


Leszek Karczewski*

 ORCID 0000-0002-7721-4280

leszek.karczewski@uni.lodz.pl

Świat sztuki w czasach pandemii

Antologia strategii

Wprowadzenie

Pandemia jest doświadczeniem globalnym, które w skali globalnej dotknęło literalnie każdej sfery ludzkiego życia – ekonomicznej, społecznej, religijnej, kulturowej. Nie wiadomo, na jak długo i jak trwale będą jego konsekwencje. Noszenie maseczek, utrzymywanie tzw. dystansu społecznego, dezynfekcja dłoni i dotykanych powierzchni, ale także nieprzemijająca obawa o zdrowie i niepewność przyszłości, praca zdalna, zakupy internetowe czy uczestnictwo w kulturze online składają się na pandemiczną rzeczywistość – nową normalność (*new normal*).

Każdy kolejny tydzień trwającej pandemii normalizuje zmiany w życiu społeczeństw. Ten tekst jest próbą rejestracji przemian, jakie zaszły w globalnym świecie sztuki wizualnej (Danto, 1964). Prezentuje antologię reakcji aktorów *artworldu* (artystek, muzealników, krytyczek, marszandów, edukatorek, wreszcie – publiczności) na transformację codzienności. Lista ta nie jest konstrukcją ani kompletną, ani wartościującą (choć opis na bieżąco może sprawiać takie wrażenie); to próba uchwycenia zjawisk „na gorąco”, nazwania ich i interpretacji. Zaproponowane kategorie nie są także rozłączne – przynajmniej niektóre z opisanych dzieł czy działań realizuje kilka strategii jednocześnie.

* Katedra Teorii Literatury, Instytut Kultury Współczesnej, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Łódzkiego; Muzeum Sztuki w Łodzi.

Kontekst codzienności

17 listopada 2019 r. w Wuhan, w chińskiej prowincji Hubei, wykryto ognisko zachorowań na zapalenie płuc. 31 grudnia 2019 r. chińskie władze powiadomiły świat, że chorobę wywołuje nowo zidentyfikowany typ koronawirusa. 12 stycznia 2020 r. udostępniono jego zapis genetyczny, nazywając wirusa SARS-CoV-2, a wywołowaną przezeń ostrą, zakaźną chorobę układu oddechowego – COVID-19. 11 marca 2020 r. Światowa Organizacja Zdrowia (WHO) ogłosiła, że ludzkość stawia czoła pandemii (WHO, 2020). Kiedy przygotowuję ten tekst – 14 września 2020 r. – na świecie zarejestrowano 29 019 639 przypadków COVID-19; 924 643 z nich zakończyło się śmiercią osoby chorej (JHU CSEE, 2020).

4 marca 2020 r. polskie Ministerstwo Zdrowia podało informację o pierwszym przypadku zakażenia w Polsce. 14 marca wprowadzono w kraju stan zagrożenia epidemicznego, stan epidemii – 20 marca (*Pandemia COVID-19 w Polsce*, 2020). Polska dołączyła tym samym do 177 krajów dotkniętych epidemią i związanym z nią *lockdownem* – niemającym precedensu w światowej historii wygaszeniem codziennej aktywności społeczeństw. W chwili, w której piszę ten tekst, wiadomo, że pandemia doprowadziła do największej światowej recesji od czasów wielkiego kryzysu lat 1929–1933, przyczyniła się do powstania braków w zaopatrzeniu oraz do zmniejszenia emisji zanieczyszczeń i gazów cieplarnianych (to dwa efekty załamania się produkcji przemysłowej), do opóźnienia lub odwołania wydarzeń sportowych, religijnych, politycznych i kulturalnych na całym globie (*Pandemia COVID-19*, 2020).

Opisu dnia codziennego Polaków w trakcie epidemii podjęli się m.in. socjologzy z Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu (Drozdowski i in., 2020a: 12–24). W wyniku *lockdownu* spowodowanego epidemią 95% respondentów (nie jest to reprezentatywna próba z uwagi na jakościowy charakter badania) jest zmuszone do pozostania w domu. Zaledwie 14% ankietowanych pracuje tak samo, jak przed kryzysem, aż 41,5% wykonuje swoje obowiązki zawodowe zdalnie, a 8% pracodawcy odesłali do domów bez możliwości świadczenia pracy, zaś 2,7% ankietowanych utraciło zatrudnienie.

Niecałe 4% badanych czasowo zrezygnowało z pracy, by sprawować opiekę nad małoletnimi dziećmi, których żłobki, przedszkola i szkoły zamknęto. 2% ankietowanych zostało skierowanych przez lekarza na zwolnienie zdrowotne, związane z podwyższonym ryzykiem zachorowania na COVID-19.

Sam piszę te słowa z pozycji zaangażowanej. Jako nauczyciel akademicki, wykładowca Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego, od połowy marca do końca semestru letniego 2019/20 „spotykałem” się ze studentami wyłącznie zdalnie, w przestrzeni online. Jako czynny edukator kulturowy w Muzeum Sztuki w Łodzi również zdalnie koordynowałem edukację online, prowadzoną poprzez media społecznościowe.

Pandemia i związane z nią ograniczenia sprawiły, że ludzie zyskali więcej wolnego czasu. Prawie 70% respondentów przywołanego badania ograniczyło wychodzenie z domu. Ponad 60% przestało spotykać się ze znajomymi (a jeśli już, to ponad 80% badanych przestało podawać rękę przy przywitaniu – to także nowe elementy codzienności). Tyle, że ów czas wolny stał się quasi-wolnym. W trybie przymusowej pracy w domu kłopotliwy stał się bowiem sam wyraźny podział na czas pracy i czas wolny. Po drugie, problematyczna stała się również jakość przeżywania czasu wolnego. Jak donoszą badacze czas wolny „staje się izolacyjnym przymusem, często niechcianym i stanowi dla części badanych po prostu »czas niemożności pracy«, którego nie sposób sensownie wykorzystać, z racji na obowiązujące ograniczenia” (Drozdowski i in., 2020b: 19).

