

sztuka polska w rozszerzonym polu

SZUM

„Szum” nr 10
25,00 PLN (w tym 5% VAT)
jesień-zima 2015
ISSN 2300-3391

Honorata
Martin

Monika
Sosnowska

Magdalena
Starska

Piotr
Piotrowski



Mapa sztuki polskiej 2015

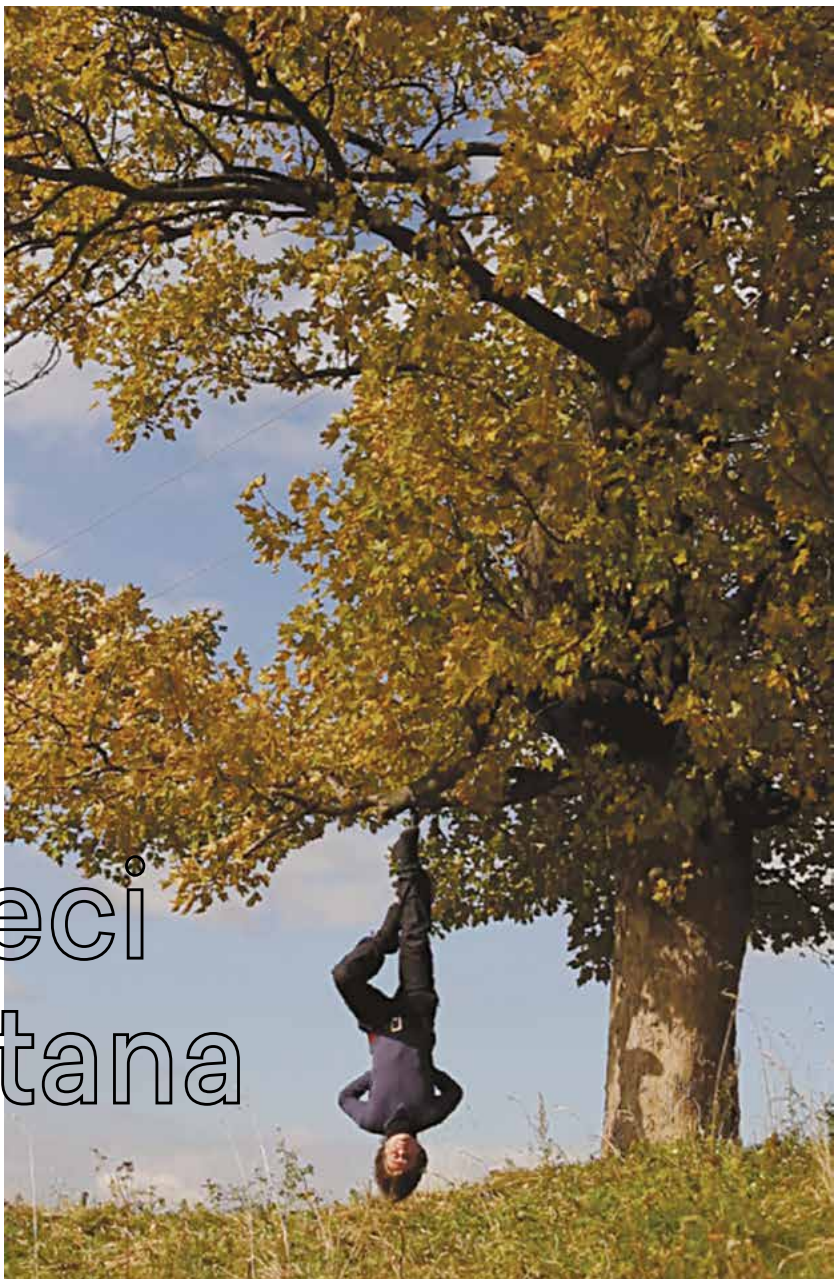


KURATOR:
STANISŁAW RUKSZA

OTWARCIE: 25 WRZEŚNIA
KRAKÓW, KRZYSZTOFORY, JASNY DOM

ALEKA POLIS
DRYF MEMETYCZNY
2013, WIDEO

www.placecalledspace.org



Dzieci Szatana



Jarosław Kozłowski

Doznania rzeczywistości.

Praktyki konceptualne 1965–1980

kurator / René Block

17.10.2015 – 3.01.2016

otwarcie /

16.10.2015 (piątek), godz. 19.00

Centrum Sztuki Współczesnej
Znaki Czasu w Toruniu

CENTRUM
SZTUKI
WSPÓŁCZESNEJ
ZNAKI CZASU
W TORUNIU



www.csw.torun.pl



Piotr Uklański, *Dziś dajemy wam tylko pamięć*
Fundacja Galerii Foksal, Warszawa
25.09 – 22.11.2015

Zofia

Rok 1978

Rydet.

198

Zapis/

Helena Dybuk

Record,

1 = 27
MARIA STEFANIA
WACIENY

1978-

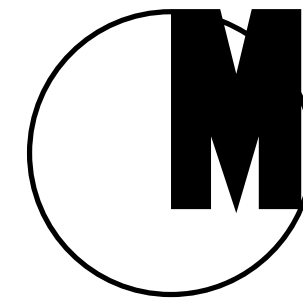
12-22
FRANCISZEK
5

1990

139
WOLBRA
46 GARNCHAZ
STANIS. CZESŁAW
TKAŻKA

SMOLEN ZOFIS

PIASUWY LUDWIK
tylko do pracy



25.
09.
2015
10.
01.
2016

Organizatorzy / Organizers:



Partnerzy / Partners:



Dofinansowano ze środków / With the financial support of:



lablab



Muzeum Sztuki
Nowoczesnej
w Warszawie /
Museum of Modern
Art in Warsaw
ul. Emilii Plater 51

artmuseum.pl
zofirydet.com

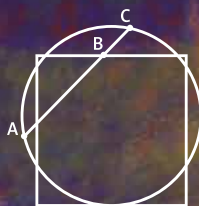
OBTAK Helon

WYSTAWA

16.10.2015 — 31.01.2016

Mikalojus Konstantinas
Čiurlionis

Litewska opowieść



MIĘDZYNARODOWE
CENTRUM
KULTURY

INTERNATIONAL
CULTURAL
CENTRE

Galeria MCK
Kraków, Rynek Główny 25
wtorek–niedziela, 10.00–18.00

www.mck.krakow.pl

MAPA I TERYTORIUM

30 lat działalności / wystawa w procesie / żywe archiwum
dokumentacja / działania / publikacje
Wyspa Spichrzów / Galeria Wyspa / Dawna Łażnia
Modelarnia / Instytut Sztuki Wyspa
kuratorzy: Grzegorz Kłaman, Adam Mandziejewski

9.10–15.12.2015

wernisaż: piątek, 9.10.2015, godz. 18.00
podczas otwarcia wystawy performance Julii Kurek
projekt specjalny TEATRLEON / Leon Dziemaszkiewicz
afterparty w Buffecie: koncert: drewnofromlas (dfl)
+ napoje + coś na ząb + dj Drozda / wstęp wolny

WYSPA 3.0.

Jarosław Bartołowicz, Anna Baumgart, Jarosław Fliciński, Angelika Fojtuch, Grupa i inni (Mira Boczniewicz i Andrzej K. Urbański), Ellen Harvey, grupa Lowres, grupa Lowbudget, Robert Jurkowski, Ania Kalwajtys, Grzegorz Kłaman, Kazimierz Kowalczyk, Katarzyna Kozyra, Julia Kurek, Konrad Kuzyszyn, Zbigniew Libera, Jacek Niegoda, Dorota Nieznańska, Hanna Nowicka, Maureen O'Connor, Monika Pudlis, Konrad Pustoła, Anna Reinert, Oliver Ressler, Robert Rumas, Roland Schefferski, Dominika Skutnik, Marek Sobczyk, Jacek Staniszewski, Jeanne Susplugas, Andrzej Syska, Eugeniusz Szczudło, Michał Szłaga, Marek Targoński, Ania Witkowska, Agnieszka Wołodźko, Piotr Wyrzykowski, Dorota Zgłobicka, Ryszard Ziarkiewicz, Alina Żemojdzin i inni

Instytut Sztuki Wyspa
Fundacja Wyspa Progress
ul. Doki 1/145 B
80-958 Gdańsk

pn – nieczynne
wt–nd – 11:00–18:00
wstęp wolny
www.wyspa.art.pl

Organizatorzy:
ISW
INSTYTUT SZTUKI WYSPA



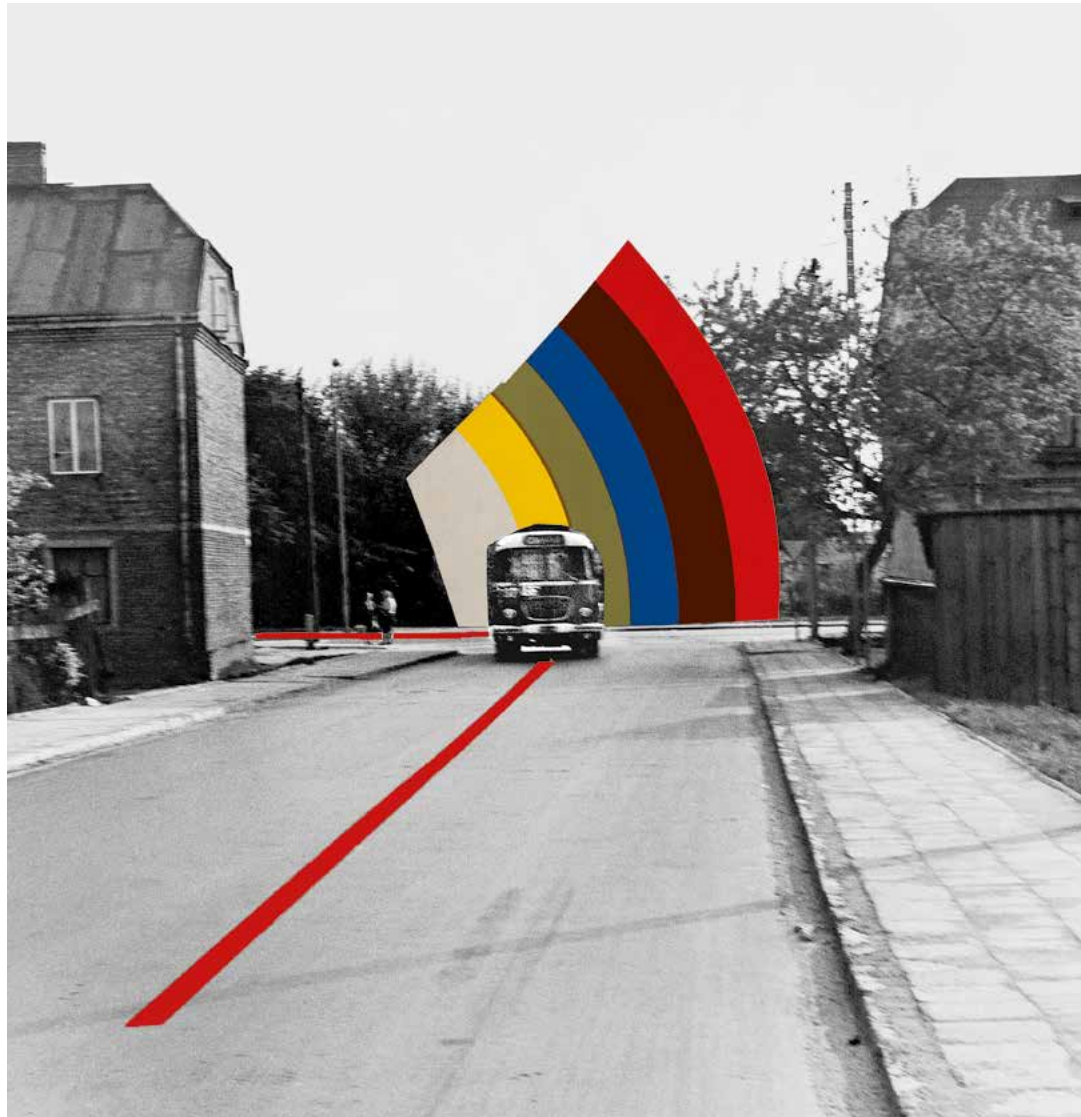
Projekt
dofinansowano
ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



MW

Trasa Muzeum –
Zalew Zegrzyński.
Estrada Sztuki
Nowoczesnej
3/09-18/10/2015



Trasa M-Z

MW / Muzeum Narodowe
w Warszawie

DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW MINISTRA
KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

PARTNER MUZEUM



PARTNER MUZEUM



DORADCA PRAWNY

WHITE & CASE

PATRON MUZEUM

empik

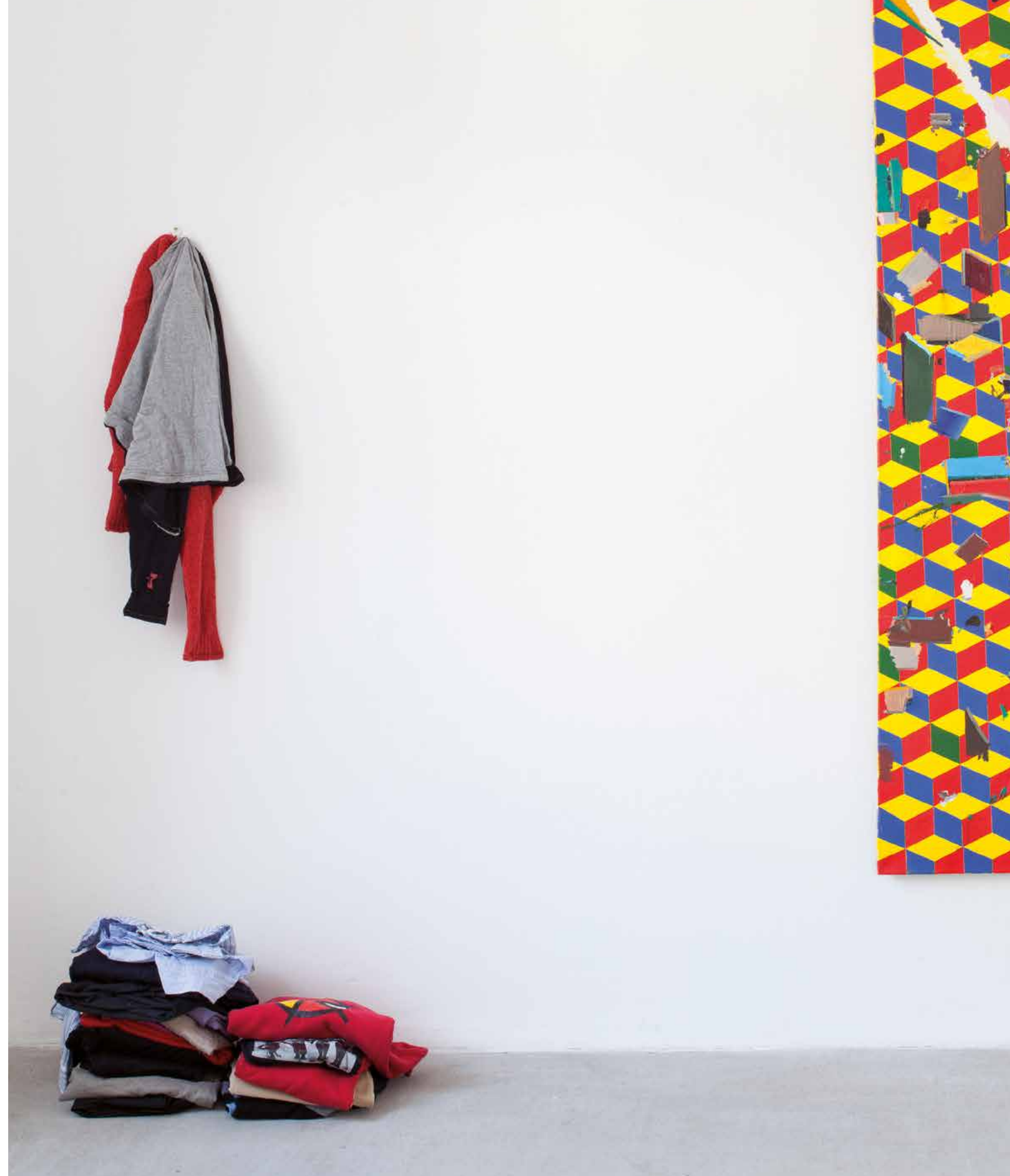
PATRONI MEDIALNI



ARTISSIMA
6 - 8 NOVEMBER 2015, TORINO

Marek Meduna
booth fuxia no. 4

SV/T
www.svitpraha.org



Muzeum Borisowa

Igor Makarewicz

ATLAS SZTUKI

ul. Piotrkowska 114/116, 90-006 Łódź,
www.atlassztuki.pl

JAROSŁAW FLICIŃSKI

CASA—COSMOS

HOMEMADE PAINTINGS 2010—2015

11.12.2015—24.01.2016

BWA
TARNÓW

03.12.2015 — Spotkanie z artystą i promocja katalogu, MSN, Warszawa
10.12.2015 — Otwarcie wystawy, BWA, Tarnów

Dofinansowano ze środków Ministerstwa
Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Partner

MUZEUM
Sztuki
nowoczesnej
w Tarnowie

Bogdan Achimescu, Pavol Breier, Agata Biskup, Szymon Durek, Michael Hoepfner,
Rasmus Johannsen, Julius Koller, Jan Moszumanski, Agency / Kobe Matthys,
Prabhakar Pachpute, Štefan Papčo, Pavel Sterec, Yan Tomaszewski

kuratorka: Agnieszka Kilian - współpraca kuratorska: Jaro Varga

Futura / Karlin Studios, Praga
futuraproject.cz

Druga śmierć George'a Mallory'ego
17.09 – 25.10.2015

GIZELA MICKIEWICZ JAROMÍR NOVOTNÝ

13.11.2015–11.01.2016

Gdańska Galeria Miejska 2

kuratorka: Patrycja Ryłko

GGM 2 | Gdańska Galeria Miejska 2 | ul. Powroźnicza 13/15 | Gdańsk | www.ggm.gda.pl
godziny otwarcia galerii: wt-śr 11:00-17:00, czw-nie 11:00-19:00 | wstęp wolny

AGATA NOWOSIELSKA

W BA— ROK

13.11.2015–03.01.2016

Gdańska Galeria Miejska 1

kuratorka: Maria Sasin

GGM 1 | Gdańska Galeria Miejska 1 | ul. Piwna 27-29 | Gdańsk | www.ggm.gda.pl
godziny otwarcia galerii: wt-śr 11:00-17:00, czw-nie 11:00-19:00 | wstęp wolny

Organizator



Patroni medialni



FUNDUSZE EUROPEJSKIE DLA MAŁOPOLSKI



YES

Odkrywaj Swój Blask



Diament Idealny YES®

Diament, który błyszczy bardziej niż inne.

Pierścionek Metropolitan z Diamentem Idealnym YES®
dostępny w Salonach YES lub na YES.pl.

Zapraszamy do Salonu YES

YES.pl     

PANDEMIA

Galeria Piekary
www.galeria-piekary.com.pl

Fundacja 9/11 Art Space
www.fundacjaartspace.pl

LOOKOUT GALLERY
WARSAW GALLERY WEEKEND
25 – 27.09.2015

Diana Lelonek
Yesterday I met a really wild man



Karol Komorowski, HW3 z cyklu Hardware, 2015

CONTAIN[ERA]

TRANSFER ZMATERIALIZOWANEJ INFORMACJI W POST-INTERNETOWEJ ERZE
20.08 – 21.10.2015 Artyści: Karol Komorowski \ Angela Kaisers \ Till Könniker
Carlo Zanni \ Lukas Troberg \ János Brückner \ Dionyz Trosko \ Adéla Součková
Służewski Dom Kultury, ul. Bacha 15 \ Więcej na: lookoutgallery.pl \ container.eu



Je brûle Paris! (Palę Paryż!)

kurator: Stanisław Ruksza
Paryż, Cité internationale des arts

otwarcie: 31 sierpnia, 1-10 września 2015



www.placecalledspace.org

5 WRZEŚNIA–1 LISTOPADA 2015

**KAROLINA
GRZYWNOWICZ**

CHWASTY

4–11 LISTOPADA 2015

**ZUZANNA
SĘKOWSKA,
ŁUKASZ
RADZISZEWSKI**

**POKAZ
NIEWOJENNI**

21 LISTOPADA 2015–17 STYCZNIA 2016

IEVA EPNERE

**MIEJSCE
PROJEKTÓW
ZACHĘTY**

ul. Gałczyńskiego 3
00-362 Warszawa
tel. 22 826 01 36
mpz@zacheta.art.pl
zacheta.art.pl



ZACHĘTA

PATRONI MEDIALNI

THE WARSAW
VOICE
PROJEKT CENTRUM EUROPEJSKIEJ Sztuki

STOLICA
WARSZAWSKI MAGAZYN ILLUSTRACyjNY

artinfo.pl



25.09-25.11.15

ROSA BARBA

TONY CONRAD

MARTIN EBNER

KARL HOLMQVIST

ŁUKASZ JASTRUBCZAK

ANNA KUTERA

PAWEŁ KWIEK

ANTHONY MCCALL

FLORIAN ZEYFANG

WGW

Warsaw
Gallery
Weekend

Wystawa organizowana
w ramach Warsaw Gallery Weekend
Fundacja Arton, ul. Miedziana 11

NASZE CIAŁO NARODOWE

Adam Adach, Anna Baumgart,
David Chichkan, Chto Delat,
Hubert Czerepok,
Aleksandra Czerniawska, Petr Pavlensky,
Marek Raczkowski, Tomáš Rafa,
Vlada Ralko, Mykola Ridnyi,
Jadwiga Sawicka, Piotr Uklański

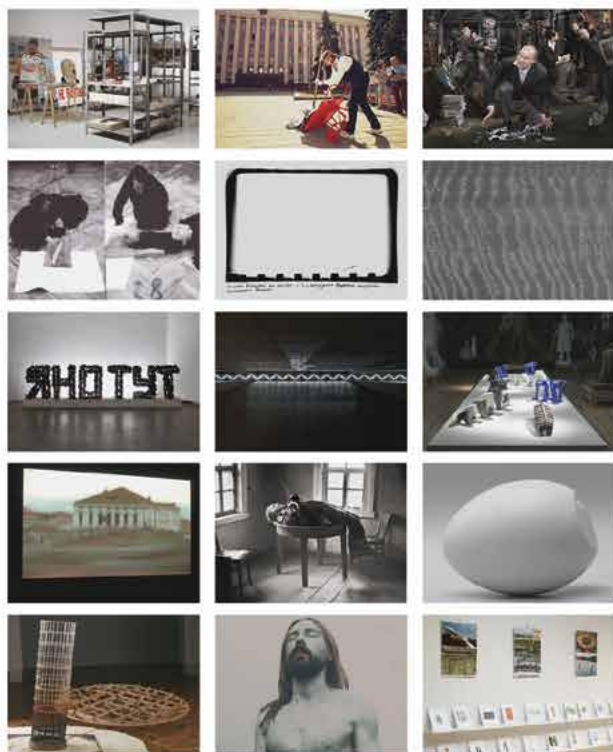
kuratorka: Monika Szewczyk
miejsce: Galeria Arsenał elektrownia, Białystok
www.galeria-arsenal.pl

21.08 - 27.09 2015



Obraz własny państw i narodów
w pracach artystów z Polski, Rosji i Ukrainy

www.mamsam.pl



ZBIÓR. (ZBOR)

Konstruowanie archiwum

Niektóre kluczowe dzieła białoruskiej sztuki współczesnej
od początku lat 80. XX wieku do dnia dzisiejszego

kuratorzy: Sergey Shabohin, Sergey Kiryuschenko
miejsce: Galeria Arsenał, Białystok
www.galeria-arsenal.pl

28.08 - 8.10 2015



Organizatorzy:



Patroni medialni:



**WSCHOD
KULTURY**

wstęp na wystawy bezpłatny



Od redakcji

TEKST: Jakub Banasiak, Adam Mazur

Trudno w to uwierzyć, ale „Szum” ma już ponad dwa lata. W tym czasie wydaliśmy dziesięć numerów – każdy kolejny ukazywał się co kwartał. Ten mały jubileusz to dla nas powód do dumy, ale przede wszystkim zobowiązanie. To także pretekst do podsumowań i powtórnego zadania sobie pytań elementarnych – po co robimy „Szum”? Co chcemy przekazać? Jakie mamy obowiązki wobec innych uczestników sceny artystycznej? Czego wymagają od nas czytelnicy? Bieżąca redakcyjna praca powoduje, że na takie rozważania czasami brakuje czasu – przecież kiedy czytelnicy dostają do rąk kolejny numer, my kończymy już pracę nad następnym. To jednak nie może być argument. Dlatego staraliśmy się, żeby odpowiedzi na postawione powyżej pytania były widoczne zarówno na poziomie formy, jak i treści niniejszego wydania. Zaczniemy od tej pierwszej – wszak mówimy o magazynie o sztuce. Po dziewięciu numerach żegnamy się z szorstkim, ostrym wizualnie projektem studia graficznego Moonmadness. Mamy nadzieję, że te dziewięć numerów, a także „Szum”-owy font staną się istotnym punktem naszego wspólnego dorobku. Zaprojektowanie nowej makiety powierzyliśmy doświadczonemu warszawskiemu studiu Cyber Kids on Real. Zdecydowaliśmy się także zmienić logo – nasi nowi graficy nieznacznie je zmodyfikowali, podkreślając w ten sposób ewolucję od dawnego do aktualnego „Szumu”. Cyber Kids on Real lepiej poznacie w rubryce Wskazane, gdzie przedstawili nam swoje *top ten*.

Nowości znajdziecie także w innych miejscach. Od tego numeru zamieszczamy kalendarium wystaw w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej na każdy kolejny kwartał. To model popularny, choć u nas niedoceniony, tymczasem zebranie takich informacji w jednym miejscu (w przeciwieństwie do ich rozproszenia w sieci) jest – jak sądzimy – niezwykle funkcjonalne.

Za jedno z kluczowych osiągnięć naszego magazynu uznajemy dotarcie do czytelników w całej Polsce, ale także w państwach ościennych. Wychodząc naprzeciw czytelnikom anglo- i obcojęzycznym, zaprosiliśmy do stałej współpracy mieszkającego w Warszawie nowozelandzkiego artystę Daniela Malone’a, który będzie omawiał najciekawsze wydarzenia w regionie. Kolejną nową rubrykę znajdziecie tuż przy spisie treści: w każdym numerze będzie rysował dla nas Tymek Borowski, jeden z nielicznych artystów swojego pokolenia, który stara się problematyzować zarówno własną twórczość, jak i jej zewnętrzne uwarunkowania.

Tym samym przeszliśmy do treści. Temat numeru niniejszego wydania dotyczy języka mówienia o sztuce i kondycji współczesnej krytyki artystycznej. Bezpośrednią przyczyną powstania eseju *Język, którym myślimy* jest radykalizacja języka krytyki artystycznej, postępująca i – naszym zdaniem – mająca coraz większe konsekwencje. Jakub Banasiak, odnosząc się do głośnego pamfletu Moniki Małkowskiej, tradycyjnie osadza to zjawisko w szerszym kontekście przemian pola sztuki po 1989 roku. Jest to także tekst, który niejako podsumowuje dotychczasowe tematy numeru. W kolejnych wydaniach „Szumu” zdecydowaliśmy się postawić

przed tą rubryką nieco bardziej otwarte zadanie: nadal będziemy chcieli opisywać zagadnienia generalne, jednak już nie w tak ścisłym stopniu związane z kluczowymi obszarami polskiej sceny artystycznej – czas przyjrzeć się marginesom. Jesteśmy natomiast przekonani, że podjęta tu praca nie powinna ustawać – peryferyjne pole sztuki ciągle ewoluuje, a procesy dziejowe nie zmierzają ku jakiejś nieuchronnej kulminacji; przeciwnie, za jakiś czas nasza refleksja/perspektywa będzie zupełnie inna. Na razie jednak uznajemy ten etap „Szumu” za zamknięty.

Pozostałe rubryki zostają bez zmian, choć mamy nadzieję, że po raz kolejny zaskoczycie was ich zawartością. W tym numerze szczególnie miejsce zajmuje tekst wspomnieniowy o zmarłym niedawno profesorze Piotrze Piotrowskim pióra profesora Andrzeja Turowskiego. Jak pisze profesor, Piotrowski nie chciałby nudnych memuarów. Zamiast tego czytelnik dostaje panoramiczny – choć miejscami polemiczny – tekst podsumowujący dorobek tego wybitnego historyka sztuki. W dziale Rozmowa publikujemy obszerny i – jak sądzimy – oczekiwany wywiad z Honoratą Martin. Wydarzeniem numeru jest przekrojowa wystawa Moniki Sosnowskiej w portugalskim Fundação de Serralves, którą relacjonuje dla nas Piotr Kosiewski. Z kolei Jarosław Jakimczyk, autor głośnej książki *Najweselszy barak w obozie*, omawia teczkę tajnej policji komunistycznej jako niezastąpione źródło historyczne. To nasz Obiekt kultury. Hanna Margolis w dziale Interpretacje pochyla się nad fenomenem kino-sztuki, a Magdalena Starska pokazuje w Do zobaczenia, jak samemu zrobić rzeźbę z kapiącą kroplą. Wiśnienką na torcie jest *Mapa polskiej sztuki 2015*, która – mamy nadzieję – nie tylko wyczerpująco przedstawia infrastrukturę dzisiejszej sceny artystycznej (awers), ale także trafnie ją komentuje (rewers).

Podsumowując, okres heroiczny za nami. Jesteśmy ciekawi waszych komentarzy – piszcie śmiało, na pewno weźmiemy je pod uwagę. Nie zapominajcie o internetowym wydaniu „Szumu”: na naszej stronie codziennie znajdziecie nowy materiał, a wszystkie bieżące informacje dotyczące polskiej (i nie tylko) sztuki współczesnej – na naszym profilu facebookowym. Aha, i jeszcze jedna zmiana – od tego numeru ukazujemy się nie pod koniec, ale w środku miesiąca.



PRZESZŁOŚĆ, KTÓRA NIE CHCE PRZEMINAĆ

19.11.2015 - 03.01.2016

Dorota Nieznalska

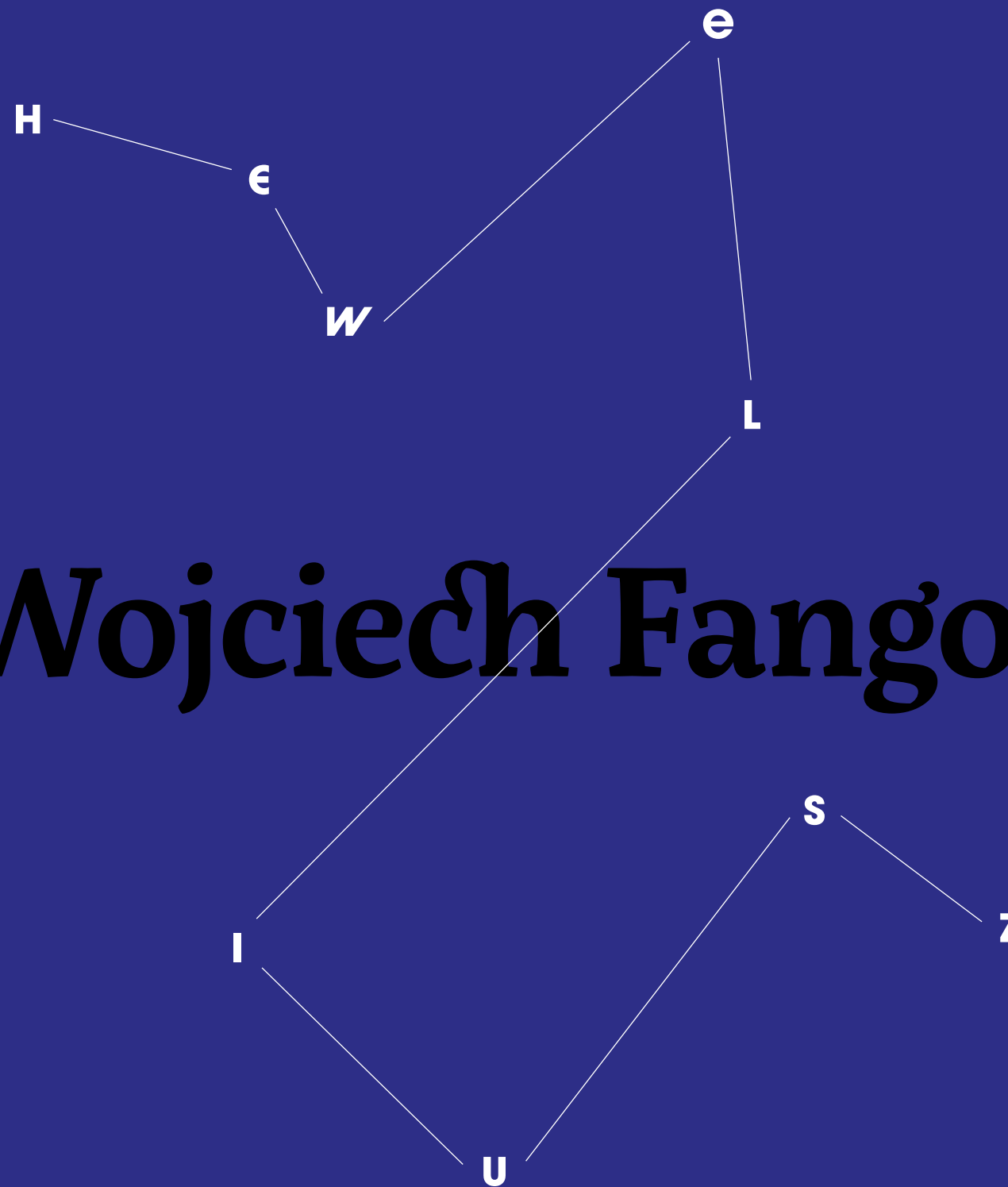
kuratorka: dr hab. Anna Markowska, prof. UW.

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



Wojciech Fangor



Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie

8.IO.2015 ————— 8.II.2015

kurator: Stefan Szydłowski, vice kurator: Arkadiusz Sylwestrowicz



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



OKŁADKA:
Honorata Martin, *bez tytułu*, 2015
fot. Szymon Rogiński

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

WICE:
Karolina Plinta, karolina.plinta@magazynszum.pl

SEKRETARZ REDAKCJI:
Martyna Merkis, martyna.merkis@magazynszum.pl

DYREKTOR ARTYSTYCZNY:
Dominik Cymer

LAYOUT:
Cyber Kids on Real

KOREKTA:
By Mouse (www.bymouse.pl) i autorzy

WSPÓŁPRACA:
Wojciech Albiński, Jakub Apfelbaum, Justyna Balisz, Waldemar Baraniewski, Łukasz Białkowski, Jolanta Bobala, Tymek Borowski, Jakub Dąbrowski, Piotr Drewko, Alicja Gzowska, Łukasz Izert, Aleksander Kmak, Jakub Knera, Joanna Kobyłt, Piotr Kosiewski, Andrzej Leśniak, Kuba Maria Mazurkiewicz, Szymon Maliborski, Anna Miller, Łukasz Musielak, Janek Owczarek, Piotr Pękala, Piotr Policht, Agata Pyzik, Piotr Rypson, Konrad Schiller, Daria Skok, Marta Skłodowska, Piotr Słodkowski, Agnieszka Szewczyk, Katarzyna Szydłowska, Wojciech Szymański, Krzysztof Wójcik

Reklama: redakcja@magazynszum.pl

DRUK:
Zakład Graficzny „Colonel” S.A.
ul. Dąbrowskiego 16
30-532 Kraków

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

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

56 **Honorata Martin (ur. 1984)** – absolwentka Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, studiowała też na Marmara University w Istambule. Autorka prac realizowanych w różnych mediach (wideo, instalacja, malarstwo, performans). Uwagę publiczności przykuła akcją *Wyjście w Polskę*, zorganizowaną w ramach wystawy *Kurator Libera. Artysta w czasach beznadziei*. W czerwcu 2015 roku zrealizowała projekt *Zadomowienie* w Parku Rzeźby na Bródnie.

90 **Magdalena Starska (ur. 1980)** – artystka intermedialna, absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (dyplom w pracowni prof. Jarosława Kozłowskiego), obecnie doktoruje się na tej samej uczelni. Autorka szeregu wystaw indywidualnych i uczestniczka licznych pokazów zbiorowych. Członkini grupy Penerstwo. Współpracuje z Galerią Stereo.

96 **Jarosław Jakimczyk (ur. 1967)** – historyk sztuki, dziennikarz, od drugiej połowy lat 90. skoncentrowany na tematyce służb specjalnych. Współpracował m.in. z BBC, TVP, „Życiem” i „Rzeczpospolitą”. Na swoim koncie ma szereg wyróżnień za publikacje z dziedziny dziennikarstwa śledczego. Był korespondentem na Kubie, w Afganistanie, Iranie i na Ukrainie. Autor publikacji *Najwesełszy barak w obozie. Tajna policja komunistyczna jako krytyk artystyczny i kurator sztuki w PRL* wydanej w 2015 roku.

TYMEK BOROWSKI

przyczyna 1	przyczyna 2	przyczyna 3	skutek
4	4	4	12
1	2	9	12
4	0	8	12
5,5	4	2,5	12
3,25	4,5	4,25	12
7,43	2,71	1,86	12
1,326	7,437	3,237	12
3,9745	4,1223	3,9032	12
8,4792	9,7459	-6,2251	12

różne przyczyny mogą dawać te same skutki

tymekborowski.com

SZUM

NR 10

jesień–zima 2015

23 OD REDAKCJI

tekst: Jakub Banasiak, Adam Mazur

42 PATAPHYSICS POST-PARTUM

Styrofoam or Sugar? Wrocław and the Capital of Culture
text: Daniel Malone

46 TEMAT NUMERU

Język, którym myślimy
tekst: Jakub Banasiak

56 ROZMOWA

Życie jest radykalne
Z Honoratą Martin rozmawia Jakub Banasiak

77 FELIETON

Prawda
tekst: Wojciech Albiński

78 TEORETYCZNE

Krytyczne instrumentarium etycznej historii sztuki Piotra Piotrowskiego
tekst: Andrzej Turowski

90 DO WIDZENIA

Instrukcja jak zrobić samemu rzeźbę z kapiącą kroplą
autor: Magdalena Starska

96 OBIEKT KULTURY

Teczki bezpieki. Mroczny przedmiot badania
tekst: Jarosław Jakimczyk

101 FELIETON

Trudne wybory: Adam Zagajewski i aligatory
tekst: Wojciech Szymański

102 WYDARZENIE

Ruiny w galerii
tekst: Piotr Kosiewski

112 INTERPRETACJE

Kino-sztuka: czy koledzy filmowcy są naszymi kolegami?
tekst: Hanna Margolis

126 KALENDARIUM

135 FELIETON

Polacy, jeszcze jeden wysiłek!
tekst: Agata Pyzik

136 RECENZJE

192 WSKAZANE

Cyber Kids on Real

Salon wystawowy przy Plantach
nareszcie otwarty! ___ Sadzonka
róży Marii Pinińskiej-Bereś ___
Wspomnienie palonego przed
wejściem papierosa ___ Bar
kawowy w Pawilonie ___ Zdjęcie
z pierwszej randki w Bunkrze
___ Spiralna klatka schodowa ___
Spotkanie z Władysławem
Hasiorem w ramach programu
pracy propagandowo-oświatowej
Pawilonu Wystawowego BWA,
marzec 1967 ___ Entuzjastyczna
recenzja wystawy ___ Pierwsze
spojrzenie na Bunkier ___

Poszukujemy fotografii, archiwaliów i wspomnień związanych z działalnością dzisiejszej Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki i jej protoplastów: galerii Okręgu Krakowskiego CBWA i Biura Wystaw Artystycznych.

Jeśli chcesz podzielić się z nami materiałami lub opowieściami, prosimy o kontakt sekretariat@bunkier.art.pl, tel. +48 124231243.

 GALERIA
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
BUNKIER SZTUKI

EWA
JUSZ-
KIE-
WICZ

UPADEK KUSI

GALERIA BIELSKA BWA
BIELSKO-BIAŁA
4.09 – 11.10.2015

KURATORKA:
AGNIESZKA RAYZACHER

ORGANIZATOR:

GALERIA BIELSKA BWA
www.galeriabielska.pl



DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW
MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

LAUREATKA GRAND PRIX — NAGRODY MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO — 41. BIENNALE MALARSTWA „BIELSKA JESIEŃ 2013”

B

JESIENIĄ
W
BWA
WROCŁAW

Nowość!
BIURO (nr 11): Wiś
w numerze m.in.

Leder
o mieszczaństwie
przypartym
do muru

Polona
o historii
gówna

Łagowskiego
zmyślone
wywiady
ze wsi

Filmowa
ikonografia
polskiej wsi
vs.
nowe
zdjęcia

Postapokaliptyczna
produkcja
żywności

źródło: POLONA

W

JESIENNY
SEZON
W GALERII
DIZAJN

BOOK CLUB
/ BOOK LAB

pracownia
projektowania
książek

3D czyli Dizajn
Dla Dzieci

czytelnia
audytorium

łóżko

wielki pragotron

A

www.bwa.wroc.pl

PF

CYKL
WYSTAW
WYKŁADÓW
PROJEKCJI

TECHNIKI WYZWAŁANIA

Gry z aparatem / czas przeszły dokonany 17.02. - 22.03.
Anne Collier ^(US), Dora Maurer ^(HU), Ewa Partum ^(PL)

Gender jako dokamery performance 27.03. - 3.05.
Verena Dengler ^(AT), Tomislav Gotovac ^(HR),
Jakob Lena Knebl ^(AT), Annegret Soltau ^(DE)

Ja/ty/on/ona/oni 12.05. - 10.06.
Bogna Burska ^(PL), Christina Dimitriadis ^(GR), Marina Faust ^(AT),
Mathilde ter Heijne ^(NL), Michal Pashtan ^(IL), Salvatore Viviano ^(IT)

10 łatwo dostępnych obrazków, które zrobią z ciebie prezydenta
/10 easy-to-get images to make you look like a president/ 16.06. - 19.07.
Andrea Palašti ^(RS)

**PODWOJONA
NIEOBECNOŚĆ** 22.09. - 31.10.
Sara Glaxia ^(MX)
Anja Manfredi ^(AT)
Suzy Lake ^(CA)

Galeria Fotografii pf
Centrum Kultury ZAMEK I ul. Św. Marcin 80/82 I 61-809 Poznań

W
Y
S
T
A
W
Y

www.ckzamek.pl

kuratorki
KAROLINA MAJEWSKA-GÜDE
DOROTA WALENTYNOWICZ

CENTRUM
KULTURY
ZAMEK



Patronat medialny:

SZUM

OBIEG

MAG
ENTY

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

DOFINANSOWANE
ZE ŚRODKÓW MINISTRA KULTURY
I DZIEDZICTWA NARODOWEGO

POZnań*

Narracje#7

Instalacje i Interwencje
w Przestrzeni Publicznej
Kuratorka: Anna Smolak

20—21.11.2015

Nowy Port, Gdańsk

narracje.eu
facebook.com/NarracjeGdansk

Organizator:

instytut
kultury
miejskiej

Współorganizator:

GDANŃSKA
GALERIA
MIEJSKA

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

GDANŃSK
miasto wolności



Karol Radziszewski, "Drang nach West(end)", 2004

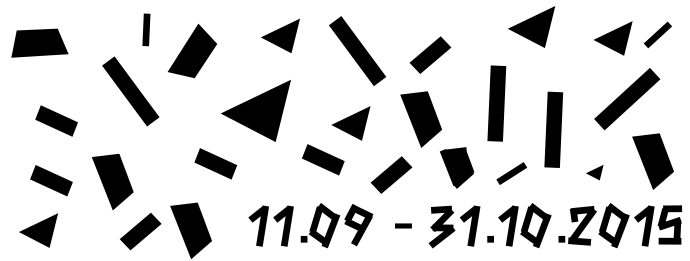
Art in America **Karol Radziszewski**

Kurator: Wojciech Szymański

11.09 - 09.10.2015
Galeria Manhattan
ul. Piotrkowska 118
Łódź



WOJNA I POKÓJ



11.09 - 31.10.2015



Bogusław
Bachorzyc



Anna
Baumgart



Mirosław
Bałka



Tomasz
Bielak



Hubert
Czerepok



Maurycy
Gomulicki



Rafał
Jakubowicz



Cezary
Klimaszewski



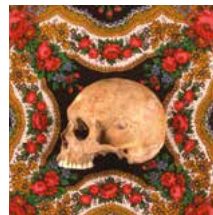
Tomasz
Kozak



Katarzyna
Kozyra



Edward
Krasieński



Zofia
Kulik



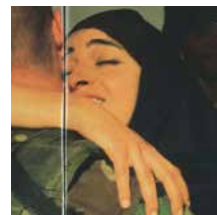
Anna
Kutera



Natalia LL



Dominik
Lejman



Zbigniew
Libera



Anastasiia
Mikhno



Urszula
Pięregończuk



Joanna
Rajkowska



Józef
Robakowski



Krystiana
Robb-Narbutt



Mariusz
Tarkawian



Twożywo



Krzysztof
Wodiczko



Artur
Żmijewski

Galeria Labirynt™

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

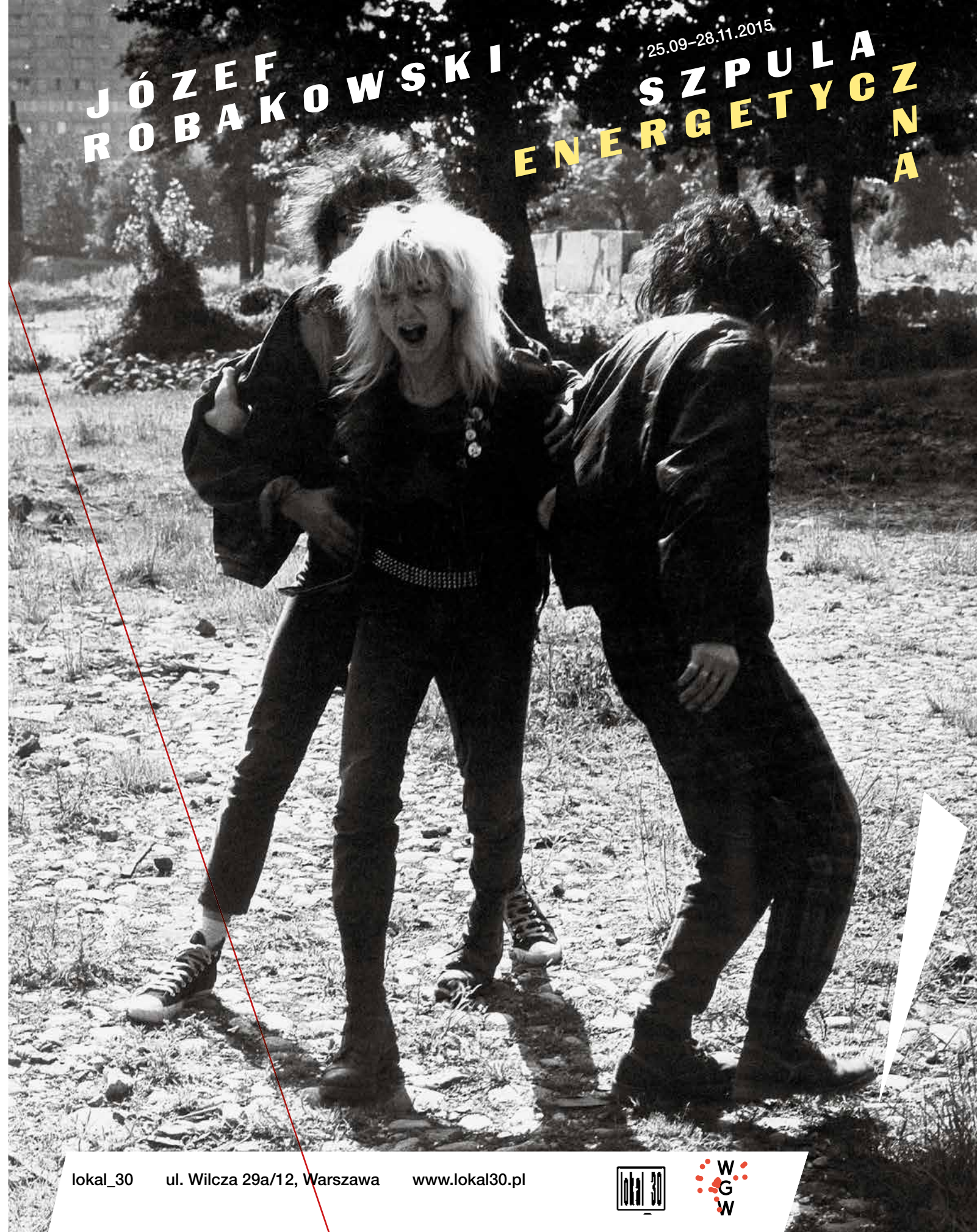
Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

JÓZEF
ROBAKOWSKI

25.09-28.11.2015

SZPULA
ENERGETYCZNA



lokal_30

ul. Wilcza 29a/12, Warszawa

www.lokal30.pl



Na świecie wciąż przybywało ludzi.
I nikt nie mógł nic poradzić, w żadnej kwestii

Paul Bowles

KRK

MOCAK

CSABA NEMES

GDY POLITYKA WCHODZI
W CODZIENNOŚĆ

16.10.2015–27.3.2016

Muzeum Sztuki Współczesnej
w Krakowie, ul. Lipowa 4

www.mocak.pl

Projekt utworzenia Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie był współfinansowany przez Unię Europejską w ramach Małopolskiego Regionalnego Programu Operacyjnego na lata 2007–2013.



Partner wystawy



Partnerzy MOCAK-u



Partner działań edukacyjnych



Patron Galerii Re



Patroni medialni



SZ U M



kronika

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



Csaba Nemes, Remoke, 2007, animacja, 24 min, courtesy Knoll Galleries Vienna & Budapest

PAN TU NIE STAŁ
JESIEŃ/ZIMA 15/16



PANTUNIESTAL.COM

PLATO

platform (for contemporary art)

Ostrava



Václav Magid *Autonomy*

09 07 — 04 10 2015

Ostrava City Gallery

Gallery of the Gong
Multifunctional Auditorium
Dolní Vítkovice, Ruská 2993
Ostrava – Vítkovice 706 02
Mon–Sun, 10 a.m.–6 p.m.,
Free entrance

www.plato-ostrava.cz

The project is supported by the City of Ostrava

OSTRAVA.CZ

reunion media

arslik.cz

ARTUS

A2

OUT

Media partners

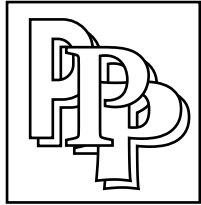
MINISTERSTVO
KULTURY

OSTRAVA

OSTRAVA!!!

OSTRAVA!!!

OSTRAVA!!!



Styrofoam or Sugar? Wrocław and the Capital of Culture

TEXT: Daniel Malone

The permanent presentation of the Jerzy Ludwinski Archive on the ground floor of the Wrocław Contemporary Museum [MWW] contains a work by the inimitable Włodzimierz Borowski with the words styropian and cukier painted alongside small white cubes stuck to the work's surface. The same words can temporarily be found on the floor of the adjacent gallery next to an oversized white plinth mimicking the design for MWW's proposed new building. The exhibition which reprises these sardonic words is my own, titled Unidentified Artistic Objects in the Age of Current Art, made at the invitation of the Museum to respond to the Ludwinski archive itself and the history which MWW has, both literally and symbolically, built itself upon.

45

Concurrent to these exhibitions, in Warsaw's Zachęta gallery, is *The Wild West. A History of Wrocław's Avante-garde*, a sprawling exhibition tailor made to present Wrocław's cultural legacy on the eve of its status as European Cultural Capital in 2016, indeed as part of that official program it will tour Kunsthalle Košice, Kunstmuseum Bochum, and Zagreb Museum of Contemporary Art. As *Wild West* suggests, perhaps a little too conveniently, much of this legacy can be traced from the arrival in the city of two seminal figures, Jerzy Grotowski and Jerzy Ludwinski.

Grotowski started his Laboratory Theatre in Wrocław in 1965 and its radicalising influence on performance, at first hyper physical and stripped of all theatrical props, later exploring the everyday and mythopoetic as theatrical sources, can be found rippling through the city's subsequent and varied performative avant-garde. Ludwinski moved to Wrocław in 1967 and set up Galeria "Pod Moną Lisą". The artists he worked with reflected much of the flavour of the time, structuralist painting and sculpture rapidly moving towards the phenomenological autonomy that produced what we now call Minimalism and



Styrofoam or Sugar? Wrocław and the Capital of Culture



Rather than unchanging, Wrocław's artistic legacy is constantly altered by its institutional framing in the present, as is its projected future use.

a way Ludwinski surely would have agreed necessary, one can't help note that it is contemporaneity that is given the central place in MWW's name: Muzeum Współczesne, [Contemporary Museum]. Gone is the word art: *Sztuka*, the very *object* of the museum, its *raison d'être*, has disappeared. This seems to reflect, almost unconsciously, a displacement of artists as primary producers of culture. The Museum is unto itself, existing less to survey, collect and reflect on what is happening on the ground, than to predetermine and produce a narrative and its quantifiable value. An increasing tendency coinciding with the trend for Museums as (tourist) *destinations*, not for artwork so much as the building itself, usually designed by a 'starchitect'.

We might ultimately read *Klepsydra* as announcing the end of the very role of the museum and its relationship to art and artists, and indeed the state. In Polish *klepsydra* is also the term used for death notices, typically black and white and placed on buildings where the deceased lived and worked. Is this the post-artistic age that Jerzy Ludwinski speculated?



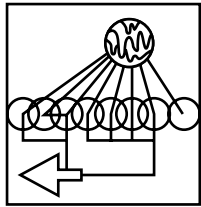
Conceptual art. However they had a self-consciously irreverent, even playful quality to their practices, and Ludwinski consistently championed the works and the artist's singularity, constantly theorising and devising new models of practice for artist, critic and institution, including, most significantly for the Museum in Wrocław, a *Museum of Current Art*. First proposed in 1966 this was to be a sort of discursive laboratory allowing artists to concentrate on processes, supporting open-ended research and responding to what Ludwinski saw as radically new conditions not only for producing art but also in engaging it.

Today Wrocław's Contemporary Museum is temporarily housed in a distinctive circular concrete bunker built for German defences in WWII. Hung on its front are the words it was, *it is, it will be*, a variant of *Klepsydra* [Hourglass], an iconic work by Stanisław Dróżdz, Wrocław's late, pre-eminent concrete poet. Are these words addressing the architecture itself? It's arguable they are: their placement predates the Museum itself, which only moved in when a planned new building project fell through. Much like the Cultural Palace in Warsaw the bunker is both too

conspicuous to ignore and too solid to dismantle. Or perhaps the words presciently address the Museum to come, calling it into question over its relationship to past legacy and projected future. While it sounds like a mantra of unchanging time, visually (an important aspect of concrete poetry) the words taper into the centre, and both past and future flow through the conduit of the present. Rather than unchanging, Wrocław's artistic legacy is constantly altered by its institutional framing in the present, as is its projected future use.

When first composed in 1967 *Klepsydra* almost certainly referred to a phrase of post war propaganda vindicating the regained lands: *We were, we are, we will be*. This era is certainly over, but the end of the Cold War didn't only herald change for countries under Communism, East and West have largely dissolved in the intense kinetics of globalisation and increasingly pervasive neo-liberal politics, politics that quantify culture in the same terms as capital. Times they are a changing and the museum is not now what it once was any more than contemporary art is. And as the usefulness of the term "contemporary art" is debated in

Daniel Malone, *Karuzele historii (dokumentacja stereoskopowa)* [History's carousels (stereoscopic documentation)], 2015, (detail), showing "artistic objects" reconstructed from documentation accessed in the Ludwinski Archive of Wrocław Contemporary Museum, and photographed on the proposed site for the Museum's new building. Presented as a two-projector 35 mm slideshow in the exhibition *Niezidentyfikowane obiekty artystyczne w epoce sztuki aktualnej* [Unidentified Artistic Objects in the Age of Current Art]



Język, którym myślimy

TEKST: Jakub Banasiak

ILUSTRACJE: Dominik Cymer

Transformację polskiego pola sztuki po 1989 roku można opisywać różnorako. Robiliśmy to w kolejnych numerach „Szumu”, pisząc o akademiach, kuratorach, artystach, rynku, internecie, instytucjach, kanonie. W przyjętej przez nas perspektywie artystyczne przemiany ostatnich trzech dekad nieuchronnie wiążą się z erozją komunizmu, relacjami centrum–peryferie i zmianami transformacyjnymi. Wybór takiej optyki był nieprzypadkowy: uznaliśmy, że w dzisiejszej refleksji o sztuce ciągle za mało jest ujęć wychodzących od opisu mechanizmów instytucjonalnych.

Tym razem chcemy jednak przyjrzeć się staremu, dobremu dyskursowi, chociaż ciągle w kontekście wspomnianej tu ramy pojęciowej. Jeżeli spojrzymy bowiem na polskie pole sztuki jako na obszar dwóch ścierających się formacji dyskursywnych (a więc także dwóch wyobrażeń władzy), bez trudu dostrzeżemy, że właściwym przedmiotem tej batalii była ocena zmian, które przewartościowały generalny obraz sztuki po 1989 roku. Co to za zmiany? Najkrócej mówiąc, chodzi o przejście od esencji do podmiotu (ciągle postrzeganego raczej w kontekście płci i ciała niż klasy); od kontemplacji do krytycznej pracy wokół dzieła; od uniwersalizmu do uznania, że norma to rzecz względna; od kanonu do traktowania konwencji estetycznych jako historycznych zmiennych. Historia ostatniego ćwierćwiecza to zatem także historia tego, po której stronie tego podziału lokowały się grupy społeczne dysponujące największym kapitałem kulturowym (przede wszystkim opiniotwórcze elity). Innymi słowy, w niniejszym szkicu nie chodzi o sentymalne

westchnięcie do lat 90., kiedy to polska humanistyka odkrywała, że świat jest tekstem; stawka jest dużo większa, a jest nią przypomnienie, że język, którym mówimy i myślimy, nie jest dany raz na zawsze.

#polskaszukawruinie

Jak dyskurs dotyczący sztuki współczesnej kształtuje się obecnie? Zaczniemy od mediów głównego nurtu, bo to one, a nie czasopisma branżowe, są najlepszym markerem zmian. W ostatnim czasie najbardziej komentowanymi tekstami z tej półki były bez wątpienia pamflet Moniki Małkowskiej *Mafia bardzo kulturalna* („Rzeczpospolita” 2015, nr 7) oraz jego sequel *Gra w monopol* („Rzeczpospolita” 2015, nr 130). Potraktuję je jako symptom procesów dużo szerszych niż tylko te zachodzące w obrębie krytyki artystycznej. Nie chodzi zatem o literalne odczytanie ich treści (choć krótko odniosę się również do podanych przez Małkowską

argumentów), ale o próbę dowiedzenia się z nich czegoś o naszej współczesności.

Tekst Małkowskiej to w istocie historia transformacji polskiego pola sztuki ukazana w krzywym zwierciadle. Jak pisze autorka, przełom roku 1989 przywitano z entuzjazmem. Niestety, idylla nie trwała długo. „Do połowy lat 90. w polskiej sztuce hulało. [...] W drugiej połowie lat 90. klimat się zmienił. Zaczęły się zarysowywać frakcje, trakcje, akcje. I pojawili się pierwsi poszukiwacze złota. Arogancy, bezwzględni, młodzi. Chcieli zgarnąć co najlepsze, nade wszystko zaś objąć rząd dusz”.

Oto podstawowa opozycja narracji Małkowskiej: „romantyków” doby przełomu wyparli młodzi cynicy. W *Mafii bardzo kulturalnej* Małkowska przedstawia polską scenę artystyczną jako „sieć interesów”, z której „wyeliminowano niezależnych krytyków”.

