

SZUM

I WANT TO DIE & LEAVE
ME ALONE

DAM ZNAĆ WPN

SPOKO ZROBIĘ TO W WEEK
END I TAK ZOSTAJĘ W DOMU

SZKODA, ŻE NIE MAM
GAZU W DOMU

25,00 PLN (W TYM 5% VAT)
ISSN 2300-3391

ISSN 2300-3391



0 4

9 772300 339807

26.10.2018 – 03.02.2019

Niepodległe MUZEUM sztuki nowoczesnej w Warszawie a dyskurs narodowy

Muzeum nad Wisłą
Wybrzeże Kościuszkowskie 22

Kobiety: dyskurs narodowy



wielcy
sarmaci
tego
kraju

BWA
TARNÓW

wielkie
sarmatki
tego
kraju

28 / 10 / 2018
13 / 01 / 2019



kamil kukla jacek malczewski rafal pierzynski
karol radziszewski urta sienkiewicz miłkołaj sovczak
wojciech ireneusz sovczuk piotr urwaniec
lukasz wojtanowski

plakat: magda burdzyńska

tomasz armada zuzanna wartoszek agata wogacka julie chovin
zuzanna szewatul martyna szesn elżbieta družbaszka
kuba falkowski krzysztof gil hyon guon zofia krawiec
kurator: marcin różyc

BWA
TARNÓW

INSTYTUCJA KULTURY
MIASTA TARNOWA
UL. SŁOWACKIEGO 1, TARNÓW
WWW.BWATARNOW.PL

DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW MINISTRA KULTURY
I DZIEDZICTWA NARODOWEGO POCHODZĄCYCH Z FUNDUSZU
PROMOCJI KULTURY ORAZ MIASTA TARNOWA.

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



PARTNERZY

MUZEUM
OKRĘGOWE
W TARNOWIE



MECENAS KULTURY BWA



B

MICHAŁ SZLAGA
I PHOTOGRAPHED THE KING OF POLAND.
OTWARCIE/OPENING: 16.11.2018, 19:00
WYSTAWA/EXHIBITION: 17.11.2018-3.02.2019

FOTO-
FORA
FOWALEM

MICHAŁ SZLAGA



W
|

GALERIA AWANGARDA
BWA WROCŁAW,
WITA STWOSZA 32
WIĘCEJ/PLAN YOUR VISIT:
WWW.BWA.WROC.PL

POLSKIEGO KROLA

Wrocław miasto spotkań

patronat medialny



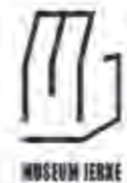
SZUM

fotopolis.

A

Muzeum Jerke

POLSKA AWANGARDA
I SZTUKA WSPÓŁCZESNA



JAF
JERKE ART FOUNDATION

Johannes-Janssen-Straße 7
45657 Recklinghausen, Germany
www.museumjerke.com



Przemek Branas

BE YOUR COLORIZER

Wernisaż:
25.01.2019, 19.00

Wystawa:
25.01—03.03.2019

Kuratorzy:
Piotr Stasiowski
Gabriela Warzycka-Tutak

Organizatorzy:



fot. Bartek Zalewski

Gdańska Galeria Miejska 1
ul. Piwna 27/29 Gdansk

10 TRIENNALE
GRAFIKI POLSKIEJ

Muzeum Śląskie
w Katowicach



27.10.2018–27.01.2019

www.tgp.asp.katowice.pl
www.muzeumslaskie.pl



Muzeum
Śląskie

NOWY TEATR



PREMIERY

Paweł Sakowicz
Masakra

Tomasz Węgorzewski
Psychoza
koprodukcja z Teatrem im. Żeromskiego
w Kielcach

Michał Borczuch
Walden, czyli życie w lesie

Jędrzej Piaskowski
Ewangelia Jezusa

Romuald Krężel
2118

Anna Smolar
European Ensemble
kurator Oliver Frljić

Ponadto:
koncerty, taniec, goście z Europy,
Generation After 3. Showcase,
spektakle dla dzieci, edukacja,
akcje społeczne, działania
interdyscyplinarne

Rezerwacje: 22 379 33 33
bow@nowyteatr.org
bilety.nowyteatr.org
nowyteatr.org

**NOWY
TEATR**

Institucja Kultury
m.st. Warszawy



Partnerzy:



Partner medialny:



Patroni medialni:



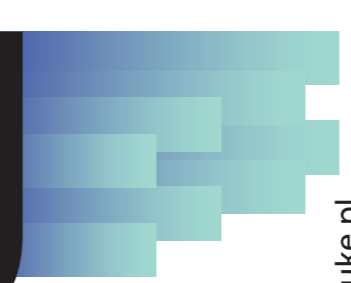
#STU



Wydział Malarstwa
i Nowych Mediów
Akademii Sztuki
w Szczecinie
rekrutuje ///////////////
studia I i II stopnia

DIU

SZTU



studiujsztuke.pl
rekrutacja.akademiasztuki.eu

K

ELEKTRONICZNA
REKRUTACJA:
15.05 —
7.06.2019

E

I i II STOPIEŃ: MALARSTWO /// GRAFIKA, SPECJALNOŚCI:
SZTUKA MEDIÓW I ANIMACJA / FOTOGRAFIA /
FILM EKSPERYMENTALNY ////
I STOPIEŃ: WZORNICTWO, SPECJALNOŚCI:
PROJEKTOWANIE PRODUKTU /
PROJEKTOWANIE UBIORU / KOMUNIKACJA WIZUALNA I GRY KOMPUTEROWE



AKADEMIA SZTUKI

B

30.11.2018 —
19.01.2019

PATRYCJA ORZECHOVWSKA RETROGRADACJA



galeria SICI
BWA Wrocław
pl. Kościuszki 9/10

A



18. edycja konkursu
Artystyczna Podróż Hestii

Szukać? Nieustannie.

Zgłoś się i wygraj zagraniczną rezydencję artystyczną!

Koniec zgłoszeń: 10.02.2019

www.artystycznapodrozhestii.pl/konkurs

#konkursaph



ERGO
HESTIA

Malarstwo to sytuacja

ZACHĘTA

Jan Cybis

**Rozmowy
z polskimi malarzami
Co po Cybisie?**

Książka pod redakcją Michała Jachuty
i Małgorzaty Jurkiewicz



Tadeusz Dominik	Erna Rosenstein
Krzysztof Bucki	Jerzy Miorzejowski
Jan Dziędziara	Leon Tarasiewicz
Witold Damosiewicz	Tomasz Ciecierski
Jacek Sempoliński	Teresa Pięgowska
Jan Berdyszak	Jadwiga Maziańska
Rajmund Ziemiński	Jacek Waltoś
Stefan Gierowski	Aleksandra Jachtoma
Barbara Jonscher	Jerzy Kalucki
Jacek Siericki	Jerzy Kalucki
Jan Tarasin	Andrzej Dłużniewski
Jerzy Nowosielski	Roman Owidzki
Jerzy Tchórzewski	Tomasz Tatarczyk
Jan Lebenstoń	Robert Maciejuk
Jerzy Panek	Ryszard Grzyb
Stanisław Fijałkowski	Paweł Susid
Józef Czapski	Marek Sobczyk
Lukasz Korolkiewicz	Jadwiga Sawicka
Zbigniew Makowski	Wojciech Fangor
Henryk Blachnio	Koń Kamoci
Jan Dobkowski	Grzegorz Szwajternia
Ryszard Winiarski	Włodzimierz Pawlak

w Księgarni
Artystycznej Zachęty
— stacjonarnie i online

zacheta.art.pl/pl/e-sklep



fol. Albert Zawada / Agencja Gazeta

Edward Dwurnik

1943–2018



fol. Paweł Kubicki / REPORTER

Andrzej Mitan

1950–2018



Tekst: Karolina Plinta

Od redakcji

Koniec roku to czas przypominania wydarzeń dobrych i ciekawych, ale i tych, które raczej nie zasługują na pochwałę – także w sztuce. Trzymając się tej prostej formuły, w grudniowym numerze „Szumu” przygotowaliśmy ranking *Różgi i róże*, czyli pisane pół żartem, ale całkowicie szczerze podsumowanie mijającego roku w sztukach wizualnych w Polsce. Ilustracje do tego materiału przygotował Bolesław Chromy, artysta, który towarzyszy nam (a my jemu) już od dłuższego czasu. Chromy jest także autorem okładki świąteczno-noworocznego numeru „Szumu”. Niech żyje prokrastynacja!

Jesienny sezon artystyczny zaczął się z przytupem. W dziale „Blok” Jakub Gawkowski pisze o 10 edycji Warszawy w Budowie, tym razem kuratorowanej przez ukraiński kolektyw Visual Culture Research Center. Tematykę sztuki Europy Środkowo-Wschodniej kontynuuje Piotr Słodkowski w dziale „Teoretycznie”, opisując wystawę *Orient* w Bunkrze Sztuki. Omówienia pozostałych najciekawszych wystaw jesieni znajdziecie w dziale recenzji, gdzie piszemy między innymi o wybranych pokazach z Warsaw Gallery Weekend, ale i takich wydarzeniach, jak prezentacja twórczości Piotra Uklańskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie, przekrojowy pokaz prac Wojciecha Fangora w radomskiej Elektrowni czy indywidualne wystawy Agnieszki Polskiej (w Hamburger Bahnhof) i Agnieszki Brzeżańskiej (w Gdańskiej Galerii Miejskiej).

Dział „Interpretacje” poświęcamy Ewie Partum, a konkretnie jej archiwum i praktykom dokumentacyjnym. Problem ten rozpatruje Karolina Majewska-Güde, proponując reinterpretację praktyk kuratorskich dotyczących dorobku tej klasyki sztuki feministycznej. Jeszcze inne spojrzenie na archiwum, czy też może raczej archiwalne ślady funkcjonowania rzeźb, proponuje Maria Poprzęcka, która w dziale „Obiekt kultury” pisze o wystawie *Matki oryginałów* w Królikarni. Z kolei w „Rozmowie” publikujemy opowieść Ryszarda Ziarkiewicza, legendarnego kuratora i wydawcy „Magazynu Sztuki”, którego wysłuchał Jakub Banasiak.

Jako że „Szum” to nie tylko teksty, ale również materiały wizualne, zachęcamy do zapoznania się z działem „Do zobaczenia”, w którym tym razem publikujemy unikatowe zdjęcia z kalendarza Pauliny Ołowskiej *Tractonelli*. Na „Stronach artystów” znajdziecie natomiast prace Agnieszki Grodzińskiej, Martyny Kieleskiej, Karoliny Jarzębak, działającej pod pseudonimem Smutna Buśka, oraz Jana Moźdzynskiego. Rewersem dla otwierającego ten numer rankingu redakcji jest prywatne *the best of* przygotowane dla nas przez Wojciecha Kozłowskiego, dyrektora BWA Zielona Góra. Życzymy wam udanej lektury – mamy nadzieję, że od deski do deski – i do przeczytania w 2019 roku!

Ewa Partum, *Śniadanie na trawie, według Maneta*, 1971
dokumentacja akcji zrealizowanej podczas 4 Biennale Form
Przestrzennych, Zjazd Marzycieli, 8-12.09.1971 Elbląg
© Ewa Partum, ARTUM Foundation ewa partum museum

Fragment formy negatywowej do odlewu rzeźby
Xawerego Dunikowskiego *Prymulka*, gips, silikon
44 x 39 x 20 cm, 2010, dzięki uprzejmości Muzeum Rzeźby
im. Xawerego Dunikowskiego w Warszawie

Darja Bajagić, *Ex Axes - Niepełnoletni; Ex Axes - Corna;
Ex Axes - Polowanie na dziwki; Ex Axes - Ostatnia rozkosz*
obiekty: druk UV na toporze, 2017, fot. Ansis Starks
dzięki uprzejmości artystki i Galerii Sztuki Współczesnej
Bunkier Sztuki w Krakowie



OKŁADKA:
Bolesław Chromy, 2019, 2018

REDAKTOR NACZELNY:
Jakub Banasiak, jakub.banasiak@magazynszum.pl

ZASTĘPCZYNI REDAKTORA NACZELNEGO:
Karolina Plinta, karolina.plinta@magazynszum.pl

REDAKTOR:
Piotr Policht, piotr.policht@magazynszum.pl

SEKRETARZ REDAKCJI:
Anna Sidoruk, anna.sidoruk@magazynszum.pl

MARKETING I KOMUNIKACJA:
Ewa Dyszlewicz, ewa.dyszlewicz@magazynszum.pl

DYREKTOR ARTYSTYCZNY:
Dominik Cymer

LAYOUT:
Cyber Kids on Real

SKŁAD:
Marta Lissowska

REDAKCJA STYLISTYCZNO-JĘZYKOWA I KOREKTA:
Paulina Bieniek

WSPÓŁPRACA:
Wojciech Albiński, Waldemar Baraniewski, Łukasz Białkowski, Wiktoria Biezuńska, Zofia Maria Cielątkowska, Przemysław Chodań, Anna Cymer, Jakub Dąbrowski, Jakub Gawkowski, Aleksandra Gorał, Daria Grabowska, Mikołaj Iwański, Aleksandra Kędziorek, Aleksander Kmak, Jakub Knera, Piotr Kosiewski, Wiktoria Kozioł, Zofia Krawiec, Yulia Krivich, Andrzej Leśniak, Marcin Ludwin, Jakub Majmurek, Adam Mazur, Antoni Michnik, Łukasz Musielak, Martyna Nowicka, Dagmara Ochendowska, Ewa Opałka, Janek Owczarek, Arkadiusz Pótorak, Adam Przywara, Agata Pyzik, Oleksiy Radynski, Łukasz Ronduda, Michalina Sablik, Konrad Schiller, Marta Skłodowska, Piotr Słodkowski, Stach Szablowski, Wiktoria Szczupacka, Jakub Szreder, Wojciech Szymański, Ewa Tonia, Magdalena Ujma, Maja Wolniewska, Rafał Żwirek

DRUK:
ARGRAF Sp. z o.o.
ul. Jagiellońska 80
03-301 Warszawa

NAKŁAD:
1200 egzemplarzy

WYDAWCA:
Fundacja Kultura Miejsca

ADRES REDAKCJI:
Magazyn „Szum”
Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Wybrzeże Kościuszkowskie 39
00-347 Warszawa

www.magazynszum.pl
www.facebook.com/magazynszum
redakcja@magazynszum.pl

S Z U M

NR 23 ZIMA 2018 – WIOSNA 2019

OD REDAKCJI	13	tekst: Karolina Plinta
TEMAT NUMERU	26	Różgi i róże tekst: Duch Święt ilustracje: Bolesław Chromy
INTERPRETACJE	42	What Ewa Partum Made Me Do... Czas, miejsce, archiwum tekst: Karolina Majewska-Güde
OBIEKT KULTURY	54	To, co ukryte tekst: Maria Poprzęcka
BLOK	62	Sąsiedztwo w budowie tekst: Jakub Gawkowski
TEORETYCZNE	72	Europa Środkowa, czyli wieczny problem. Wokół <i>Orientu</i> w krakowskim Bunkrze Sztuki tekst: Piotr Słodkowski
DO WIDZENIA	84	Paulina Ołowska, <i>Tractonelli</i> tekst: Clément Diré
ROZMOWA	90	Byłem okiem Z Ryszardem Ziarkiewiczem rozmawia Jakub Banasiak fotografie: Karol Grygoruk
STRONA ARTYSTKI/ ARTYSTY	108	Agnieszka Grodzińska, <i>Rotowir (Snakes)</i>
	109	Martyna Kielecińska, <i>Tom the Cat</i>
	110	Karolina Jarzębak, <i>feelsbadman</i>
	112	Jan Możdżyński, <i>Moralna Panika</i>
RECENZJE	114	
WSKAZANIE	176	Wojciech Kozłowski

PLATO

Developing the institutional infrastructure with artists

Temporary Structures 1

library
bistro
shop

From 12 April, 2018

Temporary Structures 2

garden

From 24 May, 2018

Temporary Structures 3

cloakroom
display 1

From 20 September, 2018

Temporary Structures 4

display 2
decor

Artists: Pavel Braila, Šejla Kamerič, Ali Kazma, Marge Monko, Sükran Moral, Ciprian Muresan, Vlad Nanca, Roman Ondák, Agnieszka Polska, Tobias Putrih

Exhibition opening 21 November, 2018

PLATO, Janáčkova 22, Ostrava, CZ
(former Bauhaus hobby-market)
www.plato-ostrava.cz



OSTRAVA!!!

teatr powszechny

Teatr, który się wtrąca



foto: Magda Hueckel

Strach zżerać duszę

na podstawie filmu R.W. Fassbindera

Agnieszka Jakimiak

spektakle: 15, 16, 18, 19 grudnia

„Stara baba” i „arabski pies” – tak mówią o sobie główni bohaterowie: Emi, starsza sprzątaczką z Niemiec oraz Ali, młodszy od niej o 30 lat Marokańczyk. Wydaje się, że ich związek nie podoba się nikomu, wielu jednak czerpie z niego korzyści. Strach zżerać duszę to opowieść o społeczeństwie, które boi się wszystkiego, co inne, ale ekonomiczna wola przetrwania każe mu zawłaszczać to, co obce i dopasowywać do własnych narracji. To opowieść o fantazmatach i wyobrażeniach władających społeczną rzeczywistością, w której – jak głosi motto filmu Fassbindera – „szczęście nie zawsze jest radosne”.

patroni
mediální

wyborcza

wyborcza.pl
WARSZAWA

cojestgrane24

AKTIVIST

Partnerzy

MINISTERSTWO KULTURY
CZECH REPUBLIC

GOETHE
INSTITUT

www.powszechny.com

WŁADZA

11-21/12/2018

ul. Krakowskie Przedmieście 5 (wejście od ul. Traugutta)



Rosalind Nashashibi, *Red Sea*

Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 16.11.2018 – 12.01.2019

The Restoration Will / The Place to Belong

Mayumi
Suzuki



23.11_30.12.2018

wernisaż: 23.11.2018_g. 17.00

kurator: Michał Sita

Red Black and Yellow

Miejska Galeria Sztuki w Łodzi zaprasza
na spotkanie z niezwykłą artystką.

Veronica Taussig

Kurator Urszula Tarasiewicz

Otwarcie 14 grudnia 2018, godz.18.00

Ośrodek Propagandy Sztuki Park im. H. Sienkiewicza, Łódź
Wystawa czynna do 3 lutego 2019

Miejska Galeria Sztuki w Łodzi
ul. H. Sienkiewicza 44
90-009 Łódź
www.mgslodz.pl
sekretariat@mgslodz.pl



udział biorą
Kolektyw APART,
Karolina Brzuzan,
Mikuláš Černík, Sara Czyż,
Marcin Doś, Krzysztof
Jung, Tamás Kaszás,
Michał Kindernay,
Diana Lelonek, Barbara Sass,
Marta Senk, Pavel Sterec,
Tereza Stöckelová,
Vladimír Turner
kurator
Jakub Gawkowski
współpraca
Katarzyna Kalina

najpiękniej za katastrofą



1.12.2018
– 4.01.2019



Rynek 26, Bytom
www.kronika.org.pl
facebook.com/cswkronika

• Visegrad Fund


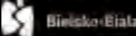
Projekt finansowany ze środków Międzynarodowego Funduszu Wyszehradzkiego.

10. Wystawa Kuratorstwa Bielskiej Jesieni 2018

10 listopada – Galeria
30 grudnia Bielska
2018 BWA

Agnieszka Brzeżańska
Maciek Cholewa
Martyna Czech
Dominik Jałowiński
Michał Jankowski
Magda Moskwa
Izabela Ewa Ołdak
Patrycja Orzechowska
Aleka Polis
Agnieszka Polska
Marek Rachwałik
Maciek Salamon
Bartosz Zaskórski
oraz
Andrzej Urbanowicz
(1938–2011)



Organizator  Galeria Bielska BWA jest samorządową instytucją kultury miasta Bielska-Białej 

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

kurator: Stanisław Ruksza

WW



Shouting: Poland!
Independence 1918

26/10/2018–
17/03/2019

Krzycząc: Polska! Niepodległa 1918

MW / Muzeum Narodowe
w Warszawie

NI
3* NIEPODLEGŁA

3* NIEPODLEGŁA
1918-2018

PATRONAT NARODOWY
PREZYDENTA RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ ANDRZEJA DUDY
W STULECIE ODZYSKANIA NIEPODLEGŁOŚCI

niepodległa

SFINASOWANO ZE ŚRODKÓW MINISTRA
KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO
W RAMACH PROGRAMU WIELOLETNIEGO
„NIEPODLEGŁA” NA LATA 2017-2022

PATRONAT HONOROWY
WICEPREZESA RADY
MINISTRÓW, MINISTRA
KULTURY I DZIEDZICTWA
NARODOWEGO
PROF. DR. HAB.
PIOTRA GLIŃSKIEGO

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

MECENASI WYSTAWY



Bank Polski



DORADCA PRAWNY



WYSTAWA W RAMACH CYKLU 3 X NIEPODLEGŁA
W MUZEUM NARODOWYM W WARSZAWIE

PATRONI MEDIALNI



POMIĘDZY
KAMIL KUSKOWSKI

wystawa:
13.12.2018 – 27.01.2019

kurator:
Stanisław Ruksza



Kamil Kuskowski
B, obiekt z cyklu *Pomiędzy*, 2018

Trafostacja Sztuki w Szczecinie
ul. Św. Ducha 4
wt – nd 11.00 – 19.00
T: +48 91 400 00 49
E: mail@trafo.art
facebook.com/trafo.art

TRAFO
TRAFOSTACJA SZTUKI W SZCZECINIE
WWW.TRAFO.ART



european avant-garde

art online

FORGOTTEN
HERITAGE

www.fundacjaarton.pl
www.forgottenheritage.eu



Tekst: Duch Święt

Ilustracje: Bolesław Chromy

Różgi i róże

Nie ma to jak rankingi, podsumowania, plebiscyty, listy szitów i kitów. W naszych zawsze pozwalaliśmy sobie na więcej. Nie inaczej było i w tym roku. Przed wami efekt pracy naszej armii sygnalistów, wróbelków, które przysiadły na parapetach muzeów i galerii, pospolitych plotkarzy i wszystkich innych, dzięki którym wiemy, co w trawie piszczy. No, trochę dodaliśmy też od siebie. W święta zwierzęta mówią ludzkim głosem, a my publikujemy to, co w ciągu roku można wyczytać tylko między wierszami, bo nie wypada nam powiedzieć tego głośno. Przede wszystkim jednak jest to ten moment, w którym wspominamy minione dni, wybaczymy i prosimy o wybaczenie. Niemniej, cóż – niektórzy zasłużyli tylko na różgę. Co więc działo się w sztuce polskiej w 2018 roku?

RÓZGI

Bunkier story

Styl, w jakim Magdalena Ziółkowska została odwołana z Bunkra Sztuki, sam w sobie zasługuje na różgę. Ale można przecież jeszcze pośmiać się z konkursu. Zgłosiły się trzy osoby: Magdalena Kownacka, która chyba uznała, że Krakowski Salon Sztuki to dobra trampolina na wyższy level, Andrzej Giza, prezes zarządu Fundacji Conspero zajmującej się ochroną dziedzictwa Jerzego Dudy-Gracza, oraz Marcin Szafranski, psycholog i coach (WTF?). Komisja konkursowa podziękowała całej trójce, co nie jest złą wiadomością, ale niechybnie oznacza to, że tak czy owak Magdalena Sroka, co wiadomością dobrą już nie jest. Chcielibyśmy napisać, że Kraków zasługuje na więcej, ale jakoś nie możemy się zmusić. Splinie, trwaj!

Krakers

No właśnie – jakim cudem to jeszcze istnieje?

Galeria Zderzak

Po tym, jak w książce redaktora Banasiaka *15 stuleci* Wilhelm Sasnal nieładnie wypowiedział się o tej znamienitej galerii, na każdego wysłanego maila z pytaniem o program dostajemy zawsze tę samą odpowiedź: „Nie prowadzimy już współpracy z «Magazynem Szum»”. Well, nie żebyście prowadzili wcześniej.

Eulalia Domanowska

Różga (jednak) za soundtrack wystawy Henry’ego Moore’a w Orońsku, czyli kreatywne rozwinięcie koncepcji spotykanych w kawiarnianych toaletach, w których świergot ptaszków ma zagłuszyć dźwięki perystaltyki jelit. Domanowska brawurowo przeniosła ten motyw w realia wystawy, moc natury drzemiącą w dziełach mistrza wyeksponowano w iście bukolicznym zakamarku.

UA

Wielki, ale ostatecznie mały powrót Karola Komorowskiego. Wieczny wannabe polskiej fotografii w tym sezonie postanowił otworzyć elitarny salon w kamienicy przy ulicy Wilczej. Niestety 10 ziko za wstęp i zakaz własnej konsumpcji nie spotkały się z aprobatą odbiorców, podobnie jak legendarna już fraza Komorowskiego: „Za rogiem jest bankomat”. Nie rozumiemy, jak to możliwe, ale ta złota inicjatywa nie przetrwała wakacji. Cóż, geniusze swoje wycierpieć muszą.

Burza w szklance wody na Ziemiach Odzyskanych

Łukasz Musielak, kurator i krytyk wychowany na łonie dyrektora Wojciecha Kozłowskiego, niczym żmija zaczął kąsać pryncypała po lekturze programu reformy sieci BWA autorstwa redaktora Banasiaka (którego to programu, zdaniem samego autora, nikt nie zrozumiał). Tymczasem dyrektor Kozłowski odwinął się, reaktywując przy okazji kultowy blog *Zapiski z prowincjonalnej galerii*. Co było dalej, nie pamiętamy, ale jedno jest pewne – czas na centralizację.

WGW

To, co najciekawsze w WGW, tym razem wydarzyło się na zapleczu – oto kilku galerzystów (i jedna galerzystka) założyło spółkę, ale jakoś zapomniało poinformować o tym pozostałych. Rozumiemy to, wszyscy mamy dużo na głowie. Na naszych łamach w brawurowym reportażu całą sytuację opisał Stach Szablowski – wiemy, że nie mogliście szerować i lajkować, bo kapitał symboliczny sp. z o.o., ale wiemy też, że i tak czytaliście. Czy i tym razem gorszy pieniądz wyparł lepszy? Policzymy. W imprezie nie bierze już udziału Fundacja Arton. To dla poziomu merytorycznego WGW minus 100. Z drugiej strony zrezygnowała też Matylda Prus z m², która ostatnio co trzy miesiące wystawia kiczdyła Marcina Zawickiego. Wygląda więc na to, że wyszło na zero. Czyli *business as usual*? Chyba jednak nie do końca.

Mateusz Sarzyński

Król Instagrama i laureat tegorocznej edycji Artystycznej Podróży Hestii. Jego obrazy, utrzymane w duchu malarskiego *Mortal Kombat*, dają kliki, ale czy to wystarczy, żeby uznać je za dobre? Nasz ekspert w dziedzinie sztuki najmłodszej, redaktor Policht, uważa inaczej. Sorry, Mati!

Muzeum NOMUS w Gdańsku

Aneta Szyłak, ksywka w redakcji: „Czekamy na info”. W minionym roku na pytanie o program nie padała inna odpowiedź.

Srór

„Obieg” chciał zrobić spór, a wyszedł wiór. Suchar, ale adekwatny do tego, co z nobliwego periodyku, naszego protoplasty, wyszło spółce Krasny & Ludwisiak za sprawą niesławnego wyboru „obiegowych” tekstów w pomarańczowej oprawie. My zbojkotowaliśmy i swoich nie daliśmy. Czujność przede wszystkim.

Lody (kręczone, czyli świderki)

Julita Wójcik zgodziła się wpisać *Tęczę* w projekt piarowo-reklamowy firmy cukierniczej Ben & Jerry’s. Sprowadziło się to do świetlnej tęczy na Zbawixie, szumu

medialnego przez jeden weekend i ostentacyjnie promocyjnego wywiadu w „Wysokich Obcasach” (nie z Julitą, ale z paniami od lodów). Etyka korporacyjna, misja, CSR, te sprawy. W porządku, dlaczego nie, ale... serio?

Galeria Henryk

Do niedawna prężnie działająca galeria reprezentująca słabych artystów, obecnie galeria jednego artysty – reszta zbuntowała się ze względów finansowych, po czym wzięła i odeszła.

Arsenał Poznań

Uwaga, Zofia nierodzińska zawstydziła bell hooks, która nie wiedziała, że trzeba być matrylinearną! I jeszcze taki kuluarowy żarcik: Marek Wasilewski zdobył Arsenał gwałtem, a teraz robi warsztaty z aborcji. PS Chodzi oczywiście o gwałt na dobrym obyczajaju.

Smoleńsk w sztuce

Każdy chciał dobrze, a wyszło jak zwykle. Paweł Althamer chciał upamiętnić zmarłego prezydenta Lecha Kaczyńskiego, a wywołał największą gównoburzę na prawicy od czasu Dominika Tarasa. Jerzy Kalina chciał zrobić awangardowy obelisk w kameralnym miejscu, a musiał tłumaczyć się z dewastacji placu Piłsudskiego. Za to my mieliśmy dwie świetne okładki. #zmarnowanaszansanapojednanie

Raster i Bytom

Czyli konfekcja męska (a jakaż by inna!) w służbie handlu sztuką. Jaki kraj, taki Louis Vuitton i Takashi Murakami.

Zofia Krawiec

Dla Krawiec to był intensywny, ale i trudny rok. Najpierw wystawa w lokalu_30, czyli wydruki z Instagrama i łzy wycierane w papier toaletowy. Później gównoburza na Instagramie za bycie TERFEM. Sława musi boleć, za to sezon jesienny Krawiec zakończyła brawurowym roastem na imprezie „Szumu”. Szanujemy! No i tu różga nie będzie chyba karą.

Homo-dzikusy

Czyli jak redaktorka Plinta wywołała dyskusję o poprawności politycznej, i to na łamach „Dwutygodnika” (wybaczcie!). Miała być ironiczna hiperbola, wyszedł mały internetowy linczyk i łatka rasistki. Ej, co złego, to nie my!



Magdalena Komornicka

Współkuratorka niesławnego *Bogactwa* zabrała się do tak zwanego dyskursywizowania instytucji. Śpieszymy poinformować, że to już nie 2003 rok, kiedy wystarczyło wystawić coś na zewnątrz i robiło się szum. Sytuacji nie poprawił pięćsetny pokaz choreografii i powtarzanie ZUJ-owego *Bluszczu* Cezarego Bodzianowskiego w wersji zachętowskiej. Jak napisała na fejsie Dorota Monkiewicz: rzeźby Althamera i s-ki wspaniałe, ale jeszcze lepiej wyglądałyby w wielkim, białym kubiku. Otóż to. #torobisięinaczej

Zła sztuka kobiet

Quentin Tarantino i Robert Rodriguez nakręcili *Death Proof*. Polska sztuka ma swój odpowiednik: elitarny klub słabej sztuki kobiecej. Członkinie: Marta Frej, Iwona Demko, Anka Leśniak, Agata Zbylut. Brakuje tylko ADU. To pisałam ja, Plinta.

Koji Kamoji

Paulo Coelho polskiej sztuki pokazał w Zachęcie kamienie zen i lustro przemijania (czy jakoś tak). Redaktor Banasiak na wystawie nawet nie był – podobno manifestacyjnie. Tym samym otwieramy dyskusję na jakże drażliwy temat: „Czy można nie cenić twórczości senseia Kamojiego”? PS W Foksalu (starym) mówią, że wystawa była na miarę MoMA.

Krzysztof Piętka

Gorsza połowa Martyny Czech.

Choreografia, taniec, ruch itd., itp.

Jesteś kuratorką i nie wiesz, co zrobić? Zorganizuj taniec na klatce schodowej swojej instytucji! W mijającym roku choreografia ewidentnie się ułała: podsumowujące *Inne tańce* w CSW Zamek Ujazdowski, hitowy Baczyński-Jenkins w FGF, a przede wszystkim perfo jako zapchajdziura WGW. To w sumie dobra wiadomość: skoro wszedł w to rynek, to znaczy, że wkrótce pojawi się coś nowego, a to bardzo nas cieszy.

MSN jako przedmiot kampanii wyborczej

Najpierw po otwarciu kopert z ofertami na budowę MSN okazało się, że wszystkie są puste. Wiadomo, wybory. Potem Jan Mencwel (*Miasto Jest Nasze*) poużywał sobie na fejsie, pisząc o Muzeum nad Wisłą *per* ohydne, pomazane pudełko, które przestania cudowny staromiejski krajobraz. Rozumiemy, że chodziło o uderzenie w Hannę Gronkiewicz-Waltz, ale wzywamy: Janek – nie idź tą drogą! Zwłaszcza że po dwóch tygodniach ogłosiłeś z Pawłem Althamerem, że MSN powinien mieć filię w jakichś barakach na Bródnie. Na koniec swoje dołożył Patryk Jaki, który miłosiernie oznajmił, że zostawi MSN na placu Defilad. Jan Śpiewak nie zadeklarował się do końca, ale i tak przegrał. Zresztą podobnie jak dwaj pozostali. I tylko niesmak pozostał.

Jakiś Kossak

Andrzej Duda na setkę niepodległości rozdał pośmiertne Ordery Orła Białego. Sekcję plastyki reprezentował jeden jedyny Kossak. Nie wiemy który, ale właściwie to bez znaczenia.

Iwo Zmyślony

Obraził się na wszystkich i zniknął. Na ulicy udawał nawet, że nie poznaje redaktora Banasiaka. Ostatnio widziano go jako krytyka towarzyszącego Izy Chamczyk. W TVP Kultura ponoć oskarżał nas o spiski.

Jakub Gliński

Artysta z tych, którzy najpierw robią, a później myślą, a najczęściej nie myślą, ale niestety robią.

#queer

Jesteś kuratorką i nadal nie wiesz, co zrobić? Zaproś Mikołaja Sobczaka i Bellę Ćwir.

Andrzej Jarosz

Dyrektor Muzeum Współczesnego Wrocław. Żeby dowiedzieć się, co u niego, wysłaliśmy ze specjalną misją Stacha Szabłowskiego, ale facet okazał się autentycznie teflonowy. Na razie stara się zadowolić wszystkich, czyli i ZPAP/F, i środowisko sztuki współczesnej, w konsekwencji nie reprezentując nikogo. Szkoda, oczekiwaliśmy poważnego zwrotu konserwatywnego, a wyszło tylko mdło.

„Arteon”

Nasz mroczny rewers (albo odwrotnie). Tymczasem poznańscy sygnaliści donoszą, że konkurencja przeżywa kryzys mimo wielotysięcznej dotacji z MKiDN – redaktorka Staszak ma przeżywać zwrot religijny, a jej autorzy mają po cichu marzyć o dołączeniu do szeregów „Szumu”. Dowodem niech będzie entuzjazm, z jakim czołowy felietonista „Arteonu”, Andrzej Biernacki, zgodził się na udział w naszym urodzinowym roaście, licząc chyba na ciąg dalszy. #bezprzesady

Radio Poznań

Nowa instytucja, której prezesuje Piotr Bernatowicz. #serio

Stach Ruksza

Stachu, ogarnij się w tym Szczecinie! W Warszawie potrafisz! #wierzymy

Fundacja in Situ

Konsekwentnie stosowana strategia: „Ulitujcie się nad nami, nie mamy pieniędzy, wspomóżcie nas!”, w przypadku Fundacji in Situ działa wybitnie. Może dlatego, że oszczędzają, jak mogą: nie tylko są w stanie zebrać brakujące złotówki na festiwal Krzysztofa Kieślowskiego, ale i nadal nie płacą młodym artystom za udział w Kontekstach. Ci ostatni ciągle się na to łapią, Grunwald powoli pięknieje, ale MKiDN chyba się wkurzyło, bo zorganizowało unikalną kampanię informującą o dotacjach przyznanych Fundacji in Situ. Co by nie mówić, krągłe sumki. #zazdrość

Dominika Olszowy i PTV

Tajemnicza inicjatywa Dominiki Olszowy. Telewizja, która emituje program z rocznym opóźnieniem. Być może jest w tym jakiś plan.

CSW Toruń

W tym roku była wystawa *Wolność* bez kobiet, w 2019 roku na pewno będzie jedna artystka, i to jaka. Najdroższa i najbardziej czerstwa wystawa roku nadchodzi. #Marina #jakmogłaśięzgodzić

UAP-owe rewolucje

Reformy na UAP trwają, po próbie zwolnienia z pracy profesora Jarosława Kozłowskiego przyszedł czas na profesor Izabellę Gustowską. Czy jednak na jej miejsce naprawdę czeka kolejka wybitnych następców? #wątpimy Izo, nie daj się!

Grupa Budapeszt

Nowa grupa w sztuce polskiej, a dokładniej: trzech nieśmiesznych facetów w średnim wieku w czarnych swetrach, dowcipkujących o awangardzie. To ponoć hit, ale rozumie go tylko Stach Szabłowski.

BWA Art Club

Wiadomo, w zjednywaniu serc warszawskiej socjety Michał Suchora nie ma sobie równych. Brawurowo lawirując na styku publicznego i prywatnego, tym razem włączył się w projekt BMW Art Club, w którym w absolutnie, niebywale wręcz unikalnej kombinacji spotykają się sztuka, muzyka i karoseria samochodowa. Michał usiadł za kółkiem razem z Witkiem Orskim – artystą na co dzień zatopionym w świecie platońskich idei. BMW i BWA myślą nam się.

RÓŻE

Muzealny Oscar

Muzeum Sztuki w Łodzi z Sybillą. Jak napisał na fejsie Daniel Muzyczuk, ta nagroda to „muzealny Oscar”. Nie wiemy, czy to najszcześniejsze porównanie, ale szczerze gratulujemy.

Susch

Kolekcja Grażyny Kulczyk została wyceniona na 100 mln euro, czyli nie horrendalnie dużo, ale przynajmniej, że i nie najmniej. Hanna Gronkiewicz-Waltz kolekcję olała, więc Kulczyk olała Polskę i zrobiła sobie muzeum w najdroższym miejscu na ziemi, żeby nikt nie miał wątpliwości, że z tą Warszawą to był jednak gest wielkopański. Nie zaprosiła nas na otwarcie.

Dom Mody Limanka

Kiedyś było Faszyn from Raszyn, teraz jest Dom Mody Limanka. Kiedyś syf z lumpeksów był obciachem, bo bida, teraz jest hajpem rodzimego światka sztuki, bo klasizm. Najbardziej *hot* miejscówka w Łodzi mieści się w mieszkaniu zmarłego ginekologa. W sąsiedztwie ponoć mieszka dresiarz z kapucynką na smyczy. Tam zostaliśmy zaproszeni.

Anda Rottenberg

Czego się nie dotknie, to ozłoci. W zeszłym roku była aukcja kolekcji w Desie, w tym – wystawa świętej trójcy w Muzeum Śląskim, spektakl, film, szefostwo działu „Kultura” w „Vogue Polska”, nowa wystawa Mirosława Bałki, weekendy w Susch i ogólny lans i lansik. Na wykłady wałą tłumy, nieważne, czy w Desie, czy w małej poznańskiej klubokawiarni. Ach, była jeszcze *Berlińska depresja*, jednak cóż, to nie to samo co *Proszę bardzo*. Zawistnicy twierdzą, że to dlatego, że tym razem książka powstała bez pomocy ghostwritera, ale my tym ohydny plotkom nie wierzymy, niniejszym wyrażając swoje głębokie oburzenie.

Józef Robakowski

Józef, pijemy za ciebie, zdrowiej. Bez ciebie Sokołowsko to nie to samo.

Agnieszka Morawińska

Złośliwcy powiadają, że jedyna reforma Agnieszki Morawińskiej to zdjęcie z fasady muzeum reklam i zastąpienie ich neonem oraz umycie gmachu. Na ocenę przyjdzie jeszcze czas, ale faktem jest, że wraz z tak zwanym odejściem wyprzedzającym dyrektorki Morawińskiej skończyła się pewna epoka. Musimy też zdradzić, że mieliśmy opublikować wspaniałą wywiad z byłą dyrektorką, ale Adam Mazur, żegnając się z „Szumem”, powiedział, że zabiera, bo mamy za niskie stawki. *Good for you*, „Dwutygodnik”!

Piotr Rypson

Krzyknął: Polska, i wygrał w wystawy wokół stulecia odzyskania niepodległości. Brawurowo rozegrana ekspozycja pokazała, czym może być idea muzeum krytycznego w praktyce. Nietety i tym razem zmiana w stołecznym Muzeum Narodowym trwała krótko – Rypson jako dyrektor swoją wystawą zgasił światło.

Jerzy Miziołek

Nowy dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie. Jeśli nie wiecie, kto to, podpowiadamy – dotychczasowy dyrektor Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego. Wróbelki z uniwerku doniosły nam, że po ogłoszeniu decyzji o przejściu Miziołka na poziom narodowy pracownicy Muzeum UW kupili szampana. Nie byłemu pryncypałowi, ale sobie – ze szczęścia. A więc róża, no bo sukces, ale jednak na kredyt.

Hanna Wróblewska

„Musicie bowiem wiedzieć, że dwa są sposoby prowadzenia walki – trzeba przeto być lisem i lwem”.

Bolesław Chromy

To był jego rok. Dla nas rysował już dawno. Wiadomo. Potem lansował go redaktor Policht. Daliśmy mu więc narysować świąteczną okładkę, dwie ilustracje i super koszulkę. Ale w 2019 roku ban, bo Chromy zaraz wyskoczy nam z łódwki.

Daniel Rycharski

Jako że najbardziej wyczekiwana wystawa indywidualna miała odbyć się w roku właśnie mijającym, a odbędzie się w przyszłym, pozostaje nam cierpliwie czekać. W międzyczasie byliśmy u Daniela na wsi zrobić kilka fotek do naszego Studia Artysty. Było miło, ale potem wydobyć autoryzację i wybrać najlepsze zdjęcia... #Danielgwiazdorzysz #zjedzsnickersa

Joanna Warsza i Public Art Munich

Doceniamy fakt, że w 2018 roku ktoś ciągle wierzy w eksperyment w sztuce i udaje mu się przekonać do tego resztę świata. Dla takich osób jak Warsza nawet kostka skręcona przez Massima Furlana podczas inauguracyjnego wydarzenia może prowokować do pytań, czym jest dzisiaj performans. To cenne, choć naszym zdaniem w tym przypadku diagnozę postawić może tylko lekarz – i nie chodzi bynajmniej o nogę artysty.

Jakub Julian Ziółkowski i Hyon Gyon w CSW Zamek Ujazdowski

Kiedy infernalne wizje zamieniają się w świat pluszaków, a wystawa nabija 35 tys. widzów, wiedźcie jedno: *love is in the air*.

Przemek Matecki

Ktoś w końcu zrozumiał internet i przeniósł go na płótno. Kilkaset sztuk razy kilka tysi równa się żyła złota, więc prorokujemy, że czas „małych obrazów” będzie trwał i trwał... Jak internet.

Potencja

Dzieci Grupy Ładnie, wnuki Gruppy. Jeśli chodzi o hałas wokół nich samych, robią dokładnie to samo co poprzednicy, tymczasem wszyscy jak zahipnotyzowani cieszą się, że świeża krew tryska z żył – oj, zdaje się, że ktoś tu liczy na transfuzję. Na szczęście poza lansem jeszcze malują.

Muzeum Sztuki w Łodzi i Pan Tu Nie Stał

Czyli konfekcja hipsterska (płci obojga) w służbie popularyzacji awangardy. Prawie to samo co Raster i Bytom, ale „prawie”, jak wiadomo, robi wielką różnicę.

Żubrzyce

Polska odpowiedź na Guerilla Girls. Walczą heroicznie, tylko muszą popracować nad timingiem – swoje akcje organizują dokładnie w momencie, kiedy burza wokół danej sprawy cichnie.

Klocuch

Niby mamy zwrot populistyczny i wszyscy walczą o publiczność, ale tylko redaktor Policht i Bartosz Zaskórski wiedzą, jak to się robi. Otóż okazuje się, że wystarczy zrobić wystawę Klocucha i ma się kilkadziesiąt tysięcy potencjalnych widzów, hejterów i policję na karku. Kruci.

Kraina Grzybów

Kiedy nie chcesz być artystą, ale tak naprawdę chcesz, więc w desperacji lepisz ludki z plasteliny. Nieważne, jaki będzie efekt, wierne fanki i tak przyjadą, choć nie tak tłumnie jak na Klocucha. Więc jednak na plus.

Martyna Czech

Miała gdzieś się zakotwiczyć, ale się nie zakotwiczyła. Nadal maluje. Tak jak wcześniej, a nawet bardziej. To może przez to. Za to dostała nominację do Paszportów „Polityki”. Może teraz.

Irmina Rusicka

Niegdyś artystka antyreżimowej Galerii Kubeł, w tym roku pupilka reżimowego radia publicznego (gratulujemy Talentów Trójki!). Najlepsze prace i wystawy ciągle robi razem ze swoim chłopakiem Kaspem Lecnimem, który także jest artystą. Gorzej radzi sobie w duecie z Adamem Rzepeckim. Irmino, po prostu jesteś dla niego zbyt miła.



Wojciech Bąkowski

WSB pokazał nowe prace w Galerii Stereo. Skrytykowaliśmy je trochę piórem Stacha Szablowskiego, ale wystawa była naprawdę fajna. A skoro sprawiedliwości stało się zadość, dodajmy jeszcze, że WSB nagrał nową płytę pod tytułem *Jazz Duo*. Dobrodusznym melomani już myśleli, że Wojtek w końcu zwrócił się ku szlachetniejszym gatunkom muzyki, a chodziło tylko o model tramwaju. #zaskoczka

Wódka w sztuce

Książka Łukaszów Gorczyca i Rondudy to ostateczny dowód na przełom pokoleniowy w sztuce polskiej. Okazuje się, że awangarda piła tak samo jak pokolenie leśnych dziadków z ZPAP, co jest niezbitym dowodem na to, że alkohol nie ma w sztuce żadnego znaczenia. Wszystkim urodzonym po 1990 roku *Szyję* czyta się jak rekonstrukcję dawno zapomnianych i w gruncie rzeczy niepojętych rytuałów. Generacja prosecco, pokolenie aperolu i piw rzemieślniczych – mówi rzyganiu w rękaw stanowcze nie!

Dominika Kowynia

Late bloomer polskiego malarstwa, katowicka szara eminencja, nauczycielka wszystkich od Bartka Buczka po Martynę Czech, nominalnie asystentka Andrzeja Tobisa, ale tak naprawdę główna influencerka pracowni. Może powinni zamienić się miejscami?

Oświecenie!

Tercet kuratorski Goshka Macuga, Łukasz Ronduda i Tomasz Szerszeń dowiódł, że wystawa powabna, mądra i aktualna może powstać nawet w muzealnych gablotach. W 2018 roku to *Czym jest Oświecenie?* niczym promyk nadziei jaśniało na firmamencie nudy, przewidywalności i miękkości rodzimego wystawiennictwa.

Przemysław Kwiek

Wydrukował Facebooka i jeszcze wkręcił wszystkich, że to praca naukowa. Lajk!

„Vogue Polska”

Na okładkach *soviet chic*, Mazowsze i Anja Rubik jako Matka Witkacego, w środku Anda Rottenberg jako szefowa działu „Kultura”, do tego Karol Sienkiewicz w roli Stacha Szablowskiego ze „Zwierciadła” i uciekinierki z działu promocji Zachęty, a na deser Paulina Ołowska, czyli księżniczka polskiej sztuki jest tylko jedna. „Vogue Polska” jako instrument modernizacji klas średnich w dziedzinie kultury wizualnej? Skoro nie ma innych, to niech będzie...

Marta Gendera

Wydaje się, że w przeciwieństwie do Stacha Rukszy Gendera nadal wierzy w potencjał tak zwanego bloku zachodniego aka Ziem Odzyskanych (Szczecin–Gorzów Wielkopolski–Poznań–Zielona Góra–Wrocław). Ma najtrudniej, bo do Gorzowa zewsząd daleko, ale trzyma fason. Szanujemy.

Krakowski Salon Sztuki

W tym sezonie w Krakówku głośniejsze było o pospolitym ruszeniu w Pałacu Sztuki niż o jakiegokolwiek wystawie w Bunkrze. Nie wiemy, czy słusznie, ale na pewno symptomatycznie. Dobrze to dla Krakowa czy źle? Cóż, chyba w sumie wszystko jedno, ale kluczowe pytanie brzmi: „Róża czy różga?”. Mieliśmy być miłośnikami, więc niech będzie kwiatek. Dla tych artystów, co się tak tłumnie zgłosili.

Małpeczki

Ten rok nie należał do Wojtka Kozłowskiego, ale do jego córki. Kiedy wystawa Małpeczek w BWA Zielona Góra? Kto nie wspiera swoich dzieci, niech pierwszy rzuci kamieniem.

Agata Pyzik

Nasza najbardziej klikalna i najmniej terminowa autorka. Czyli niezbyt klikalna i bardzo nieterminowa. Osobowość hybrydyczna: wczoraj przeciwko selfie-feminizmowi, dziś hula na Instagramie; wczoraj przeciwko *post-soviet chic*, dziś na wybiegu u Armady. Ostatnio zaczęła się ubierać jak jej chłopak, Igor Pisuk. Mimo to wciąż w nią wierzymy, heroicznie zamawiając kolejne teksty. Niezmiennie zaangażowana na froncie walki klasowej.

Dawid Radziszewski

Marzył o placu Hallera i wysokich socrealistycznych stropach, a skończył w 19 Dzielnicy, w apartamentowcu obok torów i w lokalu pod Żabkę. Nadal nie wiemy, czy #sosad, czy #WTF, czy jednak #sukces.

Friend of a Friend

Krótko, szybko, na temat i bez kwasów, czyli polskie Condo zawstydziło WGW i Not Fair razem wzięte.

Konsorcjum Praktyk Postartystycznych

Według złośliwców organizacja tak demokratyczna, że aż pasywna. Odrzucamy te kalumnie, i to nie tylko dlatego, że w mijającym roku KPP uczestniczyło we wszystkich protestach politycznych (a my to drukowaliśmy). Przede wszystkim dlatego, że to właśnie KPP wprawiło w ruch cokolwiek abstrakcyjny projekt wystawy antyfaszystowskiej autorstwa Pawła Brożyńskiego i s-ki. Jak widać, najbardziej pasywny i tak jest Kraków.

Kółko Hybrydowe

Jeśli ktoś nie załapał się do mafii bardzo kulturalnej, może spróbować swoich sił w sekcji nadzorowanej przez Maję Demską, Katarzynę Przewańską i Kamilę Bondar. Trzeba mieć tylko trochę czasu i paznokcie gotowe do lakierowania. Mile widziana umiejętność łączenia pracy w korporacji z nadzorowaniem artystycznych projektów, nawet bazarowych.

Joanna Piotrowska

Nadal nie wiemy, o co dokładnie chodzi w jej fotkach, ale rzeczywiście są ładne – na tyle, że jedną daliśmy nawet na okładkę. Wielu mówi, że to był jej rok. My uważamy inaczej – jej będzie dopiero rok przyszły. #Tate #KunsthalleBasel #zdradzamyplany

Alex Baczyński-Jenkins

Największy sukces frekwencyjny FGF od czasu otwarcia dachu w ramach *Końca egzotycznej podróży*. Jeśli żyrować na choreo, to tylko z przytupem!

Nomadic State

Złoty duet, który nawet przypadkową wycieczkę blablacarem na Syberię potrafi koniec końców zamienić w spektakularną wystawę w BWA Wrocław. Na wileńskim *Waiting for Another Coming* pod IAM-owskim patronatem udało im się z kolei rozwścieczyć ministrowi Annę Zalewską, której jako specjalistce od edukacji nie po drodze z edukacją kulturową – na widok wystawianych przez Nomadic State zupek chińskich zaczęła pieklić się o to, co to za sztuka. Karolina Mełnicka i Stach Szumski rywalizują też o fejm indywidualny – rok po Stachu wystawę w Project Roomie miała Karolina, tymczasem na Szumskiego stawiają już galerzystki z Polana Institute. Z Mikołajem Sobczakiem wyszło aż za dobrze, trzymamy więc kciuki!

Michał Soja i Róża Duda

Wszyscy wiemy, kto to jest górnik, ale kim jest jego syn? Według Soi i Róży to zapalony *gamer*, który do kopalni wchodzi tylko w świecie wirtualnym. Róża i Soja mają teraz swoje pięć minut, nie bez siłowego wsparcia redaktorki Plinty, która podczas obrad jury konkursu na najlepsze dyplomy gdańskiej ASP podstępem zmusiła pozostałych krytyków do nagrodzenia właśnie ich pracy. Na marginesie, Soja to też ostatni, ale wciąż najlepszy artysta Galerii Henryk.

Jana Shostak

W mijającym roku wszędzie było jej pełno – także u nas. Jak się okazuje, strategia świadomego lansu jest świetna, bo autorce nie można zarzucić lansu. W gruncie rzeczy jest tak dobra, że zapomnieliśmy już, po co to wszystko. Może chodziło o współczynnik sztuki?

Paweł Śliwiński

Polana Institute podjęła się w tym roku heroicznej próby reaktywacji twórczości Pawła Śliwińskiego. W tym celu zaplanowano miły wernisaż w szopie pod Warszawą, relaks w ogródku, ping-ponga i ognisko. Niestety, nowe obrazy Śliwińskiego zostały przebite ilościowo i jakościowo przez plenerowe atrakcje, jednak mamy nadzieję, że to się wkrótce zmieni.

Departament Obecności

Permanentny program dyskursywny MSN, który ma więcej wydarzeń niż dni w tygodniu. Nie mamy na to czasu, ale lubimy. Tym bardziej, że Natalia Sielewicz minimalnie zainspirowała się naszym okładkowym tekstem o queerze *Duma i uprzedzenie* (nr 20/2018), nazywając swój program o queerze *Duma i uprzedzenie*. PS Wystarczyło zapytać.

Biennale Warszawa

Prawdziwa rzadkość: biennale, które zaczęło się od myślenia. To mogło się udać tylko poza polem sztuki, i rzeczywiście, za Biennale Warszawa odpowiada interdyscyplinarna ekipa kulturoznawczyń, kuratorek i aktywistów, a całość nominalnie jest nową odsłoną Teatru Sceny Prezentacje. Ale spokojnie, pole sztuki zassie i to. I będzie po ptakach.

Zabel dla Joanny Mytkowskiej

W kraju MSN miewa pod górkę nie tylko podczas wyborów, natomiast muzeum niezmiennie doceniają ośrodki zagraniczne – w tym roku Nagroda im. Igora Zabla powędrowała do Joanny Mytkowskiej. Od nas róża!

Wenecja dla Romana Stańczaka

Czyli czas na przeniecowany samolot (!), i to w Pawilonie Polskim. Skala robi wrażenie, a o to, żeby się udało, zadbają kuratorzy zwycięskiego projektu: Łukasz Mojsak i Łukasz Ronduda. Też róża!

Stajuda dla „Szumu”

Wszyscy mają mamę, mamy i my.

Rafał Trzaskowski

Rafał, spróbuj to spier#\$%ić!

Tekst: Karolina Majewska-Güde

What Ewa Partum Made Me Do... Czas, miejsce, archiwum

To sposób użycia nadaje sens każdemu projektowi archiwum¹.

W opublikowanym w 2007 roku eseju *What Graces Made Me Do* w tomie *Encounters in the Virtual Feminist Museum, Time, Space and the Archive* Griselda Pollock pisze o spotkaniu w muzealnym sklepie z materiałem wizualnym: pocztówką przedstawiającą neoklasycystyczną rzeźbę Canovy, *Trzy Gracje*². Esej Pollock nie odnosi się do rzeźby Canovy, która – jak zauważa sama autorka – jest dobrze i bogato opisana i przebadana, ale do sposobu spotkania z tą realizacją poprzez dokumentację. Mój sposób spotkania ze sztuką Ewy Partum, rozproszoną w szufladach i zakamarkach jej prywatnego mieszkania, niemediowaną przez wystawę, był w pewnym sensie podobny. Doświadczenie to łączyło się z przebywaniem w afektywnej przestrzeni życia i obserwacją sposobów trwania archiwum funkcjonującego jako materiał artystyczny i pracownia oraz z próbą rekonstrukcji kolejnych historycznych etapów wchodzenia tego archiwum w obieg lokalnego i globalnego świata sztuki po 1989 roku³. Jeżeli *Trzy Gracje* zmusiły Pollock do stworzenia feministycznego wirtualnego muzeum, to Ewa Partum, z jej radykalną postawą wobec materialności sztuki oraz nieustającym impetem samohistoryzacji, zmusiła mnie do zastanowienia się nie tylko nad funkcją archiwum w procesie historyzacji tej praktyki artystycznej, ale także nad tym, jak mógłby funkcjonować projekt feministycznego archiwizowania. W pierwszej części tekstu skoncentruję się właśnie na tym problemie, sygnalizując go raczej jako otwarty obszar badań, niż udzielając ostatecznych odpowiedzi, następnie przejdę do tematu relacji archiwum i historyzacji tej praktyki artystycznej.

Ewa Partum, Rysunek feministyczny. © Ewa Partum
ARTUM Foundation ewa partum museum

Rysunek feministyczny

1 „It is a mode of usage that gives sense to any archival project” – zob. Dusan Grija, *Glossary of Common Knowledge*, eds. Zdenka Badovinac, Jesús Carrillo, Bojana Piškur, Ida Hiršfelder, Moderna galerija, Ljubljana 2018, s. 17.
2 Griselda Pollock, *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space and the Archive*, Routledge, London–New York 2007.

3 Celem moich badań była historyzacja i interpretacja relokacji tego archiwum i tej praktyki z komunistycznego Wschodu do kapitalistycznego Zachodu i dalej, w obręb pola sztuki współczesnej. Bohaterką tak rozumianego problematycznego mapowania jest nie artystka i jej intencjonalność, ale archiwum praktyki artystycznej w ciągłym ruchu pomiędzy historyczną odrębnością i interpretacyjnymi terażniejszościami.

Historia (w) archiwum

Początki archiwum Ewy Partum wyznaczyć można na lata 60., czyli na czas, kiedy artystka rozpoczęła swoją praktykę artystyczną. Archiwum zawiera materiały źródłowe i źródła wtórne – dokumentację fotograficzną i filmową efemerycznych realizacji (sytuacje, instalacje, performansy), korespondencje, książki, prywatne fotografie, wycinki prasowe, notatki, prace na papierze, poezję wizualną, prace konceptualne, kserokopie, materiały audio. Część materiału związana jest z aktywną działalnością Galerii Adres i funkcjonuje jako Archiwum Galerii Adres, ale ze względu na sposób działania tej instytucji przejście między tym materiałem a dokumentacją praktyki Partum jest dość płynne. Część materiału została przewieziona przez Ewę Partum podczas jej podróży pociągiem – z biletem w jedną stronę – do Berlina w listopadzie 1982 roku, kiedy opuszczała Polskę Ludową; inne, pochodzące z lat 70., zostały w Warszawie i zaginęły. Spora partia materiałów powstała także w dekadzie lat 80., w której praktyka artystyczna Ewy Partum funkcjonowała jako fizycznie zlokalizowana w Zachodnim Berlinie, ale wirtualnie zdelokalizowana (zdeterioryzowana) w infrastrukturach polskiego świata sztuki. Dużo materiałów powstało w procesie redystrybucji po 1989 roku. Artystka

Galeria Adres była maszyną generującą archiwum, w którego kontekście Ewa Partum samohistoryzowała swoją praktykę. Jednak impuls do samohistoryzacji nie doprowadził do powstania systemu zabezpieczającego wszystkie dokumenty: archiwum Partum jest fragmentaryczne, pozbawione jednolitej struktury i płynne.

nie tylko zawsze pracowała nad archiwum własnej praktyki – produkowała i reprodukowała materiały wizualne i dyskursywne – ale i pracowała nad ideą archiwum, prezentując zgromadzone materiały na wystawach – właśnie jako archiwum. Galeria Adres stworzona przez Partum w Łodzi w 1972 roku, a od 1973 roku zlokalizowana w mieszkaniu artystki, była maszyną generującą archiwum, w którego kontekście Partum samohistoryzowała swoją praktykę. Jednak impuls do samohistoryzacji nie doprowadził do powstania systemu zabezpieczającego wszystkie dokumenty: archiwum jest fragmentaryczne, pozbawione jednolitej struktury i płynne; ukształtowane „w duchu” awangardowej tradycji radykalnej redukcji, o której Boris Groys pisał w swoim esej o słabej awangardzie (2010)⁴. Oprócz akumulacji artystka wdrożyła metodę archiwizacyjną

opartą na procesach użycia i zużycia. Dobrym przykładem tego podejścia jest wywiad wideo z Tate Modern (Tate Shots 2017), performatywna prezentacja portfolio, podczas której Ewa Partum, chcąc wyjaśnić ideę *active poetry*, po prostu rozrzuca „oryginalne” litery z lat 70. w swoim mieszkaniu.

