

Jakub Depczyński

ORCID: 0000-0002-4256-2752

Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Bogna Stefańska

ORCID: 0000-0002-5607-4557

Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Sztuka umiaru. Wizje dewzrostowych instytucji sztuki

Abstrakt: Celem niniejszego artykułu jest wskazanie i omówienie formułowanych przez artystki i artystów propozycji reformy instytucji sztuki w duchu wartości bliskich teoriom i praktykom dewzrostowym. Twierdzimy, że sztuka i kultura mogą pełnić istotną rolę w dewzrostowej transformacji społecznej jako narzędzia dostarczające języka, narracji, obrazów i wyobraźni wspierających dążenia do odejścia od dominującego paradygmatu wzrostu. Jak pokazujemy, artystki i artyści z Europy Zachodniej i USA co najmniej od przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych proponują reformy instytucji sztuki w duchu dewzrostowym: postulują odejście od zachłannej produkcji i konsumpcji sztuki oraz rywalizacji na rzecz rozwijania wrażliwości i relacji społecznych, ucieczki od utowarowienia i muzeifikacji oraz ekologiczowania wyobraźni. W artykule omawiamy trzy modele tego rodzaju transformacji instytucji: zaniechanie produkcji sztuki, pracę opieki oraz odzyskiwanie zabawy i czasu wolnego. Powołując się na przykłady historycznych i współczesnych działań artystycznych, wskazujemy w jaki sposób każdy z modeli realizuje postulaty dewzrostu, jak staje się nośnikiem wartości kultury umiaru oraz jaką wizję dewzrostowych muzeów i galerii przyszłości wyraża. W obliczu splotu kryzysów współczesności, w tym szczególnie kryzysu klimatycznego, reforma instytucji sztuki w duchu dewzrostu wydaje się konieczna, a omówione przez nas artystyczne propozycje należy traktować nie jako metafory, lecz ćwiczenia z przystosowywania się do zmieniających się warunków życia na Ziemi.

Słowa-kлючe: dewzrost, instytucje sztuki, wyobraźnia ekologiczna, sztuka konceptualna, umiar

W niniejszym tekście przyglądamy się formułowanym przez artystki i artystów propozycjom reformy instytucji sztuki w duchu wartości bliskich teoriom i praktykom dewzrostowym. Twierdzimy, że sztuka i kultura mogą pełnić istotną rolę w postulowanej dewzrostowej transformacji społecznej i że mogą być narzędziem dostarczającym języka, narracji, obrazów i wyobraźni wspierających dążenia do odejścia od wszechobecnego paradygmatu wzrostu. Jak pokażemy,

dewzrostowe propozycje zmiany kształtu, funkcjonowania i roli instytucji sztuki pojawiają się w projektach i działaniach artystek i artystów z Europy Zachodniej i USA co najmniej od przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku i rezonują także w twórczości współczesnej. Omówione przez nas przykłady to artystyczne wizje instytucji, które odchodzą od zachłannej produkcji i konsumpcji sztuki, budowania prestiżu, spekulacji finansowej oraz rywalizacji, zamiast tego opierając swoje działania na bliskich postulatów dewzrostowym wartościach oraz skupiając się na rozwijaniu relacji i komunikacji społecznej, uciekaniu od utowarowienia i muzeifikacji, a także otwieraniu i ekologiczowaniu wyobraźni.

Zarówno teorie dewzrostowe, jak i współczesna sztuka ekologiczna mają swoje korzenie w przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku¹. To właśnie wtedy do szerokiej opinii publicznej, zwłaszcza w USA i krajach Zachodniej Europy, docierają doniesienia o planetarnym kryzysie środowiskowym oraz skali wpływu działalności ludzkiej na środowisko (między innymi poprzez książkę *Silent Spring*² czy raport *Granice Wzrostu*³). W tym okresie pojawiają się także pierwsze publikacje, w których rozwijane są wątki dewzrostowe — między innymi w tekstach André Gorza, André Amara czy Nicolasa Georgescu-Roegeny⁴. Narodziny słowa *décroissance* (z fr. dewzrost), a tym samym symboliczny początek idei dewzrostu, można datować na rok 1972, kiedy filozof społeczny André Gorz postawił pytanie: „Czy równowaga Ziemi, dla której brak wzrostu — czy

¹ Znaczna część badaczek i badaczy zajmujących się historią zachodniej sztuki zaangażowanej środowiskowo czy ekologicznej zgadza się, że jej korzeni należy szukać w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Nie ma jednak między nimi zgody co do tego, czy jej źródłem jest twórczość conceptualna, sztuka ziemi czy też feministyczne i ekologiczne praktyki, będące odpowiedzią na często uznawane za niezrównoważone praktyki land artu. Podobnie w historii sztuki funkcjonuje wiele terminów opisujących różnorodne podejście do związków pomiędzy sztuką a ekologią — między innymi „sztuka ekologiczna”, „sztuka środowiskowa”, „sztuka zrównoważona”, „eko-sztuka”, „ekowencja”, „ekoestetyka”, „sztuka w antropocenie” itp., których znaczenia częściowo się pokrywają. Na potrzeby niniejszego artykułu, którego celem jest raczej budowanie pomostów pomiędzy różnymi dziedzinami i dyscyplinami nauki niż zajęcie stanowiska w toczonej na gruncie historii sztuki debacie, w większości pomijamy wspomniane powyżej dyskusje. Zob. np. M. Fowkes, R. Fowkes, *Principles of sustainability in contemporary art*, „Praesens: Central European Contemporary Art Review” 1, 2006, s. 5–12; *idem*, *Planetary forecast: The roots of sustainability in the radical art of the 1970s*, „Third Text: Critical Perspectives on Contemporary Art & Culture” 23 (5), 2009; S. Gablik, *The Reenchantment of Art*, London 1991; S. Kagan, *Art and Sustainability: Connecting Patterns for a Culture of Complexity*, Bielefeld 2013; *Land and Environment Art*, red. J. Kastner, London 1998; S. Spaid, *Ecovention: Current Art to Transform Ecologies*, Cincinnati 2002; L. Weintraub, *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*, Berkeley 2012.

² R. Carson, *Silent Spring*, Boston 1962.

³ D.H. Meadows, D.L. Meadows, J. Randers, *Limits to Growth*, New York 1972.

⁴ Zob. np. F. Demaria, F. Schneider, F. Sekulova, J. Martinez-Alíer, *What is degrowth? From an activist slogan to a social movement*, „Environmental Values” 22 (2), 2013, s. 195; G. Kallis, *The Left should embrace degrowth*, [w:] *In Defense of Degrowth: Opinions and Manifestos*, red. G. Kallis, A. Vansintjan, Brussels 2018, s. 27–36; *Dewzrost. Słownik nowej ery*, przeł. Ł. Lange, red. G. D’Alisa, F. Demaria, G. Kallis, Łódź 2020, s. 35–36.

nawet dewzrost — produkcji materialnej jest warunkiem koniecznym, zgodnym z przetrwaniem systemu kapitalistycznego?”⁵. W tym samym roku Klub Rzymski opublikował raport *Granice wzrostu*. Publikacja wywołała szeroką dyskusję, podczas której we Francji wielokrotnie pojawiała się słowo *décroissance*. W debacie dotyczącej potrzeby dewzrostu brało udział wielu intelektualistów, między innymi wspomniany Nicolas Georgescu-Roegen, Jacques Grinevald i Ivo Rens.

