

AGNIESZKA ŁUGOWSKA

MIEJSCE SZTUKI – SZTUKA MIEJSCA

Poniższe uwagi są próbą ukazania roli oraz genealogii kategorii miejsca (*site*) w sztuce – od modelu fenomenologicznego poprzez krytykę instytucjonalną do modelu dyskursywnego, który wykracza poza typowy kontekst prezentacji sztuki. Ponieważ zmiana miejsca uprawiania sztuki wiąże się bezpośrednio z rekonfiguracją pozycji, którą zajmuje artysta, w artykule próbuję wskazać skomplikowane położenie twórcy, odchodzącego od modernistycznego paradygmatu progenitora znaczenia i stającego się współuczestnikiem projektów, który świadczy usługi o charakterze estetycznym. Powyższa kwestia implikuje problem statusu oryginalności, autentyczności i unikalności dzieł w sztuce *site-specific*. W tym nowym kontekście sztuka staje się jedną z wielu możliwych praktyk kulturowych formujących reguły życia społecznego, gdzie związek pomiędzy dziełem a miejscem nie opiera się już na fizycznej trwałości stworzonej relacji, ale na rozpoznaniu jej zmienności i ulotności, a różne debaty kulturowe, pojęcia teoretyczne, kwestie społeczne, problemy polityczne, wydarzenia ważne dla danej społeczności zaczynają pełnić rolę miejsca w sztuce.

Ewolucja kategorii miejsca, nowe miejsce artysty

Frederick Jameson w eseju *Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu* pojmował postmodernistyczną przestrzeń jako fragmentaryczną i dezorientującą, a jej symbolem uczynił odbite w lustrze ściany John Portman Bonaventure Hotel w Los Angeles, wywołujące u patrzą-

cych na nie poczucie dyslokacji¹. Jednak nie jest to jedyny model pojmowania przestrzeni obecny w dobie postautonomicznego funkcjonowania praktyki artystycznej, ponieważ wielu artystów próbuje wykroczyć poza owo poczucie utraty centrum, fundamentalne dla modelu Jamesona. Coraz częściej koncentrują się oni na badaniu kwestii związanych z przestrzenią publiczną i sztuką w niej prezentowaną oraz podejmują konkretne debaty kulturowe.

W reakcji na ujednolicający opis warunków doświadczenia przestrzeni w modernizmie krytyk James Mayer stworzył kategorię „miejsca funkcjonalnego” (*functional site*)², które według niego stanowi obszar wytworzony w punkcie przecięcia się wielu dyskursów. Czym jest miejsce rozumiane literalnie w modelu Meyera, a czym miejsce funkcjonalne? To pierwsze jest *in situ*, rzeczywistym umiejscowieniem, określoną lokalizacją, w której artysta dostosowuje swoje interwencje do fizycznych ograniczeń narzuconych przez *site*, nawet jeśli – lub może zwłaszcza wówczas gdy – poddaje je krytyce, a formalny rezultat pracy jest zdeterminowany przez fizyczne właściwości przestrzeni, w której tworzy. Praca realizowana w takim określonym miejscu jest od niego uzależniona i jest z nim nierozzerwalnie związana.

Miejsce funkcjonalne natomiast może, ale nie musi, obejmować miejsce fizyczne, a jeśli tak się dzieje, nie stawia go w pozycji uprzywilejowanej. Miejsce funkcjonalne według Mayera jest procesem, działaniem zachodzącym pomiędzy różnymi lokalizacjami: jest łańcuchem znaczeń, nachodzeniem na siebie różnych historii, miejsc oznakowanych, jest miejscem rozmyślnie tymczasowym i nietrwałym³.

W latach sześćdziesiątych w pracach wykorzystujących specyfikę miejsca można zauważyć stopniowe odchodzenie od przekonania, że przedmiot artystyczny posiadać musi ustalone, niezmiennie i transhistoryczne znaczenie i że powinien go cechować, jak napisał Douglas Crimp, brak przypisanego miejsca (*placelessness*). Proces ten w znaczący sposób przyczynił się do dokonania poważnych zmian w modernistycznym paradygmacie.

W sztuce ziemi na przykład miejsce stanowiło zasadniczy komponent dzieła, rozpatrywano je w kontekście rzeczywistego usytuowania i kreowania konkretnej rzeczywistości, której tożsamość była rezultatem

¹ F. Jameson *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* Durham 2003 s. 97–131.