Jak jednak zachować tę koncepcję – organizującą praktykę i archiwum – pisząc historię sztuki, przygotowując wystawy, historyzując czy interpretując? Nie wiem, czy uporządkowane w sterylnych teczkach dokumenty/fetysze czy też przetłumaczone na bardziej atrakcyjne media „zgentryfikowane” obiekty odpowiadające gustom nowej klasy średniej w jakikolwiek sposób reprezentują/komunikują tę praktykę. Myślę, że stanowią raczej przejaw lęku archiwistki przed entropią lub potrzebę aktualizacji manifestowaną przez kuratorki. Jaka zatem metoda mogłaby utrzymać i jednocześnie przedstawić charakter archiwum jako miejsca transformacji i przepływów, tak aby mówiło ono o sposobach produkcji sztuki w ramach tej praktyki artystycznej? W jaki sposób archiwum miało by prezentować pozainstytucjonalną historię trwania tej praktyki, a nie tylko narracje jej powrotu? Jak zachować ślady obecności w archiwum innych badaczek, nie przecząc tym samym sprawczości artystki? Jak utrzymać to archiwum jako

serie relacji i interakcji? Są to, według mnie, pytania, z którymi pracować może feministyczna archiwistka i których postawienie stanowić może alternatywną metodę aktualizowania zarówno tej twórczości, jak i twórczości innych artystek.

Feminizm nie jest oczywiście metodą historii sztuki, tylko strategiczną pozycją – rozmaicie usytuowaną pod względem politycznym – z której można pisać historię sztuki. Parafrazując cele feministycznej historii sztuki zdefiniowane przez redaktorki tomu *Feminist Art and History Now*, Victorie Horne i Lare Perry, można powiedzieć, że celem feministycznej archiwistki jest jednoczesne krytyczne sprawdzanie istniejących formuł archiwum (dodałabym – w relacji do teraz) oraz wypracowywanie metod i paradygmatów łączących ucieleśnione i doświadczalne z intelektualnym i racjonalnym⁵. Krytyczny

weak, so empty, that they would survive every possible historical catastrophe”.

⁵ Por. Anna Markowska, *Trzy kobiety i inne wystawy duetu Toniak-Szczęśniak*, „Sztuka i Dokumentacja” 2016, nr 15, s. 79–96.

⁶ *Feminist Art and History Now, Radical Critiques of Theory and Practice (International Library of Visual Culture)*, eds. Victoria Horne, Lara Perry, I. B. Tauris & Co. Ltd, London–New York 2017.

⁴ Por. Boris Groys, *The Weak Universalism*, „e-flux Journal” 2010, № 15, April, <https://www.e-flux.com/journal/15/61294/the-weak-universalism/> [dostęp: 12.10.2018]. Groys pisze w kontekście historycznej awangardy: „This radical reduction of artistic tradition had to anticipate the full degree of its impending destruction at the hand of progress. By means of reduction, the artists of the avant-garde began to create images that seemed to them to be so poor, so



Ewa Partum, *Legarność Przestrzeni*, Łódź, 1971
© Ewa Partum, ARTUM Foundation ewa partum museum

W jaki sposób archiwum miałyby prezentować pozainstytucjonalną historię trwania praktyki artystycznej Partum, a nie tylko narracje jej powrotu? Jak zachować ślady obecności w archiwum innych badaczek, nie przecząc tym samym sprawczości artystki? Jak utrzymać to archiwum jako serie relacji i interakcji?

powrót do archiwum praktyki artystycznej Ewy Partum nie jest zatem tożsamy z realizowaniem zadania renarratywizacji opowiedzianej już kilkakrotnie historii. Stanowi raczej próbę artykulacji wejścia w to archiwum w konkretnym momencie (historycznym, politycznym, ekonomicznym) i w konkretnym miejscu zgodnie z paradygmatem ucieleśnionej obiektywności.

Archiwum Ewy Partum stało się w ostatnich latach miejscem międzygeneracyjnej wymiany i produkcji historii, przede wszystkim historii pisanych zgodnie z powtarzającym się modelem opowieści o rozwoju, utracie i powrocie⁷ czy zgodnie z jego regionalną wschodnioeuropejską odmianą – paradygmatem przerwanych czy też zakłóconych historii⁸. Materiał ten był wielokrotnie opracowywany – przez artystkę, badaczki, a ostatnio także przez Berenikę Partum, która przygotowuje digitalną monografię artystki. Retrospektywne wystawy w Karlsruhe w 2001 roku, podwójna retrospektywa w Gdańsku i Warszawie w 2006 roku i wystawa indywidualna w Muzeum Sztuki w Łodzi (2014–2015) oraz towarzyszące im publikacje opisać można jako szczególne momenty transformacji tego archiwum. Aneta Szyłak zwróciła zresztą uwagę na ten performatywny aspekt historyzacji praktyki Ewy Partum, pisząc we wstępie do katalogu wystawy, która odbyła się w Gdańsku, że każda badaczka performuje przearanżowanie pomiędzy poszczególnymi realizacjami i ich notacjami, co oznacza, że zadanie historyzacji tej praktyki związane jest z transformacją archiwum⁹.

Z zachowanej korespondencji można wywnioskować, że ten proces otwierania był dosyć ściśle kontrolowany przez artystkę – przynajmniej na pierwszym etapie, kiedy archiwum opracowywała Angelika Stepken (od 1997 roku). Artystka nie tylko tłumaczyła materiały, ale także proponowała ich określone konceptualne połączenie, co wynikało z fragmentaryczności archiwum i braku lingwistycznych kompetencji pierwszej archiwistki. Badaczki, które w różnych okresach zajmowały się tym materiałem, były motywowane potrzebą dowiedzenia się czegoś na temat samej praktyki oraz nadania jej form widzialności za sprawą wystaw i publikacji. Moje „archiwistyczne” podejście wiąże się nie tylko z próbą odnalezienia historii praktyki w archiwum, ale także rekonstrukcji historii samego archiwum jako narzędzia, przedmiotu i sposobu funkcjonowania tej praktyki.

Między prywatnością i instytucjonalnością

W 2013 roku opublikowana została obszerna monografia artystki, związana z retrospektywami w 2006 roku. Na książkę składają się: serie esejów, kalendarium twórczości, obszerna bibliografia i materiał wizualny. Myślę, że głównym celem redaktorek tej publikacji była nie tyle historyzacja twórczości artystki, ile jej aktualizacja przez przekształcenie relacji między tą praktyką a współczesnymi wartościami i teoriami. Jak pisała Dorota Monkiewicz, niektóre aspekty sztuki Partum, na przykład „feminizm” wczesnych prac, które nie były deklaracyjnie feministyczne, może zostać ujawniony tylko dzięki poststrukturalistycznej metodologii badaczek¹⁰. Autorki zaproponowały zatem interpretację, demonstrując, jak poststrukturalizm może wyjaśnić kulturową produkcję wyniesioną z tymczasowego niebytu na fali tendencji, które pojawiły się w polskiej akademii i świecie sztuki po 1989 roku. Kwestie dotyczące genealogii tej praktyki artystycznej, negocjowania konceptualnej i feministycznej perspektywy w obrębie samej twórczości, relacje tej praktyki z zachodnim drugofalowym feminizmem czy konceptualnym mainstreamem i ortodoksją rozwiązane zostały przez wprowadzenie preposteryjnych odczytań, stanowiących nie tyle polemikę, ile – zgodnie z propozycją redaktorek – swego rodzaju wielogłos. Takie erudycyjne eseje mogłyby być generowane przez kompetentne badaczki w nieskończoność. Każdy z nich miałby rację bytu jako kolejna dyskursywna warstwa archiwum tej sztuki i platforma jej powstawania w interpretacji. Zapewne niezamierzonym, ale ironicznym efektem publikacji była wizualna reprezentacja twórczości artystki jako pewnego rodzaju skończonego projektu. Na czarnej okładce po nazwisku artystki postawiono wielką kropkę. Ta wymowna okładka reprezentuje artystkę jako tę, która była, jednocześnie wizualnie reprezentując publikację otwierającą tę praktykę na wielość interpretacji.

To, co szczególnie zaciękało mnie w tej publikacji, to fakt, że w zamieszczonych w książce tekstach dało się wyczuć pewne podskórne napięcie związane z czasowym przesunięciem i wynikającym z niego oporem artystki; z głosem artystki, która posiada odmienne zdanie na temat własnej twórczości, ponieważ nie czyta jej po linii Barthes’a, Irigaray, Cixous czy

red. Aneta Szyłak, Berenika Partum, Ewa Małgorzata Tatar, Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk 2012–2013, s. 11.

10 Dorota Monkiewicz, *(Jej) ciało i tekst. Fragmenty*, [w:] *Ewa Partum...*, dz. cyt., s. 87.



Ewa Partum, *Gimnastyka Konceptualna*, 1971, © Ewa Partum
ARTUM Foundation ewa partum museum

Archiwum Ewy Partum stało się w ostatnich latach miejscem międzygeneracyjnej wymiany i produkcji historii, przede wszystkim historii pisanych zgodnie z powtarzającym się modelem opowieści o rozwoju, utracie i powrocie czy zgodnie z jego regionalną wschodnioeuropejską odmianą – paradygmatem przerwanych czy też zakłóconych historii.

Derridy. Ten głos wydał mi się szczególnie ciekawy, ponieważ można go wpisać w postulat Jamesa Elkinsa, który we wstępie do *Visual Studies: A Sceptical Introduction* (2003) rozważał problem zachodniości dyskursu historii sztuki (metodologia, instytucje, pojęcia), zastanawiając się, co stałoby się z koncepcją adekwatnej i odpowiedniej interpretacji, gdybyśmy odrzucili współczesne interpretacyjne programy, takie jak semiotyka, dekonstrukcja, antropologia¹¹.

Ten odautorski głos został zresztą przez Partum zmobilizowany w projekcie *Niewystawa. Kuratorki: pomiędzy prywatnością i instytucjonalnością* zrealizowanym w zielonogórskiej Galerii BWA w 2005 roku kilka miesięcy przed pierwszymi polskimi retrospektywami artystki oraz kilka lat przed wydaniem „czarnej” monografii. W tej pracy Partum podejmuje także problem głosu kuratorki, którego „faktura, jak i ton zaprasza i wyklucza oraz definiuje kształt konwersacji, którą ten głos inicjuje

7 Por. Claire Hemmings, *Why Stories Matter: The Political Grammar of Feminist Theory*, Duke Press University, Durham-London 2011.

8 Por. Zdenka Badovinac, *Interrupted Histories*, „E-Cart” 2006, № 7, March, http://www.e-cart.ro/7/zdenka/uk/g/zdenka_uk.html [dostęp: 12.10.2018].

9 Aneta Szyłak, *Nieprzekazywalność przekazu. Na marginesie monografii i wystawy „Ewa Partum: Legalność przestrzeni”*, [w:] *Ewa Partum*,

11 James Elkins, *Visual Studies: A Sceptical Introduction*, Routledge, New York-London 2003.

Ewa Partum, *book by ewa: lekcja gimnastyki*, 1973
 © Ewa Partum, ARTUM Foundation ewa partum museum

Ewa Partum, *book by ewa*, 1973, © Ewa Partum
 ARTUM Foundation ewa partum museum



i zdekontekstualizowane *artworks* krążą jako samowystarczalne obiekty¹⁴.

Jakkolwiek proces redystrybucji związany z odnowieniem zainteresowania sztuką powstałą w latach 70. przez rynek oraz nowe pokolenie historyków i krytyków konfrontuje twórców, którzy chcą być włączeni w obieg infrastruktur sztuki, z potrzebą relacji z kuratorem/kuratorką, czasami relacje te można zdefiniować jako zależność od kuratora/kuratorki. Chociaż tworzenie wystaw jest działaniem kolektywnym, produkcją grupową, jest zarazem przestrzenią niezbywalnego konfliktu między dwiema stronami odpowiedzialnymi za przetłumaczenie archiwum „na sztukę” – artystami i kuratorami. Michael Brenson określił naturę tego konfliktu w kontekście różnicy w relacji artysta/artystka–sztuka i kurator/kuratorka–sztuka. Według niego jest to konflikt między zaangażowaniem w sztukę a zaangażowaniem w użycie sztuki¹⁵. „Używając sztuki”, praca Partum nie tylko pokazuje ten konflikt, ale jest także próbą zmiany konstelacji zależności w relacji artystka–sztuka.

Niewystawa stanowi bezpośrednią reakcję na prośbę kuratorek, Doroty Monkiewicz i Anety Szyłak, pracujących wówczas nad historyzacją, nadaniem znaczeń i ustanowieniem pozycji praktyki Ewy Partum, aby nie prezentowała ona swojej sztuki w polskich instytucjach do momentu otwarcia retrospektyw. Za sprawą tej prośby Partum skonfrontowana została z nową rekonfiguracją w polu sztuki dotyczącą dystrybucji jej prac; z sytuacją, w której kurator czy kuratorka nie tylko odpowiada za produkcję znaczeń, ale także dysponują archiwum artystki, decydując o miejscach jego pojawiania się. Zatem nie tylko interpretacje niekompatybilne z idiomem sztuki jako realizacji konceptu, ale także ta nowa formuła prawa własności stały się przyczynkiem do powstania tej pracy.

W reakcji na zrealizowaną w formie prośby prohibicję Partum zdecydowała się „pokazać” kuratorki, aby upublicznić ich motywacje, procesy myślenia i stosowane metody pracy. Ale i po to, aby wybrnąć z sytuacji nieprezentowania przez prezentowanie. Artystka zaaranżowała spektakl quasi-prywatnej, ale profesjonalnej konwersacji – spotkania z kuratorkami na temat najbliższych wystaw, ujawniając – na swoich zasadach – sferę pomiędzy prywatnością i instytucjonalnością. Praca Partum nie jest systematyczną interwencją samohistoryzacji,

i która ma kluczowe znaczenie dla struktury i percepcji sztuki współczesnej¹².

W ponaddwugodzinnej dokumentacji wideo z akcji *Niewystawa* Partum wielokrotnie powtarza, że konceptualni artyści/konceptualne artystki nie potrzebowali/nie potrzebowały publiczności, przez którą artystka rozumie pasywnego odbiorcę/pasywną odbiorczynię. Według Partum wizualnie zdyscyplinowana praca lub jej dokumentacja rozumiane są jako miejsce inskrypcji artystycznej intencyjności i pole realizacji predeterminowanego konceptu. Praca nie potrzebuje zatem dalszej mediacji, co oczywiście nie oznacza, że jej dokumentacja nie podlega procesom „artyfikacji” czy przeniesienia na nowe, „lepsze” nośniki¹³. Ten sposób myślenia o sztuce – za sprawą głębokiego doświadczenia postmodernistycznego – został uznany za esencjalistyczny i redukcjonistyczny. Jak twierdzi Boris Groys, jedynym obszarem, w którym prace artystyczne mogą rzeczywiście funkcjonować dzisiaj jako autonomiczne byty, jest rynek sztuki, na którym niekuratorowane

12 „The texture and tone of the curator’s voice, the voices it welcomes and excludes and the shape of the conversation it sets in motion are essential to the texture and perception of contemporary art”. Michael Brenson, *The Curators Moment (1998)* [przedruk w:] *Theory in Contemporary Art since 1985*, eds. Zoya Kocur, Simon Leung, Blackwell Publishing, Oxford–Carlton 2005, s. 56.

13 Por. też: Karolina Majewska, *O uhistorycznieniu konceptualizmu i interpretacji feminizmu. Rozmowa z Ewą Partum*, „Obieg”, 8 kwietnia 2014, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/31875> [dostęp: 12.10.2018].

14 Boris Groys, *Art Power*, The MIT Press, Cambridge–London 2008, s. 44.
 15 Michael Brenson, dz. cyt., s. 65.



Niewystawa. Kuratorki. Między instytucjonalnością a prywatnością, 2006
dokumentacja akcji zrealizowanej 2 grudnia 2006 roku w BWA Zielona Góra
© Ewa Partum, ARTUM Foundation ewa partum museum

jak Zdenka Badovinac nazywa proces kontekstualizacji własnej praktyki artystycznej poprzez sytuowanie jej w lokalnej tradycji. Nie jest też performatywną nadidentyfikacją z pozycją kuratorki – jest raczej strategicznym przesunięciem w miejsce zajmowane przez kuratorki.

Uczestniczki trwającej ponad dwie godziny konwersacji nie tylko rozmawiają, ale także jedzą ciasto, piją wino (podawane przez butlera, czyli Byłego Męża) i przede wszystkim próbują artykułować własne rozumienie sztuki Partum. Artystka natomiast prezentuje swoje prace, dokumentacje performansów, opatrując je autorytatywnym odautorskim komentarzem. Partum zaprasza widzów, ale i kuratorki za scenę,

w półprywatną, ale profesjonalną sferę, w której odbywają się komunikacja, negocjacje i translacje. Przekracza granice, cytując prywatne (ale dotyczące współpracy) esemesy, maile czy rozmowy telefoniczne, ujawniając nie tylko ich treść, ale także strategię i przede wszystkim język komunikacji. Artystka problematyzuje kwestie widzialności praktyki kuratorskiej, ujawniając transakcje, które mają miejsce poza sceną, pokazując, jak przebiega – ukryta przecież – kolektywna praca w/z archiwum. Jednocześnie nadaje formę „kuratorskiej transparentności”¹⁶ przez zaaranżowanie działania

16 Artystka rozpoczyna rozmowę, domagając się od kuratorek transparentności – prosi je, aby zadeklarowały ją „przed oczyma czujnej publiczności”, czyli stawia je *de facto* w sytuacji, w jakiej permanentnie znajduje się artysta/artystka. We wspomnianym tekście Brenson diagnozował zwrot kuratorski, koncentrując się na problemie otwartości i transparentności, które stały się atrybutami współczesnej kuratorki i słowami kluczowymi w krytycznym dyskursie kuratorskim. Innymi słowy, chodzi o imperatyw ujawniania swojej pozycji: nie tylko tego, co się mówi, ale też

pozycji, z której się mówi, i dla kogo się mówi. Podczas wymiany zdań na *Niewystawie* jedna z kuratorek deklaruje, iż jej praktyka jest „totalnie transparentna” i właśnie z tego względu zdecydowała się na wzięcie udziału w projekcie. Transparentność jest silnie związana z problemem widzialności kuratorskich gestów. Groys pisze, że praktyka kuratorska nigdy nie jest w stanie kompletnie ukryć się przed widzem i dlatego głównym celem kuratorki jest ujawnienie samej praktyki przez uczynienie jej wyraźnie widzialną. Por. Boris Groys, dz. cyt., s. 45.

Partum pokazuje dokumentację, zanim zostanie ona zidentyfikowana w ramach zbliżających się wystaw jako sztuka. To, co zostaje ujawnione jako znajdujące się w sferze „pomiędzy”, to zatem nie artystka czy jej intencje, tylko właśnie archiwum, które stanowi pole interwencji i transformacji oraz terytorium wynikające z nich konfliktu.

i rozmowy toczącej się przy stole – meblu, który artystka sprowadziła do galerii ze swojego domu¹⁷.

Niewystawa uwidacznia prywatno-instytucjonalne konstelacje infrastruktury sztuki jako obszar, w którym sprawczość kuratorska konfrontowana jest z koniecznością ciągłych negocjacji z pragnieniami i ambicjami artystki. Poprzez *Niewystawę* Partum bierze udział w przygotowywaniu materiału do swoich retrospektywnych wystaw, nie tylko jako dostarczycielka treści i dokumentacji, ale jako producentka nowych procedur. Interweniuje w sferę między zapisami sztuki i kuratorkami, dzieląc bardzo negatywne postrzeganie roli kuratora opisywane przez Groysa¹⁸.

Nie tylko zła jakość wideo, ale także niesłuchanie niekomfortowa sytuacja napiętej wymiany i konfrontacji – która zazwyczaj pozostaje ukryta przed spojrzeniem widza – sprawiają, że trudno ogląda się to wideo. I to właśnie stanowi o specyfice tej pracy, która wykracza poza zrekapitulowanie konfliktu (jak w przypadku tekstów Burena)¹⁹, zapraszając widza do uczestnictwa w tym konflikcie, przez co staje on między interesami i instytucjami: artystki i historyczek sztuki.

Poprzez *Niewystawę* Partum ujawnia proces otwierania archiwum jako transformacyjny i zawłaszczający, agresywnie performując swoje prawo własności na zaaranżowanej scenie – usiłując przeciwdziałać transformacji swojej sztuki w „barwną plamę będącą częścią fresku, którego znaczenie umyka artyście”²⁰. Co istotne, artystka za sprawą swoich działań relatywizuje nie tylko wartość narracji kuratorskiej, ale także odautorskiej, która zostaje ujawniona jako jedno z możliwych połączeń artefaktów. Zasiadając przy wspólnym stole z kuratorkami, Partum pokazuje, że „współczesna artystka jest także instytucjonalną kreacją”²¹, że „artystka” jest instytucjonalnie zdefiniowaną funkcją w polu sztuki, pozwalającą na krytykę i działania jedynie od wewnątrz, czyli w obrębie instytucjonalnego systemu sztuki²².

Performatywnie otwarcie, upublicznienie artystycznego archiwum odbywa się tutaj poza formatem wystawy czy publikacji – w formie polemiki przy stole prowadzonej przez instytucjonalne aktorki: artystkę i kuratorki. Partum pokazuje dokumentację, zanim zostanie ona zidentyfikowana w ramach zbliżających się wystaw jako sztuka. To, co zostaje ujawnione jako znajdujące się w sferze „pomiędzy”, to zatem nie artystka czy jej intencje, tylko właśnie archiwum, które stanowi pole interwencji i transformacji oraz terytorium wynikające z nich konfliktu. Moim zdaniem *Niewystawa* właśnie dlatego jest pracą, która problematyzuje przede wszystkim usytuowanie archiwum „pomiędzy instytucjonalnością a prywatnością” oraz wskazuje na moment jego otwierania jako sytuację konfrontacji i polemiki wynikającej z czasowego przesunięcia.

Czas retroaktywnej historii sztuki to dynamiczny czas powrotu do przeszłości i aktualizacji w teraźniejszości, natomiast czas (w) archiwum to czas trwania, związany z praktyką utrzymywania/zachowywania materiałów (*maintenance*), która – jak argumentuje Lisa Baraitser – związana jest z innego rodzaju wyobraźniowym porządkiem czasowym niż systemy produkcji sztuki czy historii sztuki. Baraitser pisze, iż praktyka utrzymywania pozwala nawiązać zupełnie inną relację z dominującymi wyobrażeniami czasowości; umożliwia pewnego rodzaju przeżywanie zawieszoności czasu trwania, czasu-papki, niezwiązanego z ideą postępu czy melancholijnej przeszłości²³. Tak więc otwieranie archiwum przez historyczki to także konfrontacja dwóch wyobraźniowych porządków czasowych: czasu bez wektora, związanego z codziennością, i czasu linearnego, związanego z historią.

Z codziennością łączą się także miejsce, w którym funkcjonuje artystyczne archiwum. Nie jest to instytucjonalna przestrzeń profesjonalnego studio, ale – tak jak w przypadku archiwum Ewy Partum – prywatna przestrzeń życia,

17 Hannah Arendt użyła metafory stołu, aby opisać sposób istnienia sfery publicznej: Arendt pisała, że być razem w świecie oznacza, iż świat rzeczy znajduje się między tymi, którzy wspólnie go posiadają. Tak jak stół stojący pomiędzy tymi, którzy gromadzą się wokół niego, tak sfera publiczna jest tym, co znajduje się pomiędzy tym, co łączy i oddziela ludzi w tym samym czasie. We wstępie do *The Human Condition* Margaret Canovan wspominała, iż dla Arendt tylko doświadczenie dzielenia świata z innymi, którzy patrzą z odmiennych perspektyw, pozwala dostrzec rzeczywistość. Bez tej konfrontacji wszyscy wycofujemy się w rzeczywistość własnych uczuć, pragnień i doświadczeń, które konstytuują naszą realność. Por. Margaret Canovan, *An Introduction to Hannah Arendt's "The Human Condition"*, [w:] Hannah Arendt, *The Human Condition* (1958), 2nd ed., University of Chicago Press, Chicago 1998, s. xv.

18 Boris Groys, dz. cyt., s. 45.

19 Taka forma krytyki była oczywiście sformułowana już w latach 70., na przykład przez Daniela Burena, który w swoim znanym tekście-interwencji

odnosił się do wystawy *documenta 5* Harald Szeemanna (Daniel Buren, *Exposition d'une exposition – Ausstellung einer Ausstellung*, [w:] *documenta 5*, katalog wystawy, Neue Galerie – Museum Fridericianum, Kassel 1972, sekcja 17, s. 29). Podobnie jak Buren Partum chciałyby widzieć kuratora sprowadzonego do roli organizatora i kronikarza – historyka sztuki, który dostarcza maksymalnej ilości kontekstualnych informacji.

20 „Coloured stroke in a large fresco that escapes the artist” – zob. Daniel Buren, *Where Are the Artists?*, [w:] *The Biennial Reader / An Anthology on Large-scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, eds. Elena Filipovic, Marieke van Hal, Solveig Øvstebø, Hatje Cantz, Bergen 2010, s. 216.

21 Boris Groys, dz. cyt.

22 Tamże: „And contemporary artists are mostly ready to accept the fact that their critique of art institutions is a critique from within”.

23 Lisa Baraitser, *Touching Time: Maintenance, Endurance, Care*, [w:] *Psychosocial Imaginaries. Perspectives on Temporality, Subjectivity and Activism*, ed. Stephen Frosh, Palgrave Macmillan, London–New York 2015, s. 22.

semiotyczny i przestrzenny kontekst wywołujący konkretne skojarzenia. Miejsce transformacji i ciągłej cyrkulacji dokumentów i zapisów w kierunku infrastruktury sztuki – oraz w przeciwnym – entropii i zapomnienia. Jest to zatem swojego rodzaju przestrzeń graniczna, w której rzeczy i dokumenty przechodzą ze sfery prywatnej w obszar historii sztuki; zmieniają status z zaginionego na odnaleziony; z dokumentalnego na artystyczny.

Według Cristiny Freire najważniejszym pytaniem w odniesieniu do specyficznych, indywidualnych archiwów artystów jest pytanie o to, jakiego rodzaju „graniczne myślenie” są one w stanie uruchomić²⁴. Jak starłam się pokazać, graniczne myślenie aktywowane za sprawą archiwum Ewy Partum dotyczy przede wszystkim obszaru rozpiętego między prywatnością i instytucjonalnością praktyki artystycznej jako miejsca produkcji sztuki. Innego rodzaju granicznym terytorium będącym miejscem powstawania znaczeń tej praktyki artystycznej jest pole negocjacji między jej historyczną odrębnością i interpretacyjnymi terażniejszościami.

Archiwum/koń trojański to narzędzie zagrażające istniejącym narracjom, bo nie tylko opowiadające inaczej, ale opowiadające też coś innego. Z tym, że w tym przypadku nie chodziłoby o marginalne obszary podświadomości, ale o kiedyś awangardowe, a dziś anachroniczne idee artystyczne.

„Konserwacja, pielęgnacja, utrzymywanie, podtrzymywanie, zachowywanie (stanu), obsługa”

Jak piszą redaktorki wspomnianego tomu *Feminist and Art History Now*, warunkiem podtrzymania każdego dyskursu jest akt konserwacji/pielęgnacji²⁵. Problem opieki nad/zadbania o/pielęgnacji archiwum łączy się z dylematem narzucenia kategorii, ograniczeń, definicji, ale też fizycznego zabezpieczenia, „konserwacji”, opisu. Nieprzetłumaczalne *maintenance* to także pewnego rodzaju strategiczna pasywność w stosunku do materiału, troska. Kuratorowanie jest zapewne jednym ze sposobów utrzymywania archiwum przez instytucję wystawy. W swoim eseju dotyczącym pozycji kuratorki Boris Groys wskazuje na etymologię tego słowa, pisząc o oczywistej relacji z czasownikiem „leczyć” (*to cure*), jednak interpretując go przez Derridiański farmakon: rozumiejąc kuratorowanie jako coś będącego jednocześnie lekiem i trucizną – czymś, co wzmacnia i osłabia zarazem²⁶. W przypadku ambiwalentnej,

hybrydycznej, niekoherentnej twórczości Ewy Partum, zawieszona między infrastrukturami Galerii Adres i zachodnio-berlińską izolacją, między autotelicznym dyskursem artystycznym i paradygmatem sztuki zaangażowanej, kuratorowanie może się okazać próbą wyeliminowania aporii przez (przemocowy) akt rekontekstualizacji i uspojniania. Z drugiej strony lokalne i globalne interpretacje tej praktyki, jej ciągła aktualizacja w ramach nowych modeli myślenia i krytycznych teorii, wpisywanie jej w już istniejące, dominujące narracje i kanony może być postrzegane jako forma „powolnej przemocy”²⁷ niezauważalnego, ale niezbywalnego działania, dającego się porównać do działania toksycznych substancji, które niepostrzeżenie rozprzestrzeniają się po organizmie, wywołując drobne, ale nieodwracalne mutacje i zmiany. Jakie wnioski może z tego wyciągnąć współczesna historyczka sztuki/archiwistka? Innymi słowy, jak pracować z tego rodzaju materiałem, aby nie doprowadzić do „powolnej przemocy” aktualizacji, aby wykorzystać potencjał tego materiału umożliwiający wywołanie debaty? Nie potrafię oczywiście wskazać

właściwych odpowiedzi na te pytania, ale proponuję, aby przemyśleć potrzebę i istniejące strategie aktualizacji w perspektywie problematyzującej semiperferyjność lokalnego świata sztuki.

Pragnienie aktualizacji, świeżego spojrzenia na praktykę artystyczną może być komplementowane przez strategię aktualizacji, która polega raczej na uaktywnieniu potencjału archiwum niż na przetłumaczeniu go w zgentryfikowane formy wystawowe i zamknięciu w najnowszych słowach kluczach. W artykule *Feminist Time* (2007) pada następująca propozycja: „Tworzenie archiwum powinno opierać się na konkretnym obrazie współczesności. Archiwa tworzone są po to, aby wyjaśniać nam terażniejszość”²⁸. Zatem zamiast koncentrować się na narracjach powrotu, może należałoby postawić pytanie o to, co archiwum sztuki Ewy Partum może „dla nas zrobić dziś”, więc zastanowić się, jak połączyć historyczny impuls ze współczesnymi „potrzebami” historii sztuki bez redukcji

24 Cristina Freire, *Archive*, [w:] *Glossary of Common Knowledge*, dz. cyt., s. 17.
25 „The act of maintenance is necessary in order to sustain the discourse” – zob. Victoria Horne, Lara Perry, *Introduction* [do:] *Feminism and Art History...*, dz. cyt.

26 Boris Groys, dz. cyt., s. 44.

27 Lisa Baraitser, dz. cyt., s. 29.

28 „Building an archive should be predicated on a certain picture of the present moment. Archives are established to make sense of the now” – zob. Aruna D’Souza, *Feminist Time: A Conversation between Aruna D’Souza, Miwon Kwon and Ulrike Müller*, „Grey Room” 2008, vol. 31, Spring, s. 32–67.

Sytuowanie archiwum w centrum – co robię w tym tekście – nie jest jedynie symptomem nieuleczalnej gorączki archiwum. Jest także spostrzeżeniem dotyczącym tego, że można przedawkować lekarstwo, jakim jest kuratorowanie.

artystycznego materiału do funkcji ilustrowania kolejnej teorii lub jej fragmentów. Najpierw zapytajmy więc o „dziś” lokalnej historii sztuki.

Podczas sympozjum *1968–1989. Momenty zwrotne w polityce i sztuce* (2009) w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie Piotr Piotrowski mówił: „Język interpretacji i dyskursu instytucjonalnego to wciąż język zachodni. Nie mamy innego. Jeśli chcemy analizować świat, musimy polegać na zachodniej tradycji dyskursu akademickiego czy intelektualnego”²⁹. Podczas konferencji dotyczącej regionalnej historii sztuki Éva Forgács w swoim wystąpieniu mówiła o słabym punkcie wschodnio-europejskiej perspektywy jako braku inwencyjności terminologicznej – brakuje nam własnych słów³⁰. Historycy sztuki opisują zatem praktyki artystyczne naszego regionu, używając ugruntowanych koncepcji/wyrażeń, na przykład pojęcia krytyki instytucjonalnej, która – jak wiadomo – ma wyraźnie określoną zachodnią tradycję³¹. Jak demonstruje akcja Partum *Niewystawa*, archiwum może zostać wykorzystane do artykulacji kontraform tego języka; jako terytorium polemiki, a nie heterogenicznego wielogłosu. Archiwum funkcjonować może zatem jako maszyna ramująca współczesną historię sztuki, wskazująca na jej przemiany i zależności po 1989 roku. Wspomniana już Griselda Pollock przywołuje za filozofką Brachą L. Ettinger metaforę praktyki artystycznej jako konia trojańskiego, w którym artystka zamyka idee z marginalnych obszarów (podświadomości), przekraczających w danym momencie historycznym granice porządku symbolicznego i których potencjał może zostać aktualizowany tylko później³². Przepisanie tej metafory na ideę archiwum wydaje się ciekawym konceptualnym rozwiązaniem, z tym, że w tym przypadku nie chodziłoby o marginalne obszary podświadomości, ale o kiedyś awangardowe, a dziś anachroniczne idee artystyczne. W takim układzie archiwum/koń trojański to narzędzie zagrażające istniejącym narracjom, bo nie tylko opowiadające inaczej, ale opowiadające też coś innego.

Cristina Freire zauważa, że archiwa jako narzędzia historyzacji zwracają naszą uwagę na problem kanonu. Innymi słowy, nie tylko na to „jak”, ale też na to, „co może zostać

powiedziane”³³. Zachodnia historia sztuki – twierdzi autorka – stanowi produkt uboczny hegemonicznego archiwum, które jest nieprzerwanie powielane za sprawą systemu edukacji, a jego permanentność gwarantowana jest przez obecność w globalnej sieci medialnej³⁴. Tak więc zamiast wpisywać dany materiał archiwalny w zachodniocentryczny kanon, może warto wykorzystać go do przemyślenia sposobów konstrukcji i reprodukcji tego kanonu? W praktyce oznacza to, że dobrym wyjściem są na przykład badania porównawcze skoncentrowane na regionalnych archiwach i praktykach, na archeologii lokalnego języka krytycznego wykorzystywanego do opisu i rozumienia sztuki, a nie na pogoni za udawadnianiem progresywności lub paralelności niezachodnich praktyk. Oczywiście nie oznacza to, że należy negować istniejące kontakty, związki i przepływy z Zachodem.

Samo sytuowanie archiwum w centrum – co robię w tym tekście – nie jest jedynie symptomem nieuleczalnej gorączki archiwum. Jest także spostrzeżeniem dotyczącym tego, że można przedawkować lekarstwo, jakim jest kuratorowanie. Praca kuratorki z archiwum wiąże się z ostatnim etapem procesu ciągłego tłumaczenia – z artystycznej realizacji/akcji na dokumentację, z dokumentu na archiwum, z archiwum na prezentowaną w galeriach sztukę. Ten ostatni kolektywny etap może być czymś więcej niż retroaktywnym przywróceniem danej praktyki artystycznej w obszar widzialności, chociaż jest to zapewne pierwszy, konieczny krok legitymizujący daną produkcję artystyczną w polu historii sztuki. Prezentacja archiwum w galerii/muzeum może okazać się wykorzystaniem szansy na wypracowanie innego języka, jaką ten materiał daje – przez konceptualne umieszczanie materiałów zgromadzonych przez artystkę w miejscach, które doprowadzały do powstania ich znaczeń przy jednoczesnej artykulacji własnego usytuowania wobec archiwum. Wyobraźmy sobie wystawę, która próbuje opowiedzieć o tym, czym były kiedyś i czym są teraz zgromadzone dokumenty, o tym, jak, gdzie i dlaczego przetrwały w archiwum oraz w jaki sposób przetłumaczone zostały „na sztukę”.

29 *1968–1989. Momenty zwrotne w polityce i sztuce / 1968–1989. Political Upheaval and Artistisc Change*, red. Claire Bishop, Marta Dziiewańska, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2009, s. 480. Dowodem na to twierdzenie może być bibliografia tego tekstu.

30 Nawiązuję do wystąpienia Ewy Forgács: *Art History's One Blind Spot in East-Central Europe: Terminology* podczas konferencji *Rewriting Art History in Eastern Europe. Art History on the Disciplinary Map in East-Central Europe*, Moravian Gallery Brno, 18–19 listopada 2010. Zob. też: Daria Ghiu, *Rewriting Art History in Eastern Europe*, „Kunsttexte.de” 2011, Nr. 1, s. 3.

31 Niedawno w swojej recenzji dotyczącej między innymi documenta i Biennale w Wenecji Benjamin Buchloh pisał o jej dwóch rodzajach i ich współczesnych kontynuacjach: związanej z minimal artem oraz z performansem. Por. Benjamin H. D. Buchloh, *Rock Paper Scissors*, „Artforum” 2017, September, <https://www.artforum.com/print/201707/benjamin-h-d-buchloh-on-some-means-and-ends-of-sculpture-at-venice-muenster-and-documenta-70461> [dostęp: 12.10.2018].

32 Griselda Pollock, dz. cyt., s. 10.

33 Cristina Freire, dz. cyt., s. 17.

34 Tamże.

Tekst: Maria Poprzęcka

To, co ukryte

Matki oryginałów
Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Warszawa
14 lipca 2018 – 2 września 2018
kuratorka: Ewa Kozik

Wystawa jest niewielka, zrobiona szybko, w trybie awaryjnym (cofnięte fundusze). Mimo to znakomicie wpisuje się w program Królikarni stawiający podstawowe pytania o sens instytucji muzealnej i o istotę rzeźby, której zasoby są przedmiotem pracy tego muzeum.

Królikarnia, odkąd rząd Polski Ludowej przekazał ją na muzeum imienia Xawerego Dunikowskiego, przez długie lata zmagala się z niemożnością pogodzenia eksponowania rzeźby dwudziestowiecznej (nie tylko Dunikowskiego) z palladiańską osiemnastowieczną architekturą, marmoryzowanymi kolumnami, sztukateriami i ściennymi kinkietami. Dopiero pod kierownictwem Agnieszki Tarasiuk okazało się, że z „niestosownością” tej architektury nie trzeba walczyć, lecz że można ją wygrywać i ogrywać na bardzo wiele sposobów. Centralna rotunda służyła już jako sceneria dla szalonego muzealnego „skontrum”, była miejscem czeczeńsko-inguskiego rytuału Zikr czy przestrzenią muzycznej instalacji – „gadającego fortepianu” opowiadającego o Sigmundzie Freudzie w Anglii, w którego głosy wsluchiwała się marmurowa Joanna d’Arc.

Matki oryginałów – wystawa form do odlewów – jest bodaj pierwszym muzealnym autonomicznym pokazem zaplecza rzeźbiarskiego warsztatu. Wszechobecne w pracowniach formy odlewnicze rzadko trafiają do muzealnych zbiorów. Wykonane z nietrwałego materiału, zwykle niszczej, czy to jako zbędne, czy dla zapobieżenia niekontrolowanej multiplikacji oryginałów. Królikarnia, za sprawą zapisu Xawerego Dunikowskiego, ma w swym posiadaniu nie tylko gotowe dzieła, lecz również zawartość jego pracowni. Jest to zbiór bezcenny nie tylko dla wejścia

Forma negatywowa do odlewu rzeźby Xawerego Dunikowskiego Głowa Fryderyka Chopina z cyklu Głowy wawelskie, gips, 50 x 36 x 28 cm, lata 60. XX wieku, fot. Bartosz Górka dzięki uprzejmości Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Warszawie





Forma negatywowa do odlewu rzeźby Xawerego Dunikowskiego *Popiersie Fryderyka Chopina*. Żywica epoksydowa, włókno szklane, silikon, 70 x 57 x 30 cm, 2014, fot. Bartosz Górka dzięki uprzejmości Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Warszawie

w warsztat artysty, ale i dla poznania skomplikowanych procesów powstawania rzeźby. Wystawa, z wyjątkiem dwóch prac Antoniego Miszewskiego, to właśnie formy odlewnicze Dunikowskiego. Formy negatywowe do prac tak znanych, jak postaci z pomnika Czynu Powstańczego na Górze św. Anny, „wawelska” głowa Fryderyka Chopina czy forma pozytywowa portretu architekta Franciszka Mączyńskiego.

Pozornie wystawa ma przede wszystkim walor edukacyjny. Już samo obcowanie z rzeźbą – jej ostentacyjną materialnością, miejscem w przestrzeni, bryłą, wolumenem, ciężarem – wyrywa widza z zakłętą kręgu wirtualnej nierealności. To jednak rodzi pytanie: jak to zostało zrobione? „Tajemnice warsztatu”, zwłaszcza warsztatu tak trudnego i raczej niedostępnego jak rzeźbiarski, zawsze intrygują. Podobnie jak intrygują „tajemnice twórczości”. Muzeum przygotowało zatem cykl rodzinnych warsztatów z wykorzystaniem form odlewniczych, które mają nie tyle nauczyć posługiwania się nimi (co nie jest łatwe), ile uświadomić trud i napięcie towarzyszące odlewaniu tak form, jak i finalnego dzieła. „Piękna praca”, pisał o odlewaniu swego Perseusza Benvenuto Cellini, nawet gdy chodziło o oklejanie modelu gliną. Toteż nie

Fragment *Kariatydy Górnik. Model Formika Czynu Powstańczego* Xawerego Dunikowskiego, gips, 166 x 140 x 50 cm, 1949–1952, fot. Bartosz Górka dzięki uprzejmości Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Warszawie



Mając za tło klasycystyczne, złocisto-białe artykulacje, w godnym muzealnym porządku prezentują się gipsowe pałuby – niezdarne, kostropate, brudnawe. I w tym zamierzonym dysonansie wybrzmiewa istotny sens wystawy.

chodzi tu o żadne twórcze męki czy „poskramianie materii”, lecz o rzemieślniczy mozół, wymagający dużych umiejętności, obarczony ryzykiem zniszczenia nie tylko formy, ale i dzieła. Stąd odlewanie zwykle zlecano praktykantom, pomocnikom czy zawodowym formierzom.

Gdyby jednak chodziło o pokaz edukacyjny, wystarczyłyby muzealne piwnice, mieszczące warsztatową spuściznę Dunikowskiego. Tam formy odlewnicze byłyby u siebie, w otoczeniu kawaletów, bozzettów, modeli, fragmentów, destruktywów, odpadów. Natomiast wystawa została umieszczona w honorowym wnętrzu pałacowej, kopułowej rotundy. I nobilitowana „matczynym” tytułem (co pozwoliło ominąć etymologicznie tożsamy, lecz negatywnie brzmiący termin „matryca”). Mając za tło klasycystyczne złocisto-białe artykulacje, w godnym muzealnym

porządku prezentują się gipsowe pałuby – niezdarne, kostropate, brudnawe. Jakby wywleczone z zakurzonych kątów pracowni czy magazynów, stoją na postumentach w całej swej nieskrywanej roboczej postaci. I w tym zamierzonym dysonansie wybrzmiewa istotny sens wystawy.

Wyeksponowanie „matek form” w samym sercu pałacu kieruje skojarzenia daleko poza odlewnicze trudy. W pierwszej chwili przywodzą one na myśl obrazy rannych żołnierzy, odczłowieczonych skorupami opatrunków, bandażów i gipsów, jakich wiele dziś oglądamy na zdjęciach przypominających koszmary pierwszej wojny światowej. To skojarzenia natrętne, ale powierzchowne. Ani to sceneria polowego lazaretu, ani klinika lalek. Cerowane porzdewiałym drutem toporne kukły bez ust, nosów i oczodołów to bowiem tylko okrycia niosące sobie przyszłe życie sztuki. Grube płaszcze,



Niezwykłość odlewniczych form polega nie tylko na ich symbolicznym nasyceniu. Pomimo swej topornej materialności „matki oryginałów” są w gruncie rzeczy niematerialne. Stanowią zaledwie otulinę czegoś, czego nie ma, ale czego załążek w nich tkwi.

Forma negatywowa do odlewu rzeźby Xawerego Dunikowskiego
Portret Ignacego Daszyńskiego, przed 1989 rokiem
fot. Bartosz Górka, dzięki uprzejmości Muzeum Rzeźby
im. Xawerego Dunikowskiego w Warszawie



rozchylając się, pozwalają zerknąć do środka. W rozwarciu można ujrzeć to, co skrywają, a co dopiero ma stać się rzeźbą, czyli dziełem sztuki – nienarodzonym jeszcze dzieckiem, które widzimy w gipsowej macicy niczym płód na ultrasonografie.

Wpatrywanie się w rozwarte szczeliny form to nie tylko ciekawość rzeźbiarskiego procederu. I nie tylko radość zobaczenia czegoś, co nie było przeznaczone do oglądania albo zajrzenia za drugą stronę lustra. Tutaj dostajemy szansę wnikięcia w warstwy głębokie, w swoistą archeologię rzeźby. Spoglądając w głąb gipsowych skorup, dostrzegamy wyłaniające się z mroku, rysowane cieniem rysy Chopina, twarde zaciosy głowy żołnierza radzieckiego, rozemgloną dziecinną Prymulkę. Jakby taił się tam duch rzeźby, która nie oblekła jeszcze materialnego kształtu.

W swej dwoistości „matki oryginałów” pobudzają potok skojarzeń, tyleż wzniosłych, co oczywistych. Dualizm widzialnej zewnętrżności („twarda, sucha i plugawa”) i skrytego, cennego wnętrza („wewnętrzny ogień”). Duch uwięziony w materii. Piękna dusza w szpetnym ciele. Bezforemny kokon, z którego wylęgnie się piękny motyl. Gruzłowata muszla chroniąca perłę. I idące za tym przeciwstawienia: pozoru i autentyzmu, fałszu i prawdy, światła skrytego pod korcem. Niezwykłość odlewniczych form polega wreszcie nie tylko na ich symbolicznym nasyceniu. Pomimo swej topornej materialności „matki oryginałów” są

w gruncie rzeczy niematerialne. Stanowią zaledwie otulinę czegoś, czego nie ma, ale czego załążek w nich tkwi. Niosą zapowiedź i obietnicę. Są apokryfami – bo słowo to oznacza właśnie to, co ukryte. Apokryfami, czyli inną, opaczną, niekanoniczną opowieścią o rzeźbie.



Fragmety formy negatywowej do odlewu rzeźby Xawerego Dunikowskiego
Głowa żołnierza radzieckiego, gips, 59 x 46 x 56 cm, lata 50. XX wieku, fot. Bartosz Górka
dzięki uprzejmości Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Warszawie

Tekst: Jakub Gawkowski

Sąsiedztwo w budowie

Warszawa w Budowie 10

Sąsiedzi

Pawilon Cepelii, Warszawa

13 października – 11 listopada 2018

kuratorzy: Visual Culture Research Center – Centrum Badań nad

Kulturą Wizualną (w składzie: Anna Kraweć, Justyna Krawczuk,

Ołeksij Radynski, Rusłana Kozijenko, Serhij Kłymko, Wasyl Czerepanyn,

Natalia Heszewec, Oksana Briuchowecka, Hanna Cyba)

Sąsiad kojarzy się z kimś, kogo mamy obok, kto jest przeciwieństwem obcego, znajomą twarzą w morzu anonimowości. Ale ilu z naszych z sąsiadów tak naprawdę dziś znamy, z iloma rozmawiamy, a ilu chociażby widzieliśmy na oczy? Wymiana wymamrotanego pod nosem „dzień dobry”, przytrzymanie drzwi do klatki schodowej czy uśmiechnięcie się do psa wyprowadzanego na spacer – na tym zwykle sąsiedzkie uprzejmości się kończą. Relacja może mieć „bardziej zażyły” charakter, kiedy sąsiadom przeszkadzają imprezy, cienkie ściany, tupanie – ale wtedy sąsiedztwo nie wzbudza już pozytywnych skojarzeń. Sąsiedztwo i sąsiedzi to temat dziesiątej edycji festiwalu Warszawa w Budowie, tworzonej w tym roku przez środowisko niezwiązane z Muzeum Sztuki Nowoczesnej czy Muzeum Warszawy, ale i z Warszawą czy Polską w ogóle. Ukraina to nasz sąsiad znany z widzenia, ale właściwie mało o nim wiemy. Przez długi czas bardziej interesowało nas to, co dzieje się u tego zza zachodniej granicy, to do jego świata aspirowaliśmy i o nim mówiliśmy. Sytuacja zmieniła się w ostatnich latach,

Oksana Briuchowecka, *Flaga ukraińsko-polska*, mural, 2018, widok wystawy
Sąsiedzi w ramach 10 edycji festiwalu Warszawa w Budowie, fot. Wojtek Radwański
dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie





Hito Steyerl, *Wieża*, instalacja wideo, 2015, widok wystawy *Sąsiedzi* w ramach 10 edycji festiwalu Warszawa w Budowie, fot. Wojtek Radwański dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

kiedy za sprawą gwałtownych przemian politycznych i wojny ku Ukrainie nagle skierowały się oczy całego świata.

Festiwal, dotychczas skupiony na stołecznej architekturze i przestrzeni miejskiej, został oddany w ręce kijowskiego kolektywu z Centrum Badań nad Kulturą Wizualną – Visual Culture Research Centre, VCRC. To spotkanie zorganizowane wokół pojęć „swoich” i „obcych” jest też okazją do zadania innych pytań: czym w zasadzie ma być realizowany od dekady festiwal i jaką rolę pełnić mogą zewnętrzni kuratorzy, a także w jaki sposób świat sztuki może reagować na zmieniający się krajobraz etniczny?

Zaproszenie zespołu VCRC do Warszawy było decyzją ciekawą, a nawet z kilku powodów ekscytującą. Od kiedy upubliczniono tę informację, oczekiwania rosły, a ja sam, znając działalność kolektywu z Kijowa, nie mogłem się doczekać efektu. Warszawa w Budowie w ostatnich latach przeżywała swój rozkwit, szczególnie dzięki dwóm fantastycznym edycjom: *Spór o odbudowę* (2015)

i *Wreszcie we własnym domu. Dom polski w transformacji* (2016). *Spór...* odbywający się w reprzywatyzowanej przestrzeni liceum im. Klementyny Hoffmanowej przynosił ogromną dawkę wiedzy o odbudowie Warszawy oraz zajmował mocną pozycję w trwającej do dziś dyskusji o reprzywatyzacji, stając po stronie pokrzywdzonych warszawiaków. Do jego współtworzenia zaproszono anarchistyczny kolektyw Syrena, a na fasadzie znalazła się twarz zamordowanej działaczki Jolanty Brzeskiej. Zachwycająca formą wystawa z 2016 roku pod przykrywką postmodernistycznej estetyki poruszała ważne kwestie mieszkalnictwa, suburbanizacji, gentryfikacji czy masowego powstawania osiedli grodzonych. Kolejna edycja festiwalu była poświęcona placowi Defilad – było informacyjnie, ciekawie, ale wystawie nie towarzyszyły już tak duże emocje, między innymi dlatego, że stawką w dyskusji był układ przestrzenny placu, a nie warunki życia w mieście. Plac stał się miejscem budowy muzeum, a nie miejscem, z którego wypędzono sprzedawców z Kupieckich Domów Towarowych.

Zapraszając VCRC do kuratorowania WWB, Muzeum Sztuki Nowoczesnej zwróciło uwagę na rosnącą ukraińską migrację, która ruszyła na dobre po zniesieniu obowiązku wizowego w 2017 roku. Na ulicach coraz częściej słychać wschodni akcent, migracja nagle stała się zauważalnym elementem codzienności i tematem politycznych debat, a w ostatnich latach zza wschodniej granicy do polskich miast przeprowadzili się zarówno studenci i pracownicy fizyczni, jak i didżeje. Problem ten nie został jednak dostrzeżony przez świat sztuki – polscy artyści i kuratorzy najchętniej zajmowali się Polakami w Polsce. Ważnym wyjątkiem od tej reguły są działania dwóch instytucji ze ściany wschodniej: Arsenału w Białymstoku i Labiryntu w Lublinie oraz ich wspólna wystawa *Uwaga! Granica*. Szczególnie Labirynt swoim konsekwentnym programem wprowadza ukraińskich artystów w polski obieg sztuki – na tym otwieraniu się na Wschód korzystają i artyści, i instytucja.

Wybranie VCRC do opowiedzenia o sytuacji Ukraińców w Warszawie było decyzją brawurową, od początku wiązało się z pewnym ryzykiem. Kolektyw osób zainteresowanych krytycznym myśleniem, spuścizną socjalizmu i kulturą wizualną miał swój początek na Akademii Kijowsko-Mohylańskiej. Od lat stoi na wyraźnej lewicowej pozycji w kwestiach politycznych i estetycznych, a o jego działalności opowiedzieć można, odwołując się do historii aktów

kategorii narodowych. Choć VCRC jest jedną z najbardziej rozpoznawalnych organizacji artystycznych w Kijowie i przygotowuje Kiev Biennale, kolektyw działa niezależnie. Z drugiej strony, w przeciwieństwie do węgierskiego OFF Biennale, VCRC nie czyni z tego głównego tematu swojej działalności.

W tym kontekście ciekawe są negocjacje oczekiwań względem festiwalu oraz efektu, który przyniosą przedsięwzięcia zespołu VCRC. Zamiast do „ukraińskiego kolektywu” festiwal trafił w ręce zespołu może i działającego na Ukrainie, ale patrzącego na świat raczej przez pryzmat klas niż narodów. Zamiast festiwalu powstała wystawa wzbogacona o debaty i program radiowy będący kontynuacją programu z Kijowa. Festiwal został przygotowany przez dziewięcioro kuratorów i kuratorek negocjujących kształt wystawy w odniesieniu do swoich zainteresowań: praw kobiet, filmu dokumentalnego, dekomunizacji czy socjodemokratyzmu. W końcu, zamiast na Warszawę festiwal rzucił światło na Kijów.

Ochrona modernistycznego dziedzictwa, jedno z głównych zainteresowań VCRC w Kijowie, znalazła swoje odbicie w Warszawie, choć wydawałoby się, że w tym polskim mieście wszystko na ten temat zostało już powiedziane. Pożegnaliśmy przecież Supersam i Emilkę, a Smyk i Rotunda zaraz będą „jak nowe”. Dyskusje dotyczące ochrony powojennych zabytków już były prowadzone, między innymi podczas wcześniej-

Warszawa w Budowie trafiła w ręce zespołu może i działającego na Ukrainie, ale patrzącego na świat raczej przez pryzmat klas niż narodów.

cenzury i agresji, które wzbudzała. W 2012 roku wystawę grupy pod tytułem *Ukraińskie ciało*, poświęconą cielesności we współczesnym ukraińskim społeczeństwie, oceniono, a VCRC musiało opuścić uniwersytet. Za sprawą swojej działalności publicznej w 2014 roku lider VCRC i wykładowca Wasyl Czerepanyn został brutalnie pobity przez paramilitarną bojówkę, a rok temu nacjonaliści zniszczyli opowiadającą o Majdanie wystawę Dawida Cziczkana.

Od początku było więc jasne, że VCRC to nie zespół badaczy czy kuratorów „na zlecenie”, którzy zajmą się zadaniem tematem i przybliżą sytuację mniejszości ukraińskiej w Warszawie. To kolektyw o wyrazistej tożsamości, którego działalność polega w dużej mierze na problematyzowaniu

szczytów edycji WWB. Ale mimo tych debat pawilon Cepelii, w którym umieszczono wystawę *Sąsiedzi*, stojący w samym sercu Warszawy, od lat niszczy i straszy do tego stopnia, że chyba wszyscy wyparli to, że w ogóle jeszcze istnieje. Jednocześnie obraz pawilonu to „Polska na jednym zdjęciu” – zabytek socjalistycznej architektury, siedziba spółdzielni rękodzieła i części nacjonalistycznego projektu komunistów, a dziś budynek-śmietnik obwieszony reklamowymi szmatami, z ekranem informującym o długu publicznym, zainstalowanym na dachu w 2010 roku z inicjatywy Leszka Balcerowicza. Eklektyzm i nawarstwienie się znaczeń na linii modernizm-folklor-postmodernizm fascynują, ale także zacierają znaczenie odbywającej się w środku wystawy.



Jest ona prezentowana na dwóch poziomach Cepelii – na piętrze i w piwnicy budynku. Na czerwonej wykładzinie, pamiętacie po mieszczącym się w budynku kasynie, spotykają się prace reprezentujące różne interesowania członków VCRC. Spektakularna instalacja wideo *Wieża Hito Steyerl* to zapewne pomysł współpracującego z artystką Ołeksija Radynskiego. Praca nawiązuje do działającej w Charkowie firmy projektującej modele luksusowych nieruchomości dla najzamożniejszych, jak i komputerowe strzelanki; jej główny bohater snuje wizję fali migracji zalewającej Europę po rosyjskiej inwazji na Ukrainę. Materiałowy kamuflaż militarny – instalacja *Krajobraz* Anny Sorokowej – to z kolei jedna z prac, które Oksana Briuchowecka prezentuje na kuratorowanych przez siebie wystawach poświęconych feminizmowi i tkaninie artystycznej. Tkana wspólnie przez kobiety siatka przypomina o wypartym doświadczeniu wojny oraz tego, że kobiety również biorą w niej udział. Niedaleko modeli i dokumentacji twórczości kijowskiego architekta modernisty Floriana Jurjewa, którego dorobkiem od lat zajmuje się VCRC, pojawiają się prace związane z kryzysem uchodźczym i migracją z Bliskiego Wschodu do Europy: interwencyjne filmy *Niemiecki dla osób ubiegających się o azyl* Mariny Napruszki i *Kryzys w wersji na opak* autorstwa Olivera Resslera.

Kluczem do wystawy jest mural *Flaga ukraińsko-polska* Oksany Briuchoweckiej. Łącząc ze sobą kolory flagi polskiej i ukraińskiej, artystka stworzyła flagę nowej, dwunarodowej wspólnoty zamieszkującej Warszawę. To najciekawszy dramaturgicznie moment ekspozycji – spektakularna praca przez odsłonięte okno wychodzi na panoramę miasta; można tu posłuchać nagrań Radio International – wywiadów

Kluczem do wystawy jest mural *Flaga ukraińsko-polska* Oksany Briuchoweckiej. Łącząc ze sobą kolory flagi polskiej i ukraińskiej, artystka stworzyła nieistniejącą flagę nowej dwunarodowej wspólnoty zamieszkującej Warszawę.

na temat migracji. Na wystawie jest jeszcze drugie wywołujące podobne wrażenie miejsce: niewielkie pomieszczenie z makietą interwencji architektonicznych w Kijowie, w którym ujawnia się oryginalna modernistyczna konstrukcja Cepelii.

Migracja i sąsiedztwo są tu ściśle związane z kontekstem klasowym, ekonomicznym i rasowym. Wszyscy wiemy, że migracja wiąże się z pochodzeniem i majątkiem – wyjeżdżający do innego kraju za pracą biały do ekspat, podczas gdy jego czarnoskóry odpowiednik to imigrant. Oprócz uprzedzeń i polityki migracyjnej to kapitał wyznacza najważniejsze granice. Na górnym piętrze Cepelii świetnie wypadają prace o aktualnej sytuacji Ukraińców w Polsce: instalacje-meble tymczasowe dla robotników budowlanych Tarasa Kamiennoja czy wstrząsające wideo *TV Kryzys*, na którym pracownica centrum pośrednictwa pracy zachwala ukraińskich pracowników – mówi o ich wydajności, niskich wynagrodzeniach czy możliwości natychmiastowego zwolnienia. W Cepelii prezentowane jest też *Spojrzenie* Artura Żmijewskiego, jedna z najciekawszych i najczęściej komentowanych prac ostatniego, 14 dokumenta. Co ciekawe, w Atenach pośród abstrakcyjnych czy poetyckich prac krótki film uderzał z wielką siłą, przyciągał i oburzał. Tu nie oddziałuje już tak mocno – staje się kolejną z wypowiedzi o migracji, nierównościach i przemocy.