Brak możliwości spędzania czasu wolnego z osobami spoza gospodarstwa domowego oraz w otoczeniu innych ludzi (w miejscach publicznych, zwłaszcza w instytucjach kultury) spowodował, że spotkania zostały ograniczone do grona najbliższych, zdanych wyłącznie na siebie i własną kreatywność. Tym samym korzystanie z oferty kulturalnej zostało ograniczone do przestrzeni online – spędzanie czasu w internecie stało się koniecznością zarówno w trakcie pracy, jak i czasu wolnego (Drozdowski i in., 2020b: 18).

Można pozwolić sobie na roboczą, choć dość trywialną uwagę, że pandemia ukazała siłę kultury – obecnej w codziennym życiu każdego, choć z konieczności przede wszystkim w wymiarze online. To

uczestnictwo w kulturze nadaje sens czasowi wolnemu. To kultura stanowi odpowiedź na zapotrzebowania emocjonalne.

Jednocześnie – i jest to smutny paradoks – branża kreatywna poniosła dojmujące koszty społeczne i ekonomiczne. Mówię tu o artystach wizualnych, których dzieła przestano pokazywać na wystawach, o literatach, których przestano zapraszać na wieczorki autorskie, o muzykach, których koncerty odwołano, o filmowcach, którzy przestali kręcić filmy, o tancerzach, którzy przestali tańczyć, o aktorach, którzy przestali grać w teatrach... Z dnia na dzień przestali być potrzebni – podobnie jak rzesze specjalistów, oferujących usługi związane z branżą kreatywną: graficzek, oświetleniowców, garderobianych, reżyserów dźwięku... – ich wyspecjalizowane usługi w świecie COVID-19 przestały mieć jakiegokolwiek znaczenie.

Jako edukator muzealny widzę, jakie transformacje dotyczą muzea – i jak głęboko sięgają. Doprawdy, nie wszystkie zmiany polegają na wzmocnieniu działalności online oraz wdrożeniu programów wsparcia dla artystów. International Council of Museums (ICOM) raportuje, że 94,7% muzeów na świecie zostało przynajmniej czasowo zamkniętych dla zwiedzających. Przewiduje się, że 10% muzeów nie przetrwa pandemii i ulegnie likwidacji (ICOM, 2020).

By poprzestać na dwóch znamienych i symbolicznych przykładach. Museum of Modern Art w Nowym Jorku (MoMA) 30 marca 2020 r. zerwało kontrakty ze wszystkimi współpracującymi edukatorami z uwagi na bezprecedensowy kryzys ekonomiczny spowodowany przez pandemię, wymuszającą zamknięcie muzeum. Samo zwolnienie, co jest znakiem czasów, odbyło się zdalnie – edukatorzy otrzymali e-mail, w którym przewidywano, że „potrwa miesiące, jeśli nie lata, zanim powrócimy do budżetu i poziomu finansowania, wymagającego usług edukacyjnych” (Hyperallergic, 2020).

The Irish Museum of Modern Art w Dublinie (IMMA) zamknęło między 12 marca i 29 czerwca 2020 r. Było ono nie tylko niedostępne dla zwiedzających, ale także ewakuowane. Jako że mieści się w historycznych budynkach Królewskiego Szpitala Kilmainham, łatwo przekształcono je (czasowo) na powrót w placówkę służby zdrowia – tym razem, zgodnie z doraźnymi potrzebami, w kostnicę (IMMA, 2020).

Abstrahując od symbolicznego wymiaru transformacji muzeum w przechowalnię zwłok – i jej psychologicznego znaczenia – należy choć szkicowo zarysować ekonomiczny wymiar uderzenia, jakim pandemia COVID-19 dotknęła świat sztuki. Koszt, jaki poniósł polski sektor kreatywny, nie został oszacowany. Jednak wyniki badań prowadzonych przez organizację Americans for the Arts (AFA) w Stanach Zjednoczonych wystarczająco działają na wyobraźnię. Jeśli nie szacowaną stratą świata sztuki określoną w wartościach bezwzględnych (1 301 568 336 dolarów, co przy imponującej liczbie 17 488 respondentów daje średnią 26 500 dolarów straty na zgłoszenie), to wynikami procentowymi.

Aż 96% uczestników ankiety odwołało wydarzenia artystyczne (tracąc z tego powodu łącznie gigantyczną liczbę 96 064 346 widzów). 36% respondentów oceniło, że zostało ciężko dotkniętych ekonomicznie przez pandemiczne realia, a 27% – że ekstremalnie ciężko. Uczestnicy badania zgłosili, że zwolniono 62 359 osób, urlopowano 49 559 osób i utrzymano 7994 wakatów z powodu zamrożenia zatrudnienia w czasie pandemii. Jednocześnie aż 70% ankietowanych deklaruje, że zwiększyło działania online (AFA, 2020).

W polskich realiach sektor kultury tworzy około 300 000 osób – twórczyń i twórców oraz pracowników instytucji kultury. To około 2% wszystkich pracujących. Według szacunków ponad połowa zatrudnionych w sektorze sztuki pracuje na podstawie tzw. śmieciowych umów cywilnoprawnych lub w ramach, wymuszonej na nich przez tzw. okoliczności, jednoosobowej działalności gospodarczej. Nie mam ambicji urzędu statystycznego, ani jego możliwości agregacji danych, niemniej można zasadnie przypuszczać, że najmocniej przez pandemię, która zatrzymała życie kulturalne kraju, został dotknięty właśnie świat sztuki, a zwłaszcza twórcy-prekariusze. Potwierdza to reakcja środowiska, m.in. wobec fasadowych działań Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, które zaproponowało światu sztuki program *Kultura w sieci*; w zamian za stypendia wymuszał on na uczestnikach tworzenie nowych realizacji artystycznych w przestrzeni internetu, niezależnie od rdzennej domeny artystycznej i – co jest kluczowe – ponoszonych kosztów natury społecznej i psychologicznej, w oczywisty sposób wpływających na możliwości twórcze

(Kultura w sieci, 2020). Ogólnopolskie Forum Sztuki Współczesnej 30 marca 2020 r. wystosowało postulaty, kreślące sposoby wydobywania ludzi sztuki z ekonomicznego wymiaru kryzysu pandemii (Forum Sztuki Współczesnej, 2020).

