

Samorząd sztuki

Szkolenie artystyczne zawiera w sobie wiele cennych sprzeczności. Z jednej strony kultywuje kontynuacje sprawdzonych kanonów zarówno sztuki, jak i jej nauczania, z drugiej jest miejscem kształtującym wyobraźnię polityczną, postawę krytyczną. Tam uczymy się samodzielności i niezależności myślenia, którego wartość podlega dyskusji w zderzeniu z konkretnymi realiami uczelni. Tam konkretyzuje się nasz język wypowiedzi, tam też uczymy się odwagi mówienia „od siebie”, tworzenia opinii opartej na doświadczeniu spoza szkoły, czyli spoza obszaru akceptowanej tradycji. Zamiast pozostania na „usługach” systemu nauczania, manewry wyobraźni, poczucie solidarności z innymi uczestnikami wspólnego doświadczenia mobilizują nas do zrewidowania ustalonych kryteriów. Pytamy nie o intencje, tylko o konsekwencje.

Kwestionowanie zastanych norm i struktur społecznych dobrze byłoby zacząć od spojrzenia na samych siebie, traktując „oduczenie” jako narzędzie szerszej refleksji. Jak bardzo istotne jest dla artysty „oduczenie się” własnych „przywilejów” i zwrócenie uwagi na relacje pomiędzy kształceniem i jego kontekstem, nieświadomym powtarzaniem nawyków a dobrem powszechnym.

Powstaje pytanie: jak wykształcony w neoliberalnym społeczeństwie przez instytucję publiczną artysta ma poradzić sobie ze sprzecznościami pomiędzy własnym sumieniem a odpowiedzialnością zbiorową, gdy jednym z celów tworzonej przez niego sztuki jest krytyka podstawowych wartości neoliberalizmu? Czy wartości charakteryzują-

ce relacje artysta–producent–konsument, tak bardzo akceptowane przez większość profesjonalnego środowiska, mogłyby być wyparte przez model artysty–aktywisty, społecznika, poety–filozofa? Zaczniemy od „oduczenia się” oceniania sztuki w kategoriach popularności, rynkowości, demontując zarazem poczucie elitarnego jej odosobnienia. Przypatrzmy się temu, co tak niepokoi głównie męskich administratorów tradycyjnych akademii: dążeniu do samorządności, wielogłosowości, otwartości na różnicowane orientacje polityczne i genderowe. Rozpocznijmy od zlokalizowania uwagi, opracowując własne metody i poświęcając czas na staranny dobór przydatnych przyborów „oduczania”. Pierwszym etapem mogłaby być analiza nieposłuszeństwa w formie otwartej rozmowy czy wykresu zróżnicowania postaw naniesionego na mapę „niewygodnych” przyzwyczajęń. Nie przywiązujemy się do zasad grupowego konsensusu, honorując myślowe dezterstwo, poczucie humoru i obalenie schematów produktywności. Powoli pewne kluczowe kwestie zaczynają się krystalizować, na przykład jeśli chcemy oduczyć się wąsko rozumianego profesjonalizmu, musimy inaczej ocenić rolę uczelni w procesie re–produkcji schematów artystycznych. Cenne wydaje się odróżnienie wykształcenia zawodowego, zdobywania konkretnych umiejętności od poświęcenia lub społecznego zaangażowania.

288

Za inspirację dla takiej postawy możemy uznać nowojorską artystkę Mierle Laderman Ukeles (ur. 1939), znaną z połączenia feministycznej idei procesu tworzenia w kontekście gospodarstwa domowego i obywatelskiego zaangażowania. To jednocześnie wyzwanie dla uprzywielejewanej i genderowej idei autonomii artysty. Dla Ukeles sztuka to „żyjący” organizm ulegający tym samym przemianom, co doświadczenie codzienności. Opublikowany przez nią w 1969 roku Manifest Sztuki Konserwacji promował infekcję sztuki przez zajęcia domowe. Związek pomiędzy unaocznieniem pracy fizycznej i przydatnością społeczną artysty następuje wtedy, gdy zamazane zostają granice między tradycją wykształcenia męskiego artysty–geniusza a usługowym wizerunkiem roli kobiet. Kształcenie oparte na wzorach „troski” o innych, „troski” o przestrzeń publiczną czy środowisko naturalne to wątki warte włączenia do repertuaru „oduczenia” czy wręcz „odkażenia” dzisiejszej akademii.

Jako przykład kontynuacji podobnej misji sztuki przytaczam interesującą działalność Instytutu Sztuki Casco¹ w Utrechcie, przodującego w aktywnym tworzeniu nowych form pracy, produkcji i rozpowszechniania sztuki. Poniższy opis akcji *Unlearning* realizuje wcześniejsze postulaty Ukeles.

