Martwa natura

Spektakl „Martwa natura”. Prapremiera: 7 listopada 2020, Teatr Powszechny w Warszawie

Wstęp

W *Upadku cywilizacji zachodniej. Spojrzeniu z przyszłości* Naomi Oreskes i Eric M. Conway przewidują, że znaczenie i trafność artystycznych diagnoz dotyczących katastrofy klimatycznej ujawnią się dopiero za kilka dekad, kiedy będzie już za późno na zmianę. A szkoda – bo obok naukowców to artystki staną się najbardziej przewidującymi „alarmistkami", nawet jeśli waga ich argumentów będzie tłumiona i marginalizowana. Zgodnie z tą przepowiednią postanowiliśmy zapytać trzy artystki – Alice Creischer, Susanne Kriemann i Antje Majewski, biorące udział w wystawie *WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany* – o ich stosunek do innego alarmisty i prekursora artystycznej refleksji o klimacie, Josepha Beuysa.

W Polsce Beuys pozostaje istotną postacią dla przedstawicielek świata sztuki, ale jego przemyślenia dotyczące konieczności systemowych zmian, ekonomii, aktywizmu czy polityki nie trafiły do szerokiego grona odbiorców. Nie zawsze były to celne diagnozy, nie za każdym razem Beuys unikał trudności związanych z problematyzowaniem własnej pozycji jako artysty szamana, ale im więcej przeszkód stawia przed nami jego sztuka, tym więcej możemy dowiedzieć się o – jak mówi Kriemann – „szalonym konflikcie", w którym znajdujemy się jako świadkowie katastrofy.

W trzech rozmowach próbowaliśmy przerzucić pomost między refleksją ekologiczną z lat siedemdziesiątych, która dzięki zaangażowaniu i radykalizmowi Beuysa stała się kluczowym punktem odniesienia dla kilku pokoleń artystek i artystów w Niemczech, a spojrzeniem z teraźniejszości, które weryfikuje skuteczność pewnych gestów i pozwala odnaleźć nowy kontekst dla przedwcześnie porzuconych praktyk. Wbrew pozorom rozmowy te nie są rozmowami o Beuysie, ale stanowią mapę strategii artystycznych, rozpościerających się między praktykami Alice Creischer, Susanne Kriemann i Antje Majewski a naszą pracą nad spektaklem *Martwa natura* w Teatrze Powszechnym. Mówiąc szerzej – stanowią dokumentację pewnego momentu, w którym artystki z różnych kontekstów zadają sobie podobne pytanie: jak żyć i tworzyć ze świadomością, że radykalna zmiana jest potrzebna właśnie teraz?

Wstęp
Wywiad z Alice Creischer
Wywiad z Susanne Kriemann
Wywiad z Antje Majewski

Wywiad z Alice Creischer

AGNIESZKA JAKIMIAK: Gdybyś miała opisać Josepha Beuysa i jego sztukę osobie, która nigdy o nim nie słyszała, jak byś to zrobiła?

ALICE CREISCHER: Hmm… Ho, ho, to trudne pytanie! Joseph Beuys był mocno zaangażowany w ruch antropozoficzny, myśl Rudolfa Steinera i pedagogikę waldorfską. Zainteresował się tymi koncepcjami bardzo wcześnie, jego sztuka w dużej mierze się nimi żywiła. Poza tym w latach pięćdziesiątych studiował u rzeźbiarza Ewalda Matarégo – to także mocno wpłynęło na jego sztukę. Do tego dochodzą doświadczenia Beuysa z okresu II wojny światowej. Był pilotem, jego samolot zestrzelono nad Krymem. Został uratowany przez syberyjskich nomadów, którzy się nim zajęli i wyleczyli jego rany. Wszystkie materiały, z którymi Beuys pracował w swojej twórczości, biorą się z tych trzech, niezwykle dla niego ważnych doświadczeń: wojny, antropozofii i syberyjskich nomadów. To właśnie przychodzi mi do głowy, kiedy myślę o nim jako artyście.

Jednak oprócz tego jest jeszcze cały ruch artystyczny wokół Beuysa – i to już zupełnie inna kwestia. Beuys był niezwykle ważną postacią w powojennym świecie sztuki w RFN i USA. Tworzył w czasie, gdy rodziła się głęboka więź pomiędzy Niemcami i Stanami Zjednoczonymi, trwał proces reedukacji, zaczynali działać pierwsi twórcy mający wizerunek artysty boga, tacy jak Andy Warhol. Beuys również był tego rodzaju bogiem. Warto zauważyć różnicę pomiędzy tym, jak tworzył, a dynamiką powojennego pola sztuki. Ze społecznego punktu widzenia Beuys odegrał niezwykle istotną rolę w świecie sztuki, zwłaszcza dla studentów i młodych artystów, ale też dla wielu innych osób. Mnóstwo ludzi poczuło, że dodał im sił, mówiąc, że każdy jest artystą. Beuys był wykładowcą w Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie, pamiętam go z tamtych czasów. Za słowa: „Każdy może przyjść na moje zajęcia. Nie robię żadnej selekcji" został wyrzucony z uczelni. Później założył instytucję, którą nazwał Wolny Uniwersytet Międzynarodowy – uczęszczało tam sporo ludzi. Wykreował niezwykle żywe i interesujące środowisko, prawdziwy tygiel, który współtworzyli nie tylko artyści.

A.J.: Kiedy wymieniałyśmy wiadomości, wspomniałaś, że podczas twoich studiów Beuys wykładał w Düsseldorfie. Wiele osób twierdzi, że jego najważniejszymi osiągnięciami były właśnie otwarcie Akademii, przyznanie wszystkim dostępu do edukacji artystycznej i przekształcenie idei artysty. Miałaś w trakcie studiów poczucie, że artystyczne oddziaływanie Beuysa w jakiś sposób ograniczało studentów? W Polsce często porównuje się go do Kantora. Jedną z konsekwencji bycia uczniem artysty o tak ogromnym wpływie jest to, że trudno znaleźć własne miejsce i uwolnić się od porównań do wielbionego nauczyciela. Studenci czasami kończą, reprodukując gesty dawnych mistrzów. Bardzo dużo osób odnosi się do sztuki Beuysa – lecz zawsze istnieje ryzyko, że zostanie się jego epigonem.

A.C.: Wydaje mi się, że nie da się tego uniknąć, dotyczy to każdej relacji nauczyciela i ucznia. Sądzę jednak, że w przypadku Beuysa ów wpływ był mniej intensywny niż choćby w przypadku pracowni Gerharda Richtera. Wśród studentów Beuysa były i wciąż są różnorodne głosy. Masz rację: to ogólny problem w relacjach pomiędzy nauczycielami i uczniami i być może artyści po prostu muszą przejść ten etap zależności od mistrza. Często w końcu udaje im się od niego uwolnić.

A.J.: Uważasz, że w ostatnich latach coś się w tej kwestii zmieniło? Kiedy analizujemy postać i dziedzictwo Beuysa, orientujemy się, że jego kariera artystyczna w dużej mierze opierała się na performowaniu roli autorytetu, szamana czy artystycznego mistrza – pomimo zapewnień, że stara się tworzyć egalitarną platformę twórczą. To, co jest dla mnie niezwykle interesujące w jego praktyce, to problem dostępności jego twórczości i możliwości równości w świecie sztuki – a jego sława i sukces, oparte na promocji pojedynczej artystycznej osobowości, stoją z tym w sprzeczności. Z drugiej strony siła oddziaływania sztuki Beuysa poniekąd wynikała z tego, że był postrzegany jako guru i mistrz. Dzięki temu mógł zdobywać pieniądze na działania i aktywizm. Czy sądzisz, że instytucje artystyczne wciąż opierają się na pochwale i rozpoznawaniu pojedynczych, wiodących postaci twórców? Czy może idea kolektywności, współpracy i pewnego spłaszczania hierarchii przejmuje dyskurs instytucjonalny?

