

# EUROPEJSKIE POLITYKI KULTURALNE 2015

RAPORT ZE SCENARIUSZAMI  
PRZYSZŁOŚCI PUBLICZNEGO  
FINANSOWANIA SZTUKI

WSPÓŁCZESNEJ W EUROPIE

POD REDAKCJĄ MARII LIND  
I RAIMUNDA MINICHBAUERA

WERSJA POLSKA

ZE WSTĘPEM KUBY SZREDERA  
I TEKSTEM JANA SOWY



bęc zmiana

**EUROPEJSKIE POLITYKI  
KULTURALNE 2015**

# **EUROPEJSKIE POLITYKI KULTURALNE 2015**

**RAPORT ZE SCENARIUSZAMI  
PRZYSZŁOŚCI PUBLICZNEGO  
FINANSOWANIA SZTUKI  
WSPÓŁCZESNEJ W EUROPIE**

POD REDAKCJĄ MARII LIND  
I RAIMUNDA MINICHBAUERA

WERSJA POLSKA

ZE WSTĘPEM KUBY SZREDERA  
I TEKSTEM JANA SOWY



bęc zmiana

Tytuł oryginału: European Cultural Policies 2015. A Report with Scenarios on the Future of Public Funding for Contemporary Art in Europe.

Publikacja pod redakcją: Marii Lind, Raimunda Minichbauera.  
Londyn, Sztokholm, Wiedeń 2005, ISBN 3-9501762-4-1

Wydane przez:

Iaspis—International Artists Studio Programme in Sweden  
info@iaspis.com, <http://www.iaspis.com/>

eipcp—European Institute for Progressive Cultural Policies  
A-1060 Wiedeń, Gumpendorfer Straße 63b  
A-4040 Linz, Harruckerstraße 7  
contact@eipcp.net, <http://www.eipcp.net>

Teksty autorstwa Tone Hansena, Marii Lind, Raimunda Minichbauera, Corneli Söllfrank opublikowano na licencji Creative Commons: Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5, <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/>

Teksty autorstwa Branki Ćurčić, Frédérica Jacquemina, Olega Kireeva i Geralda Rauniga opublikowano na licencji Creative Commons: Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.5, <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/>

Raport powstał w związku z targami sztuki Frieze 20–24.10.2005 r.  
Program Frieze Projects, Talks and Education zamówiony przez Frieze Foundation przy hojnym wsparciu ze strony Arts Council England oraz programu Kultura 2000 Unii Europejskiej (2005-2007), we współpracy z International Artists Studio Programme in Sweden (Iaspis), Sztokholm; Stedelijk Museum Bureau Amsterdam (SMBA); Project, Dublin; Platform Garanti Art Center, Stambuł; Sala Rekalde, Bilbao.

Polska edycja „Raportu o Przyszłości Publicznego Finansowania Sztuki Współczesnej w Europie” ukazała się w ramach projektu Wolny Uniwersytet Warszawy 2009 [www.wuw2009.pl](http://www.wuw2009.pl)

Kurator WUW: Kuba Szreder  
Organizator WUW: Fundacja Bęc Zmiana  
Partnerzy WUW: Fundacja Res Publica, Fundacja InSitu, Stowarzyszenie Komuna Otwock, Stowarzyszenie Artanimacje, Stowarzyszenie Duopolis

Teksty autorstwa Jana Sowy oraz Kuby Szredera opublikowano na licencji Creative Commons: Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.5, <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/>

Wydanie pierwsze, Warszawa, 2009  
ISBN 978-83-925107-4-1

Wydawca: Fundacja Bęc Zmiana, [www.funbec.eu](http://www.funbec.eu)  
ul. Mokotowska 65/7, 00-533 Warszawa  
tel. 022 827 64 62, 022 625 51 24, [bec@funbec.eu](mailto:bec@funbec.eu)

Projekt graficzny, skład i łamanie: Grzegorz Laszuk, Anna Hegman  
Opracowanie redakcyjne, korekta: Marcin Hernas, Monika Ples

Nakład: 1000 egz.

Projekt WUW 2009 został sfinansowany z dotacji otrzymanej od Miasta Stołecznego Warszawy



SPIS TREŚCI

---

## CZYNNIK POLSKI

WSTĘP DO WYDANIA POLSKIEGO

**KOMUNIKAT # 1 WOLNEGO UNIwersYTETU WARSZAWY  
W SPRAWIE POLITYKI POLSKIEJ KULTURY** (Kuba Szreder) 007

**GOLDEX POLDEX MADAFKA, CZYLI RAPORT  
Z (OBLĘŻONEGO) PI SEKTORA** (Jan Sowa, Kraków) 017

---

## EUROPEJSKIE POLITYKI KULTURALNE 2015

WSTĘP

**EUROPEJSKIE POLITYKI KULTURALNE 2015:  
RAPORT O PRZYSZŁOŚCI PUBLICZNEGO FINANSOWANIA  
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W EUROPIE** (Maria Lind) 029

**2015** (Gerald Raunig, Wiedeń) 041

RAPORTY Z REGIONÓW EUROPY

**NIE OGLĄDAJ SIĘ ZA SIEBIE W GNIEWIE** 049  
(Rebecca Gordon Nesbitt, Glasgow)

**ROSJA 2005–2015: DOKĄD ZMIERZAMY,  
PRZYCHODZĄC ZNIKĄD** (Oleg Kireev, Moskwa) 065

**OD SAMOORGANIZACJI DO POSTĘPOWEJ  
POLITYKI KULTURALNEJ** (Branka Ćurčić, Nowy Sad) 079

**BELGIJSCY BARBARZYŃCY** (Frédéric Jacquemin, Bruksela) 087

**PRZYSZŁOŚĆ PRODUKCJI KULTURALNEJ  
NIEMIECKIEGO „NARODU KULTUROWEGO”** 099  
(Cornelia Söllfrank, Celle/Hamburg)

**ZAGADNIENIE „INNOŚCI” ZBANALIZOWAŁO SIĘ,  
ALE PROBLEM POZOSTAŁ** 111  
(Hüseyin Bahri Alptekin, Stambuł)

**IDEOLOGIE DO NIEUSTANNEGO KWESTIONOWANIA** 121  
(Tone Hansen, Oslo)

---

NOTY BIOGRAFICZNE 135

---

## **Komunikat # 1**

### **Wolnego Uniwersytetu Warszawy**

### **w sprawie polityki polskiej kultury**

---

KUBA SZREDER

---

Polska edycja raportu *Europejskie polityki kulturalne 2015* ukaże się w cztery lata od daty wydania oryginału. Ta mała książeczka wydana w roku 2005 przy okazji Frieze Art Fair w Londynie stanowiła krytyczną reakcję na trendy rozwoju europejskiej kultury. Centralizacja, kontrola, instrumentalizacja, połączona z naciskiem na prywatyzację kultury oraz wprowadzaniem niejasnych i nieprzejrzystych zasad partnerstwa prywatno–publicznego, są chlebem powszednim autorów raportu. Borykają się z nimi z różnych pozycji, zarówno geograficznych, jak i instytucjonalnych. Wielką zaletą ich analiz jest to, że nie budują żadnej fikcji wspólnej europejskiej polityki kulturalnej. Zamiast ideologicznego fantazmatu Europy, będącej w Polsce synonimem modernizacji, rozwoju i cywilizacji, mamy do czynienia z szeregiem polityk i kultur. Europa widziana jest tutaj zarówno z pozycji swojego „centrum”, jak i bliskiej zagranicy. Na to nakłada się podział pomiędzy rozwiniętymi krajami Zachodu i Północy – rdzeniem kapitalistycznego systemu świata – a jego wschodnimi czy południowymi peryferiami.

Raport nie popada jednak w inną niebezpieczną iluzję: państwa narodowe i jego odosobnionej kultury. Na geopolityczne mapy nadpisane są innego typu połączenia i zerwania, często przenikające czy też zupełnie niwelujące granice po-

szczególnych państw. Niektórzy z autorów reprezentują instytucje publiczne, niektórzy niezależne think-tanki, jeszcze inni nieformalne inicjatywy artystyczne czy też sieci niezależnych wytwórców kultury. Niektórzy piszą swoje scenariusze przyszłości ze stanowiska krytycznych obserwatorów życia kulturalnego, inni z pozycji jego aktywnych uczestników.

Oczywiście europejskie polityki kulturalne widziane z tych perspektyw nie tworzą spójnego obrazu, lecz raczej wielobarwne spektrum. Z perspektywy Istambułu albo Moskwy polityka kulturalna jawi się zupełnie inaczej niż z Brukseli czy Glasgow. Inne są codzienne troski, z którymi borykają się wytwórcy kultury w różnych krajach. Wszyscy autorzy podzielają jednak poczucie kryzysu, związanego z paradygmatyczną zmianą w sposobach myślenia o kulturze, o jej tworzeniu i dystrybucji. Poruszają się po zdewastowanym eksplozją terenie.

W Zachodniej Europie pękła ochronna bańka państwa opiekuńczego, odłamki tego wybuchu rozrzucone są jednak wszędzie dookoła, wpływając na życie wytwórców kultury zarówno w Serbii, jak i Niemczech. W publicznych dyskusjach często nadużywa się kolejnego worka pojęciowego, jakim jest neoliberalizm. Autorzy raportu nie wpadają na mielizny takiej domorosłej historiozofii. Pochylają się raczej nad różnymi symptomami przejścia do nowego paradygmatu, który z braku lepszego słowa bywa określany mianem „neoliberalny”. Piszą o nacisku na użyteczność i krótkoterminową opłacalność, niechęci do eksperymentu, biurokratyzacji i ograniczaniu wolności, zwrocie ku odgórnym i autorytarnym metodom kontroli, uprzywilejowaniu większych i silniejszych graczy, monopolizacji, oligarchizacji i urynkowaniu kultury.

Raport *Europejskie polityki kulturalne 2015* nie jest jednak jedynie jękiem rozpaczki nad odchodzącą w przeszłość erą dobrobytu. Nie zatrzymuje się także na fazie krytycznej. W podtytułach mowa o różnych scenariuszach przyszłości. Łączy je to, co Gerald Raunig nazwał postawą radykalnego reformizmu. Au-

torzy raportu, opisując rozwój europejskich polityk kulturalnych, jednocześnie nakreślają linie frontu. Starają się z wielu różnych perspektyw oświetlać pory systemu, które można wykorzystywać, rozsadzać, manipulować i zmieniać. W sposób radykalny myślą o przyszłości kultury, nie tyle jako odosobnionego i zamkniętego uniwersum, ile raczej jako pola dynamicznie połączonego ze społecznym krwioobiegami. Poszczególne walki wytwórców kultury nakładają się na batalie różnych grup społecznych walczących o swoje podstawowe prawa. W świecie postępującej oligarchicznej i scentralizowanej, terytorialnej kontroli autorzy raportów snują wizję demokratycznej sieci opartej na oddolnych, samoorganizujących się mikrosystemach i alternatywnych obiegach informacji. Tylko, jak sardonicznie pyta w swoim wstępie Maria Lind, „kto za to wszystko zapłaci?”.

### Raport a sprawa Polska

Niekiedy różnego rodzaju ludzkie inicjatywy, także te z pola kultury, natrafiają na odpowiedni moment. Niektórzy nazywają to szczęściem, jeszcze inni twierdzą, że to intuicja, co bardziej marksizujący myśliciele wskazują na historyczną konieczność, ich polemiki mówią o roli decyzji i czynnika wolicjonalnego. Oczywiście każdemu z nas zdarza się to niezmiernie rzadko w skali całego życia, niektórym być może nawet wcale. Zazwyczaj też różni się skala oddziaływania takiego niezwykle rzadkiego zdarzenia – czym innym jest w końcu przybycie Lenina do przedrewolucyjnej Rosji, a czym innym przypadkowe spotkanie swojego życiowego partnera.

Nam, jako redaktorom polskiej wersji *Europejskich polityk kulturalnych 2015* i założycielom Wolnego Uniwersytetu Warszawy, zdarzyło się w to średniej skali przeciętnej wielkości wschodnioeuropejskiego kraju. Ten konkretny przypadek miał miejsce na polu kultury, które przez większość polityków oraz naszych współobywateli uznawane jest za wyjątkowo nieistotne.

Raptem na trzy tygodnie przed planowaną premierą raportu główna polska gazeta codzienna zrobiła nam niespodziewany prezent. Opublikowała wywiad z prof. Jerzym Hausnerem, byłym wicepremierem i ekonomistą, w którym przedstawia on swoją wizję zreformowania polskiej kultury<sup>1</sup>. Maluje w nim pesymistyczny obraz *status quo*, przeprowadza krytykę obecnych patologii. Buduje także pewną ogólną architekturę przyszłej reformy. Trudno dyskutować z konkretnymi propozycjami przedstawianymi w wywiadzie. Z dużym prawdopodobieństwem zostaną one bowiem zmodyfikowane w procesach konsultacji i tworzenia ustaw. Ciekawy jest za to kontekst wypowiedzi byłego wicepremiera, pewien sposób rozumowania o kulturze i społeczeństwie, a także reakcje, które zostały przezeń wywołane.

W wywiadzie tym prof. Hausner niebezpiecznie często używa sformułowań, która niczym refren powracają od samych początków polskiej transformacji. Moment kryzysu jest ponownie przywoływany jako okazja do demontażu ostatnich bastionów etatystycznej patologii komunistycznej gospodarki, w tym przypadku na polu kultury. Jako jedyną alternatywę przedstawia się nam wybór pomiędzy patologią państwowego, autorytarnego i scentralizowanego systemu niesprawnych i przerośniętych „publicznych” instytucji kulturalnych a systemem urynkowanej wolności, w którym jednostki konkurują ze sobą, wprowadzając na pole kultury czynniki takie jak efektywność, minimalizacja kosztów, maksymalizacja zysków, instrumentalna racjonalność i opłacalność. Reforma ta nie jest tworzona w neutralnym środowisku – niczym przez kalkę kopiowane są w niej dogmaty polskiej transformacji. W polskiej debacie publicznej od lat mamy do czynienia z hegemoniczną dominacją myślenia wolnorynkowego. Niezależnie od zmieniającego się żargonu, różnych odwołań do losu uciśnionych czy też narodowych świętości, od prawa do lewa panuje powszechny konsensus o potrzebie skonstruowania polskiej wersji reaganomiki, nadwiślańskiej odmiany tatcherizmu. Jedynie

od czasu do czasu, gdzieś na odległych, krytycznych marginesach zabrzmiały głosy o konieczności wypracowania faktycznie demokratycznych i inkluzywnych mechanizmów. Przez dwie dekady różnej maści politycy prezentują jedynie kolejne permutacje waszyngtońskiego konsensu. Objawia się to szczególnie w sytuacji, kiedy w końcu wygrywają wybory na fali ludowego gniewu wywołanego poczynaniami ich poprzedników i przechodzą do administrowania krajem. W różnych formacjach toczą boje z przerostem państwa, socjalizmem i krępującymi wolność regulacjami i redystrybucją. Przy okazji utrzymując oligarchiczną i skorumpowaną strukturę władzy. Taka sytuacja utrzymuje się od lat. Powszechnie zmęczenie znajduje obecnie ujście w wyborczej absencji i poparciu „dla świętego spokoju” udzielanemu przez ponad 50% polskiego społeczeństwa obecnej partii rządzącej. Ludzie wycofują się z polityki skuszeni wizjami małej stabilizacji i „tanich” kredytów, aspirując do „ciasnych, ale własnych” rajów indywidualnej konsumpcji.

W Polsce, ku ubolewaniu większości wytwórców kultury, na działalność kulturalną przeznaczają się mniej niż 2% PKB, z czego ze środków publicznych raptem 0,6% PKB. Te niewielkie środki zostaną w ciągu następnych dwóch lat dodatkowo zmniejszone, z racji na obecny kryzys finansowy. Stawia nas to w europejskiej czołówce niedoinwestowania tej nader ważkiej dla rozwoju człowieka i społeczeństw dziedziny ludzkiej aktywności. Jak cynicznie mawiają neoliberalni apologety globalizacji: „jedyną gorszą rzeczą od bycia eksploatowanym przez międzynarodowe korporacje to być przez nie ignorowanym”. Podobnie jest w Polsce z twórcami kultury. Cierpią na chroniczne poczucie bycia ignorowanymi, czy to przez polityków, czy domorosłych plutokratów, wciąż domagając się nieco większej ilości okrucichów ze stołu pańskiego. Duża część woli dać się komuś zinstrumentalizować, sprzedać czy wykorzystać niż tkwić na statystycznych marginesach naszego produktu krajowego brutto.

Stanowi to tło polemiki, którą oczywiście wywołał wywiad udzielony przez profesora Hausnera. Pomysł reformy został z miejsca skrytykowany z wielu różnych pozycji. Wywołał jednak publiczną debatę dotyczącą scenariuszów przyszłości polskiej polityki kulturalnej. Mieliśmy do czynienia z całą plejadą argumentów. Debatę jednak w dużej mierze obraca się dookoła rutynowej obrony autonomii sztuki, połączonej z poklepaniem po głowach organizacji pozarządowych, przyznaniem, że mamy do czynienia z przerostem biurokracji, wzywaniem do obniżenia podatków na obrót dziełami sztuki, mówieniem o konieczności zachowania stref przeznaczonych do eksperymentu czy też wskazywaniem na niezrozumienie przez twórców reformy specyfiki pola kultury, godność intelektualistki i konieczność utrzymania artystycznej elitarności. Niektórzy z polemistów ubolewali, że w Polsce niemożliwe jest związanie kultury z wolą prywatnych sponsorów, jak ma to miejsce w Stanach Zjednoczonych, w których 200 lat nierówności społecznych połączonych z tradycją sponsoringu pozwala sensownie finansować kulturę. Jedynie na marginesach dyskusji pojawiały się wizje, które, za Geraldem Raunigiem, można by nazwać radykalnie reformistycznymi. Niestety o wiele zbyt rzadko pojawiały się wzmianki o, tak w sumie nieistotnych z punktu widzenia koryfeusza polskiej kultury, sprawach, jak demokracja, partycypacja czy dostępność w tworzeniu i dystrybuowaniu kultury oraz jej związkach ze swoim społecznym czy politycznym kontekstem.

Tutaj dochodzimy do znaczenia momentu polskiej edycji *Europejskich polityk kulturalnych 2015* oraz sensu działalności Wolnego Uniwersytetu Warszawy. Jest nim próba wytworzenia słowników, za pomocą których dałoby się wyrazić wielość różnych wizji rozwoju kultury i społeczeństwa. Skrupulatnego zbierania słów, historii i rozwiązań, które wychodzą poza fałszywy wybór pomiędzy autorytaryzmem biurokracji i rynkową utopią wolnej konkurencji, znajdując miejsce ponad, po-

niżej i pomiędzy kuszącym rozproszeniem spektakularnej konsumpcji a scentralizowanym spektaklem państwowej kontroli. Języka, który niczym nawóz umożliwi rozrost samoorganizujących się kłaczy oddolnych inicjatyw sektora Pi<sup>4</sup> i umożliwi mocniejsze zakorzenienie się także i organizacji grassrootsowych. Praktycznej poezji życia codziennego, sztuki, której nie można zamknąć w złotej klatce formalistycznej impotencji, czy też zinstrumentalizować jako kolejnego narzędzia inżynierii społecznej. WUW ma być ośrodkiem żywej, ruchliwej, krytycznej kultury, której nie można sprowadzić ani do nudnawej elitarności inteligenckich dyskusji, ani zemleć do postaci popkulturowej papki.

Jednocześnie, co istotne, raport nie jest kolejnym kulturowym towarem z importu, przed którym będzie klękać lokalna klasa kreatywna. Nie jest to kolejna propozycja bezrefleksyjnego przejmowania wypracowanych gdzie indziej założeń. Już w XVIII wieku Polska była uznawana za papugę narodów. Długa historia polskiej zależności i kompleksu prowincji objawiała się między innymi entuzjastyczną recepcją rozwiązań przyjętych w krajach rozwiniętych. Zazwyczaj zachodził wtedy ciekawy proces dekontekstualizacji i łączenia zupełnie nieprzystających do siebie form organizacji społecznej. W ten sposób obok chłopskich czworaków wyrastały w magnackich dworach oranżerie, czy też organizowane były inteligenckie salony. Nie były one bynajmniej zaczątkiem społecznej rewolucji, a raczej konsekrowały tudzież upiększały *status quo*. Wolny Uniwersytet Warszawy, zamiast nawiązywać do salonowych dyskusji, woli czerpać z tradycji samoorganizacji i autodydaktyzmu. Jej korzenie tkwią w instytucji robotniczych, ludowych uniwersytetów, różnych formach narodowego oporu wobec władzy, tajnych kompletach, Latającym Uniwersytecie, ale też w instytucjach niezależnego obiegu sztuki, zinach, mailarcie, seminariach i zjazdach, których erupcja miała miejsce w latach 70. czy też punkowej nonszalancji lat 80.



*Europejskie polityki kulturalne 2015* można by ironicznie nazwać „podręcznikiem” WUW-u, jednak co jest w tym „podręczniku” „podręcznikowe”, to pewien sposób myślenia, który rozsadza fantazmat jedności na rzecz wielorakości możliwych rozwiązań i języków. W ten właśnie sposób chcemy go wykończyć i przejąć, majsterkując z naszą lokalną sytuacją. Konfabulując i poruszając się po granicach różnych dyskursów, WUW dąży do przejęcia języka, który niekoniecznie jest skazany wyłącznie na wypowiedzanie stosunków dominacji czy też poczucia marginalizacji, ale potencjalnie pozwala wyrażać emancypacyjne projekty robotników sztuki.

W pewnym sensie używanie sformułowania „robotnicy sztuki” jest nadużyciem. Bazuje ono oczywiście na egzystencjalnym doświadczeniu wielu ludzi działających w niezależnym obiegu kultury. Tkwi mocno u korzeni także i polskiej awangardy, jest nawiązaniem do przedwojennych manifestów, czy też samoidentyfikacji artystów drugiej fali awangardy z lat 70. Jest jednak pewnym wykrzywieniem i przepoczwazaniem języka, który po polsku pozwala pomyśleć albo robotnika albo sztukę. Zarówno wytwórcy kultury, jak i członkowie grup wyproszonych z jej obiegu nie byłiby w stanie na poważnie pomyśleć takiej zbitki słownej. Przecież tworzenie kultury może być jedynie przywilejem, nie wiąże się z opresją świata pracy. Równie trudno wyobrazić sobie robotniczą sztukę jak robotników sztuki. Pierwsza kojarzy się z socrealizmem, agitpropem czy disco polo, drudzy budzą dysonans pomiędzy przywilejem czasu wolnego a alienacją pracy.

Nazwa „robotnicy sztuki” pozwala jednak na umieszczenie codziennego doświadczenia (nie)zależnych producentów kultury w szerszym kontekście społeczeństwa, w którym chlebem powszednim jest niepewność jutra, ekonomizacja wszystkich obszarów życia, indywidualizacja ryzyka, ciągła kontrola, hipertrofia aktywności zawodowej połączona z atrofią wolnego czasu i swobodnej myśli. Bez takiego zabiegu niemożliwe

jest radykalne przemyślenie reformy kultury, która nie byłaby sprowadzona do bezmyślnego powtarzania mantry o tym, jak istotne są przemysły kreatywne dla gospodarki i rozwoju społeczeństw. Pomyślenia projektów, które będą wychodzić poza zamknięty świat autonomicznej sztuki, a które obecny kryzys wykorzystają jako okazję do wypowiedzenia całego spektrum możliwości nie tylko dla kultury, ale także otaczającego nas społeczeństwa.

Wolny Uniwersytet Warszawy oraz polska edycja *Europejskich polityk kultury 2015* siłą rzeczy funkcjonują w kontekście debat o reformie kultury oraz zbliżających się obrad napuszonego Kongresu Kultury Polskiej, który odbędzie się we wrześniu 2009 roku. Nasze inicjatywy nie są reakcją na te publiczne debaty i oficjalne wydarzenia. Wydarzają się do nich równoległe, w nieco odmiennym kontinuum społecznej i ideowej heterotopii. Są tymczasowymi strefami autonomicznymi pozwalającymi na przemyślenie i eksperymentowanie z alternatywnymi sposobami tworzenia kultury.

Na pierwszy rzut oka Wolny Uniwersytet Warszawy jest elitarnym wydarzeniem małego zasięgu, ograniczonym fizycznie do Warszawy, do dosyć wąskich i zamkniętych kręgów niezależnych wytwórców kultury. WUW nie powstałby jednak bez wsparcia szeregu osób i inicjatyw. Szczególne znaczenie miało wsparcie udzielone przez wiele warszawskich organizacji pozarządowych i indywidualnych „robotników sztuki”, których dążenie do wypracowania sfery niezależnej refleksji umożliwiło jego założenie. WUW jest projektem sieciowym i nomadycznym. Wypuszcza nibynóżki w kierunku różnych mikroinicjatyw zarówno z Polski, jak i z zagranicy. Jest w takim samym stopniu ośrodkiem teoretycznej refleksji, co praktycznym eksperymentem z organizacyjną składnią projektów kulturalnych. Nie ma swojej infrastruktury, wchodzi w niekończące się permutacje z różnymi inicjatywami. Jest tylko jednym z oczek sieci, stara się usprawnić jej obieg, przyczyniać się do upłynięcia przepływu

energii i informacji. Nie stawiamy się też na zewnątrz jakiegoś abstrakcyjnego „systemu”. Jesteśmy przecież wspierani z pieniędzy publicznych Miasta Stołecznego Warszawy. Naszym celem jest działanie na rzecz wzbogacenia i radykalnej demokratyzacji przestrzeni publicznego dyskursu oraz rozszerzania do niej dostępu. Elementem tej strategii przesądzania alternatywnych rozwiązań do obiegu społecznego jest druk *Europejskich polityk kulturalnych 2015* oraz ich darmowa dystrybucja, udostępnienie raportu na otwartej licencji w internecie.

Wolny Uniwersytet Warszawy wychodzi z podobnych założeń co Jacek Kuroń, legendarny opozycjonista, współautor słynnego „Listu otwartego do Partii”, który za obronę prawa do robotniczej i obywatelskiej samoorganizacji spędził lata w komunistycznym więzieniu. Jego hasło brzmiało „nie palcie komitetów, zakładajcie własne”. Podobnie my nie mamy ochoty marnować naszego czasu na torpedowanie reform albo palenie uniwersytetów. Zamiast tego wolimy wymyślać czy też organizować własne.

#### PRZYPISY

<sup>1</sup> Roman Pawłowski, *Rewolucja kulturalna Hausnera*, wywiad z prof. Jerzym Hausnerem, „Gazeta Wyborcza”, 9.06.2009, [http://wyborcza.pl/1,75475,6706225,Rewolucja\\_kulturalna\\_Hausnera.html](http://wyborcza.pl/1,75475,6706225,Rewolucja_kulturalna_Hausnera.html)

<sup>2</sup> Por. Naomi Klein, *Doktryna Szoku*, Warszawa 2008  
Joanna Warsza, *Kulturalna Doktryna Szoku*, [http://wyborcza.pl/1,75475,6725902,Kulturalna\\_doktryna\\_szoku.html](http://wyborcza.pl/1,75475,6725902,Kulturalna_doktryna_szoku.html)

<sup>3</sup> Debata toczona dookoła planów reformy prof. Hausnera na łamach Gazy Wyborczej: Joanna Warsza, *Kulturalna Doktryna Szoku*, [http://wyborcza.pl/1,75475,6725902,Kulturalna\\_doktryna\\_szoku.html](http://wyborcza.pl/1,75475,6725902,Kulturalna_doktryna_szoku.html); Grzegorz Jarzyna, *Rewolucja kulturalna? Jestem za, byle z głową*, [http://wyborcza.pl/1,75475,6757922,Rewolucja\\_kulturalna\\_Jestem\\_za\\_byle\\_z\\_glowa.html](http://wyborcza.pl/1,75475,6757922,Rewolucja_kulturalna_Jestem_za_byle_z_glowa.html); Joanna Mytkowska, *Kultura to koło zamachowe gospodarki*, [http://wyborcza.pl/1,75475,6733789,Kultura\\_to\\_kolo\\_zamachowe\\_gospodarki.html](http://wyborcza.pl/1,75475,6733789,Kultura_to_kolo_zamachowe_gospodarki.html); Aneta Szylak, *Miejsce dla eksperymentu*, [http://wyborcza.pl/1,75475,6729832,Miejsce\\_dla\\_eksperymentu.html](http://wyborcza.pl/1,75475,6729832,Miejsce_dla_eksperymentu.html); Jacek Żakowski, *By balon nie stał się ciałem*, [http://wyborcza.pl/1,76842,6722475,By\\_balon\\_nie\\_stal\\_sie\\_cialem.html](http://wyborcza.pl/1,76842,6722475,By_balon_nie_stal_sie_cialem.html); Maciej Nowak, *Hausner chce zarządzić kulturę*, [http://wyborcza.pl/1,75475,6715020,Hausner\\_chce\\_zarznac\\_kulture.html](http://wyborcza.pl/1,75475,6715020,Hausner_chce_zarznac_kulture.html)

<sup>4</sup> Patrz tekst Janka Sowy, *Goldex Poldex Madafaka, czyli raport z (oblężonego) Pi sektora*, s. 17

KRAKÓW

## Goldex Poldex Madafaka, czyli raport z (oblężonego) Pi sektora

JAN SOWA

### Formy kapitału

W latach 70. XX wieku amerykański socjolog Robert Putnam przeprowadził badania, które śmiało nazwać można *tour de force* empirycznej socjologii. Podążając śladami antropologa Edwarda Banfielda, który dwie dekady wcześniej badał południe Włoch, Putnam postanowił rozwikłać zagadkę kulturowego, społecznego i ekonomicznego pęknięcia Półwyspu Apenińskiego na dwie części – rozwiniętą Północ i zacofane Południe – oraz odpowiedzieć na pytanie, czemu tereny położone poniżej Neapolu bardziej przypominają Afrykę niż resztę państwa, do którego należą. Putnam szybko zauważył, że na poziomie społecznej praktyki głównym problemem zacofanego Południa była nieskuteczność lokalnej administracji, która po prostu nie potrafiła dobrze realizować podstawowych zadań (w każdej dziedzinie: oświacie, kulturze, służbie zdrowia, sądownictwie itp.). Co ważne i ciekawe, Włochy były już wtedy po gruntownej reformie administracyjnej, która stworzyła w całym państwie jednolite struktury władzy lokalnej i regionalnej. Na Północy powstała w ten sposób świetnie działająca i sprawna administracja, na Południu zaś reforma nie doprowadziła właściwie do niczego: korupcja, bieda, niedorozwój trwały tam – i trwają do dziś – w takiej samej niemal postaci

jak wcześniej, co powinno dać do myślenia tym, którym wydaje się, że lepszy świat można stworzyć przez odgórne kształcenie struktur i mechanizmów administracyjnych.

Badania Putnama w niepodważalny sposób potwierdziły radykalne pęknięcie Włoch na dwa nieprzystające do siebie regiony. Autor *Demokracji w działaniu* dokonał jednak więcej: za pomocą mozolnych i skrupulatnych analiz statystycznych dowiódł tego, co ponad sto lat wcześniej twierdził de Tocqueville, a mniej więcej w tym samym czasie co Putnam wyartykułował Pierre Bourdieu w swojej teorii form kapitału, a mianowicie, że siła społeczeństwa nie bierze się przede wszystkim z jego zasobów materialnych, bogactw naturalnych czy struktur administracyjnych, ale ze spontanicznej, oddolnej aktywności jednostek połączonej z umiejętnością grupowego działania. Najsilniejszym i najważniejszym korelatem rozwoju społeczno-ekonomiczno-politycznego okazała się w badaniach Putnama liczba i aktywność stowarzyszeń, klubów, grup hobby-stycznych itd. Nie chodzi tu bynajmniej o organizacje o profilu społecznym czy politycznym, ale o wszystkie powstające oddolnie i w spontaniczny sposób grupy skupione wokół wspólnego przedsięwzięcia, niezależnie od tego, czy byłyby to orkiestry dęte, kluby brydżowe, ochotnicza straż pożarna czy szkoły niedzielne. Konkluzję tę Putnam przedstawił w żartobliwej maksymie, że jeśli chce się wzmacniać demokrację, to trzeba organizować niedzielne pikniki<sup>1</sup>.

Dzięki Putnamowi (i wspomnianemu już Bourdieu) potrafimy dziś teoretycznie opisać mechanizm, który odpowiada za taki stan rzeczy. Organizacje obywatelskie są inkubatorami kapitału społecznego, czyli więzi, znajomości, zaufania i współpracy, które stanowią bazę kolektywnego działania. I to właśnie ono – a nie działanie indywidualne, jak usiłują przekonać nas neoliberalowie – stanowi podstawę społecznego, ekonomicznego i politycznego rozwoju<sup>2</sup>. Odgórne reformy administracji nie przyniosły na południu Włoch wiele dobrego, po-

nieważ kapitału społecznego nie da się stworzyć decyzjami biurokratów. Jest on raczej produktem ubocznym aktywności skierowanej na coś zupełnie innego niż sam rozwój lub ekonomiczny dobrobyt, jest w pewnym sensie społeczeństwem *par excellence*, czyli powtarzającą się korzystną dla wszystkich stron interakcją między więcej niż trzema jednostkami.

### Grant art

Wydawałoby się, że wniosek płynący z badań Putnama i teorii Bourdieu dla progresywnej polityki – w tym również polityki kulturalnej – powinien być jeden: wspierajmy trzeci sektor! Sytuacja nie jest jednak taka prosta. Uważna czytelniczka zwróciła być może uwagę, że opisując badania i teorię Putnama, nigdzie nie użyłem terminu „trzeci sektor”. Zrobiłem to celowo. I bynajmniej nie tylko dlatego, że nie używa go Putnam. Nie widzę żadnego powodu, dla którego nie mielibyśmy przekładać na język współczesny tych teorii, które powstały, zanim pewne terminy były pod ręką. Chodzi raczej o to, że wbrew oczywistym skojarzeniom trzeci sektor wcale nie pokrywa się z tym rodzajem grup i inicjatyw, o których pisze Putnam. „Trzeci sektor” to raczej nazwa problemu niż rozwiązania. Jego rozwój zbiega się w czasie z degradacją kapitału społecznego, jaką od kilku dekad obserwować można w krajach Zachodu. Neoliberalna ideologia, podkreślając zawsze i w każdym kontekście prymat jednostki nad grupą i afirmująca jedną tylko możliwą motywację działania – egoistyczną chciwość – stopniowo, ale skutecznie podkopuje więzi i struktury będące bazą dla zbiorowego działania, w efekcie którego w społeczeństwie akumuluje się kapitał społeczny<sup>3</sup>.

Jednocześnie wyłanianiu się tak zwanego „trzeciego sektora” towarzyszy inny trend – profesjonalizacja i menedżeryzacja organizacji obywatelskich. Kiedyś działały one w oparciu o entuzjazm, a ich siła rodziła się z synergicznego połączenia zapału, wysiłku i determinacji grupy jednostek skupionych

wokół wspólnego przedsięwzięcia. Dzisiaj stowarzyszenia, fundacje i inne tego typu instytucje coraz bardziej przypominają firmy kierowane przy wykorzystaniu tak zwanych nowych technik zarządzania (ang. *New Management Techniques*: zarządzanie projektowe, praca grupowa, analizy SWOT itp.). Profesjonalizacja – proklamowana przez proroków menedżeryzmu jako szansa na rozwój trzeciego sektora – to *de facto* sposób na przekształcenie spontanicznej aktywności entuzjastów, która zawsze stała u podstaw działania organizacji obywatelskich, w przedsięwzięcie kryptokapitalistyczne. W ten sposób ze spółkowania pierwszego sektora z drugim powstał zmutowany bękart: parafirmy realizujące w skomercjonalizowanej i zbanalizowanej wersji albo to, co powinny robić dobrze zorganizowane instytucje publiczne, albo to, co mogłyby robić zorientowane na zysk firmy prywatne.

Podobny mutant może istnieć tylko i wyłącznie dzięki systemowi sztucznego podtrzymywania życia. Są nim programy dotacji i grantów dla organizacji pozarządowych. Nie sądzę oczywiście, że stanowią one zło samo w sobie. Idea powszechnego dostępu do publicznych środków jest słuszna. Problem stanowi sposób funkcjonowania systemu ich rozdzielania. Jest on obecnie źródłem „korupcji” (w sensie prowokowania zepsucia) organizacji obywatelskich poprzez uzależnianie ich od grantów. Zamiast działać w sposób autonomiczny, dywersyfikować źródła dochodów i szukać kreatywnych sposobów finansowania swojej działalności (a opcji jest tu wiele: począwszy od składek członkowskich, przez innowacyjne formy działalności gospodarczej, grę na giełdzie i spekulację nieruchomościami, a na przemyśle narkotyków, nielegalnej sprzedaży alkoholu i uwodzeniu bogatych wdów skończywszy), trzeci sektor uzależnia się coraz bardziej od grantów. W praktyce oznacza to, że należące do niego organizacje nie są w stanie prowadzić swojej własnej polityki i robią raczej to, na co pieniądze chce dawać władza. Dlatego nie powinno się już właściwie mówić o orga-

nizacjach pozarządowych, ale raczej „pararządowych”, w tym sensie, że są one tylko innym narzędziem osiągnięcia celów, które definiują politycy oraz biurokraci.

