

DISPERSION



**SETH
PRICE**

DISPERSION

Rozproszenie



Definiowanie artystycznej aktywności ma miejsce przede wszystkim na polu dystrybucji.

Marcel Broodthaers



Jednym ze sposobów, dzięki którym projekt konceptualny w sztuce odniósł największy sukces to pozyskiwanie nowych obszarów dla praktyki artystycznej. To tendencja, która okazała się być aż zbyt wielkim sukcesem: wydaje się dzisiaj, że większość prac w międzynarodowym obiegu sztuki uważa się do pewnego stopnia za konceptualne, przywołując miano „konceptualnego malarza”, „DJ'a i konceptualnego artystę”, „konceptualnego artystę internetu”. Pozostawmy na boku kwestię tego, co sprawia, że praca staje się konceptualna, uznając, z pewną rezygnacją, że termin ten określa zaledwie trzydziestoletni okres w historii. Nie może jednak zostać odrzucony w całości, skoro posiada wyraźne znaczenie dla współczesnych artystów, nawet jeśli niekoniecznie poświęcają się oni temu, co można by określić mianem klasycznie konceptualnego momentu, który obejmuje

lingwistykę, filozofię analityczną i dążenie do formalnej dematerializacji. To, co potwierdza się w normatywnym konceptualizmie dnia dzisiejszego to to, że projekt ten pozostaje, według stanowiska grupy Art and Language, „radycznie niekompletny”: nie neguje obiektów i malarstwa, nie wspiera także języka jako formy sztuki; nie występuje przeciwko sztuce naocznej [retinal art]; nie wspiera niczego pewnego, w zamian uprzywilejowując ramę i kontekst, nieustannie renegegując swój związek z odbiorcami. Martha Rosler mówiła o podejściu „jak gdyby”, w którym sztuka konceptualna skrywa się wśród innych dyscyplin – spośród których za przykład służyć może choćby filozofia – wywołując oscylację między umiejętnościami a ich brakiem, autorytetem i pozorem, stylem i strategią, sztuką i nie-sztuką.



Hermann Hugo. Pia Desideria. 1659.

Duchamp był tu nie tylko pierwszy, lecz zasadził się na tę problematyczną kwestię właściwie w pojedynkę. Jego pytanie „czy można tworzyć dzieła, które nie wywodzą się ze sztuki” to nasze hasło rozpoznawcze, a możliwość rozstrzygnięcia tej kwestii pozostaje ulotna jak zjawisko na horyzoncie, zacierającym się na skutek mozolnego rozwoju naszej praktyki. Jedna z sugestii pochodzi od filozofa Sarata Maharaja, który postrzega to pytanie jako „próbier dla sposobów, dzięki którym możemy zajmować się dziełami, wydarzeniami, paroksyzmami, aferami, które nie wyglądają na sztukę i nie liczą się jako sztuka, lecz są w jakiś sposób elektryzujące, stanowią węzły energetyczne, atraktory, transmiery, przewodniki nowego rodzaju myślenia, nowej subiektywności i działania, którego sztuka wizualna w tradycyjnym sensie nie jest w stanie wyartykułować”. Te zwięzłe słowa nawołują do sztuki, która swobodnie wślizguje się w sferę kultury, do sztuki, która nie zmierza drogą, powiedzmy, teologii, gdzie jest pewne, że wykonywana jest istotna praca, choć niewielu zdaje sobie z niej sprawę. Do sztuki, która przedłuża wspomniany przez Rosler moment „jak gdyby” na tyle, na ile to możliwe.



Nie jest zaskakujące, że historia tego projektu jest historią fałstartów i ślepych zaułków, projektów, które uległy rozproszeniu lub zostały wchłonięte. Wzorcową wśród tego ogrodu ruin jest porażka, którą poniósł Duchamp podczas próby sprzedaży rotoreliefów, optycznych zabawek własnego projektu, na targach wynalazców-amatorów. Co stanowi lepszą definicję artysty niż wynalazca-amator? Lecz to było w roku 1935, całe dekady nim szeroki rozgłos mógł zapewnić mu zbyt (i na długo przed dostrzeżeniem, że interes prowadzony przez artystę sam w sobie mógł stanowić formę praktyki artystycznej), a Duchamp usiłował w całości przeszczepić się w obcy kontekst skomercjalizowanej nauki i wynalazków. Według jego własnej oceny: „błąd, w stu procentach”. Zanurzenie sztuki w życie uruchamia ryzyko konfrontacji z sytuacją, w której status sztuki – a wraz z nim również status artysty – ulega zupełnemu rozproszeniu.

Te śmiałe ekspansje w zasadzie wydają się czynić dzieła sztuki zupełnie bezradnymi. Obraz jest zdecydowanie sztuką, niezależnie od tego, czy znajduje się na ścianie czy ulicy, lecz awangardowe dzieło sztuki pozbawione oprawy instytucjonalnej, oraz pracy kuratora lub historyka, jest często nieczytelne. Bardziej niż ktokolwiek inny artyści ostatnich stu lat zmagali się z tą traumą kontekstu, lecz ich walka z konieczności odbywa się w granicach rynku sztuki. Jakkolwiek radykalne jest to dzieło, znaczy tyle, co wysokość oferty ustalonej w ramach szeregu zestawień, w dialogu ze społecznością oraz jej historią. Zastanawiając się nad swoim doświadczeniem w prowadzeniu galerii, w roku 1960 Dan Graham zauważył: „jeśli o dziele sztuki nie napisano i nie zaprezentowano go w magazynie, miało trudności z osiągnięciem statusu 'sztuki'. Wyglądało na to, że aby stwierdzić jego wartość, potwierdzić jego status jako 'sztuki', dzieło powinno zostać wystawione w galerii, a następnie opisane i zreprodukowane jako fotografia w branżowym magazynie”. Sztuka zatem, z jej zależnością od dyskusji na określonych forach i w magazynach, jest podobna do profesjonalnego obszaru w rodzaju nauki.

Co oznaczałoby wyjście poza ten pieczołowicie ukształtowany system? Eksperyment z rotoreliefami Duchampa stanowi ostrzeżenie, a daremność niedawnych usiłowań, by uniknąć instytucjonalnego wsparcia została wyraźnie wykazana. Dzieła kanoniczne przetrwają dzięki dokumentacji i dyskursowi, zarządzanemu przez dotychczasowe instytucje. Spirala Jetty Smithsona, na przykład, została zakupiona przez fundację Dia Art (lub być może została jej „podarowana”), która następnie dyskretnie umieściła fotografię nowego nabytku w zaprojektowanej przez Dana Grahama wideo-kafejce jako gustowne potwierdzenie własności.