Rosa Rotes, performans *Aleki Polis* we współpracy z Daną Kosminą przed siedzibą Ministerstwa Rodziny, Pracy i Polityki Społecznej, fot. Wojtek Radwanicki dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie



Schodząc do drugiej części ekspozycji, przemierzamy labirynt wnętrza Cepelii. Nie jest to trasa reprezentacyjna, a przeprawa przez dziwne schody i korytarze pełne przypadkowych obiektów skłania do smutnej refleksji nad stanem niegdyś eleganckiego budynku. Dolna część wystawy to między innymi eksplorująca możliwośći języka wielkoformatowa kompozycja Babiego Badalowa oraz zapadająca w pamięć instalacja *Huts Housing Complex* współpracującej z VCRC Dany Kosminy, łącząca kilka poruszanych na wystawie wątków: migracji, przemocy i wykluczenia. Piękna i poprzedzona badaniami praca Kosminy prezentuje typologie romskich domów wyrastających pomiędzy budowanymi przez deweloperów jednostkami mieszkaniowymi. Porównuje dwie odmienne formy życia sąsiadów w mieście, wskazując na budowane na różnicy uprzedzenia i wyrastającą z niej dyskryminację.

Na wystawie Warszawa i Kijów przeglądają się w swoich odbiciach, a większość prac i poruszanych kwestii z powodzeniem można odnieść do obydwu kontekstów. Przykładem jest dekomunizacja – próba oczyszczenia obecnego modelu

politycznego i odczarowania przeszłości za pomocą niszczenia historycznego dziedzictwa. Pojawia się w pamiętających atak nacjonalistów rysunkach Dawida Cziczkana oraz we fragmentach pomnika Lenina i tablicy poświęconej Jurijowi Szewelowowi, zebranych przez Serhija Popowa i Mykołę Ridnego. Współczesny ikonoklazm ukazany jest w kontekście dużo szerszym niż najnowsza historia Ukrainy. W tym ujęciu dekomunizacja ma tyle wspólnego z erupcją nacjonalizmu i antykomunizmu, ile z reakcją na opanowujący oba miasta dziki neoliberalizm oraz na działania międzynarodowych korporacji, których nikt i nic nie może powstrzymać. Kiedy miasta są oszpecone przez deweloperów, społeczeństwo traci nie tylko wpływ na ich kształt, ale i podstawowe prawo do użytkowania przestrzeni. Dekomunizacja jawi się w tym kontekście jako desperacka próba odzyskania kontroli nad miastem, a burzenie pomników jako jedyna możliwość wpływania na zawłaszczane przez międzynarodowy kapitał otoczenie. Chociaż trwają spory o rzeźby i nazwy ulic, to inna walka toczy się gdzie indziej, i większość z nas stoi na przegranej pozycji.

Przez dekadę festiwal Warszawa w Budowie stał się marką, formatem łączącym wybitne realizacje artystyczne z produkcją wiedzy i rosnącym w praktyce zaangażowaniem społecznym. Poprzednie edycje przyzwyczyły odbiorców do różnorodnych przedsięwzięć wykraczających poza pole

sztuki, zbierających wiedzę i stymulujących dyskusje, a także do działań, badań, refleksji nad przestrzenią i życia w niej. Podobnie było i tym razem, tyle że nie w Warszawie, lecz w Kijowie. Polem działań stała się opuszczona ulica łącząca niegdyś historyczną część miasta z dzielnicą fabryczną i osiedlami robotniczymi. W ramach festiwalu miejsce to zostało przywrócone do życia, zrealizowano w nim elementy interwencyjnej architektury autorstwa Ołeksandra Burłaki, organizowano warsztaty i spotkania. Oczywiście podzielenie festiwalu na dwie części może budzić niezadowolenie – to ryzyko wpisane w każdą zmianę.

Choć kuratorowany przez VCRC festiwal jest spójny, idzie za nim określona wizja i zrzesza on wielu utalentowanych artystów, to w odniesieniu do poprzednich edycji WWB pozostawia pewien niedosyt. W Kijowie w tym roku nie byłam, ale w Warszawie mamy do czynienia z jedną wystawą, w zasadzie nieposzerzoną o działania czy badania wychodzące poza przestrzeń, w której jest prezentowana. Wyjątkiem jest świetna seria plakatów *Jestem Ukrainką* autorstwa Oksany Briuchoweckiej, które zwracają uwagę na obecność w Polsce pracownic z Ukrainy, nawiązują do przestrzegania ich praw i przywołują postać historycznej pisarki Lesi Ukrainki.

Gest rozszerzenia festiwalu i przeniesienia części wydarzeń do Kijowa – miasta, gdzie krytyczna artystyczna

i wysprzątanych przez migrantów z za wschodniej granicy, czy każdy i każda z nich ma umowę o pracę i ubezpieczenie?

Jak słusznie zauważa zespół kuratorski, Ukraińcy stali się nie tylko żyjącą w Polsce mniejszością, ale mityczną wspólnotą, pojęciem eksploatowanym w języku politycznym. To milionem przyjętych „uchodźców” z Ukrainy wycierała sobie usta Beata Szydło, tłumacząc niechęć do pomocy osobom uciekającym przed wojną z Bliskiego Wschodu. Decydując się na zaproszenie VCRC, organizatorzy WWB postanowili zmierzyć się z ciężącym światu sztuki pytaniem: jak powinien on ustosunkować się do wielotysięcznej migracji? Jak robić wystawy, które nie tylko będą tematyzować czy po prostu estetyzować temat migracji czy tak zwanego kryzysu uchodźczego (nie zliczę, ile kapoków widziałem na wystawach w ostatnich latach), ale które dopuszczają do głosu i narzędzi nowych mieszkańców miast?

Warszawski festiwal został oddany w ręce sąsiadów z Kijowa, by ci mogli wykorzystać go zgodnie ze swoją wizją, zamiast spełniać oczekiwania publiczności. I słusznie, bo sąsiedzki dialog

Decydując się na zaproszenie VCRC, organizatorzy Warszawy w Budowie postanowili zmierzyć się z ciężącym światu sztuki pytaniem: jak powinien on ustosunkować się do wielotysięcznej migracji Ukraińców do Polski?

i intelektualna działalność nie ma takiego zaplecza instytucjonalnego jak w Warszawie – z pewnością jest ciekawy. Odnosi się do międzynarodowej współpracy, tego, w jaki sposób organizować mechanizmy solidarności między instytucjami, wspierać produkcję kulturalną i jak w środku międzynarodowego obiegu sztuki niwelować istniejące nierówności. Mimo że narzekają wszyscy, to jednak Warszawa czy Praga nadal są w lepszej sytuacji niż Kijów czy (od jakiegoś czasu) Budapeszt.

Kolektyw VCRC odzyskał dla warszawskiej publiczności zapomnianą perłę modernizmu i za sprawą świetnej sztuki opowiedział o palących problemach. Jednak potencjał użycia sztuki i zastosowania instytucjonalnych możliwości do dyskusji o prawach, potrzebach i życiu mniejszości ukraińskiej w Polsce pozostaje nadal niewykorzystany, a tegoroczny festiwal chciałbym widzieć raczej jako wstęp do zagadnienia. Podejście do tego tematu z pozycji instytucji sztuki, względnie niezależnej, poza konfliktami narodowościowymi czy politycznymi, jest zadaniem na przyszłość. W kontekście *Sąsiadów* narzucają się pytania: w ilu instytucjach kultury pracują Ukraińcy, ile wystaw i przestrzeni zostało wyremontowanych

nie ma polegać na asymilacji i dostosowaniu się do istniejących norm, ale na szukaniu nowych rozwiązań dla wielokulturowego społeczeństwa. Być może, w przyszłości oprócz prezentowania zrealizowanych w Berlinie prac białoruskiej artystki warto zastanowić się również, jak w lokalny obieg sztuki włączyć artystów-migrantów, którzy nie mają ani polskiego obywatelstwa, ani kapitału finansowego i symbolicznego. Oczywiście prostą odpowiedzią będzie stwierdzenie, że sztuka nie zna narodowości i nie powinna przejmować się obywatelstwem. Z drugiej strony wiadomo, że sztuka nie ma również płci, ale obecność parytetów na wystawach czy w instytucjach sztuki jest nadal najlepszym z dostępnych dziś rozwiązań.



Tekst: Piotr Słodkowski

Europa Środkowa, czyli wieczny problem Wokół *Orientu* w krakowskim Bunkrze Sztuki

ORIENT. „Nowy Wschód” w sztuce artystów z regionu Europy Środkowo-Wschodniej
Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków
22 września – 9 grudnia 2018
kurator: Michał Novotný
współkurator: Anna Bargiel

1. Kontekst

Zacznijmy od przedstawienia faktów, które są konieczne dla spojrzenia na wystawę *Orient* z odpowiedniej perspektywy. Monumentalny pokaz prezentowany w Bunkrze Sztuki w Krakowie wieńczy znacznie większy międzynarodowy projekt pod tytułem *Trauma & Revival. Powojnie w sztuce Wschodu i Zachodu*, „którego osią są kulturalne relacje między Wschodnią i Zachodnią Europą od czasów II wojny światowej, przez okres zimnej wojny, aż do dziś”¹. Projekt rozpisany na lata 2016–2018 ma charakter sieciowy. Wprawdzie zainicjował go Pałac Sztuk Pięknych BOZAR w Brukseli, ale partycypują w nim liczne europejskie podmioty wystawiennicze, w tym krakowski Bunkier Sztuki. Nadto *Trauma & Revival* jest z założenia przedsięwzięciem komplementarnym: obejmuje rezydencje, wystawy, pokazy filmowe, warsztaty i konferencje naukowe. Uważam to za szczególnie ważny aspekt projektu, gdyż nie wspiera on tylko tworzenia i eksponowania sztuki, lecz także namysł nad nią i tworzenie wiedzy. Z jednej strony w Brukseli, Karlsruhe i w Moskwie zorganizowano pokazy, które łączyły zachodnich i niezachodnich artystów, z drugiej zaś na uniwersytecie w Jyväskylä (Finlandia) odbyła się konferencja *East-West Cultural Relations: Interplay of Arts and Cultural Diplomacy 1945–2017*, a w krakowskim Bunkrze Sztuki sesja pod hasłem *Wystawa jako medium historii*.

Ioana Nemes, Płec, obiekt; technika mieszana, 2009, dzięki uprzejmości Jiri Svestka Gallery i Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie



¹ *Orient. 22.09–9.12.2018*, Bunkier Sztuki, Kraków 2018, s. 46.

Kontekst ten jest istotny, gdyż dowodzi, że *Orient* należy lokować w bogatej tradycji poważnych wystaw historycznych lat 90. i pierwszej dekady XXI wieku, które stawiały przed niełatwym zadaniem nieredukcjonistycznej interpretacji sztuki Europy Środkowej XX wieku. Spośród innych można wymienić *Gender Check* (Wiedeń, 2009–2010), *Exchange and Transformation* (Los Angeles, 2002) czy *Aspekte/Positionen* (Wiedeń, 1999), a horyzont odniesień musi domykać fundująca ten ciąg *Europa, Europa* (Bonn, 1994). Aby wszyscy mieli jasność, jaką rangę ma krakowski projekt, Anna Bargiel, kuratorka reprezentująca Bunkier Sztuki, otwiera swój tekst nawiązaniem do *Interpolu* (Sztokholm, 1996). *Orient implicite i explicite* chce więc przypominać swoje wielkie poprzedniczki – wystawy aspirujące do roli „medium historii” (sztuki). Z jakim rezultatem?

Orient należy lokować w bogatej tradycji poważnych wystaw historycznych lat 90. i początków XXI wieku, które stawiały przed niełatwym zadaniem nieredukcjonistycznej interpretacji sztuki Europy Środkowej XX wieku. Z jakim rezultatem?

Każdą tego rodzaju ekspozycję, która proponuje widzowi wielowątkową opowieść obejmującą olbrzymi materiał wizualny, można oczywiście oglądać punktowo jako zbiór dzieł poszczególnych artystów, jednak bardziej zasadne wydaje się dostrzeżenie w niej metanarracji, która ujmuje wszystkie prace według danego klucza, tak aby – oby! – powiedzieć coś nowego. W moim tekście przyjmuję tę drugą optykę. Chcę przyjrzeć się *Orientowi* jako propozycji wystawiania sztuki regionu dzisiaj, ponad 20 lat po *Interpolu* i *Europie, Europie*.

2. Tło

Podstawową kwestią, która wymaga refleksji, jest zwrócenie uwagi na to, że kuratorzy wystawy, Anna Bargiel i Michał Novotný, często posługują się w swych tekstach pojęciem Europy Wschodniej lub Środkowej. W ich ujęciu odnoszą się one do złożonej i niejednorodnej, ale mimo wszystko spójnej, bo dającej się wyodrębnić, części kontynentu.

Ta perspektywa budzi życzliwe zaciekawienie, gdyż nowoczesne studia nad europejskimi

alternatywnymi modernizmami, które rozwijały się od lat 80., bardzo szybko zdały sobie sprawę, że owe pojęcia są nad wyraz problematyczne i stanowią raczej obciążenie aniżeli operatywne narzędzie badawcze. Pogłębionej analizie nazwy „Europy Środkowej” jako umocowanego historycznie konstruktów dostarczyli chociażby polscy fundatorzy krytycznej refleksji nad sztuką regionu, Andrzej Turowski i, przede wszystkim, Piotr Piotrowski. Przypomnijmy krótko: zwracali oni uwagę, że „Europa Środkowa” ma bardzo nieprecyzyjne granice: te są kreślone nad wyraz subiektywnie i w zależności od geograficznego usytuowania podmiotów różnych narodowości przesuwają się je zarówno na południu, jak i na wschodzie. Nie wolno też zapomnieć, że nadawano jej ideologicznie bardzo zróżnicowane, a wręcz przeciwstawne znaczenia: inne w Wiedniu

Habsburgów (wielokulturowa społeczność pod władzą Cesarstwa), odmienne w Berlinie Bismarcka (ideologia supremacji „żywołu niemieckiego”), a jeszcze inne po wojnie (bardzo problematyczny prymat ZSRR)². Widać zatem, że rozmaicie definiowane Europy: „Środkowe”, „Wschodnie”, a także „Środkowo-Wschodnie”, to nie niewinne terminy geograficzne, ale zmienne historycznie konstrukty polityczne, ideologiczne, społeczno-kulturowe. To w tym właśnie kontekście Andrzej Turowski nawoływał do tego, by myśleć raczej o topografii niż o miejscach geografii artystycznej³. W istocie wiele godnych uwagi projektów naukowych i kuratorskich początków XXI wieku porzucało ideę regionu na rzecz kategorii sieci relacji między poszczególnymi ośrodkami twórczymi. Na tym w największej mierze opierała się merytoryczna siła amerykańskiej wystawy *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformations*. Mimo że Europa Środkowa pojawia się w jej tytule, pokaz ten akcentował przede wszystkim sygnalizowane przyływy ludzi i idei między 14 ważnymi miastami (z dyskusyjnym,

2 Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2005, s. 25–27.

3 Andrzej Turowski, *Fenomen nieostrości*, „Artium Questiones” 2009, t. XX, s. 75–101.



Veronika Bromová, *Ja, stół*, kolorowa fotografia, 2000, dzięki uprzejmości artystki i Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie

„Europa Środkowa” ma bardzo nieprecyzyjne granice: kreślone są one nad wyraz subiektywnie i w zależności od geograficznego usytuowania podmiotów różnych narodowości przesuwają się je zarówno na południu, jak i na wschodzie.

moim zdaniem, pominięciem Lwowa). Tym samym upieczono dwie pieczenie na jednym ogniu: pokazano dynamikę wzajemnych relacji, zgrabnie unikając sztywności pracy definiowania znaczeń, wskazywania granic i pograniczy regionu⁴. Inną strategią wyjścia z impasu w badaniach środkowoeuropejskich stanowiły próby dekonstrukcji dotychczasowej siatki pojęciowej. Zaczęto podważać binarny podział na dwa wielkie bloki kulturowe (i polityczne), mówiąc nie tylko o „byłym Wschodzie” (*former East*), lecz także o „byłym Zachodzie” (*former West*)⁵. Propozycja ta wynikała z postmodernistycznej krytyki symbiotycznej relacji dwóch

bytów, w której jeden potrzebował drugiego dla własnego dookreślenia. W tym sensie studia środkowoeuropejskie wykorzystywały z jednej strony inspirację studiami postkolonialnymi (zwłaszcza napomnienie Dipesh Chakrabartiego, by „sprovincjonalizować” Europę), z drugiej zaś zbliżyły się do literaturoznawczych badań nad pograniczami kulturowymi, które dużo wcześniej odrzuciły podział na centrum i peryferie. Równoległe – i jest to ostatnia ważna tendencja – studia nad „alternatywnymi modernizmami” uległy zglobalizowaniu. W tym ujęciu region był dynamizowany w radykalnie odległych ujęciach komparatystycznych, a z tej

4 Praktyka mapowania osób, instytucji, dzieł i ujmowanie ich w złożone sieci charakteryzowała także oddolny projekt *East Art Map* (1999–2006) zapoczątkowany przez słoweński kolektyw artystyczny IRWIN. Warto zauważyć, że analogiczną formę splątania rozmaitych mikrohistorii

zyskał domykany w tym roku międzynarodowy projekt *Forgotten Heritage* (w Polsce realizowała go Fundacja Arton, zob. forgottenheritage.eu).

5 Zob. między innymi: www.formerwest.org.



Orient, widok wystawy, fot. Studio FILMLOVE, dzięki uprzejmości Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie

perspektywy opisane wyżej problemy metodologiczne schodziły na dalszy plan wobec pytania o (nie)współmierność bardzo odmiennych praktyk artystycznych.

Czy to wszystko oznacza, że Europa Środkowa, Wschodnia, Środkowo-Wschodnia jest kategorią, którą odesłano do lamusa historii? Okazuje się, że nie. Niczym żywy trup ta wciąż wraca i domaga się innowacyjnych ujęć teoretycznych.

Czy udało się zrobić to w Krakowie?

Czy Europa Środkowa, Wschodnia, Środkowo-Wschodnia jest kategorią, którą odesłano do lamusa historii? Okazuje się, że nie. Niczym żywy trup ta wciąż wraca i domaga się innowacyjnych ujęć teoretycznych.

3. Założenia

Wszystkie te konteksty muszą dotyczyć – i dotyczą – wystawy eksponowanej w Bunkrze Sztuki. To właśnie – a nie ten czy inny zestaw dzieł – jest centralnym problemem *Orientu*. Sam Michal Novotný otwarcie pisze zresztą, że ekspozycja jest „medytacją na temat tożsamości Europy Wschodniej”. Z *Orientem* wiązałem więc duże oczekiwania. Od dawna mówi się bowiem o tym, że w obliczu globalizujących się studiów nad niezachodnią sztuką nowoczesną i współczesną postmodernistyczna dekonstrukcja regionu tylko go osłabia. Wydaje się, że potrzebna jest strategiczna esencjalizacja tej części kontynentu i stworzenie nowej mocnej podmiotowości „byłego Wschodu”, która wszakże – ta kwestia chyba nie budzi kontrowersji – musi przekroczyć tożsamość wywodzącą się z (post)komunistycznej traumy. Jeżeli zatem wystawa tej rangi co *Orient* porzuca modne ujęcia komparatystyczne i całkowicie koncentruje się na Europie Środkowo-Wschodniej, więcej: skupia się nie na sieci relacji, lecz na tożsamości regionu *sensu largo*, to propozycję taką trzeba traktować bardzo poważnie.

Przyjrzyjmy się zatem założeniom kuratorów, od razu zastrzegając, że te są raczej rozproszone w dwóch krótkich tekstach z broszury katalogowej (jak powiedziano mi w Bunkrze, nie została przygotowana oddzielna publikacja książkowa towarzysząca ekspozycji). Anna Bargiel zwraca uwagę na problematyczność pojęcia Europy Środkowo-Wschodniej. Jak pisze, z jednej strony wydzielenie tego regionu ma nadal rację bytu, gdyż odróżnia się on od Zachodu, i w świetle szerzących się postaw nacjonalistycznych postrzegany jest przez tenże

Zachód jako zagrożenie. Z drugiej zaś strony dla artystów ta unifikująca (auto)identyfikacja (były blok wschodni) jest trudna do utrzymania. W rezultacie – jak piszą Bargiel i Novotný – należy przyjąć taki punkt widzenia, który dekonstruuje zbyt jednorodny obraz i ograniczenia terytorialne (idea Europy Środkowej jest tu przywoływana i zarazem w jakiś sposób zawieszana). Chodzi więc o uwypuklenie różnorodności: wskazać spłaty tradycji, kontekstów, odwołań i tak dalej. Novotný rozwija tę wizję, interpretując ją raczej pesymistycznie. W jego ujęciu region definiuje bowiem upadek spajającej go niegdyś ramy

politycznej i odczuwalne dzisiaj rozdzieranie. Z konieczności, zdaje się twierdzić kurator, musimy posługiwać się retoryką aporii: z jednej strony patosem, z drugiej zaś ironią (w obu tych wymiarach postrzegany jest na przykład problem patriotyzmu). Ostatecznie tożsamość wschodnioeuropejska, jedno z kluczowych pojęć wystawy, jawi się jako identyfikacja słaba, rozproszona, w pewnym sensie skazana na porażkę; porażkę jednakże specyficzną – taką, którą „można by uznać za jej cnotę”.

Powiem wprost: to znacznie za mało, aby posunąć dyskusję o regionie do przodu. *Orient* niepotrzebnie utwierdza się na ustalonych i przeważnie jałowych pozycjach. Panorama teoretyczna i instrumentarium metodologiczne, w które z wielką korzyścią wpisywała się refleksja badaczy i kuratorów z lat 90. i pierwszej dekady XXI wieku, wynikały z dziedzictwa postmodernizmu: z krytycznej geografii artystycznej opartej, mówiąc skrótowo, na neomarksizmie oraz z interwencji postkolonialnej w zastany stan świadomości. *Orient* pozostaje w zaklętym kręgu pytań zadanych przez tę formację intelektualną, niczego od siebie nie wnosząc.

Problematyczny wydaje się już sam tytuł: *Orient*. Nawiązanie do *Orientalizmu* Edwarda Saïda jest oczywiste (*notabene* ten garściami czerpał z myśli Michela Foucaulta, jesteśmy więc w sercu postmodernizmu). Novotný pisze autoironicznie o „rodz(Innej) wschodnioeuropejskiej” tożsamości, pożyczając ten zgrabny zwrot od Katarzyny Murawskiej-Muthesius. Oczywiście nie ulega wątpliwości, że tytuł jest żartem, pastiszem (nie dawnego ujmowania niezachodnich podmiotów. Jednak nawet w takiej formie przywołuje on zarzucane już binarne opozycje: swój–Obcy/Inny/„bliski” Inny, w domyśle: cywilizowany–egzotyczny/prymitywny, a ostatecznie: zachodni–wschodni, w najgorszym, hierarchicznym i redukcyjnym rozumieniu obu pojęć. Konstrukty ten znany był jeszcze przed upadkiem bloku wschodniego i starszy jest nawet niż historyczne awangardy początku XX wieku. Rodzi się więc pytanie, w imię czego mamy



Marge Monko, *Wstrząśnięty, nie zmieszany*, wideo (jednokanałowe HD) 19 min, 2010, fot. Ansis Starks, dzięki uprzejmości artystki i Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie

go odgrzebywać? I na tym właśnie polega problem: nie ma tu drugiego dna, dowcip nie ma puenty, spod ironii nie wyłania się żadna pozytywna kreacja tożsamości regionu. Sygnalizowana refleksja nad wschodnioeuropejską tożsamością nie przenosi więc niczego, czego nie wiedzielibyśmy 15 lat temu. Jeśli myśl tę otwiera konstatacja: „Aspektem spajającym ów niejednorodny region jest upadek jego własnej tożsamości”, to od razu dostajemy sygnał, że nie będzie nam dane przekroczyć postmodernistycznego negatywizmu i rozbicia podmiotowości. To samo, choć mądrzej i w nieporównanie bardziej pogłębiony sposób, diagnozował Andrzej Turowski w doskonałym szkicu *Fenomen nieostrości* – tekście sprzed niemal 10 lat (2009), w którym badacz proponował potraktować region jako hybrydę podmiotowości, stylu i miejsca⁶. Hybryda to figura przynależna dyskursowi lat 90., stara, słaba i dziś już nieefektywna. *Orient* jednakże wskrzesza ją pod innymi postaciami. Mowa tu o zamęcie reprezentacji, czyli o definiującym region rozdarciu na Europę Środkową,

6 Andrzej Turowski, dz. cyt.

Wschodnią, postkomunistyczną, nową, w końcu na blok wschodni. Mowa o upadku fundamentalnego kontekstu, czyli socjalistycznej (socjopolitycznej) utopii, która zeslizgiwała się w antyutopię. Mowa wreszcie o egzystencjalnej bezdomności: środkowo-europejski podmiot nie należy ani do Wschodu, ani do Zachodu – ani nawet do „nie-Zachodu”. Dlatego – cytuję Novotnego – wystawa „[z]budowana [jest] na oczekiwaniach, pragnieniach, opowieściach, doświadczeniach i stereotypach”. Gdzie indziej, bo w rozmowie z Valentinasem Kilmašauskasem, kurator dodaje, że Europa Wschodnia, podobnie jak Orient, nigdy nie istniała, jest natomiast „ciągami projekcji” powielanych „po obu stronach”⁷. Zbieżność przesłania poznańskiego historyka sztuki i czeskiego kuratora wskazuje na wymiar anachronizmu *Orientu*. Spojrzenie, która niegdyś otwierało nowe pola interpretacyjne, z czasem zmienia się w kliszę, nie wytwarza już wiedzy, ale – przeciwnie – zamyka na nowe odczytania. Z jakim skutkiem dla samej prezentacji w Bunkrze Sztuki?

7 *Orient...*, dz. cyt., s. 40.

4. Efekt

Wystawa składa się z pięciu części, które w moim odczuciu pozostają niewykorzystanym potencjałem. Pięć pól problemowych stwarzało szansę na odważną rekonfigurację sztuki regionu: wprowadzenie mocnych i nośnych pojęć, które rozłożą akcenty inaczej niż zwykle. Niestety, poszczególne części wystawy nie mają mocy sprawczej nadawania zjawiskom nowych nazw. Wynika to z metaforyzacji tytułów, których nie opatruje się żadnym programowym komentarzem (ten przeniesiony jest poziom niżej i odnosi się do pojedynczych eksponatów). W rezultacie metafory plenią się i działają inspirująco, ale nie sposób widzieć w nich spójnych kategorii analitycznych. Najlepiej unaocznia to same tytuły: 1. *Poczekalnia*; 2. *Wszyscy wystrojeni, ale nie mają dokąd pójść*; 3. *Karpackie łąki cyfrowe*; 4. *Diabeł w maszynie*; 5. *Cienie minionych przyszłości*. Krażymy wokół problemów, takich jak związki sztuki nowoczesnej (abstrakcji) z designem (sztuką stosowaną), mit autonomii, uwrażliwienie na genderowe i klasowe różnice, wschodnioeuropejska duchowość, zwrot ku przyszłości regionu. Trudno jednak rozwinąć te ogólnikowe kontury znaczeń poszczególnych części pokazu,

gdyż te są zbyt słabo zarysowane i w gruncie rzeczy *Orient* rozbija się na 71 obiektów: obrazów, rysunków, rzeźb, instalacji, zapisów performansów i innych działań efemerycznych...

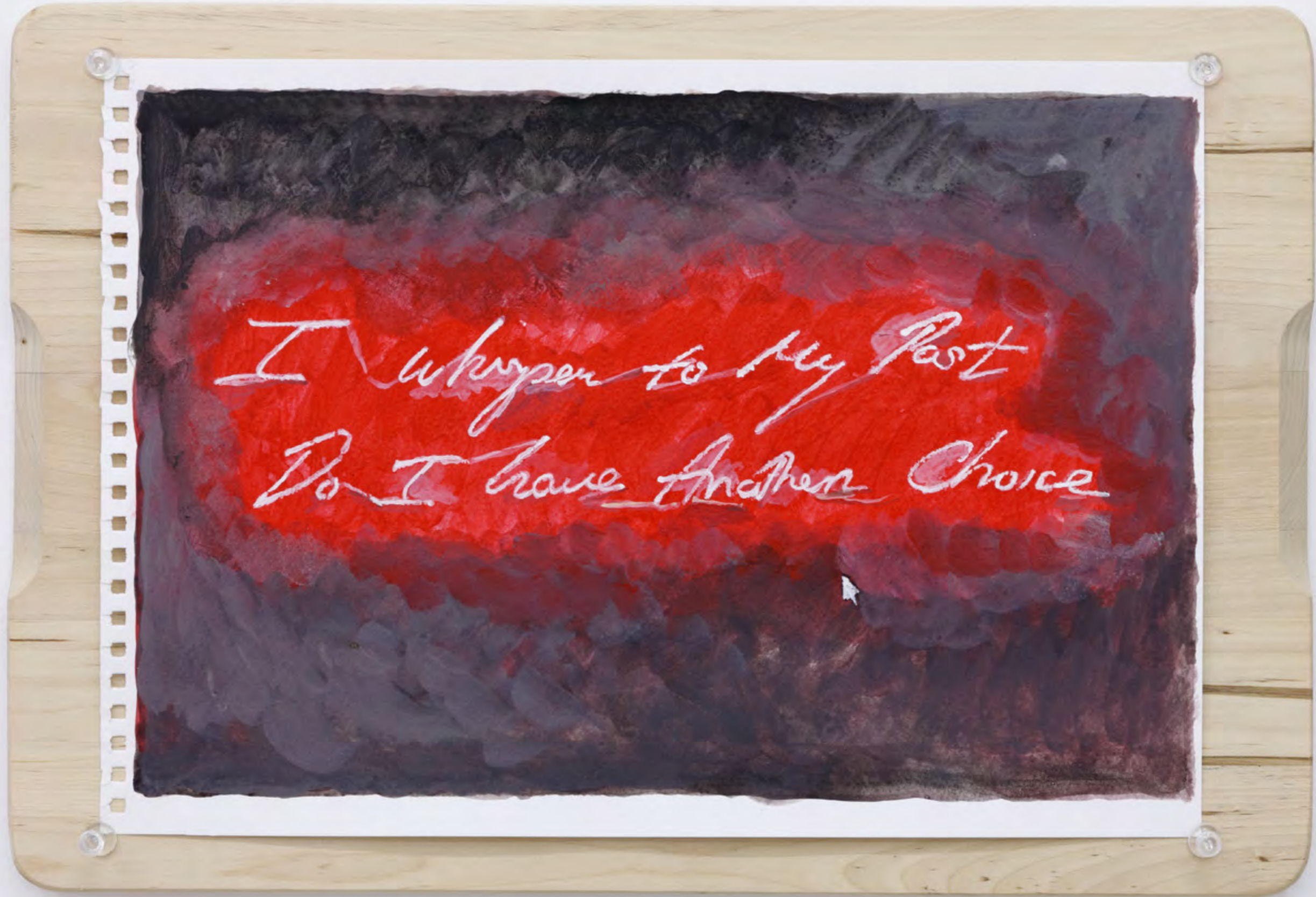
Przywołajmy wybrane realizacje, aby zdać relację z różnorodności prztańczanych estetyk i poruszanych przez artystów problemów. Mamy więc prace, które przyglądają się same sobie, podejmując refleksję nad warunkami funkcjonowania sztuki i dekonstruując jej pozorną autonomię. Trafnie pokazuje to Jiří Skála w pracy będącej jednocześnie rezultatem konceptualnej refleksji i materialnym obiektem, łączącym z kolei dyskurs czystych form geometrycznych i designu (*Pacyfik nie ma pamięci*, 2005).

Wielu twórców porusza zgoła inną tematykę: bliskie sztuce zaangażowanej problemy nierówności społecznych i klasowego (lub ekonomicznego) wykluczenia. Najczęściej oznacza to skupienie się na typowym dla regionu zjawisku

Zdaniem kuratorów wschodnioeuropejska tożsamość, jedno z kluczowych pojęć wystawy, jawi się jako identyfikacja słaba, rozproszona, w pewnym sensie skazana na porażkę; porażkę jednakże specyficzną – taką, którą „można by uznać za jej cnotę”.



Jiří Čermák, *Femiksy*, instalacja: popiół, papierosy, muchy, 2007/2018, dzięki uprzejmości artysty i Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie



agresywnej transformacji, którą raz ocenia się z przymrużeniem oka, kiedy indziej zaś nad wyraz poważnie. Dla przykładu, *Dyrektor/Założyciel* (2011) duetu Jasanský i Polák w ironicznej formie quasi-dokumentalnej fotografii przekazuje nam specyficzne „sceny z życia” lidera jednej z polskich instytucji kultury⁸. Fotografia, która pozwala uchwycić zmiany rumuńskiej przestrzeni publicznej, wykorzystana jest też w pracy *Kocham zakupy* (2007). Dzięki prostej rejestracji nazw nowych wielkopowierzchniowych sklepów Vlad Nancá buduje wizualne metafory zarówno wielkich aspiracji (*Mega Image*), jak i niepokojów społecznych (*Angst*, niem. – strach). Jeszcze inną wyrazistą strategią jest opowiadanie konkretnych ludzkich losów. W nieco tendencyjnej retoryce robi to na przykład Marge Monko (*Wstrząśnięty, nie zmieszany*, 2010), przedstawiając filmowy obraz nowych neoliberalnych przegródek społecznych (bizneswoman vs. sprzątaczką). Wstrząsające w swym przekazie jest wideo *Maersk Dubai* (2007) – historia trzech rumuńskich nielegalnych imigrantów, których wyrzucono za burtę na Atlantyku. Wreszcie, uwrażliwienie na mniejszości wykluczonych ma na wystawie także inny wymiar, a wiele prac podejmuje temat opresyjnego traktowania kobiet z jednej i osób genderowo nienormatywnych z drugiej strony.

Wystawa składa się z pięciu części, które pozostają niewykorzystanym potencjałem. Pięć pól problemowych stwarzało szansę na odważną rekonfigurację sztuki regionu: wprowadzenie mocnych i nośnych pojęć, które rozłożą akcenty inaczej niż zwykle. Tak się nie stało.

Przywołam dwa najciekawsze nawiązania, choć przykłady prac o podobnym wydźwięku można by mnożyć: odświeżenie problemu brutalności wobec kobiecego ciała w mass mediach (obiekty Darji Bajagić, 2017) oraz ukazanie intrygującego związku między marzeniem o transwestytyzmie i obserwowalną na Wschodzie fascynacją popkulturą z Zachodu (*Przyjemność po mojej stronie* Marka Thera, 2002).

Mówiąc krótko, na wystawie odrębną i reprezentatywną grupę tworzą realizacje, które – jeśli można zastosować takie porównanie – odpowiadają założeniom szeroko rozumianej sztuki krytycznej: upominają się o wykluczonych, diagnozują napięcia społeczne, analizują klisze obecne w kulturze wizualnej (reprezentacje ciała i tak dalej). Wybieram tę grupę, gdyż daje się ona względnie łatwo wyróżnić. Nie oznacza to jednak, że *Orient* zdominowała sztuka zaangażowana. Bynajmniej, przedstawia on jeszcze wiele innych estetyk i inaczej pomyślanych stawek działań artystycznych – od transgresji (ciekawe eksperymenty performatywne), przez

refleksję nad medium i oryginalnością dzieła, aż do wielu wypowiedzi osobistych, niekiedy intymnych, eksplorujących rejony duchowości.

Nie wchodzę w zbyt szczegółowy rejestr wszystkich tendencji prezentowanych na pokazie. Nie taki jest mój zamiar. Jak zwykle jedne prace wybijają się na tle otoczenia, inne wchodzą ze sobą w ciekawy dialog, niektóre uwidaczniają swoje nowatorstwo, kolejne godnie reprezentują wybrane aspekty sztuki swojego czasu. Chcę natomiast zwrócić uwagę na sprawę zasadniczą: wszystko to jest bardzo partykularne i sprawia, że wystawa przekształca się w rodzaj wizualnej kroniki, zbioru pojedynczych „faktów”, które z trudem pracują na rzecz wspólnej opowieści o Europie Wschodniej. Podział na pięć bloków tematycznych (sygnalizowanych wcześniej) w istocie nie działa. Niestety nie jest on należycie podkreślony w architekturze wystawy – mamy tu raczej płynne i, można pomyśleć, czasem arbitralne przejścia od jednej części do drugiej. Przede wszystkim jednak te ostatnie nie zostały nigdzie porządnie zdefiniowane, nazwane, dookreślone. A jeśli całość rozmywa się w literackich metaforach, ostatecznie widz zostaje sam na sam z dziełem. Sam na sam (niemalże bez pośrednictwa kuratora) z kilkudziesięcioma eksponatami.

I właśnie to pozostaje: dyskurs fragmentu, nostalgii za niespełnioną utopią, żałoby i melancholii, wreszcie post-traumatycznej kondycji i rozbitej tożsamości. Dyskurs głęboko przepracowany. Dyskurs, który nie przyniesie nam już pożytku, ponieważ nie zbudujemy na nim nic, czego byśmy już nie znali. Owszem, warto przywoływać dziś starą i problematyczną figurę Europy Środkowo-Wschodniej, ale trzeba zdać sobie sprawę ze stawki, jaką się podbija. Tymczasem wystawa w Bunkrze Sztuki daje obietnice bez pokrycia i rozbudza nadzieje, których nie jest w stanie zrealizować. Sztuka, miejsce i podmiot ujmowane są tu poprzez negatywną posttraumatyczną tożsamość. Jako część projektu *Trauma & Revival Orient* nie rysuje przekonującej wizji tego, jak bardzo traumatyczną historię tej części kontynentu możemy dziś przekroczyć w sygnalizowanym drugim członem tytułu „odrodzeniu”. A z przyczyn epistemologicznych i politycznych przekroczyć musimy ją w trybie pilnym.

Petr Štembera, *Szczepienie*, 1975, dokumentacja fotograficzna performansu dzięki uprzejmości artysty i Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie



⁸ Czytelnicy „Szumu” znają ten cykl z okładki i zawartości numeru 15 z 2016 roku.

Tekst: Clément Dirié

Paulina Ołowska

Tractonelli

Koła. Silnik. Reflektory. Przyczepa. Zawsze zwarty i gotowy.

Wiosna. Lato. Jesień. Zima. I znowu żniwa.

Twarze. Mięśnie. Uda. Klatki piersiowe.

A nawet kura.

Stach, Wład, Irena. I Aleksander.

Wyobraź sobie zderzenie ponętnych obrazów ze starego kalendarza Pirelli ze spokojnym biegiem czasu agrarnego, którego rytm tradycyjnie odmierza zmienność pór roku.

Nie wyobrażaj sobie! Powieś go. Przewróć. W kuchni, garażu, ciężarówce, traktorze, w domu lub biurze. I pozwól sobie na odkrywanie wiejskiego otoczenia uroczego miasteczka Rabka, oddalonego o godzinę drogi od Krakowa. To właśnie tam Paulina Ołowska, we współpracy z fotografką Marią Szewczyk, uchwyciła codzienne życie rolników i ich mechanicznych przyjaciół, którzy towarzyszą im przez okrągły rok. Kiedy zaprosiłam Paulinę do przygotowania tego kalendarza, od razu

wpadła na pomysł stworzenia tej wizualnej ody do szlachetnego wiejskiego życia, która jest zarazem hołdem złożonym polskiej fotografce Zofii Rydet (1911–1997) i jej *Zapisowi socjologicznemu*. Niech kojąca moc natury będzie z tobą. I sprawdź to: zofiarydet.com. Nie pożałujesz!

Ten kalendarz zrodził się z inicjatywy Pauliny Ołowskiej i Clémenta Diriego. Fotografie wykonała Marika Szewczyk, asystowała jej Irena Szewczyk.

Jest następcą kalendarzy stworzonych przez Katerinę Sedę w 2014 roku, Anę Jottę w 2015 roku (oba na okoliczność ich wystaw przy ulicy Saint-Bon 8 w Paryżu), Bruce'a McLeana w 2016 roku i Micka Petera w 2017 roku.

Limitowany nakład 400 egzemplarzy
Wydawca: JRP | Ringier
Font: Serifa
© Paulina Ołowska, 2018



Jessica Segall

December 2018

Monday	3	10	17	24	31
Tuesday	4	11	18	25	
Wednesday	5	12	19	26	
Thursday	6	13	20	27	
Friday	7	14	21	28	
Saturday	1	8	15	22	29
Sunday	2	9	16	23	30



Jerzy Lisak



Stanislaw Bilek

January 2019

Monday		7	14	21	28
Tuesday	1	8	15	22	29
Wednesday	2	9	16	23	30
Thursday	3	10	17	24	31
Friday	4	11	18	25	
Saturday	5	12	19	26	
Sunday	6	13	20	27	

February 2019

Monday		4	11	18	25
Tuesday		5	12	19	26
Wednesday		6	13	20	27
Thursday		7	14	21	28
Friday	1	8	15	22	
Saturday	2	9	16	23	
Sunday	3	10	17	24	



Aleksander Wawrzyniak



Dariusz Szewczyk

March 2019

Monday		4	11	18
Tuesday		5	12	19
Wednesday		6	13	20
Thursday		7	14	
Friday	1	8	15	
Saturday	2	9	16	
Sunday	3	10	17	

Spring 2019

Monday		25
Tuesday		26
Wednesday		27
Thursday	21	28
Friday	22	29
Saturday	23	30
Sunday	24	31

Z Ryszardem Ziarkiewiczem rozmawia Jakub Banasiak

Fotografie: Karol Grygoruk

Byłem okiem

Był pan kuratorem fundamentalnych wystaw drugiej połowy lat 80. i początku lat 90. Później przez kilkanaście lat wydawał pan „Magazyn Sztuki”. Sądzę jednak, że w gruncie rzeczy niewiele o tym wiemy. Może i nie.

Na pewno. Mało badań, dużo środowiskowej legendy. Tymczasem od najmłodszej z pana wystaw z tego okresu, *Perseweracji mistycznej i róży*, minęło już ponad ćwierć wieku, a od najstarszej, *Ekspresji lat 80-tych* – ponad 30 lat. Warto więc podrażnić ten temat. Zobaczymy.

Jak znalazł się pan w BWA Sopot w połowie lat 80.? Kim pan wtedy był, czym się zajmował?

Do Sopotu trafiłem po tym, jak przestałem pracować na ASP w Gdańsku, gdzie prowadziłem wykłady ze sztuki współczesnej. Byłem świeżo po magisterium. Nie pamiętam już, jak to się stało, ale dość szybko zacząłem wykładać w BWA. Prowadziłem te wykłady przez parę lat; oczywiście robiłem też inne rzeczy, zajmowałem się na przykład konserwacją – musiałem się utrzymać, miałem już wtedy rodzinę.

Który to był rok?

1983, może 1984. Pracowałem na zasadzie umów o dzieło. Prowadziłem otwarte wykłady dla osób zainteresowanych sztuką współczesną. To nie były wykłady akademickie, tylko takie jak to w BWA.

Popularyzatorskie?

Tak. Koordynowała to kierowniczka biblioteki, Ania Marko. BWA w Sopocie działało wtedy w miarę poprawnie. Program moich wykładów był prowadzony dosyć aktywnie.

Co było dalej?

Ekspresja lat 80-tych.

Lato 1986 roku. Ale przygotowania musiały zacząć się wcześniej. Jak doszło do organizacji *Ekspresji*? W tym kontekście pojawia się wiele sprzecznych informacji.

Organizację wystawy zaproponowano mi zimą 1985 roku. Pokaz został zainicjowany przez ówczesnego dyrektora BWA, Józefa Kuszewskiego, ale to ja miałem zaproponować temat i zakres wystawy. Prowadziłem już jakiś czas te wykłady, dość popularne, zajmowałem się sztuką najnowszą, więc byłem naturalnym kandydatem. Tymczasem nie miałem zielonego pojęcia, co zrobić! Był to temat wielu dyskusji z grupą zaprzyjaźnionych artystów z gdańskiej uczelni. Zbyszek Szumski rzucił pomysł, żeby zrobić pokaz „nowych dzikich”. Dostałem delegację i ruszyłem w Polskę, jednak wyjeżdżałem z Sopotu nastawiony dość sceptycznie. Okazało się jednak, że pomysł „objazdu Polski” był trafiony w dziesiątkę – dopiero w jego trakcie zaczęła kształtować się wystawa. Jest więc przynajmniej trzech autorów wystawy: Kuszewski, Szumski i ja.

Na ile znał pan wtedy sceny młodej sztuki w poszczególnych miastach?

Na tyle, na ile w tamtych latach było to możliwe. Nie było przecież informacji, periodyków, które by o tym pisały. Ale wiadomo było, które środowiska są interesujące, gdzie trzeba jechać. Moimi przewodnikami byli artyści. To się genialnie sprawdziło.

Jak długo trwał ten objazd?

Skończyłem na Warszawie, wcześniej był Poznań, Wrocław, Lublin, w naturalny sposób Gdańsk. Pojawiałem się jeszcze w mniejszych ośrodkach. Wszystko to trwało nie dłużej niż pół roku. Zaczęło się mniej więcej zimą (pamiętam, że było strasznie zimno), a skończyło się w czerwcu.

Nieźla logistyka. To wszystko zapewniało BWA?

Tak, cała wystawa powstała dzięki BWA, i mój wyjazd też był finansowany przez BWA. Nie pamiętam już, czy artyści dostawali wtedy honorarium i zwrot kosztów za podróż, ale to była sprawa drugorzędna – tak bym to określił. Na pewno wszyscy artyści zostali zaproszeni na wernisaż i prawie wszyscy przyjechali; dostali noclegi.

Było ich sporo – kilkadziesiąt osób.

Tak, to była dość droga wystawa. Oczywiście ja nie zajmowałem się bezpośrednio finansami, tylko przekazywałem listę artystów i określałem koszty transportu, bo przecież to wszystko trzeba było przywieźć. To była duża wystawa jak na BWA w Sopocie, bo zajmowała całą galerię. Ogromna liczba artystów, a występowały jeszcze zespoły.

Jakie?

Praffdata, Apteka, a potem znajomi znajomych ścigali ludzi, część występowała więc nieoficjalnie i po prostu

dołączyła. Na wernisaż przyjechali artyści, o których nie miałem pojęcia – właśnie jacyś znajomi znajomych. Te grupy się nagle powiększały. Nie panowałem nad tym, to było żywiołowe, ale miałem pełne wsparcie dyrekcji. Gorzej było z wieszaniem. Gdyby nie pomoc Zbyszka Szumskiego – autora nietypowej aranżacji ekspozycji – oraz grupy przyjaciół, ekipa montażowa BWA robiłaby to do dzisiaj. To była pięta achillesowa wielu galerii w czasach PRL.

Była jakaś kolaudacja wystawy?

Na pewno napisałem scenariusz, który musiał przejść przez cenzurę, dostać jej zgodę. Plakat, zaproszenie, wszystkie najdrobniejsze rzeczy były zatwierdzane. Mam jeszcze jakieś dokumenty z pieczętką cenzorską.

A same prace? Panowie z cenzury przyszli je obejrzeć przed wernisażem?

Na pewno kontrolowane były druki, ale moim zdaniem prace nie były sprawdzane. A może były sprawdzane, ale za moimi plecami? Mogło tak być. Ale nie przypominam sobie sytuacji, że czegoś nie mogę powiesić.

To był środek letniskowego sezonu w Sopocie. Miało to jakieś znaczenie? Mam na myśli liczne festiwale, koncerty, imprezy na molo, w mieście. Kultura nigdy nie była w Sopocie niewinna. Czy to było celowo zorganizowane akurat w tym czasie, jako ważne wydarzenie dla miasta, czy to był przypadek?

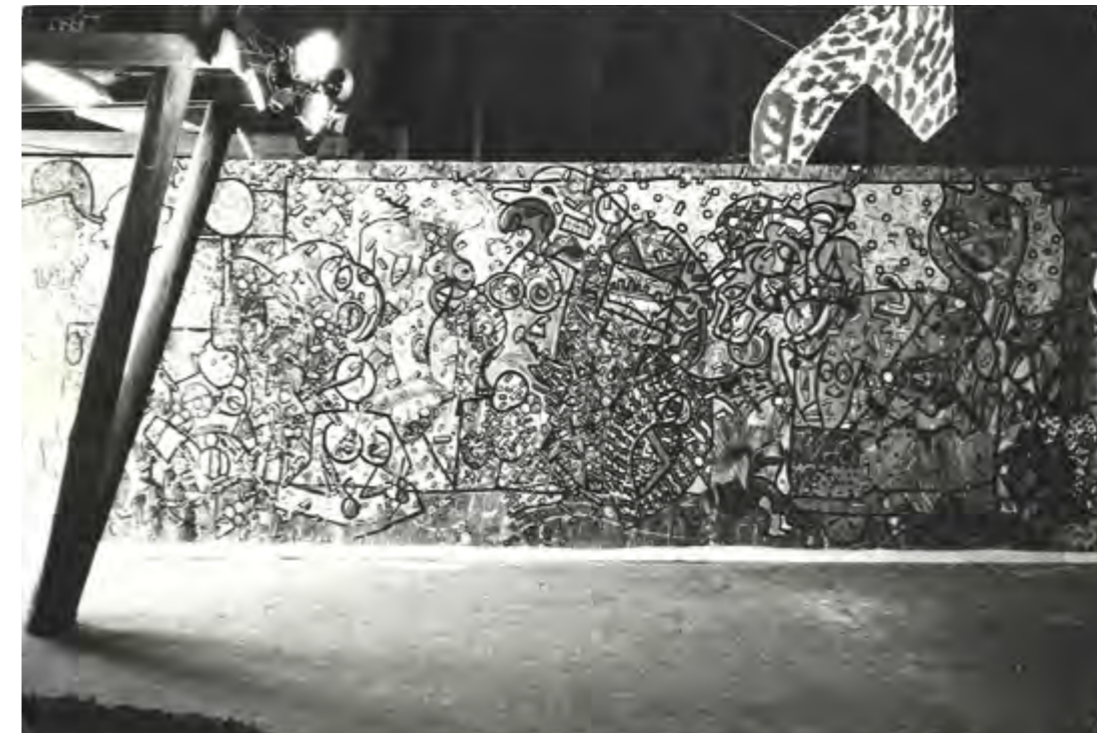
Myszę, że to mogło być celem – pokazanie w tej instytucji młodych ludzi. Stan wojenny był już bardzo zwiertzały, zdeaktualizowany, więc możliwe, nie wykluczam tego, że wystawa miała w założeniu wciągnąć młodych artystów w instytucjonalny obieg sztuki po okresie otwartej niechęci wobec instytucji. Tak mogło być. To byłoby dosyć sprytnie posunięcie. Świadczyłoby o tym, że władze miały świadomość – mówię „władze”, bo nie wiem dokładnie, kto to był – pewnej tęsknoty młodych ludzi do powrotu do instytucji sztuki. Władze miały wycucie czasu. Zawsze dość sprytnie tym sterowano i przez to bardzo skutecznie. Z drugiej strony to mógł być pomysł samego dyrektora BWA, który odchodził z pracy w galerii 30 czerwca – cztery dni po otwarciu *Ekspresji*. Mógł więc zrobić takiego „psikus” na pożegnanie. Cały czas wspierał wystawę i bardzo mu się podobała.

Ktoś panu odmówił ze względów politycznych?

Jedna czy dwie osoby. Natomiast często spotykałem się z dystansem. Nikt mnie nie znał, byłem dość dziwnym „zjawiskiem”. Ci, którzy się zgadzali, też nie do końca wiedzieli, w czym uczestniczą. To była więc próba zbadania zjawiska. Co to jest? Kim ja jestem, z czym przyjeżdżam, o co chodzi? Rozpoznawanie rzeczywistości. Wtedy artyści, uprawiający różną sztukę, chcieli być traktowani jako artyści ekspresyjni. To było powodowane chęcią wpisania się w pokoleniowy trend. Czyli typowe pragnienie każdego artysty, chęć uczestniczenia w czymś żywiołowym, ważnym, w jakimś manifestie, pokazaniu swojej odrębności. Z tego wynikały śmieszne

Jacek Staniszewski, Galeria d, 1986

Paweł Chelmecki, *Autobus, linia 107*
wystawa *Ekspresja lat 80-tych*, 1986



nieporozumienia, na przykład spotkania z poważnymi przedstawicielami sztuki konceptualnej, którzy nie mieli z „ekspresją” kompletnie nic wspólnego, ale chcieli być pokazani w tym kontekście, bo czemu nie? Myślę, że to była wystawa bardziej postawy niż stylu. To było odświeżenie, wpuszczenie świeżej krwi do obiegu sztuki, także pewnych skrajnych wypowiedzi.

Skrajnych politycznie?

Tam były jakieś elementy polityczne, ale bardzo, bardzo rzadko. Były zresztą dobrze ukryte za ironią i groteską, jak w przypadku Gruppy. Ale już rzeźbiarze z grupy Neue Bieriemiennost’ przecież nie byli polityczni. Te wszystkie figury, instalacje nie były manifestami politycznymi. To było śmianie się przede wszystkim z samej sztuki i, być może, to tak zabolęło starszych. To było wręcz podważenie statusu artysty zaangażowanego. Wydaje mi się, że nawet abstrakcyoniści lat 70., ci wszyscy profesorowie uczelni plastycznych, często uważali się za artystów ważnych w kontekście społecznym, chociaż nie mieli już w tym obszarze nic do powiedzenia. To był ślad lat 40. i 50., kiedy artysta odgrywał ważną społeczną rolę. Jednak później, w latach 60. i 70., to się zupełnie wyjałowilo – formalnie i treściowo. W wymiarze społecznym plastycy nie znaczyli nic. Młodzi artyści lat 80. to wyczuwali, tę pustkę społecznego znaczenia sztuki.

Jaka była recepcja *Ekspresji*?

Bardzo dobra. W prasie. Ale widzów było mało. Jednak po wystawie zostałem zatrudniony, dostałem etat. Zaczęłem prowadzić Galerię d, która miała pokazywać młodych trójmiejskich twórców.

W 1986 roku stan wojenny był już zdezaktualizowany, więc możliwe, że *Ekspresja lat 80-tych* miała w założeniu wciągnąć młodych artystów w instytucjonalny obieg sztuki po okresie otwartej niechęci wobec instytucji.

To „d” było od „debiutów”?

Nie, to było nieczynne wejście do BWA z deptaka oznaczone literką „d”. Długi, szeroki korytarz prowadzący do głównych pomieszczeń BWA. Podkreśliśmy, że BWA to był wówczas zupełnie inny gmach niż dzisiejsza PGS Sopot. Główna przestrzeń wystawiennicza mieściła się w budynku postawionym na zarysach dawnego domu zdrojowego zniszczonego przez Rosjan w 1945 roku. Jego najwidoczniejszymi częściami od strony mola były długi pawilon wystawowy i rotunda osadzone na dwupoziomowych tarasach, na których odbywały się koncerty. Największa sala ekspozycyjna mieściła się jednak w drewnianym pawilonie od strony ulicy Powstańców Warszawy. Pierwotnie była to targowa hala wystawowa wzniesiona w ramach amerykańskiej pomocy powojennej.

Co działo się w Galerii d?

Odbyły się tam trzy wystawy: Grzegorza Klamana i Eugeniusza Szczudły, Jacka Stanisławskiego oraz młodzieżowej grupy terapeutycznej z Gdyni, czyli „młodzieżowej niedostosowanej”. Wszystkie były wydarzeniem, nie medialnym czy krytycznym, ale środowiskowym. Młodzi ludzie czuli się tam jak u siebie. Wyjątkowe przeżycie, które się już nie powtórzyło.

Po *Ekspresji* w BWA planowano wystawę *Sztuka punk*. Pamięta pan coś na ten temat?

Nie doszła do skutku, bo musiałem odejść. Miałem ją zrobić na fali *Ekspresji*, która, jak mówiłem, odniosła sukces. Współkuratorem miał być Józef Robakowski. Jednak wkrótce po tym, jak z BWA odszedł dyrektor Kuszewski, zwolniony zostałem i ja, teoretycznie za program Galerii d.

Miał pan wtedy mocne wsparcie, na przykład ze strony młodzieżowego czasopisma „Radar”, bronili pana nawet licealiści. To dość niezwykle.

Było tam środowisko młodzieży, która nie mogła sobie znaleźć miejsca w społeczeństwie, oni chodzili do takiej specjalnej szkoły i do... BWA. To była spora grupa i zrobili dosyć skrajną wystawę amatorską. Ale to wszystko się niesłychanie sprawdzało, było ciekawe i przyciągało uwagę, to było świetne miejsce dla młodzieży. Dlatego też „Radar” tak tego bronił. Dwurnik napisał wtedy w mojej sprawie list poparcia. W Trójmieście po *Ekspresji* pojawił się pewien ferment; ta wystawa uruchomiła różne procesy. To jednak nie spodobało się trójmiejskiemu establishmentowi artystycznemu. Między sztuką

akademicką a pokazywaną w Galerii d był duży kontrast. Ten kontrast ich po prostu obrażał. *Ekspresja* ujawniła kontrast mentalny, stylistyczny i formalny między starą gwardią, czyli profesorami uczelni artystycznych, a młodzieżą. W BWA zaczęli wystawiać ludzie niezwiązani ze środowiskiem, amatorzy, w najlepszym przypadku studenci i niedawni absolwenci PWSSP. W Galerii d wszystko było „prawdziwe”, stąd takie tłumy na wystawach i późniejsze wsparcie. Nieformalni właściciele BWA – związki twórcze i kadra PWSSP w Gdańsku – trzymali jednak rękę na pulsie.

Nowa dykcja pana nie wsparła?

Nowa pani dyrektor była przedstawicielką związku twórczego i miała z tym związkiem bardzo dobre stosunki.



Grupa podziemia Ryszarda Żarkiewicza otwarcie *Ekspresji lat 80-tych*, 1986

Cały opór wobec nowej ekspresji był budowany i prowokowany przez środowisko akademickie, nie przez krytyków, nie przez prasę, nie przez ludzi, którzy nie byli przyzwyczajeni do takich wystaw, tylko przez związek, przez „warstwę profesjonalną”.

Konkurencja, krótko mówiąc.

Tak mi się wydaje.

Jednak pan prawie od razu trafił do Warszawy, i to do Muzeum Narodowego, gdzie na przełomie 1987 i 1988 roku zrealizował pan *Realizm radykalny, abstrakcję konkretną*. Jak do tego doszło?

Wydaje mi się, że muzeum chciało włączyć się w ważne wydarzenia, mieć swój udział w przemianach języka sztuki.

A jak by pan zrekonstruował zamysł tej wystawy?

To była koncepcja zderzenia klasyki, dobrej awangardy malarskiej ze sztuką, która pojawiła się w latach 80. Stąd na wystawie Jacek Stanisławski czy Maciej Dowgiałło, a z drugiej strony muzealna, ale nie tylko, abstrakcja. To była wystawa robiona wspólnie z Januszem Zagrodzkim, który był szefem działu sztuki współczesnej muzeum.

A kontekst transawangardy czy szerzej – postmodernizmu? Potem to było bardzo silnie akcentowane w recenzjach, pisano, że to wystawa postmodernistyczna. Czy miało to dla pana znaczenie, czy zostało dopisane wtórnice?

Oczywiście to miało jakieś znaczenie, ale raczej na zasadzie intuicji niż gruntownej teoretycznej podbudowy. Podstawowym założeniem było przełamanie prymatu definicji stylu. Wydaje mi się, że ta wystawa pięknie pokazała nadrzędność kontekstu politycznego nad językiem formalnym. Warto powiedzieć, że szczególną cechą moich wystaw z końca lat 80. były bardzo silne kontrasty w ramach samej ekspozycji – czy tutaj, czy później w *Raju utraconym*. To było tak samo ważne jak zawartość wystawy. Jak się wchodziło na wystawę, to zderzało się z nią. Nie chcę używać patetycznych słów, ale to miało działać na zasadzie odrębnego dzieła, pewnej inscenizacji, w którą wchodzimy i ona nas pochłania; trochę jak w teatrze. Ekspozycja, sposób powieszenia, oświetlenie – to wszystko było często nawet ważniejsze niż same prace.

Wtedy pracował pan też – wspólnie z Andrzejem Bonarskim – nad *Nowymi Rosjanami*.



Tak, Bonarski nawiązał ze mną kontakt i zaproponował zrobienie takiej wystawy. To był projekt trudny do realizacji, dlatego że był robiony prywatnie przez Bonarskiego, a częściowo oficjalnie, przy wsparciu ministerstwa. Dostać się do Związku Radzieckiego – to nie było w tamtych latach proste. Wystawa została pokazana w Pałacu Kultury i Nauki, bardzo dobrym miejscu.