W tym samym okresie artyści z krajów zachodnich podejmowali próby transformacji sztuki i jej instytucji w duchu który dziś, z perspektywy czasu, możemy określić jako dewzrostowy. Jak pokażemy dalej, w niektórych wypadkach stanowiły one bezpośrednią reakcję na naukowe doniesienia dotyczące przyszłości planety, granic wzrostu i zniszczenia środowiska. Jedną z głównych przyczyn przemian sztuki na zachodzie na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych było rozczarowanie rynkiem sztuki oraz jej instytucjami — galeriami, muzeami czy centrami artystycznymi. Artystki i artyści z jednej strony chcieli uniknąć utowarowienia swojej twórczości, która coraz częściej stawała się obiektem handlu i spekulacji, a z drugiej strony nie potrafili znaleźć dla siebie miejsca w popadających w nudę, stagnację i rutynę, uznawanych za konserwatywne instytucjach. Podejmowali różnego rodzaju próby rozszczelnienia granic zamkniętego świata sztuki — tworzyli dzieła, które nie były przeznaczone do przestrzeni muzealnych i galeryjnych; organizowali wydarzenia dla szerokiej, nie tylko artystycznej publiczności i angażowali w działania lokalne społeczności. Nasycali także swoje prace i praktyki jednoznaczny, mocnym przekazem politycznym — feministycznym, queerowym, antyrasistowskim czy antywojennym — co często oznaczało dla nich wykluczenie z głównego obiegu artystycznego. Liczni twórcy porzucali galerie i muzea na rzecz realizowania i prezentowania dzieł sztuki w przestrzeni publicznej; opuszczonych, postindustrialnych budynkach; prywatnych mieszkaniach; bezpośrednio w krajobrazie czy w niezależnych, zakładanych i prowadzonych przez artystów alternatywnych galeriach, miejscach i instytucjach. W latach siedemdziesiątych stanowiły one rozbudowany, żywy ekosystem, funkcjonujący równoległe do artystycznego mainstreamu⁶.

Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku w odpowiedzi na nasilanie się procesów muzeifikacji i utowarowienia dzieł sztuki, popularyzacji obrotu rynkowego dziełami oraz obsesyjne kolekcjonerstwo, silniejszą pozycję zajęła idea sztuki konceptualnej, w ramach której materialny obiekt artystyczny tracił na znaczeniu, stając się wtórnym wobec samej koncepcji dzieła. W eseju *The dematerialization of art*, który ukazał się w magazynie „Art International” w 1968 roku, krytycy sztuki Lucy R. Lippard i John Chandler przewidy-

⁵ A. Gorz (M. Bosquet), *Proceedings from a public debate organized in Paris by the Club du Nouvel Observateur*, „Nouvel Observateur” 1972, s. 397 [za:] *Dewzrost. Słownik...*, s. 35.

⁶ Zob. np. A. Dezeuse, *The 1960s: A decade out-of-bounds*, [w:] *A Companion to Contemporary Art Since 1945*, red. A. Jones, Hoboken 2006, s. 38–59 oraz S. Gathercole, “I’m sort of sliding around in place... ummm...”: *Art in the 1970s*, [w:] *A Companion to...*, s. 60–82.

wali przyszłość sztuki bez materialnych obiektów⁷. Opisywali rodzącą się sztukę „ultra-konceptualną”, która nie będzie już wymagała pracowni artystycznych ani produkcji przedmiotów. Jako przykłady nowej idei autorzy omówili legendarne dzisiaj prace, takie jak schematyczne rysunki Hanny Darboven i słowne definicje Josepha Kosutha. Lippard i Chandler nazwali obserwowaną przez nich radykalną transformację „dematerializacją” — termin ten zapisał się w historii sztuki i funkcjonuje do dzisiaj w dyskusji o sztuce nowoczesnej i współczesnej. Lippard i Chandler wierzyli, że dzięki dematerializacji twórczość artystyczna uniknie utowarowienia i muzeifikacji, ponieważ marszandzi nie będą w stanie sprzedawać sztuki, która jest niematerialną ideą, a muzea nie będą mogły kolekcjonować i eksponować samych pomysłów. W książce *Six Years: The Dematerialization of the Art Object* Lippard charakteryzuje lata 1966–1972 jako okres, w którym obiekty sztuki zostały zdematerializowane i zastąpione przez nowe praktyki artystyczne sztuki konceptualnej⁸. Jak pisze autorka, dzieło, które podlegało ocenie „dobrego smaku” opartego na podziale na „dobrą” i „złą” sztukę, często traktowane jako towar i budujące społeczny prestiż dobro luksusowe, w oczach wielu artystek i artystów wydawało się skompromitowane. Komercyjne galerie i domy aukcyjne były uznawane za wypustki systemu kapitalistycznego, estetyczne świątynie finansowej spekulacji, a instytucje kolekcjonujące obiekty — za konserwatywny anachronizm. W tekście *What is a museum? A dialog between Allan Kaprow and Robert Smithson* z 1967 roku legendarny pionier sztuki performance Allan Kaprow, twórca i teoretyk happeningu, podkreśla:

Istniała kiedyś sztuka tworzona do muzeów, a fakt, że muzea wyglądają jak mauzolea, może ujawniać nam rzeczywisty stosunek, jaki mieliśmy do sztuki w przeszłości. Była to forma oddania szacunku zmarłym. [...] Ale jeśli będziemy mówić o dziełach, które powstały w ciągu ostatnich kilku lat, albo które mają powstać w najbliższej przyszłości, to koncepcja muzeum jest zupełnie nieodpowiednia. Chciałbym zająć się kwestią środowiska dzieła sztuki; jaki rodzaj obiektów jest obecnie tworzony; gdzie będą najlepiej wyeksponowane, oprócz muzeum lub jego miniaturowego odpowiednika, galerii⁹.

Rozmawiający z Kaprowem Robert Smithson, jeden z kluczowych twórców sztuki ziemi, dodaje: „Muzeum ma tendencję do wykluczania czegokolwiek żywotnego”¹⁰.

Spektakl procesów rynkowych i instytucjonalna stagnacja doprowadziły licznych amerykańskich i europejskich twórców do głębokiego rozczarowania zarówno systemem instytucji artystycznych, jak i rynkiem sztuki. Towarzyszyło im poczucie społecznej śmierci sztuki i bezcelowości dalszego wytwarzania kolej-

⁷ L. Lippard, J. Chandler, *The dematerialization of art*, „Art International” 12 (2), 1968, s. 31–36.

⁸ L. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of Art. Objects From 1966 to 1972*, California 1997.

⁹ *What is a museum? A dialog between Allan Kaprow and Robert Smithson*, [w:] *Robert Smithson: The Collected Writings*, red. J. Flam, Berkeley 1996, s. 43 (przekład własny).

¹⁰ *Ibidem*, s. 44.

nych obiektów, których jedynym przeznaczeniem były utowarowienie i/lub muzeifikacja. Napięcia te stanowiły punkt wyjścia do postawienia na nowo pytań: czym ma być i do czego służyć sztuka? Jak odzyskać jej sens i nadać społeczną użyteczność? Jak przywrócić sztuce wolność, przyjemność, zabawę?