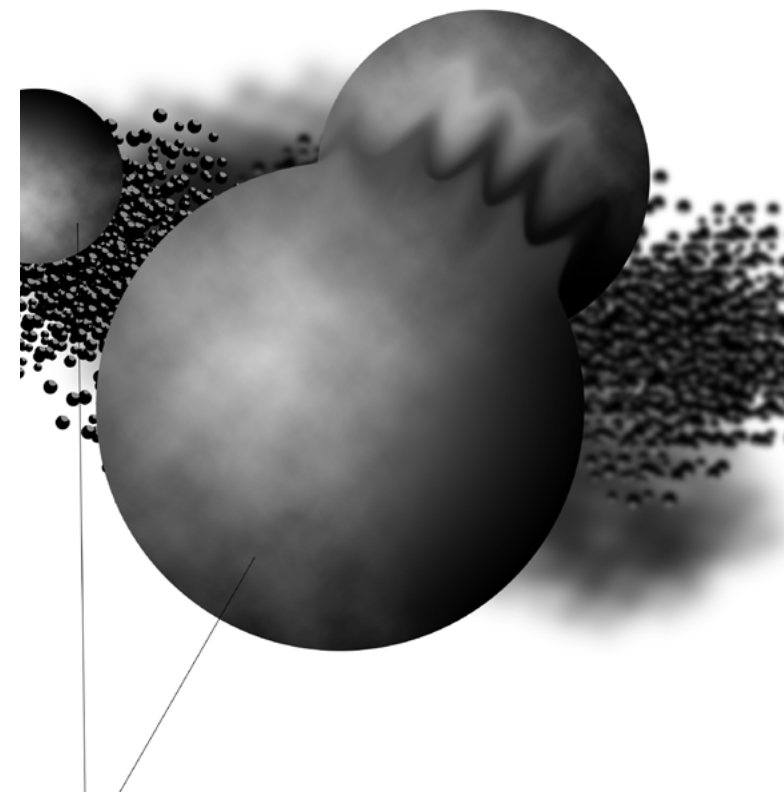
Nietrudno zauważyć, że jest to logika podwójnie fałszywa. Najpierw dlatego, że przed 1989 rokiem też istniało pole sztuki (i nie chodzi mi bynajmniej o to reżimowe) – ze swoimi ambicjami, konfliktami, podziałami, liderami, instytucjami itp. Ukształtowane u schyłku komunizmu, płynnie (transformacja to właśnie takie przejście z jednego stanu w drugi) przeszło w nowy ustrój. Małkowska bardzo ułatwia sobie sprawę, wymieniając jako głównych bohaterów tej zmiany tylko Andę Rottenberg, Wojciecha Krukowskiego i Barbarę Majewską – u zarania lat 90. dyrektorów – odpowiednio – Domu Artysty Plastyka, CSW i Zachęty. I to właśnie drugi fałsz omawianego tu tekstu: nie podając przykładów, autorka może uchylić się od oczywistej konstatacji, że obecny establishment współtworzy awangarda lat 80., a więc ludzie urodzeni mniej więcej w połowie lat 50. To dzisiaj dyrektorzy instytucji publicznych, galerzyści, profesorowie akademii sztuk pięknych, kuratorzy, artyści (pojmowani tu również jako beneficjenci rynku) i... krytycy.

Oczywiście, mniej więcej na przełomie stuleci zaszła istotna pokoleniowa zmiana – do gry zaczęła wchodzić generacja urodzona w latach 70. Ludzie ci dokonali kilku istotnych przewartościowań, między innymi w obszarze rynku sztuki i praktyk kuratorskich, ale przede wszystkim w sposobie mówienia o sztuce, a w konsekwencji – jej społecznym odbiorze. Małkowska pisze, że po 1989 roku „również krytyka wymagała odświeżenia, na podobnych zasadach”, milcząc zakładając, że taka zmiana się dokonała – należy rozumieć, że między innymi za sprawą samej Małkowskiej. Ale to nieprawda. Dość powiedzieć, że Dorothea Jarecka była wówczas miłośniczką kapizmu i krytyczką wszelkiego artystycznego eksperymentu (na przykład w osobie Edwarda Krasińskiego), ale przede wszystkim – była krytyczką pozostającą w cieniu Andrzeja Osęki. To autor *Poddania Arsenatu* wyznaczał bowiem linię „Gazety Wyborczej” w zakresie sztuki. Podobną pozycję zajmowała wtedy Małkowska, mimo że – jeszcze jako stylistka – była przecież aktywna już w latach 80.

Dopiero pokolenie urodzone w latach 70. dokonało tu zasadniczej zmiany. Ciągłe było to jednak uzu-

pełnienie ówczesnego środowiska artystycznego, a nie krwawa rewolucja. Żeby się o tym przekonać, wystarczy wygooglować archiwalne numery „Rastra”, w których co krok ma miejsce artystyczny hołd dla starszych koleżanek i kolegów – od Grupy i Luxusu po Zofię Kulik, Jerzego Truszkowskiego i Przemysława Kwieka. Na celowniku byli wówczas Jerzy Duda-Grac i Franciszek Starowieyski, a nie „romantycy” ostatniej dekady PRL-u czy neoawangarda lat 70. W granicach środowiska artystycznego wykrystalizowanego po upadku komunizmu mieściła się oczywiście także Małkowska, która pisała zarówno o klasykach polskiej nowoczesności, jak i o sztuce po 1989 roku. Wprost przyznaje to zresztą w artykule: „Z perspektywy czasu widać, że miałam podobne wybory jak Raster czy FGF”. Dalej następuje litania nazwisk artystów, których Małkowska opisywała „pierwsza” i „broniała do upadłego”, jednak to koniec tego fragmentu jest bodaj najbardziej wymowny: „Ale... działałam w pojedynkę. Do tego bezinteresownie”. Innymi słowy, pozostali aktorzy tej zmiany byli nie tylko zorganizowani, ale także interesowni.

Wylizanie nieścisłości tekstu Małkowskiej byłoby nie tylko nużące dla czytelnika, ale także całkowicie bezproduktywne. Niemniej należy odnotować, że zarysowana przez autorkę historia transformacji polskiego pola sztuki nie znajduje potwierdzenia w elementarnych faktach, czego dobitnym przykładem jej opisy rynku sztuki i dwa minirankingi „najbardziej niedocenionych” i „niesłusznie zapomnianych”



(w internetowej wersji artykułu niestety ich zabrakło). Można rozprawić się z nimi, spędzając dziesięć minut przed komputerem. By podać jednak jeden tylko przykład: w kontekście rynku sztuki Małkowska pisze o „crossingu interesów”, a za czarne charakterystyki uchodzą „spece od art consultingu” Piotr Bazylko i Krzysztof Masiewicz. To oni, między innymi za sprawą swojego *Przewodnika kolekcjonera sztuki najnowszej*, mieli „doradzać klientom zakupy takie, jakie trzeba, i tam, gdzie trzeba – no, chyba nie muszę mówić gdzie?”. Użyta fraza sugeruje, że Bazylko i Masiewicz trudnili się art consultingiem (w czym zresztą nie byłoby nic złego) – tyle że to nieprawda. Z kolei rzut oka na spis treści *Przewodnika...* pokazuje, że na przykładzie opisanych tam sześćdziesięciu sześciu artystów zaprezentowanych zostało kilkadziesiąt galerii – trudno o bardziej obiektywną propozycję. Eksperckie komentarze przedstawił natomiast reprezentanci wszystkich bodaj środowisk i pokoleń, między innymi Dariusz Bienkowski, Jerzy Wojciechowski, Krzysztof Musiał, Grażyna Kulczyk, Ewa i Wojciech Fałęccy, Cezary Pichczyński, Jan Michalski czy Andrzej Starmach.

Z kolei o warszawskich galeriach pisze Małkowska tak: „Nieznane ogółowi, poukrywane gdzieś w oficynach i na piętrach zwykłych kamienic, anonosowane niedostrzegalną tabliczką. Serwują dania przyrządzone według jedynie słusznej receptury. Czasem to dziury, gdzie poza wernisażami nie zagląda pies z kulawą...”. Małkowska używa tu typowej dla narracji

resentymentu opozycji, w której wyniosłe elity gardzą prostym (artystycznym) ludem, chociaż wie doskonale, że ulokowanie większości polskich galerii prywatnych na ostatnich piętrach zaniedbanych kamienic wiązało się nie z paternalizmem, lecz z biedą.

To dlatego za kluczowy moment tekstu Małkowskiej należy uznać ten, w którym wskazuje ona na ideologiczny mechanizm utrwalania „mafijnych” hierarchii. Fragment ten zatytułowany jest *Wyściąg na margines* – to tu uwidacznia się polityczna stawka opowieści krytyczki. W opinii Małkowskiej ukartowany przez pokolenie dzisiejszych trzydziesto- i czterdziestolatków system wartości może trwać wyłącznie dzięki grantom i różnym funduszom. Tematyka? „Feminizm, gender, ekologia, prospołeczność. [...] Teraz obserwujemy karuzelę frików i trików. Pilnie poszukiwani są wykluczeni i marginalizowani – od pensjonariuszy domu starców poczynając, przez więźniów, chorych na MS, niepełnosprawnych intelektualnie, po niewidomych”. Wydaje się, że dzisiejsza scena jest przeciwieństwem przedstawionego tu opisu: dobitnie pokazywały to takie wystawy jak *Co widać czy Artysta w czasach beznadziei*, które ukazywały niemal całkowity odwrót od postaw zaangażowanych. Jednak nie to jest najważniejsze, lecz ideowy wyraz tego fragmentu. To w tym kontekście należy czytać pojawienie się w tekście Małkowskiej swoistego toposu rozmaitych krytyk sztuki współczesnej. To narracja, która kładzie nacisk na fakt, że sztuką może być dziś tzw. wszystko. „Rozejrzyj się dookoła – pisze Małkowska. Wybierz coś, co jak najmniej kojarzy ci się ze sztuką. Nie zrażaj się, że coś podobnego widziałeś/aś na śmietniku. Weź cokolwiek – plastikowy pojemnik napełniony mocno (i brzydko) woniejącą mazią; oprawiony w ramki niedojedzony plasterek dowolnego produktu jadalnego; nakręcony komórką filmik z załatwiania intymnych potrzeb; kapotę (czy inny element) menela, uzyskaną w drodze wymiany na nową rzecz; kanarka w klatce, psa w budzie, kota w worku. Żeby coś, co sztuką nie jest, przeobraziło się w nią, wystarczy poprosić kuratora – niech namaści to egzegezą”.

W ten sposób Małkowska ustawia się w szeregu takich krytyków współczesności jak Donald Kuspit czy Jean Clair, a z lokalnego podwórka: Sławomir Marzec, Maciej Mazurek, Paweł Huelle, Antoni Libera czy Jan Stanisław Wojciechowski. Oczywiście Małkowska doskonale wie, jaka jest geneza stanu rzeczy, w którym istotnie środkiem artystycznego wyrazu może być wszystko (Kuspit mówi o tym zresztą wprost: to *ready-made*). Wie, bo wielokrotnie pisała o tego typu dziełach, nawet się nad tym – jak sądzę – nie zastanawiając. Jednak o specyfice oceny Małkowskiej świadczy drobne przesunięcie: oto artysta, dotychczas sprawca wszelkiego zła w tej materii, został wsparty przez wszechmocnego kuratora. To on tworzy współczesne hierarchie i kanony.

Innymi słowy, Małkowska interpretuje historię polskiego pola sztuki po 1995 roku jako dzieje wielkiego fałszerstwa: artystycznego, instytucjonalnego, aksjologicznego. Można streścić je następująco: po

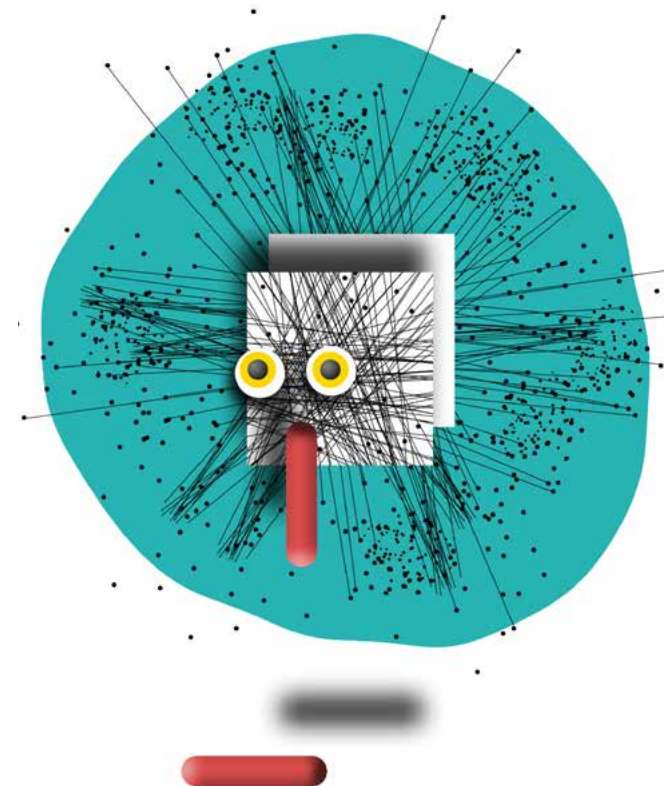
Małkowska interpretuje historię polskiego pola sztuki po 1995 roku jako dzieje wielkiego fałszerstwa: artystycznego, instytucjonalnego, aksjologicznego.

romantycznym przebudzeniu w 1989 roku w połowie lat 90. nastąpiła epoka cynizmu. Pisze Małkowska: „Ten dawny [układ scalony], z lat 90., miał charakter towarzyski. Łączami były upodobania, wybory artystyczne, wspólne imprezowanie, czasem dyskusje. Wiek nie stanowił najistotniejszego wyróżnika. Teraz układ zamienił się w sieć interesów”.

Tekst Małkowskiej zaskakuje także z innego powodu. O ile bowiem wyobrażam sobie podobną narrację w ustach kogoś, kto krytykował potransformacyjne pole sztuki konsekwentnie od jego zarania (na przykład Przemysław Kwiek), o tyle Monika Małkowska zawsze należała do samego jego jądra. Po 1989 roku była stale obecna medialnie, prowadziła programy radiowe, występowała w TVP jako ekspertka, napisała setki tekstów, wykladała na uczelniach wyższych, była główną krytyczką „Rzeczpospolitej”, ba – powstawały nawet teksty o niej samej (z czasopisma „Weranda” można było dowiedzieć się, jak słynna krytyczka mieszka). W tym czasie pisała o wystawach we wszystkich „mafijnych” instytucjach – raz pozytywnie, raz krytycznie, jak to w tym fachu bywa. Słabo jak na rzeczniczkę wykluczonych. A jednak tekst Małkowskiej jest silny, lecz mocą resentymentu, nie faktów. Przytoczmy jeszcze jeden fragment *Mafii bardzo kulturalnej*: „Aspiranci do mainstreamu przywalają każdemu, kto mógłby być konkurencją. Mieszają z błotem, dezawuuują. Jeśli nie kopią, to milczą”. Czyż to nie w tej ostatniej frazie – „jeśli nie kopią, to milczą” – kryje się klucz do tekstu Małkowskiej? Żeby zrozumieć istotę resentymentu, nie trzeba być specjalistą od Nietzschego, wystarczy Wikipedia: „Resentyment – pojęcie filozoficzne oznaczające zjawisko tworzenia iluzorycznych wartości oraz ocen moralnych jako rekompensaty własnych niemocy i ograniczeń”.

Grzegorz Kowalski gasi światło

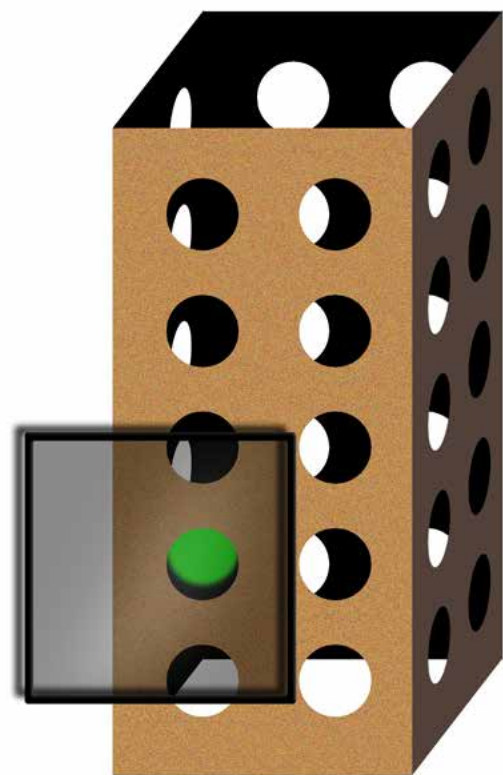
Po opublikowaniu przez Małkowską *Mafii bardzo kulturalnej* list otwarty wystosowało Muzeum Sztuki Nowoczesnej, w tekście występujące w roli szwarccharakteru. Niedługo potem audycję na ten temat wyemitowała radiowa Dwójka, w której z Małkowską dyskutowali Leszek Czajka, Łukasz Górczyca i Marcel Andino-Velez. Musiała być to – i była – debata cokolwiek jałowa, ponieważ zaproszeni goście popełnili zasadniczy błąd – potraktowali widmowy tekst Małkowskiej jako godny polemiki na poziomie faktograficznym. Warto wszelako podkreślić deklarację krytyczki „Rzeczpospolitej”, która padła podczas audycji. „To chyba nie ja wprowadziłam dyskurs [typu] »skoczyć do gardła i rozszarpać«, prawda, Łukaszu, to chyba wy byliście pionierami? [...] Jeżeli ktoś czymś walczy, to może się spodziewać, że zostanie tym samym mu odplacone” – mówiła Małkowska, zwracając się do Górczycy. Innymi słowy, język insynuacji zastosowany w *Mafii bardzo kulturalnej* miał nawiązywać do poetyki dawnego „Rastra” (na zasadzie „kto mieczem wojuje...”). Rzecz w tym, że warszawski periodyk go nie wymyślił, ale bardzo świadomie przejął z prasy brukowej – w ce-



lach tyleż prześmiewczych, co transgresyjnych. Wydaje się, że rozpoznanie tej spirali jest kluczowe dla zrozumienia pozycji, z której występuje Małkowska – oto język, który imitował i wyśmiewał spisek („Raster”), stał się jego faktycznym nośnikiem. Słowem, wrócił na swoje miejsce.

Audycja się skończyła i w ten oto sposób sprawę tekstu Małkowskiej uznano za załatwioną. Nic więc dziwnego, że autorka, zapewne niesiona falą (towarzystwiej) bezkarności i wsparcia artystów wykłetych, radykalizowała swoje rozpoznanie w tekście *Gra w monopol*. To już resentyment w stanie czystym, nieprzejmujący się elementarną choćby faktografią, zapętłający się w powtórzeniach, będący jednym wielkim wyściganem. W *Grze w monopol* autorka utyskuje więc na ignorowanie jej poprzedniego tekstu, po drodze kreśląc nowe mafijne kręgi i zaprzeczając samej sobie (wystarczyło pół roku, aby Małkowska uznała, że wszechpotężny rynek sztuki właściwie u nas nie istnieje, bo galerie, które nie mają ministerialnych grantów, upadają). Ale przede wszystkim czuje się już tak pewna, że wystawę *Bóg Małpa* opisuje tak, jakby obejmowała jedną pracę, a Honoratę Martin przedstawia jako „Honoratę M.”. W ten oto sposób Małkowska na dobre wpisała się w populistyczny dyskurs, w którym wiktyimizacja artystów jest na porządku dziennym („Katarzyna K.” czy „Dorota N.”).

Co jednak najważniejsze, mainstreamowy dyskurs i tym razem okazał się bezżebny. Kuriozalnym potwierdzeniem tego stanu rzeczy był kolejny list (kto wie, czy nie był to błąd roku), podpisany już przez kilkoro dyrektorów i detalicznie polemizujący z każdym akapitem tekstu Małkowskiej. Jednak kluczowym, choć, jak się wydaje, przeoczonym wydarzeniem tej rozgrywki był fakt wydrukowania tegoż listu przez „Gazetę Wyborczą”. Oto najbardziej opiniotwórcza niegdyś gazeta oddała pole walkowerem. Ale kto





7 miał polemizować z Małkowską, skoro Dorota Jarecka została zwolniona z pracy kilka lat temu i wylądowała na śmieciówkach? W „Gazecie Wyborczej” o sztuce można przeczytać głównie za sprawą wkładek reklamowych, które za ciężkie pieniądze wykupują Zachęta, MOCAR, MSN czy MNW.

Oczywiście „Gazeta Wyborcza” nie zrezygnowała z krytyki artystycznej dlatego, że nabrała obiekcji akurat wobec sztuk wizualnych. Poza przyczynami historycznymi (niski status plastyki w środowisku lewego skrzydła Solidarności, a w konsekwencji w samej „Wyborczej”) znaczenie ma tu niekompatybilność środowiska artystycznego z potransformacyjnymi elitami (trudno wyobrazić sobie zwolnienie Tadeusza Sobolewskiego), w końcu dzisiejszy model kapitalizmu, na którym oparła się restrukturyzacja Agory. Raz jeszcze potwierdza się fakt, że nie można zrozumieć procesów zachodzących w polu sztuki bez uwzględnienia dynamiki innych pól. Alternatywą jest narracja spisku.

Przypomnijmy więc, o co toczy się gra: „Rzeczpospolita” to dziennik o nakładzie około dziewięćdziesięciu pięciu tysięcy egzemplarzy, przy czym w przypadku wydania weekendowego nakład ten jeszcze rośnie (wydawca nie podaje dokładnych danych). To pismo skierowane do klasy średniej i wyższej klasy średniej, przede wszystkim kadry menedżerskiej i ekonomistów, ale także konserwatywnej elity, kształtujące i popularyzujące dyskurs tej strony sceny politycznej. Czy tego chcemy, czy nie, to także z czytelników „Rzepy” rekrutują się przyszli kolekcjonerzy, mecenas, członkowie rozmaitych towarzystw wspierania, sponsorzy itp., ale i tzw. szeroka publiczność oraz polityczne i urzędnicze kadry. Idźmy jednak dalej. „Newsweek” na ilustratorów najmuje ludzi, którzy oponentów lubią zgłanować fekalną metaforą, prezentując przy tym warsztat średnio uzdolnionego absolwenta wydziału grafiki. „Polityka” od czasów „romantycznego” przełomu pisze o sztuce piórem Piotra Sarzyńskiego, o którym środowiskowa anegdota mówi, że dysponuje darem jasnowidzenia, bo recenzuje wystawy jeszcze przed ich otwarciem. Pojęciowy chaos pogłębiają rankingi galerii „Polityki”, w których mieszą się wszelkie

możliwe kryteria. Wisienką na torcie pozostają Paszporty Polityki, które celnie podsumował Leon Tarasewicz, mówiąc przy okazji wręczania mu tej nagrody, że „w tym momencie ona jest bardziej dla »Polityki« niż dla mnie”. Przyjmijmy jednak, że jest to jedyny konkurs zauważany przez mainstream i opiniotwórcze elity – nawet jeżeli jego nagrody tylko potwierdzają *status quo*. O innych tygodnikach nie ma co wspominać, chociaż warto podkreślić, że poza wymienionymi w czołówce sprzedają lokują się jeszcze „W Sieci” i „Do Rzeczy”. Ambivalentną pozycję na tym tle zajmuje „Tygodnik Powszechny”, w którym regularnie publikuje Piotr Kosiewski, być może ostatni naprawdę aktywny (i kompetentny!) krytyk pokolenia czterdziestolatków. Jednak pamiętajmy, że nobliwy „Tygodnik” to pismo czytane przez niecałe dwadzieścia tysięcy osób tygodniowo.

Podsumowując, jedynym tytułem głównego nurtu publikującym jakiekolwiek teksty metakrytyczne pozostaje w tym momencie „Rzeczpospolita”.

Kiedy do głównego panelu z okazji dwudziestolecia „Gazety Wyborczej” zaproszono Grzegorza Kowalskiego jako autorytet w dziedzinie sztuk wizualnych, pozwoliłem sobie wysnuć wniosek, że oto dyskurs dotyczący sztuki współczesnej w końcu znalazł trwałe miejsce w pejzażu polskiej kultury. Jak się okazało, wniosek dramatycznie pochopny. Owszem, wystąpienie Kowalskiego miało rangę symbolu; podsumowywało bowiem nie tylko ewolucję samej „Wyborczej” (*de facto* w osobie Doroty Jareckiej), ale także tego, co w posłowniu do antologii „Rastra” nazwałem „rewolucją semantyczną”. Jej akordy wyznaczały nie tylko kolejne numery warszawskiego periodyku, ale przede wszystkim korpus tekstów rozmaitych autorów, rozproszony w „Kresach”, „Obiegu”, „Magazynie Sztuki” i innych, a także, oczywiście, stała obecność krytyki w mediach głównego nurtu (w tym za sprawą Małkowskiej). *Zimna wojna sztuki ze społeczeństwem* Zbigniewa Libery, groteskowa kompilacja konserwatywnych tekstów o sztuce, może najlepiej podsumowywała skalę zmiany, od której streszczenia zacząłem ten tekst – a także temperaturę towarzyszącego temu sporu. Późniejsza ewo-

Kształt dzisiejszej sceny zdaje się określać napięcie pomiędzy dynamicznym rozwojem infrastruktury a brakiem przekonujących narracji krytyczno-artystycznych.

lucja sceny i rosnąca popularność sztuki współczesnej w połowie pierwszej dekady tego stulecia – znów odsyłam do poprzednich tematów numeru – następowały równolegle z krzepnięciem dyskursu wypracowywanego mniej więcej od połowy lat 90. Jak się okazało, obecność Kowalskiego była końcem, a nie początkiem tych zmian, chwilowym odstępstwem od normy. Wymownie potwierdziło to milczenie mainstreamowej prasy przy okazji tekstów Małkowskiej.

Syty establishment patrzy na prekariat

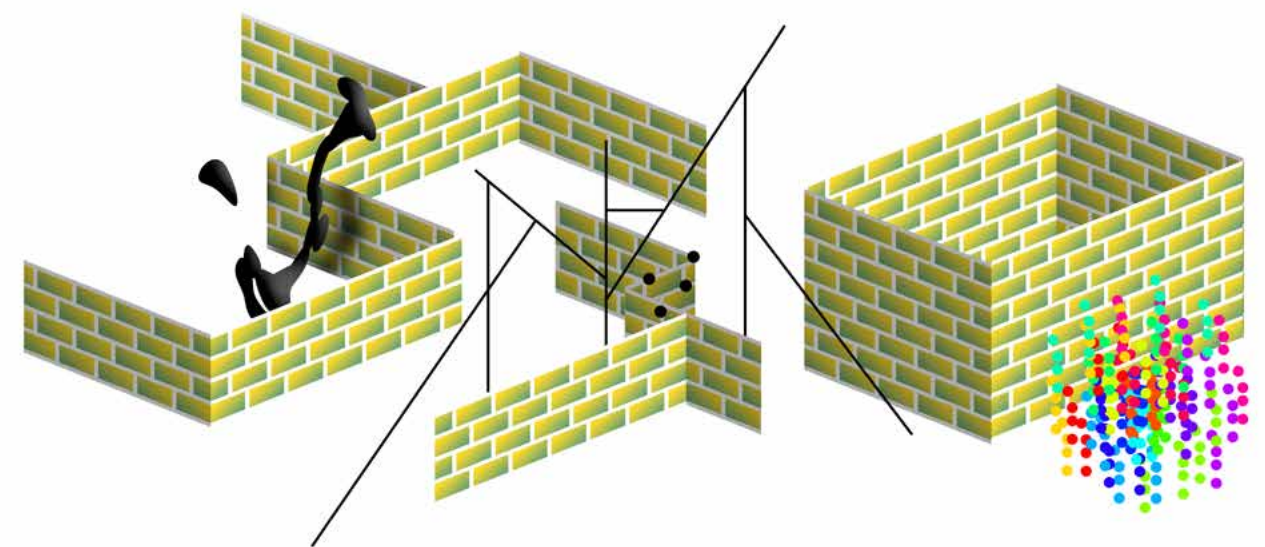
Jak wygląda to w wypadku prasy branżowej? Archipelagizacja krytyki, o której przed trzema laty pisałem w tekście *Archipelag, link, troll. Krytyka dzisiaj* („Dwutygodnik” nr 92), zdaje się pogłębiać. Co to znaczy? Najkrócej mówiąc, pisałem wtedy, że choć tytułów poświęconych sztuce najnowszej jest sporo, to metaforą opisującą ich strukturę nie powinny być – na przykład – przecinające się osie, lecz archipelag samotnych wysepek. Innymi słowy, poszczególne krytyczne ośrodki nie spotykają się ze sobą, nie dyskutują, nie polemizują – to byty samowystarczalne. W konsekwencji nie powstaje coś, co można nazwać dyskursywną nadwyżką, a więc to, z czym mieliśmy stale do czynienia dwadzieścia, piętnaście, dziesięć czy nawet pięć lat temu. Obecnie cyrkulują nie idee, lecz autorzy, niegdyś przypisani do poszczególnych tytułów. W konsekwencji gros dzisiejszych pism o sztuce współczesnej nie ma nie tylko redakcji z prawdziwego zdarzenia, ale także wyraźnego profilu. Jako przybudówki do instytucji muzealnych i miejskich galerii bynajmniej ich nie potrzebują. Autorzy też chyba nie – ważne, żeby

gdzieś pisać, gdziekolwiek. W ten sposób, cokolwiek niepostrzeżenie, powstał zamknięty obszar tytułów, w których publikowane są teksty nieskładające się na żadną narrację – wolne elektrony. To zresztą sprzężenie zwrotne: mnogość tytułów wymaga mnogości autorów. Prekaryzacja krytyki artystycznej, obecna zawsze, nigdy nie miała takiej skali i takich skutków. A krytyków – wbrew tezie Małkowskiej – nigdy nie było tak wielu jak obecnie.

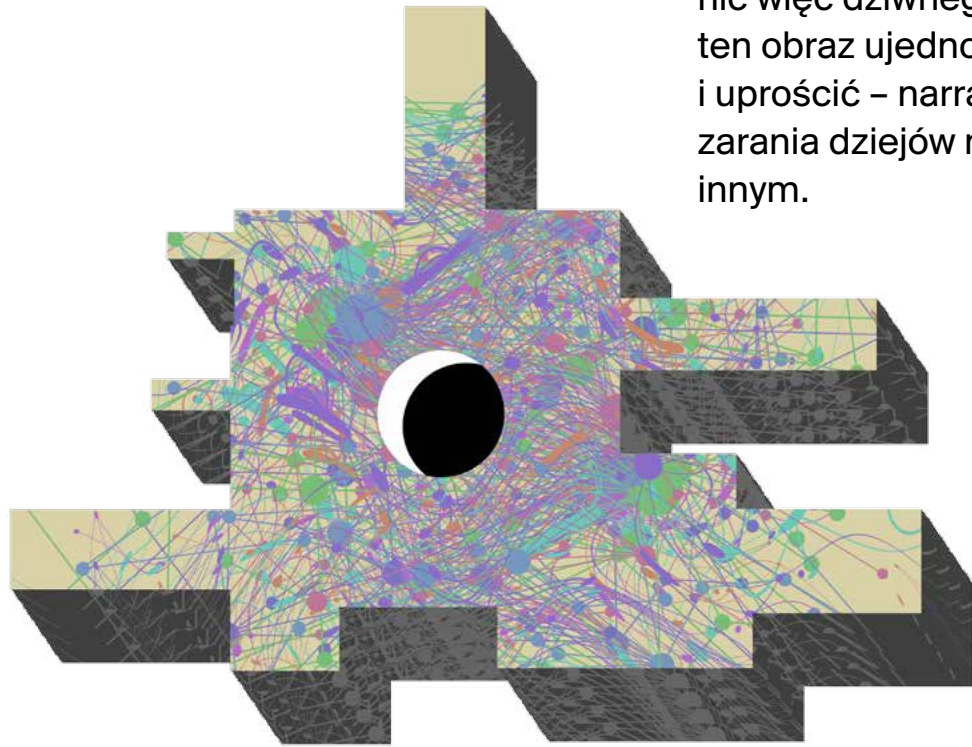
We wspomnianym powyżej tekście pisałem też o „linku” i „trolu”. Ten pierwszy termin dotyczy mnogości internetowych tekstów, z którymi na co dzień obcujemy; drugi – ściśle z nim powiązany – wiąże się ze „spalaniem” polemicznej energii w doraźnych komentarzach, memach, lajkach. W sposób oczywisty promuje to wypowiedzi nie tylko jednoznaczne, ale przede wszystkim skróto-we, niechby ograniczone do 140 Twitterowych znaków. Takie komunikaty bez wątplenia przykuwają uwagę i detonują chwilowe emocje, ale są także jednorazowe, żyją tyle co jętka jednodniówka. Przede wszystkim nie budują żadnego języka, nie sposób się do nich odnieść, powrócić – to doraźne komentarze, a nie opinie. Wszystko to sprawia, że polska sztuka najnowsza wisi w teoretycznej próżni, nie jest konceptualizowana, choć praca instytucjonalna wokół niej trwa na bieżąco. To właśnie to napięcie – pomiędzy dynamicznym rozwojem infrastruktury a brakiem przekonujących narracji krytyczno-artystycznych – zdaje się określać kształt dzisiejszej sceny. Na tle archipelagu samotnych wysepek głos wyraźny i spójny nie miał prawa nie wybrzmieć – i wybrzmiał w postaci „Arteonu” kierowanego najpierw przez Piotra Bernatowicza, a następnie Karolinę Staszak. Zrazu potraktowany z pobłażaniem i niedowierzaniem, szybko stał się centralnym medium „drugiego obiegu”, a nawet doczekał się naśladowców. Podkreślimy więc, że Małkowska nie była wcale pierwsza – zaczęło się od artystów i krytyków wyklętych. Innymi słowy, gleba, na którą spadło ziarno „mafii bardzo kulturalnej”, została uprzednio odpowiednio spulchniona.

W ten sposób marginalny dyskurs urósł tak, że komentują go dyrektorzy najważniejszych instytucji w Polsce. Czyż to nie krzepiące? Język mówienia i myślenia o sztuce ciągle tworzy krytyka artystyczna. Jeżeli tylko chce i ma ku temu warunki.

Spisek kilku osób, w którym z czasem zaczęły uczestniczyć także zagraniczne ekspozytury, zawiązany po to, żeby defraudować



Polska rzeczywistość artystyczna AD 2015 jest zniuansowana, wielowarstwowa i skomplikowana, nic więc dziwnego, że niektórzy chcą ten obraz ujednoczyć, spłaszczyć i uprościć – narracje spiskowe od zarania dziejów nie polegają na niczym innym.



gigantyczne kwoty i pozbawić widzialności artystów spoza układu, to bez wątpienia narracja nośna, a do tego jakże tajemnicza. A cóż atrakcyjnego może być w opisie rzeczywistości, który oferuje druga strona? Zbyt wiele zmiennych – dobrze pokazuje to nasza mapa; zbyt wiele nakładających się na siebie procesów, zarówno historycznych, jak i aktualnych – opisywaliśmy je w poprzednich numerach. To zbyt skomplikowane, by nie budziło podejrzeń. Oczywiście istnieje spójna narracja, która ma ambicje podważyć stanowisko Małkowskiej. To opowieść o „wielkim sukcesie polskiej sztuki” – po pierwszym tekście Małkowskiej zaproponował ją w liście otwartym do naczelnego „Rzeczpospolitej” Marcel Andino Velez, wicedyrektor MSN-u. Wydaje się, że jest to metoda całkowicie przeciwna. Im bowiem narracja o sukcesie bardziej jednowymiarowa, tym więcej osób zapyta – całkowicie zasadnie – „Zaraz, a co ze mną?”. Przemysław Kwiek nie tylko więc upomni się o retrospektywę w którejś z czołowych instytucji, ale także opowie o trwałej marginalizacji niemal całej jego formacji artystycznej. Jaromir Jedliński przypomni o swoim ogromnym doświadczeniu i zapyta, dlaczego jest ono marnowane i niedoceniane. Wiesław Borowski przypomni o randze Galerii Foksal i zapyta, czy ktoś pamięta o przyszłorocznym jubileuszu półwiecza (!) istnienia tej placówki. Andrzej Biernacki zwróci uwagę, że stworzył dużą, istotną dla lokalnego środowiska galerię, pokazującą prace klasyków sztuki powojennej, jednak w mediach głównego nurtu marginalizowaną. Monika Małkowska wskaże na setki napisanych przez siebie tekstów i przeprowadzonych wywiadów, a także popularyzatorski aspekt swojej pracy, a potem zapyta: „Czemu mil-

czą, czemu nie zaprosili mnie do dyskusji w MSN-ie, czemu mnie nie nagrodzili?”. Z kolei setki absolwentów ASP w całej Polsce zapytają o to, czemu nie partycypują w rynku sztuki i dlaczego nikt nie zaprasza ich na wystawy w topowych instytucjach. Powtórzmy: będą to pytania zupełnie zasadne, a metafora mafii wydaje się tu całkiem zgrabną odpowiedzią. Cała perfidia tekstów Małkowskiej polega bowiem na tym, że lata 90. i początek tego stulecia to już epoka historyczna. Kiedy więc dzisiejsi dwudziestolatkowie czytają o „mafii bardzo kulturalnej”, mają prawo podejrzewać, że coś jest na rzeczy.

Jak widać, również w polu sztuki możemy mówić o poszkodowanych w czasie transformacji. Z jedną, za to zasadniczą różnicą: w wypadku przemian artystycznych nikt nie wykluczał tych czy innych środowisk i osób intencjonalnie; albo inaczej: nikt nie przypuszczał, że tak będzie, że takie są „koszty transformacji”. Były to w dużej mierze procesy spontaniczne, silnie skorelowane z przemianami w pozostałych polach. Nie zmienia to wszakże faktu, że koktajl resentymentu i ideologii także w tym wypadku stworzył mieszkankę wybuchową. Jeżeli dodamy do tego fakt, że edukacja artystyczna ciągle pozostaje w Polsce w opłakanym stanie, popularność teorii spiskowych nie może dziwić.

Ostatnie wydarzenia polityczne pokazały interesującą zależność: całkowitą przepaść pomiędzy nastrojami elit a odczuciami tzw. zwykłych obywateli. Nietrudno zauważyć tu paralelę z polem sztuki: nowa infrastruktura, znakomite samopoczucie kadry czołowych instytucji publicznych zatrudnionej na etatach, liczne artystyczne kariery niosące za sobą finansowe i symboliczne profity –

pokazują, że transformacja udało się śpiewająco; pozostające na uboczu głównych szlaków ośrodki, nieodnawiane od dziesięcioleci budynki, wiecznie tymczasowi pracownicy kultury, bezrobotni absolwenci akademii i uniwersytetów, naciski lokalnych polityków – sugerują coś dokładnie odwrotnego. Innymi słowy, wskaźniki makro nie spotykają się ze wskaźnikami mikro.

Pokolenie artystów, kuratorów, krytyków itp., które zaczynało życie zawodowe u schyłku komunizmu, mogło żywić nadzieję, że w nowym ustroju zajmie poczesne stanowiska, a jego kapitał symboliczny (finansowy również) będzie rósł. I tak faktycznie było, co najmniej w latach 90. – Małkowska, reprezentantka tego środowiska, pisze o tym wprost. To etap pierwszy. Jednak w pewnym momencie coś się zmieniło, do gry weszła generacja ludzi urodzonych pod koniec lat 60. i w latach 70., a peryferyjne pole sztuki zaczęło się globalizować i profesjonalizować. To etap drugi. Następnie na scenie pojawili się kolejni – dzisiejsi – młodzi (urodzeni pod koniec XX wieku), a procesy towarzyszące dziesięcioletniej obecności Polski w UE zabetonowały rozdanie z punktu drugiego. To etap trzeci, obecny.

W konsekwencji obecny establishment ma przeciwko sobie już nie tylko zmarginalizowanych w tym procesie artystów, krytyków i kuratorów (wbrew tezm Małkowskiej mimo wszystko nielicznych, wszak większość poradziła sobie nieźle), ale i młodych, sprekaryzowanych, sfrustrowanych finansowymi i zawodowymi sukcesami starszych o piętnaście, dwadzieścia lat kolegów, w literaturze przedmiotu określanych mianem czarnej materii świata sztuki. Czyż ostatnie wybory prezydenckie nie pokazały, że to właśnie taki elektorat (sfrustrowani 50+ oraz wkurzona młodzież) pokazuje beneficjentom transformacji żółtą – na razie – kartkę? Dlaczego w przypadku sztuki miałyby być inaczej? Z tego powodu pojawienie się Pawła Kukiza krytyki artystycznej, który powie: „polska sztuka w ruinie”, „rządzi nami układ”, pozostawało kwestią czasu. I tak jak w przypadku polityki najgorszą odpowiedzią na reprezentowany przez niego bunt jest tyleż jowialne, co paternalistyczne pouczanie: „Jakże to, przecież osiągnęliśmy wspaniały sukces!”. Tak jak zawsze najważniejszy okazuje się język, którym myślimy.

Małkowska wielokrotnie nawiązuje do *Układu scalonego sztuki polskiej* – mapki i tekstu „Rastra” z 1998 roku. Jednak *Układ scalony...* nie dowodził bynajmniej istnienia zwartego środowiska młodych wilczków, gotowego, by rozpocząć grę o najwyższe symboliczne stawki. To tylko projekcja autorki *Mafii bardzo kulturalnej*. Wystarczy wrócić do tekstu Piotra Śmigłowicza (pseudonim Łukasza Gorczyca) sprzed siedemnastu lat, by przekonać się, że było dokładnie odwrotnie: to panoramiczna ilustracja typowych dla transformacji pęknięć, antagonizmów i nakładających się na siebie rzeczywistości sprzed i po 1989 roku; to także cokolwiek naiwny koktajl mitów, zaszczości i marzeń... W istocie bardzo romantyczny. *Układ scalony sztuki polskiej* sprzed blisko dwóch dekad to obraz dezintegracji środowiska (a nie opiewanej przez Małkowską

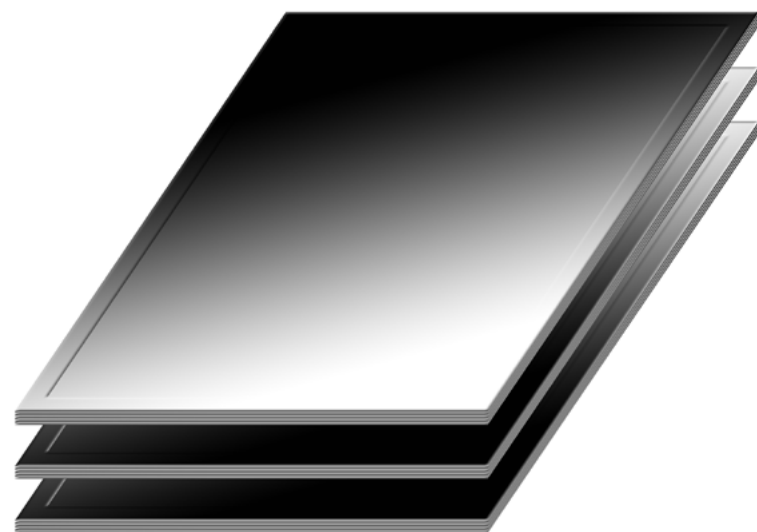
jedności) i peryferyjnej infrastruktury pozostającej w rozkroku pomiędzy PRL-em a współczesnością.

Mapa sztuki polskiej 2015

Mapowanie sztuki to stara rozrywka kuratorów, krytyków i artystów – dość wspomnieć słynny schemat Alfreda Barra (1936) *East Art Map* grupy IRWIN (2000–2005), wymieniony już *Układ scalony sztuki polskiej* „Rastra” (1998) czy diagram z książki *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000* (2007). Nie będzie odkrywcze stwierdzenie, że podobne zabiegi tyleż porządkują, co zaciemniają obraz danej artystycznej epoki, trwale marginalizując pominięte nurty i nazwiska. Mapa nie równa się terytorium, to oczywiste. A jednak bez aktu mapowania trudno wyobrazić sobie zarówno pisanie historii sztuki, jak i uprawianie krytyki artystycznej. Tworzenie konstelacji, porządkowanie, szukanie zależności, przesuwanie granic – czyż nie tym się zajmujemy?

Mapa, którą dołączamy do tego numeru „Szumu”, nie jest jednak bezpośrednią ilustracją niniejszego tekstu; to raczej diagram, którym chcieliśmy podsumować tematy numerów omawiane w poprzednich wydaniach – również mapujące pole polskiej sztuki ostatniego ćwierćwiecza. Zdajemy sobie oczywiście sprawę, że akt mapowania nie jest niewinny, a za każdą narracją – także, a może przede wszystkim wykorzystującą i tekst, i obraz – kryje się konkretny ideowy projekt. Nie widzimy powodu, żeby ukrywać, jaka jest nasza wizja. Mamy zresztą nadzieję, że wynika ona zarówno z mapy, jak i wcześniejszych tematów numeru; otóż to, co udało nam się – jak sądzimy – uchwycić, daje się opisać jednym słowem, być może banalnym: różnorodność. To powiedziawszy, zaznaczmy, że w tym kontekście nie jest to określenie ocenne, lecz – na ile się da – opisowe, znajdujące pokrycie w materiale źródłowym. Z jednej strony różnorodność oznacza bowiem zróżnicowanie: artystycznych idiomów, polityk, interesów, ambicji, instytucji, strategii, środowisk itp. Z powodu ich mnogości trudno mówić tu o jakimś monopolu, mafii itp. (pamiętając o tym, że jedne dyskursy zawsze dominują bardziej niż inne). Polska rzeczywistość artystyczna AD 2015 jest zniuansowana, wielowarstwowa i skomplikowana, nic więc dziwnego, że niektórzy chcą ten obraz ujednoczyć, spłaszczyć i uprościć – narracje spiskowe od zarania dziejów nie polegają na niczym innym.

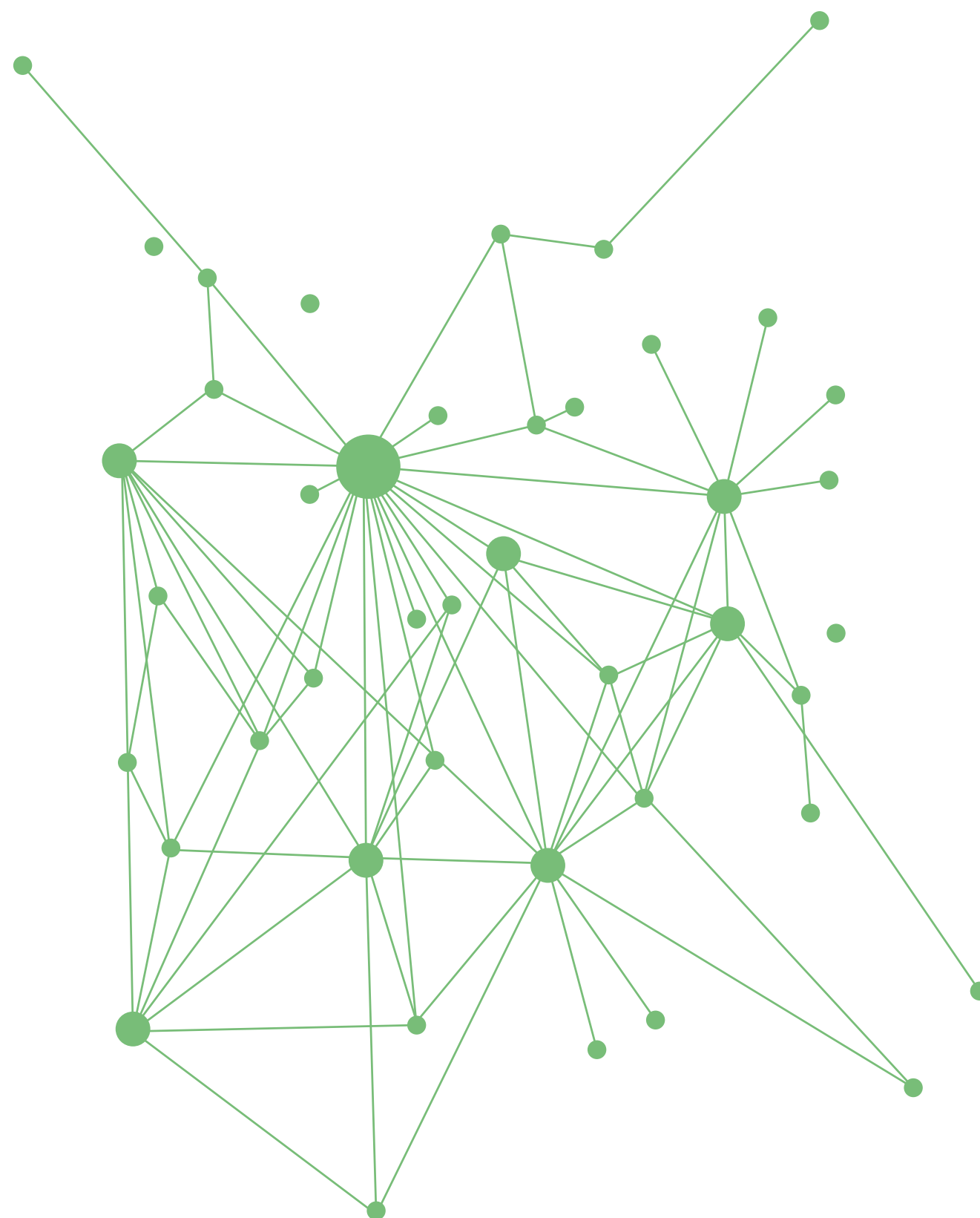
Z drugiej jednak zróżnicowanie oznacza także rozwarstwienie. To, co wynika z naszego rozpoznania, zbliża się do coraz popularniejszych diagnoz polskiej peryferyjnej modernizacji dokonanej na gruzach transformacji za unijne pieniądze; modernizacji wyspowej, utrwalającej model rozwoju zależnego, zorientowanej na infrastrukturę i dowartościowującej centra. To pejzaż, w którym obok wyraźnej zmiany infrastrukturalnej (wyrażonej nie tylko nowymi gmachami dedykowanymi kulturze, w tym sztuce, ale także modernizacją sieci drogowej i kolejowej) zachodzi proces marginalizacji ośrodków nią nieobjętych.

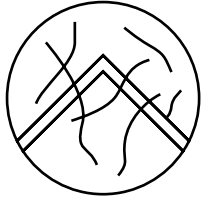


3 Widoczny nacisk na kwestie logistyczne ma już zatem wymiar nie anegdotyczno-etnograficzny (jak w mapie „Rastra”), ale polityczny. Kłopoty finansowe ośrodków spoza centrów (na przykład Galeria Szara czy BWA w Kaliszu) to już nie tylko pokłosie reformy terytorialnej z lat 90., ale także nowej, „funduszowej” polityki kulturalnej, cedującej obowiązki finansowe na trzeci sektor, zorientowanej na rozpoznawalne marki i spektakularne rezultaty. Jak się wydaje, o idei „jednego procenta” mało kto już pamięta. Instytucje, które nie mieszczą się w tej polityce, dodatkowo często usytuowane poza głównymi szlakami, z pewnością wydają się mniej atrakcyjne zarówno dla publiczności, jak i najemnych pracowników kultury, migrujących po całej Polsce. Oczywiście i od tej reguły istnieją wyjątki (BWA Tarnów), ale jeżeli w danej instytucji jeszcze w latach 90. nie okopał się kompetentny dyrektor (na dobre i na złe), to często ciągle mamy do czynienia z placówkami, w których nie obowiązują konkursy, a których programy nadal ignorują zmiany w polskiej sztuce po 1989 roku. Przyczyn takiego stanu rzeczy naturalnie jest wiele (wielokrotnie o nich pisaliśmy), a galerie miejskie (dawne BWA) prezentują w tym zakresie całą paletę postaw, jednak proces marginalizacji mniejszych ośrodków wydaje się symptomem tego samego zjawiska, które możemy obserwować w innych obszarach państwa (likwidowanie lokalnych linii autobusowych, połączeń kolejowych czy szkół to jego skrajny przejaw). Na razie nikt nie zamyka lokalnych galerii, choć przykład Szarej pokazuje, że kurek z pieniędzmi można zakręcić cicho i skutecznie. Jeszcze inny problem dotyczy szkolnictwa wyższego, w którym to obszarze rozwój infrastruktury rzadko wiąże się ze zmianami strukturalnymi, a logika rynku wypiera ideę bezinteresownego zdobywania wiedzy. Odnosi się to również do akademii sztuk pięknych. To znamienne, że liczba aplikacji na kierunki „artystyczne” regularnie maleje, natomiast na „praktyczne” (architektura wnętrz, grafika itp.) – rośnie. Zjawisko to ma oczywiście szereg przyczyn, ale jedną z nich jest bez wątpienia narracja każąca widzieć w uczelniach firmy, a w studentach – przyszłych pracowników. To nie mafia bardzo kulturalna czy jakikolwiek inny „układ” zapomina o peryferiach i absolwentach wyższych uczelni, ale logika polityki państwa.

W końcu rozwarstwienie dotyczy ludzi: artystów, kuratorów, galerzystów, krytyków, a także całej rzeszy osób, którą Kuba Szreder określił mianem „projektariatu”. Ekonomiczną kondycję artystów komentował niedawny raport *Fabryka sztuki* (red. Michał Kozłowski, Jan Sowa, Kuba Szreder, wyd. Fundacja Bęc Zmiana), powstała także *Czarna księga polskich artystów* (opr. zbiorowe, Wydawnictwo Krytyki Politycznej). My sami pisaliśmy o tych zjawiskach między innymi na przykładzie paradoksalnego „zabetonowania” nowych instytucji przez pokolenie czterdziesto- i pięćdziesięciolatków – paradoksalnego, bo ściśle powiązanego z prekaryzacją młodszych adeptów kuratorskiego fachu.

Chociaż *Mapa sztuki polskiej 2015* oszalała mnogością elementów, a towarzyszący jej tekst utrzymany jest w lżejszym tonie nawiązującym do poetyki przewodników turystycznych, warto pamiętać, że rewersem zmian, które zaowocowały tak wielkim rozwojem polskiego pola sztuki współczesnej, jest rozwarstwienie, owocujące z kolei myśleniem spiskowym. To natomiast warto uznać za – niczym u populistów w polityce – złą odpowiedź na dobrze postawione pytania. Liderzy tego ruchu to być może zimni cynicy, jednak jego masy – niczym osławione moherowe babcie – to tylko ofiary języka, który zamiast opisywać realne problemy, zainwestował w symboliczny dyskurs zemsty na „układzie”. Jeżeli nie pojawi się alternatywa, za chwilę będzie to dyskurs dominujący. Prześlępiając ten moment, obudzimy się w świecie, w którym dyskurs mafii bardzo kulturalnej będzie zwykłym językiem mówienia o sztuce, równorzędnym wobec innych. A może to już się dzieje, tylko jeszcze tego nie rozumiemy? W tym sensie niniejszy tekst oraz towarzysząca mu mapa ukazują zasadniczą różnicę pomiędzy dzisiejszą sceną artystyczną a tą z lat 90.: obecnie podziały dotyczą raczej kwestii logistycznych i bytowych, natomiast dyskurs wydaje się przeźroczystry. Do czasu.





Życie jest radykalne

FOTOGRAFIE: Szymon Rogiński

Z Honoratą Martin rozmawia Jakub Banasiak

Jakub Banasiak: Co cię ukształtowało?
Honorata Martin: Wszystko.

Co w tym „wszystkim” było najważniejsze?
Ludzie. I miejsca. To, że zawsze dużo jeździłam i wszędzie szybko, bez trudu się odnajdywałam. Bardzo dużo też pracowałam, w różnych krajach, od sprzątania do budowlanki w Stanach. Miałam również sporo nieprzyjemnych przygód związanych z podróżami zarobkowymi, pracą bez wiz, kitrania się, udawania, że nie jestem Polką itd. To też mnie ukształtowało, te trudniejsze momenty. Zawsze się zresztą na nie wystawiałam, nie miałam większych obaw związanych z podejmowaniem ryzyka.

Zahartowałaś się.
Tak. Ale sporo czasu spędziłam też w Indiach, dwa razy po kilka miesięcy, podróżowałam również po Mongolii, co było dla mnie bardzo istotne, jeździłam dużo po Polsce. Zaczęłam podróżować bardzo wcześnie, w wieku szesnastu lat, autostopem, po całej Europie, spałam pod gołym niebem, w hostelach, sama, z kimś. Przez długi czas miałam potrzebę, żeby raz w roku wyjechać na kilka miesięcy. Teraz już nie, tamte potrzeby chyba zaspokoiliłam, obecnie mam raczej poczucie, że wszystko, czego potrzebuję, mam pod nosem. *Wyjście w Polskę* było syntezą tych doświadczeń, pozbyciem się wszystkiego, co jest dodatkiem, co jest ponad. Teraz wydaje mi się, że wszystko jest znacznie prostsze i jest znacznie bliżej, niż mogło mi się wydawać. Jestem w momencie, w którym zaczynam rezygnować z coraz większej liczby rzeczy, dążąc do rzeczy najprostszych, a przez to, jak mi się wydaje, najważniejszych.

Czyli?
Czyli tego, co zostaje po odcedzeniu całej egzotyki, ale także bliższych relacji, od których też jest się zależnym.

W jaki jeszcze sposób te doświadczenia wiążą się z twoją sztuką?
Chyba w taki, że popadam w skrajności: z jednej strony mam potrzebę działań społecznych, przebywania z ludźmi, z drugiej – samotności. Na przykład przy wystawie *Bóg Małpa* przez rok właściwie siedziałam zamknięta w pracowniach i miałam bardzo mały kontakt z ludźmi, a teraz, w Parku Rzeźby, odwrotnie. Niektóre moje prace potrzebują współdziałania i odbioru, a inne wręcz przeciwnie. Przy *Wyjściu w Polskę* miałam poczucie, że realizuję dość powszechne – może nie marzenie, ale pragnienie. Chodzi o sytuację, w której możesz po prostu wyjść i wszystko zostawić, odpuścić wszystkie zakładane cele. To jest może pragnienie nieco utopijne, ale chyba dość powszechne.

Celem *Wyjścia* była więc bezcelowość?
Tak, chciałam sprawdzić, jak sobie z tym poradzę. Ale chodziło też o kontakt z ludźmi. Oczywiście Polska jest relatywnie gęsto zaludnionym krajem, ale na pewno mogłam się bardziej kitrać, mniej konfrontować z nieznajomymi.

A jednak nawiązywałaś te kontakty. Z jakiego powodu?
To wychodziło samo. Czasami tego po prostu potrzebowałam, bo druga osoba daje poczucie bezpieczeństwa, to stały punkt odniesienia. Jednak bardzo szybko, mniej więcej po dwóch dniach, czułam, że moja obecność u kogoś w domu nie jest usprawiedliwiona, nie jestem rodziną ani nawet daleką przyjaciółką. Moment, w którym musiałam wyjść, był jeszcze gorszy niż ten, w którym musiałam zapukać, żeby wejść. Ważne było też doświadczenie samotności. To zupełnie inna sytuacja niż przeżywanie czegoś wspólnie, z kimś. Kiedy byłam w drodze, sama, obcy bardzo szybko zaczynali być mi bliscy. Pewnie dlatego, że często byłam na nich zdana. Również w Parku Rzeźby na Bródnie to był rodzaj testu, sprawdzenia: i sie-



Rodzina jest dla mnie ważna w wielu wymiarach, również tym pokoleniowym, związanym z przekazywaniem opowieści. Czuję się bardzo mocno zakorzeniona w domu rodzinnym, w którym nadal mieszkam, i zawsze do niego wracam.

bie, i innych, i relacji, które w takich wypadkach powstają; tego, czy pójdzie to w stronę społeczną, czy nie. Czy będę potrzebować tych kontaktów? A jeśli tak, to w jakim stopniu? Czy poradzę sobie bez ludzi, czy ta zależność będzie silniejsza?

Zostańmy więc przy ludziach. Kto miał na ciebie największy wpływ?

Rodzina. Ja się łatwo przystosowuję, bardzo szybko udomawiam nowe miejsce, czy będzie to step, czy Nowy Jork – ale z drugiej strony jestem bardzo rodzinna. Kiedy podróżowałam, zawsze ważny był dla mnie powrót do domu. Rodzina jest dla mnie ważna w wielu wymiarach, również tym pokoleniowym, związanym z przekazywaniem opowieści. Czuję się bardzo mocno zakorzeniona w domu rodzinnym, w którym nadal mieszkam, i zawsze do niego wracam. Często dzwonię w środku nocy do rodziców i jako pierwszym opowiadam im o najdzikszych pomysłach.

Co studiowałaś?

Malarstwo.

To były ważne lata?

Wiadomo, że podczas studiowania najważniejsi są rówieśnicy, a nie profesorowie. Miałam to szczęście, że wszyscy, z którymi studiowałam, byli równie zapaleni do sztuki, jak ja. To był bardzo aktywny czas. Ważne było też to, że zawsze znajdował się ktoś, kto we mnie wierzył.

Ktoś z profesorów?

No właśnie to nie było takie oczywiste. Nigdy nie byłam typem piątkowicza. Ważną, choć nieoczywistą relacją miałam z profesorem Mieczysławem Olszewskim. Zostałam przypisana do pracowni odgórnie, niejako z przymusu, więc na początku było bardzo ciężko. Mieliśmy z profesorem zupełnie inny pogląd na sztukę i malarstwo, ciągle się kłóciliśmy, ale to było dla mnie bardzo rozwijające. Olszewski absolutnie nie akceptował tego, co robię, uważał, że to jest obrzydliwe, ale pozwalał mi na to.

A co wtedy robiłaś?

Byłam na etapie kolażu, łączenia motywów realistycznych z zupełnie abstrakcyjnymi, często na starych materiałach, obrusach – rodzinnych albo znalezionych, ale kojarzących mi się z naszym domem w Konarzynach, na wsi. To zresztą bardzo ważne dla mnie miejsce – dom w lesie. Spędzałam tam bardzo dużo czasu.



Co dokładnie malowałaś?

To było malarstwo realistyczne z motywami – nazwijmy to – ekspresjonistycznego malarstwa dziecięcego. Łączyłam farby z jakimiś pisakami, *oil-stickami*.

Olszewski tego nie akceptował?

Tak, a do tego dochodził fakt, że to były bardzo kolorowe obrazy. Tymczasem on wolał, żebym malowała w głębokich, ciemnych kolorach, najlepiej szarościach. Poza tym bardzo chciał, żebym skupiła się na fragmentach realistycznych, żeby to były autonomiczne prace. Mówił: „Skoro umiesz, to czemu tego nie robisz? Umiesz, to rób!”. Chciał, żeby to szło w stronę gęstego, ciężkiego, olejnego malarstwa, a mnie absolutnie nie było z tym po drodze – chociaż nie mówię, że w pewnym momencie nie będzie. W podejściu Olszewskiego nie było jednak protekcyjności, profesor uważał, że możemy mieć zupełnie inne poglądy na sztukę, ale musimy się wzajemnie szanować. Z czasem doszło do tego, że wymienialiśmy się książkami i albumami.

