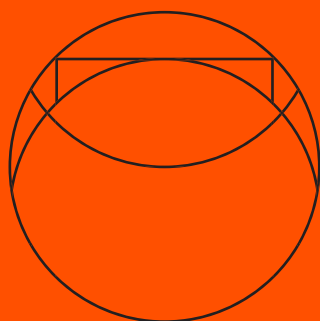


# SZUM

„Szum” nr 15  
25,00 PLN (w tym 5% VAT)  
zima 2016-wiosna 2017  
ISSN 2300-3391



Leon  
Tarasewicz

Edward  
Kraśiński

Magdalena  
Starska

Jasanský  
Polák

## Rzeźba



9 772300 339609



Organizator:

Mecenas:



**ERGO  
HESTIA**

# zmień perspekty wę

## 16. edycja Konkursu Artystyczna Podróż Hestii

Zostań laureatem i wygraj miesięczną rezydencję  
w Nowym Jorku lub Walencji.

Studenci wydziałów artystycznych czekamy na Was!  
Zgłoszenia od 9 stycznia 2017.

[artystycznapodrozhestii.pl/konkurs](http://artystycznapodrozhestii.pl/konkurs)



{CSW} Zamek Ujazdowski

2016

## Bank Pekao Project Room

18/02→13/03/2016

**Piotr  
Urbaniec**

31/03→24/04/2016

**Piotr  
Skiba**

28/04→22/05/2016

**Mag-  
dalena  
Franczuk**

25/05→19/06/2016

**Bartosz  
Zaskórski**

23/06→31/07/2016

**Krystian  
Truth  
Czaplicki**

04/08→11/09/2016

**Rafał  
Żarski**

15/09→09/10/2016

**Przemy-  
sław  
Branas**

13/10→06/11/2016

**Anita  
Mikas**

10/11→04/12/2016

**Bartosz  
Kokosiń-  
ski**

08/12→31/12/2016

**Uladzimir  
Paźniak**

# Muzeum Jerke

**POLSKA AWANGARDA  
I SZTUKA WSPÓŁCZESNA**



www.csw.art.pl



partner projektu



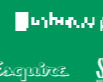
patron medialny projektu

NOTES—  
—NA—6  
TYGODNI

bęc zmiana

S Z U M

patroni medialni CSW Zamek Ujazdowski



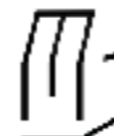
ELLE

ELLE  
DECORATION

Esquire

STOLICA

artinfo.pl



MUSEUM JERKE



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





# DRUGA SKÓRA

25.11–31.12.2016  
Gdańska Galeria Miejska 1  
Gdansk City Gallery 1

Kamila Model>>> Diana Ronnberg>>>  
Natalia Bażowska>>> Agata Kus

kuratorka / curator: Maria Sasin  
Gdańsk / Piwna 27-29 / ggm.gda.pl

Organizator | Organizer

Patroni medialni | Media Patrons



SZ U M

trojmiasto.pl

Radio Gdańsk

WYSTAWA

## Logika lokalności.

Norweski i polski  
współczesny design

The Logic  
of the Local.

Norwegian and Polish  
Contemporary Design

Galeria Międzynarodowego  
Centrum Kultury  
wtorek–niedziela  
10.00–18.00

Rynek Główny 25  
www.mck.krakow.pl

International Cultural  
Centre Gallery  
Tuesday-Sunday  
10 a.m.–6 p.m.

Rynek Główny 25  
www.mck.krakow.pl

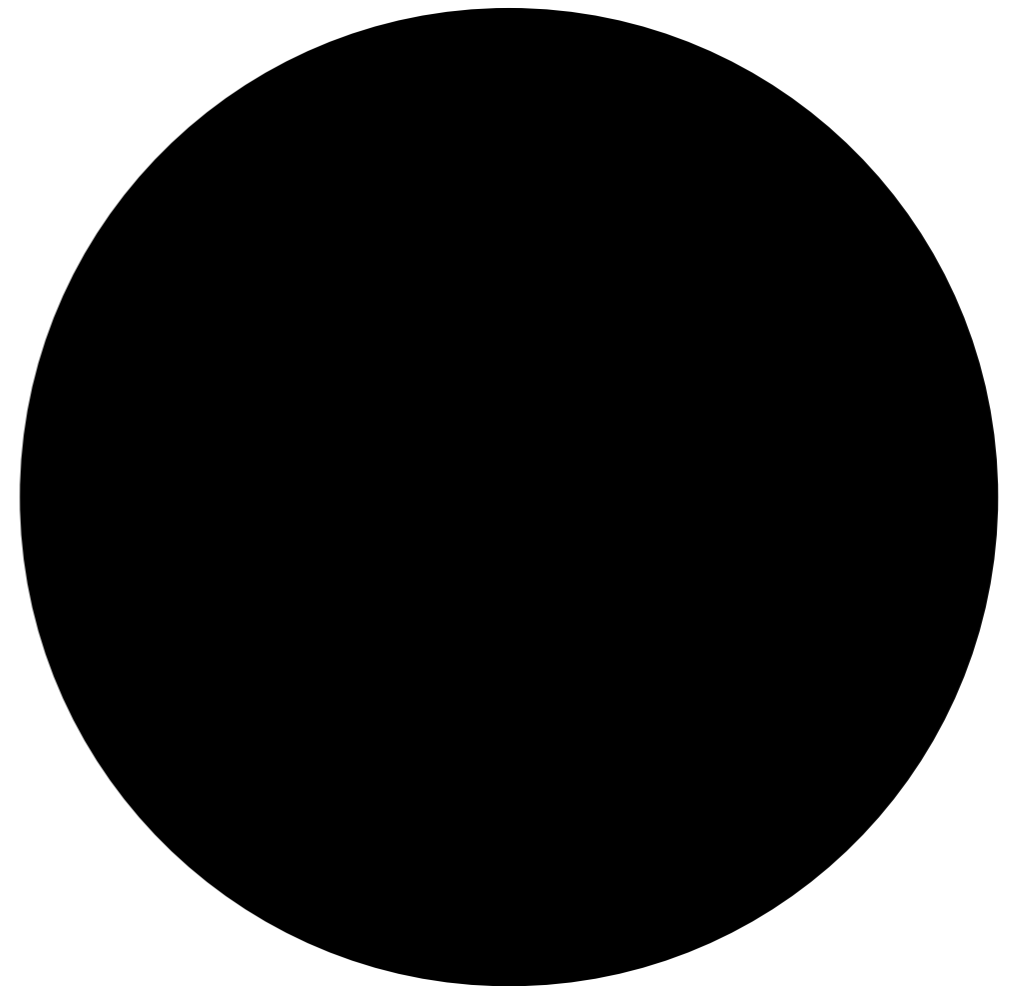


Jarek Jeschke  
Celina Kanunnikava  
Piotr Kotlicki  
Krzysztof Mętel  
Małgorzata Myślińska  
Maciej Olekszy  
Mateusz Piestrak  
Bartek Siegmund

[www.poznangalleries.com](http://www.poznangalleries.com)

ASSEMBLY  
GALLERY  
**THE NEXT DAY**  
6.12.2016–27.1.2017

Bazar Poznański  
ul. Paderewskiego 8, Poznań  
+48 61 830 30 30  
[www.assemblygallery.com](http://www.assemblygallery.com)





# KAA-MU-FLAŻ

Wystawa finalistów  
Konkursu Fundacji  
Grey House

Michalina Bigaj,  
Bartek Buczek,  
Maciej Cholewa,  
Kamil Kukla,  
Ewa Sadowska

Otwarcie  
i ogłoszenie wyników:  
3.12.2016, godz. 19:00

Wystawa:  
4.12.2016 – 5.01.2017

Kuratorzy:  
Piotr Sikora  
i Katarzyna  
Wincenciak

Sztuka  
której  
nie widać



FUNDACJA GREY HOUSE  
SZARA KAMIENICA

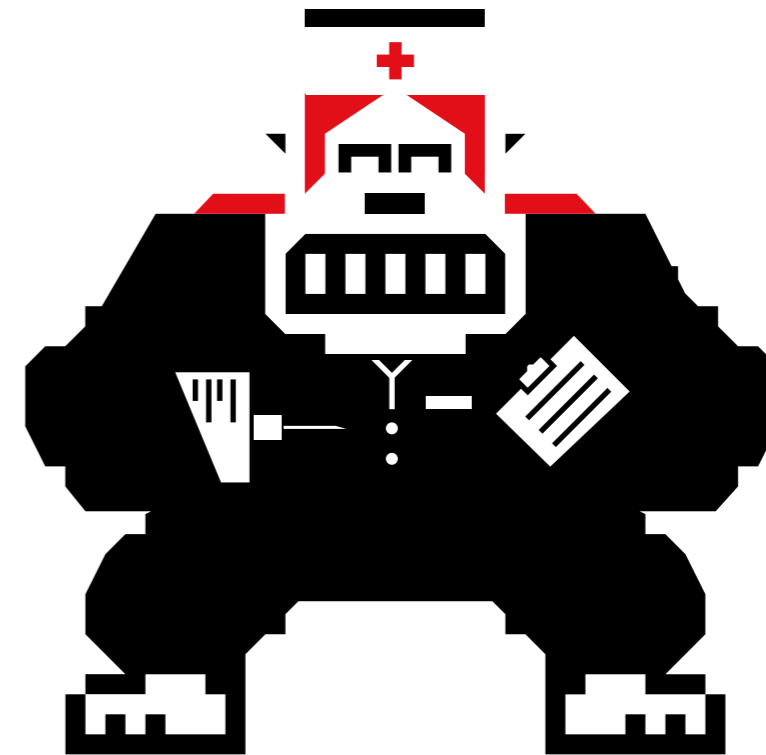
[www.szarakamienica.pl/pl/news](http://www.szarakamienica.pl/pl/news)

Goethe-Institut oraz Centrum Sztuki WRO prezentują:

# no pain no game

## wystawa grupy **///////fur/////**

16.12.2016–26.02.2017



Centrum Sztuki WRO  
Widok 7, Wrocław  
**wstęp wolny**

[wrocenter.pl](http://wrocenter.pl)  
[fb/wroartcenter](https://fb.com/wroartcenter)

[goethe.de/polska](http://goethe.de/polska)  
[fb/goethe.de/polska](https://fb.com/goethe.de/polska)



Projekt w ramach polsko-niemieckiego roku jubileuszowego 2016 ŚWIĘTUJEMY!  
zorganizowanego przez Goethe-Institut i Ambasadę Niemiec z okazji 25-lecia  
traktatu o dobrym sąsiedztwie i przyjaznej współpracy.



25 Jahre gute  
Nachbarschaft  
25 lat dobrego  
sąsiedztwa



Dofinansowano ze środków Gminy Wrocław | [wroclaw.pl](http://wroclaw.pl)





# NAJLEPSZE DYPLOMY AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE 2016

## Ewelina Czaplicka-Ruducha

„Inspiracją do kolekcji „Polnauts” był film dokumentujący przygotowania Zambijczyków do lotu na Marsa. Ta prawdziwa historia miała początek w 1964 roku, kiedy Zambia uzyskała niepodległość i chciała udowodnić swoją potęgę, biorąc udział w międzynarodowym wyścigu kosmicznym.”

(ur. 1987) Studia: malarstwo w Instytucie Sztuk Pięknych w Zielonej Górze (2007–2008), na Wydziale Rzeźby i Intermediów ASP w Gdańsku (2008–2014) oraz projektowanie ubioru na Wydziale Wzornictwa ASP w Warszawie (2011–2016). Stypendium artystyczne m.st. Warszawy (2016). Zajmuje się projektowaniem ubioru i obuwia, bio artem i rzeźbą. Indywidualna wystawa „Las Vegas Palmiarnia”, Gdańsk (2014). Pokaz mody „Polonauts”, Muzeum Warszawskiej Pragi (2016). Wyróżnienie „Harper’s Bazaar” dla najlepszej kolekcji dyplomowej Katedry Mody ASP w Warszawie w formie publikacji zdjęć kolekcji (2016).

[www.czaplicka.wordpress.com](http://www.czaplicka.wordpress.com)



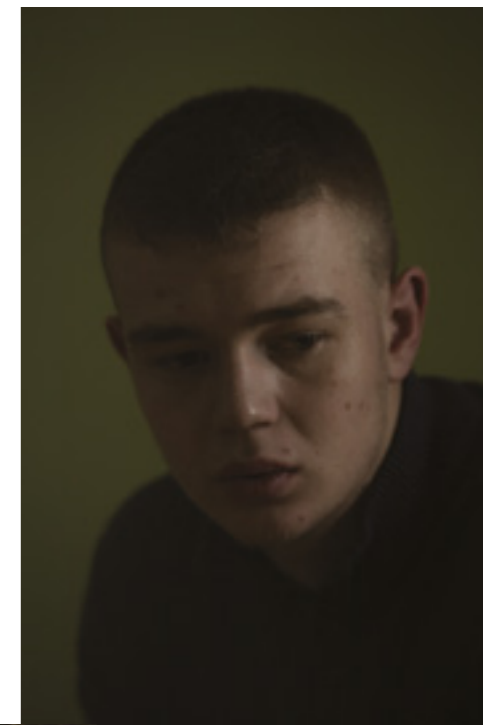
Podczas odbywającej się w dniach 25 listopada – 11 grudnia 2016 wystawy Coming Out – Najlepsze Dyplom ASP w Warszawie 2016 jury wybrało dwie laureatki nagrody głównej, które wspólnie przygotują wystawę w Galerii Salon Akademii w 2017 roku – Ewelinę Czaplicką-Ruduchę (Wydział Wzornictwa) i Wiktorię Wojciechowską (Wydział Sztuki Mediów). Wyróżnienie otrzymał Michał Kożurno z Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki.

## Wiktoria Wojciechowska

„Motywacją do rozpoczęcia projektu „Sparks/Iskry” była chęć stworzenia wielowarstwowego portretu współczesnej wojny na podstawie konfliktu na Ukrainie, który wydaje się zapomniany, mimo że toczy się w Europie.”

(ur. 1991) Studiowała na Wydziale Sztuki Mediów ASP w Warszawie (2010–2016). Stypendia: Funduszu Promowania Twórczości ZAiKS oraz Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Zajmuje się multimediami. Wystawa indywidualna „Sparks” w Galerii Stéphane Grappelli w Niort (Francja) oraz Galerii ZPAF, Kraków. Nagrody: Oskar Barnack Leica Newcomer 2015; Griffin Art Space – Lubicz 2015; Résidence pour la photographie, Fundacja Les Treilles, 2016; oraz w konkursach: Poznań Photo Diploma Award 2013; La Quatrième Image Young Talents 2015; Humanity Photo Awards 2015.

[www.wiktoriawojciechowska.com](http://www.wiktoriawojciechowska.com)





Kaligrafie społeczne  
Kaligrafie społeczne  
Kaligrafie społeczne  
Kaligrafie społeczne  
Kaligrafie społeczne

ZACHĘTA

ZACHĘTA — Narodowa  
Galeria Sztuki  
pl. Matachowskiego 3  
Warszawa  
zacheta.art.pl

wystawa czynna  
do 15 stycznia 2017

این ایرانی نیست

Anahita Razmi, *This is Not Iranian*, 2015,  
fotografia wytatuowanego ramienia artystki,  
fot. dzięki uprzejmości artystki  
i Galerii Carbon 12, Dubaj

patroni medialni:

STOLICA

artinfo.pl

Kwartalnik „Przekrój”  
Od 19 grudnia

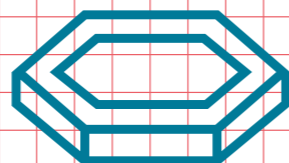


PRZE  
KRÓJ





# WROCLAW. WEJŚCIE OD PODWÓRZA



Największe w Polsce działanie-eksperyment:  
ponad 30 interwencji artystycznych  
na podwórkach Wrocławia  
w latach 2015-2016

Iza Rutkowska / Kamila Szejnoch /  
NeSpoon / Elżbieta Jabłońska /  
Dominika Sobolewska / Karolina  
Freino / Adam Kalinowski / Dominik  
Lejman / Jacek Zachodny / Fundacja  
Dom Pokoju z Agnieszką Bocheńską  
i Tomaszem Bojęciem / Bartek Lis i  
Katarzyna Wala / Iwona Bigos i Martin  
Schibli / Tomasz Opania / Natalia  
Gołubowska / Joanna Rajkowska /  
Cecylia Malik / Jakub Szczęsny /  
Karolina Breguła / Robert Pludra /  
Katarzyna Krakowiak / Julita Wójcik /  
Jacek Niegoda / Dominika Skutnik /  
Kamila Szczęsna / Damian Kalita /  
Artur Żmijewski / Krzysztof Żwirblis /  
Bartolomeo Koczenasz / Piotr  
Dziurdzia / Jakub Wesołowski /  
Justyna Wencel / Marcin Chomicki /

Justyna Koeke / Joanna Piaścik /  
Karolina Freino / Kosmos Project /  
Kamila Wolszczak / Krzysztof Bryta /  
Marek Tybur / Katarzyna Moszczyńska /  
Elżbieta Golińska / Mariusz Mikołajek /  
Witold Liszkowski / Jan Mikołajek /  
Dietmar Schmale / Hubert Czerepok /  
Jörg Herold / Mercedes Sturm-Lie /  
Daniel Segerberg / Mikael Hansen /  
Kristina Müntzing / Michał Węgrzyn /  
Jiří Kovanda / Aleś Puszkin / Zuzanna  
Wollny / Andrzej Dudek-Dürer /  
Ewa Błaszak / Saperki / Michael  
Hansen / <dienstag abend> / Daniel  
Brożek / Agnieszka Kłos / Dominika  
Borkowska / Majka Zabokrzycka

wroclaw2016.pl/podworze  
facebook.com/wejscieodpodworza



Galeria Salon Akademii  
zaprasza na wystawę rzeźby

## Kucz / Pastwa

9 stycznia – 8 lutego 2017  
(pn–pt 12–18)

*Czytam rzeźbę Pastwy jak czyta się  
pasjonującą książkę, której prawdziwe  
przesłanie realizuje się w nas, w naszych  
głębokich oczekiwaniach ocalenia tego,  
co najbardziej istotne w doświadczeniu  
człowieka, najbardziej elementarne  
i konieczne.*

K. Karasek

*Artysta - to człowiek z niekończącą się  
potrzebą doświadczania, poznania nowego,  
już kiedyś poznanego.*

*Artysta - to naturalne dziwienie się.*

*Uczestniczenie w tym niesłychanym  
bogactwie życia uważam za łaskę.*

*Fakt ten niejako nakłada na mnie  
moralny obowiązek dawania z siebie  
wartości przeze mnie stworzonych  
na miarę swoich możliwości.*

J. Kucz

GALERIA SALON AKADEMII

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie  
Krakowskie Przedmieście 5  
(wejście od ul. Traugutta)

salon  
akademii

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE

PROGRAM 2017

## PASTWA / KUCZ

wystawa rzeźby prof. Antoniego Janusza Pastwy oraz prof. Jana Kucza

## PRACOWNIA JERZEGO JARNUSZKIEWICZA 1950-1985

kuratorka Agnieszka Szewczyk

## MATERIALNOŚĆ

wystawa Pracowni Tkaniny Eksperymentalnej Wydziału Malarstwa  
kuratorzy Klara Czerniewska, Szymon Żydek

## JACEK DYRZYŃSKI MALARSTWO

promocja albumu

## ADAM MYJAK

wystawa rzeźby

## RZECZY, KTÓRE ROBISZ W BUDAPESZCIE BĘDĄC MARTWYM

kurator Stach Szablowski

## DZIEKANKA ARTYSTÓW 1972 – 1995. FENOMEN KULTURY NIEZALEŻNEJ W WARSZAWIE

kuratorzy Joanna Kiliszek, Paweł Nowak

## WIĘKSZY NIŻ SZAFA?

Paweł Bołtryk, Janusz Knorowski, Maciej Duchowski,  
Arkadiusz Karapuda, Tomasz Milanowski, Jan Mioduszewski  
kurator Marek Maksymczak





Małgorzata Malinowska „Kocur”

1959 -2016

**ATLAS SZTUKI**

90-006 Łódź, ul. Piotrkowska 114/116,  
[www.atlassztuki.pl](http://www.atlassztuki.pl), [info@atlassztuki.pl](mailto:info@atlassztuki.pl),  
wtorek-piątek 11:00-20:00,  
sobota-niedziela 11:00-17:00





Zuzanna Bartoszek  
fot. Karolina Zajczkowska

## Od redakcji

TEKST: Redakcja

Gdy jesienią ubiegłego roku publikowaliśmy mapę polskiej sztuki oraz podsumowanie ośmiu lat rządów liberałów, spodziewaliśmy się zmiany polityki kulturalnej. Nie przewidzieliśmy tylko skali i dynamiki zjawiska, które już przeszło do historii i języka potocznego jako „dobra zmiana”. Ktoś powie, że dla jednych dobra, dla innych niekoniecznie, a my dodamy, że tylko w „Szumie” i tylko w *Alfabecie dobrej zmiany* sprawdzicie, kto rozdaje karty, a kto zjeżdża po równi pochyłej. Zresztą jeśli chodzi o spadek formy, to może w istocie coś jest na rzeczy. Tak przynajmniej uważa Józef Robakowski, który wybrał dla nas kilka jakże dojących grafów. Precyzyjnie wyliczane światowe rankingi nie pozostawiają złudzeń: jeśli polska sztuka nie przetrwa „dobrej zmiany”, niechybnie czeka nas jej schyłek.

Tymczasem po fotografii, performansie i architekturze w temacie numeru badamy rzeźbę, nad której kondycją zadumał się Wojciech Szymański. Warto porównać ten tekst z esejem Magdaleny Starskiej, rzeźbiarki, która podjęła próbę opisanie swojej praktyki artystycznej w kontekście cielesności i performatywności. Z jubileuszami jesteśmy w „Szumie” na bakier, ale nie mogliśmy przejść obojętnie obok zorganizowanego 35 lat temu *Polentransport* Josepha Beuysa, skądinąd ciekawego niemieckiego rzeźbiarza. Przekazane Muzeum Sztuki w Łodzi skrzynie z notatkami i artefaktami bierze na warsztat w dziale „Teoretycznie” Łukasz Zaremba. Wątek instytucjonalny bardziej niż rzeźbiarski (chyba że mowa o „rzeźbie społecznej”) pojawia się w rubryce „Obiekt kultury”, w której Adam Mazur prezentuje cykl *Dyrektor i założyciel* duetu Jasanský/Polák. Czeskim artystom udało się oddać typowo polską aurę powściągliwej celebry związanej z prowadzeniem placówek artystyczno-kulturalnych. Tę serię zdjęć dedykujemy wszystkim pracowniczkom i pracownikom galerii z dawnej sieci Biur Wystaw Artystycznych świętujących okrągłe rocznice założenia swoich oddziałów. Wydarzeniem tego numeru jest retrospektywa Edwarda Krasińskiego w Tate Liverpool, która – wraz z planowanym na wiosnę 2017 roku pokazem w amsterdamskim Stedelijk Museum – kończy proces kanonizacji tego niedocenianego za życia artysty. Niebieski pasek Krasińskiego spina tematy dobrej zmiany politycznej, spadkowej formy artystycznej, kondycji rzeźby, a nawet instytucjonalnych jubileuszy. Ale to jeszcze nie koniec! W dziale „Blok” tym razem zagościł Nikita Kadan, ukraiński rzeźbiarz i świetny rysownik, którego działalność oscyluje pomiędzy sztuką i aktywizmem. Coś w tych kresowych, by nie powiedzieć wołyńskich, pracach jest na rzeczy, więc dobrze im się przyjrzyjcie. Z kolei Leon Tarasewicz w rozmowie z Adamem Mazurem (ilustrowanej zdjęciami Yulii Krivich) przedstawia

swoją koncepcję sztuki, a także dzieli się swoimi przemyśleniami na temat etosu i powinności artysty. Na poszczególnych stronach przeznaczonych dla twórców znajdziecie także prace Piotra Łakomego, Zuzy Golińskiej, Ryszarda Grzyba, Zuzanny Czebatul, Marka Meduny, Miłelisa Fišersa i Markéty Vaňkovej. Całość prezentuje Koji Kamoji.

Nie zapomnijcie rzucić okiem na recenzje. W świątecznej i noworocznej atmosferze niejedyn kurator i niejedna artystka dowiedzą się, co o ich wystawach i sztuce naprawdę myślą koledzy i koleżanki. Drobnym drukiem, ale warto. Takie rzeczy tylko w „Szumie”!



# Aneta Grzeszykowska

## Halina i Frankenstein



PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI  
PL-81-720 SOPOT, PLAC ZDROJOWY 2, tel.: (+48 58) 551 06 21, fax: 551 32 62, NIP 585-122-00-52, REGON 000277167



rys. E.F.



kurator:  
**Adam Mazur**

PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI  
PL-81-720 SOPOT, PLAC ZDROJOWY 2, tel.: (+48 58) 551 06 21, fax: 551 32 62, NIP 585-122-00-52, REGON 000277167



godziny otwarcia galerii: wt.-nd. 11.00-19.00  
Plac Zdrojowy 2, 81-720 Sopot  
www.pgs.pl

26.01 – 19.03.2017





**OKŁADKA:**  
Lukáš Jasanský, Martin Polák, z cyklu *Dyrektor i założyciel*, 2011

**REDAKTORZY NACZELNI:**  
Jakub Banasiak, jakub.banasiak@magazynszum.pl  
Adam Mazur, adam.mazur@magazynszum.pl

**REDAKCJA I MEDIA SPOŁECZNOŚCIOWE**  
Karolina Plinta, karolina.plinta@magazynszum.pl  
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:**  
Paulina Derecka

**KOREKTA:**  
Paulina Bieniek

**WSPÓŁPRACA:**  
Wojciech Albiński, Waldemar Baraniewski, Anežka Bartlova, Łukasz Białkowski, Jolanta Bobala, Maksymilian Bochenek, Tymek Borowski, Zofia Maria Cielątkowska, Natalia Cieślak, Przemysław Chodań, Anna Cymer, Jakub Dąbrowski, Jakub Gawkowski, Aleksandra Goral, Łukasz Gorczyca, Hubert Gromny, Mikołaj Iwański, Agata Jakubowska, Aleksander Kmak, Jakub Knera, Joanna Kobyłt, Karol Komorowski, Piotr Kosiewski, Izabela Kowalczyk, Anna Krawczyk, Zofia Krawiec, Andrzej Leśniak, Marcin Ludwin, Jakub Majmurek, Kuba Maria Mazurkiewicz, Szymon Maliborski, Mateusz Mondalski, Łukasz Musielak, Agnė Narużyte, Martyna Nowicka, Dagmara Ochendowska, Ewa Opalka, Janek Owczarek, Lidia Pańków, Arkadiusz Pótorak, Jifi Ptáček, Oleksiy Radynski, Agata Pyzik, Łukasz Ronduda, Piotr Rypson, Marta Skłodowska, Piotr Słodkowski, Daria Skok, Magdalena Starska, Stach Szablowski, Katarzyna Szydłowska, Wojciech Szymański, Magdalena Ujma, Maja Wolniewska, Łukasz Zaremba, Artur Żmijewski

**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

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego**



**50** **Zuzanna Bartoszek** – pisarka i artystka urodzona w 1993 roku w Poznaniu. Jej wiersze ukazywały się między innymi na łamach takich periodyków jak „Lampa”, „Czas Kultury”, „Fabularie”. Współtworzy pismo literacko-artystyczne „Pólmrok”. W czerwcu 2016 roku nakładem wydawnictwa Disastra ukazał się jej debiutancki tomik *Niebieski dwór*. Mieszka w Warszawie.

**64** **Łukasz Zaremba** – kulturoznawca, badacz wizualności, doktoryzował się w Zakładzie Filmu i Kultury Wizualnej Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Interesuje się teoriami obrazu, kulturą wizualną i teorią mediów. Pracuje w Centrum Muzeologicznym Muzeum Sztuki w Łodzi. Współzałożyciel i członek redakcji pisma naukowego „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”. Współredaktor podręcznika akademickiego *Antropologia kultury wizualnej*, wydanego w 2012 roku.

**138** **Nikita Kadan** – artysta wypowiadający się poprzez malarstwo, rysunek i instalację. Swoją praktykę artystyczną łączy z działalnością aktywistyczną, tworząc prace odnoszące się do współczesnych problemów społeczno-politycznych. Często współpracuje także z reprezentantami innych dziedzin – architektami lub socjologami. W swojej twórczości Kadan skupia się na tożsamości i funkcjonowaniu współczesnych mieszkańców Ukrainy oraz ich relacji z sowiecką przeszłością. Członek grupy REP oraz współzałożyciel grupy Hudrada, kolektywu kuratorsko-aktywistycznego. Laureat nagrody PichnukArtCentre w 2011 roku. Uczestnik wielu wystaw na Ukrainie, jak i za granicą, między innymi w CSW Zamek Ujazdowski, ZKM Karlsruhe, Pinakothek der Moderne Munich czy Castello di Rivoli; uczestnik 55. Biennale w Wenecji.

#### TOMASZ KRĘCICKI



Papierosy, 2016

# S Z U M

## NR 15

zima 2016-wiosna 2017

**21** **OD REDAKCJI**  
Tekst: Redakcja

**44** **FELIETON**  
*Przeźrenie papierowej torby*  
Tekst: Magdalena Starska

**48** **STRONA ARTYSTY**  
Zuza Golińska,  
*Why Do I Feel Hot and Cold at the Same Time?*

**49** **STRONA ARTYSTY**  
Piotr Łakomy

**50** **TEMAT NUMERU**  
*Rzeźba, czyli to, co wydarza się, kiedy cofasz się, aby obejrzeć obraz*  
Tekst: Wojciech Szymański  
Ilustracje: Zuzanna Bartoszek

**64** **TEORETYCZNIE**  
*Możliwości daru. W 35. rocznicę Polentransportu*  
Tekst: Łukasz Zaremba

**72** **STRONA ARTYSTY**  
Zuzanna Czebatul, *Never Forget*

**73** **STRONA ARTYSTY**  
Markéta Vaňková, 30. 7. 2015 23:40:20

**74** **FELIETON**  
*Spadek formy polskich gwiazd...*  
Tekst: Józef Robakowski

**76** **WYDARZENIE**  
*Alfabet dobrej zmiany*  
Tekst: Redakcja  
Ilustracje: Mikołaj Sobczak

**92** **OBIEKT KULTURY**  
*Ředitel a zakladatel*  
Tekst: Adam Mazur  
Fotografie: Lukáš Jasanský, Martin Polák

**100** **STRONA ARTYSTY**  
Marek Meduna,  
z serii *Imagined Maggots*

**102** **INTERPRETACJE**  
*Zgubiłem koniec. Retrospektywa Edwarda Krasieńskiego w Tate Liverpool*  
Tekst: Adam Mazur

**112** **STRONA ARTYSTY**  
Miķelis Fišers,  
*MISUNDERSTANDING IN THE FOREST*

**114** **DO WIDZENIA**  
Przemysław Kwiek

**122** **STRONA ARTYSTY**  
Ryszard Grzyb,  
*Narzędzie do naziemnego transu; Jeżeli nie jesteś sobą, to kim lub czym jesteś?*

**124** **ROZMOWA**  
*Ganiajcie za malarzami*  
Z Leonem Tarasewiczem rozmawia Adam Mazur  
Fotografie: Yulia Krivich

**138** **BLOK**  
Nikita Kadan, *Kości się przemieszały*

**144** **KALENDARIUM**

**150** **RECENZJE**

**208** **WSKAZANE**  
Koji Kamoji

BWA  
TARNÓW

# Moshe Kupferman

90. urodziny

SPRAWNA RĘKA. MOSHE KUPFERMAN / MAREK CHLANDA  
BWA Tarnów 8.12.2016 — 29.01.2017  
Gdańska Galeria Miejska 31.03 — 4.06.2017

JAROSŁAW  
TABLICA PAMIĘCI KUPFERMANA  
ul. Grunwaldzka 16 / miejsce urodzenia artysty



[podzielić przez pomnożyć]  
[dividing by multiplying]

18.11.2016—12.03.2017

Artyści / Artists:  
Marina Abramović / Ulay /  
André Cadere /  
Khaled Hourani /  
Hannimari Jokinen /  
Tomasz Kopcewicz /  
Julia Kurek /  
Lars Laumann /  
Andrzej Partum /  
Józef Robakowski /  
Dorota Walentynowicz /

Kurator / Curator: Marta Wróblewska

Gdańska Galeria Güntera Grassa /  
Günter Grass Gallery in Gdańsk  
Szeroka 34/35-37, Grobla I 1/2 /  
[www.ggm.gda.pl](http://www.ggm.gda.pl)

Organizator | Organizer

Patroni medialni | Media patrons



SZUM





MACIEJ CHOLEWA  
MIT MAŁEGO MIASTA

KURATOR:  
STANISŁAW RUKSZA

28.01.2017  
– 11.03.2017



DOMINIK RITSZEL  
KATEGORIA SIŁY

KURATORKA:  
AGATA CUKIERSKA

28.01.2017  
– 11.03.2017



kronika

Rynek 26, Bytom  
tel. 32 281 81 33  
www.kronika.org.pl

As You can see, another fight came to the end before third round.

Sharon Lockhart, *Rudzienko*  
Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 18.11 – 17.12.2016





# KRAKÓW

MUZEUM  
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ  
W KRAKOWIE  
**MOCAK**



Nezaket Ekici & Shahar Marcus. Stony posilek, 2012; wideo, 3 min, 16 s.  
courtesy of N. Ekici & S. Marcus & Braverman Gallery, Tel Aviv

# MORZE

21.10.2016 – 26.3.2017

MUZEUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W KRAKOWIE MOCAK  
UL. LIPOWA 4, WWW.MOCAK.PL

Magda Buczek, Oskar Dawicki, Veaceslav Druta,  
Edward Dwurnik, Nezaket Ekici & Shahar Marcus,  
Maya Gold, David Horvitz, Sigalit Landau, Justyna  
Smoleń, Beat Streuli



Bogumiła Delimata | Robert Gabris  
Ladislava Gažiová | András Kállai  
Damian Le Bas | Delaine Le Bas  
Małgorzata Mirga-Tas | Tamara Moyzes  
Rita Pollák | Emília Rigová  
Lajos Sárai | Marcin Tas | Nicole Taubinger

## Kali Berga

09.12.2016–13.01.2017  
księgarnia | wystawa  
Józefińska 9, Kraków  
kurator: Wojciech Szymański

Organizator:



Sponsor:



Partnerzy:



PROJEKT UTWORZENIA MUZEUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W KRAKOWIE BYŁ WSPÓŁFINANSOWANY PRZEZ UNIE EUROPEJSKĄ W RAMACH MAŁOPOLSKIEGO REGIONALNEGO PROGRAMU OPERACYJNEGO NA LATA 2007–2013







## PROPAGANDA.

ul. Foksal 11  
Warszawa

[www.prpgnd.net](http://www.prpgnd.net)

Adam Jastrzębski *Prekambr II* 2016



BWA WROCŁAW GALERIE  
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

GALERIA AWANGARDA  
GALERIA DIZAJN  
GALERIA SIC!  
GALERIA STUDIO  
ORGAN PRASOWY BWA

UL. WITA STWOSZA 32,  
5-149 WROCŁAW  
DYREKTOR: MAREK PUCHAŁA

[WWW.BWA.WROC.PL](http://WWW.BWA.WROC.PL)

CZTERY GALERIE, JEDEN PROGRAM + BIURO



20.01–24.02.2017

Michał Korta, Bez tytułu, 2013, wydruk na papierze barytowym, 23 x 34 cm



# Michał Korta. The Shadow Line

Galeria Piekary  
ul. św. Marcin 80/82  
61-809 Poznań  
CK Zamek, Działdziniec Różany  
www.galeria-piekary.com.pl

Fundacja 9/11 Art Space  
www.fundacjaartspace.pl

Patronat medialny:



KRAKÓW

„Pawilon Wystawowy” to miejsce warsztatów, paneli dyskusyjnych i seminariów poświęconych refleksji nad modelami i strategiami kuratorskimi. W „Pawilonie” znajduje się specjalistyczna biblioteka polskich i międzynarodowych wydawnictw poświęconych praktykom kuratorskim. Przestrzeń jest czynna w godzinach otwarcia Galerii i dostępna wszystkim zainteresowanym.

„Nigdy nie czytałem tak wiele jak sądzono. Pracując nad wystawą, właściwie nie mam na to w ogóle czasu”.

Harald Szeemann, *Mind over Matter*, rozm. przepr. Hans Ulrich Obrist, „Artforum” 1996, nr 35, cyt. za: <http://umintermediai501.blogspot.com/2008/01/mind-over-matter-interview-with-harald.html> [dostęp: 14.09.2016].

## CZASOPISMA

1. *Emerging Artists Dortmund 2015*, red. S. Czech, S. Dichtl, Dortmund 2015.
2. „South as a State of Mind”, nr 1, 2015, red. Q. Latimer, A. Szymczyk.
3. „South as a State of Mind”, nr 2, 2016, red. Q. Latimer, A. Szymczyk.

## KATALOGI

4. *A Place Where We Could Go*, red. S. Ruksza, tłum. A. MacBride, J. Wadas, A. Kilian, Bytom 2014.
5. „F.R. David Spring”, 2014: *All Distinctions Are Mind, By Mind, Of Mind*, red. zbior., b.m.
6. *Imhibition*, red. R. Dziadkiewicz, E.M. Tatar, tłum. P. Krasnowolski, P. Mierzwa, Kraków 2006.
7. *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania / Museum as a Luminous Object of Desire*, red. J. Lubiak, tłum. M. Świerkowski, Łódź 2007.
8. „Retrospektiv Katalog 2009 / Retrospective Catalogue” 2009, red. A. Szefer Karlsen, Bergen 2010.
9. „Retrospektiv Katalog 2010 / Retrospective Catalogue” 2010, red. A. Szefer Karlsen, Bergen 2011.
10. „Retrospektiv Katalog 2011 / Retrospective Catalogue 2011”, red. A. Szefer Karlsen, Bergen 2012.
11. „Retrospektiv Katalog 2012 / Retrospective Catalogue 2012”, red. A. Szefer Karlsen, Bergen 2013.
12. „Retrospektiv Katalog 2013 / Retrospective Catalogue 2013”, red. A. Szefer Karlsen, Bergen 2014.

## OPRACOWANIA TEMATYCZNE ZBIOROWE

13. *Artysta - Kurator - Instytucja - Odbiorca. Przestrzenie autonomii i modele krytyki*, red. M. Kosińska, K. Sikorska, A. Skórzyńska, Poznań 2014.
14. *Biennials and Beyond - Exhibitions That Made Art History: 1962-2002*, red. B. Altshulter, Londyn 2013.
15. *Czym jest projektowanie wystaw?*, red. J. Lorenc, L. Skolnick, C. Berger, tłum. U. Ruzik-Kulińska, Warszawa 2008.
16. *Display. Strategie wystawiania*, red. M. Hussakowska, E.M. Tatar, tłum. K. Kolenda, Kraków 2012.
17. *Exhibition*, red. L. Steeds, Londyn 2014.

18. *Exhibiting the New Art: 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*, red. C. Rattemeyer i in., Londyn 2010.
19. *Exhibition as Social Intervention: 'Culture in Action' 1993*, red. J. Decter, H. Draxler, Londyn 2014.
20. *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-1974*, red. C. Butler, S. Siegelau, A. Denes, Londyn 2012.
21. *Harald Szeemann: Individual Methodology*, red. F. Derieux, Zurych 2008.
22. „Krytyka Polityczna” 2015, nr 40-41, *Instytucja krytyczna*, oprac. zbior., Warszawa.
23. *Lokalisert/Localised*, red. A. Szefer Karlsen, M. Kvamme, A. Skaug Olsen, Bergen 2009.
24. *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989*, red. R. Weiss, Londyn 2011.
25. *Making Art Global (Part 2): 'Magiciens de la Terre' 1989*, red. L. Steeds, Londyn 2013.
26. *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. 1., red. A. Jach, K. Słoboda, J. Sokołowska, M. Ziółkowska, Łódź 2015.
27. *Oskar Hansen's Museum of Modern Art*, red. S. Cichocki, H. Ivanoska, Y. Calovski, tłum. K. Trzeciak, Bytom-Skopje 2007.
28. *Rozmawiając o wystawie / Talking about Exhibition*, red. M. Hussakowska, tłum. K. Kolenda, Kraków 2012.
29. *Salon to Biennial - Exhibitions That Made Art History, Volume I: 1863-1959*, red. B. Altshulter, Londyn 2008.
30. *Self-Organised*, red. S. Herbert, A. Szefer Karlsen, Londyn 2013.
31. *Sztuka w Bunkrze. Galeria Bunkier Sztuki 1994-2006 / Art in Bunkier. Bunkier Sztuki Gallery 1994-2006*, red. B. Nowicka-Kardzis, tłum. M. Ujma, Kraków 2006.
32. *Ten Fundamental Questions of Curating*, red. J. Hoffman, Mediolan 2013.
33. *Terms of Exhibiting (from A to Z) / Begriffe des Ausstellens (von A bis Z)*, red. P. Reichensperger, Berlin 2013.

34. *The Addition*, red. K. Gruijthuijsen, Zurych 2010.
35. *The Curatorial. A Philosophy of Curating*, red. J.P. Martinon, wyd. 2, Londyn-Bloomsbury 2015.
36. *The Encyclopedia of Fictional Artists*, red. K. Brams, Zurych 2010.
37. *Thinking about Exhibitions*, red. R. Greenberg, wyd. 9, Londyn 2015.
38. *What Makes a Great Exhibition?*, red. P. Marincola, wyd. 5, Filadelfia 2015.
39. *What's the Use? Constellations of Art, History, and Knowledge*, red. N. Aikenes i in., Amsterdam 2016.
40. *W stronę instytucji krytycznej*, red. A. Czaban, S. Czubała, M. Popławska, Poznań 2014.
41. *Z notatnika kamerdynera sztuki: wybór esejów i wywiadów z lat 1977-1995*, red. E. Mikina, R. Ziarkiewicz, tłum. E. Mikina, Gdańsk 1997.
42. *Zawód: kurator*, red. M. Kosińska, K. Sikorska, A. Czaban, Poznań 2014.

## PUBLIKACJE AUTORSKIE

43. Claire Bishop, *Radical Museology or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*, wyd. 2, Kolonia 2013.
44. Marta Czyż, Julia Wielgus, *W ramach wystawy*, Warszawa 2015.
45. Roman Dziadkiewicz, *Powierzchniologia*, Kraków 2015.
46. Jens Hoffmann, *(Curating) From A to Z*, Zurych 2014.
47. Agnieszka Minich-Scholz, *Marian Minich - pod wiatr. Wspomnienia wojenne. Szalona galeria*, Warszawa 2015.
48. Hans Ulrich Obrist, *Everything You Always Wanted to Know About Curating But Were Afraid to Ask*, Berlin 2011.
49. Terry Smith, *Talking Contemporary Curating*, Nowy Jork 2015.
50. Brian O'Doherty, *Biały sześcian od wewnątrz. Ideologia przestrzeni galerii*, tłum. A. Szyjak, Gdańsk 2015.
51. Carolee Thea, *On Curating. Interviews with Ten International Curators*, Nowy Jork 2009.
52. Stephen Wright, *W stronę leksykonu użytkownika*, tłum. Ł. Mojsak, „Format P” #9, Warszawa 2015.

Tomasz Bersz, Bina Choi, Wojciech Cichoński, Ann Demeester, Artur i Magda Frankowscy, Tomasz Fudola, Jerzy Gruchot, Julian Heynen, Maria Hlavajova, Simone de Jacobis, Alexander Koch, Wojtek Koss, Magdalena Kucielnicz, Marcin Kwiatkiewicz, Marian Misiak, Magdalena Moskalewicz, Dushko Petrovich, Sylwia Serafinowicz, Barbara Steiner, Aneta Szyjak, Rene Wawrzkiwicz, Arnisa Zego i in.

Wykłady i spotkania zostały dofinansowane przez Ambasadę Królestwa Niderlandów w ramach projektu „Czarne tulipany”, Goethe-Institut Kraków oraz Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach zadania „Krytyczny pawilon. Praktyka i teoria współczesnego wystawiennictwa”.



Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki

pl. Szczepański 3a, Kraków

bunkier.art.pl

Patroni medialni Galerii:





# ŚWIATŁOWSTRĘT KAROLINA BREGUŁA

Musical o architekturze, thriller o biurokracji, spektakl teatralny o polityce i dramat psychologiczny o kolekcjonowaniu? Filmy Karoliny Breguły w pierwszych minutach seansu wydają się wpisywać w popularne konwencje, żeby po chwili całkowicie im zaprzeczyć, stworzyć nowe, ponownie je zburzyć i w końcu pozostawić widza na gruzach własnych przekonań i przyzwyczajzeń.

Groteskowi bohaterowie, błąkający się w pięknych, choć chłodnych i surowych modernistycznych przestrzeniach, przypominają Pozzo i Lucky'ego z *Czekając na Godota* – ich starania są podobnie zapętłone i absurdalne, a cel wciąż się oddala. Są zagubieni i bezsilni wobec społeczno-politycznych absurdów, które sami zazwyczaj tworzą. Ich codzienne zajęcia wydają się metaforami powszednich niedorzeczności – pieczołowita systematyzacja kolekcji

zębów, nielegalna hodowla koniczyny, walka ze sztucznym oświetleniem czy budowa wielkiej cukrowej wieży. Ich odniesień należy szukać we współczesnej rzeczywistości, od polityki muzeów, przez zaostrzanie prawa, aż po wspomnienia architektonicznych utopii.

Na wystawie zaprezentowane zostaną między innymi trzy najnowsze filmy Breguły – *Światłowstręt*, *Biuro budowy pomnika* i *Wieża*.

Kurator: Marcin Krasny  
Wystawa czynna: 9.12.2016-15.01.2017

**Galeria Labirynt**<sup>TM</sup>

ul. ks. J. Popiełuszki 5, Lublin, www.labirynt.com

Karolina Breguła, kadry z filmu Światłowstręt, 2016

## teatr powszechny

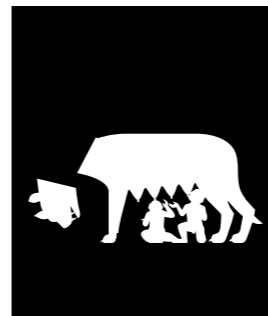
Teatr, który się wtrąca  
Zygmunt Hübner



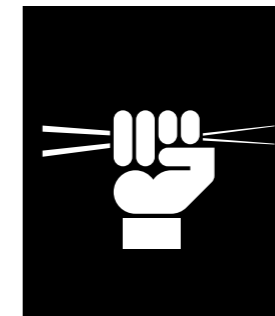
Każdy dostanie to, w co wierzy  
4, 5, 6 stycznia



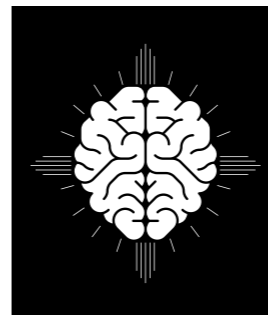
Księgi Jakubowe  
7, 8, 9 stycznia



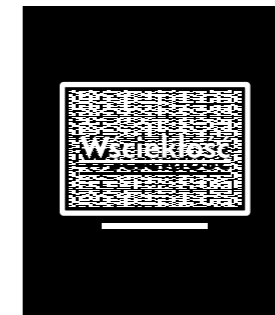
Juliusz Cezar  
13, 14, 15 stycznia



Krzyccie, Chiny!  
26, 27, 28, 29 stycznia



Lalka. Najlepsze przed nami  
3, 4, 5 lutego



Wściekłość  
25, 26, 28 lutego



# Strachu NIE MA

reż. Łukasz Chotkowski

Uniwersalna opowieść  
o kobietach, które po życiowej  
traumie odradzają się na nowo  
w świętym miejscu  
Vrindavan w Indiach.

prapremiera polska: 15 grudnia  
kolejne pokazy:  
16, 17, 18 grudnia

Międzynarodowy, polsko-indyjski projekt  
realizowany we współpracy z Instytutem  
Adama Mickiewicza (działającym pod marką  
Culture.pl), Teatrem Kasba Arghya i organizacją  
Maitri zajmującą się wdowami w Indiach.

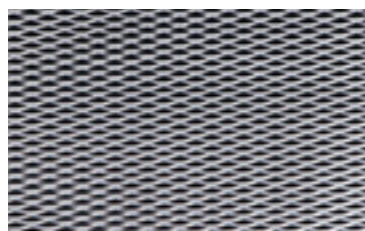
www.powszechny.com







**Akademia  
Sztuk Pięknych  
w Warszawie,  
najstarsza uczelnia  
artystyczna w Polsce,  
zaprasza do  
studiowania  
na Wydziale  
Zarządzania  
Kulturą Wizualną**



do podjęcia studiów na kierunku Historia Sztuki, specjalność Kultura Miejsca, zapraszamy osoby, które:

- pragną w przyszłości naprawdę zmieniać naszą codzienną rzeczywistość
- są zainteresowane historią sztuki i naukami społecznymi
- planują realizowanie własnych projektów w dziedzinie kultury
- chcą poznać podstawy projektowania
- odczuwają potrzebę realnego wpływu na kształt swojej lokalnej wspólnoty

oferujemy:

- studia pod kierunkiem profesjonalistów
- objazdy naukowe krajowe i zagraniczne (m.in. Wrocław, Kraków, Rzym, Berlin)
- możliwość rozwijania talentów plastycznych
- praktyki w najlepszych instytucjach kultury
- możliwość kontynuowania edukacji na studiach magisterskich



dziekanat WZKW  
ul. Wybrzeże  
Kościuszkowskie 37/39  
pok. 1.04  
00-379 Warszawa

email:  
kultura.wizualna@asp.waw.pl  
tel. 22 623 81 17

wzkw.asp.waw.pl  
fb.com/wzkwasp

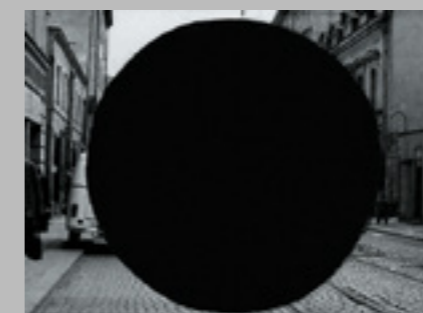
**dzień otwarty**

- 24 kwietnia – sala 1.01
- dla kandydatów na studia I st. godz. 17.00
  - dla kandydatów na studia II st. godz. 18.00

**spotkanie informacyjne**

- 19 maja – sala 1.01  
godz. 18.00

# Warsztat Formy Filmowej Workshop of the Film Form



**Kontakt. Art Collection**  
Erste Group / ERSTE Foundation

Dofinansowano ze środków  
Ministra Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo  
**Kultury**  
i Dziedzictwa  
Narodowego.



**GALERIA BWA W ZIELONEJ GÓRZE – ZIMA 2016**

**9.12.2016 - 08.01.2017 WITEK ORSKI FAŁDA**

**16.12.2016 - 08.01.2017 ALEKSANDRA KUBIAK ŚLICZNA JESTEŚ LALECZKO**

**13.01. - 05.02.2017 AGATA BOGACKA TŁUM**

**10.02. - 05.03.2017 SMENA PROJECT (Anc Ciechanowicz, Kuba Szkudlarek)  
NIECH FOTOGRAFUJĄ NAS ARTYŚCI!**

**03.03.2017 BLUE REPUBLIC (Anna Passakas, Radosław Kudliński)**

[www.bwazg.pl](http://www.bwazg.pl)



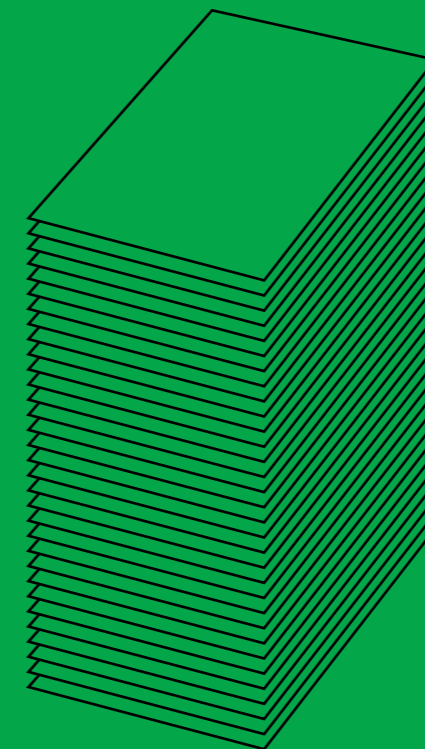
Dear clients,

we would like to inform you about the upcoming changes. Due to termination of the three year project "Ostrava City Gallery PLATO" and due to the planned transfer from the Multifunctional auditorium Gong; from February 2017 will be the branch of contemporary art in Ostrava:

PLATO, office for art  
Českobratrská 1888/14, Ostrava  
10am–6pm open daily [except Mondays]

The new branch is administrated by PLATO Ostrava, a contributory organization of the town. Come and tell us what art do you want and participate actively in the birth of a new city gallery. We will make it work.

**PLATO, office for art**





## Sztuki wizualne wychodzą do widza – o projektach Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016

Jedną z najciekawszych wystaw indywidualnych tego roku we Wrocławiu była ekspozycja prac Eduarda Chillidy *Brzmienia*. Artysta urodził się i tworzył w San Sebastián – mieście, które wspólnie z Wrocławiem dzieli tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016. W ten sposób zainicjowano dialog pomiędzy dwoma miastami w różnych częściach Europy.

Inną ważną płaszczyzną programu sztuk wizualnych było pokazanie twórczości wrocławskich artystów. W tym obszarze należy wspomnieć o wystawie *Sztuka szuka IQ* w Narodowym Forum Muzyki. Kuratorski wybór w szeroki sposób prezentował różne nurty – od sztuki wyrosłej z neoawangardy lat 60., przez pokolenie kontrkultury, do sztuki najnowszej. Rok 2016 był również dobrą okazją do organizacji wystaw poza stolicą Dolnego Śląska. Ekspozycja *Dzikie Pola. Historia awangardowego Wrocławia* odwiedziła warszawską Zachętę, słowackie Koszyce oraz Bochum, Zagrzeb i Budapeszt.

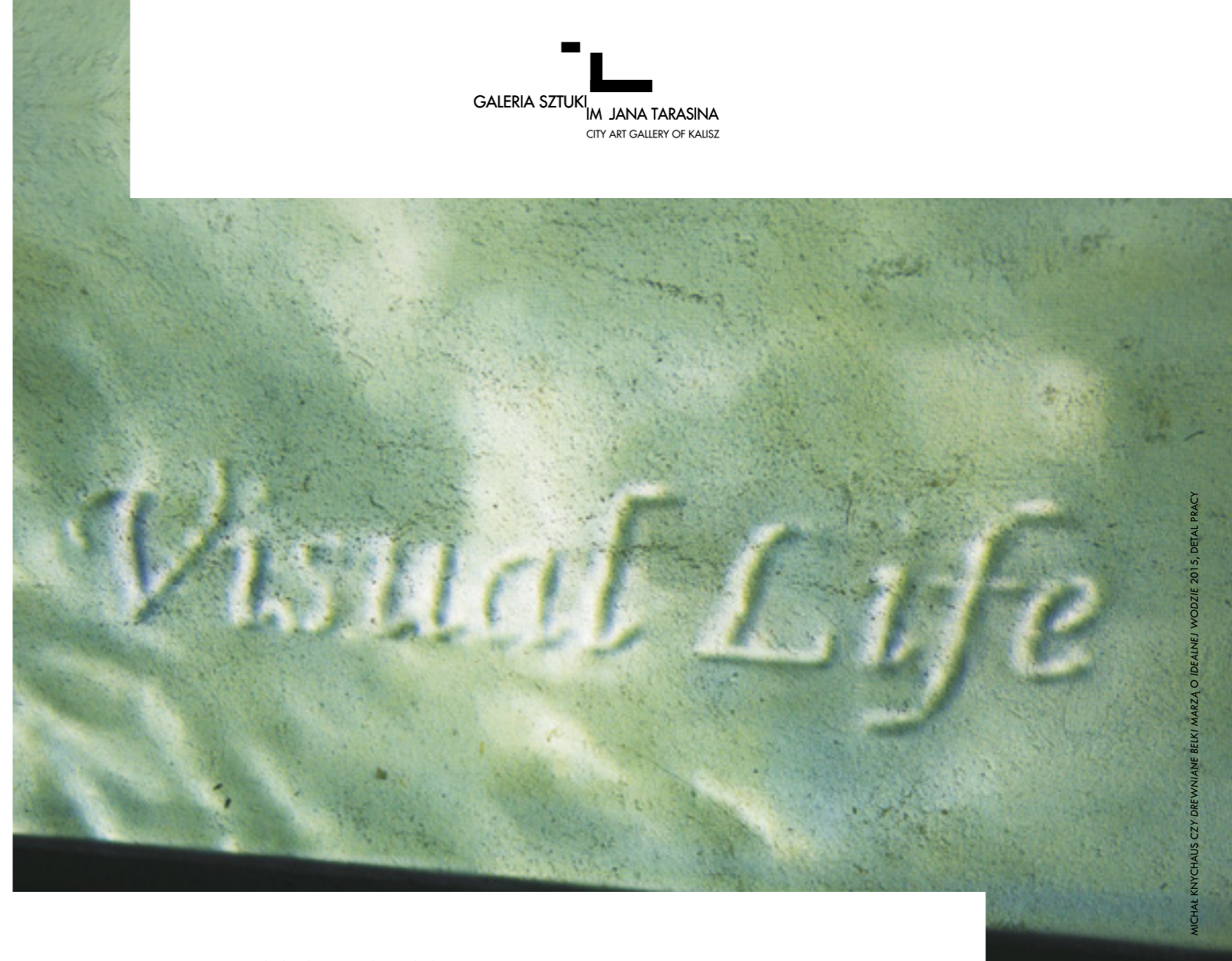
Zupełnie odmienną rolę od wcześniej opisanych odegrał projekt „Wrocław – wejście od podwórza”. Podwórza to przestrzeń z jednej strony oswojona i domowa, a z drugiej zewnętrzna i współdzielona. Wśród zrealizowanych projektów warto zwrócić uwagę na *Trafostację* Joanny Rajkowskiej – budynek nieczynnej stacji transformatorowej obsadzono roślinami oraz zainstalowano urządzenia nawadniające. Mchy, paprocie, trzmieliny oraz inne gatunki będą porastać budowlę. Innym przykładem realizacji jest *Domek na jesionie* Niedziel-



Niedzieln, *Domek na jesionie*, fot. Alicja Kielan

nych (Cecylia Malik, Piotr Dziurdzia, Jakub Wesołowski, Bartolomeo Koczenasz). Artyści przy wsparciu mieszkańców zbudowali domek na drzewie, którego fasadę tworzą setki kolorowych deseczek. Część działań w ramach „Wrocławia – wejścia od podwórza” nie pozostawiła trwałych obiektów materialnych. Pracownia Komuny Paryskiej 45 to miejsce spotkań, warsztatów, projekcji filmowych i wykładów. Jej funkcjonowanie jest ważne ze względu na potrzeby mieszkańców Przedmieścia Oławskiego. Projekt Karoliny Breguły polegał na zrealizowaniu serialu podwórkowego. Mieszkańcy zaangażowali się w prace i stali się autorami scenariusza, współtwórcami

zdjęć oraz przede wszystkim aktorami. W ten sposób powstał pięcioczęściowy serial *KTO TAM*. Opowiada on fikcyjną historię zainscenizowaną w przestrzeniach budynków i zakamarkach podwórka. Każdy odcinek realizowano, nagrywano i montowano w trzy dni. Następnie odbywał się pokaz na osiedlowej górze. Ostatniego dnia zaprezentowano wszystkie odcinki. Warto przyjrzeć się działaniom „Wrocław – wejście od podwórza”, ponieważ jest to prawdopodobnie jeden z najszerszych programów związanych z wyjściem projektów artystycznych w przestrzeń publiczną – w ciągu dwóch lat zrealizowano prawie 30 projektów.



MICHAŁ KNYCHAUS CZY DREWNIANE BELKI MARZA O IDEALNEJ WODZIE 2015, DETAL PRACY

20.01 - 27.02

**A-KUMULACJE 2017**  
**KALISKIE BIENNALE SZTUKI**

KURATOR: MICHAŁ KNYCHAUS

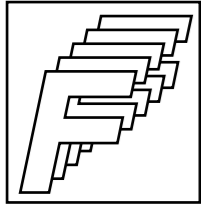
20.02 - 25.03

**TEREN PRYWATNY**  
**KATARZYNA JÓZEFOWICZ**

3.04 - 5.05

**STOCZNIA**  
**MICHAŁ SZLAGA**





## Przestrzeń papierowej torby

TEKST: Magdalena Starska

Zadaniem człowieka jest umiejętność trzymania okruszka na nosie po zjedzonej drożdżówce – w taki sposób, żeby jednocześnie ten okruszek tam był i żeby człowiek o nim nie wiedział. Wtedy wydaje się, że może dojść do cudownego uwolnienia z pętli myśli, refleksji, świadomości.

44 Chciałabym częściej odczuwać pustkę. Tę przyjemną, czystą i lekką. Choćby raz w ciągu dnia albo przynajmniej w wakacje. Czasami wydaje mi się, że nawet raz w ciągu roku jej nie odczuwam.

Na pewno na początku mojego życia była permanentna. Później, czyli w okresie dojrzewania, zaczęłam tę pustkę zatracać. Dziś mam 36 lat. Kiedyś, wyobrażając sobie, jak będę się czuła w tym wieku, myślałam, że będzie już tylko spokojniej.

Okazuje się, że jeszcze nigdy nie miałam mniej przestrzeni na oddech.

Czekam, aż z czasem zacznie się ona powiększać. Ważne, żeby nie przestać oddychać tylko z powodu braku miejsca. Wygląda to trochę tak, jakby się miało papierową torbę, która jest jedyną możliwą chochlą do zaczerpnięcia powietrza z rzeczywistości. Mniej więcej tak jak ryby, które pod wodą mogą korzystać tylko z powietrza, którego nabrały wcześniej.

Nie jest to sytuacja aż tak tragiczna, jak się wydaje. Okazuje się, że ta kurczowo trzymana torba w mojej ręce jest uchwytem, dzięki któremu mogę zatrzymać się w rzeczywistości. Bez niej moje ciało mogłoby od-



Magdalena Starska, *Bez tytułu*, pisaki, maszyna do pisania, 2015





Magdalena Starska, *Bez tytułu*, ołówek, 2014

lecieć. Czyli oznaczałoby to, że trzydziestosześcioletnie ciało jest lekkie.

Stało się takie nie dlatego, że jest pozbawione masy, lecz dlatego że rozrosło się do koszmarnych rozmiarów. Jest napompowane powietrzem z oddechów i zachłyśnięć do granic możliwości. Dlatego torba-uchwyt jest jedynym sposobem, żeby być i nie odlecieć.

Powyżej opisałam możliwości transformowania się ciała ludzkiego. Elastyczność generującą się samoistnie. Nie wiem, czy mamy na nią wpływ. Mimo że wyszłam dawno temu z łona matki, to chętnie bym czasem do niego wróciła. Wyobrażam sobie, że tam czułam się otulona z wszystkich stron. Bezpieczna.

Jako że powrót nie jest możliwy, wypracowałam szereg metod na radzenie sobie z bezsilnością wobec samozachodzących zmian.

Uczę się, jak przetrwać – od zwierząt, przedmiotów, organizmów żywych, materii nieożywionej, warunków klimatycznych, natury widocznej i niewidocznej, efemerycznej albo trwałej struktury czegokolwiek. Od człowieka rzadko, bo on w swojej naturze raczej przetwarza informacje z zewnątrz, a nie z wewnątrz.

Raczej widzę siebie i innych w układance, której jesteśmy tylko małą częścią. Nasza ludzka sprawczość nie jest ani mniejsza, ani większa od sprawczości czegokolwiek, co można nazwać nieczłowiekiem.

Zatem czy nasze istnienie nie powinno być po prostu zasadzone na wzajemnych relacjach między tymi odrębnymi na pozór bytami, ożywionymi i nieożywionymi?

Mnie samą przekonuje do tego fakt, że w momentach, w których odczuwam bliskość z otaczającym mnie światem, nabywam poczucia bezpieczeństwa, jakie kojarzy mi się z łonem matki. Wtedy materia i niemateria wokół mnie staje się wielkim otaczającym mnie ciałem.

Jeszcze nigdy nie miałam mniej przestrzeni na oddech. Wygląda to trochę tak, jakby się miało papierową torbę, która jest jedyną możliwą chochlą do zaczerpnięcia powietrza z rzeczywistości.

Wypracowałam metody, które stosuję w życiu codziennym i na polu sztuki. Badam, czy sprawdzają się nie tylko w mojej osobistej przestrzeni, ale też w przestrzeni zewnętrznej i wewnętrznej odbiorcy.

Wciąż jednak brakuje metody, która mówiłaby o wadze doświadczania ruchu. Wynikałaby ona ze scalenia wszystkich metod. Byłaby już tylko efektem końcowym, fajerwerkiem rozbłyskującym dzięki aktualnie przeżywanej relacji. Uniesieniem we wspólnym kosmicznym falowaniu.

Ruch, który wynika z przepływu tego, co wewnętrzne i zewnętrzne. Falowanie „od–do”. Nieustające oddziaływanie. Wręcz zatarcie granicy między tym, co „ja”, i tym, co „tam” i „tu”.

Nie mogę powstrzymać się od stwierdzenia, że to, co na zewnątrz, też przesiąka, emanuje, reaguje na to, za pomocą czego my działamy. Ja-organizm reaguję na organizm zewnętrzny, a ten zewnętrzny reaguje na to moje reagowanie. To impulsowanie, wspólne wibrowanie materii rządzi się swoimi prawami. Dlatego jedyna sprawczość, jaka istnieje, tkwi w samej materii działania.

Nieważne jest, co działa na co. To nie to coś jest sprawcze, bo przed chwilą coś na to podziało, a dzięki temu mogło zadziałać na coś kolejnego. To właśnie oznacza dla mnie esencję ruchu. Tego, który jest konsekwencją wchodzenia w relacje.

Uważam, że trzeba wciąż przejawiać jakąś formę aktywności. Można się na przykład uprzedmiotowić i dzięki temu być w relacji z nieożywioną materią. Bez zużywania energii na ekstrawertyczną obecność może-

my introwertycznie intensywniej przeżywać ruch wynikający z relacji z materią nieożywioną.

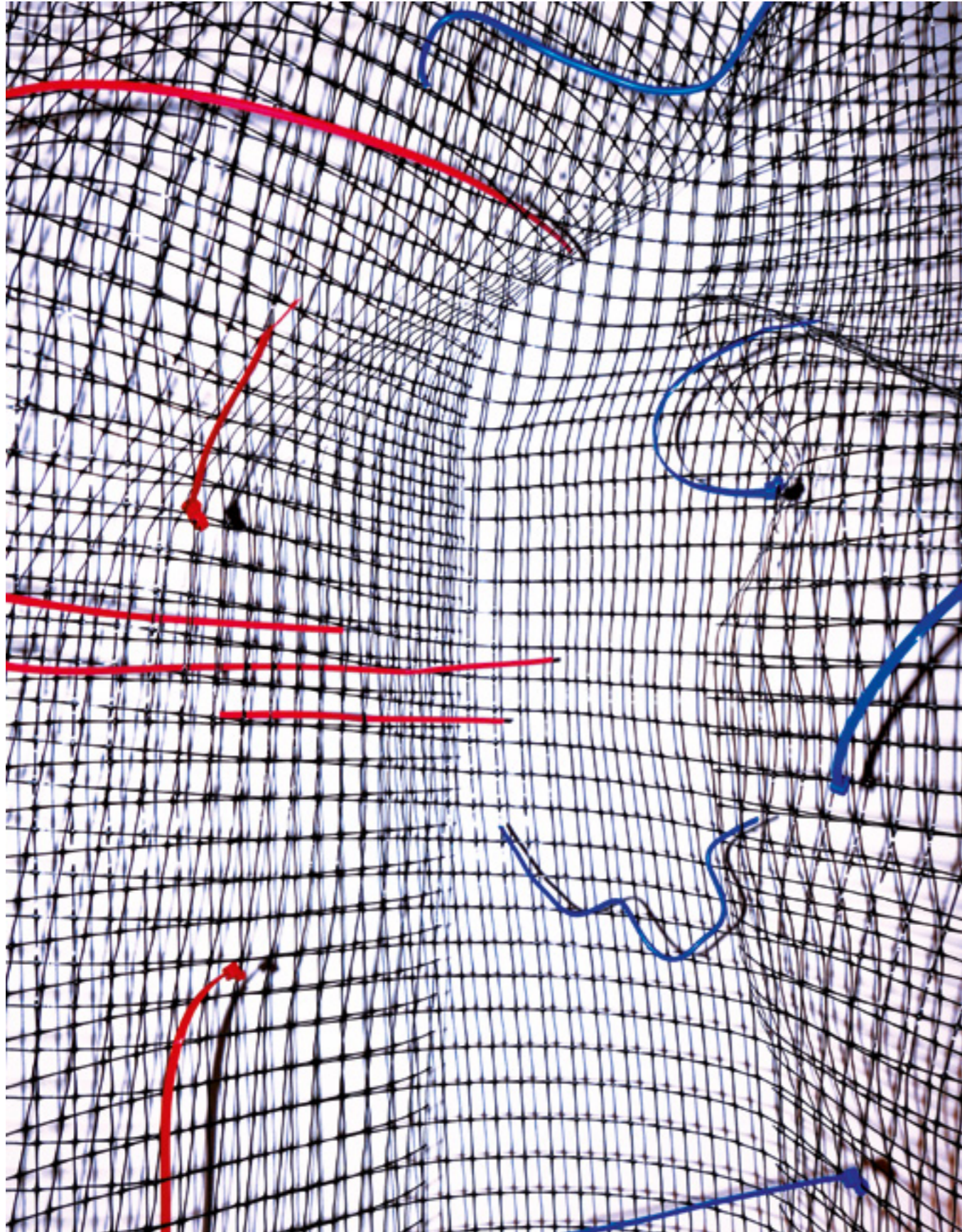
Wszystko zależy od tego, w jakim stanie, na jakim etapie przemian obecnie funkcjonujemy. Możliwe, że ciągle jesteśmy poddawani ruchowi od wewnątrz do zewnątrz – od uprzedmiotowienia do upodmiotowienia.

Jedno jest pewne – kiedy umysł bierze górę i zaczynamy racjonalizować swoje działania, stawiamy opór, bo bardzo chcemy mieć moc sprawczą. Wtedy nie istniejemy w ogólnej sprawczości. Nasze ciało zaczyna się rozrastać. Jak to moje – trzydziestosześcioletnie. Wtedy możliwa jest nawet śmierć, bo zaczyna brakować powietrza do oddychania. A nie musi być go ani coraz mniej, ani coraz więcej.

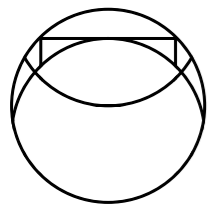
Jeśli zaś dopuścimy sprawczość funkcjonującą, obojętnie, czy tego chcemy czy nie, nie będziemy stawiać oporu samym sobie, otworzy się nieograniczona przestrzeń do oddychania. Po prostu staniemy się tą przestrzenią albo dziurą, albo nozdrzem wielkiego organizmu.











## Rzeźba, czyli to, co wydarza się, kiedy się cofasz, aby obejrzeć obraz

TEKST: Wojciech Szymański  
ILUSTRACJE: Zuzanna Bartoszek

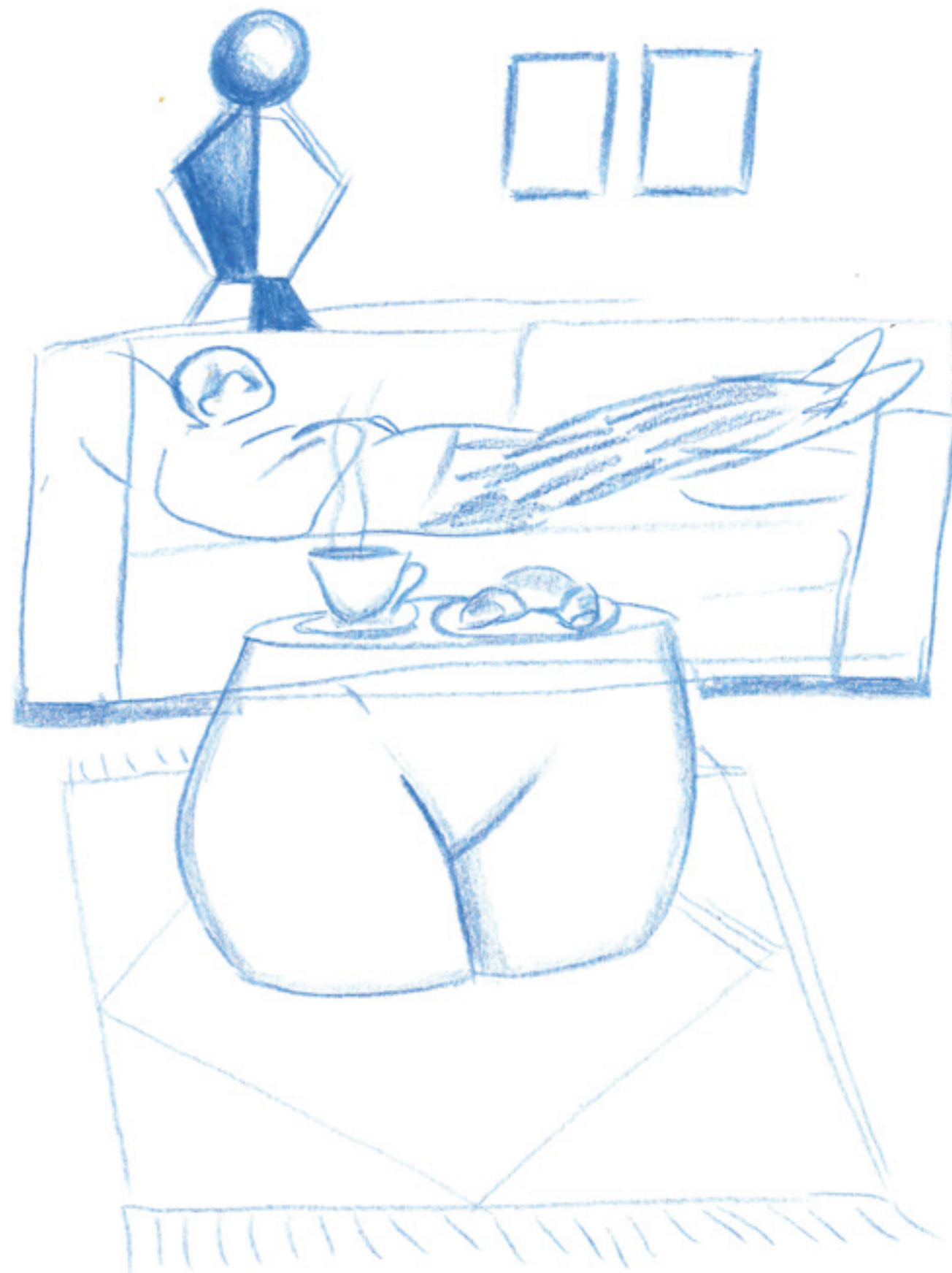
Termin „rzeźba” może wydawać się anachroniczny, ale ciągle się nim posługujemy. Jakkolwiek jest on używany dzisiaj, w tle pojawia się rozległe i po horyzont poszerzone pole, w którym zaznacza się polifonia i pluralizm, czy wręcz anarchistyczny pluralizm postaw, zjawisk i problemów. Poszerzone pole rzeźby jest dziś wyjątkowo duże i stale się powiększa dzięki wydajnej kultywacji, dając – także na krajowym odcinku – coraz obfitsze plony.

### Powrót do przyszłości

„Rzeźba – twierdził Barnett Newman w latach 50. – to coś, na co wpadasz, kiedy się cofasz, aby obejrzeć obraz”<sup>1</sup>. Ta sławna i jednoznacznie sarkastyczna definicja rzeźbiarskiego medium autorstwa amerykańskiego malarza chociaż pozornie zdezaktualizowana, to nadal, jak wierzę, jest w cenie. Jej pozorna nieaktualność wiąże się oczywiście z zupełnie inną niż w czasach, kiedy Newman ją formułował, logiką i topografią wystaw sztuki współczesnej. Prymat malarstwa, jego pierwszeństwo i uprzywilejowanie wśród sztuk plastycznych – niewypowiedziana, a jednak wyraźnie obecna w wypowiedzi malarza przesłanka – dawno temu straciła na aktualności. Dziś nikt, jak sądzę, udając się na wystawę sztuki współczesnej, nie spodziewa się oglądać tylko obrazów, jakby pozostałe media były tylko rodzajem eks-

centrycznego naddatku sytuującego się gdzieś na marginesie widzialności. Z drugiej strony, gdyby próbować szukać definicji rzeźby dzisiaj, na tyle pojemnej i na tyle pragmatycznej, by móc nią dziś sensownie operować, propozycja Newmana wydaje się dosłownie skrojona na potrzeby naszych czasów.

Owo „wpadanie” wiąże się nie tylko z dobrze widocznym w tej anegdotycznej definicji komizmem sytuacyjnym. „Wpadanie” zawiera w sobie także głęboko performatywny aspekt o charakterze niespodziewanego i zaskakującego, intrygującego ze wszech miar odkrycia, do którego dochodzi w konkretnej sytuacji galerijnej. Rzeźba zatem, jeśli zgodzimy się na zaproponowane tutaj odczytanie słów Newmana, to bardziej wytwarzanie sytuacji w polu sztuki niż trójwymiarowy artefakt; to bardziej miejsce niż bryła; projektowanie warunków potencjalnego spotkania niż określony



<sup>1</sup> Rosalind E. Krauss, *Rzeźba w poszerzonym polu*, przeł. Monika Szuba, [w:] *też, Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. Monika Szuba, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 279–280.



kształt obiektu w przestrzeni; bardziej wydarzenie psychiczne i somatyczne niż fakt empiryczny; bardziej afekt niż zmysłowe spostrzeżenie.

Przeformułowana w ten sposób definicja Newmana jest, jak wierzę, na tyle pojemna, by objąć swoim zakresem to wszystko, co za Rosalind E. Krauss zwykliśmy nazywać – z braku lepszych i trafniejszych określeń – „rzeźbą w poszerzonym polu”. Katalog przedmiotów, wydarzeń i obiektów, które amerykańska krytyczka i historyczka sztuki opisywała w 1978 roku – ironicznie<sup>2</sup> – właśnie jako rzeźbę w poszerzonym polu, ani znacząco się nie zmienił, ani nie poszerzył od tamtego czasu. Krauss na temat rzeźby pisała wówczas tak: „Przez ostatnich dziesięć lat zaskakujące rzeczy otrzymywały miano rzeźb: wąskie korytarze zwieńczone monitorami telewizyjnymi; duże fotografie dokumentujące wiejskie wędrownki; lustra umieszczone pod dziwnymi kątami w zwyczajnych pomieszczeniach; tymczasowe linie wycięte w podłożu pustyni. Zdawałoby się, że nic nie mogłoby nadać takiej zbieraninie prawa mianowania się rzeźbą. Chyba że owej kategorii zostanie nadana niemal nieskończona plastyczność”<sup>3</sup>.