A.C.: Trudne pytanie. Z jednej strony mamy autorytet Beuysa, powiązany z jego autorytarnymi gestami. On naprawdę był autorytarny – to typowy element dialektyki powojennej kultury i fundament konstytucji psychicznej wielu osób po wojnie. Tego rodzaju postacie guru są charakterystyczne dla pewnego okresu, ale taki sposób myślenia jest często obecny również dziś. Wtedy wszędzie można było znaleźć ludzi, którzy naprawdę chcieli demokracji, propagowali ją, głosili niehierarchiczne idee – a z drugiej strony byli autorytarni. Sądzę, że to wynik doświadczeń II wojny światowej i okresu nazistowskiego, absolutnie traumatyzującego. Zawsze istniał ten słaby punkt. Dialektyka tych ludzi, tych powojennych guru, zasadzała się na marzeniu o prawdziwej demokracji, które było nie do pogodzenia z traumą spowodowaną wojną i narodowym socjalizmem.

Druga kwestia to problem stosunku między sztuką i instytucją. Sądzę, że sporo się zmieniło, ponieważ w okresie powojennej nowoczesności instytucje wchłonęły awangardowe ruchy lat dwudziestych i trzydziestych. Państwo zawłaszczyło te idee i uczyniło z nich coś w rodzaju państwowej religii – religii wolności opinii, swobody wyrażania myśli. Owe koncepcje były głęboko wpisane w struktury demokratycznych państw świata zachodniego. Relacja pomiędzy Niemcami i USA była bardzo, bardzo głęboka. Jest taka świetna książka o tym, jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej; opisano w niej również, jak te związki w okresie reedukacji były w dużym stopniu finansowane przez CIA. Pokazuje to także, jak ważną rolę sztuka odegrała w budowaniu demokratycznego państwa.

W tym okresie w USA i RFN artystki i artyści zyskali status bogiń i bogów. Nie tylko artyści wizualni, spójrz na literaturę: Günter Grass czy Heinrich Böll też byli bogami. Jeżeli poczytasz ich dzieła, zobaczysz, że cierpieli z powodu konieczności odgrywania tej roli. Herbert Marcuse pisał o tolerancji represywnej – sądzę, że to termin dobrze opisuje miejsce, w którym artyści znaleźli się w owym czasie. Z jednej strony byli głównymi symbolami wolności słowa i wolności demokratycznej, z drugiej kompletnie ich fetyszyzowano. To jest ponadto problem dialektyczny, a Beuys był jego typową figurą. Nie można nie dostrzec tego konfliktu w powojennym modernizmie.

Masz rację, teraz dochodzi do zmiany – i to cieszy. Myślę, że nie mamy już tak wielu hierarchii w sztuce, przynajmniej nie takich, jakie funkcjonowały do lat osiemdziesiątych, czego sama doświadczyłam w Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie. Dominowali tam wielcy, niezależni kuratorzy, tacy jak Kasper König czy Jan Roth, i to oni wybierali artystów. Tego już nie ma. Z jednej strony pole sztuki jest więc obecnie mocno spłaszczone, a z drugiej – traci ono centralne znaczenie, traci kluczową rolę w społeczeństwie.

A.J.: Chciałabym zapytać o twoją praktykę, zwłaszcza o kwestię ironii. Często jej używasz, podobnie jak figur, które w jakiś sposób podkopują zastany porządek, kwestionują ramy naszego funkcjonowania. Moje pytanie łączy się z artystycznym aktywizmem i sztuką polityczną – bardzo często zakłada ona, że będzie operować w tym samym polu, co polityka, i jest w stanie osiągnąć cele podobne do tych, o jakie walczy się w polityce. A jednocześnie wiemy, że dostępność sztuki jest mocno ograniczona. Jak w kontekście twojej praktyki sztuka może wpływać na pewne narzędzia polityczne? Czy ironia może być użytecznym narzędziem w tym procesie?

A.C.: Ironia to coś w rodzaju ocalenia. Dla mnie używanie ironii jest absolutną koniecznością, bez niej czuję się zgubiona. Ironia obecna w dziele sztuki w pewien sposób je ratuje.

Jeśli chodzi o kwestię dostępności sztuki: to coś, o czym dużo myślimy teraz, w czasie pandemii COVID-19. Kiedy mówię „my", mam na myśli wielu moich współpracowników i innych artystów, z którymi odbyłam głębokie dyskusje na ten temat. Wydaje mi się, że instytucje sztuki osiągnęły swoje granice, ich sytuacja jest niepewna. Obecnie są bardziej kontrolowane, są również w pewien sposób zamknięte, tak samo jak dotyczący ich dyskurs. Mam wrażenie, że nowa – dostępna – sztuka nie pojawia się w instytucjach, lecz pochodzi od samych artystów, od ich połączenia z innymi ludźmi, od praktyki społecznej, której nie można w pełni zinstytucjonalizować. Tak widzę ten problem. Artyści muszą sami się organizować, rozmawiać i komunikować ze sobą, żeby wytwarzać nowe sposoby prowadzenia działań artystycznych. Nie jest tak, że sztuka musi wyjść na ulice przekonywać ludzi, by się upolitycznili. Ludzie na ulicach są o wiele bardziej polityczni niż artyści. To działa w drugą stronę: artyści muszą wychodzić na ulice, żeby uczyć się od rzeczywistości, od ludzi. Może wtedy będą w stanie przekształcić to, czego się nauczyli, w sztukę i włączyć to w swoją metodę pracy. Chodzi o refleksję, nie o przechwytywanie. Artyści nie są już dla nikogo nauczycielami. Teraz to oni muszą się sporo nauczyć.

A.J.: Jednym z problemów dotyczących Beuysa jest kwestia zawłaszczenia kulturowego. Jego najsłynniejsze akcje, takie jak *Lubię Amerykę, a Ameryka lubi mnie*, są w dzisiejszych czasach opisywane jako coś niewłaściwego, na przykład ze względu na to, jak Beuys obrazuje więź pomiędzy Indianami i kojotem, czy też z powodu kradzieży pewnych symboli pochodzących z innej kultury. Z tego, co wiem, ty sama świadomie pracujesz z procesami eksplorowania, badania i archiwizowania kultur, które są „nietwoje". Patrząc na prace Beuysa, widzisz w nich zawłaszczenie kulturowe? Myślisz, że interpretowano je w ten sposób w latach siedemdziesiątych albo osiemdziesiątych?

A.C.: Sądzę, że w ogóle nie były tak interpretowane. Gdy myślę o akcji z kojotem, przypominam sobie, jak bardzo wszystkim w świecie sztuki wtedy zaimponowało, że Beuys nie chciał dotknąć ziemi w Stanach Zjednoczonych. Nie chciał być w USA i ten antyimperialistyczny gest to było dla nas wielkie „WOW". Materiały, których używał – takie jak filc – stanowiły dla nas z kolei łącznik z jego doświadczeniem na Syberii.