Dzieło, które poszukuje tego, co Allan Kaprow nazwał „rozmyciem sztuki i życia”, dzieło, które Boris Groys nazwał biopolitycznym, usiłującym „wytworzyć i udokumentować środkami artystycznymi życie samo, jako czystą aktywność”, stawia czoła problemowi, iż jest zależne od zapisu jego interwencji w świecie, a jego dokumentacja jest tym, co zostaje odzyskane jako sztuka, pomijając oryginalny zamysł. Groys dostrzega obszar rozproszenia otwierający się między dziełem a jego przyszłą formą istnienia oraz dokumentacją, zwracając uwagę na nasz „głęboki dyskomfort w związku z wszelką dokumentacją i archiwami”. Musi to być częściowo związane z turpistyczną naturą archiwów, którą przywołał Jeff Wall w swojej krytyce niezbyt zachęcającego, „cementarnego” konceptualizmu lat sześćdziesiątych.

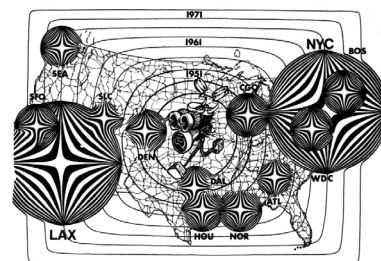
Umowa! Akapit złożony z cytatów – kierunek, sugestia możliwości uchwycenia rzeczy. To, co dostrzegają ci krytycy, to powszechne podejrzenie co do archiwów wysokiej kultury, które polega na katalogowaniu, ustalaniu pochodzenia i stopnia autentyczności. Na tyle, na ile istnieje, powszechne archiwum nie podziela tej administracyjnej tendencji. Przypuśćmy, że artysta miałby wypuścić dzieło wprost do systemu, którego utrzymanie zależy od reprodukcji i dystrybucji, model, który zachęca do zanieczyszczania, pożyczania, kradzieży i zacierania śladów. Zazwyczaj obieg sztuki skutecznie pozycjonuje dzieła w ramach istniejących kategorii, lecz jak miałby odzyskać w podobny sposób tysiące swobodnie krążących publikacji?



“Clip Art,” 1985.

Pożytecznym jest nieustanne kwestionowanie tradycyjnej romantycznej opozycji awangardy wobec burżuazyjnego społeczeństwa i jego wartości. Geniusz burżuazji manifestuje się w cyrkulacji władzy i pieniądza, które regulują obieg kultury. Narodowa kultura burżuazyjna, w obrębie której sztuka jest jednym z elementów, opiera się na komercyjnych mediach, które wraz z technologią, designem i modą wytwarzają pewne istotne różnice naszych czasów. Oto areny, na których można sobie wyobrazić dzieło usytuowane wśród materialnych i dyskursywnych technologii dystrybuowanych mediów.

Owe media mogą zostać zdefiniowane, jako społeczna informacja krążąca w teoretycznie nieograniczonych ilościach na wspólnym rynku, przechowywana lub udostępniana poprzez przenośne urządzenia, takie jak książki i magazyny, nagrania i płyty kompaktowe, kasyety wideo i DVD, komputery osobiste i dyskietki. Pytanie Duchampa uzyskuje w tej przestrzeni nowe życie, którego znaczenie istotnie rozszerzyło się podczas paru ostatnich dekad globalnej korporacyjnej kolonizacji nowych obszarów. To przestrzeń, do której dzieło sztuki musi się dopasować, aby nie zostać zupełnie w tyle za korporacyjnymi interesami. Nowe strategie są konieczne, by dotrzymać kroku komercyjnej dystrybucji, decentralizacji i rozproszeniu. Musisz z czymś walczyć, aby to zrozumieć.



You Are Information

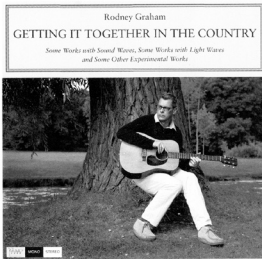
Ant Farm, 1960s.

W 1975 roku Mark Kleinberg w drugim numerze *The Fox* postawił pytanie: „Czy ktoś byłby w stanie napisać thriller science-fiction z zamiarem przedstawienia alternatywnej interpretacji sztuki nowoczesnej, który byłby czytelny dla niewyspecjalizowanej publiczności? Czy mogłoby jej na tym zależeć?” Nic więcej na ten temat nie mówi, lecz to pytanie jawi się, jako intrygujący historycznie moment i ślepy zaułek ewolucji: zapowiedź kategorycznie dwuznacznej sztuki, w obrębie której synteza wielu metod lektury niesie ze sobą emancypacyjny potencjał.

Owa tendencja posiada bogatą przeszłość, mimo braku konkretnych przykładów nawiązujących do propozycji Kleinberga. Wielu artystów korzystało z zadrukowanej strony jako medium; arbitralna i niekompletna lista mogłaby zawierać Roberta Smithsona, Mela Bochnera, Dana Grahama, Josepha Kosutha, Lawrence'a Weinerja, Stephena Kaltenbacha, Adriana Pipera, znalazłyby się tam także takie historycznie przełomowe wydarzenia, jak projekt Setha Siegelauba i Johna Wendlera, *Xerox Book*, z roku 1968.



“Literature being reeled off and sold in chunks” —Grandville, 1844.



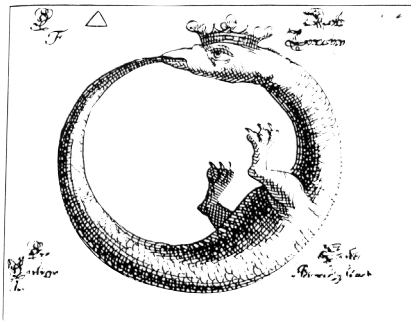
2000.