Dłaczego jednak pisząc o polskiej rzeźbie dzisiaj, trzeba się cofać prawie o pół wieku, by plecami wpaść w lata 60. i – aby się nie przewrócić – podierać się dyskursem rodem z lat 70.? Być może dlatego że, parafrazując słowa Roberta Morrisa (wypowiedziane, a jakże, w latach 60.), ostatnio niewiele napisano w sposób zdecydowany o dzisiejszej rzeźbie<sup>4</sup>. Istotnie, ostatnie poważne i całościowe próby ujęcia tematu „rzeźba” z punktu widzenia teoretycznego i historycznego jednocześnie w literaturze krajowej pochodzą sprzed ponad 30 lat, nie koncentrują się przy tym na aktualnej rzeźbie polskiej, a wyznaczona przez nie „granica współczesności” już dawno zmieniła swój przebieg<sup>5</sup>. Istniejące zaś nowsze opracowania tematu w literaturze światowej nie wychodzą właściwie poza zaprojektowane przez Krauss „poszerzone pole rzeźby”, porządkując wybrane zjawiska i fenomeny z zakresu rzeźby współczesnej

w sposób tematyczny; zarazem podporządkowując medium określonym tematom, nie zaś problematyzując temat w odniesieniu do specyfiki samego określonego w taki czy inny sposób medium<sup>6</sup>. Nie bez znaczenia jest tutaj także kariera terminu „instalacja”, którego historii i teorii poświęca się dziś, jak się wydaje, więcej uwagi niż rzeźbie i który nie tylko doczekał się własnych teoretyków i apologetów, lecz wręcz zastąpił rozważania na temat rzeźby<sup>7</sup>. Ta zaś stała się w takiej optyce kategorią tyleż historyczną, ograniczoną do dyskursu nowoczesności (*modern*), co zwyczajnie zbędną w dyskursie współczesności (*contemporary*).

Niezależnie od tego, jaka nie byłaby relacja pomiędzy rzeźbą a instalacją i jak nie zdefiniowalibyśmy zależności i napięć, które uwidaczniają się na ich styku<sup>8</sup>, wyraźnie widać, że – wyłączając może najbardziej tradycyjne techniki i gatunki rzeźbiarskie, które wszak i dzisiaj powstają – instalacja rozumiana w sposób szeroki odsyła medium rzeźby do lamusa, gdyż w jego zakres wchodzi właściwie cała rzeźba, wraz z jej „poszerzonym polem”.

Sytuacji nie rozjaśnia przy tym trzeci, obok rzeźbiarskiego i instalacyjnego, widoczny w dyskursie krytyki i historii sztuki model, który rości sobie prawo do definiowania tych samych zjawisk co dwa właśnie wspomniane: mianowicie – pojemniejszy od rzeźby w poszerzonym polu i instalacji – postmedialny paradygmat obiektu, sproblematyzowany i wnikliwie opisany przez Marthę Buskirk<sup>9</sup>. Można wręcz stwierdzić, nie będzie to wszakże przesadą, że właściwie wszystko, co zwykliśmy zaliczać do sztuki współczesnej, można podzielić na artefaktualne obiekty (*objects*) z jednej oraz na performatywne zdarzenia (*events*) z drugiej strony, obchodząc się jednocześnie bez innych tradycyjnych podziałów medialnych na malarstwo, rzeźbę, performans czy instalację<sup>10</sup>.

A jednak ciągle posługujemy się terminem „rzeźba” i jakkolwiek jest on używany dzisiaj, w tle pojawia się rozległe i po horyzont poszerzone pole, w którym

zaznacza się polifonia i pluralizm czy wręcz anarchistyczny pluralizm postaw, zjawisk i problemów. Poszerzone pole rzeźby jest dziś wyjątkowo duże i stale się powiększa dzięki wydajnej kultywacji, dając – także na krajowym odcinku – coraz obfitsze plony. I tak powrót do przeszłości okazuje się znowu powrotem do przyszłości.

#### Rzeźba polska w poszerzonym polu

Wydaje się, że chociaż wszyscy w Polsce myślą w kategoriach poszerzonego pola rzeźby, rzadko kiedy wyrażają swoje myśli wprost. Poszerzone pole, jeśli jako kategoria myślowa u nas istnieje, to raczej w niedopowiedzeniu, bardziej praktykowana w kontekście wystaw rzeźby niż teoretyzowana i rozważna w tekstach jej poświęconych. Poszerzone pole widać zarówno na wystawach rzeźby – których, nota bene, nie tak znowu wiele – salonowej w galeriach, jak też wystawianej i umieszczanej w przestrzeni publicznej czy, ściślej rzecz ujmując, ogólnodostępnej<sup>11</sup>.

Jeśli ktoś się krzywi, dlatego że używam anachronicznie predykatu „salonowa” w odniesieniu do polskiej rzeźby współczesnej, zastrzeżonego przecież, wydawać by się mogło, po pierwsze, dla malarstwa raczej, po drugie, dla tego historycznego, rodem z XIX wieku, wystawianego na salonach właśnie, mało widział. Oto bowiem ostatnio miała miejsce wystawa rzeźby iście salonowej, to jest takiej, która z powodzeniem mogłaby być wystawiana na salonach, jak i do salonów kupowana. Mam tutaj na myśli uroczą, lekką i zabawną wystawę *Małe formy rzeźbiarskie*, która miała miejsce w BWA Warszawa w lecie tego roku<sup>12</sup>. Intrygujący był tutaj nie tylko wybór biorących w wystawie udział artystów i artystek – niezwykle szeroki i uwzględniający obok ewidentnych rzeźbiarzy (Iza Tarasewicz) także ewidentnych malarzy (Adam Adach, Sławomir Pawszak), jak również wielu, których nie odważyłbym się zaklasyfikować jednoznacznie do żadnej z dwóch grup<sup>13</sup>. Samo w sobie zacieranie granicy pomiędzy malarstwem a rzeźbą nie byłoby może tak interesujące, gdyby nie towarzyszący wystawie tekst, w którym ujawniają się nie tylko wspomniana przeze mnie polifonia i afirmowany tu pluralizm medialny, będące immanentną cechą rzeźby w poszerzonym polu, lecz również uwagi o nieuchwytności czystego medium rzeźbiarskiego w jego poszerzonym do granic możliwości polu. „Dziś istnieje na ziemi – pisała w rzeczonym tekście Agnieszka Tarasiuk – kilka miliardów małych rzeźb, zapewne więcej niż ludzi. [...] Dalej wszystko robi się tylko bardziej skomplikowane, au-



## Instalacja rozumiana w sposób szeroki odsyła medium rzeźby do lamusa, gdyż w jego zakres wchodzi właściwie cała rzeźba, wraz z jej „poszerzonym polem”.

<sup>[1]</sup> To naprawdę zabawne, ale i z drugiej strony jak najbardziej prawdziwe, że dwa zasadnicze dla rozumienia i recepcji rzeźby w drugiej połowie XX wieku teksty jej poświęcone, to jest Rzeźba w poszerzonym polu Rosalind E. Krauss oraz Art and Objecthood Michaela Frieda z 1967 roku, były w istocie tekstami zawierającymi krytykę stanu tego medium po zerwaniu z nowoczesną i formalistyczną zarazem teorią i praktyką. Krytyczne (Fried) i ironiczne (Krauss) uwagi na temat rzeźby zostały przewartościowane pozytywnie w kolejnych dekadach, a oba teksty uznane zostały za kanoniczne i wizjonerskie. Więcej na ten temat piszę w: Wojciech Szymański, Argonauci. Postminimalizm i sztuka po nowoczesności. Eva Hesse – Felix Gonzalez-Torres-Roni Horn – Derek Jarman, Korporacja Ha!art, Kraków 2016.

<sup>[2]</sup> Rosalind E. Krauss, dz. cyt., s. 275.

<sup>[3]</sup> Robert Morris, Uwagi o rzeźbie, część 1, przeł. Paweł Polit, [w:] tegoż, Uwagi o rzeźbie. Teksty, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010, s. 14.

<sup>[4]</sup> Mam tutaj na myśli opracowanie autorstwa Adama Kotuli i Piotra Krakowskiego pt. Rzeźba współczesna, którego pierwsze wydanie ukazało się w 1980 roku i pod pojęciem „współczesności” zawierało takie aktualne z perspektywy lat 80. zagadnienia jak „dziewiętnastowieczny rodowód rzeźby XX wieku” czy „klasyki konstruktywizmu”. Poza takimi ramotami w opracowaniu znalazło się jednak 30 stron poświęconych „nowym tendencjom w rzeźbie po roku 1960”, gdzie wspomniane zostały minimalizm, arte povera i nowy realizm. Polska rzeźba współczesna ukazana została na przykładzie kilku nazwisk: w końcowych partiach książki pojawiły się reprodukcje prac Aliny Szapocznikow, Jerzego Beresia i Władysława Hasiora. Zob. Adam Kotula, Piotr Krakowski, Rzeźba współczesna, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980.

<sup>[5]</sup> Myślę zwłaszcza o dwóch istotnych publikacjach, które ukazały się w ważnych i znanych zarazem wydawnictwach. Jedna to książka Judith Collins Sculpture Today wydana w 2007 roku przez Phaidon. Drugą, wydaną w 2013 roku przez Thames & Hudson w poczyntej serii World of Art, napisała zaś Anna Moszynska. Jej Sculpture Now, bo o niej tutaj mowa, jest właśnie typowym przykładem pisania o rzeźbie przez pryzmat tematów przez nią poruszanych. Obok rozdziałów o ciele znalazły się tutaj też takie tematy jak: natura i ekologia, design czy społeczno-polityczny aspekt rzeźby.

<sup>[6]</sup> Zob. na przykład Łukasz Guzek, Sztuka instalacji. Zagadnienie związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej, Neriton, Warszawa 2008 oraz Juliane Rebentisch, Aesthetics of Installation Art, przeł. Daniel Hendrickson, Gerrit Jackson, Sternberg Press, Berlin 2012. Pierwsze wydanie książki Juliane Rebentisch w języku niemieckim ukazało się w 2003 roku nakładem prestiżowego wydawnictwa Suhrkamp jako Ästhetik der Installation.

<sup>[7]</sup> Można na przykład utrzymywać historyczne rozgraniczenie rzeźby i instalacji. Rzeźbie przypadaloby wówczas miejsce historycznego medium, które niejako zastąpione zostało przez instalację. Można także widzieć instalację jako podzbiór większego zbioru opisanego jako rzeźba. Wówczas dla rzeźby zachowane byłyby klasyczne i wręcz akademickie techniki posługujące się odkuwaniem i odlewaniem, podczas gdy jako instalację określać można byłoby rzeźby złożone z obiektów gotowych i znalezionej, wszelkie odmiany ready mades, jak również obiekty i przestrzenie budowane za pomocą na przykład światła.

<sup>[8]</sup> Martha Buskirk, The Contingent Object of Contemporary Art, The MIT Press, Cambridge–London 2003.

<sup>[9]</sup> Pamiętając przy tym, że zarówno obiekty mogą mieć charakter działania się, tym samym mogą być klasyfikowane jako zdarzenia, jak i same zdarzenia mogą zostawiać materialne ślady w postaci obiektów.



Rzeźbiarzy-megalomanów jest dzisiaj jak grzybów po deszczu. Wielka skala połączona z kontekstem niebanalnego miejsca jest, przynajmniej od chwili otwarcia Hali Turbin w londyńskim Tate Modern, receptą na frekwencyjny sukces i przyciągnięcie uwagi, jak również – to druga strona medalu – zwykły poklask.

torstwo zgromadzonych dzieł staje się wielopoziomowe, niejednoznaczne. Nie wiadomo, czy wartości artystycznej należy szukać w formie obiektu, jego historii, a może pomiędzy obiektami – w synergii wielu obiektów. Za sprawą scenografii Katarzyny Przeważńskiej i Sławomira Pawszaka nie wiadomo nawet, co jest rzeźbą, a co postumentem – meblem. Organicznie pozrastane biurka, blaty i stoliczki zostały zasiedlone przez ich własne prace i inne stwory wypuszczone na wolność przez pozostałych artystów pokazu. Konfuzyjną pogłębia fakt, iż jedna z prac w istocie jest zestawem mebli [...]. Pomiędzy te meble-niemeble Phillip Birch wprowadza niebezpiecznie zmutowaną stopę, Tymek Borowski i Paweł Śliwiński – szampana z poliuretanu, Agnieszka Brzeżańska – własnoręcznie utoczone z gliny erotyczne wazy o prekolumbijskich referencjach. Dorota Buczkowska jest akuszerką serii połyskliwych cacek o niebezpiecznie ostrych krawędziach tłuczonego szkła, a Agnieszka Kalinowska rozażurowanych przy pomocy dziurkacza żurnali modowych”. Czytając opis i rejestr pokazywanych na wystawie prac, można by powtórzyć za Krauss, że rzeźba oznacza tutaj niemal wszystko: „Stos sznurka, belki z sekwoi wtoczone do galerii, tony piasku wydobyte na pustyni albo palisady otoczone przez palenisko”<sup>14</sup>.

Owo poszerzone do nieprzyzwoitości (choć jak widać z doskonałymi efektami) pole rzeźby w dyskursie wystawienniczym w Polsce aplikowane jest zresztą nie tylko do salonowych wystaw zamkniętych w ograniczonej przestrzeni galerii. Podobne intermedialne poszerzenie, akcentujące raczej pluralizm postaw i zapatrywań twórczych niż skupiające się na jakimś zakresowym stosowaniu definicji rzeźby, wykorzystuje, jak się zdaje, Park Rzeźby na Bródnie.

Powstały w 2009 roku jako wspólna inicjatywa Pawła Althamera, Urzędu Dzielnicy Targówek i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie park jest bez wątpienia najciekawszym pomysłem poświęconym rzeźbie w przestrzeni ogólnodostępnej w Polsce, a jego charakter, chociaż programowo lokalny i zaprojektowany przede wszystkim dla konkretnej dzielnicy i jej mieszkańców, jest w istocie ponadregionalny, jeśli wziąć pod uwagę jego program. Już pierwsza, inauguracyjna działalność tej „ewoluującej wystawy” z 2009 roku, której kolejne „otwarcia” odbywają się corocznie, wzbogacane działaniami zapraszanych tutaj artystów i artystek, ukazała prawdziwie światowy rozmach i kierunek myślenia jego twórców. To wtedy prace w Parku Rzeźby stworzyli – poza Pawłem Althamerem – Olafur Eliasson (*Negative Glacier Kaleidoscope*, 2007), Monika Sosnowska (*Krata*, 2009) i Rirkrit Tiravanija (*untitled [overturned teahouse with a coffee marker]*, 2005). I chociaż już ówczesna, partycypacyjna propozycja Althamera polegająca na współpracy z dziećmi z lokalnych szkół, z którymi artysta stworzył *Raj* (2009), rzeźbę-ogród, służącą za tło do zainscenizowanej fotografii, przekraczała tradycyjnie rozumiane medium rzeźbiarskie, proponując zamiast tworzenia obiektów (*objects*) raczej

wydarzenia (*events*), to „prawdziwe” poszerzenie pola rzeźby na Bródnie odbywało się dopiero w kolejnych edycjach (rozdziałach) projektu.

Z punktu widzenia niewysłowionej często, ale wszędobylskiej w dyskursie koncepcji poszerzonego pola w dzisiejszej rzeźbie polskiej, istotne są dwa „rozdziały”: drugi z 2010 roku oraz siódmy, sprzed roku. W 2010 roku na terenie Parku Rzeźby na Bródnie Katarzyna Przeważńska – ta sama, która za sprawą scenografii stworzonej dla wystawy *Małe formy rzeźbiarskie* uniemożliwiła rozpoznawanie, co jest rzeźbą, a co postumentem – przeprowadziła szereg interwencji malarskich<sup>15</sup>. Praca *Bez tytułu (interwencje malarskie)* (2010), chociaż w pełni malarska, wykonana została na potrzeby, bądź co bądź, Parku Rzeźby. Malarskie interwencje w poszerzonym polu rzeźby polegały na kolorystycznym znakowaniu pęknięć płyt chodnikowych i asfaltowej nawierzchni czy parkowych ławek i donic. Działania Przeważńskiej, które wpisać można w kontekst rzeźby w poszerzonym polu, w ogóle sprawiają wrażenie metakomentarza do tak rozumianej rzeźby czy wręcz powtórzenia jej definicji. Praca Przeważńskiej bowiem jest właśnie jak rzeźba w poszerzonym polu, która, przypomnijmy intuicję Krauss, „stała się czystą negacją – kombinacją wykluczeń. Można powiedzieć, że przestała być pozytywnością, a stała się kategorią, która wyniknęła z dodania nie-krajobrazu do nie-architektury”<sup>16</sup>.

Równie ciekawa z perspektywy przekraczania i unieważniania tradycyjnie pojętego medium była też praca *Zadomowienie* (2015) Honoraty Martin wykonana jako siódmy rozdział wystawy latem ubiegłego roku. Tym bardziej interesująca, że nie tylko wykorzystująca performatywny charakter rzeźby w poszerzonym polu, ale również wchodząca w dialog z tak istotną dla samego Althamera, odziedziczoną po Josephie Beuysie i twórczo przez siebie rozwiniętą koncepcją rzeźby społecznej: angażującą ludzi i łączące ich relacje, jak również wykorzystującą ich i je jako swoje tworzywo. Działanie Martin polegało bowiem na kilkutygodniowym zamieszkananiu na terenie Parku Bródnowskiego. Koczowanie i wchodzenie w interakcje z okolicznymi mieszkańcami stało się performatywnym odegraniem i wystawieniem koncepcji rzeźby społecznej.

Wystawa *Małe formy rzeźbiarskie* i kolejne rozdziały Parku Rzeźby na Bródnie, wybrane przeze mnie tutaj jako przykłady dwóch skali – salonowej, jak ją określiłem, szerzej zaś galeryjnej i pozagaleryjnej, rozgrywanej w przestrzeni ogólnodostępnej – działania, ukazywały całe bogactwo rzeźbiarskich języków i idiomów,

afirmatywnie podkreślając różnorodność w ramach poszerzonego pola rzeźby. Nie próbowały jednak definiować samego medium rzeźbiarskiego. Próby definicji i określenia czy też zmierzenia owego pola rzeźby, zostały podjęte przynajmniej na dwóch innych wystawach rzeźby z ostatnich lat. Myślę tutaj o kuratorowanej przez Marię Brewińską wystawie *Nowa rzeźba?*, która odbywała się w stołecznej Zachęcie wiosną 2012 roku<sup>17</sup> oraz o zorganizowanych latem ubiegłego roku w krakowskim Bunkrze Sztuki *Minimalnych formach realności* kuratorowanych przez Lidię Krawczyk<sup>18</sup>.

Co istotne, obie wystawy były dużymi, grupowymi prezentacjami o charakterze międzynarodowym, konfrontującymi artystów polskich i zagranicznych. Warszawska wystawa, gdyby szukać w niej odpowiedzi na pytanie o to, czym jest rzeźba dzisiaj, być może okazałaby się nieco tautologiczna. Wystawa ta wychodziła bowiem od pytania o relacje rzeźby współczesnej z modernizmem, by udowadniając ich istnienie, stwierdzić, że rzeźba współczesna istotnie pozostaje w dialogu z tradycją nowoczesną. Ekspozycja ta była jednak udana o tyle, że problematyzowała powtórzenie jako gest artystyczny, jego logikę oraz dialektykę, jak również stawiając pytanie o formę, mierzyła się z kwestią istotną także dla sposobów współczesnego pisania o sztuce, w tym o rzeźbie, czyli z zagadnieniem formalizmu<sup>19</sup>.

Wystawa krakowska próbowała zmapować poszerzone pole rzeźby inaczej. Kuratorka nie stawiała tutaj na jeden – modernistyczny i nowoczesny – punkt odniesienia, lecz raczej usiłowała wytłumaczyć pluralizm form i postaw, wskazując kilka punktów orientacyjnych. W tekście towarzyszącym wystawie czytamy: „*Minimalne formy realności* to międzynarodowa wystawa kierująca uwagę ku różnorodności form współczesnej rzeźby, jej odmian i języków. Zaproszeni artyści wyciągają przedmioty z kontekstu codziennego bytowania i samplują nowe, pozornie niepraktyczne instalacje, nie-rzeźby, zaprojektowane czasoprzestrzenne środowiska pochłaniające i angażujące uwagę patrzącego. Do galerii zostały przeniesione przedmioty oderwane od funkcjonalnej rutyny: kapelusze i warsztatowe śmieci (Jos de Gruyter i Harald Thys), suszarka i lustro (Haegue Yang), liście, szyszki, opiółki drzew egzotycznych (Anna Niesterowicz), morskie śmieci (Anna Witkowska)”. I tutaj mocno uwidacznia się charakterystyczna afirmatywna postawa wobec różnorodności idiomów języka rzeźby. Akcenty zaś rozłożone zostają w obrębie tej różnorodności na, kolejno: *ready mades* („przedmioty z kontekstu codziennego”), powtórzenie – jak było i w przypadku wystawy w Zachęcie – formy („sam-



14 Rosalind E. Krauss, dz. cyt., s. 276.

15 W 2010 roku na terenie Parku Rzeźby pracowali także: szkocka artystka Susan Philipsz oraz sam Althamer wraz z Grupą Nowolipie.

16 Rosalind E. Krauss, dz. cyt., s. 280.

17 Wystawa trwała od 10 marca do 13 maja. Udział w niej wzięli następujący artyści i artystki: Martin Boyce, Thea Djordjadze, Kasia Fudakowski, Jerzy Goliszewski, Wade Guyton, Mai-Thu Perret, Monika Sosnowska i Tatiana Trouvé.

18 Wystawa trwała od 5 lipca do 6 września. Udział w niej wzięli następujący artyści i artystki: Michał Budny, Abraham Cruzvillegas, Thea Djordjadze, Vadim Fishkin, Jos de Gruyter i Harald Thys, Rachel Harrison, Vlatka Horvat, Grzegorz Klaman, Alicja Kwade, Gizela Mickiewicz, Anna Niesterowicz, Franciszek Orłowski, Lisi Raskin, Mariam Suhail, Anna Witkowska, Haegue Yang.

19 W ogóle rozgraniczenie pomiędzy tym, co ładne, ale głupie, a tym, co ładne i mądre zarazem, wydaje się zasadnicze dla oceny wielu zjawisk w obrębie młodej polskiej rzeźby.









plują”) oraz wywodzącą się ze wspomnianych tutaj już dwóch tekstów autorstwa Krauss i Frieda czasową, performatywną i teatralną naturę rzeźby dzisiaj („pochłaniające i angażujące uwagę patrzącego”).

Dwie omówione tutaj pokrótce wystawy to przykłady nielicznych prezentacji, które w ostatnich latach w ogóle stawiały pytania o kondycję współczesnej rzeźby, próbując jej wielką różnorodność – nawet jeśli w ograniczonym tylko zakresie – wytłumaczyć. Korzystając dalej z pewnych intuicji, które wyczytałem z czterech zaprezentowanych tutaj formatów wystaw, chciałbym zobaczyć poszerzone pole rzeźby polskiej dzisiaj w kontekście czterech – prowokacyjnie konserwatywnych i tradycyjnych, zdawałoby się przeterminowanych – aspektów. Będą to kolejno: (1) wielkość (skala), (2) materiał, (3) forma oraz (4) autorstwo.

#### Size matters

O tym, że rozmiar ma znaczenie, wiedziała nie tylko teoria i krytyka rzeźby drugiej połowy XX wieku. Oto odpowiedź Tony’ego Smitha na pytanie: „Dlaczego nie zrobiłeś jej większą, żeby przewyższała odbiorcę? Odpowiedź: Nie robiłem pomnika. Pytanie: Dlaczego nie zrobiłeś jej mniejszą, żeby odbiorca mógł spojrzeć ponad jej wierzchołkiem? Odpowiedź: Nie robiłem przedmiotu”<sup>20</sup>. Nie będziemy twierdzić tutaj, że zakres (skala) rzeźby od lat 60., kiedy Smith odpowiedział na

dwa powyższe pytania, nie uległ zmianie i że rzeźba istotnie zajmuje godne i odwieczne miejsce pomiędzy pomnikiem a przedmiotem. To, co istotne i co w jakiś sposób uwidocznilo się już w niniejszym tekście przy okazji porównania ze sobą dwóch wystaw – *Małych form rzeźbiarskich* oraz Parku Rzeźby na Bródnie – to kwestia odpowiedniej, to znaczy zastosowanej w danej sytuacji i przestrzeni, wielkości.

O tym, że problem skali nie zniknął całkowicie z horyzontu zainteresowań krytyki i historii sztuki, może świadczyć chociażby relatywnie niedawno wydana książka Hala Fostera problematyzująca skalę w odniesieniu do rzeźby właśnie i jej związku z architekturą<sup>21</sup>. Rzeźbiarzy-megalomanów jest dzisiaj jak grzybów po deszczu. Wielka skala połączona z kontekstem niebanalnego miejsca jest, przynajmniej od chwili otwarcia Hali Turbin w londyńskim Tate Modern, receptą na frekwencyjny sukces i przyciągnięcie uwagi, jak również – to druga strona medalu – zwykły poklask. Nie będzie przesadą twierdzenie, że publiczność galeryjna tak przywykła do niezwykłości i skali właśnie wystawianych w Hali Turbin w cyklu *The Unilever Series* prac (a są to przecież głównie rzeźby w poszerzonym polu), że sześciostopowa wielkość, odpowiednia zdaniem Smitha dla rzeźby, wydaje się dzisiaj nie przedmiotem nawet, lecz co najwyżej ornamentem: *Marsjasz* (2002) Anisha Kapoora, *Projekt pogoda* (2003) Olafura Eliassona i *Nasiona słonecznika* (2010) Ai Weiweia to

## Intermedialne poszerzenie, akcentujące raczej pluralizm postaw i zapatrywań twórczych niż skupiające się na jakimś zakresowym stosowaniu definicji rzeźby, wykorzystuje Park Rzeźby na Bródnie.

paradygmatyczne przykłady nowej skali w rzeźbie o kontekstualnej naturze *site-specific*. Gdyby znalazł się dzisiaj ktoś, kto jak Fried, chciałby krytykować te rozbuchane formy z pozycji formalnych, musiałby, aby opisać kicz, pisać nie o ich teatralności, lecz co najmniej o ich operowości.

W rzeźbie polskiej dzisiaj przykładów takiej megalomanii lub, jeśli chcecie, rozległej wizji, nie jest może wiele, aczkolwiek występują znaczące przypadki. Uznany powszechnie za triumf polskiej sztuki na świecie pokaz rzeźby Mirosława Bałki *How It Is* (2009) odbył się w końcu nie gdzie indziej, tylko w Hali Turbin i rozmiarami dorównywał najsmielszym snom Kapoora. To największy triumf – dosłownie i w przenośni – wielkogabarytowej polskiej rzeźby współczesnej. I chociaż oceniać go można rozmaicie – ja na przykład

uwielbiam operę – jest jednym z kilku przypadków takiego holistycznego, w takiej skali pomyślanego i skrojonego na sukces przedsięwzięcia w poszerzonym polu rzeźby polskiej. Wymieniłbym tutaj także prace Moniki Sosnowskiej, zwłaszcza zaś zrealizowany w ramach 52. Biennale w Wenecji i kuratorowany przez Sebastiana Cichockiego projekt *1:1* (2007). Monumentalne prace Sosnowskiej łączy z realizacją Bałki nie tylko skala i istotny kontekst architektury, lecz także wykonanie ich z tradycyjnych materiałów. Jeśli szukać zaś jeszcze innych twórców posługujących się skalą architektury lub przekraczającą ją skalą krajobrazu, do głowy przychodzą mi jeszcze sytuujące się pomiędzy krajobrazem a architekturą landartowe realizacje Jarosława Kozakiewicza, takie jak *Projekt Mars* (2006), oraz rzeźby w przestrzeni ogólnodostępnej autorstwa Magdaleny Abakanowicz, jak na przykład znajdująca się w Chicago *Agora* (2006).

Skala, jak i kontekst miejsca są także istotnymi wyznacznikami rzeźby pomnikowej. Trudno zresztą pisać na temat rzeźby, pominąć tę właśnie kwestię. Jak bowiem pisała niezastąpiona Krauss, „logika rzeźby jest nierozzerwalnie związana z logiką pomnika. Zgodnie z tą logiką rzeźba jest reprezentacją pamiątkową”<sup>22</sup>.

Nie miejsce i czas omawiać teraz dziesiątki i setki przykładów rzeźby pomnikowej w Polsce A.D. 2016. Króluje tu zresztą tradycyjne brązownictwo na ka-



20 Robert Morris, *Notatki o rzeźbie, część 2*, przeł. Paweł Polit, [w:] tegoż, *Uwagi o rzeźbie. Teksty*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010, s. 20.  
21 Mysłę o książce *The Art-Architecture Complex* z 2011 roku.

22 Rosalind E. Krauss, dz. cyt., s. 277.



miennym cokole oddające dość wiernie, jak sądzę, „gust nasz pospolity”<sup>23</sup>. Warto jednak zakomunikować w tym miejscu istnienie innej od powszechnie stosowanej konwencji kommemoratywnej – tradycji antymonumentalnej. I chociaż dyskurs antymonumentalizmu w rzeźbie kommemoratywnej opisany został najlepiej na przykładach pochodzących z Niemiec i Austrii; ba, w stosunku do nietradycyjnych form upamiętniania Zagłady w tych właśnie krajach został stworzony i zaaplikowany<sup>24</sup>, istnieje także w polskiej rzeźbie. Antypomniki charakteryzuje niezwykle silne związanie z miejscem (pamięci, częściej zaś niepamięci lub pamięci traumatycznej), dla którego powstają, użycie antypomnikowych, to jest niemonumentalnych, materiałów, stosowanie formy negatywowej i dążenie do bycia nierozpoznanym jako pomnik. W tak zakrojonej antymonumentalności znaleźć mogłyby się takie realizacje w przestrzeni ogólnodostępnej jak warszawskie *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* (2002) Joanny Rajkowskiej oraz krakowskie: *Auschwitzwieliczka* (2010) Bałki, *Puryfikacja* Mateusza Okońskiego (2012) czy *10 metrów sześciennych krakowskiego powietrza zimą* (2013) Łukasza Skąpskiego<sup>25</sup>.

## Materiały

Obawiam się, że przywołany już tutaj dwukrotnie Bałka musi pojawić się po raz trzeci. Fakt ten nie powinien nikogo zdumiewać, biorąc pod uwagę znaczenie rzeźbiarza na polskiej i światowej scenie artystycznej, ale także jego rolę jako pedagoga i, oględnie rzecz ujmując, miano artysty wszechstronnego. Monumentalna – gargantuiczna powieścią ci, którzy nie chodzą do opery – praca *How It Is* nie jest bowiem w pełni reprezentatywna dla jego twórczości. Stal i metal to tylko jeden z przynajmniej dwóch idiomów języka Bałki (możemy nazywać go neominimalistycznym); na drugi składają się: sól, popiół, mydło, włosy, filc (możemy umownie nazywać go postminimalistycznym). Te nietradycyjne z punktu widzenia akademizmu lub tradycyjne, sprzed poszerzenia pola rzeźby, materiały wywodzą się z przewartościowania, które nastąpiło w drugiej połowie lat 60. Wtedy Bruce Nauman, Keith Sonnier i Dan Flavin wprowadzili jako materiał rzeźbiarski neon i światło, Barry Le Va z Robertem Morrisem zaczęli posługiwać się filcem, Lynda Benglis pianą, Richard Serra ołowiem, a twórcy ruchu arte povera zaczęli eksploatować ziemię i szmaty.

Te wymienione powyżej to oczywiście nie wszystkie nietradycyjne materiały, które wówczas na stałe weszły jako tworzywo do repertuaru języka rzeźbiar-



skiego. Nie mniej istotne są tutaj tkaniny, plastik, guma, poliester i inne tworzywa sztuczne, które krytyka i historia sztuki już dawno odczytały w kluczu genderowym i feministycznym zarazem. Interesujące, że interpretacje przypasowujące te materiały do klucza płci rzeźby jako tworzywa kobiece, przeciwstawne zmaskulinizowanym, twardym i zimnym metalom, których użycie rozumiane było jako „retoryka (męskiej) siły”<sup>26</sup>, aplikować można z powodzeniem równoległe do rzeźby zachodniej, jak i polskiej. W jakiś tajemniczy wręcz sposób, który wymyka się ulubionej przez historię sztuki „wpływologii”, mniej więcej w tym samym czasie, w różnych, odległych od siebie środowiskach artystki powszechnie porzuciły tradycyjne materiały – Eva Hesse i Louise Bourgeois w Stanach Zjednoczonych, Alina Szapocznikow i Maria Pinińska-Bereś w Polsce.

Analogie pomiędzy środowiskami są na tyle przekonujące, że posłużyły Agacie Jakubowskiej i Joannie Mytkowskiej za oś narracyjną *Niezgrabnych przedmiotów* – najważniejszej być może wystawy rzeźby ostatnich lat w Polsce<sup>27</sup>, której kuratorki nie tylko w udany sposób zestawily ze sobą prace Szapocznikow z twórczością Hesse i Bourgeois, ale także wpisały twórczość Szapocznikow do ponadnarodowego kanonu sztuki nowoczesnej. Jednak z punktu widzenia współczesności istotne wydaje się także i to, że nowe materiały wprowadzone do rzeźby w drugiej połowie lat 60. i ugenderowane oraz sfeminizowane przez krytykę i historię sztuki mają swoją kontynuację w polskiej rzeźbie w poszerzonym polu, a rozpatrywane mogą być w odniesieniu do zjawisk istniejących w niej także dzisiaj.

W takim kluczu chciałbym widzieć wczesne, wykonane z mięsa i ze smalcu prace Izy Tarasewicz; takie jak, niezgrabna nomen omen, praca *Dirty Bomb* (2008) przedstawiająca zwałistą, łysą postać kobiecą sytuującą się gdzieś pomiędzy Wenus z Willendorfu a kobiecymi portretami autorstwa Janine Antoni. Tak też w bliskim dosyć, jak mi się wydaje, dialogu z klasycznymi, miękkimi i „puchowymi” pracami Pinińskiej-Bereś pozostają miękkie i organiczne rzeźby Justyny Koeke, jak również sytuujące się niedaleko od nich te tworzone przez Iwonę Demko. To, co odróżnia propozycje obu artystek od rzeźb Pinińskiej-Bereś, to nieskrępowany erotyzm i eksplicytnie wyrażana, nietabuizowana kobieca seksualność; być może zresztą właśnie tak wyglądałaby twórczość Pinińskiej-Bereś, gdyby ta przeczytała *Monologi waginy* Eve Ensler i skonfrontowała je z lekturą *I Love Dick* Chris Kraus.

Tuszcze organiczne, tkanina i miękkie materiały to zresztą nie jedyne tworzywa, którymi posługuje się dziś rzeźba w poszerzonym polu genderowym. Jeszcze innymi materiałami posłużyła się Dorota Hadrian na

fenomenalnej wystawie *Odrodzenie* w CSW Kronika w Bytomiu<sup>28</sup>. Tę niezwykle autobiograficzną i gęstą wręcz od wątków prywatno-obyczajowych wystawę – chociaż była wystawą skonstruowaną na podobieństwo powieści z kluczem – odbierać można było i rozumieć nawet bez rozszyfrowania wątków i ukrytych pod pseudonimami postaci rzeczywistych. Wszystko za sprawą użytych materiałów i kontrastowych ich zestawień. Autobiograficzne wątki macierzyństwa, małżeństwa i wyzwolenia z rodzinnych schematów wytwarzały się tutaj pomiędzy quasi-renesansową kopułą zbudowaną z jednorazowych pieluch dla dzieci – praca *Dzień 403* (2016) – a na pierwszy rzut oka tradycyjną, statuaryczną rzeźbą przedstawiającą pełnoplastyczny akt męski – praca *Kopernik* (2016). Właśnie to wykorzystanie nietradycyjnych, przypisanych rzeźbie kobiet materiałów i wprowadzenie nowych, zaskakujących tworzyw (pieluchy) dowodziły ciągłej aktualności wypracowanego i pokazanego w ramach *Niezgrabnych przedmiotów* idiomu.

**Interpretacje przypasowujące amorficzne materiały jako kobiece, przeciwstawne zmaskulinizowanym, twardym i zimnym metalom, których użycie rozumiane było jako „retoryka (męskiej) siły”, aplikować można z powodzeniem równoległe do rzeźby zachodniej, jak i polskiej.**

23 Nawiązuję do tytułu książki Błażeja Prośniewskiego *Gust nasz pospolity* poświęconej architektonicznym upodobaniom Polaków. Zob. Błażej Prośniewski, *Gust nasz pospolity*, Bęc Zmiana, Fundacja im. Stefana Kuryłowicza, Warszawa 2014.

24 Dzięki, przede wszystkim, Jamesowi E. Youngowi. Zob. James E. Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven–London 1993.

25 Więcej na temat antypomników w sztuce polskiej pisałem w: Wojciech Szymanski, *Miejsce pamięci – pomnik – anty-pomnik. Artystyczne strategie upamiętniania na terenie krakowskiego Podgórze*, „RIHA Journal”, <http://www.riha-journal.org/articles/2015/2015-apr-jun/special-issue-contemporary-art-and-memory-part-2/szymanski-podgorze-pl> [dostęp: 24.10.2016].

26 Odwołuję się tutaj do ważnego i wpływowego tekstu Anny Chave *Minimalism and the Rhetoric of Power* z 1990 roku, w którym krytyczka i historyczka sztuki połączyła „twarde” materiały używane przez minimalistów z maskulinistycznym dyskursem władzy.

27 Wystawa odbyła się w Muzeum Sztuki Nowoczesnej i trwała od 14 maja do 6 lipca 2009 roku. Prace Aliny Szapocznikow zestawione zostały z twórczością Marii Bartuszej, Pauline Boty, Louise Bourgeois i Evy Hesse. Na wystawie pokazano także prace Pauliny Ołowskiej.

28 Wystawa trwała od 13 lutego do 25 marca; jej kuratorką była Agata Cukierska.



Widoczny i eksploatowany w twórczości Hadrian impuls autobiograficzny przetłumaczony na język rzeźby jest obecny także w realizacjach innych twórców i twórczyń. Zaobserwować można go na przykład w nowszych pracach Doroty Nieznalskiej. Rzeźbiarka, której wcześniejszą twórczość zbyt łatwo odczytywano w kluczu sztuki krytycznej i przez pryzmat słynnej *Pasji* (2001), znalazła w ostatnich latach nowy i przekonujący język, który wyraźnie odchodzi od zauważalnego wcześniej wpływu jej nauczyciela, Grzegorza Klamana. Nowa monumentalna rzeźba Nieznalskiej eksploruje dialektykę pamięci i niepamięci kulturowej w odniesieniu do powojennej historii stosunków polsko-niemieckich. Tak dzieje się w przypadku zbudowanych z drzwi wyjętych z poniemieckich domów prac: *Reisefieber* (2015) i *Heimatvertriebene* (2014), w które artystka wplata historię własnej rodziny, przemocą przesiedlonej na tak zwane Ziemie Odzyskane.

O ile forma prac Hadrian i Nieznalskiej poddaje się odczytaniom zogniskowanych raczej na sytuacji egzystencjalnych obu autorek, o tyle prace wielu twórczyń i twórców nie są podatne na taki sposób interpretacji. Mam tutaj na myśli takie prace, które skoncentrowane są bardziej na formie i jej realności niż na samej materialności rzeźby wraz z jej dyskursywnym, historycznym uwikłaniem. Nie chcę przez to powiedzieć, że artystów i artystki skupione bardziej na formie niż na materiale oskarżam o czysty formalizm. Co najwyżej uważam je za jeszcze inną formułę istniejącą w poszerzonym polu rzeźby polskiej i próbę dalszego jego poszerzenia. Osobnym problemem natomiast pozostaje kwestia, na ile próby te uważam za owocne i udane.

Można tutaj wymienić przynajmniej kilka zauważalnych tendencji, które idą w kierunku bardziej formalnym, figurę autora zostawiając jakby na boku, jako przeżytek i balast interpretacyjny. Z jednej strony w kluczu odczytań formalnych umieścić można – historyczny już chyba, ale mający swoje miejsce w sztuce polskiej ostatnich lat – epizod surrealistyczny. I chociaż ten emanował najsilniej w malarstwie, ujawnił się także w rzeźbie za sprawą grających z oniryczną poetyką surrealistyczną Doroty Jurczak czy Tomasza Kowalskiego. Na zorganizowanej w 2010 roku wystawie *Przekleństwa wyobraźni*, bodaj największej i najpełniejszej prezentacji nowego surrealizmu w sztuce polskiej<sup>29</sup>, do nowego nurtu inkorporowano także rzeźbiarskie prace artystek londyńskich, Kasi Fudakowski i Goshki Macugi. Wystawa była jednak raczej podsumowaniem pewnego etapu, a pokazanie prac Macugi w kontekście nowego surrealizmu było raczej operacją przygodną i bardziej swego rodzaju ekscesem niż próbą jednoznacznej klasyfikacji tej wieloaspektowej i wykraczającej daleko poza rzeźbę twórczości.

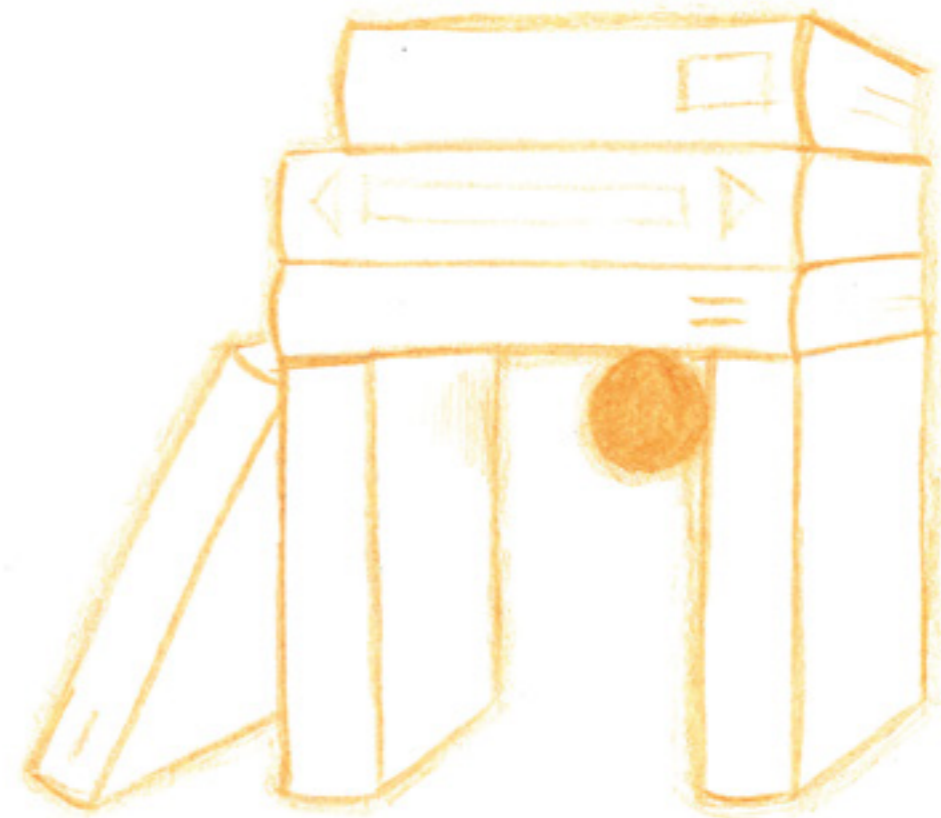
Antypomniki charakteryzuje niezwykle silne związanie z miejscem (pamięci, częściej zaś niepamięci lub pamięci traumatycznej), dla którego powstają, użycie antypomnikowych, to jest niemonumentalnych materiałów, stosowanie formy negatywowej i dążenie do bycia nierozpoznanym jako pomnik.

Również rzeźby Kowalskiego i Jurczak miały raczej marginalny charakter względem dominujących w ich twórczości zainteresowań malarskich.

Inną i ciągle aktualną tendencją w rzeźbie jest zjawisko dość paradoksalne w swej naturze, chociaż nazywane przez filozofów realistycznym (i spekulatywnym zarazem), niewychodzące w sztuce poza czystą formę. Tutaj lokowałbym prace Piotra Łakomego, Gizeli Mickiewicz, a także niektóre prace Michała Budnego i Izy Tarasewicz. Chciałbym uniknąć jednoznacznych ocen takiego podejścia do rzeczy; nie wykluczam, że ich prace są całkiem ciekawe, być może to wina przedmiotów, z którymi pracują, że są tak nudne. Niestety, odpowiedź na pytanie o to, co właściwie sprawia, że nasze mieszkania są tak odmienne, tak pociągające, została już dawno znaleziona; i nie są to ani lodówki, ani taboret z wykałaczką.

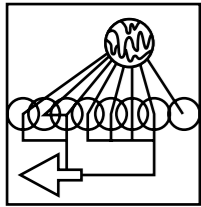
\*\*\*

Naturalnie zaproponowane tutaj mapowanie poszerzonego pola rzeźby polskiej nie jest kompletne; nie zostało bowiem zakreślone całe terytorium. Ba, nie ośmieliłbym się nawet bronić stanowiska, że tak zarysowana mapa ma prawidłowo wykonaną legendę i że podane na niej odległości odpowiadają tym rzeczywistym, które mierzyć można przecież na wiele innych sposobów. Przeprosiny należą się niezmapowanym: Ołafowi Brzeskiemu, Robertowi Kuśmirowskiemu, jak również świętej pamięci Igorowi Mitorajowi i wielu, wielu innym.



29 Kuratorowana przez Karolinę Bujnowicz i Magdalenę Ujmę wystawa odbyła się w krakowskim Bunkrze Sztuki i trwała od 17 czerwca do 22 sierpnia. Udział w niej wzięli: Hans Bellmer, Kasia Fudakowski, Piotr Janas, Dorota Jurczak, Tomasz Kowalski, Goshka Macuga, Edmund Monsiel i Jakub Julian Ziółkowski.





## Możliwości daru W 35. rocznicę *Polentransportu*

TEKST: Łukasz Zaremba

FOTOGRAFIE: Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi

Dostarczenie do Muzeum Sztuki w Łodzi fragmentu rozległego archiwum Josepha Beuysa, znane jako *Polentransport 1981*, powinno wciąż prowokować pytania i wątpliwości. Jeśli paradoksalny mikrokosmos cyrkulacji sztuki – od bieguna kradzieży, po biegun podarunku – ma jakąś wartość interpretacyjną, to zasada się ona właśnie na przesunięciu zainteresowania z tradycyjnych dzieł na działania. Tymczasem *Polentransport* jako działanie ma status co najmniej niepewny.

– Dla wielu ludzi Joseph Beuys jest wielkim fenomenem, nowym Mesjaszem itd.

– To wspaniale...

– Inni widzą w nim wielkiego szarlatana [...].

– Tak, tym też jest...

Joseph Beuys w rozmowie z Fritzem Blessem<sup>1</sup>

z łódzkiego muzeum nieco ponad miesiąc przed wizytą niemieckiego artysty. Notabene sprawa kradzieży do dziś nie została w pełni wyjaśniona, jedna z plotek zaś głosi, że Stanisławski tuż po zdarzeniu udał się samochodem w kierunku zachodniej granicy i po nie długim czasie, dzięki świetnemu rozeznaniu w rynku sztuki, wrócił z częścią złodziejskiego łupu. Raczej mało to prawdopodobne – w poszukiwaniu włączony był Interpol, a złodzieje mieli próbować sprzedaży dużej partii cennych dzieł w jednym miejscu, co nie mogło nie wzbudzić podejrzeń. Jednak trzech cennych obiektów – płótna Jana Adlera i Jana Hryńkowskiego oraz niewielkiej rzeźby Auguste’a Renoira *Macierzyństwo* (1916) – nigdy nie odzyskano, a potencjalni zleceniodawcy kradzieży do dziś pozostają nieznanymi.



Joseph Beuys, oglądający latem 1981 roku zbiory Muzeum Sztuki w Łodzi w towarzystwie dyrektora Ryszarda Stanisławskiego, wpatruje się w wyścielaną czarnym materiałem tablicę: ni to planszę atlasu obrazów à la Mnemosyne, ni szkolną makatkę na zdjęcia zwycięzców olimpiad przedmiotowych<sup>2</sup>. W rzeczywistości prezentuje ona dokumentację dzieł skradzionych

1 Joseph Beuys w rozmowie z Fritzem Blessem, [w:] Joseph Beuys, *Teksty, komentarze wywiady*, red. Jaromir Jedliński, Akademia Ruchu, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990, s. 102.

2 Tekst powstał w ramach prac grantu NPRH 11H1017080 „Wytwarzanie źródeł w sztukach wykonawczych”.



Odkupienie, ofiara, dar,  
afirmacja, pochwała, uznanie –  
wszystkie te czynności, „akty”  
raczej niż „akcje”, zakładają  
pewną moc po stronie sprawcy.  
Sedno problemu – choć  
w odniesieniu do Beuysa  
konstatacja ta musi zabrzmieć  
banalnie – stanowić więc musi  
osoba artysty, darczyńcy, tego,  
który działa i dokonuje.

W wyniku przedziwnego zbiegu okoliczności nielegalne zawłaszczenie dzieł sztuki i próba wywiezienia ich ze Wschodu na Zachód nieznacznie poprzedzają dar artystyczny dokonany w odwrotnym kierunku – w czasach, gdy wektory te miały jeszcze znaczenie pierwszorzędne dla migracji zarówno dzieł sztuki, jak i ludzi. W sierpniu 1981 roku przybyła bowiem do Łodzi drogą oficjalną (choć, ze względu na okoliczności polityczne, bez nadmiernego rozgłosu) drewniana, owinięta folią skrzynia wypełniona mniej więcej tysiącem elementów, głównie kartami papieru: szkicami, rysunkami, zdjęciami, kserokopiami, plakatami i kilkoma obiektami trójwymiarowymi. Przybyła na dachu kampingowego mercedesa, przywieziona przez Josepha Beuysa we własnej osobie, podróżującego w towarzystwie żony i córki.

O ile rozwiązanie zagadki lipcowego zniknięcia dzieł jest zapewne błahe, o tyle sierpniowe, radykalnie odmienne przedsięwzięcie – dostarczenie do Muzeum Sztuki w Łodzi fragmentu rozległego archiwum Josepha Beuysa, znane jako *Polentransport 1981* – powinno wciąż prowokować pytania i wątpliwości. Jeśli zaś uchwycony na pierwszym zdjęciu paradoksalny mikrokosmos cyrkulacji sztuki – od bieguna kradzieży, po biegun podarunku – ma jakąś wartość interpretacyjną, to zasada się ona właśnie na przesunięciu zainteresowania z tradycyjnych dzieł na działania. Tymczasem *Polentransport* jako działanie ma status co najmniej niepewny. Przy czym w dotychczasowej recepcji niepewność nie pojawia się w kontekście jego znaczeń – przeciwnie, od samego początku narzucony został zestaw możliwości interpretacyjnych, niewykluczających się

i sugestywnych – ale znacznie wcześniej: niepewność charakteryzuje próby najbardziej podstawowej definicji *Polentransportu* jako wydarzenia.

Do czego doszło w sierpniu 1981 roku w Muzeum Sztuki? „*Polentransport* nie był gestem *par excellence* artystycznym, lecz nie miał też wyłącznie politycznego znaczenia”, zaczynał swoje rozważania na ten temat Piotr Piotrowski<sup>3</sup>. Najczęściej i od początku nazywano go „akcją Beuysa” – to miano nadał wizycie kontrolerskiego artysty Jaromir Jedliński, kurator przez kolejne dekady wielokrotnie pracujący nad historią i zawartością drewnianej skrzyni. „Akcja” to jeszcze nie „performans” (mniej niż performans, a może właśnie coś więcej?), ale też nie po prostu „przekazanie” dzieł. „Akcja” domaga się rozwinięcia, a ono w większości opracowań waha się pomiędzy prawniczą „donacją” a mniej sformalizowanym darem, obojętnym przekazaniem a niejednoznaczną ofiarą (ofiarowaniem). Zatem niby- lub ponadartystycznej „akcji” towarzyszy zwykle dopowiedzenie balansujące między rzeczowym, facym opisem zdarzenia przepływu dzieł a interpretacją gestu w języku etnograficzno-antropologicznym (jeśli nie religijnym), tak przecież bliskim Beuysowi.

Jednak artystyczne „dowartościowanie” trzydniowej wizyty artysty, uznanie jej za pełnoprawny performans, niekoniecznie musi doprowadzić do rozwinięcia lub przewartościowania dominujących interpretacji. Te w przypadku *Polentransportu*, jak zauważa amerykańska badaczka Alexandra Alisaukas, (zbyt) gładko wpasowują się w model lustrzanego odbicia czy też „pozytywnej wersji” słynnego dzieła *I Like America and America Likes Me* z 1974 roku<sup>4</sup>. A zatem *Polentransport* jawi się w większości interpretacji jako odwrotność innego kilkudniowego wydarzenia-podróży, którego ujęcie jako artystycznego performansu, w odróżnieniu od polskiej wycieczki Beuysa, nie bywa kwestionowane. Trzy główne sposoby rozumienia *Polentransportu* – w odróżnieniu od czytanego zwykle jako krytyka systemu ekonomiczno-politycznego Stanów Zjednoczonych performansu *I Like America...* – to bowiem: afirmacja ruchu Solidarności jako bliskiego Beuysowskiemu ideom samorządności czy też demokracji bezpośredniej; wyraz uznania dla awangardowych tradycji Muzeum Sztuki w pięćdziesiątą rocznicę daru grupy a.r. (swoiste powtórzenie fundacyjnego daru i odwołanie się do historii awangardy – a może również wpisanie się w nią); wreszcie odkupienie win niemieckiego żołnierza drugiej wojny światowej (i studenta botaniki poznańskiego uniwersytetu). Te wielokrotnie powtarzane wyjaśnienia są zapewne w różnym stopniu uzasadnione. Pierwsze dwa, obok innego, mówiącego o konieczności zniesienia z pomocą sztuki sztucznych granic światów wyznaczonych przez mur berliński, były też enigmatycznie potwierdzane przez artystę w wywiadach. Żadna z nich nie poświęca jednak uwagi samemu wydarzeniu, złożoności gestu Beuysa, a przede wszystkim pomijają



<sup>3</sup> Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Rebis, Poznań 2011, s. 223.

<sup>4</sup> Alexandra Alisaukas, niepublikowany maszynopis wystąpienia konferencyjnego.





one źródła jego siły i skuteczności lub słabości i ewentualnej porażki.

Mimo to i mimo że Beuys nie przybył do Łodzi zwinieży w filc (a jedynie w filcowym kapeluszu na głowie), samo wydarzenie zasługuje na uważniejszy ogląd. Nie po to jednak, by – analogicznie do niektórych interpretacji „amerykańskiego” performansu w René Block Gallery – doszukiwać się symboliki w każdym elemencie i geście wizyty. Wówczas przecież skończyłyby się na pracy zaliczeniowej prymusa kursu ze wstępu do semiotyki: na próżnym poszukiwaniu i wiązaniu znaczeń działań wymykających się tradycyjnym ramom performansu (cóż zrobić z metaforyczną wartością koktajlu w gabinecie dyrektora...). Cel i stawka są inne. Żeby którakolwiek z przedstawianych wyżej interpretacji Polentransportu miała w ogóle rację bytu, należy najpierw odpowiedzieć na pytanie o to, jak doszło do samego gestu, jaką miał moc i skąd ją czerpał.

Odkupienie, ofiara, dar, afirmacja, pochwała, uznanie – wszystkie te czynności, „akty” raczej niż „akcje”, zakładają pewną moc po stronie sprawcy. Sedno problemu – choć w odniesieniu do Beuysa konstatacja

ta musi zabrzmieć banalnie – stanowić więc musi osoba artysty, darczyńcy, tego, który działa i dokonuje. A przecież w dwudziestowiecznej historii sztuki trudno znaleźć postać silniej krytykowaną za uzurpowanie sobie pozycji mesjasza, szamana, znachora, duchowego i politycznego przewodnika. W słynnej krytyce z 1980 roku, poprzedzającej zaledwie o rok łódzką wizytę artysty, wymownie zatytułowanej *Beuys: Zmierzch Bożyszczka*, Benjamin Buchloh przedstawił go jako osobę tylko częściowo świadomą psychologicznych podstaw swojej, niezwykle sugestywnej i skrupulatnie budowanej, mitologii: „Żaden inny artysta (może z wyjątkiem Andy’ego Warhola, który jednak bez wątpliwości stworzył zupełnie odmienny rodzaj mitu) nie zdołał – i najpewniej żaden już nigdy nie zdoła – przyciągnąć tajemnicą i skandalem w przeważającej mierze burżuazyjnej widowni, do tego stopnia, że stał się obiektem kultu”<sup>5</sup>.

Spojrzenie na Polentransport w duchu rozbudowanej krytyki Buchloha skończyłoby się oskarżeniem artysty co najmniej o gest kolonialnej wyższości (jeśli nie inwazji), o przypisywanie sobie pozycji arbitra, o paternalizowanie, megalomanię, może wręcz pozerstwo

**Nie można posądzać Beuysa o naiwność w kwestii świadomości materialnej wartości i symbolicznego znaczenia, jakie dar wnosi do muzeum. Beuys wiedział, jakimi gestami władzy artystycznej i politycznej się posługuje, odgrywał je z przesadą i bezpośredniością, rozkładając na części mechanizmy artystycznej kapitalizacji autorytetu, ale jednocześnie nie kompromitował ich w pełni, nie próbował blokować ich działania.**

– a to wszystko nawet przed uruchomieniem języka psychoanalitycznego, napędzającego interpretację Buchloha. W świetle tekstu o rok poprzedzającego wizytę Beuysa w Polsce artysta ten jawi się jako przetrącony oszust, opowiadający bajki łatwowiernym słuchaczom.

Czy w obliczu tych oskarżeń łódzki gest Beuysa można obronić? I czy można dokonać tego, nie podporządkowując się w pełni jego własnym wykładniom, przynajmniej w ich dosłowności? Czy można zatem bronić Polentransportu, nie dołączając do kultu, uznać jego moc, nie ulegając jej całkowicie?

Jest to o tyle skomplikowane, że język proponowany przez artystę trudno odrzucić, nawet wystąpiwszy przeciwko niemu. Na przykład wspomniany już Piotrowski, kontynuując wywód o niejednoznaczności Polentransportu, pisał: „Jego istota sięga głębiej. Leży w obszarze, gdzie sztuka i przebudowa życia stają się tożsame”<sup>6</sup>. Autor *Znaczeń modernizmu* przywoływał zarówno Beuysowską koncepcję „alternatywnej”, „trzęcej” formy relacji społecznych, których Solidarność miałyby być prototypem, jak i ogólnikowo wpisywał znaczenie daru w mitologię Beuysowskiego holizmu, „jedności” (panteizmu?). Ale również tak niechętny artyście Buchloh na rzekomą idolatrię odpowiedzieć nie potrafił inaczej niż właśnie w ramach wyznaczonych przez tego twórcę. Reagował bowiem gwałtownym gestem ikonoklastycznym – próbował zdemaskować fałszywego bożka. Tymczasem stara prawda, przypominana niedawno przez Brunona Latoura, głosi, że to właśnie ikonoklasta wierzą w moc idoli, bo po cóż

innego z taką zawziętością by się im przeciwstawiali? Buchloh, chcąc otworzyć nam zarazem oczy na szarlatanię sztuczki Beuysa, nie tylko przypisał naiwną wiarę w niego „w dużej mierze burżuazyjnej widowni” (być może słusznie), ale również samemu artyście. Czy nie zbyt naiwnie przypisał naiwność innym? Po pierwsze, nie uznawał w działaniach Beuysa wymiaru taktycznego, który ten opisywał następująco: „Niech sobie mówią, że jestem szarlatanem, znachorem, marzycielem albo nawet przebiegłym chłopem z nad Dolnego Renu. Ktoś, kto ma coś do pokazania, w racjonalnym czasie musi wyglądać jak rodzaj bajki, jak mit lub cud natury bądź postać legendarna”<sup>7</sup>.

Po drugie, ważniejsze, nie dopatrywał się w nich dystansu do kreowanej postaci i do reguł, które umożliwiają jej bycie skuteczną. Dystansu, którego istnienie nie znosi mocy gestów i obiektów artystycznych. Buchloh nie brał bowiem pod uwagę tego, że można wiedzieć, że coś jest tylko bajką, mitem, legendą, i zarazem w to wierzyć, wierzyć w pewną prawdę i sprawczość gestów lub opowieści.

Bez wątpliwości Polentransport był działaniem, którego skuteczność i siła oddziaływania opiera się na pozycji artysty-idola, międzynarodowej gwiazdy świata sztuki, a sam dar – w zasadzie niezależnie od zawartości skrzyni – zyskał wartość dzięki jego autorytetowi. (Należy zastrzec, że skuteczność ta ograniczyła się do świata sztuki – lokalnego i międzynarodowego; w kraju, poza środowiskiem artystycznym, przyjazd Beuysa nie wzbudził większego zainteresowania). Ale w Polentransporcie, rozumianym jako performans, Beuys wykorzystał (przypisywał sobie – powiedziałyby Buchloh) władzę wytwarzania wartości artystycznej (i ekonomicznej) w międzynarodowym świecie sztuki, by zarazem, krok po kroku, w niezbyt spektakularnym widowisku prezentować działanie tej władzy i sam proces wytwarzania wartości. Przywiózł dzieła osobiste, przenosząc przynajmniej chwilowo uwagę z nich samych na postać uwierzytelniającego je „artysty”; jednocześnie rozbrajał tę postać – przecież to kierowca auta, na które załadowano drewnianą skrzynię, zabezpieczoną folią na zewnątrz i papierem w środku. Beuys przyjechał samochodem turystycznym, niby na wakacje, z żoną i córką (w drodze powrotnej przejeździe tylko przez mniejsze miejscowości, omijając duże miasta). Ani na chwilę nie zdjął z głowy filcowego kapelusza. Rozpakowywał zawartość skrzyni element po elemencie, opisując kolejne obiekty i sygnując wybrane według nieznanego klucza (a zapewne bez klucza) – czasem dzieła sztuki, czasem dokumenty, które zmieniały w ten sposób swój status, nawet świstki papieru, zaproszenia na wystawy, zdjęcia dokumentalne. Podpisał również samą skrzynię. Pił koniak (?) w gabinecie dyrektora. Abstrakcyjny dar artystyczny zyskał w ten sposób materię, objętość i ciężar, jego

5 Benjamin H.D. Buchloh, *Beuys. The Twilight of the Idol*, [w:] *Joseph Beuys – Mapping the Legacy*, red. Gene Ray, Art Publishers Inc., New York 2001, s. 200–201.

6 Piotr Piotrowski, dz. cyt., s. 223.

7 Joseph Beuys w rozmowie z Fritzem Blessem, dz. cyt., s. 103.



wartość tworzyła się na oczach innych. Beuys demaskował zatem stwarzanie wartości, a właściwie wystawiał je na widok. Jednak ten gest, wiedza i świadomość „sztuczności” czy po prostu nadawania wartości sztuce i darowi, nie musi automatycznie tych właściwości znosić. Być może ani darczyńca, ani obdarowani, ani wreszcie widzowie nie potrzebują tu egzorcyzmów Buchloha, żeby rozumieć Beuysowskie zabiegi magiczne, lecz zrozumienie ich nie przeszkadza do pewnego stopnia w nie wierzyć (choć nie jest to już wiara naiwna albo ślepy kult).

\*\*\*

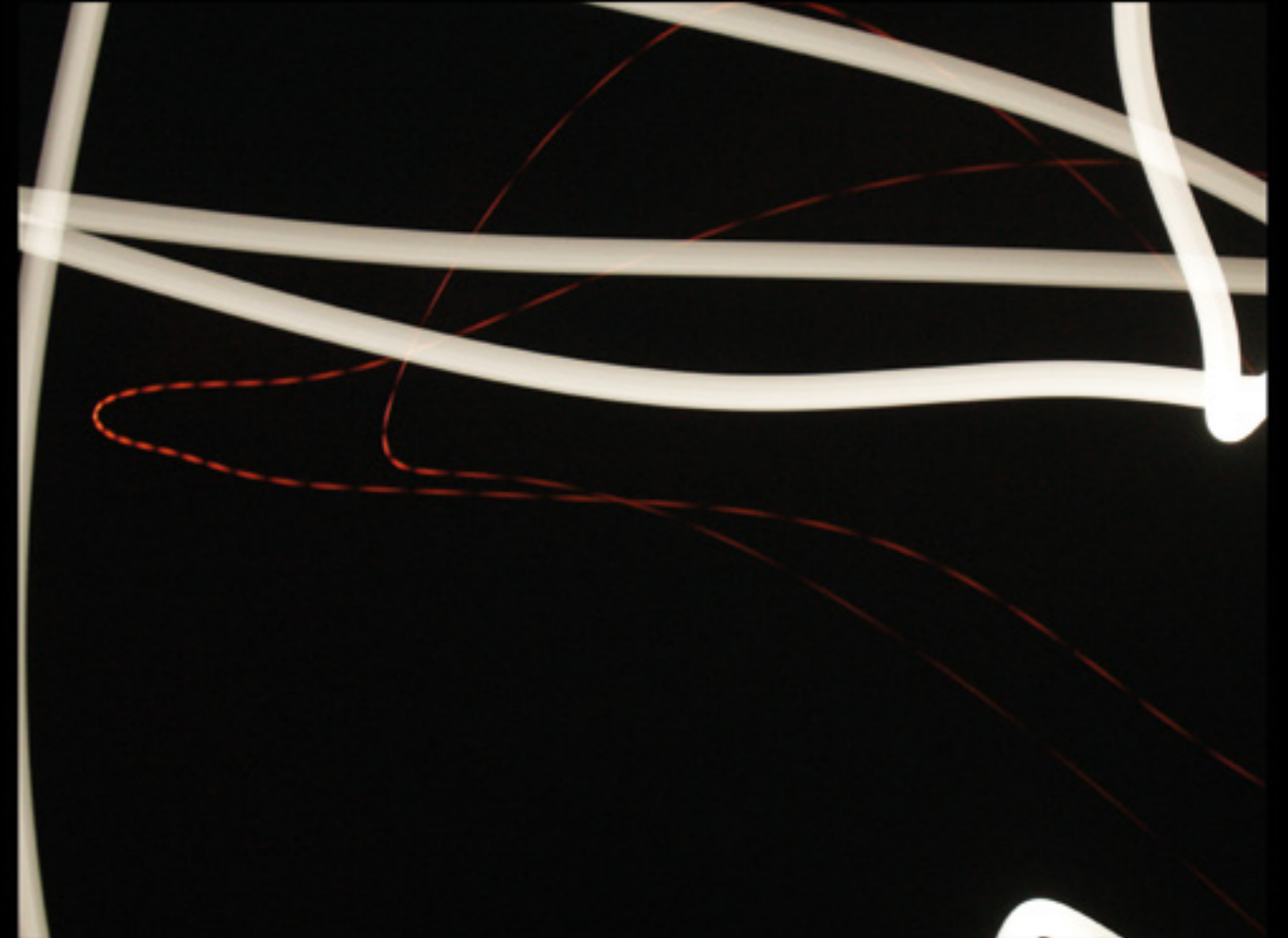
W drewnianej skrzyni zdjętej z dachu samochodu znalazła się między innymi czarna tabliczka na sznurku ze słynnym sloganem Beuysa „Kunst - Kapital”. Podstawowa interpretacja tego hasła wyprowadzana jest zazwyczaj ze źródłosłowu kapitału, *caput* – łac. głowa. W projekcie Beuysa ludzka kreatywność („każdy jest artystą”) stać ma się kapitałem nowego społeczeństwa, w którym może nawet zastąpić system monetarny, a przede wszystkim dotychczasowy proces akumulacji (między innymi dlatego Beuys stempluje znakami swoich instytucji i idei fałszywą figurę kapitału – banknoty). Będzie to jego zdaniem powrót do właściwego rozumienia kapitału. Hasło oddaje zatem swoistą pozycję polityczną Beuysa, niełatwą do pogodzenia z koncepcjami zmiany społecznej i rewolucji lat 60., 70. i 80. Beuys poszukuje „alternatywy”, trzeciej drogi i dlatego bywa, że dystansuje się również od idei walki klasowej europejskich ruchów i partii lewicowych. W zamian pisze o wspólnocie kreatywności. Wobec tego zestaw idei kryjących się za hasłem „sztuka - kapitał” przywoływany bywa dziś zarówno w kontekście skompromitowanych projektów pokroju biznesów „kreatywnych”, jak i przynajmniej częściowo skutecznych inicjatyw dzielenia się wiedzą i budowania wspólnoty na podstawie wolnego dostępu do wiedzy, w rodzaju Wikipedii, idei *copyleftu* („lewa własność”), choćby licencji *creative commons* (twórczego współdzielenia czy wspólnoty kreatywności).

Jednak w drewnianej skrzyni Polentransportu hasło „Kunst - Kapital” traci wyłącznie utopijny charakter i staje się przekazem przewrotnie pragmatycznym. W ramach przedstawionej tu interpretacji nie można bowiem posądzać Beuysa o naiwność w kwestii świadomości materialnej wartości i symbolicznego znaczenia, jakie dar wnosi do muzeum. Beuys wiedział, jakimi gestami władzy artystycznej i politycznej się posługuje, odgrywał je z przesadą i bezpośredniością, rozkładając na części mechanizmy artystycznej kapitalizacji autorytetu, ale jednocześnie nie kompromitował ich w pełni, nie próbował blokować ich działania. Sztuka jest tu więc kapitałem nie tylko w potencjalnym znaczeniu, ale również w dwóch aktualnych sensach – pieniężnym i artystycznym/kulturowym. Nie znaczy to, że z jednej strony kapitał ten traktowany jest jak coś oczywistego i przezroczystego, z drugiej zaś, że nie może przyczynić się do zwycięstwa potencjalnego, pożądanego przez artystę rozumienia kapitału: wspólnotowej twórczości i kreatywności. W tym sensie dar Beuysa w mniejszym stopniu przypomina już idealistyczny, lecz oparty nierzadko na darmowej pracy i braku wynagrodzenia świat *copyleftu*, dzielenia się wiedzą i twórczością spod

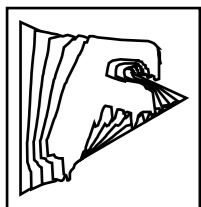
znaku licencji *creative commons* – świat, w którym każdy może skorzystać z wytworów innych, ale prawie nikt nie może na nich zarobić i zmienić w ten sposób w znaczący sposób ani swojej sytuacji, ani relacji z właścicielem środków produkcji (który i tak już zarabia, najczęściej nie będąc twórcą treści). Wydaje się, że darowi Beuysa dla Muzeum Sztuki bliżej jest raczej do tak zwanej idei *copyfarleft*, tudzież *copyjustright*: takiego podziału wiedzy i twórczości, który wybranym podmiotom, opierającym swoje działania na innych zasadach niż podmioty dominujące (korporacje) – na zasadach spółdzielczości i samorządności, tak bliskich przecież Beuysowi – umożliwi czerpanie korzyści z wykorzystaniem umieszczanych w „wolnym dostępie” treści, a tym samym nie tyle awans, co zmianę porządku produkcji i rozkładu kapitału. Kapitał związany z przekazanym darem, ofiarowaną sztuką – fałszywy kapitał: rozgłos, korzyści finansowe, kapitał artystyczny i kulturowy – ma przyczynić się do rozbijania dotychczasowego podziału władzy symbolicznej i własności artystycznej: choćby przesuwając Muzeum Sztuki bliżej centrum światowej awangardy i neoawangardy, odwracając dominujące kierunki przepływu dzieł i kolekcji, podważając mechanizmy finansowe budowania zbiorów i pozycji instytucji. Wydaje się, że w działaniu Beuysa, którego celem jest stworzenie nowego układu społecznego, politycznego, ekonomicznego i artystycznego, aktualne gesty muszą posiadać nie tylko krytyczny potencjał demaskacji (w typie Buchlohowskiego obalania idoli), ale również bieżącą skuteczność.











## Spadek formy polskich gwiazd...

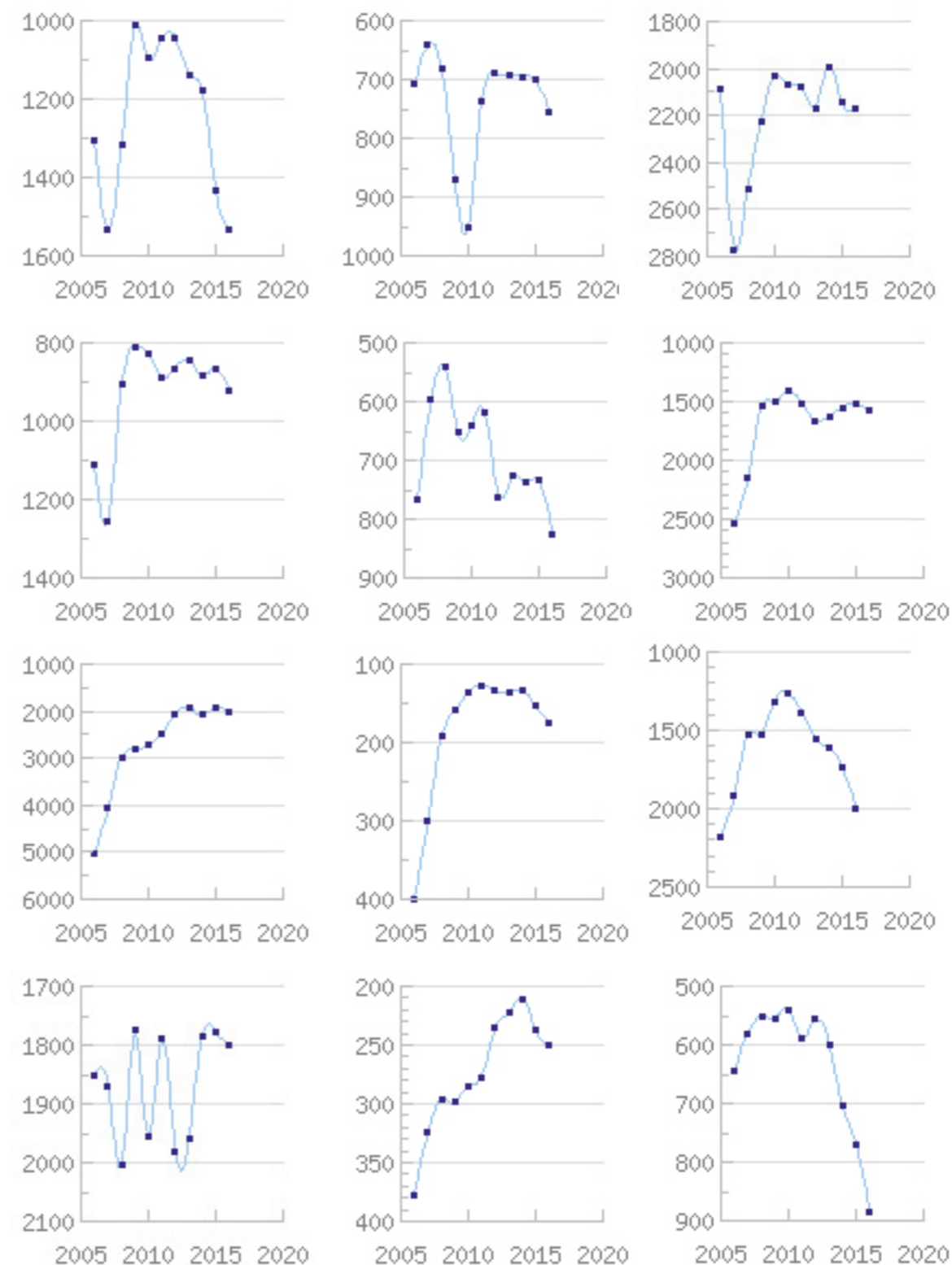
TEKST: Józef Robakowski

Ranking strony internetowej ARTFACTS.NET należy do najlepszych. Jest przeglądany. Niestety, panuje teraz okres nikłego zainteresowania aktywnością naszych artystów. Niewątpliwie jest to związane z obecną polityką kulturalną, ale też z dezorientacją samych artystów.

Moja pozycja mimo poważnej aktywności w kraju też spada.

Nie mam pomysłu, co z tym zrobić. W moim długim artystycznym życiu podobne „niemoce” dotknęły mnie już kilka razy. Na ogół wtedy, kiedy środowisko artystyczne przeżywało poważną zapaść natury politycznej. Wybrałem 12 polskich twórców o światowej renomie. Okazuje się, że wszyscy mają tak zwany spadek, nawet ci najaktywniejsi. Wygląda na to, że niewinne kształty tych wykresów nie zależą od nas samych. Kręte linijki są jednak bezwzględne, bowiem one uświadamiają Światu, że dzieje się u nas coś niedobrego.

74 Myślę, że warto za sprawą tej niewinnej akcji internetowej uświadomić sobie ten poważny problem. A może jednak coś w tej pozornie błahej sprawie zależy od nas?



Za: ARTFACTS.NET [dostęp: 22.10.2016]







## ALFABET DOBREJ ZMIANY

TEKST: Redakcja  
ILUSTRACJE: Mikołaj Sobczak

Czym jest dobra zmiana? Czy to po prostu ten moment, w którym wystawa Gustava Metzgera zamienia się w pokaz Jerzego Dudy-Gracza? Niektórzy mówią: nie dobra zmiana, ale „dobra, zmiana”. Czyżby chodziło więc tylko o stołki? Czy zatem dobra zmiana to projekt tożsamościowy, czy wyłącznie funkcja wielkiej polityki? A może to przede wszystkim zmiana estetyczna? Czy jednak na pewno aż tak wielkie znaczenie ma zmiana czekoladowego orła na pomnik smoleński? Wszak Andrzej Duda właśnie zainaugurował Rok Awangardy (2017), a w pałacu prezydenckim na stałej ekspozycji wystawiono prace formistów. Po *A-Z* (2013) i *Alfabcie młodych* (2014) przyszedł czas na najbardziej polityczny ranking „Szumu”. Gdzie doszło do dobrej zmiany, a gdzie dojść do niej może? Jakie formy ona przybiera? I czy dobra zmiana na pewno zaczęła się przed rokiem?





## JACEK ADAMAS

Artysta nieoczywisty. Absolwent Kowalni, przyjaciel Pawła Althamera, ekolog, społecznik, twórca zaangażowany społecznie. A także konserwatysta. Jeździ po kraju vanem oblepionym printami z żołnierzami wyklętymi, ma na koncie wystawy w bytomskiej Kronicy i w poznańskim Arsenale, pokazuje puzzle z rozbitym pod Smoleńskiem TU-154. Za swoją twórczość ciągną go sądach, co każe postawić pytanie o to, czy przed cenurą bronimy tylko „swoich” artystów. Historia Adamasa pokazuje, że na razie jednak nie – kaucję wpłaciła galeria, której zupełnie nie po drodze z dobrą zmianą, a prace artysty wystawiają także placówki pod lewicowym kierownictwem. Wygląda więc na to, że dobry artysta wyklęcia przez mafię bardzo kulturalną bać się nie powinien (zob. Mafia bardzo kulturalna, Zbigniew Warpechowski).

## „ART & BUSINESS”

Prasowy pomnik okresu transformacji w polskiej sztuce. Pismo o twórczości nie tylko współczesnej i nie tylko polskiej założone w 1989 roku przez byłego posła Stronnictwa Demokratycznego Alojzego Kućę, a później przejęte przez jedną z żon Jerzego Urbana, byłego rzecznika prasowego rządu generała Wojciecha Jaruzelskiego. Po Urbanie magazyn reanimowała legendarna redaktorka Katarzyna Włodarska, która jednak poległa w starciu z rekinami posttransformacyjnej finansjery (spółka Abbey House – DAAH). Heroiczną próbę reanimacji tytułu podjął znany specjalista od teatru współczesnego, redaktor, eksгалерzysta i kolekcjoner sztuki, Tomasz Plata, który wszedł w układ z Peterem M. Brantem, amerykańskim miliarderem, kolekcjonerem sztuki współczesnej oraz właścicielem spółki Artnews. Uff... Wiosną tego roku Brant i jego doradcy najwyraźniej znudzili się nierentownym biznesem i zakręcili kurek z kasą. Tym samym „Art & Business” przestał ukazywać się po 27 latach i kilkuset numerach. R.I.P.