Jakimi?

Pamiętam, że miałam wtedy moment fascynacji Basquiatem, którego on chyba nawet nie znał, ale spodobało mu się, sporo o tym rozmawialiśmy.

Zostałaś w jego pracowni do końca studiów?

Tak, robiłam u niego dyplom, chociaż w pewnym momencie miałam nawet możliwość przeniesienia się do pracowni, w której początkowo chciałam być, ale było za mało miejsc. Jednak zrezygnowałam.

Dlaczego?

Mam nadzieję, że nie była to tylko duma... Gdybym poszła do tego profesora, u którego wcześniej chciałam studiować, to pewnie łatwiej wtopiłabym się w koloryt pracowni, moje rzeczy bardziej by pasowały. Ale z drugiej strony, gdybym ciągle słyszała „dobrze, dobrze, rób, rób”, za wiele by mi to nie dało. Jak sądzę, byłabym też bardziej podatna na krytykę, tym bardziej że pewnie byłaby ona delikatna: „Fajnie, fajnie, ale...”. Mogłabym więc łatwiej i szybciej się tam zmienić. Wolałam zostać u Olszewskiego, bo jemu wszystko, co robiłam, tak absolutnie nie pasowało, że szybko przestałam się starać, żeby mu dogodzić. I po prostu robiłam swoje. Zresztą nie jestem typem zadaniowca, ciężko mi się pracuje, kiedy ktoś narzuca mi cel. Ważne były też nasze kłótnie, to, że musiałam się bronić – to mnie kształtowało, bo wtedy musiałam wiedzieć, co i dlaczego robię, musiałam być pewna swoich wyborów. Z czasem nasze relacje były coraz lepsze, a rozmowy coraz dłuższe, pojawił się wspólny szacunek – generalnie to był fajny czas. Na obronie dyplomu profesor Olszewski napisał dla mnie piękną mowę.

Kiedy zaczęłaś robić prace performatywne i filmy?

Na drugim roku musieliśmy zaliczyć wszystkie specjalizacje, ale to były tylko „liźnięcia” tych przedmiotów, żeby poznać różne pracownie: pół roku kamienia, pół roku na sitodruku, pół roku gdzieś tam... Poszłam też do Wojciecha Zamiary, na intermedia, przedmiot nazywał się *Wstęp do intermediów*. Zrobiłam wtedy pracę *Zimno*. Jednak kiedy na trzecim roku musiałam wybrać specjalizację, z której chciałam robić aneks do dyplomu, poszłam nie tylko na intermedia, ale też na fotografię klasyczną i sitodruk. W zasadzie

nigdzie nie przyznawałam się, że robię też dwie inne specjalizacje – nie chciałam być traktowana fakultatywnie, tylko serio. I najszybciej zrezygnowałam właśnie z intermediów.

Dlaczego?

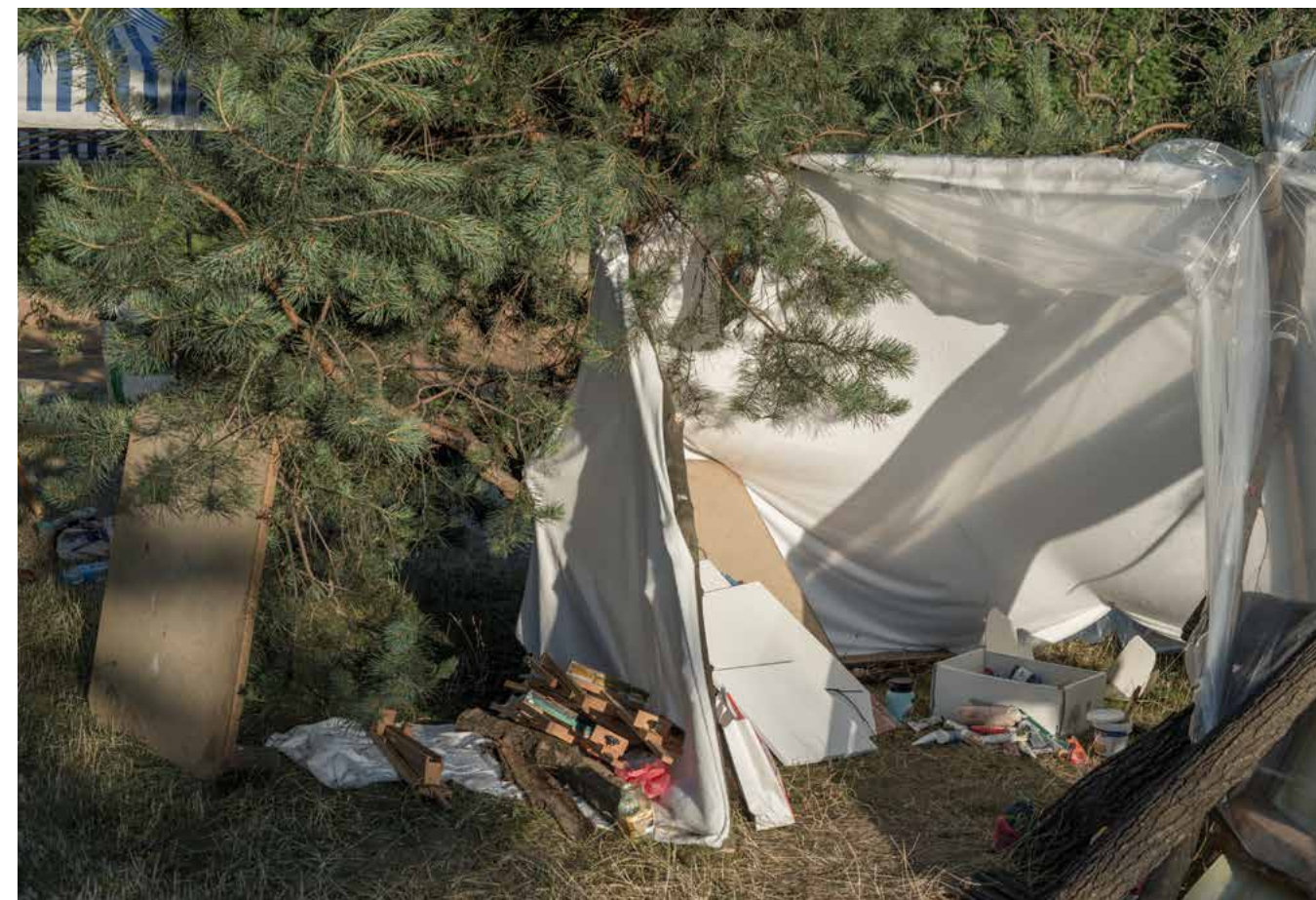
Ponieważ miałam poczucie, że muszę uczyć się konkretów, czegoś, co jest namacalne, i w ten sposób poszerzać „asortyment” – a na intermedia pójść dopiero wtedy, kiedy będę wiedziała, co chcę powiedzieć.

Czyli skończyłaś fotografię i sitodruk?

Tak, ale nie chciałam robić z tego dyplomu. Wtedy skupiłam się na malarstwie, z czym wiązał się rodzaj kryzysu, że to zupełnie bezsensowne: że wiem te obrazy, ludzie przychodzą, oglądają albo i nie, i lecą dalej. Miałam poczucie, że malarstwo nie zatrzymuje uwagi, że dookoła jest za dużo innych bodźców.

I zrobiłaś aneks do dyplomu z intermediów?

Tak, ale to ciągle był bardzo malarski dyplom, bo pokazałam sześć obrazów i do tego sześć filmów, z których każdy był wyjściem obrazu w przestrzeń, ożywieniem go. Niektóre filmy były czysto performatywne, jak ten do obrazu *Sen*, który był tylko rejestracją mojego snu na tym obrazie. Spałam też podczas wystawy dyplomowej. Jednak większości tych filmów teraz się coraz bardziej wstydzę... Na przykład nie wiem jak, ale udało mi się namówić około trzydziścioro znajomych, żeby wstali o szóstej rano i poszli ze mną do parku Oliwskiego. Byliśmy przebrani w stroje, które całymi dniami robiłam z jakichś rur, kartonów, recyklingu... To ilu-



strowało obraz, który powstał wcześniej – bardzo surrealistyczny. Już go nie lubię, ale wtedy było zupełnie inaczej [śmiech]. I oni łazili w tych strojach po parku, a ja to nagrywałam. Namalowałam też obraz o lataniu, któremu towarzyszył film animowany o fascynacji lataniem, pokazywał też moje próby latania. Każdy z tych obrazów miał opowiadać zupełnie inną historię, w związku z czym wymyśliłam, że każdy potrzebuje innej przestrzeni, innego światła, innego dźwięku. Zapytałam więc Zamiary, czy będzie promotorem mojego aneksu, i tak się stało, chociaż niewykluczone, że formalnie nie byłam nawet studentką intermediiów.

Teraz jesteś na intermediiach asystentką. Jak do tego doszło?

Któregoś dnia po prostu zadzwonili do mnie z uczelni. Przez pierwszy rok pracowałam na godzinach zleconych, potem na pół etatu, teraz wygrałam konkurs i zaczynam pracę na pełny etat. To będzie trzeci rok mojej pracy w Akademii. Od nowego roku akademickiego będę też miała godziny z Bogną Burską. Bognę poznałam, jak przyjechała do Gdańska i zaczęła u nas uczyć, to kolejna ważna dla mnie osoba. Myślę, że większość rzeczy nie wydarzyłaby się, gdyby nie ona. W życiu nie pojechałabym na Gepperta czy Kuratora Libere, gdyby ona nie mówiła: „Idź! Jedź!”. To ogromne wsparcie, które zaczęło się na studiach i trwa do tej pory, mam do niej pełne zaufanie jako do osoby i artystki.

Czego i jak uczysz? Jakie kryteria stosujesz w pracy ze studentami?

Przede wszystkim uczę się sama, chociaż uczę innych. Na początku podchodziłam do nowej roli z dystansem i niepewnością, ale teraz czuję się już tam bardzo dobrze – zarówno jeżeli chodzi o miejsce, jak i o ludzi – ciągle dużo uczę się od profesorów Czerwonki i Zamiary. Najważniejsze jest dla mnie zaangażowanie, to słowo klucz, przynajmniej na początku, kiedy poznaję studenta. Jednak nie chodzi o to, że ktoś jest zaangażowany, bo przychodzi na każde zajęcia i jest punktualny, ale o to, jak opowiada o swoim projekcie. Moim zdaniem to wiele mówi, a na pewno mówi o tym, czy to, co robisz, jest dla ciebie ważne.

Wspomniałaś o Basquiacie. Jacy inni artyści byli wtedy dla ciebie ważni? Jak jest teraz?

To się zmienia. Artyści, których kiedyś mniej poważałam, wracają w zupełnie nowej odsłonie – i na odwrót. Ale chyba nigdy nie miałam kogoś takiego, za kim bym konsekwentnie szła, długo. Nigdy nie potrafiłam też silnie kimś się zainspirować. Chyba. Ważna była dla mnie na pewno Marina Abramović, ale ta fascynacja też szybko upadła.

Z powodu *The Artist is Present*?

Niekoniecznie, chociaż medialna otoczka bardzo zaszkodziła tej pracy. Zawsze lubiłam jej najprostsze

działania, one wydawały mi się najmocniejsze: Abramović i Ułaj nago w drzwiach, Abramović i Ułaj siedzący przy stole. *The Artist is Present* to też proste działanie, chociaż film w pewnym sensie zniszczył niesamowitą moc tej pracy. Do tego dochodzą rozmaite dziwactwa Abramović: Jay-Z, Lady Gaga przytulająca się do drzewa... Ale myślę, że ona ma już do nich prawo. W zeszłym roku widziałam jej performans w galerii Serpentine w Londynie i jak dla mnie to pachniało już sekciarstwem. Szybko wyszłam, wróciłam następnego dnia, żeby dać jej, a właściwie sobie, jeszcze jedną szansę, ale niestety nie mogłam się przemóc.

Malarze?

Henri Rousseau. Wzruszał mnie zawsze i nadal to robi, akurat to się nie zmienia. Wycinanki Matisse'a. Późne obrazy Miró. Bosch. Bruegel. Cy Twombly.

A z polskiego podwórka?

Katarzyna Kozyra i Zbigniew Libera. I Wodiczko. Themersonowie – i jako para, i sam Stefan, jako literat. To była dla mnie ważna postać.

Ciekawe zestawienie. Z jednej strony rozmaite nadrealizmy, malarstwo oniryczne, a z drugiej – artyści ekstremalni, choć każdy na swój sposób. Za co cenisz Kozyrę?

Pamiętam, że kiedy zrobiła *Piramidę zwierząt*, mówili o tym w Teleexpressie, byłam wtedy w podstawówce. Strasznie się wtedy obruszyłam, to było pierwsze zetknięcie ze sztuką współczesną. Łatwo wyobraziłam sobie wyrachowaną artystkę, która zabija zwierzęta... Pocięłam się, że jako dziecko byłam łatwym celem medialnej manipulacji, niemniej weszłam w to bardzo emocjonalnie. Co więcej, nie znałam obu części *Piramidy*, tylko rzeźbę. Po kilku latach obejrzałam film, przeczytałam wywiad z Kozyrą – i to wtedy powaliło mnie w drugą stronę, poczułam moc tej pracy, to było totalne przeciwieństwo tego, co znałam wcześniej. Kiedy teraz czytam o sobie hejterskie komentarze, zawsze przypominam sobie, jak te dwadzieścia lat temu siedziałam na kanapie przed telewizorem i darłam ryja na Kozyrę [śmiech].

A Libera?

Podobnie, to były moje pierwsze zetknięcia ze sztuką współczesną. O *Legu* też usłyszałam w mediach. Potem zaczęłam zastanawiać się nad wieloznacznością tej pracy. To były niezwykle silne uderzenia w nastoletnią wrażliwość.

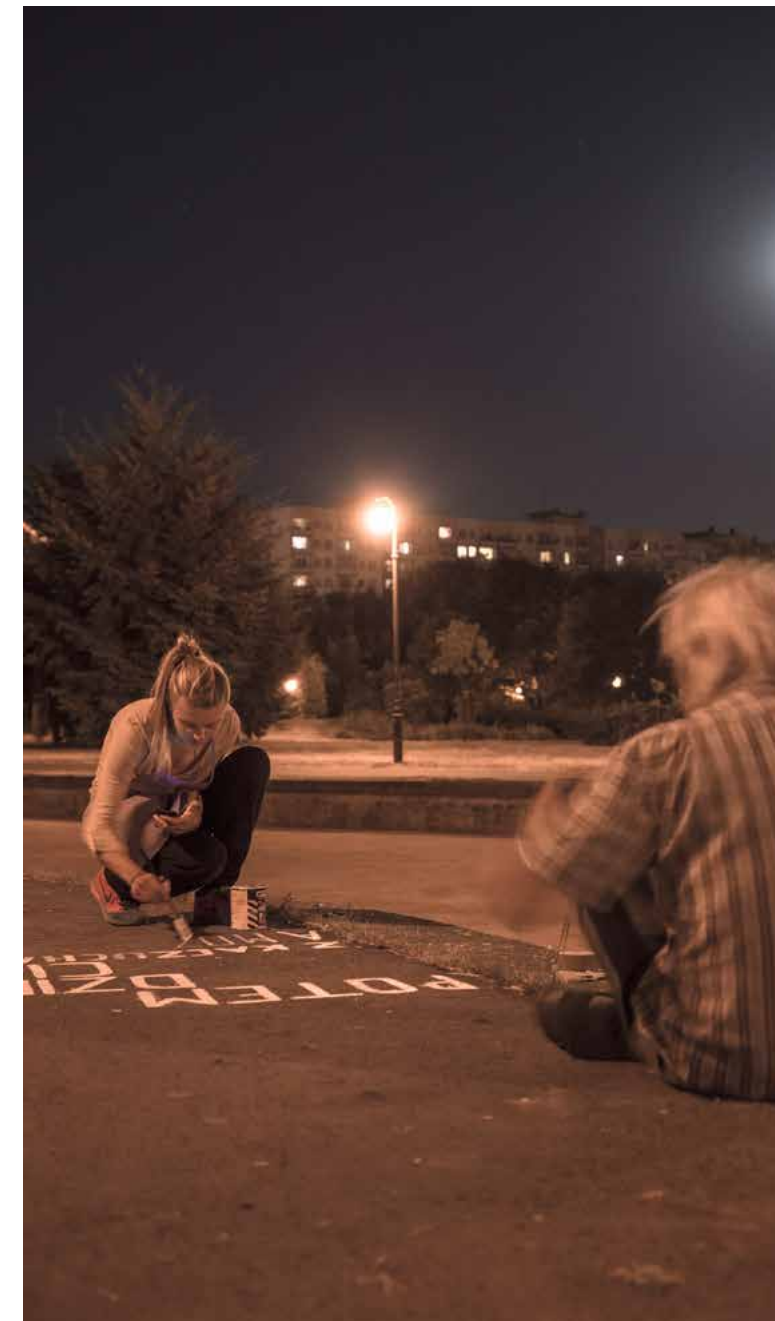
Czy bezkompromisowa postawa Kozyry, również Libery, byłaby dla ciebie wzorem? Kim obecnie jest dla ciebie artysta? Co to za figura? Artysta jest więźniem.

O!

Kiedy wracałam z Bródna, miałam groźny wypadek. Coś mi się stało z autem, albo coś w drążku kierowniczym, albo w kołach... Nie wiem, w każdym razie na



ROZMOWA



Kiedy teraz czytam o sobie hejterskie komentarze, zawsze przypominam sobie, jak te dwadzieścia lat temu siedziałam na kanapie przed telewizorem i darłam ryja na Kozyrę.

Życie jest radykalne



autostradzie kierownica zaczęła szarpać mi na wszystkie strony, później koło się zablokowało, zaczęłam robić kółka, slalomowałam, objając się od bandy do bandy, zniszczyłam dwadzieścia metrów barierki i znak drogowy, który nas uratował, bo wbiłam się między niego a barierkę. Wiozłam trzy osoby, w tym siostrę. Wszystko skończyło się dobrze, tylko auto skasowane – na złom. Cały czas myślę o tym, że nikogo nie zabiłam, choć mogłam, a potem także, że nie udało mi się zabić mnie samej. Kiedy wyjeżdżaliśmy, wszyscy zaczęli mi mówić, że to jest stare auto, że nie powinnam jechać, że jestem zmęczona, że muszę na siebie uważać... Czuję się osaczona, powiedziałam, żeby dali mi spokój, i pojechałam. I kiedy po tym wszystkim zasnęłam, miałam wizję, że sztuka to jest to zło, zło, które mnie wciąga i które mnie uwięziło, a teraz muszę uciec [śmiech]. W trakcie *Zadomowienia* odbyłam z mieszkańcami Bródna dużo rozmów o Bogu, a jedna pani, którą tam poznałam, sprezentowała mi obrazek, właśnie kiedy wsiadałam do auta – mówiąc, że ona wierzy, że się nawrócę i że Bóg mnie znajdzie. Więc to wszystko razem było strasznie psychodeliczne. Ale w tej metaforze więźnia coś jest, bo jakbym sobie nie obiecywała, że zrobię wakacje albo coś zmienię, to i tak wiem, że to długo nie potrwa.

Jeżeli artysta jest więźniem, to jaką może odgrywać rolę?
No właśnie, moim zdaniem artysta znajduje się wewnątrz sztuki i dlatego trudno mu w ogóle zrozumieć, jak to wszystko działa – nie ma dystansu. Chociaż miałam ciekawą rozmowę na Bródnie z dwoma panami, którzy przyszli powiedzieć mi, że nie zgadzają się, żeby ich podatki szły na „coś takiego”. Zaczęliśmy rozmawiać – oni mówili, że nie ma na nowe śmietniki, a jest na moje mieszkanie w parku; ja zagaiłam, że chyba jest tu dość niebezpiecznie, oni na to, że właściwie od kilku lat to już nie jest, a kiedyś strach było przejść w nocy z jednego końca parku na drugi; ja pytam od kiedy, oni, że w sumie to od momentu, kiedy jest Park Rzeźby; ja na to, że aha, czyli sztuka też zmienia otoczenie, nie tylko nowe śmietniki... I w efekcie panowie odeszli z zupełnie innym nastawieniem, niż

przyszli, a ja w zasadzie nie musiałam nic mówić, tylko powtarzałam ich słowa, a oni sami zaczęli drażnić, drażnić, i doszli do wniosku, że sztuka może zmienić świadomość ludzi, ale na dłuższą metę. I ja też uważam, że czysto abstrakcyjne bodźce wpływają na rzeczywistość mocniej, niż nam się wydaje.

To byłaby twoja odpowiedź na pytanie o społeczną funkcję sztuki?

Moja odpowiedź byłaby taka, że sztuka jest potrzebna, bo jest ostatnim bastionem wolności. Ale przyszła też do mnie inna pani, która zaprosiła mnie, żebym zrobiła taki sam namiot w Londynie, bo ona zamierza pikietować tam przeciwko połączeniu Samoobrony i PiS-u. Potem zresztą szybko zmieniła to na pikietę na rzecz biednych dzieci.

Co jej odpowiedziałas?

Że moja sztuka pozostaje w stu procentach niezależna od polityki.

No dobrze, skoro zaczęliśmy już rozmawiać o *Zadomowieniu*, opowiedz, dlaczego właściwie zamieszkałaś w Parku Rzeźby na Bródnie?

To była jedyna rzecz, która przyszła mi do głowy, kiedy po raz pierwszy odwiedziłam to miejsce. Wydawało mi się, że tylko to mogłoby coś wywołać; że dopiero wtedy mogłabym zobaczyć, co się zadzieje, i poznać – nie wiedziałam jeszcze, czy mieszkańców, czy miejsce. Nie wiedziałam, jak to się potoczy, nawet zabrałam na wszelki wypadek drabinę, żeby w razie niebezpieczeństwa schować się na drzewie. Nie miałam pojęcia, czy zostanę zastraszona i będę chciała stamtąd uciekać, czy będzie tak, że będę poznawać mieszkańców i przez nich poznam miejsce, w którym żyją. I zadziało się ta druga rzecz. Od samego początku przychodzili do mnie ludzie, stopniowo się poznawaliśmy, spędzaliśmy ze sobą coraz więcej czasu, niektórzy siedzieli ze mną prawie na okrągło. W końcu zaczęliśmy przygotowywać wystawę końcową, będącą



wystawą mieszkańców i artystów nieprofesjonalnych, których poznałam.

***Zadomowienie* jest bardzo blisko twórczości Pawła Althamera – nie tylko rozbiłaś swój obóz w obrębie jego pracy *Raj*, ale także operujesz podobnymi narzędziami, wasze postawy, rozumienie sztuki wydają mi się bliskie. Jak to widzisz?**

Althamer powiedział mi takie ładne zdanie, że bardzo naturalnie weszłam w to miejsce, w to, co jest najbliższe idei tego miejsca. Ale nawet gdybym z nim nie rozmawiała, to on i tak pojawiał się w wypowiedziach mieszkańców, dla których jest bardzo ważną postacią.

A dla ciebie?

Dla mnie też. Cenię to, że jego sztuka rozgrywa się poza instytucjami, że potrafi tak mocno wejść w społeczną tkankę, być tak blisko ze spotkanymi ludźmi. Ale dopiero kiedy rozmawiałam z mieszkańcami, w pełni dotarły do mnie moc i skala tego, co robi Althamer.

Czym dla ciebie jest to „zadanie się”, które pojawia się podczas twoich działań?

Nie wiem dokładnie, czym jest, ale na pewno jest bardzo ważne. Kiedy spotykam ludzi spoza środowiska artystycznego, którzy operują innymi kodami kulturowymi, mogę inaczej spojrzeć na rzeczy, które do tej pory znałam. I dużo dowiedzieć się o sobie – nagle znajduję się w zupełnie nowych kontekstach i zawiązuję relacje z obcymi ludźmi, z którymi normalnie pewnie bym się

Sztuka jest potrzebna, bo jest ostatnim bastionem wolności. Moja sztuka pozostaje w stu procentach niezależna od polityki.

minęła. Z ludźmi, których poznałam przy okazji *Wyjścia i Zadomowienia*, nigdy bym pewnie nie porozmawiała, a nawet jeśli, to byłyby to inne rozmowy: bardziej zachowawcze, krótsze, o wiele płytsze. Po tych doświadczeniach o wiele łatwiej jest mi rozmawiać z ludźmi, mniej się chowam. Aczkolwiek po Bródnie chodzę z głową w dół i od trzech dni nie wychodzę z domu.

Co więc ci dają te spotkania?

Jestem chyba na etapie, że właśnie o tym myślę. Jakbyśmy mieli jeszcze trochę czasu, tobym ci powiedziała.

Czy relacje, które zawiązujesz z innymi ludźmi, przesądzą o powodzeniu twoich projektów?

Jeżeli relacje się nie pojawiają, to też świadczy o relacjach. Inaczej mówiąc, gdyby nie zadziało się nic, to też miałoby to dla mnie wartość. Wtedy miałabym do czynienia z sytuacją nieuchwytną, trudną do zdefiniowania, taką, która przez moment jest, a zaraz potem jej nie ma – jak rzeźba bez funkcji, która nagle się pojawia i po chwili znika. Rezultat – czy to plastyczny, jak wspólna wystawa, czy to społeczny – mógł się w ogóle nie pojawić, mogłam spędzić te dwa tygodnie sama. Chodziło przede wszystkim o to, czy uda mi się w tym miejscu zadomowić, czy nie. Byłam ciekawa, jak to będzie.

Co konkretnie cię w tym ciekawiło?

To tak jak z każdą nową sytuacją, wobec której można się ustawić. Nie wiadomo, jak się skończy. I ja też nie wiedziałam, jak skończy się *Zadomowienie*, ponieważ nie mogłam przewidzieć, jak zachowam się w sytuacji, w której wszystko dzieje się na bieżąco, a decyzje muszą być podejmowane od razu.

Czyli ryzyko całego przedsięwzięcia też było ważne?

Nie chciałam używać tego słowa, ale... może na początku. Kiedy po kilku dniach zaczęłam się już zadomawiać, miałam poczucie, że to już nie jest ryzykowne, że ryzyko przestaje być już ważne. Zresztą nie chciałam ryzykować za bardzo, podbijając w sobie uczucia zagrożenia. W *Wyjściu w Polskę* było tego bardzo dużo – i wystarczy. To nie jest już o tym, nie chciałam, żeby ryzyko determinowało każdy dzień, bo strach bardzo mocno wpływa na odbiór rzeczywistości. Nie chciałam, żeby fakt, że w nocy się boję, wpływał na to, co dzieje się za dnia. Miałam jedną taką noc, że uciekłam. Poszłam spać gdzie indziej.

Wiązało się to z jakimś realnym zagrożeniem?

Byłam obserwowana przez grupę koleśki, z jednej strony, z drugiej, najpierw siedzieli na ławeczce z przodu namiotu, potem z tyłu... I koło północy uciekłam. Pomyślałam, że jakbym bała się w domu,



Po artykułach w tabloidach zmieniło się nastawienie mieszkańców Bródna. Ludzie przyjęli postawę konfrontacyjną, a ja już nie opowiadałam o swoich zamierzeniach, tylko się z nich tłumaczyłam.

też bym uciekła do koleżanki, że to naturalne. Wróciłam o świecie. Najlepiej było w ciągu dnia, kiedy przychodzili głównie ludzie z dziećmi i starsze osoby, które mają więcej czasu. Byłam zaskoczona, że te codzienne spotkania i wytwarzane wtedy relacje są dla nich takie ważne, że zaczynają ze mną malować, co niekiedy przeradzało się nawet w rodzaj warsztatów. Mieszkają tam po czterdzieści lat, a twierdzili, że dopiero przy mnie się poznawali! Niektórzy wręcz deklarowali, że będą spotykać się w miejscu mojego obozowiska nawet wtedy, jak mnie już tam nie będzie. To było bardzo mocne, zresztą podobnie jak przy *Wyjściu w Polskę* dwa lata temu. Kiedy przejechałam tę trasę samochodem, żeby odwiedzić ludzi, których wtedy poznałam, mówiono mi, że wieś żyła tym przez kilka miesięcy, że w szkołach pytano się dzieci, czy wiedzą, jak to się skończyło. To zaczęło żyć swoim życiem i myślę, że podobnie będzie na Bródnie, że dopiero za kilka lat przekonamy się, co z tego zostało.

Sledziłaś dyskusję wokół tekstu Moniki Małkowskiej *Gra w monopol*, w którym występujesz jako „Honorata M.” i synonim wszelkiego zła w młodej sztuce?

Tak, przeczytałam ten tekst, podobnie jak odpowiedź, czyli list do redaktora naczelnego „Rzeczpospolitej” napisany przez dyrektorów muzeów i galerii zajmujących się sztuką najnowszą. Nie przejęłam się tym artykułem tak, jak chyba powinnam. Miałam moment, że chciałam napisać do niej prywatnie, bo zastanawiałam się, skąd pani Małkowska wzięła wszystkie te informacje, w większości nieprawdziwe. Nie wiedziałam, o co chodzi, dlaczego akurat ja? Jak to się stało, że w jej mniemaniu jestem ucieleśnieniem teorii spiskowych? Czytelnik jej tekstu mógł odnieść wrażenie, że jestem wytworem rynkowych machinacji – wytworem pławiącym się w luksusie. Nawiasem mówiąc, w jej tekście można znaleźć punkty, wokół których dyskusja byłaby możliwa, jednak unieważniają je insynuacje i ton podejrzliwości wobec środowiska. To odbiera powagę całemu tematowi.

A jak odebrałaś list otwarty dyrektorów? Poświęcili ci sporo miejsca.

Ponieważ byłam jedyną artystką wymienioną przez panią Małkowską. Ale fragment, w którym o mnie pisali, był tylko jednym z wielu. Moim zdaniem ich odpowiedź nie tylko była bardzo konkretna, ale także dotyczyła ważnych spraw: postaw i, jeżeli można tak powiedzieć, stosunku do prawdy. Ważne wydaje mi się też pytanie, które postawili: czy w tak dużej gazecie, o nakładzie ogólnopolskim, można pisać tyle oszczerstw?

Jak się przekonałaś, tabloidy z pewnością nie mają takich rozterek. Jak zareagowałaś na teksty w „Fakcie” i „Gazecie

Polskiej Codziennie”, które w zasadzie szczyły na ciebie mieszkańców Bródna?

Tego akurat nie czytałam, siedziałam wtedy w szałasie. Ale oczywiście ktoś przyszedł i pokazał mi w telefonie kawałek tego „Faktu”, później ktoś inny pokazał mi „Gazetę Polską Codziennie”, chyba Grażyna, czyli kobieta z Bródna, z którą się zakolegowałam. Te artykuły były ważne o tyle, że zburzyły mi naturalną sytuację, która wcześniej zaistniała. Zanim ukazały się te artykuły, byłam anonimowa, a ludzie przychodzili się dowiedzieć, kim jestem i co robię. Obie strony rozmawiały z takich samych pozycji: osób, które dopiero się poznają, opowiadają o sobie. Więc tłumaczyłam im, że to jest Park Rzeźby, że zaprosiło mnie Muzeum Sztuki Nowoczesnej itd., nie udawałam bezdomnej. Po tabloidach, niestety czytanych masowo, zmieniło się ich nastawienie. I moje też: nie wiedziałam, czy teraz mam zacząć się bać i czy w ogóle powinnam tam spać – już pierwszej nocy po publikacji przyszedł jakiś pan, na szczęście tylko rozmawiać. Ludzie przyjęli postawę konfrontacyjną, a ja już nie opowiadałam o swoich zamierzeniach, tylko się z nich tłumaczyłam. Zaczęłam się zastanawiać, czy powinnam to kontynuować w dotychczasowej formule. Był nawet pan, który wziął przepustkę z sąsiedniego szpitala, żeby dowiedzieć się, co robię „za jego pieniądze w jego parku”.

Ale zostałaś.

Tak, rozmawiałam ze wszystkimi, nie byłam też już sama, bo właściwie pomieszkiwało ze mną kilka zapoznanych tam osób. To było miłe, bo miałam wsparcie części mieszkańców, nie musiałam tłumaczyć wszystkiego sama. Ludzie byli też zaskoczeni tym, jak wyglądałam, bo w gazetach był fotomontaż: na tle namiotu nakleili moje zdjęcie z konkursu Polacy z Werwą, gdzie byłam wymalowana, w ładnej bluzeczce. Wyglądało to tak, jakbym serdecznie witała panów redaktorów z „Faktu”. W tekście było o „artystce na wakacjach za nasze pieniądze”, a tu jakiś szałas, mnóstwo ludzi i wymęczona artystka z podkrążonymi oczami... I w sumie szybko miękli.

Wróćmy do twoich wcześniejszych prac, ale dotyczy to również *Zadomowienia*. Kiedy o nich czytałem, nie mogłem uwolnić się od wrażenia, że one są przede wszystkim dla ciebie, że są w pewnym sensie egoistyczne.

Ale to można odnieść do każdego dzieła sztuki, na przykład do obrazu, który jest emanacją emocji autora. W przeciwnym razie byłby ściemną.

Chodziło mi raczej o to, że twoja praktyka artystyczna mogłaby zakładać całkowitą nieobecność publiczności. Kiedy widzisz obraz, możesz coś z tego „kontaktu” wynieść. Twoje prace opierają się na jednostkowym – twoim –



Zasysam emocje, teraz chyba najbardziej. I nie mam czasu, żeby je przetworzyć, żeby zatrzaskać drzwi i zgasić światło – w przypadku Parku Rzeźby było tak w przenośni i dosłownie.

doświadczeniu, zakotwiczonym w bardzo konkretnym momencie. Widz nie ma tu czego szukać. *Wyjście w Polskę* było bardzo konkretną instalacją, którą ludzie mogli oglądać, była materialnym dziełem.

Byłem przekonany, że istotą była sama podróż. Niekoniecznie, dla mnie ważne jest też to, co z tego zostało. Widz oczywiście nie mógł doświadczyć moich przeżyć i poczuc, jak to było naprawdę, ale na wystawie nie rekonstruowałam zbyt wielu historii międzyludzkich, to nie miało być udawane badanie socjologiczne.

A czy widz jest w ogóle dla Ciebie ważny? Jasne, że tak. Coś, co funkcjonuje jako historia, jest opowiedane i narasta, jak legenda, może przynieść bardzo podobne wrażenia do opowiadania obrazu, może poruszyć bardzo podobne sfery.

Dla mnie ten egoizm jest akurat ciekawy, interesujące jest to, że działasz jak medium, zasysasz te wszystkie emocje, karmisz się nimi. Czasem się nawet przekarmiam. To były bardzo ekstremalne działania, nawet *Zadomowienie* było takie, chociaż niektórzy nazywają je wakacjami za państwowe pieniądze. Ale tak, masz rację, zasysam emocje, teraz chyba najbardziej. I nie mam czasu, żeby je przetworzyć, żeby zatrzaskać drzwi i zgasić światło – w przypadku Parku Rzeźby było tak w przenośni i dosłownie.

Wspomniałaś, że spotkania z mieszkańcami zamieniają się w warsztaty plastyczne. W jakim stopniu w *Zadomowieniu* była dla Ciebie ważna rola plastyki? Niezbyt ważna. Nie z początku, nie jako założenie. Warsztaty nie stanowią dla mnie o tym projekcie, gdyby się nie wydarzyły, byłby on równie ważny. To tylko jeden ze skutków, ewentualne zakończenie, jedno z wielu, które mogły się zdarzyć. Jeden z potencjalnych kierunków. W sensie społecznym ważniejsze jest chyba to, co zadzieje się już bez mnie. Pierwsze efekty już są. Mieszkańcy, z którymi się zaprzyjaźniłam, postanowili sami zorganizować plener w miejscu *Zadomowienia*. Zostałam zaproszona jako gość specjalny.

Jak *Zadomowienie* wyglądało w praktyce, na co dzień, co właściwie robiłaś przez te dwa tygodnie? Nie było założenia wyjściowego, był tylko ciąg bieżących decyzji. Ważne są czujność i umiejętność pociągania za sznurki, które się pojawiają, drażnienie zdarzeń w odpowiednim kierunku. Przy *Wyjściu w Polskę* musiałam przełamywać własne bariery, na przykład kiedy musiałam o coś poprosić obcych ludzi. Teraz było na odwrót: zaanektowałam miejsce publiczne i to ci, którzy do mnie przychodzili, musieli się przełamać. Dlatego do mnie pukali, mimo że nie było drzwi. Niektórzy opowiadali, że wiele razy krążyli wokół namiotu, ale wstydzili się podejść.

Porozmawiajmy o Twoich starszych pracach. W pracy *Przyjdź i weź, co chcesz* (2011) otworzyłaś swoje mieszkanie i rozdałaś wszystkie swoje rzeczy. Dlaczego to zrobiłaś? Szczerze?

Tylko. Nikomu o tym chyba nie mówiłam, ale prawda była taka, że potrzebowałam pieniędzy, bo zamierzałam wyjechać do Bangladeszu. Miałam wtedy kontakt z dwoma miejscowymi młodymi chłopakami, którzy uczyli się wideo i animacji, prężnie tam działali, ale nie mieli na nic środków. Pomyślałam więc, że pozbycie się swoich rzeczy to dobry sposób, żeby zarobić i kupić coś, czego potrzebują, może jakąś małą kamerę... To było bardzo praktyczne działanie.

Wystawiłaś wtedy puszkę na „co łaska”. Ile się uzbierało? Dwieście złotych. Potem zresztą okazało się, że nie jadę, ze względów zdrowotnych [śmiech]. Za to pojechałam do wioski w Nepalu, gdzie kobiety od wieków zajmowały się rękodziełem: dekorowały domy, lepily naczynia, robiły tkaniny itp. Traktowały to jak zmywanie czy pranie – jako obowiązek, tradycję. I pewnego razu ktoś im powiedział, że to, co robią, to sztuka, i założył dla nich rodzaj ogniska, świetlicy. Od tej pory traktują to jako sztukę, a nie domowy obowiązek. To ich miejsce integracji, czują się tam bezpiecznie. Wydałam tam pieniądze z *Przyjdź i weź, co chcesz*, kupiłam od nich kilka obrazów.

W *Zapraszam 24 na dobę* (2012), w namiocie zaimprovizowanym w jednym z sopockich mieszkań, przez siedemdziesiąt dwie godziny przyjmowałaś wszystkich, którzy przeczytali ulotkę i postanowili Cię odwiedzić. Jednak kiedy przychodzili, milczałaś. W namiocie były tylko książki, sprzęt audio i płyty. Każdy mógł zostać, ile chciał. Tutaj emocje obu stron – Twoje i publiczności – nawet się nie spotkały. Tak, poza tym, w przeciwieństwie do *Zadomowienia* i *Wyjścia*, w Sopocie przyjął założenia wyjściowe: milczenie, czas trwania akcji. Teraz bym tego chyba nie powtórzyła.

To zasysanie emocji, o którym mówiliśmy, było tutaj totalne: słuchałaś i wszystko brałaś na siebie, jednak nie mogłaś nawiązać dialogu. Tak, ale tych spotkań nie było tak wiele. Pierwszego dnia jedno, drugiego kilka, najwięcej ostatniego. No, trochę ich jednak było. Moja postawa zbijała z tropu, na przykład przyszło kilku rozgadanych chłopaków, ale wobec mojego milczenia usiedli i zaczęli czytać. Wybuchła też jedna sąsiedzka kłótnia, polityczna.

Rozumiem, że pożarli się między sobą? Tak. Ale byli źli, że się nie włączyłam i nie powiedziałam, kto ma rację. To był czas, w którym eksperymentowałam przede wszystkim na sobie.

Ciekawi mnie ambiwalencja Twoich działań – umieszczaś je w przestrzeni społecznej, ale jednocześnie to bardzo wsobne prace. Tak, nawet o *Wyjściu w Polskę* nie można powiedzieć, że było społeczne, w żaden sposób, bo nic tym ludziom nie dawałam. Może oprócz rozmowy.

Wspominaliśmy już o tym, że Twoje prace często są ekstremalne. Potwierdza to także wystawa *Bóg Mała* w BWA Wrocław. W *Momencie* unosisz się na powierzchni lodowatej wody, w *Z wysoka widok jest piękniejszy* wychylasz się za krawędź dachu bloku, ktoś tylko trzyma Cię za kucyk. W *Balkonach/Wiszeniu* zwisasz z balkonów, trzymając się barierki po zewnętrznej stronie. Moja przyjaciółka, wspaniała artystka, dała mi warunek naszej znajomości: następne takie prace co najmniej za rok. Ale masz rację, coś w tym jest.

Co? Musiałbyś zamówić mi psychoanalitikę.

Spróbujmy obejść się bez tego. Dobrze. No więc moje prace są radykalne, ponieważ życie jest radykalne. I to bardzo.







Widać to na wystawie. Przecinają ją dwa motywy: świata zwierzęcego widzianego w perspektywie posthumanistycznej i utraty. Dlaczego zdecydowałaś się na takie połączenie?

To nie było zamierzone. Najpierw koncentrowałam się na tym pierwszym motywie. Przez pół roku czytałam mnóstwo książek, oglądałam filmy z pogranicza antropologii, filozofii, historii, prymatologii. O małpach i zwierzętach, o różnicach i podobieństwach między ludźmi i zwierzętami, o historii człowieczeństwa, historii postrzegania małp itp.

Jakie to były tytuły?

To robiło wrażenie przede wszystkim w masie, ciekawy jest Frans de Waal (*Bonobo i ateista. W poszukiwaniu humanizmu wśród naczelnych; Małpa w każdym z nas; Małpy i filozofowie. Skąd pochodzi moralność?*). On zrobił bardzo dużo badań na małpach, chociaż niektórzy naukowcy zarzucają mu, że zbyt często opiera się na anegdotach i przeprowadza zbyt mało badań ilościowych. Uwiel-

biam też Jane Goodall (na przykład *Przez dziurkę od klucza. 30 lat obserwacji szympansov nad potokiem Gombe*), bo jej historie zawsze biorą się z życia. To mocno kontrastuje z tymi wszystkimi naukowymi, popularnonaukowymi czy pseudonaukowymi książkami. Czytając Goodall, przenosiłam się do dżungli i nagle byłam obok niej i obok tych szympansov. Kiedy ją czytałam, odpoczywałam od innych książek.

Jak te lektury wpłynęły na wystawę?

Podchodziłam do tej wystawy bardzo spokojnie, delikatnie, planowałam, że pokażę rysunki, rzeźbę i obrazy, wszystko z małpami. Miałam nawet satysfakcję, że to będzie zupełnie nieekstremalna wystawa. Na zasadzie: teraz was zawiodę, nie ma, że przykleicie mi łatkę [śmiech]. I zanim się obejrzałam, moje życie zmieniło się w ciągu jednej chwili – w górach zginęła moja najbliższa przyjaciółka Emilka. I tamto przestało mieć już znaczenie, nie umiałam siedzieć i malować małpy. Zrobiłam więc nowe prace – te, o których mówiłam. I nawet ja muszę przyznać, że były one ekstremalne. I tu duży ukłon w stronę Ani Mitus, kuratorki wystawy, która powiedziała: „Jeśli w tym momencie idziesz w inną stronę, rób to, co uważasz, nie musisz trzymać się założonego planu, to nieważne”. I poszłam. Później zrozumiałam, że do nauki i tak nic nie wniosę, a na wystawę mogę przenieść jedynie ślady tamtych lektur.

Zatrzymajmy się więc przy kuratorach. Kim jest dla ciebie kurator?

Kurator musi zaufać artyście. W ten sposób bierze na siebie część ryzyka, bo przecież artysta ma po drodze mnóstwo wątpliwości, do samego końca nie wie, jak będzie wyglądać wystawa. Więc to jest chyba fundament tej współpracy – obopólne zaufanie. Moje doświadczenie nie jest duże, ale jak na razie trafiałam na wspaniałych kuratorów: Anię Mitus, Kasię Karwańską, Sebastiana Cichockiego, no i Zbigniewa Libere w tej roli. W Gdańsku najczęściej pracowałam z Emilią Orzechowską. Uwielbiam też BWA Wrocław, wspinałam się tam tam pracuje. To już trzeci raz, kiedy pokazuję tam prace, ale pierwszy, kiedy praca nad wystawą trwała tak długo i była tak intensywna, a ekspozycja tak duża. Ania cały czas miała do mnie pełne zaufanie, podczas przygotowywania wystawy przegadałyśmy, na żywo i telefonicznie, mnóstwo godzin.

Czego jeszcze dotyczy to zaufanie?

Chyba przede wszystkim intuicji i w tym sensie musi być obopólne. Intuicja wiąże się z konkretną wiedzą, opiera się na wcześniejszych doświadczeniach i zdobytych informacjach, ale też dopuszcza element podświadomości. Moim zdaniem miarą dobrego kuratora jest to, czy potrafi zostawić artyście otwartą furtkę. Wiadomo, że to, co w sztuce nowe, zawsze jest ryzykowne, więc artysta tym bardziej potrzebuje zaufania. Mój ojciec powiedział kiedyś, że najlepszy sposób na edukowanie dzieci to po prostu im nie przeszkadzać. Chyba podobnie jest z artystami.

Na wystawie poza filmami i obrazami jest też monumentalna rzeźba goryla. Opowiedz o niej.

Jej rzeźbienie też okazało się ekstremalne – skończyło się na tym, że przez półtora miesiąca siedziałam z przyjaciółmi rzeźbiarzami w garażu i pracowałam od trzydziestu sześciu do czterdziestu ośmiu godzin *non stop*, potem kilka godzin snu – i znowu.

To była aż tak trudna rzeźba?

To było dla nas nowe, każdą decyzję podejmowaliśmy na bieżąco.

Dlaczego nie zamówiłaś figury goryla u specjalisty, na pewno są miejsca, w których robi się takie rzeźby dla jakichś parków czy zoo? Dlaczego tak ważne było manualne wykonanie tej pracy?

Ponieważ w innym wypadku nie miałabym nad tym kontroli. Na początku chciałam, żeby zrobili to moi znajomi rzeźbiarze: Michał Znojek i Antonina Dyblik, ale szybko do nich dołączyłam, musiałam wiedzieć, w którą stronę to zmierza. Tak jak podczas malowania, kiedy panuję nad każdym pociągnięciem pędzla. To było fascynujące, bardzo dużo się wtedy nauczyłam.

A kim jest Bóg Małpa?

Zawsze jestem zakłopotana, jak o tym mówię, bo brzmi to jak naiwna historyjka z dzieciństwa z cyklu „jak byłam mała...” [śmiech]. Ale nic nie poradzę, tak właśnie jest. Tytuł wystawy przywołuje okres dzieciństwa, kiedy byłam – jeśli można tak powiedzieć – bardzo gorliwą dziesięcioletnią katoliczką. Ale byłam już też po lekcjach biologii i byłam bardzo przywiązana do myśli, że pochodzimy od małp. Teraz polski Kościół chyba już tego nie neguje, ale te dwadzieścia lat temu, kiedy powiedziałam pani od religii, że to wszystko ma przecież sens, bo Ziemia jest taka stara, to mieliśmy czas, żeby wyewoluować – nie było to takie oczywiste. Panią katechetkę bardzo to oburzyło, bo zapytała: „Jak to, przecież Bóg stworzył człowieka na swoje podobieństwo, czyli co, Bóg jest małpą?”. Odpowiedziałam, że tak, czemu nie, nie widziałam w tym problemu. Potem w moich starych zeszytach znalazłam sporo szkiców dotyczących tego, jak mogłoby wyglądać *Bóg Małpa*; rysuję to zresztą do teraz. I taka jest geneza tytułu wystawy. Podoba mi się, bo jest wieloznaczny, ma też w sobie coś z obrażenia się. Małpa zyskała dodatkowe znaczenie, kiedy w pewnym momencie zaistniał wątek moich relacji z Emilką, która często podpisywała się „twoja małpa”. Więc to wszystko było dla mnie bardzo spójne.

Wróćmy jeszcze do prac „ekstremalnych”. Kiedyś, w pracy *Zimno*, siedziałaś w bikini na trzydziestostopniowym mrozie i czytałaś *Heban* Kapuścińskiego.

Tak jak mówiłam, to było jeszcze na studiach, w pracowni Wojciecha Zamiary. Zadanie brzmiało „video-performans”. To były pierwsze wideo i pierwszy performans, jakie robiłam. Nie wiedziałam, z czym to się je, ale wiedziałam, że nie chcę nic ukrywać, odgrywać scenek, to musiało być naprawdę. A zimno jest naprawdę, to prosta i uniwersalna rzecz, której każdy może doświadczyć. Z kolei u Kapuścińskiego opisy upału są takie, że odczuwałam je niemal fizycznie.

A prace z *Boga Małpy*?

Wtedy, wobec tego, co się wydarzyło, miałam dużo myśli na temat śmierci, gotowości na śmierć. Nie można być przygotowanym na to, że ktoś w sekundę ginie, że wszystko zmienia się w jednej chwili. Ja jestem tu cały czas, a ona nie. Więc skoro to się tak łatwo kończy, to może mogłoby się – no właśnie – już skończyć? Dużo myślałam o tym, czy chcę być dalej, czy może wolę być tam, ale nie chodzi o to, że chciałam się zabić. To było tylko myślenie o tym, o tej dziwnej potrzebie. I wtedy też zaczęłam wracać do portretów małp, które stawały się coraz surowsze. Z kolei z całego mnóstwa



Kurator musi zaufać artyście. W ten sposób bierze na siebie część ryzyka, bo przecież artysta ma po drodze mnóstwo wątpliwości, do samego końca nie wie, jak będzie wyglądać wystawa.



wątków, o których czytałam w książkach, zaczęły interesować mnie tylko te dotyczące śmierci. W kulturze i religii śmierci i cierpieniu nadaje się znaczenie, sens, niekiedy wręcz szlachetność. Jednak nie dotyczy to świata zwierząt. W niektórych kulturach największym sensem zwierzęcia jest stać się człowiekiem. Oczywiście ja skupiłam się na naszej kulturze, w której nie do końca, ale jednak wyrosłam. Ze zwierzętami jest jak z małutkami dziećmi – nie wytłumaczysz im, że to wszystko ma sens, nie powiesz im, skąd bierze się zło. Tłumaczy to dopiero religia. Zresztą podczas *Zadomowienia* zapukali do mnie świadkowie Jehowy, którzy zapytali, czy to wszystko, co widzę wkoło, mogłoby powstać bez boskiej ingerencji. Nieźle mnie podeszli, bo powiedzieli, że o obecności Boga świadczy na przykład sztuka – bez niego nie byłoby potrzeby tworzenia. Porównywali człowieka do zwierząt – człowiek potrafi, a zwierzęta nie. Więc myślę sobie: „Tu was mam!” [śmiech]. Bo przecież natura nie jest ani piękna, ani dobra. Jeżeli Bóg mógł stworzyć świat w dowolny sposób, to dlaczego sprawił, że zając musi spierdalać, umierać ze strachu albo być zagryziony? Dlaczego życie jednego musi wiązać się z cierpieniem drugiego? To ma być ten świetny plan? Czuję się bardziej rezultatem doboru naturalnego.

Co oni na to?

Pokazali mi na tablecie film o cierpieniu. Cierpienie bierze się stąd, że jesteśmy we władaniu złego. Bardzo fizycznego: z twarzą i oczami [śmiech].

Rozumiem, że nie podzielasz jakichkolwiek metafizycznych interpretacji rzeczywistości?

Nie podzielam, ale i nie neguję. Lubię słuchać różnych punktów widzenia. Podczas *Zadomowienia* zaprzyjaźniłam się nawet z panią Małgosią z pobliskiego kółka religijnego, osobą bardzo wierzącą. Małgosia przychodziła do mnie codziennie i rzeczy, które opowiadała, były bardzo ciekawe. Absolutnie nie miałam w sobie chęci zbijania tego, jej wiara była bardzo piękna, a ona sama tolerancyjna i otwarta, nie chciała mnie nawracać. Małgorzata miała podejście filozoficzne, umiała opowiadać z przejęciem i zaangażowaniem, uwielbiałam to. Nie mam wyłączonej na prawdę. To ona może mieć rację, może tak być. Kto wie.

Jak określiłabyś więc swój światopogląd?

Nikomu nie odmawiam wiary w swoją prawdę. Mam natomiast problem, kiedy religia zaczyna wchodzić w sferę mojej wolności, kiedy zaczyna wpływać na moje życie i moje wybory. Wtedy już się trochę obrażam.

Czyli klasyczna liberałka.

[Śmiech] Ale nie mówię, że znam prawdę – nie wiem, czy Bóg jest, czy Boga nie ma.

Czyli raczej agnostyczka.

[Śmiech].

Wątpiąca ateistka?

Sama często się nad tym zastanawiam i chyba nie mam potrzeby, żeby to definiować. Wiele zależy od konkretnego momentu, ale staram się pozostawiać te kwestie otwarte.

Lubię słuchać różnych punktów widzenia. Podczas *Zadomowienia* zaprzyjaźniłam się nawet z panią Małgosią z pobliskiego kółka religijnego, osobą bardzo wierzącą. Małgosia przychodziła do mnie codziennie i rzeczy, które opowiadała, były bardzo ciekawe.

Czyli jednak agnostyczka.

[Śmiech].

Dopytuję, bo wydaje mi się, że *Bóg Małpa* sugeruje takie pytania, one chyba nie są bezzasadne.

Tak, jasne, że tak.

A zatem?

Myślę, że ważne jest, żeby dać sobie prawo do ciągłego zastanawiania się nad tym.

No dobrze, wróćmy do wystawy. Pomędzy tymi dwoma motywami, zwierząt i cierpienia, sytuują się prace z twoim psem Sasko. Na drugim filmie podglądasz go, jak nieporadnie drepcze wkoło i próbuje złapać kota. Nie może, bo ma niesprawne tylne łapy. Czy to właśnie obraz nagiej natury, bezsensownej i okrutnej?

Sasko miał wypadek, jest prawie ślepy i nie najlepiej słyszy. I chyba dlatego ma do mnie takie zaufanie, muszę być jego oczami, uszami i nogami. Kiedy to wtedy kręciłam, bardzo długo go obserwowałam. Chciał iść, ale nie wiedział jak i gdzie, w którą stronę jest dom, a w którą pole. W końcu się poddaje i kładzie. Wtedy pozostają mu już tylko obserwacja i nasłuchiwanie, czy ktoś tam jest – tymi błędnymi oczami i zepsutymi uszami. Miał kilka prób, wstawał i próbował kawałek iść, ale potem się poddawał, zawsze w tym samym miejscu. To pies, który bardzo dużo przeżył. Kiedy wyjeżdżam, zaczyna wyc i piszczeć. Łąduje u weterynarza na nocnym dyżurze, dostaje zastrzyk rozluźniający i nazajutrz okazuje się, że nic mu nie jest. Podobno kiedy wyjadę, jest dużo grzeczniejszy, nie piszczy, nie mendzi [śmiech].

Na filmie Sasko niesiesz psa na rękach na środku autostrady, między pędzącymi samochodami. Jak reagowali kierowcy?

Nijak, nawet za bardzo nie trąbili, niektórzy zwalniali, żeby się przyjrzeć. Na końcu Sasko zrobił kupę. Wycięłam to, bo widziałbym pomyśleć, że to ze strachu, a on po prostu tego nie kontroluje, to przez paraliż nóg. Często robi, jak leży, ale przeważnie jak się go podnosi. Kiedy piszczy, że chce na spacer, to przy podniesieniu wszystko się wylewa.

Prawdopodobnie tak mocne, niekiedy wręcz radykalne prace nie byłyby możliwe do zrealizowania i pokazania, gdyby nie zaangażowanie instytucji publicznych. A jaki masz stosunek do rynku sztuki? Współpracujesz z jakimiś galeriami?

Wszystko wskazuje na to, że będę współpracować z Rastrem. Ale moje jedyne zdanie na temat rynku jest takie, że chcę robić sztukę i nie chcę zajmować się wszystkim, co jest poza tym. To zajmuje strasznie dużo czasu i energii, a ja nie umiem i nie chcę się tym zaj-

mować. Praca na pełny etat. Więc oczekiwałam od galerii, że nie będę musiała o tym myśleć. Wiesz, ja mam problem nawet z wysłaniem dokumentacji swoich prac e-mailem. Niektóre moje prace gniją w garażu. Jednocześnie nie umiałabym namalować czegoś, bo muszę, na sprzedaż. Nawet ostatnio ktoś dzwonił z pytaniem, czy mam stare obrazy na sprzedaż, i odpowiedziałam, że mam, ale nie na sprzedaż.

Dlaczego?

Bo nie jestem już z nich zadowolona.

Natomiast *Wyjście w Polskę* znalazło nabywcę.

Znalazło chętnego, to znaczy niedługo będę podpisywać umowę z Muzeum Sztuki Nowoczesnej.

To chyba duża rzecz? Jeżeli muzeum kupuje pracę tak świeżą, z 2013 roku, to można przypuszczać, że dostrze- ga jej wielki potencjał.

...

To był intensywny rok. Jakie są twoje najbliższe plany?

Chciałabym odpocząć. Musi minąć trochę czasu, może nawet potrzebuję czegoś w rodzaju rekonwalescencji. Ale mam też wrażenie, że nadszedł czas na bardziej introwertyczne działania. Ostatnio ktoś mi powiedział, że jakby zobaczył *Boga Małpę* na mniejszej przestrzeni, toby się pochlastał. Może więc warto zastanowić się, co zrobić, żeby po obejrzeniu moich wystaw ludzie się nie chlastali. Na pewno nie mogę robić za dużo rzeczy, bo zawsze wchodzę w swoje prace na sto procent, a to jest bardzo męczące. Muszę mieć czas na regenerację. Teraz chciałabym zorganizować wystawę rysunków Emilii Bartkowskiej, która była niesamowitą artystką, najlepszą rysowniczką, jaką znałam. Bardzo mnie boli, że nie zdążyła zrobić tylu rzeczy, dlatego chcę pokazać jej rysunki, ilustracje, obrazy.

Studiowałyście razem?

Była niżej ode mnie, więc na studiach się minęłyśmy. Ale potem pracowałyśmy razem bardzo dużo. Kiedy pracowałam nad swoimi wystawami, Emilka była zawsze blisko mnie, spędzałyśmy bardzo dużo czasu, siedziałyśmy dupka w dupkę i robiłyśmy swoje rzeczy. Miała dużo planów, ale była perfekcjonistką, zawsze uważała, że to jeszcze nie to. Bardzo mi tego brakuje, że nie mogę do niej zadzwonić i przegadać kolejnych pomysłów. Teraz jeszcze wyraźniej widzę, ile mi to dawało.

lipiec 2015



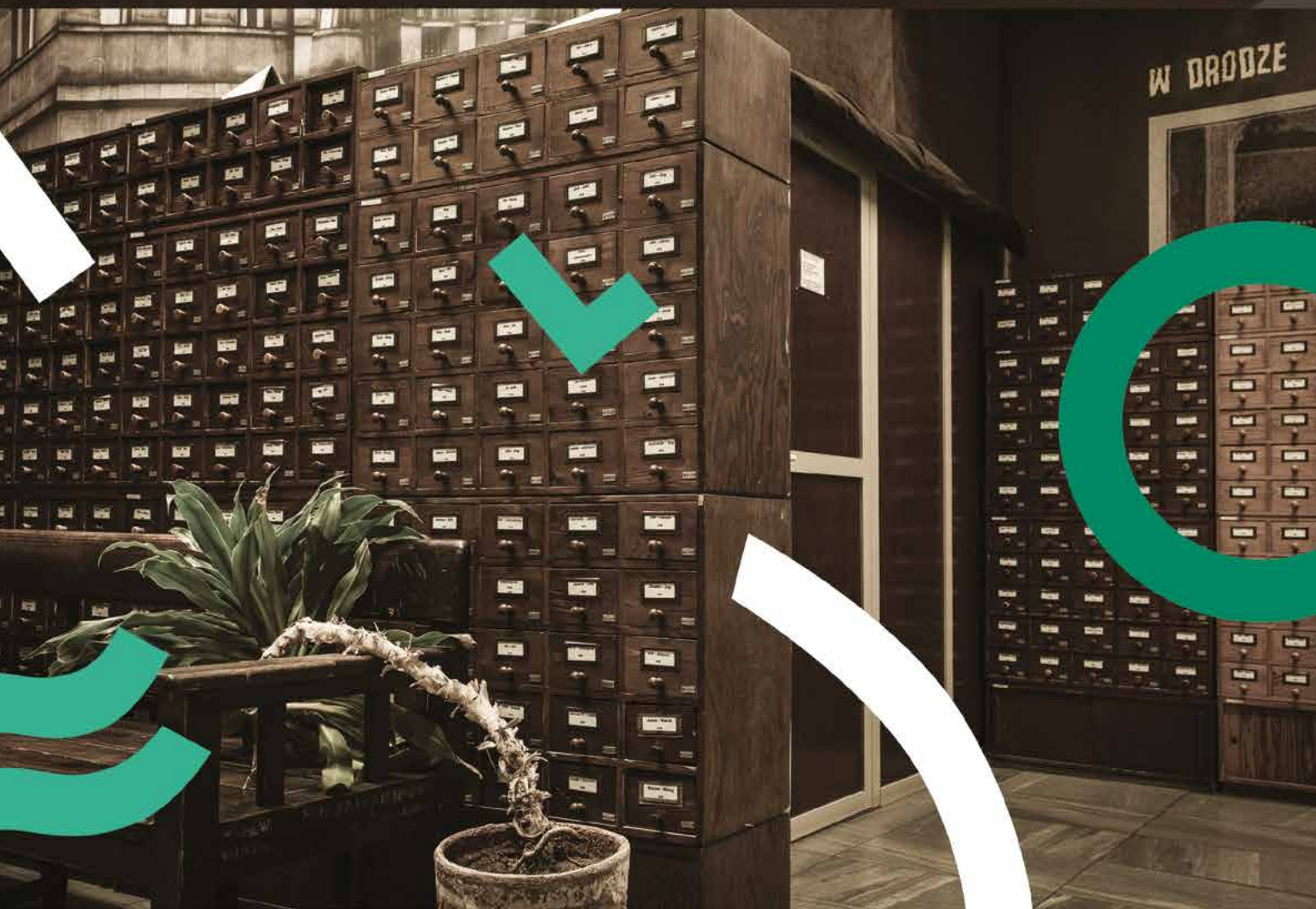
POŻEGNANIE

7 października 2015 – 1 stycznia 2016

Olga Świątecka

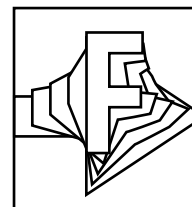
AFPHOTO

Biblioteka Publiczna
m.st. Warszawy
Biblioteka Główna
Województwa Mazowieckiego



W październiku tego roku najstarsza i największa Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy – Biblioteka Główna Województwa Mazowieckiego przenosi się do nowych wnętrz wybudowanych w jej oficynie i opuszcza stary budynek, tak zwaną plombę – miejsce dotychczasowych czytelni. Wystawa jest próbą zrozumienia i zrelacjonowania uczuć towarzyszących przemianom przestrzeni bibliotecznej w ostatnich czasach. Zapraszamy. Nie tylko na wystawę, ale i do nowych czytelni.