² J. Mayer *The Functional Site; on the Transformation of Site Specificity* [w:] *Space, Site Intervention: Situating Installation Art* E. Suderburg (ed.) Minnesota 2000 s. 23.

³ Tamże, s. 21.

połączenia poszczególnych elementów fizycznych: długości, głębokości, wysokości, kształtu ścian, kształtu sali, skali i proporcji placów, budynków, warunków oświetlenia czy cech topograficznych. Jak pisze Miwon Kwon, to nowe rozumienie miejsca było wynikiem neoawangardowej potrzeby wyjścia poza ograniczenia tradycyjnych środków przekazu, takich jak malarstwo i rzeźba, a także ich instytucjonalnej oprawy, było epistemologicznym wyzwaniem, zmierzającym do przesunięcia znaczenia z wnętrza dzieł sztuki na jego marginesy, było potrzebą radykalnej restrukturalizacji podmiotu, od starego, kartezyjańskiego modelu w stronę modelu fenomenologicznego, było wreszcie próbą oporu wobec gospodarki rynkowej⁴.

Jednak, jak wskazała Kwon, dzieło Richarda Serry *Tilted Arc* sygnalizuje dotarcie do punktu krytycznego dla *site specificity*, kiedy to narodził się odmienny model sztuki wykorzystującej specyfikę miejsca, który implicite kwestionował „niewinność” przestrzeni i towarzyszące mu przekonanie o uniwersalnym podmiocie patrzącym, jak wskazywano w modelu fenomenologicznym. Artyści tacy jak Robert Smithson, Michael Aster, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke, Mierle Ukeles, a potem Mark Dion, Andrea Fraser, Tom Burr, Renée Green, Christian Philipp Müller oraz Ursula Biemann zaczęli prezentować miejsce nie tylko w kategoriach fizycznych, przestrzennych, ale także rozpatrywać je jako swoiste kulturowe ramy nakładane przez instytucje zajmujące się sztuką, wydobywając społeczny kontekst odsyłający do takich pojęć, jak klasa, rasa oraz płeć patrzącego⁵.

Podczas gdy minimalizm zakwestionował idealistyczną hermetyczność autonomicznego przedmiotu sztuki poprzez skierowanie uwagi na przestrzeń, w której dany artefakt prezentowano, krytyka instytucjonalna skomplikowała nową perspektywę oglądu dzieła sztuki, podkreślając idealistyczny hermetyzm samej przestrzeni prezentacji. Przestrzeń galerii czy muzeum – białe ściany, sztuczne światło, brak okien, kontrolowany klimat – postrzegano jako pewien zestaw konwencji, pełniących także funkcję ideologiczną. Galeria stała się czynnikiem umożliwiającym odcięcie przestrzeni sztuki od przestrzeni życia. Miejsce przestało oznaczać fizyczne warunki muzeum i zaczęło wskazywać na system społeczno-ekonomicznych relacji, funkcjonując jako pewna rama społeczna, instytucjonalna, ekonomiczna, polityczna, samo stając się tematem sztuki⁶. Problem ten ukazuje na przykład Lawrence Weiner, wycinając dziurę

⁴ M. Kwon *One Place After Another: Notes on Site Specificity* „October” tom 80 Massachusetts 1997 s. 86.

⁵ Tamże, s. 88.

⁶ F. Jameson [w:] *Space, Site, Intervention* wyd. cyt.

w ścianie galerii i łącząc w ten sposób galerię z przestrzenią na zewnątrz; ukazują go też Buren w *Within and Beyond the Frame* (1973) oraz Haacke w *Condensation Cube* lub w bardziej ekologicznie motywowanej pracy *Rhine-Water Purification Plant*.