Jak by pan określił polityczny kontekst tej wystawy? Mamy rok 1988, pierwszą połowę, rozmowy opozycji z władzami jeszcze się nie zaczęły.

Jako drugorzędny. W tamtym czasie nie bardzo było wiadomo, co się dzieje w ZSRR. Wiadomo było tylko, że dokonują się tam przemiany, a sztuka jest dobra. Jaka? Nie wiadomo. Trzeba było pojechać i sprawdzić na miejscu. To się udało, to był świetny *research*, w Moskwie i w Petersburgu.

Jednorazowy wyjazd?

Tak. To było coś, co się powinno robić zawsze, nawet kiedy dysponuje się takimi mediami jak dziś. To był wyjazd wielodniowy. Podzieliliśmy się na dwie grupy – ja pojechałem do Sankt Petersburga, Bonarski został w Moskwie. Wybieraliśmy,

była sztuka bardziej świadoma, dojrzała politycznie i formalnie niż to, co pokazaliśmy w Polsce. Sztuka rosyjska była pod tym względem chyba bardziej uniwersalna. ZSRR było przecież mocarstwem z ogromnym zapleczem. Oczywiście tamtejsi artyści mieli też inne doświadczenie rewolucyjne, głębsze. To wszystko na nich wpływało, na sztukę, świadomość i pozycję.

Na czym polegał uniwersalizm sztuki rosyjskiej?

Była robiona w wymiarze monumentalnym. Opis rzeczywistości nie zatrzymywał się w pół drogi. Zarówno pod względem przekazu, jak i formy była to sztuka dojrzała niż nasza. Nie chcę oczywiście generalizować; to jest moje wrażenie po wielu latach.

O czym ta sztuka opowiadała? Jaką podnosiła tematykę?

Przede wszystkim dotyczyła zniewolenia. Niekoniecznie politycznego, to było też zniewolenie społeczne. Wydaje mi się, że to był bunt wobec systemu, bardziej anarchistyczny niż nasza ekspresja. Skrajny w tym sensie, że oni byli bezwzględni w opisie i ocenie rzeczywistości. Gdyby mogli, to byłiby też bezwzględni wobec swoich przeciwników. Byli bardziej

Wydaje mi się, że sztuka rosyjska była bardziej świadoma, dojrzała politycznie i formalnie niż to, co pokazaliśmy w Polsce. Była pod tym względem bardziej uniwersalna. ZSRR było przecież mocarstwem z ogromnym zapleczem. Oczywiście tamtejsi artyści mieli też inne doświadczenie rewolucyjne, głębsze.

chodziliśmy – w zasadzie taka sama praktyka jak w przypadku *Ekspresji*. Zwiedzaliśmy pracownie nieoficjalnymi drogami, oglądaliśmy prace, robiliśmy zdjęcia, poznawaliśmy artystów. W oficjalnych instytucjach w zasadzie nie bywaliśmy. Odbyło się tylko jedno spotkanie w ministerstwie kultury – z Wiktorem Misiano, który był znanym krytykiem nowej sztuki rosyjskiej. On dał nam kilka wskazówek, ale oprowadzali nas tylko artyści, którzy nie mieli wstępu do rosyjskich instytucji wystawienniczych, byli w wyraźnej opozycji. To zresztą nie było im tak bardzo potrzebne, ponieważ działali niezależnie – robili wystawy we własnych mieszkaniach lub pracowniach. To nie była sztuka oficjalna, popierana przez władze. Trzeba też pamiętać, że Moskwa i Petersburg to ogromne miasta i środowiska, ale wybraliśmy chyba całkiem niezłe, bo później wielu uczestników naszej wystawy pojawiło się w obiegu międzynarodowym.

Czy kontekst ówczesnego sukcesu sztuki rosyjskiej na Zachodzie, choćby na aukcjach w Londynie, był wtedy odczuwalny?

Ja miałem taką świadomość, bezwzględnie. To była znakomita sztuka, bardzo ciekawe osoby. Wydaje mi się, że to

zaangażowani od nas, ale też żyli w skrajniejszych warunkach. Tam do tej pory wszystko jest dużo bardziej skrajne – większe, biedniejsze... A w związku z tym też bardziej zaangażowane. Było zdecydowanie mniej kompromisu. To, o czym mówię, może być spowodowane pewnym wrażeniem, tą wędrówką na piechotę przez całe kilometry, od pracowni do pracowni. Był to zupełnie inny świat niż w Polsce. Skrajna bieda, a w niej poczucie beznadziei. Sprawiało to wrażenie uprawiania sztuki za wszelką cenę; oni nie mieli przed sobą żadnych perspektyw – w przeciwieństwie do środowiska w Polsce. Kiedy jeździłem i oglądałem środowisko we Wrocławiu czy w Poznaniu, to prezentowało się to zupełnie inaczej – w pozytywnym sensie. Nie było poczucia ani biedy, ani beznadziejności. Natomiast w Rosji było tak jak w stanie wojennym – warunki całkowicie niesprzyjające. Tak jakby robili wszystkie swoje prace tylko dla siebie. Trudno jest robić sztukę w poczuciu skrajności – sztuka jest też pewną formą komfortu. Czasem nawet w bardzo negatywnych pracach pojawia się coś estetycznego, coś, co przyciąga. A tam nie było tego komfortu; artyści w Rosji byli całkowicie wyzuci z poczucia sensu tego, co robią. To było wbrew wszystkiemu.

Liberalizacja systemu pod koniec lat 80. była u nas silniejsza?

Zdecydowanie. Różnica między Związkiem Radzieckim a Polską polegała na tym, że tam było niebezpiecznie. W ZSRR można było rzeczywiście pójść do więzienia i długo z niego nie wyjść. W Polsce opozycja artystyczna miała świetne zaplecze i w dużej mierze prowadziła po prostu środowiskową grę. Natomiast w Rosji to były jednostki zależne, zaszczone, manifestujące swoją obcość w społeczeństwie. Tak też były odczytywane. Pomiędzy sztuką oficjalną i nieoficjalną ziała przepaść. Pamiętam, jak byliśmy na otwarciu nielegalnej wystawy w Petersburgu; to było wydarzenie podszyte strachem. W tym sensie wystawy w Związku Radzieckim były bardziej autentyczne. U nas to była w większym stopniu zabawa, intelektualna rozrywka. Tam istniała groźba fizycznego unicestwienia. Niekoniecznie przez to, że szło się do więzienia – unicestwienie było też czysto materialne, wynikające ze skrajnej biedy. Zapamiętałem to jako coś dominującego. Oczywiście przeskalowane, jak wszystko w Rosji, ale fascynujące, i w tym sensie bardziej autentyczne. To nie znaczy, że ta sztuka była lepsza, tego nie chcę powiedzieć, ale jako doświadczenie zupełnie inna. To tak jakby porównać rewolucję polską i rosyjską – chyba na tym to polega.

W Polsce już od 1986 roku nie było blokady instytucjonalnej, młodzi twórcy nie uczestniczyli w bojkocie.

Nie było blokady, absolutnie. Jeśli ktoś stawiał jakiś opór, to środowiska akademickie, konserwatywne, wobec ekspresji. Myślę, że to był zwyczajny strach – o pozycję. Powszechność, popularność nowej sztuki wywołała nieadekwatną reakcję środowisk akademickich. Przesadzoną samoobronę. Przecież ekspresja natychmiast stała się akademicka! W każdym razie bardzo szybko. Moja wystawa z 1986 roku pojawiła się za późno. Ale z drugiej strony nie wiem, czy rok, dwa lata wcześniej byłoby z czego wybierać. Może ważną cechą tej wystawy było to, że to była manifestacja pokoleniowa, niekoniecznie jednorodna stylistycznie. Ta stylistyka nie była chyba taka ważna... Ona odgrywała jakąś rolę, ale drugorzędną, była na drugim miejscu. Na pierwszym miejscu była inna postawa wobec szkoły, uczelni, wobec profesjonalizmu.

Jak wyglądała recepcja *Nowych Rosjan*? Kontekst był nieprzypadkowy: Pałac Kultury, wizyta Borysa Jelcyna...

Wydaje mi się, że to nie był nasz pierwotny pomysł i wybór, tylko raczej wymuszona lokalizacja, ale całkiem nieźle to wyszło. Bonarski był mistrzem w załatwianiu takich spraw, doskonale odnajdywał się w zawiłościach polityczno-administracyjnych. Znał odpowiednie osoby i był rozgrywającym. Ja w ogóle nie zajmowałem się tymi sprawami. Miałem być okiem; temu służyłem. Wydaje mi się, że to była jedna z pierwszych wystaw sztuki rosyjskiej w Europie. Na pewno jedna z wcześniejszych. W Polsce to była całkowita nowość. Myślę, że to była ciekawa wystawa. Uczyla szacunku. To chyba było jej najważniejszym może nie przesłaniem, ale skutkiem.

Wtedy w Warszawie dużo się działo: odbywały się wystawy Bonarskiego, pańskie, Jacek Werbanowski przygotowywał *Świeżo malowane*, raczkował rynek sztuki. Jak pan to zapamiętał?

Szczerze mówiąc, w ogóle się tym nie zajmowałem. Werbanowskiego nie znałem. Bonarskiego znałem, bo się do mnie zgłosił. W porównaniu do Moskwy czy Petersburga te wystawy trudno było nazwać wydarzeniami.

Dobrze, to wejdźmy w rok 1989. *Raj utracony* to jedna z najbardziej enigmatycznych wystaw ostatniego trzydziestolecia, recenzenci dosłownie łamali sobie na niej zęby. Czy nie jest czasem tak, że wynikało to z pewnego nieporozumienia – mianowicie wystawa była planowana na 1988 rok w Gdańsku, a została pokazana dopiero w czerwcu roku 1990 w Warszawie? Zamyśl się nie zmienił – zderzyć socrealizm i sztukę końca lat 80. – ale kontekst polityczny już tak, i to o 180 stopni.

Wystawa miała się odbyć w Muzeum Historii Miasta Gdańska. Zamyśl był prosty, tak jak pan mówi – celowe zderzenie sztuki socrealistycznej z nową sztuką.

Jaki był cel tego zabiegu?

Chodziło o pokazanie relacji ideowych między tymi epokami. W powojniu sztuka była elementem społecznej rewolucji – rewolucji narzuconej, ale przecież nie wyłącznie, poparcie bywało też autentyczne. To samo dotyczyło artystów. Nie możemy negować tego, że polski powojenny modernizm jednak się dokonał. Głównym celem *Raju utraconego* było odrzucenie jednoznacznego zanegowania tego dziedzictwa.

Według pana w latach 80. to dziedzictwo ciągle było ważne?

W *Raju utraconym* zależało mi na tym, żeby pokazać, że sztuka lat 80. nie była jednoznacznym odrzuceniem postawy znanej z kolejnych dekad PRL. Moim zdaniem w latach 80. sztuka miała do wykonania kolosalne zadanie, przede wszystkim ukształtowania nowej mentalności, nowej kultury, nowego programu modernizacyjnego.



Alejka prowadząca do Zamku Ujazdowskiego, wystawa *Raj utracony*. *Sztuka polska w roku 1949 i 1989*, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie 18 czerwca – 31 lipca 1990, fot. Mariusz Michalski i Barbara Wójcik dzięki uprzejmości CSW Zamek Ujazdowski

Edward Dwurnik, prace z cyklu *Gipsowy plener*; Grzegorz Klamon, *Rampa, Rotunda* wystawa *Raj utracony. Sztuka polska w roku 1949 i 1989*, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 18 czerwca – 31 lipca 1990, fot. Mariusz Michalski i Barbara Wójcik dzięki uprzejmości CSW Zamek Ujazdowski

po prawej:

Grzegorz Klamon, *Rotunda*, wystawa *Raj utracony. Sztuka polska w roku 1949 i 1989*, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 18 czerwca – 31 lipca 1990 fot. Mariusz Michalski i Barbara Wójcik, dzięki uprzejmości CSW Zamek Ujazdowski





Grzegorz Klaman, *Brama, Wieża*, wystawa *Raj utracony. Sztuka polska w roku 1949 i 1989*
CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 18 czerwca – 31 lipca 1990
fot. Mariusz Michalski i Barbara Wójcik, dzięki uprzejmości CSW Zamek Ujazdowski

Zależało mi na tym, żeby pokazać, że sztuka lat 80. nie była jednoznacznym odrzuceniem postawy znanej z kolejnych dekad PRL. Moim zdaniem w latach 80. sztuka miała do wykonania kolosalne zadanie, przede wszystkim ukształtowania nowej mentalności, nowej kultury, nowego programu modernizacyjnego. W zamian otrzymaliśmy negację modernizmu, zaangażowania. Pamiętam porządnych warszawskich mieszczan, którzy obejrżeli wystawę w Zamku Ujazdowskim, popatrzyli na mnie, rozpoznali, że jestem jej kuratorem, i rzucili się do mnie z pretensjami: „Jak pan mógł coś takiego pokazać?!”. Wybuchła awantura, staliśmy w holu CSW i na siebie krzyczyliśmy, a ludzie się na nas gapili. To zestawienie było dla nich obraźliwe. Tytuł wystawy był jednoznaczny – chodziło o pożegnanie epoki systemowego modernizmu – która stworzyła

***Perseweracja mistyczna i róża* to wystawa, która powstawała intuicyjnie. Zdominowała mnie wtedy potrzeba poszukiwania rażącej siły sztuki dobrze zaprojektowanej, obiektów, które robią wrażenie. Trochę „w poszukiwaniu dzieła”, w sensie mitycznego klasycznego dzieła sztuki, które po prostu pozbawia sił, paraliżuje.**

pierwsze w naszej historii nowoczesne społeczeństwo. Tytuł i cała wystawa były wyrazem pewnej intelektualnej sympatii do odchodzącej epoki. Intuicyjnie czułem nadchodzącą kontrrewolucję, czyli odwrót od rozumu. Wspomniana awantura była sygnałem nadciągającej fali neoromantyzmu.

A czy artyści rozumieli to założenie? Bo ono przecież akcentowało ciągłość – to było jak przyspawanie lat 80. do dekad poprzednich, co jest dość niezwykle, po stanie wojennym...

Robiłem to w zasadzie sam, ale wydaje mi się, że artyści wiedzieli, o co mi chodzi. Zwracałem się do tych twórców, o których myślałem, że mi nie odmówią – i oni chętnie wzięli udział w tej wystawie. Chyba rozumieli swoją funkcję, pewnego rodzaju podporządkowanie. Było sporo prac, które pośrednio miały powiedzieć publiczności, że nie warto rezygnować z modernizmu, z rewolucji.

To jest szalenie interesujące, biorąc pod uwagę, że scenariusz powstał w 1988 roku. To miała być odświeżona formuła peerelowskiej modernizacji?

Tak to sobie mniej więcej wyobrażałem. O to chodziło, o pewne niebezpieczeństwa. Moją intencją było pokazanie socrealizmu w sposób pozytywny. Pokazanie pewnego zadania, patosu tego zadania.

Co zmienił kontekst 1989 roku?

Uznałem, że mimo wszystko warto zderzyć te dwa momenty. Teraz to była przede wszystkim próba spojrzenia

na to, co nowa sztuka powie nam o zmianach społecznych. Próbowałem wydusić z artystów – dosłownie, bo wybieraliśmy obrazy, szukaliśmy odpowiednich prac – interpretację nowej rzeczywistości, nowego społeczeństwa. Nie udało się wypożyczyć najlepszych prac socrealistycznych, Wróblewskiego i zapewne kilku prac współczesnych. Ale te oczywiste braki nadrabiałem interpretacją, sposobem pokazania i zestawienia prac. To już była moja ingerencja, niekontrolowana przez artystów. Pewne kontrasty, budowanie emocji samą wystawą. Generalnie chodziło o pewien przymus. Tego rodzaju momenty historyczne taki przymus powodują, zaczynamy się zachowywać tak, a nie inaczej. Możemy się przyłączyć, możemy się izolować – ale wszystko jest jakąś postawą polityczną. Choćbyśmy nie wiem, co robili, to nie

ucieknijemy przed rzeczywistością, tego się nie da zrobić. Lata 1949 i 1989 symbolizowały próby wykonania czegoś wielkiego, ale ostatecznie zmarnowanego. Pewnego wycofywania się na wygodne pozycje – zamiast wyrażania swojej opinii. Przełom lat 80. i 90. to był czas, kiedy artyści, jak mi się wydaje, mogli więcej i nie wykorzystali tego. To była wystawa o tym, że w Polsce nie pojawiła się wtedy autentyczna dyskusja na tematy uniwersalne; trochę jej było, ale zdecydowanie za mało. Jako środowisko artystyczne wycofywaliśmy się na pozycje bierne. Tak było, moim zdaniem, w pierwszej połowie lat 50., tak też wynikało z mojej praktyki lat 80. To było ciekawe, że przeciwnicy *Raju utraconego* byli oburzeni tym, że już po przełomie apolożizowałem socrealizm. Odczytano to jako pewną próbę odświeżenia minionej ideologii, przywrócenia jej wagi. Tak, te emocje były ważnym elementem tej wystawy.

Czyli po 1989 roku *Raj utracony* stał się wystawą o niechęci do zaangażowania?

Więcej: o braku dyskusji na ten temat. To był czas fascynacji pieniądzem, pozorną wolnością, niezależnością od państwa.

Pana zdaniem znajdowało to odbicie w pracach z końca lat 80.?

Wydaje mi się, że tak. I wydaje mi się też, że w tamtych latach również w krytyce dominowała niechęć do zaangażowania. Może popełniłem jakieś błędy? To była w sumie nieudana próba nawiązania dialogu. Oczywiście nie mam żadnych pretensji do artystów, chodzi mi o sam odbiór.

Jak to się stało, że wrócił pan do BWA Sopot – już jako dyrektor?

Ogłoszono konkurs, wygrałem, nie było żadnych protestów, dostałem najwięcej punktów. Wydaje mi się, że miałem dobrą koncepcję na tę galerię. Pracowałem tam dwa lata, od 1992 do 1994 roku.

Jaka to była koncepcja?

Przede wszystkim chciałem promować najnowszą sztukę. Niekoniecznie trójmiejską, z całej Polski. Chciałem, żeby to była taka galeria, która nie promuje sztuki w prosty sposób, ale współtworzy ją z artystą. To polegało na tym, że artyści przedstawiali projekty, a ja je finansowałem. W związku z tym powstały duże instalacje, tak jak wystawa *Wątki* Roberta Rumasa. Monumentalna, ale jednocześnie skromna instalacja Krzysztofa Bednarskiego, który odwrócił konstrukcję amerykańskiego pawilonu do góry nogami. Ale były także klasyczne wystawy: Józefa Robakowskiego, Włodzimierza Borowskiego, Jana Berdyszaka, Izabelli Gustowskiej... Z jednej strony klasycy, a z drugiej nowsza sztuka. Taki to był program.

Tutaj dochodzimy do *Perseweracji mistycznej i róży*, 1992 rok. Jesteśmy jeszcze przed dyplomem Katarzyny Kozyry, ciągle trwa dominacja artystów debiutujących w latach 70. i 80. Mimo to ta wystawa została zapamiętana jako preludium sztuki krytycznej. Dlaczego?

No tak, wydaje mi się, że to jest trochę naciągane...

Jaki zamysł stał więc za *Perseweracją mistyczną i różą*?

Prosty: chodziło o pokazanie młodej sztuki. To, co zrobił wtedy Krzysztof Malec czy Roman Stańczak, to były typowe przykłady świetnej młodej sztuki, która zrywała wówczas wszystkie konwenanse. Na przykład Malec wypełnił przestrzenie piwnicy galerii puchem z wodnych pałek. Praca nazywała się *Milczenie*. Jedną z najlepszych aneksji przestrzeni, jakie widziałem. To był sam puch, który unosił się nad posadzką, w ciemności, w długim na kilkadziesiąt metrów, niskim, nieużywany ze względu na wilgoć pomieszczeniu pod tarasami wychodzącymi na molo. Instalację można było oglądać tylko od strony wąskiego wejścia. Nie można było wejść dalej. Widziało się coś, ale właściwie co? Trudno było określić, co to jest, czy to jest nieskończone... Instalacja nie-instalacja, malarstwo, rzeźba? Trudno powiedzieć. Praca, która robiła piorunujące wrażenie. Wrażeniowa. Na tej samej zasadzie Malec wypełnił puchem z pałek wodnych także zabytkowy gabinet dyrektora Nadbałtyckiego Centrum Kultury w Ratuszu Staromiejskim w Gdańsku. W ogóle *Perseweracja mistyczna i róża* to była udana wystawa, bardzo mocna wizualnie.

Czyli klucz był formalny?

Może. Mówiąc najprościej, zdominowała mnie potrzeba poszukiwania rażącej siły sztuki dobrze zaprojektowanej, obiektów, które robią wrażenie. Trochę „w poszukiwaniu dzieła”, w sensie mitycznego klasycznego dzieła

sztuki, które po prostu pozbawia sił, paraliżuje. I na tym chyba zależało mi wtedy najbardziej – na pokazywaniu prac, które mogą po prostu rozłożyć na łopatki. *Perseweracja mistyczna i róża* miała polegać na spacerze pomiędzy dziełami sztuki. Oczywiście Rumas zrobił wtedy po raz pierwszy akwaria z gipsowymi figurami Jezusa i to było bardzo istotne. Jednak pierwszym elementem tych obiektów była estetyka, ich dojmująca wizualność. Nawet jeżeli pojawiały się jakieś interpretacje, to one musiały przejść przez filtr wizualizacji, efektywności tych prac. One mogły się znaleźć w każdym dobrym kościele, bo to były przecież ołtarze, nawet gdy były krytyczne. Ale Rumas wówczas dopiero zaczynał swoją krytykę. Katarzyna Kozyra planowała realizację pracy związanej z ciałem i śmiercią. Nie udało się, ale pokazała świetne fotografie; przedstawiały nagiego Andrzeja Karasia. W tamtym czasie to było znakomite. Wyjęła je po prostu z za pazuchy, powiesiliśmy to i stało się. To było fascynujące, działania w sferze samej sztuki, bez wizji czy teorii. Krótko mówiąc, *Perseweracja* powstawała intuicyjnie. Ale ja zawsze taki byłem; dotyczy to także „Magazynu Sztuki”.

Przejdźmy więc do „Magazynu”. Jaka diagnoza krytyki artystycznej stała za „Magazynem Sztuki”?

Muszę przyznać, że wystawy, które robiłem w Sopocie, były tylko dodatkiem. Najważniejszy był pierwszy numer „Magazynu Sztuki”, który już wtedy przygotowywałem. To trwało dosyć długo, bo to miała być gazeta, tygodnik do kupienia w kiosku, dostępny dla każdego, popularny. Marzyło mi się pismo o sztuce i kulturze, ale z przesłaniem społecznym. Model miał być taki, że jest bohater numeru, rozmowa, są dobre zdjęcia... A jednocześnie przemycamy szereg rzeczy trudniejszych.

Skądś to znam. Ale skąd w ogóle pomysł na wydawanie pisma o sztuce?

Brakowało mi przekąznika. Wystawy już nie wystarczały.

A inne pisma? Jeszcze ukazywał się „Obieg”, był „Exit” Jacka Werbanowskiego, „Format” Andrzeja Saja, ponadto „Art & Business”, na marginesie ciągle funkcjonowała „Sztuka”. Tytułów było sporo. „Obieg” był w Sopocie niedostępny, a więc nieznany, zresztą zaraz przestał wychodzić. A reszta... To było ciężkie, nieaktulane, nieinteresujące. Niby w tych tytułach pisano o sztuce, ale ja wcale nie byłem przekonany, czy to jest sztuka, którą widziałem dookoła. Nie ta sztuka, nie ten język – takie to były magazyny. „Magazyn Sztuki” miał pisać o sztuce najnowszej, i pisać o niej w sposób zupełnie inny.

Jaki?

Aktualny, nowoczesny. Dla mnie głównym punktem odniesienia był tygodnik, a później miesięcznik „Literatura”. Duża płachta, po prostu gazeta. „Literatura” była w swoim najlepszym okresie najciekawszym pismem, jakie można było kupić w kiosku. Poza tekstami o literaturze drukowali analizy społeczne, a jeśli była okazja, pisali

również o innych dyscyplinach, w tym o plastyce. Do kiosku pod moim domem w Gdańsku przychodziły trzy egzemplarze „Literatury” i sprzedawały się od razu; jeden egzemplarz kupowałem oczywiście ja. To była moja najczystsza, pierwsza inspiracja. „Magazyn Sztuki” miał być dostępny, miał wyglądać jak gazeta z kiosku, ale zawartość miała mieć specjalistyczną. Miał analizować sztukę, a nie tylko podawać nowinki i informacje o wystawach. W każdym numerze kilka potężnych tekstów problemowych, długich, skomplikowanych.

Udało się zrealizować tylko ten ostatni punkt, zresztą chyba najważniejszy. Dlaczego?

Z powodów praktycznych – łatwiej było to zamknąć w formacie książkowym, no i wszyscy chcieli pisać teksty problemowe.

Jak powstawał zespół „Magazynu”?

Pierwszy skład redakcji stanowili Jerzy Truszkowski, Paweł Leszkowicz, Tomek Kitliński, Małgorzata Lisiewicz, Iwona Makówka i Danuta Godycka. Paweł przyszedł do mnie do galerii jako student, zaprezentował się, a ja go zatrudniłem. Tak samo Małgorzata. To byli ludzie, którzy byli dostępni na miejscu, w Sopocie, część z nich to pracownicy merytoryczni galerii. Później dołączyły osoby z całej Polski. Muszę zdradzić, że nie mieliśmy klasycznej redakcji. Do wymyślnego tematu przewodniego zawsze szukaliśmy autorów. Jednocześnie każdy redaktor wprowadzał „swoje” tematy: Truszkowski postawangardę, Lisiewicz feminizm i body art, Leszkowicz LGBT. Szybko pojawili się: Ewa Mikina, która miała piękne lewicowe odchylenie, Ryszard Kluszczyński – strateg nowych mediów i Beata Maciejewska, którą ciągnęło do polityki. „Magazyn” był coraz grubszy.

Po 2000 roku rola „Magazynu Sztuki” była przede wszystkim porządkująca. Wtedy patrzyłem już na sztukę polską z dystansu, bez wcześniejszych emocji. W „Magazynie” było wtedy mniej refleksji teoretycznej, a więcej zwykłej krytyki.

Pierwsze osoby zatrudnił pan w 1992 roku, ale stracił pan stanowisko już po dwóch latach. Jak wpłynęło to na funkcjonowanie „Magazynu”?

Było trudniej. Wykupiłem tytuł od nowego dyrektora PGS Sopot, czyli Krzysztofa Stanisławskiego – za symboliczną złotówkę. Następnie założyłem Wydawnictwo Ryszard Ziarkiewicz, jednoosobowe. Do 2000 roku „Magazyn” miał dotację z Ministerstwa Kultury. To nie wystarczało, więc uruchomiłem reklamy – trochę tego było. I jakoś się toczyło. Siłą rozpędu. Robiliśmy długi, ale na razie niewielkie. Przez kilka lat działało, chociaż zdarzało się, że jakiś artykuł nie miał porządnej korekty.

W roku 2001 był krótki epizod współpracy z „Obiegiem”, a potem weszliśmy w długą fazę „chylenia się ku upadkowi”.

„Magazyn Sztuki” miał jakąś linię? Jakby pan zdefiniował założenia programowe pisma?

Miał i nie miał. W moim przypadku zawsze olbrzymią rolę odgrywały intuicja, błyskawiczne spojrzenie na sztukę bez teorii, bez zaplecza – i decyzja, żeby to pokazać, opisać. Moja linia była taka, że chciałem pisać o młodej, nowej sztuce, istotnej, czyli podejmującej ważne tematy polityczne lub społeczne. Nigdy nie byłem ideologiem, to znaczy nie tworzyłem teoretycznej bazy, nie opracowywałem kierunków. Byłem raczej praktykiem. Patrzyłem. Oglądałem artystów i prosiłem autorów o napisanie tekstu na ich temat.

„Magazyn” wprowadził do dyskusji o sztuce zwrot kulturowy, który zrywał z modernistycznym traktowaniem dzieła i przynależną mu figurą artysty. To był przewrót kopernikański, jednak w latach 90. bieżąca dyskusja o sztuce była zdominowana przez innych autorów i inne tytuły, od „Gazety Wyborczej” po „Znak”. Dlaczego nie uczestniczył pan w tych debatach?

Byłem raczej redaktorem niż autorem. Jak ktoś uczestniczył, to na własne konto, nie „Magazynu”. I tak to się rozmywało.

Jednak ataki szły już na konto „Magazynu”, w który uderzano jako nieformalny organ sztuki krytycznej.

No tak, Jan Michalski atakował, ZPAP, profesura z akademii... To brzmi śmiesznie, ale wtedy jeszcze wiele osób uważało, że sztuka nie powinna być polityczna, zaangażowana społecznie, że nie powinna traktować o cielesności. To nie było godne tak zwanej sztuki wysokiej. Chcę jednak podkreślić,

że „Magazyn Sztuki” nie pisał wyłącznie o sztuce krytycznej. Zawartość pisma była emanacją mojej metody pracy, to znaczy skakania z jednego tematu na drugi. I „Magazyn” też był tematyczny: w jednym numerze pojawiła się sztuka skandynawska, w innym brytyjska – chyba jako pierwsi pisaliśmy w Polsce o Young British Artists – w jeszcze innym cyberpunk. Chodziło o to, żeby pokazać sztukę w rozmaitych kontekstach – społecznym, politycznym, etycznym, naukowym – czyli że pismo o sztuce nie musi być tylko o sztuce, formie, estetyce. Tak jak w „Literaturze” – znów do tego wracam. W latach 90. nie było to podejście oczywiste.

A czy miał pan poczucie, że opowiada pan lata 90. skutecznie? Że ma pan wpływ na bieżący język? Na przykład „Raster” miał bardzo zwięzłą, pokoleniową historię, którą wielokrotnie powtarzał. „Magazyn” nie.

„Magazyn” nie. Za bardzo się zmieniał, oświetlał pewne zjawiska punktowo. To było widać nawet w formie, szaleliśmy z makietą cały czas. Ale ma pan rację, wpływ „Magazynu Sztuki” na rzeczywistość artystyczną i na język objawił się dopiero po jakimś czasie. I oczywiście nie w wymiarze masowym, z gazety sprzedawanej w kioskach nic nie wyszło. Jednak ten wpływ był duży, szczególnie w takich miejscach jak Sopot. To była rewolucja – rewolucja w myśleniu o sztuce. Kiedyś spotkałem w centrum handlowym Macieja Świeszewskiego, profesora gdańskiej ASP, i Pawła Huellego, pisarza. Stali parę metrów ode mnie. Świeszewski, gdy mnie zobaczył, cały się zjeżył i wycedził do Huellego coś w stylu: „Ja mu dam po mordzie”. Stałem spokojnie i czekałem, co będzie. Ale Świeszewski nie podszedł, powstrzymał go Huelle. To zdarzenie pokazuje skalę emocji, jakie budziłem wśród lokalsów.

Kiedy skończyły się lata 90. w polskiej sztuce? Trwały dłużej niż nominalna dekada?

Jeśli tak, to niewiele dłużej. Moim zdaniem skończyły się wraz z wystawą *Scena 2000* w CSW, z grudnia 2000 roku, przygotowaną przez Ewę Gorzadek i Stacha Szablowskiego. To było zamknięcie lat 90., epoki niepozobieranej, nieopierzonej, ale i heroicznej. Wtedy nastąpiła też instytucjonalizacja „Rastra”, który zamienił się w galerię.

Jaka była rola „Magazynu” w tej nowej, nieheroicznej epoce – już w XXI stuleciu?

Przede wszystkim porządkująca; to była próba syntezy. Wtedy patrzyłem już na sztukę polską z dystansu, bez wcześniejszych emocji. W „Magazynie” było wtedy mniej refleksji teoretycznej, a więcej zwykłej krytyki. Na początku XXI wieku znowu, jak przy *Perseweracji*, szukałem poważnych propozycji artystycznych – porządnych dzieł sztuki, nieważne, w jakim medium tworzonych, ale właśnie poważnych, niemal muzealnych, nadających się do tego, żeby włączyć je do jakiejś ważnej kolekcji. Sztuki wielkiej, ale nowej.

Jaka była końcówka „Magazynu”? Ostatni numer ukazał się w 2005 roku.

Katastrofa była spektakularna: trzy ostatnie numery ukazały się w nowym, „gazetowym” formacie i zmienionej szacie graficznej, którą od 1999 roku robił Grzegorz Laszuk i który – warto o tym powiedzieć – był pierwszym recenzentem każdego numeru. Jeśli on był zadowolony, wiedziałem, że jest OK! Jednak ta rewolucja nie chwyciła i całe nakłady wróciły do redakcji. Upadek nastąpił więc dokładnie w momencie, kiedy w końcu zaczęliśmy wydawać te moje wymarzone „płachty”! Sprawa była jednak znacznie poważniejsza, bo pojawiły się też długi. Zawiesiłem wydawnictwo i założyłem firmę City Lunch, która robiła kanapki. Pyszne, ale niedochodowe. Wtedy pomógł mi Robert Knuth, który

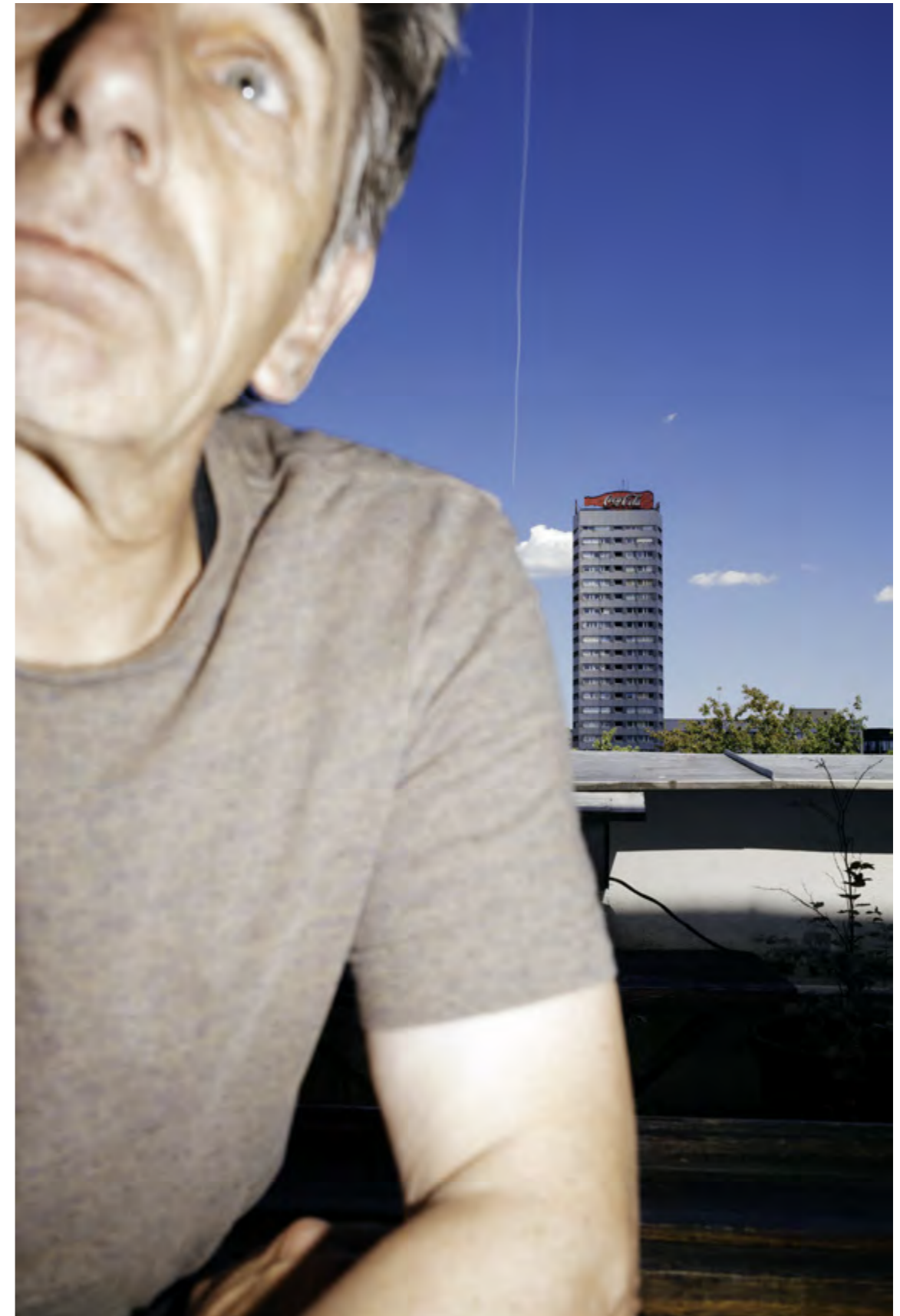
wciągnął mnie do współpracy przy robieniu programu *Galerii Scena* w Koszalinie.

Co udało zrobić się w Koszalinie?

Bardzo wiele i niewiele zarazem. Powstało mnóstwo wartościowych wystaw, udało się obudzić z zimowego snu Kolekcję Osiecką, ale nie udało się zrobić najważniejszego, czyli przekonać decydentów, że sztuka współczesna jest czymś, w co warto zainwestować większe pieniądze. To miasto ma genetyczny błąd. Nie umiało wykorzystać Plenerów Osieckich i kolekcji, porzuciło własnych artystów nowoczesnych, nie doceniło osobowości i charyzmy Knutha i w końcu mnie. Szkoda miasta, które stałym kursem idzie „na przeciętność”. Powoli zaczynam się pakować. Zatrzymać mogłoby mnie tylko „dożywotnie” stanowisko kierownika Kolekcji Osieckiej w muzeum... To by znaczyło, że wspomniany przez pana wcześniej *cultural turn* dotarł w końcu do Koszalina i że przynajmniej niektórym wybrańcom będzie lepiej. Mam na myśli, oprócz siebie, kilku ciekawych tutaj artystów – Weronikę Teplicką, Tomasza Rogalińskiego czy Annę Szklińską.

Wyjazd do Koszalina był pańskim życiowym błędem? W pewnym sensie odciął się pan wtedy od wcześniejszego dorobku, od „Magazynu”...

Może moim najpoważniejszym błędem było niezwiązanie „Magazynu” z galerią, a artystów z rynkiem – a więc tego, co zrobił „Raster”. Wielokrotnie o tym myślałem, ale jakoś nigdy mi się nie udało, nie wyszło. Być może, gdybym to zrobił, historia „Magazynu” potoczyłaby się inaczej. Ale ja nigdy nie umiałem sprzedać tego, co robiłem: ani wystaw, ani kanapek, ani gazety – więc, być może, galerii prywatnej też bym nie poprowadził skutecznie. No i historia potoczyła się tak, jak się potoczyła... Tylko wie pan, proszę pamiętać, że takie rozmowy jak nasza nie dotyczą najważniejszych kwestii, że zawsze są gdzieś obok. Nie dotyczą, bo nie jesteśmy już w stanie opisać minionej rzeczywistości, szczególnie tak odległej, a przy tym tak fascynującej. Nie pamiętamy albo nie chcemy mówić o tym, co naprawdę determinowało nasze wybory. Racjonalizujemy minione decyzje, ale tak naprawdę za tymi wszystkimi tekstami, wystawami, dziełami sztuki i dyskusjami nie stały tylko względy merytoryczne, ale również sprawy bardziej prozaiczne, które przeplatały się z życiem zawodowym. Przypadki. Sympatie. Antypatie. Plotki. Kłótnie. Nieszczęśliwe wypadki. Polityka cholerna. Nienawiści. Zakochania. Może ma to większe znaczenie niż wystawy i teksty. I to dotyczy również mnie, mojej historii.





AGNIESZKA GRODZIŃSKA



MARTYNA KIELESIŃSKA





Recenzje

- 115 AGNIESZKA BRZEŻAŃSKA, Cała Ziemia Parkiem Narodowym, tekst: Stach Szablowski
- 118 Peer-to-Peer. Praktyki kolektywne w nowej sztuce, tekst: Aleksander Kmak
- 121 WŁODZIMIERZ BOROWSKI, No to co? Nic. No właśnie, tekst: Wiktoria Koziol
- 124 PIOTR UKLAŃSKI, Polska, tekst: Piotr Kosiewski
- 128 Co pozostało, tekst: Piotr Policht
- 131 Cześć, giniemy!, tekst: Anna Batko
- 134 DEIMANTAS NARKEVIČIUS, Rocking the State, tekst: Jakub Knera
- 138 AGNIESZKA POLSKA, The Demon's Brain, tekst: Piotr Kosiewski
- 142 AGNIESZKA SOSNOWSKA, Performans oporu, tekst: Karolina Plinta
- 144 WOJCIECH FANGOR, Optyczne wibracje, tekst: Bogusław Deptuła
- 146 Kontrakt rysownika, tekst: Piotr Kosiewski
- 149 LUDMIŁA POPIEL, JERZY FEDOROWICZ, Formy nikłe, tekst: Piotr Policht
- 152 Forum Nowych Autonomii Sztuk, tekst: Bożenna Stokłosa
- 155 Gdybym był księżycem
ŁUKASZ GORCZYCA, ŁUKASZ RONDUDA, Szyja. Awangarda i alkohol, tekst: Karolina Plinta
- 159 EWELINA CHRZANOWSKA, ADAM RZEPECKI | JOANNA PIOTROWSKA, tekst: Aleksander Kmak
- 162 The Theater of Robert Anton, tekst: Witold Mrozek
- 164 Wonder Woman, tekst: Piotr Policht
- 166 YULIA KRIVICH, Zuchwałość i młodość
MICHAŁ IWANOWSKI, Go home, Polish, tekst: Jakub Majmurek
- 168 Samospełniająca się przepowiednia
AGATA INGARDEN, Dom, tekst: Daria Grabowska
- 170 POTENCJA, Interes
Groszowe Sprawy Deluxe, tekst: Piotr Policht
- 173 Prêt-à-porter, tekst: Zofia Krawiec



AGNIESZKA BRZEŻAŃSKA Cała Ziemia Parkiem Narodowym

Gdańska Galeria Miejska 2
26 października – 2 grudnia 2018
kuratorka: Agnieszka Tarasiuk

Obiektywnie patrząc, Agnieszka Brzeżańska to jedna z gwiazd swojego pokolenia (roczniki 70.), artystka wystawiająca w najważniejszych instytucjach, „kolekcjonowana” przez MSN, ciesząca się międzynarodowym uznaniem, którego wielu artystów mogłoby jej pozazdrościć. Kto z przedstawicieli i przedstawicieli polskiej sceny miał na przykład tak obszerny i tak świetnie wyeksponowany zbiór prac na ostatnim biennale w Berlinie, generalnie odwróconym plecami do Europy Środkowej? Ilu polskich artystów i artystek spędziło tyle czasu na tak prestiżowych rezydencjach jak Brzeżańska, współpracowało z tak wypasionymi galeriami jak Marlborough, doczekało się monografii wydanej przez Sternberg Press? Paradoksalnie jednak wiele artystek i wielu artystów, którzy mogliby Brzeżańskiej tego i owego zazdrościć, wydaje się

od niej lepiej znanych, zwłaszcza na lokalnym podwórku. Jak na „gwiazdę” Agnieszka Brzeżańska jest postacią obecną dyskretnie. Pojawia się i znika, zostawiając bez jednoznacznej odpowiedzi pytanie: „No tak, Brzeżańska, ale co ona właściwie robi?”. Tym ciekawszy wydaje się pomysł prezentacji twórczości Brzeżańskiej w Gdańskiej Galerii Miejskiej, projekt, który – jak pisze jego kuratorka Agnieszka Tarasiuk – „rości sobie pretensje do poważnego słowa retrospektywa, a tym samym próbuje prześledzić artystyczne i intelektualne podróże artystki od wczesnych lat 90. XX wieku”.

Rzeczywiście, czas na retrospektywę; Agnieszka Brzeżańska obecna jest przecież na scenie od ponad dwóch dekad. Narracja wystawy w GGM zaczyna się zatem w czasach studiów artystki na ASP w Gdańsku. Brzeżańska to postać dość nomadyczna, a jeżeli już kojarzy się z jakimś środowiskiem, to oczywiście z warszawskim – mało kto pamięta dziś, że pochodzi z Trójmiasta.

Tarasiuk opowiada historię Agnieszki Brzeżańskiej od początku, ale w śmiałych skrótach, fragmentarycznie. Daleko stąd do konceptu pokazywania „dzieł zebranych” autorki czy popisywania się ogromem dorobku. Jeżeli jest to retrospektywa, to bardzo w stylu Brzeżańskiej, wolna od instytucjonalnej napinki czy imperatywu udowodnienia czegoś sobie i innym. Niech praktyka mówi sama za siebie, zdają się mówić kuratorka i artystka w tle tej w gruncie rzeczy skromnej ekspozycji. Najbardziej podniosły z całego przedsięwzięcia jest ekoaktywistyczny tytuł: *Cała Ziemia Parkiem Narodowym*.

Wystawa w GGM to zatem „Brzeżańska w skrócie”, ale nawet ten skrót wystarcza, aby pojąć, dlaczego artystka jest obecna, a jednocześnie na swój sposób trudno dostrzegalna na scenie sztuki. Po pierwsze, chodzi o wielowątkowość jej praktyki; odpowiedź na pytanie, „co robi Brzeżańska”, brzmi: baaardzo różne rzeczy. Fotografuje i pracuje na znalezionych fotografiach, maluje, montuje filmy foundfootage’owe, performuje, robi batiki, ceramiki, instalacje, kolaże, insceniuje sytuacje. Na wystawie w GGM dołożyła do tego bogatego gatunkowo repertuaru fontannę. Materialne owoce działalności Brzeżańskiej nie wyczerpują jednak obrazu jej praktyki;

Jeżeli jest to retrospektywa, to bardzo w stylu Brzeżańskiej, wolna od instytucjonalnej napinki czy imperatywu udowodnienia czegoś sobie i innym. Niech praktyka mówi sama za siebie, zdają się mówić kuratorka i artystka w tle tej w gruncie rzeczy skromnej ekspozycji.

żeby uchwycić go w całości, trzeba by dołożyć do niego wielokierunkowe podróże, raz do instytutów badawczych w Szwajcarii, kiedy indziej do Indonezji, na japońskie wyspy czy spotkania z szamanami w Peru. Należałoby dodać swego rodzaju niezwykły salon, który artystka prowadziła swego czasu w Warszawie wraz z Markiem Raczkowskim, który przyciągał twórców z najróżniejszych bajek, czasem „tylko” spędzających razem – wesoło – czas, a kiedy indziej przygotowujących podczas tych seansów interesujące wspólne projekty. Trzeba by także wspomnieć jeszcze o innym salonie, mobilnym, umieszczonym na tratwie spływającej powoli z biegiem Wisły. Na jej pokład po drodze również wchodziły różne osoby, granica między podróżą a procesem twórczym zupełnie się zacierała. Wiele by można mówić, to temat na wywiad, *nomen omen*, rzekę z artystką, w której twórczości naprawdę trudno wyłuskać sztukę z życia i odwrotnie.

Życie toczy się jednak poza galerią, więc na wystawie mamy do dyspozycji przede wszystkim artefakty. Co wyłania się z tego zbioru, który chronologicznie otwiera seria malowanych akrylem na desce *Koni i zachodów słońca*, prac młodzieńczych, pochodzących jeszcze z okresu studiów w Gdańsku w latach 90.? Tytuł ściśle przylega tu do przedmiotu; rzeczywiście Brzeżańska malowała kiedyś konie na tle zachodów

słońca – wizerunki prymitywne i magiczne; kiedy się na nie patrzy, trudno nie pomyśleć o Lascaux. Świetny początek dla wystawy, na której zamiłowanie do plastyki, uruchamianej w coraz to nowszych mediach, jest jednym z motywów przewodnich. Innym jest flirtowanie z estetyką New Age, co artystka rozwija zwłaszcza w malarstwie – kosmicznym, uduchowionym, pełnym symboli żywiołów, a nawet symboli sprawiających wrażenie magicznych, archetypów, pierwotnych form. Czy ten flirt jest odważny? Brawurowy? Beztroski? Brzeżańskiej w każdym razie uchodzi on na sucho. Myślę, że wtłaczanie tej artystki w postkonceptualne ramy byłoby fałszowaniem sensu jej twórczości, nawet jeżeli tak byłoby bezpiecznej; rewiry postkonceptualne mogą być nudne, ale są solidne. New Age zaś to bagno, w którym niejeden utonął. Brzeżańska nie tonie. Wie, co robi, i na jakim (artystycznym) świecie żyje, ale kiedy zajmuje się, aż strach wymówić to słowo, duchowością, to naprawdę się nią zajmuje, bez brania duchowości w nawiasy i cudzysłowy.

W przeszłości twórczość Brzeżańskiej rozpięta była między dwoma biegunami. Na jednym znajdowały się katastroficzne wizje, którym artystka oddawała się szczególnie chętnie w pierwszej dekadzie XXI wieku, w czasach projektu *FreeDoom*, i apokaliptycznych *slideshows*, zasilanych miazdzącymi elektronicznymi ścieżkami dźwiękowymi, które układał Maciej Sienkiewicz. Tamte „czarne” wątki na wystawie reprezentuje przede wszystkim foundfootage’owe wideo *Dharma TV*. Praca pochodzi z 2005 roku, jej materia są kanały z wówczas jeszcze potężnego, a dziś nieco już zapomnianego medium, które nazywało się telewizja. A jednak, choć papkę medialną jada się dziś z innych miseczek, ten brawurowy, VJ-ski miks newsów, kazań, mantr, kanałów medytacyjnych i hollywoodzkich fabuł wciąż zachowuje energię. W finale świat wali się w gruzy wśród ognia i wybuchów z katastroficznych filmów i do rytmu wczesnego kawałka M.I.A. (kapitałne *Pull up the People*). W narracji Brzeżańskiej splot kapitału, technologii i aroganckiego antropocentryzmu to węzeł, który zaciska się na gardle planety i musi doprowadzić do katastrofy; artystka czeka

na nią raczej z nadzieją na przesilenie niż z lękiem przed końcem świata takiego, jaki znamy. W oczekiwaniu na zmianę nie siedzi jednak bezczynnie; działa, tworzy, maluje zachody słońca, kosmiczne pejzaże, żywioły, zajmuje się ziemią, powietrzem, wodą i gwiazdami. Kreśli tajemnicze znaki, wypala w tradycyjnym japońskim piecu ceramiki (za prace w tym medium dostała nagrodę ING w czasie ostatniego Warsaw Gallery Weekend). Na wystawie w GGM na pierwszy plan wysuwa się wątek ekologiczny ściśle związany z feminizmem. Jest to jednak feminizm daleki od dyskursu gender studies, bliżej mu do poetyki wiccańskiej niż do akademickiego rygoru. Ścieżkę dźwiękową wystawy tworzy słyszalna w każdym zakątku galerii pieśń w wykonaniu Barbary Kingi Majewskiej, która na melodię przypominającą żywo *Barkę* (ulubiona piosenka Jana Pawła II) wyśpiewuje nazwy wszystkich dopływów rzeki Wisły; głos pieśniarki dobiega zza monumentalnej tkaniny autorstwa Brzeżańskiej.

Kulminacją wystawy jest premierowa praca *Źródło*, zainstalowana w galerii czynna fontanna. Tytułowe źródło bije w waginie postaci umieszczonej na szczycie sztucznej skały; figura pomalowana jest w psychodeliczny, fluorescencyjny gradient. Symboliczną partnerką pierwotnej, matriarchalnej bogini z waginalnego wodotrysku jest *Samoródka*, ceramiczna figurka kobiety-sfinks, przedstawionej w momencie rodzenia samej siebie. Za postument służą jej ułożone w stos książki: biografie Billie Holiday i Lee Miller, dzienniki Anaïs Nin, monografia Sonii Delaunay, ale również poradniki i kompendia zielarskie, tomy poświęcone „roślinom miłości” – prawdziwa biblioteczka współczesnej artczarownicy. Brzeżańska przedstawiona jest w GGM jako dobra wiedźma, a zarazem bohaterka rozmaitych intelektualnych i duchowych przygód. W ich spektrum mieszczą się zarówno zainteresowanie myślą uznanych autorytetów instytucjonalnej nauki, jak i ezoteryka, a do tego dialogi z nowymi mediami, fascynacja rzemiosłem, nieakademicki feminizm, zielarstwo, odmienne stany świadomości, psychodelia i ekologia przekładana na realne działania oraz prawdziwy aktywizm. Oczywiście w tym zbiorze inspiracji jest również miejsce na postkonceptualną sztukę, ale Brzeżańska nie jest niewolnicą jej poetyki i decorum. Artystka jest intelektualną awanturniczką; właśnie w swobodzie poruszania się po różnych obszarach (a także umiejętności operowania w kilku obszarach jednocześnie, używania symultanicznie różnych zestawów pojęć) tkwi, moim zdaniem, źródło fenomenu jej sztuki. Bo jest to pewien fenomen – materia, w której pracuje Brzeżańska, jest przeciwieństwem niebezpieczna. W niewprawnych rękach może eksplodować kiczem i newage’ową egzaltacją. Brzeżańskiej

nic jednak w dłoniach nie wybucha; przeciwnie, jej dotknięcie jest raczej midasowej natury – czego się nie dotknie, to zmienia się w sztukę. Jeżeli jednak sztuka ze swoimi instytucjonalnymi przekonaniami, co krytycznie nastawionej, samoświadomej artystce wypada, a co nie, okazuje się za ciasną ramą, Brzeżańska po prostu poza tę ramą wykracza. I nie ogląda się za siebie, żeby sprawdzić, czy pole sztuki nadaża za jej zainteresowaniami. Ostatecznie to sztuka powinna służyć człowiekowi (światu, naturze, kosmosowi), zdaje się mówić artystka, a nie człowiek sztuce. Niech zatem sztuką będzie to, czym akurat się zajmujemy – ezoteryka, plastyka, podróż, zielarstwo, badania naukowe, erotyka – jeżeli tylko te zainteresowania przybierają formy przekraczające skostniałe formaty codzienności, jej odczuwania i myślenia o niej. Postawa Brzeżańskiej długo prezentowała się egzotycznie na tle polskiej sceny, szczelnie zapiętej pod szyję, bardziej zaakademizowanej, sformalizowanej i normcore’owej, niż chcielibyśmy przyznać. Podobnie egzotyczne wydawały się malowane przez artystkę zachody słońca, intensywne kolory w jej pracach i jej psychodeliczna wrażliwość. Nic dziwnego, że na lokalnej scenie stała zawsze trochę z boku i łatwiej znajdowała zrozumienie poza Polską. Zresztą w przypadku Brzeżańskiej rozważania na temat balansu między karierą krajową i międzynarodową nie mają wielkiego sensu. Jest artystką o globalnej wrażliwości, w której mieści się zainteresowanie bardzo lokalnymi sprawami; przedmiotem jej fascynacji jest świat pojęty raczej w kategoriach kosmicznych niż jako geopolityczny konstrukt. Patrząc na quasi-retrospektywę Brzeżańskiej, można powiedzieć, że przez dwie dekady swojej działalności rozwinęła mnóstwo różnorodnych form, ale w gruncie rzeczy się nie zmieniała. Wiele zmian zaszło za to w poetyce i wrażliwości polskiej sceny sztuki, która dziś wydaje się bardziej gotowa na propozycję Brzeżańskiej niż 10 czy 20 lat temu. To dlatego wystawa w GGM, psychodeliczna, kolorowa, feministyczna, ekologiczna, ezoteryczna i erotyczna, wyzwolona z instytucjonalnych gorsetów, prezentuje się świeżo i aktualnie, rezonując wątkami i estetykami, które (dopiero) teraz dochodzą do głosu w młodej sztuce. *Cała Ziemia...* w GGM zapowiada solową wystawę artystki w warszawskiej Królikarni, anonsowaną na maj 2019 roku; po tym, co zobaczyłem w Gdańsku, nie mogę się jej już doczekać.

Stach Szablowski

Peer-to-Peer. Praktyki kolektywne w nowej sztuce

Muzeum Sztuki w Łodzi
8 czerwca – 28 października 2018
kuratorka: Agnieszka Pindera

Kuratorowana przez Agnieszkę Pindere wystawa jest jedną z tych, przed których obejrzeniem lepiej nie czytać towarzyszących jej tekstów. Nie dlatego, że są one złe, wręcz przeciwnie: zachęcony dość ambitnym i dobrze opisanym planem ukazania współczesnych praktyk wspólnego działania w sztuce, jechałem do Łodzi z wygórowanymi oczekiwaniami. No bo czego tu nie ma? Pytanie o kolektyw kontra wręcz „neolibskie” (takie określenie ostatnio usłyszałem w rozmowie o pracowniach warszawskiej ASP) kształcenie artystów nastawionych na indywidualną, samodzielną pracę, karmionych utopijną wizją artystycznego *self-made mana*. Internet jako narzędzie przetasowania społecznego, nawet jeśli ostatecznie pozornego, opartego raczej na horyzontalnej niż wertykalnej strukturze przepływu informacji i zasobów. A w końcu także pojawiający się we wszystkich tych zagadnieniach kapitalizm jako perfekcyjny system pochłaniania i spieniężania wszystkich możliwych praktyk oporu, samopomocy i oddolnych działań, pośród których te wywrotowe – jeśli w ogóle istnieją – potrzebują zupełnie nowych definicji. Nie warto pewnie powtarzać komunału o tym, że Uber czy Airbnb to realne wyzwania dla tradycyjnej infrastruktury gospodarczej albo że kapitalistyczny wyzysk sprzedaje się jako pozór oddolnych, jako niezależnych od wielkiego biznesu działań, ani tym bardziej, że są to tematy, które sztuka, również w tym obiegu funkcjonująca, od dłuższego czasu z mniejszym lub większym sukcesem podejmuje. Przykładem bardzo udanego przedsięwzięcia może być pokazywany wiosną w ramach Biennale Warszawa spektakl *Modern Slavery* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej opowiadający o rzeczywistości płynnego, a w istocie opartego wyłącznie na umowach śmieciowych, zatrudnienia migrantów zarobkowych – głównie Ukraińców pracujących za grosze na zmywakach w warszawskich knajpach. Przedstawienie odwoływało się także do słynnej sprawy obozów pracy we Włoszech. To, co udało się uchwycić w spektaklu Bartkowi Frąckowiakowi, czyli współczesność przez pryzmat stopniowego obniżenia wartości pracy, nie udało się jednak w Łodzi. Ciekawy pomysł rozmył się w przeważnie niedobrych pracach, które w żaden sposób nie odzwierciedlają założeń pokazu. Dlatego też nie warto sugerować się interesującymi tekstami – obiecują projekt ekspozycji, którego zgrupowane dzieła nie są w stanie udźwignąć.

Można odnieść wrażenie, że coś nie działa już w punkcie wyjścia. Prace, owszem, są efektem działań kolektywów, ale nasuwa się pytanie, co z tego, skoro niekoniecznie jest to w nich w jakikolwiek sposób uobecnione? Dlaczego – skoro wspólnotowy wymiar sztuki jest tak istotny – wystawa nie oferuje żadnego wglądu w proces, w tarcia wewnątrz grup, w ich komunikacyjne meandry (członkowie wielu kolektywów działają na różnych kontynentach, opierając swoją działalność na komunikacji w sieci)? Dlaczego zupełnie zgodnie z kapitalistyczną logiką, którą wystawa ma, jak rozumiem, ambicję przekroczyć, dostajemy gotowy, niemal samoistny i pochodzący znikąd produkt, wpisujący się jednocześnie w bardzo konwencjonalne praktyki wystawiennicze nastawione na wybitne indywidualności? Tych wątpliwości nie rozwiewa czytelny, ale też zdecydowanie zbyt chirurgiczny podział na trzy problemowe części organizujące pokaz: „Praca/wydajność/przyszłość”, „Internet/afekt/bycie razem” i „Technologia/emancypacja/migracja”. Poza tym, że rytmiczne wyliczenia po prostu dobrze wyglądają, raczej średnio korespondują z pracami – dowodem na to są najlepsze dzieła, które przekraczają wytyczone granice, łącząc w sobie wszystkie z powyższych zagadnień. Tak jest w przypadku dość enigmatycznego wideo grupy The Part-time Suite *TOLOVERUIN* (2017), w którym zapośredniczona przez smartfony historia miłosna zestawiona jest z pochodzącymi z japońskiego Kioto nagraniami z prawicowych demonstracji i kontrmanifestacji. Niejednoznaczny, a nawet poetycki film nie staje się jednak po prostu eskapistyczną metaforą, ale skutecznie łączy afekt, politykę, pracę i technologię, mówiąc o sztuce nie jako odzwierciedleniu rzeczywistości, ale raczej jako o sposobie dotarcia do niej, poznania mechanizmów nią rządzących, a może nawet jednym obszarem jej realnego zaistnienia – jakby w ogóle doświadczenie rzeczywistości było możliwe tylko przez działalność artystyczną.

