnej Natury. Pociąga to szereg daleko idących konsekwencji. Na przykład konieczność egzekwowania starej, dobrej wiedzy, zarówno warsztatowej (rzemieślniczej), jak i intelektualnej (historii, filozofii, socjologii). To przywraca potrzebę edukacyjnego reżimu szkoły, nie mówiąc już o przywróceniu należnego miejsca wrodzonemu talentowi, warunkującemu szanse adepta sztuki.

Wracamy do tradycyjnego modelu mistrza? Praktycznie nie jest to możliwe. „Fantazmatyczna” (postmodernistyczna) praktyka „szkoły odwróconej”, w której kreatywny wizerunek artysty zdominował wszelkie poczucie zdrowego rozsądku i przez wielowiekową tradycję ugruntowane hierarchie wartości, zadomowiła się na dobre (i na złe).

SPIESZ SIĘ POWOLI – ZARZĄDZANIE UCZELNIĄ ARTYSTYCZNĄ TO OKSYMORON

Powrotów nie ma, ale czy to znaczy, że skazani jesteśmy na „postęp”? Sądzę, że czeka nas inny wariant: relatywizacja postępu – odczarowanie Oświecenia. Na tym polega korekta. W konsekwencji każdy „bezwzględny” światopogląd (postępowy czy ugruntowujący) będzie musiał trochę ustąpić (co nie oznacza, by miał zaprzeczyć sobie). Raczej powinno się to stać na scenie polityki społecznej i instytucji sztuki. Nie rezygnując ze swoich pryncypiów, trzeba zgodzić się na pełnoprawne i uzasadnione istnienie polemisty, z którym czeka nas (oby cywilizowana) gra.

Skorygowany model nauczania w szkole artystycznej może dziś najwyżej odwoływać się do pluralizmu. To znaczy korekta wysilić się dziś może na konserwację i akceptację mistrzowskiego

15 Najnowsza artykulacja tej perspektywy, świadcząca o jej niesłabnącej żywotności, pojawia się w postaci tzw. realizmu spekulacyjnego Quentina Meillassoux. Por.: *Po skończoności. Esej o koniecznej przygodności* (przekład P. Herbich), Fundacja Augusta Hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa 2015.

modelu, jako ośrodka realistycznego oporu i źródła polemiki z dominującym trendem. Opór ten ma uzasadnienie nie w przekonaniu o wyższości i niepodważalności realistycznego światopoglądu, lecz w nowej historycznie sytuacji – konieczności obrony swojej, coraz bardziej ekskluzywnej dziś, pozycji obserwacyjnej. Z konieczności pielęgnowania „genetycznych” oryginałów kulturowych w świecie wszechobecności gatunków „genetycznie modyfikowanych”.

Rozważania na temat zarządzania wyższą szkołą artystyczną zmierzają do konkluzji, które sugerują szukanie modeli organizacyjnych opartych na wyważaniu różnic światopoglądowych, przybierających postać konkurencyjnych procedur nauczania i relacji między uczniem i nauczycielem. Zarządzanie uczelnią artystyczną to zarządzanie konfliktem i to zarówno w orbicie wartości światopoglądowych, jak i na płaszczyźnie relacji między wiedzą o organizacji i niewiedzą o człowieku.

56

Powtórzmy pewne przekonania, które mają charakter sprzeczności, ale lepsze to niż całkowita kapitulacja myślowa. Jesteśmy w orbicie relacji między „machinacjami” współtworzącymi warunki materialnej egzystencji (organizacja i finanse) a Nielimitowanymi i nieugruntowanymi aktami symbolicznej kreacji. Relacja ta powinna pozostać niekonkluzywna, kontyngentna, z pewnością także niefunkcjonalna. Zatem także nieestetyczna (w sensie waloryzacji, czyli swoistego upiększania). Czyżby? Liczę na dalszą dyskusję.

Próbie opisania korekty liberalnego systemu przez uporządkowanie i pluralizację w ramach rynkowego systemu oraz wskazanie, gdzie istnieją jeszcze niewykorzystane (lub niedziałające jeszcze w Polsce) ważne jego elementy, podejmuje Hanna Hanć, w tym numerze „Aspiracji”. Na podstawie własnego, unikalnego doświadczenia menedżerskiego, w szerokiej perspektywie, w sposób, w jaki nie było to jeszcze robione w Polsce, wskazuje możliwą (bo racjonalną) drogę reformy organizacji wyższej uczelni artystycznej. ¶





Sztuka zarządzania

HANNA HANĆ

WPROWADZENIE

Metodologia organizacji i zarządzania poddaje analizie systemy biurokratyczne, dla których ideą było wyzwolenie ludzi spod dyktatorskich rządów kapryśnych szefów (Max Weber, początek XX wieku), w wersji aktualnej współcześnie, prowadzącej do określonej przez krytyków jako naiwna idea holokracji (samozarządzania zespołów).¹ Wydaje się, że nie należy zapuszczać się zbyt daleko w żadnym z tych kierunków, gdyż kluczem do efektywnej organizacji jest ustalenie właściwych proporcji między niezawodnością, charakterystyczną dla systemów hierarchicznych i biurokratycznych, a zdolnością do adaptacji, która pozwoliłaby na osiągnięcie większej zwinności przez tworzenie środowiska sprzyjającego zaangażowaniu, produktywności i wydajności.

¹ Brian Robertson, *Holocracy – the new management system for a rapidly changing world*, Henry Holt and Company, New York 2014.

W uczelniach wyższych kształcących na kierunkach artystycznych myśl taka przekłada się na pytanie o możliwość i umiejętność szybkiego reagowania na zmieniające się potrzeby rynkowe w procesie edukacji, z jednoczesną świadomością konieczności wykształcenia profesjonalnych mechanizmów zarządzania zmianą i zarządzania strategicznego w zgodzie ze zdefiniowaną misją uczelni. Wspólnota celu na poziomie całej organizacji, kompas etyczny, rozumienie potrzeb klienta uczelni – to zagadnienia wymagające merytorycznego zastanowienia się, ze zdecydowanym wskazaniem konieczności rozważenia modelu menedżerskiego, który potrafi dostrzec, w jakich obszarach i dlaczego należy modyfikować dobór narzędzi zarządzania dla osiągnięcia wyznaczonych celów organizacji, a także odpowiada na pytanie, jak wykształcić w tym kierunku metodyki procesowe.

Akceptacja dla zmiany w sposobie myślenia nie jest tylko kwestią poprawnie prowadzonego procesu reformy ustawy o szkolnictwie wyższym, ale także zmiany, która wiąże się z szeroko zakrojonym myśleniem o finansach publicznych, dystrybucji środków oraz tworzeniu reguł

motywujących do należytej staranności w działaniu; według zasad zarządzania, które są tożsame zarówno dla organizacji biznesowych, jak i organizacji *non profit*. Powstaje fundamentalne pytanie: czy w warunkach polskich dojrzeliliśmy do zmiany mentalnej? Wygodniej jest powiedzieć, że nie, ale powstaje wówczas pytanie: dokąd zmierzamy? Aktualne warunki systemu szkolnictwa w Polsce sprawiają, że jest bardzo kosztowny, często realizowany w formule straty budżetowej netto, a także uważany za niewystarczająco efektywny. Tworzymy reguły, które przez fakt odbiegania od dobrych wzorców i standardów mogą powodować frustrację zarówno kadry akademickiej, organów zarządzających uczelnią, jak i studentów. A świat na nas nie będzie czekać. Cytując Petera Druckera (najwybitniejszego pioniera teorii zarządzania na świecie): *Największym zagrożeniem w czasach dynamicznych zmian jest się nie zmieniać.*²

Dyskusja nad reformą prawa o szkolnictwie wyższym, prowadzona w ramach projektu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego Ustawa 2.0, uprawnia do zadawania pytań dotyczących wyższego szkolnictwa artystycznego, które można przedstawić następująco:

- czy bardzo daleko posunięta autonomia uczelni publicznych, funkcjonująca w ramach samorządności akademickiej, może być uznana za pożądaną model funkcjonowania podmiotu w sytuacji finansowania działalności edukacyjnej praktycznie w całości ze środków publicznych?
- czy artystyczne szkolnictwo wyższe może funkcjonować w oderwaniu od bodźców stymulujących zachowania prorynkowe, zarówno w zakresie zasad podejmowania strategicznych i bieżących decyzji, organizacyjnej formuły kształcenia, jak i rynkowej definicji potrzeb edukacyjnych?
- czy dobre praktyki w zakresie zarządzania, w szczególności definiujące ekonomiczne aspekty istnienia podmiotu, mogą być zastosowane do zrozumienia konieczności rozdzielania działalności w obszarze organizacji i zarządzania od działalności dydaktycznej?
- jak należy postrzegać i wdrażać strategię rozwoju uczelni artystycznej, w szczególności patrząc przez pryzmat możliwych synergii dla przemysłów kreatywnych, a także rozwoju kapitału społecznego kraju?
- czy zasady funkcjonowania uniwersytetów, uczelni technicznych, ośrodków prowadzących badania naukowe powinny być określone odmiennie niż dla uczelni kształcących artystów – nie tylko przez formalny nadzór Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, który daje niewielką realną możliwość wpływu na systemową politykę edukacyjną publicznych uczelni wyższych?