Nowa krytyka instytucjonalna, uprawiana między innymi przez Dio-
na, Mullera i Burra, przyczyniła się do poszerzenia spektrum badań zapo-
czątkowanych przez Haackego, Broodthaersa, Burena i Mela Bochnera,
którzy fenomenologiczne miejsce instalacji minimalizmu przesunęli
w stronę krytycznej refleksji na temat samej przestrzeni galerii. Ale
w większości wypadków siła krytyki działań *site-specific* wynikała cały
czas z przywiązania do określonego *loci*. W przeciwieństwie do moderni-
zmu, w którym patrzący był rzekomo nieświadomy kontekstu ideologicz-
nego, prace te wydarzały się w określonym tu i teraz, jednak cały czas
wymagały obecności ramy, galerii, muzeum i nadal operowały według
kantowskiego kognitywnego modelu refleksyjności, ujmując zakres swo-
jej analizy w określonych ramach, eksponując swą krytyczność tylko
wewnątrz ograniczeń galerii lub w jej pobliżu⁷. Uprawiając sztukę mies-
zczącą się w tym nurcie krytyczności, Haacke pokazał wektorowy, konsty-
tutywny związek między muzeum a firmami z nim współpracującymi,
a Asher nacjonalistyczny porządek działania tego typu instytucji.

Obecnie praca funkcjonalna bada miejsce, w którym sztuka staje się
jedną z wielu możliwych praktyk kulturowych formujących reguły życia
społecznego, staje się miejscem wewnątrz innych miejsc, instytucją
wśród wielu innych instytucji. Rosalind Krauss mówiła o poszerzonym
polu, w którym zaczęła funkcjonować rzeźba: obecnie możemy powie-
dzieć, że wiele praktyk artystycznych realizowanych jest w „miejscu
poszerzonym”, które zdolne jest jednocześnie aktywować wiele miejsc,
instytucji, współpracowników i które coraz częściej związane jest z de-
materializacją miejsca. Praca staje się procesem, prowokuje patrzących
do krytycznego postrzegania ideologicznych warunków procesu patrze-
nia. W takim kontekście związek pomiędzy dziełem a miejscem nie opie-
ra się już na fizycznej trwałości tej relacji, ale na rozpoznaniu jego
zmienności i nietrwałości.

Ekspansja sztuki na teren kultury sprawiła, że miejsca sztuki stają
się bardzo różnorodne, funkcjonują nie tylko tak jak w przypadku sztuk
ziemi – dosłownie poza instytucją galerii – ale pojawiają się w hotelach,
ulicach, więzieniach, w radiu, telewizji, internecie. Kwon określa to zja-
wisko jako przejście od sztuki *site-specific* w stronę sztuki *site-oriented*,
przejście od dosłownego do metaforycznego rozumienia kategorii miej-

⁷ F. Meyer, wyd. cyt. s. 27.

sca. Ta przestrzenna ekspansja jest także zakorzeniona w innych dyscyplinach: antropologii, socjologii, krytyce literackiej, architekturze, psychologii oraz popkulturze, traktując estetykę i historię sztuki jako drugorzędne źródła inspiracji⁸.

Jak twierdzi Kwon, w sztuce zorientowanej na miejsce artefakty wchodzą w dyskurs z aktualną, faktyczną lokalizacją i społecznie uwarunkowanymi ramami instytucjonalnymi, nawiązując relacje z określonym miejscem, które jest postrzegane jako dziedzina wiedzy, intelektualnej wymiany i debaty kulturowej. Pierwszeństwo jakiejś określonej fizycznej lokacji nie jest też warunkiem *sine qua non* zaistnienia dzieła. Miejsce jest raczej konstytuowane podczas procesu tworzenia dzieła, a następnie poddawane weryfikacji w wyniku zbiegania się z istniejącymi dyskursami. Kwon w tym kontekście opisuje projekt Marka Diona z 1991 roku *On Tropical Nature*, który inkorporuje jednocześnie kilka różnych definicji miejsca. Pierwsza z nich to pierwotne miejsce interwencji artysty, las tropikalny nad rzeką Orinoko w Wenezueli, gdzie artysta rozbił obóz i przez trzy tygodnie zbierał okazy różnych roślin i owadów, piór, grzybów i kamieni. Te okazy raz w tygodniu wysyłał w skrzyniach do kolejnego miejsca, w którym rozgrywał się projekt, mianowicie do muzeum Sala Mendoza. Tam na miejsce prezentacji wybrano początkowo trzy puste gabloty, które pracownicy muzeum zapełniali i uzupełniali mapami, notatnikami, narzędziami, w tym wypadku nie bez ingerencji i wskazówek autora. Pracownicy muzeum mieli stworzyć porządek i racjonalne uzasadnienie dla ustanowionego przez siebie miejsca. Okazy potraktowane jak dzieła sztuki były kontekstualizowane w ramach tego, co tworzyło kolejne miejsce – mianowicie ramę kustoszowską tematycznej wystawy zbiorowej (*Arte Joven en Nueva York*). To czwarte miejsce, mimo że najmniej materialne, było miejscem, z którym Dion zamierzał stworzyć trwały związek⁹.