1 — *Site for Unlearning*, Casco Art Institute, <http://casco.art/projects/site-for-unlearning> (dostęp: 9. 07.2018).

Aby przeanalizować standardowe pojęcie pracy, produktywności, pracowitości, postanowiliśmy rozpocząć ćwiczenia „oduczania”. W każdy poniedziałek, zaraz po naszym cotygodniowym spotkaniu personelu, cały zespół zabiera się do czyszczenia naszego biura. Włączamy muzykę i zabieramy się do pracy. Dzięki zbiorowemu czyszczeniu nie tylko poświęcamy na to czas, ale też tworzymy nowy wspólny nawyk. Niechętnie zauważane czyszczenie zyskuje na przejrzystości i dzięki temu staje się wartościowe. W rzeczywistości oswojone tego rodzaju szare „obowiązki” okazują się bardziej przyjemne, bo mamy satysfakcję ze wspólnie wykonanego obowiązku.

Prekursorska propozycja „zaangażowania” Ukeles jest nadal aktualizowana przez politycznie radykalną postawę kubańskiej artystki Tani Bruguery – inicjatorki kolaboratywnej platformy Arte Útil². Jej metodologia mobilizuje nas do przewartościowania „akademickich” nawyków przedkładających przedmiotowość sztuki nad jej przydatność. Promuje ona we współpracy z muzeami, wydawnictwami, grupami artystów sztukę jako narzędzie zmiany porządku świata. Koncentrując uwagę na pilnych problemach współczesności, spustoszeniu spowodowanym brakiem odpowiedzialności za wolność rynkową, wykształcenie

artysty rozszerzyło się o doświadczenie pozaszkolne. Wartością jest udział w szeroko rozumianej debacie, a nie tylko notowaniu na rynku sztuki.

Nie ma już sensu udawać, że wyłącznie artyści są twórcami obiektów sztuki lub, co ważniejsze, mają kontrolę nad wartościami i znaczeniami przypisywanymi ich praktyce. Interpretacja zastąpiła intencję. Dzieła sztuki i artyści są częścią ekonomii sztuki, co francuski socjolog Pierre Bourdieu nazwał „polem kulturowej reprodukcji”, złożonej z sieci kuratorów, wystaw, galerii (publicznych i prywatnych), muzeów i akademii artystycznych, różnych form finansowania, dilerów, przyjaźni, kolekcjonerów, katalogów, wydawnictw, krytyków, recenzji...

W tej sytuacji artysta odgrywa rolę łącznika na polu wpływów, uczestniczy w realizacji *możliwości* powstania dzieła sztuki, ale nie jest jego jedynym źródłem. Sztuka coraz mocniej jest uwikłana w opiniodawczą sferę promocji, popularne rozrywki, takie jak handlowe zakupy, wycieczki do muzeów, rosnący wpływ technologii cyfrowej i mediów społecznościowych. Sztuka to specyficzna forma wiedzy, a także narzędzie samopoznania wpisane w neoliberalne schematy, w których wiedza stanowi kapitał sam w sobie.

2 — Arte Útil, *About/Asociación*, <http://www.arte-util.org/about/activities/> (dość: 9.07.2018).

Zmiany technologiczne dostępu do informacji, zmiany w udziale i płynności kapitału przyczyniły się do zatarcia tradycyjnych granic kulturowych – a kultura publiczna jest zagrożona interesami korporacji. Sztuka wkrótce może się utożsamić z modą lub połączyć z gałęzią przemysłu rozrywkowego. Niepokojąca jest coraz bliższa zbieżność „symbolicznej ekonomii sztuki” z promocyjną kulturą brandingową i sponsorowania³.

Nie tak dawno temu twierdzenie, że biznes jest najwyższą formą sztuki, było uważane za prowokację. Ale dziś wydaje się, że sztuka stała się najwyższą formą biznesu – wzorem do naśladowania dla nowego społeczeństwa konsumpcyjnego. Sztuka bazuje na inwestycjach emocjonalnych, zasadach lojalności, pozamaterialnej duchowości – cechach, które menedżerowie chcieliby wykorzystać dla swoich celów. Przygotowanie nowego pokolenia artystów to konieczność nabycia takich umiejętności, aby mogli oni swobodnie angażować się w nowo powstające przestrzenie kultury – z wykorzystaniem możliwości technologicznych i decentralizacji instytucjonalnej.

