

WYDARZENIA DODATKOWE

Drugiemu Zjazdowi Wolnego Uniwersytetu Warszawy towarzyszyły wydarzenia dodatkowe.

7.12. w siedzibie Fundacji Bęc Zmiana odbyła się wystawa Janka Simona „Cztery przedsięwzięcia ekonomiczne”. Była to prezentacja efektów poszukiwań ekonomii alternatywnej. Na wystawie artysta zaprezentował m.in. „Zollskulptur” - rzeźbę z przemycanych papierosów, fragment projektu „Krótki przegląd wiedzy” dotyczący systemów gry w totolotka oraz prezentowaną podczas wystawy w Muzeum Sztuki w Łodzi pracę „Lagos transfer”.

8.12 w lokalu SOLEC miała miejsce premiera publikacji Fundacji Bęc Zmiana – Ivan Illich, „Odszkolnić społeczeństwo”. Jest to nowe tłumaczenie głośnej książki dyskutowanej na całym świecie, przez progresywnych edukatorów oraz środowiska artystyczne domagające się radykalnych zmian w kulturze i w edukacji kulturalnej.

„Pataekonomia w praktyce”

Pataekonomia to nad-użycie różnego rodzaju form ekonomicznych, wykorzystanie ich niezgodnie z przeznaczeniem. O tym, jak najskuteczniej (nad)używać ekonomii na polu sztuki, z ekspertem w tej dziedzinie Jankiem Simonem rozmawia Joanna Turek.

Patafizyka używa metod i języka nowoczesnej nauki, dążąc do ośmieszenia jej przez absurdatne użycie. Jakie są założenia pataekonomii jako formy sztuki?

Przed wszystkim dla mnie patafizyka nie dążyła do ośmieszenia nauki, to nie była relacja typu „przeciw”, raczej „obok”, nie była to wypowiedziana na poważnie krytyka. To jest nurt, który zmanifestował się głównie w literaturze, ale precyzyjnie wpisuje się w genealogię rozpoczętą przez dada, kontynuowaną przez sytuacjonistów, do których był w pewnym sensie równoległy, i kończy chociażby na Baudrillardzie, który też się do niego odwoływał. Szczególnie bliski jest mi Raymond Queneau. Nauka była dla niego źródłem klocków do radosnej zabawy, miała w pewnym sensie odsłonić jej niekompletność. W czasach, kiedy ekonomia jest używana do opisu coraz szerszych aspektów rzeczywistości, można na niej zastosować podobny zestaw taktyk. Pataekonomia to nadużycie (abuse) różnego rodzaju form ekonomicznych, wykorzystanie ich niezgodnie z przeznaczeniem. Oczywiście taka strategia ma długą historię: od Monte Carlo Bond Marcela Duchampa i Man Raya, przez Clido Meirelesa czy ostatnio Superflex z ich sklepem, w którym można było „kupować” za darmo. To jest czysta pataekonomia. Rozwijając znany cytat Daniela Rumsfelda, który mówi o nieznanym nieznanym, można powiedzieć, że pataekonomię interesują nieznanne znane, rzeczy, o których wiemy, ale nie zdajemy sobie sprawy z tego, jak działają, jakie wiążą się z tym warunki czy założenia. Wydaje mi się, że poprzez takie ślizgające się na granicy sensu operacje można próbować odsłonić ukryte mechanizmy, które kierują danym polem.

Twoja praca dotycząca systemu gier liczbowych, którą pokazywałeś w ramach projektu Ekspektatywa, dotyka problemu gry sił opartych na gromadzeniu kapitału ekonomicznego, który może być przekształcony na inny: społeczny, kulturowy, edukacyjny... W jaki sposób rozumiesz i opisujesz te mechanizmy?