Sam proces patrzenia i zapoznawania się z pracą Diona, składającą się ze zdjęć, książek, rysunków i okazów, może być męczący i daleki od wizualnej gratyfikacji. Jednak taki proces recepcji dzieła stymuluje i uświadamia zmęczenie zachodnią historią: jej pędem ku podbijaniu, potrzebą zawładnięcia, akumulowania, konsumowania, kolekcjonowania, klasyfikowania, porządkowania i rekonstruowania. *On Tropical Nature* stanowi część dyskursu dotyczącego kulturowych przedstawień natury, ukazując różne strategie jej przedstawiania wypracowane przez tradycję zachodnią.

⁸ M. Kwon, wyd. cyt. s. 92.

⁹ Tamże, s. 93.

W ten sposób różne debaty kulturowe, pojęcia teoretyczne, kwestie społeczne, problemy polityczne, ramy instytucjonalne, wydarzenia ważne dla danej społeczności zaczynają funkcjonować jako miejsca. W projektach Lothara Baumgartena, Renée Green czy Freda Wilsona rolę ważnych „miejsc” dociekań artystycznych zaczynają pełnić dziedzictwo kolonializmu, niewolnictwo, rasizm, płeć i wpływ tradycji etnograficznej na politykę tożsamości. W niektórych przypadkach artyści tacy jak Green, Silvia Kolbowski, Group Material czy Christian Philipp Müller ukazywali różne aspekty praktyk *site-specific* rozumianych jako „miejsce”, zastanawiając się nad jego aktualnością w świetle imperatywów estetycznych, wymogów instytucjonalnych czy powiązań socjoekonomicznych.

Według Kwon przypadek Diona dobrze demonstruje sposób, w jaki miejsca bezpośredniej interwencji i miejsce, w którym widzimy ostateczny rezultat pracy, odwołujący się do dyskursu natury, zostały rozdzielone. Jedno miejsce służy drugiemu jako materialna podstawa i „inspiracja”, jednak nie utrzymuje z nim, tak jak w opisanym przypadku *Tilted Arch* Serry, bezpośredniego związku. I choć możliwe jest chronologiczne rozpatrywanie ewolucji miejsca w sztuce *site-specific*, od modelu czysto fenomenologicznego, poprzez instytucjonalny, po dyskursywny, przejścia pomiędzy nimi pozostają płynne i ścierają się z sobą, tworząc funkcjonujące w tym samym czasie definicje miejsca, odnajdywane w różnych praktykach kulturowych, często podejmowanych przez tego samego artystę.

Niewątpliwie, jak podkreśla Kwon, artyści odchodzą od dosłownej interpretacji miejsca, które w sztuce jest obecnie konstruowane raczej poprzez fakt swojej intertekstualności, nie zaś przestrzenności, „a jego modelem nie jest już mapa, lecz plan podróży, fragmentaryczna sekwencja wydarzeń i działań, nomadyczna narracja, której ścieżkę wyznacza artysta”¹⁰. Jak pisze Kwon, ta transformacja miejsca przyczynia się do „tekstualizacji przestrzeni i uprzestrzennienia dyskursów”¹¹.

Owa tekstualizacja przestrzeni publicznej to próba wejścia w dialog nie tylko z fizycznymi i wizualnymi warunkami miejsca oraz jej ramą instytucjonalną, ale przede wszystkim z zamieszkującymi daną przestrzeń społecznościami i jej problemami, a także próba potraktowania takich kwestii jak na przykład problem ekologiczny, AIDS czy bezdomność jako *loci* sztuki. Według Fostera miejsce we współczesnej sztuce zmierza coraz bardziej w stronę socjologicznego i antropologicznego, osiągając punkt, w którym etnograficzne mapowanie instytucji lub społeczności staje się główną formą sztuki *site-specific*.

¹⁰ Tamże, s. 95.

¹¹ Tamże.