Olga Świątecka, autorka między innymi komentowanych i nagradzanych projektów *Wstyd* i *Nie ma takiego miejsca dom*, wystawiała swoje prace w galeriach: Pauza w Krakowie oraz Nowe Miejsce w Warszawie. Reprezentowana przez agencję AFPHOTO, założycielka kolektywu fotograficznego PUAP collective.



FELIETON

Prawda

TEKST:
Wojciech Albiński

O wodzie mówią, zwłaszcza w lecie, że jak się czuje pragnienie, to już jest się odwodnionym; mówią to, co prawda, na tych portalach, gdzie połowa tekstów jest sponsorowana, w tym przypadku pewnie przez właścicieli butelek PET, ale dajmy na to, dajmy na to. A co mówią o prawdzie? No co, zwyczajowe: prawda jest jak woda, albo jeszcze lepiej powietrze; jeśli czujesz jej brak, to znaczy, że już jesteś zakłamanym. I nie wiem, jak u was, ale ja się z tym zgadzam, prawda powinna się wręcz wylewać z ludzkich ust, jak w przypadku przewodnienia, choć dotąd nie stwierdzono takiej przypadłości.

Niestety, świat cierpi na niedobory; nie tylko wody. Wyobraźmy sobie taką scenkę, przy stole w, powiedzmy, wydawnictwie, nie, w biurze, nie, w agencji reklamowej, albo nie, w galerii, albo już najlepiej gdziekolwiek siedzi sobie trzech ludzi. Pierwszy ma taki interes, żeby zgnoić trzeciego, drugi ma interes, żeby wydzwignąć siebie, ale tylko lekko kosztem pierwszego, ale nie do końca wie, jak temat wyczuje trzeci. Zapowiada się starcie drugiego i trzeciego przeciwko pierwszemu. I choć wydaje się, że rozgrywa drugi, jest bardziej aktywny, to przecież przeszkadza mu trzeci, którego zamiarów i stosunku jeszcze nie znamy, a on akurat wierzy, że to pierwszy jest mu przychylny, więc kosztem drugiego wspina się w kierunku centrum (każdy wie, gdzie jest centrum, w dupie) pierwszego. I teraz co na to drugi. Rozgrywka trwa, dochodzi do pata i nagle jest.

Bingo.

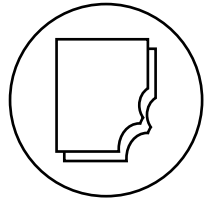
Jest wspólny temat, czwarty. Tu też jest pewien kłopot, czwarty to przyjaciel drugiego, który ma najlepsze karty, ale jeśli wyłamie się w rozmowie, złamie podstawową zasadę wszystkiego i wszystkich – tak jak my tu siedzimy, to jesteśmy dobrzy, ale jak ci inni gdzieś siedzą, i ich akurat u nas nie ma, to ci inni... No właśnie. Więc nadaje na czwartego.

Co oni tam sobie mówią? Na pewno nie mówią, że jeden ma pryszcze na nosie, a drugi polipy w jego

środku. Nie. Mówią o sztuce, kulturze i podejściu do, no do czego, tu – jakoś samo z siebie przyszło mi – do prawdy! W kulturze i sztuce. I tak kręcą się jak woda w zlewie, spływając do ujścia (im dalej od równika, tym bardziej się kręci). Nikt wody nie szanuje.

Tyle że już z samego ich pocenia (ja to i teraz, na odległość czuję) widać, że żaden w tej konfiguracji słowa prawdy nie powiedział i raczej nie powie. Chorują i jeszcze o tym nie wiedzą, biedaki! A ja? Właśnie, a ja teraz, dlatego żeby sobie zaczerpnąć jej na dłużej – jak wody czy powietrza w uzdrowisku na zapas – napiszę. Halo? Czy mnie widzicie? Zwłaszcza Państwo tam przy stole? Mówię prawdę. Na razie tylko zaznaczam, że to formalnie, mam taką możliwość powiedzenia prawdy, nawet w felietonie, ale jakie to odświeżające. Prawda, nawet formalna, istnieje, oto dowód.





Krytyczne instrumentarium etycznej historii sztuki Piotra Piotrowskiego

TEKST: Andrzej Turowski

Niniejsze rozważania o dziele naukowym zmarłego niedawno Piotra Piotrowskiego są zgodnie z jego życzeniem przede wszystkim pełnym napięć intelektualnych *hommage* składanym wieloletniemu przyjacielowi, którego badania nad sztuką Europy Środkowo-Wschodniej otwierały i nadal otwierają nowe horyzonty poznawcze oraz były i będą dla nas wszystkich istotnym źródłem inspiracji. Jeżeli prowokowały i prowokują polemikę, to ożywiała i ożywia ona twórczo pole badawcze współczesnej historii sztuki.

Refleksja nad systemami wiedzy i występującymi w nich kategoriami pojęciowymi należy do podstawowych zadań historyka sztuki, który chce krytycznie, a więc dynamicznie i dialektycznie, myśleć o własnym warsztacie badawczym. Toteż przyglądanie się biografiami naukowym uczonych bliskich mu, jeśli chodzi o zakres zainteresowań i sposób uprawiania wiedzy, jest istotnym wymogiem właściwego rozpoznania terenu, po którym poruszają się nasze myśli. Tak rozumiem powód rekonstrukcji instrumentarium metodologicznego Piotra Piotrowskiego, historia sztuki, z którym dzieliłem zaciekanie sztuką współczesną. Z uwagą i namysłem chcę się przyjrzeć prowadzonym przez niego badaniom, które zanurzone w środowiskowych mikrohistoriach uczestniczą w budowaniu nowoczesnej historii sztuki, korzystając ze stanu wiedzy wyłaniającej się z ogólnych dziejów i obecnej sytuacji naszej dyscypliny. Pragnę też, na

marginesie tych rozważań, podjąć próbę dyskusji z tezami przyjaciela, bo tylko tak rozumiem uczestnictwo w debacie naukowej, które będzie najgłębszym uhonorowaniem jego badań.

Przytoczone powyżej słowa rozpoczęły napisany przeze mnie kilka lat temu tekst do przygotowywanego *Festschriftu* dla Piotra Piotrowskiego, który jednak niedokończony przeleżał od tamtego czasu wśród nieopublikowanych szkiców. Moje uwagi zostały przyjęte przez Piotra z zaciekawieniem. „Zgadza się też z Tobą – pisał w 2012 roku w odpowiedzi na otrzymaną część artykułu – że dyskusja, czy też debata, to jest to, czego potrzebujemy i z czego możemy się uczyć. W przeciwnym przypadku może powstać mowa pogrzebowa...”¹. W tym zdaniu kryły się jakże słuszna przestroga przed zbyt pochopnym zamknięciem myśli w schematycznych formułach oraz wskazówka, iż hołd *in memoriam* oddawany uczonemu

powinien być fragmentem dysputy, a nie panegirycznym. W tym też sensie dzisiejsze rozważania o dziele naukowym zmarłego niedawno Piotra Piotrowskiego są zgodnie z jego życzeniem przede wszystkim pełnym napięć intelektualnych *hommage* składanym wieloletniemu przyjacielowi, którego badania nad sztuką Europy Środkowo-Wschodniej otwierały i nadal otwierają nowe horyzonty poznawcze oraz były i będą dla nas wszystkich istotnym źródłem inspiracji. Jeżeli prowokowały i prowokują polemikę, to ożywiała i ożywia ona twórczo pole badawcze współczesnej historii sztuki.

Poznańska historia sztuki

Wspólnym mianownikiem poglądów, które ukształtowały podstawowe problemy istotne dla Piotrowskiego, była tak zwana poznańska historia sztuki, uprawiana na uniwersytecie poznańskim, którego Piotrowski był absolwentem i profesorem, a później wieloletnim dyrektorem tamtejszego Instytutu Historii Sztuki.

W tamtym kręgu od drugiej połowy lat 60. rysowały się zmiany, które określiły nowe sposoby uprawiania historii sztuki w Polsce. W kolejnych latach, wraz z nowymi rocznikami absolwentów, którzy rozpoczynając pracę uniwersytecką, zarażali swoją kontestacją i entuzjazmem młodszych studentów, a jednocześnie przy tolerancji, a nawet pewnej aprobacie zmian ze strony dotychczasowej ekipy naukowej następowało głębokie przewartościowanie stanowisk i poglądów². Na czoło wysunęły się trzy zagadnienia. Pierwsze to rola i znaczenie historii sztuki współczesnej w programie dydaktycznym. Miejsce historii sztuki nauczanej chronologicznie od starożytności po nowoczesność zajęło spojrzenie na całość dziejów z perspektywy nowoczesności. Historia sztuki nowoczesnej (XIX i XX wiek) zdobywała odtąd coraz istotniejsze miejsce w programach badawczych i praktyce dydaktycznej. Nie było to proste odwrócenie porządku. Kryło się za tym przekonanie o historycznych determinacjach pozycji badacza, którego położenie wśród wydarzeń i instytucji współczesnych określał aparat pojęciowy i procedury interpretacyjne stosowane w różny sposób w odniesieniu do każdej przeszłości. W konsekwencji postawa warunkująca świadomość metodologiczną i odpowiedzialność światopoglądową, którą proponowała współczesność, stawała się historyczną podstawą uprawiania nauki o sztuce i źródłem weryfikacji wszelkich sądów. Prowadziło to do drugiego istotnego zagadnienia. Chodziło mianowicie o konieczność wpisania refleksji metodologicznej (krytycznej) w szczegółowe badania historyczne. W tym znaczeniu metodologia traciła charakter wiedzy zewnętrznej (metawiedzy) wobec

przedmiotu badań, wchodząc z nim w dialektyczny związek. W dydaktyce uniwersyteckiej i projektowaniu badań wiązało się z tym położenie większego nacisku na studia dziejów nauki o sztuce jako dyscypliny historycznej w miejsce dotychczasowej filozoficzno-filologicznej analizy doktryn artystycznych. Skutki tego rozumowania sięgały jednak dalej i w efekcie pojawił się trzeci problem świadczący o jeszcze szerszej zmianie podejścia do historii sztuki. Historyczna relatywizacja i kontekstualizacja przedmiotu badań szły w parze z kwestionowaniem jego granic gatunkowych i sposobów istnienia. Również tutaj niebagatelną rolę odegrały studia nad sztuką współczesną, a przede wszystkim zainteresowanie strategiami awangardy (*collage*, montaż, *ready-mades*) skutecznie podkopującymi status ontologiczny dzieła. Prowadziło to poznańskich historyków sztuki, zachęconych teoriami aleatoryczności dzieła współczesnego, do otwarcia historycznej struktury artystycznej, a zarazem porzucenia przekonania o jedności dzieła konsolidowanej ponadhistoryczną zasadą. Dzieło sztuki w ówczesnych studiach traciło konceptualną, formalną i estetyczną tożsamość, a zarazem następowało jego ikoniczne, genetyczne i funkcjonalne zróżnicowanie. Historia sztuki wymykała się właściwym jej dotąd kategoriom opisowym i pojęciowym, a tracąc na tym gruncie swoją autonomię, znajdowała nowe miejsce wśród specyficznych problemów ogólnej wiedzy o kulturze. Zostały podważone granice dyscypliny gwarantowane odrębnością przedmiotu badań oraz stosowanych metod, a poznawczą niezależność tak rozumianej wiedzy o sztuce i jej metodę interpretacyjną trzeba było polemicznie na nowo ustalić. Nie chodziło w Poznaniu o zintegrowanie wiedzy o sztuce wokół „ogólnej teorii” symbolicznej (kulturoznawstwo) lub ikonologicznej (historia sztuki), tak jak chcieli tego przedstawiciele dominujących wtedy w Polsce tendencji akademickich, lecz odwrotnie – o historyczną i społeczną dywersyfikację sztuki na gruncie antropologii strukturalnej (mity), semiotyki-semiologii (znak, komunikacja) i antropologicznej socjologii (życie artystyczne, recepcja społeczna). Innymi słowy, chodziło o teorię transdyscyplinarną określaną później terminem *cultural studies*. Stała za tym koncepcja krytyczna, która nie tyle absolutyzowała lub instytucjonalizowała dzieje i wiedzę, ile ideologizowała historię i socjologizowała dzieło. W polskiej historii sztuki przełomu lat 60. i 70. była to perspektywa rewizjonistyczna mająca istotne związki z krytycznym marksizmem. Zostało to szybko uznane za zamach, i chyba słusznie, na uprawianą w ramach pracowni muzealnych i uniwersyteckich instytutów historię sztuki traktowaną jako dyscyplina naukowa wolna od ideologii i społecznego uwarunkowania.

² Piotr Piotrowski, „Francuskie teorie”, *amerykańska mediacja. Pro domo sua i/lub humanistyka po dekonstrukcji*, w: *French Theory w Polsce*, red. Ewa Domańska, Mirosław Loba, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 105–116 oraz Mariusz Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008. Wiele uwag na ten temat można znaleźć w dwóch wykładach wygłoszonych w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w cyklu *Marksizm i sztuka w latach 2013–2014*: Andrzej Turowski, *Polityczna czy społeczna? Problemy sztuki z marksizmem* (<<http://artmuseum.pl/pl/doc/video-marksizm-i-sztuka>> [dostęp: 18 lipca 2015]) oraz Piotr Piotrowski, *Marksizm i (moja) historia sztuki* (<<http://artmuseum.pl/pl/doc/video-marksizm-i-moja-historia-sztuki>> [dostęp: 18 lipca 2015]).

Istotnymi źródłami inspiracji, które odegrały niebagatelną rolę w kształtowaniu się poznańskiego środowiska historyków sztuki, były lektury wywodzące się początkowo z kręgu warszawskich historyków idei (Szacki, Walicki, Schaff, Janion), a nieco później z grupy literaturoznawców i historyków życia literackiego powiązanych z Instytutem Badań Literackich (Sławiński, Żółkiewski). A w szerszej perspektywie były to coraz popularniejsze w Polsce idee mające swoje źródła, jak byśmy to dziś nazwali, we *French theory* oraz marksizmie szkoły frankfurckiej, przede wszystkim pismach Waltera Benjamina. Podjęta tam krytyka mieszczańskiej kultury była interesująca ze względu na jej potencjał krytycznego zaangażowania w historycznie rozumianą terażniejszość („krytyka pola ideologicznego”). Interesująca była też rola przypisywana sztuce współczesnej z jej pojęciem autonomii (Adorno), pozwalająca obnażać niebezpieczne siły tkwiące w ideologiach społecznych i manipulującej nimi władzy (Althusser). To na tym gruncie rysowała się znamienna ewolucja zainteresowań przebiegająca od historii idei do analizy tekstu. Z tych też obszarów brały się nowa orientacja problemowa oraz terminologia definiująca podstawowe kategorie opisowe i interpretacyjne przenoszone na teren historii sztuki. Paradygmatycznie traktowanemu zagadnieniu awangardy w badaniach nad sztuką XX wieku odpowiadał teraz historyzm w odniesieniu do XIX wieku. Chodziło o badanie wewnętrznych i zewnętrznych napięć generowanych przez dzieła oraz społecznej dynamiki determinującej nie tyle ich powstawanie, ile funkcjonowanie. Przykładem było zagadnienie stylu, którego źródła poszukiwano głównie na gruncie ideologicznej i technologicznej produkcji formy (historyzm), a nie w historii kształtów i wśród estetyki piękna. W odniesieniu do awangardy podobną rolę odegrało pojęcie utopii, które pozwalało porzucić ideowy i formalny dualizm nurtów zrationalizowanej lub ekspresyjnej formy, cały czas popularne we wszelkich syntezach sztuki XX wieku. Szybko nadrzędnymi pojęciami myślenia o sztuce i wyjaśniania procesów artystycznych stały się definicje struktury i władzy, co pociągało za sobą całe szeregi dialektycznie powiązanych zagadnień, takich jak rewolucja i transgresja, krytyka i wykluczenie, utopia i ideologia, autonomia i zaangażowanie, historyzm i dialektyka, tekst i dyskurs, mit i stereotyp, diachronia i synchronia, centrum i prowincja, znaczące i znaczone itp. W dużej mierze właśnie temu poświęcone były przez

całą dekadę lat 70. zajęcia dydaktyczne, dyskusje seminaryjne i towarzyskie, tematy coraz liczniejszych prac magisterskich, wystąpienia na konferencjach i sesjach oraz publikacje. Istotną rolę odegrały też trzy międzynarodowe sesje naukowe zainicjowane przez poznański Instytut Historii Sztuki. Pierwsza poświęcona była krytyce instytucjonalnej historii sztuki w kontekście niemieckich dyskusji na temat dzieła sztuki „między nauką a światopoglądem” (1973), druga dotyczyła historii awangardy lat 20. XX wieku w Europie Centralnej (1980), gdzie pojawił się problem geografii artystycznej, trzecia została poświęcona Walterowi Benjaminowi (1981), a jej pokłosiem było tłumaczenie na język polski kluczowego tekstu dotyczącego powiązań między Benjaminem i Abyem Warburgiem (Wolfgang Kemp)³.

Wymiar etyczny awangardy

Piotrowski ukończył studia w 1976 roku, a jego praca magisterska poświęcona „społecznemu funkcjonowaniu Firmy Portretowej S.I. Witkiewicza” wpisywała się w logiczny ciąg rozważań poznańskiej historii sztuki na temat społecznych uwikłań sztuki współczesnej⁴. Jesienią 1980 roku rozpoczął pracę jako asystent w poznańskim Instytucie Historii Sztuki. Był to niebagatelny czas powstania i zrywu Solidarności. Instytut był rozpolitykowany, a strajki w 1981 roku i wprowadzenie stanu wojennego umocniły świadomość opozycji wobec zniewalającego reżimu. Piotrowski był związany z podziemną, działającą nielegalnie Solidarnością. To wówczas powiązanie nauki z polityką znalazło w pracy Piotrowskiego swój najwcześniejszy wyraz. Analizując pojęcie kryzysu awangardy, o czym wiele w tym czasie mówiono, dopatrywał się go Piotrowski w zmitologizowanych pojęciach awangardowej autonomii i czystości towarzyszącej jej nauki. „W centrum sporów jest, zdaje się, ta tradycja – konstatawał – której najdalej idącą konsekwencją była sztuka konceptualna, tradycja skrajnej autonomii i autorefleksji sztuki. Odrzucenie jej dokonuje się w imię wartości humanistycznych, w imię zaangażowania czy poszukiwania prawdziwego obrazu współczesnego człowieka, w czasie, gdy powszechna staje się przemoc, nietolerancja i alienacja, gdy coraz bardziej zmitologizowana nauka nie jest w stanie wyznaczyć ludzkości właściwej drogi”⁵.

Między 1982 a 1993 rokiem Piotrowski napisał dwie rozprawy: doktorską i habilitacyjną⁶, które

w powiązaniu z metafizyką Witkacego i odpowiedzialnością ideologiczną awangardy rosyjskiej stawały w centrum uwagi problematykę „etycznej historii sztuki”. Książka Piotrowskiego *Artysta między rewolucją i reakcją* była pracą pytającą o przyczyny uwikłania artysty współczesnego w ideologię władzy politycznej i określającą historyczną współodpowiedzialność twórcy za kreowanie fałszywego obrazu rzeczywistości. Wybierając, nieprzypadkowo, jako przedmiot obserwacji „tragiczną” historię awangardy rosyjskiej, Piotrowski zdawał się formułować przesłanie i ostrzeżenie własnemu czasom. Podejmując próbę rekonstrukcji procesu ideologizacji czystej formy, pragnął zrozumieć artystę „żyjącego w czasie marnym” i wskazać w konsekwencji na jego moralne uwikłanie. Błędem awangardy rosyjskiej, twierdził Piotrowski, była utrata jej kontaktu z rzeczywistością, a dalej świadoma mistyfikacja rewolucyjnego świata. Podstawowy problem etyczny awangardy krył się jego zdaniem nie w próbie przezwyciężenia obrazu na rzecz rzeczywistości, lecz w uznaniu przez część artystów awangardy rzeczywistości fałszywej za prawdziwą. Nie usprawiedliwiało to oczywiście, sugerował Piotrowski, rosyjskich artystów, lecz tłumaczyło, dlaczego rewolucyjna w ideach, a wartościowa w formach sztuka znalazła się na usługach reakcyjnej polityki, służąc „wielkiemu kłamstwu”. Żyjąc w zafałszowanym przez siebie świecie, artysta skazywał się na fałszywe moralnie wybory. Tragedią, konkludował autor, była „fatalna konieczność” awangardowego twórcy, którego słuszny bunt porywała zdradziecka rewolucja.

Zarysowany na łamach książki obraz awangardy rosyjskiej, a przede wszystkim praca intelektualna włożona w zrozumienie jej politycznej roli miały szczególne znaczenie w praktyce życiowej Piotrowskiego. Poszukiwanie pod warstwą zmitologizowanych bądź zideologizowanych znaczeń prawdy o rzeczywistości i opowiadanie się po jej stronie było dla Piotrowskiego nauką wywiedzioną z historii, która w poważnym stopniu ważyła na podejmowanych później wyborach. Piotrowski nie był w tym względzie esencjalistą, lecz historykiem, dla którego przeszłość była polem intelektualnego doświadczenia, a to nieobojętnie decydowało o jego życiu.

Trzeba również pamiętać, że postawa społeczna Piotrowskiego krystalizowała się w kontekście jego zaangażowania w podziemną opozycję i ruch niepodległościowy w Polsce schyłkowego komunizmu⁷. Idea demokracji rozumianej zgodnie z etosem

Postawa społeczna Piotrowskiego krystalizowała się w kontekście jego zaangażowania w podziemną opozycję i ruch niepodległościowy w Polsce schyłkowego komunizmu.

Solidarności jako porządek obywatelski oparty na sprawiedliwości społecznej i połączony ze zrywem wolnościowym zdominowała jego ówczesne działania w sferze publicznej. W stale zmieniającej się rzeczywistości sytuacja była jednak wyjątkowo złożona i trudno mówić o jednoznaczności jego ówczesnych wyborów artystycznych i strategii działania krytycznego. Przedmiotem obserwacji i eksperymentowania z własną postawą były podejmowane wówczas przez Piotrowskiego rozważania na temat dekady lat 70. i jak sam to nazywał, fenomenowi przejścia z początkiem lat 80. „od etosu artysty zaangażowanego do artysty opozycyjnego, w znaczeniu opozycji moralnej, nie bezpośrednio politycznej”⁸. Instytucjonalną bazą tego etosu był Kościół katolicki, odgrywający jednak dwuznaczną rolę w procesie instrumentalizacji kultury i obniżania jej wartości. Toteż szybko, z powodu niezgody na dominującą po upadku komunizmu w Polsce politykę neoliberalną oraz coraz wyraźniejszą obecność hierarchii kościelnej (wraz z cenzurą) w życiu politycznym kraju, jego poglądy zasadniczo się zmieniły, a pozycja polityczna się zaostrzyła. Kolejne pobyty w Stanach Zjednoczonych w środowisku uniwersyteckich intelektualistów utwierdziły go w lewicowych wyborach⁹. W konsekwencji, odrzucając opartą na wątpliwym konsensusie demokrację liberalną, w istocie konserwatywną, Piotrowski opowiedział się szybko za demokracją radykalną. Sztukę jako aktywność publiczną traktował niejako z natury jako działalność polityczną. A politykę rozumiał jako sferę sporu między różnymi grupami społecznymi (agon)¹⁰. Domagał się zwiększenia w polityce inicjatyw społecznych, zróżnicowania kulturalnego, a wreszcie prawa do krytyki i buntu w obronie demokracji przeciwko wszelkim jej wynaturzeniom zagrożeniom. Z obywatelskim nieposłuszeństwem nie podpisał nakazu lustracyjnego w 2007 roku, nawołując otwarcie innych, aby szli w jego ślady¹¹. Opowiadał się przede wszystkim za pełną wolnością wypowiedzi artystycznych. Podstawą demokracji, pisał, „musi być

³ Pierwszej sesji na temat problemu *Dzieła sztuki między nauką i światopoglądem*, która miała miejsce 14 listopada 1973 roku w Rogalinie, został poświęcony w całości tom zatytułowany *Interpretacje dzieła sztuki*, red. Janusz Kęłbowski, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1976. Druga konferencja zatytułowana *Konstruktywizm wschodnio- i środkowoeuropejski w powiązaniu z awangardą dwóch pierwszych dekad XX wieku* została omówiona w „Artium Quaestiones” 1983, t. II, s. 188–190. Materiały z niej zostały opublikowane w języku francuskim wiele lat później w specjalnym numerze paryskiego pisma „Ligea” 1989, nr 5–6, s. 31–131. Seminarium benjaminowskie miało miejsce w dniach 20 i 21 marca 1981 roku, a obszernie jego omówienie zostało zamieszczone w cytowanym wyżej numerze „Artium Quaestiones”, s. 190–192. W tym samym numerze ukazało się tłumaczenie Wojciecha Suchockiego artykułu Wolfganga Kempa, *Walter Benjamin i Aby Warburg*, s. 145–172.

⁴ Fragment został opublikowany jako *Portrety i społeczeństwo. O Firmie Portretowej „S.I. Witkiewicz”*, w: *Problemy interpretacji dzieła sztuki i jego funkcji społecznych*, red. Konstanty Kalinowski, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1980, s. 155–168.

⁵ Piotr Piotrowski, *Dialektyka kryzysu*, „Miesięcznik Literacki” 1981, nr 1, s. 70.

⁶ Rozprawa doktorska obroniona w 1982 roku była zatytułowana *Teoria Czystej Formy malarstwa Witkacego w kontekście współczesnych mu postaw artystycznych* i opublikowana pod tytułem *Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postawie artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza* przez Wydawnictwo Naukowe UAM w Poznaniu w 1985. Książka *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej* ukazała się w 1993 roku również w Wydawnictwie Naukowym UAM w Poznaniu i została obroniona jako rozprawa habilitacyjna.

⁷ Piotrowski związany był od 1984 roku z wychodzącym wówczas podziemnie „Obserwatorem Wielkopolskim”, czasopismem ZR Solidarności założonym i redagowanym przez Grzegorza Gaudena.

⁸ Piotr Piotrowski, *On the Ethos of the Polish Artist*, „Art Monthly” 1987, nr 103, s. 15.

⁹ Tenże, *W kręgu dyskusji postmodernistycznych*, „Artium Quaestiones” 1991, t. V, s. 156–165 oraz *W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie*, Wydawnictwo Obserwator, Poznań 1996.

¹⁰ Tenże, *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*, Universitas, Kraków 2007, s. 8.

¹¹ „Nie złożę oświadczenia lustracyjnego. (...) Nie zgadzam się na grzebanie ideałów, o które w tamtych czasach walczyłem, takich jak: godność człowieka, prawo gwarantujące bezpieczeństwo pracy, sprawiedliwość, wolność sumienia, swoboda wypowiedzi (...)” – napisał do rektora UAM-u Piotr Piotrowski w liście z 26/03 2007 roku. Zob. *List otwarty Piotra Piotrowskiego [online]*, <http://www.obieg.pl/teksty/1114> [dostęp: 10 lipca 2015].

Nie widział postaw krytycznych wśród młodych twórców, a w sztuce uchylającej problem odpowiedzialności zwracał uwagę na dewaluację wartości artystycznych.

respekt dla praw człowieka, w tym prawa do wolnej wypowiedzi”¹². Nie było przypadkiem, że zrezygnował z pracy w Muzeum Narodowym w Poznaniu, gdy jedna z jego wystaw została ocenowana¹³. Walce o niezależność dawał wyraz przy każdej okazji, choć może najwięcej miał ku temu powodów na gruncie obrony praw i niezależności nauki i uniwersytetu, z którym instytucjonalnie od początku swej kariery naukowej był powiązany. „Źródłem problemów uniwersytetów – pisał ostatnio – jest technicyzacja całego systemu akademickiego, poddanie go korporacyjnemu modelowi zarządzania oraz zanik dydaktyki nastawionej na samodzielne studiowanie i na budowanie własnej opinii. Takie pseudokształcenie owocuje kryzysem myślenia, zwłaszcza zanikiem umiejętności krytycznego sądzenia”¹⁴.

Myślenie krytyczne

W warunkach demokracji postkomunistycznej i zaangażowania społecznego Piotrowskiego pojęcie „krytycznego sądzenia”, tak istotne dla jego myśli i praktyki, nabierało szczególnego znaczenia. Chodziło, jak sam twierdził, o przejście od kontestacyjnej „krytyki instytucji” do „instytucji krytycznej” jako jednego z elementów społeczeństwa demokratycznego. Piotrowski na tak rozumianej „myśli krytycznej” oparł strukturę instytucjonalną Muzeum Narodowego w Warszawie, którego krótko był dyrektorem, lecz zrezygnował, gdy konserwatywna rada nadzorcza nie pozwoliła mu zrealizować projektu¹⁵. „Muzeum krytyczne – mówił w jednym z wywiadów – odnosi się do współczesnego narodu, a więc niepojmowanego jako monoetniczna konstrukcja, tylko jako zespół rozmaitych grup społecznych, etnicznych, zróżnicowanych interesów publicznych i politycznych. Współczesny »narod« jest – by tak rzec – kosmopolityczny. Jeżeli więc go zdefiniujemy jako heterogeniczną strukturę, to koncepcja muzeum krytycznego jest właśnie jak najbardziej na miejscu”. Wychodząc z tego założenia, muzeum „powinno podjąć dyskusję ze sobą jako bezosobowym autorytetem i wypracowywać taki

system inkorporacji widza, który by to muzeum pozabawiał autorytetu, a jednocześnie budował bardziej skomplikowany system odbioru, a nie tylko percepcyjny”¹⁶. Oczywiście chodziło tutaj Piotrowskiemu o „percepcję krytyczną”, o umiejętność „krytycznego sądzenia” jako podstawową formę określającą istotę relacji w życiu społecznym w szczególności we współczesnej demokracji.

Uniwersytet i muzeum to dwie instytucje krytyczne, w ramach których Piotrowski uprawiał współczesną historię sztuki, wybierając jako przedmiot swych badań sztukę postkomunistycznej Europy Środkowo-Wschodniej, krajów w „cieniu Jałty”. To podstawowe ukierunkowanie tematyczne Piotrowskiego miało swoje uzasadnienie również w tradycji poznańskiej historii sztuki, w której problem krytycznej geografii artystycznej, w szczególności dotyczącej awangardy i konstruktywizmu, był nauczany i dyskutowany. W końcu 1980 roku, o czym już pisałem, miała tam miejsce pierwsza międzynarodowa konferencja poświęcona sztuce awangardy w Europie Wschodniej i Środkowej. Na niej po raz pierwszy został postawiony problem odrębności i specyfiki badań nad sztuką tej części Europy, jak również zakwestionowano model wyjaśniania procesów artystycznych oparty na opozycji centrum/periferie. Należy podkreślić, że główna dyskusja na konferencji skupiona była wokół pytania zadane przez Antoine’a Baudina we wprowadzającym referacie: *Kto się boi peryferii?*¹⁷, wielokrotnie powtarzane później przez Piotrowskiego. Trzeba do tego pamiętać, że konferencja odbywała się w atmosferze zwycięskiego ruchu Solidarności, co siłą rzeczy określało tło polityczne. Dla badań Piotrowskiego nad Europą Środkowo-Wschodnią konferencja ta miała inicjujący charakter, a punktem wyjścia jego własnych przemyśleń były pogłębione i w istotny sposób rewidujące dotychczasowy stan badań studia nad współczesną sztuką polską.

We wczesnych książkach z roku 1991 i 1999 (*Dekada i Znaczenia modernizmu*) pisał Piotrowski o „modernistycznym” uwikłaniu polskich artystów w „autonomiczne” problemy dzieła i procesu artystycznego w dialektycznej grze z zaangażowaniem politycznym artysty kontestującego instytucje artystyczne i ideologie władzy. Grze, w której modernistyczna autonomia mogła być zarówno narzędziem oporu, jak i wygodnym ukryciem się przed odpowiedzialnością. Odtąd Piotrowski, wskazując na złudzenie istnienia praktyki naukowej i artystycznej poza jakąkolwiek władzą, badał wszelkie formy instytucjonalnego i psychologicznego ograniczania wypowiedzi. W *Dekadzie*

z polemicznym zacięciem tropił i koniunkturalizm pseudoawangardy, i instytucjonalizację neoawangardy. Nie widział postaw krytycznych wśród młodych twórców, a w sztuce uchylającej problem odpowiedzialności zwracał uwagę na dewaluację wartości artystycznych¹⁸. Później przyjdzie Piotrowskiemu złagodzić nieco to stanowisko. Niemniej opisane w odniesieniu do lat 70. napięcie między ideologicznymi „aparataczkami państwa” a strategiami społeczno-artystycznymi odgrywać będzie istotną rolę również w przyszlących pracach¹⁹. Nic dziwnego, że w *Znaczeniach modernizmu* chodziło Piotrowskiemu już o szerszą perspektywę wyrażoną pytaniem „o trwanie oraz dynamikę modernistycznych pojęć i wartości obecnych w polskiej sztuce powojennej”²⁰. Dla ewoluujących zainteresowań charakterystyczne było takie rozszerzenie pola badawczego i przeniesienie akcentów, które pozwoliło mu widzieć sztukę polską drugiej połowy XX wieku w dynamicznym procesie mitologizowania i demitologizowania rzeczywistości, czyli – jak pisał – w spięciu „mitów polskich” i „kry-

Krytyka, jak chcieli tego kiedyś badacze ze szkoły frankfurckiej, była przez Piotrowskiego rozumiana jako metoda poznania rzeczywistości społecznej.

tycznych strategii”. Wynikające z przewartościowującego spojrzenia umieszczenie polskich twórców wśród historycznych ideologii, a także podejście analityczne do złożoności i odrębności polskiej kultury politycznej – nadały od razu badaniom Piotrowskiego nowy „rozmach” poznawczy. Problem uniwersalizmu powiązanego z autonomią sztuki i rozumianego w kategoriach wolności uważał odtąd Piotrowski za jeden z najbardziej zmitologizowanych obszarów kultury środkowo- i południowoeuropejskiej. Badania Piotrowskiego prowadzone w latach 90. były nastawione na dekonstrukcję tego mitu. Jeżeli w *Dekadzie* zajmował pozycję polemiczną wobec autonomicznej sztuki lat 70., to w *Znaczeniach modernizmu* dostrzegał już istnienie „tradycji krytycznej” w polskiej sztuce powojennej, chcąc uczynić ją podstawą tworzonej przez siebie „krytycznej historii sztuki”. Krytyka, jak chcieli tego kiedyś badacze ze szkoły frankfurckiej, była przez niego rozumiana jako metoda poznania rzeczywistości społecznej (Horkheimer). Odwołując się do moich rozważań, Piotrowski pisał, iż „napięcie awangardy i kontestacji (kontrkultury), inaczej – modernizmu i krytycznej praktyki, to podstawowe dyle-

maty polskiej kultury artystycznej lat 70. Dotyczą one poszukiwań teoretycznych podstaw uzasadniania czy też obrony autonomii sztuki w kontekście totalnego (totalitarnego) zawłaszczania rzeczywistości przez język ideologii (komunistycznej). Obrona autonomii dzieła, a dokładniej języka artystycznego, była formą jego obrony przed rzeczywistością”²¹. Narzędziem pozwalającym na określenie specyfiki tych lat w moim wypadku było pojęcie ideozy, w pracach Piotrowskiego – pojęcie ramowania.

Rama i ramowanie

W książce *Znaczenia modernizmu* Piotrowski wprowadził zasadnicze pojęcia analityczne, które przesądziły o charakterze jego późniejszych badań. Chodzi mi przede wszystkim o wyraźne opowiedzenie się po stronie pluralistycznej geografii artystycznej, którą ściśle wiązał z historią polityczną przeciw uniwersalnej historii sztuki opartej na hierarchii kierunków i dominacji stylistycznej. Podejmując próbę stworzenia geografii artystycznej Europy Środkowo-Wschodniej, której podstawy rozwinął w późniejszych pracach, Piotrowski posłużył się zaczerpniętymi od Cullera/Brysona pojęciami „ramy” i „ramowania”. Pozwoliły mu one badać zjawiska artystyczne w ich odrębności terytorialnej i historycznej. Chodziło, jak pisał, o dostrzeżenie w uniwersalnym czy globalnym idiomie tego, co specyficzne, lokalne. Rama rozumiana jako otwarcie interpretacyjne i ruchoma kontekstualizacja historii sztuki wyróżniała złożoność sztuki danego mikroregionu w perspektywie zjawisk i procesów globalnych. Była sposobem dostrzegania pod naskórkiem wspólnego tekstu (formy) głębszego kon-tekstu (nad-tekstu) kultury związanego przede wszystkim z danym miejscem i czasem, była sposobem uaktywniania „mocującej podstawy” tekstu w wyjątkowości doświadczenia, w zmienności i bogactwie znaczeń lokalnych. Innymi słowy: ramowanie to różnicowanie. I jeżeli w końcu lat 90. Piotrowski nie zdawał sobie jeszcze sprawy z wagi pojmowania ramy jako różnicy, to w latach późniejszych problem różnicowania kulturalnego w politycznym sensie demokracji radykalnej doszedł w pełni do głosu, a rama jako różnica stała się manifestacją demokratycznego multikulturalizmu. W *Znaczeniach modernizmu* chodziło zaledwie o naruszenie paradygmatu uniwersalistycznej historii sztuki, było to jednak w tamtym czasie bardzo dużo. „Doświadczenia różnych krajów bynajmniej nie były wspólne – podkreślał Piotrowski – a znaczenia kultury analogiczne. Sztuka Czechosłowacji, Rumunii i Węgier rozwijała się w innych przestrzeniach semiotycznych i ideologicznych niż sztuka francuska czy włoska,

12 Tenże, *Pazurami i dziobem w obronie demokracji* [online], <www.obieg.pl/artmix/artmix15_01.php> [dostęp: 10 lipca 2015].

13 Iza Kowalczyk, *Ciało, władza i cenzura (na przykładzie jednej pracy, która nie istnieje, i drugiej, której nie widać)*, „Magazyn Sztuki”, archiwum tekstów sieciowych [online], <http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_4.htm> [dostęp: 10 lipca 2015].

14 Piotr Piotrowski, *Róbmy strajk, profesornowie*, „Gazeta Wyborcza. Magazyn”, 14 czerwca 2014.

15 Tenże, *Muzeum krytyczne*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011.

16 Tenże, *Chcieliśmy otworzyć muzeum*, rozm. przepr. Magdalena Radomska, „Czas Kultury” 2010, nr 5, s. 90–99.

17 Antoine Baudin, *Qui a peur de la périphérie?*, „Ligeia” 1989, nr 5–6, s. 124–131. Pokłosiem tej konferencji była również moja książka: Andrzej Turowski, *Existe-t-il un art de l'Europe de l'Est?*, Editions de la Villette, Paris 1986.

18 Piotr Piotrowski, *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie*, Wydawnictwo Obserwator, Poznań 1991.

19 Z tego punktu widzenia podjął ostrą krytykę mojej działalności w Galerii Foksal, o co przyszło mi wielokrotnie się z Piotrem spierać: Piotr Piotrowski, *Śladami Louisa Althussera. O polityce autonomii i autonomii polityki w sztuce Europy Wschodniej* [online], <http://www.obieg.pl/artmix/4157> [dostęp: 10 lipca 2015].

20 Tenże, *Znaczenia modernizmu. W stronę sztuki polskiej po 1945 roku*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1999, s. 6.

21 Tamże, s. 133–134.

a uniwersalna perspektywa, pojęta jako narzędzie metodologiczne, uniemożliwia dotarcie do partykularnych znaczeń kultury i określenie jej regionalnej, narodowej i lokalnej tożsamości.

Można zrozumieć psychologiczne podłoże frustracji historyków sztuki wschodniej i – zwłaszcza – środkowej Europy, powodowane nieobecnością bliskiej nam twórczości w kanonie kultury artystycznej kontynentu (poza kilkoma przykładami) i jej »peryferyjnym« usytuowaniem. Rzecz jednak nie w powielaniu imperialnych i hierarchicznych modeli interpretacyjnych, lecz w rewizji paradygmatów, zmianie narzędzi analizy na takie, które odsłonią nam znaczenia kultury »innych« obszarów geograficznych²².

Geografia artystyczna

Taka reorientacja zaowocowała fundamentalną książką Piotrowskiego opublikowaną w 2005 roku pod tytułem *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*. Jest to pozycja wyjątkowa nie tylko w polskiej, ale także światowej literaturze przedmiotu. Jest to pierwsze całościowe opracowanie nowatorskich zjawisk artystycznych w dotychczas „nieznanej” części kontynentu europejskiego, od pierwszych lat następujących bezpośrednio po zakończeniu drugiej wojny światowej do czasów wielkiej przemiany związanej ze zburzeniem muru berlińskiego i końcem zimnowojennego podziału. Kategorią porządkującą wprowadzoną na samym początku książki było wspomniane wcześniej pojęcie „ramowania”, pozwalające zarówno zachować dynamiczny obraz przemian artystyczno-politycznych, jak i wprowadzić w obszar obserwowanych zjawisk pewien porządek metodologiczny. „Nowa geografia Europy Środkowo-Wschodniej – jak pisał Piotrowski – musi objąć zakresem własnej refleksji nie tyle metafizykę miejsca, ile cały szereg czynników historycznych pojawiających się na styku tradycji, definicji miejsca osadzonych w lokalnych napięciach, mitologiach, kompleksach, ale też politycznych i społecznych strukturach, z drugiej zaś strony trajektorii kultury, recepcji wzorów kulturowych, eksportu i importu artystycznego itp. procesów”²³.

Łączona z geografią chronologia wyznaczała zasadnicze daty historyczne związane z podstawowymi wydarzeniami politycznymi, podczas których następowały istotne przegrupowania artystyczne i wyjaśnienia krytyczne (Thomas DaCosta Kaufmann, „geohistoria”). Rozpocząło je „surrealistyczne *interregnum*” obejmujące najwcześniejsze lata 1945–1948, w którym to czasie zarówno przedwojenna spuścizna artystyczna, jak i traumatyczne doświadczenie wojny wyznaczały granice nowatorskich poetyk i dramatycznej wrażliwości. Różnice w recepcji surrealistycznego ruchu na Węgrzech, w Czechach i Polsce, podkreślał Piotrowski, nie dotyczyły odmiennych mentalności artystycznych i stylistyk, lecz podstawowych kategorii związanych z wieloletnim kształtowaniem się myślenia polityczno-artystycznego w poszczególnych krajach. W tym też sensie Piotrowski traktował „polityczny

dyskurs wokół surrealizmu jako *pars pro toto* generalnej postawy nowoczesnej inteligencji i jej zmagañ z procesami historycznymi po II wojnie światowej”²⁴.

Miało to zdaniem Piotrowskiego zasadnicze znaczenie dla formuły środkowoeuropejskiego modernizmu i awangardy (od lat 50. aż po 80.). Tworzyło je napięcie między autonomiczną sztuką osadzoną bardzo silnie w estetycznej tradycji obrazu i krytyczną problematyką wpisującą się we wszelkie formy sztuki konceptualnej i cielesnej identyfikacji. W krajach Europy Środkowo-Wschodniej idee modernistyczne wyrastały w opozycji lub rozdziły się jakby wewnątrz całej problematyki kulturowej i politycznej związanej z totalitarną ideologią realizmu socjalistycznego. Trzy zasadnicze stylistyki: informel, geometria i realizm wyznaczały w różny sposób, w różnych kontekstach rozpiętość artystycznych dyskusji. Mimo że wychodzenie z realizmu socjalistycznego (i powracanie do niego) w poszczególnych krajach przebiegało w odmiennych historiach, to zagadnienie „odwilży” (i ponownego „zamrażania”) wszędzie określało dynamikę zmian estetycznych. Forma, która broniła się przed ideologią, ustawnicznie wikłała się w polityczne powinności. Tutaj też nie bez historycznej przyczyny perspektywa polityczna sztuki nowoczesnej wiązała się wyjątkowo silnie z perspektywą etyczną. „Niemał wszędzie w tej części Europy – pisze Piotrowski – to właśnie kultura była obszarem, w którym społeczeństwo wypowiadało się znacznie pełniej niż w życiu politycznym *par excellence*. Deklaracja nowoczesności była więc przede wszystkim deklaracją o charakterze moralnym, sprzeciwem wobec ograniczającej swobody artystyczne władzy. Dopiero w dalszej kolejności wyrażała konkretne zainteresowania artystyczne”²⁵.

W przeciwieństwie do kultury zachodniej i zmian, które nastąpiły w niej po 1968 roku, w Europie Środkowo-Wschodniej pojawiła się na przełomie lat 60. i 70. nowa problematyka określana mianem neoawangardy. W odmienny sposób zdefiniowała ona specyfikę instytucjonalną i polityczno-moralną sztuki polegającą na wyłonieniu się bardziej lub mniej wyraźnie awangardy „oficjalnej” i „nieoficjalnej”. Kryteria stylistyczne tak jeszcze ważne dla modernizmu teraz przestały odgrywać istotną rolę. Problem formy został zastąpiony nowymi mediami. Krytyka obrazu, mimo że obciążona pewną dwuznacznością, przyjęła na siebie ciężar odpowiedzialności ideowej i etycznej. Środkowo-wschodni fenomen sztuki konceptualnej jako „krytyki systemu” był najlepszym tego przykładem. „Sztuka konceptualna w Europie Środkowej – pisał Piotrowski – będąca swoistą esencją tutejszej neoawangardy, cieszyła się bardzo dużą popularnością, gdyż odpowiadała i w gruncie rzeczy rozwiązywała szereg problemów kultury zarządzanej przez komunistów”²⁶. Nieco inaczej zdaniem Piotrowskiego przedstawiała się problematyka związana ze sztuką ciała. Autor zwracał uwagę na powszechność problematyki tożsamości funkcjonującej w sztuce mężczyzn, która jednak nie miała tutaj ani transgresyjnej, ani kontestacyjnej mocy porównywalnej z analogicznymi nurtami na Zachodzie²⁷. Inaczej było z repre-

zentacją kobiecej cielesności przejętą i zafałszowaną przez system (lub nigdy w pełni niewyartykułowaną). Geograficzna „rama” pozwalała Piotrowskiemu wyjaśnić i to zjawisko. „Na Zachodzie – pisał – gdzie system władzy miał bardziej rozproszony charakter, sztuka przyjęła bardziej konkretną politycznie opcję. Jej krytyczne zadania kierowane są wyraźnie w określonym kierunku dekonstrukcji polityki nadzoru. Na Wschodzie zaś w czasie, gdy polityczny autorytaryzm był wyraźnie zdefiniowany, zainteresowany bardziej terrorem niż nadzorem, strategie oporu przybierały bardziej ogólne, uniwersalne wymiary. Liberalnej, rozproszonej władzy przeciwstawiano konkretną politycznie postawę krytyki; totalitarnej, skoncentrowanej władzy zaś odwrotnie, ogólną, uniwersalną właśnie, koncepcję oporu”²⁸.

W latach 90. zdaniem Piotrowskiego zarysował się wyraźny kryzys wszelkich wątków artystycznych, które z różną siłą funkcjonowały w sztuce powojennej. Rozumiejąc w pełni aspiracje twórców do uczestniczenia w kulturze powszechnej (uniwersalnej), zauważał Piotrowski wpłatanie artystów tego okresu z jednej strony w przypisywaną im słusznie lub niesłusznie mitologię „trzeciej drogi”, a z drugiej – w niezdefiniowany ostro, choć doświadczany bardzo konkretnie „czas przemiany”, okres transformacji ekonomiczno-politycznych przeobrażających życie artystyczne. Powrócił tutaj Piotrowski do kluczowej kwestii krytycznego wymiaru geografii artystycznej, która – jak pisał – „pozwała nam wydobyć ukrytą przestrzenność, nadać jej konsystencję, uchylić iluzję jej nie-istnienia, pozwala zrekonstruować koncepcję wirtualności świata i dyslokacji podmiotu, ukazując jej hierarchiczność”²⁹. Konstatacje zawarte w książce, a co za tym idzie – zakwestionowanie uniwersalnego, czyli zachodniego punktu widzenia, nakazywały Piotrowskiemu w miejsce hierarchicznej historii sztuki zbudować nowy model historii sztuki horyzontalnej.

Horyzontalna historia sztuki

Awangarda w cieniu Jałty określiła granice komparatystycznej historii sztuki Europy Środkowo-Wschodniej, wskazując z wielką precyzją na synchroniczne tasowanie się zjawisk artystycznych w bardziej lub mniej podobnych, choć w istocie różnych historiach. Powrót do komparatystycznego (ongiś strukturalnego) modelu przefiltrowanego przez nową geohistorię zaowocował w badaniach Piotrowskiego propozycją poziomego różnicowania historii sztuki. Światowa historia sztuki, twierdził odtąd, „jeśli ma być napisana zgodnie z wymogami »geohistorii«, a więc z uwzględnieniem specyfiki znaczeń sztuki marginalnych regionów, musi być krytyczna wobec hierarchicznych

narracji historyczno-artystycznych, a więc wertykalnej historii sztuki, i w konsekwencji powinna być pisana w perspektywie innego paradygmatu, paradygmatu horyzontalnego”³⁰.

Chodziło o zasadniczą zmianę rozumowania, wprowadzenie nowych kategorii i pojęć. Kryło się za tym pragnienie odwrócenia pytania, zamiany postawy, spojrzenia z boku, znalezienia dystansu – wszystko w celu zrelatywizowania pozycji, z której pisze się historię sztuki. W miejsce zdekonstruowanej w procesach krytycznych historii wertykalnej proponował Piotrowski istotny „zwrot przestrzenny” pozwalający budować nową historię sztuki, biorącą pod uwagę przede wszystkim odmienność podmiotu wypowiadającego się (inność) i jego usytuowanie (lokalność). Chodziło o zbudowanie horyzontalnej płaszczyzny kulturowej, w ramach której odległe i odrębne zjawiska nie byłyby odnoszone do hegemonicznej wizji kultury zachodniej, lecz istniały w przestrzennej polisemii współtworzących się kultur. „Tak jak horyzontalna historia sztuki nowoczesnej czy też horyzontalne historie sztuki nowoczesnej mają być

Historia horyzontalna miała być historią regionów. U podstaw tak pojmowanych historii lokalnych leżały zdaniem badacza dyskursy krytyczne dekonstruujące pojęcia sztuki narodowej, etnicznej, religijnej itp.

30

krytyką wertykalnej, scentralizowanej historii sztuki – pisał – tak też światowa historia sztuki powinna być krytyką uniwersalnej historii sztuki, historii sztuki imperialnej w dosłownym tego słowa znaczeniu, narzucającej koloniom hierarchie, kategorie epistemologiczne oraz system wartości metropolii”³¹. Horyzontalna kultura artystyczna, o której mówił Piotrowski, korespondowała dobrze z bliską mu polityczną teorią demokracji radykalnej.

Historia horyzontalna miała być historią regionów. U podstaw tak pojmowanych historii lokalnych leżały zdaniem badacza dyskursy krytyczne dekonstruujące pojęcia sztuki narodowej, etnicznej, religijnej itp. Podejmował tutaj Piotrowski znany już problem alternatywnej historii sztuki jako „dyskursu marginesów”³² i w tej perspektywie zapytywał o granice. One tworzyły polityczny wymiar historii horyzontalnej. Doświadczenie granic, pisał Piotrowski w zakończeniu *Awangardy w cieniu Jałty*, to widmo krążące po Europie Środkowo-Wschodniej. Z jednej strony wiązało się ono z praktyką zaznaczania

^[1] Tenże, W stronę nowej geografii artystycznej, „Magazyn Sztuki” 1998, nr 19. Tekst jest dostępny w archiwum: <http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/nr_19/archiwum_nr19_tekst_4.htm> [dostęp: 10 lipca 2015]. Ten kluczowy tekst Piotrowskiego został powtórzony z niewielkimi zmianami zarówno w Znaczeniach modernizmu, jak i w Awangardzie w cieniu Jałty

^[2] Tenże, Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2005, s. 34.

^[3] Tamże, s. 59.

^[4] Tamże.

^[5] Tamże, s. 342.

^[6] Tenże, Sztuka męskiego ciała. Tożsamość narodowa i polityka tożsamości, „Format” 1999, nr 31–32, s. 15–20 oraz Ciało i tożsamość. Sztuka ciała w Europie Środkowej, „Artium Quaestiones” 2003, t. XIV, s. 201–256.

^[7] Tenże, Awangarda w cieniu Jałty, dz. cyt., s. 413.

^[8] Tamże.

^[9] Tenże, O horyzontalnej historii sztuki, „Artium Quaestiones” 2009, t. XX, s. 66.

^[10] Tamże, s. 73.

^[11] Pisałem o tym wiele w książce Awangardowe marginesy, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa 1998 oraz w artykule Fenomen nieostrości zamieszczonym w „Artium Quaestiones” 2009, t. XX, s. 75–101.

Ścisły związek sztuki i polityki był osią całej naukowej publicystyki Piotrowskiego. Przede wszystkim dwie książki podjęły bezpośrednio ten problem.

terytorium (zazwyczaj krwawą), z drugiej – z historią wytyczania terytorium centrum, czyli granic własnej ekskluzywności (zazwyczaj zmitologizowanej). „Tak jak widmo jest konieczne, aby dostrzec rzeczywistość – pisał – tak też spektralizacja granic staje się konieczna, abyśmy dostrzegli ich aporię w Europie przełomu wieków, abyśmy mogli się przekonać, że globalizacja – zakładająca przestrzenną transparentność, anihilację geografii, unifikację globalnej wioski i likwidację władzy centrum – jest fikcją”³³. Piotrowski nie bez słuszności, po wyczerpującej analizie historii awangardy środkowo- i wschodnioeuropejskiej, zastanawiał się nad niewystarczalnością zaproponowanego przez siebie modelu przestrzennego i związanych z nim kategorii pojęciowych w odniesieniu do sztuki XXI wieku. Oczywistym pytaniem, które wyłaniało się z epilogu książki, było zagadnienie powiązania środkowo-wschodniego postkomunizmu z nową problematyką postmodernistyczną, a w płaszczyźnie społecznej z procesami globalizacji (multikulturalizm, postkolonializm), czyli określenia miejsca sztuki dawniej zmarginalizowanej Europy w kontekście współczesnych zmian społecznych i na nowej politycznej mapie świata.

Demokratyczna przestrzeń publiczna

Ścisły związek sztuki i polityki był osią całej naukowej publicystyki Piotrowskiego. Niemniej dwie książki podjęły bezpośrednio ten problem. Pierwsza zatytułowana *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji* ukazała się w 2007 roku, druga – *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie* – pochodzi z 2010 roku. Pierwsza była zbiorem artykułów opisujących w zasadzie chronologicznie różne wydarzenia w sztuce i kulturze polskiej od końca wieku XIX do końca XX, w których dochodziło do zderzenia, zazwyczaj dramatycznego, porządku ideologicznego z porządkiem artystycznym, a przede wszystkim z konkretnymi dziełami sztuki i artystami uwikłanymi w polityczną historię. Interakcje, a nie determinacje określały zdaniem Piotrowskiego napięcie między emancypacyjnymi aspiracjami twórców a w zasadzie konserwatywnymi poglądami przedstawicieli władzy (państwowej, kościelnej, partyjnej, lokalnej itp.).

Sięgając w głąb tych sporów, Piotrowski dostrzegał złożoność interesów wewnątrz konkretnych grup społecznych i indywidualnych decyzji (genderowych, zawodowych, administracyjnych itp.).

Polityka była matrycą nowoczesnej historii sztuki, której dynamiczny model opisywał Piotrowski jako proces prowadzący od koncepcji dzieła autonomicznego, broniącego wartości demokratycznych przed systemami totalitarnymi, do „krytycznej analizy ideologicznych i politycznych podstaw funkcjonowania społeczeństwa”. Był to proces, pisał, „od modernistycznej postawy szukającej uniwersalnych punktów odniesienia w obszarze mitologii artystycznych, sytuujących autonomię dzieła na szczycie hierarchii kultury, dzieła zdolnego udźwignąć opór wobec ideologii totalitaryzmu, do postawy krytycznego zaangażowania, analizy konkretnego historycznie i geograficznie obszaru oraz funkcjonujących tu ideologii. Niewątpliwie katalizatorem tych zmian były i są zachodzące w Polsce procesy historyczne, które deaktualizują modernistyczne mitologie, czyniąc je bezużytecznymi i anachronicznymi w nowej rzeczywistości. W czasach władzy komunistycznej modernizm stwarzał tutejszym artystom poczucie uczestnictwa w jednej, uniwersalnej kulturze, od której oficjalna polityka kulturalna starała się go izolować. Stąd nośność modernizmu i wręcz misja realizowana zarówno w historycznych, jak i psychologicznych wymiarach. Teraz, gdy władza funkcjonuje na innych podstawach, gdy bardziej wprost formułuje swoje ideologiczne cele, równie (choć w inny sposób i w innym stopniu) opresyjne, remedium na tego rodzaju strategię nie może już być modernistyczna mitologia, lecz wyrażana wprost krytyka władzy, zwłaszcza krytyka, czy analiza, ideologicznych podstaw jej funkcjonowania”³⁴.

Tak sformułowana teza książki odnosiła ją bezpośrednio do następnej – *Agorafilii*, zapowiedzianej w ostatnim rozdziale *Sztuki według polityki* zatytułowanym za Rosalyn Deutsche *Agorafobia po komunizmie*. W nowej książce chodziło Piotrowskiemu o opisanie sztuki i twórczości artystycznej w przestrzeni publicznej, stawiając jako zasadniczy problem sposoby i strategię jej funkcjonowania w demokracjach postkomunistycznej Europy. „Agorafilia – pisał Piotrowski – to popęd wejścia w przestrzeń publiczną, wola uczestnictwa w tej przestrzeni, kształtowania życia publicznego, działanie krytyczne i projektowanie na rzecz i w obszarze społecznym”³⁵. W porównaniu z *Awangardą w cieniu Jałty* charakterystyczne były przesunięcie zainteresowań ku współczesności oraz zwrot od geografii ku topografii artystycznej. Jeżeli geografia artystyczna mogła być metodą badań sztuki czasu komunizmu implikującą relacje o charakterze transnarodowym (międzynarodowym), tłumaczył Piotrowski, to topografia artystyczna jako metoda

badania kultury postkomunistycznej, ujętej jako część globalnej struktury wymiany artystycznej, implikuje pojęcie trans-kosmopolityzmu, a tym samym procesów globalnych, widzianych jednak, co wyraźnie podkreślał, w rozwinięciu horyzontalnym.

Piotrowski powrócił w książce do krytyki awangardy lat 70. znanej z *Dekady*, niemniej uszczegółowił problem, wskazując w świetle pism Althussera na oportunistyczne postawy części polskich artystów i krytyków, aby przeciwstawić im w kontekście 1968 roku polityczne zaangażowanie twórców czeskich, słowackich i węgierskich. Ponowna analiza sztuki tamtego czasu posłużyła Piotrowskiemu jako punkt wyjścia do sformułowania tezy o zwrocie, który w sztuce postkomunistycznej i neoliberalnym świecie (demokracji liberalnej) Europy Środkowo-Wschodniej przebiegał „od polityki autonomii” (opór wobec systemu) do „autonomii polityki” (zaangażowanie w sferę publiczną). Tutaj też postawił Piotrowski pytanie zasadnicze z punktu widzenia jego ewoluującej postawy politycznej: jaką rolę może odgrywać sztuka, zwłaszcza sztuka polityczna, angażująca się wprost w politykę, w realizacji idei demokracji radykalnej³⁶. Analiza postaw anarchistycznych, krytycznych i utopijnych w sztuce współczesnej była jego zdaniem pozytywną odpowiedzią na uczestnictwo artystów w przestrzeni publicznej demokratycznego sporu, a zarazem szansą budzenia się nowej świadomości artystycznej.