Odpowiedzią, jaką w latach siedemdziesiątych XX wieku dało wiele artystek i artystów w USA i Europie Zachodniej, było wyjście z muzealno-galeryjnego white cube'a oraz porzucenie obiektów na rzecz efemerycznych i konceptualnych działań. To właśnie wtedy rozpędu nabierają sztuka ziemi, sztuka konceptualna, czy performance: dzieło przestaje być obiektem, a staje się wycieczką, instrukcją, wspólnym posiłkiem. W 1967 roku brytyjski artysta Richard Long zaczął spacerować. Jego pierwsze słynne dzieło powstało podczas jednej z podróży z rodzinnego Bristolu do Londynu, w którym studiował. W jej trakcie Long utknął na polu w Wiltshire, gdzie czekał na okazję złapania autostopu. Znudzony artysta przechadzał się tam i z powrotem, aż wygnieciona jego stopami trawa stała się widoczna jako linia. Sfotografował ją, utrwalając swoją fizyczną interwencję w krajobrazie (*A Line Made by Walking*, 1967)¹¹. W innych działaniach Long udawał się w długie wędrówki w góry, między innymi podążając za rzucanym przed siebie kamieniem. Po trzech dniach marszu wokół McGillicuddy's Reeks w Irlandii wrócił do punktu wyjścia i odłożył kamień dokładnie w to samo miejsce, z którego podniósł go na początku wyprawy (*Throwing a Stone Around McGillicuddy's Reeks*, 1977)¹². W 1971 roku amerykańscy artyści, Carol Goodden, Tina Girouard i Gordon Matta-Clark, otworzyli galerię-restaurację FOOD w Nowym Jorku¹³. FOOD miało być prostym projektem jednoczącym artystyczną społeczność wokół wspólnego działania. Artystki i artyści, między innymi Donald Judd, Robert Rauschenberg czy John Cage, byli zapraszani do FOOD w roli gościnnych szefów kuchni. W restauracji przygotowywanie posiłków samo w sobie uznawano za sztukę performatywną, a jedzenie traktowano jako obraz malowany na stole. W podobnym czasie w Niemczech Zachodnich artysta Joseph Beuys pracował nad pojęciem rzeźby społecznej, zgodnie z którym „każdy jest artystą” — zakładał, że każdy człowiek jako istota społeczna ma moc twórczą potrzebną do kształtowania siebie i świata. Proponował działania ekologiczne, takie jak oczyszczenie rzeki Łaby w Hamburgu (1962) czy posadzenie 7000 dębów w niemieckiej miejscowości Kassel w ramach festiwalu Documenta 7 (1982)¹⁴. Z kolei artystki i artyści związani z międzynarodowym ruchem Fluxus w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych organizowali wypełnione zabawnymi i efemerycznymi twórczymi działaniami „flux-festiwałe” oraz spisywali i dystrybuowali instrukcje dzieł sztuki do samodzielnego wykonania w domu¹⁵.

¹¹ D. Roelstraete, *Richard Long: A Line Made by Walking*, Cambridge 2010.

¹² C. Wallis, *Richard Long: Heaven and Earth*, London 2009.

¹³ K. Bußmann, M. Müller, *FOOD, an Exhibition by White Columns*, Köln 1999.

¹⁴ C. Mesch, *Joseph Beuys: The Reader*, Cambridge 2007.

¹⁵ *The Fluxus Reader*, red. K. Friedman, Hoboken 1998.

Przykładów działań artystycznych bliskich ideom i postulatom dewzrostowym istnieją setki. Jednakże, tak jak naukowcy i aktywiści lat siedemdziesiątych nie zostali wysłuchani w kwestii zmian klimatu, wpływu działalności człowieka na planetę i niebezpieczeństw bezkrytycznego podążania za paradygmatem wzrostu i rozwoju, tak artystom z USA i Zachodniej Europy nie udało się zmienić głównego nurtu świata sztuki. Wraz z końcem kryzysu naftowego i wzrostem popularności idei gospodarki neoliberalnej w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, dyskusje dotyczące odejścia od urynkwienia, muzeifikacji, spektakularności i materialności oraz postulaty reformy świata sztuki zostały zepchnięte na dalszy plan. Wiele z dotychczas niezależnych, alternatywnych galerii, przestrzeni oraz środowisk twórczych wniknęło do mainstreamu i dołączyło do rynkowej gry. W świecie przyspieszającej globalizacji sztuka zaczęła służyć jako środek do zwiększenia zysków. Wszelkiego rodzaju obiekty sprzedawane na prywatnych pokazach czy widowiskowych aukcjach doskonale nadawały się na lokatę kapitału lub narzędzie spekulacji. W centrach biznesowych globalnej Północy — Bazylei, Nowym Jorku, Paryżu i Kolonii mnożyły się galerie, a nowe targi sztuki i biennale rozkwiły w Chicago, Sztokholmie, Madrycie, Amsterdamie, Londynie i Mediolanie. Ducha epoki podsumował amerykański krytyk Frederic Jameson w opublikowanym po raz pierwszy w 1984 roku tekście *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*¹⁶, który celnie streszcza slogan „żegnajcie, wielkie narracje historyczne; witajcie pragnienia konsumpcyjne”¹⁷.

Dzisiaj — w obliczu kryzysu klimatycznego, rosnących nierówności ekonomicznych, erozji demokracji, coraz powszechniejszej świadomości szkód, jakie społeczeństwom i planecie wyrządza paradygmat nieskończonego wzrostu, poczucia wyczerpania dominujących narracji i form kulturowych oraz utraty wiary zarówno w tradycyjne instytucje, jak i wolny rynek, czyli problemów, na które odpowiadać chcą teorie i praktyki dewzrostowe¹⁸ — artystki i artyści ponownie zadają sobie pytanie o to, czym ma być i do czego służyć sztuka. Czym mogłyby być instytucje sztuki, które nie zajmują się kolekcjonowaniem, produkcją wydarzeń, wzrostem frekwencji publiczności, megawystawami, superbiennale i bombastycznymi retrospektywami? Uważamy, że wizje reform instytucji sztuki, obecne w radykalnych, pełnych wyobraźni propozycjach artystycznych z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku leżą gotowe na stole i mogą być współcześnie wykorzystywane jako wzór i inspiracja. Co więcej, propozycje te są wciąż żywe, od pięćdziesięciu lat nieustannie powracają w praktykach twór-

¹⁶ F. Jameson, *Logika kulturowa późnego kapitalizmu*, [w:] *idem, Postmodernizm, czyli kulturowa logika późnego kapitalizmu*, przeł. M. Piłza, Kraków 2011, s. 1–54.

¹⁷ G.P. LeBourdais, *The Most Iconic Artists of the 1980s*, Artsy, 17.08.2015, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-the-most-iconic-artists-of-the-1980s> (dostęp: 15.07.2021).

¹⁸ *Dewzrost. Słownik...*, s. 29; F. Demaria, F. Schneider, F. Sekulova, J. Martínez-Alier, *op. cit.*, s. 195–201; J. Hickel, *Mniej znaczy lepiej. O tym, jak odejście od wzrostu gospodarczego ocali świat*, przeł. J.P. Listwan, Kraków 2021.

cych, także współczesnych. Pomysły artystek i artystów mogą pomóc nam nie tylko zredefiniować instytucje sztuki i przestawić je na tory bliskie koncepcjom dewzrostowym, ale również wykorzystać obszar twórczości i kultury jako narzędzie społecznej zmiany i zaangażowania oraz przestrzeń otwierania wyobraźni na inne, dewzrostowe i ekologiczne języki, narracje i wizje przyszłości.

W drugiej części tekstu omówimy trzy zaproponowane przez artystki i artystów wizje działania instytucji sztuki, które uważamy za istotne z punktu widzenia teorii i praktyk dewzrostowych. Każda z nich opiera się na innym, kluczowym postulacie: zaniechania produkcji sztuki, skupienia na pracy opiekuńczej oraz odzyskania zabawy i czasu wolnego.

Niech zarasta. Zaniechanie produkcji sztuki

W tekście *Some Vvoid thoughts on museums* z 1967 roku Robert Smithson tak podsumowuje stan zachodnich instytucji sztuki:

Zwiedzanie muzeum to krążenie od pustki do pustki. Korytarze prowadzą widza do obiektów, które kiedyś nazwano „obrazami” i „posągami”. Anachronizm wyłazi z każdego kąta. Motywy bez znaczenia wciskają się w oczy. Różnorodne nicości zmieniają się w fałszywe okna (ramy), które otwierają się na przestrzenie prawdziwej pustki. Przeszarżałe obrazy wyłączają naszą percepcję i odbierają motywację. Ślepy i znieczulony, widz kontynuuje wędrówkę przez szczątki Europy, zakończone wielkim oszustwem „historii sztuki niedawnej przeszłości”¹⁹.