Obecnie choroba ta wchodzi w nowy etap. Z fazy biernej – czyli sterowania trzecim sektorem poprzez manipulowanie priorytetami programów grantowych – władza przeszła do fazy czynnej: systemem zachęt i podnieć stymuluje powstawanie w trzecim sektorze projektów oraz organizacji, które służą do realizacji określonych przez nią samą celów. Kultura jest, niestety, szczególnie podatna na tego rodzaju korupcję. Mnożą się więc Fundacje Krzak, które po kilku miesiącach – lub nawet tygodniach – istnienia startują do konkursów o wielosettyśne lub wielomilionowe dotacje i... wygrywają je. Czasem wygląda to nawet tak, jakby urzędnicy celowo wyszukiwali organizacje słabe, o mizernym dorobku, kiepsko zdefiniowanej tożsamości i celach rozmytych w typową liberalną papkę: „prowadzenie analiz i studiów z zakresu sztuki współczesnej, aktualnej; gromadzenie prac i dzieł z zakresu sztuk wizualnych w celu udostępniania ich społeczeństwu; współpracę z krajowymi i zagranicznymi instytucjami kulturalnymi działającymi w zakresie objętym celem Fundacji oraz osobami wykazującymi zainteresowanie celem Fundacji; dokumentowanie zbiorów Fundacji i wydarzeń metodą elektroniczną, drukiem itp.; organizację spotkań i sympozjów z zakresu sztuki współczesnej”<sup>4</sup>. Instytucje takie doskonale nadają się do realizowania łatwych, lekkich i przyjemnych przedsięwzięć oraz osiągnięcia celów, którym zdaniem biurokratów służyć powinna kultura: kreowanie pozytywnego wizerunku miasta, ściąganie inwestorów, dekorowanie przestrzeni miejskiej mialkami instalacjami zwanymi potem szumnie „sztuką w przestrzeni publicznej”, stymulowanie turystyki itp. Przykład? Krakowska Fundacja Wschód Sztuki i jej festiwal ArtBoom – półtora miliona złotych przepompowane przez „organizację pozarządową” będącą *de facto* przystawką do komercyjnej, trzeciologowej galerii i prze-

znaczone na wydarzenie, którego sens jest przede wszystkim marketingowy: zwabić do Krakowa turystów, ale nie na tanie piwo, tylko na sztukę. Nic dziwnego, że lwia część budżetu tego przedsięwzięcia poszła na kampanię reklamową.

Głupota takiej strategii polega na tym, że zamiast doraźnie instrumentalizować sztukę, pieniądze te można by przeznaczyć na realizację przedsięwzięć bardziej eksperymentalnych, przez co też bardziej ryzykownych i mniej spektakularnych, ale w dłuższej perspektywie zdecydowanie bardziej kulturotwórczych (w sensie generowania nowych znaczeń i wartości). One zmieniłyby wizerunek miasta bardziej i lepiej niż przedsięwzięcia typu ArtBoom. Problem polega na tym, że na to trzeba by zapewne poczekać 10 lub 20 lat, a politycy rozdzielający środki „na kulturę” chcą mieć efekty jak najszybciej i to koniecznie przed kolejnymi wyborami samorządowymi.

### **Goldex Poldex albo czemu nie wystarczy policzyć do czterech**

W reakcji między innymi na korupcję trzeciego sektora powstaje coś, co czasem nazywa się „czwartym sektorem”. Tworzą go niesformalizowane (w sensie prawnym) i niekomercyjne inicjatywy społeczno-kulturalne (czasem również o wymiarze politycznym). Najlepszym tego przykładem są skłoty i podobne do nich na wespół hobbystyczne galerie, świetlice lub „domy kultury”, które znaleźć można w dużych miastach na całym świecie: poznański Rozbrat, warszawska Elba, paryskie Electron Libre i Les Frigos, kolektywy takie jak Pachamama czy Lavaca w Buenos Aires, postindustrialne przestrzenie w nowojorskim DUMBO itp. W przeciwieństwie do często zbanalizowanych i koniunkturalnych działań trzeciego sektora tego rodzaju inicjatywy niosą ze sobą orzeźwiającą szczerłość i autentyzm. Mają też jednak wiele słabych stron. Nie chodzi nawet o „dyskurs artystycznej jakości”, z punktu widzenia którego większość „niezależnej” (czy to słowo coś jeszcze znaczy?) kultury

jest niewiele warta. Nie jest trudno pokazać, że dyskurs ten służy przede wszystkim afirmowaniu społecznych dystynkcji i nie chodzi w nim głównie o artystyczną wartość, ale o podkreślanie podziałów klasowych, z tym że w oparciu nie o kryteria materialne, ale o nierówną dystrybucję kapitału symbolicznego. Większym problemem jest raczej to, że czwarty sektor za bardzo definiuje swoją tożsamość poprzez procedury czysto negatywne i ekskluzywne, służące przede wszystkim utwierdzeniu się w poczuciu własnej moralnej wyższości: w tym nie bierzemy udziału, tam nas nie ma, z tymi nie współpracujemy, tych nie chcemy tu widzieć itd. W efekcie „niezależność” polega na tym, że grupa kilkunastu lub kilkudziesięciu osób bije w kółko sobie samym brawo i organizuje imprezy, w których wbrew radykalnym deklaracjom chodzi tylko o potwierdzenie grupowej tożsamości.

Czy istnieją inne modele działalności kulturalnej, które pozwoliłyby wyjść z matni czterech sektorów? Kwestia ta może mieć tylko jedno rozstrzygnięcie: empiryczne. Trzeba tworzyć i testować w praktyce różne sposoby działania. Idąc tym tropem, wspólnie z dwójką przyjaciół – projektantem Kubą de Barbaro i artystą Jankiem Simonem – założyliśmy w Krakowie coś, co nazwaliśmy „instytucją Pi sektora”: Goldex Poldex. Jest to pośredni produkt gorączki złota pożerającej naszą planetę w czasach politycznej niestabilności, neokolonialnych wojen i zwyżkujących cen ropy. Dzięki niewielkiej pomocy Jah i Halie Salasie w polu morfogenetycznym, w którym pojawił się początkowy projekt założenia polskiej kopalni złota na Madagaskarze, wypączkowały kolejne pomysły, w tym również lokalna inicjatywa obywatelska Spółdzielnia Goldex Poldex z siedzibą przy ul. Józefińskiej 21/12 w Krakowie. To dobrowolne zrzeszenie nieograniczonej liczby osób – jak powiedziałby Jürgen Habermas „niemające wzorów, otwarte ku przyszłości i maniakalnie nowatorskie” – jest połączeniem nielegalnego baru, dzielnicowej świetlicy, hobbystycznej restauracji i gale-

rii sztuki. Jest instytucją Pi sektora, ponieważ istnieje w ułamkowym, nie zbadanym wymiarze kulturowej produkcji, nie nastawionym ani na współpracę z instytucjami publicznymi, ani na działalność rynkową. Nie szuka sponsorów ani patronatów. Nie współpracuje z Europejską Fundacją Kultury ani Instytutem Adama Mickiewicza. Utrzymuje się z jałmużny i nielegalnej sprzedaży alkoholu. Jej jedynym celem jest walka z martwym czasem, o którego upływie przypomina merdający miarowo ogon kota<sup>5</sup>.

Obecnie prowadzimy Goldex w czwórkę (w czerwcu 2009 roku dołączyła do nas Aga Klepacka). W czasie kilku miesięcy zorganizowaliśmy kilkanaście imprez, w tym między innymi warsztaty strzelania z procy, antyszczyt NATO, wystawy Rадzia Puciłowskiego, Malwiny Rzoncy i Romka Dziadkiewicza, weekend newage'owy z paleniem szaławii, w czasie którego Bartek Materka przeżył „jedną z najpiękniejszych rzeczy w życiu”, weekendową świetlicę dla dzieci Goldeksik i kilka dyskusji. Wyemitowaliśmy również własny pieniądz – Talarex – który jest jedynym prawnym środkiem płatniczym na terenie Goldeksu (obecnie zgodnie ze znaną ekonomistom zasadą gorszy pieniądz – czyli PLN – wyparł lepszy i płacić można tylko środkiem bezprawnym, czyli złotówkami). Finansujemy wszystko z własnych pieniędzy. Można powiedzieć, że jest to rodzaj luksusowego potlaczcu, na który jesteśmy w stanie sobie pozwolić, ponieważ każde z nas zarabia pieniądze w inny sposób. Z drugiej strony, czy kultura nie powstaje właśnie jako rodzaj potlaczcu? Rozumianego dosłownie jako marnotrawienie środków materialnych na coś, z czego pożytek jest często niejasny lub w ogóle go nie ma? Lub metaforycznie jako wydatkowanie czasu i energii na coś, co nie przynosi zysków? Pragmatyzm przyświecający biurokratom, którzy wspierają z publicznych pieniędzy projekty typu ArtBoom, jest tylko odzwierciedleniem pragmatyzmu dominującej klasy społecznej – burżuazji. I taka jest również sztuka, która w efekcie powstaje – mieszczańska,

salonowa, banalna i nudna. Jeśli chcemy innych treści, musimy przede wszystkim wymyślać nowe formy, bo ideologia – jak przekonywał Lacan – tkwi w formie, a nie w treści.

### Gra w klasy

Oczywiście, model działania Goldeksu ma różne ograniczenia. Jest na przykład pewien pułap wielkości projektów, ponad który nie jesteśmy w stanie wyjść. Można się zastanawiać, czy to źle, czy dobrze. Jest wątpliwe, czy zasada „lepiej jak jest więcej” daje w kulturze dobre rezultaty i czy nie lepiej byłoby stosować tu podstawową zasadę oświeconego narkomana, czyli „less is more”. Jest też tak, że nasze ograniczenia są pod tym względem lustrem, w którym odbijają się formy myślenia i działania dominujące w społeczeństwie. Jest nas czworo, więc możemy niewiele, ale gdyby było nas piętnaścioro, moglibyśmy już nieporównanie więcej. I to wcale nie jest niemożliwe. Wystarczyłoby, żeby znalazło się jeszcze dziesięć osób, którym w mózgu coś zrobiłoby „klik” i które zamiast żebrać o ochłapy z pańskiego stołu radnych albo warować w przedpokojach rynku sztuki, zrezygnowałyby z dwóch czy trzech wyjść do restauracji w miesiącu i dobrowolnie opodatkowałyby się na rzecz tego rodzaju spółdzielni, żeby możliwości zwiększyły się dramatycznie. A wyobraźmy sobie, co by było, gdyby znalazło się takich osób pięćdziesiąt. O to zresztą zawsze chodziło w „niezależnej” działalności prawdziwego „trzeciego sektora”: razem możemy więcej. Niestety hegemonia neoliberalnej ideologii indywidualizmu w połączeniu z praktyką korumpowania organizacji obywatelskich przez władzę za pomocą systemu dotacji oraz grantów skutecznie osłabiły wolę i umiejętność grupowego działania.

To jednak nie problem ograniczonej skali działania Goldeksu jest najistotniejszy. Nigdy nie pociągała mnie spektakularność. Jest ona sama w sobie raczej problemem niż rozwiązaniem. To, co jest moim zdaniem najbardziej negatywne, a co

silnie manifestuje się niestety w Goldeksie, to rodzaj klasowej gettoizacji i izolacji kultury. Nasze działania przyciągają zawsze określony typ publiczności. Najpierw byli to oczywiście w większości nasi znajomi, ale teraz przychodzi dużo osób, których nie znamy. W znakomitej większości należą one jednak do tej samej grupy czy klasy społecznej: bobo, czyli *bourgeois-bohème*.

Nie chodzi o to, że wierzę w utopię „działania dla społeczności lokalnej” i żałuję, że nie udaje nam się jej zrealizować. Nigdy nawet nie próbowaliśmy działać według takiego klucza. Obiektywna prawda pozostaje jednak taka, że Goldex jest usytuowany w dość biednej części krakowskiego centrum (Stare Podgórze), gdzie mieszka głównie miejski proletariatus, a nasza działalność to po prostu awangarda gentryfikacji. Jesteśmy pod tym względem ofiarą ekonomicznej bazy, która wszędzie wyznacza podobny mechanizm społeczno-urbanistycznej transformacji: otworzyliśmy Goldex tam, gdzie było tanio, a jednocześnie blisko centrum. W żadnym innym miejscu nie byłibyśmy w stanie działać, bo na wysoki czynsz nas nie stać, a do Nowej Huty nikomu nie chciałoby się jeździć. To prawda, że nie próbowaliśmy w żaden szczególny sposób trafić do naszych sąsiadów, ale nie chcieliśmy też ich z góry wykluczać. W praktyce wygląda to tak, że plakaty naszych imprez, które wieszamy czasem na drzwiach kamienicy, w której znajduje się Goldex, są natychmiast zrywane przez samych jej mieszkańców. W ten sposób i my, i oni po prostu nadal gramy w klasy.

### Co robić?

Zajmowałem się w życiu różnymi rzeczami: mam doktorat z socjologii, pracuję na wyższej uczelni i napisałem kilka książek, ale pracowałem też na czarno jako roznosiciel kanapek i ekspedient w sklepie spożywczym, byłem kurierem rowerowym, pracowałem jako dziennikarz w radiu i miałem trochę do czynienia z różnymi instytucjami kultury: od 10 lat współ-

nie z Piotrem Mareckim prowadzę wydawnictwo Ha!art, byłem współzałożycielem Stowarzyszenia Commmo, współpracowałem z Fundacją 36,6 i przez dwa lata pracowałem jako kurator w krakowskim Bunkrze Sztuki. Wspominam o tym nie dlatego, żeby robić z siebie kombatanta, ale z tego powodu, że ta biograficzno-instytucjonalna makropsychogeografia, ten życiowy makrodyf – *passage hâtif à travers des ambiances variées* – nauczył mnie jednej rzeczy, która wydaje mi się ważna ze względu na kształtowanie postępowej polityki kulturalnej: podstawowe społeczne problemy kultury – czyli kwestie produkcji, dystrybucji i dostępu do jej dóbr – nie mają swoich źródeł w samym świecie kultury i nie dadzą się nigdy rozwiązać w jego obrębie. Problemy Goldeksu to symptom, a w instytucjach kultury i sposobie ich działania jak w soczewce skupiają się klasowe mechanizmy i podziały społeczeństwa, w których żyjemy. W innych dziedzinach życia – rozrywce, oświacie, konsumpcji, pracy, sporcie itd. – stykamy się zazwyczaj z mniejszą lub większą różnorodnością typów i tożsamości społecznych, natomiast w kulturze wysokiej (bo nie mówię tu o chodzeniu do multipleksów) uczestniczy jeden tylko segment społeczeństwa: burżuazja. Dlatego niezależnie od tego, ilu jeszcze Hauserów napisze ile raportów i ilu biurokratów wymyśli ile nowych mechanizmów finansowania kultury, to tak samo jak w przypadku putnamowskiego południa Włoch nie nastąpią z tego powodu żadne istotne zmiany, bo problem leży gdzieś indziej. Tkwi on w kapitalistycznej ekonomii czasu, a mówiąc kategoriami filozoficznymi Jacques’a Rancière’a w jej policyjnym charakterze, czyli w fakcie, że zmusza ona większość jednostek do zajmowania ściśle określonej pozycji i odgrywania sztywno zdefiniowanego zestawu ról: do wykonywania ogłupiającej pracy, aby w tak zwanym „czasie wolnym” mielić im mózgi równie ogłupiającą rozrywką. To z kolei napędza mechanizm nierównej dystrybucji kapitału kulturowego. Ci, którym go brakuje, bo nie mają czasu na jego gromadzenie, nie

są w stanie nie tylko „zrozumieć sztuki”, ale w ogóle odszyfrować jej komunikacyjny kod, to znaczy rozpoznać dzieła sztuki jako takiego. Nie zmieni tego żadna administracyjna reforma reguł działania publicznych instytucji kultury, bo to nie one decydują o sposobach dystrybucji kapitału symbolicznego (czy też decydują o tym w bardzo niewielkim stopniu). W większej mierze dostosowują się tylko do istniejących już nierówności i podziałów. Nie da się za ich pomocą przeprowadzić rewolucji. Zresztą – jak przekonywał Guy Debord i co może stanowić dobre motto dla progresywnej polityki kulturalnej – nie chodzi o to, żeby poezja służyła rewolucji, ale rewolucja poezji.

#### PRZYPISY

<sup>1</sup> Por. R.D. Putnam, *Demokracja w działaniu. Tradycje obywatelskie we współczesnych Włoszech*, tłum. J. Szacki, Kraków 1995.

<sup>2</sup> Por. F. Fukuyama, *Zaufanie. Kapitał społeczny a droga do dobrobytu*, tłum. A. i L. Śliwa, Warszawa–Wrocław 1997.

<sup>3</sup> Putnam wydał kilka lat temu bardzo interesującą książkę na ten temat: R. D. Putnam, *Bowling Alone. The Collapse and Revival of American Community*, New York 2001.

<sup>4</sup> <http://www.fws.art.pl/>

<sup>5</sup> Por. <http://www.goldexpoldex.pl/>.

WSTĘP

## Europejskie polityki kulturalne 2015: raport o przyszłości publicznego finansowania sztuki współczesnej w Europie

MARIA LIND

Jest rok 2015. Sztuka została niemal zupełnie zinstrumentalizowana, bez względu na to, czy łoży się na nią z prywatnej, czy z publicznej kieszeni. Służy interesom narodowym bądź europejskim, gdyż szczególnie skutecznie tworzy i umacnia pożądaną tożsamość. Stanowi także poszukiwany towar. Świetnie nadaje się do kolekcjonowania oraz stymuluje lokalny rozwój, tworząc stanowiska ciekawej pracy. Odwiedziny w muzeum czy centrum sztuki to popularna, niewymagająca rozrywka. Lecz w 2015 roku sztuka służy także zahamowaniu niepożądanym tendencji społecznych, zakorzenionych w faszyzmie czy nacjonalizmie.

To tylko jeden ze sposobów, w jakie niedaleką przyszłość widzi ośmiu autorów *Europejskich polityk kulturalnych 2015: raportu ze scenariuszami przyszłości publicznego finansowania sztuki współczesnej w Europie*. Niniejsza publikacja jest owocem współpracy Iaspis (International Artists Studio Programme in Sweden), eicpc (European Institute for Progressive Cultural Policies) i åbåke, międzynarodowego kolektywu designerów z siedzibą w Londynie. Publikacja raportu towarzyszyła Frieze Art Fair 2005.

Można też sądzić, że przyszłość zwróci sztukę w stronę jej krytycznej odmiany – uczyni z niej samorodną praktykę kul-



turową, która opiera się na samowystarczalnych mikrosystemach. Taka sztuka niekoniecznie musiałaby sprawdzać się na wystawach lub jako przedmiot zinstytucjonalizowanego i sformatowanego przekazu, a jednak nadal stanowiłaby istotny element życia w społeczeństwie obywatelskim. W systemie sztuki zaangażowanej znalazłoby miejsce więcej form współpracy, niż wydaje się obejmować dzisiejsza sztuka. To także opinia autorów niniejszego raportu. Jak jednak wyglądałoby finansowanie takiej sztuki?

Warto przyrzeć się obecnej sytuacji. Wystrzegając się wartościowania w kwestii związku komercyjnych i niekomercyjnych działań artystycznych, należy przyznać, że coraz trudniej jest odróżnić to, co prywatne i komercyjne, od tego, co publiczne i niekomercyjne. Kategorie te stały się niezmiernie pojemne. Mieszają się wartości, a kapitał przepływa we wszystkich kierunkach. Na przykład, Frieze Foundation, organizacja non-profit, która administruje, zamawia i tworzy program kuratorski (Frieze Projects, Talks and Education) w ramach dorocznych targów Frieze Art Fair, utrzymuje się po części ze środków Arts Council England i innych organizacji. Frieze Art Fair to komercyjna marka, powołana do życia w 2002 roku przez wydawców magazynu Frieze, którzy wciąż „robią to dla was”, jak głosi strona internetowa. Same targi są z kolei organizowane przez Frieze Events Ltd. Wszystkie są oczywiście skupione wokół marki Frieze. W wielu projektach przewijają się też te same osoby<sup>1</sup>. Zarówno galerie komercyjne i instytucje finansowane z publicznych pieniędzy – jak na przykład Portikus we Frankfurcie, Stedelijk Museum Bureau w Amsterdamie, Sala Rekalde w Bilbao oraz Project w Dublinie – obecne są na targach Frieze w ramach współpracy z organizującą je fundacją. Zapraszanie instytucji publicznych na targi sztuki jest obecnie powszechnie przyjętą praktyką. Jednak fundacja Frieze przekształciła formę takiej współpracy, wchodząc w oficjalny związek z instytucjami goszczącymi na targach, który przekłada się

także na częste składanie wniosków o dotacje z publicznych pieniędzy. Fundacja dostała silne finansowe wsparcie z funduszu Unii Europejskiej Kultura 2000. Wydaje się, że działalność Frieze Foundation i Frieze Art Fair pod wieloma względami zapowiada gwałtowny rozwój partnerstwa publiczno-prywatnego, który według autorów raportu czeka nas w następnym dziesięcioleciu.

Targi Frieze mają opinię udanej imprezy<sup>2</sup>. Zawiera się tu wiele transakcji, a frekwencja jest wysoka. Wysokie są też ambicje – celem inicjatywy Project (Frieze Art Fair 2005–2007: Artists Projects and Talks Programme), który stanowi istotny element targów, jest między innymi „podniesienie poziomu oddziaływania i świadomości istnienia międzynarodowej sztuki współczesnej; informowanie i kształcenie artystów, krytyków, kuratorów, właścicieli galerii, studentów i opinii publicznej o międzynarodowej sztuce współczesnej; doroczna realizacja programu debat o sprawach kluczowych dla sztuki; promowanie najlepszych twórców działających na arenie międzynarodowej, którzy staną się częścią kulturalnego krajobrazu oraz podsyć zainteresowanie społeczeństwa sztuką współczesną”<sup>3</sup>.

Taką deklarację mogłoby złożyć jakiegokolwiek muzeum lub państwowa galeria. Można by stwierdzić, że targi przejęły po części rolę publicznych instytucji sztuki, stając się platformą wymiany i innowacji. Placówki publiczne zmagają się z rosnącym ograniczeniem finansowania. Politycy i urzędnicy nalegają na utrzymywanie projektów ze środków niepublicznych. Żądają większej ilości łatwych w odbiorze programów wystawienniczych, zarazem nerwowo spoglądając na sztukę eksperymentalną i krytyczną. Jednak uznane targi sztuki mogą pozwolić sobie na stawianie trudnych pytań. Rzadko brakuje im pieniędzy, a wszystko co związane z badaniami, wyzwaniem i wymianą, stanowi tu dodatkowy zysk<sup>4</sup>. Zatem połączenie fundacji non-profit i komercyjnych targów przynosi korzyści wszystkim na dzisiejszym rynku kultury.

Czy oznacza to jednak, że środek ciężkości świata sztuki przesunął się obecnie z muzeów i galerii na targi? A jeśli tak, to jakie są tego konsekwencje dla artystów i ich twórczości? Odpowiedź dać może wgląd w konkretne formy współpracy Frieze Foundation z instytucjami finansowanymi ze środków publicznych. Poza wkładem w postaci fachowej wiedzy i wiarygodności instytucje sztuki uczestniczą w targach także poprzez finansowe wsparcie nowych projektów, szczególnie tych najbardziej aktualnych. Budżet opiewać powinien na co najmniej 15 000 euro<sup>5</sup>. Dlatego też w 2005 roku współpraca umożliwiła Frieze Foundation ubieganie się i otrzymanie 179 000 euro z programu Kultura 2000<sup>6</sup>. W zamian instytucje korzystać mogą z „fachowej wiedzy i solidności Frieze Foundation oraz zasobów Frieze Art Fair, odpowiedniej przestrzeni do wystawienia projektów na targach, wsparcia w produkcji, budowie i dystrybucji, oceny i dokumentacji projektów, nieodpłatnych noclegów w londyńskich hotelach, zaproszeń na niezliczoną ilość branżowych imprez i spotkań, możliwości publikacji i elektronicznego marketingu na skalę krajową i międzynarodową, ogromnego wsparcia mediów oraz, co nie mniej istotne, możliwości pokazania się wielkiej liczbie odwiedzających”<sup>7</sup>.

W 2003 roku targi odwiedziły 27 602 osoby, a w 2004 liczba ta wzrosła do 30 822, co jest równe przeciętnej liczbie odwiedzających wystawy w Whitechapel Gallery. Jednak targom uważnie przyglądają się media, co daje okazję do przyciągnięcia uwagi w inny niż zazwyczaj sposób. Co ciekawe, instytucje współpracujące oraz związani z nimi artyści nie otrzymują żadnych innych środków niż te określone w umowie „Project” zawartej przez Frieze Foundation, czyli 179 000 euro pochodzące z programu Kultura 2000, co oznacza brak dodatkowego finansowania.

Jako „strona wiodąca” we współpracy Frieze Foundation ma prawo odrzucenia propozycji projektów składanych przez „partnerów”. Tak właśnie stało się w tym roku z wnioskiem la-

spis, nieprzyjętym ze względu na fakt, że dwóch związanych z nim artystów było już zapraszanych do realizacji własnych projektów fundacji Frieze. Wywołało to wewnętrzną debatę w finansowanym z państwowych środków Iaspis, dotyczącą wejścia instytucji sztuki czerpiących z publicznej kasy w kontekst komercyjny. Konkretnie zaś wpływu tego wejścia na artystów i swobodę ich wypowiedzi w świetle różnych uwarunkowań gospodarczych. Co istotne, zastanawiano się także, czym jest w dzisiejszym świecie „współpraca”. Złożono nowy wniosek i po drobnych wahaniach projekt niniejszego raportu *Europejskie polityki kulturalne 2015: raport ze scenariuszami przyszłości publicznego finansowania sztuki współczesnej w Europie* został przez Frieze Foundation przyjęty. Raport ten obejmuje badania i analizę obecnych uwarunkowań w siedmiu regionach, przeprowadzone przez ośmiu autorów z różnych zakątków Europy. Wzięto także pod uwagę przyszłościowe strategie Unii Europejskiej, co zaowocowało powstaniem scenariuszy rozwoju sytuacji w 2015 roku. Jako że przyszłość finansowania sztuki współczesnej związana jest ściśle z przyszłością polityki kulturalnej jako takiej, temat ten podejmowany jest przez wielu autorów niniejszego raportu.

Osiem zaprezentowanych tekstów tworzy wizję lokalnego różnicowania. Niektóre opinie autorów są oczywiste i łatwe do potwierdzenia, lecz czasami ich wnioski są zaskakujące. Wszyscy jednak podzielają zdanie, że sztuka coraz bardziej ulega instrumentalizacji. Zwłaszcza w kwestii kształtowania narodowej lub europejskiej tożsamości oraz postrzegania jej jako bodźca ekonomicznego. Rebecca Gordon Nesbitt, która przeanalizowała sytuację w Wielkiej Brytanii, posługując się Szkocją jako konkretnym studium przypadku, obserwuje wyraźne tendencje państwa do instrumentalizacji sztuki. Ma to miejsce po części w związku z programem inkluzji społecznej oraz stymulowaniem rynku pracy. Taka sytuacja to wynik ogromnej popularności partnerstwa publiczno-prywatnego,

— tak powszechnego w innych dziedzinach życia społecznego i odgrywającego rolę dominującą w transporcie i służbie zdrowia. Według Arts Council of England prywatny rynek sztuki przeważa nad przedsięwzięciami tradycyjnie kojarzonymi z inicjatywą publiczną. Wydaje się to wpływać pozytywnie na powstawanie określonego rodzaju sztuki, przy jednoczesnym pominięciu tej, która kwestionuje *status quo* i jest krytyczna. Z jednej strony domeny publiczna i prywatna połączą się w jednolity rynek, z drugiej zaś wielu artystów stworzy nowe organizacje niezwiązane z działaniami polityków w celu rozwijania nowych, samowystarczalnych mikrosystemów ekonomicznych kultury.

Brancka Ćurčić w swoim szkicu o Serbii i Czarnogórze opisuje rzeczywistość, którą najtrafniej określić można jako rozdrobnioną. Instytucje państwowe są w pełni zależne od dotacji z budżetu, które przelewane są na ich konta automatycznie. Niezależne organizacje muszą nieustannie ubiegać się o skromne granty. Istnieją jednak organizacje finansowane niezależnie, jak na przykład Rex i kuda.org, które przejęły obowiązki ujęte zazwyczaj w statutach organizacji państwowych. Ograniczone jest zarówno bezpośrednie wsparcie dla artystów, jak i wpływ rynku. Co ciekawe, niektórym z nich bezpośrednio pomaga szwajcarska Pro Helvetia, co może być wskazówką na przyszłość. Branca Ćurčić prognozuje, że głównym źródłem finansowania sztuki w 2015 roku będą międzynarodowe fundusze publiczne, ale tylko te działające w ramach ściśle określonej polityki kulturalnej. Jednocześnie, artyści pracujący indywidualnie będą musieli konkurować z nowymi grupami i nieformalnymi kolektywami, które organizować będą się w celu uzyskania możliwości wywierania większego wpływu. Ćurčić podkreśla konieczność wytyczenia wyraźnej granicy między kulturą powstającą w obiegu komercyjnym i niekomercyjnym. To zaś wymagać będzie przekazywania wiedzy o sposobie funkcjonowania różnych sfer, jeśli nie chcemy, by to ry-

nek stał się „najważniejszym regulatorem estetyki i trendów w świecie sztuki”.

Kiedy Berlinowi przywrócono jego utracony status w zjednoczonych Niemczech, środek ciężkości życia kulturalnego kraju przesunął się z regionów do stolicy. Według Cornellii Solfrank ta „nacionalizacja” zbiegła się w czasie z odrodzeniem wizji Niemców jako „narodu kulturowego”, rozumianego przez pryzmat *Leitkultur*, czyli „kultury wiodącej”. Zaowocowało to szeregiem prestiżowych projektów o znaczeniu politycznym. Na przykład finansowanie ekspozycji prywatnej kolekcji Flicka w Nationalgalerie Hamburger Bahnhof pochodziło ze źródeł państwowych. Wartość kolekcji wzrosła więc wskutek dotacji od praktycznie zrujnowanego finansowo miasta. Cornelia Solfrank postrzega to jako typowy przykład oddziaływania partnerstwa publiczno-prywatnego na domenę prywatną zgodnego z jej własnymi kryteriami pomyślnego funkcjonowania, czyli sukcesem mierzonym wysoką liczbą odwiedzających i istnieniem źródeł dodatkowego przychodu. W tym świetle nie zaskakuje fakt, że bezpośrednio do artystów trafia mniej niż 1% państwowych dotacji, a i tu tendencja jest spadkowa. Klasyczna burżuazyjno-humanistyczna tradycja wspierania znanej jedynie wąskiemu gronu sztuki alternatywnej spoza głównego obiegu została wyparta przez postawy i działania o podłożu ekonomicznym i utylitarnym. Solfrank pokłada nadzieję w samoorganizujących się mikrosystemach. To one mogą zapobiec spełnieniu się w następnym dziesięcioleciu scenariusza komercjalizacji wszelkiej aktywności twórczej i zredukowania liczby muzeów sztuki o połowę. Jeśli tak się nie stanie, do 2015 roku instytucje sztuki będą obiektami rekreacyjnymi i parkami rozrywki.

Hüseyin Bhari Alptekin z większym optymizmem patrzy na rozwój wydarzeń w Turcji. Tam i tak żadna poważna polityka kulturalna nie funkcjonuje, a z pewnością nie taka, która wspięłaby sztukę. Nie ma więc nic do stracenia. Spon-

sorzy prywatni i przedsiębiorcy działają coraz aktywniej oraz przekonują się o korzyściach płynących ze strategii unijnych. Turcja zyskała istotną pozycję dzięki szeregowi inicjatyw artystycznych w Stambule i Ankarze, a także w Diyarbakirze i Izmirze. Bhari Alptekin zauważa, że coraz więcej artystów i innych twórców kultury spoza Turcji osiedla się w Stambule i tam pracuje. Autor ostrzega jednak przed nadmiernym egzotyzmem i wynikającymi z niego uwarunkowaniami, które tak łatwo mogą stać się częścią wymian organizowanych w ramach polityki kulturalnej. Tego rodzaju wymiany dają jednak możliwość owocnej współpracy i pozwalają tureckim artystom realizować więcej projektów za granicą. Hüseyin Bhari Alptekin chciałby, aby do roku 2015 pozycja artystów względem publicznych funduszy stała się bardziej równorzędna. Alternatywą jest perspektywa bardziej krytyczna, oparta na podobieństwach, a nie różnicach, w której sztuka stanowi kolejny sposób generowania wiedzy.

Historycznie sztuka w Belgii rozwijała się w ramach polityki kulturalnej podzielonej na wspólnoty flamandzką i francuską. Było jednak także wielu prywatnych kolekcjonerów działających w rozbudowanym systemie inicjatyw alternatywnych. Frédéric Jacquemin zauważa, że przyczyniło się to do powstania fałszywego przekonania, że artyści czerpią korzyści z komercyjnego obiegu, podczas gdy w istocie, jeśli nie liczyć garstki twórców, korzystają jedynie pośrednicy. Niedawno wprowadzone i finansowane przez państwo rozwiązanie zwane „statutem artysty” (obejmujące stypendium w wysokości 1000 euro miesięcznie), które gwarantować miało źródło regularnego dochodu, nie przyniosło spodziewanych rezultatów. Kryteria otrzymania tej formy pomocy są sformułowane raczej pod kątem „przemysłu kreatywnego” – reklamy i komunikacji, niż poważnej pracy artystycznej. Frédéric Jacquemin uważa, że w 2015 roku dokona się wiele drobnych zmian składających się na globalne przekształcenie sposobu funkcjonowania sektora

kultury. Wiele centrów kultury w zdegenerowanych niegdyś regionach Belgii będzie czerpać pieniądze głównie z budżetów ponadnarodowych organizacji w rodzaju Unii Europejskiej w ramach zakrojonego na szeroką skalę programu inwestycji w infrastrukturę kulturalną. Głównym kierunkiem rozwoju będzie zaspokajanie zapotrzebowania biznesu na sztukę oraz chronienie „ciała politycznego” przed ruchami nawiązującymi do nacjonalizmu i faszyzmu.

Oleg Kireev opisuje społeczeństwo rosyjskie jako przechodzące okres głębokich przemian, w którym artyści usilnie zabiegają o międzynarodowe uznanie i ściślejszy związek z zagranicą. Pociąga to za sobą wzmoczoną komercjalizację. Proces ten już się rozpoczął wraz z otwarciem w Moskwie wielu nowych galerii i organizacją targów sztuki, które goszczą młodą klasę średnią, skupiającą poważane osobistości i potencjalnych nabywców. Artyści nie otrzymują od państwa wsparcia innego niż *Nagroda Czarnego Kwadratu*, opiewająca na sumę 5000 euro, przyznana po raz pierwszy w 2004 roku. Oleg Kireev zauważa trzy namacalne skutki takiego rozwoju sytuacji. To spowszednienie i dekonceptualizacja sztuki, która łatwo może spaść do poziomu kreskówek, zanik krytyki i krytycznego dyskursu, będącego jedynie dodatkiem do wymogów transakcji handlowych, ale również wyłonienie się z marginesów obowiązującego systemu nowych ruchów awangardowych. Autor postrzega awangardę jako część układu nerwowego i immunologicznego społeczeństwa oraz wiąże jej rozwój z Narodowymi Centrami Sztuki Współczesnej, finansowanymi przez Ministerstwo Kultury, takimi jak te w Jekaterynburgu, Niżnym Nowogrodzie i Kaliningradzie. To w takich warunkach artyści urodzeni w połowie lat 70., działający indywidualnie lub w grupach, rozpoczęli eksperymenty z nowymi pomysłami. Kontakt ze sobą utrzymują ludzie działający na prowincji, omijając jednak centrum dowodzenia, czyli Moskwę. Kireev przewiduje, że sztuka w Rosji odegra większą rolę w formowaniu społeczeń-

stwa obywatelskiego, służąc także jako istotny środek komunikacji na linii intelektualiści–ogół społeczeństwa.

Tone Hansen podaje, że do 2015 roku w Norwegii, nadal pozostającej poza UE, więcej pieniędzy niż kiedykolwiek wcześniej zostanie zainwestowanych w sztukę w ramach Forum Kultury i Biznesu oraz dotacji z zagranicy. Samo państwo także zainteresowane jest wykorzystaniem swoich instytucji kultury, licząc na namacalne efekty, jakie przyniesie ich finansowanie. Wiele instytucji publicznych ulega jednak prywatyzacji, co obniża poziom ich przejrzystości i odpowiedzialności. Mniej jest przez to debaty w sferze publicznej. Outsourcing projektów pogłębia przepaść między artystami i instytucjami. Artyści nie mogą już liczyć na wynagrodzenie za wystawy, wprowadzone w latach 70. Instytucje zaś uważają, że mają za zadanie raczej ułatwiać niż pełnić rolę w pełni odpowiedzialnych podmiotów w sferze społecznej. Podobnie jak kilku innych autorów, także Tone Hansen podkreśla, że artyści, którzy odmówią wejścia w tryby przemysłu rozrywkowego, będą zmuszeni żyć w coraz trudniejszych warunkach.