Tekst ten ma ambicję nazwania kilku strategii, podjętych spontanicznie przez globalny *artworld*. Bez roszczeń kompletności, także dlatego, że kryzys COVID-19 wciąż trwa; piszę te słowa w 23 tygodniu pandemii. Przyjmuję badania amerykańskie jako pewną wskazówkę proporcji: 30% aktorów świata sztuki zeszło ze sceny, podczas gdy 70% przeniosło aktywność do świata online.

Strategia ucieczki

Strategia ucieczki ze świata sztuki dotyczy około 30% jego uczestników – rozumiem przez nią rezygnację z dotychczasowych formuł publicznego funkcjonowania w kontekście wystaw, recenzji i katalogów. Często wiąże się ona z całkowitym zawieszeniem działań internetowych i byciem offline. Dla części aktorów świata sztuki brak intensywnych działań w internecie jest wynikiem smutnej konieczności zapewnienia materialnego bytu poprzez zajęcia pozaartystyczne. Dla części nieobecność online jest wyborem arystokratów ducha (i portfela). Za przykład niech posłuży tu postać Davida Hockneya, Brytyjczyka, jednego z najdrożej sprzedawanych współczesnych malarzy, którego epidemia uziemiła w prywatnej posiadłości w Normandii z dwoma asystentami: Jean-Pierre'em i Jonathanem oraz psem Ruby. Artysta poświęca się tam twórczości pejzażowej w plenerze, nierzadko wprost na iPadzie, by mimo wszystko asystenci mogli dzielić się wynikami tej twórczości z publicznością w internecie (Gompertz, 2020a).

W wypadku Hockneya jego eskapistyczna postawa stanowi pochodną kapitałów, którymi dysponuje (ekonomicznego, kulturowego, społecznego) i które dają mu niezależność. To także obrazuje, w jaki sposób perspektywa estetyczna nierozzerwalnie splata się z pragmatyzmem codzienności.

Strategia pozytywistyczna

Strategia pozytywistyczna to nieco naiwna nadzieja na możliwość intersemiotycznego przekładu różnorodnych treści na pliki cyfrowe i udostępnienie ich w internecie. Nie trzeba być odkrywcą, by zauważyć, że w ramach tych 70% aktorów świata sztuki, którzy prowadzą działalność online, najlepsze przygotowanie miały te instytucje, które już uprzednio, niezależnie od pandemii, były najpełniej obecne w sieci. Są to w ogromnej większości instytucje narodowe, udostępniające w sieci zdigitalizowane kolekcje; ich cyfrowe repozytoria pozwalają na obcowanie z dziełami sztuki w sposób, którego bliskość daleko przekracza ramy oferowane statystycznym gościom na zatłoczonych ekspozycjach. Obok wzmiankowanej MoMA na liście flagowych instytucji świata sztuki, które udostępniają swoje zbiory w internecie, można zobaczyć, m.in. paryski Luwr, londyńskie Tate czy amsterdamskie Rijksmuseum.

Wymienione holenderskie muzeum upowszechnia na przykład obraz Rembrandta van Rijn *Kompania Fransa Banninga Cocqa i Willema van Ruytenburgha* (znany także jako *Straż nocna* albo *Wymarsz strzelców*) z 1642 r. poprzez dedykowaną witrynę internetową, która wzmacnia oddziaływanie malowidła (jego szczegółowego, cyfrowego odwzorowania), prezentacja uzupełniona jest o multimedia – opisy, narracje ekspertów, dźwięki, animacje (*Night Watch Experience*, 2020). Zaznaczyć należy, że ta strona internetowa nie została uruchomiona z powodu pandemii, znajomość *Straży nocnej* jest elementem szkolnego *curriculum* niderlandzkich szkół.

W ramach pozytywistycznej, prostej i cokolwiek naiwnej, strategii przekładu intersemiotycznego część instytucji zainwestowała uwolnione w wyniku pandemii zasoby właśnie w celu stworzenia cyfrowego ekwiwalentu oryginałów (a nawet procesu ich odbioru). Chyba najdalej posunęło się Państwowe Muzeum Ermitażu w Sankt Petersburgu, które 18 marca 2020 r. udostępniło na własnym kanale na portalu YouTube film, reklamowany sloganem, który przytoczę w całości: „Doświadcz 5 godzin 19 minut 28 sekund kinematograficznej podróży po jednym z największych muzeów świata w Sankt Petersburgu, w Rosji. Obejrzyj 45 galerii, 588 arcydzieł

i performanse na żywo, zarejestrowane w 4K na iPhone 11 Pro w jednym, nieprzerwanym ujęciu” (Apple Singapore, 2020). Sam pomysł, poza gigantomanią realizacyjną, dowodzi pandemicznej improwizacji: ktoś przygotowuje profesjonalne filmy telefonem komórkowym?

Strategia wirtualizacji

Pandemia dała też impuls do całkowitego przeniesienia działalności do świata wirtualnego; strategia wirtualizacji to próba stworzenia nowych form istnienia świata sztuki, właściwych wyłącznie rzeczywistości cyfrowej. Na przykład odwołane biennale w Dubaju zmieniło się w internetową prezentację pt. *Not canceled* [*Nie odwołane*]. To wspólne przedsięwzięcie sześciu galerii: Carbon 12, Green Art Gallery, Grey Noise, Gallery Isabelle van den Eynde, Lawrie Shabibi oraz The Third Line, obsługiwane przez wiedeńską agencję Treat Agency. Pokaz prac trwał tylko tydzień (19–26 maja 2020 r.) i przypominał, nie tylko formą graficzną, katalog domu aukcyjnego – wszystkie zaprezentowane dzieła sztuki można było kupić po kliknięciu przycisku *inquire* [zapytaj]. Ten format, łączący estetykę i ekonomię (w naturalny dla zglobalizowanej sceny sztuki współczesnej sposób) przyjął się na tyle, że przedsięwzięcie zostało zaadaptowane, m.in. by obsłużyć brazylijską scenę artystyczną (*Not cancelled*, 2020).

Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie przygotowało wystawę *Wiek Półcienia*. Z powodu pandemii, która wymusiła zamknięcie muzeum dla zwiedzających, z chwilą planowanego, a odwołanego wernisażu, 20 marca 2020 r. o godz. 19:00, wystawa została udostępniona jako projekt online w postaci strony internetowej, agregującej przede wszystkim materiały dyskursywne przygotowane przez kuratorów, Sebastiana Cichockiego i Jagnę Lewandowską (*Wiek półcienia*, 2020).

Polski duet Oleg&Kaśka zdecydował się przenieść wystawę *Ashes to ashes* z fizycznej przestrzeni: Skala Gallery do jej reprezentacji w sieci. Artyści precyzyjnie rozegrali cyfrowe *mise-en-scène*: wystawę można obejrzeć online, nie tylko jako reprodukcje

poszczególnych dzieł, ale także jako dokumentację aranżacji ekspozycji, pozwalającą powiązać je we wzajemne relacje, jako film z dokamerowym performansem artystów oraz narrację audio (*Ashes to ashes*, 2020).

Wyłącznie w sieci, w wirtualnym pomieszczeniu odwzorowanym w 3D, funkcjonuje wystawa *Orzeł w koronie. Pandemiczne kichnięcie sztuki. Nie uciekajcie*, przygotowana przez najmłodsze pokolenie artystów (Damian Ciszek, Marcin Kosakowski, Kacper Szalecki i Ola Zielińska) na platformie artsteps.com (Artsteps, 2020). Podobne działania zaproponowała Justyna Górowska, realizując projekt *Origins*. Przy czym o ile *Orzeł w koronie* prezentuje się od strony technologicznej jako dość naprędce sklecony kod informatyczny (rytmujący się z przekorną ironią artystów), o tyle wirtualna wystawa Górowskiej, której kuratorem jest Anna Batko, korzysta z graficznego silnika Unity, tego samego, którego używają wiodące studia realizujące zaawansowane technologicznie gry komputerowe (*The Origins*, 2020).

Strategia apropiacyjna

Apropiacja to rodzaj kulturowego kolonializmu, w tym konkretnym wypadku oznacza przejęcie istniejących mechanizmów funkcjonowania świata online spoza domeny sztuki i zaprzęgnięcie ich do strategii artystycznych. Przejęcie to ma zwykle charakter krytyczny, (auto)ironiczny, a nawet subwersywny i można je ujmować jako element krytyki instytucjonalnej. Na przykład kolektyw Groszowe Sprawy i Piniak Przemysław zaproponowali akcję *Wiosenne porządki* na portalu aukcyjnym OLX.pl; projekt polega na wyprzedaży sentymentalnych – i tandetnych – bibelotów z kawalerskiego pokoju artysty w mieszkaniu rodziców, by zebrać fundusze na wyprawdzkę (*Wiosenne porządki*, 2020).

Muzeum Sztuki w Łodzi zaproponowało cykl rezydencji artystycznych, realizowanych na instagramowym koncie instytucji. Trzytygodniowe gościny online zostały nazwane *Zapisz jako wersję roboczą / Save as draft*. Kacper Szalecki w roli kuratora zaprosił do

współpracy Justynę Wierchowską, duet Sasy Lubińskiej i Joanny Pawłowskiej Brokat Films, Pamelę Bożek oraz Katarzynę Oczkowską jako ArTVistkę. Poza wymiarem artystycznym projekt ten ma także wymiar ekonomicznego wsparcia artystów (*Zapisać jako wersję roboczą*, 2020).

Pandemiczna sztuka obecna w przestrzeni wirtualnej doczekała się także swojej recepcji krytycznej – także online. Między innymi „Szum” opublikował tekst Karoliny Plinty i Piotra Polichta, *Ryby i raki pandemicznego internetu. Ranking działań artystycznych online* (Plinta, Policht, 2020)

Strategia COVID-19 (pornograficzna)

Strategia COVID-19 (pornograficzna) to reakcja sprowadzająca się do uczynienia pandemii jedyną treścią twórczości. Posłużę się jednym przykładem – ale bardzo wymownym. W połowie marca rumuński artysta Dan Perjovschi rozpoczął na Facebooku solowy projekt, oznaczony hashtagem *#whiteclub*. Szybko przerodził się on w projekt grafomański – przymus umieszczania grafik produkowanych codziennie (o czym świadczą hasztagi *#virusdiary* i *#jurnaldevirus*). Projekt został zakończony po dziewięciu tygodniach, 24 maja 2020 r.

Jednoosobowe przedsięwzięcie okazało się globalną platformą artystycznego współdziałania. Jej efekt to setki prac, przede wszystkim rysunków, o pandemii. Często tematyzowanej wprost, do tego stopnia, że wirus stawał się ich bohaterem.

Strategia publicystyczna

Sztuka stała się także medium komentowania społecznego wymiaru pandemii – ujmuje to strategia publicystyczna. Jedną z takich publicystycznych form zaproponował Peter Liversidge. Artysta konstruuje dzieło *Sign Paintings for The NHS [Malowane znaki dla NHS]* od 10 kwietnia 2020 r. w Londynie na skrzyżowaniu Grove Road

i Roman Road. Narastającą instalację tworzy kilkaset piętrzących się tablic i transparentów z dziękczynnymi hasłami skierowanymi do pracowników brytyjskiej służby zdrowia (Roman Road London, 2020).