Tekstowi towarzyszy szkic ołówkiem, zatytułowany *The Museum of the Void*. Budynek przypomina grobowiec, wielkie mauzoleum, którego czarna dziura jest zdolna do wessania każdej twórczej aktywności w swoją wielką nicość. W ponurej wizji artysty nieustannie pracująca machina instytucjonalno-rynkowego świata sztuki jest w stanie wyprodukować, a następnie skonsumować dowolną ilość dzieł i obiektów, tylko po to, by zgasić w nich wszelkie oznaki twórczej energii i zamknąć w otchłani pustych, martwych muzealnych pomieszczeń. Smithson nie tylko krytykował blokowanie twórczej wyobraźni oraz muzeifikację i utowarowienie dzieł sztuki. Dla niego stawka była o wiele większa — uważał, że obsesyjna nadprodukcja zagraża przyszłości planety i ludzkiej cywilizacji. Artysta fascynował się teorią entropii²⁰, w swoich wypowiedziach bezpośrednio powoływał się na teksty Nicholasa Georgescu-Roegeny²¹, którego refleksje stanowią jedno z kluczowych źródeł myśli dewzrostowej²². W wywiadzie z 1973 roku, podążając

¹⁹ R. Smithson, *Some void thoughts on museums*, [w:] *Robert Smithson...*, s. 43 (przekład własny).

²⁰ Zob. R. Smithson, *Entropy and the new monuments*, [w:] *Robert Smithson...*, s. 10–23.

²¹ R. Smithson, *Entropy made visible: Interview with Alison Sky*, [w:] *Robert Smithson...*, s. 301–309.

²² S. Ulgiati, *Entropia*, [w:] *Dewzrost. Słownik...*, s. 140–143; G. Kallis, *For a radical environmentalism*, [w:] *In Defense of...*, s. 14–15; F. Demaria, F. Schneider, F. Sekulova, J. Martínez-Alier, *op. cit.*, s. 197–198.

za koncepcjami Roegena, Smitshon stwierdził wprost, że nadprodukcja sztuki, tak samo jak każda inna ludzka aktywność, generuje niepotrzebne odpady i przyspiesza entropiczny proces rozpadu rzeczywistości²³.

Dla twórczych na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zachodnich artystek i artystów jedną z możliwych reakcji na diagnozowane wtedy problemy gospodarcze i środowiskowe, krytykę kultury opartej na wzroście oraz skostnienie instytucji sztuki i wyobrażeniową pustkę było zaniechanie produkcji sztuki w ogóle. Nietworzenie obiektów, kolekcji, nieorganizowanie wydarzeń, niebudowanie nowych muzeów i galerii. W tekście *What is a museum?* Smithson i Kaprow rozwijają wizję, w której puste, powoli rozpadające się budynki dawnych muzeów i galerii stają się pomnikami entropii, przestrzegającymi przed obsesją wzrostu. Jak mówi Kaprow: „Pociąga mnie pomysł oczyszczenia muzeum i pozwolenia, by lepiej zaprojektowane budynki, takie jak Muzeum Guggenheima, istniały jako rzeźby, dzieła jako takie, właściwie zamknięte dla ludzi”²⁴. Nad tego rodzaju propozycjami zaniechania unosi się dewzrostowy duch: zamiast produkować coraz więcej sztuki, twórczynie i twórcy powstrzymują się od działania w celu spowolnienia entropii i uniknięcia najgorszych konsekwencji paradygmatu nieograniczonego wzrostu i nadprodukcji.

Choć postulaty samoograniczenia są bliskie dewzrostowi²⁵, to jednak liczni praktycy i teoretyczki proponują, by myśleć o dewzrostowej transformacji raczej jako o otwarciu wyobraźni na nowe, mniej szkodliwe i niebezpieczne modele produkcji i konsumpcji²⁶. Zaniechanie nadmiarowych i szkodliwych aktywności ma jednocześnie otwierać przestrzeń, w której rozkwitną alternatywne sposoby działania. Między innymi dlatego polscy badacze i badaczki dewzrostu proponują, by w debacie publicznej stosować pojęcie „umiaru”²⁷; działanie z umiarem, w ramach określonych ograniczeń nie oznacza zupełnego wyrzeczenia się aktywności.

Tak rozumiane, „umiarkowane” zaniechanie produkcji sztuki możemy odnaleźć w formułowanych przez współczesne twórczynie i twórców koncepcjach dewzrostowej reformy instytucji sztuki. Polska artystka Diana Lelonek wysuwa propozycję podobną do Smitsonowskiego opróżnienia muzeów i galerii. Uzupełnia ją jednak o wizję nowych, umiarkowanych, ekologicznych i społecznie użytecznych funkcji i sposobów działania instytucji, które przestają produkować, gromadzić i wystawiać dzieła sztuki. W filmie *Formy przetrwania?* z 2020 roku postuluje, aby opróżnione muzea zarosły nowym poza-ludzkim życiem lub stały się schro-

²³ M. Roth, *An interview with Robert Smithson (1973)*, [w:] Robert Smithson [katalog wystawy], The Museum of Contemporary Art w Los Angeles, Berkeley 2004, s. 93.

²⁴ *What is a museum? ...*, s. 44–45.

²⁵ G. Kallis, *The degrowth alternative*, [w:] *In Defense of ...*, s. 21; G. Kallis, *Limits: Why Malthus Was Wrong and Why Environmentalists Should Care*, Palo Alto 2019.

²⁶ J. Hickel, *Degrowth: A theory of radical abundance*, „Real-World Economics Review” 87, 2019, s. 57; K. Soper, *Post-Growth Living: For an Alternative Hedonism*, New York 2020.

²⁷ M. Czepkiewicz *et al.*, *Jak rozmawiać o dewzroście i postwzroście?*, „Czas Kultury” 2020, nr 3, s. 63–65.

nieniem dla migrantek i migrantów doświadczonych przez kryzys klimatyczny²⁸. Praca artystki jest dewzrostową, międzygatunkową propozycją przekształcenia instytucji sztuki w sanktuarium dla świata doświadczającego kryzysu klimatycznego. Jak tłumaczy narratorka w filmie:

Pragniemy poinformować, że tegoroczne biennale nie odbędzie się. Po długich i burzliwych debatach doszliśmy do wniosku, że kolejne edycje również zostaną anulowane. Pragniemy wyrazić nasze najszczerze przeprosiny, jednakże jesteśmy pewni słuszności podjętej decyzji. Wraz z naszym zespołem głęboko wierzymy w konstruktywną bezproduktywność i widzimy szanse na wyjście z impasu jedynie poprzez zaniechanie jakichkolwiek działań, mających na celu produkcję sztuki²⁹.

Lelonek nie tylko daje odpowiedź na pytanie o rolę sztuki w świecie kryzysu klimatycznego, ale za jednym zamachem proponuje reformę instytucji sztuki w kierunku „kultury umiaru”, postulując zanurzenie ich na nowo w tym, co wspólne, społeczne, potrzebne, sensowne i wartościowe:

Całkowite cofnięcie finansowania dla wszystkich muzeów i galerii sztuki, a także oddanie naszych budynków pod działalność pomocy humanitarnej jest w naszym mniemaniu rozsądnym rozwiązaniem. [...] Ciągły stres i brak finansowania nie pozwalają nam już dłużej realizować programu. Omówiłam swoje wątpliwości z dyrekcją i naszym zespołem kuratorskim. Wspólnie podjęliśmy decyzję o zamknięciu instytucji na stałe. Przestrzeń oddajemy w użytkowanie chłastom, ptakom i owadom. Niech zarasta³⁰.