Radykalna istota tego dzieła po części wynika z faktu, iż stanowi bezpośredni wyraz procesu wytwarzania. Rynkowe mechanizmy cyrkulacji, dystrybucji i rozplenienia stają się kluczowym elementem dzieła, wyróżniając tego rodzaju praktykę spośród liberalno-burżuazyjnych modeli produkcji, które operują w kontekście założenia, że poczynania kultury w jakiś sposób zlokalizowane są ponad strefą rynkową. Jednakże przybierając postać ogłoszenia lub artykułu, większość tych prac dotyczyło pierwotnie możliwości znalezienia alternatywnych wobec galerii form ekspozycji i w każdym przypadku często wykorzystywały one tego rodzaju alternatywy, by zademonstrować raczej suche teoretyczne propozycje niż podejmować kwestię, powiedzmy, pragnienia.

To wskazuje na braki klasycznego konceptualizmu. Benjamin Buchloh zwraca uwagę, że „podczas gdy [konceptualizm – przyp. MC] podkreślał uniwersalną osiągalność i swoją potencjalnie kolektywną dostępność, a także podkreślał swoją niezależność wobec determinantów dyskursywnej i ekonomicznej oprawy zwyczajowo zarządzającej wytwarzaniem sztuki i jej recepcji, był on niemniej postrzegany jako w najwyższym stopniu ezoteryczny i elitarystyczny model praktyk artystycznych”. Cytat ze słownika Rogeta, umieszczony przez Kosutha w reklamowej notce w Artforum, czy lista Dana Grahama zawierająca wszystkie liczby podane w numerze Harper's Bazaar, stanowiły wykorzystanie mass mediów w celu dostarczenia pewnych propozycji wyspecjalizowanej publiczności, a wpływ tych prac, jakkolwiek znaczący i trwały, powrócił bezpośrednio do stosunkowo tajemniczego królestwa sztuki, które odnotowało te wysiłki i wryło je w swoich annałach. Konceptualna krytyka reprezentacji wywodziła się z tego samego mandaryńskiego klimatu, co płótna Ada Reinharta, a jej usiłowania, by stworzyć Stopień Zerowy Sztuki mogą być postrzegane jako rodzaj negatywnej wirtuozerii, być może częściowo związanej ze sceptycyzmem Nowej Lewicy skierowanym przeciw kulturze popularnej i jej wytworom.

Oczywiście częścią tego, co sprawia, że klasyczne awangardy są interesujące i radykalne, jest to, iż zazwyczaj unikają komunikacji społecznej, ekskomunikując się poprzez swoją niezrozumiałość, co nie jest to korzystne, jeśli celem jest wykorzystanie kanałów masowej dystrybucji. W takim przypadku nie należy po prostu korzystać z mechanizmów kultury popularnej, jak również z oferowanych przez nią schematów. Kiedy Rodney Graham wydaje płytę CD z popowymi piosenkami, czy Maurizio Cattelan publikuje magazyn, ludzie ze świata sztuki muszą uznać ten gest jako należący do domeny sztuki na równi z faktem, iż te produkty funkcjonują jak każde inne artefakty na rynku konsumenckim. Lecz różnica tkwi w tych produktach! Uchwycione w ramach kodu przemysłu kulturowego, zawierają utopijny moment, który wskazuje na przyszłą transformację. Mogłyby zostać opisane zgodnie z kodem hermeneutyki:

„Tam, gdzie przemówiliśmy otwarcie, nie powiedzieliśmy właściwie niczego. Jednak tam, gdzie napisaliśmy coś szyfrem i w obrazach, ukryliśmy prawdę...”



A. Eleazar. Ouroboros. 1735.

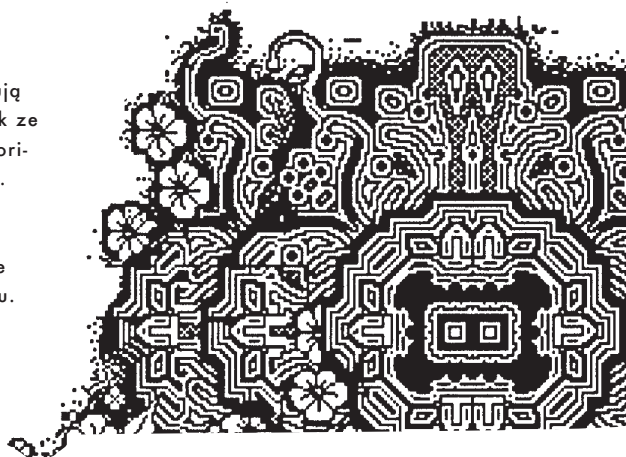
C 51
D 34
A 33
A 39
A 21
A 0030
A 0033
A 0050
A 0057
A 0032
A 0079
A 0047
A 0042
A 0079
A 0033
A 0033
A 0025
A 0029
A 0041
A 0036
A 0059
A 0041
A 0059
A 0034
A 0037
A 0039
A 0039
A 0035
A 0056



Ale założmy, że twój program estetyczny łączy media i większość twojej pracy nie funkcjonuje poprawnie w ramach zinstytucjonalizowanego kontekstu sztuki. Może to dotyczyć muzyki, mody, poezji, kręcenia filmów, czy krytyki, wszystkich kluczowych praktyk artystycznych, praktyk, które są jednak odporne i trudne, które opierają się łatwej asymilacji przez rządzący się zasadami rynkowymi obieg sztuki. Filmowa awangarda, na przykład, zawsze działała na bocznym względem świata sztuki torze, nawet gdy jej praktycy mogli podzielać analogiczne obawy. I podczas gdy artystów zawsze pociągła muzyka i jej rytuały, osoba, której pierwotną działalność stanowiło produkowanie muzyki, usiłując zaistnieć i zaprezentować się na gruncie 'sztuki', niełatwo uzyskała akceptację tego świata. Producent, który tapie kilka srok za ogon w najlepszym przypadku jest postrzegany jako eklektyk: artysta-reżyser, jak w przypadku Juliana Schnabla; artysta jako przedsiębiorca, jak w przypadku Warhola zajmującego się pismem Interview i działalnością Velvet Underground; lub jak w przypadku wielu osób wspomnianych w tym eseju, artysta jako krytyk – być może najbardziej niepewna pozycja spośród wszystkich wymienionych. To właśnie jezioro naszego przeczucia.