W ten trend włączył się także Banksy, numer jeden współczesnego *street artu*, 6 maja w foyer Southampton General Hospital, w pobliżu sali ostrego dyżuru, umieścił mural zatytułowany *Game Changer* [Zmiana reguł]. Według BBC artysta (którego tożsamość pozostaje wciąż zagadką) zostawił przy nim notatkę: „Dziękuję za wszystko, co robicie. Mam nadzieję, że [mural – przyp. L.K.] rozjaśni nieco to miejsce, choć jest czarno-biały”. Graffiti o powierzchni jednego metra kwadratowego ukazuje chłopca, bawiącego się szmacianą lalką superbohatera: z koszyka, zamiast Spider-Mana i Batmana, wybrał on pielęgniarkę z rękawiczkami i maseczką na twarzy. I dla Banksy’ego lekarze stali się w czasach koronawirusa nowymi superbohaterami (Gompertz, 2020b).

Na osobną uwagę zasługuje akcja *List* z 6 maja 2020 r. Artyści Marta Czyż, Magda Drągowska, Michał Frydrych, Karolina Grzywnowicz, Kuba Rudziński, Julia Minasewicz, Jan Możdyński, Yulia Krivich, Weronika Zalewska, Paweł Żukowski dokonali odtworzenia happeningu Tadeusza Kantora *List* z 1967 r. W dwumetrowych odstępach, nakazanych przez Kantora – oraz wymaganych przez obowiązującą ustawę epidemiologiczną – ulicami Warszawy przenieśli pod budynek Sejmu zamocowany na kijach olbrzymi transparent-kopertę z napisem „Żyć nie, umierać”. Mimo działania *lege artis* Państwowy Powiatowy Inspektor Sanitarny miasta stołecznego Warszawy nałożył dwójce uczestników kary pieniężne w wysokości 10 000 zł – formalnie za „nieprzestrzeganie [...] nakazu przemieszczania się w odległości nie mniejszej niż 2 m od siebie” (10 tysięcy złotych, 2020).

Strategia intymistyczno-ekshibicjonistyczna

Mniej ryzykuje choćby wspomniany Banksy, kiedy pracuje w domu. Więc 15 kwietnia 2020 r. opublikował na Instagramie pracę *My Wife Hates It When I Work from Home* [Moja żona nienawidzi,

kiedy pracuję z domu]. To graffiti naniesione na ściany (prawdopodobnie) prywatnej łazienki artysty, której wyposażenie (lustro, umywalkę, deskę klozetową) opanowały szczury (Banksy, 2020). Wszystko w duchu *trompe l'oeil*: zabawa polega na tym, że widz ulega złudzeniu, iż rysunkowe gryzonie, uciekając, na przykład rozwijają rolę istniejącego empirycznie papieru toaletowego. Strategia intymistyczno-ekshibicjonistyczna to swoista gra z zaburzonym *work-life balance*: treścią sztuki staje się zazwyczaj skrywane dotychczas prywatne życie artystek i artystów.

Polscy artyści także wpuszczają publiczność do swoich covidowych samotni. Tak jak tych kilkudziesięciu, zapytanych przez magazyn „Szum”: Mirosław Bałka dzieli się pandemiczną lekturą, Karolina Jabłońska – zdjęciami pierogów i depresyjnego zawinięcia w pościel, Tomasz Armada odpowiada listem-zwierzeniem, m.in. o dorastaniu w Końskich („Tam nie było nic, nawet kina, nie mówiąc już o partycypacji”) i instytucji ubierania się w czas epidemii, Adam Rzepecki – wierszem i egzystencjalizującym selfie (*Artyści i artystki w czasach zarazy #1*, 2020).

Strategia partycypacyjna

Pandemia COVID-19 wywołała renesans strategii partycypacyjnych, w których odbiorcy stają się współtwórcami, a niejednokrotnie stanowią też tworzywo zaaranżowanych przez artystę sytuacji twórczych. 19 marca 2020 r. wspomniane już Rijksmuseum zapoczątkowało akcję odtwarzania w domowych warunkach dzieł sztuki, oczywiście z własnej kolekcji (Rijksmuseum, 2020). Inspiracja przyszła z zewnątrz, z profilu *Tussen Kunst & Quarantine* na portalu Instagram (Tussen Kunst & Quarantine, 2020). Pomysł był prosty: należało wybrać ulubiony obraz, chwycić trzy rzeczy leżące w domu i z ich pomocą odtworzyć przedstawioną na płótnie scenę.

Domowe Rembrandty i Vermeery, dodatkowo rozpropagowane w krajach anglosaskich przez Getty Museum w Los Angeles, publikowane w ramach zabawy przez – o ironio – muzealną nie-publiczność z konieczności, natychmiast przyjęły się w ogólnoswiatowym

internecie. Także nad Wisłą. Część z partycypacyjnych kreacji zawiera czytelne aluzje do sytuacji pandemii. W Polsce hitem okazała się przeróbka obrazu Aleksandra Gierymskiego *Żydówka z pomarańczami* z lat 1880–1881 ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Niemal jako mem funkcjonowała wersja, w której postać z portretu reprezentował – w duchu Monty Pythona – mężczyzna w rastafariańskiej wełnianej czapce na głowie, z etnicznym szalem na ramionach i zapaską w talii, z dwoma wiklinowymi koszami, który dzierżył w dłoniach – w miejsce robótki oryginalnej bohaterki – rolkę papieru toaletowego (Muzeum Narodowe w Warszawie, 2020). To *Pomarańczarka* czasów nowej normalności, papier toaletowy okazał się bowiem na początku kwarantann społeczeństw zachodnich artykułem pierwszej potrzeby, wykupywanym masowo na całym świecie.