## ART BRUT

Zyskująca na popularności twórczość „outsiderów” (dawniej: naturszczyków, artystów naiwnych i tym podobnych) wydaje się odpowiedzią na niedostatki sztuki profesjonalistów wykształconych na Akademii Sztuk Pięknych. Zaskakująca, niestroniąca od politycznego komentarza i dająca poczucie kontaktu z tak zwanym autentycznym życiem jest być może bardziej przekonująca dla polskiej publiczności, a stołecznym instytucjom sztuki i kultury (Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Muzeum Etnograficzne, Zachęta) umożliwiała wpisanie się w aktualne nastroje społeczno-polityczne.



## „ARTEON”

Obok „Frondy LUX” i „Pressji” „Arteon” to ważny organ prasowy dobrej zmiany w sztukach wizualnych. Po odejściu z redakcji Piotra Bernatowicza (zob. Piotr Bernatowicz) stery starego dobrego esencjalizmu spod znaku Romana Ingardena przejęły dwice artystycznej prawicy: Karolina Staszak i Paulina Milczarczyk. Tandem ten uzupełnia Andrzej Biernacki (dawnej znany jako bloger Bezan), niedoszły dziedzic Francisa Bacona i Jacka Sienickiego, niedysyjszy ulubieniec innego wyklętego (i antysystemowego) krytyki artystycznej, samego Tomasza Rudomino. „Arteon” najczęściej zajmuje się sztuką wielkich mistrzów, spiskami oraz „Szumem”. Linii redakcyjnej nie są w stanie zniuansować nawet akademickie teksty Michała Haakego i Stanisława Czekalskiego (cóż, do „W Sieci” też pisują Jan Rokita czy Dariusz Karłowicz).

## AWANGARDOWY KONSERWATYZM

Propozycja teoretyczna sformułowana przez związanego z Klubem Jagiellońskim redaktora naczelnego „Pressji”, Pawła Rojka (zob. „Fronda LUX” i „Pressje”). Rojek, zainspirowany twórczością Zbigniewa Warpechowskiego i Tomasza Kozaka, podjął się tyleż karkołomnego, co godnego podziwu zadania, by w ruchu in-



tronizacji Chrystusa na Króla Polski (między innymi) dostrzec performatywną szansę na wydobywanie sztuki z postmodernistycznej mielizny. Za Warpechowskim powtarza on, że konserwatyzm powinien być awangardowy, aby okazał się skuteczny, a każda wielka sztuka jest nowatorska. Tylko jak połączyć ten awangardowy z gruntu idiom (kluczowe znaczenie lewackiej relatywizacji wszystkiego) z przekonaniem o istnieniu obiektywnych wartości? Premiera książki Rojka z udziałem redaktora naczelnego „Arteonu” (zob. „Arteon”) nieprzypadkowo miała miejsce w poznańskim Arsenale (zob. Piotr Bernatowicz). Trudno powiedzieć, czy Rojek oszalał, czy zbyt dosłownie zrozumiał idee o skuteczności sztuki bliskie Arturowi Żmijewskiemu, jednak egzotyczne zainteresowanie prawicowych filozofów i teoretyków sztuką współczesną niesie nadzieję jeśli nie na poważną dyskusję, to przynajmniej na podniesienie poziomu debaty z zaproponowanych przez Monikę Małkowską teorii spiskowych (zob. Mafia bardzo kulturalna)

## PIOTR BERNATOWICZ

Po tym, jak w aurze skandalu odbył się konkurs na stanowisko dyrektora Arsenalu, Bernatowicz zamienił „Arteon” (zob. „Arteon”) na poznańską galerię miejską. W kręgach artystów i krytyków znany jest pod pseudonimem „Proboszcz” (galeria to jego plebania). Jest solą w oku środowiska sztuki współczesnej, w znakomitej

większości gorszego sortu. Bezkompromisowo pokazuje równie złą, co niepoprawną politycznie sztukę. Bernatowicz przytulił też klasyków konserwatywnej sztuki współczesnej w liczbie dwóch sztuk (Jacek Adamas i Zbigniew Warpechowski). W celu poszerzenia ludowładztwa w państwie dobrej zmiany wstawił do holu galerii fotoplastykon. Program Arsenalu dopełniają dyskusje z udziałem krytyków wyklętych (Monika Małkowska, Karolina Staszak, Iwo Zmyślony, Andrzej Biernacki, Maciej Mazurek).

## ADAM BUDAK

Kurator-kosmopolita na uchodźstwie. Pierwsze szlify zdobywał w krakowskim Bunkrze Sztuki, by następnie zabłysnąć w Kunsthauus Graz. Niezrażony porażką w Smithsonian Institution powrócił do Europy i od razu dostał dyrektorski stołek w Narodowej Galerii w Pradze, mieście, które Budak pamięta jeszcze z czasów studenckich. Nienawykli do słów krytyki wygłoszanej po angielsku Czesi są Budakiem zachwyceni, podobnie jak ograniczonymi przezeń spektakularnymi, przypominającymi telewizyjne show wernisazami. Budak nie zrywa kontaktów z ojczyzną i co jakiś czas powraca do kraju, by kuratorować wystawy (Sharon Lockhart) czy zasiadać w jury (Pawilon Polonia).

## BUNKIER SZTUKI

Nowa dyrektorka Bunkra Sztuki, Magdalena Ziółkowska, wykazuje się nie lada odwagą, podejmując niespotykaną w Krakowie próbę zrobienia czegokolwiek. Co więcej, to cokolwiek okazuje się najczęściej sensowne. Podobno Ziółkowska wierzy nawet, że w grodzie Kraka istnieje jeszcze jakieś środowisko artystyczne. Dobrym przykładem szaleństwa Ziółkowskiej – która do stolicy Małopolski trafiła z... Łodzi – jest rozpisanie konkursu na renowację i modernizację siedziby Bunkra Sztuki, który na przestrzeni ostatnich dwóch dekad zredukowany został do toalety i szatni na zapleczu modnej kawiarni. Zwycięzca – supergwiazda rodzimej architektury Robert Koniczny – zaproponował gest na Kraków być może nazbyt rewolucyjny: zapowiedział mianowicie likwidację paskudnego namiotu z Bunkier Cafe w środku. Czy Ziółkowskiej uda się zrealizować ten szalony plan w stolicy dobrej zmiany?

## CYRULIK MAŁOPOLSKI

Piotr Policht to nadzieja na lepsze jutro krytyki. Dekadent, współorganizator wystaw, w których nad liczbą artystów przeważają kuratorzy, w „Szumie” zaistniał dzięki rubryce „Cyrulik Małopolski” i już po kilku tekstach zdetrонizował słynącą z krytycznego zacięcia Karolinę Plintę. Zyskawszy w środowisku przymilne przezwisko „Rzeźnika z Krakowa”, przygotowuje się do szturmowania stolicy. Nadzieja na to, że krytyka nie musi być ekumeniczna (zob. Iwo Zmyślony).



# EMILKA



## DOCUMENTA

Wiadomo, Adam Szymczyk, drugi na świecie w rankingu „Art Review”, ale przecież nasz, polski.

### ZBIGNIEW M. DOWGIAŁŁO

Zasłużony w dziedzinie grafiki komputerowej i futuro baroku ekspresjonista wizyjny, polski Hieronim Bosch XXI wieku. Autor sławetnego dzieła *Smoleńsk*, w pełni ujmującego ikonografię i imaginarium zwolenników teorii rosyjskiego zamachu na rządowego tupolewa. Jednym z nielicznych, acz spektakularnych wtargnięć Dowgiałły na scenę sztuki współczesnej było uczestnictwo w antycypującej „dobrą zmianę” wystawie *Nowa sztuka narodowa* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w 2012 roku (zob. *Nowa sztuka narodowa*). Ten dowartościowujący Dowgiałłę gest kuratorów Sebastiana Cichockiego i Łukasza Rondudy nie został jednak doceniony przez samego twórcę, który w 2016 roku, już jako ekspert ministerstwa zasiadający w komisji zakupowej, nie był skory przyznać tej instytucji dotacji na zakupy dzieł do kolekcji (zob. Kolekcje MKiDN).

### JERZY DUDA-GRACZ

Ulubiony twórca kolejnych ekip rządzących i opozycji PRL, III i IV RP. Piewca ludu słowiańskiego, z dużym powodzeniem realizujący zasadę „ora et colabora”. Twórca ośmieszony przez „Rastra” i wyklęty przez pokolenie mafii bardzo kulturalnej powrócił na salony, tym razem dzięki dyrektorowi CSW Znaki Czasu, Wacławowi Kuczmie. Toruńska megawystawa częstochowskiego mistrza została entuzjastycznie przyjęta przez media lokalne, a także gazety i tygodniki ogólnopolskie. „Gazeta Wyborcza” pisała o „genialnym artyście” i „niezwykłej wystawie”, której wernisaż uświetnił koncert „legendarnego jazzmana” Zbigniewa Namysłowskiego, a Piotr Sarzyński w „Polityce” przyznał wystawie Dudy-Gracza 5 na 6 możliwych gwiazdek. My obszernie pisaliśmy o artyście w numerze 14.

### „EMILKA”

Dawny sklep meblowy w centrum Warszawy (sercu kraju). Po przyjęciu funkcji tymczasowej siedziby warszawskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej przez kilka ładnych lat służył jako centrum dowodzenia mafii bardzo kulturalnej (zob. *Mafia bardzo kulturalna*). Siły progresywnego *art worldu* okazały się jednak zbyt słabe, by uchronić zabytek późnego modernizmu (zob. Griffin). Kiedy piszemy te słowa, w Warszawie szaleje zaraza reprzywatyzacyjna, a demontaż „Emilki” już trwa. Skorupa „Emilki” ma zostać przeniesiona za grube miliony na plac Defilad, a tego zadania podjął się młody historyk sztuki Michał Krasucki, heroicznie próbujący zrobić coś sensownego w stołecznym ratuszu. Kibicujemy, chociaż uwierzmy dopiero, jak zobaczymy. „Emilka” w wersji zombie może stać się symbolem dekad przekształceń własnościowych, korupcji, indolen-

cji urzędników i wspomnieniem niezrealizowanych obietnic budowy Muzeum Sztuki Nowoczesnej, które na razie zajmuje się przenosinami do kolejnej siedziby tymczasowej: nad Wisłą ma stanąć już na wiosnę 2017 roku odkupiony od Niemca po tanioci prawie nowy namiot-hala, czyli tak zwana kunsthala.

### FESTUNG BRESLAU

Podarowany miastu przez platformerskiego ministra kultury Bogdana Zdrojewskiego prezent w postaci Europejskiej Stolicy Kultury stał się przekleństwem dla prezydenta miasta Rafała Dutkiewicza, który od przegranej PO już się dystansuje. Nawet horrendalnie drogie wystawy grafik, parady na szczudłach, koncerty muzyki pop, baloniki i inne wydarzenia kulturalne z najwyższej półki nie przyćmią historycznych już pyskówek z dyrektorem-poetą Jarosławem Brodą. Europejska Stolica Kultury to modelowy wręcz przykład tego, jak nie powinno się prowadzić polityki kulturalnej. Gigantyczne fundusze wpompowane w miasto nie doprowadziły do jakościowego skoku, lecz do artystycznego regresu, środowiskowych kłótni i smrodu na cały kraj. Entuzjazm wzbudzany przez marmurowe posadzki i łazienkową ceramikę Pawilonu Czterech Kopuł idzie w parze z uwiędniętym merytorycznym i brakiem pomysłów na program instytucji. Relacje władz miasta z dyrektorem Dorotą Monkiewicz stały się międzynarodowym skandalem sezonu, a finałem tej smutnej epepei było powierzenie Muzeum Współczesnego Wrocław doktorowi Andrzejowi Jaroszowi, historykowi sztuki z tamtejszego Instytutu Historii Sztuki. Z kolei Teatr Polski dostał się pod panowanie drugoplanowego aktora serialowego. Nawet miejscowe BWA nie oparło się presji, oddając swoje sale i markę do dyspozycji równie bombastycznym, co wątpliwym artystycznie inicjatywom z programu ESK. Sytuację ratuje niezmiennie WRO Art Center Piotra Krajewskiego, któremu jako instytucji pozarządowej być może łatwiej jest w tym całym bałaganie zachować rozsądek, dystans i niezależność.

### „FRONDA LUX” I „PRESSJE”

O ile „Arteon” jest odpowiednikiem tygodnika „W Sieci”, o tyle „Fronda LUX” i „Pressje” chcą prezentować poziom „Teologii Politycznej”, tyle że w obszarze szeroko pojętej kultury. Periodyki te, rodem z warszawskiego Zbawixa i krakowskich Plant, próbują przepisywać kulturę popularną i sztukę wysoką zgodnie z nauczaniem Kościoła katolickiego, nie stroniąc jednak od takich patronów jak Witold Gombrowicz, Michel Houellebecq czy Zbigniew Warpechowski. Jeżeli „dobra zmiana” myślałaby bardziej perspektywicznie, ministrem kultury uczyniłaby kogoś z redakcji tych pism.



## GALERIA KUBEŁ

Żyjemy w dziwnych czasach, w których absurd i żenada stają się ogólnie obowiązującą normą. Ministrem obrony narodowej został Antoni Macierewicz, minister środowiska jeździ w dyniowej karocy i chce wyciąć Puszcę Białowieską, szef polskiego Ministerstwa Spraw Zagranicznych Witold Waszczykowski mówi „nie” dominacji rowerzystów i wegetarian, poważne galerie i instytucje sztuki dilują z deweloperami, a redaktorzy równie poważnych pism artystycznych zakładają galerie w kubłach na śmieci, inaugurując tym samym nowy rozdział w polskiej krytyce instytucjonalnej. Jak deklaruje Karolina Plinta, właścicielka gorszego sortu galerii, „Kubeł jest pojemnikiem błyskawicznego reagowania na rzeczywistość”. Inauguracja Kubła zajęła się z zakończeniem Warsaw Gallery Weekend 2016. Kubeł podróżuje i komentuje, ma także w swoich zbiorach pierwszą pracę własnej produkcji: *Dzieło dla Glińskiego*, które zostało doręczony ministrowi (zob. Minister Piotr Gliński).

## GRIFFIN

Aaaaaaaaby po kosztach wynająć lokal na galerię, magazyn lub pod wystawę czasową (tylko ambitna sztuka i poważne oferty).

## ADA KARCZMARCZYK

Artystka permanentnej zmiany, chociaż trudno zawyro-kować, czy dobrej. Piosenkarka i gwiazda artystyczne-go sacro-polo. Zaczynała od stalkingu, nękając listami miłosnymi Oskara Dawickiego, by w kolejnym etapie przejść do samouwielbienia (co niebezpiecznie zbliża się do grzechu onanii). Jej głośne nawrócenie na katolicyzm zaowocowało zainteresowaniem zarówno ze strony mafii bardzo kulturalnej (występ na *Spojrzeniach* w Zachęcie), jak i przedstawicieli awangardy konserwatywnej na czele z Piotrem Bernatowiczem (wystawa w poznańskim Arsenalu) czy redaktorów „Frondy LUX”. Znużona swoją rolą pierwszej katolickiej sztuki, ADU, jak mówią o niej przyjaciele, skręca w stronę eksperymentów z BDSM. Do dziś nie wiadomo, czy robi to dla beki, czy całkiem serio. Ostatnio ma nową konkurentkę, Kle Mens Stępniewską, znaną jako „Conchita Wurst polskiej sztuki”.

## KONGRESÓWKA KULTURALNA

Każdy kongres kultury odwołuje się do TEGO kongresu, zamkniętego po dwóch dniach obrad 13 grudnia 1981 roku. Poprzednia ekipa z upodobaniem organizowała bombastyczne kongresy kultury w 2000, 2009 i 2011 roku, by kupić obietnicami sceptyczne wobec neoliberalnych polityków środowisko kultury. W październiku bieżącego roku odbyła się czwarta reedycja kongresu, tym razem organizowanego bez wsparcia Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego,

a nawet w pewnej kontrze do działań ministra Glińskiego. Październikowy kongres zgromadził głównie pracowników sektora publicznego. Co ważne, nie był to kolejny ze zwyczajowych wypraw dla establishmentu dyrektorskiego i artystów dworskich, lecz inicjatywa oddolna o sporym potencjale krytycznym. Pytany o to, co sądzi o Kongresie Kultury, minister Gliński bez wahania odpowiedział, że wspiera, a nawet zorganizuje swój własny, kolejny i jeszcze lepszy kongres.

## KONKURSY MKIDN

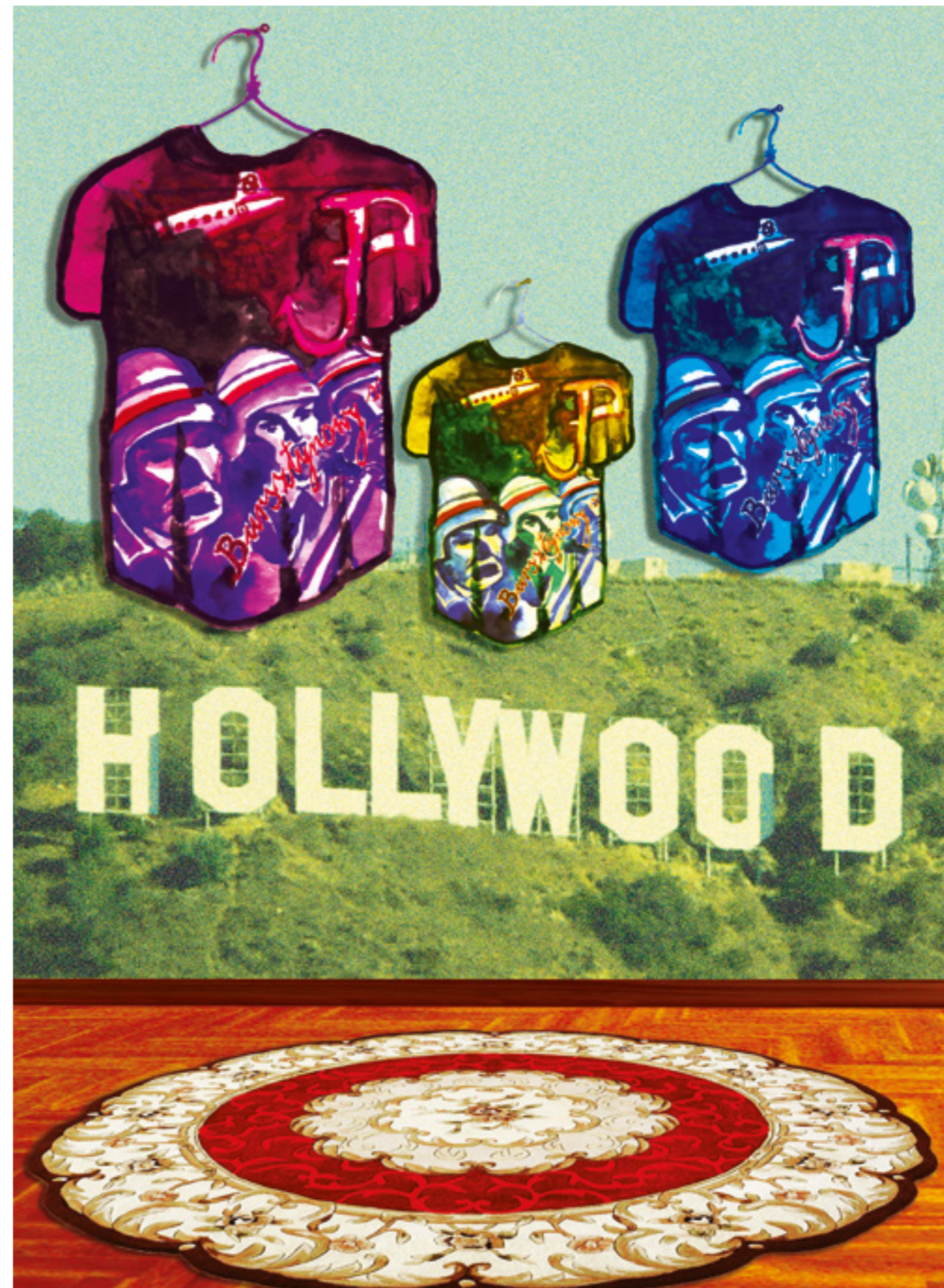
Polski świat sztuki żyje lękiem przed dobrą zmianą i spełnieniem zapowiedzi, że w Warszawie będzie jak w Budapeszcie. I rzeczywiście, „dobra zmiana” napędziła stracha widmem anulowania ministerialnych konkursów na kolekcje sztuki współczesnej, jednak szybko okazało się, że to tylko strachy na Lachy, a konkursy zostały odblokowane (zob. Andrzej Szczerski). Jeżeli jednak spojrzeć na sprawę chłodno, okaże się, że kluczowe dobrozmiannowe decyzje podejmowała poprzednia ekipa (zob. Piotr Bernatowicz, Wacław Kuczma). Cóż, w Polsce władze zawsze bagatelizowały sztuki wizualne i pozostaje mieć nadzieję, że tak będzie i tym razem (zob. Piotr Gliński).

## KRYTYKA EKUMENICZNA

Na razie jej jedynym apostołem jest Iwo Zmyślony (on tylko pyta, ale na razie mało kto chce z nim rozmawiać). Zmyślony od paru lat zajmuje się poszukiwaniem modelu prawdziwie obiektywnego i naukowo weryfikowalnego tekstu krytyczno-artystycznego (to jego kamień filozoficzny, którego zaczął szukać już podczas studiów na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim). Skutkuje to permanentną biernością Zmyślonego jako krytyka sztuki, co zakrawa na iście filozoficzny paradoks. Nadwyżki krytycznej energii Iwo ładuje w komentarze i posty na Facebooku, jednocześnie postępując to medium (kolejny paradoks). Pomimo zarzutów o oportunistę i odbieranie chleba Monice Małkowskiej (zob. Monika Małkowska), Zmyślony zgodnie z przyjętą doktryną heroicznie nadstawia „dobrej zmianie” drugi policzek. Kamień filozoficzny leży na wyciągnięcie ręki – pytanie tylko do kogo.

## WACŁAW KUCZMA

Historia toruńskiego CSW Znaki Czasu jest mode-lową, jeśli chodzi o zmiany następujące w polskim świecie sztuki. Wybudowana na fali proeuropejskiego entuzjazmu w mieście uznawanym za religijną oazę i artystyczną pustynię instytucja miała przez pierwsze lata program równie ambitny, co oderwany od lokalnego kontekstu. Z mozołem budowana kolekcja i praca z publicznością według europejskich standardów i z duchem sztuki współczesnej przez tak ciekawe artystycznie osobowości jak Joanna Zielińska czy Dobriła Denegri okazała się zabawą w budowanie przystawio-





wych zamków na piasku. Dobra zmiana w Znakach Czasu nastąpiła jeszcze przed wyborami prezydenckimi i parlamentarnymi w 2015 roku. Kontrowersje wokół konkursu i spór miasta z Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego obnażyły platformowski niedowład i utorowały drogę do władzy wspieranemu przez miasto Waclawowi Kuczmi. Program Kuczmy wcielany w życie do spółki z Markiem Żydowiczem to z jednej strony wystawy zdjęć znanego z lat 90. piosenkarza Briana Adamsa, a z drugiej urozmaicona chopinowskim soundtrackiem równie monumentalna, co kuriozalna ekspozycja Jerzego Dudy-Gracza (zob. Jerzy Duda-Gracz). Kuczma nie ryzykuje, tylko stawia na wystawy-pewniaki, które przyciągną masową publiczność tego – nie bójmy się tego słowa – prowincjonalnego miasta. Zapytajcie miejscowych, jak oceniają tę zmianę. Na pewno dobrze!

## GRAŻYNA KULCZYK

Kontrowersyjna bizneswoman i słynna kolekcjonerka sztuki miała zbudować muzeum w Poznaniu, później w Warszawie, ale wygląda na to, że zbuduje je... w Szwajcarii. Kulczyk przywiązana jest dosłownie i w przenośni do idei pokazywania sztuki w starych browarach, więc nie byliśmy specjalnie zaskoczeni, gdy dowiedzieliśmy się, że ekscentryczna mecenaska na siedzibę przyszłego muzeum wybrała stary browar w pięknie położonej, choć odległej od centrów miejskich alpejskiej wsi Susch (być może nazwa ma przywołać na myśl nazwę ulubionego dania polskiej nomenklatury – sushi). Migracja Grażyny Kulczyk łączy się ze sprzedażą Starego Browaru w Poznaniu i zamknięciem jednej z ciekawszych galerii sztuki współczesnej w tym mieście i jedynej prywatnej galerii działającej w tej skali w Polsce.

## JAN KULCZYK

Niewiele osób budziło tak skrajne emocje jak doktor Jan Kulczyk. Nagła śmierć miliardera zakończyła epokę mecenatu nomenklaturowej oligarchii. Jej miejsce zajęły globalne koncerty (zob. Griffin).

## SHARON LOCKHART

Druga po Yael Bartanie w ciągu ośmiu lat zagraniczna artystka w Pawilonie Polonia. Kim jest Lockhart? Najkrócej mówiąc, to bogata amerykańska artystka reprezentowana przez potężną niemiecką galerię. W naszym pawilonie będzie eksploatować biedne polskie dzieci.

## ŁŻE KRYTYKA

Najpierw z redakcji przy ulicy Czerskiej odeszła Dorota Jarecka, doświadczona redaktorka i rzecznik prasowa mafii bardzo kulturalnej. Obecnie Jarecka piastuje funkcję dyrektorki Galerii Studio ulokowanej – co znamienne – w stalinowskim Pałacu Kultury i Nauki. Nie

zdziwiło nas wcale, że jej prawą ręką została Barbara Piwowarska, kuratorka znana z promowania Erny Rosenstein, żony Artura Sandauera. Równie nieprzypadkowo zwolnione po Jareckiej miejsce w „Wyborczej” przejął Karol Sienkiewicz, znany bloger związany z „Dwutygodnikiem.com” i warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Wcześniej redaktor naczelny studenckiego magazynu „Sekcja”. Do niedobitków łże krytyki zaliczyć należy redagowany przez Paulinę Wrocławską dział „Sztuka” we wspomnianym opiniotwórczym magazynie internetowym „Dwutygodnik.com” oraz magazyn, w którym czytacie te słowa. Kiedyś było nas więcej (zob. „Obieg”, „Magazyn Sztuki”, „Art & Business”).

## MAFIA BARDZO KULTURALNA

Spisek tych, którym się powiodło (zob. Monika Małkowska).

## „MAGAZYN SZTUKI”

W naszym skądinąd mainstreamowym alfabecie hasło poświęcone nieregularnikowi reprezentującemu mocną niegdys lewicę artystyczną to zapis bez mała encyklopedyczny. Ot, znak czasów. Niemniej warto odnotować koniec trzeciego życia kultowego „Magazynu Sztuki”. „Magazyn” przez wszystkie te lata heroicznie redagowany przez Ryszarda Ziarkiewicza zaliczał upadki i wzloty, współwydawany był przez CSW Zamek Ujazdowski (wraz z „Obiegiem”) i – ostatnio – przez Akademię Sztuki w Szczecinie, stanowił znak rozpoznawczy środowiska i markę samą w sobie. Chcemy się mylić i ujrzyć kiedyś „Magazyn” na półkach w księgarniach.

## MINISTER PIOTR GLIŃSKI

Czy przyzna nam grant?

## MONIKA MAŁKOWSKA

Autorka kanonicznego tekstu dobrej zmiany *Mafia bardzo kulturalna*, w którym krytyczka ta postawiła brawurową tezę, że wszyscy artyści, których forsowała, zostali wykluczeni przez układ obejmujący swoimi mackami najważniejsze instytucje, tytuły prasowe i galerie. Onegdaj ceniona stylistka i specjalistka od mody kobiecej, obecnie publikuje wyłącznie w mediach „dobrej zmiany” i na swoim autorskim blogu MOM–Art (aka Reduta Dobrego Imienia Sztuki). Wsławiła się również obszernym wywiadem dla tygodnika „Do Rzeczy”, w którym artystyczną reakcją na dobrą zmianę utożsamiała z postacią reprezentującej mafię kulturalną krytyczki i kuratorki Andy R. (niewymienionej z nazwiska – zapewne z obaw procesowych). Niedawno opublikowało sequel *Mafii...*, w którym postawiła brawurową tezę, że w obliczu najazdu imigranckiej barbarii na Europę instytucje sztuki pokazują sztukę

jak najdalej od *entartete Kunst* – i Polska też powinna. Rok po przejęciu władzy przez Prawo i Sprawiedliwość na swoim facebookowym profilu przyznała, że jej wizja dobrej zmiany poniosła klęskę. To się chyba nazywa zawód miłośny?

## MOCAKIZM

Nowy stary trend kuratorski propagowany do niedawna przez zespół MOCAK-u pod kierunkiem dyrektora Maszy Potockiej. Konsekwentnie realizowany na Zabłociu program „coś w sztuce” objął już swoim zasięgiem sport, zbrodnię, medycynę, a nawet Holocaust. Ostatnio zauważalne jest zwiększenie zainteresowania prostym niczym konstrukcją cepa formatem wystawienniczym również poza Małopolską. W Kongresówce znacząco dały młode kuratorki Zachęty, które za sprawą wystawy *Bogactwo* postanowiły udowodnić, że traktowany z pewnym pobbazaniem w Krakowie styl można z powodzeniem przeszczepić na grunt warszawski. Niecierpliwie czekamy na kolejne wystawy z serii (na przykład *Dobra zmiana w sztuce*; papież już niestety był, w MOCAK-u oczywiście).

## TERESA MURAK

Ikona sztuki feministycznej, która ma problem z feminizmem. Jedna z reprezentantek starej duchowości w sztuce, a niedługo być może nowej sztuki narodowej (zob. Nowa sztuka narodowa). Niegdys chodziła w sukienkach z rzeżuchy, teraz wstawia do Zachęty gigantyczny krzyż i udziela kontrowersyjnych wywiadów, w których chwali „dobrą zmianę”.

## MUSEUM JERKE

Pierwsze muzeum polskiej awangardy poza granicami nadwiślańskiego kraju powstało z inicjatywy Wernera Jerkego, Niemca o śląskich korzeniach, który pierwsze 24 lata swojego życia spędził w Polsce. Jerke ma oko (jest wszak okulista), pieniądze i potrzebny dystans. Być może już wkrótce będziemy tam pielgrzymować, by zobaczyć coś z awangardy, ale nie tej konserwatywnej.

## NOT FAIR

Michał Woliński gra nie fair i pokazuje kolegom galerzystom i koleżankom galerzystkom, czym mogłyby być Warsaw Gallery Weekend, gdyby pozbyć się balastu maruderów i uciec do przodu. Popieramy!

## NOWA DUCHOWOŚĆ

Trend zapoczątkowany przez Zbigniewa Libere i jego pamiętną wystawę artystów pokolenia JP2 w BWA Wrocław (*Kurator Libera: Artysta w czasach beznadziei*). Głównymi reprezentantami nurtu są Franciszek Orłowski i Honorata Martin, a pieczęcią nurtu – Iwo Zmysłony. Przez dłuższy czas jakby tkwiła w letargu, jednak



ostatnio nowa duchowość cieszy się coraz większym zainteresowaniem jako użyteczny hashtag linkujący do hitów tego sezonu artystycznego: narodu, ojczyzny, wspólnoty i rzecz jasna religii (zob. Ada Karczmarczyk). To może być polska odpowiedź na postinternet.

## NOWA SZTUKA NARODOWA

Kiedy cztery lata temu Muzeum Sztuki Nowoczesnej zorganizowało pierwszy pokaz nowej sztuki narodowej, część publiczności odebrała to jako obrażę, a część jako żart. Jednak w obliczu dobrej zmiany popyt na ten nurt artystyczny zaczyna rosnąć. Nie przybywa za to twórców narodowych i nawet pierwsza księżniczka prawicy, ADU (zob. Ada Karczmarczyk), zaczyna coraz bardziej lewaczyć. Jak na razie politycy dobrej zmiany muszą się więc zadowolić twórczością emerytów z Pabianic, których ostatnia wystawa *Per Aspera Ad Astra (Przez ciernie do gwiazd)*, składająca się z 35 portretów Jarosława Kaczyńskiego, była hitem zarówno w realu, jak i sieci. Warto dodać, że seniorzy z grupy Amat Victoria Curam już zapowiadają kolejną wystawę, tym razem odnoszącą się do postaci Lecha.

## „OBIEG”

Świadome osłabianie pozycji „Obiegu” – jednego z filarów dyskursu krytycznego dotyczącego polskiej sztuki współczesnej – rozpoczął były dyrektor CSW Zamek Ujazdowski Fabio Cavallucci, który niepocieszony brakiem lajków i głąsków powołał do życia alternatywny wobec magazynu i nieco zapomniany już dziś „Trans-





formator”. Gdy z redakcji „Obiegu” odeszli założyciele magazynu „Szum”, ten legendarny periodyk przejął redaktor Marcin Krasny i mogło się wydawać, że „Obieg” czeka świetlana przyszłość. Nic takiego się jednak nie stało. Krasny poległ w zderzeniu z nową szefową ZUJ Małgorzatą Ludwisiak i w ramach dobrej zmiany został zwolniony z pracy. Pierwszy i ostatni jak do tej pory numer internetowego kwartalnika pod redakcją Krzysztofa Gutfrankiego ukazał się wiosną bieżącego roku i poświęcony był Dakarowi (tak, chodzi o Dakar w Afryce, choć nie rajd). Z umieszczonej na stronie magazynu zapowiedzi wynika, że ten zasłużony periodyk ma ratować zapas wydawniczą instytucji, czyli – mówiąc wprost – publikować katalogi wystaw Zamku Ujazdowskiego online. Jednak „Obieg” to tylko jeden z przejawów definitywnego upadku Zamku (zob. ZUJ).

### OFSW

Założone w 2009 roku Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej po krótkim etapie dyrektorskim i bardziej zasadniczym, artystycznym, utknęło na mieliźnie. Mimo że w złotym okresie działalności było zapraszane do udziału w komisjach konkursowych, szybko zostało zepchnięte przez establishment na margines życia instytucjonalnego. Aktywność OFSW to dziś głównie pisanie listów interwencyjnych, które pozostają bez odpowiedzi. Pewien sukces OFSW odniosło w kwestii wynagrodzeń dla artystów, choć i tu w większości przypadków dyrektorzy centralnych instytucji robią, co chcą, a artyści pozostają na ich łasce i niełasce.

### PODZIEMIE ARTYSTYCZNE

Prowadzenie własnej galerii to niełatwy kawałek chleba, stąd polską scenę galeryjną charakteryzuje ciągła zmiana: niektóre galerie kończą swój żywot po cichu, jak Aleksander Bruno czy Lookout, pojawiają się za to nowi gracze z ambicjami mainstreamowymi (Kasia Michalski Gallery i Galeria Wschód w Warszawie, Rodríguez w Poznaniu czy Marta Shefter Gallery i Henryk w Krakowie). Obok nich pojawiają się także galerie mniej lub bardziej offowe: w Warszawie kultywująca hipsterkę domówkową Różnia, XS (prowadzona przez tandem Ziemiński/Stokłosa), garażowy Stroboskop, działkowy ROD Łukasza Sosińskiego i sytuujący się na wyżynach awangardy Brud; z kolei w Krakowie życie artystyczne napędza prowadzona przez Bartosza Przybył-Ołowskiego Pamoja z grupą efemeryd (SM Dębniaki, Aristoi, Łazienka, Widna czy Potencja). W Poznaniu nowym miejscem jest galeria :SKALA, prowadzona przy redakcji „Czasu Kultury”, oraz bardziej niezależne Silverado. Katowice, do tej pory ożywające dzięki galerii Dwie Lewe Ręce, od niedawna są także domem Galerii Szarej, która w końcu wyprowadziła się z niezbyt przyjaznego sztuce Cieszyńska. W Toruniu jedynym normalnym miejscem jest Galeria Miłość prowadzona przez Natalię Wiśniewską i Piotra Lisowskiego. Wrocław z kolei ciągle karmi się

funduszami ESK, dzięki którym funkcjonują tam takie przybytki jak Miejsce przy Miejscu czy ciesząca się dwuznaczną sławą Dworcowa Galeria Mia. W Szczecinie, w którym klimat instytucjonalny jest niezmiennie ciężki, jedyną nadzieją pozostaje Akademia Sztuki i jej satelity: Zona Sztuki Aktualnej i studencka miejscówka Obróńców Stalingradu 17. Łódź to z kolei Pracownia Portretu, do niedawna jedyne świeże i niezaprawione łódzką depresją miejsce.

### POLITYKA KULTURALNA

6 września z Instytutu Adama Mickiewicza zwolniony został dyrektor Paweł Potoroczyn. Prowadzący IAM od 2008 roku Potoroczyn stał się twarzą prowadzonej przez rząd PO dyplomacji kulturalnej. „Opowiadanie Polski” przez IAM z pewnością nie mogło podobać się hunwejbiniom dobrej zmiany, którzy Potoroczynowi nigdy nie wybaczyli *Tęczy* ustawionej na Zbawixie przez Julitę Wójcik. Obsługujący prezydenturę w Unii Europejskiej i kolejne coraz bardziej egzotyczne „sezony polskie” IAM chcąc nie chcąc stał się z nową władzą promującą myśl Lecha Kaczyńskiego i tradycję chrześcijańską. Czy zapis dotyczy tylko najważniejszych dla platformowskiego projektu twarzy, czy to także koniec z gender, queer, pedagogiką wstydu, a nawet dofinansowaniem targów sztuki? Zamiast wspierać wystawy Andrzeja Wróblewskiego, ateusza, komunisty i niezłego malarza, czas wesprzeć wystawy legionowe.

### ROK AWANGARDY (CHRZEŚCIJAŃSKIE)

To nie może być przypadek, że rocznica stulecia pierwszej wystawy awangardowej w Polsce zazębia się z programem „dobrej zmiany”, póki co czteroletnim, być może ośmioletnim, a kto wie czy nie obliczonym na dekady? Awangarda bowiem niejedno ma imię i może występować zarówno jako produkt flagowy Muzeum Sztuki w Łodzi (w wersji nieznoszącej postmodernistycznej), Muzeum Narodowego w Warszawie (lewactwo i internacjonalizm), jak i Muzeum Narodowego w Krakowie (tu bardziej narodowo i legionowo). To właśnie z Krakowa, świętującego Światowe Dni Młodzieży wystawą poświęconą ikonografii maryjnej, wyszedł pomysł, by awangardę czytać po chrześcijańsku. Z inicjatywy wicedyrektora MNK Andrzeja Szczerskiego (zob. Andrzej Szczerski), który w odbitym z rąk neoliberalistów Pałacu Prezydenckim zaproponował wystawę sztuki akcentującej chrześcijański wymiar awangardy niesłusznie uznawanej za bolszewicką i ateistyczną. W przestrzeniach, gdzie jeszcze niedawno ekipa warszawskiego MSN pokazywała fragmenty swojej kontestowanej przez dobrą zmianę sztuki, pojawił się widoczny znak nowego otwarcia, czyli symbolicznego połączenia, wydawałoby się, nieprzystających do siebie żywiołów – awangardy i konserwatyzmu (zob. Awangardowy konserwatyzm).



## STACH SZABŁOWSKI

W latach 2000–2016 kurator najważniejszych przekrojowych wystaw młodej sztuki polskiej (*Scena 2000*, *Rzeczywiście, młodzi są realistami*, *Establishment jako źródło cierpienia*, *Club Cube*, a ostatnio *Midnight Show*). Od lat 90. jeden z kuratorskich filarów CSW Zamek Ujazdowski. Zdejmowanie z programu CSW kolejnych wystaw Szabłowski rekompensował kuratorowaniem projektów w przestrzeni publicznej (tylko w tym roku w Lublinie, Sopocie, Wrocławiu i Gdańsku). Przetarwał spór z Fabiem Cavalluccim, ale poległ w starciu z nową dyrekcją CSW Zamek Ujazdowski (zob. ZUJ).

## SZALONA GALERIA

Cyrk sztuki współczesnej odpowiedzią na dobrą zmianę? Kto wie, czy to nie jedna z rozsądniejszych reakcji. Nawiązująca do zapomnianej w samej Łodzi idei dyrektora Mariana Minicha Szalona Galeria (Agnieszka Polska, Janek Simon, Jakub de Barbaro), kursowała po Polsce w lipcu i sierpniu tego roku. Galeria okazała się sukcesem pod kilkoma względami: finansowym (zbiórka publiczna), wystawienniczym, frekwencyjnym, a nade wszystko artystycznym. Obnażenie instytucjonalnego marazmu i oportunistów jest zawsze godne poparcia, zwłaszcza jeśli idzie w parze z jakością propozycji artystycznej. Zarzuty dotyczące reprodukcji modernistycznych klisz, w których inteligencja jedzie w teren edukować ciemny lud, czy uwag dotyczących braku powagi artykułowanych przez tuzów rodzimego *art worldu*, artyści Szalonej Galerii rozbrajają luzem, dystansem i jedyną w swoim rodzaju stylową.

## ANDRZEJ SZCZERSKI

Historyk sztuki i profesor krakowskiego Instytutu Historii Sztuki UJ (niegdyś dyrektor Muzealnych Studiów Kuratorskich). Główny teoretyk i kurator awangardy konserwatywnej, modernista, zwolennik unii bloku wschodniego (tak zwane Intermarium), wybrany na trzecią kadencję prezes polskiej sekcji AICA. Brat Krzysztofa Szczerskiego, sekretarza stanu w kancelarii prezydenta Andrzeja Dudy. Na początku tego roku razem z kolegą z krakowskiego IHS, Andrzejem Betlejem, przejął stery Muzeum Narodowego w Krakowie, dzięki czemu po okresie „pop”, moderowanym przez Zofię Gołubiew, placówka ta zyskała zdecydowanie bardziej narodowy charakter i nadrabia zaległości, przygotowując się do wielkiej wystawy Stanisława Wyspiańskiego i obchodów stulecia niepodległości w 2018 roku. Szara eminencja świata sztuki i wpływową persona w MKiDN (zwanym potocznie Ministerstwem Dziwnych Kroków), dzięki której dobra zmiana zyskuje nowoczesne oblicze (zob. Konkursy MKiDN). To dzięki osobistym interwencjom oraz prowadzonym przez Szczerskiego nieformalnym doksztaltom decyzje ministerialnych urzędników i sądy ministra Glińskiego nabrały isticie galicyjskiej ogłady, komisje zostały na nowo powołane, pieniądze odblokowane, a Wenecja

podpisana... Szczerski zachowuje znakomite kontakty zarówno z centrum dobrej zmiany (duży pałac), jak i z nie-dobitkami lewicy artystycznej. Andrzej, sam wiesz, jak Cię cenimy!

## MAREK ŚWICA

Po zmianie ekipy w Muzeum Narodowym w Krakowie Świca, jako wieloletni zastępca niezmordowanej Zofii Gołubiew, musiał szukać nowej pracy. Dobrze się stało, że w tym czasie na zasłużoną emeryturę odchodził niejaki Krzysztof Beiersdorf, dożywotni – wydawać by się mogło – dyrektor jednego z najbardziej zapuszczonych (nawet jak na standardy krakowskie) muzeów, a mianowicie Muzeum Historii Fotografii. Świca wygrał konkurs i próbuje zreformować galerię przy Józefitów. Inaczej niż zarządzająca Bunkrem Sztuki Magdalena Ziółkowska Świca wydaje się realistą, który wybrał strategię małych kroków i stopniowo odświeża fatalną atmosferę przepełniającą Beiersdorffowe muzeum. Ponieważ ma mniej rewolucyjne pomysły od Ziółkowskiej to już dostał od miasta nową siedzibę z obietnicą finansowania remontu i przebudowy.

## TANIEC

Anachroniczny *performance art* znalazł sobie zastępcę w postaci młodej choreografii, która podbija ostatnimi czasy sale muzealne. Widzom zmęczonym heroicznymi zmaganiem artystów z mąką, własnymi wymiocinami i pierzem przynosi to wielką ulgę, choć nie tylko performerzy bez zaplecza ruchowego mogą poczuć się zagrożeni. Widok młodych zgrabnych dziewczyn wyginających ciała w skąpych, obcisłych, a do tego połyskliwych strojach może wprawiać w konsternację uczestników sztuki 26+. Cokolwiek o tym byśmy nie sądzili, to stwierdzamy z przekonaniem, że w sezonie dobrej zmiany niezgrabne sylwetki i nieciekawe, czarne performerskie chałaty nie są już mile widziane. Zapamiętajcie to sobie: jeśli nie mogą tańczyć to nie jest moja dobra zmiana.

## ZBIGNIEW WARPECHOWSKI

Ojciec chrzestny polskiego performansu. Ojciec duchowy Oskara Dawickiego, Piotra Uklańskiego i Cezarego Boddzianowskiego. Mistyk. Piewca Prawdy. Autor określenia „awangardowy konserwatyzm”, które zrobiło zawrotną karierę na salonach intelektualnych młodej prawicy (zob. Awangardowy konserwatyzm, „Fronda LUX” i „Pressje”). Warpechowski z równym zapałem piętnuje światowe lewactwo, jak i katolicki kicz spod znaku sacro-polo. Przekonuje, że prawica nie ma pojęcia o sztuce, czym wprawia w konsternację konserwatywnych miłośników Kossaków i Chełmońskich. Cóż, wszak Chrystus był rewolucjonistą.

## WYSPA TONIE

Po burzliwym odejściu Anety Szyłak niepodzielnie rządzącym dyrektorem Instytutu Sztuki Wyspa został Grzegorz Kłaman, wybitny rzeźbiarz, który ostatnio praktykuje sztukę krytyczno-narodową, profesor miejscowej Akademii

WYDARZENIE





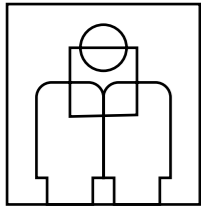
Sztuk Pięknych. Za rządów Klamana Wyspa pogrążyła się w instytucjonalnym i artystycznym marazmie. Wyrazem kłopotów był medialny spór o siedzibę i jej utrzymanie. Z kolei artystyczny upadek przypieczętowała wystawa *Wyspa 3.0*. Przygotowana z okazji jubileuszu instytucji ekspozycja miała być pokazem mocy, a stała się znakiem końca. To jednak nie finał żalosnego końca legendarnej dla środowiska trójmiejskiego (i nie tylko) placówki, która była kolebką sztuki krytycznej. Gównoburza w Trójmieście dopiero się zaczyna. Przy tej okazji odnotować warto zmianę statusu Anety Szyłak, wybitnej kuratorki odpowiedzialnej za program merytoryczny Wyspy. Szyłak zaangażowała się w tworzenie w Gdańsku Muzeum Sztuki Współczesnej (w którego torpedowanie zaangażował się z kolei Klamana). Nie wiemy, czy muzeum kiedykolwiek powstanie, grunt, że Szyłak dalej robi Alternatywę, a do tego ma pierwszy w prekariackiej karierze etat – gratulacje!

## ZUJ

Wydawało się, że po katastrofie rządów Fabia Cavallucciego CSW Zamek Ujazdowski odbije się od dna i powróci na utraconą pozycję lidera instytucjonalnej stawki. Jednak pod okupacją Łódzko-szczecińską nie tylko nie wygasł trawiący ZUJ konflikt z załogą, lecz przybrał on nowy, niespodziewany charakter. Po pierwszych spektakularnych konferencjach prasowych, prezentacjach programowych i deklaracjach nowego rozdania, na pracowników Zamku posypały się nagany, a plotki mówią, że nie tylko (ale plotek nie powtarzamy). Wreszcie – repertuar rozstań i wakacyjnych zwolnień (od Romualda Demidenki i Justyny Wesołowskiej po Marcina Krasnego i Stacha Szablowskiego) i symbolicznych degradacji (Marek Goździewski bibliotekarzem!). Nie pomogło zatrudnienie przez nową dyrektorke Małgorzatę Ludwisiak nowych wicedyrektorów, koordynatorów, piarowców i prawników. Nawet nadzieja programowa Zamku, jaką jest (ciągle?) importowana z Krakowa Joanna Zielińska, która – przypadek? – swoje pomysły dużo lepiej realizuje w Cricotece niż w ZUJ-u. Krytkowany przez lata za nadprodukcję Zamek dziś ledwo daje radę zrobić średnią ekspozycję raz na pół roku. Za oknami instytucji trwają manifestacje, plac na Rozdrożu anektują narodowcy, a dyrekcja z uporem godnym lepszej sprawy promuje przeciętną sztukę z Afryki i Azji, co ma niby stanowić realizację dyrektorskiej koncepcji „sztuki globalnej”. Jeśli dodać do tego brak programu audytoryjnego, rezydencjonalnego i wydawniczego, zapisać „Obiegu” (zob. „Obieg”) oraz zamalowanie słynnej pracy na fasadzie Zamku (*Zbyt wiele rzeczy, by zmieścić w tak małym pudełku* Lawrence’a Wienera), to dostajemy niemal pełny obraz zamkowej dobrej zmiany. Światelko w tunelu stanowi retrospektywa Slavs & Tatars. Cóż, to też w gruncie rzeczy formacja globalna.







## Ředitel a zakladatel

TEKST: Adam Mazur

FOTOGRAFIE: Lukáš Jasanský, Martin Polák

*Dyrektor i założyciel* to antropologiczne studium, które potraktować można jako przejaw krytyki instytucjonalnej, niepozbawionej ironii. Artyści, zamiast prezentować swoje dzieła w prowincjonalnej galerii sztuki, zwracają oczy ku miejscu; na osobę, która miejsce zdefiniowała, kieruje nim od kilku dekad i najprawdopodobniej będzie prowadziła je przez kolejne lata – jeśli nie do śmierci, to na pewno do emerytury.

92 Założyć instytucję, być dyrektorem, zmienić bieg historii sztuki to wyzwanie, któremu sprostało niewiele. To dzieło życia. Przywilej i obowiązek. Ludzie nawet nie zdają sobie sprawy, jak ciężka jest to praca i jak duża odpowiedzialność. Szełować instytucji, o którą się walczyło, dla której poświęciło się rodzinne życie, przyjaźnie i hobby. Kierować galerią, za którą człowiek dałby się pokroić. Być związanym z miejscem bardziej niż z rodzinnym domem. Ba! Traktować – galerię, biuro wystaw, muzeum – niczym jedyne, ukochane dziecko. Znać każdy zakamarek i potrafić rozpoznawać najdelikatniejsze nawet emocje malujące się na twarzy wiernej załogi od sprzątaczy po kuratorki. Do tego patosu jesteśmy przyzwyczajeni, takiego poświęcenia od urzędników sztuki oczekujemy, a nawet wymagamy. I nieważne, czy chodzi o muzeum stołeczne, czy prowincjonalne. Oddanie sprawie, które nam – narkoma-

nom polskiej sztuki – wydaje się naturalne, z dystansu może wydawać się dziwne. Jednocześnie tak mało wiemy o nałogu i życiu codziennym uzależnionych.

Duet czeskich artystów, Lukáš Jasanský i Martin Polák, zaproszony przez Michala Kolečka, kuratora wystawy *Rytmika ćwiczeń* prezentowanej w 2011 roku w Małopolskim Centrum Kultury Sokół (d. BWA) w Nowym Sączu, stworzył składający się z 52 kolorowych zdjęć cykl *Dyrektor i założyciel*. Posługując się językiem fotografii dokumentalnej, Jasanský i Polák opowiadają o dniu z życia dyrektora instytucji kultury z niewielkiego, urokliwego byłego miasta wojewódzkiego. Oczywiście, sytuacja jest wzięta w cudzysłów. Wprawdzie dyrektor i artyści starają się zachowywać naturalnie, lecz konwencja fotografii reportażowej z każdym zdjęciem staje się coraz bardziej problematyczna. Fotoreportaż jest jakby żywcem wyję-







Cykl Jasanskiego i Poláka z jednej strony – jak każda fotografia – pokazuje świat takim, jaki jest. Z drugiej to sztuczny, wypreparowany, a także symboliczny obraz dowolnej „instytucji sztuki”.

ty z regionalnego tygodnika, urzędowego biuletynu lub informacyjnej gabloty w ośrodku kultury; zbytnio przypomina zabawę w inscenizację lub ponure nawiązanie do socrealizmu. Patrząc na zdjęcia, widzimy, że każdy odgrywa swoją rolę, ale jakby nie do końca się w nią wczuwa. Każdy przywdziewa instytucjonalny kostium, ale wciąż coś uwiera, odstaje i wydaje się tak sobie przylegać do miękkiego ciała suwerena. Dyrektor Antoni Malczak jest uśmiechnięty, uczesany, elegancko ubrany, otoczenie i wnętrza regionalnego centrum kultury uprzątnięte i zadbane. Zaproszeni przez instytucję do udziału w wystawie artyści wykonują swoją pracę taktownie, pozwalając bohaterowi na przyjęcie odpowiedniej pozy i nie przeszkadzają w wykonywaniu prozaicznych czynności biurowych. Bohater cyklu jest typem idealnego dyrektora i założyciela, a artyści starają się wcielić w rolę fotografów doskonale zaangażowanych w realizację artystycznego projektu. Choć ubranie nie najlepiej leży na tytułowym bohaterze (jakby było skrojone na inną osobę), to wyczuwalna sztuczność przedstawienia wydaje się zamierzona i nadaje całości żartobliwy ton. Wszyscy chyba dobrze się bawią i w sumie „rytmika ćwiczeń” sprawia nam – widzom – autentyczną przyjemność.

*Dyrektor i założyciel* to antropologiczne studium, które potraktować można również jako przejaw krytyki instytucjonalnej. Krytyki niepozbawionej ironii (nie-

znanej w polskim świecie sztuki, a cenionej u naszych południowych sąsiadów). Artyści, zamiast prezentować swoje dzieła w prowincjonalnej galerii sztuki, zwracają oczy na miejsce; na osobę, która miejsce zdefiniowała, kieruje nim od kilku dekad i najprawdopodobniej będzie prowadziła je przez kolejne lata – jeśli nie do śmierci, to na pewno do emerytury. W końcu jest nie tylko dyrektorem, ale i założycielem, a twórcą dzieła życia się nie odbiera. Powstały w wyniku obserwacji uczestniczącej portret dyrektora jest portretem instytucji, ale także intrygującym poznawczo obrazem kultury czy też jej zinstytucjonalizowanego życia.

Cykl Jasanskiego i Poláka z jednej strony – jak każda fotografia – pokazuje świat takim, jaki jest (dyrektor zaprasza na kawę, dyrektor je pierogi, dyrektor rozmawia przez telefon, dyrektor przyjmuje w gabinecie, dyrektor spotyka się z urzędnikami miejskimi, dyrektor jedzie na ważne spotkanie, dyrektor uczestniczy w życiu kulturalnym, dyrektor podpisuje ważne dokumenty, zamyślony/zatroskany dyrektor spaceruje, dyrektor przyjmuje zasłużone gratulacje i podziękowania...). Z drugiej to sztuczny, wypreparowany, a także symboliczny obraz nie tyle Małopolskiego Centrum Kultury Sokół w Nowym Sączu, co dowolnej „instytucji sztuki”. To nawiązujące ikonografią do przedstawień życia wielkich wodzów i artystów rozpisane na rytmiczne sekwencje zdjęcie przedstawiające instytu-







cyjnalny model, którego wcielenia znaleźć możemy z powodzeniem w długim szeregu Biur Wystaw Artystycznych, których część obchodzi w tym roku okrągłą rocznicę działalności. Nie oszukujmy się, w postaci „dyrektora i założyciela” nowosądeckiego Sokoła odnajdziemy też coś z charakteru osób kluczowych dla ośrodków metropolitalnych (przy założeniu, że samochód używany przez dyrekcję w Poznaniu jest innej marki, dyrekcja Wrocławia je nie pierogi, tylko sushi, a urzędniczka miejska z Warszawy ma o niebo lepiej skrojoną garsonkę...).

Ukazana na 52 zdjęciach proza instytucjonalnego życia w zasadzie nie ma nic wspólnego ze sztuką. Na kilku zdjęciach widzimy dyrektora Malczaka w trakcie ceremonii otwarcia, podczas prób przed koncertem i w czasie festiwalu sztuki ludowej. Niemal nieobecni są tu nie tylko artyści, ale także pracownicy i publiczność instytucji. Na kilku fotografiach pojawia się kurator, który z wdzięcznością ściska dłoń dyrektora, a nawet w podziękowanie wręcza mu kwiaty. Dyrektor jest najważniejszy, dyrektor decyduje o wszystkim, to instytucja stworzona i kierowana przez dyrektora, mówią czescy artyści. Wszystkie te fotografie łączy dosłownie i w przenośni sztuczność. Czytelników „Szumu” z pewnością uderzy brak fotografii z nieformalnego afterparty, podpitych wi-

nem lokalsów i przegryzających snacki wernisażowych gości, ekstatycznych scen z życia bohemy, młodych performerek podczas towarzyszącej wystawie akcji i tym podobnych doświadczeń znanych z bezsprzecznie fajnych miejsc sztuki. Zapewne i takie sceny mają miejsce w nowosądeckiej galerii. Jeśli się jednak dobrze zastanowić, to decyzja Jasanskiego i Poláka, by ograniczyć się do oficjalnej strony życia instytucji, ma głębszy sens. Pozwala skoncentrować uwagę i dostrzec w pozach i gestach dyrektora Malczaka wymykający się na co dzień uwadze krytyków performans. Bowiem tytułowy dyrektor i założyciel to tylko pozornie pozytywistyczny nudziarz i prowincjonalny krzewiciel oficjalnej kultury, zdają się mówić czescy fotografowie. Jego działanie, jego ruchy animujące życie kulturalne miasta i regionu, same w sobie są dziełem sztuki. Innymi słowy, stwierdzenie, że instytucja to Antoni Malczak jest banałem. Dostrzeżenie w stworzonej i kierowanej przez Malczaka instytucji prawdziwego i autentycznego dzieła sztuki, wobec którego wystawy czasowe i działania artystów współczesnych są jedynie mniej istotnym dodatkiem – oto przesłanie cyklu Jasanskiego i Poláka.



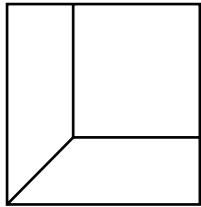












# Zgubiłem koniec. Retrospektywa Edwarda Krasińskiego w Tate Liverpool

TEKST: Adam Mazur

Wystawy Edwarda Krasińskiego w Liverpoolu i Amsterdamie kończą proces kanonizacji niedocenianego za życia artysty. Edward Krasiński rymuje się już nie tylko z Henrykiem Stażewskim, lecz dołącza do grona gigantów powojennej sztuki polskiej i światowej, takich jak Alina Szapocznikow i Andrzej Wróblewski.

102 Wystawa Edwarda Krasińskiego zajmuje połowę ostatniego piętra Tate Liverpool. Drugą połowę, tę od strony Mersey, wypełnia Yves Klein. Zestawienie obu artystów to coś więcej niż zręczny chwyt marketingowy. Odcienie niebieskiego uwodzą, nie rozczarowując. Para Klein-Krasiński rozkręca dialektyczną spiralę przeciwieństw malarstwo-rzeźba, gest-idea, Wschód-Zachód. Wystawy są świetne i skrajnie odmienne. Dialog pomiędzy artystami przypomina momentami pojedynki, przy czym Klein jest tu zdecydowanie artystą piękniejszym, no i co tu dużo mówić, mniej wymagającym. Pokazywany po raz pierwszy od niemal dekady w tak obszernym wyborze Krasiński szerokim łukiem omija nieruchawe polskie instytucje, by trafić wiosną 2017 roku – choć już bez Kleina – do Stedelijk. Wystawy w Liverpoolu i Amsterdamie

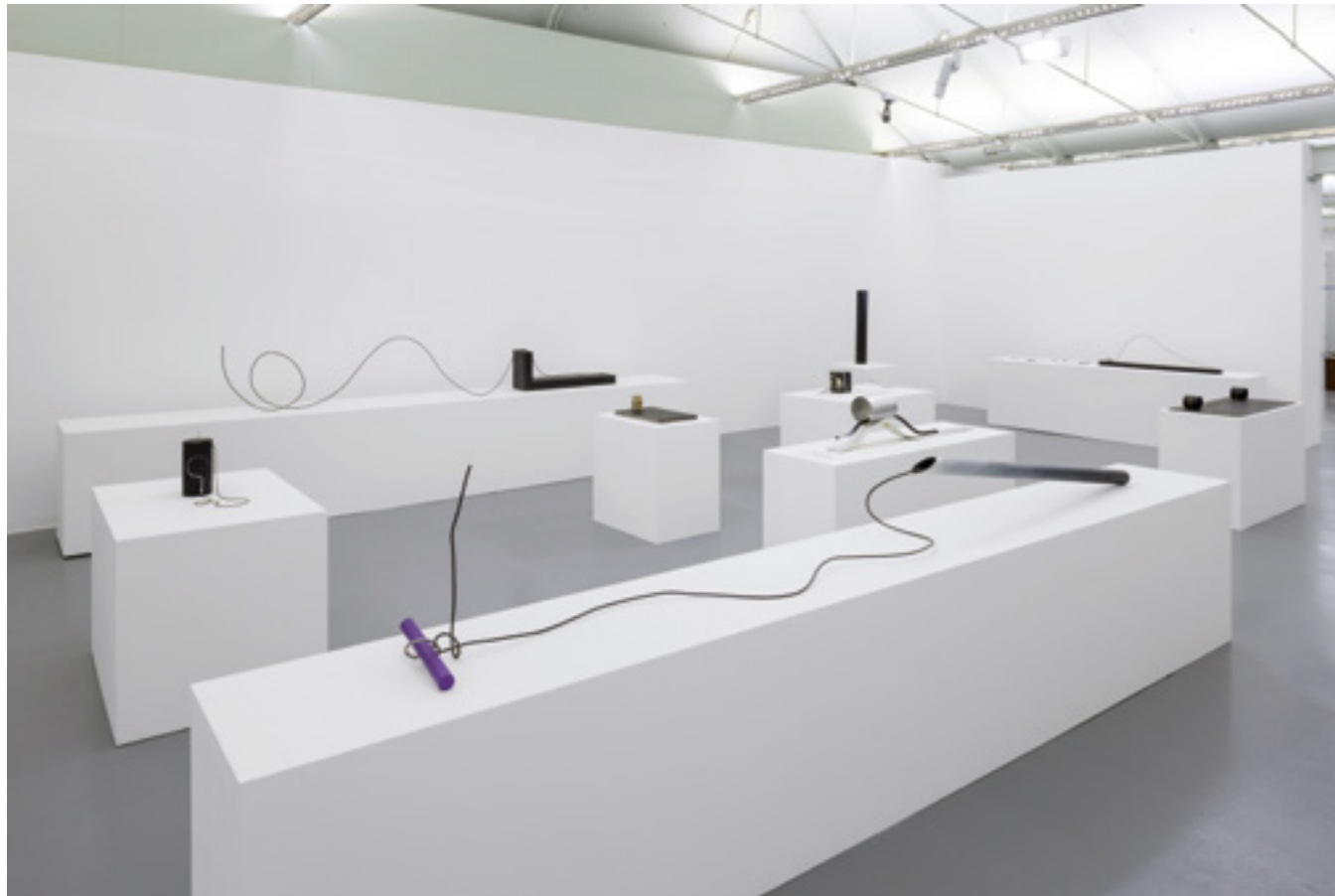
kończą proces kanonizacji niedocenianego za życia artysty. Edward Krasiński rymuje się już nie tylko z Henrykiem Stażewskim, lecz dołącza do grona geniuszy powojennej sztuki polskiej i światowej zarazem, takich jak Alina Szapocznikow i Andrzej Wróblewski.

Kuratorowana przez Kasię Redzisz przy wsparciu Stephanie Straine i Tamar Hemmes wystawa Edwarda Krasińskiego rozstawiona jest w przestrzeni podzielonej na siedem rozdziałów, przy czym poszczególne części odpowiadają biografii artysty. Każdy z rozdziałów to próba pogrupowania prac istotnych dla zrozumienia sztuki Krasińskiego, bardziej niż sztywna rekonstrukcja wystaw. Zamiast anegdot z życia artysty ekscentryka kuratorzy podkreślają logikę procesu twórczego. Na wystawie niemal zupełnie zrezygnowano z dokumentacji. Brakuje też odniesień do sytuacji osobistej artysty



Edward Krasiński, *Deviloir*, 1970, fot. Eustachy Kossakowski; © Anka Ptaszkowska oraz archiwum Muzeum Sztuki Nowoczesnej Warszawa, dzięki uprzejmości Pauliny Krasińskiej i Fundacji Galerii Foksal





Edward Krasiński, widok wystawy.  
Tate Liverpool, © Tate Liverpool, Roger Sinek

**W Tate oglądamy wybrane prace, raczej subiektywne interpretacje niż doskonałe rekonstrukcje wystaw tworzące jedną, przypominającą labirynt przestrzeń historii sztuki. To nie tyle wyczerpująca temat retrospektywa, co raczej spojrzenie wstecz i próba opisanego drogi artystycznej Krasińskiego.**

oraz społecznego i politycznego kontekstu, w jakim tworzył (te wszystkie oboczności znaleźć można w książce towarzyszącej wystawie, zawierającej teksty Kasi Redzisz, Stephanie Straine, Karola Sienkiewicza i Jeana-François Chevriera). Kuratorski minimalizm pozwala na rzecz tyleż prostą, co niebywałą w dzisiejszych, nastawionych na powierzchowną rozrywkę instytucjach: obcowanie z dziełem sztuki. Jednakże, jakkolwiek pociągająca jest wystawa w Tate, to ostatecznie muzealna fikcja, przemyślana kuratorska konstrukcja, którą wypada rozebrać na części pierwsze. W Tate oglądamy wybrane prace, raczej subiektywne interpretacje niż doskonałe rekonstrukcje wystaw tworzące jedną, przypominającą labirynt przestrzeń historii sztuki. To nie tyle wyczerpująca temat retrospektywa, co raczej spojrzenie wstecz i próba opisanego drogi artystycznej Krasińskiego.

Wystawa zaczyna się od tworzonych przez Edwarda Krasińskiego w okresie współpracy z galerią warszawskiego Krzywego Koła, przede wszystkim na potrzeby pierwszej wystawy indywidualnej w 1965 roku w krakowskich Krzysztoforach, czarnych relie-

fów, naszpikowanych drucikami i bogatych w fakturę przejścia obiektów stopniowo odrywających się od płaszczyzny ściany, wychodzących w przestrzeń i kwestionujących dwuwymiarowość tradycyjnie rozumianego obrazu. W umieszczonym na ścianie tekście (każda z części wystawy rozpoczyna się od krótkiego wprowadzenia) kuratorki jedynie wzmiankują „wczesne” prace Krasińskiego, a więc nawiązujące do surrealizmu malarstwo i rysunki. W porównaniu z przygotowaną przez Andrzeja Przywarę w 2008 roku w krakowskim Bunkrze Sztuki wystawą ABC ten „wczesny okres” wydaje się bez znaczenia. Ekspozycja w Tate Liverpool rozpoczyna się od pełnopostaciowego fotograficznego autoportretu artysty trzymającego końcówkę grubego kabla nawiniętego na monumentalną szpulę stojącą za nim (*Devidoir*, 1970). Absurdalne poczucie humoru Krasińskiego nie jest jednak przedmiotem zainteresowania kuratorek Tate, które prezentują autonomiczny, dojrzały podmiot twórczy, artystę całkowicie serio kwestionującego reguły reprezentacji. Redzisz idzie śladem Sabine Breitwieser, która w 2006 roku w wiedeńskiej Fundacji Generali w ten sam sposób przedstawiła Krasińskiego na wystawie *Les Mises en Scene*, zaczynając swoją opowieść także od *Devidoir*.

W pierwszym rozdziale, konfrontującym odbiorcę nie tyle z pojedynczym dziełem, co z poetycką sytuacją przestrzenną tworzącą rodzaj *Gesamtkunstwerk*, nie bez znaczenia jest fakt ekspozycji prac z Krzysztoforów na białych ścianach i z wyrównanym oświetleniem eliminującym niemal całkowicie grę cieni, jaką w tym czasie preferował Krasiński. Ten gest z pewnością ujednolica ekspozycję w Tate, ale jednocześnie odbiera podkreślany jeszcze przez Przywarę – i do pewnego stopnia Breitwieser – ekspresjonistyczny i dramaturgiczny, a nawet egzystencjalny wymiar sztuki Krasińskiego z pierwszej połowy lat 60.

Drugi rozdział poświęcony jest już nie tyle odrywaniu się od płaszczyzny obrazu, co zagarnianiu przez Krasińskiego przestrzeni i – dalej – rzeczywistości. Pokazane tu zostały przede wszystkim prace wykonane w Zalesiu. Interpretacja okresu Krzywego Koła i Krzysztoforów przesuwają się w kierunku domu i obejścia, w którym Krasiński prowadzi działania z pogranicza rzeźby i performansu. Pomimo zasugerowanej chronologii brakuje dokumentacji wykonanej przez Eustachego Kossakowskiego, którego fotografie przyczyniły się do znakomitej kariery tej serii obiektów (*Zdzidami* włącznie). Uważny odbiorca zauważy także brak istotnego dla tego okresu i będącego zwornikiem wcześniejszych ekspozycji spiralnego obiektu wystawionego na Foksal w 1966 roku. Zapytany o historię dzieła Andrzej Przywara mówi, że obiekt z kabla elektrycznego nie istnieje, gdyż Muzeum Narodowe we Wrocławiu go nie zachowało. Wystawiana między innymi w Generali rekonstrukcja wykonana była ze współczesnego, krótszego i nieco inaczej wygiętego kabla, a do tego niepomalowanego przez artystę. Stąd decyzja, by nie wystawiać kiepskiej rekonstrukcji.

To być może najbardziej kłopotliwa część ekspozycji z punktu widzenia całości muzealnego założenia. Z drugiej strony można tę część uznać nie tyle za rekonstrukcję działań w Zalesiu z połowy lat 60., co – w połączeniu z wybranymi wczesnymi pracami z rozdziału pierwszego – adaptację zorganizowaną w 2013 roku w warszawskiej Fundacji Galerii Foksal wystawy *Edward Krasiński B*. Warto podkreślić, że uwierająca historia sztuki niewspółmierność korespondujących ze sobą pierwszych dwóch rozdziałów widoczna jest tylko przez pryzmat pośmiertnej recepcji sztuki Edwarda Krasińskiego, przy czym horyzont interpretacji określają zarówno wystawy kuratorowane przez Sabine Breitwieser i Andrzeja Przywarę, jak i stała obecność w polu sztuki Instytutu Awangardy. Z kolei część trzecia ekspozycji uświadamia, że w Tate mamy do czynienia z próbą preredagowania dorobku Krasińskiego zgodnie z muzealnymi standardami. Ustawione na postumentach obiekty, nawiązując do wystawy w Galerii Foksal, przywołują skojarzenie z labiryntami realizowanymi przez artystę w modelowym *white cube* o wymiarach 5 × 7 m. Wystarczy jednak sięgnąć po dokumentację ekspozycji w Foksal w 1968 roku, by dostrzec, że w Tate tylko symbolicznie nawiązano do proporcji sali i układu przestrzennego obiektów. Z oczywistych względów postumenty mają inny układ i wymiary. Po pierwsze, część prac z Foksal zaginęła. Po drugie, z punktu widzenia popularnego wśród publiczności muzeum, przejścia pomiędzy dziełami sztuki musiały być bardziej drożne. Gubi się przez to nieco klaustrofobiczny charakter przestrzeni, ale za to zyskujemy możliwość poruszania się wśród dzieł Krasińskiego, przyglądania się z bliska obiektom, które już nie tną przestrzeni niczym *Dzidy*, lecz okupują miejsce; zawłaszczają i wypełniają galerię, nie tracąc swojej autonomii, swobodnie rozciągają się, wykręcają, unoszą i opadają. Podejmując krytyczną refleksję nad sposobami wystawienia dzieła Krasińskiego, kuratorki Tate zdecydowały się konsekwentnie odstąpić od ścisłej rekonstrukcji przy zachowaniu parametrów przestrzeni ograniczanego białymi ścianami labiryntu. Daje to wrażenie poruszania się w modelu i w ten sposób nawiązuje do Krasińskiego, który celował w tworzeniu *environmentu*, traktując przestrzeń wystawy w sposób zasadniczo sceniczny. Przestrzeń nawiązująca do ekspozycji w Foksal nieprzypadkowo zajmuje centralne miejsce na wystawie w Tate. To właśnie miejsce wydaje się ideałem przestrzeni ekspozycji sztuki dla Krasińskiego i jemu podporządkowały wcześniejsze rozdziały kuratorki. Trzeci rozdział jest również ciekawy ze względu na fotografię, która uzupełnia spektrum technik łączonych przez rewidującego tradycyjne malarstwo i konwencjonalnie rozumianą rzeźbę Krasińskiego.

Przejście do czwartej części – rekonstrukcji wystawy z biennale w Tokio z 1970 roku – rozbija linearność wystawy i zmusza widza do poruszania się w swoistej pętli przypominającej krążenie wokół poszczególnych obiektów i nawiązującej do spiralnych



Podejmując krytyczną refleksję nad sposobami wystawienia dzieła Krasińskiego kuratorki Tate zdecydowały się konsekwentnie odstąpić od ścisłej rekonstrukcji przy zachowaniu parametrów przestrzeni ograniczanego białymi ścianami labiryntu.

form, gnących się linii prostych, fałd i wybrzuszeń cechujących sztukę Krasińskiego z tego okresu. To jedyny rozdział, w którym pojawia się zamarkowana w małej gablocie dokumentacja uzupełniona dodatkowo znanym z ekspozycji między innymi w Bunkrze Sztuki fragmentem dokumentalnego filmu Małgorzaty Potockiej z początku lat 80. O ile szkice przestrzeni i fragment legendarnego faksu naprowadzają na trop idei, która staje się ciałem w przestrzeni galerii, o tyle film Potockiej z jednej strony przesuwając uwagę odbiorcy w stronę działań poza galerią, z drugiej natomiast pokazuje, jak umownie Krasiński traktował przestrzeń wystawy. To ciekawe załamanie traktatu o fenomenologii przestrzeni sztuki, która potencjalnie się rozszerza, zagarniając rzeczywistość, i jednocześnie kurczy do niewielkich rozmiarów makiety z kartonu. Na tę część wystawy warto spojrzeć przez pryzmat wcześniejszych rekonstrukcji wystawy z biennale w Tokio, jakie zrealizowali Breitwieser i Przywara. Różnica jest zauważalna, nie tylko jeśli chodzi o liczbę obiektów, ale także w przypadku konstrukcji podestu, na którym są ułożone. Ceną za dostępność dzieł i możliwość wejścia do sali – która w Generali dla szeregowego zwiedzającego była niedostępna – jest wydłużenie podestu tak, by obiekty nie zsuwały się z niego i tym samym nie istniało ryzyko potknięcia, deptania, potrącenia dzieł sztuki przez odbiorców. Można zrozumieć obawy muzealników i konserwatorów dotyczące bezpieczeństwa, jednocześnie zastanawiając się nad tym, na ile jest to działanie zgodne z ideą Krasińskiego. Wydaje się, że artyście chodziło raczej o to, żeby prace pełzały po podłodze, postumencie i po ścianach galerii, które traktował niczym płótno. Przy czym kluczowe „zejście” dzieł z postumentu na podłogę miało znamiona, jeśli nie degradacji, to co najmniej kwestionowania obiektu sztuki. W ten sposób Krasiński mówił nieco później o niebieskiej taśmie, że pojawia się „wszędzie i na wszystkim”.

Czwarty rozdział kuratorskiej lektury Krasińskiego poświęcony jest *Interwencjom*. Pierwsze *Interwencje* z użyciem naklejonego na wysokości 130 cm niebieskiego skoczka zagarniały obiekty znalezione, fragmenty rzeczywistości, by stopniowo, wraz z upływem lat objąć obrazy aksonometryczne i – tym razem białe – reliefy, które prezentowane są w kolejnym, szóstym odcinku wystawy. Emblemat twórczości Krasińskiego, jakim jest *scotch blue*, staje się muzealnym wykresem, który prowadzi widza przez kolejne realizacje, cykle i obiekty. Wypożyczone i zebrane w jednym miejscu obrazy są niezwykle już choćby ze względu na stan zachowania. Sztuka starzeje się nierównomiernie – dosłownie i w przenośni.