Do tej pory szkolnictwu artystycznemu towarzyszył dyskurs nowoczesności, w którym akademia funkcjonowała na zasadach „inności”, chroniąc swoje prawo do eksperymentu, starć intelektualnych i formalnych. Ale rosnące w siłę wielkie wydarzenia artystyczne typu biennale, presja

galerzystów i kuratorska sieć powiązań zaczęły traktować akademię jako manufakturę nie tylko „talentu”, ale także konkretnego „towaru” przeznaczonego na zglobalizowany rynek sztuki. Oczekiwania rynku wobec akademii wkroczyły do pracowni studentów, którzy szybko zaczęli odpowiadać na jego potrzeby.

„Odszkolnienie” polega na zmianie optyki z terenu wewnętrznych sprzeczności na teren odpowiedzialności, na porzuceniu autonomii na rzecz samorealizacji, na skierowaniu eksperymentu na to, co pozajednostkowe. Zapytajmy samych siebie o celowość pracy na rzecz wspólnoty. Jakie cele przyświecają pojęciu wspólnoty twórczej typu *creative commons*? Kto z nich korzysta, kto jest im niechętny?

Reorganizacja nauczania to refleksja nad samym systemem. Komu on służy, kto o nim decyduje, jaka jest jego forma samorządu? Odrzucenie biurokratycznych form normatywnych nie oznacza chaosu czy anarchii.

Konieczne jest zrewidowanie postawy odosobnienia kojarzącej się z pracownią, przesunięcia doświadczenia sztuki do forum publicznej debaty, osadzenia jej w realiach pozaartystycznych, wypracowanie modelu sztuki dążącej do zdobycia zaufania społeczności i środowiska. Kształtowanie instytucji nauczania to walka o kształt legitymizującego go dyskursu. Zarządzanie wiedzą w warunkach neoliberalnej rzeczywistości stanowi istotną część

3 — Neil Cummings i Marysia Lewandowska, wystąpienie na konferencji *Fieldworks: Dialogues between art and anthropology*, Tate Modern, London, 26–28 września 2003.

okoliczności decydujących o zawodowym przygotowania artysty. Wchodzimy w nową epokę nierówności pomiędzy tym, co ekonomiczne, a tym, co społeczne.

Proces „odszkolnienia” to także refleksja nad praktyką artystyczną z punktu widzenia szerszej misji uczestnictwa w procesach pozaartystycznych. Sytuacjonizm pedagogiczny to świadome uczenie się wolności myślenia i działania. Zamiast pracowni, nawet tej jak najbardziej otwartej (Oskar Hansen), najważniejsze wydaje mi się stworzenie warunków dla pozainstytucjonalnej cyrkulacji wiedzy. Nie chodzi o szkolenie, wyszkolenie, zawsze sugerujące jakiś pozytywizm, ale o tworzenie warunków „umożliwienia”. Wypalony schemat uczeń–nauczyciel ustąpiłby sytuacji, w której te role mogą być wymienne. Równość rozumiana byłaby jako punkt wyjścia, a nie cel sam w sobie. Nie sztywne formy zajęć – ale warsztaty, seminaria, wycieczki dyktowałyby kształt współpracy studentów i kontakt z najbliższą im społecznością.

„Odszkolnioną” Akademię charakteryzują bliższa konfrontacja z życiem, świadomość współzależności mechanizmów i zjawisk spoza szkoły oraz ich wpływu na jakość proponowanych realizacji. System nauczania, tak jak każdy system, to objaw szerszych relacji, dzisiaj zdo-

minowany ingerencją rynku. Nie wystarczy, aby uczelnia artystyczna kształciła język indywidualnej wypowiedzi, przygotowując studentów do roli menedżerów sprawnie zarządzających manufakturą własnej twórczości. Do jej bardziej istotnych zadań zaliczam kształcenie poczucia odpowiedzialności jako niezbędnego elementu oprzyrządowania koniecznego do podjęcia samodzielnej praktyki artystycznej. Tu przydatne jest porównanie z pojęciem *tool box* w znaczeniu przygotowania intelektualnego, praktycznego, ale także moralnego. Naszym zadaniem musi być kwestionowanie wzorców, praca nad nowymi „narzędziami”, a więc praca z kontekstem⁴.