Jednak takie mapowanie etnograficzne, jak wskazał Pierre Bordieu, ma tendencje do kartezyjskiej opozycji, która prowadzi patrzącego w stronę abstrakcyjnej kultury badań, może więc potwierdzić – zamiast kontestować – prymat tworzącego mapę nad miejscem w sposób, który prowadzi do ograniczenia wymiany dialogicznych badań terenowych. W wyniku opisanego przez Fostera zwrotu etnograficznego w sztuce i krytyce artysta coraz częściej jest tylko powierzchownie zaangażowany w miejsce prezentacji – dostaje określone zlecenie, bada miejsce, prezentuje je i szybko przechodzi do następnego projektu, powtarzając ten sam cykl. Foster ostrzega przed nadmierną identyfikacją z innym (poprzez zaangażowanie, oddanie się sprawie) i akcentuje potrzebę wypracowania kompromisu z innością. Jak już wskazał Walter Benjamin, ta nadmierna identyfikacja może doprowadzić do dalszej alienacji innego, jeśli nie bierze pod uwagę inności, która jest już zwarta w samym przedstawieniu. W obliczu tego typu zagrożeń, zbyt wielkiego lub zbyt małego dystansu, Foster popiera parakrytyczną pracę polegającą na próbie objęcia ramą obramowującego w momencie, gdy on lub ona bierze w ramy innego („frame the framer as we frames the other”)¹².

Kwon pisze, że nieruchome miejsce, będące dziedzictwem sztuki ziemi, opierając się wykorzystaniu jego potencjału do realizacji celów merkantylnych, stawało się coraz bardziej nomadyczne i dyskursywne. Tym razem jednak zabieg ten nie oznacza powrotu do modernistycznej autonomii nomadycznego, pozbawionego miejsca dzieła sztuki, lecz odzwierciedla nowe pytania zrodzone przez imperatywy estetyczne. Kiedyś sztuka *site-specific* chciała się przeciwstawić urzeczowieniu, wiążąc się z miejscem, stając się nieruchomą: obecnie, chcąc zrealizować ten sam cel, opowiada się za płynnością.

Artysta wielofunkcyjny

Zmiana miejsca tworzenia sztuki pociąga za sobą także zmianę miejsca, które zajmuje w trakcie jej tworzenia artysta. Kiedy sztuka stawała się coraz bardziej publiczna, artysta był coraz bardziej zmuszony do rezygnacji z modernistycznego paradygmatu i zrzeknięcia się swych prerogatyw na rzecz kategorii miejsca, które stawało się *locus* tworzenia znaczeń i oryginalności.

Rozumiejąc tę kategorię w nowy sposób, artysta musiał zrezygnować ze swojej roli progenitora znaczenia. Na przykład artyści odwołujący się w swych pracach do kwestii środowiskowych, aby stworzyć artefakt,

¹² H. Foster *The Return of The Real: the Avant-Garde at the End of the Century* London 1996 s. 203.

muszą po pierwsze zapoznać się z procedurami i problemami, które często były wyłącznie domeną architektów: muszą stawać do przetargów, publicznie prezentować swoje wcześniejsze prace, brać udział w naradach, uzyskiwać akceptację inżynierów i urzędników, współpracować z innymi profesjonalistami zajmującymi się projektowaniem. To poszerzenie zakresu możliwości przypisania autorstwa stanowi jednak potencjalne źródło problemów – czasami nie da się pogodzić różnic istniejących na przykład pomiędzy precyzyjnym planowaniem architektów a bardziej intuicyjnym sposobem pracy artystów¹³.

Owo wymieszanie kompetencji i dyscyplin doprowadziło we wskazanym przypadku do rosnącej hybrydyzacji rzeźby i architektury krajobrazu, które często stawały w obliczu konfliktu interesów. Rzeźbiarzom, zazwyczaj bardziej wyczulonym na symboliczne możliwości tkwiące w formie i kładącym nacisk na ściśle estetyczne wartości, trudno znaleźć kompromis z architektami krajobrazu, którzy przywiązują większą uwagę do szczegółów technicznych, potrzeby wykorzystania odpowiednich materiałów, rodzajów gleby etc.

Wydaje się, że odchodzimy od stereotypu samotniczego obrazu artysty, przesuwając paradygmat w stronę artysty będącego współuczestnikiem społecznych projektów, co powoli, przynajmniej w Stanach Zjednoczonych, staje się normą posiadającą uzasadnienie legislacyjne. W 1986 roku National Endowment for the Arts ustanowił nową kategorię dotacji, obejmujących realizacje polegające na ścisłej współpracy artystów i projektantów: dodatkowo wielu sponsorów wymaga, aby plany artystycznej realizacji danego przedsięwzięcia zostawały włączone do projektów budowlanych raczej na samym początku, a nie w końcowej fazie prac¹⁴.