Myślę, że problem zawłaszczenia, o którym tak dużo się dziś dyskutuje, w ogóle nie mógł istnieć w czasach Beuysa. Po pierwsze artyści byli wtedy znacznie bardziej prowincjonalni. Nie mieli takiej wiedzy o świecie, jaką mamy dzisiaj, takiego dostępu do informacji, jaki mamy dzisiaj. Dlatego byłabym ostrożna w ocenach. Po drugie jeżeli Beuys dokonał zawłaszczenia, to zrobił to w geście empatii. Sądzę, że kwestia reprezentacji w ogóle nie stanowiła wtedy problemu, nie dyskutowano o tym tak intensywnie jak dziś – i musimy to brać pod uwagę, oceniając artystów z przeszłości. W wielu przypadkach oskarżanie ich o zawłaszczanie jest słuszne – ale w przypadku Beuysa mam wątpliwości. Dziś jako artystka jestem w zupełnie innej pozycji, mogę mieć dostęp do znacznie szerszej wiedzy niż ówcześni twórcy.

A.J.: Chciałabym zadać ci jeszcze tylko jedno pytanie, w sumie dość proste. Jeżeli mogłabyś powiedzieć Beuysowi jedną rzecz, co by to było?

A.C.: O boże… (śmiech) To trudne, bo mam tak wiele do powiedzenia… Jest takie nagranie, w którym Beuys mówi „*Ja, ja, ja, ja, ja, ne, ne, ne, ne*" [Tak, tak, tak, tak, tak, nie, nie, nie, nie] (śmiech). On też często używał ironii i to jest to, co tak lubię w nim i jego pracach. Mam nadzieję, że ta ironia przetrwa i będziemy mogli interpretować prace Beuysa z ironicznego punktu widzenia. Byłoby świetnie.

A.J.: Wspaniale, bo ja także mam wrażenie – zwłaszcza gdy czytam współczesne teksty o Beuysie – że aspekt humorystyczny zupełnie znika w analizach. Oczywiście zawsze trudno ogląda się nagrania performansów, one nigdy nie dają pełnego obrazu. Lecz kiedy czytam o samych akcjach, to łatwo mi wyczuć, że były oparte na humorze. Beuys podważał struktury władzy w zabawny i ironiczny sposób. Brakuje mi tego zagadnienia w dotyczących go tekstach.

A.C.: To bardzo trudne, bo Beuys został już wyniesiony na piedestał, pamięć o nim pochowano w wielkich muzeach niczym w grobowcach. Kiedy pójdziesz do muzeum Hamburger Bahnhof, jedyne, co możesz powiedzieć, to „OMG!", a w Galerii Miejskiej w Stuttgarcie – „UGH!". W takich miejscach widzisz Beuysa, z którym nie chcesz mieć nic wspólnego (śmiech). Warto pamiętać, że on należał do ruchu Fluxus, w całości głęboko ironicznego. Choć myślenie o Beuysie w tych kategoriach nie jest łatwe, naprawdę warto próbować to zrobić.

Wywiad z Susanne Kriemann

AGNIESZKA JAKIMIAK: Na początek chciałabym zadać ci proste pytanie: kiedy myślisz o Josephie Beuysie, co jako pierwsze przychodzi ci do głowy?

SUSANNE KRIEMANN: Miałam interesujące doświadczenia z pracą Beuysa pokazywaną w Nowej Galerii Miejskiej w Stuttgarcie. To duży environment wykonany z tłuszczu, filcu i rur. Gdy studiowałam w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych, zorganizowałam wizytę w galerii dla mnie i innych studentów, ponieważ byłam zafascynowana pracami Beuysa. Czytałam wtedy mnóstwo tekstów, w których tłumaczył, jak ludzie powinni doświadczać jego prac. W galerii musieliśmy skonfrontować się z restrykcjami wprowadzonymi przez muzeum – nie można było dotykać filcu ani tłuszczu ani nawet wejść w przestrzeń environmentu. To wspomnienie pojawia się, kiedy słyszę nazwisko Beuysa. Dla mnie było to traumatyczne doświadczenie.

Innym, co przychodzi mi do głowy, jest jego radykalne podejście; chciał przyjmować do Akademii każdego – myślę, że to był naprawdę świetny pomysł, gest prawdziwego zerwania z hierarchicznością uczelni. Oczywiście ta idea wysadziła system od środka. Dziś wciąż należy do wywrotowych, a ludzie nadal cytują Beuysa: „każdy jest artystą".

A.J.: W Polsce Joseph Beuys nie jest szerzej znany. O ile osoby działające w obszarze sztuk wizualnych znają jego prace, o tyle inni – nawet ludzie ze świata teatru – nie są zaznajomieni z jego sztuką. Gdybyś miała opowiedzieć o Beuysie komuś, kto nigdy o nim nie słyszał, jak byś to zrobiła?

SK: W 2017 roku Andres Veiel zrealizował film zatytułowany Beuys. Wydaje się, że dzisiaj pojawia się nowy rodzaj świadomości na temat Beuysa. W Niemczech na pewno jest ikoną, niełatwo jednak mówić o jego ideach. Jego męskość, powaga podejścia, to, że jego prace są prezentowane podczas niemal każdej wystawy w niemieckich muzeach…

Rozmawiałam niedawno z przyjaciółką o podejściu do podróżowania przed pandemią, o lataniu samolotem w kontekście zmian klimatycznych. W naszej rozmowie pojawił się Beuys. W latach osiemdziesiątych odwiedził biennale w Hawanie razem z Sigmarem Polkem i Blinkym Palermo. Opublikowano nawet zdjęcia pokazujące, jak korzysta z życia na Kubie, mieszka w luksusowym hotelu itp. Dyskutowałyśmy o tym, o ile mniejszym problemem byłoby zobaczenie Polkego czy Palermo w wystawnym hotelu w Hawanie. Ale gdy w takim kontekście pojawia się Beuys, to natychmiast budzi nieufność: ten człowiek i jego wielkie ideały… To konflikt aktualny również dzisiaj, kiedy wielu artystów pracuje nad tematami zaangażowanymi ekologicznie. Beuys zawsze odwoływał się do wysokiej moralności i etyki, co sprawiło, że był bardzo wrażliwy i pełen współczucia. On też przeżywał to szalone rozdarcie, z którym my zmagamy się właśnie teraz. Zdajemy sobie sprawę, że dłużej już nie możemy działać w ten sposób. Lecz gdy wchodzimy w szczegóły życia codziennego, trudno nam powiedzieć sobie: „Nigdy więcej nie polecę samolotem". Czy jako współczesna artystka mogę zadeklarować coś takiego? Jeżeli zostanę zaproszona do udziału w biennale w odległej części świata, czy mogę powiedzieć, że nie przyjadę? Co to oznacza dla naszej społeczności? Beuys ucieleśnia ten konflikt już od lat siedemdziesiątych – promował idee środowiskowe, używał organicznych materiałów w swojej twórczości. Oczywiście nie wolno zapominać o tym, że jednocześnie był w uprzywilejowanej pozycji jako wykładowca akademicki. Sprzedawał swoje prace. Ważne, byśmy przyjrzeli się szczegółom tego, jak udawało mu się żyć z tym problemem. Możemy wyciągnąć lekcję z owych szczegółów, jego ideałów i sposobów pracy: jak używał materiałów, jak działał jako wykładowca. Nie mam na myśli kopiowania jego drogi, ale przykład Beuysa powinno się uważnie badać.