Niebieski pasek jest w jakiejś mierze rozwinięciem koncepcji przestrzeni redefiniowanej w pierwszych sekwencjach wystawy, ale Krasiński wykonuje też zwrot w stronę płaszczyzny, obiektu, a nawet obrazu. Wydaje się to dziwne, tak jakby artysta wykonał nie tyle krok wstecz, co raczej zmienił kierunek, w którym zmierzają. Zmianę podkreślają dużo mniej inspirujące od wczesnych obiektów formy spinacza, wiszące w przestrzeni, obklejone fotografiami niewielkie sześciany



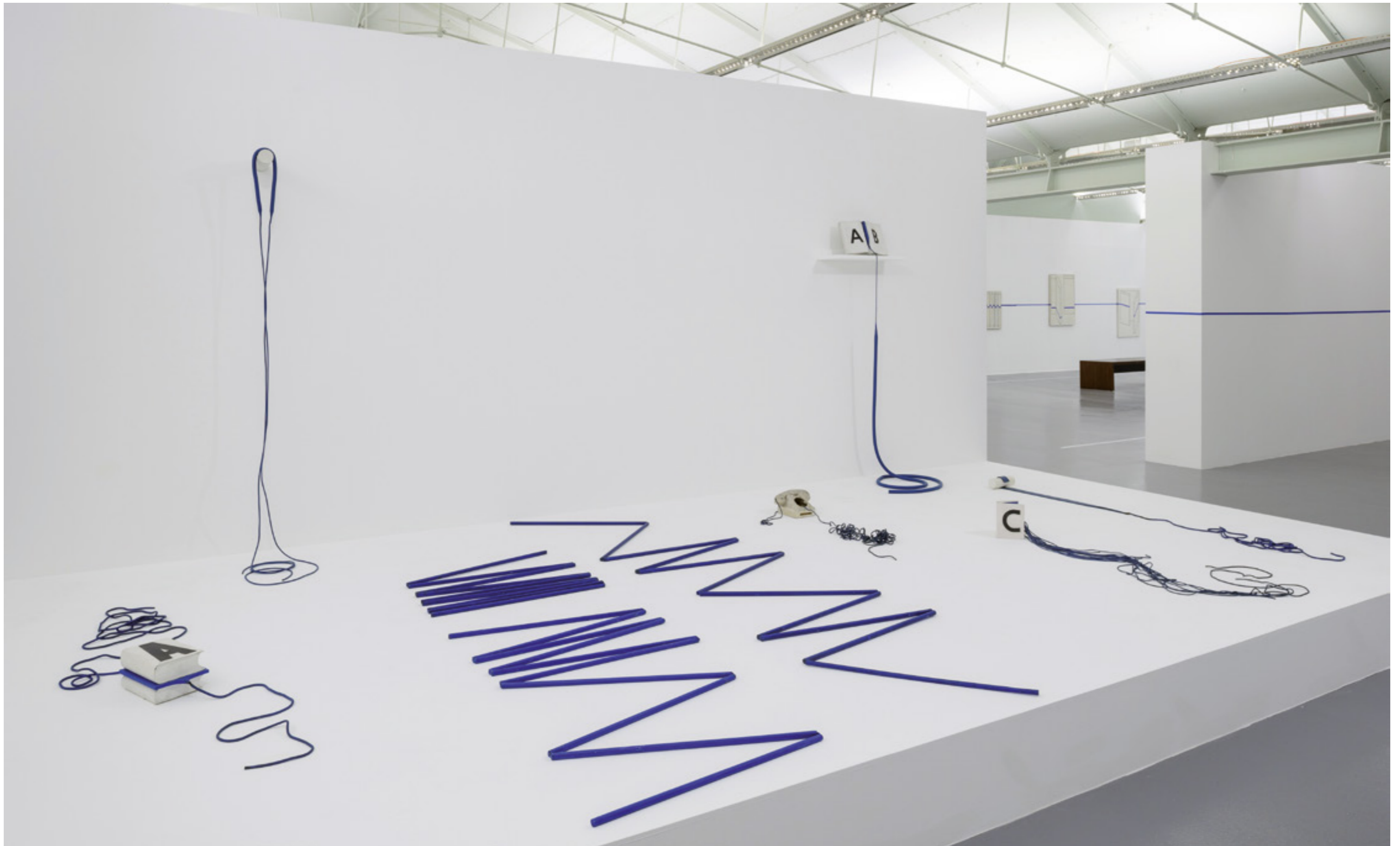
Edward Krasiński, *Retrospektywa K140 (detal)*, 1984, widok wystawy, Tate Liverpool, © Tate Liverpool, Roger Sinek

czy ustawiony w rogu fragment instalacji przedstawiającej przestrzeń pracowni i mieszkania Henryka Stażewskiego i Edwarda Krasińskiego (rozdział piąty wystawy). Obiekty nie mają w sobie finezji i mocy, którymi emanują przedstawione w pierwszych pomieszczeniach dzieła. Mimo to wszystko trzyma w ryzach przyklejony do ściany pasek, a relatywnie duża pusta przestrzeń rozdziałów od czwartego do szóstego zapewnia ekspozycji oddech i prezentują spójną koncepcję artystyczną. Koncepcję wyłożoną przy okazji kluczowej – także dla retrospektywy w Tate – wystawy w Galerii Pawilon (P.P. Desa) w Krakowie w 1976 roku zwięźle przedstawił sam artysta: „Plastic Tape Scotch blue, szerokość 19 mm, długość niewiadoma. Nalepiam ją wszędzie i na wszystkim. Horyzontalnie na wys. 130 cm. Pojawia się ona na wszystkim i wszędzie z nią docieram. Nie wiem, czy to jest sztuka. Ale to jest na pewno scotch blue, szerokość 19 mm, długość niewiadoma”. Odczucie pustki w ostatnich salach retrospektywy w Tate pozwala zrozumieć dokumentację wystaw Krasińskiego. Pusta galeryjna sala wygląda tak, jakby miała być wypełniona pracą istotną, której wypożyczenie niestety było niemożliwe. Chodzi oczywiście o *Atelier-Puzzle* (1992) z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi, które grało w podobnym miejscu wiedeńskiej narracji kluczową rolę, odsyłając do zmiany w myśleniu o przestrzeni sztuki. Artysta nie traktuje już galerii (w domyśle – Foksal) jako modelowej, lecz wynosi pracownię-mieszkanie do rangi totalnego dzieła sztuki. Prezentowane w Tate wspomniane obiekty – fragment instalacji dedykowanej Stażewskiemu oraz fotograficzne kostki wiszące na żyłkach – są skromniejszą, by nie powiedzieć biedniejszą namiastką kompleksowej pra-

cy Krasińskiego. W pewien sposób to ciekawy, choć zapewne niezamierzony komentarz do statusu coraz bardziej drogowych dzieł Krasińskiego, które coraz trudniej będzie zebrać muzealnikom na jednej wystawie. To także intrygujący moment, w którym zdajemy sobie sprawę, jak bardzo w ciągu ostatniej dekady recepcję Krasińskiego określiły studio i pochodna w postaci działalności Instytutu Awangardy. Innymi słowy, trudno sobie wyobrazić wystawę wystaw Krasińskiego, do którego to formatu przyzwyczyli nas kolejne ekspozycje i format prezentacji zaproponowany przez samego artystę wprowadzony za życia w ekspozycjach w Kunsthalle Basel (1996) i Zachęcie (1997) bez rozdziału dotyczącego kluczowego dzieła, jakim jest mieszkanie-pracownia artysty.

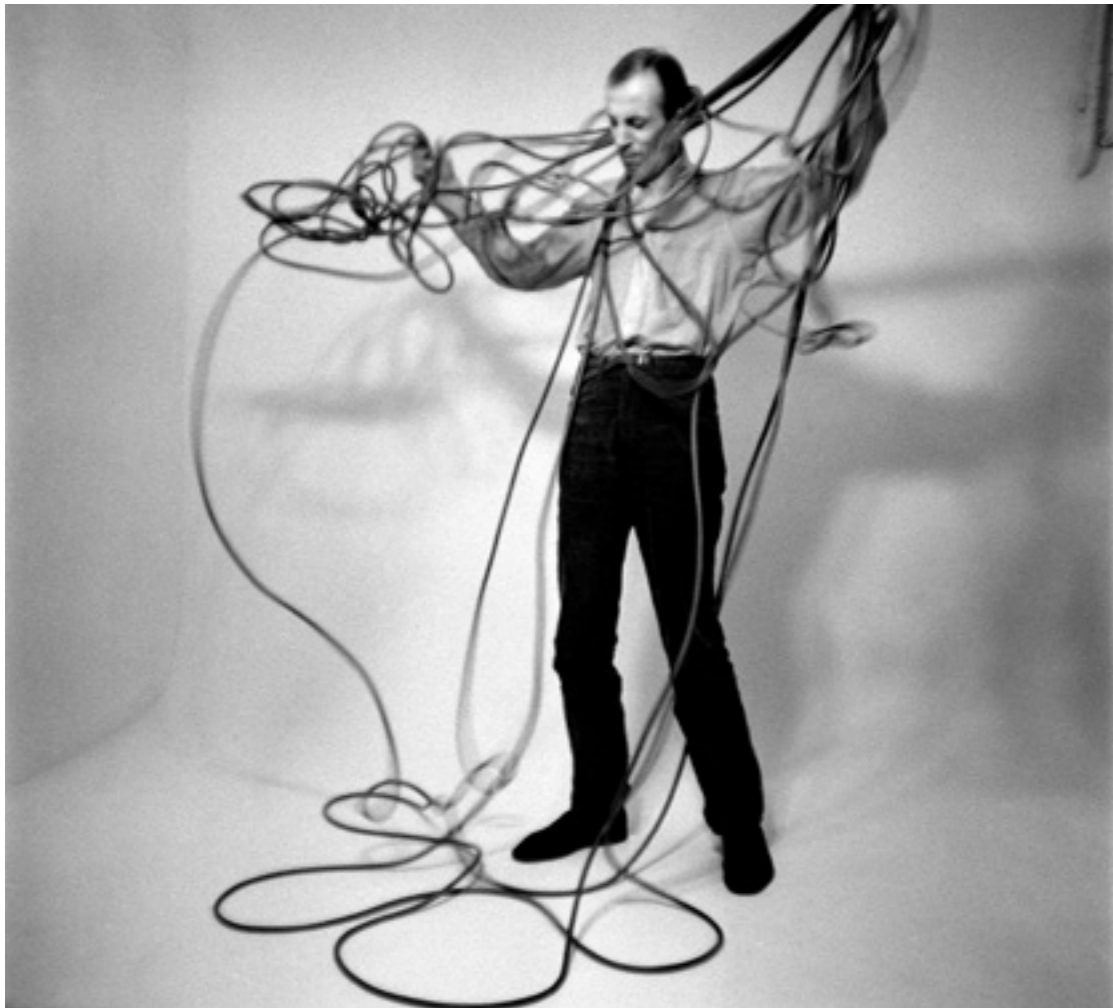
W części szóstej uwagę zwraca *Retrospektywa* (1984), wykonana przez samego Krasińskiego w formie autonomicznego dzieła składającego się z 10 interwencji fotograficznych przeciętych niebieskim paskiem. W autotelicznej sekwencji Krasiński przygląda się rozpoczęciu dekady wcześniej procesowi i skutecznie go zawłaszcza, sumuje i syntetyzuje, by móc wykonać kolejny ruch w metarefleksyjnej grze ze sztuką. Rozdział siódmy i ostatni to z kolei interpretacja ekspozycji w galerii Antona Kerna w 2003 roku z wiszącymi w przestrzeni galeryjnej prostokątnymi lustrami, które zastępują fotografie wykorzystywane wcześniej przez artystę. Lustro, w których przegląda się przestrzeń i pojawiają się na chwilę twarze i sylwetki przygodnych widzów, można też oglądać z drugiej strony. Układające się w rząd czarne prostokąty przecięte niebieskim paskiem, choć z tej strony nieco mniej efektowne, są właściwym widokiem formalnie kończącym ekspozycję.





Edward Krasinski, widok wystawy, Tate Liverpool, © Tate Liverpool, Roger Sinek





Edward Krasiński, *J'ai perdu la fin!!!*, 1969, fot. Eustachy Kossakowski,  
© Hanna Ptaszewska i archiwum Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie;  
dzięki uprzejmości Pauliny Krasińskiej i Fundacji Galerii Foksal

Zamiast wychodzić z galerii, można jednak też pójść dalej. W ten sposób znajdziemy się na powrót w sali z biennale w Tokio. Rzut oka na gablotę wystarczy, by dostrzec znaną serię zdjęć z Krasińskim walczącym niczym Laokoönem z oplatającym go wężem. *J'ai perdu la fin!!!* (1969) to być może właściwsze i bardziej inspirujące zakończenie czy też zapętlenie doświadczenia Edwarda Krasińskiego, jakie gwarantuje wystawa w Tate. To także ciekawsza niż w przypadku skądinąd modelowej wystawy w Generali kuratorska odpowiedź na pytania o poetykę przestrzeni i fenomenologię percepcji Krasińskiego. Manewrowanie między pracami, sekwencjami, cofanie się i odnajdywanie kolejnych perspektyw zaprojektowanych przez kuratorki jest niewątpliwą zaletą pokazu w Tate. Paradoksalnie walorem wystawy jest rzucająca się w oczy sztuczność. Podkreślenie umowności przestrzeni galerii wynika częściowo z białych ścianek z karton-gipsu tworzących opisywaną przez Janinę Ładnowską „kulturę labiryntów” Krasińskiego, częściowo zaś z zainstalowanego podczas mającej miejsce zapewne w latach 90. rewitaliza-

cji natarczywego zadaszania galerii, które przypomina systemy hal targowych. Innymi słowy, galeria wygląda niczym makietą, jaką zwykły projektować przed montażem wystawy Krasiński. Tę modelowość przestrzeni Krasiński wywiódł być może także z mieszkania w bloku, czyli siermiężnego powojennego modernizmu pudełkowatych mieszkań o wysokości 270 cm. Idąc tym tropem, można zauważyć, że „bloki” są też widoczne w rysunkach aksonometrycznych z cyklu *Interwencje*. Zapytany o komentarz Andrzej Przywara zauważa, że Krasiński chłonał otoczenie i od samego początku był modelowym artystą, który tworzył *environment*, postulowany przez krytyków Galerii Foksal. „Dlatego teraz mamy takie kłopoty przy wystawianiu Krasińskiego – mówi Przywara. – odtwarzać *environment* czy pokazywać prace? Oto jest pytanie!” W krzyżujących się perspektywach i przecinających ścieżkach zwiedzania wraz z niebieskim paskiem organizującym połowę wystawy można dostrzec rysunek aksonometryczny lub szkic diagramu tak zwanej grupy kleinowskiej (zbieżność z Yves'em Kleinem przypadkowa) użytego

przez Rosalind Krauss w klasycznym eseju poświęconym rzeźbie w rozszerzonym polu. Implementowany do sztuki Krasińskiego diagram odpowiadałby procesowi nie tyle rozpadu, co redukcji rzeźby (nie-rzeźby) i malarstwa (nie-malarstwa), która otwiera zaskakującą poznawczo przestrzeń doświadczenia sztuki. Jednocześnie słuszna wydaje się intuicja kuratorek, które zdecydowanie odcinają kontekst społeczny, polityczny, kulturowy, zostawiając to, co dla artysty najważniejsze. Z tej perspektywy sztuka Krasińskiego ostro się wybijają na tle dekoracyjnych w gruncie rzeczy i relatywnie prostych do zrozumienia prac Yves'a Kleina. Kto wie, czy dla Krasińskiego właściwszym partnerem do wystawowego dialogu nie byłby Marcel Broodthaers, o zaprzyjaźnionym z artystą Danielu Burenem nawet nie wspominając.

Małostkowe byłoby wytykanie kuratorkom epickiej ekspozycji drobnych błędów, które zapewne zostaną poprawione w edycji zaplanowanej na wiosnę 2017 roku w Stedelijk (na przykład niebieski pasek w dość manieryczny sposób staje się tłem dla kuratorskich tekstów, a jednocześnie w rozdziale siódmym nie dochodzi do końca ściany).

Niektórzy z przyjaciół Krasińskiego mogą uznać za rozczarowującą rozpoczętą przez Sabine Breitwieser i kontynuowaną w Tate operację wycięcia ze sztuki Krasińskiego absurdałnego poczucia humoru, wątków surrealistycznych i egzystencjalnych (w sali Kerna nie ma już postumentów z dziwnymi obiektami w rodzaju strusich jajek i myszek tak miłych artyście). Krasiński chyba nie był aż tak przewidywalny i konsekwentny w swojej metodzie, jak chciałoby tego kuratorki Tate.

Najprawdopodobniej nigdy nie uda się powtórzyć ujęcia zaproponowanego przez samego artystę na wystawach w Kunsthalle Basel, w warszawskiej Zachęcie i – do pewnego stopnia – w Bunkrze Sztuki, gdzie te dwie strony Krasińskiego ze sobą, jakkolwiek paradoksalnie, współgrały. Kuratorskie fantazje czynią z Krasińskiego w Tate artystę podręcznikowego. Jak mawiał Krasiński: „Sztuka jest za poważną sprawą, żeby robili ją artyści”.

Tekst powstał dzięki stypendium Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.



Krasiński chłonał otoczenie i od samego początku był modelowym artystą.

„Dlatego teraz mamy takie kłopoty przy wystawianiu Krasińskiego – mówi Andrzej Przywara – odtwarzać *environment* czy pokazywać prace? Oto jest pytanie!”









# Do Redakcji Magazynu „Szum”. Redaktor Naczelny Jakub Banasiak! 1.11.2016

Informuję, że moja praca Uwagi na tekście Moniki Małkowskiej nie jest ani redakcyjną polemiką z tym artykułem, ani moim tekstem publicystycznym nawiązującym do tekstu M. Małkowskiej, ani moim zdaniem na temat kwestii poruszanych w tekście Autorki, a czysto artystyczną pracą, taką jak obraz czy rzeźba, czy performans. Nie spodziewam się w związku z tym kierowanych do mnie dziennikarskich polemik na tematy poruszane w tekście M.M. i tym podobne. Można ją nazwać w uproszczeniu, zrozumiałym nawet dla laików, specyficzną „grafiką”. I jako taka, czyli pełnoprawne „Dzieło”, miała nawet załączoną cenę (wyznaczoną przeze mnie).

I jako takie „Dzieło” było zreprodukowane na fotograficznie, i reprodukcja była umieszczona na Facebooku (jeszcze w czasie, kiedy dodatek „Plus Minus” można było nabyć na wioskach). Jako że Facebook sugeruje podczas zamieszczania zdjęć czy filmów dodanie do nich opisów (podpisów), taki „podpis” wtedy zamieściłem (i jak dotąd nie uległ zmianie). Jako że magazyn „Szum” zdecydował się zreprodukować (na papierze) to „Dzieło”, tę „Grafikę”, to na potrzeby jej większej czytelności dokonałem absolutnie wiernej transpozycji mojego tekstu rękopiśmiennego na tekst drukowany. Natomiast w nawiasach kwadratowych umieściłem swoje uwagi do tych moich komentarzy rękopiśmiennych. I tyle.  
Pr. Kwiek



„Moralna wartość sztuki nie polega na tym, że sztuka czyni nas dobrymi – być może nie ma takiego potencjału. Jej wartość moralna polega na tym, że sztuka utrwała ideę wartości moralnej, pokazuje, że coś takiego naprawdę istnieje”

Roger Scruton „Kultura jest ważna”.

**J**est odpowiedni czas, by odnieść się do słów brytyjskiego filozofa. Europa zaczyna odczuwać zagrożenie nie tylko ze strony terrorystów. Co przytomniejsi zauważają, że bezkrytycznie także można zniszczyć, zniweczyć kulturalny dorobek Zachodu. Trzeba więc stanąć w jego obronie, pokazując to, co mamy najcenniejsze i co stanowi fundamenty europejskiej tożsamości – miast umiść się do multikulturowego wielkiego Nic. Tymczasem Polska upiera się przy iluzji politycznej poprawności. W efekcie nasza sztuka wypadła z gry – wcale nie z racji „dobrej zmiany”, lecz z powodu nieprzystawalności wizji sprzed dekady do obecnych realiów. Polski wizual-art znalazł się w kryzysie. Jeśli będziemy chcieli z niego wyjść, musimy zawrócić i znów nadrobić zaległości, jak po PRL-u. Bo teraz jest kurs na tradycyjne wartości. Na rozważania etyczne, nie etyczne.

### Patent na stanowisko

**W** Polsce obserwujemy dziwaczne zjawisko: świat sztuki funkcjonuje w oderwaniu od sztuki.

W ostatnim ćwierćwieczu powstało wiele nader atrakcyjnych architektonicznie, wyposażonych w nowoczesne sprzęty placówek mających oswoić społeczeństwo z najnowszymi artystycznymi poszukiwaniami, służyć poszerzaniu powszechnej wiedzy o sztuce, świadomości jej wagi, niezbędności w życiu codziennym.

Jak grzyby po deszczu wypęczkowały uczelnie i kursy rozwijające talenty plastyczne. Równocześnie wykształcono zastępy specjalistów od sztuki, jej historii i zarządzania nią, z których część znalazła zatrudnienie w instytucjach kulturalnych, centrach artystycznych i galeriach miejskich czy podpadających pod ministerstwo, akademiach sztuk pięknych i prywatnych szkołach. Z tych osób – plus niektórzy artyści – składa się art world.

Wydawać by się mogło, że rozliczni „profesjonalni satelici sztuki” powinni ułatwić porozumienie między artystami a odbiorcami; pomóc. Nic podobnego nie nastąpiło. Przeciwnie. Chyba jeszcze nigdy przepaść między „zwykłym” widzem a światem sztuki nie była tak głęboka, jak obecnie.

Z czego to wynika? Z pogardy i nadmiernych ambicji. Art world lekceważy publicystykę, bo nie od niej zależą awanse na zawodowej drabinie. Sale ekspozycyjne mogą na co dzień świecić pustkami – ważne, żeby na vernisażu (lub w innym momencie) pojawił się ktoś ważny. Najlepiej ktoś decydujący o zakupach bądź sam kolekcjonujący sztukę. To dla tych nielicznych kręci się karuzela wzrostu.

Jednocześnie przedstawiciele art worldu samowładnie uznali się za jedynych posiadających patent na ocenianie sztuki. Byłomistrzów guru – a z ich wskazań nie ma dyskusji. To oni decydują o wynikach konkursów na szefów artystycznych instytucji, dyktują trendy, namaszczają nowe gwiazdki.

Ci którym udało się zdobyć pożądaną pozycję i pracę, zdają sobie sprawę, że mogą być zastąpieni przez innych, bez względu na doświadczenie, wiedzę, zawodowe umiejętności. Stąd brak kryteriów decydujących o przyjęciu czy zwolnieniu ze stanowisk; stąd rozstrzygane pod stołem konkursy; stąd powszechnie akceptowane etyczne mętniactwo (komasowanie w jednych rękach pozornie wykluczających się funkcji, powiązania z politykami, zdobywanie tytułów naukowych „na skróty”).

Jako się rzekło, mamy nadmiar ludzi ze stosownymi dyplomami, by zająć stanowisko (etatowe) w instytu-

Matka polskich skąd... Maurizio Cattelan, która wywołała oburzenie prawicowych polityków

## DWIE STRONY SKANDALU

MONIKA MAŁKOWSKA

W zachodnich publicznych galeriach zdołał wygrać tradycja. Biorąc ołomaliarstwo mistrzów. Jeśli fotografia, to liderów gatunku. Jeśli wideo, to z bezlitośnie rozpisany scenariuszami – a nie improwizacje przed amatorską kamerą. U nas program niemal wszystkich placówek tworzy nudny monolit.

1 Kwiek  
2 Bzdura. Nie ma bęsto. PPRL-u. Kamie szkoda. nie pisał nie. było w polu.  
3...  
4...  
5 To już insynuacja...  
6...  
7...  
8...  
9...  
10...  
11...  
12...  
13...  
14...  
15...  
16...  
17...  
18...  
19...  
20...  
21...  
22...  
23...  
24...  
25...  
26...  
27...  
28...  
29...  
30...  
31...  
32...  
33...  
34...  
35...  
36...  
37...  
38...  
39...  
40...  
41...  
42...  
43...  
44...  
45...  
46...  
47...  
48...  
49...  
50...  
51...  
52...  
53...  
54...  
55...  
56...  
57...  
58...  
59...  
60...  
61...  
62...  
63...  
64...  
65...  
66...  
67...  
68...  
69...  
70...  
71...  
72...  
73...  
74...  
75...  
76...  
77...  
78...  
79...  
80...  
81...  
82...  
83...  
84...  
85...  
86...  
87...  
88...  
89...  
90...  
91...  
92...  
93...  
94...  
95...  
96...  
97...  
98...  
99...  
100...



Komentarze zakończone w niedzielę, 30 października 2016. Przemysław Kwiek ©.

Opisy do 4 stron tekstu Moniki Małkowskiej zamieszczonego w „Plus Minus” 40 (1231) sobota-niedziela 12.10.2016, s. 16–19. Oryginalne ręczne komentarze Pr. Kwieka na stronach artykułu

M. Małkowskiej oznaczone są w tekście numerami. Poniżej transkrypcja pisma ręcznego. W nawiasach kwadratowych dodane szersze wyjaśnienia opisów.

**Do strony pierwszej artykułu:**

1. Hitler. [M. Małkowska pisze: „Trzeba więc stanąć w jego obronie (Zachodu), pokazując to, co mamy najcenniejsze i co stanowi fundamenty europejskiej tożsamości – miast umizgać się do multikulturowego wielkiego Nic”].

2. Bzdura. Nic nie było naprawiane po PRL-u. Nasza Sztuka nigdy nie była „w grze”. [M.M.: „...musimy zawrócić i znów nadrobić zaległości, jak po PRL-u”].

3. Jakże? Bóg, Honor i Ojczyzna? Za granicą?! [M.M.: „Bo teraz jest kurs na tradycyjne wartości”].

4. Zawsze taka była!!! [M.M.: „Przepaść między »zwykłym« widzem a światem sztuki”].

5. To już insynuacja i obraza. [M.M.: „Z czego to wynika? (Ta przepaść). Z pogardy i nadmiernych ambicji Art World lekceważy publiczność...” I tak dalej].

6. A publiczność lekceważy Sztukę.

7. Nieprawda – jeśli, to tylko w Układzie (który Małkowska sama krytykowała – a więc przeczy sobie). [M.M.: „To dla tych nielicznych kręci się karuzela wystaw”].

8. Małkowska, która sama jest w Komisji oceniającej MKiDN!! [M.M.: „Jednocześnie przedstawiciele art worldu samozwańczo uznali się za jedynych posiadających patent na ocenianie sztuki”].

9. A za granicą nie!? [M.M.: „Bo dziś się liczą znajomości i wspólnota interesów”].

10. ?! [M.M.: „Mamy nadmiar ludzi ze stosownymi dyplomami”].

**116 Do strony drugiej artykułu:**

11. Małkowska sprytnie przewidziała wynik wyborów i wskoczyła w „ubranie” PiS-u. [Więc się „nie obawia politycznych zmian” jak „polski świat sztuki”].

12. Tak jak w wypadku Małkowskiej. [Ze: „W komisjach eksperckich zawsze zasiadali podobnie myślący członkowie. Ważni byli »zaprzyjaźnieni« urzędnicy”. Patrz Jej działalność jako członka komisji PiS-owskiego Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego].

13. Ale Ona próbuje. [Być „dziennikarzem śledczym [...]”, którego „po prostu nie ma”].

14. Nieprawda. [Ze „widać, jak skonsolidowany i niepokojąco jednomyślny jest polski art world”. Chyba że Ona sama nie zalicza, a nie zalicza, do „polskiego art worldu” całej rzeszy Artystów Sztuki Wysokiej, tak zwanych Wyklętych (i młodych)].

15. Nieprawda. [Ze „wyroki ferowane przez ekspertów z art worldu są niepodważalne”].

16. Nieprawdę mówi A. Rottenberg. [M.M. cytuje A. Rottenberg: „To są rządy (PiS – przyp. M.M.) [...]”. Widzę, że galerie już włączają cenzorski mechanizm [...], nie pokażą rzeczy kontrowersyjnych, bo nie chcą mieć kłopotów”. Generalnie M.M. denuncjuje A. Rottenberg, bo dostała niedawno roczne Niemieckie Stypendium (wiadomo, „politycznie”, nie za darmo), a jednocześnie „kadząc” Jej, ubolewa dalej nad Jej „losem”].

Nieprawda – wydało! Przy pomocy M.M. [Autorka pisze: „MKiDN wcale nie wydało dyrektyw w kwestii programu galerii, tylko... takowe są spodziewane. Ba, wręcz oczekiwane!”. Wtedy ministerstwo przy „pomocy” eksperckiej M.M. nie przyznało należnych funduszy trzem najważniejszym Instytucjom Sztuki Aktualnej].

17. Nieprawda, sama też takie komentarze pisze (patrz: A. Zbylut). [„Mizerne artystyczne produkcje podbijają ułomne intelektualnie kuratorskie komentarze. Takie przerabianie – by zacytować Lema – »niców na nice«”. Na przykład niedawno Autorka sama była kuratorem wystawy A. Zbylut, do której napisała wiodący „mądry” tekst. I niedawno wiele innych. Chyba że uważa, że tylko taka jej działalność nie jest „ułomna intelektualnie”! Ty, Agato Zbylut, akurat byłaś „dobra”].

18. A kiedy była? Nietopniejąca. [„...o czym świadczy topniejąca z roku na rok frekwencja w przybytkach wizual-artu”. Uczestnicząc czynnie w życiu galeryjno-wystawowym od końca lat 60. ubiegłego wieku i nie przypominam sobie znaczącej frekwencji w „przybytkach wizual-artu”. Z wyjątkiem może piotrkowskiego Festiwalu „Interakcje” i nielicznych podobnych. Ale tekst M.M. nie dotyczy Sztuk Procesualnych, które do niedawna, a u Autorki ciągle, były „Wyklęte”].

19. Czyli w prywatnych powinno być OK! A nie jest. Sama sobie zaprzecza! [„Przecież to instytucje budżetowe, gdzie nikt nie ryzykuje własnych pieniędzy”].

20. Chamstwo! [„To czy się stoi, czy się leży (znów powiedzonko z czasów socu) – całkiem sporo się należy”].

21. Podatnik !!! [Autorka używa najbardziej wrednego argumentu, że „politykę kulturalną [...]” opłaca... widz właśnie, czyli podatnik”. Ulubionego argumentu fa-nów *Beki z performance* i innych nienawidzących aktualnej „nowoczesności”. Dokonałem publicznie obliczeń,

11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29

Tak jak w wypadku Małkowskiej...  
Uparte przywoływanie spektakularnych skandali...  
Trzeba zwrócić uwagę na...  
To ma być 15% z...  
Knieblowanie niewygodnych...  
Historyczka sztuki Magdalena Ujma...  
Pracę włoskiego autora...  
Pracę włoskiego autora...  
Kolektyw zarzeka kuratorem...  
Z innej parafii...  
Kto w...  
Podobną „moralizującą” rolę...  
Publika ma...  
Do Redakcji Magazynu „Szum”



z których wynikało, że „widz” obecny na wydarzeniu Procesualnej Sztuki Wysokiej, które mu się nie spodobało, za które zapłaciło „Państwo”, zapłacił z własnych podatków 4 gr. Słownie, cztery grosze!].

22. Mówi to samo, co ten od *Beki z performance* [Tomasz Pilikowski]. Publika ma mówić? Patrz, co wtedy dzieje się w Sztuce: Thomas Kinkade i amatorszczyzna realistyczna. [Thomas Kinkade był do niedawna najlepiej zarabiającym żyjącym malarzem. Czy ktoś słyszał to nazwisko? Wpisz w Google „bored panda” i tam wejdź na stronę „Art”].

23. To znaczy 15% żądań, jak powiedział w TVP minister Gliński. Czyli Małkowska kłamie! [W rozmowie z Moniką Olejnik minister P. Gliński powiedział, że mógł zaspokoić tylko 15% sumy, na którą opiewały skierowane do ministerstwa prośby o dotacje. Przecież to kpina. Żeby chociaż z 50%!].

24. A gdzie Salon Odrzuconych Sarzyńskiego w Sopocie? [Ulegając „Febrze Okcydentalnej” (okr. Pr.K.) M.M. przytacza paryski Salon Odrzuconych (rok 1863). W 2016 roku odbyła się ogromna wystawa w Galerii Miejskiej w Sopocie nazwana właśnie *Salon Odrzuconych*, kuratorowana przez Piotra Sarzyńskiego. Ale widocznie dla M.M. tamten jest „lepszy”].

25. B. dobrze. [Że nie dostała nominacji. O manipulacji Anią Rottenberg przez M.M. pisałem w komentarzu do punktu 16].

26. Jaki „najwyższy autorytet”. [Mowa jest o A. Rottenberg. Może A.R. „najwyższym autorytetem” jest, ale dla M.M. Dla całej rzeszy tak zwanych Artystów Wyklętych Sztuki Wysokiej i dla piszącego te słowa na pewno nie jest. Autorka śle tu do czytelnika przekaz, który ma Go utwierdzać w przekonaniu, że tak zwany miniony „Salon” i jego ustalenia, wyrocznie, powinny dalej obowiązywać w nowej rzeczywistości (politycznej)! Sama sobie strzela w kolano].

27. Sama też schowała ich pod dywan. [Nie przypominam sobie, żeby M.M. wcześniej „lansowała” The Krasnals. A więc tu posłużyła się tą grupą dla celów tego artykułu (kiedy można, koniunkturalnie)].

28. A co M.M. reprodukuje na następnej stronie? Dlaczego nie Rottenberg na kółkach [obraz The Krasnals: A.R. na wózku inwalidzkim, ze zwisającym sznurkiem do ciągnięcia tego wózka].

29. Kto winny? Platforma i „Układ”. [W którym, przed swoją wolną, M.M. doskonale funkcjonowała. Nie Ona pierwsza ujawniła tu tę sprawę! Przedtem cisza! Choć widziałem ją w tym miejscu na ASP w swoim czasie, gdzie „w trybie urągającym uczciwości przeprowadzano przewody doktoranckie z pominięciem obowiązujących reguł”. Faryzeuszowskie niewiniątko!].

### Do strony trzeciej artykułu:

30. To samo piszą o KOD-zie [M.M. pisze tak, jak „dobra zmiana” pisze – to znaczy, że „demokracja sztuki jest zagrożona [...], nie chodzi o niezawisłość twórczą, lecz... o strach o apanaże”].

31. Popiera Hitlera i Goebbelsa – precz z ENTARTETE KUNST! [Ta uwaga odnosi się do całego zakreślonego fragmentu].

32. Na Wenecji [Biennale Weneckiej] też „wałą”, choć tam jest i Ultra Awangarda. A więc kłamie! [M.M. pisze: „Natomiast duże centra dotowane przez państwo przeorientowano ku tradycji. Zwrot ku ogólnie akceptowanym wartościom [...] przełożył się na frekwencję. [...] tłumy wałą w każdy dzień”].

33. FASZYZM. [M.M.: „Dają poczucie kulturowej wspólnoty, takiej prawdziwej”]. PRECZ ZE SZTUKĄ ZWYRODNIAŁĄ. [M.M.: „Bogate społeczeństwa Europy poczuły zagrożenie – wiadomo jakie. Instynktownie zwracają się ku wartościom, które stanowiły, i nadal stanowią, podwaliny europejskiej cywilizacji”].

34. Kłamie. [M.M.: „W ślad za tym poszły zmiany w programach publicznych galerii. Skończyła się epoka postnihilizmu, postdadaizmu, postkonceptualizmu i innych »postów«”].

35. Kto stwierdził? Widz? [M.M.: „A ci powiedzieli: basta. Postawmy kres intelektualnym nizinom, warsztatowej nędzy, epatowaniu wizualnym paskudztwem”. Co, kto, gdzie!? W komentarzu do punktu 22. pisałem, co się stanie, kiedy zaczniesz rządzić tu tak zwany szary człowiek (widz)].

36. U nas [w Polsce] widz płaci??! [M.M.: „Płacimy i wymagamy”. Nie przypominam sobie, by za wstępy do galerii się płaciło. Nawet w groszowo płatnej Zachęcie są darmowe czwartki].

37. Proszę – tylko trzeba przygotować miliony euro! [By mieć (prezentować) taką Sztukę! M.M. na przykład: „Jeśli video, to najwyższej cyfrowej generacji, z detalicznie rozpisany scenariuszami – a nie improwizacje przed amatorską kamerą”. Za co? Za te 15%, na które stać ministerstwo, o czym pisałem w punkcie 23? I to takich mamy „ekspertów”?!].

38. I tam nie ma ENTARTETE? Nie wierzę! [M.M.: „... jak nie kibicować gigantycznej ekspozycji [...] *Painting 2.0*, zajmującej cztery poziomy MUMOK”].

39. JAK MOŻNA porównywać ZACHODNIĄ scenę do NASZEJ? To nadużycie!

40. Bzdura. Ale nie w Polsce. [M.M.: „W sztuce nadchodzi kres kultu młodości. Koniec pogardy dla dojrzałości,

Plus  
RZECZPOSPOLITA  
18 1-2 PAŹDZIERNIKA 2016

30 To samo co pisał o KOD-zie 30  
Rzecz się zmieniła, ale w przybytkach sztuki wszystko postarama. Mimo to wszyscy „ustawieni” biją na alarm, przekonując, że demokracja sztuki jest zagrożona. Tymczasem bynajmniej nie chodzi o niezawisłość twórczą, lecz o strach o apanaże. Współcześni liberalowie to dobrze zakamuflowani etatysty – zauważa prof. Philip Bagus, ekonomista. Wprawdzie jego konstatacja dotyczy sfer politycznej, lecz przystaje też do branży zwanej kulturą. Bo to naczylnia połączona.

31 Popiera Hitlera i Goebbelsa – precz z ENTARTETE KUNST! 31  
Popiera Hitlera i Goebbelsa – precz z ENTARTETE KUNST!

32 Na Wenecji [Biennale Weneckiej] też „wałą”, choć tam jest i Ultra Awangarda. A więc kłamie! 32  
Na Wenecji: też wała, choć tam jest i Ultra Awangarda. A więc kłamie!

33 FASZYZM. [M.M.: „Dają poczucie kulturowej wspólnoty, takiej prawdziwej”]. PRECZ ZE SZTUKĄ ZWYRODNIAŁĄ. [M.M.: „Bogate społeczeństwa Europy poczuły zagrożenie – wiadomo jakie. Instynktownie zwracają się ku wartościom, które stanowiły, i nadal stanowią, podwaliny europejskiej cywilizacji”]. 33  
FASZYZM!

34 Kłamie. [M.M.: „W ślad za tym poszły zmiany w programach publicznych galerii. Skończyła się epoka postnihilizmu, postdadaizmu, postkonceptualizmu i innych »postów«”]. 34  
Kłamie!

35 Kto stwierdził? Widz? [M.M.: „A ci powiedzieli: basta. Postawmy kres intelektualnym nizinom, warsztatowej nędzy, epatowaniu wizualnym paskudztwem”. Co, kto, gdzie!? W komentarzu do punktu 22. pisałem, co się stanie, kiedy zaczniesz rządzić tu tak zwany szary człowiek (widz)]. 35  
Kto stwierdził? Widz?

36 U nas [w Polsce] widz płaci??! [M.M.: „Płacimy i wymagamy”. Nie przypominam sobie, by za wstępy do galerii się płaciło. Nawet w groszowo płatnej Zachęcie są darmowe czwartki]. 36  
U nas widz płaci??!

37 Proszę – tylko trzeba przygotować miliony euro! [By mieć (prezentować) taką Sztukę! M.M. na przykład: „Jeśli video, to najwyższej cyfrowej generacji, z detalicznie rozpisany scenariuszami – a nie improwizacje przed amatorską kamerą”. Za co? Za te 15%, na które stać ministerstwo, o czym pisałem w punkcie 23? I to takich mamy „ekspertów”?!]. 37  
Proszę – tylko trzeba przygotować miliony euro!

38 I tam nie ma ENTARTETE? Nie wierzę! [M.M.: „... jak nie kibicować gigantycznej ekspozycji [...] *Painting 2.0*, zajmującej cztery poziomy MUMOK”]. 38  
I tam nie ma ENTARTETE? Nie wierzę!

39 „Rynekem sztuki rządzi protekcjonalizm i układy” – stwierdził twórca skupieni w kolektynie The Krasnals i zamknęli sobie drzwi wielu galerii 39  
„Rynekem sztuki rządzi protekcjonalizm i układy” – stwierdził twórca skupieni w kolektynie The Krasnals i zamknęli sobie drzwi wielu galerii

40 „Painters' Paintings” (kolekcje malarskie malarzy od Anthony'ego van Dycka po Luciena Freuda); w Royal Academy of Arts „82 Portraits and 1 Still-life”, najnowsze prace 79-letniego Davida Hockneya; w wiedeńskiej Albertinie „I Never Look Away. Self-Portraits” 80-letniego Jima Dine'a oraz „Od Moneta do Picasso”... 40  
„Painters' Paintings” (kolekcje malarskie malarzy od Anthony'ego van Dycka po Luciena Freuda); w Royal Academy of Arts „82 Portraits and 1 Still-life”, najnowsze prace 79-letniego Davida Hockneya; w wiedeńskiej Albertinie „I Never Look Away. Self-Portraits” 80-letniego Jima Dine'a oraz „Od Moneta do Picasso”...

41 Wszystko to dowodzi jednego: w sztuce nadchodzi kres kultu młodości. Koniec pogardy dla dojrzałości, doświadczenia, dorobku. 41  
Wszystko to dowodzi jednego: w sztuce nadchodzi kres kultu młodości. Koniec pogardy dla dojrzałości, doświadczenia, dorobku.

42 Szacowne dimoraury znów prowadzą wystawowy peleton. Zółtodzioby im nie podskoczą. Tak zdecydowała widownia. 42  
Szacowne dimoraury znów prowadzą wystawowy peleton. Zółtodzioby im nie podskoczą. Tak zdecydowała widownia.

43 „I tam nie ma ENTARTETE? Nie wierzę!” 43  
„I tam nie ma ENTARTETE? Nie wierzę!”

44 „Słabość polskiej sztuki najmłodszej dostrzegają nie tylko rodzimi odbiorcy, lekceważeni przez artystycznych merytokratów jako niedoaczeni, nieobecni i konserwatywni. Nie oszukujmy się – nie bierzemy się poza granicami kraju. Rozliczne „polskie sezony”, mające służyć wypromowaniu polskiej kultury w świecie, na które przez kilkanaście ostatnich lat szła ogromna kasa i potężny marketing medialny, nie spełniły oczekiwań. A przecież wysyłaliśmy naszych debiutantów...” 44  
Słabość polskiej sztuki najmłodszej dostrzegają nie tylko rodzimi odbiorcy, lekceważeni przez artystycznych merytokratów jako niedoaczeni, nieobecni i konserwatywni. Nie oszukujmy się – nie bierzemy się poza granicami kraju. Rozliczne „polskie sezony”, mające służyć wypromowaniu polskiej kultury w świecie, na które przez kilkanaście ostatnich lat szła ogromna kasa i potężny marketing medialny, nie spełniły oczekiwań. A przecież wysyłaliśmy naszych debiutantów...

45 „Trudno przecież traktować w kategoriach sukcesu aktualny berliński przegląd tego, co pojawiało się w konkursie „Spojrzenia”, którego współorganizatorem i fundatorem nagrody jest Deutsche Bank. I proszę nie argumentować, że o polskiej obecności przesądzą indywidualne osiągnięcia – jakiś X miał pokaz w Londynie, jakiś Y sprzedał serię prac w Nowym Jorku, o jakimś Z pojawił się artykuł w niemieckiej prasie. To zdarzało się i przed 1989 rokiem. Po obaleniu komunizmu miało być tylko lepiej. Nie jest. Kiedyś zapóźnienie polskiej sztuki można było zwalić na żelazną kurtynę i PRL-owską politykę kulturalną. Po transformacji ustrojowej rozbudowano w Polakach wielkie nadzieje. W latach 90. XX wieku i na początku następnego stulecia centra artystyczne przeżywały boom. Zaczęliśmy się liczyć na wystawowej mapie Europy. Jasne, nie mieliśmy wiele do zaoferowania na wymianę, ale dla twórców liczyła się też aura, atencja, adoracja... To była waluta wymienna. Czy ktoś pamięta, jakie gwiazdy pojawiały się np. w Zamku Ujazdowskim? Wymieniam z pamięci, na wrywki – David Nash, Tony Oursler, Gerhard Richter, Christian Boltanski, Nan Goldin, James Turrell, Sebastiao Salgado, Andreas Serrano, Shirin Neshat...” 45  
Trudno przecież traktować w kategoriach sukcesu aktualny berliński przegląd tego, co pojawiało się w konkursie „Spojrzenia”, którego współorganizatorem i fundatorem nagrody jest Deutsche Bank. I proszę nie argumentować, że o polskiej obecności przesądzą indywidualne osiągnięcia – jakiś X miał pokaz w Londynie, jakiś Y sprzedał serię prac w Nowym Jorku, o jakimś Z pojawił się artykuł w niemieckiej prasie. To zdarzało się i przed 1989 rokiem. Po obaleniu komunizmu miało być tylko lepiej. Nie jest. Kiedyś zapóźnienie polskiej sztuki można było zwalić na żelazną kurtynę i PRL-owską politykę kulturalną. Po transformacji ustrojowej rozbudowano w Polakach wielkie nadzieje. W latach 90. XX wieku i na początku następnego stulecia centra artystyczne przeżywały boom. Zaczęliśmy się liczyć na wystawowej mapie Europy. Jasne, nie mieliśmy wiele do zaoferowania na wymianę, ale dla twórców liczyła się też aura, atencja, adoracja... To była waluta wymienna. Czy ktoś pamięta, jakie gwiazdy pojawiały się np. w Zamku Ujazdowskim? Wymieniam z pamięci, na wrywki – David Nash, Tony Oursler, Gerhard Richter, Christian Boltanski, Nan Goldin, James Turrell, Sebastiao Salgado, Andreas Serrano, Shirin Neshat...

46 „W Zachęcie dane nam było oglądać „Klasyków XX wieku” (Picasso, Bacon, Beuys, Duchamp, Kandinsky, Warhol, Malewicz, Dali, Mondrian, Brancusi) oraz nasze „Słońce i inne gwiazdy” (Abakanowicz, Kantor, Kober, Opalka, Szapocznikow, Strzemiński, Stażewski, Witkacy, Wojtkiewicz, Wróblewski); wystawiali także sławy, jak np. Luc Tuymans, Bill Viola, Neo Rauch, Louise Bourgeois, Yayoi Kusama. Dla młodych zdolnych zarezerwowane były Kordegarda (potem zastąpiona przez Miejsce Projektów Chęty), Mały Salon, a po jego likwidacji – partener najstarszej stołecznej galerii. Od kilku lat program wszystkich placówek – od MŚN poczynając, poprzez CSW, Zachętę i inne miejsca dotowane, a na galeriach prywatnych kończąc – tworzą nudy monopolistowskie sąsiedztwo nazwiska. Głównie bohaterzy sztuki krytycznej. A herosi lat 90. mają zadziwską i zamiast tworzyć, zrzucają ledwie koncepty – stąd zalew ready-mades. Obok tego trwa wyścig o dowaliki. Galeryści penetrują każdoroczne pokazy na plastycznych uczelniach, starając się wyłuskać nowe „talenty”, którzy po opuszczeniu szkół gubią się w zw. w tym sławie i pieniądzu. – ona w komisji – i KWIETEK stracił 35.000 zł” 46  
W Zachęcie dane nam było oglądać „Klasyków XX wieku” (Picasso, Bacon, Beuys, Duchamp, Kandinsky, Warhol, Malewicz, Dali, Mondrian, Brancusi) oraz nasze „Słońce i inne gwiazdy” (Abakanowicz, Kantor, Kober, Opalka, Szapocznikow, Strzemiński, Stażewski, Witkacy, Wojtkiewicz, Wróblewski); wystawiali także sławy, jak np. Luc Tuymans, Bill Viola, Neo Rauch, Louise Bourgeois, Yayoi Kusama. Dla młodych zdolnych zarezerwowane były Kordegarda (potem zastąpiona przez Miejsce Projektów Chęty), Mały Salon, a po jego likwidacji – partener najstarszej stołecznej galerii. Od kilku lat program wszystkich placówek – od MŚN poczynając, poprzez CSW, Zachętę i inne miejsca dotowane, a na galeriach prywatnych kończąc – tworzą nudy monopolistowskie sąsiedztwo nazwiska. Głównie bohaterzy sztuki krytycznej. A herosi lat 90. mają zadziwską i zamiast tworzyć, zrzucają ledwie koncepty – stąd zalew ready-mades. Obok tego trwa wyścig o dowaliki. Galeryści penetrują każdoroczne pokazy na plastycznych uczelniach, starając się wyłuskać nowe „talenty”, którzy po opuszczeniu szkół gubią się w zw. w tym sławie i pieniądzu. – ona w komisji – i KWIETEK stracił 35.000 zł

47 „A dlaczego miałoby nie być – że swoje pieniądze!” 47  
A dlaczego miałoby nie być – że swoje pieniądze!



doświadczenia, dorobku". Ja się pytam: a Polscy „Artyści Wykłęci Sztuki Wysokiej” („Szkoła Warszawska”)? A seniorzy „Sztuki Konwencjonalnej”? To ludzie pod siedemdziesiątkę. Wszyscy do odstrasza!].

41. U nas [w Polsce] nie ma widowni! [M.M.: „Tak zdecydowała widownia”].

42. Sama za to winna.

43. Zawsze tak było!!! I za PRL-u, i za Solidarności, i za PiS-u! [M.M.: „Mam odrzut na sztukę współczesną. Powiedzmy to otwartym tekstem: polskie przybytki wizual-artu świecą pustkami”].

44. Nieprawda!

45. Racja, ale to wina M.M. Wyłączając Performan- ce. A więc kłamie. [Autorka była przez „dziesiąt” lat naczelną krytyczką „Rzeczypospolitej”, obsługującą właśnie „Mafię b. Kulturalną” (termin M.M.), „Salon”, czyli najważniejsze wystawy w Narodowych Instytutach za A. Kwaśniewskiego i B. Komorowskiego. Na przykład moje dwie wystawy indywidualne: w Domu Artysty Plastyka i w Galerii XX1 były za niskimi programami na Jej wizytc. Natomiast „Sztuka Performance” jest najbardziej rozpoznawalną dziedziną Polskiej Sztuki na Zachodzie. Uznaje ją się tam za polską specjalność. Ale ja nie przypominam sobie wizyty M.M. (jak i A. Rottenberg) na jakiegokolwiek Imprezie Performance, a byłam na większości].

46. W związku z tym skasować fundusze – Ona w Komisji – i KWIEK stracił 35.000 zł.

47. A dlaczego mieliby nie mieć – za swoje pieniądze!

Do strony czwartej artykułu:

48. Przecież tak było od 25 lat! [Co najmniej. Czyli od „początku” tak zwanej Wolności].

49. ENTARTETE KUNST! HITLER!

50. Kłamie! To świetna praca. [Chodzi o „opłatki nadgryzione przez myszy”. A ja akurat byłam na tej wystawie w Galerii Monopol i gwarantuję swoją czterdziestoletnią praktyką i znawstwem większym niż Małkowska w tej dziedzinie, że to była kapitalna, czysta, wspaniała wystawa (Artur Malewski i Natalia Janus)].

51. A co mają robić? Stawiać się? Przecież każdy artysta chce pracować dla publiczności. [M.M.: „Tacy mają skromne wymagania, nie dyskutują, nie domagają się gratyfikacji, pozwalają manipulować pracami”].

52. Sama to robi (A. Zbylut). [Bezczelność i brak samokontroli zadziwiająca. Patrz moje uwagi do punktu 17].

53. To obraz. [M.M.: „Modne młode gwiazdki”].

54. Chamstwo! [M.M.: „Powtórzę: pod naporem inwazji barbarii zachód Europy zaczyna budzić się z letargu [...]”. Ja: To uchodźcy i emigranci spod bomb Putina to „barbaria”, to uciekinierzy od głodu i wieloletnich susz to „barbaria”? A dla mnie barbaria to Koleżanka Małkowska!].

55. To eksperyment, otwieranie oczu filistrom, nauczanie itd. do kosza? Przecież to śmierć dla Sztuki Polskiej [M.M.: „...odczuwanyimi potrzebami powrotu do tradycji. Tej, która stworzyła naszą cywilizację”. Ja: To naszej cywilizacji nie tworzyły: eksperyment, innowatyka, metoda prób i błędów, badania, wizjonerstwo i tak dalej? Czyli NIE tradycja? Wajda się pomylił, zajmując się Strzebińskim, który dla „zwyklaka” (niepejoratywny termin Pr.K.) jest abrakadabrą i ENTARTETE; Steve Jobs to dawno i nieprawda? A Picasso, ta maszyna od olejnych mazaków, na którego choć jednego z nich, najmniejszego, nie stać żadnego z naszych muzeów? To samo z Josephem Beuysem (któremu KwiekKulik mieli okazję urządzić wykład audiowizualny)? I tak dalej, i tak dalej].



48. *Przecież tak było od 25 lat!*

49. *ENTARTETE KUNST! HITLER!*

50. *Kłamie! To świetna praca.*

51. *A co mają robić? Stawiać się? Przecież każdy artysta chce pracować dla publiczności.*

52. *Sama to robi (A. Zbylut).*

53. *To obraz.*

54. *Chamstwo!*

55. *To eksperyment, otwieranie oczu filistrom, nauczanie itd. do kosza?*

**MARIA WIERNIKOWSKA**

### ODCZEPICIE SIĘ OD BETLEJEWSKIEGO

Jego działania performan- ce mają się tak do Kamasutra – napisał pewien performer, którego w odróżnieniu od Betleja zna niewiele. Wyparł się go dziennikarze, którzy na znak protestu odeszli z jego redakcji, ale te nazwiska też niewiele mówią. Ruszył hejt pod postacią świętego oburzenia. Ze wstydu. Sk... yństwo. Hiena, co na ludzkiej krzywdzie się lansuje. I że dziennikarz z niego do d... Obszabaczyła go „Gazeta Wyborcza”, która jeszcze niedawno wywiad z nim opatrzyła wizytówką: „Artysta, twórca akcji społecznych”.

Wszystko dlatego, iż podszrywając się pod agencję zatrudnienia Rafał Betlejowski doprowadził do tego, że ileś osób z małego miasta zgodziło się na pracę nielegalną, szkodliwą i upokarzającą. Wszystko przed ukrytą kamerą TTV.

Pojechał po bandzie, fakt. Nie pierwszy raz przekroczył granicę między aktorem/dziennikarzem a widzami, prowokując do interakcji. I do refleksji.

„Tęsknię za tobą, Zydzie” – pisał na murach i zostawiał kłopy, by pokazać pustkę miejsc po przedwojennych sąsiadach. „Wyruchala cię korporacja” – zapraszał do wypięcia się na wyciąg szacurów. Zbudował kapliczkę, gdzie zamiast świętej figurki postawił telewizor. Obśmiewał bogatych snobów, którzy zamawiali teatr do domu. Pokazywał na sobie, jak się żyje za 1600 złotych miesięcznie. Parę miesięcy temu opublikował tekst o pisowskim ludzie, który zbierał się pod krzyżem na warszawskim Krakowskim Przedmieściu. Lewak. Betlejowski tłumaczył frustracje bohaterów bezretów, gnójonych przez hipsterską elitę.

Ostatnio enfant terrible pozwolił sobie puścić baka na salonach: powiedział w „Wyborczej”, że Polsce dobrze zrobi „dobra zmiana” i obśmiał marsze KOD, gdzie wydziera się „wypasiony kot” Tomasz Lis. Nie wiadomo, w czyjej sprawie, bo przecież nie w obronie tych, co na łusce kąski mogą się tylko z daleka obliżać.

Aż dziw, że wcześniej nie został wdeptany w ziemię przez warszawkę. Obrywa teraz z poślizgiem za poprzednie grzechy. Nie ma złego miejsca dla ludzi środka. W dodatku malkontentów, tropiących „Polskę w ruinie”. Fe!

O, cnotliwi dziennikarze! Którzy dziś odszadzacie Betleja od czci i wiary. Popatrzcie, jak filiki jest zawodowy grunt, po którym się poruszamy. Śledczy z ukrytą kamerą, „wcieleniowi” przebiegawcy, he- arbitry w pojedynkach polityków... wszyscy udajemy kogos innego, by możliwie najefektywniej nadziać rozmówcę na widelec. A potem do kasy.

Ile to już lat, jak telewizor zalewa modą na seanse pogardy, na walki gladiatorów, których publika i jury jednym kłucikiem skazują na śmierć. Wyrzuceni z domu Wielkiego Brata, uszawani jako najsłabsze ogniwo u „siostry” Szczuki, kuchty poniewierane przez kuchmistrażnię Gessler, spoceni tancerze przed obliczem upodrownianych gwiazd... To były eksperymenty na człowieku. I wszystko dla przyjemności oglądania, jak ktoś się potyka i czołga. Późno obudzili się obrońcy godności małuczków.

Zaraz, zaraz, ale kogo my tu żalujemy? Popatrzmy na bohaterów „radomskiej prowokacji”. Były policjant godzi się przemycić uchodźców do Europy. Grzeszny pan będzie rozwiózł narkotyki na bogate bankiety, a

w razie potrzeby wstrzyknie co trzeba. Młodzieniec najmie się na asystenta pani prezes, z pełną obsługą – już w czasie castingu pokazał, jak cahać.

Co z tego, że bezrobotni? Ze zapytali Radom? Tak, to ludzie przyciśnięci, ofiary systemu. Ale oni są też jego częścią, są odpowiedzialni, tak jak za korupcję odpowiada też ten, kto daje łapówki. Nie wiedzieli, że to podpucha? Tym gorzej, bo w prawdziwym świecie naprawdę by na to poszli.

Nie widzę powodu, by otwierać parasol ochronny nad ludźmi, którzy ewidentnie wybraли drogę naganną i szkodliwą społecznie. Za pieniądze.

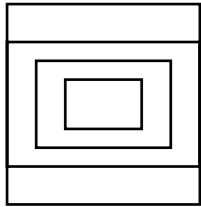
Chciałabym zobaczyć dalszy ciąg tego programu – poznać ich pobudki i historię. Ich samoocenę. Jak doszli do takiej demoralizacji? Ze wskazaniem konkretnych firm, które ich wykopały. Powinni, ma się rozumieć, dostać za to sówite honoraria, jak przystało na bogatą telewizję.

Niech TVN (bo TTV to odprysk tej stacji, o czym jakoś mało się mówi) zapłaci tym ludziom godziwe stawki – 5 tysięcy albo 10, a nie 50 zł, za które wyrwali od nich za zgodę na oddanie wizerunku. Zobaczymy, kto odmówi. A jeśli ktoś odmówi, bo mu podpowiedzieli, żeby oddał sprawę do sądu, tym lepiej – niech TVN buł, bo przecież Betlejowski nie robił programu prywatnie, całe stado redaktorów i kierowników realizowało ten projekt. Zresztą Betlejowski załatwił im już taką oglądalność, że jedną emisją, choćby z zakrytymi twarzami uczestników, zarobią na odszkodowania. A Betlejowski na nagrodę – za służbę i za to, że paru kolegów z branży zrobi po cichu rachunek sumienia: „Kiedy ostatni raz zrobiłem coś ważnego?” ☹☹









# Ganiajcie za malarzami

FOTOGRAFIE: Yulia Krivich

Z Leonem Tarasewiczem rozmawia Adam Mazur

Sztuka jest nadbudową intelektualną, która, tak jak nauka, zmienia bariery, jakie współcześni mają w sobie. Dzięki temu rozwija się dana grupa, żeby nie używać słowa „naród”. Jeżeli sztuka przełamuje bariery współczesności – bo tylko wtedy jest sztuką – to ludzie najczęściej sobie tego nie uświadamiają.

Adam Mazur: Studia na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych formalnie ukończyłeś w 1984 roku, a pracownię gościnną zacząłeś prowadzić tam w 1996 roku. Dlaczego nie zostałeś na uczelni od razu po studiach?

124 Leon Tarasewicz: Robiłem wszystko, żeby być jak najdalej od akademii, od tych brudnych ścian, od tych drutów wiszących na ścianie przez cały rok po ekspozycji. Nie chciałem mieć z tym nic wspólnego. Robiłem wtedy swój własny świat i chciałem, żeby każdy mój krok był pozytywny. W międzyczasie budowałem inne fragmenty życia, które należało podciągać do normalności. Mam na myśli białoruskie życie studenckie czy tworzenie w 1989 roku pierwszych struktur partyjnych. Pewnie nie wiesz, ale byłem przewodniczącym Białoruskiego Zjednoczenia Demokratycznego na terenie Gródka. W pierwszych wolnych wyborach miałem 17 na 20 radnych. Gmina była jedną z czterech najlepszych w kraju. Stworzyliśmy dwujęzyczną gazetę, która zdobyła cztery nagrody. To były

lata mojej aktywności. Działalem wszędzie tam, gdzie widziałem, że nie ma nikogo innego, kto mógłby pomagać. Był to także świat, który był zupełnie poza sztuką. Jak robiłem wystawy, to uczelnia także była nieobecna, bo ludzie z uczelni byli nieobecni w życiu wystawienniczym. Jedyną osobą, z którą miałem kontakt, był Zbigniew Gostomski, z ramienia Galerii Foksal. A tak to były dwa różne światy.

Zbigniew Gostomski sprawił, że twój dyplom był pokazywany w Galerii Foksal w 1984 roku?

Nie wiem dokładnie, jak było, ale faktem jest, że na Foksal odbyła się moja druga wystawa. Pierwszą była wystawa w Dziekance, u Jerzego Onucha. Na Foksal w lipcu była dziura i nie było kogo wystawić. Rozmawiałem o tym z Wiesławem Borowskim. Powiedział mi, że chce w galerii pokazać właśnie mój dyplom.





W Polsce szkolnictwo artystyczne nie zmieniło się od czasów towarzysza Gierka. Jeżeli w tamtym czasie to wszystko potrzebne było jako żandarmeria intelektualna, to dzisiaj tego rodzaju system pracy jest działaniem wrogim, jeśli chodzi o rozwój kraju.

Wystawa odbyła się więc dlatego, że w lipcu była dziura, ale rozumiem, że mimo letniej aury to było wydarzenie. W końcu nie co dzień w istotnej dla środowiska galerii pokazuje się dyplomy zdolnych absolwentów. Nie mówiąc już o tym, że wystawa w jakiejś mierze definiowała cię jako artystę.

Oczywiście. Uświadamiałem to sobie, tym bardziej, że szybko przyszły kolejne propozycje. Foksal była takim miejscem, przez które przechodziły wszystkie propozycje. Jak wtedy przyjechał wicedyrektor Moderna Museet Björn Springfeldt, żeby dogadywać wystawę w Sztokholmie, to razem z nim przyjechał też, jako galerzysta, Claes Nordenhake. Przyjechał też Per Madsen, jako kolekcjoner. Wtedy zaproponowano, że z Tomkiem Tatarczykiem pojedziemy na dwa miesiące do Malmö, dostaniemy średnią pensję, jaką dostają w Szwecji robotnicy, i zostawimy po dwa obrazy. Pojechaliliśmy tam. Na wystawie *Dialog* w Sztokholmie w Moderna Museet spotkałem George’a Costakisa i zaprzyjaźniliśmy się. Nasze codzienne rozmowy były też tym spowodowane, że on kupił moją pracę *Pole*. *Pole* pojechało do Grecji, do jego kolekcji, a ja namalowałem identyczną pracę, z którą kolega przyjechał do Polski, żeby w papierach było, że wróciła do kraju. To były inne czasy.

Dyplom robiłeś u Tadeusza Dominika, który był uczniem Jana Cybisa. To zupełnie inna tradycja niż Foksal. Tadeusz funkcjonował w innym środowisku.

Dlaczego nie interesowało cię właśnie to środowisko? Ja środowisko Tadeusza znałem. Spotykałem wszystkich na urodzinach u Dominika, ale oni nie uczestniczyli w wystawach współczesnych.

Dominik cię ukształtował?

Tadeusz po pierwszym roku powiedział mi: „Daj spokój, Leon, z tymi gołymi babami, jabłkami, garnkami”. Pracowałem samodzielnie i spotykałem się z nim co trzy miesiące, co pół roku, zamrażałem wódeczkę i rozmawialiśmy o mojej pracy. A inni studenci prosili, żebym tylko nie przynosił wszystkich prac na koniec roku. Najważniejszą rzeczą jest to, żeby twórca zaczął sam siebie definiować. To jest bardzo trudne, jak masz przed sobą maszynę akademicką, która nie zmieniła się od czasów komunistycznych. Nie wiem, czy zauwa-

żyłeś, że w Polsce szkolnictwo artystyczne nie zmieniło się od czasów towarzysza Gierka. Jeżeli w tamtym czasie to wszystko potrzebne było jako żandarmeria intelektualna, to dzisiaj tego rodzaju system pracy jest działaniem wrogim, jeśli chodzi o rozwój kraju.

No, dobrze, ale ty miałeś szansę pracować w innych warunkach. Dlaczego nie interesowała cię uczelnia, tylko wystawy sztuki współczesnej?

Po pierwsze, nikt mi nie proponował zostania na uczelni. Nawet odwrotnie, Dominik powiedział, żeby asystentem został ktoś inny, a ja sobie w życiu poradzę.

Co wtedy pomyślałeś?

No, cóż, zarobiłem pieniądze, przyjechałem do domu i szycowałem prace na moje nowe wystawy.

Dlaczego w takim razie Gostomski uważał, że jesteś ciekawym artystą?

Nie wiem, porozmawiaj z Gostomskim. Ja nie nawiązałem na akademii relacji z Gostomskim.

Zobaczył twoją pracę na uczelni?

Nie wiem. Możliwe, że widział moje wystawy na korytarzu Wydziału Malarstwa. Gostomski prowadził pracownię poświęconą tkaninie doświadczalnej, a mnie na akademii nie było, ja malowałem w Falenicy. Byłem w domu. Dojeżdżałem tylko na W-F, na historię sztuki, filozofię i tyle.

Wiedziałeś w ogóle, co to jest Foksal?

Wiedziałem, ale wiesz, jak to jest, kiedy artysta wchodzi do galerii z ulicy... Identycznie miałem w 1972 roku, gdy szedłem pieszo z Dworca Wileńskiego i przechodziłem Karową, wiedziałem, że na górze jest Cybis, ale co? Pójdę do Cybisa? Zastukam? On później w listopadzie zmarł. Wiedziałem, że dwa domy dalej od mojego dziadka ciotecznego na Żoliborzu mieszka Czesław Niemen. I co? Zastukam do gwiazdy? Ja, student?

Pytam ciebie jako artystę.

Dlatego mówię – wobec takich relacji zachowywało się dystans.

Z drugiej strony chłodziś wódeczkę i rozmawiasz o sztuce z Dominikiem.

No, ale to był świat Dominika. Inni profesorowie tego nie robili, to był nasz wewnętrzny kodeks, który się wytworzył – jest przegląd, na który przynosimy wódeczkę, dziewczyny przynoszą kanapki, potem jedziemy na Foksal do „Architektów”, wódeczka robi się tańsza i przyjeżdżamy do Europejskiego, gdzie Dominik miał zwykle swój sztab. Stamtąd jedziemy już taksówkami do Łomianek, puszczaemy płytę, a czasami jeszcze bywało, że w nocy jeździliśmy do Góry Kalwarii, gdzie mieszkał brat Dominika. Ale nie wiem, czy w innych pracowniach też tak było.

Nadal trudno mi zrozumieć, jak ty jako młody artysta trafiłeś do galerii Tadeusza Kantora i Henryka Stażewskiego. Foksal raczej malarstwa nie pokazywała, a już zwłaszcza trudno było oczekiwać, że będzie pokazywać malarstwo z kręgu Dominika.

Ciekawe było też to, że wszyscy, którzy patrzyli wtedy na moje prace, myśleli, że one są bardziej z kręgu Gostomskiego, a nie Dominika. Moje prace w tamtym czasie były czarno-białe. To nie zgadzało się z uczelnianą sytuacją, ale też nie do końca pasowało do Foksal. Gdy miałem dołączyć do organizowanej przez Foksal wystawy *Dialog* w Moderna Museet, to część artystów z polskiej strony bardzo się

temu sprzeciwiała i właściwie to Szwedzi wymusili, że mam w tej wystawie uczestniczyć.

To było chwilę później. W 1985 roku. Byłeś tuż po szkole i miałeś wystawiać, z kim sobie zażyczysz, bo na tym polegał tytułowy *Dialog*. Padło na Iana McKeevera. Kto ci go podsunął?

Kazali zaprosić mi jakiegoś artystę, a ja zbyt dużo nie wiedziałem w tamtym czasie. To nie jest tak jak dzisiaj, że wstukujesz w Google i wyskakuje. Spojrzałem na ludzi, którzy wystawiali w Foksal, i zapytałem, czy obecny wśród nich McKeever zgodziłby się wystawiać ze mną.

Z dzisiejszej perspektywy wybór McKeevera wydaje się bardzo sensowny.

Ja w tamtym czasie tak nie myślałem, choć nawet dziś, po latach, McKeever chce ze mną wystawiać. Na przykład wtedy Tomek Tatarczyk zaprosił Susan Rothenberg. Ja nie miałbym takiej odwagi, żeby zaprosić osobę z tego pułapu. Starłem się zaprosić kogoś, kto był w galerii i w jakiś sposób mógłby się zgodzić.

A teraz kogo byś zaprosił?

Nie wiem... Tam zapadały takie decyzje, że byłem zszokowany.



Leon Tarasewicz w swojej pracowni w Wallilach. Praca została przygotowana na wystawę *Rzeźba – David Nash, Malarstwo – Leon Tarasewicz* (1991) w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, fot. Józef Mrozek; archiwum prywatne Milady Słizińskiej





Leon Tarasewicz, 25 filarów regularnie ustawionych, CSW Zamek Ujazdowski, 1997. Na pierwszym planie Leon Tarasewicz, na drugim Jerzy Osiennik. Praca została przygotowana na wystawę Jerzy Nowosielski, Mikołaj Smoczyński, Leon Tarasewicz, fot. Józef Mrozek; archiwum prywatne Milady Ślizińskiej

Inni profesorowie nie pracowali ze studentami jak Tadeusz Dominik, to był nasz wewnętrzny kodeks, który się wytworzył – jest przegląd, na który przynosimy wódeczkę, dziewczyny przynoszą kanapki, potem jedziemy na Foksal do „Architektów”, wódeczka robi się tańsza i przyjeżdżamy do Europejskiego, gdzie Dominik miał zwykle swój sztab.

Każdy byłby szokowany, bracia Janiccy zaprosili na przykład Gilberta & George’a...

Ja w ogóle byłem ciekawy tej sytuacji. Oczywiście, jak spotkałem George’a Costakisa, to nie wiedziałem, kto to jest, dopiero później Milada [Ślizińska] mi to uświadomiła. Na pierwszej imprezie Costakis powiedział mi: „Spotkajmy się w poniedziałek w muzeum, bo chcę ci coś pokazać”. Podchodzę do Springfeldta i pytam, czy muzeum jest czynne w poniedziałek? „Dlaczego pytasz?” – „Bo Costakis chce się ze mną spotkać”, a ona na to: „Jak Costakis, to o każdej porze dnia i nocy muzeum jest otwarte”. Przychodzę na spotkanie i dziadek mówi: „Widziałeś Unę?”, mówię, że nie, że o co chodzi? Powiedział, że mi pokaże. I podreptał, małymi kroczkami, i mówi: „Patrz, dałem im portret Malewicza, bo nie mieli Malewicza...”; Una to była córka Malewicza. Wtedy człowiek jest naprawdę trzaśnięty tym wszystkim. Gdy potem miałem wystawę w Malmö, u Claesa Nordenhakego w galerii, to przyjechał ten dyrektor muzeum i mówi, że ma dla mnie prezent – to było *Russian Avant-garde Art*, książka z dedykacją Costakisa: „Jak wiesz, zawsze interesowała mnie inna sztuka, ale nie wiem, dlaczego to, co robisz, tak samo mnie obchodzi”.

Opowiedz mi jeszcze o tym wyjeździe do Szwecji.

Pojechaliśmy tam z Tomkiem Tatarczykiem i jego żoną, władającą językiem obcym. Atmosfera była taka, że po pierwszym dniu nie przychodziłem do hotelu.

Dlaczego?

Inni artyści z Foksal nieprzyjemnie się do mnie odnosili. Tak że ja sobie nocowałem u sekretarki Moderna Museet, a nie z artystami w Grandzie. I stamtąd pojechaliśmy na wystawę, która odbywała się w Edynburgu.

Ledwo skończył malarstwo, a już wystawia z mistrzami. Inna sprawa, że dla nich to była jedna z kolejnych wystaw, a dla ciebie pierwsza i od razu wszystko szybko się toczy...

Zagranica. Wtedy też Foksal z Richardem Demarkiem pokazywali moje prace na targach w Londynie. Tam zobaczyła je Gabriella Cardazzo i stąd wynikła propozycja wystawy w Wenecji. Też stamtąd przyszła propozycja wystawy w Ikon Gallery w Birmingham i w Riverside Studios. Pewna pani, która wydawała szpanerską gazetę w stylu „Vogue’a”, przedzwoniła do Stanów i stamtąd przyszła propozycja wystawy w Nowym Jorku. Tak to się wszystko odbywało.

W tym czasie bardzo wspierała cię Milada Ślizińska, którą poznałeś w Galerii Foksal. Czy ona mogła decydować o programie galerii?

Milada była wówczas osobą koordynującą. Wiesiek był decydem. Jak były jakieś propozycje, to Milada to po prostu robiła.

Ale w promowanie twojej sztuki wkładała mnóstwo energii. Pamiętam to z czasu pracy w CSW Zamek Ujazdowski. Milada jest łącznikiem między Foksal a twoimi późniejszymi wystawami.

Gdy zaczęła się moja obecność na Foksal, to Wiesio z kolei był tam mało obecny, dużo wyjeżdżał. Milada była takim oczywistym, bezpośrednim kontaktem. Poza tym dochodziła kwestia wieku, między nami była mniejsza różnica, przyjaźniłem się z Michałem Sikorskim, który był jej kolegą z roku. Bardzo szybko złapałem kontakt z Józkiem Mrozkiem, który jest jednym z piękniejszych ludzi, jakich znam, w swojej normalności i życiu na tej ziemi. To wszystko rodziło taki naturalny kontakt.



Mówiąc wprost, zaprzyjaźniłeś się z Miladą?

Tak. Z Wiesławem miałem takie relacje jak z dyrektorem, kierownikiem placówki. Później robiliśmy z Miladą niektóre projekty wspólnie, a to też łączy.

Ona była dla ciebie bardziej kuratorką?

Tak, można powiedzieć, że rodzajem dzisiejszego kuratora. W tamtym czasie nie używało się tego określenia, ono się kształtowało. Wyraźnie rozdzielaliśmy pracę zawodową od relacji towarzyskich.

Po odejściu Milady z Foksal w galerii zaczął pracować Andrzej Przywara. W latach 90. dołączyli do zespołu Adam Szymczyk i Joanna Mytkowska. Z nimi też utrzymywałeś kontakt?

Tak, ale pomińmy to... Tam zaczął się taki świat, że trochę tych relacji, samego założenia „bycia” już nie było. Nawiązałem relację z Andrzejem Szewczykiem; przyjaźniliśmy się. Ale już Andrzej Przywara to jakiś wyrafinowany dystans.

Chodzi mi o to, że biorąc udział w jubileuszu galerii i projekcie Lecha Stangreta, którego seria wystaw przygotowanych wiosną jest manifestem, jesteś – chcąc nie chcąc – artystą Galerii Foksal. A na przykład Mirosław Bałka, twój kolega z pracy i z Galerii Foksal, jest artystą Fundacji Galerii Foksal.

Powiem ci tak: nie dyskutowałem na temat tego, jakie wystawy składa Stangret i co robi. Zaproponowano mi udział w wystawie z tymi przyjacielami, to postarałem się, żeby być obecnym, żeby zdążyć. W międzyczasie robiłem inne wystawy.

Foksal nie była galerią komercyjną. Tymczasem ty bardzo szybko, jak niewiele osób, wszedłeś właściwie na międzynarodowy rynek sztuki.

Wtedy rozpoczął się taki okres, kiedy nas trzech – ja, Mirek Bałka i Mariusz Kruk – nawiązaliśmy pierwsze tego typu współprace. Inni ludzie pisali o jakiejś międzynarodowej karierze, ale to były współprace, jakie w tej chwili każdy artysta u nas może nawiązać. A wtedy większość energii szła na to, żeby zdobyć paszport z Pagartu, żeby móc przewieźć pracę i tak dalej. Jak już prace wyjechały, to nie wracały do Polski, bo ze Sztokholmu czy Berlina łatwiej było przesyłać je na kolejne wystawy, niż jeszcze raz wysłać z powrotem do i z Polski.

Znałeś się już z Gostomskim, ale przez Foksal przewinęli się także ważni dla ciebie artyści. Tacy jak Szewczyk czy Tatarczyk. Zdążyłeś poznać Stażewskiego?

Z Gostomskim poznaliśmy się raczej na wyjeździe w Sztokholmie, rozmawialiśmy już ze sobą bezpośrednio, bo wcześniej to był profesor, czyli na dystans. Z kolei ze Stażewskim poznałem się w galerii i zawsze mnie fascynował. Osoba z historii, a poza tym tworząca współcześnie. W książce o Stażewskim tego nie ma, ale to ja malowałem ostatnią wystawę Stażewskiemu na ścianach Galerii Foksal. Spotykałem go, jak przyjeżdżał do galerii o pierwszej i wszyscy rozmawiali, spotykali się z Gostomskim, Kantorem i wszystkimi innymi. Dla mnie to był trochę inny świat, przetykany Paryżem. Nie bardzo wiedziałem, jak to jest, że oni cały dzień sobie siedzą, rozmawiają, piją kawkę, a ja miałem w Warszawie tyle spraw do załatwienia i jeszcze musiałem wrócić pociągiem, żeby być o wpół do dziesiątej w domu.



Mieszkanie Grzegorza Dąbrowskiego przed plenerem z Nikiforem w Krynicy, fot. NN; Archiwum Leona Tarasewicza, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

Niemniej obracałeś się w kręgu artystów Foksal...

Oczywiście, że tak. Też pełniłem dyżury. Siadaliśmy z Edwardem Krasieńskim i pomagałem mu przy opróżnianiu tej wódeczki, która stała w koszu, ukryta przed innymi. Czasami zaśpiewaliśmy sobie ukraińską piosenkę, bo on do mnie mówi: „Zjemlak!”, a ja na to: „Edziu, gdzie? Od tego Słucka do mnie? Jeszcze bagna pińskie... Jaka to odległość!”. Życie tak mnie rzuciło, że miałem możliwość spotykania się z największymi ludźmi historii sztuki. Ale jeśli chodzi o artystów Galerii Foksal, to na przykład Krzysio Wodiczko i ja nie graliśmy w sztukach Kantora.

To jesteś artystą Foksalu czy nie?

Wiesz, już nie pamiętam, ile miałem tam tych wystaw. W jakiś sposób kształtowałem Galerię Foksal. Niektóre wystawy były ważne, jak w 1986 roku, kiedy pierwszy raz malowałem na ścianach. Ale to jest kwestia tego, że nie ja kieruję tą galerią, nie decyduję o jej kształcie.

Pytam, czy czujesz się artystą z Galerii Foksal?

Na pewno ci, którzy współtworzyli Galerię Foksal – Tadeusz Kantor, Henryk Stażewski, Zbyszek Gostomski – oni to kształtowali. Ja nie uczestniczyłem w kształtowaniu programu czy w jakichś dyskusjach, które się odbywały między Anką Ptaszkowską, Wieśkiem Borowskim, Zbyszkiem Gostomskim... Nie uczestniczyłem w tworzeniu programu. Po prostu kiedy było trzeba, to byłem, uczestniczyłem, ale oprócz tego równomiernie pojawiałem się w różnych innych galeriach. Moja pierwsza wystawa w 1986 roku była początkiem Galerii Białej i chyba miałem nawet więcej wystaw w Galerii Białej niż w Galerii Foksal.

Czy w tych pierwszych latach po ukończeniu studiów wystawiałeś też regularnie w innych miejscach w Polsce?

To był czas, kiedy nie uczestniczyłem w wystawach w Polsce. Dopiero jak [Andrzej] Bonarski robił *Co słychać* w dawnych Zakładach Norblina, to zacząłem uczestniczyć, bo dopuszczono mnie do wystawy razem z innymi. W tamtym czasie na topie było ekspresyjno-polityczne dzikie malarstwo. A to, co robiłem ja, traktowane było trochę na zasadzie kolorowych obrazków. „Takie Dominiki”, koniec cytatu.

Czyli jednak mogłeś być „takim Dominikiem”.

Uratowało mnie to, że nie zostałem na uczelni. Inaczej pewnie zostałbym wciągnięty w mechanizm takiej, a nie innej szkoły, zostałbym jej podporządkowany.

W latach 90. robisz międzynarodową karierę artystyczną, uprawiasz czynną politykę, ale wracasz też na akademię po 12 latach od jej ukończenia...

Mówię ci, ja bym nigdy tam nie wrócił! To wszystko kojarzyło mi się negatywnie, tylko sytuacja, prośby starszych dziadków, których szanowałem, sprawiły, że tak się stało.

To nie brzmi do końca wiarygodnie, chociaż to ciekawa motywacja.

Nie miałem powodu wracać na akademię.

Na Foksal siadaliśmy z Edwardem Krasieńskim i pomagałem mu przy opróżnianiu tej wódeczki, która stała w koszu, ukryta przed innymi. Czasami zaśpiewaliśmy sobie ukraińską piosenkę, bo on do mnie mówi: „Zjemlak!”, a ja na to: „Edziu, gdzie? Od tego Słucka do mnie? Jeszcze bagna pińskie... Jaka to odległość!”.

Dlaczego ci „dziadkowie” proponowali to akurat tobie? Żeby ratować sytuację! Inni się nie zgadzali. Edek Dwurnik mówił, że absolutnie nie. Zresztą podał im jakąś abstrakcyjną sumę.