Nieco podobne są całkiem udane *Scenariusze przyszłych porażek* (2015), wideo Foundland Collective. Narrator (ojciec jednej z artystek) opowiada o politycznym kryzysie na Bliskim Wschodzie z perspektywy uciekającego przed wojną tułacza, emigranta z Syrii, który w wyniku przewrotu nie może z kolei opuścić Egiptu. Nawet jeśli film nie mówi nic szczególnie odkrywczego o politycznym podłożu wojny domowej w Syrii i prezydentury

Baszszara al-Asada, można w nim znaleźć interesującą eksplorację „historii potencjalnej” – tytułowe przewidywania na temat przyszłości, ale i alternatywnych przeszłości. Wszystko to podane w formie trochę korporacyjnej prezentacji, a trochę komputerowych animacji w stylu *Photonu* Normana Leto. Jedyny problem polega na tym, że praca okazuje się najlepsza wtedy, gdy rozmija się z narracją reszty wystawy... Bo czy naprawdę to takie istotne, że pracował nad nią kolektyw, skoro opowiada ona o bardzo osobistej, naznaczonej doświadczeniem jednostki historii ogarniętego wojną regionu?

Kiedy natomiast prace rzeczywiście otwarcie traktują o wspólnotowości, niestety „budzą się upiory”. Jednym z takich koszmarków jest film zrealizowany przez aktora Shię LaBeoufa i artystów Nastję Sade Rönkkö oraz Luke’a Turnera pod tytułem *#Takemeanewhere* (2016), będący zapisem podróży przez Stany Zjednoczone polegającej na umieszczaniu w sieci swojej lokalizacji i łapaniu autostopu – dokądkolwiek. Wszystko fajnie, jest internet, są rekreacyjne migracje, jest robienie rzeczy razem, jest nawet trwająca właśnie kampania Hillary Clinton i Donalda Trumpa, szkoda tylko, że

podróżnicy wrócili z wypadu z nagraniem. Narcystyczne wideo, pełne komunałów i amerykańskiej filozofii życia polegającej na stałej konieczności ekspresji, nawet jeśli nie ma się niczego do przekazania, ogląda się z dużym trudem. Rozszerzanie świadomości, kontakt z naturą, pozorna ucieczka od cywilizacji, a zatem ideały hipisowskiej kontrkultury – nawet jeśli siłą rzeczy należy im się uznanie – mają już jednak 50 lat i niezbyt dobrze opisują współczesność i dzisiejsze formy oporu wobec hegemonicznej kultury. Jedyną drogą możliwego uzasadnienia tej pracy jest ironia, ale artyści ewidentnie traktują swoje dzieło i cały proces bardzo poważnie. Czy jest to więc już nowa szczerłość? Może, ale jeśli tak, to w bardzo kiepskim wydaniu.

Równie powierzchowne są refleksje przekazywane w dziełach kolektywu GCC (Gulf Cooperation Council – Rada Współpracy Zatoki Perskiej), który na pokazie w MS prezentuje *Gratulatory*, czyli ozdobnie grawerowane, kryształowe trofea z wyrytymi gratulacjami złożonymi samym sobie. Trzeba przyznać, że są one bardzo zabawne – zwłaszcza jeśli chodzi o kwieciste, okrągłe zdania wielkiego biznesu klinem wbijającego się w jakiś

Peer-to-Peer. Praktyki kolektywne w nowej sztuce, widok wystawy
fot. Anna Zagrodzka, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi



sposób mierzącą się z kapitalizmem wystawę. Ale żeby od razu twierdzić, że GCC „obnażają mechanizmy wspólne dla kultury korporacyjnej i tzw. propagandy sukcesu”, jak możemy przeczytać w przewodniku? Jest to obnażenie – tak formalnie, jak i problemowo – pozostające na poziomie niesławnego *Bogactwa* w warszawskiej Zachęcie, czyli artyści i kuratorka wierzą chyba usilnie, że zaklanie samej estetyki pozwoli dotrzeć do jakichś niezbadanych głębi i meandrów przyspieszonego kapitalizmu. Cóż, nie pozwoli.

Oglądając wystawę *Peer-to-Peer*, można odnieść wrażenie, że coś nie działa już w punkcie wyjścia. Zgromadzone na niej prace, owszem, są efektem działań kolektywów, ale co z tego, skoro niekoniecznie jest to w nich w jakikolwiek sposób uobecnione?

Najbardziej rozczarowujące jest więc to, że wychylona w przyszłość wystawa podejrzanie zagapia się na przeszłość, przez co nie stawia żadnej przekonującej diagnozy współczesności, rzeczywistości coraz bardziej zorganizowanej przez sieci *peer-to-peer*. Najbardziej jest to widoczne w spłyconym rozumieniu postępującej automatyzacji jako po prostu relacji ludzi z robotami – tak dzieje się w przypadku pracy litewskiego duetu Pakui Hardware, w której wykorzystane zostały satelitarne zdjęcia NASA, czy trzykanałowej projekcji *Zaktualizowane-aktualizowanie-aktualizacja* grupy Laboria Cuboniks będącej prelekcją o posthumanizmie w epoce cyfrowej. Jasne, że teorie Donny Haraway czy Rosi Braidotti są bardzo płodnym obszarem artystycznych poszukiwań, ale litości – ich najbardziej znaczące teksty powstawały 30 lat temu. Rozumiem, że automatyzacja pracy i związane z tym kwestie zatrudnienia i zabezpieczeń socjalnych nie są może najwrdzięczniejszymi tematami, ale czy nie leżącymi bliżej aktualnych debat? Czy naprawdę ktoś dyskutuje jeszcze o tym, czy zapanuje nad nami sztuczna inteligencja? A skoro już mowa o międzygatunkowych połączeniach *Peer-to-Peer*, jak to się stało, że na wystawie nie zająknięto się o ekologii z jednym, dość marnym, wyjątkiem, jakim jest scenariusz *Mieszkanie* Calli Henkel i Maxa Pitegoffa, w którym zmiany klimatu są zaledwie tłem fabuły? O (nie tylko ludzkich!) emigrantach klimatycznych? O nowych relacjach, jakie wymusza na nas antropocen? Nieuruchomienie wątku będącego dziś, jak sądzę, najistotniejszą próbą dla różnych rodzajów wyobrażeń

o wspólnotach i kolektywach skazuje wystawę na nieaktualność już w momencie jej powstania.

Jest jedna rzecz, na którą mimo wszystko warto zwrócić uwagę. Poza oczywistymi kuratorskimi wtopami – wydrukowany scenariusz czy kilka albumów do odsłuchu, których, przyznajmy, nikt nigdy nie przeczyta ani nie przesłucha w całości – architektura wystawy jest świetna. Duet Matosek–Niezgoda wykonał kawał pracy, której nie podejmują dzieła, i koniec końców pokaz ogląda się z pewną przyjemnością, nawet jeśli trzeba się zmie-

rzyć z kiepskimi pracami. Architekci przestrzeni odeszli od *white cube'a*, tworząc w niewielkiej sali na parterze MS iluzję zróżnicowanych, wyraźnie od siebie oddzielonych sal, co nie tylko eksponuje trzy ścieżki tematyczne, ale przede wszystkim sprawia, że każda praca nabiera ekspozycyjnego rozmachu. Wprawdzie nie wpływa na to ich ogólny odbiór, ale z pewnością trochę go poprawia.

Aleksander Kmak

WŁODZIMIERZ BOROWSKI, No to co? Nic. No właśnie

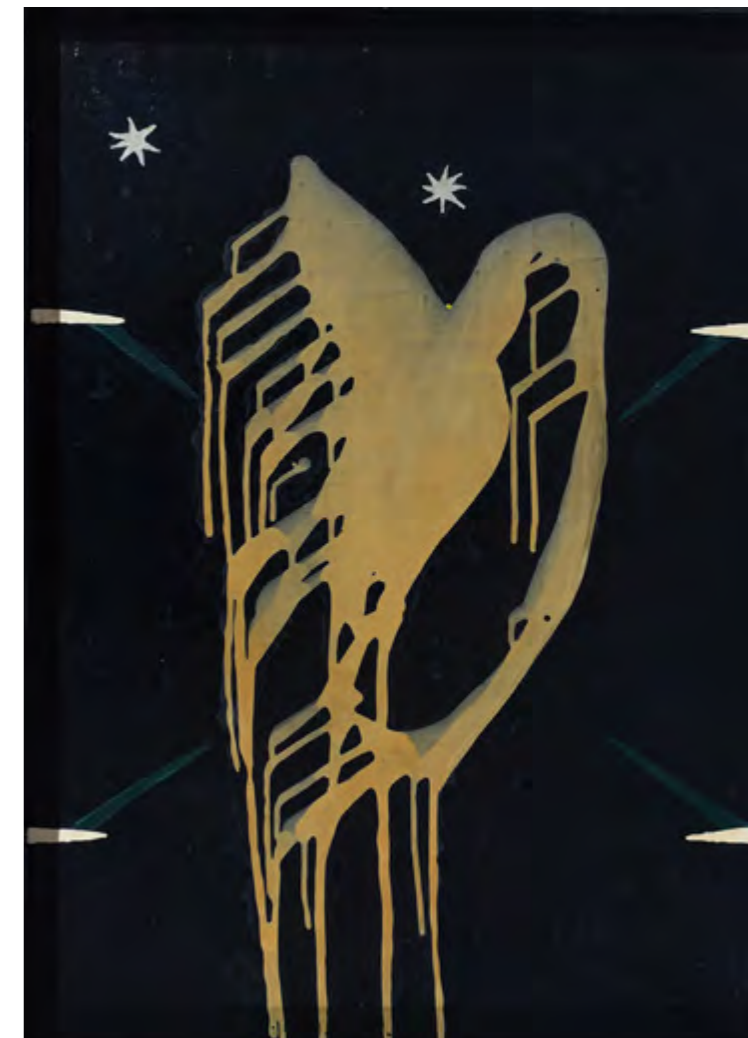
Galeria Piekary, Poznań
22 czerwca – 28 września 2018
kuratorzy: Jarosław Kozłowski, Cezary Pieczyński

Andrzej Kostołowski pisał, że polska neoawangarda działała z zaciśniętymi zębami, dlatego nie rozumiała wyrafinowanego żartu Włodzimierza Borowskiego. Zgrzytali, kiedy artysta odnajdował sens w autodestrukcji, a jeszcze bardziej, kiedy podważał jej sens. Działania Borowskiego bywały wielopoziomową, nihilistyczną grą doprawioną humorem z łyżką dziegciu. Poznańska wystawa, pokaz przemysłany i dopracowany niemal w każdym szczególe, wydobywa jedną z narracji w twórczości Borowskiego: grę z nicością. Artysta demontował, przekreślał, rozbrajał, anihilował, zdzierał kolejne powłoki, demistyfikował, przedstawiał iluzję jako fałsz (malarstwo iluzjonistyczne) tylko po to, aby pokazać inną formę iluzji (nietrwałe nośniki). Przedmioty Borowskiego wykonują, jak nazwała to kiedyś Anka Ptaszewska, ontologiczne salta – zmieniają status tego, czym są. A raczej zmieniają swój status bycia i niebycia, czasem ich bycie jest liminalne. Jak w złudzeniu optycznym, raz kaczką, raz królik, ale dialektycznie, za każdym razem na innym poziomie.

Podczas *Pokazu lustrzanego* – związanego z *Manifestem lustrzanym* (1966) prezentowanym na wystawie w gablocie jako dokument archiwalny – salta ontologiczne wykonywali widzowie, stając się przedmiotami, anulując gesty swoich twarzy za pomocą ulotnych i fragmentarycznych odbić lustra. Podczas *Pokazu lustrzanego* następowały chwilowe spięcia, osłepienia, cała rzeczywistość stawała się widmowa, zamglona, widziana za tiulową osłoną, rozbita na cienkie, lustrzane pasy. W *Manifestie lustrzanym* Borowski pisał, że odbicie „odrealnia obraz-przedmiot, urealnia iluzję”. Paradoksalnie, to iluzja ma być realna, w przeciwieństwie do „szumów”, które produkują tradycyjne obrazy-przedmioty. Artysta dążył wtedy do całkowitej dematerializacji, ideałem miała być sytuacja, w której „odbicie” wnosiliby maksymalną ilość informacji bez obrazu i bez żadnych materialnych narzędzi. Absolutnie utopijne pragnienie. Od wystawy *Pole gry* (1972) Borowski niemalże zaprzestał tworzenia obiektów.

Jednak w twórczości Borowskiego nie chodzi przecież tylko o ikonoklazm, ale o złożone działanie, którego efekty są niszczące i budujące zarazem. To pole wiecznego procesu – nie tylko ikonostarcia, ale i materiościenia, zderzenia materii i antimaterii. Publiczność po przekroczeniu przedsionka Galerii Piekary mogła zobaczyć prace

związane z malarstwem materii, ale po kilku latach nazwane „uśmiercaniem obrazu”. Jerzy Ludwiński tłumaczył, że we wczesnych działaniach grupy Zamek sztuka przeszła z fazy obrazu do fazy przedmiotu. Czarne, smoliste tło na płycie pilśniowej, z widocznymi zaciekami farby, a na nich płaskie, graficzne sylwety, o których kuratorzy w tekście wprowadzającym piszą, że „unikając przedstawieniowości, sugerują raczej odniesienia do rytualnych znaków”. *Hagia Sophia* (1957) z postaciami przypominającymi bizantyjskie wizerunki odnosi się do neoplatonickiego pola skojarzeń, a więc do refleksji o związku reprezentacji z ich desygnatami, z ucieleśnieniem wizerunku. Status przedstawienia jest zanegowany przez znak umieszczony



Włodzimierz Borowski, *Porzeźbanie z fortepianem Beethovena*, olej, płyta pilśniowa, 71 x 52 cm 1956, kolekcja prywatna, fot. Zygmunt Gajewski, dzięki uprzejmości Galerii Piekary w Poznaniu

na środku obrazu – ni to gwiazdę, ni to pęknięcie – przypominający ślad po uderzeniu lub strzale w szybę. W *Pożegnaniu z fortepianem Beethovena* (1956) instrument jest płaskim, zacierającym się, nikiącym kształtem powstałym z zacieków farby. *Uczta Nabuchodonozora* (1957) to obraz o tytule nadanym wtórnie przez Ludwińskiego, pierwotnie nie miał więc anegdotycznego charakteru. A jednak odpowiada charakterowi twórczości Borowskiego, przywołuje bluźnierstwo przeciwko Bogu – obrazę za pomocą przedmiotów-naczyni. Podczas rzeczywistej uczy Balthazara, który wykorzystał zabrane przez Nabuchodonozora puchary, pojawił się napis, przestroga Jahwe, odnoszący się do materialności: „Policzono, policzono, zważono, rozdzielono”. Zapowiadał on upadek Babilonu jeszcze tego samego dnia. Narracja o destrukcji zawarta w tytule kontrastuje z czarną, gęstą, skondensowaną, kłębiącą się materią obrazu. Ludwiński pisał, że prace Borowskiego z tego okresu to obrazy za cienką powłoką, za którą drga materia, a artysta nadgryzał strukturę, tworząc szczelinę, przez którą można było opuścić to miejsce. „Struktura” nigdy nie jest kompletna, pełna, godna zaufania. Borowski dążył do tworzenia prac niezamkniętych, nieskończonych, ostatecznie niezdefiniowanych. Pęknięcie unaocznione jest dzięki określonym zabiegom technicznym, negującym inne elementy przedstawienia: dwie ukazane schematycznie i płasko gwiazdki powodują, że rozlewająca się plama fortepianu staje się niewiarygodna, przynależna innemu porządkowi (*Pożegnanie z fortepianem Beethovena*), a „rozbicie powierzchni” wprowadza niepewność w przestrzeń bizantyjskich postaci (*Hagia Sophia*). *Uczta Nabuchodonozora* ma ciemne tło, przez które prześwituje widziana tylko pod niektórymi kątami czerwień – wydaje się, że drga i pulsuje. Umieszczone na tle plastikowe miseczki, z tak „nowoczesnego” przecież wtedy materiału, ukazują ogrom swojej marności. Jarosław Kozłowski i Cezary Pieczyński wybrali obrazy najmniej odnoszące się do malarstwa konkretnego (na przeciwnym biegunie sytuowałyby się *Kompozycje*), najbardziej aluzyjne i dotyczące ulotności.

W Piekarach można było zobaczyć także fotograficzną dokumentację z *VIII pokazu synkretycznego*, który miał miejsce w galerii odNOWA w Poznaniu dokładnie 50 lat wcześniej (1968). Włodzimierz Borowski dokonał wtedy ikonoklastycznego gestu autodestrukcji – przewiercił oczy w swoim portrecie. Działanie podobne do zamalowywania twarzy polityków w gazetach, dorysowywania im wąsów: negacji, a zarazem potwierdzenia potęgi wizerunków. Ważnym wątkiem wystawy *Włodzimierz Borowski. No to co? Nic. No właśnie* jest kwestia widzenia i światła. Światło bywa warunkiem koniecznym, aby zobaczyć, zbyt mocne światło uniemożliwia widzenie w ogóle – jak w *Pokazie lustrzanym*, w którym światła reflektorów oślepiły widzów. Praca *Katarakta* (1981) pobudza zmysł węchu – kiczowate, plastikowe kwiaty pachną perfumami. Tytuł uruchamia grę znaczeń – mgła, nieostrość widzenia, niewidzenie, brak dostępu światła, zaćmienie. Jacek Woźniakowski o początkach działalności grupy Zamek mówił: „Nie można oświetlić zbyt jaskrawym światłem pewnych poglądów i dzieł, bo zniszczyłoby się te elementarne intuicje, które mogły tam tkwić i które tylko w półmroku były wymowne. Ostre oświetlenie odebrałoby sens niedopowiedzeniom, wahaniom, niepewnościom”.

Borowski niejednokrotnie naigrawał się z demiurgicznych narracji w sztuce, starając się znaleźć sposób, w jaki mógłby nie stworzyć nic albo stworzyć „nic”. Zaczął eksperymentować z przedmiotami gotowymi, z których komponował parabiologiczne, powoli obumierające artony. Proces entropii zapewne dosięgnie je niebawem, ale z ogromną przyjemnością można było oglądać chociaż przez chwilę podłączony do prądu *Arton B* (1958). Z jednej strony przedmioty Borowskiego są ironicznie fetyszizowane, z drugiej, jak zauważył Kostołowski, zaraz po tym, jak zapomniał się o tej grze, zaczyna się dostrzegać ich wizualną atrakcyjność. W nonszalancko malowanych obrazach odbiorca doszukuje się zawiłych znaczeń.

Zgodnie z klasyfikacją Brunona Latoura artysta byłby typem ikonoklasty, który w istocie ani ikonoklastą, ani ikonofilem nie jest, posługuje się jedynie ironią, aby uderzyć w jednych i drugich, sytuując się poza polem zacietrzewionych podziałów. W określonych momentach historycznych bywał też bojownikiem o swobodniejszy przepływ schematów poznawczych (w tym obrazów), uderzając w utarte wyobrażenia i przywiązanie ludzi do określonych form przedstawień, a co za tym idzie, do określonych form myślenia. Przekrojowe spojrzenie na twórczość Borowskiego na wystawie *No to co?* może prowadzić do wniosku, że artysta odnosił się do tych samych kwestii w kategoriach wiecznego powrotu, dając inne odpowiedzi na te same pytania. Kiedy coś odkrywał, wykonywał kompletny zwrot, próbował wszystko zmienić – jego postawa odzwierciedla w pewnym stopniu rozwój sztuki drugiej połowy XX wieku. Ta trafna uwaga pojawia się też w tekście *Włodzimierz Borowski – tocząca się kula* w katalogu wystawy *Ślady*, kuratorowanej przez Kozłowskiego. „U Borowskiego za każdym razem jest czegoś mniej. / Sztuka światowa przypomina toczącą się śnieżną kulę, która staje się coraz większa. / Kuli Borowskiego ciągle ubywa”. W pracy *Czarne/Białe* (1976–1977) Borowski przywołał pokaz - 0 + (1965), na którym stworzone ze spreparowanego styropianu zero zniknęło, a znaki plusa i minusa stworzono z luster, były więc tylko tym, co zewnętrzne. Czym jest „czarne” z pracy *Czarne/Białe*? Na kartach papieru przeczytamy, że nie jest ani czymś, ani niczym, nie jest też przestrzenią. Czy znajduje się poza kategoriami bytu i niebytu, w całkiem innym wymiarze? „A gdyby nie było ani jednego Boga? / No to co? Nic. No właśnie” – podsumowywał artysta w partyturze *g x gdyby lub gdybanie*. Na sugestię Janusza Boguckiego, żeby stworzyć współczesny ołtarz do kaplicy, Borowski proponował umieszczenie w niej *Czarnego kwadratu* Kazimierza Malewicza. Mówił, że przynajmniej nie będzie bohomazów. W pracy *Czarne/Białe* zestawiał wyrażenia dotyczące

Poznańska wystawa, pokaz przemyślany i dopracowany niemal w każdym szczególe, wydobywa jedną z narracji w twórczości Włodzimierza Borowskiego: grę z nicością. Artysta demontował, przekreślał, rozbrajał, anihilował, zdierał kolejne powłoki, demistyfikował.

ciemności i czerni oraz jasności i bieli, aby pośrodku zmieszać je w surrealne konglomeraty. Motywem przewodnim było przeciwieństwo wyrażone za pomocą metafor językowych.

Na retrospektywnej wystawie *Włodzimierz Borowski – siatka czasu* (2010, kuratorzy: Luiza Nader, Agnieszka Szewczyk, Paweł Polit) poza rekonstrukcją *Pola gry* przedmioty były rozmieszczone gęsto, w nieładzie, wywoływały wrażenie zagracenia, a odbiorca czuł się klaustrofobicznie, być może za sprawą właściwości pomieszczeń starej siedziby Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Taką graciarnię stanowiła też pracownia artysty w latach 60. W wywiadzie z lat 90. udzielonym Annie Leśniewskiej Borowski mówił o współczesnej sztuce, że wszystko trzeba uporządkować, żeby było czyściej, bo jest straszny bałagan. Na *No to co?* prace zyskują oddech i przestrzeń mimo niewielkich rozmiarów galerii. Są rozmieszczone precyzyjnie, wręcz elegancko (o zgrozo!). Jest czysto. Od kompozycji odstaje tylko tekst kuratorski, który jest po prostu rozbudowanym biogramem artysty. Rozumiem, że Włodzimierz Borowski poza kregami profesjonalistów nie jest nadal wystarczająco znany, jednak lepszym rozwiązaniem byłoby stworzenie osobnego biogramu oraz tekstu, który pozwoliłby zaznajomić się widzom z koncepcją wystawy, nie mówiąc już o tym, że pojawiały się takie błędy językowe jak „okres czasu” (sic!). Zdaję sobie sprawę, że *No to co?* jest rodzajem *hommage* dla wybitnego artysty, stąd patetyczne tony w tekście kuratorskim. Hołd to w pełni zasłużony, a Borowski nadal bywa marginalizowany, ale przypuszczam, że artysta poprawiłby te peany jakimś żartem, bo nie w smak były mu upomnikowienia. *No to co? Nic. No właśnie* nie pokazuje nowych narracji na temat twórczości Borowskiego, nie powala ogromem iluminacji, ale delikatnie przesterowuje istniejące już koncepcje, przesuwając akcenty.

Ramą interpretacyjną ekspozycji są dwie prace: *No to co?* i partytura *g x gdyby lub gdybanie* do działania *Na Głos i Dwa Kothy* z 1992 roku. Poetycki zapis, umieszczony w przedśionku, wydaje się kulminacją działalności artystycznej Borowskiego. Stworzony na potrzeby odsłon wystawy *Ślady*, zestawia pojęcia, które na pierwszy rzut oka wydają się antynomiami. Wiersz rozpoczyna się od dodania roku początku twórczości autora i jej „końca” – czyli daty ówczesnej (1956 + 1992). Jednak równania nie są przeciwstawne, być może, poszczególne elementy mają różną wagę (pięciu artystów dobrych zostało zestawionych z 10 tys. artystów złych, a 100 bogów fałszywych z jednym prawdziwym. Może to proporcje, w jakich zjawiska pojawiają się w świecie? Czy pięciu dobrych artystów ma takie samo znaczenie jak 10 tys. złych? Czy może Bóg prawdziwy na 100 fałszywych? Optymistyczne założenia). Ostatecznie z równań

powstaje mantra: Nic. Nic, bo to tylko gdybanie, albo może nic, bo właściwie nic się nie zmienia: spekulacje, czy istnieje Bóg, czy nie, nie zmieniają rzeczywistości.

„Nic” odnosiło się przede wszystkim do narracji dotyczących sztuki nowoczesnej. W tym kontekście „nic” odczytać można jako nawiązanie do terminu „gra w nic” Andrzeja Osęki, który zakładał, że artystyczne działania części środowiska Nowoczesnych w latach 60. były merkantylnymi manewrami charakteryzującymi się pustką znaczeniową, nieautentycznością, odcięciem awangardy od rzeczywistości społecznej i politycznej wynikającym z nakazu autonomii sztuki. Czy sztuka coś może, coś zmienia? Co z tego, że istnieją tysiące malarzy czy setki tysięcy malarzy? Może nic? A może to po prostu kolejny żart i wzruszenie ramionami? Tytułowe *No to co? Nic. No właśnie* to cztery monumentalne obrazy przestrzenne o kształtach kół, tryptyki z zamykanymi skrzydłami. Każdy element z trójelementowej kompozycji jest monochromatyczny, barwa wewnętrzna koła jest efektem zmieszania kolorów ze skrzydeł. Czy to kolejny gest wydrwienia koloryzmu i jego fundamentu: barwy? Na każdym tryptyku znajdują się przytwierdzone do powierzchni obrazów narzędzia w różnych układach przestrzennych: piła, obcegi i młotek. Jakże praktyczne przyrządy, nijak jednak nieprzystające do porządku nieprzystadnych, autonomicznych obiektów. Na tryptykach tytułowe napisy: „No to co? Nic. No właśnie”. Wydaje się, że praca jest ironiczną odpowiedzią na powtarzany postulat Osęki o zaangażowaniu sztuki w rzeczywistość społeczną i polityczną.

No to co? Nic. No właśnie pokazuje ślady, łupiny, resztki działalności, tyle że nie są one jedynie pozostałościami idei, ale wchodzą z ideami w złożone gry, podobnie jak działania Borowskiego nie były tylko destrukcją podmiotu artystycznego, ale też dialektyczną narracją o obecności i nieobecności, byciu i niebyciu przedmiotu-pojęcia. Artysta kąśliwie konstatawał w wywiadzie z Anną Leśniewską, że historia sztuki pewnie nadal nie ma narzędzi do badania tego typu prac.

PIOTR UKLAŃSKI, Polska

Muzeum Narodowe w Krakowie
7 września – 30 grudnia 2018
kurator: Adam Mazur

Morze, spokojne, rozświetlone promieniami słońca. Tylko daleko, niemalże na linii horyzontu widać zarys motorówki. Na plaży mężczyzna ubrany jedynie w kąpielówki patrzy w bezkres wody. Banalny w swej zwyczajności widok. Jednak w tytule fotografii przywołany jest wers z wiersza Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Pieśń o żołnierzach z Westerplatte*: „Prosto do nieba czwórkami szli”. Zdjęcie nie okazuje się tak niewinne, zwykłe, jak początkowo można było sądzić.

Fotografia ta znalazła się wśród ponad 50 innych kolorowych i czarno-białych na wystawie *Polska. Piotr Uklański* w krakowskim Muzeum Narodowym. Są tu zdjęcia myszłowa włochatego i pośmiertnego odlewu ręki Fryderyka Chopina, obozu w Auschwitz-Birkenau i gmachu Ministerstwa Edukacji Narodowej, słoneczników przysypanych śniegiem i cmentarza Orłąt Lwowskich. Ta różnorodność może konfundować. Można zasadnie zastanawiać się, według jakiego klucza je dobierano. Dlaczego te, a nie inne miejsca, pomniki, zabytki, przykłady przyrody mają się składać na obraz dzisiejszej Polski.

Krakowska wystawa Piotra Uklańskiego nie powinna być zaskoczeniem. Od lat odwołuje się on przecież do polskiej tematyki. Zorganizowana przed 15 laty w paryskiej Galerie Perrotin wystawa *Polonia* i późniejsza o trzy lata *Biało-czerwona* w nowojorskiej Gagosian Gallery były wręcz nachalnymi manifestacjami polskości. Artysta odwoływał się do fundamentalnych kwestii: narodowej tożsamości, tragicznej polskiej historii, religii. Można było zobaczyć olbrzymiego białego orła, wielkie tafle szkła – białą i czerwoną – układające się w polską flagę, obrazy, w których czerwień spływa na białe tło. Każdy poświęcony jednej ze stołecznych dzielnic, w których toczono walki w 1944 roku: Ochota, Powiśle, Sielce, Żoliborz, Śródmieście i Stare Miasto.

W 2004 roku powstała fotografia, na której sylwetki ludzi widziane z lotu ptaka tworzą portret Jana Pawła II. W 2007 roku na podobnej zasadzie Uklański zrobił zdjęcie, na którym z polskich żołnierzy tworzył logo Solidarności. Sam artysta wielokrotnie podkreślał, że sztuką narodową zainteresował się, ponieważ nikt inny tego nie robił. Bo – jak mówił w 2013 roku w rozmowie dla „Tygodnika Powszechnego” – została ona „odrzucona przez dyskurs wysokiej sztuki”. W swych

pracach grał wyniosłością i ironią, patosem i banałem. Osłabiał jednoznaczność przekazu, tak ostro wyrażaną chociażby we wcześniejszych *Nazistach*. Wykorzystywał najprostsze, a zarazem najważniejsze symbole w sposób nienaruszający ich znaczenia i pokazywał, że mogą mieć też inne niż przyjęte znaczenie. Czym były te prace? Krytyką polskich wyobrażeń i mitów? A może raczej propozycją przyjrzenia się im na nowo? Odbiorca mógł na różne sposoby odczytywać jego dzieła.

Istotnym doświadczeniem okazało dla artysty, nieoczekiwane zapewne, odebranie jego portretu papieża. Być może, sztuka narodowa „powinna wyjść poza dyskurs artystyczny”, mówił we wspomnianej już rozmowie w „Tygodniku Powszechnym”. „Weźmy przypadek mojego *Papieża*, czyli zdjęcie, w którym z ludzi «ułożyłem» portret Jana Pawła II – mówił. – Na początku był to eksportowy banal, chciałem pokazać coś, z czym na świecie kojarzy się Polska. Potem znalazło się ono na billboardzie w Warszawie, symbolizując powstanie Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Wreszcie, nieoczekiwanie, po śmierci papieża to zdjęcie stało się «ołtarzem», przed którym ustawiano znicze. Pierwotny obraz był poddany transformacji, zawłaszczeniu przez szerszego odbiorcę”.

Przywołanie wczesnych prac może być istotne, bo pokazywana w Muzeum Narodowym *Polska* jest od nich odmienna: oszczędna, wręcz wyciszona, a jednocześnie szczególnie mocno osadzona w obecnym politycznym polskim kontekście. Krakowską wystawę poprzedził wcześniejszy niezrealizowany projekt, przeznaczony do Pawilonu Polskiego na Międzynarodowym Biennale Sztuki w Wenecji w 2017 roku. Do opisu tej wystawy dołączony został *Artist statement*. Uklański pisze w nim: „Przełom polityczny 2016 roku wyznacza punkt zwrotny w sposobie dyskusowania w sferze publicznej zarówno polskiej tożsamości, jak i polskiej historii. Jest również ważny z punktu widzenia na nowo określanej przez polityków pozycji Polski zarówno w Unii Europejskiej, jak i na świecie”.

W Krakowie znalazły się fotografie architektury, pejzażowe, przyrodnicze, reportażowe. Jeszcze bardziej uderzająca jest różnorodność wykorzystanych przez Uklańskiego stylistyk. Poszczególne zdjęcia, chociaż wykonane przez jednego autora, sprawiają wrażenie pochodzących z różnych czasów i wykonanych przez różnych autorów.

Polska Piotra Uklańskiego jest grą z tradycją, ale też wyrazem jego fascynacji naszą fotografią, a nawet hołdem jej złożonym – pracom Jana Bułhaka, Edwarda Hartwiga, Adama Bujaka czy Chrisa Niedenthala.

Jedne przypominają zdjęcia z lat 50., inne te z lat 70. ubiegłego stulecia. *Polska* Piotra Uklańskiego jest grą z tradycją, ale też wyrazem jego fascynacji naszą fotografią, a nawet hołdem jej złożonym – pracom Jana Bułhaka, Edwarda Hartwiga, Adama Bujaka czy Chrisa Niedenthala. Nie jest to zresztą pierwsza wystawa Piotra Uklańskiego odwołująca się do historii polskiej fotografii. Na wystawie *Dziś dajemy wam tylko pamięć* zorganizowanej w 2015 roku w warszawskiej Fundacji Galerii Foksal pokazał fotografie zainspirowane zdjęciami, które zapamiętał jeszcze z czasów dzieciństwa, ze znanych mu z albumów, ale i z popularnych wówczas fotograficznych pocztówek. Niektóre zaprezentowane wówczas prace również znalazły się na wystawie *Polska*.

Jedno nazwisko jest w przypadku cyklu *Polska* kluczowe – Jan Bułhak i jego idea fotografii

ojczystej, konceptu opowiadania o Polsce za pomocą zdjęć. Szeroko zakreślonej i egalitarnej w swych zasadach. W jej obszar Bułhak włączał nie tylko słynne zabytki i pomniki, ale też zwykłą zabudowę, przyrodę i codzienne obyczaje. Dokumentował Polskę, ale i kreował wyobrażenia o niej – II Rzeczpospolitej oraz Polski po 1945 roku, zniszczonej, o zmienionych granicach i dopiero poszukującej swej nowej tożsamości. Chciał wreszcie połączyć artystyczny cel z użytkowym właśnie. Pragnął, by „fotografia ojczysta” trafiła do prasy, przewodników turystycznych czy informatorów reklamowych. Bułhak stworzył podwaliny, kontynuowanej przez kolejne pokolenia, tradycji książek fotograficznych wybitnych autorów, często niesłychanie starannie edytowanych, pokazujących polski krajobraz w bardzo różnych odsłonach. Jest wreszcie inny kontekst



Piotr Uklański. Bez tytułu (Pomnik Bohaterów Armii Czerwonej na Cmentarzu Żołnierzy Radzieckich, Biało-Biała), odbitka żelatynowo-srebrowa, 2015
dzięki uprzejmości artysty i Muzeum Narodowego w Krakowie

Polski Uklańskiego – współcześnie wydawane książki o naszym kraju, dość sztampowe, pokazujące to, co „naj...”, o czysto komercyjnym charakterze. W każdym z tych przypadków – albumów Bułhaka czy Hartwiga, jak i często tandetnych współczesnych publikacji – najistotniejsze jest pytanie o klucz dobru takich, a nie innych zdjęć mających wyobrażać nasz kraj.

Zarazem sama ekspozycja w Muzeum Narodowym jest bardzo oszczędna, wręcz minimalistyczna. Fotografie, dość niewielkie, zostały powieszony w jednym rzędzie, w równych odstępach, tworząc długi fryz wzdłuż jednej ze ścian pomieszczenia. Dodatkowo zostały klasycznie oprawione w ramy oraz *pas-partout*. Ten uprzedzający brak ostentacji sprawia, że jest coś staroświeckiego w tej prezentacji *Polski*.

Piotr Uklański niejednokrotnie mówił o sile drzemiącej w obrazach. To w nie – jak podkreśla – wpisany jest potężny kod kulturowy. Jednak *Polska* może być przykładem niekonsekwencji. Na wystawie jedno przedstawienie łatwo można rozpoznać, inne na pierwszy rzut oka niewiele z Polską łączy. Na dodatek poszczególne fotografie nie są tu podpisane. Trzeba sięgnąć po towarzyszący wystawie folder. Dopiero wtedy obecność części z tych fotografii staje się zrozumiała, a nawet oczywista. Tak jest chociażby w przypadku przywoływanego już widoku morza, fotografii wiejskiego cmentarza rozświetlonego płonącymi zniczami (której tytuł nawiązuje do książki Marii Janion – *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*) czy zdjęcia kwitnących tulipanów, przy których przywołano wiersz *Herostrates* Jana Lechonia, z pamiętną frazą: „A wiosną – niechaj wiosną, nie Polskę, zobaczę”.

Okazuje się, że tekst w przypadku *Polski* odgrywa istotną rolę, również w przypadku tytułów prac – wpisana jest w nie sprzeczność, na przykład: *Bez tytułu (Władysław Jagiełło, zwycięzca nad najeźdźcą germańskim pod Grunwaldem, Nowy Jork)* lub *Bez tytułu („Przedmurze chrześcijaństwa”. Twierdza w Kamieńcu Podolskim)*. Równie ważną rolę odgrywają – zaskakujące w swej językowej formie – komentarze zamieszczone w folderze. Niekiedy pisane są one z emfazą, nie unikają patosu. „Zwykle podczas nocnego lotu fotograf odpoczywa. Nie każdy i nie zawsze. Widoczne z oddali światła oddalającej się polskiej ziemi nie układają się w żaden znaczący pejzaż. To ukłon artysty w stronę fotografii współczesnej, radykalnej, niebanalnej, rozwijającej się w trudnych czasach, gdy wszystko już sfotografowano. W tytule poezja smoleńska. O czym innym mogą myśleć Polacy w samolocie?”

Czytając je, można zastanawiać się, czy te teksty są pisane na serio. Czy uproszczenia,

naiwności nie są żartem, skoro autorem tych tekstów jest Adam Mazur, kurator i krytyk z ogromnym doświadczeniem. A może jest to zwrot ku przeszłości, ku tekstom, które kiedyś towarzyszyły podobnym prezentacjom fotograficznym? I jednocześnie próba odwołania się do innej językowej wrażliwości, bardziej tradycjonalistycznej i niebojącej się używać określeń emocjonalnych, a zarazem obrazów, a teksty w folderze, podobnie jak same zdjęcia Piotra Uklańskiego, pokazują pęknięcia, różnicowanie się polskiego społeczeństwa, także w sferze estetyki.

W obliczu podziałów społecznych zawęża się obszar możliwych odczytań prac artystów. Rzeczywistość staje się coraz bardziej czarno-biała. Co więcej, tej jednoznaczności od artystów zaczynają się domagać odbiorcy. Uklański reaguje na obecną sytuację, nie ucieka od niej. Wśród zdjęć na wystawie nie zabrakło ujęć z ubiegłorocznych marszów upamiętniających rocznicę powstania warszawskiego oraz odbywających się 11 listopada (marsz niepodległości). Jednak – wbrew oczekiwaniom niektórych – artysta próbuje doprowadzić do tego, żeby zaistniała w nich sfera szarości powalająca na różnorodne odczytania *Polski*. Znaczące jest chociażby pewne przemilczenie. Komentarze do prac wyjaśniają – wprost – może nawet zbyt wiele. A jednak przy otwierającej ekspozycję największej i przedstawiającej płonące drzewa pracy ograniczono się do informacji: *Bez tytułu (Księga Wyjścia 3,5)*. Nie przywołano jednak samego wersetu. A brzmi on: „Rzekł mu [Bóg]: «Nie zbliżaj się tu! Zdejm sandały z nóg, gdyż miejsce, na którym stoisz, jest ziemią świętą»”. Być może, jest on zbyt mocny i jednoznaczny.

Łukasz Ronduda przed laty zauważył, że Piotr Uklański przypomina o rzeczach przyjemnych, które jednak chcemy usunąć z naszej pamięci. „Szukam symboli, które wydają się wyprane ze znaczenia, jakby wisiały w próżni”, mówił sam artysta w rozmowie z Dorotą Jarecką, opublikowanej w 2007 roku w „Gazecie Wyborczej”. Jednak dziś kontekst, w którym przyszło działać artyście, jest diametralnie inny. Nie tylko polski. Ostatnie ukute przez Zygmunta Baumana pojęcie to „retropia”. W pragnieniu naprawy naszego świata – podkreślał Bauman – zwróciliśmy się ku przeszłości. „Z ruchu podwójnej negacji utopii rozumianej w tradycji More’a – odrzucenia jej, a następnie wskrzeszenia – dziś rodzą się «retrotopie»: wizje osadzone w utraconej/skradzionej/porzuconej, ale nieumarłej przeszłości, zamiast przywiązania do tego, co dopiero ma się narodzić, a więc do przyszłości jeszcze niezaistniałej”. Przeszłość, dawne symbole, znaki odzyskały zatem swe znaczenia. Nie są już niczyje. To z nich

kreowana jest teraźniejszość, dlatego tak ostre formy przybiera gra decydująca o tym, kto ma być ich prawomocnym dysponentem.

W przywoływanym już *Artist statement* z 2017 roku Piotr Uklański podkreśla: „Polskie społeczeństwo, które znalazło się na rozdrożu, musi pilnie znaleźć odpowiedzi na najbardziej zasadnicze pytania: kim właściwie są Polacy? Dokąd zmierzamy (jako naród)? Co kształtuje nasze poczucie tożsamości, historii, zbiorowe cele?”. W 2015 roku w nowojorskim Metropolitan Museum of Art miała miejsce wystawa *Fatal Attraction: Piotr Uklański Photographs*. Fotografie Uklańskiego znalazły się wśród dzieł innych artystów, między innymi zdjęć Nadara, Salvadora Dalego, André Kertésza, Dory Maar czy egipskiego fragmentu twarzy królowej (datowanego na 1353–1336 r. p.n.e.). W przypadku krakowskiej wystawy w Muzeum Narodowym także zrodził się pomysł, by prace Uklańskiego zostały umieszczone wśród dzieł polskich malarzy XVIII i XIX stulecia eksponowanych w gmachu Sukiennic. To nie artysta wybierałby dzieła z muzealnych zbiorów, często przechowywanych w magazynach, lecz komentował zastaną sytuację. Szkoda, że to się nie udało, bo jest to ekspozycja kanoniczna dla naszej sztuki, na którą składają się emblematyczne wręcz płótna.

Jednak symboliczne jest już samo wyeksponowanie cyklu Uklańskiego w krakowskim Muzeum Narodowym. Jest to przecież instytucja szczególnie, arcy-polska, o czym często się zapomina. Od samych jego początków w ideę, strategię budowania zbiorów i ich eksponowania wpisane było ograniczenie się do obiektów, które są z Polską w jakiś sposób związane.

Czym zatem jest *Polska* Piotra Uklańskiego? Można – za Pierre’em Norą – uznać ją za próbę opisania/sfotografowania na nowo polskich miejsc pamięci. Miejsc, które nie muszą istnieć w rzeczywistości, lecz także metaforycznie, jako znaki i symbole, w których jest zdeponowana przeszłość. Uklański kataloguje je i układa we własną opowieść. I ten zbiór okazuje się zaskakująco pojemny. Jest w nim miejsce na postać Romana Dmowskiego i na żołnierzy Armii Czerwonej. W ten sposób udało mu się pokazać polską pamięć w całej jej złożoności. Jest w niej miejsce dla powstań, kresowych mitów, II RP, dramatu drugiej wojny światowej i czasów Polski Ludowej. To wersja pamięci, której zasadą jest inkluzja, szukanie możliwie szerokiego wspólnego obszaru. W rezultacie powstał obraz polskości, który wielu może się nie spodobać.

Piotr Kosiewski

Co pozostało

Miejski Ośrodek Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim
14 września – 21 października 2018
kuratorka: Marta Gendera



Dominika Olszowy, Manhattam, 2018, fot. Monika Szalczyńska
dzięki uprzejmości Miejskiego Ośrodka Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim

Bez wielkiej przesady można powiedzieć, że Gorzów Wielkopolski na mapę polskiej sztuki powrócił dwa lata temu, kiedy stery Miejskiego Ośrodka Sztuki przejęła Marta Gendera. Należąca do dawnej sieci BWA galeria dysponuje imponującą infrastrukturą. Mieści się w przestronnym modernistycznym budynku ze świetnie zachowanym, efektownym wyposażeniem, na dodatek na widzów czeka jeszcze działające w tej samej instytucji niewielkie kino. Zabytkową scenę MOS Gendera ożywia współczesnym i różnorodnym programem, otwierając się przy okazji na środowiska innych miast, przede wszystkim pobliskich Szczecina i Poznania. O samym mieście już tego nie można powiedzieć. Dziś dopiero zaczyna się nadrobienie zaległości na polu infrastruktury, a przez dobrych kilka lat władze miasta beztrudno drzemali na swoich stołkach, przegapiając liczne szanse na

otrzymanie unijnych dotacji. W rezultacie w Gorzowie nie kursuje na przykład żadna linia tramwajowa (!). Rozkopane są nie tylko tory, ale i ulice, co przypomina skansen z lat 90., który ktoś nagle postanowił gruntownie przebudować. W połączeniu z dłuższą historią miasta leżącego na „ziemiach odzyskanych” daje to złożony obraz, na który składa się kilka wyraźnie widocznych warstw – niemieckiej przeszłości, peerelowskiej modernizacji i potransformacyjnych przekształceń.

Do kolejnych rozdziałów w historii miasta sięgnęła sama dyrektorka na kuratorowanej przez siebie wystawie *Co pozostało*. Formalnie rzecz biorąc, jest to projekt rozpisany na dwa rozdziały i realizowany we współpracy z Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst w Frankfurt nad Odrą, gdzie prezentowana jest druga część wystawy. Ta jednak złożona została z gotowych prac,

w tym dwóch z kolekcji frankfurckiego muzeum, a prawdziwe serce projektu bije w Gorzowie, gdzie znalazły się nowe realizacje przygotowane specjalnie z myślą o wystawie.

Punktem wyjścia dla *Co pozostało* jest twórczość Christy Wolf, zmarłej przed kilkoma laty niemieckiej pisarki, urodzonej w Gorzowie pod koniec lat 20. (wówczas Landsberg nad Wartą). Tytuł wystawy nawiązuje do jednego z jej najbardziej znanych opowiadań – *Co pozostało* – napisanego pod koniec lat 70., ale wydanego przez mieszkającą po enerderskiej stronie Niemiec autorkę już po upadku muru berlińskiego. W rzeczonym opowiadaniu przedstawiony został dzień z życia berlińskiej pisarki – oczywiście alter ego samej autorki – bacznie obserwowanej przez służby bezpieczeństwa.

W utworze o zaszczytej przez aparat władzy pisarce, w klimacie przypominającym *Sercątko* Herty Müller (choć nie tak intrygującym pod względem literackim), nie byłoby nic kontrowersyjnego, gdyby nie postać autorki. Wolf była wszak jedną z wiodących pisarek w NRD i mimo że jako osoba ze świecznika była, rzecz jasna, uważnie śledzona przez Stasi, to cieszyła się znacznymi przywilejami. Do 1976 roku, kiedy to podpisała list otwarty w obronie pozbawionego wschodnioniemieckiego obywatelstwa muzyka i literata Wolfa Biermanna

Wystawa *Co pozostało* jest zaskakująco skromna. Wygląda wręcz jak ekspozycja w trakcie demontażu, z kilkoma pojedynczymi pracami przy wielkich, gołych ścianach, jednym obiektem pośrodku i ziejącą dookoła pustką.

i została usunięta z zarządu enerderskiego związku pisarzy, cieszyła się bardzo silną pozycją, choć i później trudno byłoby ją sklasyfikować jako dysydentkę. Wydanie w 1990 roku schowanego w szufladzie opowiadania, które wcześniej mogłoby stać się mocnym głosem politycznym, wywołało więc oskarżenia o to, że po latach pisarka próbuje pozować na ofiarę. Trzy lata później falę wzburzenia wywołało wyznanie Wolf dotyczące tego, że na przełomie lat 50. i 60. współpracowała ze Stasi (choć, jak zaznaczała, nie składała wówczas obciążających kogokolwiek doniesień).

Opowiadanie Wolf jest więc podwójnie interesujące – jako utwór literacki oraz, może nawet bardziej, jako zapalnik dyskusji, która ujawniła ciemne strony zjednoczenia Niemiec, podziały wynikające z różnic historycznych, społecznych

i ekonomicznych, widocznych zresztą do dziś. Za pokłosie tego można uznać coraz prężniej działające we wschodnich landach Niemiec ugrupowania neonazistowskie i rosnące poparcie dla Alternatywy dla Niemiec. Co z tego pozostało na wystawie w Gorzowie?

Niestety niewiele. Niewiele również w sensie dosłownym – jak na wystawę zrealizowaną we współpracy z inną instytucją i podejmującą tak szeroko zakrojony temat, *Co pozostało* jest zaskakująco skromne. Wygląda wręcz jak wystawa w trakcie demontażu, z kilkoma pojedynczymi pracami przy wielkich, gołych ścianach, jednym obiektem pośrodku i ziejącą dookoła pustką. Wrażenie wzmacnia fakt, że jedna z siedmiu przygotowanych na nią prac to kompozycja dźwiękowa, druga – wydrukowany na ploterze wiersz. Trudno zaprzeczyć, że to trochę zbyt daleko idący minimalizm.

Najpierw, od razu przy wejściu, konfrontujemy się z pracą Rafała Wilka. *Denken, Gedenken, Danken* to seria fotografii uzupełnionych o zaprojektowane przez artystę naklejki. Te ostatnie odnoszą się do „patriotycznych” naklejek na fotografowanych przez Wilka samochodach. Wic polega na tym, że wszystkie te „Polski Walczące” i „chwały bohaterom” ponaklejane zostały na mercedesach, audi i beemkach wyprodukowanych w Niemczech.

nic niemówiące daty oraz napisy przedrzeźniające znane z oryginałów „pamiętamy”, „kojarzymy”, „zapominamy” i tak dalej. Wilk tym samym przeszarżował, ściągając swoją pracę w rejony sztuki zaangażowanej na miarę przeciętnego studenta ASP.

Podobne wrażenie wywołują dwie dźwiękowe prace Mateusza Rosińskiego, *Koło niedoskonałe cz. 2 i cz. 3*. Jedną z nich to kompozycja składająca się z odgłosów miasta, nagranych w miejscach o niemieckiej przeszłości. Tak, naprawdę w 2018 roku ktoś jeszcze robi takie rzeczy. Druga część pracy wypada nieco lepiej – to osobista historia artysty o tym, jak jako dziecko odwiedził po raz pierwszy basen znajdujący się wówczas w budynku, w którym dziś sam prowadzi klub Sejf. Tutaj Rosiński wzbija się ponad czysto wrazeniowy pejzaż dźwiękowy, o przemianach miasta opowiada w pierwszej osobie i odwołując się do konkretnego miejsca – modernistycznego budynku dawnej łaźni, w którym mieści się dzisiejszy Sejf.

Rosiński dziś związany jest z Gorzowem najmocniej, ale i pozostali artyści zaproszeni do udziału w wystawie mają gorzowskie korzenie, co Gendera wykorzystuje nie po raz pierwszy, starając się przyciągnąć do MOS twórców wywodzących się z tego miasta. Na *Co pozostało* znajdziemy więc także pracę Dominiki Olszowy, która jakiś czas temu miała tu solowy pokaz, oraz Piotra Łakomego. Pracę tej pierwszej trudno byłoby skojarzyć właśnie z Olszowy, gdyby nie opis wystawy – to wyjątkowo surowa jak na Olszowy instalacja złożona ze starych fragmentów gorzowskich chodników, zatytułowana *Manhattan*, na wzór noszącego ten przydomek osiedla, na którym artystka się wychowywała. Poszczególne fragmenty łatwo przypisać do konkretnych momentów z dziejów miasta, od pamiętających zeszłe stulecie brukowych kamieni po szturmem zdobywającą transformacyjną Polskę kostkę Bauma. Na krótko przed zakończeniem wystawy Olszowy postanowiła nieco „udomowić” swoją pracę – a przy okazji zdecydowanie „uolszowić”. Dodała do niej kamienne literki składające się na napis rodem z kiczowatych dekoracji wnętrzar-skich typu *home, sweet home*, a także barwne, zielone akcenty – winogrona, jabłka czy kępy mchu. „Upgrade’owana” w ostatniej chwili praca Olszowy stała się jednym z jaśniejszych punktów wystawy, który choć nie wgrzyza się zbyt głęboko w historię, jest przynajmniej satysfakcjonującym komentarzem na temat zmian kultury wizualnej i zakrywania kolejnych warstw przeszłości.

Nie można tego jednak powiedzieć o pracy Piotra Łakomego, który na wieść o wymianie gorzowskich taborów tramwajowych na nowe postanowił upamiętnić tramwaje, którymi przed laty podróżował. Na jednym z przygotowanych

przez niego plastikowych krzesełek spoczywa więc pół korpusu widmowego pasażera, dolna część tułowia jest zaś odciśnięta, jakżeby inaczej, skoro to praca Łakomego, w aluminium o strukturze plastra miodu. *Poczekalnia* miała może przywołać na myśl *Poczekalnię* Andrzeja Wróblewskiego, jednak w swojej rzeźbiarskiej formie kojarzy się raczej z typowymi mitorajami.

Pośrodku sali góruje natomiast stara, zdezcelowana zjeżdżalnia, której Magdalena Łazarczyk przez przeniesienie do galerii oczywiście „nadaje nowe znaczenia”, jak czytamy w ulotce. Samą zjeżdżalnię artystka uzupełniła „czarną dziurą” na jej końcu, przypominając lastrykową płytę nagrobną. Odwołuje się ona jednak do kreskówki *The Hole Idea* i czarnej dziury pozwalającej się ukryć. Ten dwuznaczny powrót do lat dziecińczych ostatecznie wypada na tle wystawy całkiem niezłe, niepokojąca forma obiektu nie jest zbyt wyrafinowanym komentarzem do tematu wystawy, ale jako tako broni się formalnie.

Wystawę zamyka wiersz Azema Deliu, jako jedyny wprost odwołujący się do bardziej traumatycznego oblicza historii. Krótki utwór nosi tytuł *Cegła ze ściany straceń*. Jako że nie czuję się zbyt kompetentny w zakresie oceniania poezji, powiem tylko, że autorowi udaje się uniknąć patosu i jednoznaczności. Tym gorzej jednak dla całej wystawy, skoro to nie żadna z wizualnych realizacji pochodzących z Gorzowa artystów, lecz wiersz kosowskiego poety jest jej najmocniejszym punktem. Co więc pozostało z tego całego zamieszania? Wolf i Deliu, czyli dwa do zera dla literatury.

Piotr Policht

Cześć, giniemy!

Galeria Szara, Katowice
28 września – 27 października 2018
kurator: Andrzej Marzec

„Cześć, giniemy!”, mówi czy raczej bezpretensjonalnie wita nas tytuł wystawy otwartej w katowickiej Galerii Szarej. Brzmi lekko, trochę żartobliwie i intrygująco. Tak jak właśnie powinien brzmieć tytuł. Jednocześnie, co dociera do mnie dopiero po jego ponownym odczytaniu, jest on też cytatem – frazą, którą wypowiedział pilot feralnego lotu tuż przed zderzeniem z ziemią. Mowa o wypadku w Lesie Kabackim z 1987 roku, w którym zginęło ponad 180 osób, i do dziś jest uznawany za największą polską katastrofę lotniczą.

W tekście towarzyszącym wystawie przeczytać możemy o nadciągającym widmie katastrofy, niepokoju, niepewności, poczuciu początku końca. Generalnie o apokalipsie, a nawet czymś gorszym – oczekiwaniu na nią i świadomości, że ona już, nie wiadomo kiedy, się wydarza. Andrzej Marzec, kurator wystawy, za sprawą bezpretensjonalnego i bezpośredniego tytułu w nieoczywisty sposób nawiązuje też do tragicznej historii. To swego rodzaju wytrych, który pozwala bawić się dwuznacznością treści i kontekstu zdania. W pewnym sensie taka piracka strategia obudowuje całą strukturę wystawy. Przede wszystkim żadna z prac nie jest podpisana. Wiemy, że w wystawie udział biorą Maciej Cholewa, Diana Lelonek, Artur Oleś i Piotr Macha. O ile jednak sami nie rozpoznamy prac – co na dobrą sprawę nie musi być wcale takie trudne – albo nie wejdziemy na instagramowe konto któregoś z artystów, to nie pozostanie nam nic innego, niż traktować to, co tam zobaczymy, jako całość. Zamkniętą, co nie znaczy, że nie rozwarstwiającą się, bardzo posthumanistyczną, ale co najistotniejsze – kolektywną narrację. Bo nie tylko razem działamy, ale przede wszystkim razem giniemy. Z całym otoczeniem i nadbagażem ego.

Zwiedzanie zaczyna się od ulicy. Albo inaczej – to wystawa wychodzi na ulicę. Okratowanymi oknami, które pełnią rolę szyldu, z odrapanym napisem „apteka” i charakterystycznym znakiem aptekarzy – kielichem Higieii – pucharem, którego trzon oplata wąż. Symbolem, którego pochodzenia należy szukać u zarania zachodniej cywilizacji, w mitologii greckiej, według której symbolizował on ozdrowienie, odnowę i długowieczność. Witrynie towarzyszy opakowanie gripexu i nie działający lightbox vibovitu, utrzymany w ciepłej, charakterystycznej dla lat 90. kolorystyce z uśmiechniętym chłopcem o blond włosach, popijającym



Praca zbiorowa, *Apteka*, wydruk na folii samoprzylepnej, 2018
fot. Joanna Rzepka-Dziedzic, dzięki uprzejmości Galerii Szarej w Katowicach

pomarańczowy sok. Reklama opatrzona jest hasłem „Vibovit. To zdrowie dla Twojego dziecka”.

Po wejściu do środka iluzja, która miała ściągnąć do galerii właściciela okolicznej apteki, wietrzącego spisek, przyska. Jednocześnie staje się jasne, że o zdrowiu, a tym bardziej o długowieczności, nie ma mowy. Na ustawionej w rogu stercie samochodowych opon, budzących skojarzenia i z wysypiskiem śmieci, i z demonstracjami, swądem palonej gumy, prezentowany jest film, który stanowi rodzaj szkatułkowej, ale też nieco makabrycznej opowieści. Małomiasteczkowej legendy. Reminiscencją z dzieciństwa dorastającego w latach 70. mężczyzny prowadzi nas ze szkoły do sklepu, przez park, który kiedyś był cmentarzem żydowskim i po którego zboczach właśnie przejechała koparka. Ta pracująca w polu koparka to zresztą jedyny wizualny motyw wideo. Dzieci, a wśród nich nasz narrator, na własną rękę grzebią w pozostawionych przez budowlanców zwalach ziemi, wyciągając ludzkie kości: piszczele i okrągłe elementy czaszki. Rzucają je pod koła jadących samochodów, a jedynym świadkiem tej historii



Z wystawy wychodzę z niepokojąco pozytywną, jak na obrany temat, konkluzją. Inna sprawa, że też dość oczywistą. Śmierć, bardziej niż moda na lata 90. i eksploatowany w nieskończoność *post-soviet chic*, wszystkich nas zrównuje.

pozostają szyby sklepu, wkrótce przekształconego na wszędobylski supersam.

Obok, na pulpicie, widzimy nuty i słowa rosyjskiej pieśni o znamiennym tytule *Dopóki nie za późno*. Tekst autorstwa Nikołaja Dobronrawowa, który pozwala czytać się w kontekście radzieckiej propagandy szczęścia i dobrobytu, traktuje w nieznośnie naiwny sposób o świecie, naszym wspólnym domu, ziemi, którą należy ratować, i w końcu o planecie, która wzywa ludzkość do chronienia jej. Całość aż prosi się o krytyczne ponowne odczytanie. Chociaż z drugiej strony wystarczy, że jest – już w samym tym „byciu” – wystarczająco ironiczna.