Aktualny model funkcjonowania uczelni prowadzi, w opinii autorki, do odwrótu od charakterystycznego dla artystów i twórców myślenia humanistycznego. Priorytetem staje się wspieranie edukacji o charakterze naukowo-technicznym, jednocześnie narzuca się uczelniom artystycznym parametry i modele zarządzania bardzo trudne do spełnienia w praktyce. Zarządzanie kulturą i kształcenie w zawodach artystycznych jest w obecnych czasach spychane na boczny tor. Czy można zgodzić się z taką tezą?

KONCEPCJE ZARZĄDZANIA W PROCESIE EDUKACJI ARTYSTYCZNEJ

Rozumienie metodologii ogólnego zarządzania, zarządzania kulturą i zarządzania edukacją kulturalną (w tym: artystyczną) wyznacza istotę problematyki, którą porusza przeprowadzone przez

2 Peter Drucker, *Zarządzanie ludźmi*, artykuł z „HBR” nr 81, 2009, www.hbrp.pl, dostęp: 30 czerwca 2017.

autorkę badanie i proces myślenia³, prowadzący do możliwych do zastosowania dobrych praktyk zarządzania w systemie działania uczelni wyższej.

Zarządzanie to zestaw działań (obejmujących planowanie i podejmowanie decyzji, organizowanie i przeprowadzenie, tj. kierowanie ludźmi i kontrolowanie) skierowanych na zasoby organizacji (ludzkie, finansowe, rzeczowe i informacyjne) i wykonywanych z zamiarem osiągnięcia celów organizacji w sposób sprawny i skuteczny.⁴

Specyfika zarządzania dla obszaru kultury, działalności twórczej i artystycznej kładzie szczególny nacisk na aspekty humanistyczne, definiując ich odrębność od nauk ekonomicznych, opartych w daleko większym stopniu na kryteriach efektywności i wartości finansowe, zamiast na kryteriach charakterystyczne dla procesu tworzenia dobra wspólnego. Jak wskazują Grażyna Praweńska-Skrzypek i Marta Lenartowicz, istota nauki o zarządzaniu sprowadza się do jej rozumienia jako dyscypliny humanistycznej, która realizuje fundamentalne założenia i tradycje humanistyki, takie jak: nieparadygmatyczność, interdyscyplinarność i subiektywizm.⁵ Subiektywizm humanistyki jako nauki sprowadza się do rozumienia, akceptowania i szanowania drugiego człowieka. Będąc nauką charakterystycznie „niedomkniętą”, wymaga świadomego odbiorcy, aby mogła spełniać poznawcze i wyjaśniające funkcje nauki. Celem podejścia humanistycznego jest zrozumienie wrażliwości, zdolności twórczych innego

człowieka oraz nabycie zdolności porozumiewania się z nim. Humanistyczne rozumienie organizacji oznacza w większym stopniu formę zbiorowego bycia niż – określane przez główny nurt ekonomii – narzędzie do realizacji wymiernych celów. Spojrzenie na zarządzanie w duchu nauki humanistycznej oznacza postawienie pytania o znaczenie organizacji dla pojedynczego człowieka, w przeciwieństwie do badania, w jaki sposób poszczególne części składowe organizacji, z uwzględnieniem „zasobów ludzkich”, współdziałają dla uzyskania określonego rezultatu.

Analizując argumentację przemawiającą za humanistycznym rozumieniem zarządzania, szczególnie w procesach edukacyjnych, trzeba zauważyć, że taki sposób podejścia stoi w sprzeczności z powszechnie obowiązującym paradygmatem ekonomicznym, który wynosi własność prywatną nad dobro wspólne, uznając pieniądź za miarę wszelkiego dobra. W humanistycznym sposobie myślenia o zarządzaniu niezwykle istotna jest treść procesów społecznych, realizowanych w różnych kontekstach i wobec różnorodnie kształtowanych systemów wartości. W odniesieniu do uczelni wyższych prowadzących edukację artystyczną dodatkowym obszarem wymagającym analizy jest umiejętność takiej transformacji procesów edukacyjnych i zasad zarządzania uczelniami, aby móc sprostać rosnącym oczekiwaniom społecznym i realizować potrzeby zmieniającej się gospodarki.

Wyzwania, jakie stoją przed uczelniami, sprowadzające się między innymi do konieczności sięgnięcia po nowoczesne metody, techniki i narzędzia zarządzania, zmuszają do dookreślenia zasad funkcjonowania rektora-menedżera oraz do zastanowienia się nad koniecznością niwelacji niedoskonałości systemu szkolnictwa wyższego. Katarzyna Anna Kuźmicz wskazuje na zasadność wprowadzenia narzędzi metodycznych z zakresu benchmarkingu jako narzędzi doskonalących zarządzanie uczelniami w warunkach polskich⁶.

3 Hanna Hanć, *Kultura i sztuka zarządzania – zarządzanie wyższym szkolnictwem artystycznym w Polsce, w perspektywie rynkowego otoczenia kultury wraz z koncepcją nowych form organizacyjnych i kontrolnych*, w: *Sztuka zarządzania*.

4 Ricky Griffin, *Podstawy zarządzania organizacjami*, przekład M. Rusiński, red. naukowy przekładu Z. Mikołajczyk, PWN, Warszawa 2004, s. 6.

5 Grażyna Praweńska-Skrzypek, Marta Lenartowicz, *Badanie organizacji i zarządzania na gruncie humanistyki*, w: „Problemy Zarządzania”, vol. 11, numer 4(44), Wydawnictwo Naukowe Wydziału Zarządzania UW, Warszawa 2013, s. 45-57.

6 Katarzyna Anna Kuźmicz, *Benchmarking procesowy jako instrument doskonalenia zarządzania uczelniami*, Wolters Kluwer SA, Warszawa 2015.

W rozumieniu autorki artykułu myślenie o zarządzaniu uczelnią sprowadza się do określenia: ładu akademickiego, modelu zarządzania, organów zarządzających, zasad definiowania procesów wewnętrznych, możliwości i konieczności ich porównywania (z wykorzystaniem benchmarkingu⁷), gwarantując uzyskanie optymalnych rozwiązań dla poszczególnych procesów, z jednoczesną możliwością ich stałego doskonalenia w związku ze zmieniającymi się oczekiwaniami rynku. Dodatkowym elementem analizy na poziomie metodologii zarządzania powinno być tworzenie ram organizacyjnych dla rozwoju uczelni oraz kreowania możliwości wzrostu jej atrakcyjności i konkurencyjności jako organizacji doskonalącej się w sposób ciągły. Ważnym elementem podejścia holistycznego staje się opisywanie i porównywanie procesów oraz zagadnień związanych z zarządzaniem, nie tylko w oparciu o dane statystyczne czy wskaźniki o charakterze ekometrycznym, ale także przez zastosowanie oceny jakości procesowej z uwzględnieniem charakterystyki i specyfiki szkolnictwa artystycznego.

7 Nie ma jednej przyjętej definicji benchmarkingu. W praktyce zarządzania termin ten oznacza badanie porównawcze do określonego dla danej organizacji punktu odniesienia, wzorca, normy. Dla jednych jest to metoda, dla drugich proces. W biznesie oznacza porównywanie się do najlepszych w taki sposób, aby wyznaczać cele strategiczne i poszukiwać możliwych obszarów rozwoju. W opinii autorki benchmarking jest procesem w organizacji, który powinien mieć charakter ciągły – obszary, które osiągnęły wymaganą jakość, ulegają standaryzacji, a dla obszarów rodzących problemy sprawdza się inne dostępne koncepcje, z włączeniem narzędzi porównywania się do najlepszych, poszukując najbardziej obiecującego rozwiązania, z jednoczesnym uprawnieniem do dokonywania korekt w procesie wewnętrznej analizy. Dla procesów edukacyjnych w uczelniach finansowanych ze środków publicznych benchmarking powinien stanowić podstawową metodę doskonalenia jakości procesów dydaktycznych w relacji do kosztowności kształcenia.

