



INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Globalny styl międzynarodowy na Berlin Biennale 8

autor / autorzy:

Daniel Muzyczuk

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 7 (2014)

odsyłacz:

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/232/383/>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW

Daniel Muzyczuk

Globalny styl międzynarodowy na Berlin Biennale 8

Berlin Biennale 8, 29 maja - 3 sierpnia 2014, kurator: Juan A. Gaitán

Ogłoszenie o składzie zespołu kuratorskiego oraz lokalizacjach zeszłorocznego Berlin Biennale mogło brzmieć elektryzująco i zwiastować powiew świeżości. Mam tutaj na myśli przede wszystkim włączenie do pracy nad wystawą artystów oraz zajęcie na potrzeby imprezy Museum Dahlem, nieco zapomnianego muzeum etnograficznego. Deklaracje Juana A. Gaitána brzmiały nie mniej ciekawie. Przed otwarciem opowiadał o badaniach i dokonaniach Alexandra i Wilhelma von Humboldtów, pracujących w XIX-wiecznym Berlinie, jako punkcie wyjścia dla koncepcji projektu, nawiązując tym samym do współczesnych planów budowy Humboldt-Forum, do którego trafią eksponaty z Museum Dahlem. To wszystko zwiastowało różnorodną wystawę, która osadzi sztukę współczesną i jej przemiany w kontekście kolonialnej archeologii globalizacji. Wypowiedzi te można było potraktować z jednej strony jako dowód żywotnie rozwijającego się pola refleksji, łączącej teorię sztuki, studia postkolonialne, muzeologię, z drugiej zaś - jako kontynuację projektów takich kuratorów, jak m.in. Okwui Enwezor (Documenta 11, 2002) czy Massimiliano Gioni (Palazzo Enciclopedico, Biennale Sztuki w Wenecji 2013). Można by zresztą dojść do wniosku, że wkroczenie na ten obszar okazuje się konieczne, aby wyraz sztuki globalnej, którym jest każde biennale, stał się świadomy własnych ograniczeń i funkcji. W oczywisty sposób kontekstem dla działań Gaitána są również dokonania Artura Żmijewskiego, którego łopatologiczna i naiwna wizja skuteczności sztuki postawiła całą imprezę i jej instytucjonalną strukturę pod znakiem zapytania. Nie sposób niestety nie mieć w pamięci Berlin Biennale 7, kiedy ogląda się nową edycję. Gaitán obiecywał inną wizję polityczności sztuki, która miała mieć więcej wspólnego ze współczesnym rozwojem teorii krytycznej niż z leninowskim wezwaniem do powszechnej rewolucji.

Co więc stało się właściwie z tym obiecującym splotem? Dlaczego nawet nieprzychylnie nastawieni do edycji Żmijewskiego krytycy nie dojrżeli w BB8 propozycji interesującej? Można po prostu stwierdzić, że Gaitán i jego zespół nie poradzili sobie ze zbyt maksymalistycznie nakreśloną koncepcją. Ale przecież

wielokrotnie podkreślano lokalność wystawy, podejmującej wyzwanie, którym jest Berlin i jego współczesna historia. Mamy więc szczegółową tematykę na rozległym polu problemowym. No i właśnie może w tym, zdawałoby się sprytnym, zabiegu należy dopatrywać się wszelkich przyczyn niepowodzenia. Spójrzmy na jedną ze zrealizowanych specjalnie na Biennale prac. Wolfgang Tillmans stworzył w Dahlem pracę *untitled* (2014), gabinet do ekspozycji artefaktów cywilizacji współczesnych berlińczyków. Znalazły się tu buty sportowe, jeansy i tym podobne przedmioty życia codziennego przeciętnego mieszkańca miasta.

Wyobrażam sobie, że artysta zostaje zaproszony do wystawy, dowiaduje się o jednej z lokalizacji i wpada na pomysł, żeby przedmiotem antropologiczno-etnograficznego studium uczynić berlińczyków. Czyż nie brzmi to wręcz jak parodia *research-based-practice*? Podobny projekt przyszedłby do głowy połowie osób postawionych w takiej sytuacji. A jednak artysta zdecydował się go zrealizować, a kuratorzy go od tego nie odwieśli. Być może stało się tak dlatego, że na tej wystawie musiała znaleźć się praca, która w jasny sposób nawiązywałaby do splotu, o którym pisałem wcześniej. Zasadniczy problem całego Biennale polega na tym, że pozostałe realizacje, nawet jeśli tego splotu dotyczą, robią to często w sposób tak abstrakcyjny czy idiosynkratyczny (pomimo że większość z nich została zamówiona właśnie na tą wystawę), że nawet szczątkowe opisy raczej wskazują na zmieniający się z pracy na pracę obszar, ale uniemożliwiają rekonstrukcję zamysłu kuratorskiego. Dyskursy postkolonialny czy muzeologiczny wydają się doklejone do prac, które źródłowo nie miały z nimi nic wspólnego.

Powodów niepowodzenia może być wiele, ale być może podstawowym z nich jest pozorna aktualność pytań, które stawia Gaitán. Nie twierdzę, że skuteczność krytyczna postkolonializmu wyczerpała się i że nie oferuje on narzędzi do dekodowania współczesnej kultury. Chodzi tu raczej o to, że w takim nagromadzeniu prac (i problemów) widać, że kwestie „postkolonialne” przekształciły się w stały element stylu międzynarodowej sztuki współczesnej, a spotkanie z nieznanym, które zapewne było doświadczeniem odwiedzających wystawę *Magiciens de la Terre*



Wolfgang Tillmans, *untitled*, 2014, detal instalacji, materiały organizatora

(Centre Georges Pompidou, Grande Halle w Parc de la Villette 1989) stało się replikowanym, często nieświadomie, zestawem motywów i problemów.