Ktoś mógłby określić te nisze „teatralnymi”, przywołując stanowcze stwierdzenie Michaela Fried'a, że „to, co znajduje się między sztukami jest teatrem [...] wspólnym mianownikiem, który łączy [...] ogromne i na pozór niewspółmierne wzajemnie działania, i że odróżnia te działania od diametralnie odmiennych przedsięwzięć nowoczesnej sztuki”. Praktyka prowadzona w oparciu o media podlegające dystrybucji powinna mieć na uwadze te działania, które pomimo miejsca zajmowanego na pograniczu sztuk mają olbrzymi wpływ na kulturę narodową.

Niektóre z najbardziej interesujących ostatnich dokonań artystycznych miały miejsce poza rynkiem sztuki i jego forami. Grupy skupione na kooperacji, czasem anonimowe, które działają na gruncie mody, muzyki, wideo lub performance'u, zdobywają podziw w świecie sztuki, a jednocześnie w jakiś sposób zachowują swój status outsiderów. Być może dzieje się tak ze względu na ich preferencje dla teatralnego, zorientowanego na dystrybucję sposobu działania. Być może to właśnie to, co Duchamp miał na myśli w swoim intrygująco powierzchownym komentarzu wygłoszonym pod koniec życia, że artysta przyszłości będzie działał w podziemiu.

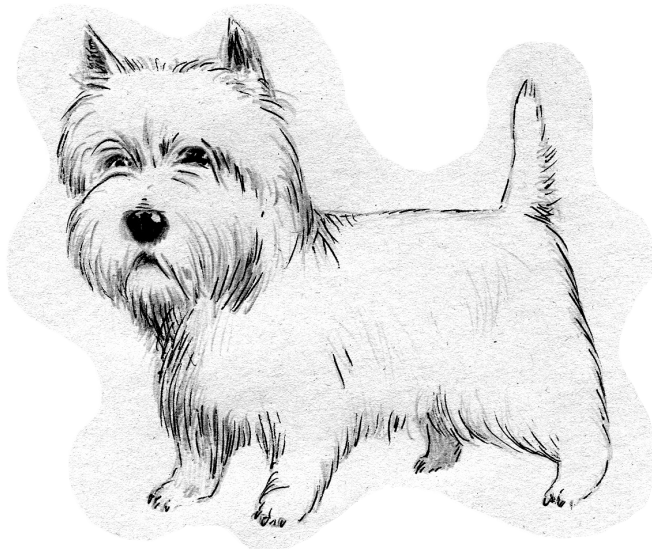


Jeśli dystrybucja i odbiorcy są tak istotni, czy nie jest to, w pewnym sensie, debata dotycząca „sztuki publicznej”? To przydatny sposób na określenie kontekstu dyskusji, lecz tylko wtedy, jeśli podkreśli się deficyty tego dyskursu i uzna fakt, że społeczeństwo uległo zmianie.

Dyskurs sztuki publicznej koncentrował się w przeszłości na ideałach uniwersalnego dostępu, lecz, bardziej niż rozpatrując ten dostęp w jakimkolwiek z jego praktycznych znaczeń, realizowane były dwa inne cele przy wyłączeniu wszystkich innych. Po pierwsze, dzieło musi być darmowe (najwyraźniej troski ekonomiczne są najważniejsze przy określaniu podziału na prywatne i publiczne). Często właśnie to staje na drodze każdej zauważalnej instytucjonalnej ramie, która w normalnych warunkach mogłaby odpowiadać za przyznawanie statusu sztuki, takiej jak choćby muzeum. Dlatego publiczne dzieło musi powszechnie i w sposób jednoznaczny podkreślać swój status jako należącego do sztuki, potwierdzając swój mandat konserwatywnej formy. Drugą rzeczą jest bezpośrednie zrównanie publicznego z podzielaną fizycznie przestrzenią. Lecz jeśli to jest właściwy model, udane dzieło sztuki publicznej w najlepszym razie będzie funkcjonować jako miejsce pielgrzymek, a jego znaczenie pokryje się z architekturą.

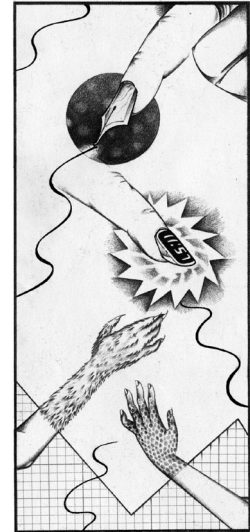
Puppy, after Jeff Koons. S. Price.

Problem polega na tym, że sytuując dzieło w pojedynczym punkcie przestrzeni i czasu przekształca się je a priori w pomnik. Co jeśli zamiast tego pozostanie ono rozproszone i reprodukowane, czy jego wartość będzie maleć wraz ze wzrostem jego dostępności? Należy uznać, że wspólne doświadczenie stanowi obecnie sumę wielu równoczesnych, prywatnych doświadczeń, transmitowanych w obszarze kultury medialnej, połączonych przez toczącą się debatę, rozgłos, promocję i dyskusję. To, co publiczne ma dzisiaj tyle wspólnego z miejscem wytwarzania i reprodukcji, ile z każdym przypuszczalnym dobrem fizycznym, tak więc popularny album może być rozpatrywany jako znacznie bardziej udany przykład sztuki publicznej, niż pomnik ukryty na miejskim placu. Album jest dostępny wszędzie, jako że wykorzystuje mechanizmy wolnorynkowego kapitalizmu, obecnie najbardziej złożonego systemu dystrybucji. Monumentalny model sztuki publicznej jest oparty na anachronicznym pojęciu wspólnego uznania, przeniesionego z kościoła do muzeum, a następnie poza jego obręb, a tego rodzaju podejście jest postrzegane sceptycznie przez odbiorców, którzy nie są dłużej zainteresowani bezpośrednio doświadczenia wspólnoty. Należąc nominalnie do sfery publicznej, masowa produkcja artystyczna jest zwykle konsumowana prywatnie, jak w przypadku książek, nagrań, taśm video i „zawartości” Internetu. Producenci telewizyjni nie są zainteresowani zbiorowościami tylko jak największym zbliżeniem z indywidualnym odbiorcą. Być może sztuka dystrybuowana do jak najszerszej publiczności domyka ten krąg, stając się sztuką prywatną, jak w czasach portretów wykonywanych na zamówienie. Ta analogia będzie jeszcze bardziej trafna, jeśli techniki cyfrowej dystrybucji pozwolą na większe dostosowanie treści do indywidualnych konsumentów.