Rozważyć też należy rozróżnienie formuły definiującej procesy zarządzania w wymiarach ilościowych i jakościowych, dla których „zarządzanie to zmienianie” i „zarządzanie to tworzenie więzi”.⁸ Do zagadnień związanych z zarządzaniem dopisać należy także umiejętność formułowania misji organizacji w formie odpowiedzi na pytanie: Po co organizacja istnieje? Nadawanie sensu organizacji, w szczególności organizacji *non profit*, oznacza konieczność stałego podejmowania prób zrozumienia tego, jaką rolę w systemie pełni dana organizacja oraz jakiego rodzaju konsekwencje powstaną po podjęciu przez nią działań. Nieodzownie pociąga to za sobą konieczność uwzględnienia kompetencji menedżerskich, koniecznych dla dobrego funkcjonowania w organizacji, w poczuciu odpowiedzialności i świadomości związanej z podejmowanymi zadaniami.

Nowoczesne trendy zarządzania definiują odpowiedzialne zarządzanie nie tylko jako naturalny proces myślenia o postrzeganiu organizacji w otoczeniu (przez analizę szans i zagrożeń), ale także przez aktywne tworzenie i wpływanie na środowisko, w którym organizacja istnieje. Oznacza to konieczność wypełniania nie wyłącznie klasycznych funkcji zarządzania (organizowanie, planowanie, motywacja i kontrola), ale także reagowania na zmieniającą się sytuację społeczną – w rozumieniu świadomego tworzenia więzi wewnątrz organizacji oraz tworzenia własnego systemu powiązań w obszarze poza organizacją.⁹ Oznacza to także konieczność stałego poszukiwania kulturowych sensów, wśród których wymiana myśli i wartości wydaje się być najbardziej istotna. Jeżeli uznamy, że proces edukacji współtworzy tożsamość artysty – to dzieje się to także przez odwołanie do konserwatywności w sztuce, rozumianej jako poszukiwanie

8 Katarzyna Barańska, *O relacjach humanistyki i zarządzania: mezalians to czy szczęśliwy związek?*, w: „Problemy Zarządzania”, vol. 11, nr 4 (44), WZUW, Warszawa 2013, str. 33-44.

9 Katarzyna Barańska, op.cit., s. 33-44.

wzorów, wartości, pielęgnowanie dziedzictwa, tworzenie w poczuciu odpowiedzialności za rzeczy zarówno trwałe, jak i niematerialne, oparte na wrażeniach, estetyce, wzruszeniach. Naturalna sprzeczność, która powstaje między wzmacnianiem fundamentów wiedzy artysty o kulturze i sztuce a kreatywnością, powinna być niwelowana przez mądry proces kształcenia, w którym uczelnia staje się naturalnym łącznikiem pomiędzy różnymi mentalnościami, tworząc wewnętrzną równowagę organizacyjną. Zauważyć także należy, że w warunkach dzisiejszych ograniczeń ekonomicznych, organizacyjnych, a także koncepcyjnych – wymóg współpracy państwa, uczelni, przedsiębiorstw, organizacji pożytku publicznego oraz instytucji kultury w obszarze stanowienia i realizacji koncepcji kształtowania edukacji w dziedzinie kultury dla kształtowania rozwoju kapitału społecznego kraju, wydaje się być jedyną możliwą ścieżką działania. Podjęcie takiego postępowania oznacza jednak konieczność nabycia przez liderów prowadzących poszczególne organizacje umiejętności jednoczesnego, efektywnego poruszania się między

instytucjami publicznymi i rządowymi, organizacjami społecznymi a światem biznesu. Oznacza to także konieczność przyjęcia do wiadomości rozwiązania dla zarządzania podmiotami obecnymi w obszarze kultury opisanego w sposób następujący:

Najlepsze kwalifikacje do rozwiązywania złożonych problemów mają liderzy trójsektorowi, czyli ludzie, którzy potrafią zasypywać przepaści kulturowe oraz niwelować różnice w źródłach motywacji i celach działania. Kształtowanie trójsektorowych liderów obejmuje cały cykl życia zawodowego: problematyka trójsektorowa musi zostać wprowadzona do programów akademickich i szkoleń; organizacje powinny tworzyć programy wymiany, aby liderzy mogli budować międzysektorowe sieci kontaktów; szefowie jednostek biznesowych i prezesi muszą traktować budowanie doświadczenia trójsektorowego jako priorytet programu rozwoju pracowników.¹⁰

Postępujące zmiany otoczenia podmiotów funkcjonujących w trzech sektorach: NGO, administracji i biznesu, związane z bardzo szybko ewoluującą sferą zarządzania informacją w świecie wirtualnym, tworzą nową przestrzeń (być może czwarty sektor) dla wymiany danych, wiedzy, doświadczenia, zagadnień dotyczących zasad oraz sposobu tworzenia i wykorzystywania relacji pomiędzy różnymi podmiotami w kierunku nawiązywania i budowania partnerskich sieci współpracy, marketingu i polityki budowania wizerunku. Bez wątpienia postępująca zmiana cywilizacyjna nie pozostanie także bez wyraźnego wpływu na politykę społeczną, kulturalną oraz edukację, przede wszystkim przez konieczność tworzenia nowych rozwiązań w zakresie komunikacji interpersonalnej, co w sposób bezpośredni przekłada się na metody zarządzania organizacjami (także świadczącymi usługi

10 Nick Lovegrove, Matthew Thomas, *Potrójnie kompetentni przywódcy*, „Harvard Business Review Polska”, październik 2014, www.hbpr.pl, dostęp: 30 czerwca 2017.

edukacyjne w sferze artystycznej). Oznacza to bezwzględną konieczność budowania kompetencji zarządczych zorientowanych na umiejętne wykorzystywanie informatyki, nieuchronnie podążającej w kierunku tworzenia społeczeństwa informacyjnego.

W opinii autorki zarządzanie winno być postrzegane jako profesja wykonywana w duchu odpowiedzialności za realizowaną misję, wizję oraz podejmowane decyzje. Zadziwiająco rzadko w Polsce w szeroko pojętej administracji publicznej, do której zalicza się również szkolnictwo wyższe, określa się wymogi kompetencyjne związane z piastowanymi funkcjami zarządczymi. Zadziwiająco łatwo uznajemy, że dana osoba „poradzi” sobie na stanowisku decyzyjnym – nie sprawdzając programu działania, przyjętych założeń, nie wykształcamy także umiejętności wyciągania wniosków z popełnianych błędów, określanej w zarządzaniu procesami jako *lessons learned*, która dotyka zarówno problematyki efektywności gospodarowania, jak i możliwości tworzenia kapitału społecznego danej organizacji. Gdy brakuje kompetencji, obrazoburcze staje się nawet zadawanie pytań typu: co należałoby zmienić?, szczególnie w przypadku, gdy próba zdefiniowania odpowiedzi wiązałaby się z koniecznością zwiększenia wymagań dotyczących wykształcenia i doświadczenia menedżerskiego. Niezachwiana wiara, że w razie kłopotów finansowych państwo pomoże państwowej uczelni – sprawia, że rynkowa racjonalność jest odsuwana w wewnętrznym myśleniu organizacji na plan dalszy. Porównując nasze organizacje ze światem zewnętrznym, widzimy różnice, potrafimy je także ocenić. Narzekając na fakt, że absolwenci uczelni polskich nadal często podejmują decyzje o realizacji swoich karier poza Polską, z trudnością zauważamy, że takie decyzje są poniekąd związane z wprowadzanymi zasadami kultury organizacyjnej, a także świadomością procesów zarządzania, obejmujących zarządzanie zasobami ludzkimi i ich rozwojem, analizowanych wobec oferty, którą absolwenci mogą alternatywnie rozważać w otaczającym nas świecie.

Elementy diagnozy szkolnictwa wyższego są identyfikowalne dla uczelni artystycznych, gdzie do słabości zaliczyć można:¹¹

- brak strategicznego zarządzania na poziomie systemu i poszczególnych uczelni;
- nieklarowny ład wewnętrzny, utrudniający dokonywanie ocen działania władz uczelni;
- rozdrobnienie wewnętrzne struktur organizacyjnych, niesprzyjające efektywnemu wykorzystaniu zasobów;
- system finansowania działalności niesprzyjający podnoszeniu jakości;
- brak zorientowania na efekty kształcenia i potrzeby rynku pracy;
- niski stopień umiędzynarodowienia studiów;
- brak motywacyjnego systemu wynagradzania kadry akademickiej;
- nieefektywny system stypendialny;
- niską produktywność naukową;
- brak udziału środków na badania z sektora prywatnego i niski udział programów badawczych finansowanych z udziałem środków unijnych;
- brak systemowego partnerstwa uczelni z przedsiębiorstwami i pracodawcami.

Ponadto stwierdzić można, że przedstawiciele środowiska akademickiego przypisują sobie prawo do formułowania nierzadko dość kategorycznych wniosków dotyczących możliwych modeli i systemów, chociaż ich kompetencje często ograniczają się jedynie do doświadczenia wpływającego z pełnionej funkcji w strukturach uczelni. Jeżeli uznamy za bezsporne, że uczelnia artystyczna i jej absolwenci mają dominujący wpływ na obraz kultury w Polsce, to wskazać należy, że uczelnia jest w coraz większym stopniu integralną częścią społeczeństwa i powinna uczestniczyć w polskim, europejskim i globalnym kontekście postępujących przemian.