Praca o totalotku ma dwa podstawowe poziomy, jeden to obszar moich badań nad systemami do gry. To jest, powiedzmy, twarz egzystencjalna tego projektu. Systemy, o których mówię, to dla mnie pewna metafora próby zrozumienia czy wyjaśnienia świata. Z pewnej perspektywy wydaje się, że nie da się stworzyć żadnego doskonałego mechanizmu, a ludzie i tak próbują to robić i wierzą, że uda im się wygrać. To trochę jak religia, ale też magia, nauka. W tych podejściach odbijają się różne systemy wiedzy tworzone przez człowieka. Druga strona projektu wynika z jego uwikłań instytucjonalnych. Dość problematyczna jest dla mnie sytuacja instrumentalizacji, tego, że za finansowaniem idą oczekiwania, że pieniądze można wydać na jedną rzecz, opisaną w założeniach

projektu, a nie na inne. Używamy też sztuki do zewnętrznych względem niej celów, na przykład promocji miasta. Z tej perspektywy mój projekt polega na transformacji budżetu. Pieniądze zostają zainwestowane w losy Lotto, wygrana zostaje przeznaczona na finansowanie Goldex Poldex, świetlicy, którą współprowadzę w Krakowie. Budżet zostaje wyprany, wyprowadzony poza instytucjonalne ramy, w których się pojawił. Te pieniądze mogą zostać wydane na cokolwiek.

Bardzo ciekawa strategia finansowania kultury, może można by ją uprawiać na większą skalę. Masz jakieś szersze zakrojone fantazje na ten temat?

Oczywiście, byłoby wspaniale, gdyby udało się stworzyć taką pataekonomiczną, dysfunkcyjną korporację, która działałaby na ustalonych przez siebie zasadach. Często o tym myślę. Kluczowym problemem jest tu jednak kwestia statusu takiego działania w polu kultury – teraz, na przykład, mogę sprzedawać używane discmany na ulicy i może to być dość czytelne jako projekt artystyczny. Czym jednak różni się sprzedawanie discmanów w ramach projektu artystycznego od sprzedawania ich po prostu? W momencie, kiedy takie przedsięwzięcie rozrosłoby się i zaczęło przynosić rzeczywisty zysk, to to pytanie mogłoby się stać istotne. Jednak w całej tej pataekonomicznej działalności chodzi przede wszystkim o odblokowanie

wyobraźni, pokazanie, że jest możliwość stworzenia instytucji kultury według innego modelu niż NGO czy komercyjna galeria. Trzeba wymyślać własne modele lokalne. Twoje działania zostały nazwane anarchiczno-pragmatyczną postawą względem współczesnej, opartej na nadprodukcji wiedzy rzeczywistości.

Korzystając z różnych dziedzin wiedzy, opisujesz warunki ekonomiczne, społeczne, w których żyjemy, dotykasz tematu zniszczenia, nadchodzącej katastrofy – to czynnik anarchiczny. Jak przejawia się twój artystyczny pragmatyzm? Jeżeli chodzi o zniszczenia czy katastrofy, to jest to temat, którym zajmuję się chyba od początku swojej twórczości. Najpełniej został rozwinięty na wystawie Gradient w krakowskim Bunkrze Sztuki (2007). Ta wystawa dotyczyła porażki. Z jednej strony dużych projektów cywilizacyjnych, cybernetyki, niektórych gałęzi modernizmu, a z drugiej – porażek na poziomie osobistym, nieudanych związków czy konfliktów prawnych. Jest bardzo dużo piękna w różnego rodzaju katastrofach, załamaniach, krachach. Może tu się odbywa mój pierwiastek

nihilistyczny. To nie jest do końca związane z anarchizmem, którego istotą jest dla mnie genetyczna nienawiść do wszelkich form władzy. Oczywiście, mogę powiedzieć, że nie specjalnie lubię świat, w którym żyjemy, szczególnie kierunek, w którym teraz zmierza, dlatego czasami miło jest pofantazjować na temat tego, co by było, gdyby się to wszystko zawałilo. W momencie krachu następuje totalne przewartościowanie użyteczności jednostek, okazuje się, że, ktoś kto, umie naprawić buty, jest dużo bardziej potrzebny niż armia garniturowców przerzucających tabelki w Excelu. To jest dla mnie ciekawa sytuacja i przez jakiś czas próbowałem nabierać różnych pożytecznych umiejętności przez swoją praktykę artystyczną. Robiłem projekty o jadalnych roślinach, uczyłem się chemii, elektroniki, skonstruowałem od zera zegarek elektroniczny.