Jestem pod wrażeniem książki i historii opisanych przez Kubę Banasiaka (*Oduczyć sztuki. Metoda pedagogiczna Leona Tarasewicza*), ale chciałbym dopytać cię o kilka rzeczy, których tam siłą rzeczy nie ma. Pracujesz od kilku lat na Wydziale Sztuki Mediów razem z Grzegorzem Kowalskim, z Mirosławem Bałką, Krzysztofem Wodiczką, z artystami, o których metodzie pedagogicznej dużo się mówi. Jak widzisz w tym kontekście to, co ty robisz jako nauczyciel?

Myślę, że każdy z nas wykształcił swoją metodę oddzielnie. Grzegorz Kowalski został wyrzucony na taką wyspę w postaci Wydziału Rzeźby, na której tolerowano go na akademii, wytworzył swój własny sposób pracy. Ja na Wydziale Malarstwa robiłem inny model, a później musiałem bardzo szybko odnaleźć się na Wydziale Sztuki Mediów, przeorganizować system pracy w ten sposób, że jeżeli spotykam się z kimś raz na tydzień, to muszę spowodować szybszą wymianę myśli i na przykład cotygodniową wymianę materiału wizualnego. Okazało się, że nie ma gdzie składać blejtramów ani gdzie przewozić prac. Wykształcił się taki mechanizm, że przywoziliśmy płótna bez ram, przybijaliśmy je na ścianie, żeby było szybko i dalej, następny. Okazało się, że metoda pracy w domu i cotygodniowa korekta, spotkanie, rozmowa spowodowały, że w ciągu trzech lat osiągnęliśmy to, co na Wydziale Malarstwa zajmowało w najlepszym razie pięć lat.

Książka opowiada o twojej metodzie pracy ze studentami i wydaje mi się, że coś z tej pracy na malarstwie jednak wynikało...

Tak, ale ta metoda była kompromisem. Wiedziałem, że chcąc zrobić coś radykalnie, to nic nie da się zrobić. Zauważ, że zawsze to jest balansowanie pomiędzy martwą naturą widzianą inaczej, postacią, pozą, ale widzianą w sposób współczesny. Ważną częścią działań pracowni były plenery. Nazywaliśmy te nasze wyjazdy plenerami, chociaż czasami trwały przez tydzień, a na miejscu nic nie malowaliśmy, tylko oglądaliśmy filmy, rozmawialiśmy i dopiero po powrocie była praca, wystawa, a później katalog.





Jeżeli jest społeczeństwo i nie ma elementów artystycznej kreacji, to społeczeństwo po prostu żyje życiem do złudzenia przypominającym program telewizyjny, a galeria pełni rolę galerii, jak ja to nazywam, kolonialnej.

W książce jest wiele napisane o twoich absolwentach, ludziach, którzy przewinęli się przez pracownię i z niej wyszli. Jednak nie składa się to w żadną szkołę. Każdy z twoich studentów robi coś innego.

Bardzo się z tego cieszę, bo też tego zawsze chcieliśmy. Po oczyszczeniu z jakichś naleciałości, które dany student miał z edukacji, staraliśmy się przestawić i podążać za studentem. To student wyznaczał kierunek swojego rozwoju, często o tym nie wiedząc. A my, jako starsi koledzy, byliśmy jakby razem z nim i przestrzegaliśmy przed pewnymi złymi krokami, złymi drogami. W tej całej edukacji bardzo ważną rolę pełniły plenery, konfrontacja studenta z jakimś artystą, Andym Warholem, Barnettem Newmanem, czy ze zjawiskiem, chociażby takim jak Śląsk, który był kopalnią tematów. Na każdym takim plenerze jakaś osoba przełamывała się, zmieniając swoje patrzenie na otoczenie, na swoje malowanie. Na przykład nigdy by mi nie przyszło do głowy, że po plenerze w Puszczy Białowieskiej Ania Okrasko rozpocznie samodzielną pracę i z osoby, która była cicha, schowana w sobie, na uboczu, stanie się po prostu liderką. Za każdym razem tak jest. Dlatego każdy student jest inny, bo oni sami siebie stwarzają.

Powiedziałeś coś takiego, że jak zabierałeś studentów na plenery, to konfrontowali się z Warholem, Newmanem czy z jakimś tematem. Wydaje mi się, że studenci przede wszystkim konfrontowali się z tobą. Jakim jesteś artystą, będąc jednocześnie pedagogiem? Z kim studenci się konfrontują, widząc ciebie i pracując z tobą?

Starałem się zsumować to, co sam otrzymałem po pracowni Cybisa i Dominika. Cybis ciągle był obecny w opowieściach Dominika. Starałem się zrobić taką pracownię, w jakiej sam chciałbym studiować, i stąd te różnego rodzaju ingerencje w przestrzeń pracowni, z biblioteką, z wyjazdami – wszystko to, czego myśmy nie mieli. Nie mieliśmy książek z kolorowymi reprodukcjami, nie mieliśmy wyjazdów na biennale, na documenta, na inne ważne wystawy. Były czarno-białe książki i rutynowe przychodzenie do pracowni. Przez lata zauważyłem, że nasza pracownia stała się rodzajem biura i co jakiś czas sumowała prace każdego z pracujących. Kto nie chciał, to nie był obecny, ale nie myśmy o tym decydowali. Niektórym osobom nie odpowiadał ten rodzaj pracy.

Czym jest dla ciebie sztuka? Jaką ideę sztuki przekazujesz studentom?

Sztuka jest nadbudową intelektualną, która, tak jak nauka, zmienia bariery, jakie współcześni mają w sobie. Dzięki temu rozwija się dana grupa, żeby nie używać słowa „naród”. Jeżeli sztuka przełamuje bariery współczesności – bo tylko wtedy jest sztuką – to

ludzie najczęściej sobie tego nie uświadamiają. Dlatego czytając historię sztuki, czytamy o krążgankach renesansowych w Krakowie w 1509 roku, podczas gdy w tamtym czasie budowano wszędzie gotyckie świątynie – na przykład świątynię supraską (1501–1507). Historia sztuki to historia nowatorstwa, rzeczy wyprzedzających kulturę danego czasu. I te rzeczy mają znaczenie tylko wtedy, jeżeli istnieją w społeczeństwie, jeżeli inni ludzie w tym uczestniczą, wtedy sami w sobie zmieniają przyzwyczajenia czy bariery, które wyznaczają ich horyzonty na co dzień. Również bariery estetyczne, które sztuka cały czas przełamuje. Stąd ten cudowny mechanizm: jeśli istnieje warstwa średnia, to mogą istnieć galerie, bo z galeriami utrzymują kontakt ludzie biznesu i oni, mając kontakt z artystami, przenoszą to wszystko na swoją działalność, obojętnie, jaka by ona nie była. To jest koło zamachowe całego rozwoju społeczeństwa. Jeżeli nie ma sztuki, to społeczeństwo ginie.

**Naprawdę w to wierzysz?**

Absolutnie tak! Zauważam, że u mnie w Gródku brak społeczności żydowskiej spowodował spowolnienie energii całej społeczności. Nie ma konfrontacji, nie ma niczego, co się od siebie różni, wszystko jest takie samo.

**To trochę co innego.**

Wiem, ale sama sytuacja chociażby współczesnego Białegostoku. Zauważ, że tam są jednostki kulturalne reprezentujące współczesny dwór, czyli miejskich włodarzy, których sztuka współczesna nie interesuje. Nie ma samodzielnych galerii, chociaż jest to ośrodek akademicki. Ostatnia galeria to 113, prowadzona przez Grzegorza Dąbrowskiego. Masz teatr, ale co to jest za teatr? Teatr dworski, który utrzymuje miasto. Jeżeli jest społeczeństwo i nie ma elementów artystycznej kreacji, to społeczeństwo po prostu żyje życiem do złudzenia przypominającym program telewizyjny, a galeria pełni rolę galerii, jak ja to nazywam, kolonialnej. Czyli to, co ciekawe się dzieje w Polsce i za granicą, przywozi się i pokazuje na tym dworze, a potem bierze się coś następnego. Ale samemu nic się nie wytwarza! To Lublin wytworzył na przykład [Roberta] Kuśmirowskiego, [Mariusza] Tarkawiana – to miasto ma swoje środowisko. W Białymstoku nie ma takiego środowiska!

**Czyli twoją funkcją jako pedagoga i artysty byłoby wytworzenie takiego środowiska w pracowni i wokół niej?**

Moją funkcją jako pedagoga jest stworzenie sytuacji, w której młody człowiek, naśladowujący różnego rodzaju estetyki, klisze wizualne, odważy się na to, aby móc samego siebie wyrażać nowymi, a nie zaobserwowanymi środkami plastycznymi.





Przygotowania do wystawy Leona Tarasewicza w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 2003; od lewej: Marcin Chomicz, Leon Tarasewicz; Archiwum Leona Tarasewicza, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

Brzmi jak oczywista oczywistość. Tymczasem z książki Kuby Banasiaka wynika, że to jest nieustająca walka.

To jest ogromna walka. Obejrzyj dyplomy na różnych uczelniach – żeby nie czepiać się Warszawy, to we Wrocławiu, Krakowie i tak dalej. Zauważ – to są dziewiętnastowieczne prace! Bo tego wymagają od studentów pedagogowie. Przecież to, że w impresjonizmie posadzono człowieka na krześle i był to wystarczający powód dla obrazu malarskiego, jest powtarzane do dziś. Matejko, jak już sadzał kogoś na krześle czy na jakimś rusztowaniu, to tylko po to, żeby zrobić szkic do obrazu.

Książka Banasiaka w bardzo precyzyjny sposób mapuje kalendarium twojej pracy na uczelni, działania pracowni i tak dalej. Ze względu na temat jest w niej stosunkowo mało o tobie i twojej ewolucji jako artysty. Jaka wygląda ta relacja?

134 Należy się zastanowić, ile wszyscy straciliśmy przez to, że zajmowałem się taką rzeczą jak pedagogika. Wszystko, co było przeze mnie robione, było niszczone i niweczone, żeby tego nie było, rozumiesz?

Masz takie poczucie?

Nie mam takiego poczucia, ja to wiem. Sam fakt, że odszedłem z Wydziału Malarstwa, o tym świadczy. Po co marnowałem 16 lat na malarstwie, jak w tym czasie namalowałbym wiele swoich rzeczy? Ta praca była bardzo droгим hobby. Musiałem wynajmować mieszkanie, dojeżdżać, pokryć koszty podróży i wszystkiego inne-

go, co przecież nie pokrywało się z pensją, którą otrzymywałem. Dałem się w to wpuścić przez mój społecznikowski charakter, bo wychowywałem się zawsze na ulicy, z innymi. Dałem się w to wciągnąć moim starszym profesorom, na ich prośbę, że trzeba pomóc, trzeba ratować wydział i tak dalej. Zdecydowałem się tam pracować tylko dlatego, że rozmawiałem z Dominikiem, [Romanem] Owidzkiem, [Stefanem] Gierowskim, [Janem] Tarasinem. I zgodziłem się na taką poniżającą propozycję – profesora gościnnego, który już po roku nie miał żadnych perspektyw. Dopiero łapano studentów na korytarzu i zastanawiano się, co zrobić, czy ciągnąć to dalej.

Jakbyś opisał związek pomiędzy waszymi plenerami, wyjazdami, pracami z grupą studentów rok po roku a twoją sztuką? Wydaje mi się, że to dość istotne dla ciebie jako artysty. Czy też uważasz, że są to osobne sprawy?

Absolutnie osobne. To były rzeczy, które starałem się robić w trakcie wykonywania mojej pracy zawodowej. Starałem się załatwiać moje sprawy tak, aby można było to wszystko pogodzić. Są takie momenty wspólne, że studenci w trakcie jakichś moich większych wystaw brali udział w ich realizacji i dzięki temu mogli podreperować swój budżet, poznać ludzi i zobaczyć, jak to się odbywa, jak wygląda wystawa, że to nie jest tak jak na wernisażu. Przede wszystkim przy okazji tych wyjazdów mogli poznawać inne autorytety, innych ludzi, innych artystów, żeby nie było tak, że to, co ja mówię, jest wykładnią nauczania, tylko żeby usłyszeli

to od innych artystów. Tak się składa, jak sam wiesz, że większość ważnych artystów nie naucza. A to była sytuacja, która umożliwiała spotkanie artystów, nawiązanie kontaktów, wizyty w pracowniach u tych wszystkich, którzy nie byli tolerowani na uczelni.

Pamiętam, jak pierwszy raz zapytałem cię, co sądzisz o książce Banasiaka, i powiedziałaś, że jest świetna, tylko zawiera jeden poważny błąd. Mianowicie, jesteś przedstawiony w niej jako malarz polski, a nie białoruski.

Nie. Nigdy czegoś takiego nie mówiłem. To nie jest prawdą. Wielokrotnie na takie pytanie odpowiadałem. Tak samo, jak są siedemnastowieczni Tarasewicze, Aleksander i Leon, którzy są wymieniani w czterech historiach sztuki jako artyści ukraińscy, litewscy, białoruscy czy polscy. W identyczny sposób zawsze odpowiadam, że w większej mierze jestem szwedzkim artystą niż polskim, ponieważ w Szwecji miałem więcej wystaw niż w kraju. Dziewczyna ze Szwecji, która wystawiała na Biennale w Wenecji, powiedziała mi, że wychowywała się na moich wystawach. Tak samo czasami Białorusini wpisują mnie w swoje książki. Podobnie jest tutaj. Borykaliśmy się ciągle z tym pytaniem, jak byliśmy w Gwangju w Korei Południowej. Zapytałem Romka Opałkę, jak go odbierają, jak on siebie określa, jakim jest artystą? A on mi mówi: „Ty wiesz, że nigdy takiego pytania nie miałem!”. A w tej chwili, robiąc wystawę w Krakowie na wiosnę, znany nam monsieur Piotr Lutyński, którego znam od czasów Andrzeja Szewczyka, powiedział mi wprost, że nie powinienem być zgodzić się na wystawę na Biennale weneckim w polskim pawilonie. Pytam dlaczego, a on mi mówi: „Nie jesteś Polakiem”. Mówię: „Dobrze, ale zanim pokazałem pracę w Pawilonie Polonia, to już wcześniej wystawiałem na Biennale w Wenecji. W 1989 roku pokazywałem prace w pawilonie międzynarodowym, rozumiesz? Wiele jest takich przypadków, można powiedzieć, że Krzysiek Wodiczko nie powinien wystawiać, że żydowska artystka nie powinna wystawiać...”. A on mi na to swoje: „Nie. Powinieneś być wdzięczny Polsce, że cię wychowała, wyszkoliła i nie powinieneś wystawiać...”. Tak więc ja mam sytuację odwrotną niż Opałka. Nie jest tak, że się do czegoś nie przyznaję. Jeżeli współtworzę współczesność z narodem polskim, jeżeli jestem obywatelem tego kraju, to absolutnie powinno to istnieć w sztuce polskiej. Była taka sytuacja, że [Henryk] Siemiradzki malował w Petersburgu, przebywając w państwie rosyjskim, i Rosjanie uważają, że to jest po prostu artysta rosyjski, tym bardziej, że obraz jest podpisany cyrylicą. Tak samo uważają Włosi. To jest dla mnie jakaś chora sytuacja.

Na wystawie *Miejsce* kuratorowanej przez Lecha Stangreta wiosną w Foksal pokazałeś „typowego Tarasewicza”. Tymczasem ostatnio pracujesz intensywnie z obiektami, z oświetleniem LED-owym. Dlaczego nie pokazałeś tego w Galerii Foksal?

Złożyło się na to parę rzeczy. Po pierwsze, nie chciałem świecących obrazów, bo byłyby zbyt agresywne w zestawieniu z delikatnymi pracami Roberta Maciejuka i Włodka Zakrzewskiego. Poza tym nie udało mi się drugie podejście do takiej pracy, którą początkowo chciałem zrobić do Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, ale jak zobaczyłem, kto tam jeszcze jest na wystawie, to się szybko wycofałem. Chciałem zrobić taką wystawę ze światła, które są na stacjach, przy remontach, takie pomarańczowe światła ostrzegawcze. Ale pomyślałem, że to będzie zbyt agresywne, żeby razem z współwystawiać. Z drugiej strony okazało się, że jeden dystrybutor

zażądał za same lampy 30 tysięcy. Przesunąłem zrealizowanie tej pracy na przyszłość. W tym wszystkim przywozłem tę pracę. Włodek wybrał główne ściany, Robert powiedział mi, co przywiezie, a ja powiesiłem obraz z tej strony, żeby powstał jakiś dialog.

Jednocześnie pokazałeś w poznańskiej Galerii Ego swoje najnowsze prace, raczej świecące obiekty niż obrazy. Opowiedz, skąd się wzięło twoje zainteresowanie tą techniką.

Tam jest parę linii, które się schodzą. Z jednej strony zawsze interesowało mnie światło jako światło istniejące w otoczeniu człowieka – zaczynając od ogniska, słońca, różnych światła, które znajdują się w otoczeniu mistycznym. Dwa – tworzenie się nowego pejzażu współczesnego człowieka właśnie z tego rodzaju światła, gdy ludzie już nie oglądają ani wschodów, ani zachodów słońca, zaczynają w ciągu dnia. Ten rodzaj medium otoczenia pochodzi właśnie z różnych billboardów, różnych plansz. Staram się zaadaptować ten rodzaj otoczenia do malarstwa. To jest jedna linia. Z drugiej strony chciałbym te obrazy, które pokazywałem w Poznaniu, jeszcze poszerzyć i zrobić wystawę w Supraślu, w Akademii Supraskiej (to jest szkoła prawosławna), w klasztorze supraskim. Już któryś rok starają się mnie namówić, żebym coś tam zrobił, ale do tej pory nie widziałem powodu, żeby coś tam robić.

Czyli dla ciebie są to obrazy, nie obiekty?

Tak. Ja pierwszy raz zrobiłem te obrazy w poziomie, na konstrukcjach metalowych. Pokazywałem je w Łapiczych koło Krynek, jak był Trialog Białoruski. Były ułożone na takiej łące. Jeszcze były w nich normalne żarówki. Dzisiaj LED-y dają coraz większe możliwości. Na przykład cały czas jest taka rzecz, która mi się ciągnie, nawet od momentu jak jechałem z Newcastle do Edynburga, że poprzez deszcze przeplatane słońcem masz do czynienia z tak ekspansywną zielenią, którą wielokrotnie próbowałem zrobić za pomocą farb i zawsze przegrywałem. A tutaj okazuje się, że można dotknąć takiego absolutu. Jakiś powrót do Supraśla, do szkoły, w której byłem, antyplastycznej, gdzie jest odbudowany klasztor, który jest konsekwencją Gródka... Ten klasztor był jednym z trzech najważniejszych ośrodków intelektualnych, takich jak Kijów i Wilno na terenach Wielkiego Księstwa Litewskiego. Zresztą właśnie tam pracowali Aleksander i Leon Tarasewicz, robili ilustracje w tamtejszej drukarni. Widziałem we Lwowie oryginalny drzeworyt Tarasewicza na rynku antykwarycznym.

Rozumiem, że obiekty, o których mówisz, są dla ciebie nową wypowiedzią w kwestii tego, czym jest malarstwo?

Dla mnie medium nie ma znaczenia. Ja myślę o malarstwie, a to, czego używam, jest dla mnie rzeczą drugorzędną.

Jaka jest twoja koncepcja, definicja malarstwa?

W tej wystawie zrobionej przez Stangreta w Foksal widoczne są takie trzy wyraźne postawy. Z jednej strony Włodek Zakrzewski, który maluje w sposób intelektualno-syntetyczny, charakterystyczny dla jego pokolenia, dotykający trochę sztuki konceptualnej. Jego rodzina pochodzi z Bielska Podlaskiego. On nie uświadamiał sobie, że Bielsk Podlaski to było kiedyś miasto wojewódzkie w Księstwie Litewskim, myślał, że to jakaś miłościna. No i Robert Maciejuk, którego obserwuję od samego początku, kupiłem jego pierwszy obraz, którego jakoś cały czas nie mam... Wydaje



mi się, że cała narracja polskiego malarstwa, które jest racjonalnie zatopione w odpowiednikach literackich, symbolicznych, religijnych, mnie i nas, z tamtych terenów, w ogóle nie dotyka. My mamy jakby inną rzeczywistość.

**Andrzej Szewczyk byłby ci bliższy?**

To ciekawe, bo z Andrzejem mieliśmy bardzo bliskie relacje. W ogóle miałem też tak, że bardziej się przyjaźniłem z rzeźbiarzami niż z malarzami. Kontakt z Mirkiem Bałką albo z Mariuszem Krukiem bardziej mi odpowiadał w życiu, bo jak sam wiesz, artyści nie rozmawiają o sztuce.

**Bez przesady. Z książki Kuby Banasiaka wynika, że nie robisz nic innego, tylko rozmawiasz o sztuce. Ze studentami.**

Od dzieciństwa byłem na ulicy. Zacząłem palić, jak miałem siedem lat, w wieku 16 lat szybko się kraść, szybko się piło. Potem internat, wojsko i wszystko, co z tym związane. Przy czym dla mnie wojsko nie było żadnym zaskoczeniem po internacie w Supraślu, gdzie było niemalże więzienne znęcanie się. Dla mnie najgorszą sytuacją na akademii była negacja pozytywnych rzeczy, bronienie młodych przed tym, żeby postrzegali pozytywne rzeczy jako pozytywne. To było najgorsze. Nasłuchałem się już o czterech pokoleniach artystów, jacy to oni są źli i że wcale nie są artystami – od pokolenia Kasi Kozyry począwszy, przez Grupę Ładnie, aż po najmłodszych, o pokoleniu Dwurnika to już nawet nie będę mówił... Występowałem, jak profesorowie z malarstwa robią w Zachęcie korektę [Wilhelmowi] Sasnalowi. Ja już się nasłuchałem. Początkowo było tak, aby bronić idei, a potem, żeby po prostu nie dać się zniszczyć. A kiedy potem zobaczyłem, że nawet to się nie udaje, odszedłem z tego wydziału.

**Teraz jesteś zadowolony? Jesteście outsiderami, których umieszczono na jednym wydziale, daleko, przy cmentarzu.**

To jest znowu bardzo dziwna sytuacja, bo miałem już pracować w Niemczech, ale okazało się, że Janusz Fogler zaczął ze mną rozmawiać o tym wydziale. Pomyślałem, że spróbuję; jak jest tutaj na miejscu, to spróbujemy razem coś zrobić. Każdy ironizował, że my tutaj pod płótnem coś robimy. Potem się okazało, że pod tym płótnem powstają ciekawe i wartościowe rzeczy. Nie jestem w stanie zrozumieć, że uczelnia neguje rzeczy, które są tak wartościowe. Tylu doktorantów, o takiej pozycji, że każda uczelnia by się nimi szczyciła, a tutaj są wyśmiewani! Za parę lat oczywiście będzie się na to patrzyło odwrotnie, ale nie jestem w stanie tego zrozumieć.

**Bardziej od walki na szczepku senatu uczelni interesuje mnie twoja praca ze studentami.**

Malarstwo nie zgodziło się, żeby moja pracownia nazywała się pracownią malarską, co mi bardzo odpowiada, bo teraz jest „przestrzeń malarska” – w tym się mieści malarstwo i nie ma o czym rozmawiać. Tam nie muszę się z niczego tłumaczyć. Na Wydziale Malarstwa musiałem ciągle się ustawiać i bronić przed tym, że na przykład w naszej pracowni się nie maluje, chociaż u nas było najbardziej malarsko i realistycznie. Teraz, na nowych mediach, szukamy miejsca, żeby ten język był obecny we współczesnym świecie. To jest fajne. Są różni ludzie, tym bardziej jak przychodzą z różnych uczelni. Masz dwa lata i trzeba wychodzić na scenę. Jednemu tylko się bardzo dziwię, że dzieci, mając takie możliwości, tyle informacji z Internetu, nie są w stanie zrozumieć, że tam pod tym kościelnym murem masz zestaw profesorów, których z całej Polski nie zbierzesz! Widzisz, kto przychodzi i co robi. Bardzo mnie to dziwi i zaskakuje, że na przykład na Wydział Malarstwa wciąż przychodzi więcej osób niż tam, na nowe media. Ja na przykład, mieszkając na wsi, wiedziałem, kiedy jechałem do Warszawy, kto gdzie studiuje. Od podstawówki chciałem się orientować i pieszo zwiedzałem miasto. Jak zacząłem od misiów w ZOO, to dalej już wszystkie kościoły obszedłem pieszo, aż do Wilanowa. Ale wróciłem autobusem. W liceum miałem „przejechane” wszystkie polskie muzea. Wiedziałem, gdzie jest [Jerzy] Nowosielski, gdzie [Artur] Nacht-Samborski, gdzie [Piotr] Potworowski. Żeby ganiać za tymi malarzami!

Rozmowa przeprowadzona została w ramach stypendium Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.



już  
w sprzedaży

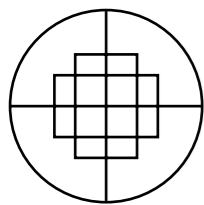
## **miejsce studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku**

rocznik naukowy  
Wydziału Zarządzania  
Kulturą Wizualną  
Akademii Sztuk Pięknych  
w Warszawie

[www.miejsce.asp.waw.pl](http://www.miejsce.asp.waw.pl)







## Kości się przemieszały

TEKST I RYSUNKI: Nikita Kadan

Praca nad projektem *Kości się przemieszały* rozpoczęła się od usłyszonej opowieści: oto miejsce masowego pochówku ofiar represji. Trwają ekshumacje, specjalne komisje z różnych krajów przyjeżdżają, żeby odnaleźć „swoich”. W rowie znajdowały się nawet świadectwa materialne. Odkryto dokumenty, zidentyfikowano niektóre ofiary terroru. Ale kości się przemieszały, „swoich” nie da się zidentyfikować. Skażona historia sprzeciwia się formie narodowej.

BLOK



138

Tekst towarzyszył wystawie Nikity Kadana  
*Kości się przemieszały* w Galerii Arsenał w Białymstoku  
trwającej od 25 sierpnia do 29 września 2016 roku.

Wszystkie prace pochodzą z cyklu:  
*Kronika*, tusz na papierze,  
15 x 20 cm (wertykalne – 20 x 15 cm), 2016

BLOK

139

Kości się przemieszały



29. II. 1944  
ŁUKOWIEC







BLOK



Kości się przemieszały



# Zima 2016: Kalendarz wystaw w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej

KALENDARIUM

## POLSKA

### Białystok

#### Galeria Arsenat

Mirosław Bałka /  
Katarzyna Krakowiak  
*Jutro nie przyjdzie nigdy*  
25 listopada – 5 stycznia 2017

Paweł Bownik  
20 stycznia – 23 lutego 2017

Witek Orski, *Dziury w ziemi*  
20 stycznia – 23 lutego 2017

### Bytom

#### CSW Kronika

Anna Okrasko,  
*POLONIA BYTOM*  
19 listopada 2016 – 7 stycznia 2017

Łukasz Skąpski, *Perfumy*  
19 listopada 2016 – 7 stycznia 2017

Dominik Ritszel, *Kategoria siły*  
28 stycznia – 11 marca 2017

### Gdańsk

#### Gdańska Galeria Miejska

*Podzielić przez pomnożyć*  
18 listopada 2016 – 12 marca 2017

Gdańskie Biennale Sztuki 2016  
16 grudnia 2016 – 12 lutego 2017

Zuzanna Janin, *7 Tańców*  
13 stycznia – 26 lutego 2017

#### Kolonia Artystów

Gizela Mickiewicz  
3–30 grudnia 2016

Magdalena Król  
14 stycznia – 4 lutego 2017

### Kalisz

#### Galeria Sztuki im. Jana Tarasina

*Pusto*  
wystawa laureatów i finalistów  
konkursu Artystyczna  
Podróż Hestii  
1 grudnia – 14 stycznia 2017

*A-KUMULACJE 2017.*  
*Kaliskie Biennale Sztuki*  
20 stycznia – 17 lutego 2017

Katarzyna Józefowicz, *Teren prywatny*  
23 lutego – 25 marca 2017

### Katowice

#### BWA Katowice

Hanna Sitarz  
20 stycznia – 5 lutego 2017

Krzysztof Żwirblis,  
*Akcje społeczno-artystyczne*  
17 lutego – 2 kwietnia 2017

#### Galeria Rondo Sztuki

Marek Kuś, *Lemures*  
25 listopada 2016 – 15 stycznia 2017  
w ramach Ars Cameralis 2016

Malwina Mosiejczuk, *Versus*  
17 lutego – 10 marca 2017

#### Galeria Szara

*Re: Syndrom Feniksa*  
30 grudnia 2016 – 22 stycznia 2017

#### Muzeum Śląskie

*Józef Szajna. Kanon i remix  
przestrzeni polskiego teatru  
XX i XXI w.*  
19 listopada 2016 – 26 lutego 2017

### Kraków

#### Bunkier Sztuki

Justyna Mędrała, *Maszyna była pod takim wrażeniem, że sama na siebie spadła*  
27 stycznia – 15 czerwca 2017

Rupali Patil, Prabhakar Pachpute  
27 stycznia – 15 czerwca 2017

#### Cricoteka

*Nowojorskie konteksty twórczości Teatru Cricot 2. Dokumentacja*  
6–12 grudnia 2016

#### Galeria Szara Kamienica

*KA-MU-FLAŻ. Sztuka, której nie widać*  
wystawa finalistów Konkursu Fundacji Grey House  
3 grudnia 2016 – 5 stycznia 2017

#### Henryk

Martyna Kielesińska, *Evergreen*  
17 grudnia – 14 stycznia 2017

#### Księgarnia | Wystawa, Fundacja Razem Pamoja

*Kaliberga*  
9 grudnia 2016 – 13 stycznia 2017

Dadi Setiyadi,  
*HARTA KARUN KOLONIAL / KOLONIALNY SKARB*  
20 stycznia – 5 marca 2017

*Flow. Powrót suma*  
10 lutego – 12 marca 2017

#### Międzynarodowe Centrum Kultury

*Logika lokalności. Norweski i polski współczesny design*  
16 grudnia 2016 – 26 marca 2017

#### MOCAK

poza siedzibą:

*L'arte differente*  
7 grudnia 2016 – 22 stycznia 2017  
MAXXI, Rzym

#### Widna

Przemek Krzakiewicz, *Natłok*  
9 grudnia 2016 – 31 stycznia 2017

### Lublin

#### Galeria Biała

Alicja Łukasiak i Grzegorz Drozd,  
*MATAHARI*  
9 grudnia 2016 – 27 stycznia 2017

#### Galeria Labirynt

Karolina Breguła, *Światłowstręt*  
2 grudnia 2016 – 15 stycznia 2017

### Łódź

#### Atlas Sztuki

Warsztat Formy Filmowej,  
*Like a Rolling Stone*  
9 grudnia 2016 – 5 lutego 2017

#### Galeria Manhattan

Artur Chrzanowski, *Pocztówki*  
15 grudnia 2016 – 13 stycznia 2017

#### Muzeum Sztuki

*Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności*  
18 listopada 2016 – 12 lutego 2017

*Muzeum Rytmu*  
25 listopada 2016 – 5 marca 2017

### Nowy Sącz

#### BWA Sokół

*Cultus Terra*  
12 stycznia – 26 lutego 2017

### Olsztyn

#### BWA Olsztyn

*Ósme drzwi Pustki*  
8 grudnia 2016 – 22 stycznia 2017

Adam Cieślak, *Bionty*  
26 stycznia – 26 lutego 2017

### Orońsko

#### Centrum Rzeźby Polskiej

Ryszard Ługowski,  
*Muśnięcie grawitacji. Prace z lat 1982–2016*  
26 listopada 2016 – 26 kwietnia 2017

Marek Rogulski,  
*MU(e)SEUM – dwie strzałki czasu*  
4 lutego – 26 kwietnia 2017

### Poznań

#### :SKALA

Aleksandra Ola Kubiak  
*Śliczna jesteś lalczko*  
2–14 grudnia 2016

*Galeria Wielka 19*  
20 stycznia – 17 lutego 2017

#### Galeria Curators'LAB

Hugon Kowalski,  
*BLOB YOUR MIND!*  
24 listopada – 20 grudnia 2016

#### Galeria Ego

Urszula Kluz-Knopek, *Instalacja*  
15 stycznia – 15 lutego 2017

Jerzy Piotrowicz, *Drzeworyty*  
19 lutego – 2 marca 2017

#### Galeria DUŻA SCENA UAP

Piotr C. Kowalski, *INNI*  
15–27 grudnia 2017

#### Galeria Mała Scena UAP

Piotr Macha, *Płynny ołów*  
15–27 grudnia 2016

#### Galeria pf

Michał Szlaga, *Ich*  
3 grudnia 2016 – 8 stycznia 2017

Heidi Specker, *DETAL*  
26 stycznia – 12 marca 2017

#### Galeria Piekary

Andrzej Bereziański,  
*Kontestacje rzeczywistości*  
18 listopada 2016 – 5 stycznia 2017

#### Galeria R20

Julia Popławska,  
*Trzy światy i pół Ameryki*  
25 listopada – 3 grudnia 2016

Sebastian Trzoska,  
*Rysunkowe rozważania o obrazie*  
8 grudnia 2016 – 5 stycznia 2017

#### Rodríguez Gallery

Dorota Buczkowska, *Malarstwo*  
18 listopada – 21 grudnia 2016



## Radom

### MCSW Elektrownia

Marta Kochanek-Zbroja,  
*Kalejdoskop*  
2 grudnia 2016 – 28 lutego 2017

Julia Kurek, *Orzeł i wąż*  
od 17 lutego 2017

Andrzej Mitan,  
*Sztuka (nie)zidentyfikowana*  
od 18 lutego 2017

## Słupsk i Ustka

### Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej

*Eksplozja litery. Ikonografia tekstualności jako źródła cierpień*  
12 stycznia 2016 – 31 marca 2017

## Sopot

### PGS Sopot

*Procedury sztuki lat 70.*  
15 grudnia 2016 – 22 stycznia 2017

Aneta Grzeszykowska,  
*Halina i Frankenstein*  
26 stycznia – 19 marca 2017

Bartosz Kokosiński  
2 lutego – 19 marca 2017

Elvin Flamingo / Katarzyna Swinarska, *My – wspólny organizm*  
23 lutego – 2 kwietnia 2017

## Szczecin

### Obrońców Stalingradu 17

Markus Lehr  
15 – 21 grudnia 2016

### Trafostacja Sztuki

Tobias Dostal, *S/W*  
26 listopada 2016 – 26 lutego 2017

### Zona Sztuki Aktualnej

Uładzimir Pazniak, *The Gallery*  
13 grudnia 2016 – 31 stycznia 2017

*Śmiechu warte*

7 lutego – 24 marca 2017

## Tarnów

### BWA Tarnów

*Sprawną ręką. Kupferman / Chlanda*  
8 grudnia 2016 – 29 stycznia 2017

Marek Chlanda, *Kodeks Nadwiślański*  
9 grudnia 2016 – 28 lutego 2017

## Toruń

### CSW Znaki Czasu

*Komu bije Dada?*  
9 grudnia 2016 – 5 lutego 2017

Stefan Kornacki, *INSCRIPTION*  
27 stycznia – 26 marca 2017

### Galeria Miłość

Tytus Szabelski,  
*Formy niemożliwe*  
19 listopada – 18 grudnia 2016

### Galeria Sztuki Wozownia

Marcin Zawicki, *Zarodki*  
25 listopada 2016 – 8 stycznia 2017

Petr Dub, *Anthropologist translated*  
25 listopada 2016 – 8 stycznia 2017

Damian Reniszyn  
13 stycznia – 19 lutego 2017

Małgorzata Wielek-Mandrela / Robert Listwan  
13 stycznia – 19 lutego 2017

## Warszawa

### Austriackie Forum Kultury

Ovidiu Anton / Franciszek Orłowski, *Revolte*  
28 listopada 2016 – 13 stycznia 2017

### CSW Zamek Ujazdowski

Slavs and Tatars, *Usta usta*  
25 listopada 2016 – 18 lutego 2017

### Fundacja Arton

*TV killed the Radio Star*  
30 grudnia 2016 – 15 lutego 2017

### Fundacja Galerii Foksal

Sharon Lockhart, *Rudzienko*  
18 listopada – 17 grudnia 2016

### Fundacja Profile

Miroslaw Filonik, *Wystawa instalacji świetlnej w opracowaniu dźwiękowym Tadeusza Sudnika*  
17 – 31 grudnia 2016

### Galeria Foksal

Tadeusz Rolke, Jacek M. Stokłosa, *Fotografie*  
9 grudnia 2016 – 3 lutego 2017

### Galeria Opera

Edward Dwurnik  
24 listopada 2016 – 8 stycznia 2017

### Galeria Raster

Jan Smaga, *ARTONY*  
19 listopada 2016 – 14 stycznia 2017

### Kasia Michalski Gallery

Angelica Teuta, *Forest Houses Tent Shelters Forest*  
24 listopada 2016 – 19 stycznia 2017

Agnieszka Polska  
26 stycznia – 23 marca 2017

### Le Guern

*Interior*  
16 grudnia 2016 – 11 lutego 2017

### lokal\_30

Monika Powalisz / Mateusz Szczypiński,  
*Papier-kamień-nożyce*  
25 listopada 2016 – 11 lutego 2017

*Przyjaźni moc*  
17 lutego – 1 kwietnia 2017

poza siedzibą:

*Ucieczka z kina „Wolność”*  
18 listopada 2016 – 8 stycznia 2017  
Galerie im Saalbau, Berlin

### Miejsce Projektów Zachęty

*Wracając do Białowieży*  
21–31 stycznia 2017

### Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

*Szafa grająca! Żydowskie stulecie na szelaku i winylu*  
3 lutego – 31 maja 2017

### Muzeum Narodowe w Warszawie

*Spragnieni piękna*  
19 stycznia – 12 marca 2017

### Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego

Wanda Czełkowska, *Retrospekcja*  
6 listopada 2016 – 12 lutego 2017

### Muzeum Sztuki Nowoczesnej

*Szalona Galeria*  
10 listopada 2016 – 8 stycznia 2017

*Ministerstwo Spraw Wewnętrznych. Intymność jako tekst*  
26 stycznia – 2 kwietnia 2017

### Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

Jerzy Jarnuszkiwicz,  
*Notatki z przestrzeni*  
styczeń – kwiecień 2017

## Wrocław

### BWA Wrocław

Dominika Łabądź / Joanna Synowiec, *Część wspólna*  
8 grudnia 2016 – 21 stycznia 2017

Karina Marusińska,  
*Część zamiast całości*  
15 grudnia 2016 – 4 lutego 2017

### Mieszkanie Gepperta

Kamil Moskowczenko,  
*W co można tu uwierzyć*  
18 listopada – 9 grudnia 2017

### MWW Muzeum Współczesne Wrocław

Paweł Sokołowski, *Barbórka*  
2 grudnia 2016 – 30 stycznia 2017

Tony Cragg, *Rzeźba*  
27 stycznia – 24 kwietnia 2017

### Pawilon Czterech Kopuł

*Kolekcja sztuki światowej E. Marxa z Hamburger Bahnhof*  
19 sierpnia 2016 – 22 stycznia 2017

### WRO Art Center

Przemysław Jasielski / Rainer Prohaska, *Not To Be Seen*  
5 grudnia 2016 – 28 lutego 2017

*//////////fur//// - Volker Morawe i Tilman Reiff, No Pain No Game*  
16 grudnia 2016 – 26 lutego 2017

## Zielona Góra

### BWA Zielona Góra

Witek Orski, *Fałda*  
9 grudnia 2016 – 8 stycznia 2017

Aleksandra Ola Kubiak,  
*Śliczna jesteś laleczko*  
16 grudnia 2016 – 8 stycznia 2017

Agata Bogacka, *Tłum*  
13 stycznia – 5 lutego 2017



## EUROPA ŚRODKOWO- WSCHODNIA

### CZECHY

#### Brno

##### Moravská galerie

Olgoj Chorchoj,  
*Logic of emotion*  
9 grudnia 2016 – 16 kwietnia 2017

#### Ostrawa

##### PLATO

Katarína Szányi,  
*Christmas Tree*  
1–31 grudnia 2016

#### Praga

##### FUTURA

Jiří Surůvka  
9 grudnia 2016 – 12 lutego 2017

Roy Da Prince  
9 grudnia 2016 – 12 lutego 2017

##### Hunt Kastner Gallery

Jaromír Novotný  
styczeń – luty 2017

Basim Magdy  
marzec – kwiecień 2017

##### MeetFactory

*Time After Time*  
24 listopada 2016 – 8 stycznia 2017

##### Národní Galerie / National Museum of Art

Jan Kupecký a „Černé umění”  
6 grudnia 2016 – 12 marca 2017

##### Charta Story

19 stycznia 2017 – 31 grudnia 2018

##### SVIT

*The painters have finished*  
11 listopada – 23 grudnia 2016

Erica Baum, Ajit Chauhan  
styczeń 2017

### ESTONIA

#### Talin

##### Eesti Kunstimuseum / Art Museum of Estonia

*Conductors of Colour. Music and Modernity in Estonian Art*  
18 listopada 2016 – 27 sierpnia 2017

Paul Delvaux. *A Waking Dreamer*  
25 listopada 2016 – 12 marca 2017

##### Tallinna Kunstihoone / Tallin Art Hall

*Timer*  
16 grudnia 2016 – 15 stycznia 2017

Kaido Ole / Nogank Hoparniis  
17 grudnia – 5 lutego 2017

##### Tallinna Linnagalerii / Tallin City Gallery

Herkki-Erich Merila  
9 grudnia 2016 – 8 stycznia 2017

### LITWA

#### Wilno

##### Galerija Vartai

Žilvinas Kempinas  
20 grudnia 2016 – 3 lutego 2017

##### Nacionalinė Dailės Galerija / National Gallery of Art

*Juzeliūnas' Cabinet*  
10 listopada 2016 – 5 lutego 2017

##### Šiuolaikinio meno centras / Contemporary Art Centre

Gabriel Lester, *The Nine Day Week*  
24 listopada 2016 – 15 stycznia 2017

### ŁOTWA

#### Ryga

##### kim? Laikmetīgās mākslas centrs / kim? Contemporary Art Centre

Diāna Tamane,  
*Message: 147 of 494*  
8 grudnia 2016 – 15 stycznia 2017

Ieva Epnere,  
*Sea of Living Memories*  
8 grudnia 2016 – 15 stycznia 2017

Rachel Rossin  
8 grudnia 2016 – 15 stycznia 2017

Rocky Landscape,  
*Exhibition in a Suitcase*  
8 grudnia 2016 – 15 stycznia 2017

Sara Magenheimer  
8 grudnia 2016 – 15 stycznia 2017

##### Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs / Latvian Centre for Contemporary Art

Juris Boiko, *Salt Crystals*  
3 grudnia 2016 – 5 lutego 2017

### ROSJA

#### Moskwa

##### GARAGE Museum of Contemporary Art

*Art Experiment. The Playground Project: from New York to Moscow*  
24 grudnia – 10 stycznia 2017

##### Moscow Museum of Modern Art

*The Human Condition. Session II*  
2 listopada 2016 – 8 stycznia 2017

##### The State Tretyakov Gallery

*The Constellation of Apsheron. Azerbaijani artists of the 1960 to 1980s*  
16 listopada 2016 – 26 lutego 2017

### RUMUNIA

#### Bukareszt

##### Galeria Ivan

David Krňanský / Martin Lukáč,  
*Everything is Nice / Bon Appétit*  
9 listopada 2016 – 12 stycznia 2017

##### Muzeul National de Arta Contemporana / National Museum of Contemporary Art

Nistor Coita, *Retrospective*  
10 listopada 2016 – 26 marca 2017

Oliver Ressler, *Property Is Theft*  
10 listopada 2016 – 26 marca 2017

#### Cluj Napoca

##### Galeria Plan B

*The Factory of Facts and Other (Unspoken) Stories*  
7 października – 16 grudnia 2016

### SŁOWACJA

#### Bratysława

##### Galéria Plusmínusnula

Andreas Gajdošík  
25 listopada – 22 grudnia 2016

##### Kunsthalle Bratislava

Agnès Thurnauer,  
*Land and language*  
7 grudnia 2016 – 29 stycznia 2017  
*Into The MU*  
16 lutego – 9 kwietnia 2017

##### Krokus Galéria

Lucia Nimcová /Sholto Dobie,  
*Khroniky*  
10 listopada – 30 grudnia 2016

##### Nástupište 1-12

*RegularLine 2016 Montemor-O-Novo*  
3 grudnia 2016 – 28 lutego 2017

### UKRAINA

#### Charków

##### COME in Gallery

*Ukrainian cubism*  
1–25 grudnia 2016

Aza Nizi Maza Studio  
20 stycznia – 20 lutego 2016

#### Kijów

##### Pinchuk Art Centre

*PARCOMMUNE. Place. Community. Phenomenon*  
20 października 2016 – 8 stycznia 2017

##### Shcherbenko Art Centre

Oleksandra Zhumaylova-Dmytrovska, *Visualization*  
22 grudnia 2016 – 21 stycznia 2017

### WĘGRY

#### Budapeszt

##### Hungarian National Gallery

Lili Ország, *Shadow On Stone*  
16 grudnia 2016 – 26 marca 2017

##### Knoll Galéria

*Homage – Ideal or Pattern?*  
17 listopada 2016 – 19 stycznia 2017

Klára Rudas  
19 stycznia – 18 marca 2017

##### Ludwig Museum

Attila Szűcs,  
*Specters and Experiments*  
16 grudnia 2016 – 19 lutego 2017

##### Molnár Ani Galéria

Péter Mátyási  
30 listopada 2016 – 28 stycznia 2017

##### Műcsarnok

Mária Flóra Zoltán  
7 grudnia 2016 – 8 stycznia 2017

Péter Stefanovits  
18 stycznia – 19 lutego 2017

*The Hoffmann Collection*  
18 stycznia – 19 lutego 2017

##### Platán Galéria

Paweł Janicki & WROcenter Group, *TESSELL*  
8 grudnia 2016 – 8 lutego 2017

##### Trapéz

*Recycled Architecture*  
22 listopada 2016 – 6 stycznia 2017





## RECENZJE

- 150 Artur Żmijewski, *Kolekcja*, tekst: Jakub Majmurek
- 153 Wiktor Gutt, Waldemar Raniszewski, *Kultura niszcząca (1977)*, tekst: Piotr Słodkowski
- 156 *Disappointment Island*, tekst: Piotr Policht
- 158 *If you don't know me by now, you will never never never know me*, tekst: Zofia Krawiec
- 160 Rafał Dominik, *Po ludziach, przed robotami. Top 10 mało znanych historii*, tekst: Karolina Plinta
- 162 Zuzanna Czebatul, *Ellipsism*, tekst: Anna Krawczyk
- 164 *Miejsce. A Place*, tekst: Adam Mazur
- 166 *Procedery sztuki lat 70.*, tekst: Piotr Słodkowski
- 168 Dorota Jurczak, *~{.}~*, tekst: Piotr Kosiewski
- 170 *Kości wszystkich ludzi*, tekst: Jakub Knera
- 173 Ciprian Mureşan, *O marionetkach i ludziach*, tekst: Piotr Kosiewski
- 175 Sculpture Quadrennial Riga 2016; Survival Kit 8 „Acupuncture of Society”; Inga Meldere, *Colouring Books*, Daiga Grantiņa, *Heap-core*; Edgars Gluhovs, *L'uomo Vague*, tekst: Adam Mazur
- 178 *Common Affairs*, Łukasz Białkowski
- 180 *Rozbrojenie kultury. Projekt Instytutu Rozbrojenia Kultury i Zniesienia Wojen im. Józefa Rotblata*, tekst: Aleksander Kmak
- 182 Anna Zaradny, *Rondo znaczy koło*, Aleksandra Goral
- 185 *Schlemmer | Kantor*, tekst: Arkadiusz Półtorak
- 187 *Koszycka moderna*, tekst: Martyna Nowicka
- 189 *Notatki z podziemia. Sztuka i muzyka alternatywna w Europie Wschodniej 1968–1994*, tekst: Agata Pyzik
- 192 *Communis. Renegocjacje Wspólnoty*, tekst: Jakub Gawkowski
- 195 *Magia kwadratu*, tekst: Piotr Policht
- 198 *Letnia rezydencja. Kolekcja Marxa gościnnie we Wrocławiu*, tekst: Marcin Ludwin
- 200 *Życie artystyczne Zielonej Góry w latach 1945–2016*, tekst: Łukasz Musielak
- 203 Anna Baumgart, *Terytorium Komanczów*, tekst: Malina Barcikowska
- 205 Mikołaj Długosz, *Latem w mieście*, tekst: Wojciech Wilczyk



## Artur Żmijewski, *Kolekcja*

Fundacja Galerii Foksal, Warszawa  
23 września – 10 listopada 2016

„Filmuję osoby niepełnosprawne ruchowo wtedy, gdy chodzą. Obserwuję mechanikę upośledzonego ciała” – tak Artur Żmijewski zaczyna opis swojej nowej pracy zatytułowanej *Kolekcja*, pokazywanej właśnie w siedzibie Fundacji Galerii Foksal. Na taki opis wielu znających twórczość artysty widzów zareagować może zrezygnowanym okrzykiem: „Znowu?!”. Temat niepełnosprawności ruchowej, fizycznych deformacji i upośledzeń od dawna pojawiał się w twórczości artysty. Właściwie od samego jej początku.

Żmijewski się powtarza? Na szczęście nie – *Kolekcja* jest istotnym novum w jego twórczości. Przede wszystkim ze względu na formalne wybory, jakich dokonuje artysta. Ze wszystkich filmowych projektów Żmijewskiego (a jakby nie patrzeć, większość jego prac ma postać galeryjnych filmów) ta jest najbardziej formalna, skupiona na refleksji na temat filmowego medium i relacji, jaką nawiązuje ono z publicznością.

Zamiast kamery wideo czy cyfrowej w *Kolekcji* artysta sięga po raz pierwszy po filmową: starą kamerę 16 mm. Za wyborem medium idzie bardzo zdyscyplinowana forma pracy. Kilka filmów, każdy z innym bohaterem cierpiącym na ograniczoną zdolność poruszania się: osoby z porażeniem mózgowym, niewidome, zmuszone do chodzenia o kulach i próbujące chodzić bez nich. Każdy krótki film złożony jest z dokładnie takiej samej liczby scen nakręconych w jednym ujęciu. W każdym zaaranżowane są dokładnie te same sytuacje: próba poruszania się na zewnątrz i w pomieszczeniu, próba ustania prosto w miejscu, wspinanie się po schodach. Bohaterowie i bohaterki walczą ze swoją ułomnością i ograniczeniami terenu. Robią krok do przodu, zatrzymują się, idą dalej. Czasem nie dają rady, w kadr wchodzi wtedy sam Żmijewski, pomaga im iść dalej.

Obraz z „szesnastki” zyskuje bardzo filmową, dokumentalną jakość. Występują tu ziarno, niedoskonałości, przebarwienia,



Artur Żmijewski, *Roman*, z cyklu *Kolekcja*, 2016; dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii Foksal

zaciemnienia i nieostrości, które w zasadzie wyeliminował dzisiejszy cyfrowy obraz. W Fundacji Galerii Foksal poszczególne, składające się na kolekcję filmy wyświetlane są w niewielkim pomieszczeniu na planie prostokąta. Widza otaczają obrazy. Słysząc pracę projektora, a dźwięk aparatu fizycznie przesuwającego taśmę przed źródłem światła podkreśla mechaniczny charakter całej projekcji, korespondujący z jakimś „nienaturalnym”, „mechanicznym” sposobem poruszania się bohaterów. Taśma, na której kręca artysta z operatorem, zapewnia mocne kontrasty światła i cienia. Sprawia to, że dokumentalna rejestracja nabiera niesamowitego wymiaru. Chwilami czujemy się tak, jakbyśmy znaleźli się w starym kinie na seansie filmu FW. Murnaua czy Fritza Langa z lat 20. albo hollywoodzkiego horroru wytwórni Universal z lat 30. Lub – biorąc pod uwagę otaczającą widza obrazową aranżację wystawy – jak w filmowym gabinecie osobliwości.

To skojarzenie („gabinet osobliwości”) w odniesieniu do obrazów osób niepełnosprawnych jest oczywiście politycznie

niepoprawne, a gdy je wypowiadamy, budzi w nas ono poczucie winy i moralny opór. Praca Żmijewskiego wyraźnie jednak prowadzi z nim grę. „Czarne sylwetki poruszają się, ale nigdzie nie dochodzą. Ich filmowy trucht nie ma żadnego geograficznego celu. On tylko opowiada o ruchu ciała naznaczonego błędem – chorobą, wypadkiem, degeneracją. A ja poszerzam swoją kolekcję” – pisze twórca w eksplicacji.

*Kolekcja* wraca do tematu „spojrzenia ocenianego”, jaki artysta podejmował w swoich najwcześniejszych pracach. Najwyraźniej w dziele *Ogród botaniczny/Zoo* (1997), gdzie zmontował ze sobą obrazy zwierząt w ogrodzie zoologicznym i upośledzonych umysłowo dzieci na wycieczce w ogrodzie botanicznym. To proste zestawienie zmuszało widzów do wzięcia odpowiedzialności za swoje pragnienie, za skojarzenia, jakie wywołuje taki montaż, za pragnienie oceniania, dyskryminacji, segregacji.

*Kolekcja* mierzy się z problemem „ocenianego spojrzenia”, mam wrażenie, w bardziej subtelny sposób, pytając przy

tym o to, jak „ocenianie spojrzenia” jest ukazane w historii konkretnego medium – filmu. Przedstawione w pracy filmowe obrazy niepełnosprawnych podejmujących wysiłek ruchu mają dwa wymiary. Z jednej strony bezpośredniej, dokumentalnej rejestracji. Z drugiej przez swoją formę (światłocienie, kontrasty, czerni i biel) obrazy prezentowane przez Żmijewskiego zyskują także intertekstualny wymiar, odsyłający do historii filmu i charakterystycznych dla przeszłości estetyk kina narracyjnego, fabularnego.

Ten podwójny wymiar obrazów z kolekcji bezpośrednio przekłada się na problem „ocenianego spojrzenia”. Obraz zapisany na taśmie filmowej, powstający w ramach mechanicznej rejestracji, pod wpływem chemicznych reakcji wystawionego na światło celulozowego ma silnie „indeksalny” charakter, bezpośredni, egzystencjalny związek z „rzeczywistością”, jaką przedstawia następnie na ekranie. Czy taki obraz pozwala jednak spojrzeć na wysiłek niepełnosprawnych w obiektywny, nieuprzedzony, nieocenianący sposób? Czy





Artur Żmijewski, *Studium z natury*, 1992; dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii Foksal

152 widz patrzy na ich filmowe obrazy okiem tak samo wolnym od osądzania jak obiektów mechanicznej kamery? Oczywiście nie. Pokazywane przez Żmijewskiego obrazy przynoszą skojarzenia z historią kina i właściwymi jej strategiami portretowania fizycznego wykluczenia. Czy to w konwencji „osobliwości”, „dziwaczności” na przykład rodem z filmu grozy, czy też jako czegoś komicznego, jak w slapsticku. Choć od razu wstydzimy się tego skojarzenia, to

jednak zmagania bohaterów Żmijewskiego z własną ułomnością przypominają nam jakiś smutny, nieśmieszny, melancholijny slapstick właśnie.

Wydaje się, że slapstick jako gatunek szczególnie dobrze ilustruje aforyzm pierwszego polskiego teoretyka kina, Karola Irzykowskiego, w którym kino to „widzialność obcowania człowieka z materią”. W pracy Żmijewskiego – i nie tylko w niej – widać, że kino od dawna nie jest tylko tą widzialno-

ścią interakcji człowiek–materia: wszelkie obrazy takich zmagają obciążone są hipoteką pamięci z liczącej ponad 100 lat historii filmowego medium. Czy biorąc pod uwagę tę pamięć i wpisane w nią dyskryminujące taktyki portretowania fizycznej ułomności, da się przedstawić za pomocą filmowego medium empatyczny, nieuprzedmiotawiający obraz fizycznego upośledzenia i wykluczenia? *Kolekcja* pokazuje, że wiele zależy tu od postawy widza, od tego, jak odniesie się on do swojego pragnienia (także pragnienia wykluczenia i oceniania) przywoływanego przez filmowe obrazy. Żmijewski *Kolekcją* prowokuje, ale i uczy odpowiedzialnego patrzenia, wydobywając na wierzch współrzędne relacji między wykluczonym, jego filmowym obrazem i widzem, zwracając uwagę na jej wynikające z historii medium paradoksy.

Z *Kolekcją* zestawione są eksponowane piętro wyżej w budynku FGF dwie wcześniejsze rzeźby Żmijewskiego. Co mają wspólnego z prezentowanymi niżej filmami? Na pierwszy rzut oka nic. Tam film, tu rzeźba – ciężka, monumentalna, mechaniczna, „maszynowa”. Obie prace skonstruowane z narzędzi i mechanicznych elementów wyglądają jak zastygłe w ruchu maszyny. Widać w nich zatrzymaną energię kinetyczną, gotową przebudzić się i eksplodować w każdym momencie. Czy do czegoś służą? Nie wiemy i trudno sobie dociec do czego. Z łatwością można sobie wyobrazić, że służą do tortur, zadawania bólu, niszczenia ludzkiego ciała.

Film będący zapisem ruchu, dźwięk ruchu projektora na dole i maszyny wyglądające jak zatrzymane w ruchu na górze. Okaleczone, niepełnosprawne ludzkie ciało i maszyny mogące wyrządzić mu krzywdę. Czemu służy to zestawienie? Czy czemukolwiek poza ironicznym wpisaniem *Kolekcji* w „kolekcję prac Żmijewskiego”? Jak się można spodziewać, sama *Kolekcja* w zbiorze dzieł Żmijewskiego będzie mogła doskonale funkcjonować poza kontekstem dwóch prac, z jakimi zestawiono ją podczas Warsaw Games Week. Może w tym rzeźbiarsko-filmowym montażu chodzi przede wszystkim o to, by zmusić widzów do zadania sobie tylko pozornie oczywistego pytania: „Co my tu właściwie chcemy zobaczyć?”

Jakub Majmurek



## Wiktor Gutt, Waldemar Raniszewski, *Kultura niszcząca (1977)*

Pola Magnetyczne, Warszawa  
23 września – 19 listopada 2016

Na tegoroczny Warsaw Gallery Weekend galeria Pola Magnetyczne przygotowała wystawę, która jest tak szczelnie domknięta i tak bardzo rządzi się specyficzną estetyką, że nie pozostawia widza obojętnym i w gruncie rzeczy można ją tylko w całości „kupić” albo odrzucić. Dlaczego? Ponieważ dostajemy ekspozycję przygotowaną za pomocą niezmiernie minimalistycznych środków, ekspozycję w całości rekonstrukcyjną; powtórzenie pokazu *Kultura niszcząca* (Galeria Repassage, 1977) Wiktora Gutta i Waldemara Raniszewskiego – bez żadnych współczesnych dodatków.

Podobna konsekwencja, wyrażająca się w precyzyjnie zarysowanym profilu instytucji, cechuje także Pola Magnetyczne. Galerię założoną w 2012 roku kieruje Patryk Komorowski, wcześniej – obok Rafała Lewandowskiego – połówka duetu odpowiedzialna za program Asymetrii, miejsca, w którym również pokazywano prace wielu (choć nie wyłącznie) historycznych twórców. Za ideowe jądro działań Pól Magnetycznych uznaje się właśnie ekspozycję przeszłych akcji i dzieł sztuki, w tym projekty rekonstrukcyjne, przy czym chodzi głównie o przywoływanie tych artystów, którzy z uwagi na neoawangardowy (efemeryczny, kontrkulturowy...) charakter swej sztuki cieszyli się ograniczoną widzialnością i funkcjonowali raczej, mówiąc za Andrzejem Turowskim, w miej-

scach będących „wentylami bezpieczeństwa” polityki kulturalnej PRL. W praktyce często oznacza to pracę z osobami współtworzącymi niegdyś środowisko Galerii Repassage; dwa lata temu podczas WGW prezentowano *Klische amerykańskie* Grzegorza Kowalskiego, a w ubiegłym roku między innymi *Ja-Inny-Inni-To* Elżbiety Cieślara i *Solfeż muzyki barw* Emila Cieślara (*Solfeż* także zresztą w ramach WGW).

*Kultura niszcząca* doskonale wpisuje się w ten obraz. Wystawa łączy wiele mediów i sposobów prezentacji (zdjęcia, wyłożone na stolikach artefakty, pokazy slajdów, cytaty muzyczne...). Środek sali wypełnia efektowna instalacja: dwie monumentalne plansze, pokazujące awers i rewers wielu mozaikowo zestawionych zdjęć, po jednej stronie więźniów obozu Auschwitz-Birkenau, po drugiej – przedstawicieli wielu kultur plemiennych. Obok plansz wyłożone są specjalistyczne pisma, albumy i studia naukowe Claude’a Lévi-Straussa, a także – niejako na nich pasożytujący – zbiór niewielkich, prze-fotografowanych skądinąd zdjęć nie-Europejczyków. Na ścianie z kolei prezentowany jest tekst-manifest, który wyjaśnia podwójny wymiar destrukcji będącej udziałem kultury (zachodnio)europejskiej: „Dokumentacja Muzeum Obozu Oświęcimskiego symbolizuje zniszczenie dokonane na sobie samym [...]. Dokumentacja muzeów etnograficznych



*Kultura niszcząca* – ta z 1977 roku – pozwala postawić wiele pytań o sztukę i artystę, ekspansywność nowoczesności, relacje władzy, sposoby prezentacji. Jeżeli można czegoś żałować, to jedynie faktu, że w warstwie kuratorskiej przyjęto tak bardzo wycofaną postawę, nie dając odbiorcy żadnych wskazówek, jak powinien on zrobić użytek z tamtej krytycznej refleksji dzisiaj.

symbolizuje zniszczenie dokonywane wszędzie i zawsze, gdy dochodziło i dochodzi do kontaktu [...] z kulturą innego typu”. Wizualnym ekwiwalentem tych konstatacji są wyświetlany w głębi pokaz slajdów, prezentacja dokumentacji z Auschwitz-Birkenau oraz zdjęć ukazujących dziwne, hierarchiczne, niesymetryczne relacje między kulturami plemiennymi i europejskimi.

Z dzisiejszego punktu widzenia podobne projekty nie tchną już żadną świeżością, ale z perspektywy lat 70. *Kultura niszcząca* jest bardzo interesującym zamierzeniem, tak więc pomysł rekonstrukcji pokazu sprzed niemal 40 lat właściwie broni się sam. Działanie Gutta i Raniszewskiego może zajmować widza na kilku różnych płaszczyznach, w zależności od tego, na co skieruje wzrok. W pierwszej kolejności na uwagę zasługuje taka wizja kultury, która wykracza zarówno poza sztukę modernistyczną (co oczywiste), jak i sztukę modernizm przełamującą. W gruncie rzeczy myśli się o kulturze tak, że sztuka – jakkolwiek definiowana – nie jest wcale jej najistotniejszym wyróżnikiem. Po wtóre, refleksja nad destrukcyjnością wpisaną w centrum, a nie zepchniętą na marginesy kultury europejskiej, jest przejawem odważnego myślenia i – *toutes proportions gardées* – z uwagi na zastosowany materiał wizualny wywołuje

skojarzenia z najsłynniejszą chyba książką Zygmunta Baumana, *Nowoczesność i Zagłada*, w której, jak wiadomo, ta druga opisana jest nie jako anomalia, lecz konsekwencja pierwszej. Po trzecie, powyższe każe zapytać o status artysty. Gutt i Raniszewski, ograniczając się do intencjonalnego zestawienia znalezionych materiałów, mających w ten lub inny sposób charakter dokumentacji/źródła, przyjmują rolę quasi-historyków lub archeologów nowoczesności, również i dzisiaj bardzo popularną wśród artystów wizualnych.

Po czwarte wreszcie, właśnie dlatego, że z agresji dokonującej się w imię kultury zdają sprawę artyści, proceder ten pozwala współczesnym widzom najlepiej się dojrzeć na poziomie zawłaszczania tego, co wizualne. Zawłaszczania przez słusznie oskarżaną o to kulturę, a być może także przez samych artystów. Znaczące są pod tym względem rewery zdjęć zebranych na planszach. Portrety więźniów opatrzone są możliwie szczegółowymi informacjami o nazwisku, latach życia lub datach pobytu w obozie, ewentualnie o zawodzie, a wynika to oczywiście z ujmowania ich losów według wynegocjowanych kulturowo schematów świadka, świadectwa, pamięci. Tymczasem zdjęcia członków rozmaitych plemion, które pozbawione są tej skrupulatnej identyfikacji,

odslaniają przede wszystkim praktykę swobodnego użycia, krążenia nieeuropejskich wizerunków poza swoimi pierwotnymi znaczeniami i poza jednostkową tożsamością. Te są bowiem zawłaszczane przez dyskurs antropologiczny, w którym podmiotowość ustępuje reprezentatywności określonego „typu”. Ale owo odpodmiotowanie pogłębia się jeszcze w artystycznym geście prze-fotografowania albumowych zdjęć, czyniąc z nich artefakt, który w języku krytycznej praktyki artystycznej mówi nam o pewnej estetyce naukowej dokumentacji, zarazem jednak uogólniając sens wizerunków, w istocie symulakrów, niemających już rzeczywistych odniesień. Uogólnienie dokonuje się także przez zwielokrotnienie anonimowych twarzy do tego stopnia, że wracamy do dużej planszy, będącej punktem wyjścia.

*Kultura niszcząca* – ta z 1977 roku – pozwala postawić wiele pytań o sztukę i artystę, ekspansywność nowoczesności, relacje władzy, sposoby prezentacji. Przypomnienie

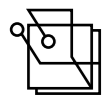
jej „tu i teraz” rozumiem jako upomnienie się o pamięć o tym wartościowym wówczas projekcie. Jeżeli można czegoś żałować, to jedynie faktu, że w warstwie kuratorskiej przyjęto tak bardzo wycofaną postawę, nie dając odbiorcy żadnych wskazówek, jak powinien on zrobić użytek z tamtej krytycznej refleksji dzisiaj. Ot, pozostaje niedosyt, ale nie psuje to ogólnego wrażenia. Dobrze, że są małe galerie, które – choć nie dysponują nawet ułamkiem budżetów wiodących instytucji kultury – nie ograniczają się do działalności komercyjnej, ale w dostępnej sobie skali prezentują archeologię polskiej nowoczesności.

Piotr Słodkowski

Wiktor Gutt, Waldemar Raniszewski, *Kultura Niszcząca*, 1977, © Wiktor Gutt; dzięki uprzejmości galerii Pola Magnetyczne







Griffin Art Space, Dom Słowa Polskiego, Warszawa

kuratorzy: Zuzanna Hadryś, Michał Lasota

24 września – 15 października 2016



Disappointment Island, widok wystawy; dzięki uprzejmości Galerii Stereo

Na pierwszy rzut oka wystawa towarzysząca tegorocznemu Warsaw Gallery Weekend, zorganizowana wspólnymi siłami przez Griffin Art Space i Galerię Stereo wygląda właśnie jak „typowe Stereo”. Co prawda składają się na nią w większości prace nie artystów ze stajni warszawskiej galerii, ale przynajmniej pozornie bliskie lansowanej przez nią poetyki. To wrażenie jest trochę zwodnicze, choć łatwo mu ulec właśnie dlatego, że ekspozycja jako całość nosi wszelkie znamiona kuratorstwa à la Stereo. Cytując redaktora Banasiaka: „Oszczędność środków wyrazu, lapidarność aranżacji, paleta barw ograniczona do kilku stonowanych kolorów, przedmiot, detal, materiał”. Lapidarna jest też narracja wystawy. Tytuł-

wa wyspa, a właściwie niezamieszkała, małeńka wysepka (trzy kilometry kwadratowe powierzchni) rzeczywiście istnieje – formalnie przynależy do Nowej Zelandii. Wiedzeni jej uroczą nazwą, w pełni uzasadnioną przez położenie i walory (czyli ich brak), kuratorzy, Zuzanna Hadryś i Michał Lasota, potraktowali wyspę jako pojemną metaforę, którą realizują zgromadzone prace.

Część z nich rozczarowuje sama w sobie, tak jak czteroelementowa instalacja z częściowo pomalowanych kawałków rur PCV Billa Jenkina (który o wiele ciekawszą realizację prezentował za ścianą, w samym Stereo) czy praca Benjamin Hirtego, której głównym elementem jest tym razem metalowe złącze od rury, „patrzące” na widza ze

ściany. Na szczęście tak nudne i wtórne prace to tutaj wyjątki. Warto zatrzymać się na chwilę przy aranżacji wystawy, która w teorii brzmi ciekawie, ale fizycznie, w przygotowanym na potrzeby ekspozycyjne holu DSP, który odtąd ma być nową przestrzenią wystawienniczą dla Fundacji Griffin Art Space, okazuje się chyba jednak nieco chybiona. Z wyjątkiem kilku prac, jak wspomniane realizacje Jenkina i Hirtego czy wyrastająca z jednego z filarów gałązka (autorstwa Rolfa Nowotnego), zdecydowana większość realizacji rozłożona została na L-kształtnej platformie w zgniętym kolorze, ułożonej pośrodku sali. Mogłoby to robić wrażenie w innej czy po prostu znacznie większej przestrzeni, gdzie nawiązująca do tytułowej

**Dzięki dość jednolicie „artepoverowskiej” estetyce Hadryś i Lasocie udało się stworzyć na wystawie odpowiednią atmosferę, przesiąkniętą rezygnacją i goryczą. Dokucza jej tylko płaska aranżacja, przez co chwilę po opuszczeniu wystawy zamiast konkretnego doła pozostaje ledwo kacowy smętek.**

wyspy platforma wyraźniej kontrastowałaby optycznie z pustką otoczenia. Zamiast tego natłok prac zgromadzonych na niewielkim podeście trochę odbiera im indywidualny wyraz, nie rekompensując tego dostatecznie scenograficznym efektem całości.

W tym natłoku ujawniają się za to ciekawe podobieństwa między pracami. Wykorzystywane w nich materiały dość wyraźnie odbiegają od sterylnego neominimalizmu Gizeli Mickiewicz, Mateusza Sadowskiego czy w ogóle większości polskich artystów tworzących w podobnym duchu, także niezwiązanych ze Stereo, jak Jan Domicz. Zamiast tego tutejsze przedmioty są nadwężone, niekompletne, często brudne, pokryte zaciekami lub wręcz utyłane w odpychających maziach. Wyrastają z tego samego pnia, co wylizany neominimalizm, ale z innej gałęzi; formalnie najbliższe im do włoskiej arte povera. Weźmy choćby dwie bodaj najlepsze prace. W *Dad's Hobbies and Free Time Activities* David Flaughery wypełnił swoimi ulubionymi materiałami – woskiem i mrugającymi, żółtymi lampkami choinkowymi – szarą błuzę leżącą na podeście. *Drunk Shovel* Laure Prouvost, pochodząca z większej serii *Lopat*, artystka zmontowała z sękatego patyka, nadtłuczonej butelki po whisky i wypełnionej petami popielniczki. Zestawienia materiałów i przedmiotów czasem tylko delikatnie sugerują anegdotę,

innym razem pulsują od emocjonalnego ładunku.

Choć w tekście zamieszczonym na stronie internetowej Griffin Art Space w odniesieniu do tytułu mowa jest o „dystansie oddzielającym nas od dzieła sztuki” i kontakcie z nim jako „podróży”, to bardziej przekonujące byłoby uznanie autoironicznej wystawy w DSP za komentarz, nazwijmy to, geopolityczny. Trudno się pozbyć takich skojarzeń, czytając właściwy tekst kuratorski, w którym nie ma już ani słowa o dziełach sztuki, jest za to cytaty z Jana Verwoerta o „aspirujących kulturach żerujących na niespełnionych tęsknotach”...

Dzięki dość jednolicie „artepoverowskiej” estetyce Hadryś i Lasocie udało się stworzyć na wystawie odpowiednią atmosferę, przesiąkniętą rezygnacją i goryczą. Dokucza jej tylko płaska aranżacja wystawy, przez co potencjał prac naprawdę mocnych (Flaughery) i cierpko-zabawnych (Prouvost, Piotr Skiba) wysącza się trochę przez szpary, a chwilę po opuszczeniu wystawy zamiast konkretnego doła pozostaje ledwo kacowy smętek. Dlatego też, mimo świetnych prac, po pierwszym oglądzie *Disappointment Island* wydało mi się odrobinę, nomen omen, rozczarowujące. Jednak po dłuższej chwili, gdy wrażenia po wystawie nieco okrzepną i „przegryzą się” z doświadczeniami pozostałych ekspozycji na WGW, docenić ją można jako ciekawy znak czasów.

Gdybym miał wskazać grupę odbiorców, na której *Disappointment Island* może potencjalnie wywrzeć największe wrażenie, celowałbym w zachodnich kolekcjonerów i kuratorów odwiedzających WGW. Wystawa powstała przy współpracy Stereo z Griffin Art Space z tej perspektywy staje się opowieścią o bolączkach peryferyjnego świata sztuki, ale opowiadaną widzom spoza niego nie tylko „ich” językiem, ale wręcz „ich” dialektem, a więc przy wykorzystaniu prac czołowych zachodnich artystów; pamiętajmy, że na przykład Prouvost trzy lata temu została laureatką Nagrody Turnera. Przy aktualnym klimacie panującym na WGW takie podejście nie wydaje się nawet szczególnie zaskakujące. Retoryka towarzysząca warszawskiemu weekendowi galerijnemu od czasu poprzedniej edycji jest znacznie mniej nadmuchana, niż była na początku. Po zrzućeniu marketingowych fatałaszków, może nie w całości, ale jednak wyraźnie, pozostała jedynie porządna galerijna robota, mozolne rozwijanie działalności, utrzymywanie widzialności, budowanie sieci kontaktów. W tym roku ilustrują to najlepiej nietargi *Not Fair* zorganizowane

z inicjatywy Michała Wolińskiego. Na sam *Disappointment Island* w pewnym sensie te emocje obrazuje jedynie na wystawie wideo, autorstwa Michaela E. Smitha, który w pełnym ubraniu, włącznie z grubą kurtką, tapla się w ciasnej wannie. Na stopach ma zresztą buty marki Globe, co z tej perspektywy staje się mocno dwuznaczne.

Z tego punktu widzenia samo zestawienie podmiotów odpowiedzialnych za realizację wystawy, Stereo i Griffin Art Space, potraktować można jako swoisty rebus, dający się rozwinąć w zdanie oparte na konstrukcji: „Tak, ale...”. Czyli: tak, mamy tu sztukę, która nie odstaje od tego, co dzieje się na zachód od Odry, pielęgnujemy kontakty i zapraszamy artystów, ale działać musimy nieraz „na krzywy ryj”, korzystając z dobrodziejstw prywatnego mecenatu pod postacią nie po prostu kolekcjonerów, ale powiązanych z deweloperami fundacji. Do tej nieco patowej sytuacji i fiksacji na rozczarowaniu i porażce, która gęstą atmosferą skleja w całość, pasują nie tylko cytowane w opisie wystawy słowa z *It Ain't Me, Babe* Boba Dylana. Nie tak wiele się ostało na wystawie w Domu Słowa Polskiego z tego beztróskiego, zawadiackiego humoru, który przenika anty-love song młodego Dylana. Gdybym miał spuentować tę wystawę cytatem z tegorocznego noblisty (swoją drogą kuratorom gratuluję nosa), byłyby to raczej wersety z Dylana znacznie późniejszego, posiwiatego, pomarszczonego i zawodzącego zachrypniętym głosem: *I was born here and I'll die here, against my will / I know it looks like I'm movin' but I'm standing still...*

Piotr Policht





*If you don't know me by now,  
you will never never never know me*

Fundacja Arton, Warszawa  
23 września – 30 października 2016

W ramach tegorocznego Warsaw Gallery Weekend Fundacja Arton zaprezentowała jedną z ciekawszych wystaw. Monolitycznie kobieca ekspozycja była przeciwwagą dla aktualnej sytuacji politycznej, ostentacyjnie lekceważącej kobiety. Oraz przedłużeniem nadobecnosci kobiet na polskich ulicach (Czarny Protest).

*If you don't know me by now, you will never never never know me* to wystawa feministycznych matek, wszystkich tych młodych i inteligentnych dziewczyn, które dzisiaj sięgają po swoje telefony i nagrywają oraz fotografują siebie według własnych zasad (są zarówno obiektami, jak i twórczyniami). Rebeliantek, przewrotnie wykorzystujących narzędzia, przez które kobiety wcześniej były podejrzewane o nieskromność, narcyzm czy histerię, albo o ekstrawagancję. One posługują się świadomie Instagramem, Facebookiem i Twitterem, rozumiejąc to, co jeszcze niestety nie jest oczywiste dla wszystkich polskich artystek: internet jest przestrzenią wystawienniczą.

Na wystawie *If you don't know me by now, you will never never never know me* można było obejrzeć siedem prac wideo klasyk sztuki feministycznej. Martha Rosler w pracy z 1975 roku *Semiothics of the Kitchen* prezentowała za kuchennym blatem artykuły gospodarstwa domowego. Mechanicznie, według alfabetu, jakby sama była wieloczynnościowym robotem. Prędko stało się jasne, że nie jest to pokaz, jak właściwie używać sprzętów. Martha wściekle je podrzucała, jakby chciała nimi uderzyć. Sama przyznała później, że chciała zademonstrować, ile frustracji wywołuje w kobietach gastronomiczna monotonność. Krytykę rutynowych prac domowych, od których można postradać zmysły, przeprowadziła także Letitia Parente w wideo

*Zadanie I* (1982). Jej praca miała dodatkowy wymiar problematyzujący postkolonializm i klasowość. Artystka położyła się w ubraniu na desce do prasowania i została wygładzona rozgrzanym żelazkiem przez czarnoskórą kobietę. Czarnoskóre kobiety w domach białych kobiet gościły przeważnie w jednej roli – służących.

Sanja Iveković w wideo *Make up – Make down* (1978) niczym profesjonalna modelka prezentowała kosmetyki. W erotyczny sposób obracała w palcach falliczne pomadki. Jednak brak twarzy w kadrze wywoływał uczucie dyskomfortu i sugerował utowarwienie kobiety. Lifestyleowe magazyny budzące żądzę kupowania, która odradza się jak łeb Hydry, tresują kobiety do ról seksualnych obiektów. Praca Iveković jest wyrazem oporu wobec klaustrofobicznej propagandy kapitalizmu, wymierzonej głównie w kobiety, które miały być milczącymi kupującymi podmiotami.

W *Kinie tautologicznym*, pracy wideo z 1973 roku, Ewa Partum umieściła napis: „Mój dotyk jest dotykiem kobiety” i użyła swojego charakterystycznego „podpisu” w formie ust pomalowanych czerwoną szminką. Partum, odsłaniając w swoich konceptualnych pracach fakt, że jest kobietą, odsłaniała płęć twórcy, tak samo jak Marshall McLuhan w 1967 roku ujawnił, że narzędzie przekazu samo również jest przekazem. Dla Ewy Partum było oczywiste, że płęć twórcy warunkuje sztukę, którą tworzy. Między innymi dlatego twierdziła, że jest lepszą konceptualistką niż mężczyźni-artyści konceptualni. Mężczyźni przecież w ogóle nie problematyzują w swojej sztuce płci. Zachowują się po prostu tak, jakby byli uniwersalnymi ludźmi, z uniwersalnymi doświadczeniami.