11 *Strategia rozwoju szkolnictwa wyższego w Polsce do 2020 roku – drugi wariant*, Ernst & Young, Warszawa 2010, s. 37.

KONCEPCJA MODELU ZARZĄDZANIA

Rozważania na temat modelu zarządzania uczelnią artystyczną należy rozpocząć od oceny preferencji wyboru modelu przez gremia decydujące o statucie uczelni. Trzeba rozpocząć od zdefiniowania:

- misji uczelni wobec preferowanego modelu zarządzania (oferta uczelni, cel istnienia, definicja klientów, wyznawane wartości, definicja parametrów określających możliwość osiągnięcia sukcesu, wiarygodności, czytelności i spójności misji z realizowaną strategią);
- siły władzy rektora i prorektorów w preferowanym modelu zarządzania;
- umiejętności zarządzania strategią rozwoju organizacji, także w zakresie elastyczności tworzenia i zmiany struktur organizacyjnych w trakcie realizacji przyjętej strategii;
- możliwości pozyskiwania dotacji oraz dochodów z innych źródeł finansowania.

Na poziomie zagadnień określających długoterminową strategię zarządzania uczelnią zagadnienia wymagające definicji w ramach autonomii decyzyjnej uczelni sprowadzają się do odpowiedzi na poniższe pytania:

- czy w kontekście myślenia ekonomicznego, pragmatycznie prowadzącego do integracji dyscyplin nauczania, interdyscyplinarność uczelni artystycznej może stanowić pożądaną strategię organu założycielskiego, szczególnie w kontekście postępujących zmian na rynku kultury i sztuki?
- czy umiejętność i możliwość tworzenia elastycznych struktur organizacyjnych, holistyczne podejście do organizacji świadczenia usług edukacyjnych przez uczelnię artystyczną w rozumieniu ekonomicznym (klient, rynek, interesariusze, otoczenie) jest procesowo zbyt trudne do zastosowania w warunkach polskich?

Polska należy do krajów, w których funkcjonuje podwójny system finansowania szkolnictwa w formie dotacji państwowych i czesnego. Uznaje się jednak powszechnie, że państwo jest odpowiedzialne za finansowanie publicznego szkolnictwa

wyższego i akademickiej nauki, a szkolnictwo niepubliczne pełni w systemie szkolnictwa wyższego rolę uzupełniającą.

Przyglądając się zagadnieniom finansowym z innej strony (perspektywa studenta w procesie kształcenia), można powiedzieć, że społeczeństwo wiedzy wymaga od młodego człowieka świadomości wyzwań, jakie go czekają, w tym także finansowych. Wprowadzenie częściowej odpłatności za studia mogłoby być powiązane z państwowym systemem stypendialnym, zamówieniami rządowymi na określone, ważne dla państwa kierunki kształcenia, finansowanie studiów doktoranckich, finansowanie projektów kluczowych. Pytania, które pozostają dziś bez możliwości udzielenia rzetelnej odpowiedzi, brzmią następująco: „Czy artystyczne szkolnictwo wyższe stanie się przede wszystkim skomercjalizowanym i urynkowionym systemem sprzedaży usług edukacyjnych studentom, gospodarce czy państwu, czy też uczelnie staną się instytucjami wspierającymi realizację potrzeb społecznych wynikających z warunków finansowania ich działalności?”, „Czy wypracowanie równowagi między tak zdefiniowanymi skrajnościami okaże się możliwe?”.

Projekty aktualnie tworzące podstawy do reformy szkolnictwa wyższego w Polsce (Ustawa 2.0) wskazują na konieczność uwzględnienia nie wyłącznie konkurencji w obszarze rynkowym, ale także konkurencji w ramach dostępnych form finansowania różnego typu usług publicznych, dla których w coraz większym stopniu uwidacznia się analiza korzyści, jakie mogą płynąć z różnych form wydatkowania publicznych środków. Głos środowiska artystów, kulturoznawców, socjologów, a także ekonomistów zajmujących się obszarem kultury w kontekście możliwości tworzenia i reformowania państwa powinien być włączony do debaty o zakresie proponowanych zmian. Wskazać jednak należy, że – w ocenie autorki artykułu – głos środowiska artystycznego reprezentującego szkolnictwo wyższe jest mało słyszalny, znajduje się niejako poza głównym nurtem dyskusji o możliwym kształcie uczelni wobec planowanej reformy.

Podsumowując zagadnienia systemowe (zakładając istotny wpływ wyższego szkolnictwa artystycznego na możliwości tworzenia państwa dobrobytu i mając jednocześnie świadomość, że potrzeby modernizacyjne tworzą lukę pomiędzy publicznymi zasobami finansowymi a potrzebami uczelni): w działaniach transformacyjnych dla szkolnictwa artystycznego wymagane jest zastosowanie analogicznie takiego podejścia jak dla innych nowoczesnych podmiotów i instytucji funkcjonujących ponadnarodowo na wysoce konkurencyjnym rynku. Oznacza to konieczność zwrócenia szczególnej uwagi na upowszechnianie i wspieranie współpracy studentów uczelni artystycznych, instytucji kultury i twórców oraz na wprowadzenie systemowych rozwiązań umożliwiających trwałe wykorzystywanie środków regionalnych (samorządy), w relacji do polityki gospodarczej w obszarze regionalnych przemysłów kreatywnych. Bezdyskusyjny wpływ działań politycznych na sposób podejścia do zakresu, tempa i sposobu wprowadzania zmian wiąże się z koniecznością oceny, na ile proponowane rozwiązania zbliżyć się będą do przeciętnych przekonań elektoratu, jaki typ kształcenia będzie realizowany na koszt publiczny, czy masowy system szkolnictwa wyższego zostanie utrzymany jako wiodący w sferze publicznej oraz jak realizowany sposób podejścia do reformy państwa dobrobytu wpłynie na szkolnictwo artystyczne.

PROCES ZARZĄDZANIA I POLITYKA ZARZĄDZANIA ZASOBAMI LUDZKIMI

Uczelnie polskie nadal zarządzane są w sposób tradycyjny, kolegialny i niezwykle demokratyczny. Szeroka demokratyzacja uczelni w Polsce została wprowadzona na fali przemian po roku 1989, jednak już w 2010 roku zauważono, że tak szeroka kolegialność senatu, rad wydziałów w procesach zarządczych, z jednoczesną słabością rektora i jego zaplecza, organów doradczych i legislacyjnych – nie jest ani skuteczna, ani wydajna.¹²

Chociaż wydaje się to dosyć obrazoburcze i trudne do zaakceptowania przez środowisko akademickie – wydaje się także, że należy przede wszystkim bardzo wyraźnie zdefiniować zarząd uczelni i proces zarządzania, podejmujący decyzje zarówno na poziomie strategii uczelni, jak i działań operacyjnych. Oznacza to wyraźne określenie roli senatu uczelni jako organu nadzoru i kontroli, konwentu lub rady powierniczej jako ciała doradczego, wspierającego także działania prorynkowe i innowacyjne uczelni oraz wprowadzenie kontraktowego zatrudnienia kadry akademickiej, pozostającego w bezpośredniej zależności od realizowanych programów edukacyjnych. Korzystanie z dobrych wzorców i sprawdzonych modeli w dziedzinie zarządzania – także realizowanych w warunkach polskich – sprowadza się do możliwości wprowadzenia katalogu dobrych praktyk dostępnych dla wszystkich uczelni artystycznych finansowanych ze środków publicznych, umożliwiając dzielenie się wiedzą i wypracowanymi rozwiązaniami bez bolesnego finansowo ryzyka powielania wielokrotnie tych samych błędów.

Lekarstwem na frustrację absolwentów może stać się zarządzanie partycypacyjne (z wykorzystaniem konwentu lub proponowanych w ramach reformy szkolnictwa wyższego Ustawa 2.0 – rad powierniczych), realizujące potrzeby wzrostu kulturalnego, z jednoczesnym wykształceniem

12 M. Kwiek, op. cit.

mechanizmów umożliwiających ekonomiczne utrzymanie się artystów na poziomie kształtowania zasad funkcjonowania rynku pracy. Jeśli szukamy odpowiedzi na pytanie: jak uczelnia artystyczna może niwelować zjawiska, które trudno uznać za pozytywne?, wydaje się, że kluczem umożliwiającym realizację misji jest integracja: współpraca, otwarta komunikacja i umiejętności, kompetencja i konsekwencja w procesie wprowadzania zmian. Bezwzględna konieczność zblżenia uczelni do potrzeb gospodarczych i społecznych jest możliwa przez zmianę rozwiązań regulacyjnych i systemowych.