Dość dwuznacznie w tym kontekście wypada prezentowana obok, zniszczona i nadgryziona zębem czasu reklamowa płachta, która

smętnie zwisa ze ściany. Duchologiczny, łapiący się bardziej na milenijną niż najtisosą estetykę baner budzi wyjątkowo widmowe skojarzenia, między innymi z pociętą przez Szwedów twarzą Czarnej Madonny. Niezbyt wprawnie potraktowana Photoshopem dziewczyna zobojętniałym wzrokiem patrzy wprost na widza, a jej twarz, która wcześniej najpewniej zachwalała zabiegi medycyny estetycznej, mezoterapię i peelingi, dzieli coś w rodzaju pionowej blizny – zaklejonego transparentną taśmą rozcięcia, nasuwającego skojarzenie z wdzierającą się pod skórę ludzką glistą. Motyw rodem z post-apokaliptycznego horroru.

Kontekst *ready made* rozszczelnia otoczona metalowymi barierami i chroniona przez muskułarnego ochroniarza, prywatnie brata jednego

z artystów, który zresztą naprawdę pracuje w tej branży, zapętlona projekcja. Film ukazuje tłumy ludzi wlewających się do środka i wylewających się na zewnątrz, po odsunięciu albo zasunięciu kraty wejściowej prowadzącej do gigantycznego marketu. Uwagę zwraca przede wszystkim dynamizm ludzkiej masy, bezcelowy, niekończący się i rytmiczny ruch, będący zmysłowym doświadczeniem kapitalizmu. A także wspólnotowym, w którym „ja” nie tylko nie ma, ale jak w reklamie sprite’a staje się ono czystym pragnieniem. Brakuje tylko bąbelków.

Swoistym rewersem tej symbolicznej reprezentacji jest następne wideo. Praca, w której po raz kolejny na tej wystawie – ale też nie tylko tej, bo zdaje się, że to dominująca wśród artystów i kuratorów tendencja – nostalgia odbija się czkawką. Widzimy duże pomieszczenie modernistycznego budynku, które dość łatwo daje się rozpoznać jako opuszczona przestrzeń supermarketu, symbol gentryfikacji miasta, ale i upiór będący wspomnieniem ekonomicznego kryzysu. O konsumpcyjnej przeszłości przybytku świadczyć mogą lustra zainstalowane na filarach. Odbija się w nich zresztą coś, co można potraktować jako pozostałości po reklamowych banerach, i sklepowy wózek, który sam, niepchany przez nikogo, jeździ po sklepie, tańcząc w rytm sączącego się z głośników typowo supermarketowego rave’u.

Związany z milenijną gorączką ciągle raczkującego kapitalizmu etos akcentuje też, zarazem wieńcząc wystawę, ustawiona w sali obok sięgająca od podłogi do sufitu kolumna książek. Ich obwoluty kuszą tytułami: *Chcieć to móc*, *Strategia sukcesu*, *Ugotuj swój biznes*, *Jak zrobić karierę* czy, o ironio, *Przyjazny kapitalizm*. To niemal piramida, chociaż w kuluarach artyści nazywają pracę kebabem, która będąc swoistym kompendium wiedzy o gospodarczej wyobraźni wydawców, stanowi również repozytorium aspiracji i marzeń hipotetycznego przedsiębiorcy z przełomu wieków. Figury, którą, jak się zdaje, można już włożyć między bajki.

Miała być śmierć, miało być wy-mieranie i (wy)ginięcie gatunków. Zamiast tego jest odrobina derridiańskiej hauntologii, wyjątkowości heiddegerowskiej *anthropos* zderzonej ze śmiercią ludzkich nie ludzi, którzy jednocześnie nas przezywają, i swojskiej duchologii. A jednak w tekście kuratorskim nacisk położony zostaje przede wszystkim na popęd śmierci, którego sparszywiałymi owocami są fetyszyzacja unicestwienia, fascynacja ekologiczną zagładą, niepokój i złudna wiara w to, że katastrofa stanie się narzędziem społecznej zmiany. I pewnie gdzieś między wierszami i na marginesach pokazu można to wszystko w czysto wizualnej warstwie wystawy wyczytać, pytanie tylko po co. Po kleić coś, co samo ze sobą się nie kleja? I się kleić nie chce, skoro – jak się wydaje – prace i tekst funkcjonują niezależnie od siebie.

O ile tekst naszpikowany odwołaniami do filozofii i współczesnych, choć nierzadko już nieco trącących stęchłą badaczy nowej humanistyki, przesładuje nas, straszy czymś, przed czym nie można uciec i co już się zaczęło, niczym ksiądz z ambony, wieszcząc nadchodzącą śmierć, o tyle artyści podchodzą do tematu z przymrużeniem oka. Jak przystało na czas apokalipsy – kiedy nie wiadomo, czy jeszcze się śmiać,

czy już płakać. Lekko i trochę ironicznie bawią się dawnymi estetykami, mitologią kapitalizmu, propagandą sukcesu i głodem nostalgii. Wywołują duchy – apteki, która kiedyś mieściła się w lokalu wynajmowanym przez Szarą i którą z powierzchni ziemi zmiotł wiejący z zachodu wiatr rynku, niedziałającego sklepu, którego towar wraz z całym wyposażeniem pochłonął krwiożerczy konsumpcjonizm, niezdrowej konkurencji, której ofiarą stała się plastikowa twarz modelki, jak głosi oprócz innej legendarnej, naznaczona szpetnym piętrem w ataku wykalkulowanego szauła. Raz wychodzi im to lepiej, raz gorzej. Czasem wtórnie, innym razem partyzancko i bezpretensjonalnie, jak w przypadku małomiasteczkowych utopii, w których wyraźnie wyczuwa się wpływ Cholewy. Niekoniecznie spójnie, ale fragmentaryczność jest przecież w ten projekt wpisana.

Z wystawy wychodzę z niepokojąco pozytywną, jak na obrany temat, konkluzją. Inna sprawa, że też dość oczywistą. Śmierć, bardziej niż moda na lata 90. i eksploatowany w nieskończoność *post-soviet chic*, wszystkich nas zrównuje. Przestaje być przywilejem. Gwarantuje światu równość ponad podziałami. I chociaż do rezerwuaru lat 90. kurator wystawy nie sięga, a przynajmniej nie w tekstach, to artyści zdają się z niego czerpać pełnymi garściami. I rozpościerają przed nami niepokojąco znajomą, nostalgiczną wizję końca świata, który cały czas nadchodzi. Roi się w niej od szaleńców, kapłanów, sekciarzy. Otwierają też puszkę Pandory, pocierając lampę z dekadencjami duchami i *nomen omen* duszną atmosferą schyłku. Niesamowitością milenijną pluskwy, działającej z opóźnionym zapłonem.

Tylko kochankowie przeżyją, głosił tytuł filmu Jima Jarmuscha, opowiadającego o wampirycznych dandysach celebrujących koniec świata i wciąż wracających myślami do romantyzmu. W Galerii Szarej okazuje się, że tytuł zawiera tylko część prawdy. Przeżyć mogą nas tylko przeczucia. Duchy, upiory, których nie sposób zdyscyplinować, i fragmenty, które tak jak tę wystawę trudno złożyć. Resztki i okruszki. Nieważne, czy bo batonikach zjedzonych przez ludzi czy nie ludzi. W każdym razie nadgryzionych zepsutymi zębami kapitalizmu i przemielonych buldożerem uruchomionym pod wpływem apokaliptycznej gorączki.

Jak pisał klasyk: „Innego końca świata nie będzie”. Żart polega bowiem na tym, że czekasz, a apokalipsa nie nadchodzi.

Anna Batko

DEIMANTAS NARKEVIČIUS, Rocking the State

CSW Łaźnia 1, Gdańsk
8 września 2018 – 14 października 2018
kuratorki: Agnieszka Kulazińska, Aleksandra Księżopolska

Wystawa *Rocking the State* Deimantasa Narkevičiausa została zorganizowana w Gdańsku w ramach cyklicznego wydarzenia „Wilno w Gdańsku”, które co roku prezentuje artystów wizualnych i muzycznych z Litwy (Gdańsk i Wilno są miastami partnerskimi). Wydarzenie to ma w przeważającej mierze charakter rozrywkowy – mnie kojarzy się przede wszystkim z plenerowymi wydarzeniami na Targu Węglowym w centrum miasta. Zaproszenie Narkevičiausa wydaje się więc ciekawym posunięciem, ale też pewnego rodzaju fortem (nawet jeśli niecelowym), który w wyciemnionych salach CSW Łaźnia na obrzeżach śródmieścia skłania do refleksji, jest głosem w pełni serio, dalekim od rozrywki, odważnym, a przede wszystkim wciągającym.

Zarówno we wstępie do wystawy, jak i w licznych opisach prasowych, do których dotarłem w internecie, filmowa twórczość ponadpięćdziesięcioletniego artysty jest określana mianem rzeźb cyfrowych. Nikt nie pokusił się o próbę wyjaśnienia, co dokładnie się za tym kryje, prowadzając interpretację do faktu, że obecnie główną domeną rzeźbiarza (w tej materii artysta zaczynał tworzyć) jest tworzeniu filmu i wideo-art. Na tym bazuje również wystawa w Łaźni – to cztery projekcje wideo, każda w innej sali. Trzem z nich bliżej do wideo-art, czwarta to pełnometrażowy film.

Różnią się formą, narracją i sposobem odbioru. *Zabarwienie i zadrapanie* w pierwszej sali (najnowsza praca artysty, z 2017 roku) oglądam w specjalnych trójwymiarowych okularach. To dokumentacja widowni słuchającej opery rockowej *Jesus Christ Superstar* w 1971 roku na Litwie. Na niemym filmie uwagę przykuwają gesty widzów, wykonywane w całkowitej ciszy. Dźwięk – nerwowy, ale wpadający w ucho bit perkusyjny – pojawia się przez moment i wyrывa z letargu. Na ekranie sala pełna ludzi, którzy rozmawiają, czasem ktoś zaklaszcze, czasem krzyknie. Pojawiają się artyści, ale wszystko pozostaje nieme i główny przedmiot wydarzenia – muzyka – do nas nie dociera. Spektakl został udokumentowany na taśmie Super 8mm. Narkevičius poprzez zeskanowany cyfrowo materiał i nadanie mu formy 3D próbuje ten nośnik odtworzyć, a w zasadzie stworzyć na nowo. Po założeniu nowoczesnych okularów aż chce się wyciągnąć rękę, by dotknąć taśmy, czasem zabrudzonej, ale przez to bardziej autentycznej, jakże innej od dzisiejszych nagrań na smartfonach rejestrujących wydarzenia kulturalne. Wspomniane detale artysta uwypukla przez zastosowanie techniki „wycinania” fragmentów obrazu. Z nagrania kadruje mniejsze formy, które wyglądają jak zbliżenia: na pojedyncze twarze, instrumenty, gesty muzyków – przez to jak w soczewce widać fragmenty filmu, szczegóły, które przy całociowym oglądzie nie przykułyby naszej uwagi. Tak jak w albumach z dziełami sztuki, kiedy omawianym pracom towarzyszą omówienia

poszczególnych fragmentów obrazów – dzięki temu na dzieło patrzymy zupełnie inaczej.

W podobnym tonie są utrzymane *Książki na półkach* i *Without Letters* – dwie projekcje o formacie obrazu 16:9. Film już nie trójwymiarowy, ale również jest to rejestracja wydarzenia, koncertu współczesnego zespołu Without Letters. Wszystko jest tu nietypowe: zespół gra w antykwariacie, publiczność słucha ich między półkami książek, a koncert zarejestrowano kamerami Betacam SP, dzięki czemu dokumentacja formacji, która istnieje od kilku lat, jest stylizowana na lata 80. Muzycy, instrumenty i publiczność znów są kadrowani w małych oknach na czarnym tle, które pozwalają skupić się na detalach – to obrazy w formacie 4:3, które poruszają się wewnątrz tej samej sceny, tak jak zachowuje się ludzki wzrok. Wywołuje to złudzenie przestrzeni i swobody, chociaż muzyczny kwartet gra w stosunkowo małym pomieszczeniu.

Dokumentalną narrację charakteryzuje także obraz *20 lipca. 2015*. Tego dnia z mostu Czerniakowskiego w Wilnie (zwanego także Zielonym) usunięto pomnikowe rzeźby z okresu socrealizmu reprezentujące stany klasowe Związku Radzieckiego (żołnierze, pracownicy, rolnicy, studenci). Historię tego zdarzenia poprzedziła długa debata – od głosów litewskich nacjonalistów opowiadających się za wyburzeniem reliktu upadłego ustroju po pomysł burmistrza Wilna, aby zachować rzeźby i przeprowadzić ich renowację. Ostatecznie jednak je usunięto – rzekomo ze względów bezpieczeństwa – a Narkevičius skrupulatnie ten proces udokumentował. Monumentalne prace z brązu najpierw oglądamy z bliska, są na wyciągnięcie ręki. Patrzymy im prosto w oczy, a trójwymiarowość sprawia, że filmowa rzeźba niejako się urzeczywistnia, wychodzi z ekranu. Gdy jeszcze stoją, widzimy je jako ogromne dzieła; gdy dochodzi do procesu demontażu, oglądamy je na filmie z daleka jak nic niewarte przedmioty. Metafora komunistycznego ustroju – niegdyś dumne i znaczące, potem zapomniane przedmioty. Tyle że zagadka, dlaczego zniknęły dopiero w 2015 roku i dlaczego w ogóle je zdemontowano, pozostaje nierozwiązana.

Trzy filmy łączy odwołanie do przeszłości i towarzyszącej jej myśli o utopijnym świecie. Z jednej strony poprzez zwrócenie uwagi na komunistyczny system, z drugiej przez rozrywkę, muzykę rockową, ściśle związaną z kontrrewolucją

w zasadzie w każdym zakątku globu. Deimantas Narkevičius opakowuje filmy w specyficzną formę – trochę nostalgiczną, wyolbrzymioną; uwagę bardzo mocno przykuwają detale, „wykrojone” z filmu przez małe kadrowanie albo uwypuklane za sprawą techniki 3D. Na pierwszy rzut oka to refleksja nad spuścizną komunizmu, ale to przede wszystkim sposób na badanie percepcji dziejów i tego, jak polityczne ideologie mogą na nie wpływać. Narkevičius w dzieciństwie oglądał sowieckie kanały telewizyjne, a w okresie dojrzewania pracował w muzeum, w którym prezentowano sowiecką sztukę. Opresyjny system zapisał się też w pamięci jego ojca, internowanego przez litewski rząd (opowiadał o tym film *His-Story* z 1997 roku), więc zainteresowanie artysty tym wątkiem nie powinno dziwić. Jego cyfrowe rzeźby – filmy – zawsze rozgrywają się w tylko jednym miejscu. Można je oglądać linearnie, ale można do nich wracać – funkcjonują bardziej jako instalacja, wideo-art, zapętłony w nieskończoność. Ich osobliwa forma rezonuje; zwracają uwagę na detale, a jednocześnie snują opowieść. Na tytułowy *Rocking the State* pozwalają spojrzeć na wiele sposobów, chociaż trudno przełożyć to określenie na polski. Z jednej strony może być to przecież podważanie państwa i jego

Cyfrowe rzeźby Narkevičiausa – filmy – zawsze rozgrywają się w tylko jednym miejscu. Można je oglądać linearnie, ale można do nich wracać – funkcjonują bardziej jako instalacja, wideo-art, zapętłony w nieskończoność.

ustroju, z drugiej bieżącego stanu rzeczy, a z trzeciej bytu i tego wszystkiego, co go formułuje w minionej, ale i współczesnej państwowości. Pierwszy człon z powodu dwóch muzycznych filmów wskazuje też po prostu na odwołanie do muzyki rockowej i jej kontrrewolucyjny potencjał.

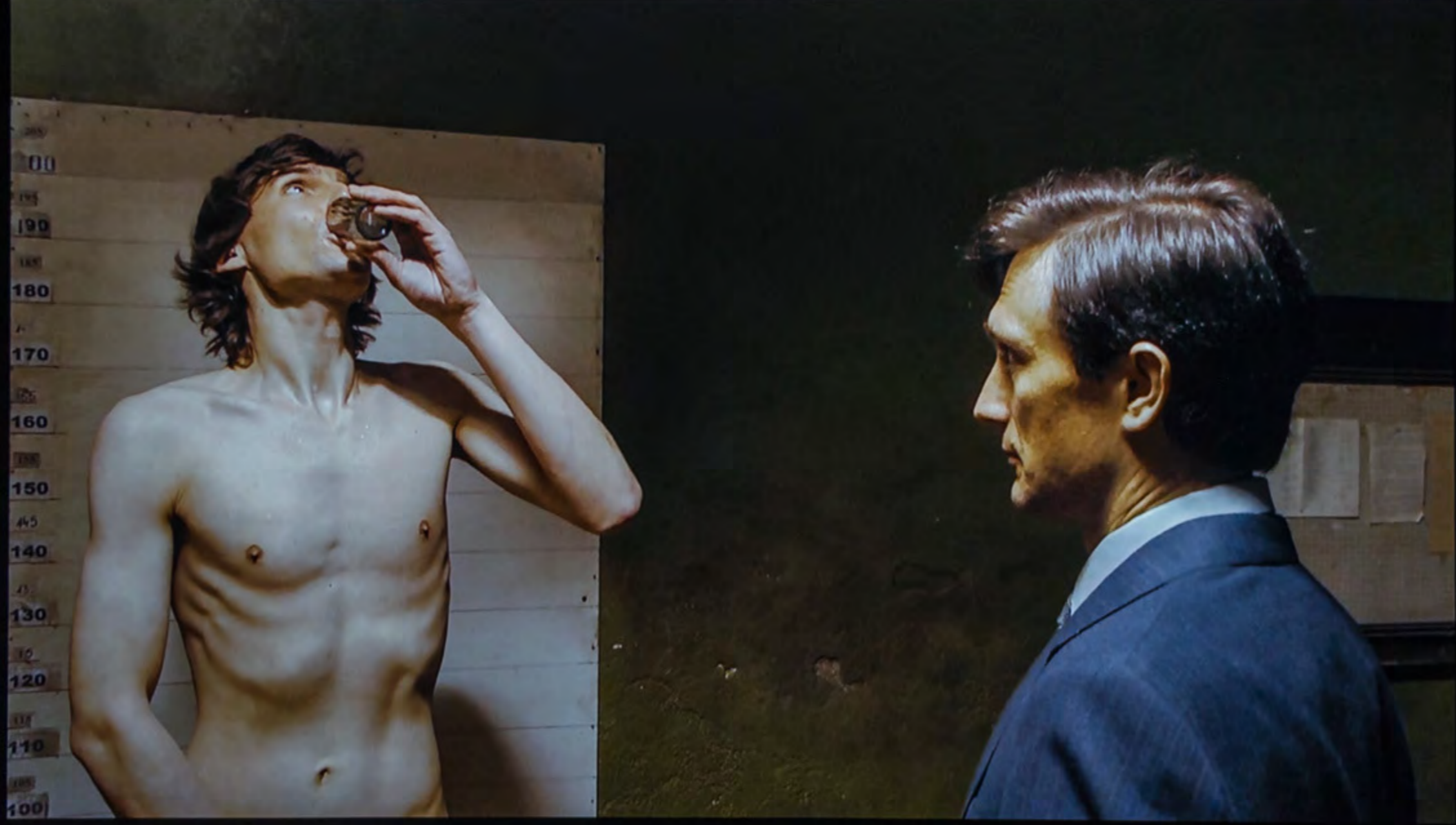
Ale jest jeszcze czwarty film, fabuła wyświetlana w sali kinowej Łaźni. *Ograniczone uczucie*, pierwszy pełnometrażowy film Narkevičiausa (trwa trzy kwadranse) był jego pierwszym obrazem pokazywanym w litewskich kinach. To historia Laimonasa, kierownika sceny w litewskim teatrze, który został zwolniony z pracy z powodu podejrzeń o bycie gejem. Akcja rozgrywa się w latach 70., kiedy na Litwie za homoseksualizm można było zostać pozbawionym wolności na trzy lata. Widzimy, jak wyalienowany bohater przemierza sale teatru, aresztu, sali przesłuchań czy kościoła – trochę

biernie, być może od przypadku do przypadku. Tutaj Narkevičius w najbardziej dosłowny sposób wypowiada się politycznie, w konkretnej sprawie. Pustka otaczającej przestrzeni, przytłoczenie przez system karny, a wreszcie prześladowanie z powodu orientacji seksualnej ukazuje jednostkę w świetle systemowych ograniczeń.

Ograniczone uczucie wykorzystuje język kina jako masowej formy rozrywki, prosty, chociaż historia jest niedopowiedziana, ale klarowna i sugestywna. Litewski artysta dosyć standardowo podchodzi do narracji, nie eksperymentuje, lecz tworzy linearną opowieść ukazującą zmaganie się bohatera z systemem. W pustej i zaciemnionej sali kinowej to ten film wybrzmiewa najmocniej – mimo że ukazuje historię sprzed kilku dekad, jego akcja mogłaby toczyć się także dziś w niejednym państwie (padają stwierdzenia, że film odnosi się do Rosji Putina, ale sam artysta się od tego odżegnuje). W końcu ograniczenie prawne może zostać narzucone obecnie w każdym ustroju, nie tylko ze względu na orientację, ale też poglądy czy działalność artystyczną (kiedy to piszę, trwa 140 dzień głodówki reżysera Olga Sencowa skazanego na 20 lat łagru za rzekomą działalność terrorystyczną). Praca *Ograniczone uczucie* powstała w 2011 roku, ale nadal wydaje się

przerazająco aktualna. Ostrzeżenie przed wzrastającą falą populizmu i nacjonalizmów zalewających Europę, a także ich konsekwencjami? Ograniczenie może nadejść z każdej strony, a Narkevičius przypomina, że należy zachować czujność – na ulicy i w domowym zaciszu, tak jakby obywatele krajów postsowieckich mieli na stałe wdrukowany kod *homo sovieticus*. Litwin zwraca uwagę, że wciąż może nastąpić moment, kiedy jedynym wyjściem będzie *rocking the state*.

Jakub Knera



AGNIESZKA POLSKA, *The Demon's Brain*

Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin
27 września 2018 – 3 marca 2019
kuratorzy: Sven Beckstette, David Milnes

W berlińskim Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart pokazano *The Demon's Brain* Agnieszki Polskiej. Ogromny hall dawnego dworca wypełniła wielokanałowa instalacja wideo. Na czterech olbrzymich ekranach opowiadana jest historia młodego chłopaka, któremu powierzono zawieszenie listu. Jednak po drodze traci on konia i sam, zagubiony w lesie, spotyka w nocy Demona. Dialog między nimi jest kluczem do pracy Agnieszki Polskiej.

„Czy jesteś jednym z bogów mych dziadków? Demonem o czterech twarzach, z których każda patrzy w innym kierunku?”, pyta Połtańiec. „Nazywają mnie demonem – słyszy w odpowiedzi. – Wpływam na naturalny porządek rzeczy, nie patrząc na to, czy czyni to dobro, czy zło”. Zaczyna przypominać to teologiczno-filozoficzny dialog, w którym kwestie z przeszłości stają się wyjątkowo aktualne: surowce naturalne, ochrona środowiska, problem kapitału...

Na każdym z ekranów widzimy odrębne, ale dopełniające się wydarzenia. Jest spotkanie Połtańca z Mikołajem Serafinem, który w latach 1434–1459 z nadania Władysława Warneńczyka był żupnikiem krakowskim i ruskim. Przemierzanie przez młodego chłopaka lasów, których część została już wykarczowana. Noc przy ognisku i spotkanie Połtańca z Demonem. Podróżujemy też kopalnianymi korytarzami i widzimy rozpad na części konia, na którym jechał chłopak. Pojawia się też zagadkowy wielki, czarny kruk. Wszystkie filmy są zapętłone. Odtwarzają się raz po raz, jednak w całej opowieści jest wiele luk, niedomówień.

Agnieszka Polska miesza też estetyki. Część ujęć przedstawiających Połtańca przypomina te znane z popularnych historycznych produkcji z lat 60. i 70. Inne bliskie są animacjom z tego okresu. Są wreszcie ujęcia jakby przeniesione z filmów dokumentalnych, a nawet zdjęcia mikroskopowe. Jednak ostatecznie całość wydaje się bardzo spójna, a dodatkowym elementem integrującym okazuje się muzyka autorstwa Igora Kłaczyńskiego, podkreślająca dramaturgię poszczególnych sekwencji, przypominająca zresztą dawną muzykę filmową.

Agnieszka Polska od dawna zapożycza rozmaite estetyki. Wykorzystywała już przedwojenne czasopisma, fotografie z lat 60. ubiegłego wieku czy dokumentację dzieł sztuki. Tworząc w 2008 roku *Kalendarz*, sięgnęła po niemieckie gazety z lat 30. XX wieku. W powstałym rok później *Uczulaniu na*

color – quasi-rekonstrukcji performansu Włodzimierza Borowskiego z 1968 roku – wykorzystywała stylistykę dawnych filmów dokumentalnych o sztuce. W *The Glass of Petrol* z 2015 roku – zdjęciu kieliszka efektownie mieniącego się barwami tęczy – odwołała się do dawnych fotografii reklamowych.

Jej prace są zakorzenione w wyidealizowanych wizjach przeszłości. Posiadła też umiejętność tworzenia efektownych obrazów, osadzonych w dwudziestowiecznych, przede wszystkim polskich, tradycjach wizualnych, ale na tyle uniwersalnych, że jej prace łatwo wpisują się w międzynarodowy obieg artystyczny. „Agnieszka Polska to solidna artystka”, skwitował przed laty Alek Hudzik na łamach „Dwutygodnika”. „Wizualnie nie zachwyca, ani nie rozczarowuje”, dodawał. I dość szybko zdobyła uznanie. W 2011 roku wygrała malarcki Konkurs im. Eugeniusza Gepperta. W kolejnym znalazła się w gronie 20 artystów – między innymi Tali Madani, Ahmeta Öğüta, Lynette Yiadom-Boakye i grupy R.E.P. – nominowanych do Future Generation Prize Pinchuk Art Centre. W 2013 roku została nominowana – obok Tymka Borowskiego, Piotra Bosackiego, Karoliny Breguły i Łukasza Jastrubczaka – do konkursu warszawskiej Zachęty Spojrzenia – Nagroda Deutsche Banku oraz otrzymała Nagrodę Filmową przyznaną przez Polski Instytut Sztuki Filmowej, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i Szkołę Wajdy. W 2017 roku została laureatką przyznawanej od 2000 roku Preis der Nationalgalerie. Nagrodą jest indywidualna wystawa i towarzysząca jej publikacja. Mimo braku finansowych korzyści jest to bardzo prestiżowe wyróżnienie, wzmacniające międzynarodową pozycję artystki. Wystarczy wspomnieć, że wcześniej otrzymali je między innymi Elmgreen & Dragset, Monica Bonvicini, Omer Fast, Cyprien Gaillard i Anne Imhof.

Skala tworzonych przy takiej okazji dzieł, przymus wzbudzenia zainteresowania publiczności i krytyków okazują się dla wielu artystów pułapką, w którą łatwo wpaść (dość wspomnieć prace prezentowane w ostatnich latach w pawilonach narodowych na Biennale Sztuki w Wenecji).

Pokaz *The Demon's Brain* Agnieszki Polskiej jest bardzo wysmakowany pod względem wizualnym, uwodzi, budzi podziw sprawnością wykonania. Narzuca się jednak pytanie: czy jest to

tylko estetyczna celebracja? Istnieje jeszcze jeden element tej pracy: fragmenty listów adresowanych do krakowskiego żupnika Mikołaja Serafina i tekstów przeznaczonych do katalogu umieszczone na ścianie otwierającej wystawę. Nie są komentarzem do dzieła Polskiej, lecz jego integralną częścią (i tu pojawia się szczególnie dzisiaj istotna kwestia dotycząca statusu tekstów kuratorów, krytyków czy samych artystów pojawiających się, w różnej formie, na wystawach).

Do naszych czasów przetrwało ponad 40 listów z lat 1437–1459 adresowanych do Serafina i innych osób z jego kręgu (przechowywane są w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu). Pisali je przedstawiciele ówczesnych elit władzy, między innymi kasztelan krakowski Jan z Czyżowa, podkanclerzy Piotr ze Szczekocin, książę opawski i raciborski Mikołaj, późniejsi arcybiskupi gnieźnieńscy Jan Gruszczyński i Jakub z Sienna, ale też podżupkowie wielicy i bocheńscy, sztygarzy czy członkowie rodziny żupnika. Poruszane były w nich sprawy wielkiej polityki, jak i funkcjonowania krakowskich żup, ale także te dotyczące życia codziennego. Właśnie „pieniądze i interesy były, w różnych odmianach, tematem najważniejszym dla korespondentów Serafina”, podkreślał przed laty historyk Jacek Wiesiołowski. Otrzymywane „przez niego listy ilustrują prawie nieznaną z zachowanych źródeł korespondencję elity kupieckiej wielkich miast polskich”, dodawał Wiesiołowski.

The Demon's Brain jest czymś więcej niż tylko opowieścią o późnośredniowiecznej Polsce. Pokazuje początki kapitalizmu, a kopalnie Mikołaja Serafina są tego świetnym przykładem.

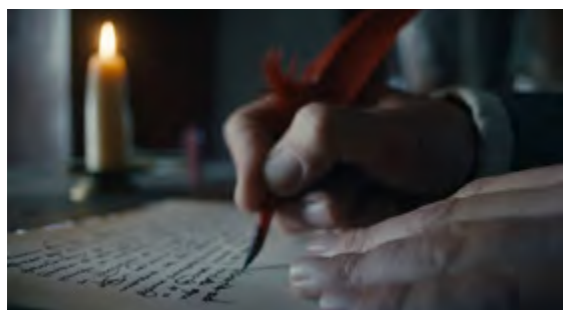
Na wystawie przytoczono tylko niewielkie fragmenty korespondencji dotyczące przede wszystkim kwestii finansowych i zarządzania żupami. W liście z 16 kwietnia 1437 roku zostały opisane problemy ze spławianiem soli rzeką z Przemyśla. 16 lipca 1441 roku dłużnik upominał się o swoje pieniądze. W wysłanym 30 sierpnia kolejnego roku nadawca informował Serafina o trudnościach związanych ze znalezieniem pracowników. W napisanym 20 listopada 1443 roku inny jego pracownik pisał o kondycji koni w kopalni, które były już wyczerpane ciężką pracą. Nadawca napisanego 3 kwietnia 1450 roku skarżył się, że górnicy nie otrzymali wynagrodzenia. I groził odejściem, jeżeli należności nie zostaną uregulowane. Inny

korespondent 17 października 1452 roku donosił Serafinowi o wybuchu zarazy. Z kolei w liście z 5 sierpnia 1459 roku znalazły się informacje o negocjacjach z górnikami prowadzonymi przez Kmitę, kasztelana Bieczu. Ustalono, że wydobyć soli zostanie wznowione, a potem zostanie ona sprzedana, ale „żaden kawałek srebra [za nią otrzymany] nie będzie wydany bez zgody starszyny”.

The Demon's Brain jest jednak czymś więcej niż tylko opowieścią o późnośredniowiecznej Polsce. Pokazuje początki kapitalizmu, a kopalnie Serafina są tego świetnym przykładem. Skala i przede wszystkim sposób prowadzenia przez niego działalności są imponujące. Pożyczał on znaczne sumy na rozwój żup, między innymi na wybudowanie nowego szybu w Wieliczce (szyb Serafin). Tylko w 1443 roku zaciągnął pożyczki na kwotę około 5 tys. grzywien i około 1,8 tys. florenów, a poręczycielami i wierzycielami byli między innymi Jan z Czyżowa, Jan i Andrzej Tęczyńscy, Tarnowscy, Melsztyńscy, Kmitowie, Koniecpolscy, Kurozwęccy, Odrowążowie Oleśnicy oraz krakowskie mieszczaństwo.

Jan Sowa w tekście umieszczonym w katalogu wystawy zwraca uwagę na występujące już w tym czasie różnice w rozwoju zachodniej i wschodniej Europy. W pierwszej z nich znaczenie zyskiwały te sfery gospodarki, w których dominowała aktywność o wysokiej wartości dodanej: od usług finansowych po rzemiosło wysokiej jakości, jak luksusowe tkaniny, złotnictwo i zegarmistrzo-

stwo. Wschodnia zaś stawała się strefą peryferyjną i specjalizowała się przede wszystkim w produkcji o niskiej wartości dodanej: w wydobywaniu surowców, hodowli zwierząt i rolnictwie. To wszystko doprowadziło do powstania podziału społecznego i kulturowego Europy. Zazwyczaj źródłem tego zróżnicowania doszukuje się w rewolucji przemysłowej, która zaszła w XVIII i XIX wieku. Tymczasem – przekonuje Sowa – zróżnicowanie to pojawiło się znacznie wcześniej. „Tylko w takim kontekście można w pełni docenić wyjątkowość i oryginalność żup solnych zarządzanych przez Mikołaja Serafina w XV-wiecznej Polsce. Stanowią one nie tylko przykład dość nowoczesnej kapitalistycznej firmy funkcjonującej w skorupie społeczeństwa



feudalnego, ale także stanowią jeden z nielicznych przykładów kapitalistycznej przedsiębiorczości o wysokiej wartości dodanej w Europie Środkowej i Wschodniej”.

Kluczowe – z polskiej czy też środkowo-europejskiej perspektywy – jest pytanie o centrum i peryferie. Jednak praca Agnieszki Polskiej odnosi się do spraw bardziej uniwersalnych. Przywołane na wystawie fragmenty listów i tekstów z katalogu dotyczą bowiem kwestii zasadniczych: charakteru systemu kapitalistycznego, którego zaczątków można szukać w późnym średniowieczu. Tego, jaką ceną płacimy za rozwój. Jak podkreśla Demon w rozmowie z Posłańcem: „Nieszczęście jest warunkiem rozwoju”. Jednocześnie *The Demon's Brain* Agnieszki Polskiej jest czymś więcej niż tylko opowieścią o minionym czasie. Przywołana przeszłość ma nam pomóc w rozpoznaniu teraźniejszości, a także odpowiedzieć na wyzwania przyszłości. „Dawne znaczenia nie tylko należą do przeszłości, ale pobudzają teraźniejszość – podkreśla krytyczka i redaktorka Frederica Bueti we fragmencie tekstu przywołanego na wystawie. – Różne czasy i przestrzenie nakładają się na siebie, koegzystują z przeszłością, teraźniejszością i przyszłością”. Podobnie można zresztą spojrzeć na samą pracę Agnieszki Polskiej, w której przeszłość oglądamy przez formuły jej obrazowania sprzed kilku dekad (i które już należą do historii). To powidoki powidoków minionego czasu.

Twórcy wystawy pytają o to, czy indywidualne wybory mogą mieć wpływ na procesy zachodzące w otaczającym nas świecie. I o to, w jaki sposób decydujemy o podjęciu takich, a nie innych decyzji.

Mamy zatem moc sprawczą? „Teraz wszystko zależy od ciebie”, mówi Demon do zagubionego w lesie przerażonego Posłańca. Dopowiedzeniem są fragmenty tekstów przytoczonych na wystawie. Czy możliwe jest odejście od zapoczątkowanej w renesansie „separacji pracy”, „oddzielenia ręki od umysłu”, czyli podziału na pracę fizyczną i umysłową, docieka filozof Matteo Pasquinelli. „Czy istnieje możliwość powstania świata bez niedoboru (*post-scarcity world*) – pyta z kolei Jan Sowa. – Sól jest przecież najlepszym, ale nie jedynym przykładem takiej ewolucji. Nowe technologiczne metody produkcji soli w połączeniu z globalnymi logistycznymi sieciami wymiany sprawiły, że jest to jeden z najłatwiej kupowanych towarów w dowolnym miejscu na świecie”. Dzisiaj jesteśmy w stanie wyprodukować coraz więcej przy coraz mniejszych nakładach. Świat bez niedoboru staje się możliwy. Jednak dopóki interesy korporacji będą miały nieproporcjonalnie duży wpływ na politykę, takiego świata nie zobaczymy.

„Wzrasta nadzieja, oczekiwanie wzrasta, wzrasta zniszczenie, wzrasta śmierć, miłość wzrasta, wzrasta wina, piękno wzrasta, ciepło wzrasta, wszystko wzrasta! Gorączka pożera lasy, ziemie i gwiazdy. Powietrze pali twarze, liście, pyski; miłość pali serca, mięśnie spalają węgiel, pot pachnie olejem. Marzenie rozszerza się” – to ostatnie słowa Demona skierowane do Posłańca. Zatem nic, ostatecznie, nie zostało przesądzone. Nadal mamy możliwość wyboru. „Wszystko zależy od ciebie”, przekonuje Demon.

—
Piotr Kosiewski

AGNIESZKA SOSNOWSKA, Performans oporu

Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2018

Performans oporu Agnieszki Sosnowskiej to publikacja złożona z siedmiu rozmów koncentrujących się wokół tytułowego zjawiska, czyli – zgodnie z intencją autorki – akcji artystycznych lub działań performatywnych o charakterze politycznym i krytycznym w przestrzeni publicznej. W większości są to rozmowy z artystami (i tylko jedną artystką) starszego pokolenia, których postawa twórcza formowała się w latach 70. i 80. ubiegłego stulecia w Polsce. Wybór Sosnowskiej padł na Ewę Partum, Henryka Gajewskiego, Janusza Bałdygę, Zbigniewa Libere, Waldemara Fydrycha i Krzysztofa Skibę. Spoza polskiego kontekstu do publikacji została

Lektura *Performansu oporu* może skłaniać do refleksji nad naturą politycznego akcjonizmu w przeszłości i dzisiaj. W tej perspektywie działania wybranych przez Sosnowską artystów i artystki miałyby stać się inspiracją dla kolejnych „oburzonych”.

włączona rozmowa z dwoma izraelskimi artystami, Udim Edelmanem i Omerem Kriegerem, kuratorami festiwalu Akcja PRL, odbywającego się we wrześniu 2015 roku i organizowanego pod skrzydłami CSW Zamek Ujazdowski. To zestawienie oczywiście nie jest przypadkowe – rozmowy z reprezentantami polskiej neoawangardy zostały tutaj pomyślane jako kontekst dla Akcji PRL zakładającej odtworzenie i współczesną interpretację wybranych akcji ulicznych z czasów PRL. Co istotne, w ramach festiwalu powstało także archiwum historycznych akcji, opracowane przez grupę badaczek z Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Agnieszka Sosnowska była zaangażowana we wszystkie działania towarzyszące realizacji Akcji PRL, ale jak sama przyznaje we wstępie, po zbadaniu archiwów polskiego performansu zdała sobie sprawę, że bardziej od prac archiwalnych interesują ją świadectwa ciągle żyjących artystów. Zdecydowała się je zebrać pomiędzy 2015 a 2017 rokiem. Był to czas znaczący w polskiej polityce, i Sosnowska nie ukrywa, że protesty, które miały wówczas miejsce na ulicach (manifestacje w sprawie obrony sądów, akcje partii Razem, czarne protesty, walka o Puszczę Białowieską, działania Konsorcjum Praktyk Postartystycznych czy kolektywu akcjonistycznego Czarne Szmaty) są ważnym odniesieniem dla

przeprowadzonych przez nią rozmów. Lektura *Performansu oporu* może więc skłaniać do refleksji nad naturą politycznego akcjonizmu w przeszłości i dzisiaj. W tej perspektywie działania wybranych przez Sosnowską artystów i artystki miałyby stać się inspiracją dla kolejnych „oburzonych”. Tak bez wątpienia może być, jednak sama autorka zdaje się podchodzić do poglądów rozmówców sceptycznie.

Krytyczne aspiracje względem „performerskiej starej gwardii” dają się wyczuć już w tonie pytań. Powracają w nich diagnozy Piotra Piotrowskiego i jego zasadniczo negatywna ocena zaangażowania polskich artystów w krytykę PRL. Idąc wytyczonym przez tego badacza szlakiem, Sosnowska skoncentrowała się na pojęciu artystycznej autonomii i na sposobach,

w jakie jej rozmówcy definiują własne zaangażowanie. Konfrontacja z odpowiedziami, czasem radykalniejszymi (na przykład Ewa Partum zarzuciła Piotrowskiemu zignorowanie jej twórczości), a czasem bardziej wymijającymi (Bałdyga i Gajewski dość otwarcie przyznali, że ustrój PRL był bardziej liberalny niż w innych krajach bloku wschodniego), może być pouczająca, choć trzeba pamiętać, że te głosy są elementem autokreacji czy wręcz automitologizacji.

Jednak nawet w takim wydaniu rozmowy zebrane w *Performansie oporu* mogą zostawić czytelnika z nieszczerze odkrywczym przeświadczeniem, że w czasach późnego PRL zaangażowanie było w dużej mierze utożsamiane w wolnością artystyczną i kreowaniem autonomicznych/alternatywnych przestrzeni do działalności twórczej. Takie podejście wpisywało się zresztą w ducha epoki, czasy narodzin i rozkwitu kultury punkowej celebrującej indywidualizm i anarchię. Nic jednak nie jest dane za darmo i o przestrzeń swobody trzeba było umieć zawalczyć z władzą, o czym opowiadają Henryk Gajewski, założyciel Galerii Remont, i Ewa Partum, prowadząca w latach 1972–1977 Galerię Adres. Ciekawy jest też przykład Janusza Bałdygi, który z kolei podkreślał kulturotwórczą i polityczną rolę kół naukowych jako organizacji legalnych, ale umożliwiających bardzo różną i niesprecyzowaną działalność. Dwuznacznie, i co tu nie mówić, defetystycznie, wypada natomiast rozmowa ze Zbigniewem Libera, nestorem sztuki krytycznej, który już na początku posepnie ogłasza polityczną niemoc własnej dziedziny. Działania Łodzi Kaliskiej czy

Kultury Zrzuty, akcje odbywające się na legendarnym Strychu kwituje dwuznaczną konstatacją, że władza przymykała na to oko („Raczej niż zielone mieliśmy pomarańczowe światło”), dlatego że były to działania, w jej odbiorze, nieistotne.

Na tym tle ciekawie wybrzmiewa rozmowa z Ewą Partum, która, pytana o swoje polityczne zaangażowanie w okresie PRL, jasno wskazuje na feminizm i akcentuje, że pozostawała w swoich poglądach odosobniona – feminizm kojarzyć mógł się bowiem z jednoznaczną doktryną, polityczną lub artystyczną, co oczywiście kłóciło się z celebrowaną przez artystów i artystki wolnością i indywidualizacją wypowiedzi. Z takich choćby względów od feminizmu odżegnywała się Maria Pinińska-Bereś konkurująca z mężem. Do rywalizacji dochodziło więc w obszarze sztuki, a nie polityki. Warto przy okazji wspomnieć, że Ewa Partum ze swoją feministyczną perspektywą nawet po latach sytuuje się w dość zastanawiającej niszy, również w kontekście książki Sosnowskiej – jest w niej bowiem jedyną rozmówczynią, a więc i jedyną kontrą dla męskiej narracji o sztuce tamtego okresu. Jak tłumaczy we wstępie Sosnowska, inne kobiety po prostu jej odmówiły, nie miały czasu na rozmowę lub uważały swoje doświadczenia za nieistotne. Wydaje się więc, że rozmaite płciowe stereotypy (definiujące, czyj głos jest ważny, a czyj już nie, i komu najbardziej zależy na tym, żeby się owym głosem podzielić) są ciągle żywe i głęboko zakorzenione w umysłach samych kobiet.

Z dzisiejszego punktu widzenia zdefiniowanie Ewy Partum jako nestorki politycznego akcjonizmu – czy też interesującego Sosnowską performansu oporu – okazuje się jednak problematyczne. Rozmawiając choćby o swoim cyklu *Samoidentyfikacje*, na który składają się w większości fotomontaże, artystka przyznaje, że według niej „w sztuce nie chodzi o to, żeby faktycznie działać, tylko żeby tę ideę w jakiejś formie przedstawić”. Pod takim ujęciem sprawy z pewnością mogłoby się podpisać wiele współczesnych artystek i wielu współczesnych artystów, ale ci najbardziej zaangażowani, którzy widzą swoją sztukę w formie aktu performatywnego na ulicy, czują się pewnie trochę zawiedzeni.

Jeśli więc chodzi o performatywne zaangażowanie, ciekawsze wnioski mogą płynąć z rozmowy z Bałdygą, szczególnie w odniesieniu do jego doświadczenia działania w Akademii Ruchu – teatrze politycznym, ale stojącym w kontrze do takich grup jak choćby Teatr Ósmego Dnia, specjalizujący się w łopatologicznych spektaklach-manifestach. Akcje Akademii Ruchu były bardziej dwuznaczne, pozostawiały pole do interpretacji, ale też wchodziły głęboko w rzeczywistość pozaartystyczną. Z kolei rozmowa z Krzysztofem Skibą, przepehmona barwnymi opisami akcji Pomarańczowej Alternatywy, może napawać poczuciem głębokiej, przepehnionej melancholią tęsknoty za czasami, kiedy performansy oporu – dzisiaj raczej koturnowe – były akcjami błyskotliwymi i zabawnymi. W przypadku Pomarańczowej Alternatywy taktyka oporu polegała bowiem na zawłaszczeniu lub też zhakowaniu pewnych sytuacji – milicja stawała się mimowolnym uczestnikiem performansu, a samym performensem zasadniczo była milicyjna obława. Według „Majora” Fydrycha akcje PA miały wyzwalać ze strachu; jak sam twierdzi, udało się to do tego stopnia, że w 1989 roku,

kiedy startował w wyborach do senatu, miał na niego zagłosować cały pułk ZOMO.

Jeśli pytanie o autonomię artystyczną można uznać za punkt wyjścia rozmów zebranych w *Performansie oporu*, to punktem dojścia pozostaje pytanie o archiwa i sposób pracy na nich, czyli kluczowe dla Akcji PRL pojęcie *reenactmentu* (polskie sformułowanie „rekonstrukcja” wciąż wydaje się niewystarczająco trafne). Czy opowiedziane w książce strategie gry i walki z władzą są dzisiaj aktualne i czy jest sens je odtwarzać? Warto w tym kontekście znów przywołać słowa Ewy Partum – która z jednej strony ciągle uważa swoje prace za aktualne, ale z drugiej przyznaje, że takie prace jak *Legalność przestrzeni* trudno odtworzyć dzisiaj w skali 1:1. Przestrzeń publiczna jest w końcu teraz skrajnie inna niż w latach 70. czy 80. XX wieku, odmienna jest także jej forma i skala – to już nie tylko ulica, ale także skomercjalizowany internet i media społecznościowe, w których co i rusz dochodzi do tarć i różnego typu manifestacji. Znaczące są także różnice w mentalności pokoleń artystów i ich widzeniu świata, a także podejście do polityki. Umiejętność podążania za tymi zmianami jest jednym z warunków polityczności sztuki, jej różnie pojmowanej skuteczności. Sama rekonstrukcja to za mało – to chyba jeden z głównych wniosków płynących z lektury *Performansu oporu*. Kolejny problematyczny wątek to kwestia samego rozumienia performansu dzisiaj, po tak zwanym zwrocie performatywnym. Współczesny performans bardzo się profesjonalizował, a jego choreograficzna odnoga wręcz wymaga całego produkcyjnego arsenału, właściwie rozmijającego się z poetyką działań w przestrzeni publicznej. Natomiast te akcje, które Sosnowska przywołała jako odniesienie dla działań klasyków – czarny protest czy walka o Puszczę Białowieską – raczej trudno jednoznacznie zaliczyć do działań artystycznych. Nawet najbardziej zanurzona w środowisku artystycznym grupa aktywistów, skupiona wokół Konsorcjum Praktyk Postartystycznych, stara się konsekwentnie dystansować od sztuki. Może więc rodzić się pytanie, czym właściwie jest interesujący Sosnowską performans oporu? Jeśli jest to pojęcie zakładające polityczny aktywizm, niektóre z rozmów zebranych w książce nie do końca do tego hasła pasują; zaś w odniesieniu do sztuki najnowszej można się zastanawiać, na ile trafnie ta definicja opisuje dzisiejszą scenę performatywną i czy w ogóle przystaje do praktyk, które możemy obserwować w przestrzeni publicznej. O to chyba wypadałoby zapytać samych artystów młodszej generacji, których głosu w *Performansie oporu* jednak zabrakło.

WOJCIECH FANGOR, Optyczne wibracje

Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia”, Radom
18 maja – 31 sierpnia 2018
kurator: Stefan Szydłowski

Wystawa *Wojciech Fangor. Optyczne wibracje*, przygotowana przez Stefana Szydłowskiego w radomskiej Elektrowni, to prezentacja wybranych wątków z wielkiej spuścizny malarza. Tu Fangor „zaczyna się” już po *Studium przestrzeni* (1958), pracy przełomowej i niedocenionej przez współczesnych.

Szydłowski pokazał ponad 100 obrazów i dwie malarzkie formy przestrzenne. W Elektrowni nie ma wycieczek do źródeł, mogliśmy oglądać twórczość artysty już uformowanego. Choć jego socrealistyczne obrazy są interesujące, nie spotkały się z zainteresowaniem w późniejszych poszukiwaniach i nie zostały wyeksponowane na wystawie. Na parterze zaprezentowane zostały obrazy wibrujące, a na piętrze późniejsze, ale tylko do lat 90. Znalazły się tu obrazy z serii *Przestrzenie międzytwarzowe*, czyli specyficznie kadrowane na powierzchni płótna fragmenty dwóch twarzy; obrazy „telewizorowe” oddające fascynację kolorową telewizją amerykańską lat 70.; „konsumpcyjne” – ukazujące potęgę reklamy i kolorowego świata dobrobytu. Są wreszcie portrety wodzów indiańskich, swoiste pożegnanie z Ameryką. Jednak kodą wystawy stały się malarskie rzeźby czy też rozrzeźbione obrazy – barwne kompozycje przestrzenne, czyli charakterystyczna dla artysty forma pośrednia, do której powracał kilkakrotnie na różnych etapach swojej twórczości i która również była jego wielkim odkryciem i wkładem w sztukę XX wieku, a na swój sposób również wyprzedzała epokę i konsekwentnie poszerzała granice obrazu.

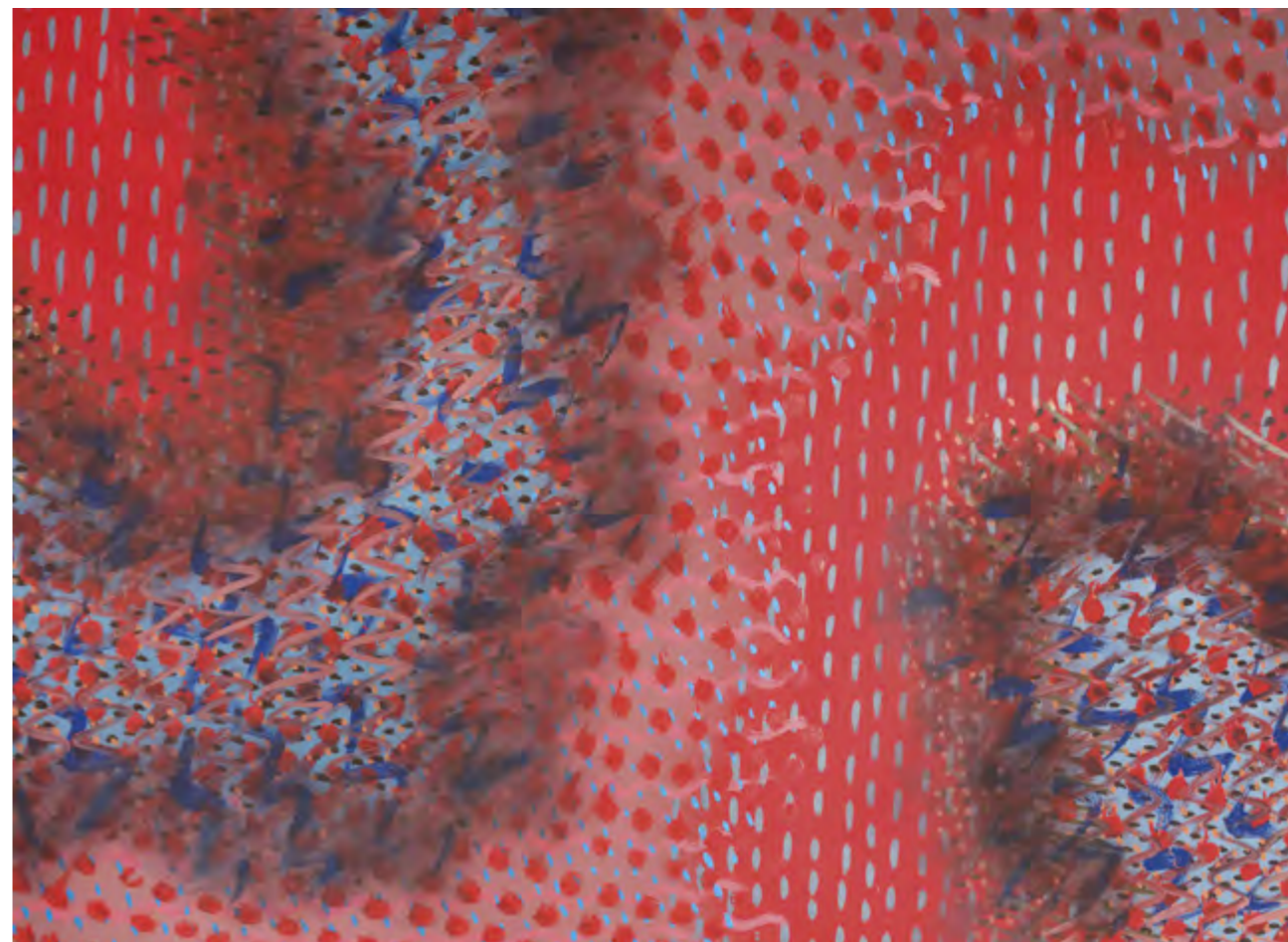
Dla mnie najciekawsze – i trudne do pomyślenia przed obejrzeniem tej wystawy – było ujawnienie, że wrażliwość Fangora na kolor może mieć jeszcze kolorystyczny, kapistowski rodowód. A z takiej właśnie perspektywy tym razem spojrzę na serię *Przestrzenie międzytwarzowych*. Pierwsze prace z serii były nieco chłodne i schematyczne, powstały jeszcze przy użyciu techniki sfumata, stosowanej w kręgach i falach, z czasem jednak się zmieniały. Wiem, że zasadniczym tematem tych kompozycji jest stara, bo znana od późnego średniowiecza, zabawa polegająca na chowaniu jednego obrazu w drugim. Nieprzygotowany widz może owych fragmentów twarzy wcale nie zobaczyć, uwiedziony przebogatą postimpresjonistyczną malarską fakturą, która mogła być nieoczekiwanym, ponieważ niejako regresyjnym zjawiskiem. Te formy tworzone z nosów, zębów, oczu, warg czy nawet całych twarzy mogą się wydawać czystymi abstrakcjami. Mam na myśli tę wielce wysmakowaną warstwę malarską, która jest wielkim warsztatowym popisem.

Przestrzeń Elektrowni nie jest neutralna; architektura zabytkowego gmachu narzuca kuratorowi pewne rytmy, które powinny znajdować odbicie w prezentowanych grupach obrazów. Pod tym względem wystawa wydaje się szczególnie zaplanowana. Kilka pomysłów nasunęło samo wnętrze, na przykład swoiste kulminacje okrągłych okien dialogujących

z pulsującymi, barwnymi kręgami Fangora. Ja sam nie jestem wielbicielem Fangorowskich figuracji z lat 90. i późniejszych, ale rozumiem, że skoro są to jego dzieła, to można i pewnie nawet wypada je pokazać. Jednakże jeżeli wystawa nosi tytuł *Optyczne wibracje*, to bez poważniejszej szkody dla kuratorskiego zamiaru, ukazania bogactwa poszukiwań Fangora i dramaturgii pokazu można było z owych realizmów zrezygnować. O ile optyczne wibracje da się bez większego problemu dostrzec w jeszcze rozpikselowanych obrazach „telewizorowych”, o tyle już seria *Wodzów indiańskich* takich cech nie ma. Nie wnosiły niczego nowego do prezentacji dokonań artysty.

Dodajmy, że pokaz w Elektrowni miał swoje preludium i swój apendyks. Zaczniemy od tego pierwszego – oto w maju kuratorka Katarzyna Wąs pokazała w budynku Cosmopolitan w Warszawie wystawę *Fangor. Poza płaszczyznę wizualną*. Została ona przygotowana na okoliczność sześćdziesiątej rocznicy otwarcia *Studium przestrzeni* i w swobodny sposób nawiązywała do tamtej przełomowej prezentacji. Podobną jak w Elektrowni liczbę obrazów – dwadzieścia – umieszczono w otwartej przestrzeni czterdziestego drugiego piętra wieżowca, na drewnianych stelażach nawiązujących do tych wykorzystanych na pierwotnej wystawie. Znalazły się na niej trzy oryginalne kompozycje ze *Studium przestrzeni* i obrazy późniejsze – kręgi i fale. Tym samym wyeksponowano prace z najbardziej klasycznego i zarazem najwyższej cenionego okresu twórczości Fangora.

Zaprezentowanie ich na stelażach, a nie na ścianach czy ściankach ekspozycyjnych było swoistym powrotem do legendarnej wystawy i swego rodzaju nawiązaniem współczesnego dialogu z nią. Jednocześnie ten sposób ekspozycji zmienił energię prac Fangora, ich przestrzenne relacje, czyniąc z nich ponownie barwne przedmioty, a nie wyłącznie obrazy, co stanowiło ponowne odwołanie do poszukiwań artysty. Jak napisała kuratorka, „dzięki takiej prezentacji widzowie mieli możliwość wchodzenia z nimi w relacje. Zatem zgodnie z założeniami Fangora obrazy reagowały nawzajem ze sobą, ale również z oglądającymi, tworząc integralne dzieło sztuki”. Ten zabieg bez wątpienia wpuścił między te intensywne kompozycje trochę powietrza, a co więcej, przywołał charakter ekspozycji *Studium przestrzeni*.



Wojciech Fangor, *SU 3*, olej, płótno, 153 × 153 cm, 1975, kolekcja prywatna dzięki uprzejmości MCSW „Elektrownia” w Radomiu

Pod uwagę można wziąć jeszcze jeden nieoczywisty formalny wątek, którego można by się na niektórych obrazach dopatrzeć, czyli pewnych podobieństw do amerykańskiego *color field painting*. Takie są niektóre obrazy pomiędzy tymi z cyklu *Studium przedmiotu* i barwnymi kręgami, ale tak też można spojrzeć na mniej sformalizowane falujące sfumata. Oczywiście jeżeli za mistrza tego rodzaju malarstwa uznamy Marka Rothko, to obrazy Fangora są inne, ale chyba nie będzie wielkim błędem łączenie tych wątków w malarstwie XX wieku. Zbliża je do siebie zastosowany przez obu artystów zabieg, mianowicie uczynienie z kolorów najważniejszego tematu tych obrazów, bo właściwie to jest istota płócien Amerykanina. Oczywiście z powodu jego melancholizno-depresyjnego usposobienia oraz samobójczej śmierci chętnie tym obrazom, zresztą z przyzwoleniem ich autora, dopisywano jest ów metafizyczny kontekst. Polak od takiego ujęcia zdecydowanie się odcinał, mówiąc: „Nie miałem ambicji metafizycznych”, i skupiając się na formie. Dla niego ważne było „odkrycie, że można budować obrazy, które ukazują inny typ iluzji przestrzeni, nie perspektywę, która idzie w głąb obrazu, tylko zadrażnia przestrzeń, która idzie w kierunku widza”.

Obie wystawy – warszawska i przede wszystkim radomska – przyniosły wyczerpujący przegląd tej metody.

Dopowiedzmy jeszcze, że jeden z obrazów Fangora stał się znakiem rozpoznawczym wizualnej identyfikacji wrześniowej aukcji internetowej domu Sotheby’s, gdzie został wystawiony w doborowym towarzystwie – obok dzieł Andy’ego Warhola, Keitha Haringa czy Willema de Kooninga – to wspomniany apendyks do radomskiego pokazu. Rekord aukcyjny nie został wprawdzie pobity, niemniej kręgi Fangora pozostaną jednym ze znaków rozpoznawczych sztuki nieprzedstawiającej XX wieku, obok wielu innych, które poszerzały jej spektrum. Jeszcze jakiś czas temu nie byłam tego pewien, a dziś już jestem, do czego przekonały mnie wystawy, które obejrzałem.

Bogusław Deptuła

Kontrakt rysownika

Galeria Arsenał, Białystok
22 czerwca – 23 sierpnia 2018
kuratorki: Agata Chinowska, Sylwia Narewska

W *Kontrakcie rysownika* Petera Greenawaya młody artysta pan Nevill umawia się na wykonanie serii rysunków przedstawiających posiadłość państwa Herbert. Film wszedł na ekrany w 1982 roku. Trzydzieści pięć lat później troje artystów – Karolina Bielawska, Julie Chovin i Rafał Żarski – zawierają inny kontrakt, tym razem z Galerią Arsenał – mają wykonać prace odnoszące do dawnej rezydencji Branickich.