**Fundacja Arton zaprezentowała artystki pochodzące z różnych krajów, jednak uderza podobieństwo ich prac. Dzieli je geografia polityczna, ale łączy wspólne doświadczenie bycia kobietą, które przekracza te granice.**

Wszystkie prace wideo z wystawy w Fundacji Arton powstały w latach 70. oraz na początku lat 80., a więc w czasach, kiedy demokratyzował się dostęp do kamer. „Wideo nie było medium zawłaszczonym przez męskich artystów, więc artystki zaczęły korzystać z niego na równych prawach”, zauważa Jagna Lewandowska z Fundacji Arton. Nie należy jednak mylić tego ze stwierdzeniem, że ich kariery miały podobny start, a one same podobną pozycję wyjściową. Martha Rosler niejednokrotnie opowiadała, że początkowo patriarchalni krytycy w ogóle nie interesowali się jej twórczością, a dla rynku sztuki była niewidoczna. Sama więc zaczęła pisać o swoich pracach, tworząc nowy feministyczny język opisujący sztukę kobiet, który wypełniał ówczesną pustkę.

Ciekawy jest wspólny mianownik prac artystek tworzących mniej więcej w tym samym czasie, choć w różnych miejscach na



Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, kadr z wideo, 1975; dzięki uprzejmości Fundacji Arton

świecie. Niektóre z nich są bardziej polityczne, inne bardziej intymne. Wszystkie krążą wokół jednej konstelacji – połączenia sfery prywatnej i publicznej, intymnych rytuałów i własnego ciała. Mimo że Fundacja Arton zaprezentowała artystki pochodzące z różnych krajów, uderza podobieństwo ich prac. Dzieli je geografia polityczna, ale łączy wspólne doświadczenie bycia kobietą, które przekracza te granice.

Lisa Steele w pracy *Birthday Suit with Scars and Defects* (1974) przechadzała się po pokoju i ściągała z siebie ubrania przed włączoną kamerą. Prezentowała przed obiektywem nagie ciało, pokryte bliznami i z defektami. To właściwie praca triksterki starającej się odzyskać podmiotowość kobiecego ciała, które w oku kamery zawsze musiało być piękne i zsekualizowane, przygotowane do konsumpcji. Mimo że Steele miała w momencie kręcenia wideo zaledwie 27 lat, była już życiową weteranką. Jedną z wielu skaz – znamie na jej piersi – to pozostałość po wyciętym guzie. Dlaczego miałyby ukrywać bliznę, która przypomina jej o wygranej walce z chorobą?

W jednej z moich ulubionych prac na tej wystawie – *Impresje* (1973) – Natalia LL skierowała obiektyw kamery również na siebie samą, a nie na modelkę, czy aktorkę będącą jej alter ego, jak zwykła robić. Zabawiała się swoim ciałem, źródłem jego rozkoszy. Podskakiwała, wprawiając piersi w falowanie. Ścisnęła brzuch. Wypinała się. Robiła więc

to, co robi każda dziewczyna, zachwycona swoim ciałem i ulotną młodością, za zamkniętymi drzwiami własnego pokoju.

„Nowe pokolenie artystek reinterpretuje znaczenie performansu dokamerowego, sięgając po narzędzia „selfie-feminizmu” – manifestuje swoją widzialność poprzez konfesyjne mówienie o sobie, o swoich uczuciach, próbując przejąć władzę nad własnym wizerunkiem. Ten symboliczny język i próba obrazowania są charakterystyczne dla pokolenia młodych kobiet, dla których tożsamość (w tym różne wizje kobiecości) stają się świadomym spektaklem, a stereotypowe i konwencjonalne rytuały płci przestają ograniczać. Warto jednak zadać pytanie o normy i hierarchie widzialności. „Widzialność i obecność jest przywilejem”, mówi Natalia Sielewicz, kuratorka Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, która obecnie pracuje nad wystawą o współczesnych formach konfesyjności. Nie ma dziś wątpliwości, że to właśnie kierujące obiektyw na siebie same dziewczyny, mentalne córki Ewy Partum, Natalii LL, Sanji Iveković, Lisy Steele, prowadzą najgorętsze i najciekawsze merytorycznie internetowe profile.

Zofia Krawiec





Rafał Dominik,

Po ludziach, przed robotami. Top 10 mało znanych historii

Kasia Michalski Gallery, Warszawa  
23 września – 17 listopada 2016

Są tacy artyści, którzy swoje rozważania o sztuce zaczynają od dyskusji z profesorem i gruntownej analizy ostatniego numeru „Frieze”, a są tacy, którzy inspirację czerpią z imprez plenerowych i wycieczek do centrów handlowych. Rafał Dominik należy do tej drugiej kategorii. Wcześniej znany głównie jako członek discopolowego zespołu Galactic i kolektywu Czosnek Studio w ciągu ostatniego roku stał się wyraźnie aktywniejszy jako twórca stricte galeryjny. W marcu miał indywidualny pokaz w Galerii Arsenał w Białymstoku, następnie w warszawskiej Zachęcie razem z Szymonem Żydkiem zaprojektował wystawę *Sztuka w naszym wieku*, brał też udział w wystawie *Bogactwo*. Teraz przyszedła pora na jego solowy pokaz w galerii prywatnej. Padło na Kasia Michalski Gallery, która po pokazie Takeshiego Muraty zasynalizowała, że jest gotowa na prezentację sztuki cechującej się wyrazistszą, efektowniejszą estetyką z kręgu postinternetu. Wystawa Rafała Dominika to kolejny krok w stronę bardziej „pop” wizerunku tej galerii (jeśli wręcz nie „hype”). Odbiorcy mniej zaznajomionemu ze sztuką sprawi ona dużo radości, ale bardziej wymagający goście mogą poczuć się nieco zawiedzeni.

Specjalnością Dominika są grafiki komputerowe (poza sztuką zajmuje się on projektowaniem gier i aplikacji mobilnych), jednakże na wystawie *Po ludziach, przed robotami. Top 10 mało znanych historii* spotykamy się z Dominikiem jako twórcą pełną gębą – są tu i jego rysunki, i malarstwo, a nawet płaskorzeźby wykute w piaskowcu i marmurze kararyjskim. Szczególnie ta ostatnia technika nasuwa skojarzenia ze starymi mistrzami, ale

spokojnie: nawet jeśli Dominik stroi się w piórka Michała Anioła, to jego wersja jest swojska i nadwiślańska, do tego zwyczajowo przesiąknięta ulubioną estetyką artysty – disco polo. Świadczy o tym sam tytuł, kojarzący się z listami przebojów Radia RMF FM (lista Hop Bęc! i te sprawy), a motyw fascynacji Polską dresiarzką pojawia się także w poszczególnych pracach.

Określenie Dominika jako „Michała Anioła znad Wisły” ma uzasadnienie nie tylko w wyborze klasycznych technik artystycznych, ale także w samym temacie wystawy. Oto bowiem Dominik przygotował nam swój własny traktat humanistyczny, w którym omawia rolę historii, dziedzictwa kulturowego i nowinek technologicznych w życiu człowieka. Brzmi to ambitnie, ale znów – są to rozważania mocno przepuszczone przez popkulturowe fascynacje artysty, w których główną rolę odgrywają gry wideo oraz wspomniane wcześniej disco polo. Jeśli więc Dominik zabiera się do malowania antycznych ruin – temat o długiej tradycji w sztuce – to są to ruiny z *Uncharted 4*. Po marmur kararyjski sięga po to, żeby wykuć w nim ludyczną scenkę erotyczną (w rolach głównych grubokarki dżentelmen i jego dziewczyna, bardziej zajęta rozmową przez telefon niż partnerem), piaskowiec z kolei staje się podłożem do opowieści o walkach ssaków, w tym ludzi i żółwi ninja. Na jego wystawie znajdziemy także pracę poruszającą zagadnienie patrzenia – kolejny istotny temat w sztuce, przerabiany przez artystów od niepamiętnych czasów. Co znamienne, to wideo o przydługim tytule *Comparisons Series: Humans See the World vs. What World Really Looks Like a.k.a Objectivity*

**Jeśli Rafał Dominik stroi się w piórka Michała Anioła, to jego wersja jest swojska i nadwiślańska, do tego zwyczajowo przesiąknięta ulubioną estetyką artysty – disco polo.**

Rafał Dominik, *On by już z nią poświrował, ale ona jeszcze gada przez telefon a.k.a. Carrara Lovers*, marmur karraryjski, 33,8 x 44,5 x 4 cm, 2016, fot. Marek Gardulski; dzięki uprzejmości Rafała Dominika i Kasia Michalski Gallery



przedstawia kobietę wyciągniętą na dmuchanym materacu, w dość konserwatywny sposób pokazaną jako przedmiot/obiekt pragnień. Ktoś pewnie mógłby zapytać: jak to możliwe, że w XXI wieku powstają takie prace? No, ale w końcu pamiętajmy, że nasz Majkandzelo to prosty chłopak ze wsi Warszawa, inspiracji szukający w Arkadii, więc rozkminiek na poziomie Hito Steyerl raczej nie należy się po nim spodziewać.

Tutaj być może dochodzimy do sedna problemu wystawy *After Humans...* – wydaje się bowiem, że Dominik, dziarsko wkraczający na tematy technohumanistki, porywa się z motyką na słońce. Główna myśl wystawy, zasygnalizowana już na wejściu – że (pop)kultura jest mieszanką przeszłości z przyszłością – nie jest ani odkrywcza, ani przedstawiona w sposób, który rzuciłby na ten problem nowe światło. Wręcz przeciwnie, Dominik porusza się w obrębie dość oklepanych stwierdzeń (w tym kontekście zastanawia tytuł wystawy, sugerujący tematy mało znane), którym atrakcyjności dodają popowe fascynacje artysty. W połączeniu wychodzi z tego żartobliwa aktualizacja dokonań wielkich humanistów epoki renesansu. Lub też ich barbaryzacja, co skądinąd można potraktować jako sygnał, że właśnie powróciliśmy do wieków ciemnych. Jeśli więc przyjmujemy, że „humanistyczna refleksja” Dominika sprowadzona jest de facto do akcentowania ludycznych aspektów kultury, wypieranych przez klasy średnie, to *After Humans...* jakoś się broni. Nie ma w końcu sensu kręcić nosem na prząsne scenki erotyczne, które tak bardzo lubi rysować

Dominik, pamiętając, jak dosadna potrafiła być erotyka w czasach starożytnych. Ale z drugiej strony, jeśli powiemy sobie, że jesteśmy w czasach „po ludziach, przed robotami”, to równie dobrze można zapytać, co się stało u Dominika z refleksją na temat wpływu technologii na naturę ludzką, sztucznej inteligencji i nowych obyczajów. W wersji zaproponowanej przez artystę sprowadza się ona do rozważań o specyfice budowy samochodów lub muzyce pop. A przedstawieni przez niego ludzie są prości, w dużej mierze przypominają swoich małych protoplastów i równie dobrze mogliby być bohaterami sztuki naskalnej lub dawnych przedstawień wykutych w skałach, następnie odkrywanych w zapomnianych ruinach przez przybyszów z przyszłości. Być może to, co faktycznie nam proponuje Dominik, jest serią niefrasobliwych żartów z wszelkich futurystycznych fantazji i katastroficznych wizji, jakimi karmi nas zarówno humanistyka, jak i kultura popularna.

Skoro już jesteśmy przy temacie technologii, warto zastanowić się, jak Dominik odnosi się do niej w sensie praktycznym. Nawet jeśli możemy się zastanawiać, czy ludyczne żarciki artysty są fajne, czy nie, sposób wykonania niektórych prac rozwiązuje ten problem. Wydaje się, że choć Dominik deklaruje interdyscyplinarność, to wciąż najlepiej wypadają jego projekty graficzne. Malarstwo z kolei wygląda tak, jakby obrazy były przygotowywane „na odwal się”. Malowane *Ruiny* nie porwiają i być może lepiej by się prezentowały, gdyby artysta zamienił pędzle na myszkę;

podobnie jak w przypadku obrazu przedstawiającego koncert disco polo na parkingu samochodowym. Płótno pochodzi z tego roku, a farba w niektórych miejscach już na nim popękała i kto wie, czy do następnego roku (a ten tuż-tuż) całkiem nie odpadnie. Wydaje się, że mocną stroną Dominika są rysunki wykonywane w ilustracyjnej manierze, ale jeśli przyjrzeć się im uważnie, dostrzec można na nich mnóstwo niedoróbek: koślawe dłonie lub nogi, nieporadne skróty perspektywiczne i tym podobne. Wiele do życzenia pozostawiają także miniodlewy kolumn z żywicy, nazywane przez artystę „prototypami” – biorąc pod uwagę, że są to odlewy nie do końca udane, trudno nie pytać, czy w ogóle powinien pokazywać je na wystawie? No i są też płaskorzeźby, utrzymane w mniej więcej podobnym do rysunków, „prymitywnym” stylu. Na jednej z nich dostrzegłam dziwne, rdzawe kropki, które najprawdopodobniej pochodzą od dłuta, źle dobranego do materiału (artysta sam to przyznał w rozmowie ze mną). Zatem skoro Dominik przejawia potrzebę powrotu do tradycyjnych technik, powinien się zastanowić, czy nie powrócić na łono którejś z rodzimych akademii sztuk pięknych. Kto wie, może będzie to dla niego podróż równie fascynująca co wycieczka do Arkadii?

Karolina Plinta





## Zuzanna Czebatul, *Ellipsism*

Piktogram, Warszawa  
23 września – 12 listopada 2016

Wyobraziłam sobie sytuację, w której alegoryczne betonowe obiekty Zuzanny Czebatul uciekły ze ścian warszawskiej galerii Piktogram. Kilkanaście płyt rozpięchło się po całej stolicy. Jedne umościły się w sąsiedztwie płyt chodnikowych, inne wcisnęły się w ściany bloków z poprzedniej epoki. Jeszcze inne stanęły obok latarni i wytrącają przechodniów z codziennej gonitwy. Czym mogłyby przyciągnąć ich uwagę?

Prace Czebatul są przede wszystkim szalenie estetyczne. To osiem betonowych cienkich bloków o wymiarach 180 × 100 cm oraz cztery tonda 42 × 42 cm. Prostokątne formy obwiedzione są jednakową ramą, która może kojarzyć się z obwódka kart do gry. Z tego powodu widz automatycznie łączy je w całość, cykl, podobnie jak tonda o jednakowej formie i kompozycji. Estetykę tych prac artystka kreuje poprzez pomyślane opracowanie z pozoru banalnego materiału, jakim jest beton. Falujące linie żłobień, a ponad wszystko płynne rozmalowanie kontrastowych barw budzi skojarzenia z mozaiką czy freskiem. Sama Czebatul w intrygującym tekście-dialogu z kuratorem wystawy Michałem Wolińskim jako źródło swoich inspiracji betonem przywołuje rzymskie *Opus Caementicium* oraz rolę, którą beton odgrywał w krajach dawnego bloku wschodniego. Autorka zauważa, że jednocześnie kształt płyty nagrobnej, jaki przyjął jej beton, przywodzi na myśl marmurowe grobowce, na których wykuwano zasługi zmarłego.

W pracach wystawionych w Piktogramie jest coś, co zbliża je do nagrobków, coś elegijnego, zarazem efemerycznego i uniwersalnego. Tytułowy *ellipsism* to „neologizm, oznaczający »smutek, wynikający ze świadomości, że nigdy nie będziemy w stanie się dowiedzieć, jak potoczy się historia«, jak tłumaczy Vivien Trommer

w tekście na temat ekspozycji. Według niej termin ten odnosi się do poczucia niepewności, które dręczy współczesny świat. Jest to stwierdzenie tak ogólne, że trudno je podważyć, ale równie niełatwo jest się z nim w pełni zgodzić. W każdą z prac Czebatul można by wpisać problematykę współczesności. Postacie kobiece zinterpretować z perspektywy feministycznej, pisać o ich ukrytej seksualności, voyeuryzmie, pozornym społecznym wyzwoleniu. Męskie postaci uosabiałyby wtedy siłę, nawet przymoc, władzę. Nie mówiąc już o subtelnych fallusach o znaczącym tytule *Gentle Reminders*. Gdyby się uprzeć, plakieta ze zmultiplikowanymi wielbłędami mogłaby przypominać nam o niebezpieczeństwie islamu, a ta ze zmultiplikowanymi twarzami po freudowsku krzyczałaby o współczesnych problemach psychologicznych. Można by, ale to z czym mamy do czynienia w sztuce Czebatul, to więcej niż jednoznaczny symbol. Słowem kluczem powinna być tutaj alegoria.

Możemy zrozumieć metafizykę, w którą wprowadza sztuka artystki, tylko jeśli odrzucimy łatwe odczytania. Świat przedstawiony Czebatul rozgrywa się poza nawiasem życia codziennego. Jest ezoteryczny, oniryczny, rozbity na fragmenty, z których autorka tworzy nowy porządek kosmosu. Wszystko umieszczone jest poza czasem i przestrzenią, do których przywykliśmy. Zaludniają go postacie-symboli, odreal-

nione i pozbawione cech indywidualnych. Sprawiają wrażenie raczej pierwiastków, z których powstał wszechświat. Tę nieodokreśloność sytuacji podkreśla sposób ustawienia prac w przestrzeni Piktogramu. Niektóre niby przypadkiem oparły się o ścianę, inne wspierają się o siebie wzajemnie, tworząc fundament zamku z kart. Przynosi to paradoksalny efekt. Stukilogramowy blok betonu wydaje się delikatną kartką, którą może zdmuchnąć byle podmuch wiatru. Natomiast cztery tonda z motywem fallusa wiszą tradycyjnie na ścianie, niczym dekoracyjne płytki ceramiczne. Prace zyskują swoistą autonomię, ożywają, zaludniają przestrzeń swoimi enigmatycznymi bytami.

Alegoryczny ton nadają obiektom również ich tytuły. *New Resorts Along Old Shores* brzmi jak tytuł wiersza. W rzeczywistości na płaszczyźnie betonowej karty zobaczymy powtórzony motyw profilu twarzy. Twarze nachylone z przeciwnych brzegów prostokąta tworzą jakby fale, które unoszą przechylającą się łódź. Profile mają otwarte usta, które wypełnia niemy krzyk zastygły na wieczność. Praca jest niezwykle delikatna, co jest między innymi efektem zastosowania pastelowej, nieokreślonej, szaro-różowej gamy barwnej. Twarze rozmyte barwnymi kleksami sprawiają wrażenie, jakby były marzeniem sennym, w którym wiszą niczym księżyc na niebie. Równie

**Świat przedstawiony Czebatul rozgrywa się poza nawiasem życia codziennego. Jest ezoteryczny, oniryczny, rozbity na fragmenty, z których autorka tworzy nowy porządek kosmosu.**



Zuzanna Czebatul, *Measure Man*, beton, pigmenty, 180 × 100 cm, 2016, fot. BASF; dzięki uprzejmości Galerii Piktogram

wymagającym interpretacji i jednocześnie się jej wymykającym motywem jest plakieta przedstawiająca trzy dromadery. *Bigger and brighter* wprowadza w zupełnie inny krąg skojarzeń. Budzi egzotyczne marzenia prymitywizującą formą i zgaszoną egzotyką beży i brązów. Pojawia się tutaj wątek przenikania się form, powtórzony profil zwierzęcia powiela się i rośnie. Zwłaszcza ta praca wydaje się zanurzona w beczasie, w którym znajdują się zastygłe zwierzęta. Z kolei *Measure man*, cały w bieli i czerwieni, to przewrotna kariatyda. Kapitel kolumny podtrzymuje obrócony tyłem męski tors owinięty szalem. Materiał spełnia paradoksalną funkcję, bo zamiast osłaniać nagie ciało, przyciąga wzrok odbiorcy za sprawą głębokiej czerwieni. W tej pracy można zauważyć charakterystyczny dla artystki sposób budowania alegorii: przyswaja ona współczesne spolia, z których buduje nowe znaczeniowo bogate światy. Tak jak w *Gravity Trip*, w którym oglądamy swoisty stopniowy striptiz: widzimy kolejne stadia odsłaniania postaci, która wylania się w swej nagości spod warstw sukni. Tutaj z kolei zaobserwować można zatarcie granic płci. Artystka chętnie wykorzystuje ten zabieg – kobieta czy mężczyzna odsłaniają głowę od spektaklu nagości? Widać to również w *Sin of Law*, gdzie tancerka w kontrapoście wychodząca przez otwartą bramę balansuje na granicy kobiecości i męskości. Delikatna, bezwłosa postać unosi się w czarnej chmurze niepokojącego tła. Ma zamknięte oczy – to ona tańczy czy jest „tańczona”? Przywołuje na myśl postaci czarodziejek, nimf, ale też Afrodyty wylaniającej się z morskiej piany. Bowiemy kolejną cechą obiektów Czebatul są powiązania z antykiem, zarówno na poziomie materiału, jak i znaczenia. W tej perspektywie z kolei praca *Parallax* mogłaby być transpozycją motywu porwania Sabinek. Dwie postaci mocują się ze sobą. Artystka płamą barwną, dynamiczną linią i kontrastem kolorów w doskonały sposób wprowadza głębię znaczenia miłosnego aktu, w którym mieści się pożądanie, napięcie, ale też rozkosz. W podobnych wysokich tonach emocjonalnych utrzymane jest też *Raw Metropolis*. W przeciwieństwie do pastelowej kolorystyki większości prac tutaj dominuje czern i czerwień. Monumentalna dłoń wylewa ciemną masę do płonącego ognia. Dzięki efektowi rozmycia koloru artystka osiąga tutaj wrażenie ruchu tańczących płomieni. Nieprzypadkowo ta właśnie betonowa karta stoi oparta o poprzednią, połączoną z nią metaforycznie rozumianym motywem ognia. Pełna napięcia jest



również niepokojąca *The Axe*. Jest przetworzeniem motywu śpiącej nagiej kobiety, bardzo wyeksploatowanego przez malarstwo europejskie od Rubensa do Modiglianiego. Nakładają się tutaj różne wątki poruszone przez Czebatul w innych pracach. Nagość, seksualność, sen, ale też czające się gdzieś z tyłu głowy poczucie grozy, które uosabia siekiera wbita w drzewo na drugim planie. Samo drzewo to dobry przykład alegorii stworzonych przez artystkę. Może być biblijnym drzewem wiadomości dobrego i złego, ale jednoznaczność odczytania rozbijają owoce granatu, które na nim wiszą. Vivien Trommer przypomina, że w kulturze zachodniej były one symbolem płodności, miłości i małżeństwa. Jak połączyć z tym wszystkim śpiącą kobietę, a przede wszystkim wbitą w drzewo siekiere? To zdecydowanie nie jest łatwa wystawa.

Zupełnie wsobnym cyklem jest *Gentle Reminders*, seria czterech plakiet o różnych kolorach. Wszystkie łączy motyw fallusa w stanie erekcji. Nie znajdujemy w nim jednak nic z łatwej ekscytacji seksualnością, której często ulega sztuka współczesna. Artystka jest bliższa raczej estetycznej fascynacji męskim członkiem niż manipulowaniu pociągającym wizualnie motywem. Wskazuje na to choćby umieszczenie całego cyklu w tondach. Ponadto nie jest on wyabstrahowanym fragmentem całości, tylko jest ukazany w kontekście męskiego ciała. Według Vivien Trommer są to „marginalne przypomnienia o banalności pozycji męskiej władzy w przestrzeni”. Jeśli tak by było, to są to wyjątkowo estetyczne przypomnienia.

*Ellipsism* to rebus, którego nośnikiem jest betonowe medium. Medium w zna-

czeniu materiału, ale również w tym metaforycznym znaczeniu bliższym wyroczeni. Uśpione formy, postaci, odrealnione i pozbawione cech własnych kierują odbiorcę ku znaczeniom niedostępnym. Z kolei słowne wskazówki ukryte w tytułach dają do zrozumienia, że nic dosłownego z tego nie wyniknie. Artystka zakuwa w betonowych blokach alegorie wielopoziomowych znaczeń. Wychodzi od świata ludzi i przedmiotów, z których wyjmuje pewne elementy i składa na nowo w sposób zgodny z jej wrażliwością. „Wszystkie prace w bardzo abstrakcyjny sposób będą dotyczyć status quo Europy i Polski. Tyle, że to nie będzie krzyczało ci w twarz, będzie raczej subtelne i delikatne”, trafnie puentuje artystka.

Anna Krawczyk

## Miejsce. A Place

Galeria Foksal, Warszawa  
kuratorka: Justyna Wesołowska  
16 września – 18 listopada 2016

Raz wprawiony w ruch mechanizm trudno zatrzymać, a zaprogramowane wcześniej wystawy trzeba realizować. Kuratorowana przez Justynę Wesołowską wystawa *Miejsce. A Place* jest nieuchronnym rozwinięciem programu obchodów jubileuszu galerii, zapoczątkowanego 1 kwietnia 2016 roku ekspozycją przygotowaną przez Lecha Stangreta i kontynuowaną latem przez Katarzynę Krysiak. Wesołowska stawia kropkę nad „i” już w tytule swojej wystawy, sugerując, że w miejscu nie widzi nic specjalnego: to po prostu jakieś miejsce, każde miejsce, a place. Ostatnia z serii jubileuszowych wystaw jest swoistą syntezą założeń kuratorskich zrealizowanych przez Stangreta i Krysiak. Pod względem liczby zaproszonych artystów oraz poziomu nagromadzenia obiektów *Miejsca. A Place* przypomina *Magazyn letni* Krysiak. Z kolei założenie przez kuratorkę, że celem jest „artystyczny dialog”, przypomina pomysł Stangreta, który oczekiwał od

artystów ekspozycji dzieł w jakiś sposób ze sobą korespondujących. Wesołowska wystawą *Miejsce. A Place* kończy kilkuletni okres współpracy z Galerią Foksal i jak sama przyznaje, zwróciła się z tej okazji do swoich ulubionych twórców, a ci z kolei do swoich ulubieńców. „Artyści, którzy w przeszłości mieli swoje indywidualne wystawy w Galerii Foksal, zaprosili do wystawy artystów, z którymi współpracują, chcieliby pracować lub których prace pragnęliby zobaczyć w Galerii”, pisze w tekście towarzyszącym kuratorka. „Honza Zamojski i Tiril Hasselknappe oraz Tomek Mróz i Dominika Olszowy zdecydowali się na stworzenie wspólnych prac. Paweł Bownik postanowił wejść w dialog z Piotrem Uklańskim. Pozostali artyści nie nawiązali dialogu artystycznego na wystawie”, otwarcie przyznaje Justyna Wesołowska. Innymi słowy, jednym udało się o czymś tam rozmawiać w jakimś tam miejscu, innym nie, a kuratorka i tak odchodzi z galerii,

**Jak z każdej wystawy, tak również z domykającej jubileusz odsłony kuratorowanej przez Justynę Wesołowską płyną wnioski na przyszłość. Ulubiony artysta to nie zawsze artysta najciekawszy i najlepszy, to raczej każdy artysta, an Artist.**



Bownik, *Bez tytułu*, odbitka analogowa na papierze barytowym, 40 x 50 cm, 2016, unikat, edycja I; dzięki uprzejmości artysty

żeby zająć się czymś ciekawszym. Podziwiając kuratorską szczerłość i zazdroszcząc instytucjonalnej otwartości, można równocześnie wzruszyć ramionami i zająć się czymś bardziej intrygującym. Nawet jeśli wystawa jest porażką, to przecież zostają jeszcze artyści, ich dzieła sztuki czy też raczej pourywane zdania, które mają nam coś powiedzieć.

Wymienione przez kuratorkę udane spotkania łatwo dostrzec w przestrzeni galerii. Są to mocne punkty, wokół których orbitują pozostałości po niezidentyfikowanych wypadkach przy pracy. Jak zwykle najprostszy i najdosłowniejszy jest Tomasz Mróz, który zaprosił do współpracy Dominikę Olszowy. Artyści ulepili na wystawę ponadnaturalnej wielkości, przerysowane w charakterystyczny, komiksowy sposób autoportrety. Choć nie widać tego w samych pracach, to podobno tworzyli swoje portrety nawzajem. Ustawione obok siebie

na specjalnej, usytuowanej w rogu galerii ławie popiersia utrzymane są w stylu Mroza, a za interwencję Olszowy można uznać nie tyle wygładzenie faktury ulepionych prac, co dodanie ornamentów i nadanie całości pewnego poloru. Być może performatywne dołożenie do grupy rzeźbiarskiej wideł i kilofa, które wyglądają jakby były wbite w głowy artystów, także jest dziełem Olszowy.

Dużo ciekawsze formalnie i intelektualnie wydają się jednak dwa kolejne dialogi: Honzy Zamojskiego i Tiril Hasselknappe oraz Pawła Bownika i Piotra Uklańskiego. Te prace przynajmniej odnoszą się do przestrzeni galerii i historii miejsca. Zamojski/Hasselknappe przygotowali na podłodze galerii dzieło, które przypomina z jednej strony fragment placu budowy ze śladami pozostawionymi przez robotników w niewyschniętym do końca betonie, a z drugiej położoną na ziemi ta-

blicę informacyjną, nieczytelny polityczny transparent, odwrócony rewersem do widza billboard w stanie rozpadu. Wspólna praca może być także abstrakcyjnym obrazem lub przygniecionym metalową sztan-gą tynkiem zdjętym ze ściany. Natłok dzieł na wystawie utrudnia jednak estetyczną kontemplację tych prac, interpretację i budowanie swobodnych skojarzeń, więc aż dziwne, że mimo to dzieło Zamojskiego/Hasselknappe się broni. Drugim udanym spotkaniem jest rozpisana na dwie fotografe konwersacja Pawła Bownika z Piotrem Uklańskim. Zaproszenie do galerii Uklańskiego, związanego od lat z antagonistką Galerii Foksal, Fundacją Galerii Foksal, jest już samo w sobie działaniem prowokacyjnym. Do tego dodać należy wybór prac Uklańskiego, czyli historyczny portret zbiorowy przedstawiający wczesny, symbiotyczny okres fundacji i galerii. Do tej nostalgicznej już nieco reprezen-



tacji instytucji nawiązuje nowa realizacja Bownika, który pokazał, dużo mniejsze od pracy Uklańskiego, czarno-białe zdjęcie przedstawiające klasykę Foksalowego porządku, a mianowicie zaprojektowane w latach 70. skrzynki na archiwalia współpracujących z galerią artystów. Dokładnie rzecz ujmując, jest to praca sprawiająca wrażenie archiwalnej – wykonana techniką analogową, nieco zszarzała od złe przeprowadzonego procesu chemicznego i pogięta fotografia styropianowej makiety wspomnianego pudła; makiety, co istotne, wykonanej w odpowiedniej skali na podstawie kontrowersyjnego niegdyś projektu Rafała Jakubowicza do niezrealizowanej wystawy w CSW Zamek Ujazdowski... Prace Uklańskiego i Bownika wydają się jedynymi – z wyjątkiem fotomontaży prezentowanej przez Katarzynę Krysiak w ramach *Magazynu letniego* Małgorzaty Dawidek – podejmującymi wprost temat historii, mitologii, ikonografii miejsca i jego instytucjonalnej oraz personalnej specyfiki. Jednocześnie dialog Uklański/Bownik wydaje się tak hermetyczny, że zbliża się do abstrakcji (*pendant* do dyptyku mógłby stanowić film Santiago Sierry *Historia Galerii Foksal wyłożona bezrobotnemu Ukraińcowi*). Z mojego punktu widzenia cała wystawa mogłaby składać się z tych dwóch dialogów: Zamojskiego/Hasselknippe oraz Bownika/Uklańskiego. Reszta to oboczności. Artyści, którzy nie tylko nie rozmawiają z innymi, lecz nawet nie bardzo przejmują się tym, gdzie, co i jak pokazują. Ot, pokazują, żeby pokazać i odha-

czyć. Niektórzy podobno nawet próbowali nawiązać rozmowę, ale rozmówca się wycofał, dzieło nie dojechało i tym podobne. Tak więc Radek Szlaga maluje, jak potrafi, Kuba Bąkowski instaluje, David Borawski próbuje, a Jacek Malinowski kombinuje. Ciekawym przykładem autodestrukcji kuratorskiego zamysłu jest obecność na wystawie *Miejsce. A Place* sporych rozmiarów holograficznego obrazu Stacha Szumskiego, którego to artystę kuratorka na tyle polubiła, że choć nie miał wystawy indywidualnej w Foksal, to i tak go zaprosiła i już nawet nie prosiła, by z kolei on zaprosił kogoś ze swojego otoczenia...

Oczywiście Justyna Wesołowska sięgnęła po znany z historii Galerii Foksal format. Zrealizowana w 1985 roku w sztokholmskim Moderna Museet wystawa *Dialog* była niezwykle gestem wobec artystów Foksal, którzy mogli wybrać sobie dowolną/dowolnego artystkę/artystę z globalnego świata sztuki, by z nią/nim wystawić. Oprócz względnie oczywistych par w rodzaju Henryk Stażewski/Daniel Buren czy Edward Krasieński/Lars Englund pojawiły się intrygujące poznawczo zestawienia, takie jak Zbigniew Gostomski/Barry Flanagan, Tomasz Tatarczyk/Susan Rothenberg czy Leon Tarasewicz/Ian McKeever. Nie zawsze dialog był autentyczny – spektakularną porażką było połączenie Gilberta & George'a z braćmi Janickimi – ale zasadniczy cel został osiągnięty: wartościowi artyści zostali wydobyti zza żelaznej kurtyny, Galeria Foksal potwierdziła swój status istotnego miejsca na mapie sztuki

światowej, a Moderna Museet jako miejsce dialogu między Wschodem i Zachodem zyskało ciekawą, nieoczywistą, a przy tym bardzo spójną wystawę. Nie trzeba dodawać, że prowadzony przez artystów dialog był poważną rozmową na temat sztuki. Porównanie *Dialogu* i *Miejsca. A Place* – jakkolwiek różnych od siebie – pokazuje, gdzie dziś znajduje się Galeria Foksal i jakie są koordynaty geograficzne oraz mentalne miejsca. Jak z każdej wystawy, tak również z domykającej jubileusz odsłony kuratorowanej przez Justynę Wesołowską płyną wnioski na przyszłość. Ulubiony artysta to nie zawsze artysta najciekawszy i najlepszy, to raczej każdy artysta, *an Artist*. Pozwalając wybranym milusińskim przejąć inicjatywę, kuratorka ryzykuje i ostatecznie przegrywa, gdy ci zgodnie z głosem rozsądku zapraszają twórców sobie równych (czytaj: równie fajnych i na podobnym poziomie). Nikt nie chce przecież wypaść błado – choć możemy sobie wyobrazić, że Mróz zamiast Olszowy zaprasza wreszcie Paula McCarthy'ego, to byłoby coś! Wszyscy prowadzą jakąś tam rozmowę, niezobowiązującą, niezbyt poważną, bardziej a *Small Talk* niż *the Dialogue*. Poprawności wypowiedzi pilnuje a *Curator* tworzący an *Exhibition* i tytułujący całość *Miejsce. A Place*.

Adam Mazur



## Procedury sztuki lat 70.

Fundacja Profile, Warszawa  
23 czerwca – 17 września 2016

*Procedury sztuki lat 70.*, wystawę, którą Fundacja Profile prezentowała niemal przez całe lato, trzeba niestety oglądać w oderwaniu od tego, jak projekt ten miał pierwotnie wyglądać. W chwili zamykania pokazu, czyli w połowie września, nie doszła do skutku mająca towarzyszyć mu konferencja, a planowany katalog także był jeszcze w przygotowaniu. Nie jest to zarzut, gdyż

wiadomo, że NGO-sy zajmujące się kulturą nie mają najłatwiejszego życia, a jedynie dlatego, aby było jasne, iż z tych czy innych powodów opisuję jedynie fragment całego zamierzenia.

Jak wobec tego *Procedury sztuki*... bronią się jako samodzielna wystawa? Trudno o jednoznaczną odpowiedź, bo ta zależy od oczekiwań widza. Z całą pewnością jest to

dobra poglądowa prezentacja bardzo reprezentatywnego wycinka sztuki lat 70. i dla odbiorcy, który chciałby przyswoić sobie nieco „podręcznikowej” wiedzy z polskiej historii sztuki tej dekady, ma ona niezaprzeczalne walory poznawcze. Oto na ścianach w dużej sali wiszą ważne, niekiedy wręcz kanoniczne prace i dokumentacje działań większości „liczących się” artystów, od Włodzimie-

rza Borowskiego do Krzysztofa Wodiczki, a prowizoryczna broszura katalogowa uzupełnia ten obraz o komentarz kontekstowy i przedruk wielu odautorskich opisów-dokumentów z epoki. Dostajemy więc, tylko dla przykładu, ciekawe fotografie z projektu *Strefa wyobraźni* Jarosława Kozłowskiego, zdjęcia z bardzo interesującej i rozłożonej w czasie akcji duetu KwieKulik *Ameryka* (1972–1985), w miejsce najbardziej znanej *Sztuki konsumpcyjnej* pracę Słowo Natalii LL, a obok ikoniczne *Instrument osobisty* i *Pojazd* Wodiczki. Te dość powszechnie znane realizacje są tutaj umiejętnie przeplecione z tymi, które znają raczej miłośnicy sztuki dekady lat 70., co przynosi dobry efekt. Sala dolna oferuje z kolei projekcje filmowe, w tym *Idę* i *Zapis* Józefa Robakowskiego – prace, które niby każdy kiedyś widział, ale które zawsze chce się zobaczyć ponownie.

Całość prezentuje się zatem dobrze. Można jednak zgłosić pewne wątpliwości, a przynajmniej postawić zasadne pytania o ramę interpretacyjną, w jaką włożono wszystkie te obiekty, teksty i dokumentacje. Jest nią tutaj szeroko rozumiana performatywność i, konkretniej, odniesienie do tak zwanego zwrotu performatywnego. Wysiłki mające na celu ciekawe skonceptualizowanie wystawy z zasady trzeba przyjąć z aprobatą, zarazem jednak w podobnych przypadkach zawsze wypada także zastanowić się, jak dane pojęcie czy kategoria zmienia lub wzbogaca nasze spojrzenie na zjawisko artystyczne.

Zgoda, że – mówiąc słowami Bożeny Czubałak – uzyskujemy nieco „bardziej złożony obraz” i istotnie możemy rozważać go „poza dominującą w myśleniu o sztuce tego czasu kliszą konceptualizmu”. To bez wątpienia zaleta, jeśli pamiętać, że sam konceptualizm to nie tylko, jak chce kuratorka, swoiste słowo-wytrych, ale także historyczne pojęcie, które, jak z kolei wiemy od Luizy Nader, wymaga odniesienia do podobnych, ale nie tożsamy terminów (jak na przykład sztuka pojęciowa). Wydaje się, że performatywność rzeczywiście stwarza konieczność takiej archeologicznej wręcz kontekstualizacji. Ale co ponad to?

W tekście do wystawy jest podkreślone, że „performatywność pozwalała artystom wychodzić poza kanoniczne narracje modernizmu”. Być może, ale mam wrażenie, iż nie potrzeba wprowadzać tego instrumentarium, by dojść do podobnych wniosków. Odrzucanie kolejnych paradygmatów modernizmu to wszakże znana, by nie powiedzieć dominująca, interpretacja praktyk artystycznych lat 70. (60. i 70.). Przywołana już

Luiza Nader w wielu miejscach swego znakomitego *Konceptualizmu w PRL* analizowała szczegółowo rozbijanie tych paradygmatów odnośnie do dzieła sztuki, podmiotu artysty, procesu twórczego... Ale nie trzeba nawet sięgać do tego rodzaju szczegółowych studiów, ponieważ wcześniej także syntetycz-

nią kategorii (pojęcia, teorii...) do materiału artystycznego; aplikacją, która – dodajmy – jest częstym zjawiskiem w humanistyce ujmowanej poprzez kolejne „zwroty” (*turns*). W tym świetle należałoby postawić pytanie, czy performatywność – nigdzie zresztą nieprecyzowaną – można równomiernie



Jarosław Kozłowski, *Ekspedycja (Kreślenie)*, Poznań, 1969, fot. Tadeusz Rolke; dzięki uprzejmości Fundacji Profile

ne *Znaczenia modernizmu* podejmują tę antymodernistyczną interpretację.

Nie na tym jednak polega główny problem ze zwrotem performatywnym odniesionym do eksponowanych „procederów” lat 70. Wcześniej sygnalizowałem, że trzeba pytać o to, jak nowe pojęcia pozwalają pogłębić analizowany materiał. Teraz dodam, iż równie ważna wydaje się czujność wynikająca z obawy przed mechaniczną aplikacją

odnosić do tak wielu wewnętrznie przecież zróżnicowanych praktyk artystycznych? Mówimy bowiem o analizującym status twórcy Borowskim, utopiijnych wizjach Rosołowicza, autoanalitycznych wideo-rejestracjach Robakowskiego i Warsztatu Formy Filmowej, wyprowadzających sztukę na ulicę projektach Wodiczki, feministycznych manifestacjach Natalii LL i Ewy Partum... To tylko krótkie, selektywne wylicze-

**Kuratorzy *Procederów sztuki lat 70.* podkreślają, że „performatywność pozwalała artystom wychodzić poza kanoniczne narracje modernizmu”. Być może, ale mam wrażenie, iż nie potrzeba wprowadzać tego instrumentarium, by dojść do podobnych wniosków.**



nie. A stąd już krok do pytania o użyteczność kategorii. Jeśli mianowicie wprowadzamy pojęcie, które z taką samą łatwością opisuje tak różne działania, to czy jego znaczenie zaudatnia się nie rozrzedza i, koniec końców, nie przestaje ono być operatywne?

Pytanie jest zasadne. Ale zagrożenie to nie oznacza, że trzeba całkowicie pozbyć się dużych kategorii ramujących. Nie podlega kwestii to, że z korzyścią dla wystawy byłoby na pewno cierpliwe kontekstualizowanie i uwydatnianie różnic, czyli pokazanie widzowi, jak konkretnie owa performatywność objawia się tu, a jak gdzie indziej. Nie

było na to miejsca, bo przecież w standardowo lapidarnej nocie kuratorskiej nie ma miejsca na takie analizy. Rolę taką po części – ale tylko po części – próbowała spełniać prowizoryczna broszura katalogowa, która obok znaczeń performatywności przede wszystkim przyniosła jednak opisy prac i przedruk archiwaliów.

Wbrew temu, co może sądzić czytelnik, powyższe uwagi nie deprecjonują *Procederów sztuki* jako wystawy, gdyż byłoby to głęboko niesprawiedliwe ze względu na fragmentaryczny ogłąd projektu. Jest więcej niż pewne, że to, o co można się

dopominać, zapewniłby porządny katalog, w którym zmienne konteksty performatywności byłyby pogłębione w poważnych tekstach problemowych. Ostatecznie performatywność jako wyjście poza conceptualizm nie jest najgorszym pomysłem interpretacyjnym, ale wymaga on obszerniejszego objaśnienia na poszczególnych przykładach. Pozostaje więc mieć nadzieję, że ekspozycja jak najszybciej zyska swoje nieodzowne dopełnienie.

Piotr Słodkowski



## Dorota Jurczak,

~.{}~

2 lipca – 2 października 2016

Culturgest, Lizbona

kurator: Miguel Wandschneider

15 października 2016 – 7 stycznia 2017

„Czy trzy cytrzystki grają na cytrze, czy druga gwizdże, a trzecia lzy trze?”

Anna Cegięła, Andrzej Markowski,  
*Z polszczyzną za pan brat*

Na wystawie *~.{}~* zebrano ponad 50 prac Doroty Jurczak – obrazów, grafik, rzeźb – powstałych w latach 2004–2015. Wypełniły one sześć sal Culturgest, jednej z najciekawszych instytucji Lizbony i Porto. Rozmach tej ekspozycji zaskakuje. Można go uznać nawet za trochę niestosowny. Dzieła artystki, w większości skromnych rozmiarów, wypełnione dziwnymi stworami, wydają się przeznaczone do znacznie mniejszych przestrzeni. Jednak ta ekstrawagancka ekspozycja broni się, bo dobrze pokazuje konsekwencję Jurczak w budowaniu własnego, odrębnego świata.

Ptaki, pająki, robaki, lalki. Postacie tajemnicze, zabawne, ale też złowieszcze. Niektóre motywy stale się w jej pracach powtarzają, chociażby – trochę niedorzeczne – ptaki palące papierosy. Bywa, że te ptaszyska przenikają się nawet z ludzkimi figurami, tworząc jakieś nowe, odrębne formy życia. Jeden z bohaterów obrazów Jurczak – o czterech głowach (a może to cztery ptaki, tylko ujęte z nieoczywistej perspektywy) – trzyma w dziobie nadłamaną, jeszcze tłą-



Dorota Jurczak, *~.{}~*, widok wystawy, Culturgest, Lizbona, © 2016 DMF, Lisbon

cy się niedopałek. W innej pracy artystka przedstawiła kobietę z ptaszyskiem na głowie, palącą fajkę, z której dym snuje się w górę, tworząc efektowne esy-floresy.

Pojawiają się u Jurczak ptaki wiszące, nie wiadomo, czy żywe, czy też martwe, których ciała płynnie przekształcają się w twarze kobiet o długich, spiczastych nosach, bliźniaczo podobnych do ptasich dziobów. Są ludzie-palące, jednonodzy. Są też ludzie-zapałki, meduzo-ptaki, głowy o dwóch twarzach... To świat pozostający na granicy: między ludźmi i zwierzętami, między tym, co biologiczne, a tym, co nieożywione. Nie wiemy, czy Jurczak uprzedmiotawia żyjące istoty, czy też upodmiotawia przedmioty. Wielki ptak widziany z profilu, z okiem wpatrzonym w widza, wydaje się niepokojąco ludzki. Kobiety i mężczyźni w wielu jej dziełach sprawiają wrażenie, jakby byli tylko wycinankami z papieru.

Na wystawie znalazły się także rzeźby, między innymi lalki wykonane z drewna i tkanin. Przypominają teatralne rekwizyty, z komicznymi okrągłymi, niewielkimi głowami, spiczastymi nosami i maleńkimi stopami obutymi w czarne pantofle. Nieopodal nich zawieszono obraz przedstawiający jakieś kuglarskie przedstawienie. Chłopak o czerwonych włosach w ubranku z rzędem fioletowych guzików, biały ptak (gęś?) z długą różową szyją, a nawet kocur zwisający u góry sceny – wszystkie te postaci są jedynie matryonkami w obwoźnym teatrzyku. A zza kotary wyłania się twarz lalkarza.

Wszystkie postaci z prac Jurczak, twory jakichś mutacji genetycznych, ukrywanych fantazji, snów, wydają się aktorami w swoim teatrze okrucieństwa, przemocy i dominacji nad innymi gatunkami. Odgrywają historie napisane raczej ręką dziecka, nie dorosłego. Mimo to są przerażające. „Rysowane przy użyciu ostrych konturów, mocnym prowadzeniem ołówka, jakby ze złości, ale i ze szczególnego – trochę dziecięcego upodobania do koszmarów – były jak sięganie w przeszłość, w dzieciństwo, w najgłębsze pokłady własnej pamięci i własnej wyobraźni” – pisała przed laty o pracach Jurczak Izabela Kowalczyk.

Co istotne, na wystawie w Culturgest zabrakło wczesnych dzieł artystki, o których pisała Kowalczyk, dzieł o rozbudowanej narracji, wielowątkowych historii ze scenami pożerania ptaków i tak dalej. Być może te prace były zbyt dosłowne, jednoznaczne. Do nielicznych wyjątków należy *Zmartwychwstanie*, niewielka, ręcznie kolo-

rowana akwaforta pochodząca z 2011 roku przedstawiająca postać leżącą w odkrytym grobie, otoczonym bujną siatką złożoną z trudnej do rozpoznania roślinno-zwierzęcej materii. Jakby artystka – z upływem lat – wybrała niedopowiedzenie, świat postaci tylko z grubsza istniejących.

Wystawa Doroty Jurczak dobrze wpisuje się w program Culturgest, galerii poświęcającej wyjątkową uwagę twórcom

**Nie wiemy, czy Jurczak uprzedmiotawia żyjące istoty, czy też upodmiotawia przedmioty. Wielki ptak widziany z profilu, z okiem wpatrzonym w widza, wydaje się niepokojąco ludzki. Kobiety i mężczyźni w wielu jej dziełach sprawiają wrażenie, jakby byli tylko wycinankami z papieru.**

odwołującym się do świata teatru, ale też filmu czy kultury masowej sprzed lat. Ekspozycje polskiej artystki poprzedziły między innymi prezentacje Guy de Cointeta i Any Jotty, twórców o specyficznym poczuciu humoru. To nie jedyne podobieństwa. Jurczak, podobnie jak Jotta, dość swobodnie korzysta z różnych technik. Sięga nie tylko po malarstwo i grafikę, ale też rzeźbę. Wykorzystuje w swych pracach tkaniny i szkło. Niekiedy te same postaci, a nawet ujęcia, powtarzane są różnych w materiałach, jakby artystka testowała technologiczne możliwości.

Twórcy wystawy w Culturgest mocno podkreślają jeszcze jedną cechę twórczości artystki: jej odrębność. „Dorota Jurczak pozostaje nieznaną artystką w kraju swego pochodzenia” – można przeczytać w tekście Miguela Wandschneidera, kuratora tej ekspozycji. W tym określeniu niewiele jest przesady. Artystka, urodzona w 1978 roku w Warszawie, ukończyła Hochschule für Bildende Künste w Hamburgu i od lat mieszka poza Polską. W kraju odbyła się tylko jedna jej wystawa indywidualna: w warszawskim Piktogramie w 2015 roku (galeria ta zwraca uwagę na artystów słabo w kraju obecnych, czego przykładem jest też tegoroczna wystawa innej artystki polskiego pochodzenia – Zuzanny Czebatul).

„Płaska, figuratywna delikatność obrazów i grafik Jurczak to ukłon złożony mocno stylizowanej tradycji rzemiosła artystycznego, a wszystkie jej dzieła [...] czerpią

z wyblakłej estetyki *belle époque*”, napisał o artystce Pablo Larios na łamach „Frieze”. Jej prace – dodał – to „po części Edward Gorey (jego komiczna makabra), po części Elsa Schiaparelli (w szczegółach), a po części Kai Althoff (jego nastrój, nawiązania do sztuki rzemiosła i do tradycji bohemy)”.

Listę odwołań w przypadku Jurczak można mnożyć: surrealizm, ilustracja prasowa z lat 50. i 60., między innymi z „Prze-

kroju” (na wystawie *Przekleństwa wyobraźni* w krakowskim Bunkrze Sztuki w 2010 roku prace Jurczak dobrze współbrzmiały z niezwyklejmi rysunkami Edmunda Monsiela). Szukać jej inspiracji można w estetyce ulicznych teatrzyków kukielkowych, ale też w teatrze absurdu spod znaku Eugène’a Ionesco, Borisa Viana czy Fernanda Arrabala lub w filmach Jacques’a Tatiego o osobliwych przygodach pana Hulota. Można też sięgnąć znacznie głębiej, do świata z przełomu XIX i XX wieku, do literatury dla dzieci i młodzieży z tego czasu, niestroniącej od groteski, a nawet okrucieństwa. Chyba nieprzypadkowo na jednym z nielicznych zdjęć artystki dostępnych w internecie można zobaczyć Jurczak upozowaną na Anię z Zielonego Wzgórza, pozującą w skromnym kapelusiku, jakie nosiły pensjonarki w czasach Lucy Maud Montgomery.

Baśnie, które – jak pisał Bruno Bettelheim – pełnią funkcje inicjacyjne w życiu człowieka, oswajając go między innymi z uczuciem pokrzywdzenia, utraty, a nawet śmierci – wydają się jednym z podstawowych kluczy do twórczości Jurczak. Znaczenie dla artystki ma też język – i to jej rodzimy. Tytuł portugalskiej wystawy został sprowadzony do graficznego znaku: *~.{}~*. W ekspozycji w Piktogramie posłużono się klasyczną onomatopieją (*Bzzz*). W innych przypadkach sięgano po polszczyznę. *Smierzdzące Balasem* – tak zatytułowano wystawę w 2008 roku w londyńskiej



galerii Corvi-Mora. W tytule ateńskiej wystawy w 2010 roku w Loraini Alimantiri Gazonrouge pojawiło się słowo *Synogarlica*, a zorganizowaną trzy lata później w Janco Gallery w Genewie nazwano: *W lewo podwojenie myśli już w trumnie tak długo dumnie odwiedzam cie* (w tytułach pominięto jedynie znaki diakrytyczne, charakterystyczne dla języka polskiego). *Złocona trwoga, Na szczudłach, Procesja momentu, Zapalki, Dym w oknie* – to z kolei kilka tytułów prac Jurczak zgromadzonych w Culturgest. Jakby artystka chciała budować dystans, podkreślać swą odmienność, a nawet obcość, używając – w tytułach prac czy wystaw – rodzimego języka jako swoistej zastony. Więcej, jej prace wydają się konstrukcyjnie bliskie grom językowym, purnonsensowym niejednokrotnie łamańcom, tak chętnie w polszczyźnie tworzonym.

Można zatem podjąć grę prowadzoną przez artystkę lub dać się zwieść pozorną lekkością, a nawet banalnością jej prac. Jednak jej świat, niby naiwny, a nawet infantylny, po uważnym przyjrzeniu się mu okazuje się nad wyraz poważny, a nawet groźny. Poza tym, jak przekonywał Jacques Tati, „kto się uważa za zbyt ważnego dla małych spraw, ten przeważnie jest za mały dla spraw ważnych”.

Piotr Kosiewski



## Kości wszystkich ludzi

Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu”, Toruń

kurator: Piotr Lisowski

23 września – 13 listopada 2016

To pewnie przypadek, że wystawa *Kości wszystkich ludzi* zbiegła się z Kongresem Kultury w Warszawie, ale to wydarzenie nadaje jej, a raczej działaniom jej głównego bohatera, Jacka Kryszkowskiego, drugie dno. Z 3 tysięcy uczestników prawie połowa była ze stolicy, prawie 70 procent to ludzie z miast powyżej 500 tysięcy mieszkańców i aż 66 procent to przedstawiciele podmiotów finansowanych ze środków publicznych: instytucji i organizacji pozarządowych (stan na 16 września 2016 roku na podstawie „Notesu na 6 Tygodni”, nr 107, Bęc Zmiana, Warszawa 2016). Kultura instytucjonalna dominuje – w wielkich miastach w formie scentralizowanej. Można wywnioskować, że będąc poza nią, jest się na marginesie, bo działania na obrzeżach, z boku, niesformalizowane, szukające punktów stykowych tam, gdzie instytucje i ich przedstawiciele nie sięgają, są pomijane.

Być może Kryszkowski i artyści, z którymi współdziałał w ramach Kultury Zrzuty, o wiele lepiej odnaleźliby się dziś właśnie poza sformalizowanym sektorem? A może właśnie jego nasilająca się obecność popchnęła artystę do stopniowego zanikania w obszarze kultury i „uciekania” z niego? „Ten system nas pochłonie/ przyrzekam”, śpiewa wokalista zespołu Trupa Trupa. Może więc najlepiej z niego uciec, zniknąć?

Wystawa w Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu próbuje zmierzyć się z legendą Kryszkowskiego i jego działań, badając, co kierowało artystą, ukazując jako kolejne tropy jego performansy, ale też rozwijając jego działania poprzez włączenie przez kuratora do wystawy prac innych twórców. Na dodatek tych z młodszego niż artysta pokolenia, dzięki czemu wystawa zyskuje formę fabularyzowanej opowieści i nie jest jedynie dokumentalno-historycznym albumem wspomnień.

RECENZJE



Martyna Jastrzębska, *Vergessenheit*, instalacja, technika własna, 520 x 140 x 30 cm, 2015, fot. Tytus Szabelski; dzięki uprzejmości artystki i CSW „Znaki Czasu”

Ekspozycję cechuje bardzo dobra narracja, będąca sugestywną opowieścią o relacjach między kulturą a naturą, zanikaniu, przemianach tożsamości, ale też artystycznym zgrywom i osobliwym spojrzeniem na te zagadnienia. Dezorientację wywołuje sam początek – brak jakiegokolwiek wstępu, objaśnienia, ba!, tytułu, zamiast którego jest ciemne wejście, przed którym wystawiono w gablocie miniaturową książeczką z obrazem Hansa Holbeina młodszego, od którego wystawa wzięła swój tytuł. I od bajki opowiedzianej przez Dorotę Kryszkowską (czytającą tekst samego Kryszkowskiego) podczas wykładu w 1994 roku, która zwraca uwagę na to, jak bardzo społeczeństwo brzydzi się kłamstwem, a jednocześnie jak bardzo w owo kłamstwo w postaci bajki chce wierzyć i go pragnie. Już na początku nie mamy więc złudzeń co do gry, ale też i nieuchronności ról, które kultura i sztuka są często zmuszone odgrywać.

Bezpośrednią inspiracją toruńskiej ekspozycji były *Listy dla E.K. i najbliższych znajomych* autorstwa Kryszkowskiego, z połowy lat 80. XX wieku, pokazywane przy wejściu na wystawę. Pierwszą wątpliwość dotyczącą intencji artysty wywołuje fragment o tym, że „praktyczna strona jego działania byłaby niewidoczna” – dlatego właśnie zostawia listy, materialne pamiątki. Ucieka z kultury, jednocześnie cały czas w niej tkwiąc. Ile w tym realnego działania, a ile egzaltacji i autokreacji?

Ucieczek jest wiele: od kultury, od środowiska artystycznego, systemu, formatu. Do natury, na obrzeża, poza system i do nie-

formalnych działań. Archiwalne materiały pokazują tę drogę Kryszkowskiego w różnych odsłonach. Gdy beztrudno realizuje swoje kolejne akcje – jak ta ze stołem stojącym przy drodze podczas pleneru w Teofilowie w 1987 roku; spędza czas z przyjaciółmi – co jest udokumentowane w prywatnej kolekcji Zygmunta Rytki; tworzy ironiczne artefakty – *Walizka, Potrawka z archetypów ucieczką od głodu* – ale też wtedy, gdy jego kolejne

## Na wystawie *Kości wszystkich ludzi* zanikanie przyjmuje różne wymiary – od pochłaniania kultury, przez naturę, do utraty tożsamości lub jej znaczenia.

działania stają się coraz bardziej zaangażowane społecznie. Taką akcją jest bez wątpienia rekonstrukcja grobu Michaiła Bakunina, próba przewiezienia do Polski kości Stanisława Witkiewicza, robienie na drutach polskiej flagi w różnych miejscach spotkań czy kolektywne działania Kultury Zrzuty. Zwłaszcza to ostatnie, nieformalne działanie podkreślała odrębność i autonomię od systemu artystycznego, a jednocześnie jego krytykę, spontaniczność, tytułową „zrzutę” na wspólne działanie, oddolność i nieformalne metody pracy. Jednak w pewnym momencie Kryszkowski zaczął uciekać nawet od alternatywy, którą sam zapoczątkował. Na tyle mocno, że zaczęło to ciążyć ludziom,

z którymi współpracował. Konsekwencja czy szaleństwo? Kolejne punkty rzucają tropy, które pozwalają budować własną narrację. Ale też rozwijają tę myśl za pomocą prac innych artystów – w tym momencie wystawa wydaje się najciekawsza.

Diana Lelonek przygotowała fotografie ludzi, których twarze porósł mech – wyraz tęsknoty za naturą, symbiozą, która kiedyś związała się między nią a człowiekiem,

a która z powodu dominacji kultury niejako traci na znaczeniu. Dychotomia natura – kultura będzie powracać. Chociażby poprzez sugestię, że natura może być nie tylko stadium przeszłym, ale też przyszłym, kiedy ponownie pochłania miejsca wytworzone przez kulturę. Magdalena Angulska rozstawiła w jednej z sali kilkadziesiąt pokrzyw miejskich, roślin, które porastają opuszczoną przestrzeń. Są śladem historii, który przykrywa tożsamość miejsc, kiedyś istotnych i znaczących społecznie (jak chociażby Stocznia Gdańska, która w pewnym momencie zamieniła się w zaniedbany park pełen chwastów) – sprawiają, że te miejsca się wymykają i zanikają. Zapomnienie

RECENZJE



uwypuklone w zetknięciu natury z kulturą ponownie pokazuje Lelonek – tym razem mech porasta przedmioty porzucone w lesie. To w końcu codzienny widok wielu przestrzeni zielonych: w niepamięć odchodzą urzędzenia czy ubrania już niepotrzebne, bezużyteczne. Natura je pochłania, chociaż psują jej krajobraz.

Zanikanie przyjmuje na wystawie różne wymiary – od pochłaniania kultury, przez naturę, do utraty tożsamości lub jej znaczenia. Martyna Jastrzębska zatapia artefakty: kadłub łodzi, herb, krzyż i linijka ze szkolnej klasy są rozpoznawalne, ale zahibernowane. Tracą na znaczeniu – przedmioty codziennego użytku zaczynają pełnić funkcję muzealną. Oglądamy je wywieszona na ścianie, rozpoznając ich kontury, ale stały się bezużyteczne. Podobnie dzieje się z – wydawałoby się banalną – pracą *Lopata* Natalii Wiśniewskiej. Przedmiot codziennego użytku, wystawiony w galerii i pokryty skórą, urasta do rangi eksponatu. A jednocześnie traci swoje właściwości. Jak kadłub, herb i krzyż staje się wysuniętym na piedestał mitem, który kultywujemy, ale o którego znaczeniu zapominamy.

Znikanie, poza wymiarem nawiązującym do środowiska naturalnego, zyskuje także bardziej performatywny charakter – wtedy jest najbardziej wymowne i jednocześnie wywołuje największe napięcie. Rozbudowany projekt *Żyjąc, nurzamy się w śmierci* Aleki Polis już w tytule pokazuje nierozłączność śmierci i życia, a w działaniu przynosi refleksję związaną z katastrofą smoleńską. Artystka wybrała się na Ukrainę, gdzie w miejscu wypadku samolotu zebrała kilka kilogramów ziemi, a następnie spakowała je w małe paczuszki, rozdając

podczas wernisażu wystawy. Szczątki ziemi, miejsca wypadku wyglądają jak proch. Do stajemy coś namacalnego, co jednocześnie przypomina nam o czymś niematerialnym. Pamiątkę z miejsca odległego o kilkaset kilometrów możemy zabrać do domu. Dy stansowanie się od rzeczywistości ukazuje w swoim przejmującym performansie Honorata Martin. *Z wysoka widok jest piękniejszy* to dokumentacja, w której artystka staje na szczycie wieżowca i przygląda się temu, co dzieje się na dole. W pewnym momencie zamyka oczy i znacząco wychyla się za budynek, jakby chciała odpluć, skoczyć. Dłoń zza kadru trzyma ją za włosy, więc nic się nie dzieje, a widz razem z autorką trwa w zawieszeniu. Poza sugeruje chęć odebrania sobie życia, a jak wiadomo, samobójcy dystansują się od społeczeństwa, uciekają od niego. Martin przygotowała też tytułowe kości, a w zasadzie ich gipsowe odlewy, które w pewnym momencie blokują przejście. Aby wejść do ostatniego pomieszczenia, należy je podeptać. Artystka pokazuje w dokumencie, jak razem z babcią czyściła kości we wrzątku, aby potem wykonać odlewy. To prozaiczna czynność, podobnie jak zjadanie jednej z nich przez kota, co pokazuje drugi film – nabiera to dobitnego znaczenia, urasta do rangi czegoś nieoczywistego, rytuału, któremu przyglądamy się z bliska.

Wymowne jest to, co znajduje się w ostatnim pomieszczeniu wystawy – trumna Kryszkowskiego, którą przygotował sam artysta, zestawiona z pracą *Nightmare* Jagny Ciuchty. To przeróbka obrazu Michelangelo Merisiego da Caravaggia *Dawid z głową Goliata*. Zwycięzca pojedynku trzyma głowę pokonanego, ale malarz w tym miejscu umieścił swoją twarz, natomiast artystka

wycięła głowę Dawida. Caravaggio sam się uśmierca, podobnie jak Kryszkowski.

Nieco ironicznie wszystko domyka krótki film Natalii Wiśniewskiej *Niech żyje muzeum*. Piosenka śpiewana z okazji urodzin i radosnych świąt wybrzmiewa w towarzystwie kadru z Muzeum Adama Mickiewicza w Śmiałowie, które obchodziło swoje czterdziestolecie. Po ostatnich słowach w oknach niczym świeczki na torcie gasną światła na wszystkich piętrach budynku. Muzeum żyje, ale gaśnie – czy to koniec instytucji?

*Kości wszystkich ludzi* zostawiają widza z wieloma pytaniami – niedwuznaczna praca Wiśniewskiej bliska jest działaniom Kryszkowskiego. Ucieczka od kultury, od instytucjonalizacji, a może ucieczka w bajkę, w którą tak łatwo wierzymy. Opowiadasz bajki – tak mówimy, kiedy wiemy, że ktoś kłamie. Groteskowy miś z historii o Grubasie przywoływanej na początku przez Dorotę Kryszkowską znajduje się w gablotce; opowiadka staje się prawdą muzealną. Ale jak jest w rzeczywistości? Historia zatacza koło. Nie wyjdziemy wzbogaceni o wiedzę na temat motywacji Kryszkowskiego, pozostali artyści nie naprowadzą nas na właściwy tor. Mamy do dyspozycji tylko poszlaki – błądzimy, zastanawiamy się, co z tego, co widzieliśmy, było kreacją, a co rzeczywistą ucieczką, poddaniem się. Czy uciekając, artysta nie staje się częścią kultury? A może ucieczka nie jest możliwa? Ile w tym kreacji, a ile prawdy? To, że wystawa pozostawia tyle pytań, działa wyłącznie na jej korzyść.

Jakub Knera



## Ciprian Mureșan, *O marionetkach i ludziach*

Galeria Arsenał, Białystok

kurator: Agata Chinowska (wystawa zorganizowana

w ramach Festiwalu Wschód Kultury/Inny Wymiar)

25 sierpnia – 29 września 2016



Ciprian Mureșan, *Martwy ciężar*, 12 rysunków, 12 drewnianych płyt, 18 gipsowych rzeźb, 2013; © Ciprian Mureșan, fot. Kacper Gorysz, dzięki uprzejmości artysty i Galerii Plan B Cluj, Berlin

W tytule wystawy Cipriana Mureșana pojawiają się marionetki, lalki poruszane za pomocą nitek lub drucików zawieszonych na tak zwanym krzyżaku, jednak artysta nie tylko je wykorzystuje. Są też pacynki czy kukiełki lub też inne klasyczne rekwizyty zarezerwowane dla teatru lalek. To one, ale też dzieła innych twórców, od rzeźb po teksty literackie, służą artyście do opowiadania historii. Mureșan zmienia konteksty, podmienna znaczenia dzieł, ale też wydarzeń, a nawet gestów, próbując uchwycić paradoksy funkcjonowania jednostki w dzisiejszym globalizującym się i unifikującym się świecie, która mimo to jest nadal zakorzeniona w konkretnym miejscu i czasie, z jego historią i kulturą (dzisiaj też coraz częściej tego zakorzenienia poszukującej).

Na białostockiej wystawie znalazła się praca wideo *Dog Luv* z 2009 roku. Jest to zapis spektaklu autorstwa amerykańsko-

-rumuńskiej pisarki Saviany Stănescu. Jej bohaterami są mieszkańcy Republiki Dogmachina – psy, którym przewodzi niejaki Maddog. „Musimy lepiej zrozumieć ludzkie zachowania”, podkreśla on na wstępie filmu. To konieczne – przekonuje – by psy stały się niezależne. „Dzięki temu będziemy mogli samodzielnie myśleć i planować”, mówi.

W filmie opowiadana jest historia człowieka, ale w szczególnym ujęciu: to dzieje przemocy, wyrafinowanych tortur, opresji, sposobów zabijania. Niemalże niezauważenie relacje ze świata ludzi przenoszą się do psiego świata. Bohaterowie *Dog Luv* zaczynają powtarzać sceny przesłuchań. Zaczynają stosować przemoc. „Czy poznała pani swego męża w naszym kraju?” – o to zostaje zapytana suka wzięta na spytki. Bez pardonowo wchodzi się w jej prywatność. Jakiego deodorantu mąż używa – dopytują przesłuchujący. „Woli parówki z musztardą czy keczu-

pem?”, „Czy spotkała pani teściową szwagra jego siostry?”, „Kiedy po raz pierwszy uprawialiście seks?”, „Kiedy miał pierwszą erekcję?”. Podejrzana stara się odpowiadać, odwołuje się do swych osiągnięć, do pracy, do tego, co zrobiła dla innych. Nie zauważa, że jej wszystkie próby ocalenia spełniają na niczym. Już w chwili rozpoczęcia przesłuchania została uznana za winną. Pragnienie upodmiotowienia psiej wspólnoty niemalże niezauważalnie zamienia się w uprzedmiotowienie części jej członków.

*Dog Luv* pokazuje świat stający się horrorem. Jednak samo wykorzystanie konwencji teatru lalkowego wprowadza element dystansu. Powadze towarzyszy dystans, żart, ironia. Na wystawie przypominało też inny – dobrze znany – film Cipriana Mureșana: *I'm protesting against myself* z 2011 roku. To lalkowy monodram, dla którego sceną jest... pojemnik na śmieci ustawio-



ny na ulicy. To specyficzny, ruchomy teatr, a jego bohaterem jest zwykły, bardzo przeciętny człowiek, w śmiesznym kaszkiecie, machający tablicami, na których wypisane są hasła. „Protestuję przeciwko sobie, bo lubię pić”, „Protestuję przeciwko sobie, bo boję się śmierci”, „Protestuję przeciwko sobie, bo piję za dużo kawy”, „Protestuję przeciwko sobie, bo mam ataki paniki”, „Protestuję przeciwko sobie, bo się spasałem”. Kwestie wielkie, poważne, mieszają się trywialnymi, a nawet komicznymi.

**W sam tytuł wystawy Mureșana została wpisana dwuznaczność. „Marionetka” to nie tylko teatralna lalka, ale też określenie człowieka bezwolnego, osoby ulegającej wpływom, pozostającej na czyichś usługach, zaś bliskie znaczeniowo temu słowu są określenia między innymi „pomiotło”, „popychadło”, „figurant”, „narzędzie”.**

*I'm protesting against myself* to – jak podkreślają piszący o tej pracy – „sarkastyczna refleksja nad biernością”, opowieść o nieskuteczności współczesnych aktów protestu, niemożności dokonania istotnych zmian w obecnym systemie politycznym, gospodarczym czy społecznym. Jeżeli przyrzec się losom niedawnych ruchów protestacyjnych od nowojorskiego Occupy Wall Street po demonstracje na moskiewskim placu Błotnym, to niejako potwierdzają one pesymistyczną diagnozę artysty (i rumuńskiej dramatopisarki Gianiny Cărbunariu, po której tekst sięgnął). Jednak głównym „oskarżonym” w pracy Mureșana wydaje się nie system, tylko jednostkowy człowiek. „Protestuję przeciwko sobie, bo boję się protestować”, „Protestuję przeciwko sobie, bo nie wiem, jak się protestuje” – wymachuje hasłami. „Protestuję przeciwko sobie, bo pozwoiliem, żeby wyrzucili mnie na śmietnik”, „Protestuję przeciwko sobie, bo przyzwyczailem się do śmietnika”. W sam tytuł wystawy została zresztą wpisana dwuznaczność. „Marionetka” to nie tylko teatralna lalka, ale też określenie człowieka bezwolnego, osoby ulegającej wpływom, pozostającej na czyichś usługach, zaś bliskie znaczeniowo temu słowu są określenia między innymi „pomiotło”, „popychadło”, „figurant”, „narzędzie”.

Ciprian Mureșan odwołuje się do uniwersalnych doświadczeń, jednocześnie ciągle wpisuje je w lokalny los. Cała jego twórczość – artyści urodzonego w 1977 roku – nieustannie jest odnoszona do doświadczeń Rumunii po przełomie, który nastąpił po 1989 roku. „Jego pokolenie zostało ukształtowane przez ideały postkomunizmu i towarzyszące im rozczarowania”, jak można przeczytać w tekście towarzyszącym wystawie w Arsenale. „Jego sztukę można zakwalifikować jako krytyczną, komentującą

w roli małego »Paryża« – ale w rzeczywistości czas ten zbiegł się z pojawieniem się faszystów w Rumunii”.

Nieustanne odnoszenie się Mureșana do najnowszej historii, jak i współczesności łączy jego wystawę z innymi pokazami zorganizowanymi w tym roku w Arsenale w ramach Festiwalu Wschód Kultury/ Inny Wymiar: *Przezwyciężając chaos* z pracami Siarhieja Kiruszczanki, Aleksieja Łuniou, Andreja Sawickiego, Maksima Tyminki oraz *Praktyki podporządkowania* Siarhieja Szabohina, dotyczącego mechanizmów represji stosowanych dziś przez władze Białorusi. Jednak najciekawsze może być porównanie prac Mureșana z twórczością ukraińskiego artysty Nikity Kadana. Wystawa tego ostatniego – *Kości się przemieszały* – dotyczyła ukraińskiej pamięci o ubiegłym stuleciu, sporów o przeszłość nad Dnieprem.

Kadan zajmuje się dziedzictwem komunizmu, rozliczeniami z czasami ZSRR, tworzeniem współczesnej tożsamości swojego kraju, często w reakcji na wydarzenia ostatnich trzech lat: rewolucji godności, rosyjskiej aneksji Krymu, wojny toczącej się na wschodzie kraju. Łączy przeszłość z teraźniejszością, próbując odkrywać wspólne mechanizmy tworzenia pamięci. Sięga także po dzieła z przeszłości, przekształca je, zmienia ich znaczenia.

Na wystawie w Arsenale znalazł się między innymi cykl prac Kadana *Ciemne powietrze* z 2016 roku. Artysta wykorzystał fotografie przedstawiające pomniki wojskowe z czasów ZSRR, monumenty, które tworzyły (i potwierdzały) oficjalną wersję historii, opowieść heroiczną, niestroniącą od patosu. Zdjęcia są nieostre, zamazane, zostały bowiem pokryte przez artystę warstwami węgla drzewnego. Widać jedynie fragmenty rzeźb, napisów, czasami też osób, które fotografowały się pod pomnikami.

Z kolei w centrum ekspozycji Cipriana Mureșana znalazła się praca *Dead Weights* z 2013 roku – monumentalna instalacja składająca się z 18 gipsowych odlewów rzeźb ze zbiorów Muzeum Narodowego w Klużu-Napoce, bardzo różnych, od popiersi i głów portretowych po znacznych rozmiarów przedstawienia rolnika z sierpem w ręku czy matki z dzieckiem. Wszystkie pochodzą z czasów komunizmu i są dziełami znanych wówczas artystów, między innymi Iona Tolana. Dziś zostały użyte jako ciężary-przyciski, ustawione na drewnianych płycinach, między którymi umieszczono grafiki czekające na wyschnięcie. Czyżby tylko do tego mogły obecnie służyć? Hierarchie się

zmieniają, zmiany polityczne doprowadziły do rewizji oficjalnego kanonu sztuki.

Nie powinno się jednak zbyt łatwo łączyć prac Mureșana i Kadana. Mimo rozmaitych podobieństw, w tym odwagi korzystania z bardzo różnych materiałów i technik, najistotniejsze są różnice, odmienności, zwłaszcza element ironii, dystansu, tak silnie obecny w pracach rumuńskiego artysty. Mureșan nieustannie sięga też po dzieła innych twórców, współczesnych i dawnych, wykorzystuje odniesienia historyczne, kulturowe i społeczne w sztukach wizualnych, literaturze czy filmie. Korzysta z dzieł jemu współczesnych, ale też pochodzących z odległej przeszłości. W serii zdjęć *Auto-da-fé* z 2008 roku wykorzystał pamiętną, wydaną w 1935 roku powieść Eliasa Canettiego. Jej fragmenty, jako graffiti, umieścił w prze-



## Sculpture Quadrennial Riga 2016

10 września – 28 października 2016

## Survival Kit 8 „Acupuncture of Society”

kuratorki: Solvita Krese, Inga Lāce  
8 – 25 września 2016

## Inga Meldere, *Colouring Books* Daiga Grantiņa, *Heap-Core* Edgars Gluhovs, *L'uomo Vague*

Contemporary Art Centre kim?

2 września – 16 października 2016

strzeni publicznej: na murach, koszach na śmieci, porzuconych tablicach, starych samochodach, ale też w ogólnie dostępnych toaletach. Banalizuje klasyczne dzieło? A może nadaje mu inne znaczenia?

„Ofiarą” Mureșana padają dzieła kultury masowej i prace znanych artystów. Sięgał po *Psa andaluzyjskiego* Luisa Buñuela, *Andrieja Rublowa* Andrieja Tarkowskiego i słynną fotografię Yves’a Kleina *Skok w pustkę*. Wykorzystał *Ołtarz z Isenheim* Matthiasa Grünewalda i *La Nona Ora* Maurizia Cattelana, zastępując figurę Jana Pawła II postacią patriarchy Rumuńskiego Kościoła Prawosławnego (Teoktysta I, pełniącego tę funkcję od 1986 roku, oskarżano między innymi o uległość wobec komunistów). „Jeśli chodzi o tworzenie, czuję, że świat jest zapełniony wieloma produktami, takimi jak sztuka,

które są już w obiegu”, tłumaczy Mureșan w rozmowie z Emily Nathan. „Dlaczego nie korzystać z narzędzi i materiałów, które już są dostępne, stosując nowe podejście lub perspektywę, by je zanalizować i zrozumieć w nowy sposób, by stworzyć dzieła, które są ponownie wprowadzane do obiegu, i je rozwijać zamiast zaczynać od początku? Nie uważam, by jakiegokolwiek dzieło sztuki było zakończone. [...] Nie sądzę, by tworzenie sztuki musiało być statyczne; nie jest to system zamknięty”. Mureșan próbuje zatem ten system „rozszerzelnic”. Postawić pytanie o żywotność czy też aktualność dzieł stworzonych przez innych. Bez martyrologii mierzyć się z historią i ze sztuką.

Piotr Kosiewski

---

skracają Sculpture Quadrennial Riga organizatorzy), jak i w programie audytorijnym kim? odnaleźć można artystów i kuratorów z Polski. W Survivalu instalację *site-specific* pokazała Katarzyna Przezwańska, rzeźba i wideo Olafa Brzeskiego były *highlightem* SQR, a do pisania i lektury artystycznych książek-wystaw w kim? zachęcała Joanna Zielińska z Davidem Marotem.