A.J.: Te sprzeczne elementy są niezwykle interesujące. Próbowaliśmy analizować problem, o którym wspomniałaś – Beuys jako gwiazda świata sztuki. Był w niezwykle uprzywilejowanej pozycji, a jednocześnie propagował idee radykalnej zmiany. To otwiera nas na pytanie o dostępność i demokratyzację sztuki, ponieważ te kwestie są powiązane. Status Beuysa pozwolił mu poszerzyć zakres działania. Próba niehierarchicznego myślenia w jego przypadku także stanowi wyzwanie. Przecież reprezentował koncepcję silnego artystycznego przywództwa, nawet gdy proponował akcje promujące działanie równościowe, bez ustalonych hierarchii. Koniec końców tylko on był rozpoznawany i doceniany za gesty, które projektował jako komunitarystyczne. Te paradoksy były bardzo ważne w naszych badaniach.

S.K.: Przyjrzyjmy się na przykład pracy 7000 dębów, która pozwala zrozumieć niezwykłą złożoność naszych czasów. To piękne dzieło sztuki i naprawdę mocna idea: ożywienie rzeźby, otwarcie jej dla ludzi, brak opłaty za obejrzenie, umożliwienie oglądania jej cały czas – to wszystko jest niezwykle symboliczne. Jednak gdy przyjrzeć się temu działaniu bliżej, dostrzeżemy jego większą złożoność. Zasadzenie 7000 dębów to komunikat monokulturowy, przeciwieństwo bioróżnorodności. Beuys działał z dębami ze względu na system odniesień, struktur władzy i hierarchii oraz w ramach refleksji środowiskowej, opartej na abstrakcji. Gdyby poprosił o radę botanika, pewnie wybrałby kilka gatunków drzew naturalnie rosnących w okolicach Kassel. Jednak wtedy obraz nie byłby tak silny w kontekście świata sztuki i symboliki przypisywanej dębom, na przykład w niemieckim malarstwie pejzażowym.

Rok temu zostaliśmy zaproszeni na kolację w ramach projektu Las Tempelhof, realizowanego na nieczynnym lotnisku Tempelhof. Budynek lotniska został zaprojektowany przez Alberta Speera i reprezentuje architektoniczny styl narodowego socjalizmu. Grupa aktywistów wpadła na pomysł performatywnego happeningu – planują zasadzić las na dachu budowli. Wszystkie osoby biorące udział w wydarzeniu otrzymały drzewo, które miały zabrać ze sobą do domu i posadzić w dowolnym miejscu. My dostaliśmy cztery drzewa; zasadziliśmy po dwa w ogrodzie i w parku. Mój przyjaciel, architekt krajobrazu, powiedział mi wtedy: „nie możesz sobie po prostu zasadzić drzewa w ogrodzie, korzenie zniszczą budynek". Każde drzewo rosnące w Berlinie ma przypisany numer. Drzewo bez numeru jest uznawane za dzikie i można je ściąć. To był naprawdę absurdalny moment aktywizmu. Gest był piękny – zabrać drzewo do domu i posadzić je tam, aby zazielenić własną okolicę. Lecz nawet w naszym najbliższym otoczeniu zlikwidowano samosiejki sprzed trzydziestu lat. W Berlinie nie wolno ściąć drzewa bez odpowiedniej procedury prawnej – ale niezarejestrowane drzewa można wycinać bez żadnych konsekwencji.

Dlatego tak ważne jest przyglądanie się detalom prac Beuysa – on pracował z tymi wszystkimi paradoksami i sprzecznościami.

A.J.: Razem z dyrektorem Teatru Powszechnego też wpadliśmy na pomysł, żeby rozdawać małe dęby publiczności. Brzmiało to zachęcająco, jednak od początku czuliśmy, że coś jest z tym pomysłem nie tak i sadzenie drzew w listopadzie może się nie udać. Szybko potwierdziliśmy, że nasze przeczucia są słuszne – sadzenie dębów w losowych miejscach późną jesienią byłoby marnotrawieniem drzew i ludzkiej energii. Chociaż bardzo chcieliśmy połączyć nasze działania z akcją Beuysa, musieliśmy zrozumieć, że podążanie za pierwszymi impulsami i skojarzeniami w tym przypadku nie zadziała.

S.K.: W takiej sytuacji myślenie metaforami nie jest efektywne. Dużo pisze o tym Donna Haraway – problematyzuje nasz przenośny sposób mówienia, kiedy w grę wchodzi środowisko. Metaforycznie rzecz ujmując, rozdawanie drzew do zasadzenia to świetny pomysł, ale w rzeczywistości natura tak nie działa.

A.J.: Chciałam dopytać o kwestię, o której już wspominałaś w kontekście postaci Beuysa – problem performatywności. Jak rozumiesz tę ideę we własnych pracach? Często problematyzujesz perspektywę łączącą aspekt artystyczny, materialny obiekt i widza. Jak analizujesz te relacje?

S.K.: Istotne są przede wszystkim pragmatyczne decyzje dotyczące metod pracy z fotografią, które podejmuję w studio. Używanie aparatu aktywuje całą długą historię kolonialnej i często rasistowskiej perspektywy. Robienie komuś zdjęcia jest wpisane w historię definiowania, nadzorowania i kategoryzowania ludzi. „Tworzenie prawdziwego obrazu osoby" także jest zainfekowane historią. Wszystkie te narracje otwierają przede mną świat, który uważam za bardzo interesujący. Naprawdę cenię sobie to medium, ponieważ pozwala ono świadomie podejmować takie dyskusje.

Kiedy patrzysz na fotografię, musisz myśleć o prostokącie, o tym, co jest za nim i dookoła niego, jakie dźwięki były obecne w tym miejscu, jakiego aparatu użyto, czy druga osoba też miała aparat, żeby zrobić zdjęcie fotografowi. Te pytania odgrywają istotną rolę, gdy pracuję. W pracy Promień, pokazywanej obecnie w Warszawie, wykorzystałam mnóstwo archiwalnych zdjęć wykonanych około stu lat temu. Użyłam pierwiastków radioaktywnych, żeby odcisnąć ich niestabilną aktywność na kliszy fotograficznej. Kładę kamień na papierze światłoczułym i to właśnie ten kamień „wykonuje" obraz – poniekąd ze mną współpracuje.

Biorę również pod uwagę wiele procesów związanych z produkcją pracy: transport, opakowanie, ramy, druk. Staram się ponownie wykorzystywać tak dużo materiałów, jak to tylko możliwe. Ponadto zawsze chcę wiedzieć, jak są one produkowane, gdzie, przez kogo…

A.J.: Porozmawiajmy o ekologicznych i empatycznych aspektach twojej pracy. Mam wrażenie, że poprzez głęboki research archeologiczny, pracę z archiwami i eksplorację pochodzenia materiałów, obiektów i historii w pewien sposób zmieniasz kształt idei bycia świadkiem klimatycznych i antropogenicznych zmian w świecie. Myślisz o swojej pracy w kategoriach dawania świadectwa?

S.K.: Tak, sądzę, że bycie świadkiem tego, co właśnie się wydarza, jest istotne dla mnie jako artystki. Krajobrazy otaczające mój dom i moje studio namacalnie dokumentują nasze czasy. Jeżeli pójdziesz do parku i przyjrzysz się ziemi, drzewom i roślinom dookoła, znajdziesz mnóstwo plastiku. Niektóre jego części są bardziej widoczne, inne mniej. To pokazuje naszą zdystansowaną relację do ziemi i jej używania oraz do nas samych.