W procesie odradzania się i kształtowania „odszkolnionej” Akademii, lub bardziej ogólnie: edukacji, ważne jest stworzenie bazy badawczej, w tym publikacji. Wydawnictwa oferują szersze forum dla teoretyków, historyków i artystów, a poprzez to zachęcają studentów do uznania roli dyskursu poza własną wytwórnią sztuki – czyli samą szkołą artystyczną. Aktywność wydawnicza skutecznie przenosi swoje aspiracje na profesjonalną arenę rówieśników i często daje możliwość pierwszego zetknięcia się z publicznością. Dla mnie jednym z bardziej udanych przykładów jest magazyn „Afterall”, powołany do życia

Marysia Lewandowska
Samorząd sztuki

4 — Na moje zaproszenie w kontekście cyklu *Radykalne Myślenie* w lutym 2007 r. wystąpił z wykładem w Konstfack w Sztokholmie Jan Świdziński (1924–2014), który w 1976 r. wydał manifest *Sztuka jako sztuka kontekstualna (Art as Contextual Art)*, Galerie St. Petri, Lund; wydanie polskie: Galeria Remont, Warszawa 1977).

w 1999 roku przez kuratora Charlesa Eschego i artystę Marka Lewisa w Central Saint Martins College of Art and Design na University of the Arts w Londynie, rozszerzając swoją działalność o współpracę z innymi uniwersytetami w Europie i USA. W 2010 roku ukazują się *Historie wystaw*, nowa seria książek oferujących krytyczną analizę wystaw sztuki współczesnej, powstała we współpracy z Akademią Sztuk Pięknych w Wiedniu, Van Abbemuseum w Eindhoven, obecnie wydawana wraz z Center for Curatorial Studies w Bard College w USA.

Coraz ważniejszą rolę odgrywają research, kwerenda, docieranie do źródeł, dokumentów, działania archiwizacyjne, zainteresowanie formami uważanymi za marginesowe czy mniej wartościowe, takimi jak tkanina, ceramika, rysunek, zbieractwo. Pojawiają się pytania o cyrkulację, rozpowszechnianie, docieranie, efemeryczność. Działania samorządowe rewolucyjnie przetrząsnęły przestrzeń publiczną, wyjście poza pojęcie pracowni, tak już źle kojarzącej się z podporządkowaniem produkcji dzieła sztuki, ale także autorytetu profesora. Zmniejszenie dystansu między kadrą nauczycieli/artystów a studentami z pełnym zrozumieniem i poszanowaniem dla odmiennych funkcji niż pozycji w hierarchii czy statusie. Status nie jest czymś danym, nadanym, wypracowuje się go poprzez podważanie hierarchii, nie przez podporządkowanie. Opowiadam się za rebelią przeciwko obowiązującej formule menedżerskiej, wizerunkowi uczelni jako zakładu produkcyjnego

dostarczającego swoich luksusowych towarów na rynek kontrolowany przez wpływową grupę kolekcjonerów, galerzystów, krytyków, kuratorów⁵.

Po kilku latach nauczania w programie Bachelor of Arts na Wydziale Sztuk Wizualnych w Goldsmiths College (1994–2003) zauważyłam, że każdego roku pojawia się grupa studentów, których zainteresowania i potrzeby nie zostały uwzględnione przez istniejący program studiów szkoły. Ich prace kładły nacisk na badania zrodzone z indywidualnej troski o świat, a nie tylko o samą sztukę. Interesowało ich doświadczenie współpracy, partnerstwa między różnymi dyscyplinami, dzielenie się umiejętnościami i sytuowanie swoich działań poza istniejącymi strukturami, takimi jak system galerii i rosnącego rynku sztuki. Pod koniec 1999 roku zaproponowałam serię warsztatów (celowo kładąc nacisk na formę typu *hands-on*, a nie format seminarium) pod tytułem *Pasożyt (Parasite)*⁶. Nazwa powstała

297

Marysia Lewandowska
Samorząd sztuki

5 — Tu za skrajną alternatywę uważam Copenhagen Free University, powołany przez Henriette Heise i Jakoba Jakobsena i działający w latach 2001–2007. Jego twórcy tak opisali swój projekt: „to artyści prowadzą instytucję zajmującą się produkcją krytycznej świadomości i poetyckiego języka. Nie akceptujemy tak zwanej nowej gospodarki opartej na wiedzy jako ramowego rozumienia wiedzy. Pracujemy z formami wiedzy, które są ulotne, płynne, schizofreniczne, bezkompromisowe, subiektywne, nieekonomiczne, akapitalistyczne, produkowane w kuchni, produkowane w stanie uśpienia lub powstałe na wspólnej wycieczce, społecznie, czyli razem”.