ZARZĄDZANIE ZMIANĄ - CELE PROCESOWE

W procesie zarządzania zmianą powyższe propozycje można sprowadzić do zdefiniowanych celów działania, które w każdej uczelni mogą być realizowane według innego schematu działania, w określonych ramach autonomii decyzyjnej uczelni, ze świadomością ograniczeń zasobowych (ludzie, budżet, czas). Patrząc jednak perspektywnie na organizację i zarządzanie szkolnictwa artystycznego na poziomie uczelni wyższych, można odnieść wrażenie, że na poziomie ogólnym cele można określić w sposób następujący: zdefiniować kompetencyjnie zarządzanie, wprowadzić funkcję rektora-menedżera i zarząd uczelni, dookreślić osobistą odpowiedzialność zarządu uczelni za brak właściwej polityki finansowej;

- według najlepszych praktyk i wzorców oddzielić procesy zarządzania od procesów dydaktycznych i badawczych; zwiększyć elastyczność organizacyjną w ramach autonomii decyzyjnej uczelni w obszarze zarządzania;
- wprowadzić zasady zatrudniania w bezpośredniej zależności od potrzeb programowych i administracyjnych; wprowadzić samodzielność decyzyjną uczelni w tworzeniu i kształtowaniu systemów płacowych, w ramach autonomii decyzyjnej;
- wprowadzić obowiązkowe zarządzanie partycypacyjne z udziałem interesariuszy ze-

wnętrznych (konwent, rada powiernicza), wolne od czynników partyjno-politycznych;

- wprowadzić możliwość finansowania dotacją celową majątku i programów inwestycyjnych uczelni wyższych przez samorządy;
- wprowadzić finansowanie projektów aktywności artystycznej studentów i kadry dydaktycznej uczelni artystycznej przez samorządy w relacji do działalności samorządowych instytucji kultury danego regionu;
- wprowadzić do podstaw programowych każdej uczelni artystycznej elementy: organizacji i zarządzania, prawa autorskiego, menedżmentu kultury, prawa pracy;
- zaktywizować programy stażowe na poziomie regionalnym, we współpracy z samorządami i regionalnymi instytucjami kultury.

PODSUMOWANIE

W świecie ekonomii i biznesu wskazuje się na konieczność akceptacji strategicznych paradoksów, które w zasadzie stanowią nierozstrzygnięte dylematy. Dylemat aktualnych i przyszłych potrzeb (paradoks innowacyjności), dylemat lokalnych potrzeb i globalnej integracji (paradoks globalizacji), dylemat realizowanej misji społecznej z koniecznością utrzymywania dyscypliny finansowej (paradoks zobowiązań) – określają pola działania współczesnych przywódców. Mówi się o konieczności akceptowania paradoksów bez postrzegania strategii działania jako wzajemnie wykluczających się opcji. Przy realizacji procesów zarządzania oznacza to, że lepiej akceptować zmiany niż dążyć do trwałej stabilizacji, która w praktyce

przekłada się na podkreślanie wyjątkowości rywalizujących grup interesów oraz strategii przy równoczesnym poszukiwaniu sposobów na ich jednoczenie.¹³

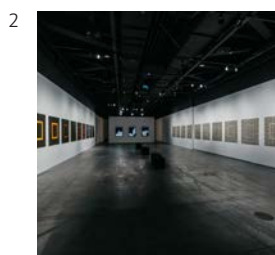
W wymiarze praktycznym zrozumienie dychotomii procesów i decyzji zarządczych w koncepcji zarządzania podmiotem (uczelnia), dla których powstaje konieczność zdefiniowania wewnętrznego, unikalnego sposobu podejścia do warunków tworzenia równowagi organizacyjnej, także poprzez wypracowanie metodologii zarządzania konfliktami, które rysują się jako: dookreślenie wyboru pomiędzy tradycjonalizmem a innowacją i nowatorstwem; ekonomią a kulturą, także kulturą organizacji, z jednoczesnym zrozumieniem warunków tworzenia zdolności do absorpcji kultury; specjalizacją a interdyscyplinarnością; emocjami a racjonalnością, indywidualizmem a warunkami tworzenia społeczności, oraz *last but not least* dydaktyką a zarządzaniem. Uznanie konfliktu za naturalne zjawisko społeczne wyznacza konieczność poprawnego nazwania problemu zarządczego, zdefiniowania konstruktywnych rozwiązań w duchu kooperacji, orientacji długoterminowej z jednoczesnym skupieniem się na korzyściach dla danej organizacji. Możliwe ramy autonomicznego funkcjonowania uczelni określa ustawa – Prawo o szkolnictwie wyższym – dla określenia parametrów zmian organizacyjnych najistotniejsze będą zreformowane zapisy związane z warunkami określania składu i liczebności senatu oraz jego kompetencji, samodzielności decyzyjnej rektora, uprawnień dotyczących zasad tworzenia statutu w ramach autonomii i odpowiedzialności uczelni, wymagań kwalifikacyjnych dla zarządu uczelni (rektor i prorektorzy), możliwości zastosowania konkursowego trybu powoływania dziekanów wraz z określeniem stanowiskowych wymogów kompetencyjnych,

13 Wendy Smith, M. W. Lewis, Michael Tushman, *Przywództwo akceptujące paradoksy. Lider nie musi być konsekwentny*, „Harvard Business Review Polska” 2017, s. 97-102.

uprawnień kontrolnych i nadzorczych interesariuszy zewnętrznych i wewnętrznych (np. Państwowa Komisja Akredytacyjna, rada powiernicza, konwent). Rozwiązania ustawowe wyznaczają także parametry tworzenia struktury organizacyjnej uczelni wraz z relacjami pomiędzy jednostkami organizacyjnymi oraz możliwością tworzenia spójnego systemu zarządzania rozwojem uczelni z realizowanym procesem dydaktycznym, także z uwzględnieniem realnych możliwości wpływu uczelni na rozwój społeczny i gospodarczy.¹⁴ ¶

14 Inne istotne kwestie sygnalizowane w tym artykule, takie jak: struktura własnościowa uczelni i zasady działalności, zasady zbliżenia uczelni do potrzeb gospodarczych i społecznych państwa oraz np. główne cele działania gremiów zarządczych uczelni artystycznej na poziomie operacyjnym, analizuję w mojej książce, por.: Hanna Hanć, *Kultura i sztuka zarządzania – zarządzanie wyższym szkolnictwem w Polsce*, Wyd. CEdu, Wrocław 2017.

WYBRANE
Z KALENDARZA:



1. Najnowsza wystawa *Marginesy pamięci* filozofa/artysty i artysty/filozofa Grzegorza Sztabińskiego w łódzkiej **Galerii Miejskiej**. Stanowi połączenie refleksji nad ubocznymi znaczeniami kształtów i mediów plastycznych z intelektualną grą (listopad/grudzień 2017). *sm*

2. W krakowskiej **Cricotece** spektakularna wystawa niedawno zmarłego Zbigniewa Gostomskiego, wybitnego artysty i profesora warszawskiej ASP, a także wieloletniego aktora Teatru Kantora. Jego niezwykle rygorystyczne i purystyczne prace, choć niepozabawione nutki ironii, zaliczane są do największych osiągnięć polskiej sztuki postkonceptualnej. Wystawa czynna do 31.03.2018. *sm*

3. Warszawska **Galeria Lufcik** prezentuje najnowsze obrazy Dariusza Młackiego, jednego z najciekawszych i najbardziej subtelnych malarzy średniego pokolenia, o czym zresztą świadczą i sam tytuł: *Niewymuszony pomiar subtelności* (listopad/grudzień 2017). Dominujące tu motywy kopert, świec czy desek rysunkowych stanowią pretekst do gier zarówno z naszym postrzeganiem, jak i symbolicznością. *sm*

4. *DUO*. **Maciek Duchowski**, **Galeria XXI: DUO** to dwie instalacje Maćka Duchowskiego: *War/Raw* oraz *Pole oddziaływania*, które idealnie wykorzystują przestrzeń galerii. Pierwsza składa się z projekcji oraz sześciu obrazów umieszczonych na dwóch skrajnych ścianach. Jedna z nich jest żółta, tak jak widniejąca na niej trzy płótna, tworzące niewidoczny na pierwszy rzut oka napis „War”. Ich lustrzanym odbiciem w różowym kolorze są analogicznie zakomponowane prace z napisem „Raw”. „Wojna” bądź „wojowanie” wychodzi naprzeciw czegoś, co można określić jako „czułe miejsce”, „żywe ciało” bądź coś „nieprzetworzonego”. Każda wojna, aby była skuteczna, musi uderzyć w czuły punkt, musi niszczyć. Duchowski mówi to wyraźnie i, sięgając po jaskrawą, popową kolorystykę, kojarzącą się z kulturą masową i codzienną publicystyką, komentuje obraz wojny kreowany przez media oraz jego wpływ na kształt atmosfery społecznej. Dopełnia to *Pole oddziaływania* zbudowane z ciemnych obrazów najeżonych kablami znanymi jako przekaźniki multimedialnych komunikatów. Płótna odpychają swą niby kolczastą strukturą, a otaczając widza z trzech stron, wydają się tak nachalne jak wszechobecne obrazy ze świata mediów. O sukcesie *DUO* decyduje *War/Raw*, który wygrywa nie tylko z *Polem oddziaływania*, ale z pracami innych artystów poruszających te same zagadnienia. Fotografia dzięki uprzejmości artysty. *mm*