W pracy Promień głównymi bohaterami są dwa pierwiastki ziem rzadkich: gadolin i itr. Używa się ich do produkcji smartfonów – to dzięki nim nasze ekrany są takie gładkie i dotykowe; stosuje się je także w narzędziach fotograficznych. W tej pracy przeprowadziłam research w Teksasie, w hrabstwie Hill. Pod koniec XIX wieku funkcjonowała tam słynna kopalnia Barringer Hill Mine, gdzie wydobywano właśnie te dwa pierwiastki. Wtedy wykorzystywano je do produkcji nowego wynalazku – żarówki elektrycznej. Dziś znów używamy itru i gadolinu – w oświetleniu LED, smartfonach… Odwiedziłam teksaskie archiwum w poszukiwaniu obrazów działającej kopalni. Zrobiłam też zdjęcia przedstawiające to miejsce dzisiaj – cały obszar jest zalany, stanowi część jeziora Buchanan. Wytwarza się tam energię wodną. Od kilku lat z powodu suszy część dawnych obszarów kopalni znów została odsłonięta… Interesowało mnie połączenie tych dwóch osi czasu: okresu, gdy używano itru jako zapłonu w żarówce, oraz momentu, gdy żarówki LED weszły kilka lat temu na rynek. Ważne było pokazanie połączenia między produkcją światła elektrycznego i zmianami klimatu, obserwacja (dzięki materiałom archiwalnym) procesu podnoszenia się i opadania wody.

A.J.: Mam wrażenie, że idea wzajemnego połączenia jest kluczowa w twojej twórczości. Kiedy wybierasz tematy prac, które mają być narzędziami analizującymi relacje pomiędzy zasobami naturalnymi i technologią, problematyzujesz również własną pozycję jako artystki. Odbieram twoje prace jako swego rodzaju wehikuł czasu – pokazujesz szerszy horyzont zdarzeń i rozpoznajesz naszą pozycję w świecie, ale ta maszyna czasu problematyzuje także nasz rozpad. Fascynuje mnie, jak podchodzisz do nieludzkich elementów, takich jak góry, krajobrazy czy surowce naturalne. Zazwyczaj nie pojmujemy ich jako żywe obiekty, ty jednak zmieniasz tę perspektywę.

S.K.: W tej chwili prowadzę research na temat obszaru leżącego blisko obozu koncentracyjnego Ravensbrück, którym zarządzały głównie kobiety z SS. Dziś teren dawnego obozu funkcjonuje jako miejsce upamiętnienia i centrum dokumentacji. Na obrzeżach obozu stoi siedem domów jednorodzinnych, w których do 1945 roku mieszkały rodziny oficerów SS, potem wykorzystywała je armia radziecka, a od 1995 roku są opuszczone. Te domy to naprawdę niesamowity widok – częściowo się rozleciały, częściowo zarosła je bujna roślinność. Szereg rozpadających się budynków, tuż obok miejsca upamiętnienia, tuż obok wioski położonej nieopodal… Zatytułowałam tę wciąż powstającą pracę Dachziegel, Backstein, Wasserrohr (dedicated to the Red Wood Ant) [Dachówki, cegły, wodociąg (dla mrówki rudnicy)]. Współpracuję z leśnikiem, który ma ogromną wiedzę o mrówkach. Badamy cały ten obszar jako habitat dla tych owadów – część z nich można zobaczyć tylko przez soczewkę albo pod mikroskopem, używamy więc narzędzi optycznych. Odczytujemy tę okolicę zarówno z perspektywy historycznej, jak i z punktu widzenia mrówek. Zdjęcia dokumentujące proces badawczy pokazują inne spojrzenie na domy oraz ziemię, na której są usytuowane.

Do produkcji tych zdjęć przygotowałam specjalne pigmenty wykonane z cegieł, ceramicznych rur i dachówek pochodzących z tych opuszczonych domów. Główny cel pracy to zmierzenie się z naszym spojrzeniem na historyczne tereny i sposobem myślenia o historii, która jest w nie wpisana, oraz zwrócenie uwagi na fakt, że zmiana klimatu stanowi konstytutywny element naszego życia na Ziemi. Fotografie to tylko jeden element z całej serii działań. Jeżeli introdukujesz albo odkrywasz w konkretnym miejscu chroniony gatunek mrówek, obszar automatycznie również staje się chroniony, nie może na przykład podlegać mechanizmom spekulacji nieruchomościami. W ten sposób mrówki pomagają mi „hakować" obecny system ekonomiczny.

A.J.: Wracając do Beuysa – chciałabym poruszyć jeszcze problem zawłaszczenia kulturowego. Czy sądzisz, że ten zarzut można było stawiać sztuce Beuysa już w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych? W trakcie moich badań czułam się zagubiona – czytałam, że pracę Lubię Amerykę, a Ameryka lubi mnie uznawano za niewłaściwą, ale dzięki rozmowom z artystkami i artystami dowiedziałam się, że cała sprawa była o wiele bardziej skomplikowana. Sądzisz, że akcję z kojotem uważano za zawłaszczenie kulturowe już wtedy, kiedy się odbywała?

S.K.: Uważam, że te kwestie były podnoszone cały czas – a teraz przejmujemy je także w dyskursie sztuki. Nie zmienia to faktu, że przedstawiciele rdzennej ludności nie czuli się z tą pracą dobrze. Obecnie głosy ludów tubylczych są coraz bardziej słyszalne i nie wolno ich instrumentalizować czy zawłaszczać w czyimś interesie. Według mnie znajdujemy się w momencie, gdy jedynym sposobem na życie razem jest uznanie mądrości i doświadczenia rdzennej ludności, zwłaszcza w kontekście stosunku do ziemi i życia na planecie. Słuchałam ostatnio w niemieckim radio podcastu, w którym cytowano książkę syberyjskiej pisarki Anny Nerkagi, pochodzącej z narodu Nieńców. W swojej książce rozważa ona ideę piśmienności. My przyzwyczailiśmy się do tego, że do przetrwania konieczna jest umiejętność pisania i czytania. Tymczasem Nerkagi opowiadała, jak ludy żyjące w północno-zachodniej Syberii uczą się czytać śnieg, ponieważ ktoś niemający tej wiedzy może wpaść do śnieżnego dołu i zginąć. Proces uczenia się czytania śniegu trwa ponad osiem lat. Wprowadzanie edukacji szkolnej na takich obszarach daje ludziom różne szanse – dzieci mogą nauczyć się czytać i pisać, ale odciąga je to od nauki czytania śniegu.

Rozpoznanie takich zjawisk jako problemów być może pozwoli nam na zrozumienie, jak zdefiniowało nas życie w XX i XXI wieku.

Wstęp
Wywiad z Alice Creischer
Wywiad z Susanne Kriemann
Wywiad z Antje Majewski

Wywiad z Antje Majewski

AGNIESZKA JAKIMIAK: Kiedy myślisz o Josephie Beuysie, co jako pierwsze przychodzi ci do głowy?

ANTJE MAJEWSKI: Że uczył w Düsseldorfie. Gdy byłam bardzo młoda i postanowiłam zostać artystką, zaczęłam czytać jego książki, między innymi Soziale Plastik (Rzeźba społeczna). Byłam kompletnie zafascynowana jego ideami. Marzyłam, że po ukończeniu szkoły zostanę jego studentką w Düsseldorfie – niestety, Beuys zmarł, zanim dostałam się na studia. Nigdy nie poznałam go osobiście, ale uważam, że moja praktyka częściowo pozostaje pod wpływem jego koncepcji, na które trafiłam w młodości.

A.J.: Kiedy zaczęliśmy pracę nad nad spektaklem Martwa natura inspirowanym twórczością Beuysa, zdaliśmy sobie sprawę, że Beuys nie jest zbyt dobrze znany w Polsce. Nie mówię o świecie sztuk wizualnych, lecz o osobach, które działają w obszarze teatru czy filmu i często nie mają pojęcia o tym twórcy. Gdybyś miała przedstawić Beuysa komuś, kto nigdy o nim nie słyszał, jak byś to zrobiła?