Jak jednak wszystkie te regionalne doniesienia odnoszą się do tego, co dzieje się na szczeblu ponadnarodowym, europejskim? Plany stworzenia nowego programu kulturalnego, który kontynuowałby dzieło Kultury 2000, istnieją w formie wniosku Komisji Europejskiej od 2004 roku. Jednak w wyniku odrzucenia konstytucji europejskiej we Francji i Holandii oraz nieudanych negocjacji budżetu na lata 2007–2013, musiały one zostać odłożone na później. Niemniej, zdaniem Raimunda Minichbauera, należy spodziewać się zmian w postaci usprawnień strukturalnych takich jak przyjęcie bardziej otwartego stylu administracji, w tym położenia nacisku na przyjazność użytkowników. Pojawiły się także bardziej konserwatywne wnioski dotyczące finansowego wsparcia przekładów klasycznych dzieł greki i łaciny oraz propozycje o ekonomicznym charakterze, ograniczające się do stymulowania rozwoju tak zwanej

„branży kreatywnej”. W porównaniu z wcześniejszym programem Kulturę 2007 cechują mniejsze ambicje polityczne. U jej podstaw leży nacisk na defensywność i porzucenie starego przekonania o wrodzonej wartości sztuki na rzecz jej użytkowej roli jako części unijnej tożsamości, kreowania wizerunku i polityki zagranicznej. W sposób wyraźniejszy niż poprzedni projekt Kultura 2007 ogranicza się jedynie do Europy.

W ramach reformy budżetu Unii Europejskiej środki wspierające rolnictwo trafią do gospodarek opartych na wiedzy, dzięki czemu zyska przemysł kulturalny. Kwestia, czy będzie to miało korzystny wpływ na niekomercyjne rejony sztuki, pozostaje otwarta. Wskutek innej zmiany pożądana struktura współpracy, oparta na tak zwanych „ośrodkach współpracy”, wymagać będzie większej liczby partnerów, dłuższego współdziałania i wyższych progów budżetowych, co da przewagę silnym graczom z bogatych państw. Jednocześnie wsparcie europejskich sieci kontaktów owocuje tworzeniem infrastruktury dla współpracy międzynarodowej w ramach samoorganizacji, dzięki czemu tego rodzaju struktury okazują się potencjalnym źródłem finansowania. Dlatego też najistotniejsze wydaje się pytanie, ile Unia Europejska jest gotowa zainwestować w długoterminowe, podstawowe finansowanie ponadnarodowej infrastruktury.

Podczas Frieze Art Fair w październiku 2005 roku niniejszy raport rozdawany będzie bezpłatnie. Listopad 2005 to w Lipsku w Sztokholmie miesiąc warsztatów, podczas których przedyskutowane zostaną taktyki i strategie konkretnych działań w oparciu o raport. Kolejne warsztaty odbędą się w Wiedniu i innych miastach. Raport jest także dostępny w postaci pliku PDF na stronach [www.iaspis.com](http://www.iaspis.com) oraz [www.eipcp.net](http://www.eipcp.net).

## PRZYPISY

<sup>1</sup> www.friezeartfair.com

Frieze Foundation zajmuje te same biura i zatrudnia wielu tych samych pracowników co Frieze Art Fair i magazyn Frieze. Każde przedsięwzięcie funkcjonuje jednak jako oddzielna firma. Amanda Sharp i Matthew Slotover pełnią funkcję dyrektorów Frieze Art Fair oraz wydawców magazynu Frieze, jak również dyrektorów Frieze Foundation, których rolą jest doradztwo przy programach.

<sup>2</sup> W 2003 roku transakcje zawarte podczas Frieze Art Fair opiewały według oficjalnych danych na 11,1 mln funtów, jednak szacuje się, że naprawdę było to około 16–20 mln funtów. W 2004 roku oficjalne źródła poinformowały o obrotach w wysokości 19,6 mln funtów, jednak nieoficjalnie mówi się o 26 mln funtów. Zysku z imprezy nie ujawnia się.

<sup>3</sup> Cytat z Umowy współpracy (C&C CORP/SJE: LN:1A31AE5\_45(5)).

<sup>4</sup> „Finansowanie dla Frieze Foundation nigdy nie było «pewne lub zagwarantowane». Od samego początku w 2002 roku pieniądze na działalność zbierane były niezależnie przez dyrektorów, kuratora i jego asystenta. W latach 2003 i 2004 dofinansowanie służyło do nas w cyklu rocznym. W 2004 uzyskano lwią część funduszy na lata 2005–2007 od Unii Europejskiej i Arts Council England. „Badania, wyzwania i wymiana” to nie tylko „dodatkowa korzyść”, lecz sedno naszej działalności”. Cytat z Polly Staple, kuratorki Frieze Foundation z korespondencji mailowej z Marią Lind, dyrektor Iaspis z dnia 20.09.2005.

<sup>5</sup> Streszczenie: *Kultura 2000: Uszczegółowienie 2005: Załącznik C: Kryteria formalnego wyboru i odrzucenia projektów B. Kryteria przyjęcia projektu*: „Zgodnie ze szczegółowymi zaleceniami dotyczącymi wdrożenia programu Kultura 2000 każda strona zainteresowana organizacją projektu w cyklu rocznym lub wieloletnim zobowiązana jest do wniesienia wkładu w wysokości co najmniej 5% budżetu projektu”. W sierpniu 2004 Iaspis został zaproszony do uczestnictwa w dorocznym programie współpracy. Jako że całkowity budżet rocznego projektu opiewał na 300 000 euro, uzależniono udział Iaspisa od wniesienia wkładu w wysokości 15 000 euro, Frieze Foundation zgodziła się przeznaczyć 15 000 euro z grantu na pokrycie kosztów powstania projektu oraz innych, niepieniężnych świadczeń. „W październiku zdecydowano, że lepiej będzie zawrzeć wieloletnią umowę współpracy, aby zagwarantować długoterminowe finansowanie. Przy budżecie na trzyletni projekt rzędu 900 000 euro, pięcioprocentowy wkład od każdej organizacji musiał wzrosnąć do 45 000 euro”. Cytat z Kitty Anderson (asystentka kuratora Frieze Foundation), korespondencja mailowa na temat umowy współpracy między Frieze Foundation i jej partnerami, z 21.09.2005.

<sup>6</sup> W 2003 roku Frieze Foundation otrzymała 135 616,97 € z programu Kultura 2000, zaś w roku następnym 148 520 €. Wniosek fundacji na lata 2005–2007, przyjęty w maju 2005 przewiduje przyznanie 537 900 € w ciągu 3 lat.

<sup>7</sup> Cytat z Polly Staple z korespondencji mailowej z Marią Lind, 20.09.2005

WIEDEN

2015

GERALD RAUNIG

Polityka kulturalna nie tylko stanowi margines polityki Unii Europejskiej, ale także zjawisko, które nie doczekało się wystarczającej naukowej i teoretycznej podbudowy. Chociaż w jej poszczególnych sferach przeprowadzono wiele empirycznych badań, ograniczone są one do poszczególnych regionów i ściśle określonych tematów oraz charakteryzują się instrumentalnością, banalnością i niedopracowaniem teoretycznym. Sprawia to, że jeszcze trudniej sprostać ambitnym wymaganiom niniejszego raportu, polegającym na formułowaniu wniosków dotyczących rozwoju tego złożonego zagadnienia w średniej perspektywie czasowej, które koncentrowałyby się na sferze naszych zainteresowań, czyli sztuce współczesnej. Aby nie odplynąć w poetyckie wizje czy tworzenie fikcji, które z pewnością nie byłyby pozbawione wdzięku, koordynator niniejszego projektu, Raimund Minichbauer, oraz pracownicy instytutu eipcp sformułowali następujące warunki metodologiczne:

1. Zamiast opracowywania szeroko zakrojonych badań obejmujących całą Europę (bez względu na to, gdzie wyznaczmy jej granice) poprosiliśmy siedmiu autorów z różnych stron kontynentu o opisanie regionalnych uwarunkowań oraz różnorodnych doświadczeń z polityką kulturalną. Miało to na celu

wydobycie zarówno różnic, jak i podobieństw między narodowymi i regionalnymi metodami działania w ramach tej polityki.

2. Uzupełniliśmy te raporty o krytyczne spojrzenie na rozwój poszczególnych aspektów polityki kulturalnej UE, w tym przyszłość finansowania publicznego sztuki współczesnej w Europie. Bardzo przydatnym punktem odniesienia stały się plany dotyczące programu kulturalnego UE, który ma obejmować europejską politykę kulturalną w latach 2007–2013, jako następcę Kultury 2000.
3. Aby przedstawić realistyczne spojrzenie na przyszłość polityki kulturalnej, poszczególni autorzy formułują wnioski na podstawie wydarzeń z ostatnich 10–15 lat. Konstruowanie wizji przyszłości na podstawie tychże wniosków, przewidywanie, na podstawie różnorodnych doświadczeń i przemysłań, jaką formę przybierze polityka kulturalna wobec sztuki współczesnej w 2015 roku – oto nasza metoda badawcza.
4. Mamy nadzieję, że sformułowanie tego rodzaju oceny wydarzeń kulturalno-politycznych umożliwi wyciągnięcie wniosków na temat postępowych strategii kulturalnych w Europie, a zwłaszcza takim ich pozycjonowaniu, które pozwoli im obronić się w świecie twórców kultury, uważających krytykę europejskiej polityki kulturalnej za swój obowiązek.

Czasem wydaje się, że obecne uwarunkowania polityczne i społeczne w Europie cofają się do swojej sztywnej postaci z lat 50. Przyjąć one mogą różne formy, w zależności od tego, którą stronę żelaznej kurtyny weźmie się pod uwagę: autorytaryzm, odgórnice narzucony kompromis i ogólne wykluczenie mniejszości, prześladowanie artystów zaangażowanych politycznie, likwidacja niepożądanych instytucji, cenzura oraz kryminalizacja domeny polityki kulturalnej. Z tej perspektywy rok 1968 i lata 70. można uznać za krótkotrwały okres gwałtownych zmian, po którym nastąpił i nadal trwa proces odbudowy sys-

temu uwarunkowań nacechowanych ograniczeniami i porządkiem charakterystycznym dla kolejnych dziesięcioleci, który trwać będzie w najlepsze także w nowym tysiącleciu.

Jednakże bliższe spojrzenie ujawnia, że wydarzenia ostatnich pięćdziesięciu lat mniej miały wspólnego z nieprzerwanym cyklem reakcyjnym, a więcej ze złożonym i systematycznym procesem rozwoju neoliberalnego kapitalizmu oraz coraz szybszego przywłaszczania kolejnych form oporu. W latach powojennych państwa narodowe Europy Zachodniej funkcjonowały w oparciu o nadzór aparatu rządowego nad mechanizmami kapitalistycznymi. Nie pozwalając na odnawianie się poszczególnych punktów zapalnych, czyli mikrofaszyzmów, które złożyły się na różne formy faszyzmu w pierwszej połowie XX wieku, te aparaty rządowe charakteryzowały się przede wszystkim silną segmentacją, totalizacją i scentralizowaniem. Zadaniem polityki kulturalnej było więc naznaczenie narodów kulturą i wzmocnienie narodowej tożsamości. Ataki władz na sztukę awangardową (lub po prostu nowoczesną), które na przykład w Austrii realizowały, choćby częściowo, założenia ruchu narodowosocjalistycznego, przyczyniały się do wzmocnienia kulturowo-politycznego autorytaryzmu.

Częstkowe rewolucje lat 60. i 70. spowodowały zerwanie z paradygmatem silnej segmentacji państw narodowych Europy Zachodniej. Na poziomie kulturalno-politycznym rozpoczął się etap testowania koncepcji emancypacyjnych, które zachodnioeuropejscy lewicowcy wywodzili głównie z polityki kulturalnej wczesnego Związku Radzieckiego (Proletkult, LEF, produkttywizm, konstruktywizm). „Kultura dla wszystkich” i „kultura od wszystkich” – te hasła miały wyprowadzić sztukę na ulice i pobudzić ją ponownie do życia. Starania spełzyły jednak na niczym, lecz nie z powodu nadania aparatowi rządowemu i polityce kulturalnej struktury rodem ze Związku Radzieckiego czasów Stalina. Powodem porażki były możliwości przystosowawcze postfordowskiego kapitalizmu.

W tym przypadku przywłaszczanie zatoczyło koło: aparat państwowy stał się zaledwie częścią maszyny kapitalizmu. Można się mu sprzeciwić lub wzbogacić go. Podczas gdy deterytorializacja i reterytorializacja w latach powojennych wciąż mogła być uważana za przejaw przekształcania kodów kapitalistycznych przez aparat państwowy, w kontekście rozwoju nazywanego globalizacją należy już mówić o przywłaszczaniu odwrotnym i wpływie kapitalizmu na kod, jakim posługuje się aparat państwowy. Generacja 1968 wpisuje się w ową deterytorializację, gdyż poprzez swoje tendencje antimilitarystyczne, feministyczne i antyrepresentacjonistyczne sprzeciwiła się ona autorytarnemu państwu narodowemu, jak również utarowała drogę destrukcji państwa opiekuńczego w latach późniejszych. Dotyczy to także odwrotu od państwowej polityki kulturalnej i finansowania. I chociaż miały przyczynić się do wygrywania kolejnych małych bitew, w latach 80. i 90. emancypacyjne koncepcje polityki kulturalnej z lat 70. straciły swoją moc i przekształciły się w nowy paradygmat spektaklu, kreatywności i produktywności.

Pozostałości każdego z trzech opisanych wyżej etapów można nadal odnaleźć zarówno w sposobie realizacji, jak i formułowania obecnej polityki kulturalnej w Europie.

1. Tradycyjny patos związany z pojęciem kultury wydaje się odwoływać do autorytarnych lat 50. poprzez stwierdzenia, które nadają kulturze rolę narzędzia kształtującego tożsamość, chociaż nawet biorąc pod uwagę najbardziej aktualną postać „europejskiej tożsamości”, trudno zaprzeczyć, że wywodzi się ona z kulturalizmu, humanizmu kulturowego i esencjalizmu minionych wieków. Współ ze starym, kolonialnym przekonaniem, że kultura idealnie sprawdza się jako pierwsze narzędzie ekspansji oraz kampania marketingowa narodu (lub supernarodu), tożsamość kulturowa (zwłaszcza jako tożsamość europejska) powszechnie ujawnia się w miej-

scach, gdzie polityka tożsamości łączy się z polityką *Kulturkampf*. Wspaniale brzmiące hasła z dokumentów opisujących strategię europejską często kamuflują kulturowe (wspólnota poprzez tożsamość kulturową), gospodarcze (czynnik miejsca) i wykluczeniowe fantazmaty (wykluczenie wszystkiego co pozaeuropejskie, jak choćby islamskie, amerykańskie czy pozaziemskie).

2. Wraz z przystosowaniem, lub raczej: wypaczeniem, emancypacyjnych praktyk z lat 70. obszar polityki kulturalnej staje się w coraz większym stopniu polem neoliberalnej rządomości (*governmentality*): uczestnictwo nabiera charakteru obowiązkowego, kreatywność staje się imperatywem, przejrzystość umożliwia dokładne przeświadczenie działań, kształcenie ustawiczne jest zagrożeniem, edukacja oznacza stałą kontrolę społeczeństwa, zaś rozwijanie demokracji u podstaw sprowadza się do tworzenia narzędzi, które ubiegający się o granty mogą wykorzystywać do wzajemnej oceny. Różnorodne formy outsourcingu oraz pośrednictwa tworzą system zależności, który działa w sposób daleko bardziej skomplikowany niż niegdysiejsza hierarchia wspierania kultury oparta na relacjach między seniorem a wasalem. Autonomiczne inicjatywy kulturalne spotyka taki sam los, jak działających w pojedynkę genialnych artystów. Zwłaszcza w kontekście swojej niepewnej autonomii, stają się one koniecznymi narzędziami kontroli rządomości.
3. Oprócz narzędzi kontroli społecznej, opartych o internalizację kontroli w coraz bardziej złożonej sieci instytucji i organizacji pozarządowych (oraz w obrębie struktur samych państw), ponownie uwydatnia się dyscyplinująca rola państwa. Tym razem jednak jako efekt neoliberalnej ekonomizacji i niepoahamowanej deregulacji, która przekłada się w domenę kultury na wymagania odnośnie niepublicznego finansowania, partnerstwa publiczno-prywatnego, wysokiej frekwencji, oceny ekonomicznej, wsparcia dla przemysłu



kreatywnego lub po prostu zastępowania zasobów prywatnych odpowiedzialnością państwa. Wydaje się, że w toku rozwoju postfordowskiego kapitalizmu miało miejsce przejście z etapu rzekomo liberalnego w fazę autorytarną, w której ekonomizacja i regulacja bezpieczeństwa uzupełniają się nawzajem. Wszędzie tam, gdzie tendencje te przyjmują się i łączą w ramach szerszego ruchu na rzecz tłumienia elementów krytycznych, coraz częstsze są przypadki kryminalizacji i bezpośredniego ucisku. Nowsze przykłady tego ponownego zwrotu w stronę autorytaryzmu w polityce kulturalnej to tak różnorodne sprawy jak PublixTheatreCaravan we Włoszech, Critical Art Ensemble i Steve Kurtz w Stanach Zjednoczonych czy wystawa *Uwaga, religia!* w moskiewskim Centrum imienia Andrieja Sacharowa.

Można spodziewać się, że w przyszłości nici kulturalizmu tożsamości, kontroli rządomyślności i nowych interwencji autorytarnych ze strony państwa narodowego (w przeciwnym razie skazanego na niebyt) splecą się jeszcze silniej. Istnieje także zagrożenie dalszej utraty autonomii w kwestii treści przekazywanych przez sztukę, pracy w obrębie kultury czy polityki kulturalnej, jak również stopniowego przywłaszczania tego, co w sztuce polityczne, oraz znikomego wsparcia finansowego dla demokratyczno-politycznych i krytycznych aspektów polityki kulturalnej. Jeśli chodzi o prognozowanie rozwoju wydarzeń w polityce kulturalnej i finansowaniu kultury w Europie w ciągu najbliższej dekady, owe okoliczności stanowią najważniejszy punkt odniesienia, dając powody, żeby sądzić, że negatywnych skutków spodziewać się można na każdym szczeblu (od lokalnego, przez narodowy do ponadnarodowego).

To dlatego potrzebne są strategie, które wzmocnią i połączą radykalno-reformatorskie elementy kulturalno-politycznego dyskursu w Europie – elementy, których celem jest nie tylko zmniejszenie środków kontroli w ograniczonej domenie polity-

ki kulturalnej. Termin „radykalno-reformatorskie” ma na celu ukazanie, że naszym zdaniem, zwłaszcza w kontekście rządomyślności, nie wystarczy atakować aparatu rządowego abstrakcyjną negacją, uważać oddolne ruchy społeczne za z definicji „inne” niż instytucje (bez względu na to, czy mowa o urzędach państwowych, organizacjach pozarządowych, czy autonomicznych, samodzielnych organizacjach). Z drugiej jednak strony, chodzi właśnie o przecięcie monopolistycznego uwikłania kultury w sieć zwielokrotnionego pośrednictwa. Chodzi o znalezienie metod innych niż interwencyjne działania grup interesów i lobby oraz promocję treści, które przynajmniej przez jakiś czas oprą się modyfikacji kodu. Przykładem może być inicjatywa francuskich nieetatowych pracowników scen (*intermittents*), nie tylko broniących swych praw, lecz także domagających się rozciągnięcia ich z obszaru kultury na ogólnie pojętą domenę zatrudnienia i zarobków. Innym przykładem mogą być próby wypracowania strategii działania wymierzonej przeciwko polityce „Twierdzy Europa” i środkom represji stosowanym w dziedzinach bezpieczeństwa, polityki imigracyjnej, kwestii azylu i polityce prawnej.

Poza wymianą informacji dotyczących rozwoju polityki kulturalnej w różnych regionach Europy niniejszy raport pełni także funkcję wiążącą podmioty te same polityki. Jednym z jego celów jest poszerzenie świadomości, pobudzenie (samo)krytycyzmu oraz refleksji nad polityczną rolą instytucji (sztuki) jako podmiotów (z ich możliwością wywierania pozytywnego lub negatywnego wpływu). Strategie, które mają zostać rozwinięte, mają wspomagać transwersalizację radykalnie reformatorskiego i kulturowo-politycznego dyskursu. Ustanowienie odpowiedniego kodu na rok 2015 staje się więc osiągalnym celem w procesie formowania polityki.

Chciałbym podziękować Isabell Lorey oraz pracownikom eicpc: Andrei Hummer, Raimundowi Minichbauerowi i Stefanowi Nowotnemu za uwagi krytyczne i cenne rady.

GLASGOW

## NIE OGLĄDAJ SIĘ ZA SIEBIE W GNIEWIE

REBECCA GORDON NESBITT

Mimo że Szkocji, Walii i (w czasach pokoju) Irlandii Północnej przyznano odrobinę autonomii, polityką Zjednoczonego Królestwa<sup>1</sup> nadal steruje się z Westminsteru<sup>2</sup>, który z kolei odzwierciedla coraz bardziej neoliberalne priorytety administracji Blaira. W maju 2004 roku Tessa Jowell, sekretarz stanu ds. kultury, mediów i sportu opublikowała dokument przedstawiający wizję kultury według Nowej Partii Pracy<sup>3</sup>. Broniąc sztuki przed lewicowymi oskarżeniami o elitaryzm i posługując się językiem obliczonym na zdobycie przychylności sektora kultury, apelowała o uznanie wrodzonej wartości sztuki: „Zbyt często politycy zmuszeni byli rozmawiać o kulturze tylko w kontekście korzyści, jakie przynieść może ona innym sferom – edukacji, walce z przestępczością, poprawie bytu – lub tłumaczyć, czasem nawet przepraszaając, inwestycje w kulturę czymś innym. W politycznym i publicznym dyskursie naszego kraju unikaliśmy trudniejszego wyzwania, polegającego na poszukiwaniu, poznawaniu i podziwianiu tego, czym jest kultura sama w sobie i co daje nam z siebie samej”.

W nieco niekonsekwentny sposób Jowell argumentowała: „jako Departament Kultury nadal musimy działać utylitarnie i wykorzystywać instrumentalne środki potrzebne do działań tego rodzaju”. Poruszając w ten sposób drażliwą kwestię in-

strumentalizacji sztuki, gloryfikowała jej transformacyjny potencjał. Zdejmując z rządu obowiązek walki z głównymi przyczynami nierówności, przywłaszczyła sobie kulturę jako środek zwalczania „ubóstwa aspiracji”, które uznała za główną różnicę między biednymi i bogatymi, sądząc prawdopodobnie, że aspiracje wystarczą, by wyciągnąć ludzi z biedy. Jedną z niewielu polemik z tym dokumentem potępiała brak uznania krytycznego potencjału sztuki: „Jowell zbliża się niebezpiecznie do nowej, społecznej misji sztuki. [...] Pomija jednak, a może nawet nie uznaje, jej prowokacyjnej roli. W ciągu ostatnich 50 lat sztuką posługiwano się nie po to, aby utrwalać narodową tożsamość, lecz by podawać ją w wątpliwość. Tak oto kontynuowała ona wielki modernistyczny projekt «czynienia obcym», zakłócania, a nie utrwalania obrazu świata i naszego w nim miejsca”<sup>4</sup>.

Jak udowadniam dalej, niepełne zrozumienie roli krytyki odcisnęło piętno na państwowym modelu finansowania. Analizując politykę kulturalną Anglii i Szkocji w pierwszych latach XXI wieku, można zidentyfikować tendencje oraz do pewnego stopnia przewidzieć kierunki, w których kultura zmuszona będzie podążać w kolejnym dziesięcioleciu.

\*

Wierząc najwyraźniej, że sztuka przeżywa okres największego rozkwitu i jest dziedziną, na którą pozbawiony pełni realnej władzy rząd Szkocji może wywierać jakiś wpływ, Pierwszy Minister Szkocji Jack McConnell stwierdził w 2003 roku: „Wierzę, że rozwój naszej kreatywności i wyobraźni możemy uczynić teraz następnym wielkim celem naszego społeczeństwa. Sztuka dla wszystkich może stać się rzeczywistością, demokratycznym prawem i osiągnięciem początku XXI wieku”<sup>5</sup>.

Trzy lata wcześniej szkocka Narodowa Strategia Kulturalna stała się fundamentem polityki kulturalnej na północ od granicy z Anglią<sup>6</sup>. Oprócz oczywistego wykorzystania sztuki jako

narzędzia konsolidacji narodowej tożsamości, jednym z czterech strategicznych celów ustanowionych w tym dokumencie była „realizacja potencjału kultury w edukacji, inkluzji społecznej i poprawy jakości życia obywateli”, co zwiastuje przyszłą instrumentalizację. Kiedy nadeszła pora wdrażania tej polityki przez niezależne instytucje finansujące, rada Scottish Arts Council odpowiedziała włączeniem w swój Plan Korporacyjny (2004–2009) analizy korzyści płynących ze sztuki dla edukacji, inkluzji społecznej, turystyki i przemysłu kreatywnego. Spośród nich najbardziej chybionym celem inwestycji wydaje się inkluzja, czyli chwytliwe hasło oznaczające wykorzystanie sztuki do poprawy ogólnego samopoczucia i dobrobytu, a jednocześnie nakłanianie mniejszości etnicznych i osób niepełnosprawnych do uczestnictwa w działaniach artystycznych przy założeniu, że: „Stawienie czoła skomplikowanym zależnościom między edukacją, zdrowiem i biedą jest podstawą wspólnych i długoterminowych starań o odnowę szkockiej gospodarki oraz poprawę jakości życia całej społeczności. Jesteśmy świadomi niezwykle istotnej roli sztuki w zmienianiu Szkocji w lepsze miejsce do życia i pracy oraz redukcji nierówności społecznych”<sup>7</sup>.

Dla Scottish Arts Council zwiększanie udziału społeczeństwa w życiu artystycznym jest ważniejsze od wspierania artystów, jak wynika z faktu, że 43 mln funtów (57,8% całkowitego budżetu) zostało przeznaczonych na ten pierwszy cel w latach 2005–2006, w nadziei, że „do 2006 zwiększy to liczbę programów kulturalnych w rejonach zapóźnionych gospodarczo i społecznie, jak również liczbę partnerów zaangażowanych we wspieranie tych programów o 10% w porównaniu z poziomem bazowym ustalonym na przełomie 2003 i 2004 roku”<sup>8</sup>.

Przyjęcie takiej retoryki na tyle zaniepokoiło środowisko artystyczne, że doszło do powstania grupy anonimowych artystów i osób zawodowo związanych ze sztuką, znanej jako Cultural Policy Collective, która opublikowała analizę przesłanek

inkluzy społecznej, stwierdzając, że jest ona: „oparta na odgórnym «demokratyzacji» kultury, będącej procesem zmierzającym do włączenia członków «wykluczonych» grup w obręb historycznie uprzywilejowanych rejonów kultury. Taka polityka ani nie prowadzi do przekształcenia obecnych ram kultury, ani nie odwraca szkodliwego procesu prywatyzacji. W zamian stara się uczynić sztukę bardziej przystępną w celu przystosowania jej docelowej grupy odbiorców do coraz bardziej zderegulowanego rynku pracy”<sup>9</sup>.

W ramach programu inkluzy społecznej kultura służy nie tylko zachęcaniu mało przedsiębiorczych osób na rynku pracy do odgrywania bardziej produktywnej roli w gospodarce, lecz także stwarzaniu pozorów zawodowej satysfakcji poprzez umożliwienie „natchnionym” pracownikom sektora kultury/sztuki realizację ich ambicji w ramach nisko opłacanego zatrudnienia. Poprzez sprowadzenie wydatków na kulturę do roli metody nadrabiania niedostatków służby zdrowia i szkolnictwa program inkluzy społecznej działa jedynie jako środek łagodzący, który nie odnosi się przy tym w żaden sposób do przyczyn społecznych nierówności i nie uznaje krytycznego potencjału sztuki. Podczas gdy spis ludności sporządzony w 1991 roku podaje, że około 2% Szkotów pracuje w sektorze kultury, zaś szacunkowe dane z 2003 wskazują, że dzięki artystom sztuk wizualnych do szkockiej gospodarki wpływa 22 miliony funtów, ten sam raport pokazuje, że 82% tych twórców zarabia w Szkocji mniej niż 5000 funtów rocznie, wykonując swój zawód, zaś 28% nie zarabia w ten sposób zupełnie nic<sup>10</sup>. Scottish Artists’ Union<sup>11</sup> założona w 2001 roku według klasycznego modelu związku zawodowego ma na celu zajęcie się tego rodzaju różnicami w dochodach, podążając śladami podejmującego podobne próby Artist’s Union<sup>12</sup> w Londynie (1972–1983) oraz inicjatyw spoza Zjednoczonego Królestwa. Rzeczywistość pokazuje jednak, że artyści nie mają teraz dużo więcej do powiedzenia, niż kiedy rozpoczynali organizację związków.

Zamiast inwestować w badania i rozwój działalności artystycznej lub w oddolne inicjatywy, dające tej działalności najsilniejsze oparcie, dział sztuk wizualnych Scottish Arts Council za priorytet swojego programu obiera utrzymanie najważniejszych instytucji w ramach zwiększania poziomu uczestnictwa w życiu kulturalnym oraz pompuje większość środków (ponad 93% funduszy przekazanych w wyniku głosowań) w infrastrukturę galeryjną i muzealną, w myśl błędnego założenia, że część pieniędzy znajdzie się w rękach artystów w postaci wynagrodzenia<sup>13</sup>. Znikomy procent pieniędzy przeznaczonych na sztuki wizualne dociera bezpośrednio do artystów, przy czym są to przeważnie ci, którzy mają już na koncie osiągnięcia, a nie ci dopiero rozpoczynający „karierę”<sup>14</sup>. Brakuje zarówno przejrzystości w sposobie przyznawania grantów, jak i udziału artystów w procesach decyzyjnych i radach opracowujących strategię.

W kwietniu 2004 roku szkocki rząd powołał do życia Cultural Commission (Komisję Kultury) w celu dokonania przeglądu metod finansowania kultury, co prawdopodobnie spowoduje upadek Arts Council i przeniesienie obowiązku sprawowania kontroli nad przekazywaniem środków na władzę centralną (Pierwszy Minister) lub lokalną (władze regionalne)<sup>15</sup>. Artyści i przedstawiciele oddolnych grup inicjatywnych składali wnioski o zwiększenie poziomu bezpośredniego wsparcia i środków. Jednak dopiero pod koniec czerwca 2005 roku, gdy Komisja przekazała szkockiemu rządowi raport, okazało się, że do jakiegoś stopnia życzenia te zostały wzięte pod uwagę. Rodzą się także pytania o sens dalszego akceptowania skompromitowanego finansowania publicznego. Francis McKee, kurator wystawy w ramach pierwszej indywidualnej reprezentacji Szkocji na weneckim Biennale w 2003 roku oraz niedawnej imprezy Glasgow International, a więc osoba świetnie zorientowana w kwestii finansowania na poziomie ogólnokrajowym i lokalnym, skomentował to następująco: „U podstaw [tej decyzji] leży brak wiary

w finansowanie sztuki ze środków publicznych. Rząd nie wykazał się aktywnym zaangażowaniem w dotowanie artystów, albo zapominając o powodach ustanowienia tego finansowania, albo nie wierząc już w fundamentalne zasady takiej umowy. Być może nadszedł już czas, by przewartościować cały model zależności środowiska artystycznego i rządu. Jakikolwiek zaangażowanie rządu w sztukę może okazać się szkodliwe we współczesnym społeczeństwie, a dawne oczekiwania dotyczące finansowania mogą stracić rację bytu. W takim wypadku artyści musieliby przyjąć, że zdrowiej byłoby w ogóle zrezygnować z finansowania niż dalej pobierać je od instytucji, które nie są przekonane lub nie rozumieją roli sztuki w kulturze...”<sup>16</sup>.

Bez względu na to, czy artyści przestaną spełniać coraz bardziej rygorystyczne warunki przyznania publicznych środków, czy też sami zrezygnują ze składania wniosków, jest oczywiste, że konieczne będzie stworzenie realnej ekonomicznej alternatywy, dzięki której działalność artystyczna będzie w przyszłości możliwa. Wydaje się, że publiczne instytucje finansujące mają swoje własne, cokolwiek zaskakujące, wizje takiego rozwiązania.

Niegdys można było wyraźnie rozgraniczać interes prywatny i publiczny, tak w mikrokosmosie sztuki, jak i gdzie indziej, obecnie jednak zatarciu ulegają wszelkie linie podziału, a istnienie sieci wzajemnych powiązań sprawia, że te dwie domeny żyją w nieustającej symbiozie. Należy podkreślić, że sytuacja ta nie pociąga za sobą całkowitego podporządkowania państwa interesom korporacyjnym, a „iluzja osłabienia państwa jest zasłoną dymną wypuszczoną przez twórców «nowego porządku». Wyznająca zupełnie przeciwny pogląd Margaret Thatcher skupiła w swoich rękach władzę wykonawczą; Tony Blair postąpił tak samo”<sup>17</sup>. Truizmem jest jednak stwierdzenie, że w dzisiejszych czasach nie można mówić o polityce kulturalnej brytyjskiego sektora publicznego z pominięciem sektora prywatnego.

Przez całe lata 90. międzynarodowe korporacje wpływały na działalność instytucji sztuki finansowanych z publicznych pieniędzy poprzez sponsoring i sieci kontaktów<sup>18</sup>. Taki stan rzeczy cieszył instytucje, których ambicje były znacznie wyższe niż ich budżety. Korporacyjny sponsoring, na początku obecny głównie w Londynie, ewidentnie objął swoim zasięgiem całe Zjednoczone Królestwo<sup>19</sup>. Co więcej, starając się sprostać rosnącym wymaganiom w zakresie finansowania publicznego, wielofunkcyjne centra artystyczne przyjęły na szeroką skalę model, który w innych obszarach sektora publicznego (transport, edukacja, zdrowie) określa się mianem partnerstwa publicznego-prywatnego, poprzez udostępnianie przestrzeni gastronomii i korporacjom.

Zamiast przeciwdziałać tendencjom biznesu do bezpośredniej ingerencji w sztukę oraz finansowanie publiczne, podejmować starania o ożywienie prywatnego rynku pracy, na przykład poprzez strategię inkluzji społecznej, lub zamiast wkładać wysiłek w walkę na rzecz uznania wartości krytycznej sztuki w celu jej ochrony, Arts Council England zamówiła u prywatnych konsultantów raport zatytułowany *Taste Buds: How to Cultivate the Art Market*<sup>20</sup>. Dokument ten jednoznacznie czyni z rozkwitającego rynku serce świata sztuki i bada wydajniejsze sposoby wykorzystania go, wskazując na 6,1 mln potencjalnych kolekcjonerów sztuki współczesnej. W duchu ostatecznej asymilacji domeny publicznej i prywatnej, raport wskazuje na „zainteresowanie [...] proces filtrujący i legitymizujący sztukę”, w którym: „sieci osób zajmujących się sztuką zawodowo, w tym akademicy, kuratorzy, marszandzi, krytycy, artyści i klienci, promują i wspierają działalność artystyczną poprzez wystawy, krytykę oraz zakupy publiczne i prywatne. Wartość pracy artysty rośnie wprost proporcjonalnie do zainteresowania, jakie jest w stanie wzbudzić i utrzymać”<sup>21</sup>.

*Taste Buds* dokładnie ukazuje przebieg procesu, w którym wszelkie formy działalności tradycyjnie utożsamiane ze

sferą publiczną – od szkół artystycznych i inicjatyw kierowanych przez artystów po państwowe galerie – podporządkowane są rynkowi. Co istotne, raport kładzie „szczególny nacisk na sprzedaż awangardowych dzieł sztuki współczesnej, charakteryzujących się krytycznym zaangażowaniem”. Biorąc pod uwagę fakt, że Departament Kultury, Mediów i Sportu zamroził właśnie finansowanie Arts Council England (co oznacza, że dostanie ona 30 milionów funtów mniej w ciągu najbliższych kilku lat<sup>22</sup>), Welsh Arts Council nieomal przestało istnieć w wyniku przejęcia kontroli przez Walijskie Zgromadzenie Narodowe<sup>23</sup>, a szkocka Komisja Kultury prawdopodobnie także zarekomenduje taką centralizację, można stwierdzić, że szukając prywatnego domu dla najbardziej wymagającej sztuki, Arts Council England zapobiegawczo odsuwa od siebie obowiązek wsparcia.