Jedenasta edycja SQR zajmowała położoną w centrum miasta starą, nieczynną już salę koncertową, tak zwaną Wagner Hall (Vågnera zāle), rozlewała się na położone w odległości spacerowej instytucje



oraz przestrzenie publiczne. Zorganizowana przez kolektyw składający się z 11 osób wystawa przypominała popularny niegdys także w Polsce format pokazów zawłaszczających malowniczo zrujnowane obiekty. Również w tym wypadku niektórym z prac udawało się wytrzymać konkurencję nadzarpniętej zębem czasu secesyjnej architektury, podczas gdy inne musiały się podporządkować i odegrać rolę ornamentów lub mebli. Dwa tuziny artystów zaproszonych do udziału w imprezie luźno nawiązywało utrzymanymi w idiomie zachodniej sztuki współczesnej realizacjami do tytułu *Being Good*. W pierwszym odruchu pomyślałem, że to genialne w swej prostocie podjęcie tematu jakości w sztuce (Co to znaczy świetna sztuka? Kto jest dobrym artystą?). Tymczasem na wernisażu jedna z kuratorek wyjaśniała, że organizatorzy mieli na myśli raczej dobro w sensie etycznym (Jak być dobrym człowiekiem?). Komplikacje związane z tytułem dodatkowo pogłębiał podtytuł *Konserwatyzm i liberalizm*. Wszystko to wydaje się zagmatwane, a tematy wystrzelone z przysłowiowej grubej rury. Na szczęście ani artyści, ani prace w zasadzie do tytułu i podtytułu nie odnosiły się nawet w stopniu minimalnym. Jak bowiem w tym kontekście zinterpretować ułożone w głównej sali nadnaturalnej wielkości, olbrzymie, licząc po przekątnej pewnie mające z 15 metrów długości, wykonane z plastiku poroże jelenia czy jakiegoś podobnego rogowca? Mglisty tekst towarzyszący rzeźbie Litwina Žilvanasa Landzbergasa niczego nie wyjaśnia i przypomina zastosowaną na wernisażu zasłonę dymną zasnuwającą

**W wystawie Lāce i Krese jest autentyczna energia, pogłębiona kwerenda i namysł ułożone w zręczną formalnie, ambiwalentną całość, którą należy przeciwstawić wykoncypowanej nudzie młodej sztuki z kim? oraz chaosowi i bylejakości SQR.**



Daiga Grantiņa, *Buff in Red*, 2016, fot. Toan Vu-Huu; dzięki uprzejmości kim? Contemporary Art Centre

widok na sztukę oraz bar z szybko znikającymi winem i przekąskami. Monstrualne rogi z plastiku Žilvanasa z pewnością mocno wpływały na odbiór pozostałych prac z SQR. Z drugiej strony każdy artysta na quadriennale potraktowany został autonomicznie i twórcy nie wchodzili sobie w drogę, ograniczając się do swoich sal lub wyznaczonych kątów, klatek schodowych i innych pomieszczeń. Nie wszyscy jednak mieli równe szczęście w realizacji dzieł. I tak monumentalna w założeniu praca Nikity Kadana (*The Exhibit. Inseparable*) zyskiwała nową aranżację – została przykryta czarną folią, za

którą co odważniejsi zaglądali, by zobaczyć mrok i pustkę. Podobno tona węgla, która miała wypełnić konstrukcję Kadana, groziłaby zawaleniem budynku, a przynajmniej jego części, więc organizatorzy porzucili pracę nad rzeźbą w połowie, co przydało jej symbolicznego znaczenia, a zwiedzających przenosiło w nieodległe przeciwieństwo czasu prowizorki. Kadan i tak miał szczęście, bo w przypadku duetu tworzono przez Nele Möller i Florianą Deega organizatorzy ograniczyli się do zamknięcia pomieszczenia i przyklejenia karteczki z lakoniczną informacją: „Opening next week”.

**Dwa tuziny artystów zaproszonych do udziału w quadriennale rzeźby luźno nawiązywało utrzymanymi w idiomie zachodniej sztuki współczesnej realizacjami do tytułu *Being Good*. W pierwszym odruchu pomyślałem, że to genialne w swej prostocie podjęcie tematu jakości w sztuce (Co to znaczy świetna sztuka? Kto jest dobrym artystą?).**

Na quadriennale znaleźć można było zarówno plastikowe, sklejone taśmą pakową, przewietrzone ustawionymi tu i ówdzie wiatrakami i podbite LED-owymi świetłówkami postinternetowe instalacje (Gundega Evelone, *Drift*, 2016), akumulację przedmiotów niepotrzebnych z naciskiem na taśmy magnetofonowe, płyty CD, dewocjonalia i inne obiekty rodem z pchlego targu (Kaspar Müller, *Bez tytułu*, 2016), dokumentacja fotograficzna i wideo działań przeprowadzonych w odległych miejscach, głównie na prowincji, w miejscach, gdzie autochtoni sztukę współczesną traktują z dystansem (Jozs Laivis, *SEDA [LT, 2011] = SEDA [LV, 2016]*), a nawet zdigitalizowany materiał wideo z polowania na wieloryby oraz instalację rzeźbiarską reprezentującą proces zdobywania przez szwedzką artystkę kontrowersyjnego zawodu wielorybnika (Signe Johannessen, *Hic Sunt Dracones*, 2016). Ciekawie w tym wszystkim prezentował się Olaf Brzeski, który w centralnym miejscu, w pięknej sali na pierwszym piętrze pokazał znany polskim widzom *Upadek człowieka, którego nie lubię* (2012). Cokolwiek byśmy o tej efektownej pracy nie myśleli w odniesieniu do polskiego kontekstu, to z pewnością rzeźba Brzeskiego była jedną z najmocniejszych pozycji SQR. Jednocześnie wrocławski rzeźbiarz, prezentując w mniejszej sali na tym samym piętrze film wideo z *making of*, pokazał poprzedzający dzieło proces twórczy. Innymi słowy, miało to sens w przeciwieństwie do znakomitej większości niezbyt dobrych prac (bo trudno nazwać je rzeźbami) pokazywanych na SQR, które mogły być czymkolwiek i znaczyć cokolwiek.

Nowa siedziba ryskiego centrum sztuki współczesnej kim? znajduje się w lepszej niż poprzednia lokalizacji. Zamiast sąsiedztwa egzotycznego postsowieckiego megatargowiska galeria wadzi się ze stadionem i eleganckimi kamienicami w sennie, względnie zamożnej okolicy. Pięć niewielkich sal ułożonych w kształt litery L wypełniły prace Ingi Meldere, Edgarsa Gluhovsa i Daigi Grantiņy. Trzy indywidualne wystawy składały się na całkiem spójną, utrzymaną w minimalistycznym, chłodnym klimacie ekspozycję prezentującą młodą sztukę łotewską. Meldere pokazała serię poetyckich, pastelowych obrazów łączących dziecięce marzenia z fantazjami dorosłych na temat dzieciństwa oraz instalację wideo z obrazem wodospadu projektowanym na oryginalnie udrapowaną falę z materiału. W kontrze do Meldere sytuował się Gluhovs z zaaranżowanymi w rogu sali *ready mades* z ochraniaczy do jazdy konnej i serią zmultiplikowanych komiksowych rysunków. W drugiej sali Gluhovs pokazał ciąg dalszy *ready madesów* (buteleczek z sokiem z brzozy) oraz obiektów, książeczek (typu *flip-book*) oraz zdjęć z sekwencją prezentującą dłoń trzymającą kieliszek z winem. Z kolei Daiga Grantiņa pokazała rzeźby czy też raczej instalację rzeźbiarską składającą się z szeregu plastikowych obiektów na granicy destrukcji. Formalnie pociągające prace z pewnością były dużo lepsze od wszystkiego, co łotewscy artyści zaprezentowali na SQR, ale też nie wybiły się specjalnie ze znanego obserwatorom sztuki współczesnej formalistycznego postsurrealistycznego idiomu. Świetłówki, ciągnący się plastik, druty oraz rozliczne

materiały o porywającej fakturze układają się u Grantiņy w równie intrygujące formalnie, co nieczytelne dla racjonalnie usposobionego odbiorcy komunikaty. Zarówno towarzyszący wystawie opis, jak i same tytuły nie pomagają w zrozumieniu dzieła, choć stanowią przedsmak tego, czego można by doświadczyć, gdyby wybrać się do galerii po zażyciu LSD: *Pharmakon and Being pool (Buff)*, *Heap-core (with tail)*, *Buff in Red*, *Ribscreentray*... Wszyscy artyści pokazywani w kim? mają już na koncie spore sukcesy międzynarodowe i chociaż są związanymi z Łotwą, widzą swoją przyszłość za granicą (Gluhovs – Zurich, Grantiņa – Paryż, Meldere – Helsinki). Należy im życzyć powodzenia i uważnie śledzić postępy w realizacji ambitnego celu.

Choć scena lokalna przecina się z globalną także w wypadku kuratorowanego przez Ingę Lāce i Solvitę Krese Survival Kitu 8, to jednak zależność pomiędzy dwoma biegunami świata sztuki jest tu bardziej skomplikowana. Inaczej rzecz ujmując, kuratorce zależy raczej na utrzymaniu specyfiki lokalnej raczej niż na uciekaniu od niej w stronę dobrze rozpoznawalnej w zachodnim świecie aktualnie obowiązującej odmiany stylu międzynarodowego. Survival, podobnie jak SQR, działa na zasadzie squatowania przestrzeni miejskich, z czym nie ma problemu w wychodzącej wciąż z kryzysu stolicy Łotwy (zresztą impreza, która miała teraz swoją ósmą edycję, korzeniami sięga właśnie do czasu zapaści finansowej państwa i cięć w budżetach instytucji kultury). Tytuł przeglądu brzmi *Sabierdrības akupunktūra* [Akupunktura społeczeństwa], a prace 30 pochodzących z zachodniego świata artystów wyeksponowano w dwóch odległych od siebie o 20 minut spacerem miejscach. Mniejsza liczebnie, choć istotna ze względu na ramę, jaką tworzy dla całej wystawy, ekspozycja miała miejsce w Muzeum Medycyny, a zasadnicza część wyeksponowana została w pięknej, opuszczonej willi rodziny von Stritzkich. W przeciwieństwie do SQR nie mogło być tu mowy o niedoróbkach i poślizgach, a wszystkie prace zostały pokazane wręcz wzorowo. Kuratorki wybrały ponad 30 artystów zajmujących się nieracjonalnymi, by nie powiedzieć nwa-ge'owymi badaniami społecznymi, eksploracją duchowości, afektywnymi praktykami z pogranicza sztuki i medycyny, duchologią i innymi, potencjalnie skutecznymi środkami, łagodzącymi bólączki współczesnego świata. Pomimo mojego sceptycyzmu wobec tego typu praktyk artystycznych muszę przyznać, że kuratorki stworzyły niezwykle immersyjne i pociągające dzieło balansujące



na granicy żartu i śmiertelnej powagi, świetnie komponując prace artystów – jak mogłoby się wydawać – niemających ze sobą nic wspólnego. Tak było również w wypadku Katarzyny Przezwańskiej, która w oknie oraz płycinach jednej z centralnych sal willi pokazała zbiór znalezionych i przetworzonych obiektów składających się na subtelną instalację rzeźbiarską (ołtarzyk czy też totemik raczej niż totem). Całość korespondowała z abstrakcyjnymi rysunkami Zanisa Waldheimsa (1909–1993), filozofa i artysty pochodzenia łotewskiego, którego twórczość i myśl przypadające na lata 70.–80. dopiero są odkrywane. O ile plastyczne prace Waldheimsa są porywające, to teoria może wydawać się nieco mętną reinterpretacją teozofii. Z pewnością lekkości i finezji, a także konstruktywistycznego humoru dodawały tej sali właśnie prace Przezwańskiej.

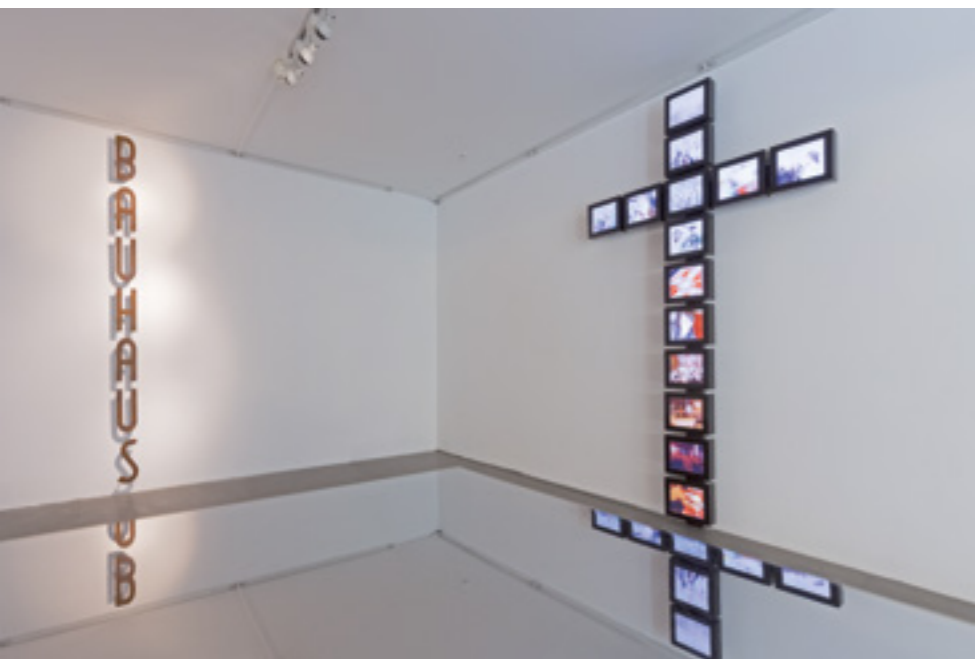
Podobny dialektyczny zabieg zastosowano w kolejnych pomieszczeniach. Kosmiczne i otwarcie żartobliwe w stosunku do modnej posthumanistyki ryciny Miķelisa Fišersa korespondowały z instalacją Marcosa Lutyensa, a monumentalna instalacja przedstawiająca wrak statku Artūrsa Virtmanisa flankowana była politycznymi zdjęciami Martego Johnsliena i obiektami z kolekcji Gabrieli Friðriksdóttir. Nawet jeśli alternatywne rzeczywistości i historie, wróżenie z gwiazd, numerologia, alternatywne style życia, intymne rytuały i prywatne mitologie były raz mniej, raz bardziej przekonujące, poetyckie, sformalizowane, to widz nie mógł czuć ani znudzenia, ani że całość konstrukcji się rozsypuje, co miało niestety miejsce w Sali Wagnerowskiej. Trudno powiedzieć, czy cała ta skrzynka z narzędziami do społecznej akupunktury oferowana przez

Survival Kit 8 sprawdzi się w praktyce. Jeśli już myśleć o jej zastosowaniu, to raczej teraz, podczas terapii coraz bardziej niedomagających nowoczesnych społeczności. Nie ma co czekać z jej użyciem na ostateczny kolaps i apokalipsę. Z pewnością w wystawie Lāce i Krese jest autentyczna energia, pogłębiona kwerenda i namysł ułożone w zręczną formalnie, ambiwalentną całość, którą należy przeciwstawić wykoncypowanej nudzie młodej sztuki z kim? oraz chaosowi i bylejałości SQR.

Adam Mazur

## Common Affairs

The Deutsche Bank KunstHalle  
kuratorzy: Julia Kurz, Stanisław Welbel  
21 lipca – 30 października 2016



COMMON AFFAIRS, widok ekspozycji, Deutsche Bank KunstHalle, 2016, fot. Mathias Schormann; dzięki uprzejmości Deutsche Bank KunstHalle

Nie wiem, kto wpadł na pomysł, żeby zorganizować wystawę *Common Affairs*. Nie pytałem. Można natomiast odnieść wrażenie, że został poczęty za jakimś zawalonym urzędową korespondencją biurkiem albo za stołem konferencyjnym przy ciekawskich spojrzaniach oficjeli. Wyobrażam sobie to mniej więcej tak, że z okazji nadchodzącej rocznicy podpisania polsko-niemieckiego traktatu o dobrym sąsiedztwie i przyjaznej współpracy ktoś wystarczająco wysoko postawiony stwierdził, że wypadałoby też okraszyć te obchody wystawą. Potem ktoś inny dostał takie polecenie, a ktoś jeszcze inny był na tyle przytomny, że chciał uniknąć obciachu. Zamiast stereotypowej okolicznościówki z fotografiami, pucharami i podpisanymi dokumentami zaproponował zatem wystawę sztuki współczesnej. Być może tak ten pomysł się począł. W każdym razie poród musieli odebrać kuratorzy.

Julia Kurz i Stanisław Welbel najwyraźniej nie polubili roli akuszerów, bo oglądając *Common Affairs*, wręcz sami czujemy bóle porodowe. Dziecko musiało rodzić się długo i w końcu zdecydowano się na cesarkę. Zaproponowano grzeczny i dość toporny w kontekście relacji polsko-niemieckich tytuł oraz wprost narzucającą się tematykę. Wspaniale ujmując to tekst w ulotce towarzyszącej wystawie, w którym czytamy, że „różni artyści pojawiający się na wystawie *Common Affairs* komentują lata, które upłynęły od czasu wprowadzenia w Polsce nowego systemu politycznego w 1989 roku oraz rolę Polski w europejskiej wspólnocie”. Tekstu nie podpisano, nie wiem zatem, czy popełnili go kuratorzy, ale świetnie oddaje on charakter tej wystawy – jubileuszowego smędenia o rzeczach, które dobrze znamy.

Nie dość, że na karku siedział im jubileusz, to pewnie również ktoś narzucił pomysł, żeby wystawę oprzeć na nazwiskach artystów pojawiających się od 13 lat w ramach konkursu Spojrzania Deutsche Banku. Współpraca Zachęty i Fundacji Deutsche Banku nie obchodzi na szczęście żadnej okrągłej rocznicy, bo sprawa pewnie skomplikowałaby się jeszcze bardziej. W każdym razie nie dość, że kuratorzy mieli stworzyć wystawę na czysto polityczną okazję, to poruszali się w granicach kolejnej ramy – stworzenia projektu na bazie ograniczonej liczby artystów biorących udział w konkursie. Pomijam już to, czy wybór oparty na tak sztucznie zawężonej grupie osób może być reprezentatywny nie tylko dla polskiej sceny artystycznej, ale w ogóle dla czegokolwiek. Ważniejsze jest to, że prezentowani twórcy realizują często skrajnie odmienne strategie artystyczne, tak samo też odległe są od siebie wątki, które podejmują w swojej twórczości. Łączy ich w zasadzie jedynie to, że są Polakami.

Kuratorom pozostało więc tylko robienie dobrej miny do złej gry. W tekście wprowadzającym do wystawy próbują zespolic ten konglomerat osobowości, tematów i strategii artystycznych, bajdurząc coś o rzucaniu „światła na pewne najbardziej istotne, palące i aktualne problemy, zarówno na poziomie artystycznym, jak politycznym” oraz o tym, że zaprezentowane prace „pytają o to, co publiczne i prywatne”, badają „wpływ sztuki na społeczeństwo”. Co więcej, wystawa „reaguje na rolę oraz wpływ wszystkich elementów składających się na tę strukturę i odwołuje się do powiązań organizatorów, kuratorów i artystów ze współczesnym światem sztuki” (wszystkie cytaty są moim tłumaczeniem z angielskiego tekstu kuratorów). Słowem,

kuratorzy postanowili wcisnąć oglądającym klasyczny kuratorski majonez, klepiąc frazesy i próbując przykleić wystawie etykietkę „problemowa”.

Oprócz powtarzania ogólników o tym i owym ich patent na wystawę polegał na tym, że część artystów biorących niegdyś udział w *Spojrzeniach* poprosili o przedstawienie starych prac, część o rekonstrukcję lub interpretację tego, co prezentowali wcześniej, a część o stworzenie realizacji zupełnie nowych. Koniec końców całość prezentuje się dość dziwnie. Raz że smakuje jak odgrzewany kotlet, który jeszcze raz posypano panierką. A dwa że prace wybuchają jak fajerwerki, z których każdy błyska, kiedy mu się podoba, a na dodatek iskry lecą każda w swoją stronę. Nic się z niczym nie klei.

**Wystawa smakuje jak odgrzewany kotlet, który jeszcze raz posypano panierką. Z kolei prace wybuchają jak fajerwerki, z których każdy błyska, kiedy mu się podoba, a na dodatek iskry lecą każda w swoją stronę. Nic się z niczym nie klei.**

Świadomi tego kuratorzy próbowali sztucznie zespolić wystawę choćby na poziomie wizualnym. Przez obie sale KunstHalle Deutsche Banku wije się instalacja Izy Tarasewicz (skądinąd wspaniała), a pomiędzy poszczególnymi realizacjami umieszczono prace Tymka Borowskiego (skądinąd wymęczone jak szkolne wypracowanie). To tyle, jeśli chodzi o spójność. Na przykład tuż przy wejściu do pierwszej sali napotyka my realizację w procesie Pawła Althamera, który zaprosił do współpracy osoby pilnujące przestrzeni wystawienniczej, robiąc rekonstrukcję swojego projektu *Szatnia* z 2003 roku; tuż obok można zobaczyć między innymi serię *Ludzie z głowami psów* Janka Simona, ponad nią film Agnieszki Polskiej i Witka Orskiego *Pistolety* (inspirowany domniemanym orzeczeniem komunistycznych władz z 1968 roku, które w obawie przed zamieszkami rzekomo kazały przeobrazić muzealną broń strzelecką tak, by nie można było jej używać do walki).

W drugiej sali czeka nas taka sama kłęska urodzaju, choćby w postaci *Kisielandu* Karola Radziszewskiego z 2014 roku, instalacji złożonej z filmu poświęconego

Ryszardowi Kisielowi i jego archiwalnych materiałów obrazujących życie grupy gejów w latach 80., oraz obiekt bez tytułu Moniki Sosnowskiej, który zgodnie z opisem inspirowany jest konstruktywizmem, socrealizmem, minimalizmem i konceptualizmem (można by dodać jeszcze brutalizm, postkonceptualizm i postmodernizm – brzmiałoby lepiej, a na pewno mądrzej). Wystawa jest zdominowana przez żart Radziszewskiego – mural oparty na sloganie pochodzącym z gejowskiego zinu „Filo” z lat 80.: *W 2000 roku wszyscy będą homo... Chcesz być ostatni?*. Ten – zresztą chyba udany – dowcip nie pomaga jednak wystawie, wprowadzając jeszcze większe zamieszanie w tym miszmaszu.

Rozumiem, że wystawa miała promować polską sztukę w Niemczech i stano-

wić zarys obecnych w niej tendencji. Nie rozumiem natomiast dwóch rzeczy. Przede wszystkim dlaczego nikt nie dostrzegł, że sprowadzanie polskiej sztuki po 1989 roku do tego, co działo się na *Spojrzeniach*, jest ruchem przesadzonym, jeśli nie – proszę wybaczyć szczerze – wręcz pokracznym. Rzecz jasna KunstHalle Deutsche Banku jako sponsor *Spojrzeń* można sobie pokazywać, co i kiedy tylko zechce. Problemem jest jednak to, że jeśli podobną wystawę wpleciemy w kontekst obchodów dwudziestoparoletniej współpracy dwóch krajów, to wygląda to komicznie. Niby *Spojrzenia* bardzo namacalnie uwidaczniają stosunki polsko-niemieckie. Ale po pierwsze, konkurs ten odbywa się zaledwie od 13 lat, a kuratorzy deklarują, że interesował ich okres o ponad połowę dłuższy. Po drugie, dlaczego *Spojrzenia* miałyby być miarodajne w odniesieniu do całej polskiej sceny artystycznej. I po trzecie – co tyleż realistycznie, jak też groteskowo definiuje relacje pomiędzy oboma krajami – Polska sztuka sprowadzona została do roli ubożego krewnego, któremu sąsiedzi zza Odry co dwa lata sponsorują konkurs. A tak się składa, że ten konkurs jest



akurat bardzo znaczący i kształtuje to, co w polskiej sztuce najciekawsze. Sytuacja ta jawi się mniej więcej tak, że niemiecki bank sponsoruje nagrodę, którą firmuje najważniejsza polska – narodowa – instytucja wystawiennicza, a nagroda ta bardzo wyraźnie wpływa na zjawiska artystyczne w Polsce. Nie można wystawić lepszej laurki niemieckiemu systemowi bankowemu i przy okazji jeszcze bardziej podkreślać różnic między potencjami ekonomicznymi obu krajów (oczywiście w ramach „dobrego sąsiedztwa i przyjaznej współpracy”).

Nie rozumiem też, dlaczego próbowano ubierać wydarzenie w kostium wystawy problemowej, posługując się kluczami już tak

zużyтыми, że trudno otworzyć za ich pomocą coś więcej niż właśnie klisze: że bieda, że kapitalizm, że emigracja, że był komunizm, że choć gejom tu trudno, to trzymają się dzielnie (i w sumie, jak się postaramy, to dzięki niemieckiej nagrodzie sztukę możemy mieć całkiem, całkiem). Wystawa jest w każdym calu „zadaniowa” i w ostatecznym rozrachunku przypomina przeglądy końcowo-roczone, z których ktoś na siłę chciał zrobić spójną wypowiedź, z tym że za większe niż na akademii pieniądze, no i prace ciekawsze niż studenckie. Zatem Culture.pl – obejmujące patronat nad projektem – chyba trochę na wyrost chwali wydarzenie, pisząc, że cieszyło się dużym zainteresowaniem niemieckiej

krytyki. Owszem, pojawiły się recenzje, ale przynajmniej te wymienione na portalu są równie ogólne jak deklaracje kuratorskie i utrzymane w tak samo urzędowo poprawnej manierze. Mięty tutaj nie czuć. Nie ma się co oszukiwać, z takiej gliny – rocznicowej tematyki i sztucznie zawężonej grupy artystów – trudno ulepić coś dobrego.

Łukasz Białkowski

## ||| ○ Rozbrojenie kultury Projekt Instytutu Rozbrojenia Kultury i Zniesienia Wojen im. Józefa Rotblata

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa  
6 października – 27 listopada 2016

Chcąc wyrazić sensowną opinię na temat pokazu w Zachęcie, napotykam poważny problem, jakim jest bardzo trudne separowanie architektoniczno-kulturowego zamysłu Krzysztofa Wodiczki i Jarosława Kozakiewicza od samej ekspozycji, która zamysł ten ma prezentować. Pewnie, można powiedzieć, że oddzielenie to jest sztuczne, arbitralne i w ogóle nieprawomocne, a jednak, jak sądzę, należy go bronić. Tłumaczy ono bowiem kompletną porażkę, jaką poniosła galeria, próbując spetryfikować projekt w kategoriach sztuki, w której pomysł artystów najwyczejniej się nie mieści. Rewolucyjny, choć jednocześnie nastawiony na pracę u podstaw projekt gruntownej przemiany kultury – dla którego, przynajmniej, siedziba powołanego przez Wodiczkę instytutu pod placem Piłsudskiego w Warszawie jest raczej symboliczną konkluzją niż bezwzględny cel – w bezpiecznej przestrzeni sali wystawienniczej nie tylko traci perswazyjną siłę, ale i sprzeniewierza się dotychczasowej metodologii Wodiczki, kwestionującego raczej skuteczność sztuki w ogóle, przede wszystkim zaś tej schowanej w czterech ścianach prestiżowych muzeów.

Przyjmując, że nie chodzi jednak o artystyczny autosabotaż dla beki (choć w tak bliskim sąsiedztwie *Bogactwa* wszystko jest możliwe), dostajemy w najlepszym razie elegancką, korporacyjną wystawę, właściwie niedającą się odróżnić od plansz reklamowych, zachęcających do kupna mieszkania na ekskluzywnym osiedlu. I tak jak się zazwyczaj dzieje, jeśli obdarzamy zbyt dużym zaufaniem deweloperów, tak i na wystawie w Zachęcie zostajemy wyrolowani.

Pomysł, wokół którego osnuta jest ekspozycja, jest prosty i trudny jednocześnie. Chodzi o wykorzenie z kultury możliwości wojny jako formuły globalnych stosunków między państwami. Nie jest oczywiście żadną nowością, że dotychczasowa kultura aktywnie kształtuje wzorce siły, dominacji i podboju uprzywilejowujące konflikt zbrojny jako ostateczny egzamin męstwa – a jeszcze bardziej męskości! – i niezłomności. A mimo to w czasach, w których mijani na ulicy dresiarze przekształcają się w nieco bardziej niepokojącą, zmilitaryzowaną formę, a politycy usprawiedliwiają rasistowskie ataki i wypowiedzi, konieczność prze-myślenia wojny i narodu kultywującego

Krzysztof Wodiczko i Jarosław Kozakiewicz, *Rozbrojenie kultury*,  
Projekt Instytutu Rozbrojenia Kultury i Zniesienia Wojen im. Józefa Rotblata; mat. prasowe Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

własne istnienie jako zbiorowości przede wszystkim militarnej narzuca się z bezprecedensową mocą. Instytut propagujący pacyfizm jako warunek wszelkiej aktywności politycznej jest tutaj tylko pewną figurą retoryczną. Myśląc o dotychczasowych pracach Wodiczki, wyobrażam sobie, że w projekcie chodziłoby bardziej o interwencje oddolnie sterujące strukturą społeczną, wskazując na jej dysfunkcyjny charakter. O mocy takich wypowiedzi decydowało dość instrumentalne potraktowanie przez artystę sztuki jako takiej – przecież instrumenty zapewniające głos i widoczność bezdomnym, biednym i na inne sposoby zepchniętym na społeczny margines mają tak wielkie oddziaływanie,

bo jednocześnie są i nie są dziełami sztuki. Gdyby były nimi w stu procentach, stanowiłyby parodię zaangażowania, gdyby jednak zupełnie pozbawić je statusu dzieła sztuki, straciłyby chyba część krytycznego potencjału, wykraczającego poza jednostkowy przypadek i zmierzającego ku możliwości skonstruowania teorii.

Tymczasem wystawa w Zachęcie jest wszystkim, tylko nie interwencją. Elegancka, minimalistyczna i szalenie leniwa ekspozycja prezentuje wyrenderowane wizualizacje podziemnej siedziby instytutu – już tam, na nieprzypadkowym placu Piłsudskiego inauguracyjnego pacyfistyczne przeoranie chorobliwie rozmiłowanej w wojnie i cier-

**Rewolucyjny, choć jednocześnie nastawiony na pracę u podstaw projekt gruntownej przemiany kultury w bezpiecznej przestrzeni sali wystawienniczej nie tylko traci perswazyjną siłę, ale i sprzeniewierza się dotychczasowej metodologii Wodiczki, kwestionującego raczej skuteczność sztuki w ogóle, przede wszystkim zaś tej schowanej w czterech ścianach prestiżowych muzeów.**

pieniu kultury polskiej. Obrazy wzbogacone są o jeden czy dwa wykresy, dokładny plan budynku z wyjaśnieniem funkcji jego poszczególnych pomieszczeń, całość z kolei wieńczy skromna, centralnie usytuowana makieta. Szczęśliwi i uśmiechnięci, choć rzecz jasna wyraźnie zamyśleni ludzie wypełniają plansze w jakiś sposób wiążą się ze zwiedzającymi wystawę. Po obu stronach daje się bowiem odczuć puste zadowolenie, pobożanie – nie takie rzeczy przecież widziało się w galerii sztuki współczesnej! Chociaż do tego zblazowania odwołuję się nieco prześmiewczo, śmiech ten jest ostatecznie dość gorzki, ponieważ wystawa w Zachęcie jest rzeczywiście śmiertelnie nudna... Nie te czasy, by wierzyć, że pomysł idący za wystawą skutecznie obroni jej całokształt. Nie chcę jednocześnie nostalgizować nielegalną projekcją swastyki w tympanonie ambasady RPA w Londynie – chociaż w obliczu postępującej autocenzury środowiska artystycznego warto przypominać sobie czasem o antyestablishmentowym rozmachu – ale trudno nie zadać pytania, czy tak niedające się zbagatelizować wyzwanie, jakim jest demilitaryzacja samych podstaw kultury, zasługuje na ekspozycję, będącą przeciwieństwem jakiegokolwiek zaangażowania czy jakiegokolwiek zmiany (choćaby formuł kuratorskich...). Pomysł wydaje mi się po prostu zbyt cenny, by marnować go na wystawę skleconą szybko i bezrefleksyjnie, bo akurat jedna sala jest wolna, a zaraz rozpoczęcie *Zgromadzeń* – ale to zapewne niesprawiedliwa ocena, bo po ostatnich pokazach w Zachęcie można śmiało



stwierdzić, że to jej świadomie realizowany program wystawienniczy.

Prace Wodiczki problematyzowały zawsze kanony widzenia, pola wizualnego, eksponując też rolę obrazowej mediacji w kulturze, dziwi więc, że w Zachęcie obrazy potraktowane są jako zupełnie przezroczyste i pozbawione właściwości. Nieme wizualizacje służą jedynie pokazaniu, jak pięknie będzie (choć wcale nie tak pięknie – może w tym tkwi przewrotność?) i jak ton kulturze nadawać będzie pacyfistyczny ideał Instytutu Rozbrojenia, same obrazy nie są jednak w tej grze żadnymi aktorami. A nie dałoby się o tym pomyśleć? Nie da się stworzyć obrazów, które same w sobie wzywają do podjęcia działań przeszczepiania kultury na grunt empatii, solidarności i troski o słabszych? Wodiczko udowodnił, że jest to możliwe, tworząc, jak sam je nazywa, „półprzezroczyste obrazy”, wystrzające to, co niewidoczne w polu wizualnym – perspektywę Innego. Same filmy nagrywane przez artystę nabierały bowiem znaczenia dopiero w procesie ich ekspozycji zmuszającej widza-uczestnika do konfrontacji z ich nieprzejrzystością – na przykład w słynnej *Rozbroi*, w której one same wypowiadały się głosem osób na co dzień

niewysłuchiwanych. Tej refleksji na temat antropologii kultury wizualnej i złożonych relacji między człowiekiem a obrazami na *Rozbrojeniu kultury* zupełnie nie ma. Możemy sobie co prawda wyobrazić, jak ważną rolę odegrają obrazy i ich przepływ w kulturowej transformacji Wodiczki, ale co z tego?

Nowa kultura pozytywnego pokoju ma wybrzmiewać wielogłosem żywo prowadzonych dyskusji, pokojowych starć poglądów i bezkrwawo rozwiązywanych konfliktów. Mimo że projekt gruntownej przemiany kultury ma w sobie coś subtelnie totalitarnego, nie chodzi przecież o zastąpienie jednego kanonu drugim, a o stworzenie przestrzeni, w której możliwe będzie stałe negocjowanie kanonów w liczbie mnogiej. A salka Wodiczki w Zachęcie wybrzmiewa nieznośnie nudnym unisono – głosem starej i szacownej instytucji, podmieniającej rewolucyjny, fantastyczny pomysł na estetyczny fetysz zamknięty w gablotce. W surowej formie pewnie zagroziłby samej instytucji.

Aleksander Kmak



## Anna Zaradny, *Rondo znaczy koło*

Bunkier Sztuki, Krakowskie Biuro Festiwalowe, wystawa w ramach festiwalu Sacrum Profanum kuratorka: Anna Lebensztejn 17 września – 11 grudnia 2016

Jedna linia przecina wszystkie jesienne wystawy Bunkra Sztuki, tak przynajmniej twierdzi krakowska galeria. Tam, gdzie ta smuga mogłaby przebić dach, zostaje pochwycona i zapętłona przez Annę Zaradny. Artystkę bardziej niż dynamika linii interesuje wyizolowany z kontinuum, zastygły w czasie punkt. Obraca go, obserwuje, jak zatacza coraz szersze kręgi. W charakterystycznym dla siebie ruchu Zaradny atomizuje dokładnie wcześniej wyselekcjonowane detale, niczym demiurg ustanawia własną architekturę działania i puszcza maszynę w ruch.

*Rondo znaczy koło* to kolejna prezentacja prac artystki i pierwsza indywidualna wystawa w Bunkrze. Jej kuratorka, Anna Lebensztejn, zdecydowała się na dość ryzykowne zagranie, ponieważ nie tylko wyeks-

ponowała swoistą *idée fixe*, którą rządzi się twórczość Zaradny, ale poddała ją dodatkowemu, dosłownemu ograniczeniu. Zaprezentowane prace (jest ich 11) są nie tylko dokumentacją nawarstwiających się i powracających motywów, ale zapisem, który jest ściśle związany z tematem koła. Z jednej strony mogą paść zarzuty o konceptualny bełkot i ezoteryczne zamknięcie, z drugiej o pójście na łatwiznę.

Na piętrze galerii witają nas ślady performansu *Go go Theurgy*, w którym ubrana na czarno artystka monotonnie, jak w hipnozie, powtarzała jeden cyrkularny ruch, aż do momentu wykreślenia pełnego okręgu. Zaradny podczas działania przyjęła rolę medium bez twarzy, a przywołane przez nią w rytuale koło stanowiło pierwsze ogniwo łańcucha korespondencji rozpisanych na

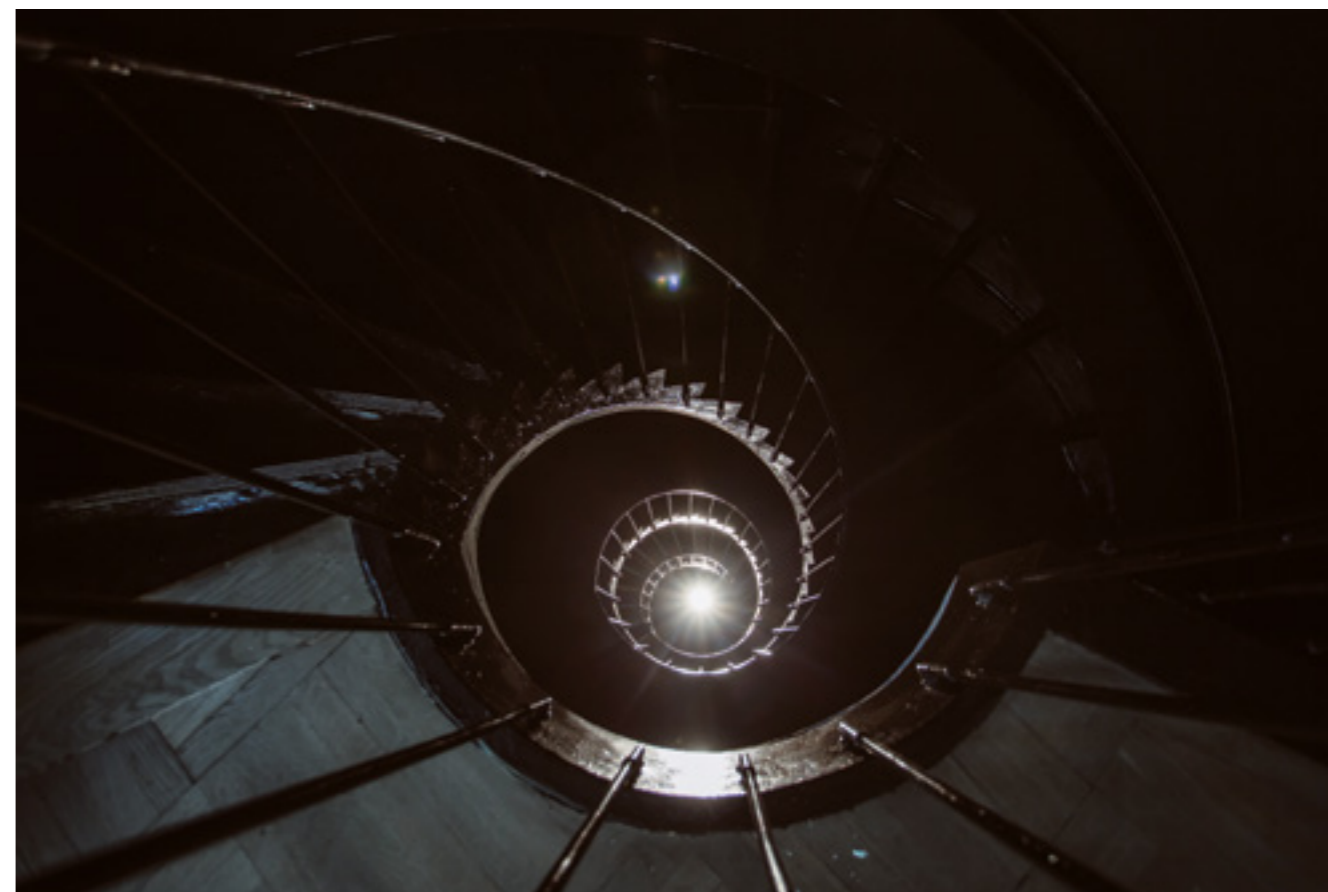
obiekty i obrazy w dalszej części wystawy. Graficzny zapis, który jest rozwinięciem koncepcji albumu pod tym samym tytułem, uzupełniają odpadki i kredowy pył powstałe podczas akcji. Analogiczną sytuację widać w sąsiedniej instalacji *Can't illumination* – po wywierceniu mandali w ścianie galerii artystka zostawiła na podłodze resztki gruzu i tynku. Kolejna praca, najbardziej spektakularna instalacja wystawy – *Najsłodszy dźwięk krążącego firmamentu* – to samotnie wiszący okrąg, który stanowi szkielet współczesnej adaptacji średniowiecznej koncepcji dzieńciewięciu kręgów anielskich mistyczki Hildegardy z Bingen. Przy użyciu głośników rozmieszczonych pierścieniowo wokół centralnej sfery, emitujących proste impulsy dźwiękowe, Zaradny tworzy atmosferę, która przenika całą wystawę. Zlewianie się dźwięków symbolizujących idealną hildegardiańską hierarchię i harmonię nie pozwala ani na określenie ich ilości, ani na dokładne wskazanie ich źródła. Wrażenie dezorientacji potęguje panujący w sali półmrok. To pierwsza praca, która ujawnia muzyczną, wręcz synestezyjną wrażliwość Zaradny (z wykształcenia dyrygentki i teoretyczki muzyki) oraz jej dwuznaczne po-

dejście do przedmiotu wystawy – gdy oczy już przyzwyczajają się do ciemności, da się zauważyć gruba wiązka kabli odchodząca od głośników. To spostrzeżenie skutecznie rozbija narastające wrażenie niesamowitości i wzniosłości, nieznośną metafizyczną aurę. Nie znaczy to wcale, że rytm wygrywany przez krążący firmament staje się nieistotny – wręcz przeciwnie, drgająca melodia powraca jak refren i ramuje całą wystawę, przypominając o braku tajemnicy.

Pulsująca muzyka „słodkich sfer” odprowadza do drugiej części wystawy, którą otwiera kolaż *Rzut*, oznaczony w katalogu cyfrą 0, co mogłoby sugerować osobną pozycję pracy. Rzeczywiście, jest to quasi-instrukcja odczytania wystawy, jednak od reszty różni się nie tyle charakterem, co formą; wizualnie wypada najsłabiej na tle prezentowanych prac, które w zdecydowanej większości bronią się także w pojedynkę. Co więcej, jej znaczenie bez numeracji z katalogu zupełnie się rozmywa i równie dobrze mogłoby jej nie być, ponieważ na wystawie znajduje się już inna praca, wideo *Punctus Contra Punctum*, która w subtelniejszy sposób oddaje nakładanie się i współistnienie motywów. Film przez rozdzielenie dźwięku

i obrazu przedstawia obecną w rondzie gonitwę czasem przeciwstawnych, czasem dopełniających się elementów. Do tej kompozycji zbliżona jest inna praca wideo, *Sunrise/Sunset* – tu również nie da się rozstrzygnąć, co dominuje: czy to dźwięk dyktuje tempo syntetycznym słońcom, czy odwrotnie, wizualizacje dyrygują fonią. Dzięki temu niezdecydowaniu artystka paradoksalnie odnajduje równowagę pomiędzy sentymentalnym zabarwieniem wspomnienia a wrażeniem wyrachowanej machinacji i pracy czystego intelektu. W *Sunrise/Sunset* momentalne skojarzenie (ba, nazwa) wyjaśniające genezę pracy zostaje rozbite przez skalowanie i kondensację rytmu dobowego zestawionego z wolniej rozwijającą się ścieżką dźwiękową. Zaradny nieustannie kruszy i tak wątle (jeśli już się pojawią) skojarzenia i próby narratywizowania wystawy. Z drugiej strony tam, gdzie zdaje się, że mosty łączące jej dzieła ze światem pozagaleryjnym są zerwane, artystka tworzy nowe połączenia i w ten sposób włącza je na powrót do porządku świata, jak w *Punctum...*, które mimo swojej abstrakcyjnej formy kojarzy się z miejskim, deszczowym pejzażem. Najostrzejszym momentem przełamania „chłodu racjonalności”

Anna Zaradny, *Rdzeń*, instalacja site-specific, 2016, fot. Studio FilmLOVE





jest *Pracownia*. Jak soczewka skupia rozrzucone w innych miejscach cielesne wątki przez wykorzystanie bulgoczącej magmy. Akcentuje też związek materialnego wymiaru nienewtonowskiej cieczy i wprawiając ją w ruch niewidzialnej „siły” dźwięku. Pracownia jako miejsce rodzenia się planów i idei nie jest wolne od cielesnego wymiaru.

Za sprawą gabinetu figur, do których odwołuje się Zaradny, wystawa ujawnia

dziełom. Można dostrzec różne niuanse w materii: rozszczelniona ścianka w *Pracowni*, poszarpane spojenia betonowych kregów w *Lutosławski Cut*, znak okręgu, który powstał podczas performansu jako wypadkowa niedoskonałych ruchów, wreszcie oscylowanie między kołem, okręgiem, rondem i spiralą. Wszystkie te skazy są więcej niż tylko marginesem bezpieczeństwa dla artystki, która nie mogła osiągnąć ideału. Nieregularno-

## Zaradny razem z kuratorką postawiły sobie niezwykle ambitny cel – próbę stworzenia figury, geometrycznej metafory, może nie na miarę, ale na podobieństwo Dürerowskiej *Melancholii*.

rys autobiograficzny. Są to przedstawiciele i przedstawicielki muzycznego pierwiastka jej twórczości; wyjątek stanowi co prawda architektka Bunkra, nadal jednak relacja pozostaje w sferze projektowania, komponowania pewnego porządku. W *Pracowni* autorka wywołuje ducha bliskiej sobie postaci – kompozytorki Tekli Bądarzewskiej, znanej głównie z ckliwego utworu na fortepian *Modlitwa dziewczycy*. Dokumentem mentalnego pokrewieństwa jest również *For you Karlheinz*, w którym Zaradny w poufalej apostrofie do kompozytora Karlheinz Stockhausena prezentuje (mu), skomponowany zgodnie z jego metodą twórczą, obiekt złożony z siedmiu wielkoformatowych fotografii skupionych na detalu – świetnej sferze. Przy silnym nacisku na tak sformułowany katalog odniesień zastanawia brak podobnych nawiązań do postaci ze świata sztuk wizualnych, od modernistów w rodzaju Kazimierza Malewicza, na nowomiedialnych artystkach i artystach kończąc. O ile odwołanie do osoby Krystyny Tołłoczko-Różyskiej w przypadku metalowego szkieletu *For you Karlheinz* jest mało czytelne, o tyle nawiązanie do bryły budynku przez wykorzystanie przestrzeni krętej klatki schodowej było świetnym posunięciem. Umieszczając na dnie spirali reflektor, Zaradny w prosty i zarazem zręczny sposób punktuje całą wystawę. *Rdzeń* rzeczywiście staje się jej zwornikiem, zarówno dzięki minimalizacji środków idącej w parze z silnym zmysłowym oddziaływaniem, jak i dzięki wydzwiękowi – zamknięcie przejścia zmusza widza do zatoczenia koła i powrotu do punktu wyjścia.

Droga powrotna stwarza okazję do ponownego przyjrzenia się wystawionym

ści, przerwy, uskoki nie oznaczają słabości, są raczej niezbywalną czy integralną częścią całości. Zaradny zdaje się pokazywać, w jaki sposób perfekcja i precyzja spotykają się z uznaniem przygodności, a nawet destrukcji. Ostatecznie spójność wynika z sumy odchyień i nierówności. Wystawa jest trudna, choć niezupełnie hermetyczna, jak sugeruje tekst towarzyszący, głównie ze względu na system zapośredniczeń i budowania relacji między poszczególnymi pracami, które same w sobie są czasem niemal przejrzyste. Świadczy to o sile stojącej za nimi myśli, jednak formalny rygor został opatrzony rozbudowanym komentarzem, czasem przydatnym (szczególnie w przypadku muzycznych konotacji), gdzie indziej zbędnym, wręcz topornym. Wystawę można czytać jak hipertekst, ale dla kogoś, kto nie chce podjąć detektywistycznej gry, gęstość takiej sieci może okazać się nie do pokonania. Ktoś nastawiony na fizyczne przeżycie również nie znajdzie zbyt wiele atrakcji. Rozczaruję także tych, którzy spodziewali się mistycznych uniesień (nawet za cenę mąk niezrozumienia, choć podejrzewam, że jeśli ktoś wystarczająco mocno i długo będzie patrzył w tę pustkę, odwzajemni ona spojrzenie). Ci, których wystawa zmęczy lub znuży, zmęczeni i znużeni z niej wyjdą. Ci, którzy pozwolą sobie podryfować i niezobowiązująco pozbierać rozrzucone po pracach okruchy skojarzeń, mogą wziąć udział w eksperymencie Zaradny i poczuć, jak łatwo jest oszukać mózg, który szuka jakiegoś porządku – im większy chaos, tym łatwiej uwierzyć w epifanię.

Grobową powagę i skromność to rzadkość w przypadku współczesnych, kon-

ceptualnych, grających z mistyką wystaw, w których daje się zauważyć skłonność do ironizowania i brania swojego przedmiotu w nawias (i wiemy doskonale, jak grać w taką grę) albo do bufonady i zadęcia. U Zaradny nie ma religijnych uniesień, nawet zsekularyzowana duchowość jest zepchnięta na dalszy plan. Mimo kolażu odniesień artystka unika newage’owych skojarzeń. Takie podejście najlepiej trafi do widzów, którzy już wiedzą, „że nigdy nie odnajdą straty”. Wydaje się bowiem, że Zaradny razem z kuratorką postawiły sobie niezwykle ambitny cel – próbę stworzenia figury, geometrycznej metafory, może nie na miarę, ale na podobieństwo Dürerowskiej *Melancholii*. Przedsięwzięcie takie wychodzi poza płaszczyznę galerii i artystka zdaje się o tym wiedzieć: wyjaśniałoby to z jednej strony dążenie do uniwersalności, z drugiej mnożenie tropów, linkowanie innych dzieł i życiorysów. Lebensztein z Zaradny stworzyły scenografię, w której można obserwować wędrówkę i zmiany trajektorii ciał w zakrzywionej przestrzeni i w tak skonstruowanym środowisku badają psychologię i cielesność odbioru. Ten sam zabieg, w mniejszej skali, zastosowany jest w tytułowej instalacji *Rondo znaczy koło*. Zbudowany z metalowo-tkaninowej konstrukcji dość wąski labirynt determinuje ruch widza. W jego centrum znajduje się fragment innej pracy artystki, przedstawiający naznaczone punktem obracające się ciało. Ale ten punkt to nie przysłowiowa kropka nad i, ale raczej kolejny element ze zbioru bez centrum, którego dośrodkową siłą jest widz.

Aleksandra Goral



Schlemmer | Kantor

Cricoteka, Kraków

kuratorki: Małgorzata Leyko, Małgorzata Paluch-Cybulska

14 października – 15 stycznia 2016



*Gabinet figur*, 1927, fot. Strauch/Halle (?), wł. Bauhaus-Archiv Berlin

Jak zauważyła na łamach czternastego „Szumu” Karolina Plinta, poprzednia wystawa okresowa w Cricotece, *Kiedy znów będą mały?*, wydawała się niejako pomostem pomiędzy kolejnymi projektami kuratorki, Joanny Zielińskiej, jak i pomiędzy kolejnymi realizacjami w bocznej sali ekspozycyjnej nadwiślańskiego budynku. Jakkolwiek wdzięczny był ów pomost, na realizację najnowszej, archiwalno-historyczną – to jest wspólną prezentację twórczości Tadeusza Kantora oraz Oskara Schlemmera, jednego z reprezentantów Bauhausu – warto było czekać. Wydaje się, że pod wieloma wzglę-

dami jest to wystawa-*statement*: deklaracja kuratorskiej wiary, credo zawiadowców instytucji.

*Schlemmer | Kantor* sytuuje twórczość Polaka w kontekście europejskiej historii sztuk – tych plastycznych oraz tych performatywnych – w sposób zupełnie bezprezjensjonalny. To wystawa „podręcznikowa” w najlepszym sensie tego wyrażenia: obyło się tu zarówno bez konceptualnej ekstrawagancji, jak i bez patyny – i chociaż zabrakło również przenikliwych interpretacji czy dogłębnych historycznych roztrząsań, wystawa nie pozostawia poczucia niedosytu.



Kuratorki, Małgorzata Leyko i Małgorzata Paluch-Cybulska, funkcjonalnie wykorzystywały przestrzeń, którą dysponowały, a ich propozycję można potraktować jako efektowną „głosę” do ekspozycji w sąsiedniej sali, tej poświęconej wyłącznie sylwetce Kantora. Na omawianej wystawie widz może zapoznać się pobieżnie z twórczością Oskara Schlemmera, a następnie, dowiedziawszy się o bauhausowskich inspiracjach w teatrze patrona Cricoteki, spojrzeć świeżym okiem na teksty, rysunki czy scenografie autora *Umarłej klasy*. Kogo znudziła poświęcona mu wystawa monograficzna, temu *Schlemmer | Kantor* umożliwi także spojrzenie z nowej perspektywy na całą instytucję, która najwyraźniej nie chce pozostać ciemnym archiwum. Najnowsza wystawa odwołuje się do tematyki historycznej, jednak jej barwna aranżacja jest popisowo współczesna i robi ogromne wrażenie. Jej autor, Zbigniew Prokop, postanowił zabawić się kolorystyką ścian i podłogi, a także zdeterminować szlak, który widz przemierza – od antresoli na samym środku pomieszczenia do części wystawy ukrytej pod tą budowlą.

Wystawę *Schlemmer | Kantor* można podzielić z grubsza na trzy segmenty. Ten podział inspirowany jest symboliką *Baletu triadycznego* Oskara Schlemmera, w którym trzem kolorom – żółci, różowi i czerni – zestawiany z Kantorem twórca przypisał odpowiednie nastroje i środki artystycznego wyrazu. Wedle Schlemmerowskiej koncepcji żółć ewokuje radość i śmiech, róż ma wydawać się uroczyście, czern zaś powinna kojarzyć się z duchowością i oniryzmem. Najwyraźniej myśli o „czarnych głębinach ducha” powinny również narzucać się – w przeciwieństwie do tych zabawnych – każdemu, kto obcuje ze sztuką Tadeusza Kantora, bowiem wszystkie prace jego autorstwa umieszczono w końcowej, czarnej sekcji omawianej ekspozycji... To rozwiązanie ma jednak wymiar praktyczny: przed konfrontacją twórczości obu prezentowanych artystów kuratorki pozwalają widzowi spokojnie zapoznać się z biografią zagranicznego autora oraz przeglądem jego działalności.

Małgorzata Leyko i Małgorzata Paluch-Cybulska snują historię Schlemmera przy pomocy licznych fotografii, które wypożyczono z Bauhaus-Archiv w Berlinie. W pierwszej, żółtej sekcji wystawy prezentowane są portrety samego choreografa, pamiątkowe zdjęcia z jego warsztatów teatralnych czy wystaw Niemieckiego Związku Twórczego, na których Schlemmer prezentował swoją twórczość w latach

30. Znajdują się tutaj również projekty figur na użytek *Baletu triadycznego*, najślawniejszego dzieła twórcy. Przejście do różowej, „uroczystej” części wystawy prowadzi przez wspomnianą antresolę. „Uroczysty” w prezentowanych tu materiałach jest bodaj sam ich związek z szacowną marką Bauhausu – sekcję różową wypełnia dokumentacja choreografii, które Schlemmer wypracował w murach sławnej szkoły, na zaprojektowanej przez Waltera Gropiusa scenie. Powstałe w drugiej połowie lat 20. *Tańce Bauhausu* stanowią rozwinięcie starszego *Baletu triadycznego*, a fotografie wykonujących je tancerzy warto obejrzeć już dla samego piękna tych zdjęć. Ogromne wrażenie robi między innymi wizerunek Carli Grosch wykonującej *Taniec szkła*. W obiektywie T. Lux Feiningera performerka ubrana w ekstrawagancki kostium wręcz traci rysy ludzkie, a zarys jej sylwetki ukrytej pod połyskującą konstrukcją wydaje się świetlnym złudzeniem.

Część wystawy poświęconą samemu Schlemmerowi zamyka wielkoformatowa projekcja *Baletu triadycznego*, którą można oglądać już z przecinającej salę w poprzek antresoli (nieopodal, w wydzielonych kabinach, widzom udostępniono również zapisy *Tańców Bauhausu* zrekonstruowanych przez Debrę McCall). Wyświetlana w Cricotece wersja *Baletu* została wyprodukowana w latach 60. dla niemieckiej telewizji WDR. Dociekliwych może zainteresować to, że przy jej realizacji współpracował Xanti Schawinsky, jedna z kluczowych postaci w Black Mountain College („wolnym uniwersytecie” w Stanach Zjednoczonych, który w latach 50. XX wieku przyciągał najciekawszych artystów epoki – na przykład Cy’a Twombly’ego czy Johna Cage’a – zarówno w roli studentów, jak i profesorów). Sam Schawinsky należał do wiernych kontynuatorów Schlemmerowskiego dziedzictwa, a na wystawie w Cricotece kuratorki usiłują zaprezentować jako jednego z nich również Tadeusza Kantora. Służy temu ostatnia – czarna – sekcja prezentacji, której osią jest przebiegający pod antresolą pasaż. Pokazane tu rysunki oraz obrazy Kantora – pośród których znalazły się między innymi projekty do scenografii *Balladyny* z 1943 roku czy jeszcze wcześniejsze szkice do *Śmierci Tintagilesy* – świadczą całkiem wyraźnie o związanych z Bauhausem poszukiwaniach polskiego twórcy. Niestety, kilku pracom trzeba przyglądać się szczególnie bacznie, by dojrzeć analogie – skądinąd oczywiste – niektóre partie wystawy są niedostatecznie oświetlone.

**Schlemmer | Kantor**  
sytuuje twórczość Kantora w kontekście europejskiej historii sztuk – tych plastycznych oraz tych performatywnych – w sposób zupełnie bezpretensjonalny.

Wspomniany pasaż w czarnej sekcji „zapętla” szlak widza i prowadzi go w kierunku wyjścia oraz, na powrót, monografii Kantora. Wystawę zamyka instalacja *Szkielety-konstrukcje manekinów* (marionetki na krzesłach z *Maszyny miłości i śmierci*, 1987), a także ukryta za nią gablota, w której wyeksponowano studenckie notatki Tadeusza Kantora – koronne świadectwo twórczej korespondencji pomiędzy ich autorem a Oskarem Schlemmerem. Zapisany drobnym pismem zeszyt widnieje tu obok czwartego tomu *Biblioteki Bauhausu* pod redakcją Waltera Gropiusa i Lászla Moholyego-Nagyego. To zgrabny zwornik całego pokazu, którego celem była ni mniej, ni więcej prezentacja paraleli pomiędzy twórczością dwóch znanych twórców. W obrębie całego programu Cricoteki ta paralela wydaje się jednak bardzo istotna – za sprawą wystaw takich jak *Schlemmer | Kantor* instytucje budują swoją tożsamość.

Patronat Tadeusza Kantora z pewnością ciąży niekiedy nadwiślańskiej galerii, która chce być przede wszystkim – jak łatwo było pomyśleć między innymi przy okazji dotychczasowych realizacji Joanny Zielińskiej – galerią sztuki najnowszej. Kolejne odsłony wystawy monograficznej Mistrza błędą tymczasem na tle jej pozostałych przedsięwzięć. W tym świetle Cricoteka bardzo potrzebowała uderzenia takiego jak *Schlemmer | Kantor*. Chociaż to „krok wstecz” – ku odmętom historii – oraz propozycja bardzo zachowawcza, z porządku klasycznej historii sztuki, dzięki efektownej aranżacji i tak wnosi ona w mury krakowskiego gmachu powiew świeżości; dzięki temu, że wiedzę kuratorek wyłożono tutaj w przystępny

sposób, wystawa może zainteresować bardzo zróżnicowaną publiczność; wreszcie dzięki pozyskaniu prac z Bauhaus-Archiv podnosi ona wiarygodność i prestiż instytucji. By zrównoważyć te komplementy, nie omieszkać jednak zasugerować, że pokaz ten robiłby mniejsze wrażenie, gdyby tak ostro nie kontrastował z chaotyczną prezentacją Kantorowskiego archiwum, która mieści się za ścianą. Oby jego *Odstona czwarta* przypominała raczej *Schlemmera | Kantora* niż tę obecną!

Na koniec muszę wspomnieć o bogatym programie towarzyszącym. Należy do niego, po pierwsze, wachlarz spotkań edukacyjnych oraz seminarium poświęcone parze prezentowanych twórców. Po drugie, uwzględniono w nim także serię wydarzeń performatywnych, które wpisują się w kil-

kuletni cykl *Maszyna choreograficzna*, co jest istotne o tyle, że Oskar Schlemmer był przez ostatni rok jego głównym patronem. Dla kuratorki cyklu, Anny Królicy, wystawa *Schlemmer | Kantor* może być okazją do podsumowania dotychczasowej aktywności, a to musi wypaść, jak sądzę, na plus. Historia *Maszyny* to, ostatecznie, historia współpracy z twórcami tak intrygującymi jak Iza Szostak, Anna Konjetzky czy Martin Nachbar. Podczas tegorocznej *Maszyny* zatańczy między innymi Paweł Sakowicz w autorskim projekcie *Total*; warto zwrócić uwagę również na dwie choreografie przygotowane przez wspomnianą wyżej Konjetzky.

Arkadiusz Półtorak



## Koszycka moderna

Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie  
kuratorki: Zsófia Kiss-Szemán, Natalia Żak  
16 września – 27 listopada 2016



Gejza Schiller, *W kawiarni*, olej, płótno, 1924, Východoslovenská galéria Košice

Kiedy Koszyce w 2013 roku zostały Europejską Stolicą Kultury, władze miasta musiały sprostać podwójnemu wyzwaniu: pierwsze to oczywiście stworzenie porządnej infrastruktury, drugie, poważniejsze – wpisanie historii miasta w przekonującą artystyczną narrację. Koszyce to drugie co do wielkości miasto Słowacji, od zawsze pełne różnych kultur (kiedy w 1918 roku po raz pierwszy zostało włączone do Czechosłowacji, Węgrzy stanowili 75 procent ludności, dziś o sporej grupie Romów), choć zapisało się w historii Czechosłowacji, nie było w okresie powojennym stolicą kultury połączonych krajów. Z infrastrukturą poradzono sobie z łatwością – na przetrzeni dawnych koszarów powstał Kulturpark, a pływalnię zamieniono w miejską Kunsthalle. Braki w historii zapełniła opowieść o efemerycznym zjawisku z okresu dwudziestolecia międzywojennego, czyli o koszyckiej modernie. Połączenie działalności miejscowych i napływowych artystów, prężna działalność dyrektora miejscowego muzeum i sprzyjająca sytuacja polityczna doprowadziły do powstania krótkotrwałego, acz intensywnego ruchu artystycznego.



O tym właśnie historycznym zjawisku w krakowskim Międzynarodowym Centrum Kultury zdecydowały się opowiedzieć dwie kuratorki – Zsófia Kiss-Szemán (Galeria Miasta Bratysławy) i Natalia Żak (MCK). Przygotowana przez nie wystawa *Koszycka moderna* to opowieść – przypomnienie o wypartej na długie lata historii miasta, które w okresie międzywojennym skupiało żywe środowisko artystyczne. Podzielona na czytelnie rozdzielone narracje nie jest poświęcona wyłącznie sztuce, ale także samemu miastu – prowadzonym w nim inwestycjom i związanym z nimi zmianom w stylu życia i obyczajach Słowaków. Klarowna i wielowątkowa narracja nie mniej niż zgromadzone w Kamienicy „Pod Kruki” prace (różnej jakości, trzeba zaznaczyć) działa na korzyść *Koszyckiej moderny*. W MCK widzowie mogą zobaczyć rzadko w Polsce prezentowane

wszelkich migrantów, także tych, którzy zatrzymywali się tu tylko na chwilę. Dla wielu innych to miasto na wschodzie Europy było tylko przystankiem po drodze do Paryża czy Wiednia, gdzie ich kariery miały szansę się rozwinąć. Brak szkoły artystycznej z prawdziwego zdarzenia i tylko jedno (choć niezwykle popularne) muzeum utrudniały decyzję o tym, by w Koszycach zapuścić korzenie.

Mimo to krakowską wystawę otwierają i zamykają prace dwóch artystów, którzy byli związani z miastem przez większą część życia. Pierwszym twórcą jest Konštantín Kővári-Kačmarik, którego uważa się za jednego z ojców założycieli powojennej moderny (mimo jego przedwczesnej śmierci w 1916 roku). Prace Kőváriego-Kačmarika w formie są jednak zdecydowanie bliższe poprzedniej epoce, a za przejaw moderni-

**Dla wielu Koszyce były tylko przystankiem po drodze do Paryża czy Wiednia, czyli tam gdzie ich kariery miały szansę się rozwinąć. Brak szkoły artystycznej z prawdziwego zdarzenia i tylko jedno (choć niezwykle popularne) muzeum utrudniały decyzję, by zapuścić w mieście korzenie.**

prace artystów takich jak Anton Jasusch, Konštantín Bauer, Eugen Krón, František Foltýn, Géza Schiller czy Sándor Bortnyik, ale też zrozumieć sytuację, która doprowadziła do artystycznego rozwoju Koszyc. Siedem rozdziałów wystawy opowiada o różnych odsłonach koszyckiej nowoczesności, ale też zarysowuje istotne dla twórców problemy i zagadnienia.

Modernizm w Koszycach niekoniecznie miałyby szansę się rozwinąć, gdyby nie połączenie historycznych i politycznych uwarunkowań. Od węgierskiego reżimu admirała Miklósa Horthyego, który utrudniał życie socjaldemokratom, związkowcom i społeczności żydowskiej, doprowadzając wielu artystów do wyjazdu z Węgier i przeprowadzki; przez istnienie w mieście Muzeum Wschodniosłowackiego prowadzonego po pierwszej wojnie światowej przez Josefa Poláka, światłego dyrektora, aż po otwartość i różnorodność miejskiego środowiska. Koszyccy artyści tworzyli bowiem w mieście wielokulturowym, otwartym na

stycznych zainteresowań artysty uważa się jego miejskie fascynacje – obecne na wystawie głównie w formie podmiejskich pejzaży. Drugi z koszycczan to Anton Jasusch, którego mistyczne prace o sytuacji egzystencjalnej uważnym widzom przywodzą na myśl dzieła Mikalojusza Konstantinasa Čiurlionisa, które po raz pierwszy w tak szerokiej odsłonie krakowianie mieli okazję zobaczyć w tym roku. Te malowane na ciemnym tle mistyczne abstrakcje przykuwają uwagę dzięki innemu tonowi niż u pozostałych zaprezentowanych na wystawie artystów. Zatem zarówno Kővári-Kačmarik, jak i Jasusch to moderniści co najmniej nietypowi, szukający własnej drogi i własnych tematów.

Nie brakuje jednak wątków i form, które kojarzą się ze stereotypowo pojmowaną nowoczesnością, takich jak serie grafik Eugena Króna, emigranta z Budapesztu. Czarno-białe litografie Króna, powstałe w Koszycach w latach 1921–1928 skupiają się wokół postaci nowego człowieka – młodzi mężczyźni o wyraźnej muskulaturze zalud-

niają kolejne karty graficznych wyobrażeń Króna. W tych pełnych zdecydowanych linii litografiach widać nie tylko fascynację siłą głównego bohatera, ale także zapowiedź nowego modelu świata i nowego porządku po pierwszej wojnie światowej. Nowa rzeczywistość, w której funkcjonują bohaterowie najsłynniejszego cyklu Króna, czyli *Człowieka słońca*, to jednak nie nowoczesne miasto, ale przyroda, z którą powiązane są oczywiście silne ciała młodzieńców. W tym właśnie sensie prace Króna, umieszczone w samym środku wystawy, bardzo wyraźnie odróżniają się od innych dzieł zgromadzonych w MCK.

W centrum świata koszyckich modernistów pozostaje raczej miasto i tworząca się po pierwszej wojnie światowej świadoma kultura miejska. W latach 20. Koszyce stają się na mapie Słowacji ważnym punktem, a modernizacja przebiega także w warstwie architektonicznej – powstają nowe, modernistyczne gmachy, ale też nowe instytucje. Nie przez przypadek centralne miejsca na ścianie archiwalnych fotografii wybranych przez kuratorki do prezentacji Koszyc zajmują takie instytucje jak powstałe na początku lat 20. kino, kawiarnie w stylu wiedeńskim, w których bywali artyści, ale także nowe budynki urzędów czy świątyń. Środowisko artystyczne, choć niebezpośrednio związane z powstawaniem tych instytucji, bez wątpienia korzystało z tych ułatwień życia oferowanych w nowoczesnym mieście. Związek między rozwojem infrastruktury a rozkwitem życia artystycznego jest na *Koszyckiej modernie* dosyć wyraźny.

Nic więc dziwnego, że to właśnie obrazy miasta zajmują na wystawie tak istotne miejsce. Znajdują się tu zarówno energiczne, kawiarniane życie odmalowane przez Gézę Schillera, jak i przygnębiające obrazy bezrobotnych Františka Foltýna czy Konštantína Bauera. Daje się zauważyć duże rozwarstwienie społeczne pomiędzy mieszczaństwem, które procesy modernizacyjne przyjmowało z zadowoleniem, a niższymi klasami. Obrazy z przedmieść, zamieszkałych przez ciężko pracujących migrantów, i zapisane w nich losy miejskiej biedoty wskazują na problemy asymilacyjne i ciemne strony modernizacji. Pełne niepokoju obrazy Bauera to wizja, która również w dzisiejszych Koszycach, mieście z jednym z najbardziej problematycznych romskich osiedli w Europie, wydaje się wciąż aktualna.

*Koszycka moderna* nie jest wystawą wybitną – prezentowane zjawisko, choć interesujące, nie bez powodów przez ponad pół

wieku pozostawało w cieniu. Nie brakuje na niej jednak dobrych prac i interesujących przykładów spełniających założenia kuratorki – prezentacji nie tylko sztuki, ale także szerszej, socjologicznej perspektywy. To wystawa, jak zwykle w Międzynarodowym Centrum Kultury, starannie przemyślana, dokładnie zaaranżowana, z interesującym, rozwijającym wątki ekspozycji katalogiem. Tematyka wystaw, choć nie zawsze przyciąga szerokie grono odbiorców, jest związana z konsekwentnie realizowanym programem instytucji – z ochroną i promocją dziedzic-

stwa kulturowego, szczególnie tego związanego z Europą Środkowo-Wschodnią. Wystawy, takie jak wspomniany wcześniej pokaz prac Čiurlionisa, często pozwalają uzupełnić braki w wiedzy na temat sztuki regionu, poznać ważnych twórców i istotne, choć nie zawsze szeroko dyskutowane problemy. Tak samo jest w wypadku *Koszyckiej moderny*.

Martyna Nowicka



## Notatki z podziemia. Sztuka i muzyka alternatywna w Europie Wschodniej 1968–1994

Muzeum Sztuki w Łodzi

kuratorki: David Crowley, Daniel Muzyczuk

22 września 2016 – 15 stycznia 2017

Rok 1968 był ogromnym przełomem w całej trawionej przez zimną wojnę Europie. Młodzi ludzie uznali, że obietnice wolności i gospodarczego prosperity składane przez powojenne pokolenie okazały się fałszem, a jego wizja życia obfitowała w radykalne ograniczenia i nie była dostępna dla wszystkich. Rzeczywistość powojennego kapitalizmu, choć wypełniona frazesami o pokoju, była pełna napięć, nierówności, a kierowała nią nadal stara elita. Zachodnia socjaldemokracja nie oferowała wystarczających możliwości awansu klasowego, a powojenna denazyfikacja w Niemczech i Austrii nie zachodziła w deklarowany tuż po wojnie sposób – konserwatywny establishment wcale nie rozliczał się z kolarantami. W bloku wschodnim nastąpiła stagnacja i nawet ci, którzy mogli identyfikować się z systemem, musieli zauważyć jego niedomagania. Podczas gdy ich zachodni rówieśnicy mogli jawnie zająć się budowaniem alternatywy wobec systemu, im pozostawała działalność ukryta, podziemna. Po obu stronach żelaznej kurtyny panowała opresja i społeczeństwo było coraz bardziej kontrolowane. Domagano się całkowitej,

wszechogarniającej wolności. Przejawiała się ona w oporze politycznym, alternatywnych stylach życia, często ucieczkowych, rewolucji seksualnej, kontrkulturze.

Odpowiedź, jakiej walczący o wolność udzielili starszemu pokoleniu, była jednak dwuznaczna i może dziś wzbudzać wiele wątpliwości, rodzić sprzeciw czy nawet pretensje. Pod koniec lat 60. załamało się powojenne prosperity, postępował kryzys ekonomiczny, natomiast pokolenie rewolucjonistów nie zrobiło nic, by się temu przeciwstawić. W imię większej wolności młodzi odrzucili również wiele udogodnień i ułatwień, takich jak państwo socjalne czy darmowe mieszkalnictwo, torując tym samym drogę neoliberalizmowi i przyczyniając się w późniejszych latach do umocnienia wolnego rynku i destabilizacji gospodarczej. Wystawa *Notatki z podziemia. Sztuka i muzyka alternatywna w Europie Wschodniej 1968–1994* pokazuje, jak awangardowe idee polityczne tego pokolenia dochodziły do głosu w kontrkulturowej, eksperymentalnej i konceptualnej twórczości artystyczno-muzycznej, z której do dziś czerpiemy, a które funkcjonują (często z wyboru, nie z konieczności)



na marginesie, w ukryciu, przybierały określone formy artystyczne. To kontynuacja świetnej, pionierskiej wystawy w łódzkim Muzeum Sztuki *Dźwięki elektrycznego ciała* z 2012 roku, wystawy tego samego kuratorskiego tandemu Daniel Muzyczuk/David Crowley o okresie tuż po wojnie, na której przedstawione zostały bardziej awangardowe pomysły wciąż nacechowane wiarą w postęp, socjalizm i tożsamość jednego z drugim, uzyskanymi tylko przez względny, silnie kontrolowany pokój polityczny po odwilży i otrzymane w zamian złagodzenie zasad funkcjonowania kultury.

Po inwazji na Czechosłowację w 1968 roku poczucie awangardowości i reformizmu załamało się i zostało odczarowane. Jednocześnie neoawangarda mogła sobie pozwolić na idealizm, na który pokolenie naznaczone doświadczeniem wojennym z pewnością nie mogło – jej przedstawiciele dorastali w świecie pokoju. Nowi buntownicy z bloku wschodniego z pewnością różnili się też bardzo od swoich starszych, sprzeciwiających się systemowi kolegów, tak zwanych poważnych dysydentów, których w towarzyszącym wystawie tekście *Nowa plemiennność przeciwko nowemu człowiekowi* Daniel Muzyczuk nazywa „cywilizowaną awangardą”, a którzy wstawili się – przez List 77, podpisany między innymi przez lidera opozycji Václava Havla – za „długowłosymi jaskiniowcami”. Jednym z najciekawszych filmów spośród bardzo wielu pokazywanych na wystawie jest komunistyczna kronika filmowa dotycząca dwóch kluczowych czeskich zespołów rockowo-psychodelicznych i protopunkowych zarazem, Plastic People of the Universe i DG 307 (nazwa od diagnozy oznaczającej schizofrenię), w której ironiczny, spokojny głos lektora łagodzi obsceniczne, wywrotowe występy zespołów (które oscylowały między surrealistycznym kabaretem, religijnymi, obscenicznymi kazaniem, psychodelią, groteską i subwersywną seksualnością) przez wykazanie, że ich występy to w istocie dziecinne igraszki, do których system odnosi się właściwie, czyli z pobłażaniem. I wcale nie uważa ich za wrogów, jakimi warto się zajmować. „Buntująca się” młodzież ma przecież dostęp do płyt i muzyki sprowadzanych do Czechosłowacji, więc w jej zachowaniu nie ma nic prawdziwie wywrotowego. Wiemy jednak, że rzeczywistość była inna – członkowie zespołów, między innymi Pavel Zajíček, trafiali do aresztu, a ich występy obserwowane były przez władzę. Ta zaś oczywiście obawiała się wygłupów hipisów jako poważnie



Wiktor Gutt i Waldemar Raniszewski, portret z serii *Wyrazy na twarzy*, 1981; dzięki uprzejmości Wiktora Gutta, mat. prasowe Muzeum Sztuki w Łodzi

zagrożających jednolitości zdrowego, socjalistycznego systemu. Oznacza to tylko, że system, choć chciał uchodzić za silny, był w istocie bardzo słaby.

Co jednak pozostało z tej subwersji dziś? Obecnie, kiedy nawet w Polsce każdy przejaw muzycznego undergroundu, a zwłaszcza punka, zostaje utowarowiony, ładnie opakowany (kosztowne albumy, podsumowujące hagiograficzne filmy i sprzedany jako „opór

przeciwko systemowi”)? Kiedy wiemy, że większość „aksamitnych rewolucji” się nie udała, a wprowadzenie kapitalizmu i prywatyzacja wielu przyniosły rozczarowanie i miały swoje ofiary? Musimy pamiętać, że włochaci hipisi oczywiście niczego takiego nie mogli przewidzieć.

Wzorując się w dużej mierze na zachodnich hipisach i bitnikach, tworzyli oni własną, paralelną wizję rzeczywistości „obok”

## Do sztuki prezentowanej na wystawie Crowleya i Muzyczuka trudno nie odnieść się z pewną ambiwalencją. Cechuje ją irytująca dziś, w świecie całkowitego konformizmu i inwigilacji późnego kapitalizmu, beztroska, swoboda, nawet w obliczu poddania się aparatowi totalitarnego państwa.

tej realno-socjalistycznej. Trudno im się dziwić. Późny socjalizm cechowały wyjątkowe zamrożenie perspektyw, nuda, szarość, ograniczanie horyzontów, dławienie oporu, a nawet sankcjonowanie kultury. Wiele ówczesnych zespołów i powstającej wtedy muzyki można zaliczyć do „neoprymitywizmu”. Egon Bondy, surrealistyczno-absurdalistyczny pisarz i reprezentant kontrkultury, w swojej najlepszej powieści *Szaman* przeniósł system socjalistyczny i działania neoprymitywów do czasów prehistorycznych. Odrzucenie upupiającej, opresyjnej rzeczywistości wiązało się z poszukiwaniem nowych światów, często w inspirowanych alternatywną psychiatrią powrotach do dziecięcego siebie, do „niecywilizacji”, poszukiwania większej prostoty, ucieczki od cywilizacji przemysłowej i wymagań reżimu. Jeszcze dalej od Plastic People w tej mierze szła grupa Aktual, której przewodził artysta konceptualny Milan Knižak. Aktual wyszydzał idee hipisowskie, doprowadzając je do absurdu, tworząc „kloaczne” teksty nawołujące do „stania się swinią”. Knižak zakładał komuny na wsi, gdzie eksces używkowo-seksualny miał stać się portalem do tak zwanego życia totalnego. Artyści urządzali tam odważne performansy, jednak ich polityka, zwłaszcza seksualna, może dziś budzić poważne wątpliwości. Kobiety rzadko były pełnoprawnymi uczestniczkami i współtwórczyniami, a wyzwolenie seksualne oznaczało najczęściej łatwiejszy dostęp do ciała przyzwalających na to kobiet. To przykre, biorąc pod uwagę, że komuny miały oferować też alternatywne dla tradycyjnej rodziny związki – koncerty „Plastików” często odbywały się na weselach. Obok tego wystawa prezentuje jednak na przykład twórczość Katalin Ladik – fenomenalnej artystki węgierskiej, która w swoich naładowanych seksem i humorem performansach absurdalistycznej poezji mówionej, podobnie jak Zorka Sálóvá w Czechosłowacji albo Ewa Partum czy Natalia LL w Polsce, kwestionowała maskulinizm neoawangardy. Takich

przykładów było jednak bardzo niewiele. Ujmując to dosadnie, sztuka na przecięciu neoawangardy/kontrkulturowej muzyki często była świętem chłopców z cystickami w tle. Fantastyczne było jednak zebranie okładek płyt polskiego alter czy outsider jazzu, pokazującego współpracę artystów wizualnych, improwizujących muzyków jazzowych i muzycznego eksperymentu spod znaku Warszawskiej Jesieni Jazzowej. Ostatnio do łask wydawców wrócili Andrzej Bieźan, Tomasz Sikorski czy Andrzej Mitan, którzy tworzyli intermedialne show z artystami wizualnymi, a konceptualne okładki ich płyt to niezależne, multimedialne obiekty.