Odwolujesz się do ruchu DIY, ideałów samoorganizacji, działasz jednak sam, budując swoją pozycję artysty – jak widzisz relacje pomiędzy indywidualnym autorstwem a działaniem sieciowym, opartym na współpracy, wymianie idei, pomysłów, budujących kreatywność, także krytykę? Czy według ciebie w takich warunkach pozycja indywidualnego twórcy zwiększa się – przez coraz większe zaufanie do jednostkowego autora – czy też dewaluuje się?

Nie widzę żadnej sprzeczności pomiędzy strategią DIY czy samowystarczalnością a działaniem samemu; oczywiście działanie sieciowe, kolaboracja to są wspaniałe idee. Moje doświadczenie jest jednak takie, że nie do końca sprawdzają się w polu kultury. W każdym razie są bardzo trudne do wprowadzenia w życie. Najczęściej albo efekt jest rozmyty, albo jedna osoba bierze za wszystko odpowiedzialność i w efekcie jednak odciska się jakaś wyraźna osobowość. Na pewno to jest teraz niemodny pogląd, ale uważam, że większość wybitnych dzieł kultury to emanacje pojedynczych silnych osobowości. Oczywiście nikt nie istnieje w próżni, kluczowa jest komunikacja, pole, ludzie, z którymi rozmawiamy, wymieniamy się pomysłami,

ideami. Ale na końcu jednak zostajemy sam na sam z naszą pracą: albo ktoś bierze za coś odpowiedzialność, albo sprawa się rozmywa. Nie oceniam zbyt wysoko tych wszystkich projektów, przez które próbuję się tworzyć opozycję pomiędzy procesem, który ma być wartościowy, i efektem,

który jest nieistotny. Nie wiem, czy pojęcie kapitalizmu kognitywnego to dobra rama do tego, żeby rozmawiać o pozycji twórcy. Dla mnie chodzi raczej o rozpad takich stricte modernistycznych narracji jak

artysta–kapłan, taka pozycja jest oczywiście nie do utrzymania. W związku z tym trzeba szukać innych modeli.

Jednym z takich modeli jest właśnie twórczość kolektywna, sieciowa, interdyscyplinarna. Mówiąc o takim sposobie pracy, odnosisz się do kategorii odpowiedzialności. Czy właśnie to, według ciebie, warunkuje konieczność wyłonienia głównego „pomysłodawcy”, indywidualnego twórcy?

Nie mam tego dobrze opracowanego od strony teorii, ale zdecydowanie tak wyglądają moje praktyczne doświadczenia. Nie jestem jednak pewny, czy można te doświadczenia generalizować, stosując prosty podział w procesie tworzenia, gdzie albo ktoś bierze za coś odpowiedzialność, albo następuje dryf. To też nie zawsze pokrywa się z autorstwem, może być tak, że jedna osoba wymyśla coś, a druga doprowadza do realizacji tego. Być może z tego wynika także mała skuteczność różnego rodzaju ruchów anarchistycznych. W swoich pracach stosujesz strategię estetycznego recyklingu, korzystając z przedmiotów, które można przetworzyć w celach artystycznych. W ramach wystawy Robotnicy opuszczają miejsca pracy prezentowanej w Muzeum Sztuki w Łodzi poruszyłeś temat lokalnych ekonomii i ich połączenia z ponadnarodowymi przepływami kapitału, przedstawiłeś rzeczywistość miejsc na świecie będących najsłabszym ogniwem w światowej cyrkulacji towarów. Sytuację tę opisuje metafora producenci–konsumenci–reducenci. Ekonomia sztuki znajduje się na samej górze takiej piramidy...

Dokładnie, niektóre obrazy olejne to najdroższe obiekty cyrkulujące w wymianie towarowej. Za 140 milionów dolarów można kupić myśliwiec B16, zbudować elektrownię czy wieżowiec. Tyle może też kosztować

obraz Pollocka, Andy'ego Warhola czy Marka Rothko. Z drugiej strony są miejsca takie jak plaża Alang w Indiach, gdzie tysiące robotników ręcznymi spawarkami rozbiera na części statki, czy Alaba w Lagos, największy w Afryce targ używanej elektroniki. Miasto w mieście, w którym w prymitywnych warunkach przetwarza się tony starych komputerów czy telewizorów Europy. To jest dno tej piramidy, reducenci. Pojechałem do Nigerii, żeby sprawdzić, co się stanie, kiedy się wyciągnie coś z tego dna i włączy do obiegu ekonomicznego w innym miejscu. Przywoziłem stamtąd discmany, coś, co u nas nie ma żadnej wartości, już wypadło z obiegu, a nie zdążyło jeszcze do niego wrócić

jako znaczące „retro”. Kupiłem trochę tego sprzętu i przywiozłem w walizce do Polski. Część sprzedąłem na łódzkich Bałutach, część na Allegro,

część uzyskała status dzieł sztuki. Można je kupić, kontaktując się z Galerią Raster.