6 — Prezentacje w roku akademickim 1999/2000: Sean Griffith – Fashion Architecture Technology; Siân Cook i Teal Triggs – Women’s Design and Research Unit; Damian Abbott, Paul Claydon i Adam Scrivner – Inventory; Helen Sacoor i Oliver Sumner – Projekt Shift; Maggie Roberts – Orphan Drift; Katherine Clarke – MUF Architects; Ian Knox – BBC.

w bezpośrednim nawiązaniu do działającej w tym samym czasie w Nowym Jorku grupy artystów (Julie Ault, Andrea Fraser, Renée Green i kilku innych), którzy odczuwali potrzebę zrewidowania istniejących ram instytucjonalnych limitujących ich praktykę. Początkowo grupa ta oferowała bezpieczeństwo przynależności wszystkim członkom, ale szybko się rozwiązała z braku czasu na wielogodzinne zebrania uczestników i odległości geograficzne. Przyjęłam tę nazwę, która wydała mi się zwiastunem, wykorzystałam jej nośność w kontekście uczelni artystycznej, której narzuciłam rolę gospodarza.

Ale było też dla mnie jasne po spędzeniu kilku lat w tej instytucji, że głębokie zmiany w sposobie nauczania, a szczególnie zniesienie w końcu lat 80. przez wieloletniego dyrektora programu, artystę i kuratora Jona Thompsona (1936–2016) podziału na dyscypliny czy media, otworzyło przestrzeń krytycznego dyskursu, którego bardziej radykalne i może mniej oczekiwane przez niego efekty pojawiły się znacznie później, na przełomie tysięcy.

Z perspektywy czasu widzę swoje zainteresowanie utworzenia tego „pasożytniczego” programu zarówno jako formę własnego protestu, jak i próbę wyłonienia grupy stu-

dentów, dla których większe uprzywilejowanie produkcji przedmiotu niż sztuki jako formy wiedzy rozluźniło się. Umacniając poczucie tożsamości w formie rebelii i inności, ta nowa grupa studentów wydawała się bardziej wyczulona na postawę krytyczną, na ryzyko mówienia w swoim imieniu, nieograniczone wyłącznie ryzykiem estetyki. Wielu z nich podejmowało działania konceptualne poprzez film, performans, pisanie, efemeryczne interwencje⁸.

W 2003 roku wygrałam konkurs na stanowisko profesora na Wydziale Sztuk Pięknych w Konstfack, University of Arts, Crafts and Design w Sztokholmie. To tam mój projekt „odszkolnienia” zaczął nabierać pełniejszego kształtu. Zaczęłam od wprowadzenia zajęć zachęcających do poważnego traktowania badań, proponując więcej autonomii i innowacyjnego podejścia do mniej konwencjonalnych struktur ekonomicznych. Program przewidywał aktywne zaangażowanie studentów w teoretyczną analizę, autorefleksję nad formami przedstawiania i rozpowszechniania, szacunek dla wspólnych wysiłków i wielopłaszczyznową wymianę. Moją długoterminową ambicją było przyczynienie się do stworzenia modelu intelektualnego, który wspierałoby społeczne zaangażowanie artystów, pomagając

298

7 — Wielu studentów programu w Goldsmiths brało udział w legendarnej wystawie *Freeze* Damiena Hirsta w 1988 r. i zaczęło być utożsamianych z tak zwanym ruchem YBA's.

8 — Taka postawa charakteryzowała działania Eileen Simpson (Open Music Archive), Charlotte Prodger, Jimmy'ego Roberta, Bernda Behra.



Pracownicy Zakładów Ericsson, Telefonplan, Sztokholm 1955, dzięki uprzejmości Archiwum Konstfack.

Budynek został przystosowany na potrzeby uczelni artystycznej Konstfack w 2004 roku.

300

T~

Radical Thinking Film Seminars at Konstfack. Picturing Knowledge

These seminars' engagements with film, politics, literature and popular culture. Considering film practices in the context of the art institution, the cinema, the film festival and an archive. Examining structural mechanisms, methodologies, and work represented in Swedish film archives.

- 1. The Cinematic Cities** Wednesday 20th October, 5.15 pm
Michèle Rosier's work based in film theory
- 2. Talking Heads** Wednesday 27th November, 5.15 pm
Cathy Curran's work
- 3. The Cinematic City and Curator** based in Barcelona, author of *As for Negri*
Andreas Oberg's work
- 4. The Cinematic City and Curator** based in Barcelona, author of *As for Negri*
Andreas Oberg's work
- 5. The Cinematic City and Curator** based in Barcelona, author of *As for Negri*
Andreas Oberg's work

T~

Diffusion and Confusion

An open debate on the production, distribution and archiving of artists' film and video.

Introduction Marysia Lewandowska, Professor, Konstfack
Anita di Bianca, Artist, New York
Anne Springler, Head of Distribution, Lux, London
Gunnel Petersson, Artist, Filmform, Stockholm
Jenny Lantz, Economist, Stockholm School of Economics
Moderator Robert Szarinski, Curator, Stockholm

Thursday, January 19th, at 6pm

Konstfack
Mandelgren, Lecture Theatre
T-Bana Telefonplan

Organized by institutions for visual and creative arts in Sweden.