W Szkocji temu zwrotowi w stronę rynku prywatnego towarzyszyło finansowanie targów sztuki<sup>24</sup> oraz „inicjatywy kolekcjonerskiej”<sup>25</sup> (co do tej pory zaowocowało jedynie publikacją broszury<sup>26</sup> zachęcającej do zakupu dzieł sztuki nową publiczność oraz wprowadzeniem nieoprocentowanych kredytów na ten cel<sup>27</sup>). Na najbliższe trzy lata zagwarantowane zostało stałe publiczne finansowanie The Modern Institute, komercyjnej galerii w Glasgow odnoszącej sukcesy na międzynarodową skalę, co prawdopodobnie wywarło wpływ na ogólną, panującą w mieście tendencję do wzmożonego urynkowienia dzieł sztuki<sup>28</sup>. Na targach Glasgow Art Fair w 2004 roku zaprezentowało się wiele oddolnych inicjatyw: brak środków na pokrycie kosztów podróży sprawia, że organy finansowania publicznego zapewniają obecność na targach sztuki tym samorządowym inicjatywom, których przedstawiciele pragną rozszerzyć sieć kontaktów, a także został uznany za powód zorganizowania prowadzonego przez artystów projektu „Transmission”, w ramach targów Frieze Art Fair 2004. Jeszcze kilka lat temu byłoby to nie do pomyślenia<sup>29</sup>. Nie dziwi więc, że treść, którą wy-

pełniają przestrzeń wystawową sami artyści, coraz bardziej przypomina tę obecną w galeriach komercyjnych.

Koncepcja, według której świetnie prosperujący rynek prywatny ma uzupełnić niedobór finansowania publicznego, jest jednak problematyczna, ponieważ nie uznaje pozycji sztuki krytycznie zaangażowanej w odniesieniu do rynku. Założenie, że nabywców znajdą nawet najbardziej kontrowersyjne dzieła, jest nierealistyczne; można też przypuszczać, że sami artyści nie będą skłonni nadawać swojej twórczości charakteru komercyjnego produktu. W 1991 roku mieszkający w Glasgow artysta Ross Sinclair zauważył, że inicjatywy prowadzone przez artystów same określały warunki tworzenia i wystawiania dzieł sztuki oraz, zwłaszcza poza Londynem, odnosiły największe sukcesy w dopasowaniu się do lokalnego kontekstu, nie aspirując do dyskursu urynkowanego, artystycznego mainstreamu: „Kiedy kontekst sztuki zanika w sferze formalizmu i samego świata sztuki, traci ona wiele ze swojego społecznego potencjału. Traci swój istotny wymiar, przekształcając się z potencjalnie kompletnej, holistycznej praktyki artystycznej w dwuwymiarową nakładkę. Jej znaczenie i miejsce podporządkowane są wtedy przede wszystkim rynkowi i działaniom kulturalnym. Sztuka przestaje pełnić szerszą funkcję społeczną, niezwiązaną z ekonomią”<sup>30</sup>.

\*

Już za dziesięć lat może okazać się, że logiczną konsekwencją bieżącej polityki kulturalnej będzie sytuacja, w której większość artystów nie będzie mogła liczyć na środki przeznaczone na badania i produkcję artystyczną.

Podporządkowując się regresywnym, rynkowo ukierunkowanym strategiom, takim jak społeczna inkluzja, niezależne organy finansowania zaczęły do złudzenia przypominać rządowe, co sprawi, że przestaną istnieć, zastąpione przez orga-

nizację biurokratów pozbawionych specjalistycznej wiedzy o sztuce i zdeterminowanych, by zinstrumentalizować kulturę w imię neoimperialnych celów. Zważywszy na znikomy procent pozostałych środków publicznych, artyści wyrażający w swych dziełach bunt poprzez zacieranie nietrwałego pojęcia narodowej tożsamości lub kwestionowanie zasadności strategii rządowych zostaną odcięci od dopływu pieniędzy jako pierwsi. Państwo nadal będzie rozdawać okazjonalne wyróżnienia w postaci stypendiów rezydenckich i nagród tym, których ścieżka kariery przebiega przez jego oficjalną infrastrukturę, lecz artyści zmuszeni będą poszukiwać innych źródeł dochodu, takich jak praca nauczycielska lub usługi, co już staje się normą.

Aby tego uniknąć, należy prowadzić wojnę na kilku frontach. Ci, którzy wierzą w publiczną dystrybucję kultury niezależnej jako fundamentalne, demokratyczne prawo, muszą dalej lobbować na rzecz zmian w systemie, w celu zagwarantowania, że większa ilość środków przekazywana będzie bezpośrednio artystom, i to bez zobowiązań. W ramach obrony praktyki artystycznej przed instrumentalizacją, należy położyć nacisk na wyższość/prymat artystycznej niezależności/autonomii, którą tak łatwo przeoczyć, oddając sztukę w służbę wątpliwej strategii politycznej. Stworzy to potrzebę przeprowadzenia oddolnych badań nad praktyką w przeszłości i obecnie, jak również sposobów jej przyswajania przez różne formy ustrojowe. Rezultaty tych badań wyposażą życzliwych sekretarzy stanu w narzędzia potrzebne do uzasadnienia „co kultura tworzy w sobie i z siebie”.

Do 2015 roku sieć „publicznych” instytucji sztuki ulegnie konsolidacji, utrzymując partnerstwo z sektorem prywatnym i pochłaniając w toku tego procesu kilka ofiar. Jeśli instytucje nie zostaną przywołane do odpowiedzialności, większość z nich nie będzie zmieniać zasadniczo statusu ekonomicznego artystów, którym rzekomo ma służyć. Aby temu zapobiec,

działalność istniejących instytucji sztuki musi się stać bardziej odpowiedzialna i przejrzysta. W tym względzie, według jednego z zaleceń złożonych w szkockiej Komisji Kulturalnej w imieniu artystów i przedstawicieli oddolnych inicjatyw, instytucje powinny wyszczególnić w swoich budżetach wynagrodzenie artystów obok kosztów związanych z produkcją i ekspozycją. Umożliwi to bezpośrednie porównanie różnych instytucji i zestawienie ich z krajowymi standardami, które należy jeszcze wypracować. Działający z przekonania przedstawiciele instytucji muszą zająć stanowisko w tak podstawowych kwestiach jak ta i wziąć odpowiedzialność za ustalenie i dostosowanie się do standardów dopuszczalnego traktowania artystów.

Potrzebne będą nowe organizacje mogące reagować na zmieniającą się sytuację. W Londynie wokół Flaxman Lodge, czyli przestrzeni, która powstała, ponieważ „bardzo niewiele modeli ekonomicznych, form organizacyjnych i sposobów działania [...] nadała za zmianami w dziedzinach, do których się odnoszą lub które krytycznie oceniają”, uformowała się niejednorodna grupa. W celu „wyobrażenia sobie powstania środowisk, które zdolne są zrekompensować miazdzącą korporatyzację przestrzeni kultury w Londynie”, Flaxman Lodge uznało „napiętą relację między tym, co można określić mianem nieuniknionego skupienia na samym temacie (dzięki dzierżawom, funduszom i przestrzeni, która umożliwiła działanie), oraz jego celem, czyli konstruowaniem modeli kolektywnej produkcji, wypowiedzi i zrównoważonego wzrostu”<sup>31</sup>. Po wstępnym zaproszeniu, skierowanym w maju 2004 do trzydziestu osób, które miały dołączyć do internetowego forum, by odegrać rolę w demokratycznym ustaleniu zakresu działań, rejestracji dokonało wielu kolejnych zainteresowanych. Dzięki temu powstała przestrzeń mentalna dorównująca wielkością tej fizycznej, a cały ruch jest w awangardzie omawianych tutaj zagadnień<sup>32</sup>. Skoro władza skupiona jest w rękach coraz mniejszej liczby osób, zajdzie potrzeba stworzenia samow-

starczalnych systemów ekonomicznych, które nie będą działały wyłącznie w oparciu o logikę kapitalistyczną. Jest jeszcze za wcześnie, by wyobrazić sobie ich kształt, jednak już teraz należy, w bliskiej współpracy z ekonomistami, czynić wysiłki zmierzające do stworzenia nowych możliwości. Rynek prywatny, wspomagany przez sektor publiczny, przeżyje rozkwit i zastąpi finansowanie publiczne w roli głównego źródła wsparcia dla absolwentów uczelni artystycznych w Zjednoczonym Królestwie. Wywrze to realny wpływ na rodzaj produkcji artystycznej. Biorąc pod uwagę rozbieżność między publicznymi i prywatnymi interesami w kontekście całkowitego zwrotu w stronę gospodarki rynkowej, artystom chcącym poświęcić się pracy nieprzystającej do mechanizmów rynku nie pozostanie wiele możliwości poza całkowitym wycofaniem się i odmową uczestnictwa w istniejących strukturach. Wpłyne to zarówno na ich indywidualną, jak i kolektywną działalność, a podstawę tej zmiany będą w najbliższym dziesięcioleciu stanowiły różnego rodzaju próby pominięcia instytucji poprzez samoorganizację artystów.

Mikropleks Cube w Bristolu stanowi ciekawy przykład niehierarchicznego, ochotniczego przedsięwzięcia, w ramach którego ponad setka ludzi przygotowuje bogaty program wydarzeń w budynku starego kina (wydarzeń tylko czasem i niebezpośrednio związanych z filmem), czerpiąc środki na utrzymanie i działalność ze sprzedaży biletów<sup>33</sup>. Jeremy Rifkin, prezes Fundacji Trendów Ekonomicznych w Waszyngtonie, ocenił, że zapewnienie przez rząd „wynagrodzenia ukrytego” w formie ulg podatkowych dla osób zatrudnionych w niepełnym wymiarze godzin oraz środków utrzymania dla bezrobotnych (co spotkało się z jednoznacznym poparciem w Stanach Zjednoczonych już w 1967 roku), opłaciłoby się rządowi bardziej niż wprowadzanie programów społecznych<sup>34</sup>. Podobne tendencje w ochotniczej sferze sztuki zapewniłyby jej przetrwanie. Podczas gdy wprowadzenie systemu płatnych posad w ochotniczych or-

ganizacjach nieuchronnie wymusiłoby istotną zmianę etosu, która może się okazać dla niektórych niemożliwa do zaakceptowania, prawo do zarabiania na życie powinno objąć także artystów pracujących indywidualnie lub biorących udział w oddolnych inicjatywach.

Innym środkiem wyrazu dla sztuki krytycznej i zaangażowanej może stać się połączenie z krytycznymi i aktywistycznymi inicjatywami o szerszym zasięgu. Pionierem w tej kwestii jest magazyn „Variant”, którego bieżący numer poświęcony jest szczytowi G8, przetrzymywaniu uchodźców w Szkocji i wyłączeniu kobiet z polityki w Irlandii Północnej, jak również dziełom mieszkających w Glasgow artystów Euana Sutherlanda i Jima Colquhouna<sup>35</sup>.

Niniejsze przewidywania nie mają w żadnym razie charakteru urojeń. Podążają one jedynie śladami obecnego kierunku rozwoju polityki kulturalnej w Zjednoczonym Królestwie zmierzającymi do ich (nie)logicznych wniosków. Pomruki niezadowolonia stają się wśród wielu różnorodnych środowisk coraz głośniejsze. Rozpoczynają się też poszukiwania alternatywnych rozwiązań. Przed nami dużo pracy, zarówno teoretycznej, jak i praktycznej, jeśli chcemy ochronić i utrzymać artystyczną niezależność w przyszłości. Jednak to właśnie teraz jest najlepszy moment, żeby zacząć – za dziesięć lat będzie już za późno.

#### PRZYPISY

<sup>1</sup> Nazwa Zjednoczone Królestwo odnosi się do luźnego związku Wielkiej Brytanii (Anglii, Szkocji i Walii) z prowincją Irlandii Północnej o wielokrotnie kwestionowanym statusie.

<sup>2</sup> Rząd w Londynie sprawuje kontrolę nad następującymi dziedzinami: kwestie konstytucyjne, polityka zagraniczna, obrona i bezpieczeństwo narodowe, polityka fiskalna, ekonomiczna i monetarna, imigracja i kwestie obywatelstwa, energia elektryczna, węgla, gazu i atomowa, wspólne rynki, handel i przemysł, w tym ochrona konkurencji i konsumenta, niektóre obszary transportu, w tym kolej, bezpieczeństwo i regulacje transportowe, prawodawstwo dotyczące zatrudnie-



nia, pomoc społeczna, hazard i Loteria Narodowa, ochrona danych, aborcja, kwestie związane z zapłodnieniem i embriologią, genetyka, ksenotransplantacja i wivisekcja, zapewnienie równych szans.

<sup>3</sup> Tessa Jowell, *Government and the Value of Culture*, maj 2004, [http://www.culture.gov.uk/global/publications/archive\\_2004](http://www.culture.gov.uk/global/publications/archive_2004).

<sup>4</sup> David Edgar, „The Guardian”, 22.05.2004.

<sup>5</sup> W mowie z okazji dnia św. Andrzeja w 2003 roku, <http://www.scottishexecutive.gov.uk/News/Releases/2003/11/4641>.

<sup>6</sup> Opublikowana w sierpniu 2000 przez rząd Szkocji Narodowa Strategia Kulturalna wyznacza cztery następujące cele: 1. Promocja kreatywności, sztuki i innych rodzajów działalności kulturalnej; 2. Rozświetlenie szkockiego dziedzictwa kultury w całej jego różnorodności; 3. Wykorzystanie potencjalnego wkładu kultury w edukację, inkluzję społeczną i poprawę jakości życia obywateli; 4. Utworzenie skutecznego narodowego programu wspierania kultury. <http://www.scotland.gov.uk/nationalculturalstrategy/docs/cult-00.asp>.

<sup>7</sup> Scottish Arts Council, *Corporate Plan (2004–2009)*, s. 8, <http://www.scottisharts.org.uk/1/information/publications/1000271.aspx>.

<sup>8</sup> Tamże, s. 17.

<sup>9</sup> Cultural Policy Collective, *Beyond Social Inclusion: Towards Cultural Democracy*, 2004, <http://www.culturaldemocracy.net>.

<sup>10</sup> Bonnar Keenlyside, *Making Their Mark: An Audit of Visual Artists in Scotland*, <http://www.scottisharts.org.uk/1/information/publications/1000328.aspx>.

<sup>11</sup> <http://www.sau.org.uk>.

<sup>12</sup> <http://www.art-science.com/Avis/au/au1.html>.

<sup>13</sup> Por. Scottish Arts Council, *Visual Arts Strategy (2002–2007)*, <http://www.scottisharts.org.uk/1/information/publications/1000772.aspx>.

<sup>14</sup> Por. Scottish Arts Council, *Budget (2004–2005)*, <http://www.scottisharts.org.uk/1/information/publications/1000358.aspx>.

<sup>15</sup> <http://www.culturalcommission.org.uk>.

<sup>16</sup> Francis McKee, *Hearts and Minds in Scotland Now*, Fruitmarket Gallery, Edinburgh 2004, s. 21.

<sup>17</sup> John Pilger, *The Great Game*, w: tenże, *New Rulers of the World*, Verso, London 2002, s. 119.

<sup>18</sup> Zostało to dobrze udokumentowane przez Anthony’ego Daviesa i Simona Forda w ich trylogii *Art Capital*, *Art Futures* i *Culture Clubs* (<http://www.infopool.org.uk>) oraz przez Chin Tao-wu w jej książce *Privatising Culture: Corporate Art Intervention since the 1980s* (Verso, London 2002).

<sup>19</sup> W związku z tym na przykład w Szkocji sponsorzy korporacyjni przeniknęli do głównych miejsc wystawienniczych, takich jak Bloomberg w galerii Fruitmarket w Edynburgu, Becks Beer w Centrum Sztuki Współczesnej oraz Hiscox w Tramway (obydwa w Glasgow).

<sup>20</sup> Zwyczajem stało się zlecanie przez Rady Sztuki prywatnym konsultantom pisanie raportów, co może oznaczać, że pracownikom organów finansowania publicznego brakuje obiektywizmu lub wiedzy.

<sup>21</sup> Morris Hargreaves McIntyre, *Taste Buds: How to Cultivate the Art Market*, Arts Council England, London 2004, s. 3, [http://www.artscouncil.org.uk/information/publication\\_detail.php?browse=recent&id=416](http://www.artscouncil.org.uk/information/publication_detail.php?browse=recent&id=416).

<sup>22</sup> Charlotte Higgins & Maev Kennedy, *Arts Funding Freeze Sparks Fury*, „The Guardian”, 14.12.2004.

<sup>23</sup> Magnus Linklater, *We All Get Singed when a Quango Burns*, „The Times”, 15.12.2004.

<sup>24</sup> 10 000 funtów rocznie w ciągu najbliższych trzech lat. Por. <http://www.scottisharts.org.uk/1/information/publications/1000358.aspx> for 2004–2006 budgets.

<sup>25</sup> 25 000 funtów rocznie.

<sup>26</sup> Por. <http://www.scottisharts.org.uk/1/information/publications/1000408.aspx>, ulotka *How to Buy Art*.

<sup>27</sup> <http://www.scottisharts.org.uk/1/artsinscotland/visualarts/ownart.aspx>.

<sup>28</sup> Obecnie 50 000 funtów rocznie przy stałym wzroście do 51 500 funtów w 2006, co stanowi 1,3% całego budżetu na sztuki wizualne (3 975 935 euro w 2006).

<sup>29</sup> Targi Glasgow Art Fair (15–18 kwietnia 2004), z reprezentacją Collective Gallery, The Embassy, Emerged, Glasgow Sculpture Studios, Lapland, Limousine Bull, Market Gallery, Switchspace i Volume.

<sup>30</sup> Ross Sinclair, *Questions*, w: *Windfall*, Seamen’s Mission, Glasgow 1991 (katalog wystawy zainicjowanej przez artystów).

<sup>31</sup> <http://flaxmanlodge.omweb.org>.

<sup>32</sup> Autorka była jedną z trzydziestu zaproszonych i brała udział w debatach.

<sup>33</sup> Por. Ben Slater, *Cube Culture: Exploding the Frames of Cinema in Bristol*, „Variant” Winter 2002, no. 16, 2<sup>nd</sup> ed., s. 29–30.

<sup>34</sup> Por. Jeremy Rifkin, *Empowering the Third Sector’ in The End of Work: The Decline of the Global Labour Force and the Dawn of the Post-Market Era*, G.P. Putnam’s Sons, New York 1995, s. 249–274.

<sup>35</sup> Por. Gus Abraham, *The Saints of the Future*; Tom Allan, *Freedom from Seizure*; Colin Graham, *not simply, relations of a man*, „Variant” Summer 2005, no. 23.

MOSKWA

---

## ROSJA 2005–2015: DOKĄD ZMIERZAMY, PRZYCHODZĄC ZNIKĄD?

---

OLEG KIREEV

---

### Kraj w okresie przemian – ale w co?

Rozgorączkowana, chaotyczna, pełna różnego rodzaju „prądów”, pośród których znajduje się stolica, niebędąca bynajmniej małym miasteczkiem – dzisiejsza Rosja to doskonały przykład kraju w okresie przejściowym. W co się jednak zmienia? Jest wiele różnych odpowiedzi, tak jak różne są prognozy na przyszłość. Liberalowie stwierdziliby, że zachodzi przemiana „postkomunistycznego” stanu deregulacji w ustandaryzowany kapitalizm. Według tej logiki, im szybciej przystąpimy do Światowej Organizacji Handlu, tym lepiej. Jednak rynek rosyjski niechętnie otwiera się na międzynarodowe korporacje. Na przykład trwającą debatę na temat tworzenia rosyjskich zagłębi technologii informatycznych w rodzaju Bangalore hamuje fakt, że krajowe firmy niechętnie w nie inwestują, jeśli dominować ma tam obcy kapitał. Dlatego też ktoś inny mógłby stwierdzić, że katastrofalna epoka powszechnej destrukcji („Jelcynizm”) przechodzi w erę zdrowego i bezpiecznego „narodowego kapitalizmu”. Istnieją jednak także mniej oczywiste, bardziej podskórne tendencje w życiu i sposobie myślenia, które otworzyć mogą zupełnie inną perspektywę. Je także należy wziąć pod uwagę, myśląc o następnym dziesięcioleciu.

Rzeczywistość pokazuje, że podczas gdy intelektualiści dopiero rozpoczęli proces konceptualizacji szokujących doświadczeń minionego dziesięciolecia i łączenia różnych wniosków w celu pojęcia sytuacji w całej jej złożoności, powstała już nowa, masowa kultura konsumpcji, a młode pokolenie ukształtowało się na wysokiej technologii i MTV. Sprawia to, że przemiana jest złożona i wielopoziomowa, co zmusza nas, teoretyków i artystów, aktywistów-ochotników i intelektualistów do wielowymiarowego myślenia, koncentracji na wyrafinowanych scenariuszach, zbierania odzewu i podejmowania całkiem nowych wyborów. Historia jest otwarta, a przyszłość nieokreślona. Jeśli sztuka nie będzie wyznaczać drogi awangardowych eksperymentów, czy nadal będzie sztuką awangardową?

### Tendencje integracyjne

W minionym roku miało miejsce kilka wydarzeń, które udowodniły, że Rosja pragnie być akceptowana i zintegrowana z zagranicą: pierwsze Biennale w Moskwie, pierwsze Rosyjskie Forum Społeczne oraz wysunięcie przez rząd kandydatury Moskwy jako gospodarza Igrzysk Olimpijskich w 2012 roku. Podczas gdy lata 2000–2003 przyniosły satysfakcję z włączenia kraju w obręb światowej sieci WWW poprzez przyswojenie działań flashmob czy wykorzystanie wysokich technologii na skalę konsumpcyjną, obecnie Rosja dokłada starań, by nawiązywać kontakty i prowadzić wymianę z resztą świata. Integracja prawdopodobnie stanie się faktem. Pierwsze Biennale w Moskwie nie pokazało „eksportowo-importowego” modelu funkcjonowania peryferyjnej sceny artystycznej, lecz raczej całkiem frapujący i obiecujący model wymiany kulturowej: miejscem głównej wystawy było utrzymane w radzieckim klimacie Muzeum Lenina, a międzynarodowy zespół artystów i kuratorów przechadzał się w typowych dla lutego warunkach burzy śnieżnej. Nie ma wątpliwości, że w ciągu trzech–pięciu

lat Rosja zacznie mówić międzynarodowym językiem, czego skutkiem będzie zmiana sposobu reprezentowania rosyjskiej sztuki za granicą.

Obecnie reprezentacja ta polega na tworzeniu „wizerunku Innego”, jak nazwał to znany kolekcjoner Marat Guelman. Według przodujących autorów, którzy sądzą podobnie, „Inny” wspólnoty międzynarodowej musi czekać, sikać, pokazywać goły tyłek i tak dalej (por. prace Olega Kulika i grupy Niebieskie Nosy – ostatnio głównych reprezentantów Rosji za granicą). Także obecna scena artystyczna jest całkowicie nieświadoma prądów myślowych obiegających międzynarodowy paradygmat sztuki – nawet „Moscow Art Magazine”, najważniejsze teoretyczne wydawnictwo o sztuce, nie jest w stanie odpowiednio przetłumaczyć sformułowania „otwarte oprogramowanie”. W swoim raporcie o Moskwie z 2002 roku także Raimund Minichbauer wyraził zaskoczenie z powodu nieobecności cyfrowego aktywizmu artystycznego w Rosji. Mam nadzieję, że w przyszłości, kiedy młodzi artyści nauczą się języka międzynarodowego, włączą się w debatę o kwestiach międzynarodowych i rozmowy o wspólnych problemach globalizacji, posługując się wspólnym językiem. Tak oto sztuka wzbogaci się o powiązania z technologią informatyczną, samoorganizacją, wykorzystywaniem sieci kontaktów, multidyscyplinarnością, urbanizmem i innymi aktualnymi dziedzinami.

### Wartości rynkowe i przewartościowanie sztuki

W obecnej sytuacji integracja często pociąga za sobą większą komercjalizację, więcej kapitalizmu. Zwłaszcza dlatego, że scenie artystycznej brakuje niemal jakichkolwiek źródeł finansowania publicznego takich jak granty, nagrody czy stypendia. (Jedynym wyjątkiem jest nagroda Czarnego Kwadratu opiekująca na 5000 euro, ustanowiona w zeszłym roku i wręczona do tej pory tylko raz, młodemu artyście Davidowi Ter-Oganyanowi). Ostatnia edycja targów Art Moscow Fair, która odby-

ła się w dniach 24–29 maja, pokazała, że rynek sztuki rozwija się. Fundusze, nagrody i instytucje wkrótce prawdopodobnie pójdą w jego ślady. Rosyjska klasa średnia rozwinęła się na tyle, by konsumować sztukę rodzimych twórców. Istnieje także znaczna liczba menedżerów i prawników, którzy płacą za dzieła wychodzące spod rąk kilkunastu wysoko ocenianych sztuczyliwców (Vinogradov&Dubossarsky, Kulik, Ragimov, AES...). Julia Gnirenko, kuratorka w moskiewskim Narodowym Centrum Sztuki Współczesnej, zauważyła, że średnia cena za dzieło sztuki ustabilizowała się na poziomie 3000–5000 euro. Oczywiście, historyczne konsekwencje tego faktu są trojaki: spłaszczenie i dekonceptualizacja sztuki (dla przykładu, wiódącymi obecnie artystami „na import” są Oleg Kulik i Niebieskie Nosy, których obrazy przypominają kreskówki); zanikanie krytyki potrzebnej do sprzedaży dzieł sztuki – według Jekateriny Dyogot zamiast krytyków pojawiają się piszący teksty menedżerowie propagatorzy, co równoznaczne jest z zanikaniem całego dyskursu krytycznego (a w konsekwencji brakiem seminariów, debat, otwartych dyskusji na moskiewskim Biennale); wyłonienie się nowej awangardy, która w sposób nieunikniony wyrasta z marginesu komercjalizacji i społeczeństwa kapitalistycznego.

Aby zbadać tę ostatnią tezę dokładniej, muszę zwrócić uwagę na szeroko rozpowszechniony w międzynarodowej sztuce współczesnej paradoks, który polega na tym, że język awangardy uformowany przez ruchy awangardowe w przeszłości (Malewicz, Duchamp, Picasso, dadaści, akcyjniści...) używany jest obecnie przez ludzi, którzy nie przystają do definicji awangardy z powodu swojej mentalności, tożsamości klasowej i stylu życia. A jednak społeczeństwo, które stoi na krawędzi przepaści między realnym i wirtualnym oraz między starym i nowym, nie może pozwolić sobie na ignorowanie wartości awangardy oraz wzajemnego społecznego oddziaływania tradycji i tego, co nieznanne. Awangarda działa jak system odpornościowy społeczeństwa i jego unerwienie. Przekazuje informacje o bólu i niebezpieczeństwie, tak jak aksony przekazują bodźce. Zakładam, że awangarda jako taka była częścią społeczeństwa przez cały XX wiek, ale nie była w ten sposób określana (choć niektórzy artyści działali na bardzo wrażliwych obszarach takich jak nowe technologie czy sztuka polityczna). Awangarda we współczesnej Rosji także musi znaleźć swoje określenie oraz walczyć o odzyskanie godności i materii artystycznego przekazu („aby odtworzyć składnię i środki biednej ludzkiej prozy”, mówiąc słowami Allena Ginsberga).

Skąd się jednak weźmie?

### Centrum-peryferia: przeciwieństwa i przyciąganie

Z geograficznego punktu widzenia istnieją duże szanse, że nowa awangarda wyłoni się nie ze stolicy, lecz z prowincji. W ostatnich latach pojawiło się wielu wspaniałych młodych artystów i grup artystycznych z regionów odległych od Moskwy i Sankt Petersburga: Jekaterynburg (Kuda begut sobaki, Zer gut), Niżny Nowogród (Provmyza, Nikolai Oleinikov), Iżewsk (Archeopteryx), Kaliningrad (siostry Karpenko), Samara (Wladimir Logutov), Niżny Tagił („Sistra”), Saratow, Nowosybirsk, Perm... Taki rozwój sytuacji ma kilka przyczyn: działania Narodowych Centrów Sztuki Współczesnej (Jekaterynburg, Niżny Nowogród, Kaliningrad; dyrektor Centrum w Niżnym Nowogrodzie Ljubow Saprykina oraz Provmyza są w tym roku kuratorami i projektantami rosyjskiego pawilonu na Biennale w Wenecji); oraz niechęć najważniejszych kuratorów moskiewskich do umieszczania tychże artystów na mapie sztuki współczesnej.

Skoncentrujmy się jednak na polityce w „centrum”, za które w naszym przypadku uznajemy Narodowe Centrum Sztuki Współczesnej w Moskwie (NCSW). Zostało założone w 1992 roku przez kuratora Leonida Bazhanova, a finansowane jest ze środków Ministerstwa Kultury. Centrum blisko współpracuje z tymże ministerstwem, Rządem Moskwy oraz państwo-

wym biurem ROSIZO, czyli instytucją, która pełniła funkcję organizacyjnego węzła w czasie przygotowań do Biennale w Moskwie. Te instytucje podejmują także istotne decyzje osobowe, na przykład mianując kuratorów do pawilonu rosyjskiego na Biennale w Wenecji. NCSW prowadzi badania i projekty wystawiennicze, działając pod państwowym patronatem. Jednak jego obecną strategię trudno określić mianem jasno określonej: NCSW koncentruje się na działaniach artystycznych „średniego szczebla”, wspierając bardzo szerokie grono artystów i kolektywów oraz traktując priorytetowo „wartości muzealne”. Jeśli zaś chodzi o relacje centrum–peryferia, instytucja woli raczej wystawiać moskiewskich artystów na prowincji niż na odwrót – sprowadzać sztukę z prowincji do stolicy.

Dlatego właśnie regionalne NCSW odgrywają coraz większą rolę. Tworzą one relacje poziome, a nie pionowe. Wolą kontaktować się ze sobą nawzajem bezpośrednio, z pominięciem Moskwy. Dla mnie osobiście znakiem ożywienia było zaproszenie na regionalny Festiwal Rzeźby Miejskiej w Iżewsku jesienią 2004 oraz zetknięcie się tam z młodymi artystami z Samary i Jekaterynburga, z którymi iżewscy organizatorzy blisko współpracują. To nie instytucje odgrywają główną rolę w tym procesie, lecz zaangażowani ludzie, którzy mogą także działać w oficjalnych instytucjach, tacy jak Jewgienij Umanski, dyrektor artystyczny kaliningradzkiego NCSW (odgrywający nieocenioną rolę w tworzeniu osi współpracy Jekaterynburg–Kaliningrad), grupa Archeopteryx z Iżewska (organizatorzy Festiwalu Rzeźby Miejskiej) i inni.

Kiedy powstało NCSW w Moskwie, jego statut zakładał utworzenie tylko czterech oddziałów regionalnych, co było dużym rozczarowaniem, gdyż w międzyczasie Nowosybirsk i kilka innych miast także zapragnęło mieć takie centra u siebie. Jednocześnie cztery szczęśliwe miasta świetnie sobie radzą z rozwijaniem swoich NCSW. W 2004 roku oddział w Niżnym Nowogrodzie otrzymał na własność od władz miasta ogromną

zabytkową wieżę. Wielki sukces. Artyści i kuratorzy wierzą, że sztuka współczesna stawi czoła kościelno-państwowemu obskurantyzmowi po prostu poprzez swoją korzystną lokalizację. Sukces Niżnego Nowogrodu spotęgowało jeszcze niemal jednocześnie mianowanie dyrektora tutejszego NCSW Ljubowa Saprykiny kuratorem rosyjskiego pawilonu w Wenecji, który natychmiast powierzył artystom z Niżnego Nowogrodu, duetowi Provmysa (Sergey Provorov i Galina Myznikova) aranżację głównej wystawy. Zaproszono także moskiewską grupę Escape oraz młodego moskiewskiego architekta Konstantina Larina.

Inne postępowe strategie pojawiają się obecnie w Kaliningradzie, czyli na zachodnim krańcu Rosji, obecnie zupełnie odseparowanym od reszty kraju. Na przykład w NCSW wydano BioMediale – jedyne w swoim rodzaju i wyśmienite międzynarodowe wydawnictwo przedstawiające krytyczny ogląd bio- i nanotechnologii w sztuce, pod redakcją kuratora kaliningradzkiego NCSW Dymitra Bulatowa. Dyrektor artystyczny NCSW w Kaliningradzie Jewgienij Umanski pomaga miejscowym artystom nawiązywać wiele kontaktów z centrami sztuki w całym kraju, inicjuje projekty i konferencje (głównie we współpracy z NCSW w Jekaterynburgu i tamtejszym Państwowym Uniwersytetem), obecnie zaś on i kuratorka z moskiewskiego NCSW Julia Gnirenko pracują nad ogólnorosyjskim projektem nazwanym 9000 (9000 km to odległość dzieląca wschodnie i zachodnie krańce Rosji), w ramach którego miejscowi kuratorzy formułować będą zagadnienia związane bezpośrednio z ich regionami oraz zapraszać miejscowych artystów do uczestnictwa w projektach z nimi związanych. Aby dodać kilka istotnych uwag i nawiązać do pojawiającego się uprzednio pojęcia nowej awangardy, chciałbym krótko omówić cechy nowo powstającej sztuki regionalnej. Sadzę, że należy ona do nowego pokolenia artystów, dla których nadchodzące dziesięciolecie będzie okresem aktywnej działalności. Można uznać to za wyłonienie się „straconego pokolenia” ludzi urodzonych w połowie lat 70.,

k którzy przeżyli pierestrojkę i wczesne lata 90., a teraz próbują zabrać głos w dyskusji. Gdy przyjrzymy się bliżej niektórym pracom tychże nowych artystów, okaże się, że używają oni bardzo niekonwencjonalnych materiałów. W wielu przypadkach nie mamy do czynienia z pracami, które niosą pojedynczy, linearny przekaz lub wykorzystują jedną, dobrze znaną formę, tak jak prace obecnych „gwiazdorów” sztuki. Stanowią one raczej próbę wykorzystania tajemniczych, wielowymiarowych procesów, stojących przed nami otworem dzięki nowym technologiom oraz pojawieniu się nowych sposobów życia. Można stwierdzić, że nie operują one linearnym przekazem lecz modelami. Niektórzy artyści, jak na przykład siostry Karpenko z Kaliningradu, nie nadają swoim pracom charakteru dzieł sztuki, lecz odzwierciedlają ich wzajemne relacje z przestrzenią zewnętrzną, naśladując jakąś nową, kolektywną formę życia. Grupa Kuda begut sobaki (Dokąd biegną psy) z Jekaterynburga prowadzi natomiast wielodyscyplinarne badania i tworzy modele takie jak *Digitalizacja wody*, w którym użyta została szklana piramida skonstruowana z małych, koncentrycznie ułożonych filizanek, zaś strumień wody, który nappełniał każdą szklankę mógł wypłynąć z lewej (o) lub z prawej (1) strony. Dane dokumentujące „decyzje wody” zostały przeniesione do komputera, który następnie zamienił je w grafikę i muzykę.

### Druga stolica

Sankt Petersburg zawsze uważany był za „drugą stolicę” krajowej sceny kulturalnej, a mieszkańcy miasta zwykli nawet postrzegać go jako „kulturalną stolicę” kraju w odróżnieniu od Moskwy, czyli „stolicy politycznej”. W rzeczywistości podział ten przedstawia się następująco: Sankt Petersburg kładzie nacisk na „czystość” sztuki, zaś Moskwa miesza kwestie estetyczne z conceptualnymi i politycznymi etc. Skutkiem tego jest popularność konkretnych rodzajów sztuki: w Sankt Petersburgu ze znacznym uznaniem spotkała się fala „neoakademizmu”,

która wyłoniła się pod koniec lat 80. Jak twierdzi artystka Nora Konjonkova, „artyści uczęszczają na wernisaże od Ermitażu po Muzeum Rosyjskie”.

Niemniej, Sankt Petersburg nigdy nie wywarł wpływu na Moskwę i ma opinię ośrodka prowincjonalnego. Niedawno jednak zdarzyło się coś niezwykłego: w północnej stolicy powstała grupa wyraźnie zorientowana na moskiewską, conceptualną/polityczną scenę, z artystycznym pismem „Chto delat?” („Co robić?”), która kontynuować ma tradycje moskiewskiego radykalizmu. Wciąż brakuje tu konkretnej platformy wymiany, jednak pokazuje to, że petersburska scena artystyczna będzie rozwijać się w sposób, którego nie możemy przewidzieć. Jej kształt będzie wynikiem osobistego zaangażowania i wkładu ukrytego przed wzrokiem socjologów.