„Nie mamy sztuki, wszystko staramy się robić porządnie”³¹. Praca opieki

„Utrzymywanie to mordęga; zajmuje to cały pieprzony czas (dosłownie). Umysł wpada w osłupienie i rozdrażnienie, gdy się nudzi. Kultura nadaje pracom porządkowym niski status = minimalne płace, gospodynie domowe = brak wynagrodzenia”³². Praktyka amerykańskiej artystki Mierle Laderman Ukeles uległa radykalnej przemianie w 1969 roku, kiedy napisała słynny *Manifest na rzecz sztuki utrzymywania 1969!*. Ta śmiała feministyczna wypowiedź, opublikowana po urodzeniu przez nią pierwszego dziecka, wyniknęła z trudności, z jakimi mierzyła się, próbując pogodzić rolę matki i artystki. W *Manifestie* Ukeles odwraca stereotypowy punkt widzenia i odrzuca rozdzielanie ról społecznych. W pierwszej

²⁸ D. Lelonek, *Formy przetrwania* [mikrozamówienie #9 Krytyki Politycznej], 2020, www.youtube.com/watch?v=aISLw1IcSql (dostęp: 15.07.2021).

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ M.L. Ukeles, *Manifest na rzecz sztuki utrzymywania 1969!*, przeł. S. Królak, [w:] *Wiek półcienia. Sztuka w czasach planetarnej zmiany*, red. S. Cichocki, J. Lewandowska, Warszawa 2020, s. 20.

³² *Ibidem*.

części tekstu opisuje rozróżnienie pomiędzy dwoma dominującymi w społeczeństwie, a także w sztuce, paradygmatami: rozwojem i utrzymywaniem, gdzie rozwój oznacza tworzenie nowego, postęp, indywidualizm i eskalację, podczas gdy utrzymywanie — zachowywanie, kontynuowanie, pielęgnację i opiekę. Ujęcie dynamiki społecznej i artystycznej proponowane przez Ukeles wzmacnia feministyczne postawy i rozbraja płciowe uprzedzenia. Artystka postuluje dowartościowanie tych cech i sposobów działania, które jej zdaniem dezawuuje się i stereotypowo przypisuje kobietom. Teoria i praktyka Ukeles polegała na traktowaniu jej macierzyńskiej pracy jako materiału artystycznego i kulturowego komentarza.

Druga część manifestu poświęcona jest projektowi reformy instytucji sztuki w duchu sztuki utrzymywania. Zamiast prezentować najnowsze dokonania wielkich artystów czy kolekcjonować materialne obiekty, „Wystawa Sztuki Utrzymywania »OPIEKA« skupiałaby uwagę na czystym utrzymywaniu, wystawiałaby je jako sztukę współczesną”³³. Projekt podzielony został na trzy części, podejmujące wątki związane z pracą opieki i utrzymywania w życiu osobistym, w życiu zawodowym i społecznym oraz w wymiarze opieki nad środowiskiem i planetą. Ukeles domaga się, by instytucje sztuki odrzuciły paradygmaty indywidualizmu, rywalizacji, produkcji oraz spektakularności i przestały zajmować się wystawianiem na pokaz drogich, luksusowych obiektów. Zamiast tego miałyby poświęcić się działaniom stawiającym w centrum uwagi i dowartościującym codzienny trud podtrzymywania życia na Ziemi.

W kolejnych działaniach artystycznych Ukeles realizowała idee zawarte w manifestie, w szczególności poświęcając się współpracy z osobami wykonującymi nisko płatne i nie prestiżowe zawody związane z pracą opieki. W ramach działania *I Make Maintenance Art One Hour Every Day* (1976) artystka zaprosiła trzystu pracowników zajmujących się pracą sanitarną i konserwatorską w Whitney Museum of American Art, aby rozważali swoją pracę jako „sztukę utrzymywania” przez godzinę każdego dnia. W tym okresie Nowy Jork znajdował się w głębokim kryzysie finansowym, miasto było na skraju bankructwa. W złośliwej recenzji projektu jeden z krytyków zasugerował, że artystki zainteresowane sprzątaniami znajdą dla siebie miejsce w miejskim Departamencie Oczyszczania, który mógłby dzięki temu ubiegać się o fundusze na działania kulturalne. Ukeles postanowiła potraktować tę sugestię poważnie i w 1977 roku rozpoczęła trwającą do dziś rezydencję artystyczną w Departamencie Oczyszczania Miasta w Nowym Jorku. Rzucając wyzwanie społecznym oczekiwaniom, swoją pozycję jako kobiety i matki połączyła z troską o pracę innych. W ciągu ostatnich czterech dekad zrealizowała liczne akcje wspólnie z pracowniczkami i pracownikami Departamentu, którzy na co dzień zajmują się oczyszczaniem i utrzymywaniem porządku w mieście. Najślynniejszym z nich jest *Touch Sanitation* (1979–80), podczas którego na przestrzeni jedenastu miesięcy artystka spotkała się z każdym z 8500

³³ *Ibidem*, s. 21.

pracowników sanitarnych w pięćdziesięciu dziewięciu dzielnicach Nowego Jorku. Zdjęcia zrobione podczas tego powolnego, długoterminowego performansu pokazują, jak Ukeles ściska dłonie pracowników, słucha ich historii i dziękuje im za wysiłek wkładany w utrzymanie miasta w czystości.

Postulaty zawarte w manifeście Ukeles oraz realizowane w jej praktyce twórczej są napędzane przez wartości kluczowe dla propozycji dewzrostu. Wiele autorek i autorów uznaje dowartościowanie troski oraz pracy opieki za jeden z głównych elementów dewzrostowej transformacji społecznej, kulturowej i gospodarczej³⁴. Jak pisze Giorgos Kallis:

Opieka może stać się cechą charakterystyczną gospodarki opartej na reprodukcji a nie ekspansji. Reprodukacja oznacza wszelką aktywność mającą na celu podtrzymywanie procesów życiowych, najczęściej wewnątrz rodziny. W szerszym znaczeniu reprodukcja to wszelkie procesy podtrzymywania i odnawiania. We współczesnej gospodarce praca opieki jest upłciowiona, niedoceniana i spychana na margines gospodarki formalnej. Dewzrost domaga się równej dystrybucji pracy opieki i przywrócenia jej centralnego miejsca w społeczeństwie. Gospodarka opieki jest oparta na pracy, ponieważ to właśnie ludzka praca nadaje wartość opiece. Ma ona potencjał zrównoważenia rosnącego bezrobocia, jednocześnie wspierając tworzenie bardziej humanitarnego społeczeństwa³⁵.

We współczesnych propozycjach reformy instytucji sztuki w duchu dewzrostu i skupienia na trosce oraz utrzymywaniu, coraz częściej podkreślany jest aspekt opieki nad środowiskiem i tworzenia relacji międzygatunkowych. W Polsce interdyscyplinarny projekt Zakole wykorzystuje narzędzia naukowe i artystyczne, by działać w imieniu i w interesie Zakola Wawerskiego — położonego w nieopodal centrum Warszawy terenu bagienno-łąkowego, którego wyjątkowy ekosystem jest niezwykle cenny ze względów środowiskowych i klimatycznych³⁶. Osoby działające na Zakolu — artystki, aktywiści i badaczki — łączą metody naukowe, uważną obserwację i narzędzia artystyczne (performans, śpiew, spacer, działania dźwiękowe i wizualne), by lepiej zrozumieć mokradło, poznać jego specyfikę i różnorodnych, ludzkich i poza-ludzkich mieszkańców oraz ich perspektywę na miejskie tereny bagienne³⁷. Pracują nad nowymi sposobami opowiadania i doświadczenia tego terenu oraz upubliczniają wiedzę na jego temat, starając się dowartościować bagno, które często jest deprecjonowane jako miejsce bezużyteczne i niebezpieczne. Co więcej, członkinie i członkowie projektu zajmują się także sprzątaniami mokradła, wykonywaniem prac utrzymaniowych oraz prowadzą działania rzecznicze, mające na celu ochronę życia na Zakolu w jego obecnym, miejsko-dzikim stanie³⁸. Postulowana przez projekt Zakole przyszłość

³⁴ G. Kallis, *The degrowth...*, s. 21; G. D'Alisa, M. Deriu, F. Demaria, *Troska*, [w:] *Dewzrost. Słownik...*, s. 211–215.

³⁵ G. Kallis, *The degrowth...*, s. 21 (przekład własny).