A.M.: Powiedziałabym, że Beuys był radykalnym artystą działającym w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Uważał, że sztuka musi być czymś więcej niż tylko zbiorem obiektów do powieszenia na ścianie; sztuka powinna zajmować się materią społeczną, a wszyscy obywatele – angażować w tworzenie społeczeństwa, które może stać się formą dzieła sztuki. To są główne idee stojące za jego koncepcją rzeźby społecznej – w prawdziwie żywym społeczeństwie nie ma różnicy pomiędzy konsumentami i twórcami, wszyscy mogą brać udział w jego wytwarzaniu, mobilizując w tym celu formę kapitału nazwaną przez Beuysa „kapitałem rzeczywistym”: to nie są to pieniądze, ale siła tworzenia. Dobrą ilustrację tej idei stanowią dwa duże projekty zrealizowane na documenta, według mnie prawdopodobnie najważniejsze w jego twórczości. Pierwszy to Pompa miodowa (Beuys często pracował z metaforami pochodzącymi ze świata natury). Tłuszcz albo miód obrazują energię, nie tylko w sensie symbolicznym, lecz także rzeczywistym: dosłownie są energią, którą da się przetransformować w coś innego. Zwierzęta nie produkują energii tylko po to, by wykarmić swoje potomstwo. By użyć przykładu pszczół – ul pracuje wspólnie, aby przetrwać. Beuys wyobrażał sobie, że całe społeczeństwo może karmić się tą twórczą energią.

Zrealizował jeszcze jeden radykalny projekt – Organizację Demokracji Bezpośredniej. W ramach działania Biura demokracji bezpośredniej przygotowanego na documenta przez sto dni był obecny na miejscu i rozmawiał z publicznością o możliwościach, jakie daje demokracja bezpośrednia. W tej wizji obywatele odgrywają znacznie ważniejszą rolę w procesie podejmowania decyzji.

Prawdopodobnie najbardziej znanym projektem Beuysa jest jednak zrealizowane w Kassel 7000 dębów. Beuys postanowił posadzić 7000 drzew i obok każdego umieścił jeden bazaltowy kamień, komponując w ten sposób rzeźbę. Całe miasto stało się interaktywną instalacją artystyczną.

Jeszcze jedna rzecz wydaje mi się niezwykle ważna: Beuys to doskonały rysownik. Tworzył piękne akwarele i był prawdziwym rzeźbiarzem. Uczył się u Ewalda Matarégo, który rzeźbił głównie zwierzęta. W instalacjach Beuysa obecna jest bardzo konkretna wizja tego, jak należy prezentować dzieło sztuki. Z jednej strony mamy więc rzeźby społeczne, z drugiej – intymne akwarele i niezwykłe instalacje.

A.J.: Po tym, co podkreślasz jako istotne w sztuce Beuysa, widać, że na wielu poziomach istnieją liczne połączenia między jego twórczością i twoją praktyką. Jednym z nich jest oczywiście zainteresowanie kwestią natury i środowiska naturalnego, również w szerszym kontekście – nie tylko w związku z rzeźbą społeczną, lecz także powrotem do korzeni pewnych praktyk artystycznych, takich jak malarstwo. Jak rozwijasz Beuysowskie idee we własnej twórczości? Podkreślasz konieczność angażowania istot nieludzkich w pracę artystyczną, ale też traktujesz materiały i obiekty jako elementy równie ważne, jak ludzka obecność. Ewa Majewska stwierdziła, że w twojej sztuce słynna fraza „każdy jest artystą” odnosi się do ludzi oraz do innych istot. Kiedy doszłaś do wniosku, że twoja sztuka wymaga obecności istot nieludzkich?

A.M.: Podążam raczej za moją intuicją niż książkami i teoriami. Większość tego, co wiem, nauczyłam się od Issy Samba, senegalskiego artysty zakorzenionego w filozofii ludu Lebu. Samb należał do tej grupy etnicznej, wiodącej tradycyjne życie na wybrzeżu oceanu, w okolicach Dakaru, i żyjącej bardzo blisko innych gatunków. Podążam raczej za moją intuicją niż książkami i teoriami. Większość tego, co wiem, nauczyłam się od Samba. Pokazał mi, jak połączyć współczesny sposób uprawiania sztuki (w jego przypadku chodziło o działania związane z sytuacjonizmem i radykalnymi ruchami powstałymi około roku 1970 w Paryżu) z formą kolektywnego tworzenia praktykowaną przez Laboratoire Agit'Art, do którego należał. Nazwa ta oznacza Laboratorium Sztuki Ruchomej – sztuki, która cię porusza i pokazuje, że poruszasz się razem z innymi. Grupa tworzyła kolektywne dzieła, sytuujące się pomiędzy performansem, spektaklem teatralnym a teatrem ulicznym. Malowała również obrazy wieszane na drzewach. Pracowała na pełnym ogromnych drzew, otwartym dziedzińcu w centrum Dakaru. Jej sztuka łączyła się z miastem – ludzie przychodzili i wychodzili, siadali, rozmawiali przez kilka godzin i szli dalej. W tym procesie istotne były także praktyki lecznicze – Issa leczył ludzi cierpiących na różne choroby. Od niego nauczyłam się, że dziejące się w czasie rzeczywistym, prawdziwe procesy artystyczne nigdy się nie zatrzymują. Dla Samba nigdy nie było czasu wolnego – nieustannie znajdował się wewnątrz procesu artystycznego, obejmującego wszystkich ludzi i nieludzi dookoła niego. W takim działaniu tworzenie sztuki staje się czymś nieodróżnialnym od normalnego życia. Jak mówił Issa: artysta to burżuazyjny zawód, a bycie artystą to coś małego. Sztuka, tworzenie sztuki – to twórczy proces, trwający nieustannie, w który zaangażowany może być każdy: wszyscy ludzie, ale też drzewa, parki, wiatr, koty. Te istoty uczestniczyły w tym, co działo się na dziedzińcu. Ptaki cały czas hałasowały, liście spadały z drzew, a następnie były formowane w górki i wymiatane… Wszystko, co obecne na dziedzińcu, pozostawało w nieustannej interakcji. To była dla mnie ogromna lekcja i czuję się zaszczycona, że mogłam tego doświadczyć.

A.J.: Wspomniałaś o leczniczym i terapeutycznym potencjale sztuki Issy Samba. Co to oznacza w kontekście twojej praktyki? Myślisz o tym jako wytwarzaniu wspólnoty wokół ciebie i ludzi, który są w jakiś sposób zaangażowani w proces lub są jego obserwatorami, czy rozumiesz ten terapeutyczny potencjał bardziej dosłownie – jako praktykę mogącą wyleczyć konkretne traumy?

A.M.: Podejście Issy Samba było szczególne, on sam był wyjątkową osobą. Nie wierzę, że jestem – jak Beuys – szamanką. Wierzę jednak, że sztuka nie jest czymś, co tworzę w samotności; to nie jest tylko moja twórczość. Można powiedzieć, że sztuka to handlowanie formami – przyjmuje postać społecznych, interaktywnych działań, ale jednocześnie jest obrazem czy rzeźbą. Nie sądzę, żeby kryła się tu jakaś sprzeczność. Sztuka może być nośnikiem czegoś, co przez ciebie przepływa. Jeżeli zaangażujesz ludzi w ten przepływ i umożliwisz im wejście weń i uczestnictwo w nim, sztuka stanie się procesem leczniczym, w którym bierzecie udział ty i inne istoty, niekoniecznie ludzie. Uważam, że to nie jest teoria – to rzeczywistość, często przeze mnie doświadczana. Te momenty wzajemnego oddziaływania, kiedy dostarczamy sobie nawzajem radość, nieograniczone jedynie do istot ludzkich, mają potencjał leczniczy. Nie znaczy to, że umiem wyleczyć rany społeczeństwa i konkretne osoby z ich specyficznymi potrzebami.