5. *Schronienia*. **Arkadiusz Ruchomski**, **Galeria Promocyjna**: zasadniczym materiałem obrazów Arkadiusza Ruchomskiego jest drewno, któremu towarzyszą wstawki malarskie na płótnie, sklejone trociny, zwyczajne przedmioty, takie jak sznurek czy nogi od stołu. Wyczuwalna jest pewna rustykalność prac. Artysta, czerpiąc ze zdobyczy malarstwa materii, ujawnia rzeźbiarskie myślenie o obrazie, gdyż niczym snycerz nadaje swym realizacjom status samodzielnych przedmiotów, niejednokrotnie przeznaczonych do oglądania ze wszystkich stron. Choć *Wodospad II* i jeszcze jedna praca, bez tytułu, z 2017 roku zawisły na ścianie Galerii Promocyjnej, w publikacji towarzyszącej wystawie zostały zreprodukowane ich obie strony. Niektórym obrazom przypisano praktyczne zastosowanie, przykładem jest szczęśliwie wyeksponowany niemalże na środku jednej z sal dwustronny i na dodatek obrotowy *Zaklinacz deszczu*. Poruszając nim, można zagrać na umieszczonych w jego wnętrzu dzwoneczkach, a sam obiekt swym owalnym kształtem kojarzy się z kontrabasem. Zawieszona tuż obok *Dźwięki natury* również są obrazem – instrumentem muzycznym. Ruchomski w pogodny sposób przywołuje myśl o życiu zgodnym z naturą, jakie zazwyczaj toczy się na wsi lub w małym miasteczku. Jeśli swą wystawę tytułuje *Schronienia*, być może jest to jego ucieczka do wspomnień ze szczęśliwego dzieciństwa spędzonego w Janowcu Wielkopolskim. Fotografia: Marek Maksymczak. *mm*

6. *Miejska rewolta*. *Awangarda w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, **Muzeum Narodowe w Warszawie**: w ramach obchodów stulecia awangardy w Polsce w Muzeum Narodowym wystawiono prace reprezentujące

poszczególne jej nurty z okresu międzywojennego. Jak niezbyt odkrywczo pisze kuratorka, tworzyły [one] *zawiąłany splot wpływów i zależności*. Doskonale wiemy, że awangarda była wewnętrznym złożonym procesem, że jej reprezentanci pragnęli skonstruować świat na nowo, co idealnie wpisało się w polski kontekst po 1918 roku. Na wystawie mocno wybrzmiewają krakowscy formiści i ich dążenia do unarodowienia sztuki nowoczesnej: geometryczna forma *Zbójnika* Tytusa Czyżewskiego, nieco przywołująca kubistyczne zabiegi, stanowi wyraźne echo podhalańskiego folkloru. Powielając utarte schematy, formistów zderzono z twórcami z Warszawy i Łodzi. Poza geometrycznymi dziełami Henryka Stażewskiego warszawską grupę Blok i związaną z nią teorię logicznej budowy dzieł ukazano za pomocą *Mechanofaktur* Henryka Berlewiego oraz jego projektów opakowań czekolady Plutos. Skromnie reprezentowani są łódzcy konstruktywiści z grupą „a.r” kierowaną przez Władysława Strzemińskiego i Katarzynę Kobro. Oprócz ich kilku prac i słynnej książki „Kompozycja przestrzeni”, znajdziemy interesujące heliografiki Karola Hillera. Krańce sali odpowiednio przypisano: poznańskiemu Buntowi oraz lwowskiemu Artes. W pierwszym zobaczymy czarno-białe i dramatyczne w wyrazie prace Stanisława Kubickiego, np. *Wieżę Babel*, w drugim humorystyczną i kolorową *Monę Lisę w sleepingu* Jerzego Janischa. Oba nurty stanowią klamrę zamykającą całość ekspozycji, która sprowadza się do nieatrakcyjnej konstatacji o wielobarwności polskiej awangardy. Pokaz nie problematyzuje jej historii i nie stawia głębszych pytań, co mocno rozczarowuje. Fotografia: Monika Bajkowska, dzięki uprzejmości MNW. *mm*

7. *Inny Trans-Atlantyk. Sztuka kinetyczna i op-art w Europie Wschodniej i Ameryce Łacińskiej w latach 50.–70.*, **Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie: Inny Trans-Atlantyk**, prezentując sztukę kinetyczną i optyczną, śmiało odrzuca spojrzenie na oba prądy w optyce proponowanej przez północnoatlantycką oś rozpiętą między Paryżem, Londynem i Nowym Jorkiem. Pokaz konfrontuje ze sobą neoawangardę Ameryki Południowej i Europy Wschodniej, stawia przy tym interesujące tezy, z których jedna mówi, że wywodzący się z obu rejonów twórcy rozwijali kinetyzm i op-art najczęściej w ramach zorganizowanych działań grupowych. Choć tego rodzaju praktyka kojarzy się z socrealistycznym kolektywem, jej sens polegał na budowaniu interpersonalnych i interdyscyplinarnych działań w duchu partnerstwa i szacunku do jednostki, co stało w opozycji do ideologii wyznawanej przez autorytarne rządy z obu regionów. Okazuje się, że obiekty kinetyczne, wbrew swej abstrakcyjnej formie, mogą nieść ze sobą społeczno-polityczną krytykę. Widać to w *Lumière en mouvement* Argentynczyka Julio Le Parc, który mawiał, że widz, wprowadzając dzieło w ruch, zyskuje świadomość o swej sprawczości politycznej. Tę myśl ujawnia również instalacja Miry Schendel, artystki, która w latach 60. walczyła z brazylijską dyktaturą. W tym kontekście polskie kinetyzm i op-art wyglądają na znacznie bardziej zachowawcze, mimo to wystawa spojrzenie na nie odświeża. Fotografia: Bartosz Stawiarski. *mm*

8. **Wydział Malarstwa** warszawskiej ASP we współpracy z Institut Français de Pologne uczcił 100-lecie śmierci francuskiego pisarza i mistyka Léona Bloy'a konferencją poświęconą „Wyrażaniu Niewyraźnego. Mistycyzm w sztuce: literaturze, malarstwie, muzyce”. Dwudniowym międzynarodowym obradom (16–17.11.2017) towarzyszyła wystawa, na której znalazły się obrazy m.in. Stefana Gierowskiego, Jacka Sempolińskiego (na zdjęciu), a także wielu obecnych pedagogów Wydziału Malarstwa. *sm*



LILIANA PORTER,
MAN WITH AXE, 2017.
FOT. ANNA JĘDRZEJEC



FRANCIS
UPRITCHARD,
FOT. KAMIL
KRASUSKI



FOT.
MARTYNA KANDER



FOT.
ALEKSANDRA
MAZURKIEWICZ



ŁUKASZ ZEDLEWSKI,
REPRODUKCJA



FOT. MICHAŁ
SZUSZKIEWICZ



FOT. ALINA
POTEMSKA

57. BIENNALE W WENECEJI. RECENZJE STUDENTÓW

Poprosiliśmy uczestników wyjazdu studenckiego Koła Naukowego ASP na Biennale Weneckie o kilka zdań na temat: *najlepsze/najgorsze dzieło*, oto rezultaty.

ALEKSANDRA MAZURKIEWICZ: Przyznam, że z pewnym niepokojem obserwuję w dzisiejszej sztuce tendencję wynoszenia na pierwszy plan idei dzieła sztuki, co w mojej opinii prowadzi do zużycia jego formy. Niestety, tegoroczne Biennale Sztuki w Wenecji spotęgowało mój niepokój. Oczywiście przekaz w twórczości jest niezwykle ważny, ale czy naprawdę chodzi o to, by zaczynać zwiedzanie wystawy od czytania kartki A4 zawieszanej na ścianie, gdzie jest opisany cały sens dzieła? Czy nie powinno być tak, że samo dzieło przez swoją formę przekazuje nam zawartą w nim ideę? Pod tym względem jestem zawiedziona tegoroczną wystawą. A co z warsztatem, którego z wysiłkiem uczyliśmy się na studiach w akademii? Przyczepienie do ściany zwykłego krzesła i dorabianie do tego całej ideologii, to jednak dla mnie zbyt mało, aby mówić o dobrej sztuce.