Plakaty projektu Grzegorza Laszuka (KiS), Konstfack, Sztokholm 2008.

301

w kształtowaniu ich samoświadomości poprzez negocjacje. Przekonanie o współzależności między nauczaniem sztuki a wpływem na szerszą kulturę stanowiło zasadę przewodnią nowego programu studiów magisterskich Art in the Public Realm, powołanego w 2007 roku przeze mnie razem z artystą i profesorem Månsem Wrangem⁹.

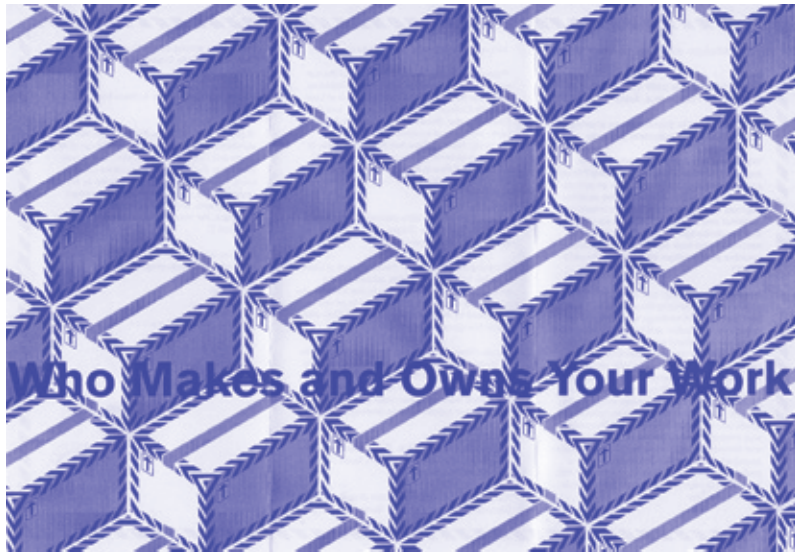
Aby przybliżyć obraz tego, jak w praktyce funkcjonował ten program, przytaczam dwa przykłady projektów. Pierwszy, zatytułowany *Kto jest wykonawcą, a kto właścicielem twojej pracy? Analiza ekonomii, procesu dzielenia się i komodyfikacji społeczności (Who Makes and Owns Your Work? Exploring the Economy of Sharing and the Commodification of Community)*, zrealizowany został we współpracy z organizacją IASPIS i ówczesną jej dyrektorką Marią Lind z udziałem artystów Goldin+Senneby i kuratora Roberta Stasińskiego w roku akademickim 2006/2007.

Wraz z ogólną zmianą kierunku produkcji opartej na łatwo dostępnej informacji pojawiły się pytania dotyczące form własności prywatnej, publicznej i praktyk mających

na celu ich ochronę. Nowe metody licencjonowania, typu *creative commons*, wywołały intensywną debatę wśród producentów kultury. Pytano, w jaki sposób kwestie te dotyczą dziedzin tak różnych od siebie, jak medycyna, prawo, ekonomia i praktyka artystyczna. Czy o społeczności możemy myśleć w kategorii towaru? Poza kwestią prawa autorskiego powstało również fundamentalne pytanie o relacje *peer-to-peer*, o odpowiedzialność wobec dorobku przeszłości, ale i o uwolnienie zasobów wiedzy dla przyszłości. Jak zmienia się w nowym układzie rola użytkownika, gdy działalność wolontariacka zostaje ograniczona opłacalnością? Platformy umożliwiające generowanie treści przez użytkowników, takie jak YouTube, Flickr, Second Life i Wikipedia, opierają się na założeniu, że grupa użytkowników dobrowolnie tworzy własną ofertę otwartą na masowego konsumenta. Jednocześnie kwestia zamknięcia dostępu do wiedzy wiąże się z odgórną kontrolą, uprzywilejowaniem i brakiem równowagi sił nabywczycych.

Poprzez wprowadzenie powyższej debaty na forum Wydziału Sztuki w Konstfack, a także otwarcie jej na ludzi spoza środowiska sztuki możliwe stało się powstanie pewnego rodzaju „samorządu” szkoły. Odegrał on ważną rolę we wspólnym podejmowaniu decyzji o treści, formie, skuteczności projektu w rozmowie ze wszystkimi zainteresowanymi. Organizując comiesięczne otwarte spotkania (Open Content) uczestników, w tym studentów, prawników, mieszkańców, promotorów kultury, oparte na ideałach decydowania horyzontalnego, wymagaliśmy

9 — Archiwum projektów studentów z lat 2009–2013: <http://apr.konstfack.se/> (dostęp: 9.07.2018).