A.J.: Twoja praca opiera się na współpracy i wspólnotowości. Tego rodzaju metody działania są obecne w sztuce od dłuższego czasu. W pewnych kontekstach uznaje się je za pożądane, w innych traktuje z nieufnością. Jakie jest twoje doświadczenie z takim sposobem pracy? Jak instytucje reagują na formę działania zakładającą, że nie ma jednej osoby odpowiedzialnej za efekt, lecz tworzy się kolektyw, który dzieli odpowiedzialność i zadania? Czy w kontekście instytucjonalnym funkcjonowanie jako grupa jest łatwiejsze?

AM: Grupa ff to coś szczególnego. Byłyśmy w pełni samozorganizowane, nie miałyśmy żadnego finansowania ani wsparcia, a w szczytowym momencie grupę współtworzyło szesnaście pracujących wspólnie osób. Obecnie nie jest już aktywna. Spędziłyśmy razem wspaniały czas – zrobiłyśmy świetne wydarzenie w Warszawie, nawiązałam cudowne przyjaźnie, między innymi z Ewą Majewską. W trakcie procesu poznałam wiele osób. Jako kolektyw feministyczny odwiedzałyśmy mnóstwo miast, wypytując ludzi, jakie artystki feministyczne działają w okolicy. Moimi zadaniami były umożliwienie dyskusji z nimi i ustalenie kluczowej kwestii: co chciałybyście zrobić? Starałam się łączyć osoby z podobnymi pomysłami czy zainteresowaniami i proponowałam, by zrobiły coś razem. Często ewoluowało to w działania, których nie podejmowały wcześniej, owocowało formowaniem nowych grup, nawiązywaniem sojuszy, tworzeniem międzynarodowej sieci feministycznej, działającej ponad wszelkimi granicami. Zrobiłyśmy mnóstwo świetnych rzeczy, takich jak Tymczasowe Strefy Autonomiczne, w ramach których wyobrażałyśmy sobie, jak tworzyć sztukę wolną od ograniczeń instytucjonalnych. Ale oczywiście blokował nas budżet. Zrealizowałyśmy całe wydarzenie w Warszawie za mniej więcej cztery tysiące euro – czterdzieści artystek, dwadzieścia projektów. Ceną, jaką płacisz za takie działanie, jest twoje zdrowie. Praca non stop do północy i brak życia prywatnego… To był moment, kiedy musiałam powiedzieć: OK, muszę przestać, bo potrzebuję teraz trochę czasu dla siebie. Jest mi z tego powodu przykro – chciałabym, żeby to trwało dalej. Być może takie samozorganizowane procesy mają pewne ograniczenia i mogą funkcjonować tylko w określonych ramach czasowych. Zużywają tak dużo pozytywnej energii, że są trudne do utrzymania, gdy musisz łączyć je z innymi obowiązkami.

Obecnie dla mnie najlepsza jest sytuacja, w której instytucja zwraca się do mnie z pytaniem: „Antje, zorganizujesz nową wystawę?”, a ja odpowiadam: „Tak, ale wspólnie z jedną albo dwiema osobami”. Teraz instytucje zaczynają rozmawiać ze mną inaczej: „Antje, chcemy, żebyś zrobiła coś razem z innymi ludźmi”. Znają moją praktykę, wiedzą już, że rzadko robię wystawy indywidualne, że angażuję inne osoby – a różne instytucje aktywnie poszukują takich form. W Hamburger Bahnhof miałam szansę zaprosić inne artystki już na samym początku. Gdy tego właśnie oczekuje instytucja, to działanie jest łatwiejsze.

A.J.: Czy kiedykolwiek spotkałaś się z sytuacją, że kuratorzy nie zgadzają się na taką praktykę, ponieważ mają poczucie, że zagraża ona ich własnej pozycji?

AM: Tylko raz, w Kunstverein we Frankfurcie. Chciałam zaangażować wiele osób, a pozwolono mi pracować tylko z dwiema, pod warunkiem że ich nazwiska nie pojawią się na wystawie. Nie chcę, by współtwórcy pozostawali anonimowi. Teraz kuratorzy, którzy zapraszają mnie do współpracy, wiedzą już, jak wygląda moja praktyka i takich właśnie form poszukują – znają mnie i doceniają właśnie ze względu na ten sposób działania. Pracuję obecnie nad projektem dla biennale w Dolomitach – Biennale Gherdëina – na zaproszenie Adama Budaka, który zna mnie od 2010 roku, kiedy zrobiliśmy razem dużą wystawę. Adam poprosił mnie o przygotowanie politycznego i angażującego społeczność projektu oraz zapewnił, że mogę zaprosić do współpracy innych artystów. Robimy „Leśne Sanktuarium Rzeźby” – umieścimy małą instalację rzeźbiarską w lesie, dzięki czemu stanie się on sanktuarium i ludzie nie będą mogli go niszczyć. Rzeźby będą wykonanymi w drewnie kopiami, które zostaną w lesie na zawsze i w końcu się w nim rozłożą. Zostaną przygotowane na podstawie skanów stworzonych przez ludzi zajmujących się rzeźbieniem w drewnie w Dolomitach. Korzystają z najnowszych technologii – mogą zeskanować rzeźbę i za pomocą maszyny wykonać jej dokładną kopię w bloku drewna. Współpracują ze mną Paweł Althamer, Agnieszka Brzeżańska, Alioune Diouf, Cecilia Edefalk, Paweł Freisler i Gregor Prugger. To ja zainicjowałam ten proces, jednak Paweł i Cecilia nosili się z podobnymi pomysłami od dłuższego czasu, można więc powiedzieć, że w tym projekcie działamy naprawdę wspólnie. Teraz to ja realizuję koncepcje, to ja chciałam zrobić to dokładnie w tym momencie, ale być może następnym razem Paweł stworzy taki projekt w Polsce i wtedy wszyscy razem pokażemy nasze rzeźby w innym miejscu.

Format, który naprawdę dobrze dla mnie działa, polega na zebraniu grupy ludzi w celu realizacji konkretnego projektu, nie zaś – jak robiłyśmy z ff – na pracy ze stałym zespołem przez dłuższy czas. Ta właśnie nowa forma – grupa przyjaciół zbierająca się, by zrobić wspólnie coś, co interesuje wszystkich – to dla mnie idealna sytuacja. A najlepiej mieć kuratora takiego jak Adam, który w pełni rozumie wagę tych procesów i ułatwia ich przebieg. Inną taką kuratorką jest Aleksandra Jach. Zaprosiłam ją do współpracy przy wystawie w Hamburger Bahnhof w Berlinie. Aleksandra interesuje się ekologią i byłoby nielogiczne, gdyby napędzało ją kuratorskie czy artystyczne ego. Zawsze najważniejsze jest to, co tworzymy razem.