³⁶ Zakole Wawerskie, <https://zakole.pl/> (dostęp: 15.07.2021).

³⁷ *O projekcie*, Zakole Wawerskie, <https://zakole.pl/?f=o-nas#122>.

³⁸ *Ibidem*.

mokradła opiera się na „aktywnym pozostawieniu w spokoju”. Podejmowane działania nie mają doprowadzić do zmiany bagna w miejsce „estetyczne” czy „użyteczne”, lecz wykorzystywać narzędzia z obszaru nauki, sztuki i aktywizmu, aby utrzymać międzygatunkowe życie na mokradle oraz umożliwić umiarkowane, uważne doświadczanie tego terenu i opowiadanie jego historii³⁹.

Jeżeli jednym z celów teorii i praktyk dewzrostowych ma być uczynienie z troski i opieki wartości kluczowych dla kultury, społeczeństwa i gospodarki, to umiarkowana sztuka realizująca wizję zawartą w manifestie i praktykach Ukeles oraz projektu Zakole dostarcza narracji, obrazów i wyobraźni wspierających realizację takiej zmiany. Długoterminowa rezydencja artystyczna w Departamencie Oczyszczania Miasta czy roztoczenie artystycznej opieki nad wyjątkowym ekosystemem mokradła to z kolei artystyczna wizja tego, w jakim kierunku mogłyby podążyć umiarkowane, dewzrostowe instytucje sztuki, zajmujące się troską i pracą opieki w jej wymiarze osobistym, społecznym, zawodowym, środowiskowym i planetarnym⁴⁰.

Nie ma żadnej wystawy. Odzyskanie zabawy i czasu wolnego

W 1968 duński artysta i aktywista Palle Nielsen przygotował w Moderna Museet w Sztokholmie wystawę zatytułowaną *The Model*, która była gigantycznym placem zabaw dla dzieci⁴¹. Projekt miał polegać na stworzeniu idealnego modelu „społeczeństwa jakościowego”, pomyślanego jako strefa swobodnej zabawy, w której dzieci mogły skakać z mostów, huśtać się na oponach, kąpać w basenie wypełnionym gumowymi piankami, majsterkować, malować i puszczać muzykę z gramofonów. Pięć kamer wideo transmitowało na żywo obraz z placu zabaw do monitorów telewizyjnych umieszczonych przy wejściu do sali ekspozycyjnej. Dzieci miały dostęp do pilotów pozwalających im swobodnie przybliżać, oddalać i obracać transmitowany kadr. Od 30 września do 20 października 1968 roku *The Model* odwiedziło 35 000 widzów, w tym 20 000 dzieci. Przestrzeń była dostępna bezpłatnie dla wszystkich zwiedzających w wieku poniżej 18 lat. Do za-

³⁹ J. Depczyński, B. Stefańska, *Sztuka użyteczna. Praktyki artystyczne wobec kryzysu klimatycznego*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 59, 2021, nr 1, s. 78–82.

⁴⁰ Być może w przyszłości każda dewzrostowa instytucja sztuki będzie podejmować się opieki nad bagnem lub mokradłem. Tego rodzaju instytucjonalne działania, realizuje Galeria Dizajn BWA Wrocław, w ramach poświęconego Wrocławskim Polom Irygacyjnym długoterminowego projektu Pole Regeneracji, <https://bwa.wroc.pl/events/pole-regeneracji-wroclawskie-pola-irygacyjne/> (dostęp: 15.07.2021).

⁴¹ L.B. Larsen, *Palle Nielsen. The Model: A Model for Qualitative Society (1968)*, Barcelona 2010.

bawy zaproszono przedszkola i grupy szkolne z całego Sztokholmu, zachęcając członków lokalnej społeczności do integracji w przestrzeni galerii.

Przed stworzeniem *The Model* Nielsen budował nieautoryzowane place zabaw w uboższych dzielnicach Kopenhagi. Myślał o swojej praktyce jako wsparciu dla dzieci, mającym na celu budowanie w nich świadomości obywatelskiej. Inspiracją dla Nielsena były idee anarchistyczne oraz skandynawskie postępowe ruchy edukacyjne z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, które opowiadały się za demokratycznym prawem dzieci do udziału w tworzeniu społeczności — ich postulaty znalazły swoje odbicie w wystawie *The Model*⁴². Intencją Nielsena było zakwestionowanie elitarności sztuki i instytucji kultury poprzez udostępnienie budynku jako przestrzeni społecznej integracji, wolności i zabawy. Jak mówił sam artysta: „Chciałem zdekonstruować *white cube* jako ideał muzeum sztuki... Idea muzeum miała zostać ożywiona dzięki obecności aktywnych, bawiących się dzieci”⁴³. *The Model* sytuował się pomiędzy projektem edukacyjnym, instalacją artystyczną i politycznym protestem. Był przestrzenią, w której zabawa stawała się środkiem do realizacji wolności tworzenia i wypowiedzi. W tekście kuratorskim czytamy:

Ideą jest stworzenie ram dla twórczej zabawy dzieci. Nad stworzeniem tych ram pracują dzieci w każdym wieku.

W środku i na zewnątrz — we wszelkiego rodzaju zabawach — powinny mieć prawo do wyrażania siebie.

Zabawa jest wystawą.

Wystawa jest dziełem dzieci.

Nie ma wystawy.

To wystawa, tylko dlatego, że dzieci bawią się w muzeum sztuki.

To wystawa tylko dla tych, którzy się nie bawią.

Dlatego nazywamy to modelem.

Być może będzie to model społeczeństwa, którego pragną dzieci.

Być może dzieci mogą opowiedzieć o swoim świecie, który dla nas stanie się modelem.

Mamy taką nadzieję.

Dlatego pozwalamy dzieciom zaprezentować swój model tym, którzy są odpowiedzialni za pracę z dziećmi oraz kształt środowiska na zewnątrz — w świecie dorosłych.

Wierzmy, że dzieci są zdolne do wyrażania własnych potrzeb. I że chcą czegoś innego od tego, co je czeka⁴⁴.

Nielsen zaproponował wizję instytucji sztuki, w której na nowo odżywają twórczość i wyobraźnia. Staje się eksperymentalną placówką edukacyjną, nową szkołą, w której zastany porządek zostaje zakwestionowany i odwrócony: kluczo-

⁴² Zob. G. Ambjörnsson, *Skräpkultur åt barnen*, Stockholm 1968; H. Strandgaard Jensen, *From Superman to Social Realism: Children's Media and Scandinavian Childhood*, Amsterdam 2017.

⁴³ L. Penfold, *Palle Nielsen, The Model & play as social activism*, 3.09.2017, http://www.louisapenfold.com/palle-nielsen-the-model/?fbclid=IwAR2-8ys8InVtC-QFvfp4sAkct5NgZLXsH3aU251A_9n4GYy6kLcTzSl6NAg (dostęp: 15.07.2021) (przekład własny).

⁴⁴ L.B. Larsen, op. cit., s. 70–71 (przekład własny).

we miejsce zajmuje w niej zabawa i swobodne, twórcze używanie udostępnionych bezpłatnie zasobów. Nielsen postuluje, by instytucje sztuki, tak jak w pierwotnym zamyśle szkoła, stały się miejscem wyjętym z kapitalistycznego porządku pracy, ale również spod władzy państwa i władzy rodzicielskiej⁴⁵.