### Tendencje regulacyjne/antyregulacyjne

Historia procesu sądowego w sprawie *Uwaga, religia!* (styczeń 2003–luty 2005) pomaga zrozumieć, jak funkcjonuje sztuka współczesna w warunkach reakcyjnej, ideologicznej dominacji w państwie autorytarnym. Wystawa *Uwaga, religia!* pokazana została w moskiewskim Centrum i Muzeum imienia Andrieja Sacharowa, czyli miejscu politycznie zaangażowanym i aktywnie sprzeciwiającym się wojnie w Czeczenii oraz walczącym o poszanowanie praw człowieka. Nie jest to zwyczajowa przestrzeń sztuki współczesnej, czasami jednak odbywają się tam wystawy i imprezy. W wystawie *Uwaga, religia!* uczestniczyło kilkunastu artystów, zarówno młodych i nieznanych, jak i tych o ugruntowanej pozycji. Tematem przewodnim była coraz silniejsza obecność kościoła prawosławnego w życiu codziennym, jak również jego ingerencje, na przykład w treść podręczników, w celu promocji kracjonizmu oraz publicznie dawane wyrazy nietolerancji i tak dalej. Trzeba przyznać, że same dzieła również nie były utrzymane w duchu tolerancji, tak więc niektórzy wierni uznali je za obraźliwe. Dwa dni po

otwarcu wystawy grupa wyznawców prawosławia dopuściła się aktu wandalizmu, niszcząc ją. Członków grupy aresztowano na miejscu, jednak w związku z brakiem skarg ze strony artystów, zostali oni uwolnieni, a niedługo później rozpoczęto proces, w którym oskarżeni zostali dyrektor Centrum im. Sacharowa Jurij Samodurov, kuratorka Ludmiła Wassilowskaja oraz jedna z artystek Anna Alchuk, której zarzucano udzielanie wsparcia organizacyjnego. Wszystkim postawiono zarzut „obrazy uczuć religijnych”.

Przesłuchania sądowe trwały ponad pół roku, co zaowocowało powstaniem wielu publikacji i wzbudziło szeroką debatę. W trakcie przesłuchań okazało się, że społeczność artystyczna woli raczej unikać bezpośredniego zaangażowania w sprawę. Chociaż ich zakończenie zbiegło się w czasie z pierwszym Biennale w Moskwie, oskarżonym nie dano żadnego znaku solidarności (podczas gdy ich przeciwnicy pozostawali w zwartym szyku). Wyrok sądu okazał się znacznie mniej surowy, niż domagali się oskarżyciele. Skończyło się na karze 100 000 rubli (około 3000 euro) dla każdego z administratorów Centrum imienia Sacharowa, zaś zarzuty wobec Anny Alchuk oddalono.

Sprawa pokazała, że artyści obawiają się interwencji regulacyjnych. Dla większości z nich proces sądowy stanowił zagrożenie ze strony najbardziej reakcyjnych sił w społeczeństwie – państwa, policji i kościoła. Podobnie odebrali go najważniejsi kuratorzy, którzy dostrzegli, że przed sądem postawiono właśnie kuratorów, a nie artystów. Podobne groźby i obawy czają się wszędzie, zwłaszcza w regionalnych centrach takich jak Jekaterynburg, gdzie istnieje liczna i silna społeczność prawosławna.

Jeśli wziąć pod uwagę tylko te wydarzenia, prognozy na przyszłość tchną pesymizmem. Możemy przyjąć, że w dalszym ciągu umacniać się będzie polityka kulturalna, komercjalizacja i tak dalej. Nikt nie jest w stanie przewidzieć, co przyniesie przyszłość, zwłaszcza w warunkach braku równowagi, stabi-

lizacji i linearności. Jak pokazał Ilja Prigogin, należy spodziewać się wahań.

Bardzo możliwe są jednak także zmiany w społeczeństwie. Według niektórych przesłanek głębokie przeobrażenia mogą mieć miejsce już w niedalekiej przyszłości. Jeśli tak się stanie, partia rządząca, która zastąpi obecną, także nie będzie idealna, jednak społeczeństwo z pewnością stanie się bardziej wolne i otwarte. A jest kilka tendencji, których rozkwitu spodziewam się w tych nowych warunkach.

Uważam, że w kwestiach konceptualnych powinno dojść nie tylko do przyswojenia zachodnich idei (pojęć „domeny publicznej”, „networkingu”, „sztuki i aktywizmu”), ale także do ponownej refleksji nad sowieckim dziedzictwem. Jeśli, jak utrzymuje Boris Buden, we współczesnej Europie Wschodniej nie ma miejsca na idee lewicowe, gdyż teraz mogą one być tylko „jeszcze jednym importowanym trendem”, rosyjska lewica musi odnaleźć swoje lewicowe ideały na nowo.

Takie rozumowanie ukryte jest niewątpliwie pod powierzchnią obecnych prądów, stanowić jednak będzie silny bodziec w przyszłości. Wciąż nie rozumiemy do końca bogatego dziedzictwa konceptualnej różnorodności, które pozostawił nam komunizm, a nowe pokolenie intelektualistów dopiero zaczyna je badać. Na przykład radzieckie *science fiction* z lat 60. pokazało zupełnie nowe postawy wobec modelowania przyszłości, rozwoju technologicznego, utopianizmu (Jefremow, bracia Strugaccy...); sztuka stworzyła nowe rozumienie „sfery publicznej” i wzajemnych relacji na linii społeczeństwo–artyści (Eisenstein, Jewtuszenko, magazyny artystyczne z lat 60. lub sztuka socjalistyczna w innych krajach, na przykład Siqueiros w Meksyku); antykapitalistyczna krytyka lat 20. (Majakowski, konstruktywiści) jest wciąż cenna, podobnie jak feministyczne spostrzeżenia Aleksandry Kołontaj i tak dalej. Myślę, że narodzi się nowa, postmodernistyczna postać intelektualisty, który będzie swobodnie poruszał się między doktrynami wschodni-

mi i zachodnimi, współczesnymi i historycznymi, łącząc je na nowo i syntezując.

To właśnie może być katalizatorem dalszych przemian społecznych. Osobiście uważam, że w trakcie takiego przeobrażenia opisane przez mnie pozytywne tendencje znacząco się umocnią. Świadomość informacyjną, działanie w poziomej sieci kontaktów, instytucje społeczeństwa obywatelskiego i sferę publiczną czeka okres wzrostu oraz włączenia coraz szerszych kół społecznych. Spowoduje to pogłębienie i wyrefinowanie sztuki, a może – paradoksalnie – ostateczne wyznaczenie jej autonomicznego terytorium.

### Wnioski

Tempo rozwoju gospodarki rosyjskiej i światowej nigdy nie było wyraźnie zsynchronizowane. Myśliciele rosyjscy poświęcili wiele dzieł tej przepaści, która zmusza nas do nadrabiania zaległości względem świata oraz modernizacji (jedną z najważniejszych z nich jest niedawne dzieło Borysa Kagarlickiego *Peryferyjne imperium*). Modernizacja przemysłu dokonała się w latach 30. pod rządami Stalina, a kraj zapłacił za to wysoką cenę. Jak zauważa Manuel Castells w *Wiek informacji*, upadek Związku Radzieckiego rozpoczął się w latach 70., kiedy okazało się, że rządząca elita jest niezdolna do restrukturyzacji gospodarki w celu uczynienia jej konkurencyjną wobec przeżywającej gwałtowny rozwój zachodniej gospodarki opartej na wiedzy. Rosyjska „modernizacja informacyjna” dokonuje się właśnie teraz, jednak najbardziej nurtującą kwestią jest to, kto i w jaki sposób ją poprowadzi. W toku tej modernizacji sztuka współczesna może stanowić użyteczne narzędzie jako „sprawca zmian”, jak określiliby to Konrad Becker.

W obecnych warunkach socjologiczne tendencje w sztuce współczesnej to integracja z Zachodem, profesjonalizacja i komercjalizacja. Istnieją jednak także kierunki przeciwstawne, które określam zbiorowo mianem „nowej awangardy”. Jeśli

mowa o istotnych zmianach społecznych, to te ostatnie zastąpią te pierwsze i dadzą początek nowej drodze rozwoju. Sztuka współczesna może jednak odegrać ważną rolę w obydwu scenariuszach, jako czynnik kształtujący społeczeństwo obywatelskie oraz platforma wymiany między intelektualistami a ogółem społeczeństwa. Bez względu na to, jak działają artyści, ich kosmopolityczna i przemyślana strategia stanowi antidotum przeciw zwykłej reakcyjności.

### BIBLIOGRAFIA:

Boris Buden, *Re-reading Benjamin's „The Author as producer” in the Post-Communist East*, w: *Artists as Producers: Transformation of public space*, materiały konferencyjne, Ryga 2005.  
 Julia Gnirenko, Jewgienij Umański, *Vremya „surka” w: „Novoruskoe”*, katalog wystawy, 19 maja–6 czerwca, Jekaterynburg 2005.  
 Raimund Minichbauer, *Istanbul/Moskau. Lokale Prozesse der Verknüpfung von Kunst und Globalisierungsprotesten am Beispiel zweier Metropolen* (<http://www.eipcp.net/studien/so5/01deckblattde.html>).  
 Wywiady z Jewgienijem Umanskim, Julią Gnirenko, Jekateriną Dyogot, Josephem Backsteinem, Norą Konjonkową.

### LINKI:

NCSW Moskwa: <http://www.ncca.ru/>.  
 NCSW Kaliningrad: <http://www.ncca-kaliningrad.ru/>.  
 Sprawa *Uwaga, religia!* (materiały prasowe i dokumentacja): [http://www.sakharovcenter.ru/exhibitionhall/religion.files/hall\\_exhibitions\\_religion4.htm](http://www.sakharovcenter.ru/exhibitionhall/religion.files/hall_exhibitions_religion4.htm).  
 Artinfo.ru – główne źródło informacji o sztuce współczesnej w Rosji (aktualności, analizy, wersja angielska...): <http://artinfo.ru>.  
 51. Biennale w Wenecji, pawilon rosyjski: <http://labiennale.ru/ru/>.  
 1. Biennale Moskiewskie: <http://www.moscowbiennale.ru/ru/>.



---

## OD SAMOORGANIZACJI DO POSTĘPOWEJ POLITYKI KULTURALNEJ

---

BRANKA ĆURČIĆ

---

Kultura i sztuka nigdy nie pozostawały bez związku z władzą. Najwyraźniej widać to w epoce rozwoju przemysłu kulturalnego, gospodarczej globalizacji i rynkowych monopoli, które nie lekceważą dziedziny kultury.

Dywersyfikacja produkcji kulturalnej została zmieniona w korporatyzację kultury, opartą na interesach i pomijającą pytania o relacje w społeczeństwie. „Taka strategia produkcji kulturalnej zwraca się znacząco w prawą stronę sceny politycznej”<sup>1</sup>. Myślenie o sztuce i gospodarce jako domenach współdziałających jedynie w bardzo ogólnym sensie jest postawą ortodoksyjną – widać to wyraźnie w sztuce i finansowaniu działań kulturalnych przez biznes, a także w tak zwanej „kulturze przedsiębiorstwa”<sup>2</sup>. Często wydaje się, że proces regulacji polityki kulturalnej stanowi właściwie integralną część aparatu kapitałowego. Jednak w warunkach uregulowanej, europejskiej polityki i produkcji kulturalnej, przeważnie opartej na kapitale, sztuka i kultura muszą na powrót stać się narzędziami legitymizacji wartości społecznych i humanistycznych.

### **Polityka konfliktu konkretnego miejsca**

Na przestrzeń kulturową krajów byłej Jugosławii wpływ wywarły różnorakie strategie kulturalne formułowane w ramach

różnych ustrojów państwowych. Pierwszą z nich była polityka kulturalna Królestwa Jugosławii, oparta na silnej zależności artystów od służb państwowych. Później nadeszła era sowieckiej, administracyjnej i państwowej idei kultury socjalistycznej po II wojnie światowej, a po niej okres delikatnej westernizacji i decentralizacji działań kulturalnych po 1950 roku. Pod koniec lat 90. podjęcie działań w celu gospodarczej i politycznej „normalizacji” regionu zaowocowało potrzebą sformułowania nowej, narodowej polityki kulturalnej. Niestabilność cechująca gospodarczą i polityczną scenę Serbii i Czarnogóry [książka powstała jeszcze przed podziałem tego kraju na dwa organizmy państwowe w 2006 roku – przyp. tłum.] dotknęła też kulturę, o czym świadczy niewielka zdolność instytucji państwowych do wyjścia naprzeciw wymaganiom okresu przejściowego.

Wygląda na to, że występują nieoczekiwane podobieństwa między ignoranckim podejściem do produkcji kulturalnej pojawiającym się w okresie nagłego przejścia w neoliberalny kapitalizm a świadomością państwa co do potrzeby istnienia dobrej i funkcjonalnej polityki kulturalnej. Istnieje konkretny przykład polityki opartej na konflikcie i wpływu prawa autorskiego na region, który uwidocznili się 1 maja 2004 roku w toku procesu integracji Unii Europejskiej. „Walczący o prawa autorskie twierdzą, że niektóre kraje wschodnioeuropejskie mają interes w naruszaniu tychże praw oraz brak im woli egzekwowania prawa o własności intelektualnej, które destrukcyjnie wpływa na ich gospodarkę”. To właśnie posłużyło Unii Europejskiej za pretekst do zakończenia prac nad dyrektywą o własności intelektualnej, jeszcze zanim doszło do akcesji nowych członków, „tak, aby kraje Europy Wschodniej nie mogły uczestniczyć w procesie jej formułowania”<sup>3</sup>. Należy rozpocząć od stwierdzenia, że regulacje odnośnie praw autorskich, własności i sposobów dystrybucji dzieł stanowią główny obszar prawa w domenie kultury, a niewydolność państwa uwidacznia się, kiedy regulacje te mają zostać wdrożone. Mówiąc bardziej szczegółowo, prawo

autorskie w Serbii zostało wprowadzone w życie w sposób agresywny, jako część pakietów ustaw prawa karnego podczas stanu wyjątkowego po zabójstwie premiera w 2003 roku. Prawa te egzekwowane są sporadycznie, najczęściej wtedy, gdy pojawia się szansa otrzymania finansowania z zagranicy.

Różnorodność kulturowa stała się synonimem interdyscyplinarnej pracy na pograniczu różnorodnych teorii i działań społecznych, politycznych, gospodarczych i artystycznych. W Serbii i Czarnogórze domena kultury jest często lekceważona i nie dostrzega się potrzeby ponownej analizy żadnego z istniejących aspektów produkcji kulturalnej, zarówno komercyjnej, jak i non-profit. Z drugiej jednak strony, programy społeczne, edukacyjne i gospodarcze rozwijają się znacznie szybciej, uzyskując ważniejszą oraz bardziej uzasadnioną i słuszną rolę we współczesnym społeczeństwie. Reformy gospodarcze w Serbii przeprowadzane są we współpracy z Międzynarodowym Funduszem Walutowym oraz podobnymi organizacjami, które częściowo zapewniają „stabilność finansową, ułatwiają handel zagraniczny i promują zatrudnienie oraz zrównoważony wzrost gospodarczy”<sup>4</sup>. Trudno oczekiwać, że w dziedzinie kultury MFW zachęcać będzie do współpracy, której celem byłoby coś innego niż dobrze uregulowana „kultura przedsiębiorstwa”.

Niemal wszystkie instytucje kultury, zarówno finansowane przez państwo, jak i niezależne, mają niewiele do powiedzenia w kwestii wzajemnej współpracy, wspólnej produkcji, finansowania i międzynarodowych sieci kontaktów. Istnieją jednak modele, które dają inne spojrzenie na kulturalne strategie i wydarzenia w Serbii, jak na przykład finansowane z niezależnych źródeł instytucje kultury, których głównym polem działania jest produkcja artystyczna, lecz które zajmują się także „mało powszechnymi”, lub raczej: nieformalnymi, sposobami kształcenia, z powodzeniem łącząc te dwa rodzaje działalności. Te nieformalne sposoby kształcenia to na przykład „praktyczne” warsztaty poświęcone darmowemu oprogramowaniu prze-

znaczone dla różnych grup docelowych: uczniów, studentów, artystów, dziennikarzy i tak dalej. Przykłady takich niezależnych organizacji to REX – Centrum Kulturalne przy B92 w Belgradzie, Centrum Nowych Mediów\_kuda.org w Nowym Sadzie, Centrum Sztuki Współczesnej w Belgradzie oraz Instytut Multimedialny w Zagrzebiu<sup>5</sup>. Z drugiej jednak strony, instytucje te właściwie pełnią funkcje, które przypisywane są z reguły instytucjom publicznym, prowadząc programy edukacyjne, znajdujące się często poza zakresem ich programu działań, a jednak wciąż bardzo potrzebne. Tego rodzaju przykłady nie powinny być w przyszłości rzadkością. Zachodzi potrzeba komunikacji między różnorodnymi projektami a instytucjami, zwłaszcza tymi oficjalnymi, których głos słyszalny jest w rządzie, nawet jeśli ich możliwości działania są mocno ograniczone.

Publiczne finansowanie owych instytucji jest nieco absurdalne. Rządowe instytucje kultury są bierne i polegają wyłącznie na pieniądzech od państwa, przydzielanych im na zasadzie inercji. Nie zachodzi potrzeba zmian lub dostosowania ich działań według rządowych raportów i oceny ich pracy. Brakuje też zazwyczaj przemyślanej ewaluacji, co może być postrzegane jako skutek braku całościowej strategii rozwoju kultury.

W odróżnieniu od tychże instytucji, wspieranych przez rząd, niezależne organizacje i osoby indywidualne zmuszone są walczyć o finansowanie publiczne i nieustannie się o nie starać, bez żadnych gwarancji sukcesu. Tu także stabilność finansowania nie zależy od procesów oceny i konkretnych wyników ich projektów, ale raczej od ich wytrwałości w negocjacjach z organami rządowymi. Oto jeden z powodów, dla których niezależne instytucje kultury w wielu przypadkach zwracają się do międzynarodowych źródeł finansowania, zagranicznych centrów kultury we własnych krajach czy ambasad. Na przegranej pozycji znajdują się jednak niezależni artyści, którzy są w stanie zapewnić sobie zazwyczaj jedynie skromne dotacje od konkretnych organów, dla których wsparcie artystów in-

dywidualnych jest częścią strategii finansowania. Przykładem tego jest sposób działania biura Pro Helvetii w Serbii i Czarnogórze. Inna możliwość to starania o dofinansowanie ze źródeł prywatnych i komercyjnych. Jednak w celu uzyskania środków publicznych na własne projekty, niezależni artyści nakłanianiani są zazwyczaj do związania swoich działań z rządową lub niezależną instytucją, zaprezentowania się jako część kolektywu lub sieci różnych twórców działających w ramach projektu.

### Kompromis i współpraca

Aby przyczynić się do sformułowania bardziej ustrukturyzowanej polityki kulturalnej w przyszłości, niezależne centra i organy rządowe powinny podjąć konstruktywną współpracę. W przeszłości tego rodzaju projekty realizowano okazjonalnie i krótkotrwale, z pominięciem współdziałania na szczeblu strukturalnym. Za przykład służyć może tutaj współpraca Agencji Technologii Informacyjnych i Internetu, czyli oficjalnego organu Ministerstwa Nauki, Technologii i Rozwoju Republiki Serbii z Centrum Nowych Mediów\_kuda.org. W 2003 roku ich wspólnymi siłami zorganizowana została w Serbii i Czarnogórze wystawa *World-Information.Org*<sup>6</sup>. Taki model współpracy jest osiągalny i może spełniać swoje zadanie, jeśli zaistnieje wspólny interes oraz świadomość jego wagi dla zainteresowanych stron oraz dalszego rozwoju. Problem polega jednak po części także na tym, że z inicjatywą tego rodzaju współpracy wychodzą zazwyczaj niezależne organizacje, a nie strona rządowa.

Współpraca powinna się opierać na kompromisie – praktyce budowania strategii na tym, co zdobędzie szerokie wsparcie. Oczywiście kompromis powinien także dotyczyć samego kompromisu, co oznacza konieczność ustalenia podstawowych zasad współpracy. W dziedzinie sztuk wizualnych brak konkretnych zastąpić powinna współpraca indywidualno-instytucjonalna, wzmacniana z każdej ze stron. W takiej debacie koniecznie musiałyby się znaleźć miejsce dla artystów, nie-

zależnych inicjatyw, instytucji artystycznych, edukacyjnych i finansujących oraz przedstawicieli mediów, jak również analityków gospodarczych i politycznych. Wszystko to w celu rozpoczęcia zakrojonej na szeroką skalę debaty publicznej. Zanim jednak rozpoczną się tego rodzaju rozmowy, należy osiągnąć pewien poziom samoorganizacji. W latach 90. państwowe zrzeszenia artystów o socjalistycznym rodowodzie zdegradowały się do roli organizacji istniejących jedynie na papierze. Istnieje jednak jeden wyjątek, a mianowicie belgradzkie stowarzyszenie artystów, którzy zorganizowali się sami w sposób niezależny i w toku negocjacji z politycznymi decydentami wygrali walkę o regulację kwestii ubezpieczeń społecznych i zdrowotnych, które przestały funkcjonować w momencie rozpoczęcia się upadku Jugosławii.

### Liczne głosy samoorganizacji

Obecnie, w obliczu braku regulacji państwowych w Serbii i Czarnogórze, trudno przewidzieć, jaki będzie model finansowania sztuki i kultury w przyszłości. Można zgadywać, że wydatkowanie państwa pozostanie słabo uregulowane i nadal opierać się będzie na inercji, objawiającej się rozdawnictwem „małych kawałków tortu” setkom instytucji w celu utrzymania *status quo*. W przeciwnym wypadku, większość środków strukturalnych nadal pochodzić będzie z międzynarodowych funduszy publicznych działających w ramach ściśle uregulowanej polityki kulturalnej. W dalszym ciągu istnieją jednak przykłady oraz występuje przekonanie, że pewien poziom samoorganizacji i samozarządzania indywidualnych artystów wokół wspólnych, istotnych interesów może stanowić fundament silniejszej struktury, która wywrze wpływ na politykę głównego obiegu. Jednym z przykładów takiego samozarządzania jest miejska sieć niezależnych organizacji kultury oraz osób indywidualnych w Nowym Sadzie, zwana „Dizalica”<sup>7</sup>. Powstała ona jako wielofunkcyjna platforma, która ma odgrywać rolę „publicznej

go głosu”, działając w ramach różnorodnych akcji politycznych i artystycznych w przestrzeni publicznej oraz funkcjonując jako swego rodzaju organ doradczy, wpływający na formowanie polityki kulturalnej miasta. „Istnieją pewne kroki, które każda osoba lub grupa powinna podjąć, jeśli pragnie wyzwolenia. Po pierwsze, należy zniszczyć narzędzia dominacji oraz porzucić pomysł ich wykorzystania w imię dobra [...] należy znaleźć alternatywne drogi współpracy i negocjacji”<sup>9</sup>.

Praktyka artystyczna długo uważana była za działanie indywidualne. W obecnym, złożonym systemie sztuki, powiązanym z różnymi aspektami współczesnego społeczeństwa i sieci władzy, zachodzi potrzeba współpracy i łączenia się w tymczasowe i nieformalne grupy, w celu osiągnięcia wspólnych celów wynikających ze wspólnych interesów. Jednym z nich jest regulacja strategii finansowania. Wiele głosów zawsze słyhać lepiej niż jeden, a więc to nie indywidualne, ale grupowe negocjacje z decydentami mają większą szansę wpłynąć na rozwój strategii będących przedmiotem zainteresowania artystów.

Osoby indywidualne i niezależne stowarzyszenia artystyczne powinny zachować swój status „innovatorów” oraz twórców otwartych strategii, którzy nieustannie apelują, proponują i realizują różne modele gwarantujące równowagę między ożywioną komunikacją i współpracą a działaniem państwowych instytucji edukacji i kultury.

Ostatnimi czasy złożono wiele propozycji dotyczących bardziej konkretnej taktyki „antykultury” lub sztuki wyrotowej oraz produkcji kulturalnej, które mają wielkie szanse uzyskać powszechne zrozumienie. Wydaje się, że „nie wystarczy już włączanie faktów w wypowiedź artystyczną, należy te fakty detonować i kwestionować”<sup>10</sup>. Zawsze jednak istnieje cień obawy, że postępowe taktyki i strategie, a także polityka kulturalna mogą zostać łatwo wchłonięte, przetrawione i dostosowane do potrzeb systemu opartego na kapitale. Mogłoby to zostać uznane za zastosowanie zasady „korporacyjnej odpowiedzial-

ności społecznej” w dziedzinie produkcji kulturalnej, co z kolei spowodowałoby radykalne przemiany społeczne i kulturowe do poziomu poprawności politycznej.

Należy dokonać wyraźnego rozróżnienia między tymi aspektami produkcji kulturowej, które powinny zachować charakter non-profit oraz tymi, które już teraz nastawione są na zysk, co oznacza potrzebę kształcenia w dziedzinie funkcjonowania rynku sztuki wszystkich, którzy odgrywają w nim jakąś rolę. Złożona współpraca na takim poziomie powinna z kolei skutkować odwrotnością od rynku rozumianego jako główny regulator estetyki i trendów w dziedzinie sztuki oraz zwrotem w kierunku bardziej ludzkiej i społecznej sztuki reprezentowania obrabowania<sup>11</sup>.

#### PRZYPISY

<sup>1</sup> Joost Smiers, *Arts Under Pressure, Promoting Cultural Diversity in the Age of Globalization*, [London–New York] 2003.

<sup>2</sup> Geoff Cox, Joasia Krysa i Anya Lewin, *Wstęp*, w: *Economising Culture: The (Digital) Culture Industry*, DATA browser 01, 2004 (<http://www.data-browser.net/01/>).

<sup>3</sup> *Creative Commons and the Dystopia of Control*, wywiad z Alanem Tonerem, Monachium, luty 2004, w: *Trans-European Picnic: The Art and Media of Accession*, Novi Sad 2004 (kuda.read).

<sup>4</sup> Fragment opisu zakresu działań Międzynarodowego Funduszu Walutowego (IMF) (<http://www.imf.org>).

<sup>5</sup> REX – Centrum Kulturalne przy B92, Belgrad: <http://www.rex.b92.net>; Centrum Nowych Mediów\_kuda.org, Nowy Sad: <http://kuda.org>; Centrum Sztuki Współczesnej, Belgrad: <http://www.dijafragma.com>; Instytut Multimedialny, Zagrzeb: <http://www.mi2.hr>.

<sup>6</sup> Projekt *World-Information.Org*: <http://www.world-information.org>.

<sup>7</sup> „Dizalica”, Inicjatywa na rzecz Odbudowy Kultury i Społeczeństwa: <http://www.dizalica.org>.

<sup>9</sup> Cristoph Spehr, *Free Cooperation*, wywiad przeprowadzony w ramach wystawy *Alternative Economics, Alternative Societies* zrealizowanej przez Olivera Resslerera, 2003–2005 (<http://www.ressler.at>).

<sup>10</sup> Esther Leslie, *Globalica: Communism, Culture and the Commodity*, w: *Economising Culture...*, dz. cyt.

<sup>11</sup> Marina Grzinic, *Performative Alternative Economies*, w: *Alternative Economics, Alternative Societies*, red. kuda.org, Novi Sad 2005 (publikacja wydana z okazji wystawy Olivera Resslerera o tym samym tytule, prezentowanej w Nowym Sadzie i Belgradzie w Serbii i Czarnogórze, maj–czerwiec 2005).

BRUKSELA

## BELGIJSCY BARBARZYŃCY

FRÉDÉRIC JACQUEMIN

Przed przystąpieniem do formułowania jakichkolwiek scenariuszy rozwoju polityki kulturalnej należy podkreślić, że coś takiego jak „belgijska polityka kulturalna” *sensu stricto* nie istnieje i nigdy istnieć nie będzie. Polityka kulturalna oczywiście funkcjonuje na terytorium Belgii, odbywa się to jednak w złożonych, konstytucyjnych ramach, pozbawionych jakichkolwiek odniesień do Belgii jako takiej. Kolejne serie konstytucyjnych reform odzierają państwo z jego prerogatyw, przenosząc je na coraz bardziej podzielone i autonomiczne podmioty<sup>4</sup>.

Belgijski federalny „tort” jest więc podzielony według granic terytorialnych i językowych. W rzeczywistości te dwa podziały nie pokrywają się, co rodzi problem ząbienia się władzy, który prowadzi do częstych kulturowych potyczek w Brukseli, gdzie zarówno wspólnota flamandzka, jak i francuska starają się wdrażać swoje własne strategie kulturalne. Ta kulturalna dynamika odzwierciedla w znacznym stopniu debatę polityczną, napędzaną wizją nieuchronnego konfliktu kultur. To polityczne simulacrum, aranżowane przez flamandzką partię faszystowską Vlaamse Belang, znaną niegdyś jako Vlaams Blok, istnieje także dzięki partiom demokratycznym, za sprawą których debata polityczna koncentruje się na niedających się pominąć kwestiach konstytucyjnej autonomii i tożsamości

kulturowej<sup>2</sup>. Nie ulega wątpliwości, że typowa francusko-flamandzka niezgoda trwa nadal jako balast z przeszłości i uniemożliwia zmierzenie się z dzisiejszym wielokulturowym i wielojęzycznym społeczeństwem, zwłaszcza w miastach takich jak Bruksela. W rzeczy samej, stoi ona na przeszkodzie rozwoju kultury oraz stanowi pożywkę dla procesu rozmywania tożsamości i ksenofobicznych nastrojów w społeczeństwie. Mają także miejsce mniej widowiskowe, choć głębsze przemiany strukturalnych modeli polityki. Wywrą one prawdopodobnie silniejszy wpływ na warunki pracy i życia artystów oraz operatorów kulturalnych w przyszłości niż nadmiernie akcentowany, belgijski system dwukulturowy. W niniejszym tekście analizuję kilka z tych przemian w celu sformułowania możliwych scenariuszy na przyszłość.

### Stachanowcy lub przemytnicy

Według wyników niedawno przeprowadzonego badania, jedynie 4% dochodów belgijskich artystów pochodzi ze źródeł finansowania publicznego (czy to w ramach wystaw w galeriach publicznych, czy też indywidualnych grantów)<sup>3</sup>. Na sztuki wizualne łożą przede wszystkim sami artyści, którzy finansują swoją działalność dzięki pracy w innych niż sztuka sektorach lub wspierani są przez swoich partnerów... Drugim największym źródłem są ubezpieczenia społeczne oraz zasiłki dla bezrobotnych, które dają w sumie ponad 25% dochodów artystów. Okazuje się więc, że niedawna państwowa strategia zmierzająca do ograniczenia, a w rezultacie całkowitego zniesienia zasiłków dla „nadwyżki” osób poszukujących zatrudnienia to dla artystów kwestia znacznie większej wagi niż jakiegokolwiek decyzje podejmowane w ramach polityki kulturalnej. Oczywiście postępujący demontaż systemu świadczeń dla bezrobotnych widoczny jest nie tylko w Belgii, ale również we wszystkich krajach Europy, a gwałtowne przyspieszenie tego procesu dało się już odczuć<sup>4</sup>. Od roku 2000 posttatcherowskie dogmaty ukształ-

towały cały wachlarz metod wpływania na system społeczny i bezrobocie. Jak do tej pory ostatnia z nich polega na zobowiązaniu poszukujących zatrudnienia do podpisania umów ewaluacyjnych, zawierających klauzulę o utracie zasiłku, jeśli ich działania zmierzające do znalezienia zatrudnienia zostaną uznane za niewystarczające. Ocena taka leży w gestii wyłącznie urzędników państwowych. Pomijając stronniczy i krzywdzący charakter tej procedury, czymś nieodpowiednim może wydawać się już samo poddawanie ocenie warunków pracy artystycznej oraz wysiłku bezrobotnych artystów w celu znalezienia pracy.

W ramach rekompensaty belgijskie prawo federalne zostało niedawno wzbogacone o tak zwany „statut artysty”. Gwarantuje on regularny dochód (maksymalnie 1 tys. euro miesięcznie) artystom (i do pewnego stopnia pracownikom kulturalnym, kuratorom i specjalistom technicznym) oraz uznaje sezonowy i niestabilny finansowo charakter praktyki artystycznej<sup>5</sup>. Niemniej jednak rzekome zwycięstwo odniesione przez grupy/związki artystów w walce o uznanie ich specyficznego statutu to w jakiejś mierze fikcja. Nie tylko dlatego, że ochrona społeczna, którą gwarantuje, jest nikła, ale przede wszystkim dlatego, że zestaw kryteriów, które muszą spełnić artyści, aby uzyskać to świadczenie, odnosi się do działalności mającej więcej wspólnego z przemysłem kreatywnym, reklamą i komunikacją niż pracą artystyczną. Aby je przyznano, artysta musi udowodnić, że zarobił co najmniej 16 tys. euro przez 18 miesięcy lub 312 dni zatrudnienia w tym okresie. Nawet jeśli niektórzy performerzy lub muzycy są w stanie nadażyć za tym stachanowskim rytmem dzięki częstym występom, to dla twórców sztuk wizualnych, których środowisko pracy determinują różnorakie cykle, jest to z pewnością trudniejsze. Ta luka prawna jest tak wyraźna, że wręcz zachęca do obchodzenia przepisów: od niedawna artyści często oferują pieniądze swoim pracodawcom w sektorze kultury, w zamian za zawarcie z nimi umów

„prawnych” opiewających na sumę potrzebną do spełnienia wymaganych warunków. Krótko mówiąc: artyści muszą płacić, aby dostać pracę. Te absurdalne regulacje staną się w najbliższych latach normą, a więc to, co nazwać można istnym polowaniem na „fikcyjnych” bezrobotnych (artystów lub nie), zostanie wprowadzone w życie na szeroką skalę. Jeśli chodzi o rynek prywatny, przekonanie, że duże zagęszczenie kolekcjonerów w Belgii równoważy brak środków publicznych, jest głęboko zakorzenione w umysłach przedstawicieli belgijskich kręgów artystycznych. Po części jest to prawda, jednak tylko w przypadku kilku artystów, którym udaje się zachować pozycję na dochodowym – choć nieustannie umykającym – przecięciu krzywych podaży i popytu. Poza tym z pewnością więcej pieniędzy z kieszeni prywatnych kolekcjonerów oraz inwestorów korporacyjnych trafia do pośredników (galerii, doradców czy marszandów) niż do samych artystów.

Artystyczną panoramę przyszłości możemy więc wyobrazić sobie jako połączenie dwóch grup. Z jednej strony, coraz mniej liczny tłum artystów omamionych romantyczną wizją sztuki zawsze cierpiącej, lecz zajmującej chronioną pozycję na gruzach państwa opiekuńczego. Będą oni zmuszeni do przestrzegania imperatywu przemysłu kreatywnego lub popelniania malwersacji w celu skorzystania z tymczasowego i uzależnionego od ciągłych negocjacji wspomnianego statutu. Z drugiej strony, mała garstka artystów o dochodach mieszczących się w górnych widełkach dostarczać będzie swoje dzieła na rynek krajowy i międzynarodowy.

### Koniec demokracji kulturalnej

Jeśli pominiemy niedorzeczny układ, z którego indywidualni twórcy kultury będą musieli się w niedalekiej przyszłości wyplątać, i popatrzmy na politykę kulturalną mającą ambicję utrzymania współczesnej praktyki artystycznej przy życiu, rzeczywistość wciąż nie rysuje się w różowych barwach. Skon-

centrują się na społeczności francuskiej, gdyż jej problemy mówią więcej o trudnej kwestii sztuki współczesnej niż te strony flamandzkiej. W dziedzinie współczesnych sztuk wizualnych o prawdziwej polityce trudno nawet mówić, gdyż musiałaby ona zawierać jasno określone kierunki działań, cele oraz wystarczający budżet. We wspólnocie francuskiej na sztuki wizualne przeznaczono w budżecie 3,17 mln euro. Jeśli odjąć od tego dotacje strukturalne na Muzeum Sztuki Współczesnej (Musée d'Art Contemporain, 1,5 mln euro) oraz na 14 innych uznanych stowarzyszeń sztuki współczesnej (1,17 mln euro), na wsparcie stowarzyszeń o nieugruntowanej pozycji, wystaw i artystów indywidualnych pozostaje 500 tys. euro<sup>6</sup>. Jeśli na sztuki wizualne przeznacza się w przeliczeniu na głowę jedno euro, nie trzeba nawet tłumaczyć, że finansowanie publiczne nie wystarczy, by stymulować jakiegokolwiek ambitny rozwój, a według wszelkich przewidywań, budżet w dalszym ciągu będzie wyglądał tak samo.

Mając to na uwadze, można podejrzewać, że władze dalej będą ograniczać wsparcie w nadziei, że rynek w jakiś sposób wypełni powstałą lukę i przekaże pałeczkę mniej lub bardziej oświeconym przedsiębiorcom prywatnym, tak jak stało się to w XIX wieku, lub coraz większej liczbie „kulturowo zaangażowanych” czy „obywatelskich” korporacji. Belgia należy jednak do coraz mniej licznej grupy państw opiekuńczych, w których za sprawy kultury w dalszym ciągu odpowiada państwo (a mówiąc ściślej: wspólnota). Należy jednak przystosować się do dominującego obecnie modelu neoliberalnego. Dlatego też nie warto zastanawiać się, czy rynek zrekompensuje brak inwestycji publicznych, warto raczej przeanalizować, w jaki sposób doszło do urynkowienia polityki kulturalnej i jaki wpływ wywrze ono na domenę sztuk wizualnych w przyszłości.