A więc kolejna metoda na przetworzenie kapitału. Jak wyglądała sprzedaż sprzętu w Łodzi? Na co zostały wydane pieniądze? Czy discman'y w Rastrze osiągnęły wysokie ceny?

Na Bałutach sprzedąłem kilka par chińskich majtek z napisem Barack Obama, na czym zarobiłem jakieś 30 złotych. Sprzedano się też kilka discmanów, po prostu, jako czysty towar, bez żadnego nadkładu symbolicznego. Jeśli chodzi o sprzedaż obiektów na rynku sztuki, sprawa się skomplikowała przez to, że Muzeum Sztuki w Łodzi postanowiło kupić cały ten projekt do swojej kolekcji. Wszystko więc zostało wzięte w jeszcze jeden nawias, co oczywiście wygenerowało serię ciekawych problemów praktycznych. Co tak naprawdę muzeum kupuje? Jaki jest status poszczególnych elementów tej akcji? Moja podróż, instalacja w muzeum, przedmioty na Allegro, na Bałutach, dokumentacja wideo z tej akcji?

I tak dalej...

W swoich pracach odwołujesz się też do kolonializmu kulturowego, koncepcji kurczenia się świata poprzez rozwój technologii, komunikacji i stosunków handlowych, zaczerpniętej od Paula Virilio. Odwołujesz się do kompresji przestrzeni w znaczeniu geograficznym – można by taką kompresję przełożyć na zmieniające się, pod wpływem mechanizmów biurokratyzacji i komercjalizacji, pole kultury, sztuki. I właśnie, czy według Ciebie, poszerza się ono – dzięki możliwościom współpracy sieciowej, czy też kurczy, ograniczane mechanizmami wyzysku, przymusu kreatywności? Czy pojawia się nowa wartość?

Na pewno zwiększył się nacisk instrumentalizacyjny ze strony państwa. Nie sądzę, żeby to tworzyło jakąś jakościową nową sytuację, chociaż na pewno jest trochę więcej miejsca dla różnego rodzaju grant-artowych oportunistów, na czym oni korzystają. Pojęcia takie jak kapitalizm kognitywny nie do końca opisują całość zjawisk w obrębie profesjonalizowanej kultury. Te kategorie dobrze opisują internet i kulturową zmianę, która mu towarzyszy, czy transformację charakteru

pracy, ale w sztuce sytuacja się nie zmienia. Jest artysta, ktoś płaci mu za to, co robi, a to rodzi relację zależności. Oczywiście podział zasobów w tym systemie jest skrajnie niesprawiedliwy, to z kolei prowadzi do różnego rodzaju innowacji jak na przykład Artist Pension Trust, systemu emerytur dla artystów, w którym deponują prace przez 20 lat, a później z ich sprzedaży są im wypłacane emerytury. Dzięki temu ryzyko życiowe się w pewnym sensie rozkłada, z 400 młodych artystów pewnie pięciu zostanie naprawdę sławnych.

JANEK SIMON (1977) - Studiował socjologię i psychologię na Uniwersytecie Jagiellońskim. Działalność artystyczną rozpoczął około roku 2001. Jako VJ Jansi współpracował z grupą Commo tworząc wizualizacje do muzyki w klubach. Obecnie używa szerokiego zakresu środków wyrazu, od obiektów i instalacji przez filmy po akcje w przestrzeni ekonomicznej i społecznej. W swoich pracach łączy inspiracje z wielu odległych dziedzin, takich jak: matematyka, historia nauki, podróże, myśl i praktyka anarchistyczna, antropologia czy kultura klubowa. Założył (wraz z Kubą Barbaro i Jankiem Sową) i prowadzi Spółdzielnię Goldex Poldex. Mieszka i pracuje w Krakowie.