Who Makes and Owns Your Work

Time: 17 November 2007 13.00-01.00
Place: Årsta Folkets Hus, Årsta long

Multipart event in Stockholm on sharing, distribution and intellectual property

Who owns the rights to artistic work in today's information-based economy? How can one as an artist or producer of culture position oneself in relation to the existing regimes of copyright and the distribution of material and non-material products? How can we challenge the existing patterns of exclusion and turn our attention towards creative partnerships which are of benefit to all?

The project Who Makes and Owns Your Work has grown out of a year-long discussions held during the Open Content meetings which centred on ownership, distribution and forms of sharing within contemporary cultural and knowledge production. Through monthly meetings hosted by different organisations and a dedicated Wiki site www.whomakesandownsyourwork.org, the project has evolved to test both conceptual as well as political implications of openness foregrounding specific proposals made by a loose network of artists and other cultural producers. The project was initiated in the autumn of 2006 by Maria Lind and Robert Stassinaki, together with London based artist Marysia Lewandowska currently a professor at Konstfack University College of Arts, Crafts and Design and Stockholm based artists Goldin+Senneby.

Join us for the following presentations:

"Public consultation event, Discussion of the current copyright debate led by Dr. Jaime Stapleton, Associate Research Fellow of the School of Law, Birkbeck College, University of London, and Anna Einvalsg, artist, Stockholm. Participants: Marianne Levin, professor of intellectual law, Stockholm University; Ramnus Fleischer, Ph.D. candidate at Södertörn University College and co-founder of the Bureau of Privacy; Mats Lindberg, managing director of BUIS, Visual Arts Copyright Society in Sweden.

"New edition of Jan Lof's children's book, The Tale of the Red Apple (Sagan om det röda äpplet) upgraded by artist Dorinel Marc.

"Opening the open, a new thematic issue of Geist, Swedish based art magazine, addressing the concept of openness in relation to the Swedish law concerning statutory right of access to private land. Organized by Andreas Ejiksson, Fredrik Eklöv and Oscar Mangione. www.geist.se

"Artist Eileen Simpson and Ben White (Open Music Archive) present a live electronic set including performances by Per Åkmo and Mathias Josefson (Fyllingen). Plus release of new CD Clips, Bits and Loops featuring out-of-copyright sound recordings and new copyright entries. www.openmusicarchive.org

"Men's and Women's Club, Web based project by Konstfack's students Sara Wolford, Marie Lagergren & Lina Penderitis.

"Ownership in the expanded field of copying. Discussion and party with the Bureau of Privacy.

(Prästgården), among others. Organized by Ramnus Fleischer and Palle Torsson, both from the Bureau of Privacy.

"Screening organized by Andreas Mangione and Filmklubben.

"A project with Art in the Public Realm MA students at Konstfack University College of Arts, Crafts and Design; Cameron MacLeod, Kjartan Veltved, Rudi Otto Berger, Ulrika Casselbrandt, Therese Kristiansson Organized by Marysia Lewandowska, artist and professor Konstfack, Andrea Gruzic, artist and senior lecturer at Konstfack, Per Hesselberg, artist and founder of Konstfack C.

For more information:
www.whomakesandownsyourwork.org

Funded by:

KONSTHÄRENSHÄNDET
I A S P I S
ADF
KONSTFACK

Plakat i folder projektu
studenta Konstfack Andrea Mangione,
2007.

Marysia Lewandowska
Samorząd sztuki



Zebrań uczestników projektu Who Makes and Owns Your Work,
na zdjęciu: Magnus Liistamo, Misal Adnan Yildiz, Ingela Johansson,
Maria Lagergren, Dorinel Marc, Palle Thorsson, Grant Watkins,
Simon Goldin, Marysia Lewandowska, Andreas Mangione, Andreas Ejiksson,
Jakob Senneby; Aula Mandelgren, Konstfack, Sztokholm 2008.



Prezentacja Goldin+Senneby, Who Makes and Owns Your Work,
Årsta Folkets Hus, Sztokholm 2007.

od wszystkich cierpliwości, zmiany nawyków przewodnictwa, przezroczyści w decyzjach budżetowych, ideologicznych, praktycznych. Wszystkie nasze spotkania archiwizowane były na bieżąco i dostępne do wglądu na specjalnie założonej stronie Wiki, na której uczestnicy mogli dodawać swoje komentarze.