Współcześnie propozycję podobną do *The Model* Nielsena zrealizowali w 2008 roku w Tate Modern dwaj artyści — związany z ruchem Fluxus Larry Miller oraz Tom Russotti. W trakcie Flux-Olympiad słynna Sala Turbin w londyńskim muzeum została przekształcona w boisko sportowe, wielki plac zabaw dla dzieci i dorosłych, na których rozgrywano zawody dyscyplin sportowych inspirowanych spisanimi w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych instrukcjami artystek i artystów Fluxusu⁴⁶. Zorganizowanie artystycznych igrzysk olimpijskich proponował już w latach sześćdziesiątych George Maciunas, jeden z założycieli ruchu Fluxus, jednak aż do 2008 roku pomysł nie doczekał się pełnej realizacji. Zawody rozgrywane w trakcie Flux-Olympiad pozbawione były elementu rywalizacji — fluxusowe dyscypliny sportowe często zakładały brak możliwości wygranej. Zamiast tego oferowały wspólną, twórczą zabawę, w której kluczową rolę odgrywały wyobrażenia i współpraca oraz żart i nonsens. Uczestnicy Flux-Olympiad, głównie dzieci, brali udział między innymi w turnieju warzywnych i zapachowych szachów, meczach piłki nożnej z użyciem wyobrażonej piłki, rozgrywkach ping-ponga na dziurawym stole, powolnym sprincie zen czy konkursie na najwolniejszy przejazd rowerowy. Podobnie jak *The Model* Nielsena, Flux-Olympiad była eksperymentalnym placem zabaw, w którym kluczowe znaczenie odgrywały zabawa, czas wolny i swoboda twórczego działania.

Zmniejszenie czasu pracy i jednocześnie poszerzenie zakresu czasu wolnego, który mógłby być spożytkowany na dowolne przyjemne, wartościowe, sensowne czy wspierające wspólnotę aktywności to jeden z kluczowych elementów propozycji dewzrostu⁴⁷: zamiast reinwestować wyprodukowane nadwyżki w zwiększanie intensywności produkcji, rozbudowę gospodarki czy indywidualną konsumpcję dóbr luksusowych, należałoby je wykorzystywać do zapewnienia obywatelkom i obywatelom czasu na pielęgnowanie relacji społecznych, praktykowanie wspólnotowości⁴⁸ oraz różne formy kolektywnego trwonienia nadmiarowej energii i zasobów⁴⁹. W wizjach Nielsena czy Millera i Russottiego to właśnie instytucje sztuki stają się przestrzenią, w której w twórczy, wolnościowy i demokratyczny sposób można spędzać czas wolny i kolektywnie „marnować” nadwyżki we wspólnej zabawie. Muzea i galerie, które porzuciłyby model działania oparty na

⁴⁵ J. Masschelein, M. Simons, *Szkoła jako czas wolny*, przeł. M. Jagodziński, Poznań-Warszawa 2020.

⁴⁶ A. Finbow, *Flux-Olympiad 2008*, listopad 2015, <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/larry-miller-tom-russotti> (dostęp: 15.07.2021).

⁴⁷ *Dewzrost. Słownik...*, s. 40, 45–46, 52, 257–260.

⁴⁸ M. Deriu, *Wspólnotowość*, [w:] *Dewzrost. Słownik...*, s. 228–233.

⁴⁹ O. Romano, *Trwonienie (nadmiar)*, [w:] *Dewzrost. Słownik...*, s. 216–221.

obsesji wzrostu, nadprodukcji wydarzeń czy kolekcjonowaniu obiektów, mogłyby stać się przestrzeniami eksperymentu i edukacji do życia w społeczeństwie opartym na docenieniu czasu wolnego, zabawy, twórczości i wyobraźni.

Ćwiczenia z przetrwania

Jak pokazują omówione przykłady, w obszarze sztuki Europy zachodniej i USA co najmniej od przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych pojawiają się bliskie ideom i praktykom dewzrostowym postulaty reformy funkcjonowania instytucji artystycznych. Jednocześnie same te propozycje pokazują, jak twórczość artystyczna może komunikować i wspierać transformację w stronę kultury umiaru poprzez wytwarzane obrazy i narracje oraz wyobraźnię. Omówione przez nas alternatywne, artystyczne wizje funkcjonowania instytucji sztuki — oparte o postulaty zaniechania produkcji sztuki, docenienia pracy opieki oraz odzyskania czasu wolnego i zabawy — realizują, każdy na swój sposób, postulaty dewzrostowej przemiany gospodarki, kultury i społeczeństw. Gdy zachodnie artystki i artyści w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych konstruowali je po raz pierwszy, robili to w reakcji na: najnowsze badania z obszaru ekologii, socjologii, ekonomii czy fizyki; rozczarowanie muzeifikacją i utowarowieniem twórczości artystycznej; poczucie skostniałości i nieadekwatności istniejących instytucji i rynku oraz potrzebę tworzenia alternatywnych wobec mainstreamu form tworzenia i prezentacji sztuki. Współcześnie propozycje te wciąż powracają w nowych formach, zaktualizowane o dodatkowe obszary refleksji czy uzupełnione o progresywne wizje przyszłości. Twierdzimy, że ich potencjał pozostaje niewykorzystany — choć są one nieustannie obecne w postulatach i działaniach artystek i artystów, wciąż w niewielkim stopniu przenikają do praktyk instytucjonalnych. Zazwyczaj traktowane są jako ciekawa odskocznia od codziennych schematów działania muzeów i galerii, a nie inspiracja do zmiany, którą można wdrożyć w szerszej skali.

Czy w takim razie reforma instytucji sztuki w duchu dewzrostu jest w ogóle możliwa? Omawiane przez nas propozycje zmian artykułowane są od co najmniej pięćdziesięciu lat. Jeżeli artystkom i artystom nie udało się przestawić świata sztuki na umiarkowane tory w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, to dlaczego miałyby dojść do tego teraz? Jak wskazują badaczki i badacze związani z ruchem dewzrostu w obliczu kryzysów współczesności, w tym szczególnie kryzysu klimatycznego, utrzymanie paradygmatu wzrostu i powiązanych z nim form życia społecznego, gospodarczego i kulturowego jest niemożliwe⁵⁰. By uniknąć najgorszych konsekwencji gwałtownych planetarnych zmian, jakaś forma kom-

⁵⁰ J. Hickel, *Degrowth: A theory...*; J. Hickel, G. Kallis, *Is green growth possible?*, „New Political Economy” 2020, nr 25; E. Bendyk, *W Polsce, czyli wszędzie. Rzecz o upadku i przyszłości świata*, Warszawa 2020.

pleksowej transformacji społecznej oraz otwarcie wyobraźni na możliwe scenariusze przyszłości w duchu kultury umiaru i wartości dewzrostowych wydaje się konieczna⁵¹. W tym kontekście omówione w niniejszym artykule działania artystyczne przestają być tylko metaforą, intelektualnym ćwiczeniem czy opakowanym w instytucjonalny prestiż materiałem na wystawę, ale stają się realną propozycją działania na rzecz przetrwania na Ziemi. Musimy pogodzić się z myślą, że nie mamy już czasu na napędzany paradygmatem wzrostu *business as usual*⁵². Dzisiaj wizje, które proponują nam artystki i artyści, są ćwiczeniem z przystosowywania się do życia w zmieniających się warunkach klimatycznych, ekologicznych, społecznych i ekonomicznych.

The art of restraint: Ideas for degrowth art institutions

Abstract

The aim of this article is to indicate and consider the propositions of reforming art institutions formulated by artists, which are close to the spirit and values of degrowth theories and practices. We claim that art and culture can play an important role in the posited degrowth transformation of the society, serving as tools providing the language, narratives, images, and imagination that support abandoning the dominating growth paradigm. As we show in the text, artists from Western Europe and the USA have been proposing to transform art institutions in the spirit of degrowth at least since the 1960s and 1970s. Many of them postulate that the institutions should abandon the voracious art consumption and production as well as rivalry in favor of developing sensitivity and social relations, escaping commodification and museification as well as ecologizing the imagination. In this article, we consider three models of such an institutional transformation: giving up the production of art, care work and reclaiming play and disposable time. We refer to a number of historical and contemporary art practices to show how each of the models implements the postulates of degrowth theories and practices, becomes a carrier of the values related to the culture of restraint. We also discuss the different visions regarding degrowth galleries and museums of the future implied by each model. In the face of the contemporary tangle of crises, and especially the climate crisis, reforming art institutions in the spirit of degrowth seems necessary and the models we have considered should not be treated as metaphors but rather exercises in adapting to the changing conditions of living on Earth.