Drugim wymiarem współczesnej twórczości artystycznej w krajach Europy Środkowo-Wschodniej, który Piotrowski poddawał szczegółowej analizie z punktu widzenia dokonujących się procesów demokratyzacji, było zagadnienie pamięci. Praca pamięci, z natury rebeliancka wobec oficjalnych polityk historycznych, pozwoliła Piotrowskiemu widzieć w sztuce odwołującej się do symboliki traumatycznych „miejsc pamięci” istotny czynnik definiowania nowej tożsamości postkomunistycznej (Europa Środkowa) lub postnacionalistycznej (Bałkany) w opozycji do konserwatywnych wzorców (kościół) i pomnikowych wyobrażeń (nacionalizm) stabilizującej się władzy. Jednak w rozważaniach Piotrowskiego prowadzonych w *Agorafilii* ani utopia, ani pamięć nie odgrywały takiej roli jak Agambenowska (Foucaulta) biopolityka, odsłaniająca głębokie mechanizmy władzy we współczesnych społeczeństwach. Tutaj też poprzez analizę sztuki Wodiczki powrócił Piotrowski do kluczowego w jego myśleniu problemu etyki jako podstawowego źródła motywacji artystycznych, a zarazem solidarnościowych postaw społecznych; etyki polityki (a nie moralności, co podkreślał Wodiczko) jako sposobu istnienia sztuki oraz intelektualnego oporu w świecie wykluczenia, wyobcowania i dyskomfortu „niespełnionej demokracji”.

Globalna historia sztuki

Rozważania Piotrowskiego nad horyzontalną historią sztuki w powiązaniu z komparatystyką miały być wstępem do jego ostatniego, niedokończonego projektu: globalnej historii sztuki nowoczesnej. Badania nad tym zagadnieniem, które rysowały się na marginesie jego prac od około 2010 roku wraz z zakończeniem *Agorafilii*, opublikował po raz pierwszy w 2013 roku w teoretycznym esejie na łamach „Tekstów Drugich”, a rozwinął

w powiązaniu ze sztuką lat 70. w Europie i Ameryce Łacińskiej w 2014 w „Artium Quaestiones”³⁷. W tym samym roku rozszerzył zakres badań w ramach projektu (grantu) poświęconego „globalizowaniu sztuki Europy Środkowo-Wschodniej po 1945 roku”, jednocześnie organizując późną jesienią w Lublinie międzynarodową konferencję zatytułowaną *Sztuka Europy Wschodniej widziana z globalnych perspektyw: przeszłość i teraźniejszość*³⁸. Miał nadzieję, że pobyt studyjny w Stanach Zjednoczonych (The Getty Research Institute, Los Angeles) wiosną 2015 roku pozwoli mu zakończyć książkę na ten temat. Niestety choroba nie dała mu wykorzystać w pełni tej okazji, zmuszając do przerwania pobytu i powrotu do Polski. Ponad dwieście stron pozostało w rękopisie.

Zainteresowanie globalną historią sztuki na świecie pojawiło się mniej więcej w tym samym czasie, co w pracach Piotrowskiego. W każdym razie w pierwszej dekadzie XXI wieku, wraz z nasilającymi się procesami globalizacji ekonomicznej, zaczęto pytać o istnienie podobnych zjawisk w dziedzinie kultury i sztuki. Niemal natychmiast zauważono wyraźną dywersyfikację twórczości artystycznej; jej biegunami były ta twórczość, która z łatwością wpisywała się w powszechny już model konsumpcyjny, i ta, która w sensie politycznym stawiała wobec niej opór. Równocześnie pojawił się szereg wątpliwości dotyczących tego, jak należy je opisywać w wymiarze historycznym (historii sztuki). Za Hansem Beltingiem Piotrowski był skłonny twierdzić, że studia nad globalną historią sztuki („po końcu historii sztuki”) przełamują wszystkie dotychczasowe schematy uprawiania dyscypliny, przede wszystkim tej, która uznając się za światową, odnosiła się z pewną ekskluzywnością do światowego dziedzictwa kulturowego. Odrębnym i specyficznym zagadnieniem, które poruszył wówczas Piotrowski, było pytanie o możliwość stworzenia globalnej historii sztuki widzianej z perspektywy dziejów artystycznych Europy Środkowo-Wschodniej. Jeżeli niemal cała literatura poświęcona zagadnieniu globalizmu podejmowała ten temat poprzez jego ujęcie w studiach postkolonialnych, to zasadniczym problemem okazywały się możliwość zastosowania tej samej perspektywy do europejskich lokalności i rozwinięcie ich w postaci komparatystycznej (sieci – netu) na cały świat. Te ostatnie studia mogłyby budować poziomą historię sztuki zgodnie z kilkoma „ciągnięciami” chronologicznymi, wśród których za podstawowe uznawał Piotrowski połowę lat 40. wraz z narodzinami zimnej wojny, rok 1968 z zasadniczym przewrótami w sceny politycznej w wielu krajach na całym świecie i wreszcie rok 1989, czyli upadek kilku istotnych reżimów i koniec dominacji komunistycznej w Europie Środkowo-Wschodniej.

Piotrowski nie był w pełni przekonany, czy klasyczne już dziś studia postkolonialne są wielce przydatne do badania Europy Środkowo-Wschodniej. Miał co do tego wiele wątpliwości, które wyraził w referacie *Europejskie peryferie w obliczu teorii postkolonialnej* wygłoszonym 23 maja 2014 roku na sesji Komitetu Nauk o Sztuce PAN-u³⁹, jak również w innych tekstach. Kluczowe jego zdaniem były prowadzona na gruncie postkolonializmu krytyka europocentryzmu i problemy z tym związane. Według Piotrowskiego studia nad globalną historią sztuki Europy Środkowo-Wschodniej muszą prowadzić przez Europę, a nie

³⁶ Tamże, s. 103.

³⁷ Tenże, *Od globalnej do alterglobalistycznej historii sztuki*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 269–292 (drugie wydanie w: Maria Poprzeczka (red.), *Historia sztuki wobec globalizacji*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2013, s. 7–30); *Globalny NETwork. W stronę porównawczej historii sztuki*, „Artium Quaestiones” 2014, t. XXV, s. 139–176; oraz *Wschodnioeuropejskie peryferia artystyczne w obliczu teorii postkolonialnej*, „Konteksty” 2014, nr 2, s. 262–272.

³⁸ Galeria Labirynt, Lublin, 24–27 października 2014; <http://www.konferencja.labirynt.com> [dostęp: 29 lipca 2015].

³⁹ Polska Akademia Nauk – Komitet Nauk o Sztuce, Warszawa (23 maja): *Studia postkolonialne i Europa Wschodnia*.

³³ Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty*, dz. cyt., s. 477.

³⁴ Tenże, *Sztuka według polityki*, dz. cyt., s. 189.

³⁵ Tenże, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2010, s. 7.

wbrew niej, jak to zazwyczaj bywa. Toteż zasadniczym zagadnieniem będzie dekonstrukcja samego pojęcia Europy, takiego, jakim operuje krytyka postkolonialna. Nie ma jednej Europy, pisze Piotrowski, „jest Europa kolonialna i kolonizowana, imperialna i okupowana, dominująca i podporządkowana. Dla nas uwagi na temat europejskiego pluralizmu i krytyka homogenizującej wizji kontynentu są bardzo istotne; z naszej perspektywy bowiem wątpliwe wydaje się pojęcie europocentryzmu, a jego krytyka z pozycji postkolonialnych razi znacznymi uproszczeniami”⁴⁰. Wynikają stąd w opinii Piotrowskiego konieczne przewartościowania, choćby w pojęciu „innego”, dalej w dwuznaczności pozycji kolonizatora i kolonizowanego, a wreszcie w „poczuciu europejskiej wspólnoty” artystów pochodzących z różnych części świata. „Studia postkolonialne – konkludował Piotrowski – kształtują się wobec Europy – globalizowanie historii sztuki Europy Wschodniej musi się odbyć poprzez Europę”⁴¹.

Globalna historia sztuki, mówił Piotrowski w kontekście lubelskiej konferencji w 2014 roku, oznacza pewnego rodzaju analizę historii sztuki całego modernizmu w kategoriach globalnych. W świecie globalnym geografia artystyczna wiążąca sztukę z narodem powinna być zastąpiona topografią podkreślającą powiązania kultury współczesnej z miastem jako globalnym środowiskiem życia człowieka (transkospolityzm). Budowana na tym przekonaniu globalna historia sztuki, opierająca się na braku centrów i mająca charakter badań komparatystycznych, pozwoli na rozrysowanie rozległej mapy-sieci, na której będziemy mogli obserwować poziome funkcjonowanie współczesnej transkospolitycznej kultury⁴². Odnosząc się krytycznie do globalizacji rynkowej, zastanawiał się też Piotrowski, w jakiej mierze globalizacja kulturowa i globalna historia sztuki mogą stać się podstawą działania alterglobalistycznego, które „w globalnej skali polegałoby na odsłonięciu praktyk represyjnych wobec marginesów, peryferii, zarówno w geograficznej, jak i topograficznej skali”⁴³.

To ostatnie zdanie, podsumowujące przerwane badania Piotrowskiego i odnoszące po raz kolejny sztukę do polityki, wyznaczało ponownie etyczne ramy historii sztuki w zmieniającym się świecie. Odrzucając hierarchiczny uniwersalizm zakorzeniony w przekonaniu o wyższości moralnej i racjonalnej myśli zachodniej, Piotrowski szukał pluralistycznego i poziomego modelu życia. W projekcie Piotrowskiego określonym postawą badacza chodziło nie o zdezeterminowane normy moralne, lecz o ujęte historycznie zachowania etyczne. Chodziło o nowy humanizm. Wynikało z tego przekonanie Piotrowskiego nie tyle

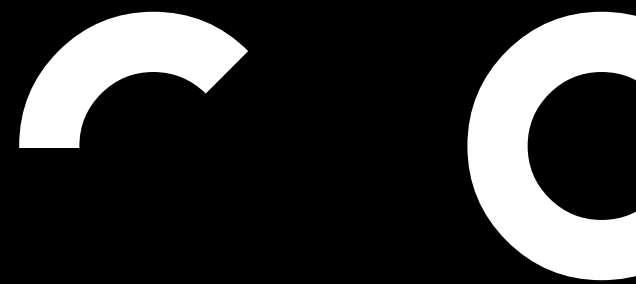
o nadrzędności wyborów społecznych wobec estetycznych, ile o niezbędności w życiu każdego artysty świadomości wymiaru etycznego historii. Historii dialektycznej i materialistycznej, historii pluralistycznej i sprawczej, w której sztuka i człowiek mają swoje miejsce, swoje prawa i swoją siłę. Te ostatnie, zdezeterminowane przez własną historię, charakteryzują się zmiennością, czasowością i tymczasowością. Oczywiście powstająca na tym gruncie historia sztuki Piotrowskiego była historią polityczną zawierającą w sobie wizję globalnej i agonistycznej demokracji (Chantal Mouffe). Charakteryzując taką demokrację relacje krytyczne radykalnej polityki uczynią, podkreślał Piotrowski, wątpliwą każdą dominację, a sztuka, świadcząc i negocjując, będzie się spierała z wszelkimi fanatyzmami i populizmami, zagrożeniami dla wolności i równości, wykluczeniem z uczestnictwa i odebraniem prawa do współdecydowania – i będzie stawiała im opór. Piotrowski, porzucając kulturową kontestację i jej utopię końca lat 60. i początku 70., należał do pokolenia Solidarności, widział jednak poziomą ciągłość „cięć” między 1968 i 1989 rokiem. Czyż nie jest to powrót do awangardowych utopii – pisał ze znakiem zapytania i nadzieją – utopii, „które przecież wcale nie odcinały się od anarchii i krytyki; wręcz przeciwnie – wykorzystywały je według zasad niezgody, analizy i burzenia starego, aby tworzyć nowe? Gdyby tak było, byłibyśmy świadkami budzenia się nowej świadomości artystycznej, nowych perspektyw, jakie rysują się przed sztuką, być może też rodzenia się nowej sztuki, sztuki, która kreśli historyczne koło, zwracając się nie tyle do *par excellence* twórczości awangardowej, gdyż ta z demokratyzacją demokracji nie miała nic wspólnego (wręcz przeciwnie), ile jej podstaw myślenia w kategoriach utopijnego projektu społecznego i politycznego”⁴⁴.

Jeżeli w niedokończonej myśli Piotrowskiego było wiele utopii, to pamiętajmy, że tylko utopia otwiera horyzonty niemożliwego, czyniąc wiedzę i zaangażowanie społeczne faktem. Parafrazując to, co Piotrowski napisał na mój temat w 1979 roku⁴⁵, powiem na zakończenie, że w moim najgłębszym przekonaniu badania Piotra Piotrowskiego są zarówno pracą historyczną, jak i refleksją na temat współczesności. Aktualny jest bowiem w jego wszystkich pracach problem „przekroczenia” granic sztuki oraz odszukania jej społecznych funkcji i motywacji. Piotrowski, będąc jednocześnie historykiem i obserwatorem współczesnych procesów artystycznych, nieustannie konfrontował współczesność z historią, doświadczenie obywatelskie z warsztatem nauki.

Le Four à la Pérelle, 25 lipca 2015
copyright © Andrzej Turowski



⁴⁰ Tamże, s. 281.
⁴¹ Tenże, *Droga, którą warto podążać*, rozm. przepr. Richard Kosinsky, Jan Elantkowski, Barbara Dudás [online], <<http://www.obieg.pl/teksty/35105>> [dostęp: 15 lipca 2015].
⁴² Tenże, *Od globalnej do alterglobalistycznej historii sztuki*, dz. cyt., s. 285.
⁴³ Tenże, *Agorafilia*, dz. cyt., s. 153.
⁴⁴ Tenże, *Utopie rewolucji*, „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 9, s. 141.
⁴⁵ Piotr Piotrowski, *Utopie rewolucji*, „Miesięcznik literacki”, 1980, nr 9, s. 141.



CO UKRYTE

AKTUALNA SZTUKA ZE ŚLĄSKA

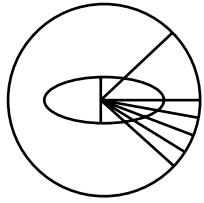
15.10 — 15.11.2015

Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie
Plac Zdrojowy 2, 81-720 Sopot



Natalia Bażowska | Bartek Buczek |
Alicja Boncel | Dorota Hadrian |
Mateusz Hajman | Daria Malicka |
Dominik Risztel | Łukasz Surowiec |
Szymon Szewczyk | Bartosz Zaskórski





INSTRUKCJA

JAK
ZROBIĆ
SAMEMU
RZEŹBĘ Z
KAPIĄCĄ KROPLĄ

POTRZEBUJESZ:



LEJEK



KAWAŁEK
SZMATKI
BAWELNIANEJ



TĄSNĘ KLEJĄCĄ



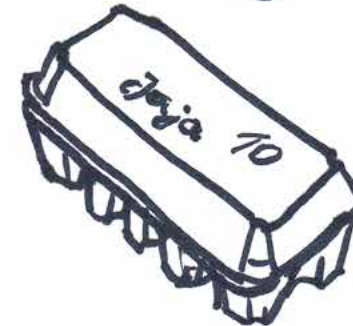
NITKĘ



ARKUSZ PAPIERU W
KRATKĘ A3, POGNIECIONY



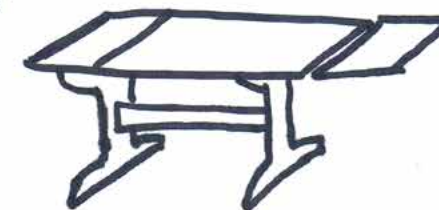
4 DUŻE OTOCZAKI



6 OPAKOWAŃ
PO JAJKACH

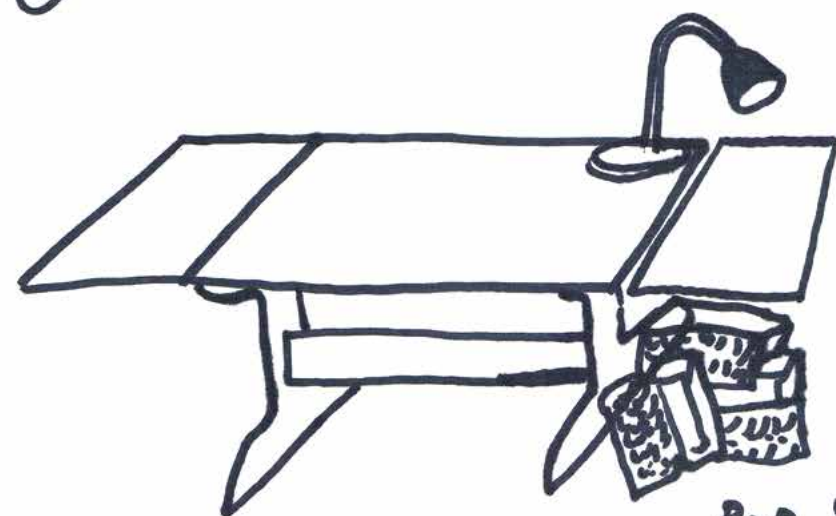


LAMPA



STÓŁ Z
ROZSZERZANYM
BLATEM.

1



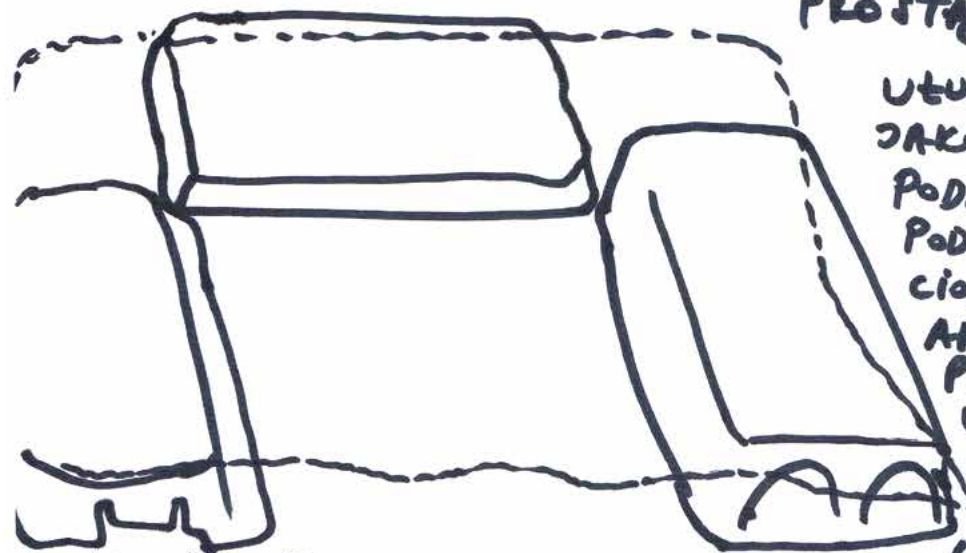
USTAW
LAMPĘ NA
STOLE

BLAT
ROZSZERZ
TAK ABY
POWSTAŁA
SZCZELINA

POD SZCZELINĄ,
NA PODŁODZE UŻYJ
4 OTWARTE OPAKO-
WANIA PO ZASKACH

2

ODDZIEL POTÓWKI OPAKOWANIA PO
ZASKACH I WYKORZYSTAJ TYLKO TĄ
PROSTĄ.



UŻYJ JE
JAKO
PODSTAWKI
POD POGNIE-
CIONY
ARKUSZ
PAPIERU
W KRATKĘ
PRZYK-
LEJ
TASMA.

POTÓŻ POD LAMPĄ

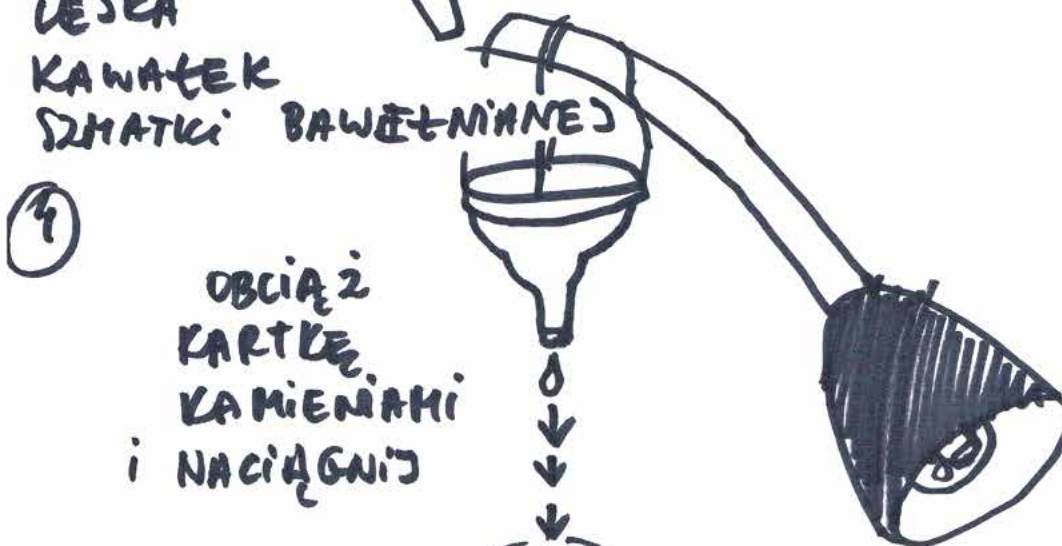
3



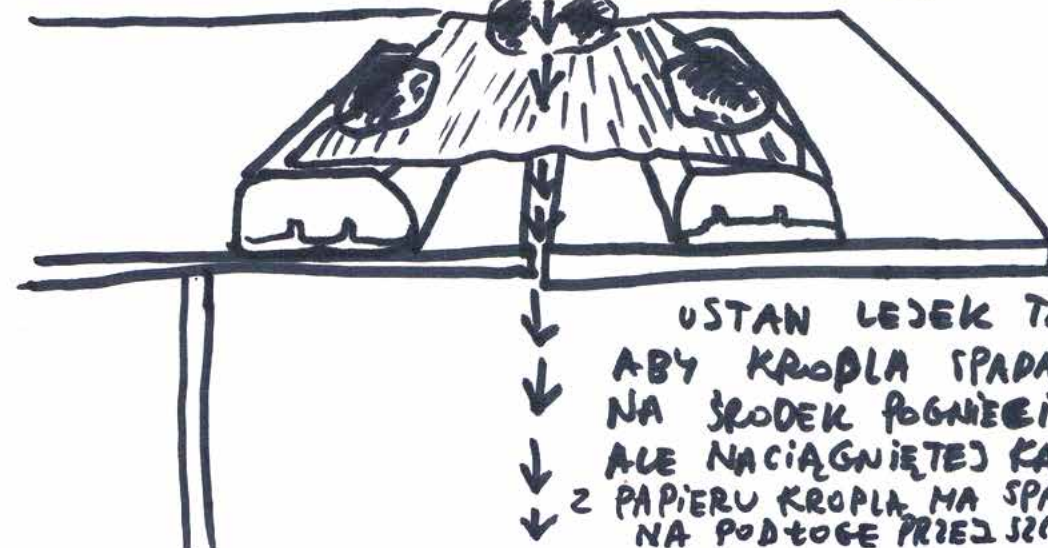
WTOŻ
DO ŚRODKA
LEJKA
KAWAŁEK
SZMATKI BAWELNIANEJ

OBWIĄZ LEJEK
NITKAMI.
PRZYWIĄZ ZA
4 NITKI LEJEK DO
SZYJKI OD LAMPY

4



OBCIĄŻ
KARTKĘ
KAMIENIAMI
I NACIĄGNIJ



USTAW LEJEK TAK
ABY KROPLA SPADAŁA
NA ŚRODEK POGNIECIONEJ
ALE NACIĄGNIĘTEJ KARTKI.
Z PAPIERU KROPLA MA SPAŚĆ
NA PODŁOŻE PRZEZ SZCZELINĘ

PODLEWAJ WODZIENNIE
SZMATKĘ W LEJKU



OBSERWUJ JAK SZYBKO PROSTUJE
SIĘ KARTKA POD WPŁYWEM
KROPLI WODY

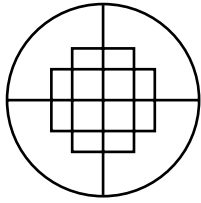


premiera
październik
2015

miejsce
studia nad sztuką
i architekturą polską
XX i XXI wieku

rocznik naukowy
Wydziału Zarządzania
Kulturą Wizualną
Akademii Sztuk Pięknych
w Warszawie





Teczka bezpieki. Mroczny przedmiot badania

TEKST: Jarosław Jakimczyk

Na przekór powszechnym wyobrażeniom dla historyka sztuki najciekawszego źródła bynajmniej nie stanowią teczki osobowe agentury zawierające zobowiązania do tajnej współpracy czy wypełnione doniesieniami informatorów teczki pracy. Nie są to też teczki śledztw z protokołami przesłuchań podejrzanych i świadków. Najcenniejsze wydają się natomiast teczki spraw obiektowych, które były prowadzone niekiedy przez kilkadziesiąt lat w stosunku do wybranych środowisk i instytucji.

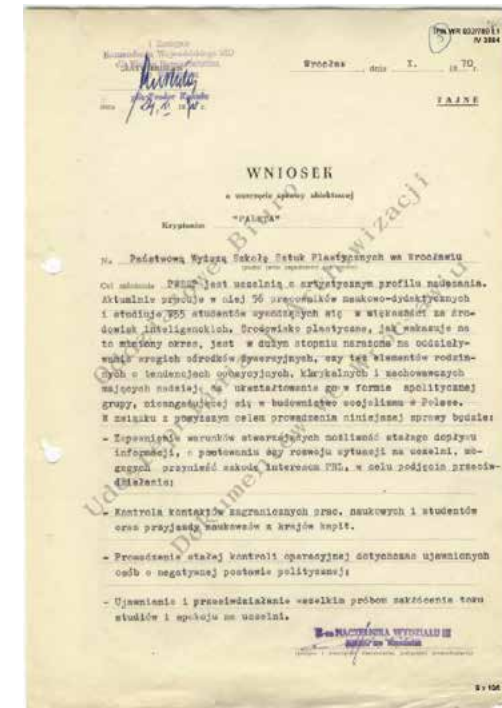
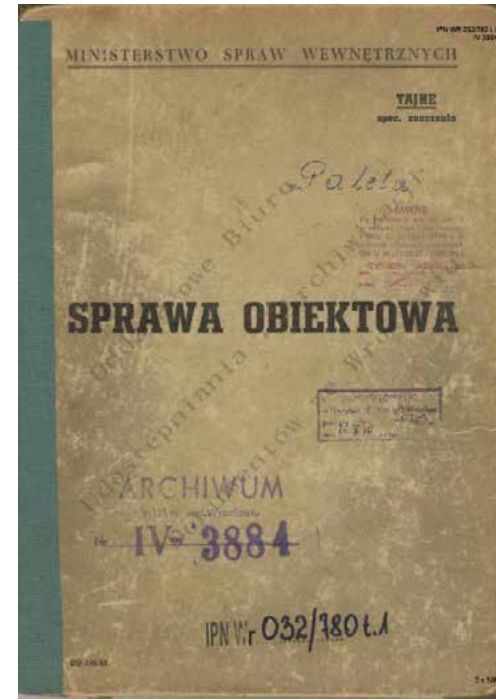
W publicznych instytucjach sztuki w Polsce jako obiekt kultury teczka bezpieki – jak zwykle się potocznie określać tajną policję komunistyczną – pojawiła się zaledwie kilka lat temu, skromnie zaznaczając swą obecność w postaci wyłożonych tu i ówdzie w gablotach wystawowych kopii dokumentów pisanych przez kalkę na maszynie. Wyblakłe z powodu upływu czasu, przykuwały uwagę publiczności groźnie wyglądającymi gryfami tajności.

„Teczka jaka jest, każdy widzi” – parafraza słynnego hasła o koniu z sarmackiej encyklopedii ks. Benedykta Chmielowskiego mogłaby wystarczyć za cały opis wątpliwej urody zakurzonych dossier, w których tajna policja Polski Ludowej przez czterdzieści sześć lat wyłożonej pracy operacyjnej *ad maiorem gloriam* komunizmu gromadziła swą niejawną wiedzę o całokształcie życia społecznego obywateli państwa położonego nad Wisłą i Odrą.

Elegancja teczki bezpieki przypomina bowiem czar socjalistycznej przodownicy, której zniszczonego ciężką pracą i nadmiarem taniego alkoholu oblicza

nie odmłodzą ani szminka z pudrem, ani kolorowe wstążki. Najczęściej występuje w sztywnych tekturowych okładkach lub miękkich skoroszytach z napisem „Ministerstwo Spraw Wewnętrznych” (a czasem „Ministerstwo Bezpieczeństwa Publicznego” lub „Ministerstwo Obrony Narodowej”) i zszytymi wewnątrz kartkami. Nierzadko bywa też zwyczajną kopertą skrywającą kliszę z mikrofilmami, na których kilkadziesiąt lat temu zarchiwizowano przeznaczone do zniszczenia papierowe akta. Ich cecha charakterystyczna to paginacja stron. Rzadko kiedy pojedyncza, zazwyczaj podwójna, a niekiedy nawet potrójna czy poczwórna. Znak długiego życia, bogatego w wędrówki z jednego miejsca w drugie, często z powodu brakowania dokumentów, na przykład w związku z reorganizacją struktur władzy podczas przesilenia na jej szczytach w 1956 roku lub likwidacji w 1990 roku „Firmy” – jak czasem żartobliwie nazywali bezpiekę jej funkcjonariusze.

Jako dokument stanowiący źródło wiedzy o kulturze i sztuce w PRL-u teczka bezpieki na arenie



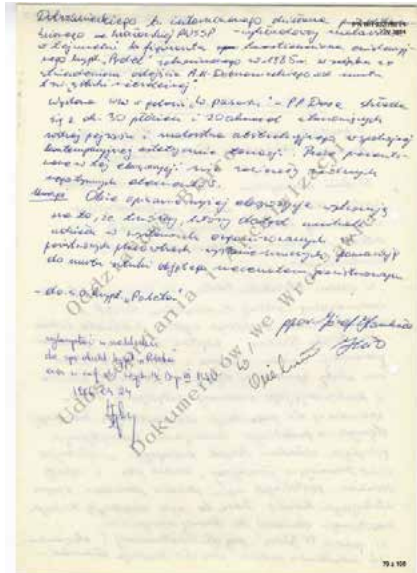
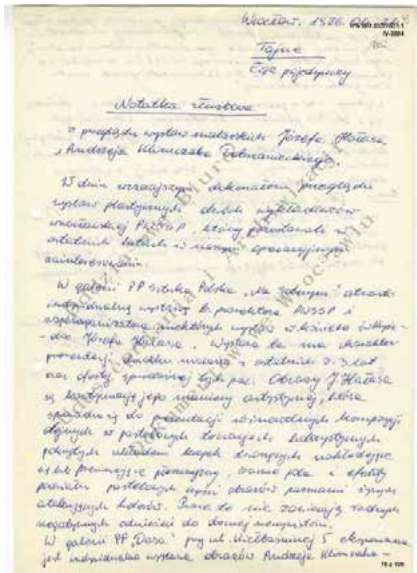
IPN Wr 032/780, t. 1, k. 2, okładka teczki sprawy obiektowej kryptonim „Paleta”, zarejestrowanej 26 listopada 1970 r. w Wydziale III SB Komendy Wojewódzkiej MO we Wrocławiu

IPN Wr 032/780, t. 1, k. 9, wniosek o wszczęcie sprawy obiektowej kryptonim „Paleta”

dziejów pojawia się stosunkowo późno, jeśli zważymy na jej wcześniejsze zasługi w roli instrumentu walki o władzę w III RP, których początkiem wbrew jednemu z mitów założycielskich naszego kraju wcale nie było odwołanie przez Sejm 4 czerwca 1992 roku gabinetu Jana Olszewskiego, określane często mianem „nocy teczek Antoniego Macierewicza”, kierującego wówczas MSW. W rzeczywistości był to mglisty poranek 7 grudnia 1990 roku, kiedy w „Gazecie Wyborczej”, dwa dni przed drugą turą wyborów prezydenckich, ukazał się artykuł *Co wiemy o Tymieńskim*, donoszący na podstawie przecieków z ówczesnego Urzędu Ochrony Państwa (UOP), że w teczce z aktami paszportowymi kandydata na prezydenta z lat 80. znajdują się dowody jego siedmiu zagadkowych wizyt w Libii Muammara Kaddafiego, zaś sam pretendent do urzędu głowy państwa korzysta ponoć z usług byłych funkcjonariuszy bezpieki. W tamtym czasie, kiedy toczyło się śledztwo w sprawie wybuchu w 1988 roku samolotu linii Pan Am nad szkockim miasteczkiem Lockerbie i udziału w tym zamachu agentów wywiadu libijskiego, brzmiało to jak oskarżenie polityka dzisiaj o częste pobyty na terenach kontrolowanych przez ISIS. Teczka, wprawdzie skórzaną, koloru czarnego, posługiwał się zresztą także sam Stanisław Tymieński, który pokazując ją w kampanii wyborczej, sugerował, że posiada dokumenty kompromitujące jego rywala – Lecha Wałęsę. Po upływie ćwierć wieku wiadomo już, że obie strony sporu politycznego używały chwytów ponizej pasa, odwołując się do argumentów, których wyborcy nie byli wtedy w stanie samodzielnie zweryfikować z powodu... braku dostępu do teczek.

Pozostawienie teczek bezpieki na długie lata w dyspozycji służb specjalnych podległych rządowi doprowadziło do narodzin Frankensteina, który rozpoczął własne życie, zatruwając debatę publiczną swymi smrodliwymi miazmatami. W efekcie wyłączono spod kontroli społecznej przez całą pierwszą dekadę III RP teczki bezpieki zamiast stać się źródłem krytycznej refleksji historyków czy zajmujących się spuścizną PRL-u muzealników, kuratorów i artystów, w wielu kregach opiniotwórczych traktowane były jak materiały, do których tzw. przyzwoici ludzie (na ogół uformowani przez wieloletnią lekturę „Gazety Wyborczej”) nie powinni zaglądać w obawie przed uwikłaniem się w brudne i pozagrobowe machinacje nieboszczki tajnej policji komunistycznej. Inni – zazwyczaj byli to zwolennicy projektu politycznego IV RP – dla odmiany ochoczo uwierzyli, że to, co w teczkach zgromadzono, zasługuje na traktowanie w kategoriach prawdy objawionej, której poznanie umożliwi zdemaskowanie rzekomego spisku akuszerów III RP symbolizowanego przez rozmowy w Magdalence i obrady Okrągłego Stołu.

W wymiarze prawnym i psychologicznym rewolucyjną zmianą w sytuacji teczek bezpieki jako swoistego obiektu kultury, postrzeganego dotąd głównie jako źródło niedostępnej zwyczajnym śmiertelnikom wiedzy tajemnej czy związanych z tym statusem lęków i pokus, było powstanie Instytutu Pamięci Narodowej. Od 1 lipca 2000 roku zaczął on przejmować od różnych organów władzy teczki bezpieki, których udostępnianie opinii publicznej na większą skalę stało się możliwe dopiero w 2005 roku, kiedy proces inwentaryzacji zbiorów był dostatecznie zaawansowany. Z perspektywy kilkunastu lat, mimo różnych zastrzeżeń pod adresem IPN-u, widać, że był to milowy krok, który oznaczał prawdziwy przełom w badaniach historycznych. Takiej możliwości poznawania społecznej rzeczywistości PRL-u – od polityki, gospodarki, ochrony zdrowia, nauki, oświaty i kultury, aż po rozrywki, życie towarzyskie, rodzinne i uczuciowe z najbardziej



IPN Wr 032/780, t. 1, k. 78-79, notatka z przeglądu wystaw malarskich Józefa Halasa i Andrzeja Klimczaka-Dobrze wiemy

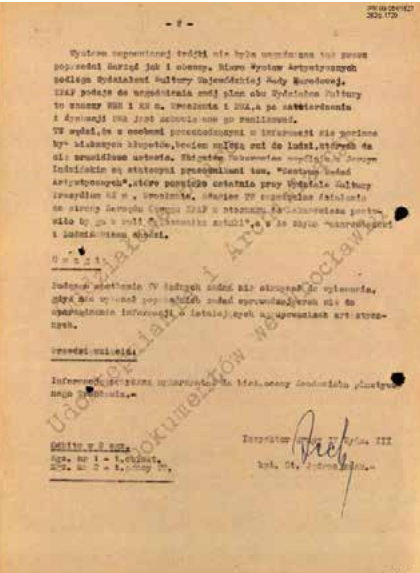
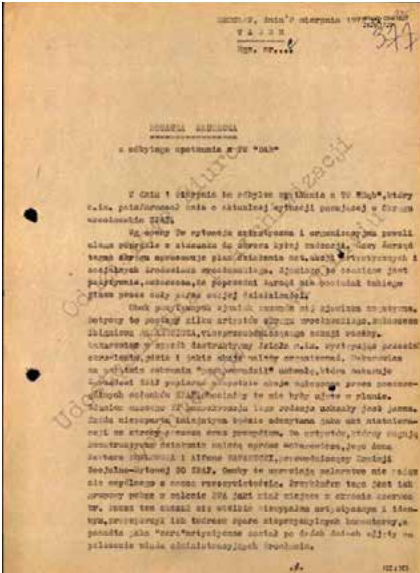
intymnymi i skrzętnie skrywanymi zachowaniami i postawami – nie zapewnił dotąd żaden archiwalny zasób dokumentów.

Dla badań nad kulturą i sztuką okresu PRL-u od kilometrów bieżących akt z teczek bezpieki, które zachowały się mimo ogromnej skali celowych zniszczeń z lat 1989–1990, większe znaczenie ma jedynie bogactwo i różnorodność tego zbioru. Na przekór powszechnym wyobrażeniom dla historyka sztuki najciekawszego źródła bynajmniej nie stanowią teczki osobowe agentury zawierające zobowiązania do tajnej współpracy czy wypełnione doniesieniami informatorów teczki pracy. Nie są to też teczki śledztw z protokołami przesłuchań podejrzanych i świadków. Najcenniejsze wydają się natomiast teczki spraw obiektowych, które były prowadzone niekiedy przez kilkadziesiąt lat w stosunku do wybranych środowisk i instytucji. Niczym słynne Balzakowskie powieści będące „zwierciadłem, które przechadza się po gościńcu”, prezentują one rozległy wachlarz dokumentacji działań bezpieki, obejmując nieraz dziesiątki rodzajów źródeł, żeby wymienić tylko plany zabezpieczenia przed wroga działalnością, charakterystyki środowisk poszczególnych uczelni artystycznych i związków twórczych, okresowe analizy i informacje o kierunkach pracy operacyjnej, roczne plany pracy operacyjnej, plany przedsięwzięć operacyjnych czy analizy zebranych materiałów operacyjnych. Znaleźć tam można też informacje o sytuacji w środowisku plastycznym określonych miast przed ogólnopolskimi zjazdami Związku Polskich Artystów Plastyków czy relacje z wyborów zarządów okręgowych ZPAP-u, oceny wydarzeń/03 '68 w kręgach artystycznych i diagnozy sytuacji operacyjnej w Grudniu '70. Nie brakuje także takich dokumentów, jak notatki służbowe funkcjonariuszy bezpieki o wystawach, informacje

od agentury z opracowaniami wybranych zagadnień i sylwetek artystów przygotowanymi przez konsultantów. Są wreszcie notatki z rozmów profilaktyczno-ostrzegawczych, jest korespondencja różnych jednostek bezpieki szczebla centralnego i terenowego, obejmująca szyfrogramy, czy dokumentacja niejawnej kontroli poczty osób rozpracowywanych przez bezpiekę. Należy też wspomnieć spisy informatorów bezpieki z uczelni artystycznych i związków twórczych, wykazy faktów wrogiej działalności, listy obywateli utrzymujących kontakty z cudzoziemcami czy dane obcokrajowców przyjeżdżających do PRL-u i kontaktujących się z osobami „zatrudnionymi na obiekcie”. Do tego dochodzą informacje na temat działaczy NSZZ „Solidarność” i NZS-u czy strajków studenckich, materiały podstawowej organizacji partyjnej o sytuacji i atmosferze społeczno-politycznej w środowisku plastycznym, dokumenty organów cenzury i urzędu ds. wyznań, jak również korespondencja przedstawicieli Kościoła katolickiego z władzami PRL-u w sprawie wystaw tzw. drugiego obiegu sztuki w latach 80.

Wszystko to razem daje przekrojowy obraz funkcjonowania środowisk, które w ramach spraw obiektowych były rozpracowywane przez bezpiekę. Analiza zawartości jej teczek prowadzi do rekonstrukcji dynamicznego procesu przemian, jakim przez niemal pół wieku ulegały nieustannie wzajemne relacje na linii władza–twórcy. Akta z utajnionych do niedawna teczek poskładane w puzzle odsłaniają zakulisowe mechanizmy kontroli życia artystycznego z elementami represji i działań dezintegrujących, które były podejmowane względem poszczególnych osób i grup w odpowiedzi na inicjatywy wykraczające poza ramy odgórnie programowanej i sterowanej kultury.

Uderzające jest, że mimo zmiany regulacji prawnych na korzyść badaczy historycy sztuki zdają się nie dostrzegać pojawienia się w ich zasięgu nowej kategorii źródeł dokumentalnych, które wcześniej były całkowicie niedostępne. U tych zaś autorów, którzy zdecydowali się na nieśmiałe próby zajrzenia do teczek bezpieki udostępnianych przez IPN, zdolność prawidłowej interpretacji pochodzących z nich dokumentów jawi się wręcz jako



IPN Wr 054/1627, k. 192-193, notatka służbowa z odbytego spotkania z TW ps. „Dąb”

umiejętność z zakresu wiedzy hermetycznej. Za ilustrację takiej postawy wśród historyków sztuki może służyć na przykład określenie teczek bezpieki mianem „zatrutych źródeł”, których odczytanie wymaga pomocy. O ile jednak przywołane stwierdzenie Anny Baranowej wynikało zapewne z pokory badawczej wobec *lingua securitatis*, „korporacyjnego” języka tajnej policji politycznej, który stanowi połączenie żargonu zawodowego funkcjonariuszy organów bezpieczeństwa i nowomowy partii komunistycznej z charakterystycznym dla niej komponentem ideologicznym, o tyle niepokojąco w ustach przedstawiciela czołowej instytucji sztuki w naszym kraju zabrzmiał sformułowany niedawno postulat zniszczenia teczek bezpieki. Pomysł wicedyrektora Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie Marcela Andina-Veleza – bo o nim tu mowa – to nic innego jak echo powracających co kilka lat inicjatyw polityków rodem z dawnej PZPR i pokrewnych im ideowo organizacji, które pod hasłem „Najwyższy czas skończyć z rozliczaniem i udostępnianiem teczek bezpieki uczniom i placówkom naukowym do ich badań. Inicjatywa Andina-Veleza, zamieszczona na jego prywatnym profilu facebookowym jako komentarz do zdjęcia wyburzania gmachu dawnej siedziby IPN-u przy ul. Towarowej w Warszawie, nie byłaby warta przypomnienia, gdyby nie to, że jej autor to przedstawiciel kierownictwa narodowej instytucji kultury, której misją, finansowaną z budżetu państwa, jest gromadzenie, dokumentowanie i udostępnianie odbiorcom opracowanych ze znajomością rzeczy obiektów sztuki z okresu PRL-u.

Paradoksalnie do 2015 roku najbardziej obiecującą, aczkolwiek niezbyt udaną próbę analizy mechanizmu działań bezpieki wobec artystów polskiej neoawangardy i ich reperkusji podjął badacz, który od kilku lat pracuje jako kurator w stołecznym Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Łukasz Ronduda, bo jego mam tu na myśli, na podstawie akt odnalezionych w kilku teczkach bezpieki starała się ukazać w nowym świetle relacje między sztuką i polityką, a także problem krytyki instytucjonalnej prowadzonej w okresie PRL-u. Niestety nonszalanckie podejście do żargonu bezpieki

wprowadziło jedynie zamęt w obrazie przedstawianych wydarzeń u czytelników jego publikacji, którzy nie muszą przecież z oczywistych względów znać zmieniającej się w ciągu kilkadziesiąt lat istnienia PRL-u zawilej terminologii i procedur „Firmy”.

I chociaż kuratorzy w ostatnich latach parokrotnie sięgali po teczkę bezpieki, żeby jak Łukasz Rusznica (*Jak fotografować?*, galeria Miejsce przy Miejscu, Wrocław) i Paweł Jarodzki (*Kobiet na zakręcie. W cieniu historii*, galeria Awangarda, BWA Wrocław) czy wcześniej już wspomniany Łukasz Ronduda z Georgiem Schöllhammerem (*KwieKulik. Forma jest faktem społecznym*, galeria Awangarda, BWA Wrocław) wykorzystać zgromadzoną w nich dokumentację w postaci akt (Ronduda i Schöllhammer), informacji (Jarodzki) czy zdjęć (Rusznica) w realizowanych autorskich projektach ekspozycyjnych, to były to jedynie wyjątki potwierdzające regułę. Osobliwą regułę, którą jest postawa upartego i konsekwentnego wypierania ze współczesnego dyskursu o sztuce w PRL-u źródła historycznego i zarazem specyficznego obiektu kultury, jakim jest teczka bezpieki. Bierze się ona z dość bezrefleksyjnego poglądu, który nosi znamiona współczesnej wiary w gusła i zabobony rozpowszechnianej za pośrednictwem traktowanych przez czytelników z nabożnością mediów. Fundamentem tego poglądu jest utrwalane latami wśród ogółu (szczególnie przez „Gazetę Wyborczą”) przekonanie, że znaczący odsetek dokumentów i informacji pochodzących z teczek bezpieki został przez tę antydemokratyczną i totalitarną instytucję z premedytacją sfalszowany. Tymczasem, pomijając znane z badań historycznych przypadki celowego fabrykowania i rozpowszechniania fałszywych dowodów czy informacji w ramach kombinacji operacyjnych i prowokacji bezpieki, przeświadczenie, że systematycznie okłamywała ona samą siebie i nadzorującą ją PZPR, ma tyle samo wspólnego z rzeczywistością, co wiara w to, iż światem rządzi spisek iluminatów, którzy zawładnęli Kościołem katolickim.



Galeria Asymetria presents during the Warsaw Gallery Weekend 25-27.09.15



Tribute To Jerzy Lewczyński, WARTO ZAPAMIĘTAĆ !

Próba nowej psychogeografii sztuki z udziałem : Tommaso Bonaventura, Mateusz Choróbski, Michał Jelski, Mikołaj Długosz, Arno Gisinger, Anna Orłowska, Krzysztof Pijarski, Ronit Porat, Szymon Rogiński, Tomasz Szerszeń, Yan Tomaszewski.

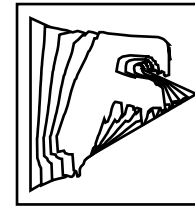
kurator: Rafał Lewandowski

FUNCTIONAL HOUSE. Jakubowska 16, Warsaw

Projekt współfinansowany przez.

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

fundacja asymetrii



FELIETON

Trudne wybory: Adam Zagajewski i aligatory

TEKST:
Wojciech Szymański

Kiedy sezon na ogórki w pełni, kiedy żar przetykany burzami leje się z nieba, a ziemia paruje jak ugotowany bób w durszlaku nad zlewem, kiedy Polska zaczyna już zupełnie przypominać Luizjanę (nie dość, że płasko, brzydko i zawsze katolicko, to teraz w dodatku gorąco i duszno), kiedy z rzeki Wisły w mieście Krakowie wychodzą na brzeg aligatory, rozleniwiona ludność miejscowa ogranicza swoją aktywność do najbardziej przyziemnych wyborów życiowych. Naród wybiera spacer w cieniu lub wylew w pełnym słońcu, zaś gawiedź wybiera sobie spomiędzy wielu smaków lodów dwie lub trzy gałki tych najulubieńszych, niektórzy decydują się pływać wśród aligatorów, a niektórzy pieskiem. Zdrowa ta reguła martwych sezonów nie obowiązuje jednak wszystkich. Poza tą zasadą przyjemności znajdują się ci, których życie utkane jest z poważniejszych o wiele wyborów; ci, którym dzień w dzień przychodzi mierzyć się z dylematami na miarę zakładu Pascala. Tacy są wielcy.

Na przykład pierwszy od pewnego czasu poeta tego miasta Adam Zagajewski. Każde dziecko w Krakowie wie o tym, że ten codziennie zmagać musi się z fundamentalnym w jego przekonaniu dla każdego wieszczą wyborem: co potem? Wawel czy Skałka? Trudny to wybór, decyzja wcale nie łatwa. Zrozumiała więc, że na razie wieszcz wybrał Mangghę, gdzie obchodził w czerwcu swoje okrągłe, siedemdziesiąte urodziny. Dobry to wybór. Bo jeśli w domu państwa Zagajewskich co rok smutek na jesieni, to chociaż urodziny w muzeum raz na jakiś czas. Informowały o tym wydarzeniu krakowian plakaty oraz aligatory porozlepiane po całutkim mieście. Wstęp był wolny, zaproszenie otwarte; kto wybrał się, ten dokonał zapewne słusznego wyboru, kto wybrał inaczej, też trzeba to pojąć – jakoś głupio tak z flaszka do muzeum.

W innych muzeach też ciężkie wybory wielkich ludzi w tych upalnych czasach. Z Muzeum Narodowego na przykład dochodzą głosy, że dyrektor Gołubiew ma dyktować i niepodzielnie włączyć, jak miała to w zwyczaju, wybrała pracę na działce, lektury i muzykę. Wybór zapewne był trudny, ale decyzja zrozumiała, biorąc pod uwagę ten duszny klimat. Zdrowo jest przecież wyjechać pod miasto i grzebać w ziemi. Wybór pani dyrektor pociąga jednak kolejne zasadnicze wybory i trudności. Bo skoro dyrektor chce pielnić w ogródku, kto będzie uprawiał poletko w muzeum? Przecież nie aligatory. No więc

znów dylemat i wybór; znów być albo i nie być, dwa razy truskawka albo śmietanka raz i raz kakaowe.

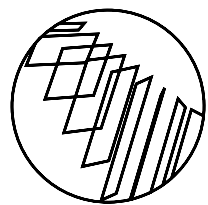
Szczęśliwie, że z odpowiedzią pospieszyła minister kultury, która zwiędziwszy w lipcu wystawę *Ottomania* w MNK i poparłszy ogrodnicze pasje dyrektor Gołubiew, zadeklarowała, że nazwisko następcy poznamy we wrześniu. Jest to być może przykład wpływu krakowskiego wystawiennictwa na umysł wielkich ludzi. I bądź tu teraz mądry, Błażeju Pascalu. Zakładaj się, jeśli chcesz: kandydat jest albo kandydata nie ma.

Jeśli wierzyć lokalnej prasie, która zdążyła już streścić i rozjaśnić nieco wybory pani minister, następcą jest. I sroce, co istotne, spod ogona nie wypadł, gdyż to sam „krakowianin od kilku pokoleń”, jak zaznaczyła pani minister. Pani minister nie chce jeszcze co prawda szermować nazwiskami, co jest dobrze zrozumiałe, bo i z jej słów wynika, że sam wybranek nie wie, że o niego chodzi. Mówi bowiem w prasie pani minister, że „z naszych ostatnich doświadczeń wynika, że sprawdza się forma znalezienia odpowiedniego kandydata i namówienia go do objęcia stanowiska”. Wydawać by się mogło, że ta ze wszech miar wspaniała i salomonowa formuła wyboru nowego dyrektora ma same zalety i tylko jeden szkopuł: pozostawia zbyt wiele wyboru wybrankowi. Ten może się bowiem nie dać namówić.

Wierząc jednak w jego roztropność, pokładając nadzieję, że da się jednak namówić. Wybór ma iście pascalski: jeśli wygra, zyska wszystko, a jeśli przegra, nie straci nic. Z wyborem tym jest trochę tak, jakby wyjść lody o wszystkich smakach ze wszystkich lodziarni Krakowa. Niektórzy co prawda mogliby utyskiwać na łakomstwo, a tylko obeszliby się smakiem w taki upał. Nie, nikt oczywiście, kiedy to piszę, nie wie, kim jest wybranek pani minister. Aligatory w Wiśle mówią za to, że Adam Zagajewski najbardziej chciałby Wawel oraz Skałkę. A także dwie gałki kawowych w chrupiącym wafelku.

PS Tydzień po napisaniu felietonu pani minister wyjawiała personalia wybranka. Adam Zagajewski zasiał się: z całego miasta zniknęły lody. Aligatory ślą listy gratulacyjne.





WYDARZENIE

Monika Sosnowska, Schody (detal),
fot. Filipe Braga
© Fundação de Serralves

Ruiny w galerii

AUTOR: Piotr Kosiewski

Wystawy Moniki Sosnowskiej *Arquitetonziação* w Museu de Arte Contemporânea de Serralves w Porto i wcześniejsza od niej *Tower* w nowojorskim oddziale galerii Hauser & Wirth oraz wydana z okazji tej ostatniej publikacja mogą stanowić okazję do podjęcia próby podsumowania twórczości artystki.



51

MONIKA SOSNOWSKA,
ARQUITETONIZAÇÃO

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE
SERRALVES, PORTO

KURATORKA: SUZANNE COTTER
20 LUTEGO - 31 MAJA 2015



Monika Sosnowska, *Dziura*, 2006,
fot. Filipe Braga © Fundação de Serralves

Prace Moniki Sosnowskiej zajęły znaczną część portugalskiego muzeum. Zebrano instalacje i obiekty powstałe od 2003 roku do chwili obecnej i bardzo starannie wpisano je w ekspozycyjną przestrzeń. Wyeksponowano monumentalne prace, ale też dzieła mniejsze, czasami niewielkie, jak rzeźba przypominająca klamkę o niezwykle fantazyjnej, niesfornej formie.

Na wystawie dokładnie podkreślono też – w tekstach jej towarzyszących i katalogu z artykułami kuratorki Suzanne Cotter oraz Gabrieli Świtek – kontekst, w którym powstały prace. Wiele mówi się o doświadczeniu Europy Środkowej, o dziedzictwie komunizmu i architektury późnego modernizmu. O tradycji konstrukttywizmu i suprematyzmu, twórczości Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego. O dziedzictwie drugiej wojny światowej. O ogromnych zniszczeniach miast i próbach „napisania na nowo” ich krajobrazu, układu przestrzennego, siatki ulic. O wznoszeniu budynków mających określić ponownie tożsamość miast (Pałac Kultury i Nauki, wieża telewizyjna na Alexanderplatz) i o ruinach wpisanych przez całe dziesięciolecia w pejzaż Warszawy czy Berlina. O pustce w tkance miejskiej pozostawionej przez wojenną zawieruchę, niejednokrotnie zapełnianej dopiero po przełomie 1989 roku, oraz degradacji, ale też niszczeniu architektury z lat 60. i 70., uznawanej za niechciany spadek po minionym systemie.

Prace bliskie architekturze

O wszystkich tych kontekstach koniecznie trzeba pamiętać. Wystawa w Porto ich nie unieważnia. Natomiast wydobywa inne, nie mniej istotne aspekty twórczości Sosnowskiej. Praca *Balustrade* (2015) została umieszczona w muzealnym patio. Masa poręczy, zgiętych, powykręcanych, zwisa nad podłogą. Jest ogromna, przypomina jakiś kokon, a może kuriozalny żyrandol. Intryguje, zaciekawia, ale też wzbudza lęk. Dobrze też dopełnia przestrzeń tego miejsca, z ciągami schodów i obiegającą patio galerią. Wydaje się dokładnie zaprojektowana właśnie do tego miejsca. Wystawa *Arquitetonização* została pomyślana jako dialog z architekturą Museu de Serralves zaprojektowanego przez Álvaro Siza.

Sam tytuł – *Arquitetonização* (w wersji angielskiej *Architectonisation*) – podkreśla związki Sosnowskiej z architekturą. Na tyle bliskie, że problematyczne staje się określenie, czym w istocie są prace artystki: rzeźbą, a może architekturą (a może obrazami rozpisany na trójwymiarową przestrzeń?). To jeden z paradoksów związanych z twórczością nie tylko tej artystki. Jednym z dążeń – jak zauważa Cotter – od czasów Odrodzenia było uniezależnienie malarstwa i rzeźby od architektury, nadanie im autonomicznej funkcji. Nieprzypadkowo piszący o artystce często przywołują pomnik Trzeciej Międzynarodówki Władimira Tatlina, chyba po raz pierwszy tak skrajnie zamazujący granice między architekturą i rzeźbą.

Nie mniej monumentalna niż *Balustrade* jest praca *Stairway* (2010). Ogromne zabiegowe schody – zainspirowane ujrzanymi przez artystkę w późno modernistycznym Muzeum Historii w Tel Awiwie – wyglądają, jakby coś w nie uderzyło z wielką siłą, a następnie próbowano je wpasować w zastaną przestrzeń. Straciły swą dawną funkcję. Balustrada, zakończona czerwoną poręczą, malowniczo faluje. Stopnie układają się w rozmaitych kierunkach. Wszystko w tej pracy zostało wykonane z drobiazgową precyzją. Widać złącza, w których zostały zesparowane ze sobą części, użyto tych samych materiałów.

Stairway przypomina inną pracę, *1:1*, pokazaną w 2007 roku w pawilonie polskim na Biennale w Wenecji. Powstał metalowy szkielet przypominający swym kształtem budynki handlowe czy usługowe z lat 60. i 70. Ten architektoniczny kościec nie mieścił się w przestrzeni polskiego pawilonu, zatem musiał ulec deformacji. Belki konstrukcyjne ścian powyginały, schody biegły w zaskakujące strony, a balustrady przybrały dziwaczne kształty.

Można zastanawiać się, czy jest to gra przypadkowych form, czy też prace zostały starannie „wyreżyserowane”. Punktem wyjścia dla Sosnowskiej – jak zauważył przed kilkoma laty Michał Woliński – „staje się usterka, wyrwa, ułomność – przyłapano, wyabstrahowana i wstawiona przez artystkę w niespodziewany porządek rzeczy [...] Równocześnie interesuje ją iluzja, skrzywienie perspektywy, zachwianie równowagi”.

Artystka dyskutuje z naszymi wyobrażeniami o minionym czasie, ale też o samym procesie pamiętania, uznawania jednych fragmentów przeszłości za godne ocalenia, ich afirmowania, przy równoczesnym wymazywaniu innych.



Monika Sosnowska,
Balustrada,
2010,
fot. Filipe Braga
© Fundação de Serralves



Usterka, wyrwa czy ułomność są rozmyślnie wykorzystywane, a nawet kreowane z całą świadomością ograniczeń, przed jakimi staje artystka. W rozmowie z Wolińskim Monika Sosnowska podkreśla: „Tworząc pracę, nie mam całkowitej wolności. Oczywiście mam swobodę w wyborze tematu, przedmiotu zainteresowania, ale już rozwój projektu jest oparty na niemal matematycznych zasadach. To proces analizowania konkretnej logiki miejsca”.

Konkretna przestrzeń

Prace Sosnowskiej – co dobrze pokazuje wystawa w Porto – wpasowują się w konkretną przestrzeń. Świetnym przykładem jest *Hole* (2006–2008). W suficie pomieszczenia powstała niewielka wyrwa. Jakby wydarzyła się mała katastrofa. Fragmenty „urwane-go” sufitu leżą na podłodze. W sali poza nimi nie ma niczego więcej, jest tylko okno, które otwiera się na park otaczający muzeum. Powstała niemalże ascetyczna przestrzeń, znana z obrazów doby *quattrocento*, idealna w swych proporcjach. Tylko miejsce świętych

lub bohaterów zaczerpniętych z Pisma Świętego, mitologii czy antycznej historii zajęła... kupka gruzu.

W przestrzeń muzeum doskonale wpisuje się też *Antechamber*, praca pokazana w Wenecji w 2011 roku. Artystka stworzyła ciąg przedpokoi, labirynt otwierających się i zamykających korytarzy. Ich ściany pokryto tapetą (w przypadku tej wystawy o wzorze tradycyjnie używanym w Porto). Widzowie mogą w nim krążyć, gubić się, znikać. W Museu de Serralves pojawił się nowy, dodatkowy element. Praca gra nie tylko ze ścianami budynku, ale też z podwieszonym sufitem, zaprojektowanym dla tego pomieszczenia przez Sizę.

Antechamber zakłada aktywność widza, wprowadza go w dzieło. Artystka tworzy przestrzeń fizyczną, ale też mentalną. Prowadzi grę z widzem, testuje jego percepcję. Jej rzeźby zawierają element zaskoczenia, intrygują, wymuszają patrzenie z różnych perspektyw. Poruszając się korytarzami wykreowanymi przez Sosnowską, można się zgubić, stracić orientację. Podobne uczucie zagubienia, a nawet zaburzenia towarzyszy pracy *Entrance* (2003). W ścianę

jednej z sal wmontowano białe drzwi. Po ich otwarciu wchodzi się do niewielkiego pomieszczenia, w którym są kolejne drzwi. Po ich otwarciu ponownie trafia się na drzwi, a potem na kolejne, i kolejne...

Pisząc o pracach Sosnowskiej, często używa się określenia „ruina”. Wystawa dobrze pokazuje szczególną dbałość artystki o szczegóły: użyte materiały i formy. Tę precyzję widać na przykład w *Untitled* (2012), pracy, która wygląda jak wyrwana z podłoża przydrożna konstrukcja. Powstała płątanka metalowych rurek i bloków betonu, w których zatopiono ich końcówki. Na tych ostatnich pozostał nawet piasek, jakby w rzeczywistości zostały niedawno wykopane.