Naśladowano także dzieła sztuki nieprzedstawiającej. Na wyzwanie National Gallery of Australia, odpowiedziała Karen Vincent, nauczycielka plastyki, wraz z synami (Noah, lat 10 oraz Tobey, lat 7). Kreatywność pozwoliła im odtworzyć w domowych warunkach pracę Jacksona Pollocka *Blue poles* z 1952 r. Gorąca abstrakcja Pollocka – kontrastowa gęstwina rozchlapanych farb – została przez Vincentów oddana przy pomocy pieczołowicie rozrzuconych klocków LEGO (Miller, 2020).

Strategia konceptualna

Pandemia ujawniła szczególną żywotność strategii konceptualnych, idących jeszcze dalej niż partycypacja w przenoszeniu odpowiedzialności za powstanie dzieła sztuki na odbiorców. Na instagramowym profilu Galerii marszand Dawid Radziszewski umieszcza relacje z osobistego, jednoosobowego mierzenia się z instrukcjami w duchu Fluxus, które przygotowują specjalnie dla niego, współpracujący z galerią artyści w ramach projektu *Wystawa w twoim mieszkaniu* (*Wystawa w twoim mieszkaniu*, 2020).

Znacznie bardziej egalitarny wymiar ma pomysł Michikazu Matsune, który we współpracy z Kunsthaus Graz zrealizował projekt

Performance Homework [Praca domowa z performance'u], zbierający ponad 20 stworzonych specjalnie na czas pandemii performance'ów delegowanych – publiczność realizując je, nie wychodząc z domów, ma szansę powołać oryginalne, niezapośredniczone dzieła sztuki (*Homework*, 2020).

Kilka przykładów: Aldo Giannotti zaproponował czysto konceptualne performance, zakorzenione w realiach domowej samoizolacji. Jego *Circles of Action (Home Exercise)* [Kręgi akcji (Praca domowa)] to instrukcja: „cokolwiek ma się w domu [...] zacznij losowo rozrzucać, gdy tylko skończysz sprzątanie”. Inne działanie, *Circles Of Action (Rehearsals)* [Kręgi akcji (Próby)] wymaga użycia mydła (to kolejny pandemiczny rekwizyt). Artysta komenderuje w instrukcji wpisanej w obrys koła: „Myj ręce przez dwadzieścia sekund, następnie czegoś dotknij, następnie...”. Obie instrukcje Giannottiego opisane są na obwodzie okręgu. Anna Witt w pracy *Sixty Minutes Smiling (Fake It Till You Make It!)* [60 minut śmiechu. Udawaj, aż ci się uda] proponuje następującą procedurę: „Materiały: strój z domowego biura. Stoper. Przygotowanie: Nic – po prostu zrelaksuj się [...]. Zadanie: Przybierz odpowiednią postawę. Ustaw stoper. Trzymaj profesjonalny uśmiech przez 60 minut”. Thomas Geiger w projekcie *Land Art Garden [Ogród Land Artu]* proponuje „odtworzyć wybrane dzieło sztuki *land art* w doniczce” i pokazuje jako przykład własną interpretację pracy Nancy Holt *Sun tunnels [Słoneczne tunele]* z 1976 r. Oryginalne monumentalne, betonowe tubusy, porzucone w krajobrazie, przez które koliste przekroje prześwitywało zachodzące słońce, zostają zastąpione przez rolki tektury po papierze toaletowym (pandemia...). Song-Ming Ang w pracy *Imaginary Songs [Wyobrażone piosenki]* instruuje, by z cyfrowych zdjęć wnętrza mieszkania przy pomocy komputerowego programu graficznego stworzyć okładkę nieistniejącego albumu muzycznego z wymyślnymi naprędce tytułami utworów i nazwą fikcyjnego wykonawcy. Alison Knowles w realizacji *Make a Salad (Alone)* [Zrób sałatkę (sam)] wskrzesza własną oryginalną instrukcję happeningu z 1962 r., polegającego na kolegiálním przygotowaniu i zjedzeniu tytułowej sałatki. Tym razem jest to performans z konieczności solowy. David Sherry w instrukcji *Proving [Dowodzenie]* proponuje, by uprzednio

przygotowane ciasto na chleb (podaje szczegółowy i realny przepis) umieścić na czubku głowy i pozwolić mu spłynąć po twarzy w dół, co zwykle zabiera 20 minut.

Trybem anegdoty należałoby nadmienić o „zwrocie kulinarnym w humanistyce polskiej” (dziękuję Kacprowi Szaleckiemu za ironiczną nazwę). Warunki autokwarantanny spowodowały, że zwłaszcza krytycy sztuki, którym odebrano możliwość recenzowania kolejnych artystycznych wystąpień, zwrócili swą energię w stronę kuchni (podobnie postawy te skomentował George Rosu w cyklu *#virusdiary* 17 kwietnia 2020 r. hasłem „zdjęcia chleba to nowe zdjęcia fiutów”). Tymczasem na Facebooku Anda Rottenberg, najbardziej wpływowa postać świata polskiej progresywnej krytyki sztuki współczesnej, umieszcza przepisy kulinarne dla samoograniczających się i oszczędnych; Karol Sienkiewicz, jeden z czołowych recenzentów, dzieli się zdjęciami z tego, jak wyszły mu dania według jej przepisów; tym samym tropem idzie np. Joanna Sokołowska, kuratorka Muzeum Sztuki w Łodzi, propagująca na Facebooku przepisy kuchni wegańskiej...

Zamiast podsumowania

Pandemia COVID-19 nie skończyła się. Piszę te słowa w jej 23 tygodniu. Trudno zatem o jakiegokolwiek podsumowania; pozwolę sobie jednak na pewne interpretacyjne tropy.