Monumentalność sztuki publicznej była kwestionowana już wcześniej, z największym powodzeniem przez tych, dla których określenie „publiczne” stanowiło polityczny punkt zborny. Artyści publiczni w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych przenieśli praktyki interwencyjne na pole społeczne, działając z poczuciem konieczności w oparciu o przekonanie, że istniały kryzysy tak silne, iż nie mogli dłużej skrywać się w swoich pracowniach, lecz byli zmuszeni do bezpośredniego zaangażowania w sprawy społeczne i kwestie kulturowej tożsamości. Jeśli mamy zaproponować nowy rodzaj sztuki publicznej, ważne jest, aby spoglądać poza czysto ideologiczne lub instrumentalne funkcjonowanie sztuki. Jak zauważyli przedstawiciele Art and Language, „radykalni artyści produkują teksty i wystawy dotyczące fotografii, kapitalizmu, korupcji, wojny, zarazy, gangreny i pozostałych palących kwestii”. Polityka społeczna, której przeznaczeniem jest ostatecznie „jak gdyby” awangardy! Samounicestwiająca się nic.

Sztuka ugruntowana w mediach może być postrzegana jako sztuka polityczna, a także jako sztuka działania komunikacyjnego, bynajmniej nie dlatego, że jest reakcją na fakt, iż scalanie sztuki i życia zostało przeprowadzone z powodzeniem przez „przemysł świadomości”. Obszar kultury stanowi przestrzeń publiczną i miejsce walki, a wszystkie jej przejawy są ideologiczne. W pracy *Public Sphere and Experience* Oscar Negt i Alexander Kluge nalegają, aby każda jednostka, bez względu na to jak bardzo jest podatna na elementy kapitalistycznego przemysłu świadomości, została uznana za wytwórcę (mimo faktu, iż odmawia się jej tej roli). Nasze zadanie, twierdzą, to kształtowanie „kontraproduktywności”. Sam Kluge stanowi tutaj inspirujący przykład: występując jako reżyser, lobbysta, pisarz i producent telewizyjny, wypracował istotne zmiany na obszarze niemieckich mediów. Obiekt znika, gdy staje się bronią.



Anonymous.

Problem powstaje wówczas, gdy konstelacja krytyki, opinii publicznej i dyskusji toczącej się wokół dzieła jest, co najmniej tak znacząca, jak pierwotne doświadczenie dzieła. Czy ktoś ma obowiązek, aby przedstawiać je bezpośrednio? Co następuje, gdy bardziej intymne, przemyślane i wytrwałe rozumienie pochodzi raczej z zapośredniczonych debat na temat wystawy, niż z bezpośredniego doświadczenia dzieła? Czy obowiązkiem konsumenta jest dawanie świadectwa, czy czyjeś doświadczenie sztuki można raczej wyprowadzić z magazynów, Internetu, książek i rozmów? Uzasadnienie dla tych pytań zostało usunięte przez dwie kulturowe tendencje, które są mniej lub bardziej przeciwstawne: z jednej strony, historyczna zależność konceptualizmu od dokumentów i zapisów; z drugiej zaś, zaostrzający się dryg popularnych archiwów do wytwarzania publicznej debaty za pośrednictwem drugorzędnych nośników. Nie oznacza to po prostu komercjalizacji świata kultury, lecz globalną sferę medialną, która jest, przynajmniej teraz, otwarta na interwencje niekomercyjnych, pozarządowych podmiotów działających wyłącznie za pośrednictwem dystrybuowanych mediów.

Dobrym przykładem tego ostatniego rozróżnienia jest zjawisko pod tytułem „Daniel Pearl Video”, jak zwykle się je określać. Nawet bez etykiety PROPAGANDA, którą CBS usłusznie dołączyło do wyemitowanego fragmentu, jest jasne, że to wideo z 2002 roku stanowi złożony dokument. Formalnie przedstawia porwanego amerykańskiego dziennikarza, Daniela Pearla, najpierw jako rzecznika dla poglądów swoich porywaczy, pakistańskich fundamentalistów, a następnie po wykonanym poza kadrem morderstwie, jako pozbawione głowy zwłoki, podkreślające ciężar ich politycznych żądań.



دانيال بيرل اليهودي



Computer Technique Group. Cubic Kennedy. 1960s.

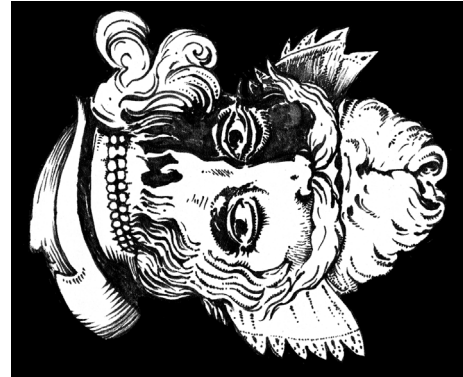
Jednym z najbardziej uderzających aspektów tego filmu nie jest makabryczny, choć beznamiętny, punkt kulminacyjny (który w opisach taśmy przedstawia się jako jej całą treść), lecz udane strategie produkcyjne, które zdają się czerpać ze spotów amerykańskich kampanii wyborczych. Nie jest jasne, czy ten materiał był kiedykolwiek przeznaczony do transmisji telewizyjnej. Z apokryficznej historii wynika, że saudyjski dziennikarz znalazł to na arabskojęzycznej stronie i przekazał do CBS, które szybko wyemitowało urywek, ściągając na siebie falę krytyki. W jakiś sposób materiał trafił do Internetu, gdzie daremne usiłowania FBI w jego zatajaniu tylko podniosło oglądalność: w ciągu pierwszych miesięcy po publikacji w Internecie, „Daniel Pearl Video”, „Pearl Video” oraz inne warianty tej frazy znalazły się wśród najczęściej podawanych wyników w internetowych wyszukiwarkach. Obraz wydaje się być niedostępny w postaci kasyety video czy DVD, zatem ktokolwiek zdolny do jego zlokalizowania ujrzy skompresowany strumień danych transmitowany z serwera w Holandii (w tym sensie nie jest chyba poprawnym nazywać to materiałem „wideo”). Pozostaje kwestia, czy ów materiał został przeniesiony do Internetu, czy w jakiś sposób wywołony przez tę technologię. Czy ten fragment funkcjonuje jako element „wojny informacyjnej”, z uwagi na charakter powielanego komputerowego pliku, czy stanowi po prostu wideo przeznaczone do transmisji, zmuszone przyjęć cyfrową postać pod naciskiem politycznym? W przeciwieństwie do telewizji, sieć umożliwia udostępnienie informacji na żądanie, a zasadnicza część debaty na temat tego materiału dotyczy nie legalności czy etyczności związanej z jego udostępnieniem, lecz tego czy ktoś w ogóle powinien dokonywać wyboru dotyczącego jego oglądania – tak jakby akt oglądania miał sam w sobie w jakiś sposób spowodować oświecenie lub skażenie. To znaczący dokument swobodnie dostępny w publicznej domenie, ale kwestie z nim związane, sądząc z licznych forów, biuletynów i grup dyskusyjnych, są zwykle omawiane przez strony, które nigdy go nie widziały.