Przeanalizujmy najbardziej zwięzły opis projektu, który znalazł się w ulotce zawierającej mapę i terminarz wydarzeń towarzyszących. Gaitán pisze tam: „Na 8 Berlin Biennale prezentujemy wielu międzynarodowych artystów, których twórczość skupia się na badaniu pogranicza między większymi narracjami historycznymi i życiem jednostek. Większość z uczestników stworzyła na potrzeby wystawy nowe prace, które proponują nowe perspektywy na aspekty historii i relacje w jej ramach”. Można mi zarzucać, że analizowanie tego typu tekstów to nic innego, jak czepianie się słówek. Będę się jednak upierał, że rozmycie tego dwuzdaniowego oświadczenia, które określa tematykę wystawy na największym poziomie ogólności, jest uderzające. Znikają dyskursy krytyczne, pozostaje pojęcie historii. I tutaj pojawia się kolejny kłopot z tak zdefiniowaną problematyką wystawy. Pojęcie historii jest bowiem ściśle związane z projektującym własne relacje na każdy przedmiot badania okiem widza wychowanego w zachodnim kręgu kulturowym. Ta niezręczność, czy też freudowska pomyłka, pomaga być może lepiej zrozumieć klęskę Gaitána. Ponadto wydaje się, że ta koncepcja *implicite* zakłada również ogólną definicję sztuki współczesnej, której głównym narzędziem jest tak zwany *research*. Gaitán ponownie obwieszcza zmierzch wielkich narracji, które według niego podważane są przez indywidualne doświadczenia, dostępne dzięki specyficznemu trybowi pracy współczesnych artystów. Jeśli więc BB8 jest wystawą o potencjale krytycznym to służy on właśnie renegotjacji pojęcia historii poprzez praktyki artystyczne. To niezwykle wzniosły cel, który jednak nie ma pokrycia w prezentowanych pracach. Warto przyjrzeć się jeszcze kilku z nich: ich metodom i narzędziom, które posłużyły badaniu materiału historycznego. Idealnym przykładem jest *In Pursuit of Bling: The Coalition* (2014) Otobong Nkangi. W opisie czytamy, że praca

wytwarza narrację wokół minerału miki, wykorzystywanego w wielu przemysłowych produktach, od kosmetyków po systemy radarowe. Odkrycie miki w sklepie zielarskim w Marakeszu ożywiło dziecinne wspomnienia Nkangi dotyczące materiału jako lśniącej, „magicznej” substancji i doprowadziło do powstania pracy. Nkanga rozszerza historiografię miki poza opartą na wyzysku logikę przemysłu górniczego, aby wejść w dialog z afektywną pamięcią.

Mamy tu do czynienia z niemal dosłownym przekładem koncepcji wystawy na indywidualną praktykę artystki. Sama praca wręcz poraża bogactwem. Składa się z wiszącej tkanej kompozycji, filmów oraz znajdujących się na poziomych ekspozytorach tekstów i zdjęć. Efektowność realizacji wynika między innymi z liczby wykorzystanych mediów, a nawet kątów, pod którymi ujawnione są „wyniki badań” artystki. Widz otrzymuje zestaw, który oszałamia pod względem estetycznym, ale pozostaje przezroczysty, jeśli chodzi o określenie stosunku autorki do tematu owego *researchu*. Czy krytyczność może iść w parze z nostalgią? Na pewno nie w tym przypadku. Nkanga uderza w wielką narrację niezlokalizowanym afektem, a to, co pozostaje, jest typowym przykładem gatunku określanego jako „sztuka współczesna”, gdzie lokalna egzotyka pojawia się obok problemów natury globalnej, w tym przypadku wyzysku wpisanego we współczesny przemysł. Pierwsze skrzypce gra tu nostalgia, która narzuca się odbiorcy i filtruje wszelkie znaczenia pracy. Tym samym deklasuje ona pozostałe afekty (i sensory).

Oczywiście nie oznacza to, że wszystkie prace zatrzymują się na tym poziomie. Na wystawie znalazły się dzieła takich twórców jak Mariana Castillo Deball czy Mario Garcia Torres, które stanowią wielopoziomowe, oparte na dogłębnych badaniach i świetnie skonstruowane narracje na temat reprodukcji i jej roli w narracji historycznej. Być może części z artystów po prostu zabrakło czasu, aby wznieść się ponad poziom hasła z Wikipedii. Twórcy tacy jak Deball i Torres znaczną część pracy badawczej mogli mieć za sobą już w momencie otrzymania zaproszenia do udziału w Biennale. Bez wsparcia ze strony sąsiadujących prac te momenty olśniew podkreślają tylko brak kierunku całości przedsięwzięcia. Właśnie w tych momentach widać dokładnie, że chodzi tutaj wyłącznie o „grupową wystawę światowej sztuki współczesnej w jednym z większych europejskich miast”, w której jako obowiązkowy ornament potraktowano „zbiorową historię widzianą oczami jednostki”, którą w tym przypadku jest „artysta współczesny”.



Mariana Castillo Deball, *You have time to show yourself before other eyes*, 2014, detal instalacji, materiały organizatora



Otobong Nkanga, *In Pursuit of Bling*, 2014, materiały organizatora