Po pierwsze: pandemia przyniosła inflację kreatywności online. Tak, jakby nagle okazało się, że wszelka twórczość „do szuflady”, ukryta przed publicznością, nie miała racji bytu. Ta uwaga odnosi się zarówno do pojedynczych twórczyń i twórców, jak instytucji: wydaje się, że aktorzy świata sztuki spastycznie szukają uwagi odbiorców. Którzy – co można na razie przyjąć jako hipotezę – kierując się tyleż administracyjnymi zakazami, co prywatnymi obawami o zdrowie, odwrócili się od doświadczania sztuki w oryginale. Jest to pochodna zarówno decyzji o zamknięciu instytucji sztuki, jak i – paradoksalnie – aktywności tychże samych instytucji online. Kwestię dotyczącą na przykład muzeum ironicznie skomentował Aldo Giannotti

w rysunku z 13 maja 2020 r., opublikowanym w cyklu #*virusdiary* / #*jurnaldevirus*: „Jak otworzyć muzeum na publiczność? Jak otworzyć publiczność na muzeum?” (Giannotti, 2020). W jakim zakresie – i jak trwale – pandemia zmieni sposób odbioru faktów artystycznych – czas pokaże.

Po drugie: zebrane powyżej przykłady artystycznych strategii wobec pandemii (a przecież w rzeczywistości są ich tysiące) stanowią bardzo interesujący materiał dowodowy do argumentacji za tezą nie tyle o zaniku auratywności dzieła sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji, ile raczej za tezą o całkowitym unieważnieniu auratywności oryginału. Pytanie o obecność benjaminowskiej aury w świecie online wydaje się bezzasadne, także z punktu widzenia interesów dysponentów owej aury, to jest dzierżycieli dzieł sztuki – artystów i instytucji (Benjamin, 1996).

Po trzecie: opisane powyżej strategie online jednoczą procesy udostępniania, uprzystępniania i upowszechniania dzieł sztuki – oraz samą twórczość i strategię partycypacyjnego uczestnictwa. W praktyce internetowej twórczość i edukacja o twórczości stają się w istocie nierozróżnialne.

Po czwarte – tu zgadzam się z autorami raportu *Życie codzienne w czasach pandemii*, że inflacja kreatywności online jest symptomem efektu Pollyanny, czyli optymizmu za wszelką cenę w myśl porzekadła „nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło” (Drozdowski i in., 2020b: 28). Wzmóżona obecność w internecie aktorów świata sztuki – artystek, marszandów, krytyczek, instytucji itp., ale także ich publiczności – daje się zinterpretować jako działanie pod swoistą presją szukania pozytywów, w myśl imperatywu czy zobowiązania, by twórczo wykorzystać czas pandemii w ramach strategii świata sztuki. W efekcie strategii świata sztuki to różne style przepisania na realia COVID-19 przedepidemicznego wyścigu o uwagę, pozycję, status; to inkarnacja „przepojonych duchem rywalizacji relacji społecznych” i „reżimów efektywnościowo-rynkowych” (Drozdowski i in., 2020b: 35).

Ta aktywność online podtrzymuje ważność owej utylitarnej logiki, zgodnie z którą każde doświadczenie – także pandemii – powinno zostać zagospodarowane. Po pierwsze, „syndrom Pollyanny pozwala

myśleć o pandemii jako o wydarzeniu, które (mimo wszystko) mieści się w nierozzerwalnie zrośniętym z nowoczesnością porządku celowo-racjonalnym”, pozwalając także, po drugie, oddalić uznanie pandemii jako bezdyskusyjnego kosztu, zarazem zachowując przekonanie, po trzecie, że czas pandemii nie jest bezproduktywny, nie jest czasem straconym społecznie, politycznie i ekonomicznie (Drozdowski i in., 2020b: 37). Prawie 47% ankietowanych, z przywołanego na wstępie badania, poświęca dodatkowy czas wolny, jaki wygenerowała pandemia, na realizację własnego hobby czy zainteresowań, zaś 37% deklaruje, iż przeznaczą go na uczenie się nowych rzeczy (Drozdowski i in., 2020a: 12–25). To oni stanowią publiczność świata sztuki pandemicznej nowej normalności.

Bibliografia

- AFA (2020), <https://www.americansforthearts.org/by-topic/disaster-preparedness/the-economic-impact-of-coronavirus-on-the-arts-and-culture-sector> (dostęp: 14.08.2020).
- Apple Singapore (2020), *A one-take journey through Russia's iconic Hermitage museum. Shot on iPhone 11 Pro*, <https://www.youtube.com/watch?v=JtlcLylreRI> (dostęp: 14.08.2020).
- Artsteps (2020), https://www.artsteps.com/view/5e88eaf712bd80628bb716a5?fbclid=IwAR3BKRBp24ItQiqNYnjLiwpHLnZpNYFNfnkKujc6gCD_SBjz9E51fv0c_Xg (dostęp: 14.08.2020).
- Artyści i artystki w czasach zarazy #1* (2020), <https://magazynsum.pl/artysci-i-artystki-w-czasach-zarazy/> (dostęp: 14.08.2020).
- Ashes to ashes* (2020), <https://oleg-and-kaska.tumblr.com> (dostęp: 14.08.2020).
- Benjamin W. (1996), *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] W. Benjamin, *Aniol historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, s. 201–239.
- Banksy (2020), https://www.instagram.com/p/B_Aqdh4Jd5x/ (dostęp: 14.08.2020).
- Danto A. (1964), *The artworld*, „The Journal of Philosophy”, nr 61 (19), s. 571–584.
- Drozdowski R., Frąckowiak M., Krajewski M., Kubacka M., Modrzyk A., Rogowski Ł., Rura P., Stamm A. (2020a) *Życie codzienne w czasach pandemii. Raport z pierwszego etapu badań*, Wydział Socjologii, Uniwersytet im A. Mickiewicza w Poznaniu, Poznań, <http://socjologia.amu.edu.pl/aktualnosci/socjologia/464-zycie-codzienne-w-czasach-pandemii-raport?fbclid=IwAR0h7C-PDgPW8mhRm4-YSG7cqULcHIwDhZZng0QIv1wafRKctAmaNIC-ISKg> (dostęp: 14.08.2020).