Ten przykład może być prowokacyjny, skoro godna ubolewania treść tego filmu jest najwyraźniej związana z niezwykle ścieżkami jego transmisji i recepcji. Oczywiście jest jednak, że organizacje terrorystyczne, równoległe do ponadnarodowych korporacji, są jednymi z czujniejszych oportunistycznych sępów zainteresowanych „wydarzeniami, paroksyzmami, aferami, które nie wyglądają na sztukę i nie liczą się jako sztuka, lecz są w jakiś sposób elektryzujące, stanowią węzły energetyczne, atraktory, transmutery, przewodniki nowego rodzaju myślenia, nowej subiektywności i działania”. Bardziej konwencjonalny przykład użyciu ze sfery mediów przez niekomercyjne, pozarządowe organizacje, stanowi Linux, open-source'owy komputerowy system operacyjny, który otrzymał kontrowersyjną pierwszą nagrodę na targach sztuki cyfrowej, Ars Electronica. Linux został pierwotnie napisany przez jedną osobę, programistę Linusa Torvaldsa, który umieścił kod do tego „radykalnie niekompletnego” dzieła on-line, zapraszając innych do majstrowania przy nim, w celu polerowania i doskonalenia różnych elementów systemu. Internet umożliwił tysiącom autorów równoczesne rozwijanie różnych części dzieła, dlatego Linux stał się popularnym i potężnym systemem operacyjnym, a także poważnym wyzwaniem dla zorientowanych na zyski gigantów w rodzaju Microsoftu, który złożył ostatnio pozew do amerykańskiej Komisji Papierów Wartościowych i Giełd, aby ostrzec, że jego własny model biznesowy, bazujący na kontroli poprzez licencjonowanie, jest zagrożony przez model open-source'owy. Wspólne autorstwo i zupełna decentralizacja zapewniają sytuację, w której dzieło pozostaje nienaruszalne wobec zwykłych korporacyjnych form ataku i asymilacji, ustanawianej drogą prawną, przez rynek czy kanałami technologicznymi (jednakże, jak zauważył Alex Galloway, struktura World Wide Web nie powinna sama w sobie być brana za kłęczastą utopię; powstrzymanie lub nawet wyłączenie Sieci przy pomocy kilku prostych komend z pewnością nie byłoby trudne dla rządowej agencji).

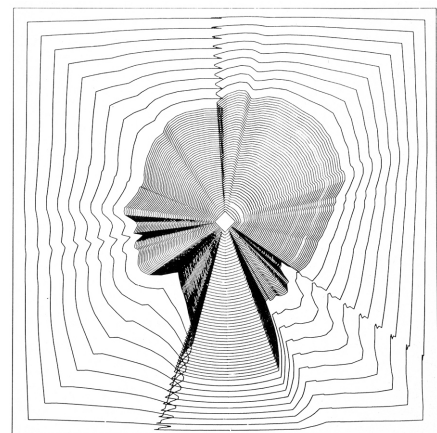


Oba te przykłady uprzywilejowują Internet jako medium, głównie ze względu na pełnioną przezeń funkcję przestrzeni publicznej, służącej przechowywaniu i transmisji informacji. Pojęcie masowych zbiorów jest relatywnie świeże, jak i prawdopodobnie filozoficznie przeciwstawne wobec tradycyjnie rozumianego archiwum i jego funkcji. Mimo to, być może jest tym, co – za fasadą interfejsów unoszących się na powierzchni – generuje większość dzieł zebranych pod hasłem „sztuka sieci”. Internet przybliżył tego rodzaju strukturę lub przynajmniej może być postrzegany jako jej działający model.

Wraz z coraz większą i większą liczbą łatwo dostępnych za pośrednictwem tego niesfornego archiwum nośników, nowym zadaniem staje się pakowanie, wytwarzanie, rekontekstualizacja i dystrybucja; przy czym model wytwarzania jest tutaj analogiczny nie do produkowania materialnych dóbr, lecz do tworzenia społecznych kontekstów przy użyciu istniejących materiałów. Doskonały czas na narodziny!

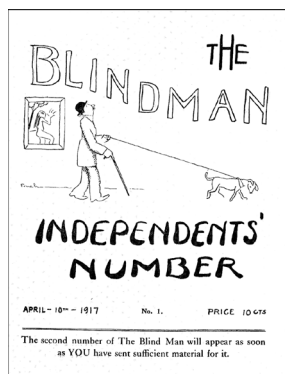


After an anonymous cameo, circa 18th century. S. Price



Computer Technique Group. Return to a Square. 1960s.

Program artystyczny może w całości zostać skoncentrowany na re-edycji przestarzałego kulturowego artefaktu, przy jego modyfikacjach lub bez zmian, niezależnie od prawa własności intelektualnej. Jednym z pierwszych przykładów tej kompensacyjnej tendencji jest obsesyjna książka Harry'ego Smith'a z 1952 roku, *Anthology of American Folk Music*, która stanowi kompilację zapomnianych nagrań z początku wieku. Bliższym przykładem jest moja własna kolekcja ścieżek dźwiękowych z archaicznych gier wideo. Krążące w sieci dane dźwiękowe, uratowane przez fanów lub hakerów, zostały przeniesione na stare medium płyty kompaktowej, uzyskując brzmienie wiążące się z kontekstem produktu i formy piosenki: weź to, co darmowe i sprzedaj w nowym opakowaniu. Innym przykładem jest cały nakład magazynu Aspen z lat siedemdziesiątych, wydany ponownie za pośrednictwem portalu ubu.com, który regularnie udostępnia tytuły, które wyszły z obiegu, w postaci plików cyfrowych. Wszystkie te prace podkreślają zdolność do pamiętania, którą Kluge widzi jako kluczową w przeciwstawianiu się „atakem teraźniejszości na pozostałą część czasu” oraz w organizacji nauki i pamięci, indywidualnej i zbiorowej, w warunkach industrialno-kapitalistycznej czasowości, która dąży do fragmentacji i kapitalizacji wszelkich doświadczeń. W tych pracach moment wytwarzania jest formą oporu z uwagi na określenie chwili konsumpcji jako aktu ponownego wykorzystania.