Jednym z najważniejszych ideologicznych filarów belgijskiego systemu kulturalnego jest demokracja kulturalna. Dotychczas stawiała ona, przynajmniej teoretycznie, opór neo-

liberalnym tendencjom, które zaistniały w innych, bardziej rozwiniętych częściach europejskiej „nadbudowy kulturalnej”. Inspiracją demokracji kulturowej były polityczno-seksualne popędy, które stymulowały rozwój wydarzeń po roku 1968. Z powodu ustawodawstwa z początku lat 70., powstałego na fali demokracji kulturalnej, władze mają obowiązek wspierać i promować przejawy społecznej emancypacji i kontestacji politycznej w kulturze. W tym sensie kultura to już nie rzecz gustu i moralnej podbudowy sugerującej kierunki politycznych działań. Kultura otwiera drzwi do polityki.

Niskie nakłady na sztukę współczesną były w jakimś stopniu rekompensowane przez możliwości, które otworzyło horyzontalne pozycjonowanie demokracji kulturowej w systemie finansowania kultury. Każde kulturalne stowarzyszenie działające na rzecz celów społecznej lub politycznej emancypacji mogło uzyskać dostęp do środków publicznych, bez względu na stosowane medium, zwłaszcza w sektorze „edukacji dorosłych”<sup>7</sup>. Model ten funkcjonował w charakterze bazy dla wielkiej liczby inicjatyw występujących przeciwko drobnomieszczańskiemu systemowi artystycznemu, pragnących tworzyć swoje własne przestrzenie, rozwijać własne metody i gromadzić własną publiczność. A więc nie tylko rekompensował brak środków na sztukę, ale także promował interesujące działania spoza artystycznego establishmentu, jak alternatywne rozgłośnie radiowe, kina, małe centra kultury, niezależne kolektywy architektów, fanzyny i grupy aktywistów kulturalnych. Chociaż zamrożenie dotacji na kulturę, spowodowane gospodarczym kryzysem lat 90., stopniowo ograniczało możliwości, dostęp do ograniczonych niestrukturalnych budżetów wciąż istniał i uzyskanie dostępu do tych środków, dzięki lukom w systemie, nie sprawiało większych trudności. Owa stała strategia zrób-to-sam podtrzymywała „alternatywną” scenę artystyczną, która jest charakterystyczna dla Belgii, a zwłaszcza Brukseli. W odróżnieniu od krajów takich jak Francja niewielkie przestrze-

nie sztuki i kolektywy mogły przetrwać, unikając wchłonięcia przez establishment lub wykupienia przez hype marketerów.

Całościowa reforma systemu kulturalnego, zainicjowana niedawno przez Ministerstwo Kultury wspólnoty francuskiej w Belgii, zaowocuje stworzeniem nowych środków prawnych i administracyjnych, które niemal zupełnie odetną tego rodzaju inicjatywy kulturalne od dostępu do finansowania publicznego w przyszłości oraz uniemożliwią im zachowanie autonomii. W jaki sposób?

Po pierwsze, poprzez uzawodowienie sektora sztuki, co stanowi jeden z priorytetów reformy. Proponowane rozwiązania nie zakładają jednak zwiększenia budżetu w celu utrzymania stałego zatrudnienia, ale raczej zmuszają stowarzyszenia do wydatkowania 50% dotacji na pensje i zaangażowania co najmniej jednego pracownika. Trudno rozumieć to jako środek ochrony zatrudnienia, gdyż ustalona płaca minimalna w sektorze jest bardzo niska (ok. 1,1 tys. euro za ekwiwalent pełnego etatu), a do tego automatycznie stała się także średnim wynagrodzeniem. Wiele działań z obrębu sztuki krytycznej opartych na gospodarowaniu datkami, które gromadzą ochotników nieoczekujących żadnej pensji lub zysku, zostaje *de facto* wykluczonych.

Po drugie, warunki, jakie w świetle zreformowanej strategii stawiane są przed stowarzyszeniami starającymi się o dotacje, są skrojone na miarę „podwykonawców kultury”, którzy oferują tanie i specjalistyczne usługi. Nowa rasa operatorów kulturalnych, wyhodowana w ramach kursów zarządzania kulturą, zastąpi typowych „lewicujących” działaczy. Owi pracownicy, aktywni od wczesnych lat 90., kiedy to nastąpił upadek systemu usług publicznych w Wielkiej Brytanii, wychodzą obecnie z ukrycia także w Belgii i rozpoczynają polowanie na najbardziej dochodowe „nisze” na rynku kultury. Miasta i regiony już powierzają satelickim stowarzyszeniom misję częściowego lub całościowego zarządzania ich artystycznymi programami.



Nie tak trudno wyobrazić sobie, że w niedalekiej przyszłości podmioty prywatne będą także zarządzać publicznym finansowaniem kultury. Oczywiście pociągnie to za sobą brak odpowiedzialności za sposób wydatkowania publicznych pieniędzy i uniemożliwi jakiegokolwiek kwestionowanie podejmowanych wyborów, a więc stowarzyszenia będą dysponowały całkowitą wolnością w wydawaniu publicznych środków według własnych kryteriów. W tym sensie, powolny lecz pewny „outsourcing” odpowiedzialności publicznej poza reprezentatywną scenę demokratyczną nie powinien być rozumiany jako krok w kierunku ochrony autonomii domeny sztuki przed ingerencjami politycznymi. Wręcz przeciwnie. Zamiast wspierać liczne i różnorodne mikroinicjatywy artystyczne, władze ustalą będą listę kulturalnych zadań, a następnie zlecać jej wdrożenie podwykonawcom, którzy ograniczą się do wykonywania poleceń.

Po trzecie, wartość edukacyjna zawarta w pierwotnej koncepcji ulega przekształceniu w duchu zuchwałego neoliberalizmu. Przyczyni się to do rozwoju swego rodzaju nieustannego kształcenia zawodowego, którego celem jest ułatwienie pracującym i poszukującym zatrudnienia przystosowania się do szybko zmieniających się potrzeb rynku pracy. Pojęcie samokonstytuującej się i krytycznej wiedzy, niegdyś przeważającej, zostanie wymazane ze słowników. W rezultacie grupy artystyczne tworzące wywrotowe dokumenty, kolektywy architektów walczące z prywatyzacją przestrzeni publicznych w miastach oraz wszelkie projekty artystyczne z przesłaniem politycznym nie będą się kwalifikować, jeśli nie wykażą się misją „kształcenia” ludzi i kierowania ich ponownie na ścieżkę zatrudnienia.

Minister Kultury oświadczył niedawno: „Kultura to najlepsza broń masowego rażenia przeciwko barbarzyństwu”. Deklaracja ta oparta jest na przekonaniu, że obywatele mają w naturze nieustanne i usilne dążenie do zrywania więzi społecznych,

niszczenia mienia publicznego, nadużywania pomocy społecznej i ucieczki w faszyzm. Bez wątplenia przypieczętowało to los demokracji kulturalnej i niemal dosłownie przywróciło życie przestarzałemu przekonaniu, którego korzenie sięgają Malraux i francuskiej kulturowej decentralizacji. Model ten oferował niewykształconej publiczności – ludziom z prowincji, potencjalnym barbarzyńcom – arcydzieła cywilizowanego, paryskiego towarzystwa, które wzmacniać miały wartości etyczne i pomagać odróżnić cywilizację od barbarzyństwa, rządy demokratyczne od dyktatorskich, i tak dalej.

W przyszłości polityka kulturalna rozwijać się będzie w oparciu o proces inżynierii wstecznej, który zawrócił nas do czasów sprzed roku 1968. Cynik z pewnością wskazałby na syndrom „niedowładu demokracji”, który wyjaśnia, jak coś uruchomionego niegdyś i napędzanego przez politykę publiczną obecnie wyslizguje się jej z rąk i wymyka spod kontroli. Uzasadnieniem metod naprawczych będzie immanentne zagrożenie rozczłonkowania niegdyś jednolitego ciała społeczeństwa. W imię koalicji przeciwko faszyzmowi i nacjonalizmowi ta nowa macierz zostanie podtrzymana, a następnie zniesie jakiegokolwiek eksperymenty spoza sfery demokracji parlamentarnej. Nikt nie wie, czy nowe formy protestów społecznych, obserwowane na całym świecie, a także niezwykle nasilone w Brukseli w nadchodzących latach zostaną ocenione jako barbarzyńskie, czy nie<sup>8</sup>. Obecnie scena polityczna nadal waha się między ich stygmatyzacją i wykluczeniem a włączeniem w kontrolowany przez siebie obszar. Nie ulega jednak wątpliwości, że reforma polityki kulturalnej odetnie owe ruchy od jakichkolwiek finansowanych publicznie organizacji i programów kulturalnych.

Według eksperckiego zespołu doradców opracowujących reformę, globalne przekształcenie aparatu kultury powinno zakończyć się w roku 2015. W tym samym roku przypada kandydatura miasta Mons, w jednym z najbardziej zaniedbanych regionów Belgii, do tytułu Europejskiej Stolicy Kultury.

Aby przygotować miasto i region, zainwestowano już ogromne sumy w infrastrukturę kulturalną. Europejskie Fundusze Strukturalne, przeznaczone na podniesienie poziomu atrakcyjności strefy, już posłużyły do utworzenia największych centrów sztuki współczesnej wspólnoty francuskiej w regionie<sup>9</sup>. Co więcej, na tym samym obszarze znajduje się dziewięć z czternastu innych przestrzeni sztuki. Tak silna koncentracja nie ma służyć zaspokojeniu wilczych apetytów mieszkańców na sztukę współczesną, lecz raczej dostarczać rozrywki nowo przybyłym: pracownikom na stanowiskach kierowniczych, którzy przywędrują tu wraz z przedsiębiorstwami lokującymi swoją infrastrukturę w tym euroregionie.

W rzeczywistości te przestrzenie sztuki współczesnej staną się częścią całościowego programu rozwoju, którego celem jest dostosowanie regionu do potrzeb prywatnych inwestorów. Będą elementem szerszej zakrojonego planu, w którym odgrywać będą rolę kulturalnych magnesów na prowincjonalnym obszarze między dwoma wielkimi konurbacjami, czyli Lille (w północnej Francji) i Brukselą. Współ z bodźcami ekonomicznymi (ulgi podatkowe, dotacje) i infrastrukturalnymi (drogi, wyposażenie) w pełni rozwinięta oferta kulturalna przyczyni się do ożywienia regionu. Taka instrumentalizacja kultury w kontekście gospodarczym różnić się więc będzie od tej, w ramach której w późnych latach 80. chciano wykorzystać potencjał kultury do tworzenia nowych miejsc pracy na miejsce tych straconych w związku ze spadkiem znaczenia przemysłu ciężkiego. Nowy toczący się w Europie proces uprzestrzeleniania napędzany jest przez kapitalistów, którzy rozmieszczają swoje centra produkcyjne, węzły logistyczne i ośrodki kreatywności według nowego podziału terytorialnego. Globalne przetarasowania kartograficzne nie będą miały nic wspólnego z rynkami poszczególnych państw, ale z parametrami wynikającymi z konkretnego europejskiego ustawodawstwa i/ lub dogodnych warunków w regionach. Określi to przyszłe miejsca wzmożo-

nej aktywności oraz przeora nie tylko belgijski krajobraz artystyczny, lecz także zmieni równowagę geograficzną w całej Europie.

Belgia, do tej pory niezarażona ideologią „kreatywnych miast”, której owocem są konglomeraty kultury takie jak Dzielnica Muzeów w Wiedniu, bądź też promocja całych ośrodków (na przykład Barcelony) jako wielokulturowych parków, doświadczy wkrótce zwrotu w stronę „kulturozrywki” na względnie szeroką skalę. Wyzwanie dla polityki kulturalnej w Belgii polega z jednej strony na zaspokojeniu rzekomego apetytu na sztukę wśród nowych pracowników korporacji, z drugiej zaś na realizowaniu ambicji władz dotyczących oczyszczenia dochodzącego do siebie ciała społecznego z barbarzyńców. Sztuka współczesna funkcjonować będzie jako element większego aparatu, który sprzęgać ma te dwie misje w zupełnie nowym, politycznie neutralnym i ekonomicznie sterowanym środowisku.

Należy spodziewać się głosów krytyki wobec wyboru Mons na Europejską Stolicę Kultury w 2015. Miejmy nadzieję, że kolektywy artystyczne, do tamtej pory już zupełnie odcięte od finansowania publicznego, będą w stanie połączyć siły z innymi nietrwałymi grupami nie tylko z Mons, na dłuższy czas wykluczonymi ze sfery publicznej. Dyskusje dotyczyć będą wielu tematów, ale z pewnością nie programów nowych kulturalnych centrów handlowych, które do tego czasu nie będą już nawet stwarzać pozorów, że są dla tych niezależnych grup przeznaczone.

#### PRZYPISY

<sup>1</sup> Belgię zamieszkuje 5,9 mln osób posługujących się językiem flamandzkim, 4,1 mln osób francuskojęzycznych oraz 75 tys. niemieckojęzycznych. Każda z tych językowych grup ma swój własny, w pełni rozwinięty organ konstytucyjny zwany wspólnotą, składający się z parlamentu, rządu i administracji (jedynie wymiar sprawiedliwości ma charakter federalny).

<sup>2</sup> W ubiegłym roku Vlaams Blok została uznana przez belgijski sąd za partię rasistowską i musiała się rozwiązać. W ciągu tygodnia po zapadnięciu wyroku cały aparat polityczny Vlaams Blok został zrekonstruowany pod nazwą Vlaamse

Belang. W ostatnich wyborach VB uzyskała 25% głosów, kontynuując swój rozwój. Jest pierwszą partią polityczną w Antwerpii (800 tys. mieszkańców) i Brukseli. Ma tyle samo lub nieco więcej zwolenników niż wszystkie liczące się partie polityczne we Flandrii. Aby nie dopuścić jej do władzy, flamandzkie partie muszą tworzyć szeroko zakrojone koalicje.

<sup>3</sup> Annick Bijmans i NICC, *The Social and Economic Situation of Visual Artists Above the Age of 45; A Proposal for Policy-Related Solutions* [Spoleczna i ekonomiczna sytuacja artystów sztuk wizualnych w wieku powyżej 45 lat; propozycje rozwiązań w ramach strategii]. Mimo że podejście metodologiczne jest nie do końca trafione, badanie uwzględnia artystów z wystarczającym doświadczeniem, aby uznać je za wartościowe (<http://www.nicc.be/modules.php?name=News&file=article-&sid=419>).

<sup>4</sup> Dziedzictwo praw społecznych, do tej pory traktowane obojętnie, ale z szacunkiem, zostało zastąpione modelem bardziej liberalnym. Belgia jest krajem z przemysłową przeszłością i historią agresywnych strajków organizowanych przez związki zawodowe. Liberalne i nowomodne rządy socjalistyczne pozbywają się tego silnego, historycznego dziedzictwa. Guy Verhofstadt pełniący funkcję premiera od 1999 roku nazywany jest „małym Thatcherem”.

<sup>5</sup> W rzeczywistości jest to adaptacja istniejącego wcześniej instrumentu prawnego obejmującego pracowników sezonowych takich jak żniwiarze czy drwale... Dlatego nazywany jest często „statutem drwala”.

<sup>6</sup> We Flandrii na sztuki wizualne przeznaczają się około 6 mln euro rocznie, z czego 750 tys. euro trafia bezpośrednio w ręce artystów (granty, projekty itd.). Dokładne dane można znaleźć w internecie: <http://www.forumculture.be>.

<sup>7</sup> Zasada demokracji kulturalnej została uwzględniona w budżecie Ministerstwa Kultury pod hasłem „kształcenia dorosłych”. Na ten cel przeznaczają się niezwykle dużo pieniędzy. „Kształcenie dorosłych” otrzymało drugi największy przydział z budżetu na kulturę.

<sup>8</sup> Skoro w mieście regularnie odbywają się posiedzenia Rady Unii Europejskiej (najwyższego organu decyzyjnego), będzie ono miejscem ogromnych demonstracji i protestów, organizowanych przez różnorakie grupy alterglobalistyczne oraz aktywistów kulturalnych.

<sup>9</sup> Muzeum Sztuki Współczesnej w Grand Hornu.

CELLE/HAMBURG

## PRZYSZŁOŚĆ PRODUKCJI KULTURALNEJ NIEMIECKIEGO „NARODU KULTUROWEGO”

CORNELIA SOLLFRANK

Już od kilku lat Republika Federalna Niemiec przechodzi poważny kryzys gospodarczy i polityczny. Obecnie, szesnaście lat po zjednoczeniu, ten karzeł, który postrzegał siebie przez pryzmat sukcesu gospodarczego, nie wie już skąd czerpać pewność siebie. W gospodarce panują minorowe nastroje, a ludzie stracili poczucie bezpieczeństwa. Cięcia stosuje się wszędzie. Brakuje perspektyw na poprawę. Wyczerpuje się potencjał czerwono-zielonego rządu i mało zdecydowanych reform. Jest bardzo prawdopodobne, że następcą będzie rząd chrześcijańsko-demokratyczny/liberalny, który śmiało obierze kurs na neoliberalizm, do tej pory traktowany z nieśmiałością. Władze zaś kontynuować będą swój marsz, nie oglądając się na ofiary. Celem wypolerowania pozbawionego połysku wizerunku kraju oraz dodania mu nieco splendoru, politycy<sup>1</sup> centrowi zaczęli posługiwać się bardzo pojemnym terminem „naród kulturowy”. Określenie to jest obecnie błędnie stosowane w kontekście państwowej struktury Republiki Federalnej Niemiec<sup>2</sup>. Zagarnia całą kulturę niemieckojęzyczną, a przekonanie o obecnej wyższości kulturowej wywodzi z chwalebnej przeszłości. Niestety wyniki badania PISA przeprowadzonego w 2002 roku<sup>3</sup> pokazały, że w kraju, który szczyty się Goethem i Schillerem, Bachem i Beethovenem, Kantem i Heglem fun-

damenty owego rzekomego narodu kulturowego oraz edukacji są mocno zachwiane.

Przywoływaniu pojęcia „niemieckiego narodu kulturowego” towarzyszy nacjonalizacja polityki kulturalnej pod rządami czerwono-zielonych. Innowacje w tym względzie polegają na ustanowieniu urzędu Ministra Stanu ds. Kultury, Komisji Enquete ds. Kultury w Niemczech oraz Federalnej Fundacji ds. Kultury o międzynarodowym zasięgu działania. Powodem ustanowienia ponadnarodowej strategii kulturalnej były wyzwania związane z integracją europejską. Integracja z innymi państwami członkowskimi wymaga stworzenia wspólnego punktu kontaktowego dla całych Niemiec. Oferty kulturalne<sup>4</sup> powinny być reprezentowane w stolicy<sup>5</sup>, czego Senat Berlina nie dałby rady zorganizować i utrzymać sam. Zwrot w kierunku centralnego reprezentowania całego państwa spotkał się między innymi z krytyką ze strony ministrów-prezydentów krajów związkowych. Według niemieckiej konstytucji to oni, wespół z władzami lokalnymi, byli pierwotnie w pełni odpowiedzialni za wspieranie kultury. Teraz obawiają się – jak się okazuje, słusznie – utraty kompetencji i uwagi. Co więcej, konkurencja między poszczególnymi krajami związkowymi była (i nadal jest) jednym ze źródeł różnorodności i wielości dotowanej przez państwo oferty artystycznej i kulturalnej w Niemczech. Ustanowienie Berlina „stolicą kultury” automatycznie nadało landom status prowincji. Zamiast do Kolonii czy Monachium, świat zaprasza się do oglądania tej „kulturalnej wizytówki narodu” w celu odkrycia wielkości (kulturowego) narodu niemieckiego<sup>6</sup>. Chociaż za struktury wsparcia sztuki i kultury nadal odpowiedzialne są przede wszystkim kraje związkowe, nałożenie się finansowania projektów regionalnych i centralnych w Berlinie zaowocowało wyraźną koncentracją wydarzeń kulturalnych w stolicy. Co nie mniej istotne, dogodne warunki, takie jak niskie czynsze, sprawiają, że zwłaszcza młodszy artystyczny oraz wszystkie ważne galerie podążają do berlińskiej „zie-

mi obiecanej”. Drenaż „prowincji”, zwłaszcza ze sztuki młodej, wysokiej jakości i eksperymentalnej, już jest widoczny, a w dłuższej perspektywie z pewnością przybierze na sile.

„Sojusz na rzecz filmu”, mający wzmocnić niemiecką kinematografię, ustanowiony przez ministra stanu ds. kultury Michaela Naumanna, oraz wezwanie przez parlament publicznych i prywatnych rozgłośni radiowych do dobrowolnego wprowadzenia parytetu „muzyki z Niemiec” rozpętały debatę dotyczącą „monokultury” spowodowanej koncentracją władzy. To, co niektórzy komentatorzy uważali za rodzaj nieszkodliwego, sentymentalnego patriotyzmu, inni interpretowali jako ruch w stronę odnowienia nacjonalistycznych idei poprzez rzekomą „Leitkultur” (niemiecką tożsamość kulturową), ostrzegając przed politycznym wzbudzeniem kulturowych resentymentów. Co istotne, niemiecki rynek sztuki z niejakim opóźnieniem dostrzegł w kontrowersyjnym określeniu „niemiecki” pewien potencjał i zareagował stworzeniem etykietek „Młoda Sztuka Niemiecka” oraz „Młode Malarstwo Niemieckie”, które w międzyczasie przyczyniły się do powstania podobnych określeń w poszczególnych miastach. Na przykład „Malarstwo Lipskie” sprzedaje się na międzynarodowym rynku sztuki po prostu dlatego, że pochodzi z Lipska. W odróżnieniu od eksportowej strategii „Cool Britannia” (na przykład Młodzi Artyści Brytyjscy) za „Sztuką Niemiecką” nie stoi żadna znacząca strategia marketingowa przemysłu kreatywnego, a jedynie jej częściowa imitacja.

Najlepszym przykładem nowej niemieckiej świadomości kulturalnej, która panuje w „Republice Berlińskiej”, jest z pewnością wystawa kolekcji F.C. Flicka w Hamburger Bahnhof w Berlinie<sup>7</sup>. Związanie polityki kulturalnej Berlina z kolekcjonerem pragnącym nadać nazwisku Flicka pozytywny, artystyczny wydźwięk, jest dyskusyjne nie tylko z punktu widzenia polityki muzealnej, w kontekście zawartych umów, ale także pokazuje obecną po raz pierwszy w Republice Federalnej ten-

dencję polityki narodowej do ozdabiania się sztuką, wielką sztuką, a przynajmniej wielką kolekcją (zbiory Flicka składają się z 2500 prac). Zurych nie zgodził się na przyjęcie kolekcji oraz muzeum (zaprojektowanego przez Rema Koolhaasa), które F.C. Flick chciał sfinansować z własnych środków<sup>8</sup>. Jednak w Republice Berlińskiej kolekcjonera z otwartymi ramionami przyjął burmistrz, minister stanu ds. kultury oraz kanclerz. F.C. Flick został uwolniony nie tylko od swojego politycznego dziedzictwa, ale także od ponoszenia kosztów budowy swojego muzeum<sup>9</sup>. Co więcej, marka Galerii Narodowej uszlachetnia kolekcję i podnosi jej wartość. Dla kolekcjonera jest to układ korzystny z wielu względów. Skandal wokół wystawy wpłynął korzystnie na liczbę odwiedzających: pierwszy z siedmiu sezonów przyciągnął 300 tys. osób i jest uważany za sukces polityki kulturalnej. W odróżnieniu od Zurychu w Berlinie nie doszło do gwałtownych protestów ze strony artystów i intelektualistów<sup>10</sup>.

Kolejnym rzekomym sukcesem stołecznej kultury była zamknięta niedawno wystawa *MoMa w Berlinie*. Nowojorskie Muzeum Sztuki Współczesnej wypożyczyło 200 prac ze swoich zbiorów – rzekomo najważniejszych światowych arcydzieł. Wystawa w Neue Nationalgalerie potwierdza przeważający obecnie pogląd, że w kulturze sukces zależy od wielkości budżetu na reklamę. Zakrojona na niezwykle szeroką skalę kampania przyciągnęła 1,2 mln odwiedzających oraz zapewniła 6 mln euro zysku prywatnej firmie z ograniczoną odpowiedzialnością, organizującej wystawę, i to nawet po odjęciu 4,5 mln euro opłat za wypożyczenie dzieł. Przedsięwzięcie było możliwe dzięki uiszczeniu przez rząd federalny opłat związanych z ubezpieczeniem w wysokości 12 mln euro.

Obydwa te wielkoskalowe projekty mogą być uważane za przykład polityki kulturalnej, która wchodzi w sferę dyskusyjnego partnerstwa publiczno-prywatnego, opartego na złe pojętej liberalizacji. Zazwyczaj okazuje się, że tego rodzaju partnerstwo przynosi korzyści tylko stronie prywatnej, która postrze

kulturę przede wszystkim przez pryzmat systemu kwot i liczby odwiedzających, czyli jednym słowem ilości jako miary sukcesu, i która jest w stanie zdobyć pokaźne sumy pieniędzy, chociaż brakuje ich na projekty politycznie pożądane. Jednocześnie eliminacja mniej „użytecznych” projektów i narzędzi wsparcia zachodząca w wyniku takiego przetasowania wydaje się być ogólnie akceptowana. Tak ukierunkowany rozwój polityki kulturalnej widoczny jest nie tylko w stołecznym Berlinie, ale także w całej Republice Federalnej<sup>11</sup>. Jeśli będzie trwał dalej bez przeszkód, konsekwencją wspomnianego już przetasowania będzie zupełne odejście od finansowania projektów mniejszych i mniej reprezentacyjnych, bądź też takich, których nie da się w jakiś sposób „wykorzystać”.

Działalność Bundeskulturstiftung (Federalnej Fundacji ds. Kultury), założonej w 2002 roku, opisać można jako przeciwstawną wobec ogólnie panującej tendencji<sup>12</sup>. Jej misją jest udzielanie finansowego wsparcia projektom w całej Republice Federalnej, a panująca tu wizja kultury (nadal) polega na umożliwianiu działań artystycznych i kulturalnych, które nie mogą być bezpośrednio wykorzystane do celów reprezentacyjnych. Często są one krytyczne, dyskusyjne, procesualne lub eksperymentalne w swojej naturze. Oprócz programu tematycznego (na przykład „Migracja”, „Sztuka i Miasto”, „Wyżwanie 11/09”, „Zjednoczenie Niemiec...”) wsparcie udzielane jest także wielkoskalowym i długoterminowym projektom oraz czołowym instytucjom, w tym Documenta 12, Transmediale, berlińskiemu Biennale czy Dniom Nowej Muzyki w Donaueschingen bądź też projektom indywidualnym. W porównaniu ze swoją starszą siostrą, czyli fundacją kultury krajów związkowych z jednej strony oraz uwarunkowaniami w stolicy z drugiej, Bundeskulturstiftung okazuje się instytucją o najbardziej postępowym profilu. Z rocznym budżetem opiewającym na 38 mln euro, w porównaniu z 8 mln euro łącznie dla fundacji kultury wszystkich szesnastu krajów związkowych, Bunde-

skulturstiftung jest instytucją zasobną, co stanowi dobrą wróżbę na przyszłość<sup>13</sup>.

Jako że w społeczeństwie Republiki Federalnej nie nastąpiła do tej pory żadna wyraźna polityczna reorientacja, nie można tego także powiedzieć o polityce kulturalnej. Niemcy znajdują się w okresie przejściowym między tradycją humanistyczną a myśleniem w kategoriach neoliberalizmu, ekonomii i użyteczności. Konserwatywni kulturowo, tradycyjni i wykształceni politycy burżuazyjni działają obok, a czasem nawet na przekór wymogom zarządzania kulturą zorientowanego na rynek, co prowadzi do sytuacji paradoksalnych: podczas gdy parlamentarna komisja wysuwa apel o wprowadzenie zapisu o wspieraniu kultury do konstytucji Republiki Federalnej, instytucje kultury takie jak muzea są prywatyzowane i włączone do wolnorynkowych rozgrywek, a najważniejsi politycy CDU z Berlina ogłaszają, że dni wspierania kultury przez państwo raz na zawsze dobiegły końca<sup>14</sup>. Wydaje się, że konkretne środki podejmuje się nie tyle według celowych wytycznych polityki ile według osobistych poglądów kolejnych polityków odpowiedzialnych za kulturę. Widać wyraźnie, jak niewielką wagę wielu polityków przywiązuje do kultury i jak mało rozpowszechniona jest idea nadawania jej funkcji na przykład reprezentacyjnych lub czynienia jej częścią strategii rozwoju miejskiego. Wystarczy przyjrzeć się przebiegającym obecnie kampaniom wyborczym oraz marketingowym strategiom miast, w których kultura zostaje albo zupełnie zapomniana, albo sprowadzona do kilku banalnych zdań<sup>15</sup>.

Wyrażenie wsparcia kultury w liczbach sugerować może, że Niemcy nadal mogą mienić się narodem kultury. Cięcia w budżecie na ten cel nie są większe niż w przypadku innych obszarów. Jeśli jednak przyjrzeć się dystrybucji, staje się jasne, o jaką kulturę chodzi: niemal 50% budżetu na kulturę zgarniają teatry i opery; muzea i kościoły (konserwacja zabytków) dostają mniej więcej po równo, czyli po 15–20%; wsparcie finan-

sowe dla artystów indywidualnych nie przekracza 1%. A więc przez kulturę rozumie się przede wszystkim ochronę kulturowego dziedzictwa. We współczesnej wizji kultury, wsparcie artystów indywidualnych oraz niezależnej produkcji artystycznej właściwie nie odgrywa roli.

Nie wystarczy stwierdzić, że liczba artystów sztuk wizualnych w Niemczech wzrasta, w tej dziedzinie ma miejsce prawdziwy boom. Według danych funduszu ubezpieczeń społecznych dla artystów (Künstlersozialkasse – KSK) podwoiła się ona w ciągu ostatnich dziesięciu lat. Składki na KSK uzależnione są od dochodów, więc sytuację zarobkową artystów można na ich podstawie przedstawić następująco: 1% artystów osiąga dochody powyżej 100 tys. euro, 83% wykazuje dochody poniżej 15 tys. euro, 20% artystów podaje dochód ujemny, a ponad 50% nie czerpie z pracy artystycznej finansowych korzyści. Dochody rosną do 45 roku życia, a następnie znów spadają<sup>16</sup>.

Analiza warunków zatrudnienia artystów wskazuje, że Künstlersozialkasse odgrywa istotną rolę. Za jego pośrednictwem artyści otrzymują podstawowe ubezpieczenie społeczne. Przy rocznych dochodach rzędu 15 tys. euro miesięczna składka na ubezpieczenie zdrowotne i emerytalne wynosi około 115 euro. Jednak skoro wysokość wypłacanej emerytury uzależniona jest od składek odprowadzanych do funduszu – tak jak w przypadku wszystkich planów emerytalnych – dane te wskazują, że średnia emerytura artysty ubezpieczonego w KSK rzadko przekracza niezbędne do życia minimum. Wiosną 2005 roku parlamentarnej debacie nad potrzebą istnienia i funkcją KSK towarzyszyła burza protestów ze strony osób w niej ubezpieczonych, które podkreślały istotny charakter tego ubezpieczenia i ostrzegały polityków przed kwestionowaniem tego modelu lub jakimikolwiek zamiarami likwidacji.

Na bezpośrednie wsparcie finansowe artystów składa się cały wachlarz stypendiów, nagród i dotacji na projekty. Państwowe stypendia przyznawane są na poziomie komunalnym

lub kraju związkowego (na przykład pracownicze stypendium dla artystów sztuk wizualnych w Hamburgu, 12 miesięcy, 900 euro miesięcznie); większość z nich ograniczona jest limitem wieku. Jest także wiele osób prywatnych, firm i fundacji, które oferują rozmaite stypendia. Tak samo jest z nagrodami. Wyraźnie widać, że wędrują one zazwyczaj do odnoszących sukcesy artystów o wysokich dochodach. Dotacje państwowe na projekty pokrywają koszty produkcji, wydania katalogu i zorganizowania wystawy oraz podróży.

Wszystko to stworzyć może wrażenie bogactwa ofert, jednak o coraz mniej liczne okazje konkuruje ze sobą stale rosnąca liczba artystów sztuk wizualnych (ponad 20 tys.). Ciężca występują także nawet w obrębie jednoprocentowego wsparcia produkcji artystycznej. Chociaż są niewielkie, jeśli wyrazić je w wartościach absolutnych, powodują ogromne szkody w kontekście bieżącej produkcji artystycznej. A jak wskazują dane KSK, obecny poziom wsparcia i struktury rynku już zmuszają wielu artystów do zarabiania na życie pracą na zamówienie lub poza działalnością niezależną. Dotacje przyznawane są tymczasowo i w związku z konkretnym projektem, nie oferując stałego zabezpieczenia.

Modele pracy artystów, które nie przypominają klasycznego schematu autor-dzieło to znaczy praktyki kolektywne, interwencyjne i procesualne, nie są objęte wsparciem. Często warunkiem jest stworzenie pracy lub projektu, który nadaje się do pokazania na wystawie. Dotacje na projekty zazwyczaj nie obejmują wynagrodzenia za pracę artysty. W przypadku wsparcia publicznego, skomplikowane i biurokratyczne procedury związane z ubieganiem się – a w przypadku decyzji pozytywnej, także z rozliczeniami – sprawiają, że artyści mają coraz więcej papierkowej roboty.

Mimo wzrostu symbolicznej wartości pracy związanej z kulturą i kreatywnością, warunki produkcji ulegają pogorszeniu. W zachodnich społeczeństwach artyści mają tendencję do in-

dywidualnego organizowania się, to znaczy bez tworzenia specjalnych grup interesów, co spowodowane jest ideą pracy autonomicznej i według własnych celów. Twórcy kultury dopiero teraz zaczynają świadomie rozmawiać o tym, jak rozumieją swoją rolę, i tworzyć związki między niezależną pracą artystyczną a gospodarką kultury określaną przez politykę i handel<sup>17</sup>. Tworzenie organizacji politycznych czy współdziałanie z innymi ruchami zwalczającymi neoliberalizm i stawiającymi mu opór oznacza dla nich porzucenie chronionej przestrzeni „sztuki” i kojarzonych z nią konwencji.

Nikt poza samymi twórcami kultury nie będzie miał obowiązku pytania o rolę, jaką odgrywa lub powinno odgrywać to, co robią dla społeczeństwa, dla kogo i w czym interesie pracują i kto powinien na tołożyć. Rynek jest zadowolony, jeśli wchłonie cokolwiek beztrudnego albo pasującego do romantycznego i burżuazyjnego wizerunku artysty. Doskonałym przykładem tej reakcyjnej tendencji jest sukces artysty Jonathana Meese<sup>18</sup>. O programie największych i najważniejszych wystaw decyduje kilka galerii działających na skalę globalną. Społeczny kompromis pozwalający artystom na luksus tworzenia dzieł dostępnych tylko nielicznym ma zostać stracony z powodu przewagi ekonomicznych modeli myślenia i działania. Niegdyś pluralistyczna produkcja sztuki ma zaś zostać zredukowana do poziomu, na którym możliwe jest nadanie jej jakiejś funkcji.

Pozostają jedynie samoorganizacyjne mikrosystemy, w ramach których artyści uczą się jak rozwijać swoją własną działalność polityczną i niezależność opinii. Przykłady tego rodzaju „miejsc” to księgarnia i wydawnictwo b-books<sup>19</sup> w Berlinie, gdzie regularnie odbywają się debaty; The Thing Frankfurt<sup>20</sup>, czyli złożona sieć obejmująca stronę internetową, blog, listę mailingową i galerię, w ramach której mają miejsce wydarzenia dotyczące lokalnej polityki kulturalnej we Frankfurcie oraz teorii sztuki; oprócz tego działa jeszcze lista mailingowa [echo] poświęcona sztuce, krytyce i polityce kulturalnej w Hamburgu<sup>21</sup>,

poprzez którą kilkuset producentów kultury tworzy zarówno cyfrową, jak i lokalną platformę wymiany informacji i poglądów; magazyn sztuki „starship”<sup>22</sup>, z sukcesem wydawany przez kolektyw od 1998 roku. Chodzi o rozwijanie (biernej) umiejętności czytania wespół z (czynną) umiejętnością pisanie, co stanowi cechę charakterystyczną „małych mediów”<sup>23</sup>.

W niedalekiej przyszłości Republika Federalna Niemiec straci się zupełnie w neoliberalizmie. Humanistyczną tradycję pozostawi w tyle, ale nadal będzie mienić się „narodem kulturowym” ze względu na kilka niemieckich gwiazd obecnych na rynku sztuki. Co najmniej połowa muzeów, teatrów i oper zostanie zamknięta. Tym, które ocaleją, odebrana zostanie zdolność do pełnienia funkcji „centrów wspomagających transwersalne praktyki komunikacyjne” i zacząć do złudzenia przypominać centra rozrywki lub wesołe miasteczka, których misją będzie zabawianie rzesz ludzi<sup>24</sup>. Sztuką będzie wszystko co kreatywne i nadające się na sprzedaż. Rynek kontrolować będzie sieć ekonomicznie skutecznych menedżerów kultury. Magazyny artystyczne służyć będą tylko i wyłącznie napędzaniu sprzedaży. Artyści nie zginą, ale będą musieli zarabiać na życie w rzeczywistości niepewnego zatrudnienia i w gorszej sytuacji, jako producenci kultury. Nie będą już potrzebni w roli „narodowych mistrzów”. Nadal jednak z własnej woli prowadzić będą walkę o znaczenie sztuki i ulepszenie struktur.