Nie ma wątpliwości, że artyści, w szczególności wyczuleni i potrafiący odpowiedzieć na fizyczne otoczenie oraz kulturowy kontekst, zaczęli odgrywać znaczącą rolę w kształtowaniu przestrzeni publicznej, tworząc przestrzenie przynoszące wizualne zadowolenie i przywracając miejscom elementy znaczenia publicznego.

Zdając sobie sprawę z ich roli, wypada stwierdzić, że niestety bardzo często to, co korzystne dla przestrzeni publicznej i społeczeństwa, jest niekoniecznie dobre dla samej sztuki. Artyści środowiskowi zaczęli nierzadko dzielić swoje działania artystyczne na dwie kategorie: do jednej z nich należały dzieła tworzone w studiu, przeznaczone do galerii i dla kolekcjonerów, do drugiej te umieszczane w przestrzeni publicznej.

¹³ J. Beardsley *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape* New York 1984 s. 130.

¹⁴ Tamże, s. 130–131.

Ten podział jest widoczny w pracach poszczególnych artystów – na przykład Martin Puryear i Scott Burton dokonali rozróżnienia pomiędzy pracami wykonywanymi w studiu a pracami publicznymi. Puryear nazywa wiele ze swoich projektów publicznych „udogodnieniami” (*amenities*), a nie rzeźbami, Burton zaś przekonuje, że artyści muszą znaleźć równowagę pomiędzy wyobraźnią a realizacją ról społecznych.

John Beardsley zauważa na przykład, że Serrę można postrzegać jako dobrego rzeźbiarza, który w wyniku przyjęcia antagonistycznej postawy okazał się niezbyt dobrym artystą publicznym. Niektórzy twórcy kategoryczne odmawiają pracy w przestrzeni publicznej, twierdząc, że środowisko, w którym muszą pracować, ogranicza ich wizję, i wolą cedować to zadanie na tych, bardziej skłonnych zaadaptować się i zareagować na kontekst społeczny i architektoniczny¹⁵.

I mimo że z jednej strony artysta nierzadko zrzuca się swojego autorytetu, dzieląc się kompetencjami z innymi specjalistami, lub eksponuje oryginalność i niepowtarzalność samego miejsca projektu, mamy paradoksalnie coraz częściej do czynienia z jego powrotem. Potwierdzają to przypadki re-konstruowania starych dzieł *site-specific* oraz fakt coraz większej nomadyczności sztuki. Być może z powodu ogromnego rozproszenia sztuki współczesnej obecność artysty stała się warunkiem wstępnym umożliwiającym prezentację.

Dzieła kiedyś przypisane do miejsca są często, jak pokazuje Kwon, prefabrykowane i relokowane blisko miejsca, w którym oryginalnie powstały, głównie z tego względu, że przewóz oryginałów okazuje się zbyt drogi lub są one zbyt delikatne. Czasami te prefabrykacje są po pewnym czasie niszczone, czasami istnieją wraz z oryginałami lub zastępują je, tak więc granica między *site-specificity* i efemerycznością staje się coraz bardziej ambiwalentna.

Jak twierdzi Kwon, ta „dekontekstualizacja dokonana pod pozorem historycznej rekontekstualizacji”¹⁶ sprawia, że specyficzność pracy przestaje mieć znaczenie, w wyniku czego autonomia może znowu zostać przemycona do dzieła sztuki, wraz z osobą artysty, który ponownie staje się głównym źródłem znaczenia. Dzieło sztuki podlega po raz kolejny uprzedmiotowieniu, a dzieło *site-specific* jest ponownie określone jako osobisty wybór estetycznych i stylistycznych preferencji artysty, a nie jako strukturalna reorganizacja doświadczenia estetycznego¹⁷.

¹⁵ Tamże, s. 156.

¹⁶ M. Kwon, wyd. cyt. s. 97.

¹⁷ Tamże, s. 24.

Nawet jeśli to zjawisko po raz kolejny potwierdza fakt pochłaniania prac awangardowych przez dominującą kulturę, nie wynika ono tylko i wyłącznie z poszerzających się potrzeb instytucji lub nakierowanego na akumulację zysku rynku. Sami artyści, niezależnie od tego, jak bardzo są przekonani o nastawieniu antyinstytucjonalnym lub jak zaciekle krytykują dominującą ideologię, w sposób nieunikniony biorą udział w procesie jej kulturowego legitymizowania.