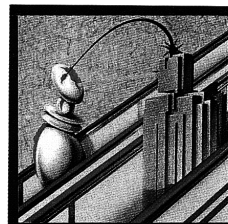
The Blind Man. 1917.

To jasne, że spośród wszystkich wymienionych przykładów readymades nadal górują wśród praktyk artystycznych. Wynika to w dużej mierze z faktu, iż strategia ta dostarczyła nowych możliwości utowarowienia. Dan Graham wskazał problem związany z readymades: „zamiast redukcji obiektów galeryjnych do poziomu obiektów życia codziennego, ten ironiczny gest po prostu rozszerzył zasięg galeryjnego terytorium ekspozycji”. Należy wrócić do *Fontanny*, najbardziej rozpoznawalnego i interesującego z readymades, aby spostrzec, że gest ten nie stawia epistemologicznych pytań dotyczących istoty sztuki, lecz ustanawia rozpraszanie się obiektów w dyskursie. Potęgą tego obiektu polega na tym, że nikt nie musi doń pielgrzymować, aby go zobaczyć. Tak jak w przypadku tekstów z magazynu Grahama, niewielu ludzi widziało oryginalną *Fontannę* w 1917 roku. Nigdy nie wystawiana, zaginiona lub zniszczona niemal natychmiastowo, powstała bardziej dzięki medialnej manipulacji Duchampa – fotografia Stieglitza (rodzaj gwarancji, skrót do historii), artykuł w magazynie *Blind Man* – niż dzięki założycielskiemu gestowi wskazania obiektu palcem w salonie, potwierdzającemu jego status gestowi, do którego readymades są często redukowane. W eleganckim modelu *Fontanny* dzieło sztuki nie zajmuje pojedynczego punktu w czasie i przestrzeni, jest to raczej palimpsest złożony z gestów, prezentacji i układów. Dystrybucja stanowi obieg lektury, dlatego stanowi ogromny subwersywny potencjał w konfrontacji z instytucjami kontrolującymi definicje kulturowego znaczenia. Rozpoznanie oraz kontrolę czasowego wymiaru obiektu. Duchamp wprowadził w obieg pojęcie fontanny w sposób, który stał się jedną z założycielskich scen sztuki; przeistoczyło się ono z prowokacyjnego *objet d'art* w, jak Broodthaers określił swoje Musée des Aigles: „sytuację, system zdefiniowany przez obiekty, przez inskrypcje, przez różne formy działania”.

i'm in heaven when you file

Hot on the heels of last year's Output compilation of Commodore 64 tunes comes Game Heaven, a collection of computer soundtracks from 1982-1987. This selection comes from across the board of home entertainment, culled from collections of internet files which have been hacked from ageing consoles and outmoded arcade machines before being traded by techno fetishists. Mercifully, the bulk of these tunes are rather easier on the ears than the psychosis-inducing Commodore collection; while sharing the same lo-fi aesthetic, the 19 tracks display a surprising level of invention and variation. The tracks have been compiled by the artist Seth Price, who is represented at the 2002 Whitney Biennial. Price was born and raised in Jerusalem's volatile West Bank but has lived and worked in New York since 1997. All the pieces on the CD are unlisted and uncredited, raising several issues pertinent to digital culture: the acknowledgement of authorship, the loss of information as systems become obsolete and the point at which commercially or mass produced work becomes artistically valid. "The genre represents unique limitations," Price explains. "Designed for adolescent boys intent on play, the tracks must be energetic, but not distracting; the consummate background music." Eight-bit muzak as art, anyone? JUSTIN QUIRK

Game Heaven is available at the Whitney Museum Bookshop, 945 Madison Avenue, New York (212 570 3678).



Przez ostatnie trzydzieści lat byliśmy świadkami transformacji „poszerzonego pola” sztuki ze stanowiska upartej dyskursywnej dwuznaczności w wygodną i kompromisową sytuację, w której przywykliśmy do konceptualnych interwencji, artystycznych i społecznych, gdzie impuls do łączenia sztuki i życia skutkowało powstaniem sztuki stylu życia, bezpiecznej praktyki wystawienniczej komentującej współczesną kulturę mediów lub naśladowącej komercyjną strategię wytwarzania. Graciarnię życia.



Iakov Chernikhov. Constructive Theatrical Set. 1931.

Ta tendencja odcisnęła swoje piętno na dyskursie architektury i designu. Wpływy przestrzeni hołubionej przez Sztukę Publiczną utrzymują się w zamiętaniu świata sztuki do tego rodzaju trybów, prawdopodobnie ze względu na utopijną obietnicę zawartą w ich atrakcyjności dla kolektywnego doświadczenia publicznego. Ich „krytyczność” rzekomo wywodzi się z zaangażowania w szeroko pojęte kwestie społeczne. To właśnie dlatego pawilony Dana Grahama były początkowo tak prowokacyjne, a przed nim także prace Daniela Burena, Michaela Ashera i Gordona Matta-Clarka: to były interwencje na społecznej nieświadomości. Te interwencje wytyczały szlaki dla sztuki ostatniej dekady. Lecz jak niemal w identyczny sposób te quasi-biurokratyczne formy zarządzania zostały przejęte przez konceptualistów lat sześćdziesiątych, tak design i architektura mogą być teraz określane mianem wzorca stylu dla neoawangardy. Ich obecność często kieruje nas po prostu w stronę teoretycznie zaangażowanych pozycji, takich jak ta, gdzie reprezentacja przestrzeni lub struktury odgrywa ipso facto rolę krytyka zarządzanego społeczeństwa i tego, co społeczne, podczas gdy zaangażowanie w kody designu jest postrzegane jako komentarz dotyczący reklamy i dóbr materialnych. Należy jednak zachować uwagę,