Podobieństwa między dziełem Greenawaya a pracami współczesnych artystów powstałymi podczas ich pobytów rezydencjalnych w Galerii Arsenał, a następnie zgromadzonych na wspólnej wystawie, można mnożyć. Wielką przebudowę białostockiego pałacu według projektu Tylmana z Gameren zapoczątkował Stefan M. Branicki w 1691 roku. Potem była kontynuowana przez jego syna Jana Klemensa i kolejnych architektów: Jana Zygmunta Deybla i Jakuba Fontanę. To ona nadała białostockiej rezydencji zachowany częściowo do dziś barokowy kształt. Film Greenawaya nakręcono w Groombridge Place, rezydencji wzniesionej w 1662 roku przez Christophera Wrena dla Philipa Packera. Jednak jego akcja rozgrywa się później, bo w 1694 roku, już za panowania Wilhelma III i Marii II. Przy obu rezydencjach powstały barokowe, geometryczne ogrody. I to artyści – przez pryzmat swoich prac – przyglądają się rezydencji, wydobywają to, co niedostrzegane, pomijane czy ukrywane.

Pomysł powiązania filmu Greenawaya i wystawy prac współczesnych artystów jest efektywnym konceptem i zaproszeniem do swoistej gry znaczeń. I może nie trzeba go zbyt poważnie traktować, ale to zestawienie pozwala – nie wiem, czy do końca zgodnie z koncepcją twórców ekspozycji – zapytać o kwestie daleko wykraczające poza jej obszar. W białostockim *Kontrakcie...* każde z trojga artystów całkiem inaczej potraktowało swe zobowiązanie. Pan Nevill rysował widoki rezydencji. Karolina Bielawska przyglądała się jej wnętrzu. Podczas jej pobytu w Galerii Arsenał trwały prace konserwatorskie w Auli Wielkiej Pałacu mającej zbliżyć jej wygląd do czasów jego świetności. Artystka wielkimi płytami zabiła wejścia do tego pomieszczenia, a następnie pokryła je farbami użytymi podczas prac restauratorskich w Auli (z dodaną czernią). Następnie te trzy płyciny – gra z architekturą i kolorystyką – zostały przeniesione do przestrzeni Arsenалу. Stały się samodzielnymi

obrazami, w których jednak „zapisano” pamięć o pomieszczeniu, w którym one powstały (na wystawie znalazły się też zdjęcia pokazujące pierwotną lokalizację tych płycin w Auli Wielkiej). Na ścianach innego galeryjnego pomieszczenia Bielawska stworzyła kolejną pracę *site-specific* – zostały one pokryte regularnymi, geometrycznymi płycinami – także w kolorach użytych w pałacu, niczym w budowli z XVIII wieku.

Z kolei Rafał Żarski, jako żywo pan Nevill, spojrzął na rezydencję z perspektywy jej otoczenia – pałacowego ogrodu – ale też szerzej, jej miejsca w przestrzeni, nie tylko architektonicznej, ale też społecznej. Tego, jak wpływa ona na funkcjonowanie miasta, w którym przecież od samego początku zajmowała istotne miejsce, będąc centrum znacznie większego założenia, z ratuszem, kościołem i budynkiem szpitalnym. Żarski stworzył trójkanałową efektowną instalację wideo *W środku miasta stoi pałac*, w której nakładają się trzy perspektywy: rezydencji widzianej z lotu ptaka, codziennego funkcjonowania pałacowych ogrodów, z przemierzającymi je przechodniami, jak i odpoczywającymi na ich terenie oraz zwiedzającymi dawną rezydencję Branickich. Jest wreszcie trzecia perspektywa – choreograficzny układ z udziałem aktorów. Pozornie zwyczajne zachowania okazują się wyreżyserowanym spektaklem.

Rafał Żarski przygląda się złożonym relacjom między naturalnymi zachowaniami a narzuconymi regułami. Bardzo różnymi: wyznaczanymi przez geometryczny układ ogrodu, który ustala możliwe drogi przejścia – jak wyliczył skrupulatnie artysta, na przykład wybraną przez niego trasę można pokonać w 6 minut i 37 sekund, a przejście po linii prostej – co nie jest możliwe – zajęłoby mniej więcej cztery minuty, czas jego otwarcia, wreszcie rytm nadawany przez dzwon zawieszony na szczycie bramy wjazdowej. Jednak są też inne narzucone reguły: co i gdzie można robić, a co jest zakazane.

Julie Chovin także przyjrzała się pałacowym ogrodom. Niegdyś sąsiedował z nimi zwierzyniec, w którym przebywały egzotyczne zwierzęta pochodzące z dalekich krajów.

Artystka przypomniała o jego istnieniu. Jej film *Escaped in a Formal Garden / Uciekinierzy w ogrodzie* pokazuje – niczym w tradycyjnych filmach przyrodniczych – ucieczkę zwierząt. Przebiegają one po parkowych alejach, chowają się w zaułkach, przyczajają za szpalerami żywopłotów. W folde-rze towarzyszącym wystawie można przeczytać, że artystka stworzyła niemalże remake *Jurassic Park*. Jednak te szaleństwa niby-zwierząt, bo przecież są to przebrani ludzie, bardziej przypominają dawne kostiumowe bale, na których nikt i nic nie było takie, jakie się wydaje.

Francuska artystka przygotowała także drugą pracę. Jej *Variations on Residences: Białystok / Wariacje na temat rezydencji: Białystok* tylko pośrednio odnosi się do Pałacu Branickich.



Julie Chovin, *Budownictwo mieszkaniowe w Białymstoku*, 2017
fot. Maciej Zaniewski, dzięki uprzejmości Galerii Arsenał w Białymstoku

Julie Chovin przyjrzała się osiedlom mieszkaniowym powstałym w ostatnich dekadach. Autorzy bez umiaru sięgali po repertuar z dawnej architektury: kolumny, portyki, tympanony, wykusze, nie biorąc jednak pod uwagę ich dawnych konstrukcyjnych funkcji ani znaczenia – także symbolicznego. I na dodatek malując budynki w wymyślne kolory. Mają rację twórcy wystawy – zasada Roberta Venturiego *less is a bore* stała się w Białymstoku obowiązującą regułą.

Film Petera Greenawaya zanurzony jest dobie baroku: ujęcia inspirowane są malarstwem tamtego czasu, mnożone są odwołania do siedemnastowiecznych teatru i literatury, nawet język rozmów prowadzonych przez jego bohaterów, pełen wieloznaczności, parabol, retorycznych chwytów, ale też rubaszości, wręcz sprośności, wydaje się pastiszem angielszczyzny doby Stuartów. Wreszcie muzyka autorstwa Michaela Nymana to hołd złożony ówczesnym kompozytorom z Henrym Purcellem na czele (fascynujące jest Nymanowskie opracowanie jego preludium do III aktu opery *Król Artur*). Greenaway często daje ujście swojej fascynacji wielką złożonością sztuki baroku – która trojgu współczesnym artystom wydaje się tylko

kontekstem związanym z miejscem, w którym przyszło im pracować. Jednak w przypadku wystawy w Arsenale istotniejszy jest inny aspekt twórczości angielskiego reżysera: podkreślenie roli obrazu, jego siły i znaczenia (*Kontrakt rysownika* jest tego świetnym przykładem). Greenaway wielokrotnie mówił o obrazie filmowym, ale jego uwagi można odnieść także do innych sztuk wizualnych. Na przykład w rozmowie z Michałem Chacińskim, opublikowanej w 2010 roku w „Dwutygodniku”, podkreślał, że dzisiaj mamy „kino oparte na słowie, a nie na obrazie. Tymczasem oczywiście jest przecież, że słowo jest już doskonale obsługiwane przez takie media, jak literatura czy teatr, który przecież opiera się głównie na tekście. Pomyślmy, jakie mieliśmy w ciągu ostatnich 10 lat wielkie produkcje filmowe. *Władca pierścieni? Harry Potter?* To nie filmy! To ilustrowane teksty, ilustrowane książki”.

Prace Bielawskiej, Chovin czy Żarskiego, chociaż towarzyszą im teksty, są przede wszystkim wizualnymi esejami. To one, a nie komentarze, którymi je opatrzone, odnoszą się do istotnych wymiarów lokalnej, białostockiej tradycji. Jedno tylko zaskakuje: brak na wystawie (a tym bardziej w materiałach jej towarzyszących) pewnych pytań, które dzisiaj wydają się wyjątkowo aktualne: o tradycje oświeceniowe, o modele modernizacji, o relacje między własną tradycją a przychodzącą z zewnątrz nowoczesnością, o stosunki między centrum a peryferiami. Te wszystkie pytania – właśnie w kontekście przekształcania

Białegostoku za czasów hetmana Branickiego (przy złożonej ocenie jego osoby) oraz jego trzeciej żony Izabelli z Poniatowskich wręcz się narzuca. Miasto stało się w tym czasie jednym z najważniejszych centrów politycznych i kulturalnych I Rzeczypospolitej. Dla Branickich pracowali wybitni artyści, między innymi Jan Chryzostom Redler (kilka jego rzeźb, jak przedstawienia Herkulesa, przetrwało do dzisiaj), Szymon Czechowicz, Georg Wilhelm Neuhertz czy Jean-Baptiste Pillement. Na ich dworze tworzył Franciszek Karpiński. Być może, istotniejszy był jednak wkład Izabelli z Poniatowskich Branickiej w rozwój edukacji: wspierała ona między innymi Szkołę Podwydziałową Zgromadzenia Akademickiego założoną w 1777 roku przez Komisję Edukacji Narodowej, a zatrudniony przez nią Jakub Feliks Michelis stworzył w Białymstoku Instytut Akuszerii.

Kontrakt rysownika to wystawa, na której odczuć można brak pewnych pytań, które dzisiaj wydają się wyjątkowo aktualne: o tradycje oświeceniowe, o modele modernizacji, o relacje między własną tradycją a przychodzącą z zewnątrz nowoczesnością, o stosunki między centrum a peryferiami.

Jakie znaczenia ma dzisiaj ta osiemnastowieczna tradycja? Na ile definiuje ona miasto, nie tylko jego urbanistyczny i architektoniczny wymiar? Rodzi się wreszcie – najistotniejsze w kontekście tej wystawy – pytanie o samodefiniowanie się galerii, definiowanie miasta, jego statusu, punktów odniesienia. O kontekst historyczny, kulturowy i ideowy, w którym lokuje się ta instytucja. W folderze towarzyszącym *Kontraktowi rysownika* znalazła się informacja, którą łatwo pominąć. Okazuje się, że jest to pierwsza wystawa, której tematem stało się to szczególne usytuowanie galerii mieszczącej się przecież w jednej z pałacowych oficyn. Ten fakt może zdumiewać, bo przecież Arsenał nie ucieka od kontekstów politycznych i społecznych, w których funkcjonuje, dość przywołać wystawę *Uwaga! Granica* przygotowaną we współpracy z lubelską Galerią Labirynt w 2017 roku. Tymczasem dziś, gdy ponownie padają pytania o polską modernizację i jej tradycje, o nasze wybory nowoczesności, doba oświecenia wydaje się oczywistym tematem. Dobrze pokazała to wystawa *Czym jest Oświecenie?* przygotowana w tym roku przez warszawskie Muzeum Sztuki Nowoczesnej.

Jak już padło, pytania o wystawę, o jej relacje z filmem Greenaway'a można mnożyć. Wspomnę tylko o dwóch, może nie do końca na

serio, ale bierzemy przecież udział w grze skojarzeń. Rysunki pana Nevilla są ważnym dowodem w zbrodni popełnionej na właścicielu posiadłości, w nich bowiem zawarto ważne informacje. Można zastanowić się, jakie „zbrodnie” ukrywają, a jednocześnie dokumentują prace trojga współczesnych artystów. *Kompleks...* Karoliny Bielawskiej – odwołujący się do wystroju i architektury Pałacu Branickich – przypomina o jego losach – o postępującej destrukcji rezydencji i odtwarzaniu jej dzisiaj. I od razu pojawiają się trudne kwestie: co i dlaczego jest rekonstruowane, co jest wydobywane na widok, ujawniane, a co przy tej okazji ukrywane czy wręcz niszczone? Czy odtwarzając hipotetyczny wygląd wnętrza z czasów Branickich, nie zamazuje się jego późniejszych dziejów, zmian, nawarstwień, niekoniecznie dla pałacu korzystnych, ale sprawiających, że gmach ten był swoistym nośnikiem pamięci? Pytania o oryginał i rekonstrukcję można postawić także w przypadku *Variations on Residences: Białystok / Wariacje na temat rezydencji: Białystok* Julie Chovin. Dlaczego odrzucono modernistyczną architekturę i tak ochoczo

sięgnięto po historyczny kostium? Co to mówi o stosunku do PRL, z którym tak mocno utożsamiano późnomodernistyczne budownictwo? Czy za marzeniami o zamieszkaniu w domach wybudowanych niczym pałace nie stoi pragnienie prestiżu? Wreszcie – w przypadku Rafała Żarskiego – można dyskutować o skomplikowanym i dyskusyjnym aspekcie oświecenia, jakim było narzucanie reguł edukujących, ale też dyscyplinujących społeczeństwo.

Jak pamiętamy, bohaterowie filmu Petera Greenaway'a zawarli kontrakt: „Pan Nevill wypożyczył swoje usługi jako rysownik na 12 dni, aby mógł sporządzić 12 rysunków: posiadłości, ogrodów, parków i budynków pana Herberta. Sam wybierał widoki do rysunków, kierując się przy tym radą pani Herbert”. Ona zaś zobowiązała się do spotkania się z rysownikiem i zaspokajania jego erotycznych potrzeb. Karolina Bielawska, Julie Chovin i Rafał Żarski niczym pan Nevill wykonują „widoki”. Tylko podpisującym kontrakt jest galeria sztuki. W tym przypadku nie ma oczywiście seksualnego podtekstu. Pojawiają się jednak pytania o skomplikowany typ relacji twórca–zamawiający i o rodzaje zależności czy o relacje między sferą publiczną a prywatną (rynkem sztuki). Na ten temat białostocki *Kontrakt rysownika* milczy.

Piotr Kosiewski

LUDMIŁA POPIEL, JERZY FEDOROWICZ

Formy nikłe

Fundacja Arton, Warszawa
14 września – 9 listopada 2018
kuratorzy: Marika Kuźmicz, Łukasz Mojsak



Nowa siedziba Fundacji Arton prezentuje się skromniej niż obszerna sala w Domu Słowa Polskiego – to małe, dwupokojowe mieszkanie na piętrze kamienicy przy ulicy Foksal, zaraz nad Propagandą. Po inaugurującej jej działalność wystawie Ryszarda Waśki Arton zaprezentował *Formy nikłe* – niepokazną objętościowo, ale przemyślaną – i bardzo potrzebną – prezentację prac Ludmiły Popiel i Jerzego Fedorowicza. Oprócz lokalizacji w tym roku zmieniło się jeszcze jedno. Wystawy w Artonie rokrocznie były jednymi z najlepszych merytorycznie pokazów na Warsaw Gallery Weekend, jednak Marika Kuźmicz po organizacyjnej rewolucji

zdecydowała się już nie uczestniczyć w tej imprezie. Jeśli ktoś na tym jednak stracił, to bardziej spółka galerzystów niż sam Arton.

Kuźmicz, która przy współpracy kilku zagranicznych partnerów uruchomiła niedawno projekt *Forgotten Heritage*, internetową bazę danych na temat środkowoeuropejskiej awangardy drugiej połowy XX wieku, po raz kolejny postanowiła przypomnieć postaci funkcjonujące dotąd w historyczno-artystycznych narracjach raczej na drugim planie. Najpierw „rehabilitacji” doczekała się Popiel. Najpierw w 2016 roku zorganizował jej pierwszą od połowy lat 90. indywidualną wystawę, na której

dominowało op-artowe malarstwo, ale znalazły się też późniejsze realizacje z nurtu sztuki pojęciowej. Przypominanie twórczości Popiel udało się do tego stopnia, że na *Innym Trans-Atlantyku* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej *Pejzaż obiektywny* podpisano jako jej indywidualną pracę, zapominając o Fedorowiczu. Teraz Arton tę pomyłkę poniekąd prostuje: *Formy nikłe* rozpoczynają się właśnie na etapie sztuki pojęciowej, traktowanej jako swego rodzaju złoty okres działalności artystycznej Popiel i Fedorowicza. Nacisk na ten aspekt widać już w tytule zaczerpniętym z niezrealizowanej wystawy duetu, który prace nad nią przerwał ze względu na wybuch stanu wojennego.

Popiel i Fedorowicz przeszli charakterystyczną dla przełomu lat 60. i 70. ewolucję od abstrakcyjnego malarstwa do sztuki konceptualnej. Na rok przed opublikowaniem *Six Years* Lucy Lippard Fedorowicz opracował przedstawioną w ideogramach *Teorię niskiej aktywności*, która, jak pisała Agnieszka Popiel, „wskazuje na decydującą rolę samego przekazu przy minimalizacji działań artysty na rzecz jego realizacji”. Oboje uważali, że w ówczesnej sztuce panuje nadprodukcja, zresztą nie tylko oni, by przypomnieć chociażby pracę

Realizacje Ludmiły Popiel i Jerzego Federowicza z lat 70. to jedne ze stosunkowo nielicznych przykładów konceptualizmu „z ludzką twarzą”, sztuki konceptualnej mniej „suchej”, laboratoryjnej niż większość realizacji z epoki.

Dezapprobator Wandy Gołkowskiej. Para artystów nie tyle jednak była na fali, co sama w dużej mierze tę falę wywołała, przede wszystkim w sensie instytucjonalnym: mowa oczywiście o plenerach w Osiekach, które zainicjowali Fedorowicz i Marian Bogusz (przy wsparciu między innymi Popiel). Z inicjatywy Bogusza i Fedorowicza, który stał się głównym mediatorem w rozmowach z lokalnymi władzami, miało nawet powstać Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Koszalinie, którego założeniem byłby zbiór prac artystów z kręgu galerii Krzywe Koło – gest na miarę neoawangardowego odpowiednika grupy a.r. i Muzeum Sztuki w Łodzi. O ile jednak Bogusz – z dzisiejszej perspektywy – jawi się przede wszystkim jako niezrównany organizator i animator środowiska, ale jednak drugorzędny artysta, tak w przypadku duetu Fedorowicz–Popiel sprawa hierarchii wartości ich spuścizny wygląda wręcz odwrotnie.

To na jubileuszowej, dziesiątej, edycji pleneru w Osiekach powstała jedna z najważniejszych prac duetu, prezentowana w Artonie w formie dokumentacji fotograficznej – *Wykres linii horyzontu. Pejzaż obiektywny*. Na wzgórzu nad jeziorem Jamno powstało sześć niewielkich kwadratowych, biało-błękitnych płócien. Pola obrazowe dzielą się w prosty sposób: górną część zajmuje płaska plama bieli, dolną – błękitu. Do udziału w malowaniu „pejzażu obiektywnego” artyści zaprosili sześciu uczestników w roli malarzy i dodatkowo, jako „arbitra”, Stanisława Fijałkowskiego. Akcja przypominała zawody malarskie pierwszej faktycznej „awangardy w plenerze”, czyli barbizończyków i impresjonistów. Jednak nawet ten gest prostego wyznaczenia horyzontu za sprawą zastosowania błękitu przywozujący na myśl obciążającego otaczającą przestrzeń blue scotchem Edwarda Krasińskiego nie daje się idealnie powtórzyć, mimo że odbywa się w tym samym miejscu i przy zastosowaniu tych samych materiałów i techniki. Linia horyzontu na każdym z obrazów przebiega nieco inaczej.

Choć oparta również na wyjątkowo prostym geście, w porównaniu do wielu ilustracyjno-symbolicznych realizacji z tego samego i poprzed-

niego pleneru osieckiego, w których duży nacisk kładziono na kwestie ekologiczne, praca Popiel i Fedorowicza jawi się na tym tle jako wyjątkowo inteligentna. Redukując do absolutnego minimum środki obrazowe, które na drodze od przedmiotu do oka znajdują się pośrodku, w domenie indywidualnej wrażliwości i umiejętności warsztatowych, wykorzystując przy tym narzędzia pomocnicze – aparat fotograficzny i linkę – artyści wskazują na niepewność definiowania i wytyczania granic środowiska jako takiego. Innymi słowy, kto i na jakich zasadach ma prawo wydzielać na przykład strefy „wypoczynku-ziemi” i „cywilizacji technicznej” (jak zrobił to w Osiekach rok wcześniej Stefan Krygier), skoro każda osoba inaczej postrzega nawet linię horyzontu?

Do konceptualnych propozycji pozostających w sferze samego zapisu należała sytuująca się w obszarze idei *Nić* z 1971 roku, zakładająca

połączenie dwóch stron kopalni „Turów” w Opolnie tytułową nicią, pokrewna zrealizowanej w tym samym roku na plenerze Ziemia Zgorzelecka pracy Konrada Jarodzkiego *Zapis przestrzeni*. Konceptualizm duetu zakorzeniony był jednak w jednostkowym doświadczeniu. „Sztuka może zaistnieć jedynie jako przeblysłk wyizolowanej świadomości”, twierdziła Popiel. Ich realizacje z lat 70. to jedne ze stosunkowo nielicznych, obok przede wszystkim prac Jerzego Rosołowicza, przykładów konceptualizmu „z ludzką twarzą”, sztuki konceptualnej mniej „suchej”, laboratoryjnej niż większość realizacji z epoki. Weźmy chociażby *I matrimonii fatti a Roma in Zona di Monteverde Vecchio dal 15 XII 72 – al 31 II 73* – to powstała podczas pobytu w Rzymie konceptualno-mailartowa praca Popiel, w której ramach artystka przesyłała do Galerii Sztuki Informacji Kreatywnej we Wrocławiu informacje o małżeństwach zawieranych w przywoływanej w tytule dzielnicy Rzymu, spisując je z tablicy ogłoszeń.

Druga część wystawy w Artonie cofa nas chronologicznie do okresu op-artowego obojga artystów, czyli do lat 60. Wyraźne wydzielenie dwóch części sprawdza się świetnie. Choć na wystawie znalazło się niewiele tekstów Popiel i Fedorowicza (a jak każdy szanujący się artysta konceptualny, oni także swoje idee spisywali), to czysto wizualne połączenia pokazują ścieżki, jakimi biegła ich kariera. Wracając do op-artowego malarstwa, widzimy, z jednej strony, jak płynne, wymuszone wewnętrzną logiką ich twórczości, a nie tylko zmieniającymi się trendami było odejście od artefaktu, z drugiej zaś które elementy składające się na wspólne realizacje wyszły od Popiel, a które od Fedorowicza.

Geometryczne obrazy Fedorowicza to uporządkowane, złożone struktury, w których artysta rozwiązywał podejmowane problemy formalne w obrębie poszczególnych kompozycji. Obrazy Popiel to z kolei bardziej syntetyczne analizy zjawisk optycznych, skupione jednocześnie na przestrzeni wykraczającej poza granice obrazu, podobnie jak w przypadku Kennetha Nolanda i podobnych mu amerykańskich minimalistów. Geometryczna racjonalność splata się tu z niezwykłą formalną subtelnością, zauważalną zwłaszcza u Popiel, podkreślaną jeszcze przez tytuły – w Artonie oglądać możemy serię jej *Labiryntów*, które przeglądają się w nieco sztywniejszych *Kompozycjach* Fedorowicza. To, jak bardzo jedne i drugie pozostały przez lata zaniedbane przez historię sztuki, pokazuje ich stan techniczny. Obrazy aż proszą się o natychmiastową konserwację, ubytki farby są spore, a jedno z płócien Popiel jest nawet wyraźnie naddarte. Jak dotąd Marice Kuźmicz i współkuratorującemu *Formy nikłe*

Łukaszowi Mojsakowi udało się zaprezentować dorobek Popiel i Fedorowicza na tyle syntetycznie i przekrojowo, na ile pozwalają skromne wnętrza galerii. Na przyszły rok planowana jest jednak pierwsza monografia ich dorobku – oby na równie wysokim poziomie.

Piotr Policht

Forum Nowych Autonomii Sztuk

red. Jarosław Denisiuk
Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg 2018

Publikacja *Forum Nowych Autonomii Sztuk* zawiera materiały będące pokłosiem zorganizowanego przez Sławomira Marca 30 września 2017 roku w Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu Festiwalu Forum Nowych Autonomii Sztuk (FNAS), w którego ramach odbyła się między innymi konferencja *Wobec nie/możliwej autonomii sztuki*. W tomie zamieszczono także *Deklarację FNAS/Warszawa 2014* autorstwa Marca, kalendarium działalności FNAS oraz archiwalne teksty różnych autorów publikowane w ostatnich trzech latach przez wyżej wymienionego na forumnowejautonomiisztuk.blog.pl. W recenzji koncentruję się na problemie autonomii sztuki podjętym w referatach wygłoszonych na konferencji przez Jarosława Denisiuka, Romana Kubickiego, Sławomira Marca, Pawła Możdżyńskiego, Karolinę Staszak i Jana S. Wojciechowskiego. Okazuje się on zaskakująco aktualny, choć poświęcanie mu uwagi może w pierwszej chwili wydać się stratą czasu. Skoro bowiem od dawna artysta dysponuje wolnością twórczą pozwalającą mu prezentować jako sztukę właściwie wszystko, co zechce, to po co mu jakaś autonomia? I czym ona jest właśnie w stosunku do wolności twórczej? A poza tym kto lub co ma taką siłę sprawczą, by autonomię wprowadzić i egzekwować w świecie sztuki? Poniżej przedstawiam odpowiedzi na te i inne pytania.

Już samo ujęcie przez Sławomira Marca tematu konferencji wskazuje na niejednoznaczną sytuację autonomii sztuki w dzisiejszym art worldzie – skoro uznaje ją on za „nie/możliwą”, a tym samym prezentuje wobec niej podejście ambiwalentne. Sądząc jednak na podstawie jego niektórych wypowiedzi, podjęcie tego tematu świadczy o odczuwanej przynajmniej przez część artystów potrzebie znalezienia jakiegoś środka zaradczego na ów „wszystkoizm” współczesnej sztuki. Jeśli istotnie tak jest, to trzeba od razu stwierdzić, że w obecnej rzeczywistości artystycznej nikt nie może artyście narzucić żadnej autonomii sztuki, gdyż w ten sposób ograniczyłby jego wolność twórczą, choć oczywiście może mu perswadować przyjęcie takiej czy innej postawy. Artysta może wyłącznie z własnej woli, jako podmiot twórczy, pozostawać „autonomiczny”, na przykład wobec dominujących w danym czasie tendencji w sztuce. Autonomię sztuki bądź wolność twórczą jest mu bowiem władne przyznać albo odebrać jedynie państwo za sprawą swoich instytucji, w zależności od ustroju politycznego. Z tego względu autorzy referatów

w swoich różnych stwierdzeniach dotyczących autonomii sztuki bądź wolności twórczej siłą rzeczy wprost lub nie wprost nawiązują do ustrojowych uwarunkowań tychże i to, moim zdaniem, jest w tych referatach szczególnie ważne, dlatego na ten problem kładę nacisk.

Historyk sztuki Jarosław Denisiuk (*Zerwany kontrakt*) ze względu na charakter współczesnej sztuki i sposób jej funkcjonowania powątpiewa w możliwość istnienia jej autonomii, choć nie precyzuje, jak tę ostatnią rozumie. Natomiast zdaniem Sławomira Marca współczesny świat sztuki, a ściślej patologia, jaką został on dotknięty, przemawia za wprowadzeniem autonomii sztuki. Marzec już w *Deklaracji FNAS/Warszawa 2014* „dostrzega konieczność sprzeciwu wobec aktualnych funkcjonalizacji sztuki, które redukują ją do logiki rynku (sztuka jako nowość, byle jaka, byle nowa), logiki mass mediów (sztuka jako atrakcyjna anomalia), logiki politycznych resentymentów, ale także do kaprysów aroganckich ekspertów uzurpujących sobie prawo rozstrzygania, co jest ważne i aktualne w sztuce” (s. 7). W tym publicystycznym stwierdzeniu przypisuje on więc całemu systemowi cechy, które dotyczą tylko jego patologicznego marginesu. Ponadto, siłą rzeczy, ze względu na datę ogłoszenia *Deklaracji FNAS* odnosi się do mechanizmów funkcjonowania polskiego świata sztuki w ustroju demokracji liberalnej, w którym konstytucja gwarantuje artystom, jak głosi jej artykuł 73, „wolność twórczości artystycznej”. Do prawidłowego funkcjonowania takiego ustroju, a tym samym w jego obrębie świata sztuki, wolny rynek, niezależne media i system ekspercki są, jak wiadomo, niezbędne, choć pewnie nieuchronnie w jakimś zakresie stają się one dysfunkcyjne. Jednak w sytuacji, gdy ustrój ten konstytucyjnie gwarantuje artyście wolność twórczą, nie można proponować jako antidotum na jego patologie autonomii sztuki. W takim ustroju istnieją inne sposoby walki z jego możliwymi wynaturzeniami.

Jan S. Wojciechowski (*W kwestii autonomii sztuki*), artysta identyfikowany z neoawangardą, a od pewnego czasu utożsamiający się z celami FNAS, w swoim referacie za najważniejszy dla rozpatrywania problemu autonomii sztuki punkt odniesienia w polskim świecie sztuki po 1989 roku uznaje właśnie neoawangardę jako przeciwniczkę autonomii sztuki. Moment powstania FNAS (2014 rok) mającego bronić autonomii sztuki łączy zaś z momentem

uwidocznienia się porażek, które jego zdaniem poniosła ta formacja artystyczna. Wygłaszając ten referat we wrześniu 2017 roku, Wojciechowski siłą rzeczy przywołuje również, jakkolwiek nie wprost, politykę „dobrej zmiany”, która doszła do głosu w 2015 roku w wyniku wyborczego zwycięstwa PiS i, zdaniem znawców problemu, uruchomiła proces antykonstytucyjnych przeobrażeń ustrojowych prowadzących od neoliberalizmu do neoautorytaryzmu, z jego decydującą rolą woli politycznej przywódcy partii rządzącej i podporządkowaniem mu instytucji państwa, włącznie z parlamentem. Zdaniem bowiem Wojciechowskiego „zmiana politycznego kontekstu FNAS stawia «autonomistów» przed nowym trudnym wyzwaniem. Pytanie o autonomię nabrzmiało bowiem w czasie, gdy elity neoawangardy w Polsce próbowały zredukować do kilku nazwisk i instytucjonalnie zawłaszczyć pole sztuki. Dziś autonomia wydaje się wszystkim czymś ważnym. [...] O autonomii zaczynają mówić bez zażenowania beneficjenci minionego «układu». Trudno obronić się przed przypuszczeniem, że robią to w swoim własnym zagrożonym dziś interesie [...]” (s. 51).

Już samo ujęcie przez Sławomira Marca tematu przeprowadzonej w Galerii EL konferencji wskazuje na niejednoznaczną sytuację autonomii sztuki w dzisiejszym art worldzie – skoro uznaje ją on za „nie/możliwą”, tym samym prezentując wobec niej podejście ambiwalentne.

Zacytowane stwierdzenie Wojciechowskiego ma również charakter publicystyczny i jest gołosłowne, ale dla problematyki tej recenzji istotne jest w nim to, co wprost z niego wynika: że od 2015 roku artyści, w tym neoawangardyści (jeśli, rzecz jasna, w ogóle byli w polskiej sztuce po 1989 roku) czują się coraz bardziej zmuszani do tego, by domagać się od rządzących właśnie przyznania sztuce jakiejś autonomii, gdyż ci nie respektują już, a przynajmniej nie respektują w pełni, wspomnianej wyżej konstytucyjnej „wolności twórczości artystycznej”.

W kontekście rozważań o autonomii sztuki do zmiany, która nastąpiła w Polsce w 2015 roku w polityce kulturalnej państwa, wprost odnosi się socjolog Paweł Możdżyński (*O autonomii sztuk autonomicznie*). Zwraca on jednak uwagę na zagrożenia wolności twórczej istniejące zarówno w państwie neoautorytarnym, jak i neoliberalnym. W tym pierwszym łączy je ze „spektakularnością skoncentrowaną”, która „ma miejsce tam, gdzie

następuje bezpośrednia ingerencja urzędników i władzy politycznej w życie publiczne [...] (na przykład w realnym socjalizmie). [...] odrodziła się dziś w Polsce w postaci polityki historycznej i działalności cenzorskiej Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. [...] napięcia ideologiczne występujące w instytucjach teatralnych i filmowych w Polsce, owocujące choćby cofnięciem dotacji, pokazują realną możliwość cenzurowania wypowiedzi twórczych także w galeriach, muzeach, akademiach sztuk pięknych” (s. 46). W państwie neoliberalnym natomiast łączy zagrożenia wolności twórczej ze „spektakularnością rozproszoną”, czyli interesami sponsorów i korporacji w społeczeństwie spektaklu. Jego zdaniem w Polsce po 1989 roku w „dojrzałym neoliberalizmie” zagrożenie stwarza więc rynek, a w „kiełkującym autorytaryzmie” – polityka.

Możdżyński wymienia autonomię sztuki obok wolności twórczej. Nie zakreślając granic tej drugiej, akcentuje ograniczony zakres tej pierwszej, jej względność zarówno w przypadku świata sztuki, jak i samej sztuki oraz artystów. Ale kiedy twierdzi,

że autonomia sztuki „ma miejsce wtedy, gdy samodzielnie artysta lub artystka wybiera i tworzy znaczenia, dobiera treść i formę dzieła” (s. 43), de facto utożsamia ją z wolnością twórczą. Jest to autonomia w najszerszym rozumieniu, czyli właśnie wolność twórcza. I zwraca uwagę, że może ją zawiesić lub zlikwidować kurator, dyrektor galerii, urzędnik czy minister. Skoro jednak w pojęciu autonomii sztuki akcentuje względną, a nie totalną wolność twórczą, siłą rzeczy ma na myśli niezależność ograniczoną, koncesjonowaną artyście przez nadrzędny wobec niego podmiot polityczny, czyli zarówno pozytywną „wolność do”, jak i negatywną „wolność od”. Tak rozumiana autonomia sztuki występowała na przykład w ustroju politycznym PRL i obowiązuje w każdym innym systemie autorytarnym (w totalitarnym zostaje zniesiona).

Zdaniem filozofa Romana Kubickiego (*Autonomia sztuki w świecie ekspertów*) „w szczególności trudno odróżnić autonomię sztuki od negatywnej «wolności od», a być może nawet nie da się tego

zrobić” (s. 16). Jako jej przykład można podać oswobodzenie się artystów w PRL w czasie odwilży od konieczności uprawiania socrealizmu.

Karolina Staszak (*Przeciw autonomii. Stanowisko krytyka*) też, choć nie wprost, przez autonomię rozumie „wolność od”, a występując z pozycji konserwatywnej krytyczki sztuki, uznaje w sztuce „autonomię [...] jako wolność od rozważających sztukę ideologii” na korzyść poszukiwań formalnych (s. 29). Odrzuca natomiast autonomię pojmowaną jako „niezależność artystów od etyki i moralności” (s. 30). Tak rozumiana autonomia jest jednak pseudoautonomią, gdyż w ustroju demokracji liberalnej stanowi tylko jedną z nieograniczonych możliwości uprawiania sztuki dostępnych w ramach wolności twórczej, a w ustroju autorytarnym jej los jest zależny od woli politycznych decydentów.

Sławomir Marzec (*Wstęp i referat Między totalną wolnością i totalną wiernością; czyli nie/możliwa trans/autonomia sztuki*) konstruuje swoją propozycję rozumienia i realizowania autonomii sztuki zarówno w opozycji do stanowiska Moźdzynskiego, jak i Staszak. Proponuje artystom „nową autonomię jako samodzielne praktykowanie jakości. To zupełnie odmienna perspektywa niż obowiązkowe wpisywanie się w aktualne programowanie sztuki: trendy, światowe standardy czy społeczne ważności” (s. 33). Ta koncepcja oznacza, jak pisze, wcielanie w życie własnej podmiotowości (s. 34). Jednak tego rodzaju stwierdzenie też ma charakter publicystycznego przerysowania sytuacji, gdyż w ustroju demokracji liberalnej artysta nie ma obowiązku wpisywania się w cokolwiek, lecz dysponuje swobodą wyboru, podczas gdy w ustroju autorytarnym władza mu tę swobodę ogranicza i przynajmniej próbuje narzuć jakieś, jej zdaniem, „społeczne ważności”. Również tak rozumiana autonomia jest więc pseudoautonomią, jedną z możliwości dostępnych w ramach wolności twórczej w neoliberalizmie. W neoautorytaryzmie natomiast może ona podlegać ograniczeniom.

Marzec oczywiście rozumie, jak – z różnych względów – złożona jest współcześnie sytuacja sztuki. Inaczej nie twierdziłby, że obecnie autonomia jest „nie/możliwa”. Być może, ma to związek również ze świadomością, że – abstrahując od takiego czy innego kontekstu politycznego – współcześnie można mówić nie tyle o autonomii, ile o autonomii po autonomii. Tak czy inaczej, dyskusja podjęta przez FNAS nad, zdawałoby się przebrzmiałym problemem autonomii sztuki, może nieco nieoczekiwanie okazuje się interesującym przyczynkiem do diagnozy obecnej sytuacji sztuki w Polsce.

Bożenna Stokłosa

Gdybym był księżycem

Galeria Raster, Warszawa
21 września – 17 listopada 2018

ŁUKASZ GORCZYCA, ŁUKASZ RONDUDA Szyja. Awangarda i alkohol

Fundacja Raster, Warszawa 2018

O wystawach w Galerii Raster od jakiegoś czasu szepcze się, że są raczej średniawe, a sama galeria przeżywa kryzys (wieku średniego?) – przynajmniej jeśli chodzi o własny repertuar, ale niewykluczone, że w grę wchodzi wizerunek jako taki. Raster, ze swoją specyficzną legendą i tożsamością, do dzisiejszych realiów artystycznych pasuje chyba coraz mniej. Jest to w końcu miejscówka na wskroś chłopacka, założona przez dwóch krytyków żartownisiów, zaczynających swoją karierę w czasach, gdy pojęcie poprawności politycznej w polskim środowisku artystycznym było zapewne kompletnie nieznane. Oni w każdym razie mogli bez żadnej konsekwencji nie stosować się do jej zasad i epatować chłopackością, co z pewnością pomogło im osiągnąć założone cele. Mamy jednak rok 2018 i atmosfera w sztuce jest zasadniczo inna – w modzie panuje feminizm i queer, a rosnący nacisk na profesjonalizm i prozachodnie ambicje środowiska niepoprawnym żartem jakoś nie służą. Podobnie sama męskość jest w defensywie, przynajmniej jako temat w sztuce, co udowodniła wystawa *Męska rzecz* w Muzeum Śląskim w Katowicach, skądinąd kiepska. W tym kontekście lokal przy ulicy Wspólnej powoli sam zaczyna jawić się jako galeryjna wersja Kevina Spacey’ego – latem tego roku do Rastra wkroczyły Żubrzyce protestujące przeciwko pokazanym na wystawie *Obce ciała* fotografiom Nobuyoshiego Arakiego, a w międzyczasie Raster dołączył do elitarnego grona spółkowców-przemocowców, czyli ojców założycieli spółki organizującej od tego roku Warsaw Gallery Weekend. Właściciele Rastra wydają się więc zasadniczo odporni na nowe tendencje, nie dziwi więc, że podczas ostatniego WGW postanowili zastanowić się nad figurą pijącego artysty. Uwaga, rodzaj męski to nie przypadek.

Gdybym był księżycem to wystawa, która ciekawie wybrzmiewa w aktualnym kontekście społeczno-politycznym, ale sam pomysł na podjęcie tematu „alkohol w sztuce” pojawił się dużo wcześniej, przy okazji serii wywiadów przeprowadzonych przez Łukasza Gorczycę i Łukasza Rondudę, a zebranych



Dominika Olszowy, *Peep show*, instalacja, 2018
dzięki uprzejmości Galerii Raster w Warszawie

w publikacji *Szyja. Awangarda i alkohol*, która również miała swoją premierę podczas WGW. Wydawnictwo musiało rodzić się w bólach – wywiady powstawały w latach 2010–2013, znaleźć tu można rozmowy z nieżyjącymi już Jerzym Beresiem i Leszkiem Knaflewskim, całość na wydanie czekała pięć lat, by zmaterializować się w końcu jako cienka i tania książeczka, niemalże broszura, z minimalistyczną oprawą graficzną autorstwa Michała Kaczyńskiego. Zwraca uwagę dobór rozmówców – są to reprezentanci awangardy lat 70., 80. i 90. (co pokazuje, z jak dużą rozciągliwością potraktowano tytułowe pojęcie) i są to wyłącznie mężczyźni. Wychodzi więc na to, że alkohol to „męska rzecz”. Wprawdzie Gorczyca i Ronduda informują we wstępie, że ich publikacja ma na celu przyjrzenie się na nowo kategorii męskości, jednak w tej sugestii daje się wyczuć asekuracyjny zabieg, by wpisać *Szyję* w aktualne dyskusje i rozbroić ewentualne zarzuty o mizoginizm. Tymczasem pamiętajmy, że rozmowy zebrane w publikacji powstawały na długo przed akcją #metoo, i mogę się założyć, że w 2010 roku selekcja rozmówców była dla autorów naturalna. Co prawda w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej” Łukasz Gorczyca zapewniał, że w planach jest następna publikacja, poświęcona kobietom, ale mam wrażenie, że to tylko wymówka.

Podczas lektury *Szyi* można odnieść wrażenie, że bardziej od kategorii genderowych Gorczyce i Rondudę interesuje jednak mitologia awangardowego artysty, w której alkohol odgrywa znaczącą rolę – na to wskazuje choćby podtytuł publikacji, a czytelnik wie to z dziejów wszelkich awangard, od pierwszej poczynając. *Szyja* daje więc wgląd w obyczajowość artystycznej bohemy czasów PRL, która w dużej mierze stanowiła odbicie ówczesnego stylu życia jako takiego. Alkohol, a zwłaszcza wódka i jej pochodne (bimber, spirytus – trunki, których dzisiaj już się raczej nie pija), był ważnym elementem życia społecznego – integrował i umożliwiał chwilowe oderwanie się od realiów PRL. Mówiąc dosadnie i językiem *Szyi*, piło się, by zapomnieć, jak bardzo rzeczywistość jest chujowa, a poza tym wielu nie miało nic lepszego do roboty. Piło się też w robocie, o czym barwnie opowiadają Józef Robakowski czy Ryszard Waśko, mający styczność z łódzkim środowiskiem filmowym. Alkohol łączył się strumieniami na akademiach artystycznych, pedagodzy i studenci przychodzili na zajęcia pijani, co zresztą prowadziło do tragicznych, nawet śmiertelnych, wypadków. Mógł być także motywem sztuki lub atrybutem artysty – w niektórych swoich performansach Jerzy Beres używał wódki, Edward Dwurnik malował pijaków, Kultura Zrzuty swoją nazwę wywodzi od zrzutki na alkohol,

artyści zgromadzeni wokół Koła Klipsa budowali swój słownik artystyczny, odwołując się do alkoholowych doświadczeń (tania rzeźba), dla Grupy alkohol stanowił dionizyjskie medium. Wokół alkoholu powstał też odrębny język – na ustawkę pijacką mówiło się szyja, pięćdziesiątka wódki to zefirek, setka – huragan.

Każde pokolenie artystyczne piło oczywiście w inny sposób. Najbardziej zaprawione w boju były roczniki 70., z kolei pokolenie lat 80. stawiało bardziej na narkotyki i dystansowało się od pijaństwa starszych kolegów, co podkreślał w rozmowie Paweł Jarodzki. Dla takich grup jak LuXuS odrzucenie alkoholu było zresztą nie tylko rewolucją obyczajową, ale wiązało się z przyjęciem nowego kodeksu artystycznego („Wierzyliśmy w inne wartości. Mieliliśmy profesorów, którzy w latach sześćdziesiątych używali słowa sztuka jako określenia wartości. [...] Dla mnie to była żadna kategoria... Wiązało się to też z tym, że struktury z lat siedemdziesiątych były zaplajane, skompromitowane i było wiadomo, że polecą”). Narracja książki zatrzymuje się na pokoleniu lat 90., ostatnim, które miało jeszcze okazję uczestniczyć w starej kulturze alkoholowej. Można wyczuć w tym ujęciu pewną melancholię, jednak na dobrą sprawę ostatnie wywiady w książce – z Rafałem Bujnowskim i Wojciechem Bąkowskim – to jedne z najbardziej depresyjnych i przykrych. Obaj artyści przyznają otwarcie, że alkohol w dużej mierze służy im do zabijania egzystencjalnej nudy, walki z samotnością i poczuciem beznadziei, a także wyzwala agresję. Ich wypowiedzi są zdawkowe i lakoniczne, czytelnik może więc nie wiedzieć, że często mowa o sytuacjach bardzo poważnych. Czy Gorczyca i Ronduda o pewne rzeczy nie chcą pytać, bo się boją, wstydzą, czy po prostu wolą, żeby czytelnik się o nich nie dowiedział? Jednak nawet bez insiderskiej wiedzy o środowisku artystycznym lekturę *Szyi* kończy się ze zjeżdżonymi włosami i głową przepełnioną obrazami skrajnej alkoholowej patologii. Czytelniczki dodatkowo mogą dostrzec w tej broszurce bardzo nieciekawy wizerunek agresywnego faceta destruktora, żalonnego przemocowca. O tym mrocznym aspekcie picia wspomina zresztą Oskar Dawicki, który przyznaje, że alkohol pomaga artystom bronić własnej mitologii, ale i dodaje: „W figurze białego pijanego artysty jest zawsze element agresji. W którymś miejscu alkohol prowadzi do przemocy”. Po lekturze można jednak zapytać, po co to wszystko? Książeczkę czyta się łatwo, jest ciekawa, ale właściwie dowiadujemy się tego, co dobrze wiedzieliśmy: artyści chleją. Ponadto tak jak nieszczerze brzmiały zapewnienia o celowości męskiego składu *Szyi*, tak absurdalna jest uwaga ze wstępu, głosząca, że

pozycja ta poszerza „badania” nad sztuką awangardową. Warto też dodać, że niektóre wywiady sprawiają wrażenie urwanych, a całość jest dziwacznie zredagowana (na przykład daty roczne są zapisane słownie).

Tymczasem dwuznaczna, zabawowo-melancholijna aura *Szyi* w samej wystawie przechodzi jednak w tony funeralne. Od frontu gości galerii witają rzeźby Dominiki Olszowy (jednej z niezliczonych kobiet występujących na wystawie, ale i najmłodszej uczestniczki pokazu) – nasączone cementem ubrania, które wiszą w oknach, tworząc teatrzyk duchów – widm pijaków, zniszczonych dusz, starej alkoholowej gwardii zastygłej w ostatniej libacji. W środku można za to poczuć się jak w zapyziałej krakowskiej knajpie – dominuje tu bura kolorystyka, z przewagą czerni („Ci, którzy pili, nie dość, że malowali brązową farbą, czego nienawidziliśmy, to jeszcze wszystko traktowali po dostojewsku, poważnie, cierpiętniczo”, mówił Paweł Jarodzki w *Szyi*); prace są poupychane na ścianach gęsto, nie brakuje w końcu istic krakowskiego

Wystawa *Gdybym był księżycem* może fascynować albo przerażać, trudno jednak nie przyznać, że jest to próba przyjrzenia się mitologii awangardowego artysty od całkiem interesującej strony. Rastryści jednak w dosyć przewidywalny sposób ją estetyzują.

elementu, czyli prac dawnych ładniowców – obrazu Marcina Maciejowskiego *Od dawna piszesz?*, na którym uśmiecha się podпиты Sławomir Shuty, oraz pracy *Ogień* Wilhelma Sasnała (płótno z naklejoną kurtką, która zapaliła się na artyście podczas jednej z popijaw) – tę ostatnią przy odrobinie nieuwagi można by wziąć za jakieś nieznanne dzieło Tadeusza Kantora. Jest nawet muzyka, tyle że smutna, jakby pogrzebowa: na potrzeby wystawy galerzyści zaprosili do współpracy zawodową śpiewaczkę operową, Joannę Halszkę Sokołowską, która wyśpiewała utwór oparty na poemacie Władysława Broniewskiego dedykowanym pijakom. Pierwszy wers pieśni posłużył także jako tytuł samej wystawy, tak więc Broniewski – jeden z naczelnych bardów PRL, ulubieniec rastrowców, bohater wystawy w tej galerii w 2005 roku, a zarazem postać tragiczna – jest cichym patronem pokazu.

Wystawa ma też swój „kręgosłup moralny” – cykl fotograficzny Jerzego Lewczyńskiego, zrealizowany w latach 80. XX wieku dla Wydziału

Zdrowia Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach we współpracy z Śląskim Okręgiem ZPAF. Ciągający się przez wszystkie ściany galerii cykl zdjęć wizualizuje historię alkoholu i konsekwencje płynące z nadmiernego spożycia – utratę pracy, wypadki samochodowe, problemy rodzinne, wreszcie śmierć. Pojawia się tu też jedyny na wystawie wątek genderowy – kobiety przestrzegają się przed piciem, ponieważ jest to nieeleganckie. Ot, wdzięczna wizualizacja stereotypu, że alkohol to męska używka, a kobiety powinny zachowywać trzeźwość tylko dlatego, żeby nie obalać męskiej wizji wrażliwej damy. Kłam tej teorii zadaje seria fotograficzna *Alkohole* Marioli Przyjemskiej, ale trudno nie zauważyć, że w zasadzie jest ona jedyną pijącą artystką pokazaną na wystawie (Dominika Olszowy to inna generacja, w jej pracach leitmotywem jest już – nieprzypadkowo – kawa). Wydaje się więc, że pewne kulturowe ograniczenia nadal tu funkcjonują, a szkoda, bo przecież można by nawet gdzieś w kącie galerii pokazać takie prace, jak *Sytuacja, która w Polsce się nie wydarzyła*

Katarzyny Górnej (kręcona w klubokawiarni Amatorska) czy jej *Portret artysty romantycznego*, stworzony we współpracy z Mikołajem Starowiejskim (ponoć na planie tego filmu nieustannie łała się wódka).

Oprócz kulturowych stereotypów na kształt wystawy wyraźnie wpłynęły też ograniczenia natury towarzyskiej. Górna i jej kawiarniane towarzystwo to w końcu zupełnie inny krąg koleżeński niż Raster; Gorczyca i Kaczyński w swojej galerii pokazali po prostu artystów i artystki, których reprezentują, cenią lub w jakiś sposób zaliczają do grona krewnych i znajomych królika (Przyjemska to w końcu żona Zbigniewa Libery). Na wystawie znajdziemy więc oczywiście także pracę Oskara Dawickiego, obrazy Edwarda Dwurnika (autoportret z uciętą głową i portret kłęzącego w tłumie pijaka) czy pijacki autoportret wykonany przez Bartka Materkę. Rafał Bujnowski pokazał tu cykl *Pijacy i pijaczki* – serię niewyraźnych twarzy wyłaniających się z plam czarnej

farby, wycieranej przez malarza w papierowe chusteczki. Najdrastyczniejsza praca to ta autorstwa Krzysztofa M. Bednarskiego, który jest tu chyba zresztą jednym z najtrudniejszych alkoholowych przypadków (trzeźwy alkoholik). Praca Bednarskiego składa się z kartki zaplamionej krwią i filmu, na których widzimy moment kąpienia czerwonej cieczy na papier. Film to symulacja, ale na kartce naprawdę jest krew artysty kapiąca mu z nosa podczas kolejnego krwotoku będącego skutkiem przepicia.

Wystawa *Gdybym był księżycem* może fascynować albo przerażać, trudno jednak nie przyznać, że jest to próba przyjrzenia się mitologii awangardowego artysty od całkiem interesującej strony. Rastryści jednak w dość przewidywalny sposób ją estetyzują – wódka w sztuce to zatem nie tylko używka służąca rozrywce, ale i romantyczny eliksir pomagający zrzucić z siebie na chwilę jarzmo społecznych i kulturowych ograniczeń. „Spośród wielorakich funkcji, jakie alkohol spełniał i pełni w życiu artystek i artystów, najbardziej interesuje nas moment utraty kontroli – nad własnym ciałem, życiem i sztuką – który może skutkować upadkiem, ale też zaskakująco śmiało, szczerymi, a nawet bluźnierczymi gestami”, czytamy w notce towarzyszącej wystawie. Co znamienne, na wystawie nie znajdziemy naprawdę genialnych dzieł powstałych pod wpływem alkoholu. Ogólnie rzecz biorąc, nie jest to wystawa dobrych prac, tylko raczej niepokojących artefaktów czy wykonanych po pijaku gryzmołów (*vide* wspólny obraz Przemka Mateckiego i Pawła Althamera). Najlepsze prace chyba nie były wykonane pod wpływem, a o relacji tworzenie–alkohol mówią zresztą dość trzeźwo sami artyści w *Szyi* – to się po prostu rzadko udaje. W tym kontekście nie dziwi, że bardziej sprofesjonalizowanemu, zachodniemu środowisku artystycznemu w którymś momencie XX wieku alkohol w rękach artysty przestał kojarzyć się dobrze. To zresztą też ciekawy temat powracający w *Szyi* – zderzenie wschodniej i zachodniej mentalności i podejścia do alkoholu. Zachodnie standardy picia dzisiaj oczywiście obowiązują także w Polsce. Pokolenie millenialsów pije kawę, piwko albo prosecco, alkohol przegrywa często z miękkimi narkotykami, ale i sportem – rozrywek i możliwości jest wiele, ważny jest też lifestyle. Artyści to profesjonalisci wykonujący zlecenia i projekty; jeśli piją, to raczej uważnie i w kontekście kariery. W tej figurze nie ma już wiele romantyzmu, ale kto wie, może ma ona jednak jakieś plusy? Starsze pokolenia były, jakie były, i piły, jak piły, bo nie miały żadnych perspektyw – milleniarsi już mają. Oczywiście, gdy czasem obserwuję stopień środowiskowej

autokontroli i zwiększającego się w nim napięcia, sama tęsknię do czasów, kiedy relacje międzyludzkie były luźniejsze. Pytanie tylko, kim byłabym 30 lat temu. Może po prostu żoną pijaka?

Karolina Plinta

EWELINA CHRZANOWSKA, ADAM RZEPECKI

21 września – 27 października 2018
Galeria Dawid Radziszewski, Warszawa

JOANNA PIOTROWSKA

21–23 września 2018
Galeria Dawid Radziszewski, Warszawa

Ósma edycja Warsaw Gallery Weekend musiała być poddana jakiemuś szczególnemu ciśnieniu, które zaowocowało rozmnożeniem wystaw. Nie chodzi o to, że wyjątkowo zwiększyła się liczba galerii biorących udział w imprezie, ale z pewnością przybyło samych pokazów. Cóż, natura nie znosi próżni, zatem może po tegorocznej schizmie związanej z przekształceniem WGW w spółkę galerzyści dwoili się i troili, aby wypełnić lukę po Matyldzie Prus. Tak więc Fundacja Galerii Foksal wystawia równolegle Roberta Antona i Pawła Althamera, Piktogram prezentuje indywidualną ekspozycję Agaty Ingarden oraz swoich własnych artystów parę pięter niżej, a odwiedzająca

Warszawę High Gallery również zainwestowała w dwa pokazy, w tym jeden w byłej siedzibie Dawida Radziszewskiego. Sam Radziszewski – bynajmniej nie bezdomny, bo sprawnie rozlokowany w nowej przestrzeni w 19 Dzielnicy, będącej ewidentnym świadectwem klasowego awansu – pokazuje nawet nie dwie, lecz trzy wystawy. Może w reakcji na ten desperacki urodzaj, a może wpisując się we własną tradycję wysmiewania się z WGW, która przynosiła zazwyczaj bardzo dobre efekty, żeby przypomnieć chociażby mikrozbiorówkę *Artyści z boreliozą* (2016) czy *Wczesną polskość* Katarzyny Przezwańskiej (2017). Tym razem również się udaje – ale, co interesujące, niekoniecznie



Joanna Piotrowska, *Bez tytułu*, performans, 2017, fot. Robert Świerczyński
dzięki uprzejmości Galerii Dawid Radziszewski w Warszawie



Adam Rzepecki, *Wystawa dla krasnoludków* (fragment) instalacja, 1985, fot. Robert Świerczyński dzięki uprzejmości Galerii Dawid Radziszewski w Warszawie

decydują o tym same prace, ale właśnie określając je wystawienniczy kontekst i napięcia wynikające z brawurowego i pełnego dezynwoltury gestu zestawienia trzech pochodzących z zupełnie różnych porządków dzieł.

Podczas gdy w innych przypadkach mnożenie wystaw wynika z pewnością z asekuracji oraz potrzeby popisu, połączenie w jeden pokaz prac Joanny Piotrowskiej, Eweliny Chrzanowskiej i Adama Rzepeckiego nie pozostawia wątpliwości, że nie o żadne imponowanie bogactwem czy historyczno-sztuczną erudycją chodzi, ale o wyśmianie pompatycznej atmosfery WGW. Trudno znaleźć bowiem jakiegokolwiek racjonalne argumenty przemawiające za tym, aby trzy tak odrębne pokazy zaistniały sensownie w ramach jednej wystawy. Po pierwsze, bezcelowe jest myślenie o tym projekcie poza kontekstem weekendu galerii, tak integralnym wydaje mi się tutaj składnikiem. A po drugie, bliższe przyjrzenie się relacjom łączącym trzy pokazy zdradza, że jak najbardziej mają wspólny mianownik: performatywne zachwianie regułami wystawiennictwa.

A co z samymi pracami/wystawami? Były to, poczynając od najnowszej: zrekonstruowany zostaje performans Piotrowskiej, który prezentowany był na targach ArtBasel Statements w Bazylei

w 2017 roku, instalacja Eweliny Chrzanowskiej z galerii Artpol z 2008 roku i w końcu *Wystawa dla krasnoludków* Rzepeckiego z Małej Galerii ZPAF z 1985 roku. Żadna z tych prac nie jest może ani bardzo odkrywczą, ani tym bardziej wybitną, ale poza tym, że zupełnie nie o to tutaj chodzi, w każdej widać namysł nad samą praktyką wystawianictwa. A przecież właśnie o kwestionowanie ekspozycyjnych reguł chodzi w przeznaczonym na targi performansie Piotrowskiej – prezentowanie działań performatywnych na targach tego typu wciąż jest przecież raczej marginalnym działaniem, bo pewniejsze okazują się, rzecz jasna, media bardziej uchwytnie. Oczywiście decyzja o pokazaniu performansu jest związana czasem z innymi (mniejszymi) opłatami za stoisko, ale czy ten fakt niweluje jakoś antyinstytucjonalną wymowę pracy? A może to właśnie ekonomiczny pragmatyzm wzmacnia jej przekaz? Nieprzypadkowo lepiej myśli się o dziele Piotrowskiej jako o pewnym symptomie systemu niż o pracy samej w sobie – bo performans do najlepszych z pewnością nie należy. Dwoje–troje wykonawców gra trochę ze sobą, a trochę wobec siebie, w zapętleniu wykonując coś w rodzaju mniej lub bardziej dramatycznych ćwiczeń z samoobrony. Ogląda się to nawet przyjemnie, chociaż niewiele więcej to wnosi.

Nieco pokrewną refleksję proponuje Chrzanowska, która 10 lat temu w krakowskiej galerii z obsesyjną skrupulatnością rysunkowo odtworzyła podłogę własnego mieszkania. Wtedy wyrysowane klepki podłogi wypełniły całą przestrzeń wystawienniczą – u Radziszewskiego zajmują jej niewielki kawałek. W tym pozornie nieznaczącym przesunięciu skali jest coś ciekawego, bo zdradza wielokrotność zapośredniczenia: od podłogi wypełniającej „naturalnie” przestrzeń mieszkania, przez podłogę-instalację do pewnego stopnia utożsamiającą

Szalone połączenie trzech pozornie niezwiązanych ze sobą wystaw owocuje zadziwiająco spójną ekspozycją traktującą o problemach z wystawianiem.