#### PRZYPISY

<sup>1</sup> Por. artykuł *Das hat Humboldt nie gewollt* autorstwa byłej minister kultury Nidy-Rümelin w „Die Zeit” 2005, nr 10.

<sup>2</sup> „Naród kulturowy” to osiemnastowieczne pojęcie określające, w dosłownym sensie, ludzi żyjących w różnych państwach, ale połączonych poczuciem wspólnoty genealogicznej, językowej, kulturowej i historycznej.

<sup>3</sup> PISA to porównawcze badanie poziomu zakresu kompetencji w czytaniu, matematyce i naukach przyrodniczych. Zestawione z innymi krajami, Niemcy wypadają znacznie poniżej średniej OECD. 20% uczniów czyta słabo lub bardzo słabo.

Wyniki te wywołały w Niemczech szok.

<sup>4</sup> Stołeczny Fundusz Kultury rokrocznie przyznaje w Berlinie, jako federalnej stolicy, dotacje o łącznej wysokości 10,2 mln euro celem wsparcia istotnych niecyfrowych działań i wydarzeń.

<sup>5</sup> Berlin jest zarówno krajem związkowym, jak i stolicą Republiki Federalnej Niemiec. Po zjednoczeniu parlament niemiecki zdecydował w 1991 roku o odebraniu statusu miasta stołecznego Bonn. Od 1999 roku w Berlinie siedzibę ma parlament i rząd.

<sup>6</sup> To wyrażenie zostało użyte przez ministra stanu ds. kultury Michaela Naumanna.

<sup>7</sup> Kolekcja Flicka gromadzi sztukę współczesną. Jej nazwa pochodzi od nazwiska F.C. Flicka, wnuka Friedricha Flicka, skazanego za zbrodnie wojenne w procesach norymberskich. Kolekcja została powiększona dzięki zyskom z wojny i wykorzystywania robotników przymusowych. Spadkobierca nie przyjmuje odpowiedzialności za przeszłość swojej rodziny oraz pochodzenie fortuny i dotychczas nie przekazał żadnych pieniędzy na fundusz rekompensacyjny dla żyjących jeszcze, byłych robotników przymusowych w przedsiębiorstwie Flicka w Trzecie Rzeszy.

<sup>8</sup> Właściciel kolekcji zrezygnował z planów ulokowania jej w Zurychu wskutek gwałtownych protestów ze strony artystów i intelektualistów.

<sup>9</sup> Pokazywanie kolekcji Flicka przez 7 lat kosztować będzie miasto 6 mln euro, wysuplanych dzięki „zmianie priorytetów” bieżącego budżetu.

<sup>10</sup> Jedną z akcji protestacyjnych przeciwko kolekcji Flicka, por. <http://www.flickconnection.de/>.

<sup>11</sup> Na przykład Muzeum Tamm w Hamburgu: miasto zainwestowało 30 mln euro w muzeum morskie mieszczące kolekcję prywatną w ramach umowy gwarantującej jej właścicielowi uprzywilejowana pozycję.

<sup>12</sup> <http://www.bundeskulturstiftung.de/>.

<sup>13</sup> Kolejnym projektem indywidualnym, o którym warto wspomnieć, chociaż nie jest do końca typowy ze względu na swój reprezentacyjny charakter, jest „signandsight” (<http://www.signandsight.com>), czyli anglojęzyczna wersja internetowego magazynu „Perlentaucher”, publikującego codzienne podsumowania poruszanych tematów i opinii zawartych w dodatkach kulturalnych niemieckich gazet. Publiczne środki z budżetu początkowego w wysokości 1,4 mln euro wspierają niemieckie dziennikarstwo kulturalne, które w ten sposób samo staje się kulturalnym projektem służącym reprezentowaniu Niemiec w świecie.

<sup>14</sup> „Państwo chroni i wspiera kulturę” – tak miałby brzmieć zapis w artykule 20b.

<sup>15</sup> Hamburg Marketing AG, *Die Stadt als Marke, Hamburg Wachsende Stadt*.

<sup>16</sup> Künstlersozialkasse (KSK – fundusz ubezpieczeń społecznych artystów) powstał w 1983 roku i zapewnia ubezpieczenie zdrowotne oraz emerytalne niezrzeszonym artystom i znajdującym się w podobnej sytuacji dziennikarzom. KSK pokrywa do 50% kosztów ubezpieczenia. Pieniądze pochodzą z funduszy Rządu Federalnego (20%) oraz składek na ubezpieczenie społeczne artystów (30%) uiszczanych przez wszystkie instytucje regularnie zlecające prace artystom i dziennikarzom (muzea, galerie itd.).

<sup>17</sup> <http://www.ateliereuropa.com/>.

<sup>18</sup> Pierwotnie znany jako twórca wieloczęściowych śmieciowych panoram i instalacji powstających w maniackalnej niewinnej, twórczej furii, obecnie jednak dostarcza na rynek dekoracyjne malarstwo olejne i mit o swoim geniuszu.

<sup>19</sup> <http://www.bbbooks.de>.



<sup>20</sup> <http://www.thing-frankfurt.de>.

<sup>21</sup> <http://soundwarez.org/pipermail/echo/>.

<sup>22</sup> <http://www.starship-magazine.org>.

<sup>23</sup> Inke Arns, *Netzkulturen*, Hamburg 2002.

<sup>24</sup> Por. *The Spaces of a Cultural Question*, 2004 [e-mailowy wywiad z Brianem Holmesem przeprowadzony przez Marion von Osten], [http://www.republicart.net/disc/precariat/holmes-osten01\\_en.htm](http://www.republicart.net/disc/precariat/holmes-osten01_en.htm).

STAMBUL

## ZAGADNIENIE „INNOŚCI” ZBANALIZOWAŁO SIĘ, ALE PROBLEM POZOSTAŁ

E-MAILOWY WYWIAD  
Z HÜSEYINEM BAHRIM ALPTEKINEM  
PYTANIA: RAIMUND MINICHBAUER

*Chciałbym rozpocząć od państwowej polityki kulturalnej. Jakie będą jej główne osiągnięcia (ogólnie oraz w dziedzinie współczesnych sztuk wizualnych) w Turcji na szczeblu krajowym i regionalnym do 2015 roku? I jak podejście ona do zróżnicowania regionalnego?*

Myślę, że na turecką politykę kulturalną powinniśmy spuścić zasłonę milczenia. U nas nigdy nie było i nigdy nie będzie czegoś takiego, lecz ta sytuacja służy sztuce współczesnej, a zwłaszcza jej części wizualnej. Powodem jest tradycja państwowego monopolu oraz rządowe strategie sprawowania władzy, obejmujące także sprawy związane z różnicami interregionalnymi. Państwo współpracuje z artystami, których uważa za swoich odpowiednich reprezentantów: posługującymi się konwencjonalnymi strategiami, wywodzącymi się z tradycji modernizmu, akademikami, ukierunkowanymi na państwo rzeźbiarzami i malarzami, którzy tworzą „piękną sztukę, sztukę nowoczesną” – to wszystko.

Państwo wspiera jednak także niektóre dwustronne projekty międzynarodowe. Ale nie pomaga scenie artystycznej nawet w Stambule czy Ankarze, a co dopiero w innych regionach. Niektórzy artyści zbliżeni do środowiska kształtującego politykę kulturalną państwa oraz do rządu zawsze mogli liczyć na

wsparcie, ale to zupełnie inna „ontologia”, a my nie mówimy przecież o makramach, czyż nie?

*Jaki wpływ wywierają sponsorzy prywatni i korporacyjni na dzisiejszą scenę artystyczną i co będzie się działo w tym względzie w przyszłości?*

Sytuacja w kwestii wpływu sponsorów prywatnych i korporacyjnych na scenę artystyczną ulega nieznacznej poprawie, ale udzielanie pełnego wsparcia jest w dalszym ciągu rzadkością. W dodatku zawsze obwarowane jest warunkami. Przyznaje się je według subiektywnego, arbitralnego i zmiennego klucza, jak również ze względów pragmatycznych lub na chybił trafił. Można je otrzymać, a później stracić, gdy zostanie wycofane bez konkretnej przyczyny. Sponsoringu nie regulują żadne zasady ani etyka.

Nigdy nie wiadomo, co wydarzy się w przyszłości. Ewentualny kryzys gospodarczy pociąga za sobą kryzys kultury, a ten z kolei kryzys społeczny oraz paranoję, i wtedy można już zapomnieć o sztuce. Wzmaga się wrogość wobec sztuki (stającej się nagle symbolem marnotrawstwa i niechętnie wspieranej w czasach kryzysu). Media zawsze pomagały sztuce bardziej ze względu na sponsorów lub zgodnie z własnymi, lokalnymi interesami, niż odnosząc się do kwestii globalnych. Uważa się tu, że nawet globalizm wyznacza nam rolę zamkniętej, introwertycznej i w gruncie rzeczy feudalnej kultury. Bogaci wspierają bogatych, a biedni są pragmatyczni...

Chociaż sponsorom prywatnym i korporacyjnym idzie to jeszcze wolno, zaczynają nabywać świadomość globalnego, międzynarodowego i ideologicznego paradygmatu sztuki współczesnej oraz jej roli i związków z polityką kulturalną Unii Europejskiej. Zdają sobie sprawę z rosnącej siły sztuki jako narzędzia komunikacji w mediach. To paradoksalna, lecz napawająca nadzieją wróżba na przyszłość. Z drugiej jednak strony, kapitalizm zwykle wchłania subkulturę, popkulturę i inne

marginalne przejawy miejskiego życia, o których sztuka współczesna opowiada, których dotyczy i w których uczestniczy. W tym sensie sponsoring jest zarówno wyrazem inteligencji, jak i oportunistycznym. Wierzę, że w przyszłości sztuka będzie mogła liczyć na większe wsparcie ze strony sponsorów. Leży to w ich własnym interesie.

*Pozycja Turcji na międzynarodowej scenie artystycznej została osiągnięta dzięki wydarzeniom w rodzaju Biennale w Stambule. Jakim zmianom będzie ulegać ta pozycja w następnym dziesięcioleciu?*

To prawda, że naszą pozycję ukształtowało głównie Biennale w Stambule. Momentem szczytowym była impreza w 1992 roku, która po raz pierwszy została obliczona na przyciągnięcie uwagi świata do Stambułu, a nawet do innych regionów, jak Bałkany, Rosja, Europa Południowo-Wschodnia. Kolejne edycje, w których uczestniczyli zagraniczni kuratorzy i międzynarodowy tłum osób zawodowo związanych ze sztuką, odegrały wielką rolę, a Stambuł stopniowo przyciągał coraz większą uwagę, dzięki egzotycznej atmosferze i wschodzącym gwiazdom sztuki. Wierzę, że Biennale w Stambule, bez względu na swoją strukturę, stanie się jedną z ważniejszych instytucji o trwałym międzynarodowym zasięgu, tak jak Festiwal Filmowy, Muzyczny, Jazzowy i Teatralny – wszystkie organizowane przez IKS (Fundacja Kultury i Sztuki w Stambule), czyli prywatną organizację wspieraną z pieniędzy publicznych i pochodzących od sponsorów. Czym jest jednak w tym kontekście trwały międzynarodowy zasięg? Do tej pory, to znaczy w ciągu ostatnich dziesięciu lat, odbyło się także wiele innych festiwali muzycznych i filmowych, oprócz tych organizowanych przez IKS. W następnym dziesięcioleciu będzie miało miejsce więcej wydarzeń związanych ze sztuką współczesną. W ciągu ostatnich pięciu lat Projekt 4L i Centrum Sztuki Współczesnej Platform zyskały rangę ważnych instytucji na scenie współczesnych sztuk wi-

zualnych. Ta druga to jedyne w Stambule miejsce cieszące się na świecie uznaniem jako centrum sztuki, archiwum i instytucja goszcząca zagranicznych rezydentów. W międzyczasie, od 2000 roku kilku artystów rozwijało kolektywne projekty, marginalne sieci kontaktów i pozarządowe organizacje artystyczne, działające bez finansowego wsparcia, wyłącznie dzięki indywidualnym inicjatywom i solidarności, zbierając środki wśród przyjaciół i tak dalej. Niektóre upadły wskutek braku pieniędzy, a niektórym zabrakło motywacji i energii, inne zaś zaprzestały walki i dały się wchłonąć przez silniejsze i atrakcyjniejsze sieci. Międzynarodowa atmosfera i klimat Biennale przyczyniły się do powstania alternatywnych struktur, wydawnictw, związków artystów i publikacji. Niestety Biuro Podróży Słoń Morski, czyli artystyczny kolektyw znany lokalnie jako „loft”, który założyłem w 2000 roku, także zakończył regularną działalność w 2004 roku z powodu problemów finansowych i lokalowych. Trwa nadal tylko w ramach projektów międzynarodowego współdziałania.

*Jakie są wydarzenia i doświadczenia związane ze współpracą Turcji z Unią Europejską w dziedzinie polityki kulturalnej i programów finansowania? Co przyniesie przyszłość?*

Współpraca Turcji z Unią Europejską w dziedzinie polityki kulturalnej i programów finansowania przeżyła w ostatnich latach okres gwałtownego rozwoju dzięki programom rezydencyjnym, międzynarodowym wystawom, sympozjom i konferencjom. Wiele dzieje się na scenie artystycznej w Stambule, a nawet na tureckiej prowincji, zwłaszcza w Diyarbakirze i Izmirze. To cudowne przyspieszenie jest kwestią złożoną i wielowymiarową. Prawdopodobnie na całych Bałkanach występują podobieństwa i rodzaj wspólnej racji bytu. Wpisuje się to w strategię ideologiczną i polityczną twórców europejskiej polityki kulturalnej. Wybierają oni różne regiony w różnym czasie, na przykład najpierw Bałkany, później Bośnia, Albania,

Kosowo, Kaukaz (Gruzja, Armenia, Azerbejdżan, a nawet Czechosłowacja), kandydująca do członkostwa w Unii Turcja oraz region zamieszkiwany przez Kurdów, zwłaszcza Diyarbakir i okolice. Właściwie abstrakcyjne wydzielenie regionu nazywanego Europą Południowo-Wschodnią miało miejsce w ciągu ostatnich dziesięciu lat, jednak szczerze mówiąc, nie zrealizowano żadnych projektów na wysokim poziomie. Decyzja o wyszczególnieniu tego regionu nie została podjęta tylko w oparciu o przesłanki gospodarcze, geograficzne i polityczne, ale także z powodu potrzeby „inności” względem Europy. Stąd także potrzeba polityki kulturalnej w egzotycznych, folklorystycznych, etnicznych, marginalnych i peryferyjnych ramach. Kwestia „innego” i „inności” omawiana jest od piętnastu lat i zdążyła już ulec banalizacji, ale problem pozostał. Niektóre instytucje manipulowały interesującymi projektami wysuniętymi przez artystów z regionu, aby dostosować je do administracyjnych potrzeb związanych z wydatkowaniem, zamiast realizować przedsięwzięcia, które nadałyby artystycznej scenie regionu dynamikę. Oczywiście mobilność artystów i intelektualistów z regionu gwarantowana w tych ramach jest niezwykle istotna, ale pod warunkiem, że nie doprowadza do ciągłego krążenia tych samych osób w artystycznym obiegu w ramach swego rodzaju turystyki konferencyjnej. Zaprasza się ludzi na debatę i odrobinę zabawy, ale rzadko umożliwia to silną i indywidualną ekspresję. Zamiast tego udaje się organizować jedynie bezużyteczne warsztaty i powtarzane bez końca grupowe pokazy. Sympozjów i forów nie wieńczy zazwyczaj żadna postprodukcja czy też wskazanie kierunków działania na przyszłość. Te same organizacje powtarzają te same spotkania w dokładnie tych samych miejscach. Sieci są tworzone i promowane, ale pozostają niedostępne ze względu na zbiurokratyzowaną strukturę administracyjną i żargon. Takie podejście nie stymuluje artystów do realizowania swoich kreatywnych projektów. W gruncie rzeczy, ich pomysły i kreatywne propozycje pozosta-

ją w stanie zawieszenia i są czasem wykorzystywane przez władze w celu wyjścia naprzeciw innym interesom finansowym.

Moje doświadczenia związane z uczestnictwem w takich forach często kończyły się poczuciem ogromnej frustracji, a nawet depresji. Jeden z moich projektów realizowanych z kolektywem Biuro Podróży Słoń Morski, zatytułowany *Juliusz Verne i Morze Czarne* prezentowany był przy okazji kilku sympozjów i forów, ale w końcu został przejęty bez pozwolenia, zmanipulowany i właściwie odebrany mi, aby można go było wykorzystać, starając się o dofinansowanie z Unii Europejskiej<sup>1</sup>. Został wybrany i wyasygnowano na niego ogromny budżet. Ja zostałem zredukowany do roli obserwatora mojego własnego projektu, który obecnie niewiele ma wspólnego z pierwotnym pomysłem, gromadzi innych partnerów i koncentruje się na innych sprawach, po prostu w ramach wydawania pieniędzy na bezużyteczną inicjatywę. Niestety, trwa to od trzech lat. Wszystkie wysiłki nasze i naszych partnerów w regionie, jak również pięć lat pracy i wizji poszło na marne. Wiem, że pomysłów nie obejmują prawa autorskie, a długie postępowanie prawne ma zawsze zabójczy wpływ na motywację artysty. Cała sytuacja pochłonęła wiele energii i doprowadziła niestety do przerwania projektu, który mógł okazać się owocny.

To tylko moje ekstremalne, osobiste doświadczenie, a współpraca innych programów z artystami i inicjatywami układała się bardziej pomyślnie. Coraz większy nacisk kładzie się jednak na ramy instytucjonalne. Inicjatywom artystycznym i kolektywom brakuje niestety możliwości nieskrępowanego działania i motywacji. Już przy powstaniu mają charakter marginalny, gdyż nie można ich wpasować w ramy dwustronnej współpracy. Wiele inicjatyw po prostu wypala się.

W przyszłość patrzę jednak z optymizmem. Przede wszystkim w Stambule rezyduje wielu artystów z zagranicy. Miasto odwiedza wielu przedstawicieli europejskich instytucji i kuratorów, którzy zostają tu na dłużej, by pracować i realizować

różnorodne projekty we współpracy z miejscowymi artystami. Mają okazję odkryć zróżnicowaną, lokalną dynamikę, alternatywne struktury i poznać współczesną scenę artystyczną, jej historię i kontekst. Działające w dwóch kierunkach programy rezydencyjne są niezwykle istotne, zwłaszcza jeśli pozwalają odwiedzać nas artystom z zagranicy. Mieszkają oni tutaj i na prowincji, a po powrocie mogą powiedzieć o tutejszej sytuacji więcej.

Jeśli chodzi o przyszłość, dynamika jest zróżnicowana, ale postęp odbywa się w dosyć szybkim tempie. Wielu młodych artystów ma szansę wystawiać za granicą oraz korzystać z mobilności dzięki programom rezydencyjnym i projektom. Wszyscy mogą rozwijać sieci kontaktów i komunikować się dzięki internetowi. Jest wielu artystów, którzy zamieszkali w Stambule i promują różne aspekty miejscowej sceny i wizji artystycznej. Starania Turcji o członkostwo w Unii Europejskiej zwiększyły przejrzystość i wzmogły interakcje między miejscowymi artystami. Niestety, inicjatywy pozarządowe wciąż nie rozwijają działalności na większą skalę. Co dziwne, większość ich wysiłków skupia się na poszukiwaniu środków na rozwiązanie lokalnych problemów i konfliktów, a nie finansowanie ambitnych i wizjonerskich projektów.

Akademicy często wykorzystują swój status i siłę, żeby szerzyć elitaryzm. Uniwersytety powinny traktować artystów na równych warunkach w derridiańskim rozumieniu. Akademia przedkłada lokalną stabilizację nad mobilność i wymiany międzynarodowe.

Jeśli chodzi o przyszłość, lepiej postawić na silną europejską obecność w Turcji, niż liczyć na gotowe i abstrakcyjno-konceptualne podejście intelektualne.

*Jakie przeciwstrategie stosowane w dziedzinie kultury mogłyby posłużyć za model do naśladowania dla nowych form samoorganizacyjnych i ponadnarodowej współpracy; nowe strategie grup*

*feministek, antyrasistów czy Kurdów, znajdowanie nowych dróg sprzeciwu wobec logiki stałej zależności krytyki od kapitalizmu?*

Te przeciwstrategie są zazwyczaj ulotne i szybko się wyczerpują. Większość z nich to oportunistyczne poszukiwanie drogi wyjścia i możliwości ucieczki. Każdy wie, że Europa i świat ze współczuciem słuchają skarg na dyskryminację. Poruszanie kwestii politycznych, ideologicznych i etnicznych to lepsza furtka do sukcesu niż sama praca. Ten dysonans zastawia na artystów dziwną pułapkę. Oczekuje się, że oni sami lub ich sztuka będzie feministyczna, antyrasistowska, kurdyjska i tak dalej. Być może w końcu wejdą we współczesne globalne sieci kontaktów, uzyskają mobilność i możliwość uczestnictwa w wielu wystawach grupowych, wszystko to jednak w pewnym podyktowanym im kontekście. Na tym właśnie polega ryzyko wpadnięcia w ową pułapkę. Jednakże owa „inność” stanowi kategorię wspólną zarówno dla artystów, jak i tych, którzy zamawiają i finansują dzieła sztuki. Nie oznacza to jednak, że nie istnieją szczerze prace. Mamy do czynienia z różnymi ontologiami oraz większymi możliwościami komunikacji w ramach większej liczby sieci i platform kultury.

*Jak będzie się rozwijać ogólna sytuacja w kwestii publicznego finansowania współczesnych sztuk wizualnych?*

Struktura finansowania i wspierania projektów jest hierarchiczna. Jedni aplikują, drudzy oferują; jedni składają propozycje, drudzy odpowiadają; jedni pytają, drudzy proponują kompromis; jedni sobie życzą, drudzy negocjują. Wymaga się, by kandydaci byli tacy a tacy, więc oni twierdzą, że tacy właśnie są. Ich pozycja podlega kontroli, więc muszą się do tego ustosunkować. Wymaga się, by byli „innymi”...

Ten paradygmat powinien ustąpić miejsca perspektywie krytycznej, wymagającej dialogu w kwestii umiejscowienia i omówienia sytuacji. Skoro sztuka stanowi odmienną formę wiedzy, dialog kultur i strategii kulturalnych powinien być

oparty przede wszystkim o bycie „tym samym”, a nie tym „innym”. Pominięte zostaną w ten sposób funkcje hierarchiczne, które prowadzą do ignorancji i konfliktu. Każde wydarzenie artystyczne odnosi się do konkretnego zakresu wiedzy, a sposób zdobycia tej wiedzy jest szalenie istotny. Ma charakter krytyczny i polityczny, jest działaniem, a to także element wiedzy. Dlatego też na wszystkich szczeblach (kuratorским, finansowym, kreatywnym, postprodukcyjnym i tak dalej) powstawania pracy i wiedzy potrzebny jest ożywiony dialog. W przeciwnym razie gościnność łatwo może się gwałtownie przerodzić we wrogość, co sprawia, że tracimy sztukę z pola widzenia.

Dla przykładu dobrze opisać jakieś wydarzenie artystyczne, takie jak wystawa grupowa otwarta 8 lipca 2005 roku w Berlinie, w Martin Gropius Bau, zatytułowana *Urban Realities: Focus Istanbul*. Ma ona przedstawiać różne twarze i konteksty kulturowe miasta, które stara się o wejście do Unii Europejskiej oraz podnieść prestiż silnej, wschodzącej sceny sztuki współczesnej. Do udziału zaproszono czterdziestu artystów ze Stambułu i czterdziestu z zagranicy. Większość z nich pracowała już w Stambule lub koncentrowała się na nim w swoich działaniach, ale niektórzy nigdy wcześniej nie odwiedzili miasta. Kuratorzy i organizatorzy twierdzili, że nie jest to jedna z tych „narodowych” lub „regionalnych” wystaw poświęconych Turcji, Stambułowi czy Bałkanom.

Do pewnego momentu wszystko szło dobrze, jednak w połowie drogi do zrealizowania projektu niektórzy artyści zaczęli skarżyć się na problemy ze strukturą, ograniczeniami konceptualnymi i kuratorskimi oraz aspektem finansowym przedsięwzięcia. Wzmogona wymiana e-maili wśród artystów i kuratorów doprowadziła do zorganizowania w Stambule serii spotkań, na których obecni byli niektórzy tamtejsi artyści. W toku tego procesu komunikacyjnego, lub braku komunikacji, z projektu wycofało się kilku artystów, kuratorów ze Stambułu oraz pisarz.

Niestety, koordynatorzy projektu, kuratorzy i organizatorzy wzięli to za bojkot i nie starali się poznać i zrozumieć motywów takiego postępowania. Przyczyn nie potraktowano poważnie i uznano je za formę buntu kulturalnego. Tak naprawdę odchodzący artyści nie podjęli decyzji wspólnie, ale zbiegły się one w czasie. Każdy z nich miał swoje własne powody natury konceptualnej, kulturowej, ideologicznej, etycznej, kuratorskiej i finansowej. Nie uznano jednak, że każdy sam podjął decyzję zgodną ze swoją własną osobowością artystyczną, lecz wszystkich wrzucono do jednego worka jako rebeliantów. Żaden z nich nie otrzymał indywidualnego e-maila, a jedynie wiadomości ogólne skierowane do wszystkich, różniące się jedynie nazwiskiem adresata.

Nie było to tak naprawdę działanie kolektywne, a w ten sposób mogą potoczyć się losy podobnych projektów o ryzykownej, śliskiej i dyskryminującej strukturze. Projekt został niestety zrujnowany. To co miało być przedsięwzięciem przyjaznym i tchnącym gościnnością Stambułu, jego kultury i artystów, zamieniło się w festiwal kulturowej wrogości, tylko i wyłącznie z powodu braku dialogu międzykulturowego oraz przez hierarchiczną strukturę polityki kulturalnej. Wystawa to tylko wystawa. A jednak nie...

#### PRZYPISY

<sup>1</sup> Projekt *Juliusz Verne i Morze Czarne* oparty jest na idei „Wspólnej Rzeczywistości, Wymiany Artystycznej i Solidarności Międzyregionalnej”. To pływające laboratorium podążające fikcyjną trasą podróży Juliusza Verne’a nad Morzem Czarnym (w tym w Mołdawii i na Kaukazie) w jego powieści *Uparty Keraban*. Projekt został przejęty bez pozwolenia przez Appollonię (agencję Południowo-Wschodniej Wymiany Kulturalnej) z siedzibą we francuskim Strasburgu, która złożyła wniosek w ramach programu Kultura 2000. Kiedy kandydatura została przyjęta, projekt zmieniono nie do poznania.

OSLO

## IDEOLOGIE DO NIEUSTANNEGO KWESTIONOWANIA

TONE HANSEN

Rok 2005 może okazać się punktem zwrotnym w rozwoju norweskiej i skandynawskiej sceny artystycznej. Nie chodzi tylko o obchody setnego jubileuszu norweskiej państwowości, których program polityczna prawica od razu oskarżała o nadmiar narodowego samokrytycyzmu oraz niedobór zabawy i rozrywki. W ciągu ostatnich trzech lat sporządzono wiele białych ksiąg, a wdrożenia doczekała się duża liczba planów strategicznych w dziedzinie rozwoju sztuki. Na horyzoncie zarysowuje się nowe podejście do polityki artystycznej (i społecznej), dzięki *Białej Księdze nr 48 (Polityka Kulturalna do 2014)* oraz strategii współpracy Norwegii z państwami południa w sprawach kultury i sportu<sup>1</sup>, zakładającej systematyczną prywatyzację socjaldemokratycznych pozostałości oraz międzynarodową promocję Norwegii jako kraju odpowiedzialnego ekologicznie, działającego na rzecz pokoju i przykładającego dużą wagę do kultury. Nie wspomina się o norweskich żołnierzach walczących w amerykańskiej wojnie w Afganistanie lub inwestowaniu zysków z wydobycia ropy naftowej w szkodzące środowisku hodowle ryb w Chile. W 2003 roku Norwegia zapragnęła stać się jednym z najbardziej innowacyjnych krajów w Europie. W 2015 może mieć to następujące konsekwencje:

- ▶ Państwowe wsparcie finansowe dla sztuki osiągnie poziom większy niż kiedykolwiek. Większość środków dystrybuowana będzie przez organizacje takie jak Forum Kultury i Biznesu oraz bezpośrednie inicjatywy polityczne i tymczasowe projekty obejmujące na przykład pomoc krajom południowej półkuli. Państwo będzie pośrednio wspierać prywatne przedsiębiorstwa poprzez ułatwianie wymiany kulturalnej związanej z zakrojonymi na szeroką skalę projektami w krajach Trzeciego Świata, jak również poprzez współdziałanie między krajami nordyckimi w ramach Nordyckich Stowarzyszeń Twórczych, czyli związanych z biznesem forów wymiany kulturalnej. Różnice między podstawą ideologiczną i komercyjną ulegną zatarciu.
- ▶ Zasada niezależności stanie się utrudnieniem zarówno dla instytucji, jak i dla artystów, ponieważ, co paradoksalne, niezależność ofiarowywana będzie w zamian za wypełnianie nakazów. Zamiast zrezygnować ze swoich instytucji, państwo będzie się usilnie starało je wykorzystać. Zgodnie z radykalną zmianą priorytetów państwa i metodami poprawy wydajności w sektorze publicznym, sektor kulturalny także będzie musiał przyswoić zarządzanie poprzez cele. Stanie się ono czymś naturalnym w sytuacji gdy państwo, które wspiera, oczekuje w zamian wpływu na społeczeństwo. W taki właśnie sposób dojdzie do polaryzacji świata sztuki. Wokół kwestii ochrony instytucji sztuki przed biurokratyzacją stworzy się polityczne lobby, gdyż zaangażowanie w politykę stanie się nieuniknione.
- ▶ Systemy finansowania będą w dużej mierze działać w sposób przypadkowy i na politycznych/administracyjnych podstawach ze względu na osłabienie nordyckiej tożsamości i systemu artystycznych wymian międzynarodowych po zamknięciu Nordyckiego Instytutu Sztuki Współczesnej (NIF-CA) w 2006 roku przez Radę Nordycką. Wielkie instytucje państwowe pochłoną więcej dotacji rozdzielanych między

kraje nordyckie, gdyż tylko one będą się w systemie politycznym wyróżniać.

- ▶ W obliczu konsolidacji i częściowej prywatyzacji, instytucje państwowe muszą konkurować z mniejszymi organizacjami i kolektywami artystów o finansowanie.
- ▶ Outsourcing projektów i zatrudnianie na szeroką skalę kuratorów z zagranicy w narodowych instytucjach sztuki pogłębi przepaść między artystami a tymi podmiotami. Rozmycie ról doprowadzi do podziału odpowiedzialności za finansowanie i opłacanie artystów. Wynagrodzenie za wystawy, które powinno być gwarantowane przez wszystkie instytucje wspierane przez państwo, według warunków wywalczonych w latach 70. przez Związek Artystów, będzie coraz częściej pomijane, gdyż instytucje nie będą uważać się za główny podmiot odpowiedzialny, a jedynie wspomagający. Tożsamość muzeów i galerii ulegnie przez to rozmyciu.
- ▶ Konfliktami, które niegdyś omawiano na forum publicznym, będą zajmować się jedynie interdyscyplinarne komisje, co pozbawi debatę szerszej perspektywy.
- ▶ Warunki życia i pracy artystów, którzy nie zechcą stać się częścią gospodarki rozrywkowej, ulegną pogorszeniu wskutek zmniejszenia nakładów finansowych. Utrudni to niezależnym grupom i artystom przeżycie w jednym z najdroższych krajów świata. Jednak rola artystów oraz ich dzieł zainteresuje zarówno świat biznesu, jak i polityki kulturalnej, gdyż rozwijanie sieci kontaktów stanie się nową strategią tej polityki na międzynarodową skalę.
- ▶ Norwegia nadal nie będzie członkiem Unii Europejskiej. Stanie się jednak sygnatariuszem układu z Schengen<sup>2</sup>.

Niezależne instytucje sztuki pozostające wcześniej w stałym kontakcie z administracją polityczną zostały przekształcone w prywatne fundacje, w których skład rad nadzorczych ustalany jest przez ministerstwo. Uległy także połączeniu w większe

jednostki według klucza geograficznego, a nie według dziedziny. Idealny kandydat na członka rady musi wykazywać się bezstronnością, co wyklucza osoby zawodowo związane ze sztuką (artystów, historyków sztuki, krytyków). Dlatego miejsca w radzie zajmują przedstawiciele innych ministerstw, biznesmeni lub zawodowi radni<sup>3</sup>. Z drugiej strony jednak, artystom nie umożliwia się zasiadania w radach nadzorczych Statoil, czy należącego do państwa przedsiębiorstwa budowlanego Entra.

W kilkunastu artykułach Knut Olav Åmås, redaktor czasopisma „Samtiden”, opisał proces powierzania najważniejszych stanowisk osobom lojalnym wobec ministerstwa. W swoim komentarzu *Nowe struktury władzy w norweskiej kulturze* zwraca uwagę na sposób, w jaki obecną politykę kulturalną kształtuje coraz bardziej rozrastająca się administracja<sup>4</sup>. Åmås podkreśla, że restrukturyzacja i fuzje zyskują na znaczeniu jako ministerialne narzędzia działania, gdy brakuje środków finansowych. Wzmaga to potrzebę badania procesów przekazywania władzy w sektorze kultury. Zamiast dostrzec problem koncentracji władzy, ministerstwa aktywnie przyczyniają się do pogorszenia sytuacji.

Przykładem tego względnego oddzielenia się od państwa są dwie norweskie instytucje: Narodowe Muzeum Sztuki, Architektury i Designu (NFK) oraz Narodowa Akademia Sztuki w Oslo (KHiO). NFK powstało jako fundacja prywatna w 2001 roku z połączenia pięciu oddzielnych muzeów sztuki i instytucji<sup>5</sup>. Chociaż w dalszym ciągu finansowane jest przez państwo, zarządza nim rada dyrektorska pod przewodnictwem biznesmena Christiana Bjellanda. W KHiO, kształcącej obecnie w dziedzinie teatru, opery, baletu, sztuk wizualnych, designu i sztuk pięknych, każdą dyscypliną zarządzano niegdyś oddzielnie, teraz działa tam wspólny zarząd z dyrektorem mianowanym przez ministerstwo. To także ministerstwo ustala skład rady dyrektorskiej obydwu instytucji. Oznacza to, że rady w dużej mierze wykonują decyzje podjęte wcześniej

w ministerstwie we współpracy z przedstawicielami różnych dziedzin sztuki. Decydenci zbliżyli się więc do instytucji, lecz wpływ środowisk związanych z różnymi dyscyplinami artystycznymi zmalał, gdyż ich przedstawiciele nie mają dostępu do rad nadzorczych. Tego rodzaju przykłady świadczą o fragmentacji statusu dziedzin sztuki w obliczu wszechmocnej administracji oraz o proletaryzacji wśród zawodowych pracowników, którzy stają się dla systemu podejrzani. Częste powierzenie rekrutacji pracowników przez instytucje sztuki firmie headhunterskiej Ørjasæther obniżyło demokratyczność procesów, które przed podjęciem stosownych decyzji były omawiane w otwartej debacie. W Norwegii, fundacji, wspieranych przez państwo lub niezależnych, nie obowiązuje Ustawa o swobodnym dostępie do informacji<sup>6</sup> (*offentlighetsloven*), której muszą przestrzegać wszystkie instytucje należące do państwa. Wyłączone spod niej podmioty, jak NFM mogą więc wybierać, które dokumenty upubliczniać. Instytucje budują fasadę przyciągającą rzesze ludzi, ale w kluczowych obszarach brakuje im przejrzystości.

W Norwegii nigdy nie było tradycji jasnego samookreślenia się instytucji edukacyjnych w kwestii radykalnych poglądów czy polityki. Swego rodzaju radykalizm został wzięty za pewnik jako nieodzowny element krytycznego stanowiska sztuki. Dlatego też edukacja artystyczna jest szczególnie podatna na nową politykę kulturalną. Względne oddzielenie od państwa, spowodowane w dużym stopniu fuzją KHiO mogłoby posłużyć skłonieniu instytucji edukacyjnych do większego samokrytycyzmu i koncentracji na temacie, jak również otwartego zaangażowania w zmiany w całym społeczeństwie. Zamiast postrzegać praktykę artystyczną przez pryzmat poszukiwań i badań, na przykład tworząc więcej kierunków takich jak Studia Krytyczne w Malmö, robi się zupełnie coś innego, skoro KHiO rozpoczęła współpracę z prywatną szkołą biznesu BI, aby kształcić naszych przyszłych liderów.