ŁUKASZ ZEDLEWSKI: W tym roku pierwszy raz byłem na Biennale w Wenecji. Pierwsze wrażenie to zaskoczenie wielkością przedsięwzięcia. Niestety, liczba dzieł sztuki nie współgra z ich komfortowym odbiorem, wiele z nich rywalizuje o widza skalą i rozbudowanymi ideami, o których świadczą długie opisy. Sztuka z całego świata zdaje się globalizować, odręczny gest twórcy zdaje się zatracać, widać za to kuratorską władczość i chęć przedłożenia chwytliwej i wzniosłej treści. Zaskakuje prawie całkowity brak malarstwa, jakby ta dziedzina sztuki nie była ważna i obecna. Sztuki wizualne zastąpiły Sztuki Piękne w mieście, w którym człowiek zdaje się doświadczać piękna wszystkimi zmysłami.

ALINA POTEŃSKA: Klimat biennale wprowadzał w nastrój niespiesznego bawienia się sztuką. Cała wystawa w Arsenale była utkana ze spokoju i poszukiwania harmonii, zapraszając w świat sztuki, który celebrytuje tworzenie, a nie niszczenie. Hasło tegorocznego biennale „Viva Arte Viva” („Niech żyje sztuka”) dla mnie miało również wydźwięk pytania kwestionującego rolę sztuki w dzisiejszym społeczeństwie: „po co żyje sztuka?”. Zastanawiając się, jakie jest jej zadanie, równocześnie proponowano rozważyć sztukę jako narzędzie między innymi pracy socjalnej.



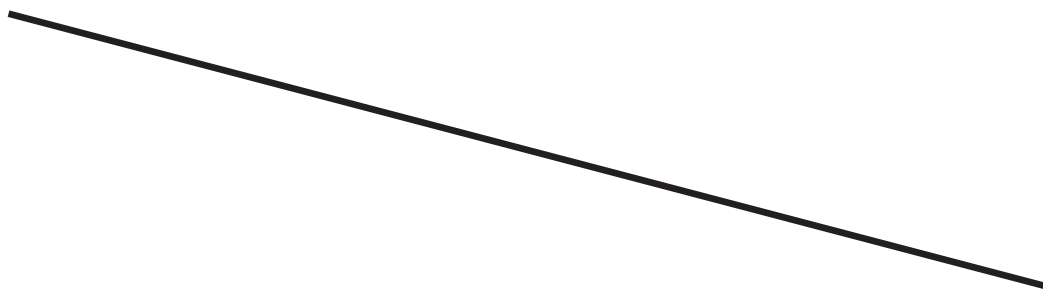
ANNA JĘDRZEJC: Przed wyjazdem na Biennale Sztuki w Wenecji warto przemyśleć, w jakim celu chcemy je zwiedzić. Wiedząc jak ważna jest weryfikacja oglądanych prac, świadomie zdecydowałam się na przyjrzenie się demonstracji dzieł. Interesował mnie sposób prezentacji oraz czy pasuje on do założeń i idei artysty. Choć wiele działań artystycznych nie zrobiło na mnie wrażenia, było też kilka, które warte były zapamiętania, i pod tym względem biennale mnie nie zawiodło.

KAMIL KRASUSKI: W mojej pamięci pozostaną rzeźby Francis Upritchard (artystki tworzącej w Londynie, pochodzącej z Nowej Zelandii), które zostały zaprezentowane na białym, dużym prostopadłościennym postumencie wysokości około 1 m. Prace zaprezentowano pięknie. Oświetlone mocnym górnym światłem, odcinały się od reszty przestrzeni. Białe podłoże, na którym stały, podkreślało ich kolory. Kompozycję odebrałem jako prezentację bogów i półbogów w spokoju przypatrujących się otoczeniu przez głębokie, wypalone oczodoły. Trochę kukły, stare, demoniczne lalki służące obrzędowi religijnemu, trochę rzeźby bóstw ludów pierwotnych, pozostały niejednoznaczne w odbiorze. Ta niemożność doprecyzowania skojarzeń znajdowała we mnie gdzieś głęboko rosnące pokłady lęku przed czymś nieznanym. Moim zdaniem to bardzo interesujący komunikat artysty.

MARTYNA KANDER: Pracą, która zrobiła na mnie największe wrażenie, była prezentowana we włoskim pawilonie monumentalna i zarazem prosta w środkach instalacja Giorgia Andreotta Calò *Senza Titolo (La fine del mondo)*. Transformacja przestrzeni przenosi odbiorcę w nierealny, odbity świat. Podobnie stary drewniany dom zalewany przez padający wewnątrz deszcz (praca Vajika Chachkhanianiego reprezentującego Gruzję) i instalacja dźwiękowa Hassana Khana *Composition for the public park*, która oparta jest na grze z przestrzenią, wprowadza bowiem w naturalny ogród odgłosy z sali koncertowej i delikatne szepty.

72

MICHAŁ SZUSZKIEWICZ: Chęć zobaczenia zwycięskiej pracy Anne Imhof trzeba okupić wyciekaniem w towarzystwie wszelkiej maści wygłodzonych widzów i pięknie zbudowanych dobermanów przechadzających się w boksach z metalowej siatki, dumnie reprezentujących swoją rasę i narodowość. Nieco później porzucona przez performerów przestrzeń staje się ekspozycją. Architektura i umieszczone w niej przedmioty tworzą przestrzeń o wiele bardziej przekonującą niż postawiona na głowie przed Pawilonem Austriackim ciężarówka Erwina Wurma czy nieco zbyt elegancka ekspozycja Tracey Moffatt w Pawilonie Australijskim. Oczywiście to nie odpersonalizowana ekspozycja niemieckiej artystki wyróżnia tę pracę na tle dzieł wymienionych znakomitości. Obejrzenie wystawy i wnikliwe śledztwo pozwoliłoby nam co prawda odtworzyć przebieg zdarzeń z sesji przedpołudniowej, czy jednak dowiedzielibyśmy się, co tak naprawdę zaszło?



SŁAWOMIR MARZEC

THE IM/POSSIBLE
AUTONOMY OF ART

In *The Im/possible Autonomy of Art* Sławomir Marzec analyses the perspectives and opportunities for the new forms of art autonomy. Realizing that all permanent systems do not work in a world of increasing complexity and dynamics, he postulates im/possible art autonomy, which means continual weighing of the optimum of conflicting perspectives: specificity of art and experience of freedom. It is a collision of these two that creates modern art. Considering only one of these perspectives leads to the absolutisation of formalism, or to the conversion of art into a tool for the abolition of any definiteness (i.e. an abstract perfect freedom).

In the first part of the text, Sławomir Marzec criticizes the schematization of contemporary institutional art world with its art programming, which reduces art to a political struggle tool. Or to the exhibition effect, resulting from pushing art into the market and mass media logic. **The author calls upon the destructuralization of the institutional artworld towards a pluralist and not-fully-determined 'nature' of the most recent art and towards individual subjectivity of the viewer and the artist.** This means replacing art centres with conglomerates of several smaller galleries, where exhibitions would be generated in various ways – randomly, by plebiscite, or based on the principle of author's galleries under a term contract with renowned artists or experts.

The text ends with a call for the search for alternative forms of art functioning. And for practicing arthome, which means agonistic and subjective independence. It is not in the least another escapist strategy, but an active care for public art space.

sophical and socio-cultural interests of the artist himself. Domanowska emphasizes an aspiration to personal autonomy through arguments with art environment as well as unusual innovativeness of Ługowski's visual forms and diversity of his activities. She presents an artist who fits in his times being at the same time exceptionally original and creative. Set against post-modernist formal games, irony or political activism, Ługowski's art distinguishes itself with its solemnity achieved through traditional, 'modernist' topics he touches on, such as: man, nature, time, universe. The artist suggests looking at the unstable reality of the globalization era, the manipulation of information and commercialization from a distant, unlimited perspective achievable by meditation.

EULALIA DOMANOWSKA

A TOUCH
OF GRAVITATION.
ON RYSZARD
ŁUGOWSKI'S ART

Eulalia Domanowska looks at the art of Ryszard Ługowski as it was perceived in 2017, the year which witnessed the publication of a comprehensive catalogue of his works. She shows contexts of his art – changing world trends and various philo-

JAN STANISŁAW
WOJCIECHOWSKI

AND WHO'S
THE BOSS HERE

An issue of *humanistic management* has been a subject of methodological discussions among the researchers who deal with culture management. An important line of thinking about the matter was drawn by Zygmunt Bauman. He connected two scientific perspectives: sociological

and culture-based, pointing out how historical changes in the process of understanding of certain concepts and social organizational practices overlap. Bauman's concept, which contributed to the emergence of significant interpretations of modern culture condition, also contains some essential statements on the position and social role of art that have undergone substantial evolution in recent years.