Kwon opisuje w tym kontekście przypadek Carla Andre'a i Donalda Judda: w marcu 1990 roku napisali oni list sprzeciwu do „Art in America”, publicznie wypierając się autorstwa dwóch rzeźb, które w roku poprzednim pojawiły się na wystawie w Ace Galery w Los Angeles. W związku z dużymi kosztami transportu oryginalnych prac z Włoch do Kalifornii Panza pozwoliła organizatorom wystawy prefabrykować prace na miejscu zgodnie ze szczegółowymi wskazówkami. Dodać należy, że oryginały były wytwarzane przemysłowo, więc udział artystów w procesie prefabrykacji nie wydawał się dyrektorowi Ace Gallery i Panza niezbędny. Artyści byli jednak innego zdania. Ponieważ nie skonsultowano się z nimi w kwestii refabrykacji i instalacji tych surogatów, potępiłi je jako „rażące falsyfikacje”, mimo że rzeźby były identyczne z „oryginałami”¹⁸.

Obydwaj twórcy oburzali się najbardziej nie z tego powodu, że ich prace umieszczono w innym miejscu, ale dlatego że nie autoryzowali (lub nie nadzorowali) ich prefabrykacji w Kalifornii, tak więc „kopie” stały się nieautentyczne nie z powodu braku związku z miejscem, ale z powodu nieuczestniczenia artysty w procesie ich (re)produkcji.

Artysta wędrowny

Wydaje się jednak, że artyści chętnie unieważniają założenia związane z nieruchomością dzieła, stałością, niepowtarzalnością i próbują ponownie odkryć *site-specificity* jako praktykę nomadyczną. Instytucje związane ze sztuką są zainteresowane pracami, które traktują miejsce jako dyskursywną narrację, a do osiągnięcia tego celu wymagają, aby artysta przemieszczał się z miejsca na miejsce, tworząc prace w kosmopolitycznym świecie sztuki. Twórca, który przestał być przywiązany do studia wytwórcą przedmiotów, zaczyna coraz częściej pracować „na żądanie”, jest zapraszany przez instytucje i tworzy prace zamawiane specjalnie w ramach określonego projektu. Wiąże się to z wielokrotnymi wizytami i pobytem w określonym miejscu, prowadzeniem badań dotyczących

¹⁸ Tamże, s. 97.

specyfiki instytucji i miasta, w którym dzieło ma być stworzone (jego historii, publiczności, przestrzeni instalacji), rozważeniem parametrów samej wystawy, nawiązaniem kontaktów z personelem administracyjnym i wieloma innymi osobami, które zazwyczaj „współpracują” z artystą w procesie tworzenia.

Jeśli artysta jest popularny, bardzo dużo podróżuje, często pracując nad więcej niż jednym projektem w tym samym czasie, przemierza glob jako gość, turysta, podróżnik, lub – jak to określił Foster – staje się pseudo-etnografem¹⁹.

Właśnie problematyzowanie tego nowego aspektu sztuki *site-specific* stało się tematem pracy szwajcarskiego artysty Christiana Philippa Müllera, którego twórczość oparta jest prawie wyłącznie na idei podróży, zarówno pod względem tematycznym, jak i pod względem formy. Wiele z jego prac to piesze wycieczki, wyprawy podejmowane zazwyczaj w celu zakwestionowania politycznie stworzonych granic. W projekcie *Green Border* Müller udawał pieszego turystę w Alpach i ukradkiem przekroczył granicę Austrii, kierując się do sąsiednich krajów. Artysta powiedział, że „doświadczył różnicy pomiędzy granicą rozumianą jako koncept artystyczny a granicą jako rzeczywistością polityczną”²⁰, gdy on i jego współpracownik zostali schwytani w Czechach i otrzymali zakaz przekraczania granicy tego kraju przez okres trzech lat. Wydarzenie to sprawiło, że incydent utracił swój humorystyczny aspekt, bowiem odtwarzał wstrząsające okoliczności, w jakich znalazły się tysiące nielegalnych imigrantów i osób nielegalnie przekraczających granice.