A.J.: Muszę przyznać, że twoja praktyka jest wyjątkowa, progresywna i bardzo cenna, ponieważ konfrontuje się z hierarchiami instytucji sztuki i podważa je. Jednocześnie twoim celem jest wytwarzanie obszarów równości i egalitarnego podejścia w polu sztuki. Sądzisz, że w ciągu ostatnich dekad wiele się zmieniło, jeżeli chodzi o rozmontowywanie hierarchii instytucjonalnych? Czytając Beuysa i o Beuysie, dostrzegamy jeden z głównych problemów: postulował, by wszyscy byli zaangażowani w proces artystyczny na tym samym poziomie, ale sztuka, którą tworzył, w dużej mierze zależała od niego jako szamana czy autorytetu prowadzącego innych ludzi. Nawet jego studenci twierdzili, że jego wpływ był zbyt wszechogarniający, by dało się spod niego uwolnić. Na pewno wciąż istnieją miejsca, gdzie idea męskiego artysty zarabiającego pieniądze dla instytucji jest wiodąca, mam jednak wrażenie, że sporo się w tej kwestii zmienia.

A.M.: Taką mam nadzieję. Jeden z nurtów krytycznych wobec Beuysa, w ostatnich latach niezwykle istotny w Niemczech, to jego rzekome zbliżenie do narodowego socjalizmu. Nie jestem ekspertką w tym zakresie, więc mogę jedynie wyrazić swoją opinię. Nie czytałam książki, której autor stawia taką tezę, ale wyobrażam sobie, że Beuys miał jakichś przyjaciół z czasów, gdy był żołnierzem. Mam poczucie, że pewne jego idee dotyczące „żywego ciała ludu” (der lebendige Volkskörper) są bardzo blisko nazistowskiego słownika. Może należy poszukać trochę głębiej i zwrócić uwagę, że Beuys był zwolennikiem Rudolfa Steinera, który jako teozof wierzył w hierarchie; da się je także odnaleźć w pracach Beuysa. Jego zdaniem istnieje hierarchia bytów, od materialnych na dole aż po duchowe na szczycie. Ludzie, którzy przeszli inicjację i znajdują się na szczycie, najbliżej duchowości, są najwięcej warci. Steiner rozwijał swoje teorie w tym samym czasie, kiedy działali prekursorzy ideologii nazistowskich.

W tym okresie pojawili się też pierwsi wegetarianie, pierwsi nudyści, teozofowie – ale i ludzie, którzy chcieli bronić czystości rasowej, będąc jednocześnie wegetarianami, tak jak Hitler. Jeżeli spojrzy się na te idee z perspektywy historycznej, to można dostrzec niepokojące podobieństwa między różnymi koncepcjami powstającymi w latach 1900–1910. Moim zdaniem naziści zrozumieli część tych idei niewłaściwie, byli bliscy populistycznej, błędnej interpretacji czy teorii spiskowej.

Beuys tworzył zaś własne teorie. Twierdził, że został uleczony przez plemię nomadów, trochę jakby powtarzając, że „mądrość zawsze przychodziła ze Wschodu”. W zeszłym roku przeczytałam na nowo niektóre z jego tekstów, ponieważ rozważaliśmy wykorzystanie jego prac na wystawie w Hamburger Bahnhof. Ostatecznie nie zdecydowałam się na to, ale znalazłam w nich dużo wspaniałych elementów – gdy czyta się je uważnie, dostrzega się, że Beuys płomiennie bronił demokracji bezpośredniej i wczesnego zielonego aktywizmu. Zgodziłabym się z nim w wielu kwestiach. Wystarczy jednak przerzucić stronę, by znaleźć w tych tekstach myśli, które ewidentnie się wyróżniają. Ostrzeżenia: „to słowo ma swoją historię”.

Beuys oczywiście należy do dziedzictwa intelektualnego całej Europy, nie tylko Niemiec. Bardziej interesujące byłoby dla mnie zdekonstruowanie źródeł uwikłania jego idei niż atakowanie go osobiście. Personalne ataki wynikają z chęci pozbycia się idola, zrzucenia jego rzeźb z piedestału. Mnie bardziej ciekawi to, jak przekształcić dobre idee Beuysa w coś, co może stać się jeszcze lepsze, i zrozumieć, gdzie pojawiają się niebezpieczne sojusze z teoriami, których mogliby używać nawet naziści. Po to, by ująć je w precyzyjny, historyczny sposób – i by nie wpaść ponownie w tę samą pułapkę.

Wstęp
Wywiad z Alice Creischer
Wywiad z Susanne Kriemann
Wywiad z Antje Majewski

Kolofon

Wywiady z Alice Creischer, Susanne Kriemann i Antje Majewski – artystkami biorącymi udział w wystawie
„WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany“ (5.06.–13.09.2020) w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie,
przeprowadziła Agnieszka Jakimiak

Redakcja i korekta językowa:
Mateusz Atman, Jakub Depczyński, Agnieszka Jakimiak, Jagna Lewandowska, Bogna Stefańska

Tłumaczenie:
Jakub Depczyński

Współpraca koncepcyjna ze strony Muzeum Sztuki Nowoczesnej:
Jagna Lewandowska

Kuratorzy wystawy „WIEK PÓŁCIENIA. Sztuka w czasach planetarnej zmiany“:
Sebastian Cichocki, Jagna Lewandowska

Projekt graficzny:
Jakub de Barbaro

Publikacja powstała podczas pracy nad spektaklem „Martwa natura”
w reż. Agnieszki Jakimiak w Teatrze Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie.

*

Spektakl „Martwa natura”
Prapremiera: 7 listopada 2020, Teatr Powszechny w Warszawie

Reżyseria:
Agnieszka Jakimiak

Scenariusz:
Mateusz Atman i Agnieszka Jakimiak

Scenografia i dramaturgia:
Mateusz Atman

Choreografia:
Katarzyna Wolińska

Muzyka:
Antonina Nowacka

Tłumaczenie:
Iwona Nowacka

Współpraca kuratorska:
Marta Keil

Inspicjentka:
Barbara Sadowska

Obsada:
Karolina Adamczyk, Grzegorz Artman, Aleksandra Bożek, Michał Czachor, Oskar Stoczyński

Opis spektaklu:
„Martwa natura” to zbiór elegii, które pozwalają nam nie tyle przepracować stratę, ile uświadomić sobie, co niesie ze sobą odczucie braku i nieobecności. Być może świat, który znamy, zaczyna odchodzić w niepamięć, a stworzenie nowego porządku – społecznego, instytucjonalnego, artystycznego – będzie trudne do przeprowadzenia, jeśli nie będziemy wiedzieć z kim i z czym musimy się pożegnać.

W czasach pandemii wiele wyobrażeń i przekonań na temat sztuki ulega rozpadowi. Jednak niektóre z nich mogą się umocnić – tak jak przeświadczenie, że sztuka służy nam do budowania więzi i sojuszy, sieci porozumienia i wsparcia. Osoba Josepha Beuysa – aktywisty i niepokornego artysty, nieugiętego rzecznika troski o środowisko naturalne – stanowi punkt wyjścia dla wędrówki po tych terytoriach sztuki, którym przypisuje się właściwości terapeutyczne. Być może nadszedł czas, żeby spróbować zachwiać starymi podziałami między sztuką a społeczeństwem, sztuką a nie-sztuką, sztuką a naturą. Być może sztuka mogłaby pomóc nam zastąpić poprzednie nawyki brakiem przyzwyczajeń i otwartością na zmianę.

*

Spektakl realizowany przez Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie w ramach projektu „Beuys”
dzięki wsparciu Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej.

Partnerzy:
Gorki Theater, Sommerblut Kulturfestival e.V. w Kolonii i Theater Freiburg.

teatr powszechny
Teatr, który się wtrąca

MUZEUM
sztuki
nowoczesnej
w warszawie

FUNDACJA WSPÓŁPRACY
POLSKO-NIEMIECKIEJ
STIFTUNG
FÜR DEUTSCH-POLNISCHE
ZUSAMMENARBEIT