### Od kulturalnego życia do kulturalnego biznesu - projekt dyscyplinujący

*Biała księga nr 48 (Polityka kulturalna do 2014)* została przedstawiona przez koalicję premiera Bondevika (składającą się z Partii Konserwatywnej, Liberalnej i Chrześcijańskich Demokratów, do których należało stanowisko premiera) w 2003 roku. Raport stanowi przede wszystkim katalog wszystkiego, co Norwegia ma do zaoferowania w dziedzinie sztuki i kultury, jak również mniej lub bardziej powiązanych sektorów, takich jak turystyka, żywność, rolnictwo i muzealnictwo, z naciskiem na przemysł filmowy i muzyczny oraz niektóre modele finansowania. Socjolog Dag Solhjel wskazuje, że zmiana kierunku odbyła się w sposób następujący: „*Biała księga* pozbawiona jest autorefleksji w kwestii potencjalnych negatywnych skutków wzrostu roli centralnej administracji państwowej w polityce kulturalnej i artystycznej. Wygląda na to, że demokratyzujące, decentralizujące, popularne i kulturowo otwarte aspekty znamiennych pierwszych białych ksiąg w dziedzinie kultury w latach 70-tych zupełnie zniknęły”<sup>7</sup>.

Mimo że *Biała księga* nie zawiera żadnych wniosków, wskazuje kierunek przyszłej polityki kulturalnej. Zakłada on między innymi wyraźniejszą kontrolę polityczną nad Radą Sztuki oraz uproszczenie systemu państwowych grantów w ramach bardziej interdyscyplinarnych komisji. Taki bieg wydarzeń utrudni kolektywom lub artystom indywidualnym uzyskanie wsparcia dla projektów, które nie dotyczą priorytetów politycznych. Zagroza także zdolności mniejszych instytucji do działań krytycznych wobec sfery publicznej, gdyż ich przetrwanie będzie całkowicie uzależnione od otrzymanego wsparcia.

W oparciu o tę *Białą księgę*, parlament przegłosował stworzenie kolejnej, tym razem poświęconej relacjom między sztuką, kulturą a biznesem. *Biała księga nr 22 (Kultura i biznes)* została opublikowana w 2005 roku. Miała za zadanie gruntownie opisać zależności między kulturą, biznesem i społeczeństwem,

w celu nadania sektorowi kulturalnemu większej roli w czymś, co nazywa się „zorientowanym na przyszłość systemem innowacyjnym”. Ze względu na tak szeroki zakres jak poprzednia księga oraz brak jakichkolwiek konkretnych propozycji działań publikacja nie mówi wiele. Powinna być odczytywana raczej w kontekście tego, co pomija i co zakłada – przekształcenia życia kulturalnego w życie biznesowe.

*Biała księga* określa podmioty biznesu kultury jako: „firmy, które wytwarzają produkty ukierunkowane szczególnie na aspekt komunikacyjny. Konceptualne potraktowanie biznesu pozostaje w związku z naciskiem na produkcję kulturalną w ujęciu biznesowym. W jakiejś mierze powodowane jest także faktem, że badanie odnosi się przede wszystkim do przedsiębiorstw prywatnych zajmujących się sprzedażą dzieł kultury jako towarów na rynku prywatnym”<sup>8</sup>.

Podaję, że funkcja raportu jest zupełnie inna. Według mnie służy on wskazywaniu instytucjom sztuki metod przystosowania się do przyszłej sytuacji, opisywanej w *Białej księdze*, gdzie kultura w Norwegii tworzy miejsca pracy i pobudza wzrost przedsiębiorstw oraz wzmacnia narodową tożsamość. Ukryte przesłanie jest następujące: w przyszłości państwo nie będzie w pełni finansować inicjatyw kulturalnych, ale nagradzać będzie projekty częściowo finansowane ze środków prywatnych. *Biała księga nr 22* to przede wszystkim *dokument dyscyplinujący*.

*Biała księga* zachęca biznes i sztukę do spotkań nawet na poziomie edukacji artystycznej, i wskazuje, że to przede wszystkim artyści sztuk pięknych są przeciwni prywatnemu kapitałowi, lecz na szczęście ulega to zmianie.

Prywatna akademia biznesu BI wprowadziła zarządzanie kulturą jako kierunek studiów, zaś w 2004 roku, KHiO rozpoczęła współdziałanie w celu rozwoju kształcenia w ramach programu studiów magisterskich Zarządzania Kulturą. Początek przypadł na jesień 2005 wraz ze startem seminarium zatytułowanego *Sztuka + Kapitał. Wiedza przekrojowa*.

Seminarium odbywa się w siedzibie KHiO, a astronomiczna kwota (490 euro za jednodniowe spotkanie), którą zapłacić za kurs zniechęca wszystkich potencjalnie zainteresowanych artystów i studentów sztuki do uczestnictwa w wykładach takich jak *Kształcenie dla nowego rynku*. W ten sposób unika się sytuacji, która mogłaby doprowadzić do konfliktu lub wywołać debatę, ale traci na tym sama wymiana. Pokazuje to, że prywatne interesy w sztuce są rzeczywiście czymś prywatnym. Postrzeganie sztuki jako wspólnego obszaru refleksji nie leży w interesie świata biznesu. Doświadczenie sztuki uważane jest raczej za przywilej niż za prawo. Jest rzeczą oczywistą, że jeśli artyści pragną zaangażować się w sprawy społeczeństwa, muszą uwzględnić i w jakiś sposób uczestniczyć w istniejących systemach władzy i wymianie. Spotkania takie jak to opisane tutaj mogą posłużyć jako wstęp do dalszych badań, na przykład nad retoryką i mechanizmem działania rynków komercyjnych, a krytyczna praktyka artystyczna może wywrzeć wpływ na mikrostruktury poprzez zadawanie trudnych pytań. Pozostaje więc kwestia tego jak i kto może stworzyć te punkty spotkań, i jak zrobić to najlepiej.

Zarówno rynek komercyjny, jak i życie artystyczne czerpały do tej pory korzyści z utrzymywania pewnego dystansu. Dalsze rozgraniczenie jest potrzebne w celu ustanowienia wymiany opartej na wyzwaniach, a nie afirmacji. Na stronach internetowych Forum Kultury i Biznesu oraz w państwowych raportach widać wyraźnie, że osoba artysty stała się w dużej mierze bardziej interesująca niż powstające dzieła, a artyści w oczywisty sposób traktowani są jako narzędzia komunikacji w imię dobra. Wykłady takie jak ten opisany wyżej powielają to co chce słyszeć świat biznesu. A może po prostu co *wydaje* nam się, że chce słyszeć. W ciągu lat 90. Norwegia przeprowadziła kilkanaście eksperymentów i projektów pilotażowych, aby przekonać się o możliwościach współdziałania kultury i biznesu<sup>9</sup>. Finansowane z państwowych środków *Forum for kultur*

*og næringsliv* (Forum Kultury i Biznesu) powstało w 2001 roku, inspirowane Arts and Business w Wielkiej Brytanii. W Danii i Szwecji powstają odpowiedniki Forum Kultury i Biznesu<sup>10</sup>. Te trzy podmioty tworzą wspólne nordyckie partnerstwo pod egidą *Nordiske Kreative Allianser* (Nordyckich Stowarzyszeń Twórczych), założonych w 2004 roku i wspieranych finansowo przez Nordyckie Centrum Innowacji, które z kolei należy do Rady Nordyckiej i Nordyckiej Rady Ministrów.

### Wyjść z NIFCA

Mniej więcej wtedy, kiedy doszło do skonsolidowania nordyckiego partnerstwa biznesowego-kulturalnego, opublikowane zostało badanie dotyczące nordyckiej współpracy kulturalnej autorstwa fińskiej reżyserki Ann Sandelin (dyrektora programowego fińskiej telewizji szwedzkojęzycznej)<sup>11</sup>, zamówione przez ministrów kultury z Nordyckiej Rady Ministrów (MR-K). Jego wyniki są bezlitosne: współpraca w dziedzinie kultury jest zbiurokratyzowana i nieudolna marketingowo oraz pozbawiona wydźwięku politycznego i symbolicznego. Rozwiązaniem jest zamknięcie Nordyckiego Instytutu Sztuki Współczesnej (NIFCA) i jego siostrzanych organizacji oraz przeniesienie funduszy do podmiotów znajdujących się pod bezpośrednią jurysdykcją Nordyckiej Rady Ministrów. Raport sporządzony przez grupę roboczą ustanowioną przez MR-K już po badaniu Sandelins jest łagodniejszy w tonie, jednak wnioski są identyczne. Stwierdza on, że: „Obecna struktura oparta na sektorach ulegnie częściowej zamianie na programy tymczasowe. Będą one miały temat przewodni, cel, budżet i ramy czasowe określone przez MR-K. Aby wspomóc administrowanie i kreatywność, MR-K może zwołać grupę ekspertów, mającą funkcjonować jako organ niezależny (organ kontroli). Grupy powoływane będą zawsze na określony czas”<sup>12</sup>.

Na podstawie badania Sandelin, eseistka Siri Elisabeth Siger buduje paralele z sytuacją sprzed powstania Biura Sztuki

Współczesnej (OCA) w Norwegii w 2001 roku: „Bardzo przypomina to poprzednią strukturę Ministerstwa Spraw Zagranicznych, ze zmieniającą się, doradczą komisją ekspertów, pozbawioną jakiegokolwiek mocy decyzyjnej. Dla artystów oznaczało to słaby przepływ informacji, brak ciągłości i jasności co do właściwych konsultantów, ostatecznych terminów składania wniosków i tak dalej. Co więcej, w strukturze tej silnie zaznaczał się dyplomatyczny sposób myślenia i organizacji. Poprzez zdjęcie odpowiedzialności z ministerstwa i obarczenie nią społeczności zawodowej, rozwiązano lwią część problemów”.<sup>13</sup>

Pytanie o nordycką współpracę kulturalną brzmi: komu przyniesie ona korzyści? Jako jedna z pierwszych zaprotestowała duńska organizacja Młodzi Twórcy Sztuki (UKK)<sup>14</sup>. W odpowiedzi na oficjalny raport, grupa składająca się między innymi z przedstawicieli Rad Sztuki poszczególnych krajów nordyckich i duńskich związków zawodowych opublikowała raport *Nowa struktura nordyckiej współpracy kulturalnej*. Stawia on sobie za cel podporządkowanie się „głównym wymaganiom wynikającym z pomysłu MR-K na nową strukturę”, starając się jednak chronić autonomię Rad poszczególnych dziedzin sztuki oraz zagwarantować im niezależność i równoprawną pozycję. Ta alternatywna propozycja podkreśla też wagę *gromadzenia wiedzy*. W ramach nowej, alternatywnej struktury, Rady artystyczne zostałyby utrzymane, ale uległyby uproszczeniu. Nordycka Rada Sztuki działałaby interdyscyplinarnie z przedstawicielami wszystkich organów, podczas gdy decyzje dotyczące konkretnych dziedzin zapadałyby w ich własnych podmiotach, co mogłoby uratować wspomnianą już organizację NIFCA.

Władza i dystrybucja środków mają kojarzyć się raczej ze stołem konferencyjnym niż hierarchiczną piramidą (tak uważa Åsa Sonjasdotter), i chociaż hierarchia zostanie zachowana dla potrzeb ogólnych, decyzję zapadać będą w wyniku wielostronnych negocjacji i omówienia projektu. O działaniach i pozycji instytucji nie będą mogły swobodnie decydować osoby indy-

widualne, ale poszczególne dziedziny będą mogły cieszyć się swobodą dokonywania wyborów uzasadnionych z jakościowego punktu widzenia. Alternatywną propozycją jest dokument dyplomatyczny.

### Przecinające się ścieżki

Należy zastanowić się, kto ma bronić otwartej przestrzeni sztuki i jak chronić autonomię instytucji sztuki, przemawiając jednocześnie za otwartą i radykalną praktyką artystyczną, wychodząca do społeczności spoza świata sztuki. Przestrzeń sztuki na wiele sposobów może stać się miejscem wspólnych spotkań, centrum działań, w które zaangażowanych będzie kilka grup interesów. Należy stworzyć nowe analogie i nowe definicje, niekojarzące się z biznesowym i biurokratycznym podejściem do sztuki. To zarówno kwestia językowa, jak i organizacyjna. Czy kolektywy powstawać będą poza tradycyjnym systemem, czy też rozsadzać będą jego struktury od środka? W Norwegii utworzenie Biura ds. Sztuki Współczesnej (OCA) w 2001 roku zapobiegło fali nacjonalizmu, dając jednocześnie przepustkę do praktyki artystycznej na międzynarodową skalę. Instytucje działające bez przestrzeni galeryjnych odgrywają istotną rolę w przyjmowaniu artystów i badaczy zainteresowanych poznaniem struktur, zjawisk czy kolekcji w danym regionie. Zamiast po prostu wspierać, ośrodki te mogą przyczynić się do powstawania laboratoriów badawczych (by użyć wyświechtanej metafory) lub małych uniwersytetów. Sposoby ich wykorzystania opisane są w białych księgach. Można na przykład postrzegać je jako pożyteczne narzędzia, służące jednak celom innym niż te, do których zostały stworzone. Konformistyczna Norwegia zyskuje polityczną świadomość, ale skoro wszystkie partie, w tym Partia Socjalistyczna (SV)<sup>15</sup>, choć za wyjątkiem Partii Postępu, zmierzają do politycznego centrum, zwracanie się do polityków może okazać się bezcelowe. Polityką zazwyczaj zajmowały się związki zawodowe. Dysponu-

ją one siłą i kapitałem, potrzebnym różnym przedstawicielom społeczeństwa do rozpoczęcia badań, w celu ukazania bardziej prawdziwego obrazu obszaru sztuki i sytuacji ekonomicznej artystów. Wszystko to, by stworzyć wspólny punkt odniesienia do wyznaczania dalszych celów. Osobiście bardzo chciałbym, żeby tak się właśnie stało, ale tylko w oparciu o wnioski artystów-badaczy dotyczące samej sfery sztuki. Pytanie jednak czy tradycyjne związki mogą działać wystarczająco szybko i rozwijać długotrwałe strategie, czy może należy w tym celu powołać nowe zrzeszenia i grupy nacisku. Jeśli zdecydujemy się na to drugie, powinny być to generujące wiedzę kolektywy działające na międzynarodową skalę. Konflikt między strategiami samoorganizacyjnymi a przejmującymi je instytucjami wymaga bardziej szczegółowego omówienia. W Danii i Szwecji pracownicy sektora artystycznego współpracują, bez względu na różnice w statusie i celach, w instytucjonalnym kadrze UKK i IKK<sup>16</sup> w imię całego świata sztuki, a nie tylko artystów.

Studenci KHiO organizują alternatywne konferencje i budują obecnie nowy związek studentów<sup>17</sup>, którego kodeks oparty jest na rozwiązaniach duńskiego UKK<sup>18</sup> i norweskiego UKS, by ich walka o wartości nie wygasła, kiedy pałeczkę przejmie kolejny rocznik. Ich działania mają na celu także informowanie studentów.

#### ŹRÓDŁA

Biuro ds. Sztuki Współczesnej, *Raport Roczny 2003–2004*.  
Odd Are Berkaak, *Kunsterens beste venn—en evaluering av Office for Contemporary Art (Najlepszy przyjaciel artysty – Raport o Biurze ds. Sztuki Współczesnej)*, 2004.  
*Biała księga nr 48* (2002–2003), *Kulturpolitik fram mot 2014* (Polityka kulturalna do 2014).  
*Biała księga nr 22, Kultur og næring (Kultura i biznes)*, 2004.  
NIFCA/Nordycka Rada Ministrów: *Dokument 21: Arbeidsgruppens rapport (Dokument 21: Raport grupy roboczej)*, 4 czerwca 2005.  
*Dokument 21: Arbeidsgruppens forslag (Dokument 21: Propozycje grupy roboczej)*, 3 czerwca 2005.

Forum for kultur og næringsliv, *Årsberetning 2004* (Forum Kultury i Biznesu, *Raport roczny 2004*).

*Strategi for Norges kultur-og idrettsamarbeid med land i sør (Strategia współpracy Norwegii z państwami południa w sprawach kultury i sportu)*, dokument zawierający strategię Ministerstwa Spraw Zagranicznych, przedstawiony przez Ministerstwo Rozwoju Narodowego, Hilde Frafjord Johnson.

(<http://www.nifca.org>).

(<http://www.kulturognaringsliv.org>).

(<http://kultur-naringsliv.se>).

(<http://www.nordicinnovation.net/>).

([http://ukk.dk/brev\\_nifca.html](http://ukk.dk/brev_nifca.html)).

Rozmowy ze Stianem Grøgaardem, filozofem oraz Åsą Sonjasdotter, przewodniczącą rady dyrektorskiej NIFCA.

#### PRZYPISY

<sup>1</sup> *Biała księga nr 48, Polityka Kulturalna do 2014 i Strategia współpracy Norwegii z państwami Południa w sprawach kultury i sportu*, druga publikacja to dokument zawierający strategię Ministerstwa Spraw Zagranicznych, przedstawiony przez Ministra Rozwoju Narodowego, Hilde Frafjord Johnson ze skrzydła chrześcijańsko-demokratycznego.

„To zastanawiające, że pierwsza strategia ogólna dotycząca międzynarodowej współpracy kulturalnej przedstawiona została przez Ministerstwo Narodowego, a nie Ministra Spraw Zagranicznych”, jak stwierdził redaktor kulturalny Per Anders Madsen w „Aftenposten” w sierpniu bieżącego roku. Nie istnieje podobna strategia współpracy z krajami tak samo rozwiniętymi gospodarczo jak Norwegia. Ważne jest jednak, by mieć pomysł na wymianę kulturalną nieobjętą budżetem wspomagania rozwoju.

<sup>2</sup> Implementuje się wszystkie nowe Dyrektywy Europejskie, gdyż Norwegia jest członkiem Europejskiego Stowarzyszenia Wolnego Handlu EFTA i Europejskiego Obszaru Gospodarczego EEA.

<sup>3</sup> Ekstremistycznej, prawicowej Partii Postępu udało się wprowadzić do rady nadzorczej Norweskiej Rady Sztuki wrogiego kulturze byłego redaktora naczelnego plotkarskiego pisma „Se og Hør”, Knuta Haavika. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że powoływanie na stanowiska w instytucjach osób tym instytucjom wrogich ma miejsce tylko w sektorze kultury. Haavik wykorzystał swoją pozycję, aby publicznie zaatakować artystów za niezdolność do osiągnięcia przyzwoitych dochodów oraz lenistwo.

<sup>4</sup> „Aftenposten”, 26.06.2005.

<sup>5</sup> Muzeum Narodowe składa się z byłej Galerii Narodowej, Muzeum Sztuki Współczesnej, Muzeum Sztuki i Rzemiosła, Muzeum Architektury i Touring Exhibition Norway.

<sup>6</sup> Lov om offentlighet i forvaltningen z 19 lipca 1970 nr 69 (*Ustawa o swobodnym dostępie do informacji o Administracji Publicznej*). Gwarantuje ona prawo do wglądu w dokumenty publiczne i przyczynia się do większej przejrzystości w przypadku konfliktu.

<sup>7</sup> Dag Solhjel, *Sterkere styring over kulturlivet (Silniejsza władza nad życiem kulturalnym)*. Kunstkritikk. nr 5. Wrzesień 2003.

<sup>8</sup> „Stortingsmelding” nr. 22, *Kultur og næring*, 2004.

<sup>9</sup> Kultex z 1996 miał za zadanie sprzedaż produktów kultury pod egidą Norweskiej Rady Eksportu. W 2001 roku opublikowano raport *Samspill mellom kulturliv og næringsliv. Tango for to (Wzajemne oddziaływanie kultury i biznesu. Tango dla dwojga*, w celu pobudzenia interakcji między kulturą i biznesem oraz kreatywności i wzrostu. Innovasjon Norge (Innowacja Norwegia) otrzymało 5 milionów koron norweskich przeznaczonych na rozwój komercyjny oparty na kulturze.

<sup>10</sup> *Kultur och Näringsliv* (Forum Kultury i Biznesu) zostało założone w Szwecji w roku 1988, skupiając 200 firm, organizacji biznesowych i kulturalnych, a koszty działalności pokrywane są ze składek członkowskich. Istotnym celem jest zwiększenie ulg podatkowych dla firm zaangażowanych w kulturę. Doroczne spotkanie w 2005 roku odbyło się w Muzeum Narodowym w Sztokholmie, a wiele innych zebrań i gal przyznania nagród ma miejsce w muzeach i galeriach, których większość i tak jednak należy do stowarzyszenia. Duńskie *NyX forum for kultur og erhverv* powstało w 2002 roku, biorąc nazwę *erhverv* z greckiej mitologii. Jest organizacją, która poszła najdalej w tworzeniu narzędzi i baz danych dla kultury i biznesu, a finansowana jest ze środków ministerstw, tak jak w przypadku Norwegii.

<sup>11</sup> Dyrektor Programowy fińskiej telewizji szwedzkojęzycznej

<sup>12</sup> *Dokument 21 fra arbeidsgruppens forslag (Dokument nr. 21 Propozycje grupy roboczej)*, 3 czerwca 2005.

<sup>13</sup> Siri Elisabeth Siger: *Nedleggelse av NIFCA—ett steg frem, kanskie to tilbake (Zamknięcie NIFCA – krok do przodu czy dwa kroki wstecz?)* „Kunstkritikk”, 17 grudnia 2004.

<sup>14</sup> List od UKK dostępny na stronie: [http://ukk.dk/brev\\_nifca.html](http://ukk.dk/brev_nifca.html). UKK wskazuje na negatywne skutki podobnej polityki w Danii.

<sup>15</sup> 2005 to rok wyborczy, a kilka partii wyraziło potrzebę sporządzenia raportu o sytuacji ekonomicznej artystów i pracowników sektora kulturalnego. Jednak niedawno przedstawiciel SV stwierdził, że raport może uświadomić artystom konieczność *prywatnego ubezpieczenia*. Taka deklaracja spodziewana była z prawej strony sceny politycznej. Tego rodzaju raporty mogą zostać szybko wykorzystane przeciwko artystom oraz w imię bliższej współpracy ze światem biznesu.

<sup>16</sup> IKK (Instytut Artystów i Pracowników Sektora Kulturalnego) jest organizacją z siedzibą w Malmö, która zajmuje się ekonomiczną i społeczną sytuacją artystów, kuratorów i innych pracowników sektora kulturalnego. Oddziały IKK mają powstać w Sztokholmie i Gothenburgu.

<sup>17</sup> (<http://www.statenskunstakademi.com>).

<sup>18</sup> (<http://www.ukk.dk/>).

## Noty biograficzne

**Hüseyin Bahri Alptekin** (1957–2007) artysta, pisarz, nauczyciel i kurator. Studiował estetykę i filozofię sztuki oraz socjologię w Stambule i w Paryżu na Sorbonie I. Pracował jako fotograf prasowy oraz krytyk sztuki, mediów i designu, a także prowadził warsztaty i seminaria o sztuce współczesnej i designie w Turcji i poza jej granicami. Wykładał filozofię na Uniwersytecie Bilkent w Ankarze w latach 1990–1994 oraz koordynował wystawy i wydarzenia kulturalne w ramach Habitat II NGO-City Summit w Stambule. Wykładał na Uniwersytecie Bilgi w Stambule w latach 2000–2004. Kierował projektem „Biuro Podróży Słoń Morski”, czyli kolektywem artystycznym non-profit w Stambule w latach 2000–2004. Brał udział w IX Biennale w Stambule i III Biennale w Tiranie. Niedawne wystawy indywidualne: *H-fact: Hotel: Hospitality/Hostility*, instalacja-hold Haraldowi Szeemannowi (kwiecień 2005, Biuro Podróży Słoń Morski, Loft, Stambuł), *Catching up* (luty 2005, Galeria IASKA Kellerberrin, Australia).

**Branka Ćurčić** pracuje jako redaktor w dziale Infocentre w kuda.org, Centrum Nowych Mediów w Nowym Sadzie w Serbii <[www.kuda.org](http://www.kuda.org)> oraz jako współredaktor w dziale wydawnictw Centrum Nowych Mediów, zwanym kuda.read. W swo-

jej pracy koncentruje się na badaniu krytycznego podejścia do kultury nowych mediów, technologii, nowych relacji kulturalnych, współczesnej praktyki artystycznej i uwarunkowań społecznych. Posługuje się zarówno mediami cyfrowymi, jak i analogowymi.

**eipcp** (European Institute for Progressive Cultural Policies) to niezależny instytut z siedzibą w Wiedniu i Linzu, zajmujący się związkami filozofii, teorii kultury i nauk społecznych, jak również produkcją artystyczną, aktywizmem politycznym i polityką kulturalną. [www.eipcp.net](http://www.eipcp.net)

**Iaspis** (International Artist Studio Program in Sweden) to szwedzki program wymiany, którego głównym celem jest wspomaganie twórczego dialogu między artystami sztuk wizualnych w Szwecji a międzynarodową sztuką współczesną. Iaspis obejmuje międzynarodowy program studyjny, struktury wsparcia wystaw i rezydencji szwedzkich artystów za granicą, jak również program seminariów, wystaw i wydawnictw. Iaspis jest międzynarodowym programem Visual Arts Fund, który stanowi część Arts Grants Committee.

**Tone Hansen** (1970) jest artystką i pisarką mieszkającą w Oslo. Obecnie prowadzi projekt badawczy „Megamonstermuseum” na Akademii Sztuk Pięknych w Oslo, będący zarówno pracą naukową, jak i projektem artystycznym. Przez trzy lata pełnił funkcję przewodniczącego Stowarzyszenia Młodych Artystów (UKS). Jego wystawa *Appendix* to manifest niezależnej sceny artystycznej oraz alternatywna wizja struktury Narodowego Muzeum Sztuki, Architektury i Designu w Oslo. Od 1998 roku redaktor naczelny małego wydawnictwa Frotte. Autor publikacji *Something is Going to Happen – Norwegian Art Life 2003–2020*.

**Frédéric Jacquemin** urodził się w 1973 roku. Historyk sztuki i badacz kultury. Mieszka i pracuje w Brukseli. Od 1999 dyrektor programowy fundacji Hicter. Przygotowuje i prowadzi projekty szkoleń kulturalnych i badania w Europie i Afryce Środkowej. Był asystentem kuratora 49. Biennale w Wenecji. Wyreżyserował dokument *The Third Paradise* opowiadający o zmianach w europejskim sektorze kulturalnym oraz współkuratorował wystawę *Vestiarie Paryż/Bruksela*, poświęconą związkom między modą i miastami.

**Oleg Kireev** (1975–2009) krytyk sztuki i mediów, wydawca projektu *ghetto* (<http://www.getto.ru>) poświęconego kulturze anarchistycznej i polityce. Współtworzył publikacje *Against all P's* (M., ghetto, 2001) oraz *Lifestyle* (M., ghetto, 2003). Autor *Media-Activist Cookbook* (M., Ultra.Culture), tłumacz, aktywista polityczny i uczestnik wielu akcji obywatelskiego nieposłuszeństwa, w tym *Against All Parties* (1999–2003). Autor publikacji poświęconych sztuce, polityce i nowym mediom w prasie rosyjskiej i międzynarodowej.

**Maria Lind** urodziła się w Sztokholmie w 1966 roku. Od 2005 pełni funkcję dyrektora Iaspis (International Artist Studio Program in Sweden) w Sztokholmie. W latach 2002–2004 była dyrektorem Kunstverein München, gdzie wraz z zespołem kuratorów, przez który przewinęli się Sören Grammel, Katharina Schlieben, Tessa Praun, Ana Paula Cohen i Judith Schwarzbart prowadziła programy z udziałem artystów takich jak Deimantas Narkevičius, Oda Projesi, Bojan Šarčević, Philippe Parreno and Marion von Osten. Eksperymentowała z retrospekcjami i ankietami podczas rocznego projektu z udziałem Christine Borland w latach 2002–2003, zawsze pokazując tylko jedno dzieło. Stworzyła retrospektywny projekt w formie siedmiodniowych warsztatów z udziałem Rirkrit Tiravanija. Grupy projekt *Totally motivated: A sociocultural manoeuvre* obejm

mował współdziałanie pięciu kuratorów i dziesięciu artystów, zgłębiających relacje między „amatorską” a „profesjonalną” sztuką i kulturą. W latach 1997–2001 pełniła funkcję kuratora w Moderna Museet w Sztokholmie, a w 1998 współkuratora *Manifesta 2*, europejskiego biennale sztuki współczesnej. Jako osoba odpowiedzialna za *Moderna Museet Projekt* Lind współpracowała z artystami przy serii 29 zamówień dla tymczasowej przestrzeni projektu oraz w lub poza Muzeum w Sztokholmie. Tam też kuratorowała wystawę *What if: Art on the Verge of Architecture and Design*, z udziałem Liama Gillicka. Lind była jednym z dziesięciu kuratorów zaproszonych do współtworzenia publikacji *Fresh Cream* wydawnictwa Phaidon. Opublikowała także wiele tekstów w prasie, w tym w „Index” (gdzie była także członkinią redakcji). Od początku lat 90. wykłada w różnych szkołach artystycznych.

**Raimund Minichbauer** urodził się w 1963 roku. Ukończył studia w zakresie historii i teorii widowisk oraz komunikacji na uniwersytecie w Wiedniu. Pracował jako dyrektor literacki. Od 1995 roku prowadzi szeroki wachlarz badań i projektów w sektorze kulturalnym. Jeden z dyrektorów European Institute for Progressive Cultural Policies (eipcp), członek zespołów koordynujących ponadnarodowe, kulturalno-artystyczne projekty badawcze *republicart* (2002–2005; <http://republicart.net/>), *transform* (2005–2008; <http://transform.eipcp.net>) i *translate* (2005–2008; <http://translate.eipcp.net>). Obecnie pracuje nad wieloletnim projektem badawczym *Creating Worlds* (2009–2012; <http://creatingworlds.eipcp.net>). Autor publikacji: *republicart practices*, eipcp, Wien 2005 (pod redakcją Bernharda Hummera, Therese Kaufmann, Raimunda Minichbauera, Geralda Rauniga, <http://www.republicart.net/art/index.htm>), *Regional Strategies. On Spatial Aspects of European Cultural Policy*, eipcp, Wien 2005 ([http://www.eipcp.net/policies/text/reg-strat\\_en.htm](http://www.eipcp.net/policies/text/reg-strat_en.htm)).

**Rebecca Gordon Nesbitt**. Zakończywszy współpracę z Marią Lind i Hansem Ulrichem Obristem w ramach tworzenia w 1998 roku salon3 – przestrzeni wymiany międzynarodowej w Londynie, została mianowana kuratorem w Nordyckim Instytucie Sztuki Współczesnej (NIFCA) w Helsinkach, gdzie inicjowała programy z udziałem artystów skandynawskich, brytyjskich i irlandzkich. W obliczu wzmagającego się zaniepokojenia „nowym światowym ładem”, wycofała się z bezpośredniego uczestnictwa, koncentrując się na infrastrukturze świata sztuki oraz jego instytucjach i aspektach ekonomicznych. Poza tym pisze prozę publikowaną w katalogach sztuki oraz (pod pseudonimem) w wydawnictwach literackich. Obecnie pracuje nad debiutancką powieścią.

**Gerald Raunig** jest filozofem, teoretykiem sztuki, mieszka w Wiedniu; jeden z dyrektorów eipcp (European Institute for Progressive Cultural Policies) w Wiedniu; koordynator ponadnarodowych projektów badawczych *republicart* (2002–2005; <http://republicart.net/>), *transform* (2005–2008; <http://transform.eipcp.net>) i *Creating Worlds* (2009–2012; <http://creatingworlds.eipcp.net>); wykładowca estetyki politycznej w Instytucie Filozofii Uniwersytetu w Klagenfurcie oraz na Wydziale Studiów Wizualnych Uniwersytetu w Lüneburgu; współredaktor dwóch serii książek w wiedeńskim wydawnictwie Turia+Kant: *republicart. Kunst und Öffentlichkeit* i *es kommt darauf an. Texte zur Theorie der politischen Praxis*; członek redakcji wielojęzycznego pisma sieciowego „transversal” (<http://transversal.eipcp.net/>), członek redakcji austriackiego pisma o radykalnej, demokratycznej polityce kulturalnej „Kulturrisse” (<http://www.igkultur.at/igkultur/kulturrisse>); autor wielu wykładów, esejów i artykułów w dziedzinie współczesnej filozofii, teorii sztuki, estetyki politycznej i polityki kulturalnej. Publikacje: *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*, Turia+Kant, Wien 2005; *PUBLICUM*.

*Theorien der Öffentlichkeit*, Turia+Kant, Wien 2005 (pod redakcją Geralda Rauniga i Ulfa Wuggeniga); *Kritik der Kreativität*, Wien: Turia+Kant 2007 (pod redakcją Ulfa Wuggeniga); *Tausend Maschinen. Eine kleine Philosophie der Maschine als sozialer Bewegung*, Turia+Kant, Wien 2008; *Instituierende Praxen. Bruchlinien der Institutionskritik*, Turia+Kant, Wien 2008

**Cornelia Sollfrank** jest artystką, pisarką i networkerką. Od połowy lat 90. bada światowe sieci komunikacji, testując nowe formy autorstwa, artystyczne metody przyswajania oraz demitologizując geniusz i oryginalność. Koncentruje się na zagadnieniach związanych z prawem autorskim, różnymi formami współpracy, networkingiem oraz komunikacją jako formą sztuki. Jej praca często – skrycie lub otwarcie – wpisuje się w kontekst gender. Postrzega swoje zaangażowanie w politykę kulturalną jako część praktyki artystycznej. <http://artwarez.org>

**Jan Sowa** urodził się w roku 1976. Studiował filologię polską, filozofię i psychologię na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie oraz na Uniwersytecie Paris 8 w Saint-Denis. Doktor socjologii. Wspólnie z Piotrem Mareckim Fundator Fundacji Korporacja Ha!art. Obecnie Przewodniczący Rady Fundacji i redaktor „Linii Radykalnej”. Jest też współtwórcą Spółdzielni Goldex Poldex. Pracował jako dziennikarz w Polskim Radiu i kurator w galerii Bunkier Sztuki w Krakowie. Jest autorem i redaktorem kilku książek z zakresu psychologii, socjologii i krytyki społecznej. Wydał zbiór esejów *Sezon w teatrze lalek* (2003) i książkę *Ciesz się, późny wnuku! Kolonializm, globalizacja i demokracja radykalna* (2008). Opublikował kilkadziesiąt tekstów w kraju i za granicą, między innymi w „Ha!arcie”, „Praesens”, „Lampie”, „Obywatelu”, „Krytyce Politycznej”, „Gazecie Wyborczej”, „Zielonych Brygadach” i magazynie „2+3D”. Pracownik naukowy Instytutu Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego.

**Kuba Szreder** jest absolwentem socjologii na Uniwersytecie Jagiellońskim. Pracuje przede wszystkim jako kurator oraz twórca interdyscyplinarnych projektów z pogranicza sztuki, myśli i krytyki społecznej oraz politycznej aktywności. Tworzy projekty w przestrzeni publicznej, był kuratorem konferencji „Otwieranie przestrzeni. Lokalizowanie sztuki publicznej”, która odbyła się w Warszawie jesienią 2007 roku. Jako autor i redaktor współpracuje z „Obiegiem”, „Res Publica Nowa”, „Kresami” oraz krakowskim wydawnictwem Korporacja Ha!art, w którym wyszła współredagowana przez niego książka *Futuryzm miast przemysłowych*.

**Wolny Uniwersytet Warszawy (WUW)** jest nomadycznym ośrodkiem interdyscyplinarnych studiów, krytycznej refleksji i niezależnego myślenia o sztuce i społeczeństwie. WUW działa równoległe wobec oficjalnych ośrodków edukacji artystycznej i uniwersyteckiej. Jego fundamentalną zasadą jest łączenie teorii z praktyką oraz kultury z jej społecznym kontekstem. WUW jest nieformalnym centrum badawczym eksperymentującym z różnymi formami tworzenia i przekazywania wiedzy. [www.wuw2009.pl](http://www.wuw2009.pl)

**Fundacja Bęc Zmiana** powstała w 2002 roku. Zajmuje się realizacją wydarzeń z kręgu sztuki, architektury i dizajnu, ze szczególnym naciskiem na działania w szeroko rozumianej przestrzeni publicznej. Fundacja Bęc Zmiana wydaje bezpłatny magazyn poświęcony sztuce najnowszej „Notes na 6 tygodni”, kwartalnik humanistyczny „Format P”. Wydaje także książki: *Stadion X – Miejsce, którego nie było*, pod redakcją Joanny Warsz (wraz z Ha!artem, 2008), Piotra Bazyłko i Krzysztofa Masiewicza *Przewodnik kolekcjonera sztuki najnowszej* (wraz z Ha!artem, 2008), *W [jak Warszawa]* pod redakcją Sebastiana Cichockiego, Krzysztofa Nawratka i Jakuba Szczęsnego (2008), Maurycego Gomułickiego *W-WA* (2007). [www.funbec.eu](http://www.funbec.eu)