Obiekty-ruiny wyglądają, jakby zostały przed chwilą wykonane. Próżno szukać jakichś zadrapań, zardzewień, destrukcji. Sosnowska „nie postarza” swych prac. Nie są prawdziwymi odpadkami, chociaż swym wyglądem je przypominają. Nie udają (ja na przykład prace Roberta Kuśmirowskiego), że powstały przed laty.

Monika Sosnowska, *Arquitetonização*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, Portugalia, 2015, widok wystawy, dzięki uprzejmości artystki oraz Hauser & Wirth, fot. Filipe Braga

Ich „sztuczność” nie sprawia, że tracą siłę przekonywania. W pewnym sensie prace Sosnowskiej są bliskie sztucznym ruinom z doby Oświecenia, spełniającym modne wówczas ogrodów w stylu angielskim. Hugh Honour w swej klasycznej dziś książce *Neoklasycyzm* pisze: „rzymska ruina (nawet sztuczna) przywoływała na pamięć chwałę Rzymu, prowokowała zarazem do medytacji nad upadkiem imperium, tak jak ruina średniowieczna przywodziła na myśl, wedle Alisona [Archibalda, autora wydanych w 1790 roku i wielokrotnie wznawianych *Essays on the Nature and Principles of Taste* – P.K.], »wzniosłe formy gotyckich zabobonów«, a to, że była zrujnowana, mogło stanowić o jej symbolizmie”. Ruiny te przypominały zarówno o przemijalności, jak i o nieśmiertelności osiąganey dzięki zapisaniu się w ludzkiej pamięci.





Monika Sosnowska, *Arquitetização*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, Portugalia, 2015, widok wystawy, dzięki uprzejmości artystki oraz Hauser & Wirth, fot. Filipe Braga

Prace Moniki Sosnowskiej zajęły znaczną część portugalskiego muzeum. Zebrano instalacje i obiekty powstałe od 2003 roku do chwili obecnej i bardzo starannie wpisano je w ekspozycyjną przestrzeń.

Różne pamięci o modernizmie

Obiekty Moniki Sosnowskiej tradycyjnie łączone są z doświadczeniem Europy Środkowej (lub, jak piszą inni, Europy Wschodniej). Jednak budynek Museu de Serralves wprowadza do wystawy inny kontekst i inne doświadczenia tradycji. Gmach projektu Álvaro Siza to jedno z kluczowych dzieł tamtejszej architektury ostatnich dekad (sam architekt zajmuje szczególną pozycję w Portugalii), mocno naznaczające tamtejszy krajobraz. Jego budynki, tworzone z wielką dyscypliną i zarazem lekkością, oszczędne, wywodzą się z późnego modernizmu (sam Siza zaczynał projektować pod koniec lat 50. ubiegłego wieku).

Siza bywa określany postmodernistą, ale jego styl jest próbą przemyslenia, nie zaś odrzucenia lat 60. i 70. „Musimy wykorzystać doświadczenie, także po to, by móc się od niego uwolnić”, mówił w rozmowie z Bernardem Pintą de Almeida. Późny modernizm, przekształcony przez Sizę, stał się dominującym językiem architektury portugalskiej doby tamtejszej transformacji, będąc

swoistą odpowiedzią na zmodernizowany klasycyzm czasów dyktatury Antonia Salazara. Tamtejsza zmiana ustrojowa wiązała się z wyborem nowoczesnych, uniwersalnych form, a nie repetycjami przeszłości. Do dziś też jest niemalże oficjalnym językiem państwa, czego doskonałym przykładem jest pawilon portugalski na Expo '98 w Lizbonie (1995–1998) zaprojektowany przez Sizę we współpracy z innym wybitnym architektem Eduardem Soutą de Mourą.

Z kolei prace Sosnowskiej są fizycznym świadectwem innej transformacji: procesu przejścia od gospodarki centralnie sterowanej do wolnego rynku i szukania języka architektury, który „oddawałby” sens tych zmian, budowanego w opozycji do dziedzictwa PRL-u, w tym często bezrefleksyjnie potępianego budownictwa z lat 60. i 70. Na wystawie nieustannie trwa napięcie między rzeźbami artystki i architekturą Siza. Czasami prace Sosnowskiej bezceremonialnie ingerują w muzealną przestrzeń, w innych przypadkach jedynie subtelnie ją dopełniają.

Tower

Inny charakter miała wystawa Moniki Sosnowskiej *Tower* pokazywana w galerii Hauser & Wirth (5 września – 25 października 2014). Był to pokaz jednej pracy o niezwykłych rozmiarach, inspirowanej architekturą Ludwiga Mies van der Rohe. Towarzyszyła jej – wydana w 2015 roku – publikacja z erudycyjnym tekstem Andrzeja Turowskiego. Podkreśla w nim związki Sosnowskiej z awangardą oraz z neo(post)awangardą. Zwraca też uwagę na jej „liczne powiązania z psychoanalizą i teorią feministyczną”.

Turowski analizuje *Tower* w rozmaitych kontekstach. Pisze o utopijnych wizjach *metropolis* przyszłości zabudowanych wyso-

kościowcami i o realnie wzniesionych wieżowcach (zarówno Lwa Rudniewa, jak i Ludwiga Mies van der Rohe). Siega też do znacznie starszych tradycji, łącznie z biblijną wieżą Babel. Zwraca uwagę zarówno na materialny aspekt (wieża Eiffla i inne wielkie XIX-wieczne konstrukcje stalowe, podpory ze stali i żelbetowe szkielety uwidocznione w bryle budynków Mies van der Rohe), jak i na proces tworzenia.

Integralną częścią publikacji są zdjęcia Janusza Sokołowskiego pokazujące proces powstawania *Tower*, poczynając od makiety wykonanej w niewielkiej skali i rysunków, a kończąc na ich „przekładzie” na ostateczny materiał, w tym przypadku stal. Na fotografiach można zobaczyć stalowe belki i warsztat, w którym powstanie *Tower* – proces spawania tych belek i łączenia ich w wielkie kratownice. Następnie następuje składanie samej konstrukcji, zginanie siatki kratownic w zaprojektowany kształt wieży, wreszcie jej zgniatanie za pomocą wielkiego kontrolera. Na ostatnim zdjęciu praca, rozłożona ponownie na części, spakowana czeka na transport. Sokołowski niczego nie pominął. Sfotografował nawet metalowe nity użyte do łączenia poszczególnych części konstrukcji.

Monika Sosnowska, *Fasada*, 2013, fot. Filipe Braga © Fundação de Serralves



Ruiny w galerii

W tym fotograficznym „reportażu” jest element demystyfikacji. Podważania mitu dzieła, które „wyszło spod ręki artysty”, wielokrotnie już obalane, jednak nadal popularnego w powszechnym odbiorze. Zdjęcia Sokołowskiego są swoistą apoteozą pracy, ciężkiej, mozolnej, wykonywanej przez zwykłych robotników budowlanych.

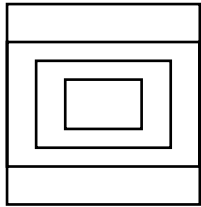
Prace poza historycznym kontekstem?

„Ja tworzę przestrzeń, w której na przykład abstrakcja lub forma są celem samym w sobie”, mówi Monika Sosnowska w cytowanym już wywiadzie z Michałem Wolińskim. Jakby chciała podkreślić, że uwikłania jej prac w przeszłość i terażniejszość były czymś wtórnym. Jednocześnie wciąż odwołuje się do konkretnych miejsc i ich historii. W serii prac *Market* (2012–2014) pokazanej na wystawie w Porto przywołuje dawny Jarmark Europa na warszawskim Stadionie Dziesięciolecia, wielkie targowisko i powstała wokół niego międzynarodową społeczność (w której Wietnamczycy stanowili istotną grupę). Sosnowska stworzyła kilka metalowych, pomalowanych na zielono obiektów. Chwilami trudno rozpoznać, czym były pierwotzory tych rzeźb: ławkami, fragmentami bud, w których sprzedawano towary.

Swietłana Boym pisała, że początek obecnego stulecia „nie charakteryzuje się poszukiwaniem nowoczesności, lecz szybkim rozpowszechnianiem się form nostalgii”. Tych nostalgii jest wiele: są nostalgiczni kosmopolity i nostalgiczni nacjonaliści, nostalgiczni ekolodzy i nostalgiczni wielbiciele miast. Jednak nie należy bezrefleksyjnie używać tego terminu, bowiem – przestrzega Boym – nostalgia „wydaje się bardziej rozpowszechniona, niż jest w rzeczywistości [...]”. Mieszkańcy Europy Zachodniej często projektują na Europę Wschodnią nostalgię, aby usprawiedliwić jej »zacofanie« i uniknąć tym samym konfrontacji ze różnicowaniami w historii kulturowej obu części kontynentu”.

Może w przypadku prac Moniki Sosnowskiej nie należy mówić o nostalgii, lecz o pamięci zbiorowej i indywidualnej. Artystka dyskutuje z naszymi wyobrażeniami o minionym czasie, ale też o samym procesie pamiętania, uznawania jednych fragmentów przeszłości za godne ocalenia, ich afirmowania, przy równoczesnym wymazywaniu innych. Nasza przeszłość po tych wszystkich zabiegach czasami przypomina górę żelastwa. Ulega zniekształceniu i deformacji. Jednak przede wszystkim opowiada o dobie transformacji i o posttransformacyjnej terażniejszości, w której dziś żyjemy. Mówi o konstruowaniu przez nas tożsamości, której pamięć jest nieodzownym elementem.





Kino-sztuka: czy koledzy filmowcy są naszymi kolegami?*

TEKST: Hanna Margolis

Wspólną bazą pól sztuki i kinematografii jest, a przynajmniej było, pojęcie narracji. Narracja to kod dostępu do odbiorcy, co stanowi warunek funkcjonowania pola kinematografii i w dużym stopniu pola tradycyjnej sztuki. Jednak dziś etosem sztuki współczesnej jest tworzenie dyskursu, podczas gdy kinematografia formalnie pozostała przy narracyjności.

1. Od czasu wynalezienia zapisu kinematograficznego artyści posługujący się medium filmowym są na porządku dziennym. Z tego też powodu nazywanie zjawiskiem *nowym* fenomenu filmów fabularnych kręconych przez artystów i przeznaczonych do obiegów kinematograficznych, który pojawił się około dziesięciu lat temu, może wydawać się przesadzone. Przykłady tego zjawiska nie są bowiem liczne, ale bywają spektakularne – czego dowodem jest choćby błyskawiczna kariera filmowa zeszłorocznego zdobywcy Oscara, artysty wizualnego Stevena McQueena. Artysty bynajmniej nie anonimowego, bo uprzednio laureata Nagrody Turnera, najbardziej prestiżowej brytyjskiej nagrody artystycznej. Chcę jednak zwrócić uwagę, że zbyt łatwo używa się określenia „artyści w kinematografii” jako terminu-monolitu, który znać zawsze to samo. Tymczasem tak jak czym innym były filmy artystów w latach 20., czym innym w latach 70., a zupełnie czym innym współcześnie, tak czym innym była ich współpraca z kinematografią. Równoległe z tym, co w każdym z tych przedziałów czasowych znaczyły pojęcia „sztuka” i „film”, a także – a może nawet przede wszystkim – jak funkcjonowały wówczas instytucje ich pól.

Wspólną bazą pól sztuki i kinematografii jest, a przynajmniej było pojęcie narracji. Narracja to kod dostępu do odbiorcy, do publiczności, co stanowi warunek funkcjonowania pola kinematografii i w dużym stopniu pola tradycyjnej sztuki. Dziś etosem sztuki współczesnej jest tworzenie dyskursu, podczas gdy kinematografia formalnie pozostała przy narracyjności, choć rozumianej już tak szeroko, że w wielu punktach tożsamej z pojęciem dyskursu. I dalej – choć mimo tego, że mniej więcej od lat 60. w ramach tworzenia dyskursu językiem domyślnym artystów stało się wideo, zaczęli oni zajmować się czymś, co przynajmniej w swojej istocie przypomina pracę reżyserów filmowych, czyli „reżyserowaniem”.

Jest nim wszelkie zawiadywanie „dzianiem się”, na przykład happening, performans, wideo. Realizując undergroundowe i awangardowe filmy, artyści zbliżali się do pola kinematografii, również komercyjnej, a często – już w latach 60. – wkraczali w nie jako reżyserzy (oczywiście takie przypadki zdarzały się już w latach 20.). Często była to praca na zasadzie delegacji i na wynegocjowanych przez artystów warunkach. Dla artystów kinematografia to przede wszystkim możliwość dotarcia do szerokiej publiczności (szerszej niż elitarna publiczność galeryjna) w bardzo długim czasie, a także – co nie jest bez znaczenia, bo artyści bardzo często są częścią współczesnego prekariatu – duże budżety (na przykład polska Nagroda Filmowa jest wyższa od brytyjskiej Nagrody Turnera).

I choć „narracja” i „dyskurs” są pojęciami i narzędziami innych pól i języków, to zaistnienie artystów w kinematografii – w wielu wypadkach z sukcesem – jest symptomem zaistnienia bardzo ważnego, wspólnego pola między tymi pojęciami. Bo to, czego kinematografia poszukuje najbardziej, co jest podstawą uruchomienia procesów twórczych i puszczania w ruch procedur, w tym finansowych, to właśnie pomysł, czyli dyskurs – dlatego właśnie artyści są dla tego pola cenni. Podstawą zaistnienia artystów w kinematografii nie jest tylko podjęcie ryzyka „wpuszczenia Innego” ani nawet otwarcie granic, ale wypracowanie wspólnego pola między realnym funkcjonowaniem praktyk, strategii i procedur wynikających z pojęć „narracyjność” i „dyskurs”.

Równoległe z rewolucją w polu sztuki od lat 60. następowały również rewolucje w polu kinematografii i filmu, z tym że tutaj oprócz rewolucji artystycznych i kulturowych kluczowe znaczenie miały rewolucje technologiczne i procesy globalizacji. Technologia wideo zastąpiona cyfrową zrewolucjonizowały nie tylko produkcję filmową, ale przede wszystkim dystrybucję, która wraz z globalizacją uczyniła kinematografię polem generującym ogromne zyski. Skutkiem tych rewolucji kategorią organizującą pole kinematografii są już nie gatunki filmowe, ale obiegi dystrybucyjne. Główne obiegi to dziś mainstream i arthouse. Każdy

z nich ma swoje kosztorysy (wysokość stawek), instytucje, obiegi produkcyjne, dystrybucyjne, festiwale, nagrody, kanały telewizyjne i platformy cyfrowe, w wielu punktach stykające się, ale zwykle działające w separacji.

Jedno jest pewne, a nie było tego nigdy wcześniej, że dziś – z jednej strony – artystom pracującym w medium filmowym jest bliżej do arthouse’owych i eksperymentujących filmowców niż do artystów stosujących tradycyjne media eksponowane w przestrzeniach galeryjnych, z drugiej natomiast – arthouse’owym i eksperymentującym filmowcom bliżej jest do artystów pracujących w medium filmowym niż do reżyserów wynajmowanych do określonego projektu filmowego w systemie producenckim mainstreamu.

Taka koincydencja jest częściowo powodem, a częściowo już skutkiem wielu „przetasowań” w strategiach artystycznych i instytucjonalnych. Najważniejsze z nich to reorganizacja funkcjonowania z jednej strony instytucji sztuki (muzea, galerie), a z drugiej instytucji filmowych, w tym geometryczny wręcz przyrost liczby festiwali i nagród filmowych. Stąd pola sztuki i filmu, dotychczas odseparowane, dziś są ze sobą połączone siecią powiązań instytucjonalnych, przy czym zwykle praktyka wyprzedza teorię, a nawet krytykę.

Mianowicie od połowy lat 90. postępuje proces, w ramach którego instytucje sztuki stają się producentami, współproducentami i dystrybutorami filmów artystów (co w latach 80. robiły kanały telewizyjne, na przykład brytyjski Channel 4). Zaczynają już również być wyposażane w profesjonalne sale kinowe, które proponują projekcje i programy filmowe; ich program nie jest jednak tym samym co program kin studyjnych (oferujących kino tzw. autorskie i arthouse’owe).

Równocześnie w ramach najważniejszych festiwali różnego typu, często tych z wieloletnią historią, zaczynają pojawiać się nowe sekcje typu „expanded” czy „inne spojrzenie” (lub reorganizują się te już istniejące; na przykład od sekcji *Certain Regard*

Huba, kadr z filmu, 2013, Polska, scenariusz i reżyseria: Anka i Wilhelm Sasnal, produkcja: Anka i Wilhelm Sasnal, Sadie Coles HQ, fot. dzięki uprzejmości artystów



* Parafraza często przytaczanej wypowiedzi Andrzeja Wajdy z czasów konfliktu wokół łódzkiej szkoły filmowej z przełomu lat 60. i 70.: „koledzy filmowcy nie są naszymi kolegami”. Zdanie to jest kwintesencją ówczesnej postawy Wajdy jako szefa Stowarzyszenia Filmowców Polskich, który był całkowicie przeciwny „wpuszczaniu” artystów do kinematografii i pozwalaniu studentom szkoły filmowej na przyjęcie strategii artystycznych. Obecnie Wajda i prowadzona przez niego szkoła filmowa (Szkoła Wajdy) są liderem, aktywnym uczestnikiem wprowadzania artystów do kinematografii i sygnatariuszem Nagrody Filmowej.



Z daleka widok jest piękny, kadry z filmu, 2012, Polska, reżyseria: Anka i Wilhelm Sasnal, produkcja: Filmpolis, Anton Kern Gallery, fot. dzięki uprzejmości artystów

Dla instytucji sztuki pokazywanie filmów artystów i programów filmowych we własnych salach kinowych jest prostsze organizacyjnie i dużo tańsze, wykształciły się już procedury oraz rytuały dystrybucyjne i finansowe ich dotyczące.

między innymi debiutanci, ale także herosi filmowej awangardy lat 70. – Ken Jacobs i Michael Snow.

Nie sposób nie zauważyć, że zaistnienie filmów artystów w kinematografii zachodzi równolegle z wymianą i wzajemną fluktuacją rytuałów instytucjonalnych między polem sztuki a kinematografią i że te procesy wzajemnie się stymulują, co powoduje znoszenie granic między obu polami. Trudno tu mówić, by programy filmowe w galeriach i muzeach były tym samym, czym są programy festiwalowe – jednak mają one dużą warstwę wspólną. Wiele filmów prezentowanych w obu tych polach funkcjonuje zarówno w obiegu galeryjnym, jak i w „normalnej” dystrybucji kinowej. To filmy często eksperymentujące z formą bądź komunikatem, zawierające różnego typu treści społeczno-polityczne (które mogą być trudne w odbiorze, ale nie jest to regułą). Można powiedzieć, że programy te są wentylem dla zwykle neutralnego (bądź *quasi*-neutralnego) formalnie i politycznie neoliberalnego mainstreamu.

Podobna i częściowo wspólna dla obu pól jest też grupa pracujących i współpracujących z nimi ekspertów (inna niż w kinie mainstreamowym) – kuratorów, programerów, selekcjonerów, jurorów, ekspertów, krytyków, edukatorów itp. To oni na równi z filmowcami i artystami są dziś twórcami nowych trendów. Bo wsparcie kinematografii dla filmów artystów to nie tylko wsparcie dla ich twórców – dziś narodowe i (zwłaszcza) ponadnarodowe instytucje i wydarzenia tego pola (głównie festiwale filmowe) są pracodawcami dla ogromnej rzeszy pracowników pola sztuki. To oni dziś uzupełniają pracę zwyczajowo obecnych tam krytyków i filmoznawców pola kinematografii, aplikują w to pole język i strategię pola sztuki, są forpocztą i „tłumaczami” artystów.

W przeciwieństwie do nie tak dawno dominujących papierowych katalogów festiwalowych te udostępniane w internecie (na aktywnych przez cały rok festiwalowych stronach) zawierają obszernie teksty na temat filmów, sekcji i zjawisk artystycznych, do złudzenia przypominające teksty krytyczne z pola sztuki. Dziś strony większości festiwali filmowych nie różnią się od stron muzeów czy galerii sztuki.

Dla instytucji sztuki pokazywanie filmów artystów i programów filmowych we własnych salach kinowych jest prostsze organizacyjnie i dużo tańsze, wykształciły się już procedury oraz rytuały dystrybucyjne i finansowe ich dotyczące (narzucają je bardzo często systemy dotacji). „Kina w muzeum” – będące czymś z zasady innym niż kina komercyjne i arthouse’owe, programowane przez krytyków sztuki z doświadczeniem programerskim i posiadających wiedzę o pozyskiwaniu dotacji – cieszą się zwykle bardzo dużym powodzeniem jako nowy produkt kulturowy, ponadto są

Sailor, 2010, Warszawa, reżyseria i realizacja: Norman Leto



Kino-sztuka: czy koledzy filmowcy są naszymi kolegami?

festiwalu w Cannes zaczęła się kariera filmowa wspomnianego już artysty McQueena). Są to sekcje, które są zarządzane podobnie jak instytucje z pola sztuki – czyli przez ekspertów selekcjonujących filmy do przeglądów/prezentacji/konkursów, ustalających program i prezentujących go publiczności. Publiczność, poza *box office*, oczywiście ma również prawo głosu – podobnie jak w polu sztuki – nie tylko w czasie „spotkań z artystą”, ale również podczas paneli, dyskusji, warsztatów itp. (które często są rejestrowane lub dostępne *online* na stronach festiwali). W ramach tychże sekcji, w których wyselekcjonowani filmowcy i artyści są zwolnieni

z wymogu narracyjności, prezentowane są filmy, które moglibyśmy określić jako „filmy z poszerzonego pola” (co częściowo tylko pokrywa się z dawnym rozumieniem „eksperymentu filmowego”, będącego przecież figurą zwalniania z wymogu narracyjności w modernistycznym dyskursie kinematografii). Pokazywane są tam formy filmowe wszelkich metraży i gatunków oraz ich miksy i hybrydy, w różnych technikach, różnych twórców z całego świata i z różnych pól (filmowcy, artyści z pola arthouse’u, krytycy sztuki itp.). Na przykład wraz z polskim *Performerem* Rondudy i Sobieszkańskiego w sekcji *Forum Expanded* na Berlinale byli



Performer, kadry z filmu, 2015, reżyseria: Łukasz Ronduda i Maciej Sobieszcański, producent: Wajda Studio

Artyści funkcjonujący w polu sztuki, zwłaszcza ci, którzy posługują się medium filmowym, potencjalnie mogą zafunkcjonować w polu kinematografii – jednak nie dlatego, że są artystami, ale dlatego, że będąc nimi, posiadają określone kompetencje i kapitał symboliczny.

ważną składową tak pożądanego dziś otwierania instytucji sztuki na zewnątrz.

Nie można pominąć także faktu powoływania ogromnej liczby arthouse'owych festiwali (są one zazwyczaj dużo skromniejsze niż sekcje *expanded* dużych festiwali, mniej „eksperckie”, a bardziej nastawione na publiczność), prezentujących repertuar, w którym doskonale mieszczą się zarówno offowi i awangardowi filmowcy, jak i artyści.

Dziś, zwłaszcza poza mainstreamem – jak zauważa Nicolas Bourriaud w *Estetyce relacyjnej* – nie ma już uniwersalnej, niemej ramy instytucji, w jakiej filmy są prezentowane i która narzucała „uniwersalny”, niemy odbiór; nie ma również uniwersalnej publiczności. Projekcje, często obudowane innymi eventami, odbywają się na zasadzie performatywnego spotkania budującego relacje – w określonym czasie dla określonej publiczności.

Wszystkie wyżej wymienione procesy nie mogłyby mieć miejsca (a z pewnością nie byłyby tak dynamiczne), gdyby nie strukturalne zmiany w instytucjach finansujących i dotujących. Zmiany te można w uproszczeniu określić jako odejście od paradygmatu modernistycznego z jego separacją gatunków i pól. Współczesne struktury dotacji otwierają granice dawniej nieprzekraczalnych taksonomii, czego najlepszym przykładem może być przekształ-

cenie w 2013 roku programu „Media” w „Kreatywną Europę” („Creative Europe”). Program ten, bez którego nie mógłby się odbyć żaden europejski festiwal ani nie działałaby żadna instytucja, jako „Media” wymagał od projektów narracyjności, przez co lokował się w polu kinematografii, bardzo to pole zdominując i formatując. Program „Kreatywna Europa” ma wiele komponentów targetowych i międzysrodowiskowych, pozwalających odchodzić od narracyjności, przekraczać dawne branżowe bariery, co daje możliwość korzystania z niego (i z wielu do niego podobnych) również instytucjom sztuki. Z drugiej strony natomiast daje artystom podstawę do formalnego zaistnienia (bycia zatrudnionym) w kinematografii w funkcji reżysera, bez konieczności – mówiąc modernistycznym językiem – „bycia reżyserem”.

Zaistnienie artystów wizualnych jako reżyserów filmów w międzynarodowym obiegu festiwalowym i dystrybucyjnym nie jest więc wynikiem rewolucji, a raczej ewolucji produktów kulturowych, strategii i praktyk artystycznych, a przede wszystkim – wypracowania pola wspólnego dla kinematografii i sztuki, gdzie artyści znajdują swoje „naturalne” miejsce. Artyści funkcjonujący w polu sztuki, zwłaszcza ci, którzy posługują się medium filmowym, potencjalnie mogą zafunkcjonować w polu kinematografii – jednak nie dlatego, że są artystami, ale dlatego, że będąc nimi (pracując jako artyści), posiadają określone kompetencje i kapitał symboliczny. I jedno, i drugie pracuje tak w polu sztuki, jak i kinematografii, stąd artyści dla kinematografii są cenni.

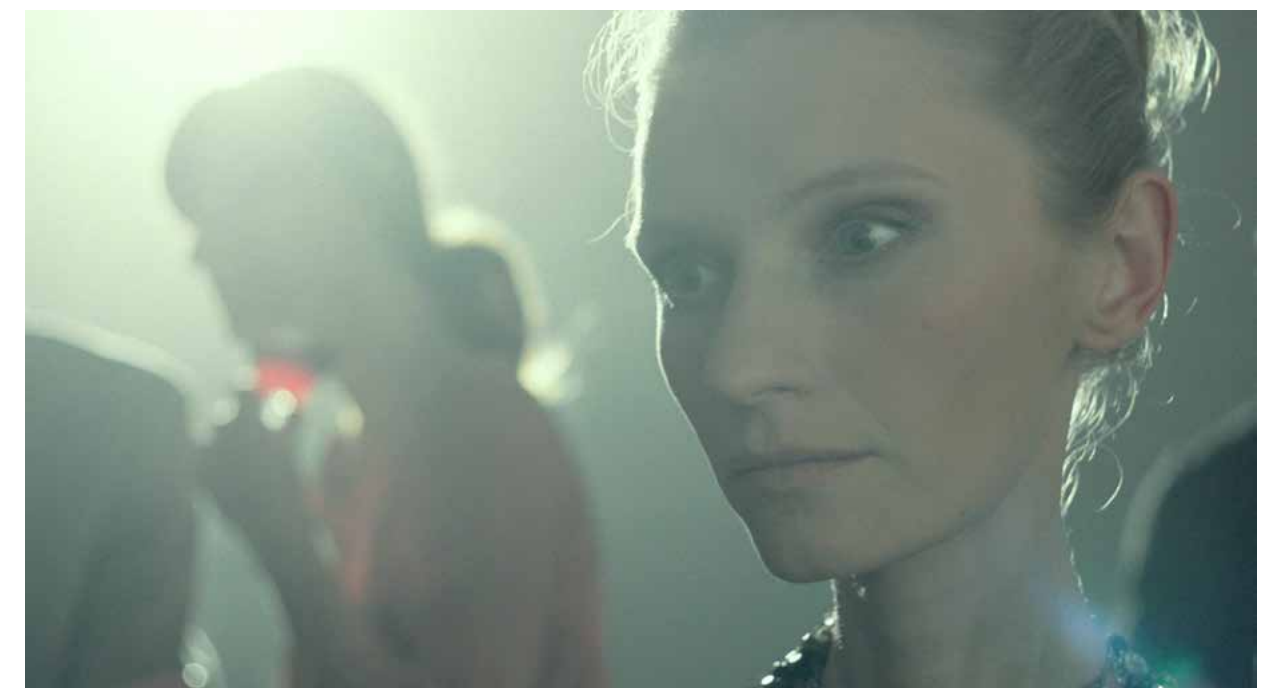
Performer, kadr z filmu, 2015, reżyseria: Łukasz Ronduda i Maciej Sobieszcański, producent: Wajda Studio

2.

Tradycją w Polsce jest realizowanie przez artystów form filmowych na różnie rozumianym styku pola sztuki i filmu. Już w latach odwilży powstawały one wewnątrz instytucji kinematografii PRL-u (w peryferyjnych obszarach mniejszego nadzoru, na przykład w wytwórniach filmów oświatowych i animowanych) jako tzw. wówczas eksperyment filmowy.

Od końca lat 70. państwowa kinematografia popadła w kryzys, a filmy artystów i awangardowych filmowców tworzone były w polu sztuki. Z tym że do niedawna preferowanymi przez ich autorów strategiami były w większości strategie dokumentalne. Zmieniło się to około dziesięciu lat temu. Po pierwsze artyści zwrócili się do strategii fabularnych, po drugie ich filmy profesjonalizowały się, a po trzecie zaczęły produkować we współpracy z kinematografią długometrażowe narracyjne filmy przeznaczone do kinowej dystrybucji i na festiwale filmowe. Wszystkie te filmy (na przykład *Summer love* Piotra Uklańskiego, filmy Wilhelma i Anki Sasnalów, filmy Karola Radziszewskiego) pozostają w sensie prawa autorskiego własnością swoich twórców, ich *oeuvre*. Stąd mimo kinowego formatu i jakości artystycznej mają minimalną widownię i (poza filmami Sasnalów) nie przebijają się na festiwale filmowe.

W 2011 roku, na mocy porozumienia Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, Muzeum Sztuki Nowoczesnej i Mistrzowskiej Szkoły Andrzeja Wajdy, wynegocjowano powołanie Nagrody Filmowej (500 tys. zł). W jej ramach wyłoniony w corocznym konkursie filmowy projekt artysty z pola sztuki, po odbyciu przez jego autora rocznego kursu w Szkole Wajdy, może być realizowany w kinematografii (podlega jednocześnie obowiązującej *Ustawie o kinematografii*). Dotychczasowymi laureatami nagrody zostali najbardziej znani



Kino-sztuka: czy koledzy filmowcy są naszymi kolegami?



Walser, kadr z filmu, 2015, Polska, reżyseria: Zbigniew Libera, produkcja: FilmPolis

Czy określenie „obieg galerijny” filmów artystów znaczy u nas to samo co na przykład w Europie czy USA? Oczywiście festiwalowy obieg filmów jest ponadnarodowy, jednak nasz rynek sztuki współczesnej, zwłaszcza ten wspierany z budżetu, jest jeszcze stosunkowo młody i ubogi.

polscy artyści: Zbigniew Libera (*Popołudnie w barze Ozon*), Anna Molska (*Mutantki*), Agnieszka Polska (*Hura, wciąż żyjemy*) oraz Katarzyna Kozyra (*X*). Można powiedzieć, że w pewnym sensie jest to powrót – poza oczywistymi różnicami wynikającymi z funkcjonowania państwa totalitarnego – do sytuacji artystów pracujących w kinematografii w czasach PRL-u – w tym sensie, że za cenę rezygnacji z części praw autorskich „dostają” od kinematografii jej tylko właściwe, niedostępne w polu sztuki narzędzia: nie tylko wsparcie produkcyjne, ale także na przykład promocję festiwalową, dystrybucyjną czy archiwizację.

W tym roku pierwsze pokłosie Nagrody Filmowej *Performer*, pomyślany jako film-wystawa performansów, znalazł się w selekcji dwóch prestiżowych festiwali – w Rotterdamie (sekcja *Signals RR*) i na Berlinale (sekcja *Forum Expanded*, gdzie dostał główną nagrodę Think: Film Award) – co jest niewątpliwym sukcesem; pokazywany był także w Tate Modern. *Performer* formalnie do Nagrody Filmowej nie należy, ale jest jej zaczynem. W tym przypadku, inaczej niż w projektach walczących o Nagrodę Filmową, artysta (tytułowy performer Oskar Dawicki) nie jest reżyserem, ale głównym bohaterem. Film został wyreżyserowany przez *duo* Łukasz Ronduda (kurator i krytyk sztuki) i Maciej Sobieszcański (re-

żyser filmowy). Bardzo ciekawy jest także film *Walser* Zbigniewa Libery, który wychodzi od konwencji thrilleru postapokaliptycznego (temat ten interesował już Libere w pracy *Wyjście ludzi z miast*). Zarówno *Performer*, jak i *Walser* będą miały polską premierę na festiwalu Nowe Horyzonty, będą również pokazywane w konkursowej sekcji *Inne Spojrzenie* Festiwalu Filmów Fabularnych w Gdyni, najważniejszego festiwalu polskiej kinematografii. To wydarzenie jest pozornie błahe, przełamuje jednak utrwaloną od lat 70. instytucjonalną izolację artystów używających medium filmowego i filmowców z pola kinematografii. *Walser* i *Performer* mają szansę być najciekawszymi polskimi filmami roku, podobnie kreacje Oskara Dawickiego (*sic!*) i Krzysztofa Stroińskiego – bohaterów obu filmów.

3.

Czy określenie „obieg galerijny” filmów artystów znaczy u nas to samo co na przykład w Europie czy USA? Oczywiście festiwalowy obieg filmów jest ponadnarodowy, jednak nasz rynek sztuki współczesnej, zwłaszcza ten wspierany (bardzo skromnie) z budżetu, jest jeszcze stosunkowo młody, z bardzo ubogą infrastrukturą. Architektura muzeów i galerii – poza nielicznymi

wyjątkami – jest archaiczna, zaprojektowana dla obiektów sztuki tradycyjnej, bądź przypadkowa. Skutkuje to również tym, że najczęstszym sposobem eksponowania filmów w przestrzeniach galerijnych jest praktyka wymagająca chyba wreszcie wystawieniowego namysłu – robi się bowiem z filmów (zazwyczaj małe) obrazy w ramach, zawieszane na ścianach, w najlepszym wypadku w zaciemnionych boksach, puszczane w pętach. Komfort widza stojącego naprzeciw jest zerowy. Można w ten sposób wytrzymać krótkie formy dokumentalne, ale takie warunki odbioru uniemożliwiają empatyzowanie widza ze światem przedstawionym w filmie w wypadku stosowanych coraz częściej przez artystów w ostatnich latach strategii fabularnych.

Przede wszystkim jednak wiele muzeów, a nawet galerii na świecie ma już dziś profesjonalną salę kinową, cyfrowy projektor i zwykle zespół kuratorów filmowych. Jest to oczywiście usługa dla zewnętrznej publiczności, jednak ponieważ ma ona miejsce wewnątrz pola sztuki, w jakiś sposób przez to pole jest przyswajana, asymilowana. Pole sztuki ma szansę zaakceptować „swoich” artystów używających strategii z pola kinematografii, krytycznie wspierać ich delegację do tego pola.

Profesjonalnych sal kinowych niemalże u nas nie ma, tym bardziej właściwych polu sztuki programów filmowych, ale też mało kto tu odczuwa taką potrzebę, zadowolając się salami multimedialnymi i ewentualnie programem arthouse’owym (nikogo nie zdumiewa, w jakim zadziwiającym kierunku wyewoluował program KinoLabu w Centrum Sztuki Współczesnej). Można w tym widzieć pokłosie braku filmowego undergroundu w Polsce, a przede wszystkim braku krytycznej pracy, jaką ten ruch wykonał, zarówno w polu sztuki, jak i kinematografii. Dlatego

pracownicy pola sztuki, a przede wszystkim krytycy, zwykle nie są kinofilami i nie należy od nich oczekiwać eksperckiej wiedzy filmowej jako narzędzia analizy kinowych, fabularnych filmów artystów. Trudno jednak spodziewać się, by nie pochyłali się oni nad filmami takich „swoich” herosów jak Zbigniew Libera czy Katarzyna Kozyra – ale z tego pochylenia wynika zwykle konsternacja, a nawet irytacja – po co w ogóle artyści pchają się na ten obcy (dla krytyków sztuki) teren?

Skutkiem tego splotu uwarunkowań nie następuje u nas poznawczy proces recepcyjny, który jest siłą pola *expanded* na festiwalach i obecności programów filmowych w instytucjach sztuki (jego strategię, wypracowaną już w latach 20., zostały szeroko zastosowane przez filmy underground lat 60. i od tego czasu poszerzają i stale redefiniują swoje pole). Proces ten polega na poszerzeniu „oglądania” o wiedzę opierającą się na zastosowaniu metodologii i strategii recepcyjnych z pola sztuki, a także na szerokiej wymianie („zlinkowaniu”) pomiędzy praktyką artystyczną a akademicką teorią i krytyką. Jak już wspominałam, pole kinematografii jest dziś pracodawcą pośrednim lub bezpośrednim dla wielu pracowników pola sztuki – u nas to niestety zaledwie zjawisko śladowe. A szkoda, bo polscy artyści posługujący się medium filmowym są w awangardzie międzynarodowych obiegów i zjawisko to zapewne będzie narastać. Mamy poza tym pełne archiwa filmów artystów z czasów PRL-u – przynajmniej te z nich, które zostały zrealizowane w kinematografii, są skatalogowane i dostępne, choć ukryte (na przykład opisane jako animacje, dokumenty, filmy o sztuce itp.), wymagałyby wreszcie krytycznego namysłu.

Pionierską u nas próbą otworzenia furtek w granicznych zasięgach między polami sztuki i kinematografii jest wydana

Walser, kadr z filmu, 2015, Polska, reżyseria: Zbigniew Libera, produkcja: FilmPolis



Kino-sztuka: czy koledzy filmowcy są naszymi kolegami?





Walsler, kadr z filmu, 2015, Polska, reżyseria: Zbigniew Libera, produkcja: FilmPolls

właśnie przez „Krytykę Polityczną” *Kino-Sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej* Łukasza Rondudy i Jakuba Majmureka. To pozycja na polskim rynku wyjątkowa; jeśli zostanie zauważona i zrozumiana, to kto wie – może ma szansę wykonać u nas taką pracę, jakiej dokonali przez swoje kanoniczne dziś teksty awangardowi krytycy i teoretycy w latach 70., tacy jak Laura Mulvey czy P. Adams Sitney, lub choćby rozpocząć proces krytycznej rewizji patrzenia na kino poprzez sztukę?

To publikacja prezentująca warsztatowo zjawisko kina polskich artystów w trzech grupach – filmy zrealizowane, w trakcie realizacji i projekty, które były zgłoszone, ale nie dostały Nagrody Filmowej, preferująca technikę wywiadu, prowadzonego zarówno z artystami, jak i z ich współpracownikami z pola filmu (scenarzystami, operatorami, montażystami, producentami itp.). Obok wywiadów w książce zamieszczone są elementy projektów filmowych artystów (scenariusze, scenopisy, projekty plastyczne itp.), kilka tekstów krytycznych autorów oraz poszerzający kontekst materiał ilustracyjny.

Kino-Sztuka naświetla i pokazuje, co w praktyce znaczy często dziś używane wyrażenie wytrych „profesjonalizacja filmów artystów”. Niemal wszyscy artyści w wywiadach mówią, że pierwsze filmy sami filmowali, kamera była ich „okiem”, później przełamywali się i stopniowo część swojego autorstwa oddawali. Że profesjonalizacja oznaczała dla nich to, iż najpierw kamerę oddawali operatorowi filmowemu, a potem, krok po kroku, podejmowali współpracę z kolejnymi profesjonalistami, aż do współpracy z ekipami filmowymi i zgody na profesjonalną postprodukcję filmu. Książka, poza artystami, tym członkom ekip z pola filmu oddaje

głos. I okazuje się, że współpraca zazwyczaj wyjątkowo dobrze się układała. I choć artyści nie byli „u siebie”, to potrafili ten teren doskonale oswoić i przekonać współpracowników z pola filmu do swoich strategii, i byli za to przez nich – pracujących na co dzień z profesjonalnymi filmowcami – doceniani. Wynika z tych wywiadów, że artyści nie chcą być tacy sami jak reżyserzy filmowi, nie chcą kopiować ich strategii, są bardzo świadomi swoich celów. Chcą pozostać artystami realizującymi swoje strategie poprzez współpracę z filmowymi profesjonalistami i ekipami filmowymi na zasadzie oddawania części autorstwa. I to ostatnie jest może trudne dla krytyków sztuki, bo w takiej formie w polu sztuki nie występuje – zdarza się bowiem, że artyści współpracują ze sobą lub artysta „używa” kogoś lub jakiejś strategii. W polu kinematografii ta współpraca jest sformalizowana, ale na przykład praca operatora nie polega na wykonywaniu poleceń reżysera – jest wraz z reżyserem (również wtedy, gdy reżyserem jest artysta) autorem obrazu filmu, wraz z reżyserem ustala jego koncepcję, ale to operator jest jego autorem bezpośrednim. Podobnie jest z reżyserią dźwięku czy montażem. Najłatwiej to może będzie zrozumieć na przykładzie muzyki filmowej – choć jej bezpośrednim autorem jest kompozytor, to autorem jej użycia, zaistnienia w filmie jest reżyser. Taki łańcuch zawierającego się w sobie autorstwa nie staje się bynajmniej „zawłaszczaniem” – i to jest może największa zdobycz maszyny kinematograficznej, tak samo ważna jak wynalazek złudzenia ruchu na taśmie światłoczułej (przekracza przy tym instytucjonalne strategie związane z teatrem, z których niewątpliwie się wywodzi). Wbrew mitom reżyser nie jest autorem filmu w rozumieniu pola sztuki, poza bardzo nielicznymi przy-

uwagę zwraca język, jakim *Kino-Sztuka* jest napisana. Wydaje się, że jest on uniwersalny i prosty. Taki – chciałoby się powiedzieć – roboczy. Dużo w nim czasowników i przymiotników, praktycznie nie ma już wydumanej modernistycznej terminologii i nazewnictwa.

padkami – film nie bywa dziełem jednego twórcy. Historia sztuki filmowej to również historia negocjowania procentu autorstwa (bez względu na to, jak to absurdalnie zabrzmie z punktu widzenia pola sztuki), ujmowana w ustawach o kinematografii i przepisach regulujących funkcjonowanie rynku filmowego, skutkująca wysokością tantiem autorskich. I to właśnie czyni z pola filmu tak atrakcyjnego pracodawcę – w przeciwieństwie do pola sztuki. Nie łudźmy się. To porównanie jednak dla wypowiadających się w imieniu artystów krytyków sztuki, zatrudnionych (zdarza się wciąż, że na etatach) w redakcjach, uczelniach czy instytucjach kultury, mających ubezpieczenie zdrowotne i perspektywę emerytury, może nie być tak istotne, jak jest dla samych artystów.

Kino-Sztuka naświetla ważny aspekt owego zawierającego się w sobie autorstwa – opisywany na podstawie obserwacji na gruncie polskim, które można uznać za wspólne dla ponadnarodowych obiegów typu arthouse’owego i *expanded*. To przyczynek do laboratoryjnego studium tego, o czym pisałam na początku tekstu – jak strategii konstruowania dyskursu (w sztuce) zbliżają się do strategii konstruowania narracji filmowej. Czyli jak realna praca artysty (zwłaszcza tego posługującego się medium filmowym) zbliża się do pracy reżysera filmowego i jak fakt, że zaczęły funkcjonować w tych samych polach i obiegach dystrybucyjnych, jest tych procesów skutkiem.

W ostatnich latach, zwłaszcza od czasu zdominowania pola filmu przez technologię cyfrową, w wypadku kina niemainstreamowego (arthouse’owego, autorskiego, a zwłaszcza kina artystów) zatrudnienie profesjonalnych reprezentantów zawodów filmowych nie jest powodowane chęcią posiadania zawodowego, „przezroczystego” zapisu filmowego. Dziś w kinie niemainstreamowym różnego typu – co można prześledzić w *Kino-Sztuce* – scenarzyści, operatorzy, montażysty, producenci itp. „wychodzą z cienia”, stają się widzialnymi partnerami reżysera, aktorów i swoimi nawzajem poprzez wypracowywanie języka i kanałów komunikacji. Redefiniują podstawy strategii i praktyk przynależnego im fragmentu procesu twórczego, wchodzą także na pola przynależne innym (bardzo dobrym tego przykładem jest realizacja *Performer*). Przy czym specyfika polskiego pola kinematografii – na mocy założycielskiej idei startowców, którzy umieścili edukację zawodów filmowych w jednej (wówczas jedynej w kraju) łódzkiej szkole z reżyserami – polega na tym, że zwłaszcza operatorzy (również scenarzyści i montażysty) nie stoją niżej od reżyserów w hierarchii zawodowej, są ich partnerami, mówią tym samym językiem. Jest to historycznie uwarunkowany proces, wzmocniony tradycją pracy nad komunikacją i praktyką pracy nad – powiedzielibyśmy dzisiaj – dewelopmentem projektów w Zespołach Filmowych.

To właśnie w Zespołach w latach 70., między innymi przy dewelopmentem i realizacji „kina moralnego niepokoju”, wypracowano niezwykle trudną strategię narracyjną dziś powszechną (żeby nie powiedzieć „obowiązkową”) zwłaszcza w kinie arthouse’owym, polegającą na połączeniu sprzeczności – subiektywnej kamery

oraz gry z procesem empatyzowania widza z filmowym światem, szczególnie z bohaterami. Taka strategia jest podstawą filmów artystów i kino-sztuki, na przykład *Performer*, studenckich krótkich filmów Stevena McQueena (jak *Bear*) czy współczesnych filmów o sztuce (jak *Seven Easy Pieces* Babette Mangolte). Śnieżący obraz wideo i zła jakość techniczna nie są dziś przezroczystym językiem sztuki, który go szlachetnie różni od języka kinematografii, ale jeśli już występują, to są celową, często sztucznie wprowadzoną strategią.

uwagę zwraca język, jakim *Kino-Sztuka* jest napisana. Wydaje się, że jest on uniwersalny i prosty. Taki – chciałoby się powiedzieć – roboczy. Dużo w nim czasowników i przymiotników, praktycznie nie ma już wydumanej modernistycznej terminologii i nazewnictwa. Taki język sprawdza się w nawiązywaniu profesjonalnego kontaktu i w rozmowie z artystą, reżyserem, scenarzystą, montażystą itp. Ronduda i Majmurek prowadzą ze swoimi rozmówcami bardzo dociekliwe, analityczne rozmowy dotyczące warsztatu i specyfiki pracy każdego z nich; takie są również ich teksty krytyczne zamieszczone w książce.

Kino-Sztuka to książka, można powiedzieć, „międzybranżowa” dzięki temu, że takie jest właśnie spojrzenie jej autorów – spojrzenie u nas całkowicie nietypowe, zarówno dla krytyków sztuki, jak i krytyków filmowych, również artystów i reżyserów.

Jest ona niemalże empirycznym doświadczeniem i oświetleniem tego, że artyści, mimo częstych początkowych trudności, potrafią w polu filmu bardzo dobrze się odnaleźć, pracować jego kodem, tzn. dogadywać się i dochodzić do porozumienia – dzielić autorstwo z reprezentantami zawodów filmowych. Czyli budować dyskurs poprzez zarządzanie autorstwem innych. Jak pokazuje książka, to zarządzanie w samej koncepcji projektowanego filmu zwykle różni się od tego, co robią zawodowi reżyserzy, ale w praktyce pracy nad nim zazwyczaj bardzo je przypomina.

Skoro krytycy filmowi poradzili sobie z kinem awangardowym, to może krytycy sztuki poradzą sobie z kinem artystów? Mieli oni przecież w przeszłości zadania, które wydawały się wówczas niemożliwe do wykonania, na przykład jak krytycznie zabrać się do analizy prac wideo artystów, które przestawały już być instalacjami. Dziś można zapytać, jak analizować filmy artystów, które pozornie niczym się nie różnią od filmów reżyserów filmowych, bo tak jak w tamtych praca artysty polega na zarządzaniu autorstwem innych. To jednak jest tylko zewnętrzny obraz zjawiska, w istocie to zarządzanie jest bowiem – w mniejszym lub większym stopniu – *tylko* narzędziem tworzenia dyskursu artystycznego.



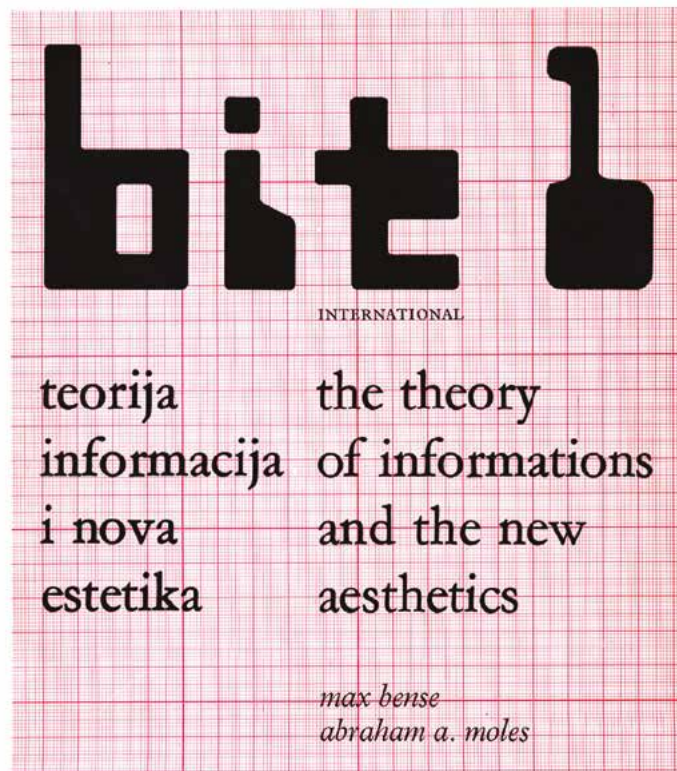
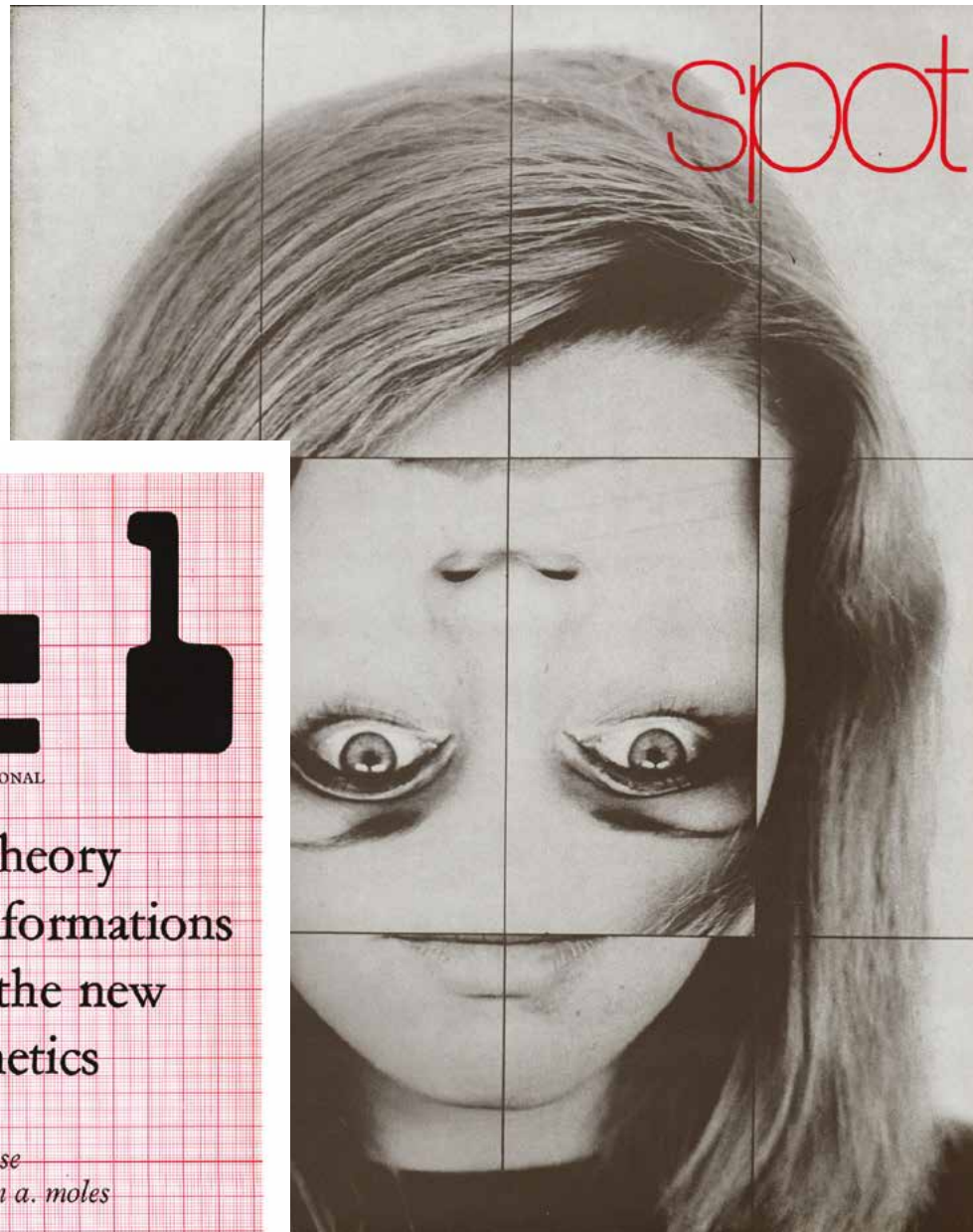
Nowa sztuka dla nowego społeczeństwa

WASZA OBECNOŚĆ JEST OBOWIĄZKOWA

New art for new society
YOUR PRESENCE IS REQUESTED

25. 9. –
30. 11. 2015

Muzeum
Współczesne
Wrocław



PUNX DEFE KTUO ZOZ:

Laureana Toledo
i Dr Lakra

Work in progress

9.10–23.11.2015

Wystawa zrealizowana we współpracy z Agencia Mexicana
de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Muzeum Współczesne Wrocław
pl. Strzegomski 2a, 53-681 Wrocław

www.muzeumwspolczesne.pl



Projekt dofinansowano ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego / The project has been co-financed by the Ministry of Culture and National Heritage
Muzeum Współczesne Wrocław jest samorządową instytucją kultury miasta Wrocławia / Wrocław Contemporary Museum is a cultural institution of the local government of the city of Wrocław

MWW

Muzeum Współczesne
Wrocław

Muzeum Współczesne Wrocław jest
samorządową instytucją kultury
Miasta Wrocławia

AMEXICID

RADIO
WROCLAW

iram

Gazeta
odra

TVP
WROCLAW

o.pl

Wrocław miasto spotkań

Wrzesień/Październik/Listopad

KALENDARIUM

Kalendarz wystaw w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej

POLSKA



Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej,
Słupsk i Ustka
Biennale Sztuki Młodych
„Rybie Oko” 8
od 3/09-10/11/2015

Galeria Sztuki im. Jana Tarasina, Kalisz
Pola Dwurnik, Morfologia
podłogi
od 3/09-11/10/2015

Łukasz Trusewicz, *Gra*
od 15/10-29/11/2015

MOCAK, Kraków
Artyści z Krakowa 1980-1989
od 16/10/2015-31/01/2016

Wilczyk & Wróblewski
od 16/10/2015-17/01/2016

Csaba Nemes, *Gdy polityka*
wchodzi w codzienność
od 16/10/2015-27/03/2016

Bunkier Sztuki, Kraków
Milion linii
od 25/11/2015-24/01/2016

Cricoteka, Kraków
Tadeusz Kantor, Cholernie
spadam!
od 23/10/2015-03/2016

Muzeum Narodowe, Kraków
Pątnik, podróżnik, turysta.
Poznanie świata. Z kolekcji
starodruków i kartografii MNK
od 1/09/2015-10/01/2016

Art Agenda Nova, Kraków
Oliver Ressler, Failed
investment
od 26/09-20/10/2015

Xawery Wolski, *Pakt*
od 23/10-24/11/2015

Galeria Zderzak, Kraków
Jerzy Jurry Zieliński, Paradis
od 16/09-17/10/2015

Międzynarodowe Centrum Kultury,
Kraków
Mikalojus Konstantinas
Čiurlionis. Litewska opowieść
od 16/10/2015-31/01/2016

Galeria Starmach, Kraków
Z kolekcji galerii Starmach:
Jerzy Kałucki, Jonasz Stern,
Edward Krasiński, Marian
Warzecha, Zbigniew Sałaj,
Edward Dwurnik
od 2/10/2015

Trafostacja Sztuki, Szczecin
Media Lab 5: Polska
od 29/08-25/10/2015

Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin
Gregor Różański, Backrooms
od 8/10-14/11/2015

Galeria Arsenał, Białystok
Subiektywne dokumentalistki
od 23/10-3/12/2015

Izabella Gustowska, *Przypadek*
Edwarda H.../Przypadek Izy G...
od 9/10-15/11/2015

Tomasz Koszewnik
od 23/10-3/12/2015

Paweł Matyszewski
od 18/12/2015-21/01/2016

Art Stations Foundation, Poznań
Izabella Gustowska, Nowy Jork
i dziewczyna
od 5/11/2015-7/02/2016

Galeria Arsenał, Poznań
Strategie buntu
od 28/08-11/10/2015

Galeria Fotografii pf, Centrum Kultury
Zamek, Poznań
Anja Manfredi, Suzy Lake,
Sara Glaxia, Podwójny brak
obecności
od 23/09-31/10/2015

Galeria Piekary, Poznań
Aleksandra Ska, Pandemia
od 16/10-13/11/2015

Białe jest białe, a czarne jest
czarne
od 20/11-27/12/2015

Le Guern, Warszawa
Robert Maciejuk, Ceremonie.
Praktyka widzenia
od 25/09-28/11/2015

Fundacja Archeologii Fotografii,
Warszawa
Mariusz Hermanowicz, Pole
walki
od 25/09-30/10/2015

Propaganda, Warszawa
Kijewski & Kocur, Złoty strzał
od 27/09-14/11/2015

Lookout, Warszawa
Diana Lelonek, Yesterday I met
a really wild man
od 29/09-25/11/2015

Starter, Warszawa
Mikołaj Moskał, Cool grey
meets neutral black
od 25/09-15/11/2015

Leto, Warszawa
Radek Szlaga
od 25/09/2015

Fundacja Arton, Warszawa
Impossible Light
od 25/09-25/11/2015

Ludmiła Popiel
od 3/12/2015-1/02/2016

Asymetria, Warszawa
Tribute to Jerzy Lewczyński,
WARTO ZAPAMIĘTAĆ!
od 25/09-24/10/2015

Lokal_30, Warszawa
Józef Robakowski, Szpula
energetyczna
od 25/09-28/11/2015

Ewa Zarzycka
od 4/12/2015-30/01/2016

BWA Warszawa, Warszawa
Ewa Axelrad
od 25/09-21/11/2015

Raster, Warszawa
Olaf Brzeski, Megalomania
od 25/09-7/11/2015

Laurie Kang
od 25/09-7/11/2015

Stereo, Warszawa
Wojciech Bąkowski, Nastawnia
ledwych ochot
od 25/09-31/11/2015

Alive for an Instant. Vanessa
Billy, Jesse Darling, Piotr
Łakomy, Roman Stańczak
od 13/11-18/12/2015

Piktogram, Warszawa
Dorota Jurczak, Buzz
od 25/09-31/10/2015

Monopol, Warszawa
Robert Kuśmirowski,
Mikołaj Smoczyński, Jacek
Sempoliński, Bartosz
Kokosiński
od 25/09-14/11/2015

Zachęta-Narodowa Galeria Sztuki,
Warszawa
Ogrody
od 14/08-4/10/2015

Spojrzenia 2015 – Nagroda
Deutsche Bank
od 8/09-15/11/2015

Zaraz po wojnie
od 3/10/2015-10/01/2016

Jan Działkowski, 10 miejsc,
które warto odwiedzić
od 16/10-22/11/2015

CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa
Kurz
od 4/09-15/11/2015

Przestrzajanie. Leszek
Knaflowski i audiosfera
od 24/09-6/12/2015

Kasia Michalski, Warszawa
Katarzyna Mirczak, *Otchłanie*
📍
25/09-5/11/2015

Galeria Dawid Radziszewski, Warszawa
Some Girls Are Bigger Than Others
📍
25/09-31/10/2015

Marcin Zarzeka
📍
6/11-5/12/2015

Pola Magnetyczne, Warszawa
Emil Cieślak, *Solfeż muzyki barw*
📍
25/09-28/11/2015

Fundacja Galerii Foksal, Warszawa
Piotr Uklański, *Dziś dajemy wam tylko pamięć*
📍
25/09-22/11/2015

Instytut Awangardy, Warszawa
Tadeusz Rolke
📍
od 18/09/2015

Galeria Foksal, Warszawa
Tadeusz Kantor, *Brudnopisy*
📍
7/09-30/10/2015

Muzeum Narodowe, Warszawa
Trasa Muzeum-Zalew Zegrzyński. Estrada Sztuki Współczesnej
📍
3/09-18/10/2015

Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, Warszawa
Zbigniew Libera, *To nie moja wina, że otarła się mnie ta rzeźba*
📍
22/11/2015-03/2016

Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa
Zofia Rydet, *Zapis, 1978-1990*
📍
25/09/2015-10/01/2016

Julius Koller, ?
📍
25/09/2015-10/01/2016

Warszawa w Budowie 7
📍
10/10-10/11/2015

Spectra Art Space, Warszawa
Roman Opałka
📍
26/09/2015-7/02//2016

BWA Katowice, Katowice
Obrazy miasta
📍
11/09-18/10/2015

Carole Benzaken, *Od drzwi do drzwi*
📍
29/10-6/12/2015

Galeria Dwie Lewe Ręce, Katowice
Mateusz Szczypiński
📍
2/10-6/11/2015

Atlas Sztuki, Łódź
Igor Makarewicz
📍
18/09-18/10/2015

Jerzy Nowosielski
📍
23/10-20/12/2015

Muzeum Sztuki, Łódź
Assaf Gruber, *Bezimiennosc nocy*
📍
2/10-29/11/2015

Mirosław Bałka
📍
27/11/2015-13/03/2016

Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk
Wyspa 3.0
📍
9/10-15/12/2015

Gdańska Galeria Miejska, Gdańsk
Prestidigitatorzy rzeczywistości. Bruno Schulz i bracia Quay
📍
24/10/2015-3/01/2016

Ewa Formella
📍
23/10/2015-11/01/2016

Agata Nowosielska, *W barok*
📍
13/11/2015-03/01/2016

CSW Łażnia, Gdańsk
Szaleństwa codzienności
📍
3/09-11/11/2015

N55, Sklep
📍
25/09-25/10/2015

Cities on the Edge
📍
4/12/2015-17/01/2016

Labirynt, Lublin
Wojna i pokój
📍
11/09-31/10/2015

Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała
Ewa Juszkiewicz, *Upadek kusi. Malarstwo*
📍
4/09-11/10/2015

42. Biennale Malarstwa „Bielska Jesień 2015”
📍
27/11/2015-17/01/2016

BWA Zielona Góra, Zielona Góra
Katarzyna Skorupska
📍
2/10-15/10/2015

Jasansky & Polak, *Kościół, kościół*
📍
6/11-29/11/2015

Kama Sokolnicka
📍
20/11-13/12/2015

Muzeum Współczesne Wrocław, Wrocław
Nowa sztuka dla nowego społeczeństwa. Dzieła sztuki, książki artystyczne, magazyny, dokumenty z kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Zagrzebiu
📍
25/09-30/11/2015

Vlado Martek, *Granice języka*
📍
25/09-16/11/2015

PUNXDEFECTUOZ: Dr Lakra i Laureana Toledo
📍
2/10-23/11/2015

CSW Kronika, Bytom
Magdalena Starska, *Zewsząd płynie woda*
📍
26/09-14/11/2015

ONEIRON & Yan Tomaszewski
📍
5/12/2015-30/01/2016

BWA Sokół, Nowy Sącz
Austeria
📍
9/10-29/11/2015

BWA Tarnów, Tarnów
Kama Sokolnicka, *Krzewienie kultury*
📍
3/09-25/10/2015

Zofia Stryjeńska, Angelika Kuźniak, Agata Endo Nowicka
📍
22/10-22/11/2015

Jarosław Fliciński, *casa-cosmos*
📍
11/12/2015-24/01/2016

CSW Znaki Czasu, Toruń
Przełom. Architektura w Polsce po 1989 roku
📍
17/09-22/11/2015

Jarosław Kozłowski, *Doznania rzeczywistości, praktyki konceptualne 1965-1980*
📍
17/10/2015-3/01/2016

Galeria Miłość, Toruń
99,965
📍
26/09-25/10/2015

Galeria Sztuki Współczesnej, Opole
Nowy duch
📍
24/10-22/11/2015

BWA Wrocław, Wrocław
Młoda Polska Fotografia / TIFF Festival
📍
4/09-11/10/2015

Najlepsze dyplomy ASP 2015
📍
23/10-6/12/2015

Jana Hojstričová i Palo Macho
📍
24/09-31/10/2015

Maria Bang Espersen
📍
5/11-6/12/2015

WRO Art Center, Wrocław
WRO 2015 Résumé, druga odsłona
📍
31/08-4/10/2015

Anna Jermolaewa, *Dobre czasy, złe czasy*
📍
20/10-29/11/2015

Igor Krenz
📍
11/12/2015-31/01/2016

Państwowa Galeria Sztuki Sopot, Sopot
Izabella Gustowska
📍
2/10-15/11/2015

Wojciech Fangor, *Malarstwo*
📍
8/10-8/11/2015

Dorota Nieznalska, *Preszłość, która nie chce pamiętać*
📍
19/11/2015-03/01/2016

Katarzyna Kobro
📍
20/11/2015-17/01/2016

CZECHY



Národní galerie v Praze, Praga
Maria Bartuszova. Exhibition as an Organism

29/09/2015–3/01/2016

Silver Lining. 25th Anniversary of Jindrich Chalupecky Prize

29/09/2015–3/01/2016

Startpoint. European Art Academy Award

29/09–1/11/2015

Meetfactory, Praga
Objectonomy

3/09–11/10/2015

Dan Perjovschi & Matej Smetana

21/10–29/11/2015

Anna Hulačová, Tereza Příhodová, Karolína Rossí,
Kánon

12/11–6/12/2015

Galerie hlavního města Prahy, Praga
Milota Havránková, The Stone Bell

1/10/2015–17/01/2016

Irene Stehli

13/10/2015–17/01/2016

City Surfer Office i Nevan Contempo,
Praga

Uporczywa niemożność koncentracji

15/10–8/11/2015

tranzit.cz, Praga
Jiří Valoch, *Merde*

13/10–29/11/2015

Drdova Gallery, Praga
Photography between Monument and Document

od 4/09/2015

Galeria Morawska, Brno
Caught by the Night. Czech Artists in France 1938–1945

11/09/2015–10/01/2016

Jindřich Chalupecký Award

25/09/2015–17/01/2016

Jan Svoboda, *I'm not a Photographer*

9/10/2015–17/01/2016

PLATO–Galerie města Ostravy, Ostrava
Jiří Černický, *Stalin's Head*

24/09–18/10/2015

Michal Budny & Jaromír Novotný, *Together*

22/10/2015–17/01/2016

Vladimír Skrepl, *Darlings*

18/12/2015–21/02/2016

SŁOWACJA



Stredoeurópsky Dom Fotografie,
Bratysława
Festival Mesiac fotografie

2/11–30/11/2015

Kunsthalle Bratislava, Bratysława
Psychogeographic Junction

18/09–25/11/2015

Nika Oblak & Primož Novak,
And Now For Something Completely Different 5

6/11–6/12/2015

Nová Synagóga, Žylina
The Fear. Origin of the state

24/09–11/11/2015

WĘGRY



Ludwig Múzeum, Budapeszt
Ludwig Goes Pop

9/10/2015–3/01/2016

Molnár Ani Gallery, Budapeszt
Veronika Jakatics–Szabó

14/10–27/11/2015

Dénes Farkas

9/12/2015–29/01/2016

Knoll Gallery, Budapeszt
Łukasz Jastrubczak, *hollow blocks in a windowless room*

11/09–14/11/2015

Ákos Birkas, *Das Ganze und der Rest (The Total and the Remnant)*

19/11/2015–16/01/2016

LITWA



Contemporary Art Centre, Wilno
XII Baltic Triennial

4/09–18/10/2015

UKRAINA



„The School of Kyiv” – Kyiv Biennial 2015, Kijów

8/09–1/11/2015

Pinchuk Art Centre, Kijów
Wystawa laureatów Pinchuk Art Centre Prize 2015

31/11/2015–01/2016

ESTONIA



Kumu, Tallinn
Concordia Klar & Peeter Ulas

13/08/2015–01/2016

Silence d'Or. Ilmar Laaban and Experiments in Sound and Language

4/09/2015–3/01/2016

Saga. Iceland: Art and Narrative

9/10/2015–01/2016

Ants Laikmaa. Vigala and Capri

11/09/2015–01/2016

ROSJA



Garage Museum of Contemporary Art, Moskwa
Project 35: The Last Act

8/10/2015–31/01/2016

Anna Nova Gallery, Petersburg
Andrey Kuzkin, *Numbers*

18/09–17/10/2015

Anatolij Belkin

23/10–7/11/2015

10. rocznica galerii Anna Nova.
Wystawa grupowa

20/11–17/12/2015



Jan Dziaczkowski, Bez tytułu, 2008-2009 © Aleksandra Dziaczkowska, Monika Klonowska, Julian Klonowski

• •
• •
czytelnia sztuki

Jan Dziaczkowski Pozdrowienia z wakacji

04 / 09 - 04 / 10 / 2015 | gliwice | czytelnia sztuki | dolnych wałów 8a | www.czytelniasztuki.pl

partner wystawy:

FUNDACJA
SZTUKWI
Z U A L
NYC



Aukcja Sztuki Współczesnej 8 października godzina 19

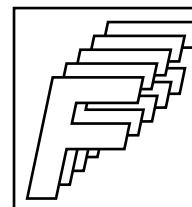
Stanisław Fijałkowski
162 x 114 cm

cena wywoławcza: 45 000 zł, estymacja: 65 000 - 85 000 zł

Katalog prac aukcyjnych na stronie www.desa.pl



Inspirowani Sztuką



FELIETON

Polacy, jeszcze jeden wysiłek!