Artpol z mieszkaniem artystki, aż do podłogi-artefaktu, której sztuczność i słabość eksponuje obszerna przestrzeń całkiem ekskluzywnego bloku mieszkalnego, na którego parterze rezyduje Radziszewski. Znowu wydaje mi się, że o mocy pracy decyduje kontekst, w którym umieścił ją galerzysta – bo sama instalacja robi co prawda pewne wrażenie, ale jest raczej przykładem sztuki utożsamiającej precyzję i skrupulatność z koncepcyjną jakością. O tym, że ta strategia niekoniecznie działa, przekonuje najmniej udana wystawa tegorocznego WGW, *Zmysłowa materia obrazu* w Galerii Szydlowski, na której mordercze, wymagające niezwyklej dyscypliny wzory z cekinów i fragmentów ołówków miały chyba udowodnić wysoką klasę zgromadzonych prac. Chrzanowska prezentuje nieporównywalnie lepszy poziom niż Kitajewska i Szewczyk, a podstawowa różnica polega na tym, że gest Chrzanowskiej nie estetyzuje, ale właśnie opiera się na stojącej w poprzek oczekiwań afirmacji zwykłości i przeciętności wyrażonych przez benedyktyńską pracę nad odwzorowaniem zaledwie podłogi. Dodatkową, choć bardzo delikatną warstwę znaczeniową wyznacza biograficzne tło dzieła Chrzanowskiej – kompulsywna precyzja jej instalacji koresponduje bowiem z psychicznym zaburzeniem, które przyczyniło się do tragicznej śmierci artystki w 2008 roku. Powracanie do pracy 10 lat później musi więc wiązać się z postawieniem pytania o etyczne doświadczenie widza wobec uobecnionej w pracy choroby i śmierci. To może jeszcze bardziej wydobywa z instalacji Chrzanowskiej jej autotematyczny aspekt jako wypowiedzi na temat tego, co właściwie jest wystawiane, gdzie i w jaki sposób. Czy wrażenie mieszkania? Czy jego rekonstrukcja? Czy raczej zademonstrowane zostaje wykonywanie pracy oswojenia przestrzeni jeszcze-nie-domu, a tym samym oswojenia własnej choroby? Jak w te sploty między realiami a artystyczną wyobraźnią wikłany jest widz?

Rekonstrukcja Rzepeckiego nie wymaga chyba szczególnie rozbudowanego komentarza. Nie tylko dlatego, że twórczość artysty jest do pewnego stopnia odpowiednikiem tego, co na rynku galeryjnym robi Radziszewski, czyli śmieszekowania i trollowania, a sam Rzepecki był już kilkakrotnie

tematem wystaw w galerii, ale przede wszystkim *Wystawa dla krasnoludków* zupełnie otwarcie odnosi się do reguł wystawienniczej gry, łamiąc jej przykazania. Małych, zaprezentowanych na pudełkach po zapałkach fotografii nie sposób właściwie obejrzeć bez przeczołgania się po podłodze (*à propos* Chrzanowskiej) lub przyjęcia dość krepującej w tych okolicznościach pozycji Nerona. Chociaż zabawna i lekka, praca Rzepeckiego stawia w rzeczywistości

dość poważne pytania, przede wszystkim zwracając uwagę na status sztuki jako przyjemnego i łatwego przedmiotu szybkiej konsumpcji. W pozornie ironicznym geście zawieszenia obrazów zaledwie kilka centymetrów nad podłogą tkwi istotny gest zakwestionowania oczywistego i naturalnego procesu przyswajania sztuki, do którego przyzwyczajają jej instytucje, oraz przywołania fizycznej obecności widzów, traktowanych przez kuratorów zwyczajowo jako bezcielesne byty. U Rzepeckiego ciało obserwatora staje się bowiem realnym problemem, który przez swoje rozmiary i kształty uniemożliwia odbiór sztuki. Ta niemożność i próba jej przekroczenia staje się właściwym tematem pracy, co sprawia, że wystawa artysty nabiera niespodziewanego, performatywnego charakteru, który zresztą dzieli z innymi zgromadzonymi u Radziszewskiego pokazami.

Jak się zatem okazuje, szalone połączenie trzech pozornie niezwiązanych ze sobą wystaw owocuje zadziwiająco spójną ekspozycją traktującą o problemach z wystawianiem. Dlatego w tym przypadku nie sposób oddzielić od pokazu tła WGW ani wypreparować zeń trzech autonomicznych prac-wystaw. Dopiero wszystkie elementy składają się na jedną z ambitniejszych prezentacji tegorocznej edycji weekendu galerii – jednocześnie w charakterystyczny dla Radziszewskiego sposób zgryźliwą, ale jednak zupełnie serio potraktowaną metawystawę.

Aleksander Kmak

The Theater of Robert Anton

Fundacja Galerii Foksal, Warszawa
21 września – 31 października 2018
kuratorka: Anke Kempkes

The Theater of Robert Anton, widok wystawy, fot. Marek Gardulski
dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal w Warszawie



Wszystko tu jest małe. *The Theater of Robert Anton* to bardzo kameralna wystawa o bardzo kameralnym artyście. Żadna wielka „retrospektywa”, raczej skupione nasłuchiwanie pogłosu. Robert Anton (1949–1984) działał przede wszystkim w Nowym Jorku. Lalki robił w swojej kawalerce – z tanich materiałów, a nawet wręcz z odpadków. Na spektakle jego teatru nie wpuszczano więcej niż 18 widzów jednocześnie. Podobno grał przy świecach. Artysta nie pozwalał dokumentować przedstawień – z jego teatru zostały skrawki jeszcze skromniejsze niż to, co zwykle z teatru zostaje.

Kuratorowana przez Anke Kempkes wystawa w Fundacji Galerii Foksal wydaje się zaskakująco staroświecka, niefrasobliwie można byłoby nawet orzec: „pocziwa”, ale akurat to słowo nie byłoby na miejscu. Muzealne ekspozycje – a tym na pierwszy rzut oka jest *The Theater of Robert Anton* – rzadko rymują się z teatrem, próbując opowiedzieć historyczne przedstawienia, same dramaturgicznie się rozchodzą w szwach, zmieniają we wspominkowe albumy, stare zielniki zaszuszonych estetyk. Tymczasem w FGF jest inaczej – wystawa przenosi jakiś rodzaj widmowej obecności; nie chodzi oczywiście o spirytystyczny seans, lecz o fantomową obecność za sprawą braku. Z teatru Antona w FGF zostaje bowiem przede wszystkim opowieść, kilka wizerunków artysty – zdjęcia, wśród szkiców – autopotret. I przede wszystkim aktorzy-przedmioty, ich lalczana upiorność. Jest między innymi ortodoksyjny Żyd z miniaturowymi zwojami (chyba) Tory (sam Anton był

urodzonym w Teksasie rosyjskim Żydem), papież w okazałej, choć oczywiście miniaturowej, przedso-borowej tiarze, wreszcie – coś na kształt karnawałowego, rozpustnego kościotrupa. W sumie mało, bo i tak musiało być.

Minimalistyczną ekspozycję galeria uzupełnia wyciągiem z prasy – echemi niezarejestrowanych występów artysty. Pojawił się także tekst z Polski – relacja z pokazu Antona na festiwalu w Nancy, na który pojechała Małgorzata Dzieduszycka, wówczas dziennikarka między innymi „Kultury” i „Polityki”. Przedstawienie Antona widziała ponoć trzy razy. Dzieduszycka podkreśla w swoim dość obszernym – jak na popularne medium i tekst poświęcony nie tylko temu jednemu spektaklowi – sprawozdaniu bliską, niemal intymną relację, którą dostrzegła między Antonem a animowanymi przez niego lalkami. Anton nazywał je „aktorami”; jak chce recenzentka, „rozmawiał z nimi”, przybierając równie nieruchomy wyraz twarzy. Dzieduszycka dużo mówi o „kloszardce”, z którą reżyser-performer palił papierosa i którą zagadywał; potem mowa o innej lalce, na której przeprowadzał „chirurgiczną operację”. Wreszcie autorka recenzji wspomina o hipnotycznym skupieniu parunastu widzów Antona

Anton, jak się zdaje, skupiał się na obecności – na której, jak wskazywały relacje i manifesty, zamiast technicznej finezji czy spektakularnej dramaturgii koncentrował się wtedy również taniec.

w wiejskiej chacie pod Nancy – i jakoś trudno jej nie wierzyć.

„Anton wchodzi w poważną relację ze śpiącą panią, która następnie zjawia się na scenie”, pisał Maurice McClelland, krytyk z drugiej strony oceanu, którego archiwalny tekst czytałem już poza wystawą. Jego obserwacje są podobne: Anton „objawia się swoim aktorom jako wielka głowa” i nawiązuje swoistą hipnotyczną relację. Był 1977 rok, gdy Robertem Antonem zajęło się słynne nowojorskie pismo „The Drama Review”, towarzyszące teatralnej neoawangardzie, prowadzone teraz i wtedy przez jednego z ojców performatyki, Richarda Schechnera. Głównym tematem wydania, w którym znalazł się poświęcony Antonowi tekst, był *post-modern dance*. Zestawienie buntowniczych tancerzy w tenisówkach i lalkarza jest tylko pozornie luźne. Anton, jak się zdaje, skupiał się na obecności – na której, jak wskazywały relacje i manifesty, zamiast technicznej finezji czy spektakularnej dramaturgii koncentrował się wtedy również taniec.

Równoległe światowy sukces odniosła właśnie *Umarła klasa*, czyli „teatr śmierci” Kantora, podkreślający z jednej strony obecność reżysera-demiurga, a z drugiej zdegradowaną, „najniższej rangi” materialność ciał i włączonych w przedstawienie przedmiotów. Grotowski z kolei przestawał powoli robić teatr jako taki, wchodził w utopijną fantazję o wspólnym święcie. Te skojarzenia z największymi nazwiskami polskiego teatru XX wieku są oczywiście banalne, ale nie od rzeczy. Teatr Antona otarł się o tę rewolucję i potem zniknął z radaru – FGF chwali się, że jej wystawa to pierwsza retrospektywa Antona w Europie od 1981 roku.

Stosunek Antona do lalki jest zupełnie inny niż poglądy dotyczące relacji lalka-aktor inspirujących się marionetami twórców awangardy początku XX wieku. Oskar Schlemmer – nie tylko klasyk, ale i artysta ważny dla rozwoju *post-modern dance* w USA – obudowywał ciała swoich aktorów-tancerzy geometrycznymi kostiumami, upodabniając ich do wielkich lalek. Z kolei Edward Gordon Craig stworzył koncepcję aktora-nadmarionety, pisząc w jednym ze swych programowych tekstów, że „aktor musi odejść, a jego miejsce musi zająć nieożywiona figura”.

Tymczasem Anton nie tyle „marionetyzował” aktora, ile uczyłowieczał lalkę, wręcz personalizował – próbował nadać jej indywidualny wyraz. Wielu dwudziestowiecznych teoretyków lalkarstwa

miało do tej sprawy diametralnie inny stosunek. Szukali oni raczej w swoim przedmiocie pewnego typu idealnego. Światowej sławy aktor lalkarza Siergiej Obrazcow mawiał na przykład, że aktor nie jest w stanie stworzyć wyobrażenia człowieka, ponieważ sam jest człowiekiem. Może to więc uczynić tylko lalka, dlatego że człowiekiem nie jest. Obrazcow porównywał teatr lalkowy do pisarstwa Mikołaja Gogola – do filozoficznej groteski, w której ścierają się ze sobą uogólnione typy reprezentujące zachowania i cechy, nie zaś psychologicznie pogłębione postaci.

Wywołało to opór środowiska teatralnego, wtedy gdy w drugiej połowie ubiegłego stulecia teatr lalek zaczął rozszerzać swoje środki, na przykład wprowadzając na scenę człowieka nie tylko jako animatora czy narratora gawędziarza, ale i wchodzącego w „partnerskie” interakcje z lalkami aktora, tak właśnie jak u Roberta Antona. W 1953 roku, 16 lat przed tym, jak Anton zaczął robić karierę w USA, na Starym Kontynencie przeciwko mieszanemu gatunków występował między innymi niemiecki historyk lalkarstwa Hans Richard Purschke. Jego zdaniem lalka traci siłę przekonywania, gdy w jej świecie pojawia się człowiek, ponieważ rozpoznana zostaje natychmiast „w swej prawdziwej naturze jako papier-mâché, drzewo, gałgany”. Robert Anton swoimi działaniami niejako zaprzeczał temu pogładowi, co jasno wskazuje, jak nowatorska była jego propozycja.

Ile zostało z tego w galerii? Niewielkie lalki, z którymi Anton występował – jasne plamy dłoni i parocentymetrowych główek – wyeksponowane zostały na czarnym aksamicie, współtworzącym ich ciała i sceniczne tło zarazem. Mocno podkreśla to ich specyficzną auratyczność – przedmiotów naznaczonych czyimiś uczuciami, wielokrotną pracą z nimi, fizycznym wysiłkiem i obecnością. Ta ciemna tkanina rodzi jednocześnie świadomość, że nigdy nie dowiemy się, jak to naprawdę wyglądało. Wystawa w FGF to bardzo świadoma i udana próba zmierzenia się w przestrzeni galerii z teatrem z przeszłości.

—
Witold Mrozek

Wonder Woman

Polana Institute, Warszawa
21–23 września 2018

Tegoroczny Warsaw Gallery Weekend to pierwszy poważny sprawdzian dla Polana Institute. Nową galerię formalnie powołały do życia jeszcze w 2016 roku Justyna Wesołowska, uciekinierka z Foksal, i Marika Zamojska, prowadząca wcześniej Galerię Starter. Ta ostatnia swój żywot zakończyła z przytupem, w 2016 roku występując na WGW z trzema wystawami w różnych miejscach. Na niewiele się to jednak zdało, Starter bowiem nie doszłusował do galeryjnej pierwszej ligi i ostatecznie wyzionął ducha. Połączenie sił z Wesołowską dawało szansę na nowy, lepszy start.

Duet galerzystek zaprezentował się po raz pierwszy latem zeszłego roku, kiedy to w swoim lokalu przy alei Jana Pawła II, między jednym salonem sukien ślubnych a drugim, zadebiutowały wystawą *Married to the Nature*. Temat okazał się mocno pretekstowy, temperatura pokazu letnia, ale liczyło się pokazanie tego, co, a raczej kogo, Zamojska i Wesołowska mają w zanadrzu. Zobaczyliśmy więc estetyzujący, ale mało ciekawy import ze Startera, czyli obrazy Magdaleny Karpińskiej, wracającego do malarstwa Tymka Borowskiego, a także młodzież – Stacha Szumskiego i Mikołaja Sobczaka. W międzyczasie galerzystki eksperymentowały

Nie będzie wielką przesadą stwierdzenie, że na wystawie *Wonder Woman* przewodzi Mikołaj Sobczak, a cała reszta jest tu głównie tym, czym ikonografia jego obrazów – świadomie rozbuchaną, kampowo przegiętą i erudycyjną otoczką.

z przestrzeniami wystawienniczymi. Pod zeszłoroczne WGW podpięły się z całkiem udaną wystawą w Muzeum Geologicznym, a malarski powrót Pawła Śliwińskiego zorganizowały w stodole w podwarszawskich Petrykozach. Tam jednak najciekawsze okazały się starsze obrazy; Tymek Borowski na etapie *back to basics* też raczej nie elektryzuje, a jego obrazy pokazane pod koniec zeszłego roku wylatywały z głowy już sekundę po wyjściu z galerii.

Cała nadzieja w młodych. Zamojska i Wesołowska postawiły przede wszystkim na Mikołaja Sobczaka, co okazało się strzałem w dziesiątkę. Solowa wystawa nawróconego na malarstwo

performera to najlepszy z dotychczasowych pokazów galerii. Prezentowana na tegorocznym WGW wystawa *Wonder Woman* to kolejna zbiorówka, choć nie będzie wielką przesadą stwierdzenie, że przewodzi jej właśnie Sobczak, a cała reszta jest tu głównie tym, czym ikonografia jego obrazów – świadomie rozbuchaną, kampowo przegiętą i erudycyjną otoczką.

Tytuł wystawy nawiązuje do jednej z prezentowanych prac wideo – *Technology/Transformation: Wonder Woman* Dary Birnbaum z końca lat 70. Zapętlone sceny z serialowej adaptacji komiksu o najsłynniejszej kobiecej superbohaterce stanowią podobny historyczny rys i symboliczne umocnienie narracji wystawy, jak prace Nancy Holt i Shigeo Kuboty na *Married to the Nature*. Feministyczną krytykę popkultury w wydaniu Birnbaum dopełnia nieco już zbyt ograny w ostatnich latach klasyk surrealistycznego krótkiego metrażu – *At Land* Mai Deren. Najbardziej znaczące jest jednak pokazanie wśród historycznych prac późnego filmu Davida Wojnarowicza, artysty, który od kilku lat przeżywa swój wielki renesans. Surrealna wędrówka Deren zostaje dopełniona peregrynacją bohatera *Beautiful People*, który przeobraża się w drag queen i wyrusza z centrum Nowego Jorku nad jezioro wśród lasów. Już obecność Wojnarowicza wskazuje na to, czym wystawa w Polanie różni się choćby od konwencjonalnej propozycji lokalu_30, który na WGW wystawił swój standardowy repertuar (Ewa Zarzycka, Zuzanna Janin, Justyna Górowska, Ewa Juszkiewicz, Karolina Breguła, Natalia LL), obudowując go tematem roli ubioru w sztuce kobiet. Polana porzuca szkolną rozprawkę na rzecz wypatrywania tego, co dzisiaj jest sexy, i lokuje swoich podopiecznych na odpowiednio zaaranżowanej scenie.

Zaprezentowanie Wojnarowicza, zaangażowanego artysty, który padł ofiarą epidemii AIDS przełomu lat 80. i 90.,

jest tu znaczącym wyborem nie tylko ze względu na prekursorские podejmowanie przez niego motywu drag, ale i całokształt jego dorobku. Podczas gdy przez wiele lat pamiętano bardziej o postminimalistycznych, polityczno-osobistych, wyciszonych pracach artystów takich jak Félix González-Torres, tak obecnie coraz bardziej rehabilitowany jest właśnie Wojnarowicz. Artysta kompulsywny, wykorzystujący niemal wszystkie możliwe media, w tym malarstwo, bardzo dobrze przystający do swojej epoki – z nutami późnego pop artu, nowej ekspresji, wpływami graffiti. Pogrobowczyniami stonowanego postminimalizmu stają się na wystawie Polana Institute Magdalena Karpińska, która zaprezentowała barwione pasy jedwabiu, oraz Olga Micińska ze swoją instalacją złożoną ze stosu malowniczych

krosien. Pierwsza zatrzymuje się jednak na dekonstruowaniu tkaniny jako „kobiecego” medium, w czym jest o dobrych kilkadziesiąt lat spóźniona, a jej prace wyglądają jak wytwory ubogiej epigonki Ines Doujak. Prace Micińskiej to z kolei średnio udany hołd złożony Evie Hesse.

I wreszcie dochodzimy do Sobczaka, który w tak skonstruowanym pejzażu zostaje nieformalnie namaszczonej na spadkobiercę Wojnarowicza. Sam się zresztą poniekąd w tym pejzażu umieszcza – krajobraz w jednym z nowych obrazów wzorowany jest bezpośrednio na jeziorze widocznym w kadrach *Beautiful People*. To niejedyny ikonograficzne odwołanie. Kompozycje nowych obrazów z serii *Początki państwa* to bezpośrednie trawestacje dziewiętnastowiecznych klasyków, *Tratwy między* Théodore’a Géricaulta i *Rzezi na Chios* Eugène’a Delacroix. W połączeniu ze znacznie większymi w stosunku do wiosennej wystawy formatami wywołuje to nieco oldschoolowe wrażenie – nowe płótna Sobczaka wyglądają jak żywcem wyjęte ze złotej ery postmodernistycznego malarstwa lat 80. Ikonograficznie kontynuują z kolei wcześniejsze wątki. Kultura drag spleta się tu z narodowymi mitami, kultem „żołnierzy wyklętych” i powstania warszawskiego przepisany z queerowo-feministycznej perspektywy. Nie brakuje tu ironicznych gier konwencjami – postaci nieżyjące malowane są na przykład na czarno-biało.

Wszystko to jest, rzecz jasna, mocno przegięte i wykoncypowane, wręcz cyniczne, czego Sobczak bynajmniej nie kryje. A przy tym, jak zwykle, świetne warsztatowo. Zaskakujący dla niektórych zwrot od performansu do malarstwa nie jest w gruncie rzeczy czymś szczególnie niespodziewanym. Można go wręcz czytać jako wyraz konsekwencji artystycznej postawy. W duecie z Justyną Los, z którą działali jako Polen Performance, Sobczak reprezentował równie cyniczną postawę względem mechanizmów świata sztuki, niby je kontestując, ale i symbolicznie kapitalizując zapotrzebowanie na kontrolowaną krytykę instytucjonalną. Teraz do tych samych mechanizmów podchodzi nieco dojrzałej, subtelniej i przy użyciu innych narzędzi, jednak nadal uprawiając swoją grę z instytucjonalno-rynkowymi trendami, które coraz lepiej wyczuwa.

Charakter obrazów Sobczaka dopełnia wystawiennicza rama. Wystawa *Wonder Woman* odbywała się nie w siedzibie galerii, lecz w wypasionych, pełnych designerskich mebli wnętrzach willi na Ochocie, użyczonych galerii przez agencję kreatywną Huncwot. Potencjalny kolekcjoner może więc bez zbytniego wyteżania wyobraźni przekonać się, jak wyglądałyby obrazy Sobczaka na ścianie jego salonu. Znów – celebrowanie prosperity rodem z lat 80.



Olga Micińska, Haki, 2018, wystawa *Wonder Woman*
101. Przemysław Nieciecki / PION
zdjęci uprzejmości Polana Institute w Warszawie

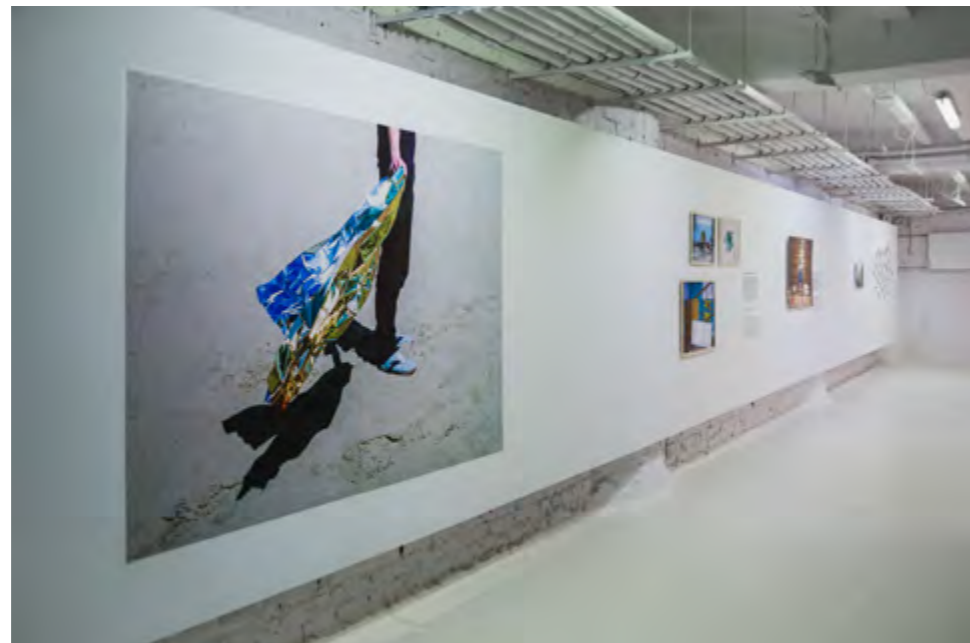
(rzecz jasna, nie tych polskich). W globalnej skali, w której ustawia się Polana, coś może być na rzeczy. Koniec recesji widać na różnych polach. Popyt na zegarki Rolex po raz pierwszy osiągnął niedawno poziom równy temu sprzed giełdowego krachu dekadę temu, co pchnęło producenta do podniesienia cen. Na rynku elektroniki z kolei niedawno przekroczona została magiczna granica 1 tys. dolarów za smartfona. Zmienia się więc też podejście galerii; choć Polana swoim „Institute” w nazwie wpisuje się jeszcze w wieloletni dyskurs o galeryjnym etosie i misji bliskiej instytucjom publicznym, tym razem nie kryje swojego komercyjnego charakteru. Widocznie bogactwo to nowa bieda.

Piotr Policht

YULIA KRIVICH Zuchwałość i młodość

MICHAŁ IWANOWSKI Go home, Polish

Institut Fotografii Fort, Warszawa
22-23 września 2018
kuratorzy: Agnieszka Pajęczkowska, Krzysztof Miękus



Yulia Krivich, *Zuchwałość i młodość*, widok wystawy dzięki uprzejmości artystki | Instytut Fotografii Fort w Warszawie

Pokazywana w ramach tegorocznego Warsaw Gallery Weekend wystawa w Instytucie Fotografii Fort zaczyna się od mapy. A właściwie od dwóch. Obie łączy jedno miejsce: Polska. Na pierwszej państwo między Odrą a Bugiem jest najdalej wysuniętym na wschód punktem w podróży mieszkającego w Walii polskiego artysty, Michała Iwanowskiego. Na drugiej Polska jest już „Zachodem”, za którym rozciągają się przestrzenie pograżonej w chaosie wojny i politycznej rewolucji Ukrainy, portretowanej przez mieszkającą w Polsce ukraińską artystkę Yulię Krivich.

Obie fotograficzne opowieści rejestrują wzrost prawicowych, natywistycznych nastrojów na wschodzie i zachodzie Europy. Tłem dla projektu Iwanowskiego, *Go home, Polish*, są brexit, wzrost antyemigranckich nastrojów w dojrzałych demokracjach Europy Zachodniej, wyborcze sukcesy

partii wzywających do „odzyskania kontroli” i zamknięcia granic. Krivich w fotografiach z cyklu *Zuchwałość i młodość* portretuje Ukrainę podzieloną zbrojnym konfliktem, przygląda się, jak społeczna i polityczna sytuacja w kraju wypycha młodych mężczyzn w objęcia skrajnej ideologii i działających na jej bazie sięgających po przemoc organizacji.

Projekt Krivich związany jest z jednym miejscem: Dnieprem, trzecim pod względem liczby ludności miastem Ukrainy. Jeszcze w 2016 roku nosiło nazwę Dniepropietrowsk, dopóki nowa ustawa dekomunizacyjna nie wycięła z nazwy komunistycznego patrona miasta, Grigorija Pietrowskiego. Tytułowa „Zuchwałość i młodość” to nazwa związanej z Dnieprem grupy młodych mężczyzn: radykalnych kibiców, działaczy nacjonalistycznej prawicy, weteranów wojny, walczących z separatystami na froncie w ramach oddziałów ochotniczych.

Artystka śledzi profile swoich bohaterów w mediach społecznościowych, umieszcza w przestrzeni galerii ich selfie, zdjęcia ciał z wytatuowanymi symbolami, reprezentującymi całe spektrum ikonografii skrajnej prawicy. Towarzyszą temu reportażowe fotografie przedstawiające Dniepr. Miasto wygląda jak ruina, miejsce, gdzie dawna, radziecka cywilizacja zawałowała się, a nowa jeszcze nie zdołała się narodzić. W pseudopałacowych

Krivich wyraźnie wzbrania się przed potępieniem czy jednoznaczną oceną swoich bohaterów. „Na Ukrainie rzeczywiście toczy się wojna, młodzi mężczyźni walczą z prawdziwym, neurojonym wrogiem”, mówi artystka w wywiadach.

wnętrzach dawnych gmachów publicznych, wybudowanych w stylu „stalinowskiego baroku”, straszą wybite okna, odpadające tynki i strzaskane popiersia Lenina. Nic dziwnego, że na tym gruzowisku komunistycznej utopii rozkwita skrajny nacjonalizm.

Zuchwałość i młodość odwołuje się do kluczowego dla współczesnej polityki i kultury wizualnej spłotu: związku radykalnej polityki z rozpalaną przez media społecznościowe kulturą ponowoczesnego narcyzmu, podsycanego przez takie cyfrowe platformy jak Instagram. Coraz częściej też przekonujemy się, że internet z jego (przynajmniej pozornie) oddolną, swobodną cyrkulacją obrazów i innych treści nie musi wcale wzmacniać liberalnej sfery publicznej. Wręcz przeciwnie, z mediów społecznościowych czy YouTube’a równie sprawnie jak aktywiści ruchu Oburzonych czy uczestniczki polskich czarnych protestów mogą korzystać bojownicy Państwa Islamskiego. Albo ukraińscy nacjonałści.

Go home, Polish ma bardziej konceptualny charakter. To dziennik podróży z perfomatywnego działania artysty. Iwanowski postanowił zrealizować tytułowe hasło z graffiti, na które natknął się w zamieszkiwanej przez siebie walijskiej miejscowości – wyrusza więc pieszo do Polski, do domu swojej matki.

Świadectwo z podróży obserwujemy w pokazywanej w wyciemnionym pomieszczeniu projekcji slajdów. Widzimy boczne drogi, pola, mniej zadbane i ostantacyjnie antyspektakularne obszary Europy. Pozornie fotografia Iwanowskiego pozostaje całkowicie apolityczna. Tylko czasem gdzieś w rogu kadru widać narodową

lub europejską flagę. Albo ustawioną przy drodze tablicę informującą, iż przed laty w tym miejscu żelazna kurtyna dzieliła kontynent.

Obok fotografii wyświetlane są slajdy z napisami. To bardzo zgrabne, niewielkie formy literackie. Może wspomnienia z podróży, może gdzieś zasłyszane anegdoty. Pokazują codzienne, tworzące nasze doświadczenie bycia w Europie, społeczne interakcje. Zarówno te naznaczone

spontaniczną solidarnością i bezinteresowną życzliwością, jak i różnego rodzaju agresjami. Na zdjęciach artysty widać Europę, gdzie ciągle można poruszać się bez administracyjnych barier. Kontynent bez szlabanów na granicach i strzegących ich strażników. Literackie relacje pokazują, jak do tej przestrzeni przenikają natywistyczne, tęskniące za granicami ideologie.

Co wynika z zestawienia tych dwóch serii obrazów? Kuratorzy nie założyli żadnej tezy, do której próbowali nas przekonać. Czasem pozostawione przez nich niedopowiedzenia frustrują, zwłaszcza w przypadku *Zuchwałości i młodości*. Krivich wyraźnie wzbrania się przed potępieniem czy jednoznaczną oceną swoich bohaterów. „Na Ukrainie rzeczywiście toczy się wojna, młodzi mężczyźni walczą z prawdziwym, neurojonym wrogiem”, mówi artystka w wywiadach. *Zuchwałość i młodość* to praca sprzed roku; była już pokazywana w Polsce. Może warto byłoby ją uzupełnić o jakieś postscriptum? Próbę dyskusji z ideologią, którą reprezentują bohaterowie prac?

Z drugiej stron ten brak silnej, retorycznej agendy wystawy jakoś się broni. Zostajemy z obrazami oddziałującymi tym silniej, im bardziej odrzucają polityczną agitację. Dwie fotograficzne opowieści pokazują Polskę znów wrzuconą w historyczną burzę nadchodzącą równocześnie ze wschodu i z zachodu. Na razie ciągle jest relatywnie spokojnie. Prace Iwanowskiego i Krivich unaoczniają, jak kruchy i nietrwały bywa każdy spokój.

Jakub Majmurek

Samospelniajaca się przepowiednia

Galeria Piktogram, Warszawa
21 września – 27 października 2018
kurator: Michał Woliński

AGATA INGARDEN, Dom

Galeria Piktogram, Warszawa
21 września – 27 października 2018
kurator: Matylda Taszycka

Poziom blichtru tegorocznego Warsaw Gallery Weekend rozpięto między nową przestrzenią Dawida Radziszewskiego na Woli, VIP-owskimi kartami i poczęstunkami a zabawnie ubogim bazarem krakowskiej Potencji. Wiadomo, pośrodku tej skali mieściły się białe przestrzenie z grzybem przy suficie i prowizorycznym montażem, w której to grupie świadomie przodowała Galeria Czulość. W tym kontekście wystawa *Samospelniajaca się przepowiednia* prezentowana w Galerii Piktogram stanowi ironiczny komentarz dotyczący układu sił ekonomicznych w strukturach WGWi, ale także wyraz nieśmiałego poirytowania samego galerzysty, Michała Wolińskiego.

Woliński jako część promocji ekspozycji wykorzystał specyficzny medialny wabik. Inspiracją do przygotowania przez niego noty kuratorskiej był tekst Alexa Bacona napisany dla portalu „Artsy”. W rezultacie treść promująca *Samospelniajaca się przepowiednia* to krótki, niemal szablonowy instruktaż, jak powinno się pisać teksty kuratorskie. Czytamy w nim, że podstawą noty wystawowej jest precyzja mająca na celu opisanie kształtu ekspozycji, pokazanych prac i ich wydźwięku w galeryjnym kontekście. Woliński zaprzecza więc nie tylko znaczeniu wyjaśniania sztuki, ale także kwestionuje wymogi samego rynku, którego jako galerzysta jest przecież współtwórcą. Paradoksalnie, w próbie wypełnienia programu weekendu galeryjnego oraz zaprezentowania szerokiej oferty samego Piktogramu wystawa *Samospelniajaca się przepowiednia* zaistniała w przestrzeni wynajętej, niewykończonej, w której odnosimy wrażenie, że żadna przepowiednia nie miała i nie będzie mieć miejsca.

Krytyczne nastawienie do świata sztuki można było dostrzec też w pracach pokazywanych na wystawie, choćby tych autorstwa Danieli i Lindy Dostálkových. Całość ekspozycji otworzył groteskowy kolaż właśnie tego duetu: „Biennale of Contemporary Art Prague”. Pod każdym



Lindsay Lawson, Nope, detal, szklowana ceramika, 100 x 41 x 70 cm
2017, dzięki uprzejmości Galerii Piktogram w Warszawie

obrazkiem zawisł komentarz przypominający tytuł maila zwrotnego – „Re: Art”. Widoczna potrzeba stworzenia biennale w Czechach czy, w ogóle, produkcji tego typu wydarzeń w Europie Wschodniej, ujęta została w zabawne obrazki. Tym samym nadała wizji czeskiego biennale charakter całkowiec absurdalny i nieco stereotypowy. Memy powstały niejako w odpowiedzi na RIBOCA 1 – Międzynarodowego Biennale Sztuki Współczesnej w Rydze, które swoją pierwszą edycję miało w czerwcu tego roku. Oprócz opisywanego projektu Dostálkových na wystawie pokazano również inne prace artystek, między innymi 100 znaczków pocztowych z serii *We Are Still the Same and You Are Always More* czy wideo *Quality: Flexibility*.

O rozczarowaniu popularnymi tendencjami artystycznymi opowiada praca Krystiana „Trutha” Czaplickiego. Czarny manekin dziewczynki, której postać stoi na postumencie, zainstalowany został na ścianie. Pod stopami bohaterki pełzną wykonane w stali kubistyczne formy. W przypadku działania „Trutha” Czaplickiego istotny jest tytuł

instalacji – *Feminism Can, and Must, Be a Continually Evolving Phenomenon*, który odnosi się do nieustającej, zdecydowanie nużącej aktywności feminizmu w polskiej sztuce. Tym bardziej tego, który naznaczony jest wyraźnym zombie formalizmem; nie bez znaczenia użyty w pracy manekin przypomina lalki Anety Grzeszykowskiej, a abstrakcyjne formy wrastające w postument działalność Pabla Picassa. To poszukiwanie zbywalności na rynku sztuki, celowe nawiązywanie do jej historii, która miałyby zwiększyć istotność powstałego dzieła i jego wartość, jest zwykłą fetysyzacją przedmiotu funkcjonującego już jako dzieło – i towar. Czaplicki prowadzi więc sprytną grę z rynkiem, przeciwstawia się istniejącej estetyce, ale równocześnie z niej korzysta. Podobny wydźwięk ma cała *Samospelniajaca się przepowiednia*.

Zatroskanie Michała Wolińskiego widać na każdym kroku. Z jednej strony pokazane w Piktogramie prace chcą trafić w ręce kolekcjonerów, z drugiej płaczą w rękawy ich garniturów. Tę dualistyczną naturę obrazuje chociażby obiekt Anny Uddenberg. Wcześniej skrytykowany feminizm nie ginie. Galerzysta, jakby śmiejąc się z odbiorców, ale i licząc na to, że złapią się na rozpoznawalne już nazwisko artystki, ustawia pośrodku kolejnej przestrzeni przeskalowany palec z długim, pokrytym gradientem tipsem. Ten celuje w niebo bądź też nakazuje speprzać odbiorcom, jako że jest to palec środkowy. Obiekt, w korelacji z ideą wystawy, ma w sobie dużo feministycznego (a jakże!) wkurwienia, ale i za sprawą rozpoznawalności samej Uddenberg błaga o zainteresowanie kolekcjonerów.

Kuratorskie żarciki Wolińskiego są gorzkie, przesiąknięte czarnym humorem, jak w instalacjach Lindsay Lawson. Artystka, nawiązując do *Narodzin Wenus* Sandra Botticellego – kolejny przejaw zombie formalizmu – stworzyła stojącego w muszli kościotrupa, którego łzy spadają do jego własnej miednicy. Już do innej muszli, tej klozetowej, wymiotuje drugi z bohaterów. Smutna postać ukryta została pod czarnym dressem, gdy wokół niej rozrzucono metalowe artefakty: martwego szczura, czapkę z daszkiem czy pociętą butelkę.

Wizualnym kontrastem dla prac Lawson stały się obiekty Zuzy Golińskiej. Stworzone przez artystkę poręcze, których estetykę zapożyczono z przestrzeni miejskiej, tym razem wwiercono w ściany pomieszczenia. Pojedyncze elementy, głównie koła na niewielkich okrągach, umieszczono na ziemi. Oprócz miejskich konotacji, to jest wyznaczania granic w mieście, instalacja nawiązuje do piercingu, który z medycznego punktu widzenia jest równoznaczny okaleczeniu. To typowe dla Golińskiej działanie blaknie przy zdecydowanie najmocniejszym punkcie wystawy – pyszczkach kotków malowanych na niewielkich, kwadratowych płótnach, które niczym kafelki pokryły dużą część jednej ze ścian. Rozgoryczenie kuratora rozsypuje się, gdy słodkie, ledwie zarysowane zwierzaki trafiają do galerii. Będące wynikiem przepracowania Golińskiej, bo tworzone wieczorami, po godzinach spędzonych przy dużych, opłacanych przez instytucje projektach, stają się powrotem do przyjemnego, bezpretensjonalnego malowania. Wyciągnięte z internetu bądź też gabinetu profesor Umbridge, niwelują wpisana w ekspozycję gorycz.

Fabularna historia została przedstawiona także w działaniu Damona Sfetsiosa. Zaprezentowane na wystawie płótna ukazujące koślawe, nieidealne sylwetki ukrzyżowanego Jezusa są pokłosiem dość tragicznego odkrycia artysty. Podczas zwiedzania opuszczonego domu natrafił on na byłą pracownię niedzielnego malarza, który, jak Sfetsios dowiedział się już po opuszczeniu posiadłości, popełnił samobójstwo wskutek załamania psychicznego spowodowanego niedocenieniem go. Na wystawie w Piktogramie pokazane zostały kopie zobaczonych i sfotografowanych przez Sfetsiosa obrazów. Działanie to jest jednym z bardziej prześmiewczych – w stosunku do niespełnionego twórcy, którego prace, pośrednio, ale wciąż pokazano w stolicy, w prywatnej galerii, w ramach największego tego typu wydarzenia w Polsce, oraz w stosunku do kolekcjonerów, którzy sięgając po karkołomnie namalowaną postać cierpiącego Jezusa, zabierają ze sobą tylko kopię oryginału.

W tym kontekście dwuznacznie odczytuje się więc drugą z wystaw Piktogramu. Pod kuratelą Matyldy Taszyckiej powstała przykładowa, indywidualna ekspozycja Agaty Ingarden – *Dom*. Dzięki galeryjnej poprawności – odpowiednio zarysowanej i w tekście wystawowym, i w białej przestrzeni Piktogramu – pokaz jest wiarygodną częścią samego WGWi. *Dom* prezentuje więc kolekcjonerskie obiekty (instalacje z dźwiękoszczelnej pianki i martwych motyli) oraz wideo z konceptualnym sznytem dla prekarnej części świata sztuki (filmy pokazujące opuszczony dom jako scenografię dla niszowego horroru), którego raczej nie da się sprześć.

Piktogram nie wie, czy bojkotować rynek, czy jednak nadal z nim współżyć. Wiele jest w *Samospelniajaca się przepowiednia* sprzeczności, podobnie jak w praktyce samego Wolińskiego, który będąc wiceprezesem zarządu WGWi, na samej wystawie daje ujście własnemu zniechęceniu rynkiem i wyznaczanymi przez niego strukturami. Galerzysta woli więc pozostawać gdzieś na granicy, krytykować, ale nie na pełny etat, bezpiecznie, może nawet poddańczo. Mimo to tworzy buntownicze treści we współpracy z dobrymi artystkami i artystami. *Samospelniajaca się przepowiednia* jest więc nie tylko merytorycznie, ale i formalnie bardzo wartościową wystawą. Przeplatające się w ekspozycji ni to apatyczne, ni to anarchistyczne wątki rozczulają. Nikt tu już nie nakazuje wyjść na ulicę i kokałem Mołotowa celować w marksofską burżuazję. Tym razem własne smutki, ale w zestawie z terapeutycznie działającymi kotkami, sprzedawane są na fakturę.

Daria Grabowska

POTENCJA, Interes

Róg Marszałkowskiej i Świętokrzyskiej, Warszawa
21-23 września 2018

Groszowe Sprawy Deluxe

Bazar Namysłowska, Warszawa
21-23 września 2018
kuratorci: Maja Demska i Magdalena Morawik

Nigdy nie byłem fanem pozamalarskich wyskoków Potencji. Kinowy *Seans* w Galerii Szarej w Katowicach sprawiał wrażenie cześniejszej zabawy formą, która opierała się na jednym schemacie i szybko przestawała bawić. Częściowo włączony do *Seansu Interstelaż* jako osobna wystawa prezentowany był również podczas weekendu galeryjnego, tyle że tego krakowskiego, dwa lata temu, podczas którego wpisał się w festyniarski klimat całego wydarzenia. Tę samą krakowską festyniarskość w tym roku Potencja przywiozła do Warszawy z okazji swojego pierwszego występu na Warsaw Gallery Weekend, organizując wystawę-wydarzenie zatytułowaną *Interes*. Kontekst zmienia jednak wszystko – to, co w Krakowie byłoby już męczące, podczas stołecznego weekendu galeryjnego, zwłaszcza w tym roku, zyskuje właściwie status jednej wielkiej akcji krytycznoinstytucjonalnej.

Tegoroczne WGW różniły od poprzednich edycji przede wszystkim dwie rzeczy: z jednej strony administracyjny

„zamach stanu”, z drugiej wyraźniejsze otwarcie na galerie pozawarszawskie. Zresztą jedna zapewne nie pozostaje bez związku z drugą – trudno oprzeć się wrażeniu, że gest szerokiego otwarcia ramion dla nowych uczestników z innych miast miał nieco złagodzić kwaśny posmak po starciu w jądrze WGW. Tak czy owak, Potencja to jeden z beneficjentów zmiany. W wyniku tego otwarcia do grona uczestniczących w wydarzeniu galerii dołączyły te, nazwijmy to, radykalnie komercyjne, jak gliwicka ESTA, o której niewiele poza kolekcjonerami w ogóle słyszało, jak i niedążące do komercyjnej profesjonalizacji, zabawowe *artist-run space’y*, jak właśnie Potencja. W istocie lokują się one na dwóch biegunach reprezentowanych przez galerie stołeczne, tyle że w wyrazistym

wydaniu – warszawski pejzaż galeryjny jest jednak znacznie bardziej równinny.

Pod płaszczykiem beztrudnych wygłupów kryje się w tym przypadku całkiem świadomy, jak można podejrzewać, komentarz do WGW. W końcu Karolina Jabłońska, Cyryl Polaczek i Tomek Kręcicki w bardziej i mniej oficjalnych meandrach polskiego artworldu, w tym świata galerii komercyjnych, orientują się bardzo dobrze. Gdy debiutowali na stołecznych salonach wystawą w Rastrze, próbowali zachować autonomię jako galeria przyjeżdżająca z gościnnymi występami do innej galerii. Nie bardzo się to udało – wpisani zostali w schemat „nowej grupy Ładnie” i na nic się zdała powiewająca przed wejściem do galerii flaga z logiem Potencji. Teraz jednak powracają z tarczą – w końcu w WGW biorą udział nie jako artyści zaproszeni przez inną galerię, ale właśnie galerzyści, którzy sami zaprosili do udziału w *Interesie* pokaźne grono zaprzyjaźnionych twórców. Zresztą też nie pierwszy raz: z jedną z dotychczasowych krakowskich siedzib, małym lokalem przy ulicy Józefińskiej, który wcześniej „powiększali” różnymi iluzjonistycznymi żartami (a to fototapeta poszerzająca perspektywę, a to wizjer, w którym widoczne było dodatkowe, nieistniejące pomieszczenie z kolejnymi pracami), żegnali się z przytupem: do ostatniej wystawy *No Problem* zaprosili praktycznie

śmieszaków Potencji stała się kuratorska praktyka *name-droppingu* bez jakiegokolwiek idei w tle.

Tym razem, zaproszeni na WGW, postanowili wejść w rolę krakowskich prowincjuszy, boratów świata sztuki, którzy na weekend galeryjny przywieźli ze sobą typowe krakowskie uliczne targowisko – w końcu jest ich w Krakowie zdecydowanie więcej niż komercyjnych galerii. Po raz kolejny zaprosili do współpracy plejadę zaprzyjaźnionych młodych artystów, zyskując jeden z lepszych składów personalnych na WGW i dając swoim gościom wolną rękę w kwestii przygotowania propozycji handlowych. Za *Interesem* też do pewnego stopnia ciągnie się cień Rastra, w tym przypadku niegdyś Targów Taniej Sztuki. Pomysł wcielany w życie przez rastrowców lata temu reprezentanci Potencji rozwinęli jednak po swojemu. W końcu nie są aspirującą do wskoczenia na międzynarodowy poziom targową galerią komercyjną. Zamiast sygnowanych małych obiektów, obrazów czy katalogów zaproszeni artyści handlowali przetworami, ubraniami ze szmateksów czy pomiętymi nieudannymi szkicami.

Kilka propozycji przygotowali też sami twórcy Potencji, podbijając celowe festyniarstwo wydarzenia oferowanymi przez siebie portretami. Polaczek niczym starsi panowie w najbardziej turystycznych miejscach Krakowa oferował chętnym

Groszowe Sprawy Deluxe wraz z *Interesem* to z jednej strony duchologiczny powrót do czasów raczkującego polskiego kapitalizmu, z drugiej idealny komentarz do kształtu dzisiejszej sceny galeryjnej w Polsce, czyli w Warszawie.

wszystkich zaprzyjaźnionych twórców, ale i kolekcjonerów, krytyczki i galerzystów. Wystawa nie była stematyzowana, za to wzięło w niej udział imponująco wielu uczestników, czego pozazdrościć mogłyby Potencji największe publiczne instytucje: w jednej ciasnej salce znalazły się prace między innymi Wilhelma Sasnala i Jakuba Juliana Ziolkowskiego, obok całej plejady młodych: Martyny Czech, Macieja Cholewy czy Piotra Urbańca. Pokaz *No Problem* stał się więc przede wszystkim wydarzeniem towarzyskim, na które przyszli tak zwani wszyscy, bo i prawie wszyscy znaleźli się wśród prezentowanych artystów. Jednocześnie trudno w takim zamyśle nie dopatrzeć się gestu krytycznoinstytucjonalnego w klasycznym dla Potencji wydaniu. W tym przypadku przedmiotem

realistyczne portrety, a Jabłońska i Kręcicki portretowe wariacje. Ta pierwsza wykonywała konterfekty przy użyciu swojej charakterystycznej techniki szablonowej, Kręcicki – bezpatrzanki, czyli portrety rysowane bez patrzenia na kartkę. W co bardziej udanych przypadkach wizerunki wychodzące z jego minifirmy portretowej przypominały najbardziej kwasowe pastele Witkacego.

Pomiędzy dekoracyjnymi słodkościami wykonywanymi przez Martynę Kielesińską i Karolinę Jarzębak a zawijającym we wrapy bigosem z ziemniakami Tomka Pawłowskiego znalazło się też miejsce dla licznych artefaktów zgromadzonych przez Potencję przy okazji kręcących przez trio filmów. Do ciekawszych, wykraczających poza czystą rozrywkę propozycji należały sprzedawane



Martyna Czech, *Pogranicza*, 2017, pawilon „Sikarby Wsi” na Bazarze Namysłowska, dzięki uprzejmości Groszowych Spraw



Irmína Rusicka, Kasper Lecznim, Podroby, w ramach Interes / Deal - Potencjał / goście, dzięki uprzejmości Galerii Potencja

przez Macieja Cholewę pocztówki – radzickowski lokalny patriota przygotował całą serię fotografii przedstawiających uroki jego ukochanego miasteczka pod Bytomiem. Wymowę całego *Interesu* podkreślała z kolei oferta Irmíny Rusickiej i Kaspra Lecznima, którzy postanowili bezpośrednio zabawić się krytycznym potencjałem tego kramu. Przygotowali więc na sprzedaż wybór co lepszych prac z innych galerii biorących udział w WGWW, tyle że w postaci ilustracji wyciętych z przewodnika po weekendzie galeryjnym. Mała reprodukcja obrazu Dominiki Kowyni zdecydowanie daleka jest od oryginału, ale już ładnie oprawiona praca Stanisława Drózdza za dyszkę prezentowała się całkiem okazale. A jak wiadomo, skoro nie widać różnicy...

Propozycja Rusickiej i Lecznima pod względem konceptualnym należała do wyjątków – pozostali uczestnicy raczej nie rwali się do wykorzystywania krytycznego potencjału *Interesu*, ale taki już urok targowiska, które otwarte jest dla wszystkich i pozbawione troskliwej ręki lepiącej wszystko w spójną całość kuratorki. Tej nie zabrakło z kolei na innym wydarzeniu, dopełniającym prezentację *Potencji*, choć niewłaściwym oficjalnie do programu WGWW. Na bazarze Namysłowska Maja Demska i Magdalena Morawik przygotowały wersję deluxe organizowanych przez tę pierwszą od kilku miesięcy *Groszowych Spraw*.

Tym razem zamiast kupować fanty od artystów, jak na poprzednich odsłonach i jak w przypadku *Potencji*, w loterii wygrać można było fanty pochodzące z wybranych pawilonów handlowych na terenie bazaru. Na ich miejsce kuratorki *Groszowych Spraw Deluxe* podrzuciły tymczasowo prace zaproszonych do współpracy artystów, co w efekcie dało jedno z najbardziej bezpretensjonalnych i efektownych działań *site-specific*, jakie pamięta polska sztuka. I choć same prace nie były bynajmniej projektowane z myślą o sklepie zoologicznym, zielarskim czy zakładzie fryzjerskim, odpowiednio dostosowane do lokali zagrały fenomenalnie – obraz Martyny Czech w sklepie mięsny czy praca Dominiki Olszowy wtapiająca się w rząd zdjęć prezentujących fryzury (gdyby nie powtykane we włosy pety) w zakładzie fryzjerskim znacząco zyskiwały w porównaniu do klasycznych *whitecube*’owych sposobów prezentacji.

Groszowe Sprawy Deluxe wraz z *Interesem* to z jednej strony duchologiczny powrót do czasów raczkującego polskiego kapitalizmu i handlowania towaram wykładanym na łóżkach polowych oraz prowizorycznych straganach, z drugiej idealny komentarz do kształtu dzisiejszej sceny galeryjnej w Polsce, czyli w Warszawie. Jak widać po zmianie instytucjonalnej w WGWW, prawa ekonomiczne są nieubłagane – rozwarstwienie w świecie galeryjnym postępuje podobnie do tego, które rządzi przepływem pieniądza w społeczeństwie – dochody z kapitału rosną szybciej niż dochody z pracy. Pora więc przyzwyczać się do scenerii, w której z jednej strony króluje coraz bardziej odstająca od reszty Fundacja Galerii Foksal, z drugiej – wystawy bazarowe. Ławka dla graczy będących gdzieś pomiędzy jest coraz krótsza.

—
Piotr Policht

Prêt-à-porter

lokal_30, Warszawa
21 września – 21 grudnia 2018
kuratorka: Agnieszka Rayzacher



Wystawa *Prêt-à-porter*, zaprezentowana przez lokal_30 w ramach Warsaw Gallery Weekend, podejmuje wątek ubioru i makijażu jako narzędzia wyrazu artystycznego. Motyw ten długo był lekceważony przez polskie środowisko artystyczne – najprawdopodobniej z tego względu, że kojarzy się z kobiecością. Długo więc był utożsamiany z próżnością, fanaberią i nadmiernym interesowaniem się cielesną powłoką zamiast z intelektem – stereotypowo przyporządkowywanym męskości.

Ubiór i moda mają tymczasem wymiar performatywny, a także odzwierciedlają przemiany polityczne i obyczajowe. Teza wystawy jest świetna – kuratorka wystawy Agnieszka Rayzacher próbuje nas przekonać, że makijaż i ubiór mają moc przeciwistaczania, umożliwiają wchodzenie w różne role.

Obnażają płęć jako konstrukt kulturowy. Dzięki niemu możesz stać się, kim chcesz. Wiedziała o tym Zofia Stryjeńska, która przebierała się za mężczyznę. Pod przybranym imieniem i nazwiskiem – Tadeusz Grzymała Lubański – mogła studiować malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium w czasach, kiedy akademie nie przyjmowały kobiet. Ostatnio makijaże i stroje powracają do sfery zainteresowań polskiego świata artystycznego, głównie za sprawą drag queen.

Wrażenie subtelny dysonansu poznawczego towarzyszy mi jednak na poziomie tytułu wystawy. Francuska nazwa *prêt-à-porter*, czyli „gotowe do noszenia”, odnosi się do ubrań szytych w seriach i dostępnych w sklepach na masową skalę. W tym sensie nie pasuje ona do wystawy

Alicja Wysocka, Bury na Twoją stopę, 2018, fragment instalacji na wystawie Prêt-à-porter przedstawiający archiwalne wzorniki spółdzielni STOPA fot. Bartosz Górka, dzięki uprzejmości galerii lokal_30 w Warszawie

opowiadającej o specyficznej sytuacji polskich artystek z okresu PRL, które zmagaly się z niedostatkiem, brakiem możliwości autokreacji i produktów w sklepach, tak jak Natalia LL, która szyla swoje stroje, mające naśladować te podpatrzone w zachodnich magazynach, u krawcowej. Ten niedostatek był często źródłem wielkiej kreatywności w komponowaniu stroju. Z trudem zdobyte ubrania zyskiwały niekiedy status fetysza. Dlatego brakuje

Francuska nazwa *prêt-à-porter*, czyli „gotowe do noszenia”, odnosi się do ubrań szytych w seriach i dostępnych w sklepach na masową skalę. W tym sensie nie pasuje ona do wystawy opowiadającej o specyficznej sytuacji polskich artystek z okresu PRL, które zmagaly się z ekonomicznym niedostatkiem.

mi na tej wystawie rozwinięcia zagadnienia fetyszacji strojów przez same kobiety, które z noszenia ich czerpały autoerotyczną wręcz przyjemność, co widać na przykład u Natalii LL. Pracami testującymi granice kreatywności w osiągnięciu piękna w PRL są zdjęcia Jolanty Marcolli. Często słyszę, że jej prace kojarzą się z tym, jak dzisiaj dziewczyny prezentują siebie i swoje stroje w internecie. Fotografują się na tle ściany, opisując swój wygląd słowami w formie hashtagów. U Marcolli zamiast hashtagów są strzałki. Jej prace przypominają też dzisiejsze humorystyczne działania niektórych influencerów, autorek prześmiewczych tutoriali, które sprzeciwiają się wygładzonemu pięknu lansowanemu w mediach głównego nurtu. Można nawet odnieść wrażenie, że praca Jolanty Marcolli o tym, jak zrobić sobie ładne loczki za pomocą kawałka przezroczystej taśmy przyklejonej do policzka, była bezpośrednią inspiracją dla Katarzyny Nosowskiej, która na swoim instagramowym koncie prezentowała sposoby na szybki lifting za pomocą taśmy klejącej.

Jedną z kolejnych prac wpisujących się w antytezę zjawiska *prêt-à-porter* jest bardzo ciekawy projekt *Buty na twoją stopę* Alicji Wysockiej, opowiadający o tym, jak współczesny kapitalizm wypiera małych przedsiębiorców. Instalacja Wysockiej składa się z albumów z projektami i realizacjami butów wykonanych przez pracowników Specjalistycznej Spółdzielni Pracy STOPA. Ma na celu między innymi nakłonienie zwiedzających do zamówienia sobie przygotowanej specjalnie dla siebie pary butów w STOPIE, żeby uchronić ją przed ostatecznym zamknięciem. Jest to z pewnością

ciekawa próba podjęcia tematu skuteczności sztuki i możliwości wywierania wpływu na rzeczywistość.

Na wystawie zabrakło mi nowych, zaskakujących prac – większość zaprezentowanych jest dobrze znana. Odniosłam wrażenie, że lokal_30 raczej pokazuje swoje artystki, które w jakiś sposób wykorzystały motyw ubioru, niż podejmuje ryzyko stawiania nowych pytań i granic. W rezultacie dostajemy specyficzny typ wystawy problemowej.

Polega ona na szukaniu wspólnego elementu (na przykład ubrania) występującego w twórczości artystek reprezentowanych przez daną galerię i na tym próbuje się zbudować jakąś szerszą wypowiedź na dany temat (na przykład strojów w sztuce), co niestety często daje płytkie efekty.

Na wystawie było też po prostu za dużo prac, w czego konsekwencji ustawione były one tak gęsto, że zamiast wybrzmiewać w swoim znaczeniu, wzajemnie się znosiły i uciszały. Ta skądinąd dobra ekspozycja uświadamia mi jednak, że polski świat artystyczny utknął na poziomie drugiej fali feminizmu i takich odkryć, że kobiety nie muszą już naśladować w wyglądzie i sposobie zachowaniu dominującej płci, czyli mężczyzn. Nie muszą się już asymilować, żeby brzmieć poważnie i coś osiągnąć. Mogą być męskie lub kobiece; jakie chcą, ponieważ teraz chodzi o to, żeby mieć wybór, czyli moc więcej.

—
Zofia Krawiec

SZUM × BOLESŁAW CHROMY

„To co, podpalamy?”
koszulka S / M / L / XL

cena: 59 zł
rabat przy zakupie prenumeraty

sklep.magazynszum.pl



Wojciech Kozłowski



Z psem Zdzisławem – forever
fot. Przemysław Sroka

ur. w 1961 roku. Kulturoznawca. Studiował w Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Od 1984 roku pracuje w galerii BWA Zielona Góra, a od 1998 roku jest jej dyrektorem. W 1992 roku zaczął wykładać w Instytucie Sztuk Wizualnych Uniwersytetu Zielonogórskiego. Incydentalnie próbował swoich sił jako gwiazda rocka. Ciągle i naiwnie wierzy w moc sztuki, potencjalność każdego artysty oraz sens instytucji. Członek AICA Polska.

- | | |
|--|--|
| 1
Billie Holiday, <i>I Wonder Where Our Love Has Gone</i> | 6
Bryant Park vs. skwerek przed BWA |
| 2
Walter Benjamin | 7
<i>Siódma pieczęć</i> |
| 3
Dead Kennedys vs. Błażej Malinowski | 8
Bruce Altshuler, <i>Biennials and Beyond – Exhibition That Made Art History</i> |
| 4
Hélio Oiticica | 9
Wiesław Myśliwski |
| 5
Małpeczki | 10
Marian Szpakowski |

23.11.2018–17.03.2019

WIELKA

MODJIMA

THE GREAT WAR

ms²

Ogrodowa 19, Łódź

AWANGARDA

ms¹

Więckowskiego 36, Łódź



26.10.2018 – 27.01.2019

PANSTWO

Institucja kultury
Samorządu
Województwa Łódzkiego

ms
Muzeum Sztuki

tódzkie

Współprowadzona
przez Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Dofinansowano ze środków
MKiDN w ramach Programu
Wieloletniego NIEPODLEGŁA
na lata 2017–2021

niepodległa

Mecenas
Muzeum Sztuki

FUNDACJA
RODZINY
STARAKÓW

Partner

opus/film