Keywords: degrowth, art institutions, ecological imagination, conceptual art, restraint

⁵¹ T. Wiedemann *et al.*, *Scientists' warning on affluence*, „Nature Communications” 2020, nr 11; P.A. Victor, *Managing Without Growth: Slower by Design, Not Disaster*, Cheltenham 2019.

⁵² E. Bińczyk, *Pandemia i rozszczelnianie zdrowego rozsądku. Szansa na demontaż 'business as usual'?*, 5.05.2020, <https://biennalewarszawa.pl/pandemia-i-rozszczelnianie-zdrowego-rozsadku-szansa-na-demontaz-business-as-usual/> (dostęp: 15.07.2021).

Bibliografia

- Ambjörnsson G., *Skräpkultur åt barnen*, Stockholm 1968.
- Bendyk E., *W Polsce, czyli wszędzie. Rzecz o upadku i przyszłości świata*, Warszawa 2020.
- Büßmann K., Müller M., *FOOD, an Exhibition by White Columns*, Köln 1999.
- Carson R., *Silent Spring*, Boston 1962.
- A Companion to Contemporary Art Since 1945*, red. A. Jones, Hoboken 2006.
- Czepkiewicz M., Morawski P., Parfianowicz W., Rok J., Skrzypczyński R., *Jak rozmawiać o dewroście i postwroście?*, „Czas Kultury” 2020, nr 3, s. 63–65.
- Demaria F., Schneider F., Sekulova F., Martínez-Alier J., *What is degrowth? From an activist slogan to a social movement*, „Environmental Values” 22 (2), 2013, s. 191–215.
- Depczyński J., Stefańska B., *Sztuka użyteczna. Praktyki artystyczne wobec kryzysu klimatycznego*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 59, 2021, nr 1, s. 78–82.
- Dewrost. Słownik nowej ery*, przeł. Ł. Lange, red. G. D’Alisa, F. Demaria, G. Kallis, Łódź 2020.
- The Fluxus Reader*, red. K. Friedman, Hoboken 1998.
- Fowkes M., Fowkes R., *Planetary forecast: The roots of sustainability in the radical art of the 1970s*, „Third Text: Critical Perspectives on Contemporary Art & Culture” 5 (23), 2009.
- Fowkes M., Fowkes R., *Principles of sustainability in contemporary art*, „Praesens: Central European Contemporary Art Review” 1, 2006, s. 5–12.
- Gablik S., *The Reenchantment of Art*, London 1991.
- Hickel J., *Degrowth: A theory of radical abundance*, „Real-World Economics Review” 87, 2019, s. 54–68.
- Hickel J., *Mniej znaczy lepiej. O tym, jak odejście od wzrostu gospodarczego ocali świat*, przeł. J.P. Listwan, Kraków 2021.
- Hickel J., Kallis G., *Is green growth possible?*, „New Political Economy” 2020, nr 25.
- Jameson F., *Postmodernizm, czyli kulturowa logika późnego kapitalizmu*, przeł. M. Piąza, Kraków 2011.
- Kagan S., *Art and Sustainability: Connecting Patterns for a Culture of Complexity*, Bielefeld 2013.
- Kallis G., *Limits: Why Malthus Was Wrong and Why Environmentalists Should Care*, Palo Alto 2019.
- In Defense of Degrowth: Opinions and Manifestos*, red. G. Kallis, A. Vansintjan, Brussels 2018.
- Land and Environment Art*, red. J. Kastner, London 1998.
- Larsen L.B., *Palle Nielsen. The Model: A Model for Qualitative Society (1968)*, Barcelona 2010.
- Lippard L., *Six Years: The Dematerialization of Art. Objects from 1966 to 1972*, California 1997.
- Lippard L., Chandler J., *The dematerialization of art*, „Art International” 12 (2), 1968, s. 31–36.
- Masschelein J., Simons M., *Szkola jako czas wolny*, przeł. M. Jagodziński, Poznań-Warszawa 2020.
- Meadows D.H., Meadows D.L., Randers J., *Limits to Growth*, New York 1972.
- Mesch C., *Joseph Beuys: The Reader*, Cambridge 2007.
- Robert Smithson: The Collected Writings*, red. J. Flam, Berkeley 1996.
- Roelstraete D., *Richard Long: A Line Made by Walking*, Cambridge 2010.
- Roth M., *An Interview with Robert Smithson (1973)*, [w:] *Robert Smithson* [katalog wystawy], The Museum of Contemporary Art w Los Angeles, Berkeley 2004.
- Soper K., *Post-Growth Living: For an Alternative Hedonism*, New York 2020.
- Spaid S., *Ecovention: Current Art to Transform Ecologies*, Cincinnati 2002.
- Strandgaard J.H., *From Superman to Social Realism: Children’s Media and Scandinavian Childhood*, Amsterdam 2017.

- Ukeles L.M., *Manifest na rzecz sztuki utrzymywania 1969!*, przeł. S. Królak, [w:] *Wiek półcie-
nia. Sztuka w czasach planetarnej zmiany*, red. S. Cichocki, J. Lewandowska, Warszawa 2020,
s. 20–21.
- Victor P.A., *Managing Without Growth. Slower by Design, Not Disaster*, Cheltenham 2019.
- Wallis C., *Richard Long: Heaven and Earth*, London 2009.
- Weintraub L., *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*, Berkeley 2012.
- Wiedemann T., Lenzen M., Keyßer L., Steinberger J., *Scientists' warning on affluence*, „Nature
Communications” 2020, nr 11.

Źródła internetowe

- Bińczyk E., *Pandemia i rozszczelnianie zdrowego rozsądku. Szansa na demontaż ‘business as usual’?*, 5.05.2020, <https://biennalewarszawa.pl/pandemia-i-rozszczelnianie-zdrowego-rozsadku-szansa-na-demontaz-business-as-usual/>.
- Finbow A., *Flux-Olympiad 2008*, listopad 2015, <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/larry-miller-tom-russotti>.
- LeBourdais G.P., *The Most Iconic Artists of the 1980s*, „Artsy”, 17.08.2015, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-the-most-iconic-artists-of-the-1980s>.
- Lelonek D., *Formy przetrwania* [mikrozamówienie #9 Krytyki Politycznej], 2020, www.youtube.com/watch?v=aISLw1IcSqI.
- Penfold L., *Palle Nielsen, The Model & play as social activism*, 3.09.2017, http://www.louisapenfold.com/palle-nielsen-the-model/?fbclid=IwAR2-8ys8InVtC-QFvfP4sAkt5NgZLXsh3aU251A_9n4GYy6kLcTzSl6Nag.
- Pole Regeneracji, <https://bwa.wroc.pl/events/pole-regeneracji-wroclawskie-pola-irygacyjne/>.
- Zakole Wawerskie, <https://zakole.pl/>.

* * *

Jakub Depczyński — historyk sztuki, ukończył studia magisterskie na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Pracuje w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie jako researcher w dziale badań oraz kurator programu publicznego. Interesuje się praktykami postartystycznymi, relacjami technologii i sztuki, sztuką wobec antropocenu oraz współczesną myślą ekologiczną.

jakub.depczynski@do.artmuseum.pl

Bogna Stefańska — historyczka sztuki, ukończyła studia magisterskie na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Pracuje w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie jako researcherka w dziale badań oraz kuratorka programu publicznego. W pracy badawczej zajmuje się przepisywaniem kanonu działań artystycznych i aktywistycznych wobec kryzysu klimatycznego, sztuką feministyczną oraz internetowymi działaniami feministycznymi. Jest współtwórczynią festiwalu filmów dokumentalnych kobiet HER Docs Film Festival.

bogna.stefanska@do.artmuseum.pl