- Drozdowski R., Frąckowiak M., Krajewski M., Kubacka M., Modrzyk A., Rogowski Ł., Rura P., Stamm A. (2020b), *Życie codzienne w czasach pandemii. Raport z drugiego etapu badań. Wersja skrócona*, Wydział Socjologii, Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, Poznań, http://socjologia.amu.edu.pl/images/pliki/dokumenty/Do_pobrania/Zycie_codzienne_w_czasach_pandemii_Raport_z_drugiego_etapu_badan_wersja_skricona.pdf (dostęp: 14.08.2020).
- 10 tysięcy złotych (2020), *10 tysięcy złotych kary za akcję „List”*, <https://magazynszum.pl/10000-zlotych-mandatu-za-akcje-list/> (dostęp: 14.08.2020).
- Forum Sztuki Współczesnej (2020), <http://forumsztukiwspolczesnej.blogspot.com/2020/03/postulaty-kryzysowe-dla-kultury.html> (dostęp: 14.08.2020).
- Giannotti A. (2020), <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10158460196167089&set=a.386212552088&type=3&theater> (dostęp: 14.08.2020).
- Gompertz W. (2020a), *David Hockney shares exclusive art from Normandy, as 'a respite from the news'*, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-52109901> (dostęp: 14.08.2020).
- Gompertz W. (2020b), *New Banksy artwork appears at Southampton hospital*, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-52556544> (dostęp: 14.08.2020).
- Homework (2020), <http://www.performance-homework.work/about.htm> (dostęp: 14.08.2020).
- Hyperallergic (2020), *MoMA Terminates All Museum Educator Contracts*, <https://hyperallergic.com/551571/moma-educator-contracts/> (dostęp: 14.08.2020).
- ICOM (2020), *Survey: Museums, museum professionals and COVID-19*, <https://icom.museum/en/covid-19/surveys-and-data/survey-museums-and-museum-professionals/> (dostęp: 10.08.2020).
- IMMA (2020), *Statement from IMMA 27 March 2020*, <https://imma.ie/whats-on/statement-from-imma-27-march-2020/> (dostęp: 14.08.2020).
- JHU CSEE (2020), <https://www.arcgis.com/apps/opsdashboard/index.html#/bda7594740fd40299423467b48e9ecf6> (dostęp: 14.09.2020).
- Kultura w sieci (2020), <https://www.gov.pl/web/kultura/kultura-w-sieci--rusza-program-mkidn-finansowania-zmian-formy-upowszechniania-dzialalnosci-tworczej> (dostęp: 14.08.2020).
- Miller N. (2020), *An egg, a pringle, some lego: Aussies attempt DIY art masterpieces*, <https://www.smh.com.au/culture/art-and-design/an-egg-a-pringle-some-lego-aussies-attempt-diy-art-masterpieces-20200421-p54lu0.html> (dostęp: 14.08.2020).
- Muzeum Narodowe w Warszawie (2020), <https://www.facebook.com/Muzeum-Narodowe/photos/a.166518540026136/3278599635484662/?type=3&theater> (dostęp: 14.08.2020).
- Night Watch Experience (2020), www.nightwatchexperience.com (dostęp: 14.08.2020).
- Not canceled (2020), <https://www.notcancelled.art> (dostęp: 19–26.05.2020).
- The Origins (2020), <http://www.theorigins.site> (dostęp: 14.08.2020).

- Pandemia COVID-19* (2020), https://pl.wikipedia.org/wiki/Pandemia_COVID-19 (dostęp: 14.08.2020).
- Pandemia COVID-19 w Polsce* (2020), https://pl.wikipedia.org/wiki/Pandemia_COVID-19_w_Polsce#Rozwój_zakażeń (dostęp: 14.08.2020).
- Plinta K., Policht P. (2020), *Ryby i raki pandemicznego internetu. Ranking działań artystycznych online*, <https://magazynszum.pl/ryby-i-raki-pandemicznego-internetu-ranking-dzialan-artystycznych-online/> (dostęp: 14.08.2020).
- Rijksmuseum (2020), <https://www.facebook.com/rijksmuseum/posts/10163090212705177> (dostęp: 14.08.2020).
- Roman Road London (2020), <https://romanroadlondon.com/peter-liversidge-sign-paintings-nhs/> (dostęp: 14.08.2020).
- Tussen Kunst & Quarantaine (2020), <https://www.instagram.com/tussenkunstenquarantaine/> (dostęp: 14.08.2020).
- WHO (2020), <https://www.who.int/news-room/detail/29-06-2020-covidtimeline> (dostęp: 14.09.2020).
- Wiek półcienia* (2020), <https://www.wiekipolcienia.artmuseum.pl> (dostęp: 14.08.2020).
- Wiosenne porządki* (2020), <https://groszowesprawy.biz/wiosenne-porzadki> (dostęp: 14.08.2020).
- Wystawa w twoim mieszkaniu* (2020), <https://www.instagram.com/dawidradziszewskigallery/> (dostęp: 14.08.2020).
- Zapisz jako wersję roboczą* (2020), <https://msl.org.pl/zapisz-jako-wersje-robocza--save-as-draft---rezydencje-artystyczne-na-platformie-instagram-ms/> (dostęp: 14.08.2020).

The world of art in times of pandemic Anthology of strategies

Summary: The article is an attempt to register the changes that have been occurred in the global world of visual art under the influence of coronavirus pandemic. The author formulates the anthology of strategies implemented by persons related to the artworld: artists, museologists, critics, art dealers, educators, and – last but not least – the public. Among described strategies there are: escape strategy, virtualization strategy and publicistic strategy (art as a medium of commenting on social aspect of a pandemic). All of them are substantiated with examples of Polish and international artistic life. Individual strategies vary depending on the level of artist's involvement in current social issues, the way of coping with social isolation and the idea about how to reformulate previous activity. All strategies are affected by the fear of being unnoticed and the need for defining the sense of difficulties experienced.

Keywords: artworld, artists' strategies of activities, visual art.