Po roku przygotowań zaprezentowaliśmy wszystkie zgłoszone projekty, nie wykluczając żadnego z nich, powstrzymując się od ocen i opinii o ich wartości. Podsumowanie całości zostało zaprezentowane publicznie w Dzielnicy Centrum Kultury Årsta Folket Hus w Sztokholmie¹⁰.

Innym przykładem „odszkolnionej” akademii, z którą współpracowałam na zaproszenie kuratorek Emily Pethick i Leire Vergary w roku 2016, może być Dutch Art Institute (DAI), proponujący nowatorski program studiów podyplomowych bez stałej siedziby (Roaming Academy)¹¹. Ma on charakter spekulacyjny i hybrydowy, promujący suwerenne wydarzenia mające na celu mobilizację inteligencji „usytuowanej”. Jednym z ostatnich takich wydarzeń była akcja „myślenia wyspowego” – to pojęcie, do którego należy podchodzić poetycko, społecznie, geograficznie lub organizacyjnie. „Archipelagi składają się

z wielu wysp, które z kolei można rozumieć w absolutnym, atmosferycznym i społeczno-politycznym sensie: jako struktury jakiejś masy otoczonej inną masą, klimatologicznie lub jako społeczności odrębne od masy. »Myślenie wyspowe« łączy te różne interpretacje razem, tworząc metaforę wzajemnych powiązań pojęć przy jednoczesnym zachowaniu ich odrębności”¹².

Moje podejście jako wykładowcy uczelni artystycznych zawsze polegało na stworzeniu takich warunków wewnątrz szkoły, aby były one najbardziej zbliżone do kontekstu świata na zewnątrz. Przejawami tego są uwrażliwienie studentów na działanie mechanizmów uprzywilejowania, wypartych relacji genderowych, podejmowanie marginesowych tematów. Nadal sprawy te pozostają w kręgu moich zainteresowań artystycznych. Uważam wiarygodność pedagogiczną artysty za pochodną postawy, która wykorzystuje przywilej wyobrażenia innego układu sił, dążąc do stworzenia nowych relacji sztuki i etyki. To, co proponujemy studentom, czyli doświadczenie własnego procesu tworzenia, jest najważniejszym elementem krytycznej otwartości i suwerenności opinii.

Wątpliwości, pytania i negocjacje mogą służyć jako budulec organizacji samorządowej sztuki, będącej istotą uczenia się życia zorganizowanego przez poznawanie zasad współpracy, nie współzawodnictwa. Zmiana w kształ-

10 — Więcej: *Who Makes and Owns Your Work?*, e-flux, 13.11.2007, <https://www.e-flux.com/announcements/39849/who-makes-and-owns-your-work/> (dostęp: 9.07.2018).

11 — *Roaming Academy*, DAI, <https://dutchartinstitute.eu/page/3280/roaming-academy> (dostęp: 9.07.2018).

12 — *COOP SUMMIT 2018 in Athens*, DAI, 8.05.2018, <https://dutchartinstitute.eu/page/11437/coop-summit-2018-in-athens> (dostęp: 9.07.2018).



Ulrika Casselbrant,
I'm integrating myself into
Swedish society by learning Arabic,
praca dyplomowa w ramach programu
Art in the Public Realm,
Konstfack, Sztokholm 2007.
Fot. Kjell Andersson.



ceniu artystów z pewnością prowadzi do zmian w jej odbiorze. „Odszkolnienie” Akademii to „odszkolnienie” relacji między artystą a odbiorcą. Kształcenie odbiorcy to następny etap procesu współtworzenia, współistnienia sfery artystycznej, intelektualnej, a jej konsekwencja to społeczna nośność sztuki. Istotne jest, aby zajmować się samą produkcją artystyczną, szczególnie w Akademii, ponieważ stanowi ona główne miejsce produkcji wartości.

Uczelnia artystyczna, nie poddając się regułom koniunktury rynkowej, aktywnie uczestniczy w tworzeniu obszaru ochrony „stanu umysłu”. „Sztuka jest jedyną sferą, która zaprzecza inżynierii programowania rodzaju ludzkiego”¹³.

Marysia Lewandowska
Samorząd sztuki

310

13 — Jerzy Ludwiński, *O klasyfikacjach i prognozowaniu sztuki*, wystąpienie podczas sesji naukowej z okazji 40-lecia powstania w Łodzi Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej, Teatr Nowy, Łódź 22–23 maja 1971. Fragment cytowany przez Urszulę Czartoryską w jej wykładzie na tej samej sesji, zob.: *Czułe muzeum*, Muzeum Sztuki w Łodzi (27.02–3.05.2009, kuratorka: Magdalena Ziółkowska), <http://marysialewandowska.com/2009/08/11/tender-museum/> (dostęp 9.07.2018).

311