TEKST:
Agata Pyzik

W Polsce podejście do artystycznego i materialnego dziedzictwa PRL-u cechuje specyficzna schizofrenia. Kolejne budynki i pomniki tajemniczo znikają, zostają sprzedane i wyburzone. Z drugiej strony nie ma nic modniejszego niż miejski aktywizm, broniący zagrożonych przykładów socjodernizmu. Czyli PRL był wspaniały, ale był okropny. Weźmy Warszawę, miasto na narodowym święczniku. Emilia, Prudential, Cztery Śpiący, rytualne dyskusje, czy zburzyć Pałac Kultury i Centralny. Nie wspominał reprivatyzacji szkół i budynków komunalnych, o której ustawy nikt nie chce podpisać. To tylko w Warszawie, gdzie widoczność jest większa – na prowincji pomniki związane z historią komunistyczną, partyzantami, Armią Czerwoną są burzone po cichu. Zarazem ze względu na najwyższe ceny działek presja na prywatyzację jest w stolicy najwyższa. Powodem presji nie są, jakby się wydawało, manifestacyjny antykomunizm i niechęć do czegośkolwiek, co republika ludowa po sobie pozostawiła. Im dłużej obserwuję losy pozostałości PRL-u, jest jasne, że ideologia patriotyczna to zasłona dymna, a absolutny prymat mają kwestie pieniężne i możliwość uwłaszczenia się dzięki prywatyzacji. Do kuriozalnej sytuacji dochodzi dziś w przypadku Emilii, którą deweloper cynicznie oferuje na sprzedaż miłośnikom sztuki, oczywiście po niebotycznej cenie, drwiąc z wartości budynku i bawiąc się w krytyka architektury.

Bez względu na naszą ocenę komunistycznej przeszłości budynki PRL-owskie *de facto* blokują ostateczną i całkowitą prywatyzację centrów polskich miast. To dlatego są na celowniku deweloperów i urzędników. Prymitywny antykomunizm to ściema, podobnie jak propaganda „nowoczesności” na modłę zachodnią. Jeśli w ogóle, porównanie z innymi krajami o komunistycznym dziedzictwie pokazuje, jak zubożała, niemal „postkolonialną” wersję pseudonowoczesności wyznajemy. Berlin praktykuje reakcyjną politykę wobec budynków NRD-owskich i trochę jak Warszawa pozbył się swojego Pałacu der Republik, aby w tym miejscu zrekonstruować pałac Hohenzollernów (trochę jak u nas plany rekonstrukcji pałacu Saskiego). Jednak dziesięć lat temu sprzeciwił się planom budowy „berlińskiego Chicago” według wzorowanego na latach 30. planu Hansa Kollhoffa i wpisał do rejestru cały Aleksanderplatz oraz dwa socjalistyczne biurowce, okalające plac od Karl-Marx-Allee. No tak, nie „zdekomunizował” również nazw swoich ulic. Podobnie zachowują się Włochy, gdzie

Partia Komunistyczna była bardzo silna aż do lat 80. i przegrała z Berlusconiem. Na przykład Bolonia, gdzie zarządzana przez partię rada miasta wprowadziła tak pionierskie rozwiązania, jak ograniczenie ruchu w centrum i wpisywanie historycznej spuścizny na listę zabytków, dziś w swoim muzeum sztuki współczesnej MAMbo wystawia Pasoliniego, muralistę Renata Guttusa (wielką inspirację Andrzeja Wróblewskiego) czy fragmenty audycji Radia Alice – pirackiego radia marksizującej młodzieży z Movimento '77 jako swoje dumne lokalne dziedzictwo.

Przykład Berlina jest ambiwalentny – coś stracili, coś zyskali. W mieście szaleje gentryfikacja, ale stolica Niemiec uznała, że nie chce się wyrzec swojej przeszłości. Polska bardzo często zachowuje się, jakby komunizm przytrafił się wyłącznie nam, i nie patrzy na cudze doświadczenia. Chętnie się porównujemy z Zachodem, kiedy nam to pasuje, jednak zestawiać się z nimi co do powojennej historii? To już nie przedzie. Wydaje się, że i pod tym względem były blok wschodni dostał gorsze karty. Dziś Ukraina, z powodu wojny z Rosją, poszła polską drogą i agresywnie usuwa pomniki Lenina, zapominając, że to Lenin stał za utworzeniem państwa Ukraina. Postanowiła też „zdekomunizować” swoje miasta, zrywa wspaniałe mozaiki z kijowskiego metra, a sama „komunistyczna propaganda”, cokolwiek miałyby to znaczyć, została spenalizowana. Niestety, w swoim odcinaniu się od Rosji paradoksalnie coraz bardziej się do niej upodabnia, gdyż jakoś nikt nie zauważył, że w Putinlandzie to czasy carskie są dziś wzorcem, a komunistyczni bohaterowie są niemal wyklęci. Leniny po cichu usuwane są w samej Rosji i zastępowane Piotrem Wielkim. Historia zatoczyła koło. Przypominamy w tym kraje islamskie, które od rewolucji religijnych w latach 70. postanowiły usunąć wszelkie swobody jako przykład wpływu „zgniłego Zachodu” – mechanizm backlashu jest ten sam. I niestety trzeba jechać do Bolonii lub Berlina, by zobaczyć, że cały ten „Zachód” był do nas bardzo podobny, i przez to jeszcze bardziej się od niego oddalamy.





RECENZJE

- 136 Alternativa 2015, *Błądnik codzienności*
- 138 Art+Science Meeting 2015
- 140 Biennale WRO 2015, *Test Exposure*
- 142 Christian Boltanski, *W mgnieniu oka*
- 144 *Czysta formalność*
- 147 *Makom. Dani Karavan. Esencja miejsca*
- 148 *Dispossession*
- 149 *Dzikie pola. Historia awangardowego Wrocławia*
- 151 *Gender w sztuce*
- 153 Irena Kalicka, *Koń jaki jest, każdy widzi*
- 155 *Otwarte Miasto MMXV*
- 157 Agnieszka Minich-Scholz, *Marian Minich – pod wiatr*
Marian Minich, *Wspomnienia wojenne*
i *Szalona galeria*
- 158 *Andrzej Matuszewski*
- 160 *After Year Zero. Powojenny uniwersalizm*
i *geografii współpracy*
- 163 *Palindrom*
- 165 *Performer*
- 168 *Papież awangardy. Tadeusz Peiper w Hiszpanii,*
Polsce, Europie
- 170 Tomasz Mróz, *Défaitisme*
- 171 *Tu jesteśmy!*
- 173 *Tychy. Sztuka w przestrzeni miasta*
- 176 Tymek Borowski, *Wszyscy potrzebują zasad,*
ale każdy potrzebuje innych
- 178 Honorata Martin, *Bóg Matka*
- 180 Siergiej Tcherepnin, *Vice versa cave*
- 182 Roman Vishniac: *Fotografia, 1920–1975*
- 184 *Vot ken you mach?*
- 186 Krzysztof Wodiczko. *Na rzecz domeny*
publicznej



Alternativa 2015 *Błądnik* *codzienności*

Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk
12 czerwca – 30 września 2015



Wendelien van Oldenborgh,
Piękno i prawo do brzydoty, 2014

Błądnik codzienności – Wernakularność to druga z cyklu wystaw poświęconych zjawisku lokalnego kontekstu organizowana przez Fundację Alternativa na terenach Stoczni Gdańskiej. Alternativa poszukuje nowych sposobów podkreślania społecznej roli sztuki. Coroczny wakacyjny cykl ma wzmocnić relacje pomiędzy lokalnością, problemami współczesnego świata a pracą artystów i codzienną praktyką kuratorską. Tym razem Aneta Szyłak do współpracy kuratorskiej zaprosiła Emily Pethick (kuratorkę i dyrektorkę galerii Showroom z Londynu) i Béatrice Josse (dyrektorkę Frac Lorraine, Funduszu Regionalnego Sztuki Współczesnej w Metz we Francji). Wybrane przez nie prace są bardzo różnorodne, świadczą też o różnej optyce kuratorskiej. Można jednak w konstrukcji wystawy zauważyć wspólny mianownik – to nie są prace powalające skalą, poruszające wielkie historie czy wykonywane przez wieloosobowe studia artystyczne. To ukłon w stronę artysty zagląającego do czyjegoś ogródka, chodzącego po lokalnych sklepach zbieracza czy pilnego geologa. Kogoś, kto słucha, przygląda się, a potem swoimi słowami opowiada historię.

Tegoroczna wystawa zatytułowana jest *Wernakularność*. Słowo to, choć do niedawna rzadko używane, ostatnio zaczęło pojawiać się w tekstach teoretycznych coraz częściej – w odniesieniu do architektury czy fotografii. Wernakularny w dosłownym, słownikowym sensie dotyczy potoczności, regionalizmów językowych – gwar, slangów itd. Rozszerzając to pojęcie, możemy mówić o lokalnym sposobie obrazowania. Powszedniość w tym rozumieniu może być też źródłem wiedzy, tej zwykłej, przekazywanej z pokolenia na pokolenie, a nie wyuczanej, eksperckiej.

Wystawy organizowane w Stoczni Gdańskiej dotychczas zazwyczaj poruszały tematy lokalne, często *stricte* stoczniowe. Tym razem jednak udział zewnętrznych kuratorek, a także artystów z wielu zakątków świata pozwolił zaprezentować kalejdoskop wernakularnych historii. Wystawa składa się w piękną opowieść o lokalności i codzienności. Zgromadzone prace opowiadają o tworzeniu własnych światów, pochylają się nad małymi historiami i znalezionymi przedmiotami.

Tegoroczną edycję projektu „Błądnik codzienności” zdominowały znaleziska przyrodnicze – głązy narzutowe, drobne wielobarwne kamienie, naturalne barwniki i lokalna roślinność.

Konrad Pustoła od dziecka spędzał wakacje z rodziną w miejscowości Stawinoga. Fotograf po czterdziestu latach sięga do rodzinnego archiwum dokumentującego kolejne lata pobytu na letnisku. Na strychu wyszukuje przedmioty, z którymi wiąże się konkretne wspomnienia. Instalacja złożona z artefaktów, zdjęć i dokumentów staje się wzruszającą opowieścią o dorastaniu, rodzinie i wartościach, które nas kształtują.

Film *Radio Delo* autorstwa Antona Katsa to historia ukraińskiego kombatanta, radiooperatora z czasów drugiej wojny światowej. Starszy pan opowiada, a jego historia przepleciona jest wiadomościami nadawanymi przez radio. Kats pozwala nam zajrzeć do prywatnego świata bohatera, który przy akompaniamencie radia przeszedł przez życie. Radio jest tu nie tylko tłem opowieści, ale także jej drugim bohaterem.

Artysta Babi Badalov pochodzi z Azerbejdżanu, jednak na stałe mieszka we Francji. Jego prace odnoszą się do doświadczeń

emigrantów. Pytanie zawarte w tytule prezentowanej na wystawie tkaniny: *Why I speak English?* odnieść można bezpośrednio do biografii artysty, jak i szerzej, do kwestii tożsamości. Płótno zapisane jest szczelnie tekstami w wielu językach, którymi operuje Badalov. Chaos w pracy podkreśla zagubienie i zamęt, w którym żyją artyści i podobni do niego obywatele świata.

Film Agnieszki Polskiej *Ogród* poświęcony jest polskiemu artyście konceptualnemu Pawłowi Freislerowi, który od lat mieszka w Szwecji i tam, porzuciwszy sztukę, zajmuje się hodowlą i pielęgnowaniem roślin. Artysta z kreatora akcji i performansów stał się wrażliwym ogrodnikiem. Polska zabiera widza w fikcyjną podróż po jego tajemniczym ogrodzie.

Instalacja Letify Echakhch *Gaya (E102) Horyzont 3* to linia ciągnąca się wzdłuż ścian galerii. Do jej namalowania artystka użyła marokańskiego barwnika spożywczego, popularnego w orientalnych sklepach na terenie Francji. Jest to żółty, jadalny barwnik, używany w kuchni arabskiej

jako zamiennik bardzo drogiego szafranu. *Gaya E102* nadaje potrawom wyłącznie estetyczny efekt. Co więcej, użycie podróbki pociąga za sobą szereg niepożądanych skutków ubocznych. Drobne fałszerstwo pozwala lokalom orientalnym na całym świecie na wizualne odtworzenie potraw, jednak nie jest w stanie przybliżyć kultury gotowania związanej z oryginałem.

Jedną z ciekawszych prac na wystawie są *Ślady proste* Anny Królikiewicz. To wielka, ręcznie zszywana płachta białego materiału, która została przybrudzona skorodowanymi, metalowymi elementami znalezionymi na terenie stoczni. Ornamet jest zderzeniem kobiecej pracy (biały obrus) i męskiej ciężkiej roboty (elementy stoczniowe). Tytułowe *Ślady proste* to ślady codzienności i pracy, odcisnięte, jakby na pamiątkę, na białym płótnie. Barwę nadaje rdza – symbol rozpadu miejsca.

Simon Pope w filmie *Ostaniec* pochyla się nad głazem narzutowym stojącym przy ulicy w mieście Scarborough w Wielkiej Brytanii. Interesuje go „społeczne” życie

kamienia – jego interakcje z przechodniakami, zwierzętami, roślinami. Artysta rozumie społeczność jako coś homogenicznego – zbiór odmienności, które na siebie wpływają. Głaz nie jest ostatecznym wedle terminologii geologicznej, Pope używa tego terminu, by podkreślić zabłąkaną naturę kamienia.

Florian Zeyfang i jego najnowsza praca *Kamienie* to wynik szperania po miejskich archiwach. Zeyfang, podobnie jak Pope, przygląda się kamieniom jako niemyim świadkom historii, a nawet ludzkiego istnienia. Kamienie stają się też narzędziem filozoficznym, pobudzają nas do zadawania sobie ontologicznych pytań – skąd przyszliśmy, dokąd idziemy?

Innym nietypowym zbiorem na wystawie jest *Zielnik stoczniowy* Macieja Salamona, na który składają się rośliny zebrane na terenie byłej Stoczni Gdańskiej. Artysta chce ocalić od zapomnienia florę tego miejsca, więc precyzyjnie zamacza rośliny w żywicy i wystawia ku pamięci w szklanych gablotach.

Tegoroczną edycję projektu „Błądnik codzienności” zdominowały znaleziska przyrodnicze – głązy narzutowe, drobne wielobarwne kamienie, naturalne barwniki i lokalna roślinność. Tę tematykę rozszerza i dopełnia *Otwarty ogród*, wydarzenie towarzyszące festiwalowi Alternativa. Rozpoczęty w zeszłym roku projekt grupy Lendlabor polega na zorganizowaniu na terenie byłej stoczni przestrzeni ogrodowej współtworzonej przez botaników, architektów, artystów i lokalnych rezydentów. Jak twierdzą organizatorzy, „projekt ten manifestuje taktykę odzyskiwania przestrzeni dla życia w miejscu od dawna spisanym na straty, miejscu rozkładu i rozpadu”. Tak też tereny byłej Stoczni Gdańskiej, przecięte ulicą, zagrożone wyburzeniem, zyskują dzięki działalności Anety Szyłak i jej fundacji nowe życie. Życie w ogrodzie pełnym warzyw, owoców i kwiatów bzu.

Katarzyna Szydłowska



Art+Science Meeting 2015

Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk
Nearly Human
9 maja – 5 lipca 2015
Patrick Tresset, *Human Traits*
31 maja – 14 czerwca 2015
Guy Ben-Ary, *Nervoplastica*
31 maja – 5 lipca 2015

Ryszard Kluszczyński wyróżnił swego czasu trzy typy relacji pomiędzy sztuką a nauką. Dwa skrajne bieguny wyznaczają w ramach tej klasyfikacji „sztuka dla nauki” oraz „nauka dla sztuki”. Trzecia droga to „sztuka dla rzeczywistości (kształtowanej przez naukę)”, a więc, z grubsza, działania popularyzujące naukowe osiągnięcia i ukazujące ich wpływ na otaczającą nas rzeczywistość. W konfrontacji z tegoroczną odsłoną Art+Science Meeting ma się ochotę ten skądinąd trafny model rozszerzyć o dodatkową kategorię, w której nie dominowałyby ni sztuka, ni nauka, nawet nie społeczeństwo, a człowiek jako taki.

Organizatorzy uraczyli nas w tym roku czterema wystawami, rozlokowanymi w obu budynkach Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia. Ostatni akord programu stanowi trwająca od 24 lipca do 27 września wystawa Damiana Hirsta *New Religion*, która niewątpliwie okaże się najsilniejszym lepem na widzów, jednak trzon stanowią trzy wcześniejsze ekspozycje. Oprócz solowych prezentacji gwiazd sztuki działającej w mariażu z nauką, ekspozycji definiujących ducha całego przedsięwzięcia, do których nas już przyzwyczajajono, w programie znalazła się także wystawa problemowa, przygotowana przez zasłużoną badaczkę i kuratorkę – Jasię Reichardt. Kuratorowana przez nią wystawa *Nearly Human* nadaje przy tym ton pozostałym dwóm pokazom, przygotowanym przez samego Ryszarda Kluszczyńskiego, *spiritus movens* całego przedsięwzięcia. W tym roku zaprezentował on twórczość Patricka Tresseta oraz Guya Ben-Ary’ego wraz z towarzyszącym temu ostatniemu zespołem innych artystów (Kirsten Hudson, Tanyą Visocecic, Boryaną Rossą).

Dość urzędowych wyliczeń, wgrzyźmy się w (prawie ludzkie) mięso. Heinrich von Kleist w słynnym tekście *O teatrze marionetek* pisał, że najczystszy wdzięk ukazać się może w ciele nieskończenie świadomym lub nieświadomym w ogó-

le, a więc w kukle lub bóstwie. W Łaźni wdzięcznych ruchów nie brakuje, za to granica między ludzkim i nieludzkim traci na ostrości. *Nearly Human* to przejrzysta i schludna ekspozycja, nienagannie rozmieszczona w przestrzeni otwartej przed kilkoma laty Łaźni 2 w gdańskim Nowym Porcie. Na wystawie oprócz bardziej lub mniej współczesnych obiektów i nagrań wideo zgromadzono okazały zbiór ilustracji budujących tło historyczne, od XVIII-wiecznych marionetek-automatów do niemal współczesnych robotów, a dodatkowo ilustracje literackiej i filmowej fikcji itp. W tak bogatym zbiorze znalazło się miejsce na różnego rodzaju nastroje, ze sporą dozą strachu włącznie, dzięki pokazanym horrorom i filmom *science fiction* klasy B. Z kolei prace współczesne tworzą zgrany chór w różowych okularach, z gradacją od zaprawionej humorem życzliwości, przez żywy entuzjazm, po bezwarunkowe zauroczenie. Entuzjazm ten nie jest wcale szczególnie naiwny, raczej lęki prześlaskające poprzednie stulecie wydają się w tym zestawieniu nieco infantylne. Jeśli więc pojawiają się tu nastroje dystopijne, to jako głosy z przeszłości, z głębi przykurzonych gablot – zresztą, czy zafascynowana technologią i robotyką przez całą swą karierę Reichardt, autorka słynnej *Cybernetic Serendipity* w londyńskim Intitute of Contemporary Arts w roku 1968, naprawdę zbudowała wystawę o lęku przed nimi?

Uderza przede wszystkim odejście od iluzyjnego antropomorfizmu robotów i marionetek. Nie napotkamy żadnej zwoodniczej imitacji rodem z *Łowcy androidów* czy niedawnego *Ex Machina*. Zmiana sięga oczywiście daleko poza wizualność: Miłośz pisał: „Jeżeli maszyny są cnotą w materii utrwaloną, potrafią zastąpić wysiłek ludzkiej woli, a ich cybernetyczne mózgi nie będą nawet musiały zwalczać nie istniejących w metalowych sercach emocji”. Mechaniczny umysł i ludzkie emocje, zimny metal, ciepła skóra itd. – nieznośny dualizm, reprodukowany i wypływany przez bardziej i mniej zdolnych twórców niezliczonych pokoleń. Na szczęście taki koturnowy „humanizm” odesłany zostaje przez kuratorkę do lamusa i zastąpiony refleksją nad człowieczeństwem (i życiem jako takim) ugryzioną od zupełnie innej strony.



Tim Lewis,
Mule make Mule, 2012

Zamiast więc babrać się w esencjalizmie, artyści dziarsko przerzucają się na obserwowanie tego, co na powierzchni. Niemal po warholowsku, ale w skali makro – chcecie wiedzieć wszystko o człowieku? Patrzcie tylko na powierzchnię, za nią nie ma nic. A powierzchnię tworzy między innymi woal ruchów, często nieporadnych, nie do końca przewidywalnych. Antagonizm mechanicznego serca i organicznego umysłu zastąpiony zostaje braterstwem zniedołężniałych kończyn i pordzewiałych prętów. Weźmy pracę Theo Jansena *Animaris Plauden Vela*. Jansen z pozoru idealnie przystaje do popkulturowego wzorca szalonego naukowca. Artysta od z górą dwóch dekad sukcesywnie udoskonala rachityczne konstrukcje z plastikowych rurek i żagli, a od pewnego czasu także pustych butelek, które wypuszcza następnie na plaży, by poruszały się po swych licznych, skomplikowanej budowy odnóżach. W Łaźni oglądać je można na nagraniu wideo, przy wtórze odpowiednio nastrojowej muzyki, co tylko umacnia wrażenie obcowania z niegroźnym freakiem. Jego *magnum opus*, któremu poświęcić się zamierza, jak deklaruje, do końca swojego życia, aż zdolne będą przetrwać bez pomocnej ręki swojego twórcy, jest jednak doprawdy frapujące.

Jansenowskie *Strandbeest*, jak nazywają się konstrukcje, dziwaczne stworzenia-marionetki, pyszną się własną banalną doskonałością, transparentnością, taniością materiałów, dzięki zmyślnej budowie

nie tylko poruszające się na wietrze, ale i magazynujące energię i potrafiące, do pewnego stopnia, rozpoznawać podłoże, na którym się znajdują. Jest w tym coś z brawury iluzjonisty przekonującego widownię o autentyczności swoich sztuczek. Projekt Holendra wyciąga swoje macki daleko poza studio artysty, ujawniając głębsze powinowactwo z nauką, niż mogłoby się z pozoru wydawać. Dotyczy ono myślenia o życiu w wymiarze już nie jednostkowym, ale szerszym, ewolucyjnym. Artysta udostępnił w sieci zestaw danych pozwalających na samodzielne wykonanie *Strandbeest*, ich „DNA”, zstępując ze swojego demiurgicznego piedestału i zrzekając się kontroli nad rozwojem swoich „dzieci”. Sam Jansen mówi o egzemplarzach powstających w drukarkach 3D jako o „narodzonych”, już nie skonstruowanych. Ich zakładana, przynajmniej w perspektywie nadchodzących lat, zdolność do przetrwania pozwala o nich myśleć w kategorii nowego gatunku hybrydycznych zwierząt.

W Łaźni wdzięcznych ruchów nie brakuje, za to granica między ludzkim i nieludzkim traci na ostrości. *Nearly Human* to przejrzysta i schludna ekspozycja, nienagannie rozmieszczona w przestrzeni otwartej przed kilkoma laty Łaźni 2 w gdańskim Nowym Porcie.

Oczekujący po wystawie zdominowanej przez roboty czystej futurologii mogą być nieco zmieszani. Choćby znany *Egzoszkielec* Christiaana Zwanikka – robotyczną „protezę”, w Łaźni prezentowaną jako autonomiczny obiekt, wyposażoną w czujniki ruchu, z wkomponowaną czaszką dzika. Spotyka się tu nie tylko biologia z technologią. Zwanikken żyje w malowniczo usytuowanym budynku niedysyjszego klasztoru franciszkańskiego w Portugalii, zaludniając go swoimi zwierzęco-robotycznymi pracami, co w filmie *Convento* uwiecznił Jarred Alterman. Zderzenie przeszłości z przyszłością jest jednak w niektórych pracach Holendra, z *Egzoszkieletem* na czele, bardziej jeszcze dojmujące, szerzej rozpięte. Spoglądam w oczodoły czaszki, efektownie poruszającej doprawionymi metalowymi nozdrzami, i jakoś wydaje mi się ona wtępem bardziej „archeologicznym” niż organicznym. Jako żywo staje przed oczami słynna scena z Kubrickowej *Odysei Kosmicznej* ze wzlatującą kością zamieniającą się w orbitującą stację

kosmiczną i podobna prehistoryczno-kosmiczna wrażliwość tuzów klasycznego land artu. Zbliżone wrażenia wywołuje też wideo *Paper Orchestra* Pierre’a Bastiena. Bastien, kompozytor i muzyk tworzący kinetyczno-dźwiękowe instalacje, przyznaje się do fascynacji prozą Raymonda Rousseau, pisarza z szufladki „twórcy niedoceniani za życia, wydobyli na światło dzienne jako geniusze-kurioza przez surrealistów i odtąd cieszący się niesłabnącą estymą”. W gronie współczesnych admiratorów twórczości Rousseau znajduje się chociażby Rebecca Horn, co łatwo dostrzec w jej delikatnych kinetycznych pracach. Te jednak, podobnie jak liczne niecodzienne instrumenty Bastiena, pozostają precyzyjnymi mechanicznymi konstrukcjami, którym bliżej do zegarkowych mechanizmów niż naznaczonych „ludzkim” tchnieniem automatów. Prezentowana w Gdańsku *Paper Orchestra* subtelnie się na ich tle wyróżnia, operując szeroką gamą dźwięków niemal „plemiennych”, wydobywanych w kontro-

lowany, ale dopuszczający marginesy przypadkowości sposób z arkuszy papieru – takie właśnie niuanse ujawniają sznyt doświadczonej kuratorki.

Niektóre wybory jednak budzą konsternację. Z koncepcją wystawy luźno wiążą się dwie prace z lat 90.: *Dissolution* Daisuke Furuiego – zapętłona czarno-biała animacja przechodzących w siebie płynnie twarzy Jezusa z klasycznych obrazów nowożytnych i bizantyjskich – wydaje się dość banalna i raczej ciężko powiedzieć, by obronną ręką przeszła próbę czasu, w zamie *Convento* uwiecznił Jarred Alterman. Zderzenie przeszłości z przyszłością jest jednak w niektórych pracach Holendra, z *Egzoszkieletem* na czele, bardziej jeszcze dojmujące, szerzej rozpięte. Spoglądam w oczodoły czaszki, efektownie poruszającej doprawionymi metalowymi nozdrzami, i jakoś wydaje mi się ona wtępem bardziej „archeologicznym” niż organicznym. Jako żywo staje przed oczami słynna scena z Kubrickowej *Odysei Kosmicznej* ze wzlatującą kością zamieniającą się w orbitującą stację

lowany, ale dopuszczający marginesy przypadkowości sposób z arkuszy papieru – takie właśnie niuanse ujawniają sznyt doświadczonej kuratorki. Niektóre wybory jednak budzą konsternację. Z koncepcją wystawy luźno wiążą się dwie prace z lat 90.: *Dissolution* Daisuke Furuiego – zapętłona czarno-biała animacja przechodzących w siebie płynnie twarzy Jezusa z klasycznych obrazów nowożytnych i bizantyjskich – wydaje się dość banalna i raczej ciężko powiedzieć, by obronną ręką przeszła próbę czasu, w zamie *Convento* uwiecznił Jarred Alterman. Zderzenie przeszłości z przyszłością jest jednak w niektórych pracach Holendra, z *Egzoszkieletem* na czele, bardziej jeszcze dojmujące, szerzej rozpięte. Spoglądam w oczodoły czaszki, efektownie poruszającej doprawionymi metalowymi nozdrzami, i jakoś wydaje mi się ona wtępem bardziej „archeologicznym” niż organicznym. Jako żywo staje przed oczami słynna scena z Kubrickowej *Odysei Kosmicznej* ze wzlatującą kością zamieniającą się w orbitującą stację

lowany, ale dopuszczający marginesy przypadkowości sposób z arkuszy papieru – takie właśnie niuanse ujawniają sznyt doświadczonej kuratorki. Niektóre wybory jednak budzą konsternację. Z koncepcją wystawy luźno wiążą się dwie prace z lat 90.: *Dissolution* Daisuke Furuiego – zapętłona czarno-biała animacja przechodzących w siebie płynnie twarzy Jezusa z klasycznych obrazów nowożytnych i bizantyjskich – wydaje się dość banalna i raczej ciężko powiedzieć, by obronną ręką przeszła próbę czasu, w zamie *Convento* uwiecznił Jarred Alterman. Zderzenie przeszłości z przyszłością jest jednak w niektórych pracach Holendra, z *Egzoszkieletem* na czele, bardziej jeszcze dojmujące, szerzej rozpięte. Spoglądam w oczodoły czaszki, efektownie poruszającej doprawionymi metalowymi nozdrzami, i jakoś wydaje mi się ona wtępem bardziej „archeologicznym” niż organicznym. Jako żywo staje przed oczami słynna scena z Kubrickowej *Odysei Kosmicznej* ze wzlatującą kością zamieniającą się w orbitującą stację

lowany, ale dopuszczający marginesy przypadkowości sposób z arkuszy papieru – takie właśnie niuanse ujawniają sznyt doświadczonej kuratorki. Niektóre wybory jednak budzą konsternację. Z koncepcją wystawy luźno wiążą się dwie prace z lat 90.: *Dissolution* Daisuke Furuiego – zapętłona czarno-biała animacja przechodzących w siebie płynnie twarzy Jezusa z klasycznych obrazów nowożytnych i bizantyjskich – wydaje się dość banalna i raczej ciężko powiedzieć, by obronną ręką przeszła próbę czasu, w zamie *Convento* uwiecznił Jarred Alterman. Zderzenie przeszłości z przyszłością jest jednak w niektórych pracach Holendra, z *Egzoszkieletem* na czele, bardziej jeszcze dojmujące, szerzej rozpięte. Spoglądam w oczodoły czaszki, efektownie poruszającej doprawionymi metalowymi nozdrzami, i jakoś wydaje mi się ona wtępem bardziej „archeologicznym” niż organicznym. Jako żywo staje przed oczami słynna scena z Kubrickowej *Odysei Kosmicznej* ze wzlatującą kością zamieniającą się w orbitującą stację

komórek macierzystych możliwych do przekształcenia w dowolne tkanki, w tym wypadku – neurony. Sieci neuronowe w swej teatralnej (*The Living Screen*), oświeceniowej (*In Potentia*) czy retro-sci-fi (*Snowflake*) otocze pozostają „mózgami” jedynie w cudzysłowie – co trzeźwo podkreślała uczestnicząca w panelu dyskusyjnym towarzyszącym wystawom Ewa Łojkowska z Wydziału Biotechnologii Uniwersytetu Gdańskiego – będąc jedynie niewielkimi sieciami neuronów, niezłożonymi przestrzennymi strukturami. Kompania pod przewodnictwem Ben-Ary’ego z zapalem biotechnologicznych pionierów ów niewygodny cudzysłów krępujący „mózg” we wszystkich pracach próbuje usunąć z pola widzenia poprzez wyrafinowane gadzety – niezbędne ich elementy, jednak z rozmachem przybrane w okazałe kostiumy – jak inkubator podtrzymujący jedną z sieci, utrzymany w stylistyce oświeceniowego aparatu naukowego.

Gdańsk dla działań z pogranicza sztuk wizualnych i nauki pozostaje niekwestionowaną stolicą. Prowadzona przez Grzegorza Klamana Pracownia Działań Transdyscyplinarnych na tutejszej ASP daje studentom do rąk narzędzia rzadko oferowane w innych polskich placówkach, misję popularyzatorsko-edukacyjną pełni Art+Science Meeting. Kawalek artystyczno-naukowego tortu uszczknąć próbuje wrocławskie WRO Media Art Biennale, które jednak pozostaje imprezą szerszej sprofilowaną na sztukę nowych mediów i o luźniejszej strukturze, jak w przypadku tegorocznej, niespojonej precyzyjną myślą kuratorską odłony.

Najjaśniejszym punktem Art+Science Meeting *Anno Domini* 2015 pozostaje natomiast ekspozycja przygotowana przez Jasię Reichardt, w przypadku której pomiędzy tytułowymi dziedzinami można rzeczywiście z czystym sumieniem postawić znak „+”, jako że zaprezentowane prace nie grafitują ku żadnemu z ekstremów – sztuka nie zmienia się w banalną ilustrację naukowych tez ani nie wyzyskuje narzędzi naukowych w charakterze taniej poźloty. Skrupulatnie badają za to kondycję współczesną, a i niekiedy pozwalają na przelotne spojrzenie za kuliszy przyszłości. Miejmy nadzieję – również przyszłości gdańskiego projektu, bo ta, jeśli bieć będzie wytyczonymi obecnie koleinami, czeka nas świetlana.

Piotr Policht



Biennale WRO 2015 Test Exposure

kurator: Piotr Krajewski
17 lipca – 30 września 2015

Bertrand Planes i Arnauld Colcomb, *Modulator – demodulator*, instalacja, 2014, fot. Marcin Maziej



W wywiadzie dla „Dwutygodnika” jakiś czas temu Paweł Janicki, artysta-programista i stały współpracownik Wro Art Center, wspominał, że kuratorzy nie znają się na języku kodowania C++, co powoduje, że sztuka nowych mediów znajduje się obecnie w niszy. Przyznaję, nie jestem komputerowym nerdem, co być może wpłynęło na moje dość krytyczne przyjęcie wielu propozycji tegorocznego Biennale WRO 2015. Wynikało to być może z braku narzędzi poznawczych do docenienia prac, które, choć technologicznie zaawansowane, nie były w stanie wyjść poza swego rodzaju autokomentarz. Z pewnością pracą tego typu, którą na długo zapamiętam, był komputer stacjonarny z przymocowanymi u góry młotkami, które uruchamiane za pomocą mobilnej aplikacji, obsługiwanej przez tenże komputer, waliły z całej siły w jego obudowę. I choć można by opisywać w nieskończoność złożoną relację między cyfrowymi i mechanicznymi formami pracy, widoczną w *User-generated server destruction* Stefana Tiefengramera, dla mnie jest to wciąż bardziej gadżet niż praca pokazywana na międzynarodowym biennale sztuki z ugruntowaną, ponad dwudziestoletnią historią.

Organizatorzy z pewnością dostrzegają problem ze współczesną definicją pojęcia sztuki mediów, na co wskazywać może już choćby podtytuł szesnastej edycji imprezy – „Test Exposure”. W ramach testowa-

nia kondycji mediów zaprosili bowiem ponad dwustu artystów parających się całym spektrum środków artystycznego wyrazu, od malarstwa, przez złożone instalacje bio-mechaniczno-cyfrowe, wideo, po akcje performatywne. Tym szerokim gestem zdawali się zachęcać, aby każdy indywidualnie mógł wybrać z szerokiej oferty to, co uważa za najciekawsze. Taki też trend przeważa w większości relacji z imprezy, publikowanych w różnych mediach. Nikt nie kusi się o całościową ocenę wydarzenia, wysuwane są jedynie własne „typy”, spełniające oczekiwania względem sztuki. Choć to może jedno z festiwalowych założeń, że ich poziom zwykle jest nierówny.

Tegoroczna edycja została rozparcelowana w kilku miejscach w mieście. Najbardziej ekskluzywnym z nich był z pewnością nowy gmach Biblioteki Uniwersyteckiej. Już dla samych surowych betonowych wnętrz, ze spektakularnym widokiem na Odrę warto było się tam wybrać. Wśród prac przyciągała uwagę lewitująca na jednej nóżce ozdobna sofa Jacoba Tonskiego, hipnotyzujące wrażenie sprawiało wideo *Minimal Vandalism* Kaya Walkowiaka, w którym deskorolkarz używał do ewolucji na desce prac zgromadzonych w wiedeńskiej Generali Foundation. Allesandro Fonte w pracy wideo *Unisono* pokazał skrzypka wykonującego na instrumencie pojedynczy dźwięk odtworzący buczenie dwóch odkurzaczy.

Trzeba przyznać, że próby przekodowywania jednych języków komunikacji na inne, pozornie niezwiązane z nimi, to jeden z najczęstszych zabiegów, jakimi posługują się twórcy medialni. Z dość irytujących prac tego typu wymienić mogę instalację *5 Robots Named Paul* Patricka Tresseta – maszyna wykonywała portrety chętnym widzom na podstawie nagrania z kamery cyfrowej. Ten patent pewnie świetnie by się sprawdził na turystycznym deptaku. Na wystawie nie brakowało całego szeregu banalnych interaktywnych (czy może interpasyjnych) instalacji, których głównym celem było komputerowe przekształcanie jednych mediów w inne: obrazów z kamer, dźwięków, tekstów wpisywanych bezpośrednio na klawiaturze komputera, kodów, ciągów danych, ludzkiej mowy, danych z portali społecznościowych czy zapisów na taśmie magnetofonowej. Sama ekspozycja nie miała jasnej narracyjnej struktury, sprawiała wrażenie zbioru dość przypadkowo dobranych prac podejmujących różnorodne zagadnienia.

Zabiegiem, który miał w zamierzeniu odświeżyć formułę wystawy, była równoległa z innymi pracami prezentacja wybranych projektów dyplomowych absolwentów kierunków dedykowanych mediom z polskich uczelni artystycznych. W ten sposób prace zgola jeszcze studenckie zostały pokazane na równych prawach z pracami bardziej doświadczonych twórców. Przy skąpych opisach prac rozmieszczonych na wystawie trudno było bez pomocy przewodnika stwierdzić jednoznacznie, które to były prace. Ta wystawa w wystawie miała dodatkowo charakter pokazu konkursowego; nagrodzone zostały *ex aequo* dwie absolwentki – Natalia Balsa z Krakowa i Marta Mielcarek z Warszawy.

Tradycyjnie jedna z wystaw biennale miała miejsce w budynku Muzeum Narodowego. Zgromadzone w holu prace, podobnie jak w bibliotece, nie odnosiły się w żaden sposób do siebie, a stanowiły raczej zestaw różnych projektów i pomysłów. Moją uwagę przykuły tam dwie, dość ironiczne w aspekcie medialności sztuki prace. *56 Broken Kindle Screens* Sebastiana Schmiega i Silvia Lorusa to książka analogowa ze zdjęciami tytułowych rozbitych czytników. Druga praca to *Charging* Daniego Ploegera, dwa tablety zamknięte w szelkach metalowych obudowach, podłączonych na stałe do ładowania, które obnażają największą bolączkę fanów nowych mediów – uzależnienie od tradycyjnego źródła energii.

Innym, dość nietypowym miejscem ekspozycji podczas biennale były przestrzenie domu handlowego Renoma. Prace zostały zgromadzone tam w większości w ciągu schodów prowadzących na parking. Poszukując z mapką poszczególnych prac kilka dni po oficjalnym otwarciu wystawy, nie mogłem oprzeć się pokusie obserwacji reakcji klientów domu handlowego na prezentowane tam prace. Mało kto zwracał uwagę na nadmuchane, lekko falujące balony w kształcie pokrowców na auta, ustawione na parkingu – pracę Vincenta Voillata *Tapis Roulants / Rolling carpets*, mimo że dźwięk ulicznego zgiełku, który im towarzyszył, zakłócał błogi nastrój miejsca. Niezauważana była niestety również projekcja nastrojowego, nostalgicznego wideo Wiolety Kaminskiej *Fog. And the whole world stops*, wciśniętego na ścianie w przejściu na parking. Zwycięska praca *Big dipper* Michaela Candy’ego – mechaniczna wałka zbudowana ze świetlówek, czy *Squint* Kenny’ego Wonga – zestaw

W ramach testowania kondycji mediów zaprosili ponad dwustu artystów parających się całym spektrum środków artystycznego wyrazu, od malarstwa, przez złożone instalacje bio-mechaniczno-cyfrowe, wideo, po akcje performatywne.

reagujących na przechodzących obok ludzi ruchomych okrągłych lusterek prezentowały się tak dizajnersko, że chyba nikomu z regularnych klientów sklepu nie wpadłoby do głowy, by specjalnie je kontemplować.

Dużą uwagę Biennale WRO poświęciło dwóm twórcom. Marcelo Zammerhoffowi i Elwinowi Flamingo. Obydwaj artyści, używający pseudonimów, skupili się w swoich pracach na metodach manipulowania społeczeństwem. W przypadku Marcela chodziło o manipulację za pomocą komunikatu – manifestu o ulepszenie świata, stworzonego przez artystę, a wygłaszanego przez szereg znanych polskich lektorów filmowych. Wielokanałowa instalacja, w której widz za pomocą przycisków mógł wybrać dowolnych lektorów, odczytujących „Niewygodny komunikat”, prezentowana była w galerii Entropia i w Renomie. Drugi ze wspomnianych twórców, Elvin Flamingo, w przestrzeni Wro Art Center prezentował swoją nietypową hodowlę mrówek, dla której buduje

specjalne terraria, wyposażone w systemy wzmacniania dźwięku. Praca ta otrzymała Nagrodę Krytyków i Wydawców Prasy Artystycznej. Zadaniem twórcy jest w tym przypadku stała regulacja warunków bytowych stworzeń poprzez dostarczanie im pokarmu, utrzymywanie wilgotności, konserwację ich terrariów. Jednocześnie widz może nie tylko obserwować życie społeczności mrówek, ale także dosłownie je usłyszeć, na żywo. Współpraca twórcza (artyści i owadów) została zaplanowana na dwadzieścia lat.

Eksperymentalny charakter tegorocznej edycji zawarł się również w dwóch, konkurencyjnych względem siebie pokazach prac młodych twórców. Na specjalne zaproszenie na jednym z pięter nowego gmachu Biblioteki Uniwersyteckiej grupa studentów z warszawskiej Pracowni Działań Przestrzennych Mirosława Bałki zaaranżowała sytuację mającą oddawać zgiełk i kakofonię przetrawionego kapitalistycznym konsumpcjonizmem ich

otoczenia. Szereg szklanych boksów został zaadaptowany na miejsca oferujące różnego rodzaju usługi – punkt sprzedaży systemów do nauki języków obcych SITA, prywatną klinikę leczącą niepłodność, kabiny służące do akcji *speed dating* czy biura oferujące wynajem profesjonalnych performerów (grupa Polen Performance: Justyna Łoś i Mikołaj Sobczak). Podczas otwarcia Tomek Wódkiewicz, zaproszony przez Tymka Bryndalę, bił rekord w nauce grania na gitarze piosenki *Hey Joe*, anonimowi pracownicy myli szklane drzwi, inna para performerów – Piotr Urbaniec i Jana Shostak – beznamiętnie kserowali puste kartki papieru, które po wyjęciu z maszyny rzucali na podłogę. Poszczególne boksy nie miały opisów z odniesieniem do konkretnych autorów prac, zostały potraktowane jako wspólny *environment*. Konkurencyjnym dla warszawskiej prezentacji projektem była kolejna odłona Samonośnych Uniwersalnych Wystaw, zorganizowana w prywatnym, wynajętym mieszkaniu w śródmieściu przez studentów wrocław-

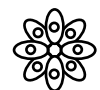
skiej akademii i ich znajomych. Formuła SUW-a została wypracowana jeszcze w 2012 roku przez Kamilę Wolszczak i zakłada prezentację prac artystycznych w prywatnych bądź nietypowych przestrzeniach, mającą na celu usprawnienie kanałów komunikacji między twórcami i publicznością. Pomysł nienowy, mocno osadzony w tradycji niezależnej sztuki Wrocławia, wciąż eksploatowany jest przez młodych artystów w tym mieście. Nieco kuriozalnie wyglądały tabliczki z opisami poszczególnych prac mocowane na PRL-owskiej meblościance, ale na tym nie kończył się mój kłopot z tą wystawą. Ekspozycja została zatytułowana *Gadu-Gadu*. Kto dziś jeszcze pamięta o tym popularnym w ubiegłej dekadzie komunikatorze? Biorąc pod uwagę wiek dziesięciu artystów, używali go zapewne w czasach gimnazjum. Gimnazjalne były także ich prace. Takie choćby jak wycieraczki ze starych ubrań z banalnymi sloganami, zasłyszanyymi z ust mieszkańców kamienicy (Karolina Balcer i Kinga Krzymowska, *Pranie brudów. Welcome*), transmisja rozmów ze znajomymi z całego świata przez Skype’a Aleksandry Wałaszek (*Na żywo*), dzingiel GG odtwarzany w momencie wchodzenia widza do mieszkania jako instalacja interaktywna Pawła Marcinka pod tytułem *Obecny*, rozmowy z użyciem komputerów dwóch osób siedzących na

przeciw siebie, drukowane od razu na drukarce (Dominika Borkowska i Mariusz Andrzejczyk, *Performans komunikacyjny*) czy wspólne pisanie kartek pocztowych do nieznanych osób (Anna Kosarewska, *Zagadań*). Chyba jedyną pracą na tej wystawie, która faktycznie zadziałała, były dwa płótna Krzysztofa Bryły przedstawiające drzwi windy umieszczone w półmroku klatki schodowej, przed którymi ustawiali się widzowie z nadzieją, że nie będą musieli wchodzić po stromych schodach. Porównanie tych dwóch projektów, warszawskiego i wrocławskiego, wypada niestety z korzyścią dla pierwszego z nich. Oba niosły ze sobą spory ładunek twórczej energii, jednak jeśli formuła wypracowana przez studentów Bałki mogła oczarować buńczuczną nonszalancją, wrocławska odsłona była po prostu zbiorem studenckich koncepcji, przygotowanych na zaliczenie.

Jasne jest, że przy tak szeroko zakreślonej perspektywie ekspozycyjnej, jaką jest Biennale WRO, uzupełnionej dodatkowo o konferencję naukową, szereg działań performatywnych i specjalnych pokazów filmowych, trudno wyłapać jedną, klarowną klamrę łączącą wiele doświadczeń i idei. Być może dobrym sposobem jest testowanie wybranych z nich, bez ponoszenia trudu budowania między nimi relacji. Niewiele prac na wystawie miało charakter *site specific*, działały raczej

jak wolne elektrony w poszczególnych przestrzeniach. Co ciekawe, organizatorzy zrezygnowali tym razem z szerszej prezentacji wrocławskich twórców, poza Lechem Twardowskim, towarzyszącym biennale od samego początku, pokazując realizacje jedynie kilku młodych artystów u początku kariery. Było to widoczne podczas otwarcia biennale, gdyż barwna i liczna grupa zwiedzających, krążących między poszczególnymi *venues*, składała się w większości z biorących bezpośrednio udział w imprezie twórców i teoretyków i nie wzbudzała swoją obecnością większego zainteresowania lokalnego środowiska. Zabawną anegdotą, dobrą na puentę tego tekstu, jest przygoda Wojtka Gilewicza, który w ramach biennale pokazał swoje wideo *Painter's painting* w holu Muzeum Narodowego. Gdy odwiedził swoją pracę dwa dni po otwarciu, musiał interweniować u opiekunki ekspozycji, ponieważ jego praca została prawie całkowicie wyciszona. Po dłuższej, dość życzliwej dyskusji, w której padały standardowe argumenty, że trudno jest pracować przy dźwiękach różnych instalacji i wideo, Gilewicz usłyszał znamieny komentarz z ust pilnującej wystawy, że ludzie przychodzą do muzeum oglądać obrazy, a nie słuchać dźwięków.

Piotr Stasiowski



Christian Boltanski, *W mgnieniu oka*

Cricoteka, Kraków
kuratorka: Joanna Zielińska
3 lipca – 4 października 2015

Rok Kantora, celebrowany szczególnie zawzięcie w Krakowie, nie mógł obywać się bez Christiana Boltanskiego. Francuski artysta jest w końcu znany ze swojego uwielbienia dla twórcy *Umarłej klasy*, a swój szacunek dla jego dorobku zawsze chętnie podkreśla w wywiadach, tak więc jego wystawa w Cricotece jest dość oczywistym posunięciem. Nie jest to zresztą pierwsza wizyta artysty w Polsce; polskiej publiczności zdążył się już zapisać w pamięci jako autor projektów i instalacji, w których powracają ulubione tematy artysty: śmierć, dzieciństwo i pamięć. Nie inaczej jest w Cricotece, gdzie przygotowana została spektakularna instalacja, zachęcająca do zadumy nad przemijalnością świata.

Wchodzących do galerii na początku witał intensywny zapach siana, a już po chwili odkrywali przed sobą wielką, ciągnącą się niemalże przez całą salę połą-

kwiatów i łąkowej roślinności. Już w dniu wernisażu rośliny zaczęły trochę więdnąć, i jak się patrzyło na ten umierający z wolna, monumentalny bukiet, w głowie od razu rodziło się pytanie, w czyjej intencji został złożony. Jesteśmy w Cricotece, więc pewnie Kantorowi, choć na kwiatkach nie było pogrzebowych wstążeczek z dedykacją. Zamiast tego w galerii dało się posłyszeć delikatne dzwonienie – był to odgłos dzwoneczków poruszanych wiatrem na pustyni, pochodzący z wyświetlanego na wystawie filmu *Animitas*. W taki sposób w Chile Indianie często pamięć zmarłych, a my, dzięki filmowi, możemy poczuć uspokajającą i refleksyjną aurę tego miejsca. Żeby tego było mało, film trwa dokładnie dwadzieścia cztery godziny i jest puszczany synchronicznie do naszego czasu – tak więc podziwiając instalację, znajdujemy się w sytuacji procesualnej. Rośliny stopniowo umierają,

na chilijskiej pustyni z wolna zmienia się światło, czemu towarzyszyła zmiana światła krakowskiego, widoczna dzięki oknu oświetlającemu galerię.

To jednak proces następujący powoli, możliwy do zaobserwowania tylko pod warunkiem, że spędzi się w galerii wystarczającą ilość czasu. Można powiedzieć, że widok ten działał kojąco – jeśli na co dzień czas szybko pędzi, a my obłożeni licznymi obowiązkami nie zauważamy przemijających dni, tygodni czy nawet miesięcy, to na wystawie Boltanskiego odnosiło się wrażenie, że znaleźliśmy w końcu przystań, w której można zastanowić się nad sobą na spokojnie. Czy jednak tak jest w istocie? O iluzoryczności tej sytuacji przypominały zawieszane na ścianie elektroniczne zegary, odliczające długość życia artysty, kuratorki wystawy Joanny Zielińskiej i aktorów teatru Kantora. Odliczanie odbywało się w sekundach, więc cyfry zmieniały się błyskawicznie, w niepokojący sposób przypominając, że czas jednak mija szybciej, niż byśmy sobie tego życzyli. Upływa on oczywiście inaczej w zależności od skali, jaką przyjmujemy, co uzmysławia zresztą sama praca, zestawiająca ze sobą różne procesy trwania – człowieka, rośliny, a nawet kuli ziemskiej. I choć może trudno w to uwierzyć, to każdy z nich prędzej czy później

dobiegnie końca – kwiaty ususzają się lub zgniją, ogłaszając koniec wystawy, każdy z powieszonych zegarów kiedyś stanie, nawet Ziemia przestanie istnieć. I znów, w zależności od tego, z jakiej perspektywy na to patrzeć, każdy z tych procesów wydarzy się w mgnieniu oka.

Christian Boltanski zawsze powtarza, że miał szczęście dojrzywać twórczo w momencie szczytowej popularności sztuki minimalistycznej, co mocno wpłynęło na jego język artystyczny. I faktycznie, forma jego wystawy w Cricotece zdecydowanie odcinała się od tego, co dzieje się w drugiej sali galerii, poświęconej na stałą wystawę eksponatów z teatru Cricot 2 – przedmiotów biednych i pierwotnych, ponurych lalek czy artefaktów z dzieciństwa Kantora. Jednak warto zauważyć, że w obu tych wystawach kluczową rolę odgrywa problem rozkładu i śmierci – jedna z nich przedstawiała teatr w formie pośmiertnej; druga, pomyślana jako proces ze swoim początkiem i końcem, nie była aż tak odległa od teatralnej konwencji, która dla Boltanskiego także jest ważna. Jednak tym, co może zdecydowanie różni tego artystę od krakowskiego mistrza, jest podejście do rzeczy. Jeśli u Kantora dochodziło bowiem do celebracji przedmiotu (co prawda uboższego), który był utrwalany przez artystę

Christian Boltanski, *W mgnieniu oka*,
fot. dzięki uprzejmości Cricoteki



w pracach artystycznych lub odtwarzany w teatrze, to Boltanski działa raczej tak, by obiekty pojawiające się w jego pracach z czasem znikły. Tak jest na pewno w Cricotece, gdzie wystawa została pomyślana jako jednorazowe wydarzenie, po którym nie zostanie żaden ślad (choć zauważyć trzeba, że nie jest w tym do końca konsekwentny, bo akurat film *Animitas* przeznaczony jest do wielokrotnego użytku). Takie podejście do sztuki zresztą dobrze obrazuje różnicę temperamentu pomiędzy Boltanskim i Kantorem, o którym Francuz mówi, że „stał się swoją sztuką”. Sam Boltanski, choć zajmuje się tematami właściwie dość patetycznymi, wydaje się bardziej skromny i zdystansowany. Mógłby, idąc śladem Kantora, sięgnąć w sztuce po wszystko, ale decyduje się na nic i zacierza za sobą ślady.