The author of the article seeks the correlation between Bauman's observation and managing a higher art institution, such as an art academy. Due to growing methodological doubts around *humanistic management*, which Bauman himself reflected on at the end of his life, the author of the article refers to Martin Heidegger's philosophy. The confrontation of two perspectives on art education - one being a consequence of Bauman's thought and the other being a derivative of Heidegger's thinking - shows the importance of epistemological contexts of *humanistic management*. This juxtaposition emphasizes the necessity of deeper philosophical reflection on the organization of art education. In his conclusions the author includes an observation that contradictions are always present at the sources of any art organization. *Humanistic management* - a field responsible for the research on artists' organizations, has an oxymoronic character as well. Not only does it require the harmonization of management, sociology and cultural studies but also a deeper methodological reflection directed at ontological and epistemological sources of humanities.

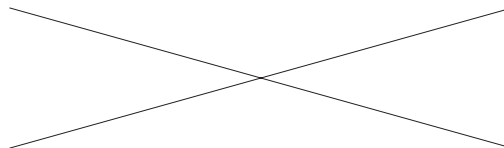
HANNA HANĆ

THE ART OF MANAGEMENT

Another reform of higher education in Poland provokes thinking on management models of institutions focusing on the humanistic management, which implies necessity to see particular human being, its choices, decisions and wills. Assuming that one of the management key success factor relies on relations creation and its strengthening including necessity of value definition to lead educational processes - one can nominate stakeholders concentrating on the organization economical value and competition factors determining activities on the market, as well as stakeholders which wended only to scientific considerations, research, focused on building society oriented on creativity and artistry work. One can see this division on its extreme, but in between there are mutually complementary relations that supplement these two different views. The author is trying to define process methodology to present management model for artistic

higher level education institution, simultaneously pointing out the requirement to reveal existing dichotomies in the organization. Analysing the fact of inability to present a recipe for one, universal model for the organization and management system, she identifies necessity to prepare institution for a consistent, systematic and multiaspect process related to promotion and promulgation of the best practices simultaneously listening to education services recipients voice.

NASI AUTORZY



GRZEGORZ BORKOWSKI – krytyk sztuki, redaktor naczelny pisma „Obieg” (1993–2015), kurator wystaw, m.in.: *Idee poza ideologią* (1993), *Refleksja conceptualna w sztuce polskiej* (1999), *Bookmorning* (2003), *The Club* (2004), *Reversed Art Engineering* (2007), *Rzeczy budzą uczucia* (2010), *Diagram – Jerzemu Ludwińskiemu* (2010), *Aktywna cisza* (2014).

EULALIA DOMANOWSKA – dyrektor Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku od 2016 roku. Historyczka i krytyczka sztuki, kuratorka wystaw, nauczyciel akademicki w Wyższej Szkole Informatyki Stosowanej i Zarządzania w Warszawie. Ukończyła historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, w latach 2004–2006 studiowała muzeologię, sztukę szwedzką, sztukę i gender, pedagogikę i etnologię na uniwersytecie w Umeå w Szwecji. Szczególnie interesuje się sztuką w przestrzeni publicznej.

HANNA HANĆ – mgr ekonomii, MBA, menedżerka, konsultant z zakresu zarządzania przedsiębiorstwami, doradztwa oraz zarządzania projektami. Posiada kwalifikacje Project Management Professional, przyznawane przez uznany Project Management Institute, w trybie ciągłym od 2005 roku. W latach 2010–2013 kanclerz Akademii Sztuki w Szczecinie. Aktualnie także wykładowca praktyk Wyższej Szkoły Zarządzania i Bankowości w Poznaniu.

ALEXANDRA HOŁOWNIA – krytyczka sztuki i artystka wizualna, absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (1978), a także Studium Scenografii ASP w Warszawie (1982) oraz Sztuki w Kontekście UdK w Berlinie (2006). Publikowała m.in. w czasopismach „Arteon”, „Format”, „Artluk”, „CoCain”, „Foto”, „Magazyn Sztuki”, „Obieg”, „Sztuka” itd. Autorka książki *Künstlerinterviews als „Methode der Kunstvermietung – Spektrum Polen”* (2007). Prowadziła zajęcia m.in. w Theakademie Berlin, Design Apartment Deqiang College (Chiny). Mieszka i pracuje w Berlinie.

ZOFIA JABŁONOWSKA-RATAJSKA – historyk i krytyk sztuki, kuratorka, autorka filmów dokumentalnych. Publikuje m.in. w „ARTeonie”, „EXICIE”, „Obiegu”.

KRZYSZTOF JURECKI (ur. 1960) – krytyk i historyk sztuki, członek honorowy ZPAF i AICA. Specjalizuje się w historii sztuki XX wieku, zwłaszcza modernizmu i awangardy artystycznej, zajmuje się przede wszystkim fotografią i filmem eksperymentalnym. Autor kilku książek z zakresu fotografii. Pisał dla wielu pism artystycznych, obecnie dla „O.pl” i „Formatu”. Przewodniczący jury konkursu Cyberfoto w Częstochowie (od 2002) i Biennale Sztuki w Piotrkowie (od 2011). W latach 1998–2005 kierował Działem Fotografii i Techniki Wizualnych w Muzeum Sztuki w Łodzi. Kurator wystaw. W latach 2007–2017 roku związany z Galerią Wozownia w Toruniu. Wykładał na ASP w Poznaniu, Łodzi i Gdańsku, obecnie na WSSiP w Łodzi. Prowadzi blog: <http://jureckifoto.blogspot.com/>.

PROF. SŁAWOMIR MARZEC (ur. 1962) – absolwent ASP w Warszawie i Kunstakademie Düsseldorf, prowadzi Pracownię Malarstwa na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie. Praktykuje malarstwo, rysunek, instalację, fotografię przetworzoną, performance i film. Autor blisko setki wystaw indywidualnych (m.in. CRP w Orońsku, CSW Warszawa, Galerii Foksal) oraz licznych publikacji, również książek, z pogranicza teorii i krytyki sztuki.

JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI – dr hab., kulturoznawca, badacz kultury współczesnej, krytyk sztuki, organizator życia artystycznego i naukowego, wykładowca akademicki, artysta. Píše artykuły, eseje i książki na temat praktyk i idei artystycznych, przemian kulturowych i filozofii kultury. Prowadzi archiwum sztuki, tworzy obiekty rzeźbiarskie i aranżacje przestrzenne; posługuje się też innymi mediami.

IDEE GRAFICZNEGO MYŚLENIA

6-21.12.2017

Wystawa i konferencja naukowa towarzysząca
IV Międzynarodowemu Triennale Sztuk Graficznych
im. T. Kulisiewicza / IMPRINT 2017



IMPRINT

Wernisaż: 15.12.2017 / godz. 16.00
Galeria Spokojoja
Wydział Sztuki Mediew ASP w Warszawie
ul. Spokojoja 15

PoliTechnika Białostocka
dr hab. Tomasz Kukawski
mgr Bernadetta Benedysiuk

ASP Białystok
prof. Janusz Akermann
dr Łukasz Błotowski
mgr Aleksandra Prusinowska

ASP Katowice
prof. Grzegorz Hańderek
prof. Mariusz Pałka
prof. Adam Romaniuk
mgr Marta Pogorzalec

ASP Kraków
prof. Krzysztof Tomalski
prof. Piotr Panasiewicz
mgr Marlena Biczak

UMCS Lublin
prof. Grzegorz Mazurek
mgr Karol Pomykala
prof. Krzysztof Szymanowicz

ASP Łódź
prof. Sławomir Œwiek
prof. Dariusz Kaca
dr Paweł Kwiatkowski

Ostravská Univerzita (CZ)
prof. Zbyněk Janáček
doc. mgr Marek Sibinský

UA Poznań
prof. Piotr Szurek
prof. Grzegorz Nowicki
prof. Mirosław Pawtowski

Uniwersytet Rzeszowski
dr Joanna Janowska-Augustyn
dr Magdalena Uchman
mgr Kamila Bednarska

UMK Toruń
dr hab. Marek Zajko, prof. UMK
dr hab. Tomasz Barczyk
dr hab. Michał Rygielski

PJATK Warszawa
dr hab. Andrzej Kalina

ASP Wrocław
prof. Jacek Szewczyk
dr Agata Gertchen
dr Marta Kubiak

6 ARLIK 2017

Konferencja naukowa: 15.12.2017 / godz. 10.30
Sala Kinowa Wydziału Grafiki
ASP w Warszawie
ul. Krakowskie Przedmieście 5



uczelniane
centrum
przedsiębiorczości
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