Podstawowe założenia kontrkultury, choć ukształtowały nasze dzisiejsze wyobrażenia o sztuce – o niczym nieskrepowanej ekspresji twórczej i antysystemowości – można też uznać za ograniczające. Neoprymitywizm znacząco wpłynął na twórczość wszystkich podziemnych przedstawicieli alternatywy w krajach socjalistycznych. Świetnie przyjął się w Polsce, od twórczości punkowej Izraela do neoawangardowych, neoplemiennych artystów w rodzaju Koła Klipsa (Leszek Knaflewski), Ziemi Mindel Wurm, pary Kijewski/Kocur oraz duetu Wiktor Gutt / Waldemar Raniszewski (kształconych między innymi przez Oskara Hansena), którzy podejmowali działania wewnątrz wydarzeń muzycznych, jak ich akcja *Wyrazy twarzy* na Rockowisku w 1981 roku, gdzie malując twarze uczestników w indywidualne, jednorazowe wzory, podkreślali ich jednostkowość.

Dużo bardziej konceptualne podejście przejawiali rosyjscy artyści lat 80., już zainfekowani mocno popartem i postmodernizmem. Chociaż buntowali się i wyśmiewali hermetyczną sztukę na przykład Conceptualistów Moskiewskich (którzy ich nie znosili), ich sztukę (Timur Nowikow, Jewgienij „E-E” Kozłow, Władysław Mamyszew-Monroe, Sergej Kuriochin) nadal cechowały wizualne wysmakowanie i postmoderni-

styczny dystans. Punk rosyjski (Kino, Graždanskaja Oborona) był artystowski – wyraźny z artystycznych squatów Leningradu, takich jak uwieczniona w filmie „Assa”. Ich działania najlepiej podsumował Aleksiej Jurczak w książce *Everything Was Forever, Until It Was No More*, w której opisał, jak język komunistycznego dyskursu odegrał kluczową rolę w kształtowaniu świadomości młodzieży sowieckiej, nawet jeśli zrobił to przez zaprzeczenie: nawet w sytuacji, w której nikt w niego już nie wierzył, Jurczak wierzy, że odgrywał on już rolę czysto performatywną. Zwracający się w stronę przedwojennej awangardy konstruktywistycznej i ich strategii twórczych, w rodzaju opisanego przez Wiktora Szklowskiego „ostranienia” (czyli uniezwyklenia, ukazywania spraw zwyczajnych w sposób, który zaburzy naszą dotychczasową percepcję) punkowi artyści posługiwali się techniką ironicznej nadidentyfikacji z estetyką systemu komunistycznego. Takie zespoły jak AVIA, Pop Mechanika czy Stranne Iгры, a potem Aukcion (a w Słowenii na przykład Laibach) czerpały w różnym stopniu z Aleksandra Rodcenki i ze Stalina, awangardy i socrealizmu. Ich działania zawsze niebezpiecznie balansowały na granicy konserwatywności, dlatego wcale nie zaskakuje zwrócenie się Kuriochina z popmechaniki w stronę nekromanckiej, magicznej wersji nacjonalizmu lub przekształcenie punkowej estetyki Nowikowa w hołdującą antycznym zasadom piękna Nową Akademię można uznać tyleż za zjadliwy żart, co naturalną ewolucję.

Biorąc pod uwagę smutny koniec idei przyświecających kontrkulturowym przemianom, jak również wątpliwą politykę muzyków i artystów tamtego czasu, trudno do prezentowanej na wystawie Crowleya i Muzyczuka sztuki nie odnieść się z pewną ambiwalencją. Cechuje ją irytująca dziś, w świecie całkowitego konformizmu i inwigilacji późnego kapitalizmu, beztroska, swoboda, nawet w obliczu poddania się aparatowi totalitarnego państwa. Ta ówczesna witalność ekspozuje wszystkie mankamenty „powrotu do źródeł”, seksizm, a ewolucja tej formacji po upadku Związku Radzieckiego w stronę nacjonalizmu każe jeszcze raz przemyśleć ich polityczne wybory, zarówno przed końcem komunizmu, jak i po nim. Przenosili w swój nowy alternatywny świat wiele nieprzepracowanych wówczas w ogóle wypaczeń. Ich niechęć do państwa i jego instytucji sprawia, że ich styl życia jest zarazem niedostępny, nie może stać się powszechną utopią, a w warunkach kapitalizmu – idealizowany i uromantycz-



niony – również pozostaje czymś, do czego można tylko aspirować, czego nigdy (może i dobrze) nie da się osiągnąć albo zapewnić do tego powszechnego dostępu. Trudno też dziś nie patrzeć na długowłosych dzikusów z pewną zawiścią, kiedy rzekomo mamy dostęp do wszystkiego, ale w sytuacji nierówności społecznych i niedostępności kultury to wrażenie jest fikcją.

Być może dlatego najbardziej zaintrygowała mnie sama końcówka – późne lata 80. i wczesne 90. Powstawały wtedy takie inicjatywy jak kolektyw Praffdata w Polsce, założony w ośrodku dla trudnej młodzieży, którego działania eksponowały nierówności społeczne. Albo jugosłowiańskie kolektywy artystyczne, takie jak Borghesia, które mieszały estetykę komunizmu z queerem, S&M, feminizmem, awangardą lat 20., Weimarem i Bertoltem Brechtem (efekt obcości!) oraz systemami totalitarnymi, czymś, co od biedy można nazwać zarysem sztuki „krytycznej” (ze względu na obecność estetyk wykluczonych) i co antycypowało już lata 90., bardziej wideo-art niż muzykę, choć niestroniące od

bardziej populistycznych odwołań do Depeche Mode i industrialu. Odnoszę też wrażenie, że w przeciwieństwie do długowłosych mężczyzn na przykład z Polski i Czechosłowacji, których zawsze prezentuje się jako ucieleśnienie dysydenctwa, ci późni, postmodernistyczni, schyłkowi dla komunizmu artyści paradoksalnie traktowali całą imprezę pod tytułem „realny socjalizm” poważniej i w związku z tym są dziś o wiele ciekawsi. Oczywiście, tworzyli już w zupełnie innej rzeczywistości, w czasach o wiele bardziej przesiąkniętych cynizmem i pozbawionych iluzji. Dlatego ta wystawa – pionierska, ważna, zbierająca nareszcie w jednym miejscu rozproszone artefakty, kraje, kultury i ośrodki – jest wyraźnym znakiem, że kontrkulturę fetyszyzować się będzie już zawsze. Jest to nasza nekrofilna tęsknota za politycznie i artystycznie bardziej witalnymi czasami, kiedy coś ludzi jeszcze obchodziło.

Agata Pyzik



## Communis. Renegocjacje Wspólnoty

Galeria Labirynt, Lublin

kuratorzy: Szymon Maliborski, Łukasz Mojsak

17 września – 30 października 2016

W czasie, gdy coraz więcej mówi się o dwóch lub nawet kilku Polskach oraz rosnącej liczbie protestów, demonstracji i manifestacji, które niemal co tydzień przetaczają się przez nasz kraj, świat sztuki z coraz większą uwagą przygląda się zbiorowościom. Przykładem tej tendencji jest wystawa *Communis. Renegocjacje Wspólnoty*, kuratorowana przez Szymona Maliborskiego i Łukasza Mojsaka, na co dzień pracujących w Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Na wystawie zebrano prace artystów posługujących się różnymi mediami, reprezentujących odmienne generacje i postawy. Punktem wspólnym dla wszystkich dzieł miał być namysł nad pojęciem wspólnoty, ze szczególnym uwzględnieniem krajobrazu społecznego dzisiejszej Polski. Symbolicznym patronem wystawy został Zygmunt Piotrowski, który pod hasłem „Communis” prowadził działania ze studentami w war-

szawskiej Dziekance w latach 80. w ramach założonego przez siebie Studia Artystyczno-Badawczego.

Główną rolę w pierwszej z dwóch sal ekspozycyjnych odgrywa mocna, niemal „klamanowska” praca *Bez sprawiedliwości nie ma solidarności* Daniela Rycharskiego – jedna z trzech jego autorstwa prezentowanych w Labiryncie. Stare, drewniane łóżko przykryte białą, zużytą pościelą przebija potężny kamienny krzyż, wyszarpięty z anonimowego grobu – ciężar religii, która przygniata nie tylko w sferze publicznej, ale i prywatnej, intymnej. W czasach wszechobecnej ironii i postinternetu, kiedy nikt nie przeżywa nic na serio, zanurzona w tradycji sztuki krytycznej, dosłowna, ale także bardzo szczerą pracą Rycharskiego przyciąga jak magnes i nawet patetyczny tytuł nie jest w stanie tego zmienić. Rycharski gra na *Communis...* główną rolę – to wystawa jakby

stworzona dla niego. Większość działań, jakie w ciągu ostatnich lat realizował, często w swej rodzinnej wsi Kurówko, dotyczyły właśnie wspólnoty – próbował aktywizować mieszkańców, sprawić, by sztuka „oddziaływała” na zwykłych ludzi, a nie jedynie na zamkniętych w muzeach znawców. Artysta za każdym razem jest tak blisko rzeczywistości, jak to tylko możliwe, i nie oddala się nawet na moment; cała jego dotychczasowa kariera jest wynikiem uważnego obserwowania

społeczność LGBT i strajkujących rolników. Ta egzotyczna wizja nie jest jednak zupełnie utopijna. W Wielkiej Brytanii w połowie lat 80., gdy na skutek neoliberalnych reform Margaret Thatcher tysiące górników traciło źródło dochodu, pomoc przyszła z zupełnie nieoczekiwanej strony. Pod hasłem „Lesbijki i Geje Wspierają Górników” w gejowskich klubach Londynu oraz na paradzie zbierano środki, które następnie przekazywano potrzebującym. Choć dziś, patrząc na ro-

je w przestrzeniach Królikarni, zakrywając szczerze wizerunki drogocennych muzealnych posągów. Piękny rytuał i obraz wspólnoty dla innych mógłby być jednak spełnieniem najgorszych snów i wizji rodem z *Uległości* Michela Houellebecqa lub przemówień nacjonalistów straszących, że „chrześcijańska”, europejska kultura zostanie niebawem wchłonięta przez islam.

Korolczuk prezentuje zupełnie inną wizję religijności. Artystka tańczy w dziwnym



Hubert Czerepok, *Wróg się rodzi*, neon, 2007, dzieło z Kolekcji Regionalnej Zachęty Sztuki Współczesnej w Szczecinie, fot. Diana Kotczewska; dzięki uprzejmości Galerii Labirynt

rzeczywistości i próby jej zmiany – zdecydowanej, ale nie agresywnej. Prezentowane na *Communis* prace artysty krążą wokół trudnego i bardzo aktualnego wątku – wykluczenia osób nieheteronormatywnych ze wspólnoty religijnej oraz ciągłych, nieskutecznych prób włączenia się do niej. Rycharski wykonał sztandar z podobizną św. Ekspedyta, który najpierw używany był przez strajkujących rolników, by następnie – w tęczącej wersji – stać się jednym z symboli wspólnoty Wiara i Tęcza skupiającej osoby LGBTQ zepchnięte na margines Kościoła. Za pomocą sztandaru Rycharski zdołał przybliżyć do siebie, choć jedynie w symbolicznym wymiarze,

snącą falę uprzedzeń, trudno w to uwierzyć, Rycharski zdaje się przypominać nam, że taki sojusz jest jednak możliwy.

Rytm wystawy wyznacza muzyka – podobnie jak na nabożeństwie. W pierwszej jasnej sali dominuje pop-zawodzenie Ady Karczmarczyk z wideo *Oblubienice*, w którym w konwencji żartobliwej piosenki artystka reprodukuje dość konserwatywne klisze dotyczące miejsca kobiety w społeczeństwie. W drugiej ciemnej sali o uwagę konkurują dźwięki kościelnych dzwonów z pracy *Białystok* Mileny Korolczuk i śpiewy z filmu *Zikr* Piotra Wysockiego, w którym grupa muzułmanów modli się i ucztu-

transie, poruszając się w rytm dobiegających z oddali dźwięków dzwonów, choć nie wiadomo, czy dźwięki dochodzą z kościoła, czy z cerkwi. Nie ma to jednak znaczenia, rytuały odprawiane w świątyni są jedynie pretekstem do podróży w głąb siebie, nieo ograniczonej regułami konkretnej religii.

Przechadzając się po wystawie, można odnieść wrażenie, że wspólnota została na niej w pełni uotożsamiona ze wspólnotą wyznaniową. Chociaż niektórzy z uczestników *Communis...* do wiary i jej rytuałów podchodzą ostrożnie, zachowując dystans lub zaślaniając się poczuciem humoru (kolektyw *Rozdzielczość Chleba*), nie zmienia to faktu,



**Chociaż niektórzy z uczestników *Communis...* do wiary i jej rytuałów podchodzą ostrożnie, zachowując dystans lub zastaniając się poczuciem humoru, nie zmienia to faktu, że religia jest najsilniejszym i dla większości artystów jedynym punktem odniesienia w dyskusji o wspólnocie w ogóle.**

że religia jest najsilniejszym i dla większości artystów jedynym punktem odniesienia w dyskusji o wspólnocie w ogóle.

Z tego duchowego monolitu skutecznie wyłamuje się dokumentacja akcji *Skup Łez*, którą w 2014 roku w Lublinie przeprowadziła Alicja Rogalska i Łukasz Surowiec. Przez pięć dni w sąsiedztwie lombardów i punktów szybkich pożyczek funkcjonował skup, w którym okoliczni mieszkańcy mogli spieniężyć wypłakane na miejscu łzy – za każde trzy mililitry dostawali 100 złotych. W kontekście wszechobecnej duchowości *Skup Łez* rzuca inne światło na pojęcie wspólnoty – jako zbiorowości, w której tkwić można wbrew swojej woli, na przykład za sprawą sytuacji ekonomicznej. Moglibyśmy przecież mówić o wspólnocie osób, które przyszły wypłakać się za pieniądze czy o wielu wspólnotach skazanych na siebie biednych, odrzuconych i potrzebujących.

Wątek katolicki z pewnością nadreprezentowany jest w sferze wizualnej, za sprawą wszechobecnych dewocjonalistów i krzyży. Najbardziej spektakularny z nich to praca autorstwa zmarłej tragicznie Małgorzaty Malinowskiej/Kocur – potężny, skrzący się niebieskim blaskiem krzyż złożony z wielu innych, mniejszych krzyży. Na wystawie znajdziemy jednak również nieco inne prace, skupiające się na tożsamości historycznej polskiej wspólnoty. *Lisowczyki* Jerzego Bohdana Szumczyka to projekt składający się z serii kostiumów inspirowanych sarmacką popkulturą, do których stworzenia posłużyła kolorowa odzież dresowa popularnych

marek, oraz wielkoformatowej fotografii przedstawiającej grupę ubranych w nie młodych mężczyzn, dumnie niosących sztandar z pegazem. Praca Szumczyka jest efektem działania partycypacyjnego w zakładzie poprawczym w Hławie, w którym, jak podkreślał sam artysta, był on jedynie narzędziem, umożliwiającym proces twórczy osadzonych. Oprócz aktywizacji osadzonych w zakładzie Szumczykowi udało się stworzyć prace, która porusza temat fantazji, wyobrażenia danej wspólnoty o swojej historii. Temat, z którym w ten czy inny sposób wszyscy stykamy się codziennie, mijając na ulicy ludzi z hasłami „Śmierć wrogom ojczyzny” czy „Bóg, Honor, Ojczyzna” na T-shirtach.

Wystawa *Communis...* porusza wiele ciekawych wątków, choć niedokładnie tych zapowiadanych w tekście kuratorskim. Nie znalazłem w Labiryncie zbyt wielu (z wyjątkiem prac Rycharskiego) prób renegocjacji czy poszerzania pojęcia wspólnoty. Zamiast tego ujrzałem barwny portret katolicko-narodowej wspólnoty współczesnych Polaków, stworzony przez przenikliwych i wrażliwych artystów. Co istotne, artyści zamiast krytykować i rzucać oskarżenia, przyglądają się uważnie temu, jak wygląda dzisiejsza Polska. Na wystawie ten wątek rozciąga się gdzieś między wspomnianymi *Lisowczykami*, traktującymi o wyobrażonych korzeniach narodowo-katolickiej wspólnoty wszystkich Polaków, a instalacją *Hyena* Przemysława Branasa.

*Hyena* to tajemniczy, geometryczny obiekt, powstały w wyniku trwającego dziewięć miesięcy procesu. Branasa odwiedzał w tym okresie cmentarz w swojej rodzinnej miejscowości, zbierając porzucone wypalone znicze, z których pozyskiwał resztki wosku. Z uzbieranego materiału uformował niewielkiej wielkości tusty prostokąt o nierównej fakturze, w kształcie dziecięcej trumny. Obiekt, mimo potencjału do sentymentalnych czy egzystencjalnych refleksji, do *Communis...* wprowadza zupełnie inny, dużo ciekawszy punkt odniesienia do badania tożsamości polskiego społeczeństwa – kult zmarłych lub poległych. To zmarli, jak pisze w swojej książce *Powstanie umarłych* Marcin Napiórkowski, uprawiają w Polsce politykę pamięci i zza grobu wpływają na przeżywaną przez wszystkich teraźniejszość. Napiórkowski analizuje przypadek pamięci o powstaniu warszawskim, ale jego refleksje równie dobrze mogłyby dotyczyć tego listopadowego, styczniowego, a dla niektórych również katastrofy smoleńskiej. Zmarli, którzy w symboliczny sposób nigdy nie zostali należycie pożegnani,

są kluczowymi figurami w społecznym dyskursie, a my „niezdolni ani do odesłania zmarłych z powrotem do grobów, ani do zaprzęgnięcia ich w służbę państwu i władzy, jesteśmy skazani na przeżywanie wciąż od nowa nieprzepracowanej żałoby”.

Pamięć jest w dzisiejszej Polsce przestrzenią nieustannego ścierania się wpływów grup walczących o władzę. Zarówno praca Branasa, jak i Szumczyka wskazują na fundamentalną podstawę budowania wspólnoty – pamięć, która nie jest jednak pamięcią „za”, ale pamięcią „przeciw”. Zarówno kult powstań narodowych, jak i niezwykłej husarii jest formą kultu „zastępczego”, wymazującego z przestrzeni pamięci inne, niewygodne dla budowania patriotycznej tożsamości wątki. Imprezy masowe, seriale i filmy – jak niedawna *Historia Roja* – czy nadawanie niezliczonym ulicom i placom nazw „męczenników” i „ofiar terroru” jest nieustanną walką i zagarnianiem pola społecznej pamięci, w którym nie ma miejsca na osoby i wydarzenia niepasujące do wizji dumnej, katolickiej wspólnoty. Wspólnota, o której traktuje wystawa *Communis...*, niezależnie od tego, jak bardzo artyści chcieliby ją poznać, zrozumieć i „poszerzyć”, jest wspólnotą wykluczającą i opresyjną. Na wystawie przypomina o tym Hubert Czerepok za pomocą jednego ze swoich neonów, którego czerwone litery układają się w złowrogo brzmiącą parafrazę jednej z kołęd – „Wróg się rodzi”.

Maria Olbrychtowicz i Jana Shostak w swoim działaniu skupiły się na mechanizmach, za pomocą których polski Kościół manipuluje wiernymi. Zostały wolontariuszkami podczas Świątowych Dni Młodzieży w Krakowie. Na tej przyciągającej tysiące wiernych imprezie, mimo wizyty papieża Franciszka, na wszelkich możliwych materiałach promocyjnych i banerach wykorzystany był nie jego wizerunek, ale jedynego „prawdziwego” papieża – Jana Pawła II. Tak, jakby obecny papież był zbyt liberalny, zbyt „zachodni”, by stać się patronem wydarzenia w Polsce – organizatorzy zdawali się go po prostu nie uznawać. Jako wolontariuszki artystki wykonały baner z podobizną Franciszka, na wzór tego z twarzą Jana Pawła II i nie niepokojone przez nikogo podmieniły go. Dokumentacja pracy i wykonany sztandar są z pewnością jednym z najsilniejszych akcentów wystawy w Labiryncie, a działanie niezwykle ciekawym połączeniem nielegalnej sztuki w przestrzeni publicznej i politycznego aktywizmu.

Uwagę w tej akcji zwraca jeszcze inna kwestia – nieprzekraczalna granica dzieląca wspólnotę religijną i tych, którzy przyglądają jej się z boku. Wolontariat na Świątowych Dniach Młodzieży, które dla jednych były świętem i spełnieniem duchowych marzeń, dla Olbrychtowicz i Shostak stał się performansem. Jeszcze bardziej jest to widoczne w pracy *Spowiedź* Michała Dobruckiego. Nagranie z konfesjonału, w którym nieśmiały artysta mówi cytatami z *Siódmej pięćdzięci* Ingmara Bergmana to dalekie echo

spowiedzi nagranej lata temu przez Jacka Markiewicza. Jednak to, co u Jacka Markiewicza łączyło się z osobistymi przeżyciami i doświadczeniem *Adoracji*, u Dobruckiego sprowadzone zostaje do odegrania w konfesjonale prywatnego show. Uczestnictwo w akcji, będącym dla wielu osób duchowym obowiązkiem i częścią codzienności, dla Dobruckiego stało się egzotycznym doświadczeniem, okazją do stworzenia pracy. I tak wystawa o wspólnocie stała się w pewnym sensie wystawą o ogromnym

rozłamię. Bo kiedy przeżywana przez wielu jako wydarzenia mistyczne spowiedź czy wolontariat na Świątowych Dniach Młodzieży (na które wielu rodaków czekało długie miesiące), dla innych stają się okazją do performansu, trudno uwierzyć, że dwie Polski – wierząca i niewierząca – znajdują kiedyś wspólny język.

Jakub Gawkowski



## Magia kwadratu

Państwowa Galeria Sztuki, Sopot  
kurator: Bogusław Deptuła  
8 października 2016 – 29 stycznia 2017

Kwadraty mogą być: czarne, papierowe, odwieczne, liryczne, a nawet triumfujące. Poza tym są wszędzie, więc w sumie mogą być takie, jakie sobie tylko zamierzycie. Wszystkie wymienione powyżej kategorie i jeszcze kilka wydzielił na wystawie *Magia kwadratu* w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie Bogusław Deptuła. Tak, to naprawdę jest wystawa w całości o kwadratach.

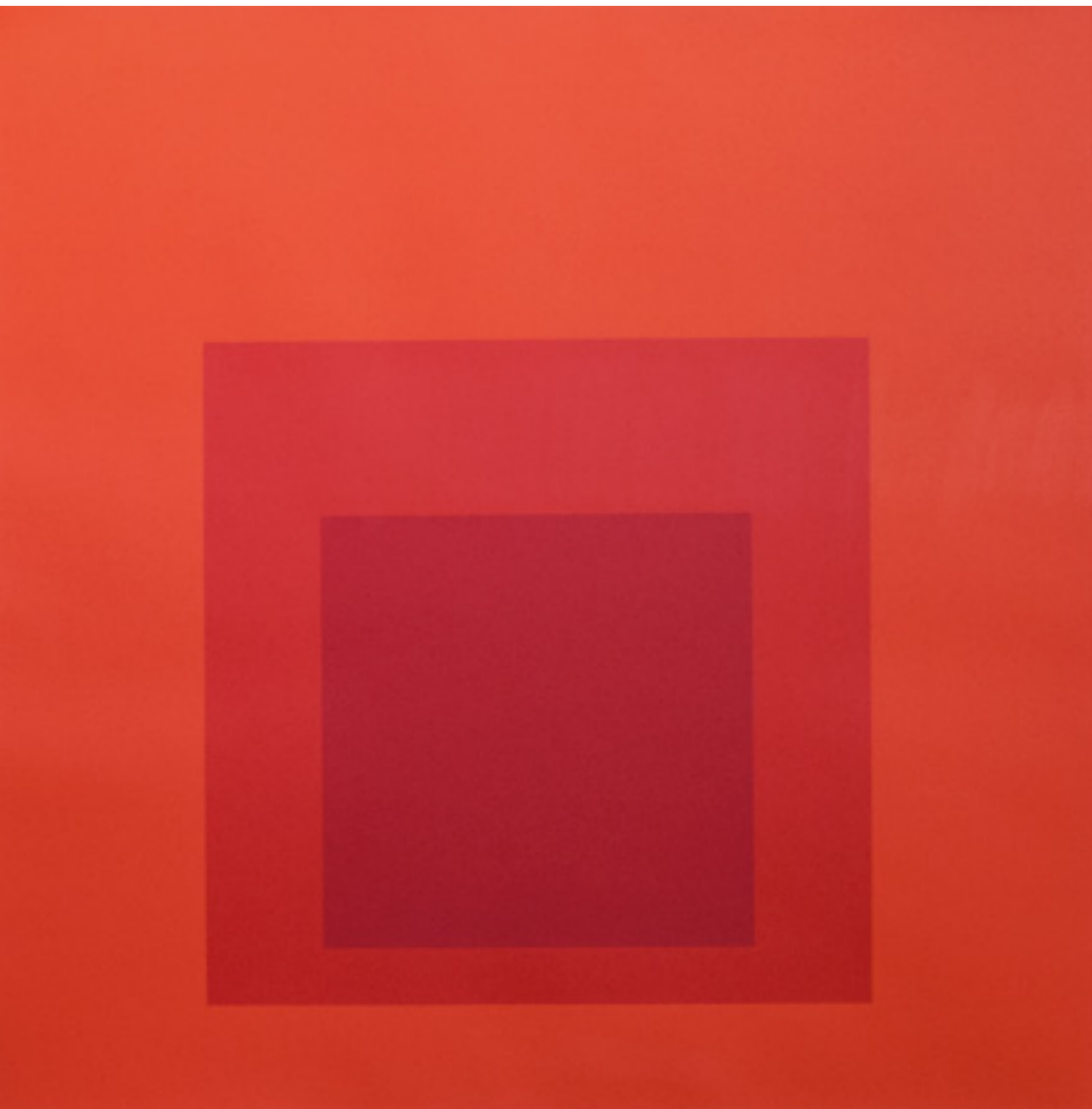
Ale kwadrat kwadratowi nierówny, nawet jeśli jeden z drugim wyglądają identycznie. Oddajmy na moment głos Arthurowi Dantowi: „Z punktu widzenia matrycy stylu wszystkie czerwone kwadraty niczym się od siebie nie różnią”, za to „czerpią swe znaczenie z *œuvre*, w ramach którego są usytuowane”. W swoim wywodzie koncentrował się on na tym, że po pop arcie i minimalizmie interpretacja dzieła sztuki nie może wychodzić wyłącznie od jego formy. Już wtedy, gdy Danto pisał te słowa, liczba samych tylko czerwonych kwadratów, których użył jako przykładu, była już na tyle duża, by z nich zrobić osobną wystawę.

Od tamtej pory ocean kwadratów rozlewa się wciąż w najlepsze, choć jednocześnie staje się coraz płytszy. Wygodna sprawa dla leniwego artysty z ociupinką wiedzy historyczno-sztucznej – można sobie do takiego oceanu bez trudu wejść i bez obawy przed



Wilhelm Sasnal, *Bez tytułu*, olej, płótno, 149 x 149 cm, 2001, kolekcja dr. Wernera Jerke; mat. prasowe PGS Sopot





Josef Albers, *Homage to the Square*, papier, serigrafia, 59,5 x 59,5cm, lata 60., kolekcja prywatna; dzięki uprzejmości Galerii 86, fot. Jarosław Bikiewicz, mat. prasowe PGS Sopot

utonięciem machnąć jakkolwiek wyglądający kwadrat na dowolnym podobrazu – bardzo prawdopodobne jest, że wskoczy sobie on gdzieś w zbiór dający się powiązać z jakąś historyczną tradycją. Teoretycznie. Im więcej tych kwadratów w historii, im więcej nawiązań, przeróbek i mrugnięć okiem, w których kolejne realizacje nieraz bez nadziejnie grzęzną, tym mocniej tytułowa magia przypomina prostą i opatrzoną iluzję. Albo się ma na tyle pomyślunku i talentu, żeby z tego niby prostego i niewinnego motywu coś jeszcze wykrzesać, albo kończy się wielką chałą. Innymi słowy, współczesne prace w centrum stawiające motyw kwadratu są albo bardzo dobre, albo bardzo kiepskie. Trudno o odcienie szarości (swoją drogą również dosłownie, w zatrzęsieniu kwadratów czarnych i bardzo kolorowych prawie nie ma kwadratów szarych). Trzeba

wreszcie kolosalnej zręczności, by ze zbioru takich prac stworzyć sensowną wystawę. Ale całkiem łatwo jest zrobienie takowej zamarkować. Jak? Na przekór Dantowi skupiając się nie na historycznych i indywidualnych znaczeniach formy, tylko na niej samej.

W wystawie Deptuły jest więc wszystko to, co zawsze występuje w wystawach problemowych najprostszego sortu, to jest na modłę „x w sztuce”, tylko bardziej: kolosalna rozpiętość jakości prac, nagromadzenie wątków w ramach jednego prostego tematu, a nawet duży rozrzut czasowy. I to naprawdę od Sasa do Lasa – oprócz archeologii awangardy mamy tu wypadły w głęboką nowożytność, do XVII wieku, a jak przypomina kurator: „Kwadraty były obecne w ludzkiej ikonosferze co najmniej od starożytności”. Na *Magii kwadratu* można więc między Henrykiem Stażewskim a Henrykiem Berlewim

podziwiać prace... siedemnastowiecznego architekta Tylmana van Gamerena. Oprócz efektownego rozciągnięcia ram czasowych niewiele jednak wynika z tego, że niektóre wzory posadzek z rysunków architekta przypominać mogą, dajmy na to, obrazy Bridget Riley. Oprócz posadzek mamy też w kąciku tylmanowskim jeden rzut budowli na planie kwadratu z narożnymi bastionami. Kwadrat jako idealna figura geometryczna zrobił w końcu pewną karierę w architekturze rezydencjonalnej, choć przegrywał w historii architektury z kołem, które po cząwszy od Bazyliki Grobu Świętego w Jerozolimie, przez nawiązującą do niej wprost kaplicę pałacową w Akwizgranie z czasów Karola Wielkiego i dalej, poprzez wszystkie renesans i klasycyzmy, odniosło ogromny sukces. To wątek o wiele ciekawszy niż nieszczęsne (choć ładne) posadzki, ale nie

## Ekspozycja jest uporządkowana wizualnie, ale zupełnie niepogłębiona treściowo. Byłaby świetna, gdyby wisiała nie na ścianach galerii, ale w sieci, powiedzmy na Tumblrze.

dziwi brak jego rozwinięcia, bo nadaje się on bardziej na esej niż wystawę.

Ale jak nie rzuty, to wnętrza, na przykład w serii dość koszmarnych malarsko obrazów Łukasza Huculaka powstałych na potrzeby wystawy. Są wśród nich zarówno przedstawiania wnętrza galerii, jak i obrazy garściami czerpiące z popularnego w siedemnastowiecznych Niderlandach typu „wnętrz kościołów”, z zaakcentowanymi kwadratowymi obrazami wiszącymi na dzielących kościelne nawy filarach. Wszystko to malowane za pomocą manierycznych, burych, temperowych ciątek.

Streszczenie wszystkich rozdziałików kuratorskiej epopei o kwadratach byłoby zadaniem karkołomnym i pozbawionym większego sensu. Po drodze zdarza się parę ciekawych wątków, elegancko wydzielonych, szybko się jednak rwą i pozostawiają widza z poczuciem delikatnej irytacji. Jeśli natomiast gdzieś ostał się kawałek wolnej ściany, został on wypełniony Josephem Albersem – który tyle się w życiu namalował kwadratów, że najwidoczniej pasuje wszędzie.

Warto za to wspomnieć o ciekawym wątku śląskim, który pojawia się na marginesie kąciaka z czarnymi kwadratami. Góruje nad nim czarny kwadrat Andrzeja Urbanowicza, powieszony w kącie, nieco pochyło, po malewiczowski (a więc i tak, jak w prawosławnych domach wieszano wybrane ikony). To proste nawiązanie otwiera cały kosmos Urbanowiczowskiego mistycyzmu, w którym było miejsce i na buddyzm, i na prawosławno-teozoficzną metafizykę. Warto byłoby pokazać więcej jego prac wykorzystujących motyw czarnego kwadratu, by jakoś uchwycić naturę tego stosunku. Nic z tego, panu Urbanowiczowi już dziękujemy, jeden obraz wystarczy. Z katowicką legendą sąsiaduje tamtejszy młody malarz, Bartek Buczek, który również powtarza Malewiczowski motyw, w sposób bardziej zabawowy, odmalowując na przykład krakelury

(siatkę spękań farby) na jego powierzchni. Pytanie o to, na ile te powtórzenia i remiksy pozostają po prostu zabawami z historią sztuki, a na ile związane są z dziedzictwem Urbanowicza, pozostaje zawieszony w próżni, w końcu trzeba gnać dalej, bo przed nami jeszcze tyle kwadratów do zobaczenia!

Spomiędzy prac smakowitych klasyków – Maxa Billa, Henryka Stażewskiego, Wojciecha Fangora – oraz uznanych artystów średniego pokolenia – Wilhelma Sasnała, Pawła Susida, Jakuba Woynarowskiego – wyskakuje czasem, jak straszdyła w marnych horrorach, koszmarnie kiczowate płótna paru niezbyt zdolnych współczesnych malarzy. Nazwiska litościwie przemilczę, można się domyślić drogą eliminacji, spoglądając na listę uczestników wystawy. Na szczęście są w mniejszości, ale przykre wrażenie ciągnie się za widzem, tak jak za kuratorem najwidoczniej ciągnie się długi cień gustów spod znaku Abbey House.

Pomimo powyższej litanii narzekań *Magia kwadratu* ma pewien urok. Wbrew temu, czego by się można było spodziewać na wieść o wystawie typu „z kwadratem przez wieki”, czyli ciężkostrawnego wykładu upstrzonego jednorodnymi obrazkami, wystawa Deptuły jest raczej lekka i przyjemna, a przy tym mocno zróżnicowana wizualnie. Można się na niej nieźle bawić, pod warunkiem, że zaakceptuje się to popadnięcie w drugą skrajność i potraktuje ją jak czystą, niewymagającą rozrywkę. Nie żeby czysta rozrywkowość była czymś złym, no ale jednak idzie o decorum – jak się ma materiał na rozprawę doktorską, to się z tego nie robi powieści kryminalnej. Weźmy choćby część pod tytułem *Kwadraty liryczne*, która składa się z kilku obrazów w duchu „abstrakcji lirycznej”, okraszonych jedną akwarelą Andrzeja Wróblewskiego – nowych przewartościowań, nieoczekiwanych zderzeń czy przynajmniej dokładniejszego zarysowania historii dla niezorientowa-

nych nie ma tu za grosz, jest za to kawałek naprawdę dobrego malarstwa. Kawałeczek. Podobnie jak w sekcji poświęconej Stażewskiemu i Edwardowi Krasińskiemu czy w sali z obrazami Sasnała, Susida i Zbigniewa Rogalskiego. Tymczasem wokół jednego obrazu Sasnała, tego samego, który zdobił okładkę jego *Życia codziennego w Polsce w latach 1999–2001*, na którym malarz sportretował samego siebie z małym synem Kacprem na rękach, stojącego przed dwoma obrazami, najpewniej Albersa, można by osnuć całą narrację wystawy.

Ekspozycja jest więc uporządkowana wizualnie, ale zupełnie niepogłębiona treściowo. Byłaby świetna, gdyby wisiała nie na ścianach galerii, ale w sieci, powiedzmy na Tumblrze. Proszę sobie wyobrazić – można cały zbiór rozciągać w dowolnych kierunkach, nie przejmując się kosztami wypożyczenia prac, ograniczeniami przestrzennymi, obywatel się bez uroczyście otwarc, długich podziękowań dla kolekcjonerów i tak dalej. Nie trzeba też udawać, że za wizualną przyjemnością kryje się coś więcej. Mówię to zupełnie bez przekąsu – Deptuła byłby świetnym kuratorem wystawy o kwadratach w formie obrazkowego bloga. Kosztem braku kontaktu z fizycznymi właściwościami prac i okazałego katalogu można by wiele zyskać. Zwłaszcza że *modus operandi* kuratora aż się o taką formę prosi, jest za to w zasadzie sprzeczny z tym, co powinno cechować kuratora przygotowującego regularne, galeryjne wystawy – tym czymś jest umiejętność syntezy, odrzucenia części pieczołowicie zgromadzonego materiału. Deptuła przeciwnie, ma naturę zbieracza (coż, w końcu jest też kolekcjonerem), a proces przygotowywania jego najnowszej wystawy wyglądał wręcz identycznie jak w przypadku ekspozycji *Miłość własna* zorganizowanej dwa lata temu, również w Sopocie. W obu przypadkach kurator przyznawał się bez troski do tego, że odbywało się to na zasadzie: „Miało być skromniej, ale po drodze się strasznie rozrosło i tak już zostało”. I po co się męczyc z ograniczaniem researchu – w internecie nie trzeba się hamować.

Piotr Policht





## Letnia rezydencja. Kolekcja Marxa gościnnie we Wrocławiu

Muzeum Sztuki Współczesnej – Pawilon Czterech Kopuł –

Oddział Muzeum Narodowego we Wrocławiu

kuratorzy: Eugen Blume, Matilda Felix, Barbara Banaś

23 sierpnia 2016 – 22 stycznia 2017



Andy Warhol, *Diamond Dust Shoes*, 1980,  
© 2016 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. /  
Artists Rights Society (ARS), New York, © bpk/Nationalgalerie  
im Hamburger Bahnhof, SMB, Sammlung Marx, fot. Jochen  
Littkemann

Na mapie stolicy Dolnego Śląska pojawiło się nowe miejsce przeznaczone na kulturę. Muzeum Sztuki Współczesnej – Pawilon Czterech Kopuł to filia Muzeum Narodowego we Wrocławiu, której powstanie jeszcze przed otwarciem wywołało burzliwą dyskusję. Wtedy duże emocje wzbudził remont zabytkowego pawilonu, w którym miało powstać muzeum. Po pokazaniu odświeżonego miejsca krytykowano wystawę stałą. Nie byłoby w tym nic kontrowersyjnego, gdyby nie to, że w wątpliwość podano

„współczesność” zbiorów pokazywanych na ekspozycji. Po dwóch miesiącach od otwarcia odbył się wernisaż pierwszej wystawy czasowej zatytułowanej: *Letnia rezydencja. Kolekcja Marxa gościnnie we Wrocławiu*. Czy pomoże ona zakończyć dyskusję o „współczesności” samego muzeum?

Stawka jest wysoka, ponieważ Pawilon Czterech Kopuł znajduje się w jednym z najbardziej prestiżowych miejsc we Wrocławiu. Właściwie w bezpośrednim sąsiedztwie wpisanej na listę UNESCO Hali Stulecia,

zaprojektowanej z rozmachem Pergoli czy pobliskiego Ogrodu Japońskiego. Tuż obok znajdują się park Szczytnicki oraz ogród zoologiczny. Rytm życia w tej okolicy wybijają turyści, co już samo w sobie podnosi rangę przedmiotu toczącego się sporu.

Budynek, w którym teraz znajduje się Muzeum Sztuki Współczesnej, został stworzony jako część Terenów Wystawowych, których obszar obejmował wyżej wymienione obiekty. Założenie zainicjowała *Wystawa Stulecia* w 1913 roku zorganizowana z okazji

setnej rocznicy odezwy *Do mojego ludu* Fryderyka Wilhelma III. Jeszcze do 1948 roku w Pawilonie Czterech Kopuł były realizowane inicjatywy wystawiennicze. Jedną z ostatnich była Wystawa Ziem Odzyskanych. Od 1953 roku budynek wykorzystywano jako Wytwórnię Filmów Fabularnych. Niestety, do czasów współczesnych dotrwał w bardzo złym stanie.

Po gruntownym remoncie pawilon znowu pełni funkcje wystawiennicze i robi ogromne wrażenie. Wejście do budynku prowadzi przez jedną z czterech kopuł. Monumentalna w skali architektura na chwilę zapiera oddech. Ściany oślepiają śnieżną bielą. Na początku można sobie zadać pytanie, skąd ta krytyka? Wydaje się, że wnętrza Pawilonu są spełnieniem galeryjnych marzeń. W końcu we Wrocławiu zostało otwarte miejsce posiadające dobre warunki do pokazywania sztuki współczesnej.

Zwiedzanie ekspozycji zaczynamy z przytupem, bo od prezentacji dzieł Andy’ego Warhola, która otwiera *Letnią rezydencję*. Na ścianach wiszą multiplikacje oraz portrety znanych osób. Z jednego z obrazów spogląda na nas Erich Marx. Jego kolekcja dzieł stanowi fundamenty Muzeum Sztuki Współczesnej w budynku

Tę różnorodność spaja biel ścian. Niestety, nie stworzono platformy pozwalającej korespondować dziełom tych artystów ze sobą. Twórczość każdego z nich została zaprezentowana w mniej lub bardziej wydzielonej przestrzeni. Właściwie to do dialogu dochodzi tylko w kilku miejscach, na przykład w sali Warhola, gdzie brokatowo-neogotywe portrety zostały pokazane obok filcowej instalacji Josepha Beuysa (*Bez tytułu*, 1985). Te odmienne manifestacje cielesności niejako wyznaczają rytm całej wystawy, w której główną rolę odgrywają nazwiska.

Mijamy kolejne wiszące na ścianie Rauschenbergi, Twomblichy, Harringi, Blecknery oraz prezentację *Cremaster 1* Matthew Barneya i wchodzimy do kopuły. Z kontemplacji nad arcydziełami równo powieszonymi obok siebie nagle wyrывa nas przestrzeń tworzona za pomocą naturalnego światła. W takiej scenografii pokazano Donalda Judda, Dana Flavina i Petera Halleya. Te trzy różne podejścia do minimalizmu eksplodują obok siebie. Niestety, efekt końcowy trochę zepsuł szary nawilżacz ustawiony przed utrzymanym w neonowych barwach akrylem *Zone* (1993) Halleya. Nawet najmniejszy dysonans zakłóca odbiór prac tego typu.

**Letnia rezydencja ma bardzo muzealny charakter. Jest prezentacją różnych środków wyrazu poprzez wykorzystanie znanych nazwisk. W całości zabrakło próby podjęcia dyskusji z samą kolekcją, przez co wystawa robi wrażenie objazdówki.**

Hamburger Bahnhof w Berlinie i jest właśnie pokazywana na wystawie w Pawilonie Czterech Kopuł.

Ze względu na formułę wystawy zaskoczeń nie ma. Kolekcja Marxa jest jednym z ważniejszych zbiorów sztuki współczesnej na świecie. Wrocławską prezentacją tylko to potwierdza. Ekspozycja w Pawilonie odzwierciedla kształt samej kolekcji, skupiając się na artystach, których twórczość jest prezentowana w Hamburger Bahnhof, scenie artystycznej Nowego Jorku lat 80. oraz na niemieckich malarzach. Najważniejsze punkty ekspozycji poświęcono artystom-kłasykom. Mowa tutaj o takich osobowościach jak: Cy Twombly, Anselm Kiefer, Robert Rauschenberg, wspomniany już Andy Warhol czy też Joseph Beuys.

Mimo to wracamy uwzniośleni do dalszego zwiedzania. Ponownie mijamy równo powieszzone nazwiska oddzielone od siebie ścianami. Są tu niemieckie akcenty w postaci Rainera Fettinga, Eberharda Havekosta i Martina Assiga. Polskę reprezentują Wilhelm Sasnal i Zbigniew Rogalski. Pokazano również fotografie między innymi Wima Wendersa. Wymieniam te wszystkie nazwiska prawie jednym tchem nie bez powodu.

*Letnia rezydencja* ma bardzo muzealny charakter. Jest prezentacją różnych środków wyrazu przez wykorzystanie znanych nazwisk. W całości zabrakło próby podjęcia dyskusji z samą kolekcją, przez co wystawa robi wrażenie objazdówki. To uczucie wzmaga fakt, że podobna ekspozycja była pokazywana w latach 2011–2012 w łódzkim

Atlasie Sztuki oraz w Muzeum Narodowym w Szczecinie. Prezentacja kolekcji Marxa we Wrocławiu próbuje wymknąć się temu porównaniu. Jest bardziej rozbudowana, pokazano nie tylko więcej artystów, ale i inne media poza malarstwem.

Koniec wystawy zrywa z formą zamkniętą całej ekspozycji. Wchodząc do ostatniej sali, zaczynamy również zwiedzanie wystawy stałej Pawilonu Czterech Kopuł. Polietylenowa rzeźba Pawła Althamera przygląda się kartom historii zapisanym przez Anselma Kiefera. *Mohn und Gedächtnis* (1989) to mocne zakończenie. Rzeźba z ołowiu przedstawia samolot, na którego skrzydłach leżą książki. Spomiędzy ich kart wystają prawdziwe, zasuszone maki. Praca, bezpośrednio nawiązująca tytułem do tomu wierszy Paula Celana, porusza kwestię bolesnej pamięci. Wydaje się znamienne, że oś wizualną *Letniej rezydencji* zaczyna portret Josepha Beuysa autorstwa Andy’ego Warhola, a zamyka dzieło Anselma Kiefera podejmujące temat paradoksu sztuki po obozach koncentracyjnych.

Z taką refleksją można zmierzać ku kolekcji gromadzonej przez Muzeum Narodowe we Wrocławiu. W zetknięciu z pytaniem o sens biel ścian traci nagle na jasności. W świetle bijącym z kopuł nie znalazły się Abakany. Masywnie przeszklony dziedziniec, który oddziałuje swoją skalą, został podzielony małymi formami architektonicznymi. Gdzieś z boku w ciasnym, białym kubiku powieszono wizualne poematy Stanisława Dróżdża. Mijając Grupę Luxus, Marię Jareme, Wojciecha Fangora, zadawałem sobie pytanie, po co właściwie we Wrocławiu powstało kolejne miejsce poświęcone sztuce współczesnej?

Nie myślę tutaj o samej kolekcji sztuki współczesnej Muzeum Narodowego. Ta jak najbardziej zasługuje na odpowiednią prezentację. Jednak powstanie Pawilonu Czterech Kopuł na mapie Wrocławia wprowadziło na początku spore zamieszanie. Dwa miejsca o zbliżonym profilu i podobnych nazwach (Muzeum Współczesne Wrocław oraz Muzeum Sztuki Współczesnej – Pawilon Czterech Kopuł) w jednym mieście – brzmi to jak jakiś marketingowy koszmar. Ostatecznie nic się nie zmieniło. Obydwie instytucje realizują swoje misje: otwierają wystawy, organizują wydarzenia, działają na polu edukacji. Zamiast owocnej współpracy – cisza.

Marcin Ludwin





Dawid Radziszewski, znany jako człowiek, który zamiast być psem w Poznaniu, wolał być sobą w Warszawie, pokazał ostatnio w Zielonej Górze wystawę zatytułowaną *Życie artystyczne Zielonej Góry w latach 1945–2016*. Radziszewski jest związany z Zieloną Górą od małości. Tutaj kończył liceum, tutaj prowadził swoje pierwsze intelektualne spory z Wojtkiem Kozłowskim na temat sztuki i prawdy, tutaj wreszcie realizował swoje pierwsze, undergroundowe, kuratorskie pomysły. Chętnie także wraca do Zielonej Góry przy różnych okazjach. Może to być zaproszenie na gościnny wykład dla studentów Instytutu Sztuk Wizualnych albo gra w koszykówkę z Rafałem Wilkiem podczas otwarcia wystawy z okazji Jubileuszu BWA. Od Karoliny Plinty usłyszałem kiedyś, że Zielona Góra to miasto, w którym warszawiakom wszystko się podoba. Cóż, nie jestem warszawiakiem, ale jeśli chodzi o zielonogórczyków, sentyment do tego miasta wzrasta proporcjonalnie do odległości, w jakiej się od niego znajdują. Zielona Góra to przecież tylko chów ściółkowy, święcenia otrzymuje się zupełnie gdzie indziej.

Oczywiście chów chowowi nierówny, ale ten zielonogórski z perspektywy centrum wypada na tle innych środowisk w Polsce dosyć dobrze. Nadal słychać (ale chyba już niestety coraz cichsze) głosy o fenomenie zielonogórskiego środowiska sztuki, które jak na miasto tej wielkości wykształciło „pełnowartościową i zróżnicowaną scenę plastyczną”. Poszukuje się czegoś w rodzaju „stylu zielonogórskiego”, nazywając nieraz artystów wywodzących się z tego środowiska szpakami. W tym określeniu czai się jednak ironia, ukryta pod bezpośrednim odniesieniem do ojca-założyciela Mariana Szpakowskiego. Szpak to przecież ptak mimetyczny, potrafiący naśladować inne ptaki, metabolizujący zarazem z niezwykłą prędkością alkohol. Jak to więc jest z tym stylem zielonogórskim?

Prawdopodobnie czegoś takiego jak „styl zielonogórski” w ogóle nie ma i lepiej, żeby nie było. Na szczęście Dawid Radziszewski nawet nie próbuje szukać na to pytanie odpowiedzi. Jego wystawa *Życie artystyczne Zielonej Góry w latach 1945–2016* jest przede

wszystkim po prostu próbą pokazania i opisanie historii rozwoju zielonogórskiego środowiska plastycznego. Co ciekawe, narracja wystawy jest tradycyjnie linearna. Historia rozpoczyna się od kolonizacji kulturalnej miasta w latach powojennych i prowadzi dekada po dekadzie – dookoła głównej sali wystawienniczej – przez rozwój środowiska w okresie PRL, przemiany w okresie transformacji ustrojowej, aż do różnorodności postaw w tak zwanej wolnej Polsce, kończąc się symbolicznie w 2016 roku.

W pierwszej chwili możemy być zaskoczeni. Takich wystaw już się dzisiaj raczej nie robi. W świecie mediów cyfrowych i hipermedialności, gdzie wszystko jest od dawna skatalogowane, opisane i tylko czeka niczym chmura możliwości na nasz strukturalizujący gest, tak zaprojektowana wystawa wydaje się anachroniczna. Radziszewski jest tego świadomy i dlatego we wprowadzeniu do wystawy, wydrukowanym i powiększonym do rozmiarów sporego płótna, pisze wprost, że ta linia czasu jest rzeczywiście jedynie „porządkującą iluzją”. To jest nie tyle metodologiczna szczerść, co próba uprzedzenia potencjalnych zarzutów. Wiemy przecież, że artyści nie tworzą przez jedną dekadę i zawsze w tym samym stylu, ale ich twórczość bywa bardzo zróżnicowana i rozciągnięta w czasie. W związku z tym porządkowanie ich na linii czasu jest z konieczności naciąganiem i upraszczaniem rzeczywistości. Skoro jednak jest to tylko iluzja, to dlaczego czynimy z niej główną zasadę porządkującą rzeczywistość? Wygląda to przecież tak, jakby kurator sam od razu przyznawał się do tego, że cały układ wystawy, jaki z zaangażowaniem stworzył, nie ma większego znaczenia.

Tutaj chodzi o coś więcej i sądzę, że Radziszewski wie, że proponując wystawę dotyczącą życia artystycznego Zielonej Góry, stawia siebie w niełatwej sytuacji. Dzisiaj instytucje sztuki współczesnej dążą do bycia „instytucjami krytycznymi”, chcą dokonywać dekonstrukcji własnego mitu, rekontekstualizacji własnego kanonu, szperają głęboko we własnych archiwach i z dumą pokazują, jak robi im się siusiu w torcik. Zielona Góra jest jednak dopiero na etapie tworzenia wła-

**Zielona Góra jest dopiero na etapie tworzenia własnego mitu, na którym na wyszukane kuratorskie reinterpretacje, do jakich już zaczynamy przywykać w ogólnopolskiej praktyce instytucjonalnej, jest jeszcze za wcześnie.**

snego mitu i określania własnego kanonu. W 2014 roku Marta Gendera i Piotr Słodkowski opublikowali książkę zatytułowaną *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*. Rok później ukazała się książka Konrada Schillera pod tytułem *Awangarda na Dzikim Zachodzie. O wystawach i sympozjach Złotego Grona*. To są kamienie węgielne współczesnego mitu założycielskiego Zielonej Góry jako miasta sztuki współczesnej. Ten mit jest potrzebny BWA i Instytutowi Sztuk Wizualnych dla usankcjonowania swojego istnienia we wspólnej ogólnopolskiej tradycji modernistycznej (może też awangardowej). Zauważmy na marginesie, nie rozwijając dalej tego wątku, że potrzeby ugruntowania w tradycji wzrastają zwykle proporcjonalnie do obniżania się jakości tworzonej aktualnie sztuki. Jest to więc etap pracy u podstaw i na tym etapie na wyszukane kuratorskie reinterpretacje, do jakich już zaczynamy przywykać w ogólnopolskiej praktyce instytucjonalnej, jest jeszcze za wcześnie.

W pewnym sensie wyłomem w tym procesie była wystawa z okazji Jubileuszu

BWA (pisałem o niej w dziesiątym numerze „Szumu”), która z tego właśnie powodu (zamiast definiować kanon, pokazała galerię jako instytucję żywą) spotkała się z wewnętrzną krytyką części zielonogórskiego środowiska. Dobrze się jednak stało, że Wojciech Kozłowski nie zdecydował się wówczas na pokazanie wystawy w rodzaju *Życia artystycznego Zielonej Góry w latach 1945–2016*. W tak ważnym momencie trzeba było podpisać tworzony mit współczesnym fontem, należało potwierdzić, że działalność BWA jest spójna z wyobrażeniami o sztuce i praktyce instytucjonalnej polskiego „głównego nurtu”.

Dla wystawy Dawida Radziszewskiego o wiele lepszym kontekstem był niezobowiązujący czas *Winobrania*, którego stopień ludyczności jest dla wielu nieco bardziej wymagających mieszkańców naprawdę trudny do zniesienia. Może brzmi to ironicznie, ale ironia nie jest tutaj zamierzona. Radziszewski stworzył popularną wystawę dla mieszkańców miasta i ich winobraniowych gości, którzy pragnąc odmiany od pola, chętniej niż zwykle dadzą się na-

Helena Kardasz, *O siewcach*, obiekt, 2016, fot. Marek Lalko; dzięki uprzejmości BWA w Zielonej Górze





mówić na nieco dydaktyzmu. Tak możemy patrzeć na tę wystawę w krótkiej perspektywie czasu winobrania. W dłuższej perspektywie jest ona kolejnym krokiem na drodze budowania zielonogórskiego mitu i ustalania lokalnego kanonu.

W tym kontekście Dawidowi Radziszewskiemu udało się jednak zachować siebie. Nie jest to typowa nudna wystawa historyczna i dokumentacyjna, siłaca się na kompletność, obiektywność, próbująca na sucho zreferować historię. *Życie artystyczne Zielonej Góry w latach 1945–2016* to Radziszewskiego zielonogórskie muzeum wyobraźni, uzgodnione oczywiście z tym, co na tak zatytułowanej wystawie znaleźć się powinno. Pomimo zobiektywizowanej formy narracja poprowadzona jest swobodnie, wydaje się, że wiele prac zostało wybranych dość subiektywnie, nawet tendencyjnie (zdaje się, że Radziszewski na wystawie preferuje figurację), nie brakuje nawet kuratorskiego ironicznego dowcipu. Oczywiście Radziszewskiemu daleko jest do zrobienia siusiu na torcik (nadają tutaj tej praktyce szerokie symboliczne znacznie, wykraczające poza to, co zrobił Karol Radziszewski w Zachęcie), ale jego wystawa na szczęście może stać się dla co wnikliwszych widzów inspiracją do snucia takich fantazji.

Z formalnego punktu widzenia wystawę można podzielić na dwa okresy: „muzealny” trwający do lat 80. (prace z tego okresu, poza reliefem Szpakowskiego, zostały wypożyczone z Muzeum Ziemi Lubuskiej) i „pomuzealny”, opracowany przez kuratora już z większą swobodą i fantazją, który trwa do dziś. Wczesne powojenne zdarzenia są przywołane raczej śladowo, symbolicznie, ograniczają się do podstawowych informacji. Z czasem przybywa dzieł, lokalnych smaczków i anegdot przywoływanych w kalendarium dołączonym do każdej dekady. Dla środowiska zielonogórskiego prawdziwym przełomem nie są jednak lata 80., ale początek lat 90. Chodzi jednak nie tyle o samą transformację ustrojową, ile o powstanie w 1991 roku Instytutu Sztuki i Kultury Plastycznej przy ówczesnej Wyższej Szkole Pedagogicznej (obecnie Instytut Sztuk Wizualnych przy Uniwersytecie Zielonogórskim). Nowy wiek reprezentowany jest przez artystów, z których wielu jest już absolwentami tej nowej uczelni. Całej wystawie towarzyszy część dokumentacyjna, w której skład wchodzi nie tylko zapisy wi-

deo sytuujące się zwykle gdzieś „pomiędzy” sztuką a życiem, ale też archiwa prasowe, fotografie, korespondencja i dokumenty. Warto dodać, że dyrektor galerii, Wojciech Kozłowski, stworzył do wystawy mały aneks, w ramach którego prezentuje artystów dla niego ważnych, którzy jednak nie znaleźli się w wyborze Radziszewskiego.

Radziszewski zaproponował wystawę, która wydaje się w bezpretensjonalny sposób czynić zadość oczekiwaniom chyba całego zielonogórskiego środowiska. Jeśli ktoś został pominięty (a zawsze tak niestety będzie, ponieważ sala wystawiennicza jest nieporównywalnie mniejsza od tego, co znajduje się poza nią), to już nie z powodu jakiegoś ekskluzywnego pomysłu, wykluczającej idei czy innego wartościowania. Na wystawie znaleźli się „wszyscy”, niezależnie od tego, jak rozumieją sztukę i w jakich środowiskach przyjęli konsekracyjne święcenia. Obok uznanych malarzy klasyków, „młodych gwiazd”, dydaktyków i profesorów znalazły się na niej także takie postaci jak Ziggy Stardust (Andrzej Tokarski), autor różnych dziwnych dzieł, założyciel punkowego zespołu Rozkrok, czy jeszcze bardziej niszowy artysta-amator Stanisław Hołownia, zwany „Betonem”, który niczym kloszard edukował za pomocą sztuki zielonogórskie dzieci i przechodniów. Radziszewski niejednokrotnie balansuje na granicy sztuki i „nieszuki” i czasem niebezpiecznie tę granicę upłynnia. To oczywiście z jednej strony dobrze, ponieważ dzięki temu udaje mu się uchwycić szerszy kontekst rozwoju zielonogórskiego środowiska i tchnąć w historię nieco życia. Ale nietrudno zauważyć, że w tym upłynnieniu czai się też kuratorska ironia. Skoro bowiem na wystawie są wszyscy, to niech znajdzie się tam też figurka świebodzińskiego Jezusa. Postawienie jej w rogu sali to jakby powiedzenie: zobaczcie, dla mnie nie ma różnicy między tą małą kiczowatą pamiątką a waszą sztuką. Na szczęście to tylko moja fantazja i Dawid Radziszewski w ten sposób o tym ani razu nie pomyślał.

Łukasz Musielak



## Anna Baumgart, *Terytorium Komanczów*

Galeria Sztuki Wozownia, Toruń  
14 października – 20 listopada 2016



Anna Baumgart, *Ciemna materia sztuki*, kadr z filmu; dzięki uprzejmości Galerii Sztuki Wozownia

Galeria Sztuki Wozownia przygotowała wystawę, na którą składają się najnowsze filmy Anny Baumgart. Jej tytuł, *Terytorium Komanczów*, zaczerpnięto z książki Artura Pérez-Revertego, w której funkcjonuje on jako określenie niebezpiecznej przestrzeni. Doświadczenia korespondentów wojennych artystka przełożyła na terytorium sztuki i odnajdując w tym kluczu panujące w jej polu sztuki napięcia, zdecydowała się przeprowadzić nas przez przestrzenie ryzyka. Metafora – także zastosowana tutaj – ma to do siebie, że nie tylko odkrywa nowe sensory, ale w jej naturze leży zakrywanie, o czym często już nie pamiętamy. Mechanizm bycia w kulturze w ogóle można rozumieć analogicznie. „Uczestnictwo w kulturze to uczestniczenie w procesie ujawniania

i rozumienia tego, co ujawnione. Uczestniczenie w procesie ujawniania to zarazem uczestniczenie w procesie maskowania. Nie istnieje bowiem ujawniane inne niż przez maskowanie”, jak definiuje to Zofia Rosińska w książce *Freud*. W prezentowanych na wystawie pracach tym, co odkryte, miałyby być marginesy i pogranicza wielkich tematów, obnażające stereotypowe widzenie świata. Wydaje się jednak, że ekspozycja zadaje pytanie o problem przysłaniania, który w miarę oglądania kolejnych filmów następuje chyba najwięcej trudności.

Zacznę od tytułu – pierwszej z klisz, z którymi powinniśmy się zmierzyć. *Terytorium Komanczów* to pierwotnie obszar „wroga i obcego”. Tyle dokładnie znaczy nazwa plemienia, którą ukuto dla nich w języku Ute,

a którym oni sami się nie posługiwali. Jak twierdził Jean-François Lyotard, „być nazwanym to być opowiedzianym” – „wrogiowie i obcy” to nazwa nadana koczownikom przez plemiona z doliny rzeki. Tym, którzy zbierają i nie myślą o oswojeniu przez tych, którzy wybrali okolice źródła na swój dom. Kiedy Baumgart pokazuje nam *Zdobyców słońca*, *Świeże wiśnie z Appendix* czy *Ciemną materię sztuki* (2015), to można te prace odczytywać jako wyznaczenie nowej narracji, nieznanych punktów na mapie. Mapy służą zagubionym albo tym, którzy archiwizują stan posiadania, i jakkolwiek – dokładna, niedokładna – mapa nie pozwala nam iść z zamkniętymi oczami. Trzeba zwracać uwagę na legendę. Porównywać skale, zapamiętać o odpowiedności kolorów i mieć na-



dzieje, że to, na co patrzymy, to nie lizaje na schorowanym ciele. Jeśli zdecydujemy się pójść wytyczanym szlakiem, to skąd przychodzimy? Dokąd idziemy i kim jesteśmy w tej przestrzeni? Nazwa mówi coś przede wszystkim o nas. Do „wrogów i obcych” wychodzimy z terytorium lęku – miejsca,

## Terytorium Komanczów to pierwotnie obszar „wroga i obcego”. Tyle dokładnie znaczy nazwa plemienia, którą ukuto dla nich w języku Ute, a którym oni sami się nie posługiwali.

w którym żyliśmy w strachu przed tymi, którzy mogliby zanieczyścić źródła. Z pewnością udało nam się już je obwarować – takimi, a nie innymi sposobami myślenia, działania, wiarą i władzą. Samo wyjście nie musi więc oznaczać otwarcia. Nasze widzenie określi odczuwalne napięcie, a „w takich warunkach siłą rzeczy otoczenie można obserwować tylko wrywkowo”, czytamy w zapowiedzi wystawy.

Być może dlatego trzymamy się mapy, nie dociekając, kto i z jakich powodów ją przygotował. Dajemy się prowadzić – legenda to nie bajka. Odkrywanie tytułu, skali, znaków, objaśnień pomaga zyskać realną orientację przynajmniej w teorii. W praktyce może jednak przysłonić rzeczywistość, co mistrzowsko opisał Jorge Luis Borges, a rozwinął Jean Baudrillard. Trzymając się wyznaczonego szlaku i zerkając tylko na to, co jest dookoła, coś jednak przez cały czas słyszymy: „Coś z życiem chcecie za bardzo, fikcji bym chciała”, „Są drapieżne, są ostre, tak jak lubimy”, „Prawdziwa krew na scenie nie robi wrażenia, wygląda jak sztuczna”. Gdyby przyszło nam do głowy sprawdzić, skąd pochodzą te słowa, to ukazałyby się nam na przykład *Ekstatyczki, histeryczki i inne święte* albo *Filmy o miłości*, których bohaterki „umierają na maksa”, których rozpacz jest „bezgraniczna”, i chociaż starają się być „bez-

namiętne”, to frazą, której nie wypowiadają, a którą chciałoby się je dodatkowo ozdobić, byłoby powiedzenie, że „rany są słodkie”, co oczywiście jest straszne. Prawdziwą topografię wartości i zapowiadane napięcia na *Terytorium Komanczów* budują dwie sfery – etyki i estetyki – które tak tu ze sobą zagrały,

że stały się elementami jednego krajobrazu. „Czy mamy do dyspozycji reprezentantów?”, zapyta posługująca się metodą ustawień Hellingerowskich terapeutka i wyznaczy kolejne role – „Pan reprezentuje tego, który patrzy.” Oglądając na przykład wideo *Świeże wiśnie* opowiadające o stygmatyzacji, prostytucji w obozach koncentracyjnych i kwestionowaniu statusu ofiary, trudno przystać na to, że uczestniczenie w kulturze, której fundament stanowi trauma, ma być zredukowane do mniej lub bardziej estetyzowanych wzruszeń. A taka, rodem z *Dogville* Larsa von Triera, jest sceneria, jak i dziesiątki gestów bohaterki, bohaterów, którzy zatracają się i upajają – krzycząc, gryząc, tańcząc i nie zapominając wyrysować ładnego wzoru krwią, która wypłynęła z dopiero co wyciętej sznuty.

Na tym terytorium warstwy mieszają się – nie wiadomo, co jest wartością, co walorem – jedno i drugie odsyła do światła i cienia, pozycjonuje, wyostrza kontrasty, nadaje ciężkość. Wydaje się, że gdybyśmy nawet zdecydowali się na dogłębną eksploatację terenu (pytanie, czy można przekopać mapę?), niewiele by to dało. Doświadczenie korespondentów wojennych bazuje przecież na takiej ambiwalencji. Im, mimo wszystko, łatwiej jest się skryć – choćby za aparatem – nam, uczestnikom, pozostaje świadomie decydować o tym, na ile chcielibyśmy się

otworzyć i zapytać, jak się mają nasze własne maski i co zasłaniają. Sztuka to lustro, co nie brzmi jak frazes, jeśli tak jak bohaterka jednego z filmów najpierw elegancko się ubierzemy i zadamy o to, żeby odbijały się w nim świeżo umyte włosy, zanim przed nim staniami, a nawet zdecydujemy się symbolicznie wyczyścić. Ryzyko dotyczy nas w sposób bezpośredni. Te wszystkie wyrazy nadekspresji to przecież także apele, którymi – jak pisał klasyk – prace się do nas zwracają: „To jesteś ty, musisz zmienić swoje życie!”, i jest to kolejny, niebezpieczny krok. Kto chciałby dobrowolnie i na zawsze opuścić źródło?

W tekstach o twórczości Baumgart często podkreśla się związki realizowanych przez nią koncepcji z nomadyzmem. Każde dookreślenie, umiejscowienie, uchwycenie – także w jednoznacznych pojęciach – mogłyby urzeczowić proces, zamrozić tożsamości i zdominować różne sposoby reprezentacji świata. Wchodząc na *Terytorium Komanczów*, trzeba więc zadać sobie pytanie, na ile płynność i rozedrganie stanowią alternatywę dla miejsca, w którym nauczyliśmy się czuć bezpiecznie, mimo że nawet żyjąc w oazie, powinno się brać pod uwagę fakt, że zdążyła stać się gettem. Tak wygląda ryzyko plemion znad rzeki. Ryzyko Komanczów przypomina to, którego nie uniknęło wielu Indian. Z czasem sami zaczęli chętnie posługiwać się nazwą, którą nadano im przez przypadek, spodziewając się odkrycia zupełnie innego kontynentu. Błąd wynikał z mapy, z kilku wstępnych założeń „odkrywców”, którzy zdecydowali, co zobaczą, zanim postawili stopę na lądzie. Dlatego być może nie powinniśmy starać się orientować za wszelką cenę, bo przyjdzie ją zapłacić obu stronom. Chyba że ta zasugerowana mapa to sprytna taktyka Komanczów, na którą daliśmy się nabrać i zgubić się właśnie tak, jak oni zaplanowali.

Malina Barcikowska



## Mikołaj Długosz, *Latem w mieście*

Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana,  
Warszawa 2016

Okładka najnowszego albumu Mikołaja Długosza może wprowadzić odbiorcę w błąd. Złote litery tytułu *Latem w mieście*, który w wersji angielskojęzycznej brzmi *Summer in the City*, to także nazwa szlagieru grupy Lovin' Spoonful (przypomnianego trzy dekady później przez Joe Cockera), nadrukowane na rozświetlony słońcem kadr, przedstawiający odkryty basen kąpielowy. Owszem, takich słonecznych fotografii, na których znajdziemy też inne kąpieliska, jest w książce sporo, ale to nie sport i rekreacja są tematem tego wydawnictwa, do którego stworzenia Długosz wykorzystał slajdy z archiwum Krajowej Agencji Wydawniczej.

Może pora w tym miejscu na kilka uwag natury technicznej. W latach 70. i 80. ubiegłego wieku kolorowe fotografie w albumach, gazetach, folderach i na pocztówkach drukowano niemal wyłącznie z przezroczy. Ówczesne slajdy miały niską czułość rzędu 50–200 ASA (wykorzystywano raczej

materiały niskoczułe, ponieważ wraz ze wzrostem ISO spadała ostrość obrazu), więc żeby wszystko było równo oświetlone, a sztafaż zamrożony w ruchu, siłą rzeczy wybierano słoneczną pogodę. Jako że pracowano na slajdach, w przypadku których ekspozycję ustawia się na światła, wybierano sytuację, motywy i pory dnia, w których wszystko jest w miarę równo oświetlone. Oczywiście wybrane przez Mikołaja Długosza kadry powstały na konkretne zamówienie, a produkcja pocztówek była elementem propagandy PRL. Pracujący dla KAW fotografowie dostawali ścisłe instrukcje, co i jak mają rejestrować, co skutkowało obrazami o zbliżonej stylistyce. Mimo że w albumie *Lato w mieście* znalazły się też klatki odrzucone przez agencję, materiał ten da się ułożyć w dość spójną narrację wizualną.

Opowieść Długosza zaczyna się od przedstawień dworców autobusowych i kolejowych, później oglądamy mniej lub

bardziej prowincjonalne domy towarowe, blokowiska, pomyślane jako „reprezentacyjne” centra miast i miasteczek, militarne pomniki zrobione z czołgów lub samolotów z demobilu, budynki uzdrowiskowe, wreszcie baseny kryte i otwarte. Tak przygotowaną narracją rządzi powinowactwo wizualne, podobieństwo kształtu prezentowanych obiektów oraz funkcja, jaką w tamtym czasie one pełniły. Wybrane z archiwum KAW kadry składają się na rodzaj panoramy socmodernistycznej architektury drugiego i trzeciego szeregu, która w tamtym czasie nigdy nie stała się tematem dla fotograficznych projektów dokumentalnych. Owszem, fotoreporterzy zwracali obiektywnym szych kamer ku podobnym miejscom, lecz ich spojrzenie miało zwykle protekcyjny lub ironiczny charakter. Polscy autorzy specjalizowali się tutaj w zestawianiu obecnych w krajobrazie propagandowych sloganów z nijak mającym się do nich kontekstem, go-





Wybrane z archiwum KAW kadry składają się na rodzaj panoramy socmodernistycznej architektury drugiego i trzeciego szeregu, która w tamtym czasie nigdy nie stała się tematem dla fotograficznych projektów dokumentalnych.

ście zza granicy penetrowali zwykle miejsca podupadłe (polując zawzięcie podczas wiejskiego pleneru na końskie furmanki), obie zaś grupy z równym zapałem eksploatowały tematykę religijną.

Dorota Masłowska, która jest autorką posłowania w albumie, pisze, iż „lata 80. w Polsce pamięta wciąż jako Czas Wielkiej Szpetoty” i wspomina „brudne kolory, betony, asfalty, smoły, wstrętne zapachy, złe smaki, brzydkie ubrania”. Biorąc pod uwagę wiek autorki, mamy tu najwyraźniej do czynienia z pewnym rodzajem nadświadomości historycznej, bo wydaje mi się, że nawet ludzie starsi od niej o dekadę lub dwie taki sposób postrzegania czasów PRL zawdzięczają raczej neoliberalnym poligramotom z lat 90. ubiegłego wieku niż własnej pamięci. Bo gdybym miał się odnieść do tego, co sam pamiętam, to ta „szpetna” – jak chce Masłowska – rzeczywistość jawiła mi się raczej jako coś... danego i przezroczystego. Nie było nic innego, a biorąc pod uwagę filtry informacyjne w mediach oraz problemy z wyjazdem „na Zachód”, nie było się do czego odnieść. Chociaż może nie do końca – podróż kolejną przez ZSRR oraz Rumunię i późniejszy wakacyjny pobyt w Bułgarii na początku lat 70. uzmysłowił mi, że gdzie indziej może być gorzej, jakkolwiek wtedy o tym nie myślałem – chociażby z racji młodego wieku – w kategoriach estetycznych.

Pozwolę sobie tutaj wtrącić jeszcze jeden osobisty wątek. Mój ojciec był fotografem i na początku lat 70. ubiegłego wieku wykonał zdjęcia do folderu Związkowej Spółdzielni Mieszkaniowej, która obchodziła wtedy dwudziestopięciolecie. Fotografował wówczas jej sztandarową inwestycję, czyli osiedle Podwawelskie w Krakowie

(które wtedy nosiło jeszcze starą nazwę Tysiąclecia). Opracowując niedawno kilka z naświetlonych przez niego negatywów do książki o Witoldzie Cęckiewicz (architekt ten był autorem koncepcji urbanistycznej osiedla) z rosnącym zdumieniem patrzyłem na chaos, bałagan oraz wszechobecne błoto, widoczne w zarejestrowanych przez ojca kadrach. To *déjà vu* było tym bardziej dokuczliwe, że teren ten był mi dobrze znany, ponieważ mieszkałem w bloku przy ulicy Komandosów, ale całkiem inaczej zapamiętany. Z drugiej strony przypominam sobie teraz, że spółdzielcy nie byli specjalnie zadowoleni z pracy ojca i z jubileuszowego wydawnictwa konsekwentnie wycięli wszystkie te błotniste motywy.

Wybierając kadry z archiwum KAW i układając je w wizualną sekwencję, Mikołaj Długosz przedstawia ten materiał współczesnym odbiorcom jako rodzaj narracji o quasi-typologicznym charakterze, a biorąc pod uwagę popularność przedsięwzięcia Berndta i Hilli Becherów, jest to dość dobrze przyswojona ścieżka interpretacyjna. Oglądamy więc katalog budowlanych motywów socmodernistycznych, podanych w maniere stylu zerowego (to oczywista interpretacyjna nadświadomość z mojej strony...), dobrze opracowany pod względem edytorskim i elegancko złożony. Mimo że – jak wiemy – autorzy zdjęć KAW-owskich pocztówek wykonywali je zgodnie ze ściśle określonymi wymogami, ta wizualna podróż przez dwie dekady realnego socjalizmu sprawia wrażenie wiarygodnej (gdybym znów miał się odnieść do subiektywnej pamięci własnej, to w wyglądzie sfotografowanych miejsc nie znajduję specjalnych przekłamań), jakkolwiek nie jest to z pewnością rejestracja

kompletna – zresztą autor omawianej kompilacji nie rości takich pretensji.

Ponieważ pod zdjęciami podane są współrzędne geograficzne, możemy za pomocą Street View sprawdzić, jak te lokalizacje i obiekty wyglądają dzisiaj. Ten rodzaj dopowiedzenia sugerowany przez Długosza, gdzie widać ich styropianizację, baneryzację czy pastelozę, rozszerzyłbym o oglądanie albumu w kontrapunkcie z zapisami z czasów PRL. Naturalnymi kandydatami do takiej symultany wydają się reporterska książka *Portrait of Poland* Brunona Barbeya czy świetne i niestety fatalnie układane w postaci wydawnictw zdjęcia Chrisa Niedenthala, ja jednak zdecydowałbym się na – od początku pomyślany jako rejestracja o seryjnym charakterze – *Zapis socjologiczny* Zofii Rydet. Mimo widocznych mankamentów natury technicznej cykl ten wydaje się naturalnym uzupełnieniem peerelowskiej twórczości widokówkowej. Zarejestrowane przez Zofię Rydet miejsca (oraz sportretowani w nich mieszkańcy) znajdowały się bowiem często o rzut beretem od obiektów leżących w polu zainteresowań fotografów pracujących dla Krajowej Agencji Wydawniczej. W *Zapisie socjologicznym* możemy nie tylko spojrzeć na twarze użytkowników socmodernistycznej architektury drugiego i trzeciego szeregu, lecz także zobaczyć ich najbliższe, często pieczołowicie kształtowane otoczenie, którego palimpsestowa kakofonia jakoś dziwnie kojarzyć się może ze współczesnym krajobrazem niepodległej Rzeczypospolitej.

Wojciech Wilczyk

# dziekanka artystyczna

fenomen  
kultury niezależnej  
1972–1998  
na Krakowskim Przedmieściu  
w Warszawie

sztandarowe zjawisko  
polskiej sceny artystycznej  
miejsce niezależnych eksperymentów

monografia

konferencja

wystawa październik 2017

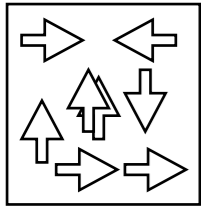
Galeria Salon Akademii  
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie  
Krakowskie Przedmieście 5

[www.dziekanka.waw.pl](http://www.dziekanka.waw.pl)



Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego  
Projekt współfinansuje miasto stołeczne Warszawa





## Koji Kamoji

1

Moi rodzice

2

Dzieństwo.  
Rzeka Edogawa, stara sosna  
Zenyooji. Koiwa, Tokio.  
Łąka, ważki, owady

3

Ewakuacja w czasie wojny  
na północ Japonii.  
Atsumi

4

Śmierć przyjaciela,  
S. Sasakiego

5

Studia na ASP w Tokio.  
Bridgestone Museum  
w Tokio,  
obrazy Vincenta van Gogha,  
Paula Cézanne'a.  
Świątynie w Kioto i Narze

6

Mała wystawa  
Alberta Giacomettiego.  
Galeria Minami,  
Tokio

7

Wystawa  
Giorgia Morandiego.  
Kamakura, Japonia

8

Podróż statkiem  
z Yokohamy do Gdyni

9

*Pieta Rondanini*  
Michała Anioła. Mediolan

10

Śmierć mojej żony.  
Życie w Polsce

fot. Hans-Wulf Kunze



### Koji Kamoji

Urodził się w 1935 roku w Tokio. Malarz, autor instalacji. Skrócowa i lapidarna forma prac Kamojiego może przypominać poetykę haiku. Absolwent Akademii Sztuk Pięknych Musashino w Tokio (studia w latach 1953–1958). Po przyjeździe do Polski w 1959 roku rozpoczął studia na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni prof. Artura Nachta-Samborskiego. Od 1967 roku związany z Galerią Foksal.



WSKAZANE

G A L E R I A  
Arsenal

# JUTRO NIE PRZYJDZIE NIGDY

## MIROSŁAW BAŁKA

## KATARZYNA KRAKOWIAK

25. 11. 2016 - 05. 01. 2017

kurator: Marek Wasilewski

Galeria Arsenal  
ul. A. Mickiewicza 2  
Białystok

[www.galeria-arsenal.pl](http://www.galeria-arsenal.pl)  
miejska instytucja kultury



CSW Usta usta

**Mouth to Mouth**

—  
**25.11.2016 — 19.02.2017**



**Centrum Sztuki  
Współczesnej  
Zamek Ujazdowski**

—  
**ul. Jazdów 2  
Warszawa  
[www.csw.art.pl](http://www.csw.art.pl)**

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego**

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa  
Narodowego / Exhibition organized with financial support  
from the Ministry of Culture and National Heritage

Patroni medialni / Media patrons:



Slavs & Tatars