nie winiąc artystów; architektura i design stanowią zbyt łatwy przedmiot redystrybucji w postaci rzeźby czy obrazu. Nadal można jednak prześlizgnąć się przez pęknięcia w murze, w najlepszy z możliwych sposobów, nawet w największych instytucjach. Radykalny Projekt Jorge Prago, gruntowna przebudowa parteru siedziby fundacji Dia, która pomyślnie zmieniła pozycję tej instytucji dzięki zasadniczo pociągającemu designerskiemu idiomowi, w dużej mierze przeszła bez echa w prasie poświęconej sztuce. Stało się tak być może ze względu na fakt, iż jego realizacja była w znacznym stopniu przezroczysta, co mogło sprawić mylne wrażenie, iż mamy do

czynienia nie z muzeum, lecz z biblioteką okazjonalnie wystawiającą prace innych artystów, albo też z powodu cynicznego niedowierzania, że nazywanie tego sztuką uchodzi Prago na sucho.



Liam Gillick. Post Legislation Discussion Platform. 1998.



Ettore Sottsass. Design of a Roof to Discuss Under. 1973.

Podobne głosy niedowierzania towarzyszyły budowie jego własnego domu, wyprodukowanego w ramach wystawy za pieniądze sponsora. Wygląda na to, że awangarda w dalszym ciągu potrafi szokować, nawet jeśli dotyczy to wyłącznie kwestii ekonomicznej waloryzacji. Tego rodzaju dzieło nie odnosi się w prosty sposób do kodów kultury popularnej, ujmuje te kody jako formę, w prawdopodobnie donkiszotowskim zamiarze niezapośredniczonej krytyki kulturowych konwencji.

Argument przeciwko sztuce, która zмага się z istotnymi kwestiami współczesności oraz tematami kultury, opiera się na cnotce powolności, często odstawianej na bok z uwagi na pośpiech, z jakim dzieło musi się ukazać. Powolność pracuje przeciwko wszystkim naszym aktualnym pragnieniom i wymaganiom: stanowi opór wobec współczesnego imperatywu prędkości. Przemieszczanie się zgodnie z duchem czasu umieszcza cię w martwym punkcie: jeśli jesteś częścią zgodnego chóru, ciężko dodać choć jedną fałszywą nutę. Lecz sposób, w jaki kultura mediów żywi się swoim własnymi pozostałościami wskazuje na paradoksalną powolność archiwizowanych mediów, które, niczym uśpioni agenci, zawsze wychylą głowę w swoim czasie. Tylna straż często ma przewagę, dlatego czasem opóźnienie – używając terminu Duchampa – zwróci inwestycję ze znaczną nadwyżką.



Michael Green. From Zen and the Art of Macintosh. 1986.

Pytaniem jest, czy wszystko pozostaje zawsze takie samo; czy rzeczywiście możliwe jest, że w wieku czterdziestu lat ktoś zdołał zobaczyć już wszystko, co było i kiedykolwiek będzie. W każdym razie, czy osoba ta powinna zasięgać czyjejś rady w sprawie jakiegoś obrazu lub innego drobiazgu, aby zrozumieć, że tożsamość jest czymś sterowanym odgórnie, władza wyyskuje, wszelki opór został z góry przewidziany, że wszystko nadaremno?

Rozpoznać [...] względną niezmienną historycznie ukształtowanych dyskursywnych gatunków artystycznych, instytucjonalnych struktur oraz form dystrybucji jako przeszkod, które są absolutnie nieustępliwe (jeśli nie do niepokonania) oznacza najgłębszy kryzys dla artysty utożsamianego z modelem awangardowej praktyki.

A zatem nic prowadzi od Duchampa przez pop do konceptualizmu, lecz poza tym punktem musimy się odwrócić plecami: rezygnacja, która stanowi przeciwieństwo popowej afirmacji i konceptualistycznego przesłuchania. Taki projekt jest niekompletną i być może daremną propozycją, a ponieważ poziom precyzji może być odpowiedni wyłącznie dla stopnia złożoności tematu, esej ten został napisany w doraźnym i badawczym duchu. Duchu. Sztuka, która usiłuje stawić czoła poszerzonemu polu, obejmując przy tym obszary inne niż standardowe galerie oraz obieg świata sztuki, w najlepszym razie brzmi jak utopia, prawdopodobnie naiwna i niedojrzała. Sam w sobie esej ten może być niespójną serią naiwnych propozycji

pozbawionych tezy. Zupełne odseparowanie oznacza, że nie można napisać powieści, skomponować muzyki, wyprodukować programu telewizyjnego i nadal utrzymać statusu artysty. Co więcej, rola artysty w kontekście społecznym jest cokolwiek zawstydzająca, nikomu nieprzydatna, jeśli nie reakcyjna: artysta jest dyskredytowany, albo jako wytwórca dekoracji o zawyżonej wartości, albo jako członek aroganckiej, pasożytniczej, samozwańczej elity.

Lecz czy artystyczny impuls nie był zawsze utopijnej natury, z całą tą nadzieją i daremnością, którą oznacza? Tym z was, którzy potępiają utopie jako daremne, lub gorzej, odpowiedzialne za potworne ekscesy ostatniego stulecia, należy przypomnieć, że każdy moment jest Złotym Erą (oczywiście sowiecki eksperyment był dziko obłąkany, lecz udajmy – a nie jest to takie trudne – że jego celem było pewnego rodzaju rozproszenie). Ostatnie sto lat pracy wskazuje, że niemożliwe jest zniszczenie lub dematerializacja sztuki, która chcąc nie chcąc, może jedynie stopniowo się rozprzestrzeniać, żarłocznie syntezując każdy aspekt życia. Tymczasem możemy podjąć kompensacyjną cyrkulację tej alegorii poprzez projektowanie, przestarzałe formy i historyczne momenty, gatunki i dialekty, społeczną pamięć wplecioną w kulturę popularną: prywatne, świeckie i bluźniercze konsumowanie mediów. Wytwarzanie, koniec końców, stanowi bowiem fazę wydalniczą w procesie przywłaszczania.



Albrecht Dürer. Melencolia I. 1514.

2002-
Z podziękowaniami dla Bettiny Funcke