Mimo że w wielu wypadkach projekty, które powstały w wyniku konfrontacji z bardzo określoną sytuacją i problemem, są czasowe i nie nadają się do re-prezentowania w innych miejscach bez zmiany znaczenia, artystom nie udało się całkowicie ominąć problemu komodyfikacji, ponieważ jak zauważa Kwon, doszło obecnie do dziwnego odwrócenia ról – do sytuacji, w której artysta zbliża się do „pracy” (wcześniej, jak to się zwyczajowo przyjmowało, praca stanowiła jego surogat). Być może z powodu braku twórcy w fizycznej manifestacji dzieła obecność jego osoby stała się warunkiem wstępnym umożliwiającym prezentację.

Fakt ten potwierdza projekt Renée Green z 1993 roku zatytułowany *World Tour*, który ukazuje trudne położenie artysty-etnografa, „importowanego” przez zachodnie instytucje i miasta w roli eksperta, który przesuwa projekt stworzony w reakcji na określoną lokalizację w inny kontekst, odnajdując nowe znaczenia w wyniku rekontekstualizacji.

¹⁹ H. Foster, wyd. cyt. rozdział *Artist as Ethnographer*.

²⁰ Ch. P. Müller, *Green Border* [w:] *Stellvertreter Representatives, Rappresentanti* katalog wystawy, Pawilon austriacki, Wenecja 1993.

Kwon zaznacza, że obecnie towarowość sztuki nie jest już związana z wytwarzaniem czy produkowaniem, ale określona jest w odniesieniu do usług i przemysłu związanego z zarządzaniem. Serra opisał kiedyś działania artystyczne za pomocą nazw podstawowych fizycznych czynności przeprowadzanych na określonym materiale: upuszczać, zwijać, ciąć, dzielić; obecnie artysta, aby móc tworzyć, potrzebuje innego repertuaru czasowników: negocjować, koordynować, znaleźć kompromis, badać, organizować, przeprowadzać rozmowy. Kiedyś artysta był twórcą przedmiotów estetycznych, dziś jest mediatorem, edukatorem, koordynatorem i biurokratą. Dodatkowo sprawuje on funkcje kustosza, edukatora, archiwisty w instytucjach sztuki, będąc często jej menadżerem.

Równoległe do (albo z powodu) tych metodologicznych i proceduralnych zmian artysta pojawia się ponownie jako prekursor/progenitor znaczenia, nawet jeśli swoje autorstwo dzieli z innymi osobami, z którymi współpracuje lub problematyzuje swoją rolę jako twórcy. W wyniku połączenia tych dosłownych i dyskursywnych miejsc tworzących nomadyczną narrację artysta staje się potrzebny jako narrator-protagonista.

Kwon podkreśla, że uniwersalizujące tendencje modernizmu podkopały stary podział sił oparty na relacjach klasowych związanych z hierarchicznymi podziałami geograficznymi, podziałem na centrum i marginesy, tylko po to, aby ułatwić kolonizację przez kapitalizm przestrzeni „peryferyjnych”. Henri Lefebvre zauważył: „w takim stopniu, w jakim abstrakcyjna przestrzeń (modernizmu i kapitału) zmierza w stronę homogeniczności, eliminacji istniejących różnic lub osobliwości, nowa przestrzeń nie może się narodzić, jeśli nie uwydatnia różnic”²¹.

The Site of Art – the Art of Site

The article attempts to present the role and accompanying genealogy of the category of site in art - proceeding from a phenomenological understanding of the site, through the materialist investigations of institutional critique and towards a discursive model extending beyond familiar art contexts. Since the reconfiguration of the site precipitates the reconfiguration of the place the artist occupies, it is attempted to designate an intricate situation of the artist, who departs from a modernist paradigm and assumes the role of a cultural-artistic service provider rather than a producer of artistic objects. This issue implicates the problem concerning the status of originality, authenticity, and authorship in site-specific art. Under these new circumstances art has become

²¹ H. Lefebvre *The Production of Space* D. Nicholson-Smith (trans.) Oxford 1991 s. 52.

one of the many cultural practices that binds individuals into the social tissue, where the link between the work and its site has ceased to reflect the physical durability of the relations and consists in acknowledging its transience and impermanence. Accordingly, various cultural debates, theoretical concepts, social issues, political dilemmas, events of significance for a given community have assumed the role of new sites of art.

Agnieszka Ługowska – e-mail: magus7@poczta.onet.pl