Jednak oczywiście mnichem sztuki to on nie jest i wydaje się, że czasem lubi się zapędzić. Takie przynajmniej wrażenie miałam po obejrzeniu jego performansu podczas wernisażu. Do niego zatrudnił Boltanski akordeonistę, który w piwnicy Cricoteki odegrał melancholijny koncert. Widok tej postaci, usadowionej na środku ciemnego pokoju i oświetlonej jednym reflektorem, był bardzo poetycki; malowniczości dodawały jeszcze opadające mu na głowę kawałki papieru, trochę kojarzące się z liśćmi. Była to urocza sytuacja, ale jej znaczenie w kontekście instalacji w galerii nie jest dla mnie jasne. Była też ona trochę zbyt cikliwa i jakby wyciągnięta ze starych krakowskich pocztówek; wydaje mi się, że artysta tym razem przesadził ze swoim upodobaniem do estetyzowania i otarł się o kicz.

Ta przesłodzona końcówka mówi zresztą coś o samej sztuce Boltanskiego – oddalony od codzienności i tematów na dobrą sprawę „powszednich” czy też bieżących. Boltanski nie jest komentatorem codzienności, od lat woli mocować się z ideami z górnej półki lub wielkimi traumami ludzkości, takimi jak Holocaust. Z tego względu w jego realizacjach można odnaleźć spory ładunek patosu, który nie każdego może przekonać. To jednak na szczęście nie przesądza o efekcie jego dialogu z Kantorem w Cricotece, który wypada dość zgrabnie; odchodząca z instytucji Joanna Zielińska może być pewna, że zostawia po sobie dobre wrażenie.

Karolina Plinta



Czysta formalność

Galeria Labirynt i Galeria Labirynt 2,
Lublin

kurator: Marcin Krasny

24 czerwca - 9 sierpnia 2015



Katarzyna Przeważńska, *Kula*, 2014,
fot. Wojciech Pacewicz

„To wystawa artystów, których kurator normalnie by nie pokazał, bo ich nie lubi, a prac nie ceni. Dlatego pokazał ich najgorsze obrazy. Dla kuratora, który wygrał konkurs, zrobienie takiej wystawy to »czysta formalność« – mówiła pół żartem, pół serio podczas zorganizowanej dzień po wernisażu publicznej dyskusji biorąca udział w *Czystej formalności* Izabela Chamczyk, a wótorował jej zasiadający obok Tomek Saciłowski. Zwycięzcą pierwszego konkursu na projekt kuratorski rozpisanego przez lubelską Galerię Labirynt został Marcin Krasny, który na co dzień redaguje internetowy „Obieg”, ale niektórzy pamiętają go jeszcze jako założyciela nieistniejącej już galerii Okna czy niestrudzonego opiekuna Project Roomu Pekao SA w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. *Czysta formalność* to wystawa zrywająca z wizerunkiem Krasnego jako skandalizującego kuratora pokazującego w Oknach na przykład portrety Michała Wiśniewskiego malowane przez Kamila Dąbrowskiego (tak, tak, chodzi o lidera Ich Troje, pamiętacie?). Podzieloną na dwie części wystawą konkursową z udziałem ponad czterdziestu polskich artystów

Krasny znów wpisuje się w bieżącą dyskusję o sztuce.

Czysta formalność wprost czerpie z trwających cały miniony rok dyskusji o łatwej, przewidywalnej, robionej pod bogatą klientelę i sprzedawanej za bezcen na targach sztuce abstrakcyjnej. W eseju otwierającym katalog Krasny cytuje wszystkich zaangażowanych w debatę – od Waltera Robinsona po Karolinę Plintę – oraz, idąc śladami Michała Wolińskiego, który na ubiegłorocznym Warsaw Gallery Weekend pokazał z typową dla siebie perwersyjną przekorą wystawę pod tytułem *Zombie Formalizm*, próbuje zmienić jednoznacznie pejoratywny wydźwięk etykiety „sztuka formalistyczna”. Zapewne chcąc uniknąć zarzutów o wtórność, w otwierającym katalog tekście *Budowniczości światów czy agencji kapitału?* Krasny pisze: „wystawa skupiająca się na tak niejednoznacznym zjawisku musi opierać się na kryteriach umownych. W wypadku *Czystej formalności* owe kryteria związane są przede wszystkim – ale nie tylko – z tym, co formalizmem nazywano już w drugiej połowie lat czterdziestych, a mianowicie ze sztuką abstrakcyjną”. Jednak okraszony odniesieniami do Bożeny Kowalskiej, Aleksandra Wojciechowskiego, a nawet Włodzimierza Zakrzewskiego (*O partyjność w plastyce*) kuratorski dyskurs więcej zaciemnia niż wyjaśnia. Celem nadrzędnym wydaje się zatarcie historycznego kontekstu. Zarówno jeśli chodzi o toczony w epoce towarzysza Bieruta dyskusje, jak i dzisiejszy konserwatywny zwrot w dyskursie artystycznym. „Dzieje polskiej awangardy to krótkotrwałe przyipy i wieloletnie odpyły sztuki formalnej. Co kilka lat lekceważenie zastępowała fascynacja, a resentment występował na zmianę z zauroczeniem”, pisze wznoszony przez formalistyczny przypływ Marcin Krasny. Zadane przez Grzegorza Sztwiertnię pytanie o sens działania „nowych formalistów” dobitniej wyraża cel kuratorskiego projektu: „Ale czy nie jest to takie pokazanie *fucka*, sprzeciw wobec upolitycznienia sztuki?”. Sądząc z liczby odniesień w katalogu do tekstów Łukasza Gorczyca i Jakuba Banasiaka, nowi formalści pokazują *fucka* również „Rastrowi” i „zmęczonym rzeczywistością” malarzom jak Jakub Julian Ziółkowski, Piotr Janas

czy Tymek Borowski. Czas zatem zapytać o aktualność i wagę wystawy „nowych dawnych formalistów”.

Główna część *Czystej formalności* znalazła się w ładnej przestrzeni odnowionego budynku dawnych warsztatów samochodowych, w której mieści się Galeria Labirynt. W dwóch obszernych salach pomalowanych na biało kurator powiesił mniej więcej w jednym rzędzie dość blisko siebie dziesiątki obrazów ułożone sekwencjami po kilka prac na autora/autorkę. Dominowało malarstwo (między innymi Cezarego Poniatowskiego, Sławomira Pawszaka, Alicji Gaskon, Krzysztofa Mężyka), ale znalazły się również fotografie (na przykład Aleksandry Loski, Filipa Berendta, Pawła Eibela, Tomasza Saciłowskiego), jedna większa instalacja (Małgorzaty Szymankiewicz) i trzy mniejsze prace przestrzenne (Izabeli Chamczyk, Piotra Łakomego oraz Anny Zaradny). Umieszczony w jednej z sal zastępujący scenografię kubik z karton-gipsu pełnił podwójną funkcję: sali projekcyjnej oraz dodatkowej przestrzeni do ekspozycji prac. Ponieważ koncepcja kuratorska zakładała ekspozycję prac abstrakcyjnych, więc wystawa na pierwszy rzut oka urzekła prostotą i pewnym minimalizmem. Po chwili jednak wyrównanie i ściśnięcie prac dawały efekt negatywny w postaci nie tyle znużenia powtarzalnymi i często niezbyt wyszukanyymi formami malarskiej abstrakcji, ile raczej irytacji płynącej z niemożności obcowania z pojedynczymi obrazami. Tak jakby ścisk miał sprawić, że obrazy się nie posypią, nie znikną. Ostatecznie dzieła wysokiej jakości nie poddały się łatwo przeważającym liczbowo płaskim, a nawet miernym obrazkom, ale wystawa z pewnością nie zapewniała kuratorskiego komfortu zainteresowanemu formą odbiorcy. Jedynie dwie prace miały ekspozycję, którą można określić mianem poprawnej, co dziwi na wystawie mającej być popisem kuratorskich umiejętności. Pierwszą był powieszony centralnie i bez natrętnego sąsiedztwa innych dzieł *Golem* Jerzego Goliżewskiego. Druga to ustawiony w kącie – i pozostający niejako w kontrze do reszty ekspozycji – obiekt Piotra Łakomego. O ile w wypadku Goliżewskiego trudno mi pogodzić się z myślą, że ten zręczny obiekt

to wyszukana „krytyka instytucjonalna”, o tyle przemawia do mnie gest Łakomego, „gest niedyskursywny”, jak zapewne powiedziałby Michał Lasota z formalistycznej skądinąd Galerii Stereo. Z pewnością, używając charakterystycznej dla siebie formy, obaj artyści ciekawie odnieśli się do przestrzeni i kontekstu ekspozycji. Reszta dała się w miarę równo rozsmarować na białych ścianach galerii. Jeden z licznie przybyłych na wernisaż warszawskich galerzystów nie bez racji zauważył, że ekspozycja przypomina halę targową. „Zabrakło tylko ścianek oddzielających kolejne galeryjne boksy”, dodał, pokazując palcem kolejne prace przewiezione do Lublina od robiących zakupy na Warsaw Gallery Weekend kolekcjonerów.

Druga część *Czystej formalności* skomasygowana w niewielkiej salce oraz piwnicy Galerii Labirynt 2, mieszczącej się na lubelskiej starówce, miała na celu, jak pisze kurator: „zarysowanie kontekstu dla twórczości młodych uczestników prezentacji”. Jak się okazało, kuratorowi nie chodziło

o malności tablet z filmem *Białe nad czerwonym* Ewy Sadowskiej został umieszczony przy wejściu do galerii. Śpiewany przez artystkę tekst jest – jak zauważa kurator – rodzajem *soundtracku* do obrazu Marka Rothki *White over Red*. „Oto najbardziej polska z polskich pieśni zawłaszcza najbardziej amerykańskiego z amerykańskich artystów, w dodatku całkiem zasadnie, patrząc na to z czysto estetycznej perspektywy”. Patrząc z każdej innej perspektywy, jest to całkiem bez sensu.

Marcin Krasny ma z pewnością rację, wskazując na formalizm jako istotny temat sztuki współczesnej. Niestety nie potrafi go sproblematyzować. Personalne animozje każą mu zacierać relacje łączące „nowych dawnych formalistów” ze „zmęczonymi rzeczywistością”, a nieznamość sztuki powojennej uniemożliwia mu z kolei budowanie przekonywującego kontekstu historycznego. O ile można wybaczyć kuratorowi retoryczne pytania/odpowiedzi w rodzaju: „Czy więc niebawem wczorajszych zmęczonych rzeczywisto-

Marcin Krasny ma z pewnością rację, wskazując na formalizm jako istotny temat sztuki współczesnej. Niestety nie potrafi go sproblematyzować.

o kontekst historyczny, choć pokazanie jednego *Artonu* Włodzimierza Borowskiego czy obrazu Tytusa Dzieduszyckiego mogłoby wprawić w konsternację wielu „młodych”. Z niewiadomych względów Marcin Krasny umieścił tu występujących w roli klasyków gatunku Jarosława Flicińskiego, Wojciecha Łazarczyka, Łukasza Skąpskiego, Grzegorza Sztwiertnię, Rafała Jakubowicza czy Rafała Bujnowskiego, jak i nowe prace młodzieży, na przykład Katarzyny Przeważńskiej, Ewy Sadowskiej, Adama Jastrzębskiego czy Goro. Co ciekawe, w galerii na starówce znalazł się obraz Alicji Gaskon, obecnej także w pierwszej części *Czystej formalności*, tak jakby w tym bałaganie kurator chciał sprawdzić, w jakim stopniu artystka może „zarysować kontekst” sama dla siebie...

Również w Labiryncie 2 nagromadzenie dzieł nie przysłużyło się jakości ekspozycji. Oprócz panującego ścisłu koncentrację na sztuce skutecznie utrudniała niosąca się po galerii zapętlona melodia nieudolnie zaśpiewanego hymnu polskiego. Przypominający o polskości *Czystej for-*

ścią nadrealistów zastąpią formalści? Kto wie. Jednak nawet jeśli to nie nastąpi, nie znaczy to, że nadal można ich bagatelizować”, o tyle dużo poważniejszym błędem wydaje się wskazywanie genealogii nurtu w rzekomo formalistycznej twórczości Rafała Jakubowicza czy Łukasza Skąpskiego. Brak popartego wiedzą historyczną dotyczącą awangardy i sztuki abstrakcyjnej dyskursu kuratorskiego powoduje spłaszczenie odbioru i niemożność rozmowy o sztuce wybranych artystów inaczej niż przez kaleczenie języka poprzedników lub – co gorsza – pełne resentmentów gesty w rodzaju pokazywania *fucków* dzisiejszym adwersarzom. Manifestacją tego zasadniczego braku jest pełen czczych animozji i pustych frazesów katalog wystawy. Niemota „nowych dawnych formalistów” dała o sobie także znać podczas dyskusji towarzyszących *Czystej formalności*. Trudno zapomnieć moment, gdy po godzinie jałowego atakowania sztuki zaangażowanej społecznie, kpin z postaw mesjanistycznej i romantycznej, podszczypywania „Rastra” i „zmęczonych rzeczywisto-

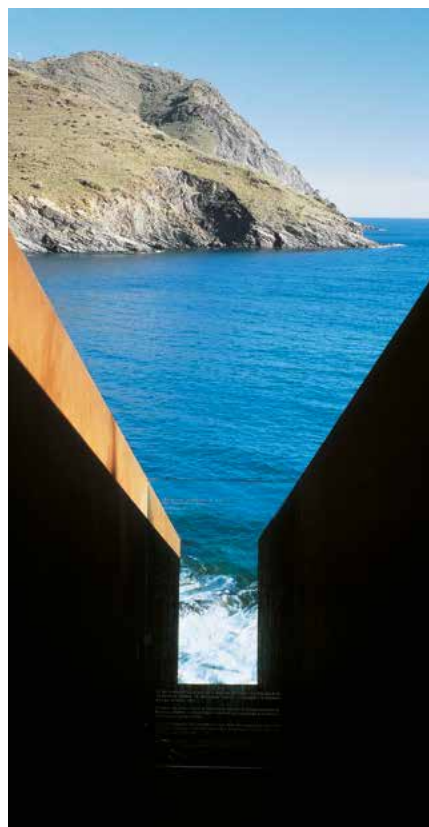
ścią” prowadząca spotkanie Magdalena Kownacka konstatuje brak języka pozwalającego kontynuować rozmowę i w desperacji pyta uczestników: „Czy teraz mamy mówić o kompozycji? O trójkątach, kwadratach i kołach?”. Brak języka wypowiedzi połączony ze wstydliwymi podejrzeniami o komercję i dekoracyjność sztuki, dystansowaniem się do oczywistego dla uczestników wystawy epigonizmu i odcinania się – co już zupełnie niezwykłe – od wpisanego w tytuł pokazu formalizmu prowadzi do kumulacji nietrafnych porównań z muzyką i piętrzenia komunałów w rodzaju „sztuka nie musi być manifestem światopoglądowym” (Krzysztof Mężyk) czy „sztuka jest ponad wszystkim, poza polityką, poza społeczeństwem” (Izabela Chamczyk). Najwyraźniej odcinającym się od rzeczywistości artystom coś jednak przeszkadza w pełni zidentyfikować się z proponowanym przez Krasnego nurtem. Wykonują unik (żaden szanujący się artysta nie przyzna, że jest zombie formalistą, podobnie jak żaden szanujący się hipster nie powie o sobie, że jest hipsterem” – WKrzysztof Mężyk) i czują obowiązek tłumaczenia się z tego, co robią, czyli z – jak ujął to Sławomir Pawszak – „przyjemności malowania ładnych obrazków”. Ten wiktyimizacyjny dyskurs gdzieś tam jest przepracowywany. We wspomnianej rozmowie z katalogu wystawy Grzegorz Sztwiertnia przypomina sobie wyśmianą przez krytykę równie epigońską, komercyjną i formalistyczną w gruncie rzeczy wystawę *Nowi dawni mistrzowie* Donalda Kuspita. Co zaskakujące, Sztwiertnia odczuwa empatię wraz z uczestnikami tego kuriozalnego przedsięwzięcia: „ci artyści zaryzykowali, ufając Kuspitowi i jego autorytetowi, choć niekoniecznie musieli się czuć dobrze z etykietą »nowych mistrzów«”. Podobnie „nowi dawni formalści” zaufali Marcinowi Krasnemu. Na szczęście nie wszyscy i nie w równym stopniu. Wystawa *Czysta formalność* odegra ważną rolę, jeśli choć część uczestników zrozumie, dlaczego właściwie etykiетка formalisty powinna uwierać każdego artystę współczesnego.

Adam Mazur



Makom. Dani Karavan. Esencja miejsca

Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków
kuratorzy: Hagai Segev, Monika Rydiger
26 czerwca – 20 września 2015



Dani Karavan, *W hołdzie Walterowi Benjaminowi*, 1990–1994, Portbou, Hiszpania, fot. dzięki uprzejmości MCK

Rosnącej pomnikomanii, która od lat 80. wiązała się z powolnym procesem-wintegrowania do świadomości ogółu „negatywnej pamięci” i przybierającym na sile zjawiskiem politycznych rytuałów pokuty (chodzi tu głównie o pamięć o Holokauście, ale także o inne grzechy pierworodne nowoczesnych państw, na przykład kolonizację), towarzyszyć zaczęła krytyka historycznej formy monumentu. To właśnie wówczas wyobraźnią artystów zawładnęły rozmaite radykalne projekty(anty)pomników.

Kontrapunktem do (zdawałoby się z gruntu pozytywnej) proliferacji odniesień do przeszłości były pojawiające się tu i ówdzie głosy mówiące o zagrożeniach, jakie niesie ze sobą „nadmiar pamięci” (Paul Ricoeur). Coraz częściej formułowano

także tezę, że pomnik nie tyle upamiętnia przeszłość, ile jest laurką dla tych, którzy go wznoszą, a zamiast być skarbnicą pamięci, staje się z reguły jej grobowcem, spektakularną nieraz w formie machiną zapomnienia bądź – by posłużyć się żargonem psychoanalizy – przeniesienia. Jakkolwiek krytyka zastanej i uświęconej tradycją formy pomnika byłaby zasadna, grzeszy ona momentami pewną formą negatywnego idealizmu – w imię wzniesłego humanizmu ignoruje jednocześnie głęboką antropologiczną, tkwiącą w człowieku „od zawsze” potrzebę usilnie starającego się przecież materializować wspomnienia.

Dani Karavan, którego realizację trudno pominąć, zastanawiając się nad kondycją współczesnej formy pomnika, zdaje się z żelazną konsekwencją tworzyć ponad tymi wszystkimi dysputami i podziałami. Z debaty o niestosowności monumentu jako nietrafionej formy upamiętniania wychodzi obronną ręką, uciekając się do kosmetycznego zabiegu semantycznego: sam nie nazywa nigdy swoich realizacji pomnikami, woli określenie *hommage* (pomnik Brygady Negew to jedyny wyjątek potwierdzający regułę).

Karavan nigdy nie pracuje w czterech ścianach własnej głowy lub pracowni, obcy jest mu modernistyczny paradygmat autonomicznego, niezmiennego w swym kształcie i wsobnego dzieła. Ścieżka, którą podąża, prowadzi do konkretnych miejsc na mapie, determinowanych zarówno topograficznie, jak i kulturowo bądź też historycznie.

Miejsca te opowiadają mu swoją historię, po czym on nadaje wysłuchanej z uwagą opowieści kształt.

Ścieżka, po której od lat wędruje, zaczyna się w dzisiejszym Izraelu. To tam Karavan pozostawił pierwsze ślady dziecięcych stóp na piasku – i właśnie te ślady nazywa swoimi najpierwszymi rzeźbami. Dalsza, już dojrzała droga będzie wiodła przez Niemcy, Hiszpanię, Włochy, Francję i Japonię.

Wystawa artysty w krakowskim MCK jest na tej drodze powrotem do mitycznej krainy przodków. A powraca się między innymi po to, aby raz jeszcze odnaleźć ciągłość istnienia. Już pierwsza sala orientuje z grubsza w intencjach artysty. Zoba-

czymy tu stworzoną *in situ* pracę: okrąg naszkicowany na piasku patykiem, który został następnie wetknięty w środek, tworząc w ten sposób najprostszy z możliwych model zegara słonecznego. Jest w tym geście zarówno świadomość ulotności własnej egzystencji, jak i źródłowa tęsknota za wiecznością. Czyli dokładnie to, co znajduje się u prapoczątków wszystkich realizacji pomnikowych.

W innej sali wystawowej napotkamy drugą pracę zrealizowaną specjalnie na pokaz w Krakowie, a mianowicie *Hommage à Tadeusz Kantor*. Rytm przestrzeni odmierzany jest tu kolejnymi projekcjami fragmentu hipnotycznej *Umarłej klasy*, na ścianach umieszczone zostały rysunki twórcy *Biednego Pokoju Wyobraźni* oraz wczesne projekty scenografii między innymi do spektakli dla teatru Beer Szewa (na przykład Marthy Graham) autorstwa samego Karavana. Dobrze, że autorzy koncepcji wystawy nie starają się na siłę poszukiwać powinowactw z przypadkami między artystami, lecz akcentując nienachalnie pewne punkty stykowe w ich twórczości, aranżują przestrzeń, w której dominuje przede wszystkim ekumeniczna współobecność.

Hommage Karavana to Kantorowska ławeczka, która – sparafrazowana poprzez sprowadzenie jej do sterylnej, białej, geometrycznej formy – przeistacza się w wyobraźni izraelskiego artysty w czystą ideę, pozbawioną Kantorowskiej estetyki zgrzebnej materialności. Właśnie takie są niemal wszystkie prace Karavana: nawet wówczas, gdy odnoszą się do tragicznej przeszłości, emanują przeważnie niezłomnym optymizmem i podskórną wiarą w praporządek wszechrzeczy. Surowość, siła, logika – tak, to na pewno. Jeśli tęsknota – to za ładem i harmonią. Nieustający znój i samotność ziemi jałowej, depresja, ucieczki – echa niczego takiego nie odnajdziemy w pracach Karavana, w których z rzadka pozwala on w pełni wybrzmieć molowym tonom. Wyjątkiem pozostaje na przykład wyrwane z korzeniami i zawieszzone „do góry nogami” drzewko oliwne – obejmująca instalacja, odwracająca znaki oczywistej symboliki, pokazywana podczas retrospektywy Karavana w berlińskim Martin-Gropius-Bau w 2008 roku.

Kikar Lewana w Tel Awiwie (1977–1988) jest hołdem dla ludzi, którzy w latach 30. XX wieku zbudowali tu w stylu międzynarodowym tak zwane białe miasto. Byli to w większości architekci pochodzenia żydowskiego, którym udało się uciec z nazistowskich Niemiec. Karavan na swój sposób podchwycy ideę Bauhausu, aby zniwelować dysonans między człowiekiem a stworzonym przez niego środowiskiem. *Kikar Lewana* burzy hierarchiczne relacje między upamiętnianymi a tymi, którzy zobowiązani są do pamiętania. To nie tylko hołd, ale i olbrzymi plac zabaw, na którym można (a nawet należy) wedle

Obdarzony fenomenologiczną wrażliwością Karavan wie, że klucz do pamięci ma nie tylko miejsce, lecz przede wszystkim znajdujące się w epicentrum doświadczenia świata ciało.

uznania tańczyć, wylegiwać się, skakać bądź bawić w chowanego.

Obdarzony fenomenologiczną wrażliwością Karavan wie bowiem, że klucz do pamięci ma nie tylko miejsce, lecz przede wszystkim znajdujące się w epicentrum doświadczenia świata ciało, a aktywizacja samej pamięci następuje najprędzej przez multisensualne doświadczenie rzeczywistości. Sensoryczne zaangażowanie pozwala nie tylko na doświadczenie własnego „bycia w świecie”, ale ma również magiczną moc łączenia ludzi i pomaga otworzyć się na Innego. Doświadczając siebie w przestrzeni, jednocześnie – dzięki unikalności tego korporalnego doświadczenia – ją kreujemy. Dotyczy to w równej mierze śmigającego na deskorolce po *Kikar Lewana* młodzieńca i artysty.

Obok miejsca i ciała kolejnym, nie mniej istotnym elementem wielu realizacji artysty jest pismo. Tak jak do pracy potrzebna jest mu konfrontacja z topografią terenu, tak istotny bywa konkretny tekst, który staje się pre-tekstem do rozpoczęcia pracy. W przeciwieństwie do wielu współczesnych twórców pomników Karavan chętnie sięga do właściwej ich historycznym formom tradycji pisma monumentalnego. Pismo stanowi bowiem niezwykle istotny element w pamięciowej układance. Jednym z najdonioślejszych skutków kultury pisma było wytworzenie duchowej przestrzeni ojczystej, a więc takiej, która nie jest już przestrzenią artefaktyczną, związaną głównie z wymogiem terytorial-

nym. Żydzi doskonale zdają sobie sprawę z tego, jak wiele zawdzięczają piśmu, a bazująca na literze religia jest dla nich jednocześnie przestrzenią wspólnej pamięci.

W pracy *Bereszit* (hebr. początek, skansen Kirishima w Japonii) na otwierającej widok ku dolinie szybko czytamy (w języku hebrajskim i japońskim) zdanie otwierające Księgę Rodzaju, *Genesis*.

W konkursie na zagospodarowanie przestrzeni między budynkami Germanisches Nationalmuseum w Norymbardze Karavan zaproponował po prostu wyrycie (łacińskie *scribere* znaczy zresztą nic innego, jak „ryć”) treści trzydziestu punktów

Powszechnej Deklaracji Praw Człowieka w języku niemieckim i w trzydziestu innych językach na dwudziestu dziewięciu kolumnach oraz na znajdującym się w pobliżu drzewie.

Dla Waltera Benjaminina, któremu Karavan wznosił najbardziej bodaj znany ze swoich „hołdów”, przepastna biblioteka stanowiła nie tylko zbiór niezbędnych materiałów do pracy, lecz była nade wszystko jego „przenośną ojczyzną”. Po rozpoczęciu wojny gestapo skonfiskowało większość jego manuskryptów (część z nich, dzięki staraniom Georges’a Bataille’a, udało się umieścić w Bibliothèque nationale de France). W 1940 roku Benjamin zmuszony został do ucieczki z Francji, groziło mu wydanie w ręce Niemców przez rząd Vichy. Gdy chory na serce pisarz dotarł wreszcie z grupą towarzyszy przez góry do nadmorskiego Portbou, okazało się, że granicę z Hiszpanią właśnie zamknięto, a urzędnicy nie uznają już wystawionych w Marsylii wiz. W nocy 26 września Benjamin odebrał sobie życie. Rankiem strażnicy graniczni pozwolili pozostałej grupie uchodźców przedostać się do Portugalii. Kilka tygodni później blokadę wiz zniesiono.

W hołdzie Benjaminowi Karavan każe wnieść pasaż biegnący ku morskemu wirowi, a na szybko otwierającej perspektywę na morze umieszcza wyimek z pisarza, który sam był zresztą za życia niezmordowanym kolekcjonerem cytatów: „Trudniej jest czcić pamięć bezimiennych niż ludzi

znanych. Pamięci bezimiennych poświęcona jest konstrukcja historyczna”.

Tym, co uderza w realizacjach Karavana, jest pewna logika paradoksu, która każe artyście zderzać ze sobą algebraiczny język form z duchowością, przy czym jest to duchowość niezwykle cielesna. Karavan, niczym starożytny Grek u Hegla, wsłuchuje się wprawdzie w dźwięki przyrody, lecz ostatecznie to on ustala reguły gry. Bywa, iż napina w prestidigitatorski sposób potencjały między tym, co bombastyczne, ocierające się momentami o gigantomanie, a tym, co nazwać by można z cisnącą się wręcz na usta emfazą pokorą w obliczu majestatu natury. Rozmach jego realizacji przyprawia bez mała o metafizyczne dreszcze, podobne do tych towarzyszących zapewne św. Augustynowi podczas rozmyślań nad potęgą pamięci, której niezgłębione bogactwo przejmowało go trwogą.

Temperament religijny Karavana każe mu szukać ładu w *coincidentia oppositorum* – jest skondensowaniem konstruktywnych pierwiastków ludzkiego *ratio*, związanego niemal zawsze z jakże ambiwalentnym przecież demiurgicznym zacięciem.

Sam pokaz, który nosi wszelkie znamiona niewinności i poprawności, tutaj, w grodzie Kraka, można by jednak zasadniczo postrzegać jako nieśmiałą i elegancką próbę włożenia kija w mrowisko. Należałoby przy tym jednak koniecznie wnieść o to, aby w ramach terapii zalecić jej obowiązkowe zwiedzanie krakowskim urzędnikom, zezwalającym co rusz bez żenady na upstrzenie przestrzeni publicznej kolejnym potworkiem „ku pamięci”.

Po wystawie przychodzi najpierw przemożna ochota, aby natychmiast stąd uciec i udać się w podróż, by zobaczyć choćby jedną z prac w miejscu, na którym pozwolono jej zaistnieć. Jednak po chwili, mając nadal przed oczami powidoki światła przeciskającego się przez szczeliny brył artysty, z lekka zrezygnowani świadomością, iż jeden Karavan w MCK nie jest w mocy poruszyć tutejszego nieba i ziemi, uspokajamy się na moment zupełnie innym, kojącym przesłaniem płynącym z dzieła artysty – że pamiętać i widzieć słońce jest już w zasadzie pełnią istnienia.

Justyna Balisz



Dispossession

Palazzo Donà Brusa, Wenecja
kuratorzy: Michał Bieniek,
Małgorzata Miśniakiewicz
8 maja – 22 listopada 2015

Wejście na Campo San Polo jest chwilą relaksu dla turysty zwiedzającego Wenecję. Rozległy plac pozwala odetchnąć od klaustrofobicznych uliczek, po których przelewają się tłumy Amerykanów, Azjatów i Rosjan. Ulga nie trwa długo, błogość pryska po pierwszym zetknięciu z parzącym słońcem. Biegnę jak najszybciej w kierunku północno-zachodniej pierzei placu do Palazzo Donà Brusa, gdzie znajduje się wystawa *Dispossession* zorganizowana przez Europejską Stolicę Kultury Wrocław 2016.

Odkryta klatka schodowa ze studnią zamienioną w małą fontannę przynosi ukojenie. Jednak to nie ona najbardziej przykuwa uwagę. Na tle późnogotyckiej architektury stoi zielononiebieski volkswagen – praca Manafa Halbouniego zatytułowana *Dom jest nigdzie* (2015). Samochód został zestawiony z dziełem tego samego artysty *Al Kaed* (2013) – arabskim napisem z betonu i stali, który można przetłumaczyć jako „wódz”. Obydwa obiekty zabierają nas w podróż po życiu Halbouniego. Betonowy napis wygląda jak wyciągnięty z ruin domu, równocześnie odwołuje do wspomnień z dzieciństwa artysty. Zostały z nich tylko bolesne zgłiszczka – Halbouni pochodzi z Damaszku. Gdy w Syrii rozpoczęła się wojna domowa, studiował w Niemczech. Tę sytuację wymownie ilustrowała instalacja z samochodu pozbawionego kół, zamienionego w mieszkanie (*Entwurzelt*, 2014). Po manifestacjach stowarzyszenia PEGIDA (Patrioci Europy przeciw Islamizacji Zachodu) Halbouni ponownie montuje koła. Daną mu przestrzeń próbuje „udomowić” pudełkiem po pizzy, stertą książek czy też niezastanym łóżkiem.

Ironiczny wydaje się fakt, że praca syryjskiego artysty jest pokazywana w byłej siedzibie włoskiego arystokratycznego rodu. Kumuluje to niesamowity dysonans. Nawet odpadający tynk i ściany porastające mchem potęgują wrażenie otaczającego nas piękna. Tymczasem kuratorzy – Michał Bieniek i Małgorzata Miśniakiewicz –

Szymon Kobylarz, *Pani Anna*, rzeźba i instalacja site specific, 2015, fot. Małgorzata Kujda



zaproсили do tego miejsca niechcianych gości.

Wspinając się po schodach prowadzących do części mieszkalnej, ponownie uciekam w kierunku rozmyślań nad urokami weneckiego *palazzo*. Sielanek przerywa wejście na korytarz prowadzący do poszczególnych części domu, gdzie ustawiono instalację przypominającą namiot uchodźców i złożoną z prac Holgera Wüsta, Massima Ricciardiego oraz Thomasa Kilppera. Można powiedzieć, że ta interwencja przeszkadza w podziwianiu architektury. Jej idealne proporcje zostały zachwane dla sprawy pokracznego tworu wypełnionego niechcianymi hasłami, odrzucanymi obrazami oraz przedmiotami bliskimi nam, jednak spoza najbliższego otoczenia.

Wystawa została zaaranżowana w taki sposób, aby dać wybór. Możemy ominąć namiot uchodźców i równocześnie nie zwiedzić części ekspozycji. Tracimy wtedy możliwość doświadczenia opowiadania *My, deportowani: koda* (2015) Oksany Zabuzko oraz instalacji *Pokój* (2015) Andrija Sahajdakowskiego o niestabilności systemów, w których żyjemy.

Siła wystawy słabnie za sprawą *Pani Anny* (2015) Szymona Kobylarza – efektownej infografiki 3D dotyczącej sytuacji mniejszości etnicznych w krajach Europy. Tytułowa postać jest panią sprzątającą. Zwiedzający przyłapuje manekina w trak-

cie czyszczenia sypialni. Cały pokój został skonstruowany tak, aby przekazać jak najwięcej informacji o losie obcokrajowców. Niestety, formuła polegająca na ukryciu statystyk (na przykład w obrazach wiszących na ścianach) w wielu przypadkach tylko utrudnia ich odczytanie.

Poruszamy się ze wschodu na zachód. *Zielona granica – grüne Grenze* (2015) Tomasa Opani zabiera nas na Śląsk, gdzie artysta na przykładzie historii swojej rodziny przewartościowuje symbole narodowe. W miarę rozwoju akcji na filmie mechaniczna część instalacji zaczyna wariować, nie nadążając z układaniem kolejnych flag państwowych. Ostatecznie nie dowiadujemy się, jakie są korzenie rodziny artysty. Narracja prowadzona przez Opanię zostaje dopełniona w pracy Doroty Nieznalskiej *Reisefieber* (2015). Instalacja przypominająca wagon transportowy składa się z przedwojennych drzwi znalezionych w ponemieckich domach w Gdańsku, Bydgoszczy, Nowych Laskach, Zawierciu, Świdnicy, Jeleniej Górze, Łęgowie i Piszczowicach. Wymieniłem tak skrupulatnie wszystkie miejscowości, ponieważ w tym momencie coraz bardziej uderza to, że Wrocław pojawia się jedynie na początku wystawy, a konkretnie... na materiałach promocyjnych ESK. Tak dalece posunięta skromność robi duże wrażenie, jednak gros wydarzeń mających miejsce w ramach biennale (w tym też *Dispossession*) do

złudzenia przypomina to, co dzieje się na ulicach Wenecji. Główne punkty na mapie miasta nie potrzebują żadnej reklamy. Natomiast wartościowe miejsca spoza głównego nurtu często giną pod naporem kolorowej szmiry i wymuszonych uśmiechów naganiaczy.

Podobnie jest z niezwykle osobistym *Podwórkiem* (2015) ukraińskiej The Open Group. Kompletnie nieefektowna praca przedstawia historię utraconych domów. Dwie starsze kobiety: Filomena Kuriata oraz Swietłana Sysojewa opisują swoje dawne miejsca zamieszkania, które mają być zrekonstruowane w postaci makiet (rezultat został przedstawiony na wystawie). Nagrania z sesji pokazują emocje towarzyszące głównym bohaterkom w trakcie werbalizowania utraconego mienia. The Open Group zabiera nas w iście hollywoodzką podróż, z tym że jest ona pozbawiona efektów specjalnych.

Z początku odrzucająca narracja *Dispossession* urzeka w miarę coraz dokładniejszego jej poznawania. Kuratorska

decyzja o odejściu od przestrzeni whitecube'a spotęowała emocje, którym jesteśmy poddawani. Palazzo Donà Brusa nie jest przestrzenią wdzięczną do pokazywania sztuki współczesnej, jednak w tym przypadku dobrze spaja wszystkie prace, tworząc metanarrację indywidualnych opowieści o utracie. Może z wyjątkiem *Lines of Flight* (2015) Susanne Keichel – cykl zdjęć gubi się na bardzo rozległej ścianie głównego korytarza.

Wystawa wypada dobrze na tle innych projektów organizowanych w ramach Biennale w Wenecji. Uczestnikowi tego wydarzenia, zapewne już zmęczonemu po pawilonowym szaleństwie oraz ogromnej wystawie głównej, została zaprezentowana ekspozycja, na której większość prac w jasny i szybki sposób przekazuje komunikat. Wciąż mają one dużo do zaoferowania bardziej zainteresowanym zwiedzającym. Niech za przykład posłuży opowiadanie Oksany Zabuzko udostępnione do przeczytania na e-bookach. Niewielu odda się lekturze, dlatego ciężar narracji został

przeniesiony na aranżację wnętrza. Jesteśmy w kuchni wypełnionej pamiątkami rodzinnymi. Bohaterowie *My, deportowani: koda* właśnie je utracili.

Dispossession realizuje kuratorski plan. Jednak zastanawiająca jest nieobecność głównego organizatora przedsięwzięcia. Wrocław mijamy pomiędzy jedną pracą a drugą, właściwie go nie zauważając. Zwiedzający nie dowie się niczego nowego na temat Europejskiej Stolicy Kultury 2016. Być może nie jest to taki zły trop, jeśli weźmiemy pod uwagę czarne chmury gromadzące się nad wydarzeniem. Można odnieść wrażenie, że w danej chwili nawet najbardziej wartościowe projekty powstające pod sztandarem ESK są skazane na porażkę w mediach. Może być już za późno na odbudowanie społecznego poparcia dla tej imprezy.

Marcin Ludwin



Dzikie pola. Historia awangardowego Wrocławia

Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
kuratorzy: Dorota Monkiewicz, Michał Duda,
Anka Herbut, Anna Mituś, Paweł Piotrowicz,
Adriana Prodeus, Sylwia Serafinowicz,
Piotr Stasiowski
19 czerwca – 13 września 2015

Dzikie pola są dokładnie tym, co obiecują w podtytule: historię awangardowego Wrocławia od lat 60. do 80. z kilkoma odniesieniami do sztuki współczesnej. Taki charakter wystawy ma zwykle duży potencjał, zarówno jeśli chodzi o szeroką prezentację rozmaitych materiałów źródłowych, jak i o ambitną narrację ramującą całość, wizję i rewizję opowiadanej historii. *Dzikie pola* należałoby odnieść do dużych przekrojowych pokazów, takich jak wystawiana w tej samej galerii *Sztuka wszędzie*, ale, niestety, nie można utrzymać tego porównania.

Niemniej najpierw o zaletach. Nie bez powodu nad wystawą pracował ośmioosobowy zespół kuratorów, a Zachęta wprowadziła możliwość ponownego zwiedzania na starym bilecie. W istocie trudno obejrzeć cały pokaz za jednym razem – nie dlatego, że zajmuje niemal całe piętro, ale dlatego, że jest to bardzo gęsta opowieść, której ton nadają archiwalia: dokumenty, manifesty, fotografie, gazety i broszury, filmy i zapisy audio; okazuje się, że „aura” wciąż ma znaczenie i, dla przykładu, oglądanie maszynopisu *Sztuki w epoce postartyści* może być przeżyciem estetycznym. Podobnie jak na wystawie *Kosmos wzywa!*

dobrze sprawdził się tu pomysł, aby nie oddzielać sztuk plastycznych od innych działań artystycznych, zwłaszcza teatru, filmu, muzyki i architektury. Wszystkie te powiązania ukazano jako niewymuszone i poniekąd naturalne na instytucjonalnej i środowiskowej mapie Wrocławia i regionu. Permafo obok teatru Kalambur, Helmut Kajzar i Jerzy Grotowski w siedzibie performerów, wystawy architektoniczne *Terra 1* i *Terra 2*, Jazz nad Odrą, scena muzyczna i grupa Luxus w latach 80. – mimo odmiennych kontekstów postacie, inicjatywy i instytucje bez zbytnich zgrzytów składają się na jedną historię, a ta bezszwowa wynika najpewniej stąd, że głównym bohaterem wystawy jest jednak samo miasto, o czym najlepiej przypominają archiwalne zdjęcia ulic Wrocławia i fragmenty filmów, w których wykorzystano wrocławskie plenery i wnętrza.

Słowem, na podstawowym poziomie jest to solidna wystawa o dużych walorach edukacyjnych, taka, która z encyklopedycznym zacięciem i za pomocą wyważonych, informatywnych komentarzy tłumaczy widzowi *who is who* w jednym z ważniejszych ośrodków artystycznych po 1945 roku. O ile nie jestem zwolennikiem

Problem tkwi w tym, że Wrocław jako ośrodek kulturalny jest tu drobiazgowo opisany, ale słabo sprobematyzowany. Jedyny tekst o charakterze interpretacyjnym dość lakonicznie rysuje wizję miasta, które stworzyło artystom warunki do tworzenia „w duchu wolności i niezależności”.

przedsięwzięć, które sprowadzają się tylko do tego kronikarskiego wymiaru, o tyle uważam, że trzeba go zawsze doceniać, gdyż wciąż nie można powiedzieć, abyśmy czuli przesyt wystawami opartymi na niezłej kwerendzie i starannym opracowaniu materiału.

Powiedziawszy to, wypada jednak wydobyć niedomagania pokazu i nazwać problem bardziej ogólnie – zbyt uładzone wystawy historyczno-przeładowe. Zachowawczość *Dzikich pól* ujawnia się w dwóch ruchach, gdyż brak rewizji, a wręcz przeciwnie: utrwalanie żelaznych punktów historii Wrocławia oraz przewaga faktografii i objaśnień kontekstowych nad przyłożeniem wyraźniejszej ramy interpretacyjnej to – jak sądzę – awers i rewers tego samego zjawiska. Problem tkwi w tym, że Wrocław jako ośrodek kulturalny jest drobiazgowo opisany, ale słabo sprobematyzowany. Jedyny tekst o charakterze interpretacyjnym, czyli otwierający całość komentarz kuratorski, dość lakonicznie rysuje wizję miasta, dzikich pól „na rubieżach komunistycznego kraju”, które pomimo zniszczeń wojennych stworzyło artystom warunki do tworzenia „w duchu wolności i niezależności” i do współpracy „z partnerami po obydwu stronach żelaznej kurtyny”; owa wolność twórcza odżywa co dekadę: od działań Ludwińskiego w latach 60., przez neoawangardy lat 70. i kontrkulturę lat 80., po – paralela mocno podkreślona w tekście – dzisiejszy Wrocław jako „miasto spotkań”, które „wiele zawdzięcza doświadczeniom tamtych lat”. Wszystko to wydaje się zbyt proste i, przede wszystkim, zbyt idealistyczne – do tego stopnia, iż wystawę można uważać za element promocji miasta przed tym, jak stanie się ono Europejską Stolicą Kultury.

Dysproporcja między miniprezentacjami poszczególnych osób, instytucji czy inicjatyw a tą pobieżnie zarysowaną ramą interpretacyjną sprawia, że ekspozycja nie spełnia oczekiwań, które sama rozbudza. Mówiąc językiem Haydena White’a, z poziomu akumulacji faktów na zasadzie „kroniki” nie udało się tu wznieść na po-

ziom „historii”, czyli tak lub inaczej sfabularyzowanej, retorycznie pociągającej opowieści – nie mówiąc już o tym, aby była to historia krytyczna, która stara się choć trochę zmienić akcenty w tym opowiadaniu (jednym z wyjątków od tej oceny musi być chyba docenienie faktu, że przypomniano wystawę *Sztuka kobiet* z 1978 roku).

Ogólnie rzecz biorąc, znowu zaczynamy Ludwińskim i kończymy Luxusem. Oczywiście można odwrócić moje zarzuty przeciwko mnie i zapytać, czy dałoby się dokonać innego wyboru, skoro – trzymając się tego pierwszego przykładu – Galeria pod Moną Lisą była przecież istotnym miejscem skupiającym środowisko konceptualne i nie tylko, więc chociażby z tego powodu przyjazd Ludwińskiego do Wrocławia w 1966 roku może stanowić cezurę i słusznie uchodzić za wydarzenie o fundamentalnym znaczeniu (choć utwierdzając się w tym przekonaniu, ryzykujemy jed-

nocześnie deprecjację Wrocławia „przed Ludwińskim” – nie wiem, czy słusznie). Przyznając to, podkreślam, że nie idzie mi o negowanie znaczenia faktów historycznych w imię samej tylko rewizji. Chodzi raczej o to, że zabrakło tu ramy interpretacyjnej, która – jakkolwiek by była – z konieczności uprzywilejowałaby jedne zjawiska kosztem innych. Być może jest to ten rzadki przypadek, kiedy problemem są nie przykre pominięcia i przemilczenia, gdyż – powtarzam – materiał jest bogaty i różnorodny, ale – wprost przeciwnie – to, że zbyt wiele rzeczy starano się pokazać w takim samym stopniu, nie robiąc selekcji na sprawy pierwszo- i drugorzędne.

Dobrą ilustracją tego problemu jest największa i otwierająca pokaz sala, w której mocno podkreślono przynajmniej trzy równorzędne zjawiska. Po pierwsze, krąg Galerii Pod Moną Lisą; nacisk położono tu na wystawę *Sztuka pojęciowa* (ekspozycja objęła na przykład kopertę-katalog tego ważnego pokazu), ale nie pominięto też ani idei Muzeum Sztuki Aktualnej, ani dokumentacji wystaw Galerii czy szybkiego przeglądu prac jej artystów, pośród wielu innych Stanisława Dróżdża, Zdzisława Jurkiewicza, Jerzego Rosołowicza. Po drugie, jako problem autonomiczny względem tego dynamicznego środowiska i jego idei potraktowano poezję konkretną, wskazu-

Wystawa *Dzikie pola. Historia awangardowego Wrocławia*, Zachęta, fot. Marek Krzyżanek



jąc zarówno na wiele realizacji Dróżdża, jak i na redagowany przez niego wybór tejże poezji. Po trzecie, aranżacja, a bardziej jeszcze architektura pierwszej sali bardzo mocno łączy spuściznę awangardy wrocławskiej z dzisiejszym Muzeum Współczesnym Wrocław, niejako powiernikiem tej chlubnej tradycji. W strukturze-budynku ustawionej na środku pomieszczenia mieszczą się z kolei prace współczesne ze zbiorów Muzeum, które w jakiejś mierze nawiązują do przeszłości (*vide* Oskara Dawickiego *Ofiarowanie bunkra* będące wariacją na temat *Ofiarowania pieca* Włodzimierza Borowskiego). Otrzymujemy tu zatem co najmniej trzy równorzędnie wyeksponowane problemy i w gruncie rzeczy trudno rozstrzygnąć, czy bardziej jest to opowieść o Mona Lisie i Ludwińskim jako katalizatorze rewolucji artystycznej, o Dróżdżu i poezji konkretnej jako zjawisku niezależnym od magmy działań konceptualnych, czy też o współczesnych powinnościach wobec wszystkiego, co powyżej.

Podobne zagęszczenie problemów, które, mam wrażenie, należą do innych rejestrów, znajdziemy w kolejnym pomieszczeniu. Oto bowiem starannie zebrana dokumentacja wypowiedzi artystów wystawiających w ramach Permafo oraz, po sąsiedzku, ślady pomniejszych galerii i/lub efemerycznych działań artystycznych, pokazanych interesująco, bo nieoddzielnie od teatru czy sceny muzycznej. Ale dużą część tej samej sali poświęcono skądinąd bardzo złożonemu problemowi plenerów artystycznych: mamy tutaj *Dialog* Włodzimierza Borowskiego (1970; dwa krzesła wskazujące na dwie imprezy, Elbląg i Wrocław), dokumentację fotograficzną *Form Przestrzennych* z elbląskiego biennale (zdjęcia Elżbiety Tejchman) czy, z oczywistych względów, różnorodne archiwalia odnoszące się do sympozjum Wrocław ’70. Wreszcie mowa jest nie o artystyczno-utojpijonej ingerencji w przestrzeń, ale o profesjonalnej, wizjonerskiej architekturze i urbanistyce (między innymi wizualizacje architektoniczne i makiety według szkiców Krzysztofa Meisnera z „Projektu” z 1972 roku).

Innymi słowy, na poziomie interpretacyjnym rzecz prezentuje się wedle zasady encyklopedycznego dodawania, a nie chociażby przygodnego wartościowania zjawisk. Taki przezroczysty i neutralny ton („tak we Wrocławiu było/jest”) jest problematyczny między innymi dlatego, że łatwo wówczas przeoczyć te fragmenty

wystawy, które neutralne nie są, ale wpisują się w określoną politykę, a w przypadku wspomnianego uwidocznienia roli Muzeum Współczesnego Wrocław – w politykę instytucjonalną. Właściwie nie jest to ruch, który powinien budzić kontrowersje, ponieważ MWW dość konsekwentnie dba o tę tradycję (choć nie dowiemy się tego z wystawy). Pewien opór budzi raczej to, jak bezszelstnie go wykonano. Nie byłby to problem, a wręcz przeciwnie: odświeżające przełamanie chronologii, gdyby tylko wytłumaczono się z ulokowania instytucji w tym miejscu na pokazie – gdyby właśnie z uwagi na ten fakt otwartym tekstem, znacznie dobitniej i nie tylko na poziomie architektury pokazu opowiedziano o współczesności MWW, o jego profilu, polityce, założeniach i ambicjach. Byłoby to tym bardziej zrozumiałe, że przecież – jak już padło – wystawa rysuje paralełę między starym i nowym Wrocławiem.

Dzikie pola wymykają się jednoznacznej ocenie. Z całą pewnością nie zasługują na jednostronną krytykę, która pogrzebałaby edukacyjny wymiar ekspozycji.



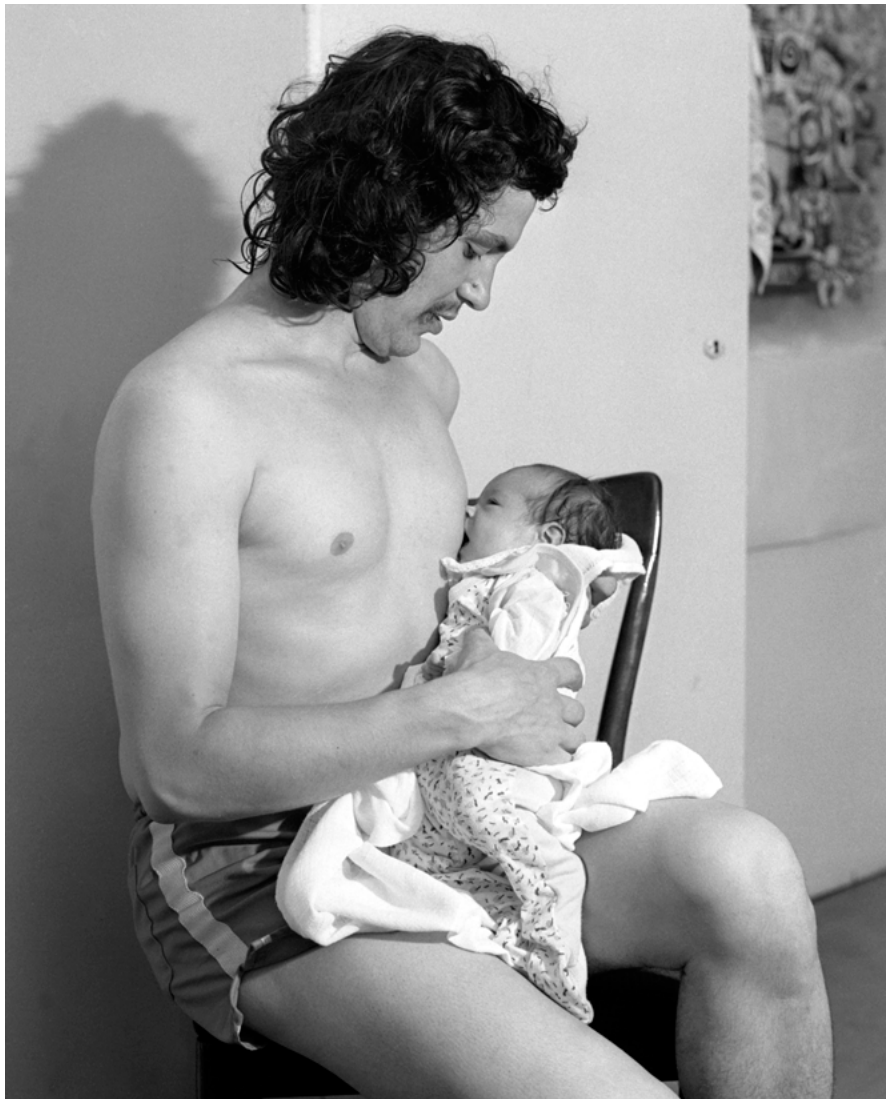
Gender w sztuce

MOCAK, Kraków
kuratorzy: Delfina Jałowik,
Monika Kozioł, Maria Anna Potocka
15 maja – 27 września 2015

Niezależnie od sprzeciwu wobec innych aspektów wystawy nie można nie docenić pracy, którą włożono na tym najbardziej podstawowym poziomie ekspozycji. Zarem niedobrze by się stało, gdyby bogaty i niekiedy wręcz trudny do zobaczenia gdzie indziej materiał przysłonił fakt, że mamy do czynienia z wystawą sprawozdawczą, która w dość beznamiętnym tonie opowiada o tym, jak na wszystkich frontach Wrocław wykazywał się artystyczną kreatywnością. Nie można powiedzieć, że zrobiono tu zbyt mało, ale to, co zrobiono, można było zrobić odważniej. Niemniej *Dzikie pola* nie zaliczają się do grona wystaw straconych. Mimo że, jak piszę, na jakimś poziomie są projektem chybionym, to jednak są również projektem na tyle dużym i dobrze eksponowanym, że mogą być przyczynkiem do refleksji nad tym, jak właściwie instytucje sztuki współczesnej powinny robić wystawy historyczne. A to już dużo.

Piotr Słodkowski

Kto jeszcze nie przywykł do genialnego w swojej prostocie pomysłu na flagowe wystawy w MOCAK-u, który każdorazowo zawiera się w formule „X w sztuce”? Jeśli jeszcze – w co szczerze wątpię – ktoś taki stąpa po tej ziemi, niech szybko, radzę, przywyknie. Formuła „X w sztuce” ma bowiem tę zaletę – wiedzą o tym przecież także w MOCAK-u – że ogrywać ją można w nieskończoność. Za pomocą chociażby słownika języka polskiego. Przepis jest następujący: otworzyć słownik na dowolnej stronie, przypadkowo wybrać słowo, podstawić za zmienną „X”, zostawić stałą „w sztuce”. Można w ten sposób utworzyć tytuł dla ciekawej ekspozycji historyczno-monograficznej – gdyby słownik otworzył się na słowie, dajmy na to, „dadaizm” lub „abstrakcja”; można uzyskać też chwytliwy tytuł dla wystawy problemowej, wykorzystując takie wielkie słowa, jak „historia”, „ekonomia”, „przemoc”. Interesującym wydarzeniem byłaby też wystawa o nietuzinkowym tytule „Sztuka w sztuce”; słownik jak dotąd odmawiał jednak współpracy w tej materii. Historia wystawiennictwa w zasłużonej krakowskiej instytucji na ul. Lipowej uczy zaś, że znajdujący się w jej



Adam Rzepecki, *Projekt pomnika Ojca Polaka*, 1981, fotografia, 70 x 50 cm, fot. dzięki uprzejmości Galerii Dawid Radziszewski

bibliotece słownik uparcie otwiera się tak, że generuje tylko wystawy problemowe.

Sztubackie żarty, na które sobie pozwalałam, nie do końca licują jednak z najnowszą prezentacją zatytułowaną *Gender w sztuce*. Po pierwsze, nie jestem pewien, czy słowo „gender”, wprowadzone ostatnio do codziennej polszczyzny przez episkopat i krajowy kler szczebla parafialnego, znajduje się już w tworzonych przez szacowne gremia słownikach języka polskiego. Po drugie, byłoby niesprawiedliwym założeniem przypuszczać, że tytułami wystaw w MOCAK-u zawsze rządzi przypadek. Nieprzypadkowa przecież i w pełni zrozumiała była decyzja, by pierwszą wystawę w muzeum znajdującym się na terenie byłej Fabryki O. Schindlera dedykować historii. Chytrą rozumem posłużyła się także ekipa muzeum, przygotowując wystawę *Sport w sztuce*, która otwierała się podczas

trwania mistrzostw Europy w piłce nożnej w 2012 roku; wszak cały naród nucił podówczas *Koko koko Euro spoko*.

Bez odrobiny sarkazmu przyznaję, że pomysł, aby głośną, niepozabawioną karykaturalnych wręcz wątków medialną burzę wokół *gender* próbować stematyzować za pomocą programu wystawienniczego instytucji sztuki współczesnej, jest ideą słuszną i niezwykle trafioną. Można powiedzieć wręcz, że organizując taką wystawę, MOCAK wpisuje się w koncept przedstawiony kilka lat temu przez Piotra Piotrowskiego i opisany przez niego jako muzeum krytyczne, które jako muzeum-forum miałoby angażować się w debatę publiczną i podejmować istotne problemy społeczne. A więc, słowami samego Piotrowskiego, „wystawiać nie historię sztuki, lecz pokazać świat przez lustro sztuki i jej historię”.

Szczytne założenia, jakie przypisać można pomysłowi zorganizowania tak zatytułowanej wystawy, nie przekładają się niestety na samą ekspozycję, która razi dyletanctwem i dezynwolturą. Ale po kolei.

Problem *gender*, jak ogłasza w katalogu wystawy Maria Anna Potocka, „wymyśliła religia”. Biorąc pod uwagę kontekst krajowy, nic dodać, nic ująć; rozpoznanie dyrektorki muzeum i jednej z kuratorek zarazem wydaje się wręcz truizmem. Zdaje się, że Kościół katolicki i jego funkcjonariusze mają ostatnio przemożny wpływ na polskie życie artystyczne, nie tylko na kształt medialnej debaty o *gender*. Nie tak dawno utyskiwała przecież Dorota Jarecka, że chwalona przez nią wystawa *Papież awangardy. Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie* w Muzeum Narodowym w Warszawie, aby ukazać wielkość poety, posłużyć się musiała tytułem biskupa Rzymu. O ile jednak władza kościelna rozciągnęła się jedynie na tytuł wystawy w MNW, o tyle w przypadku prezentacji krakowskiej zdaje się, że ingeruje ona w sam kształt wystawy. A to za sprawą doboru wielu prac i sposobu ich prezentacji, który problematykę *gender*ową ukazuje w tak samo wykrzywionym zwierciadle i za pomocą takich samych klisz, jak, dajmy na to, ksiądz Oko.

A dzieje się tak dlatego, że całą problematykę związaną z funkcjami społecznymi płci kulturowej skutecznie roztopiono na krakowskiej wystawie przez nadreprezentację ilustratywnych w swoim charakterze prac skupionych – z różnym skutkiem – na przekraczaniu płci biologicznej. Mianowicie odwiedzające muzeum rzesze przyciągnięte na Lipową medialnym szumem, jaki powstał wokół wystawy za sprawą listu-protestu adresowanego do dyrektorki, faktycznie wyrobić mogą sobie na temat *gender* opinię podtrzymywaną przez luminarzy kościelnej cywilizacji życia, wedle której wszystko rozbija się o ideologię, co chłopcom każe ubierać się w spódnice, a dziewczynkom w spodnie.

Prac posiłkujących się przebieraniem jako rodzajem transgresji w MOCAK-u ci bowiem dostatek. Jest więc akt Floriana Aschki (2010) – raz z penisem, a raz z manganą, jest *Sumo* (2003) Katarzyny Górnej, w którym kobiety przekraczają kobiecość, wchodząc w męską rolę zapaśników sumo, kilkanaście opatrzonych już autoportretów (2000–2012) Macieja Osiki i Daniel Rumiancew: raz nago, a raz w spódnicy. Ci, którzy sądzą, że wyżej wymienione prace w zupełności wystarczyłyby, aby ukazać tematyzowanie *gender* przez wykorzysta-

nie przebrania i abyśmy wszyscy dobrze zrozumieli, o co tutaj chodzi, zawiodą się. Bo do tego zestawu dodać należy jeszcze (wymieniam tylko niektóre): *Made Ready* (2002) Miri Segal, filmowy zapis oddawania moczu na stojąco przez kobietę, świetne fotografie Zbigniewa Libery jako drag pod tytułem *Ktoś inny* (1988/2006), kilka słabych łopata podanych prac Bartka Jarmolińskiego, pokazywany często przy okazji „wystaw *gender*owych” cykl *Genderqueer* (2008) Lidii Krawczyk i Wojtka Kubiaka, a także zupełną wisienkę na tym torcie: *Poród* (2013) Ane Lana.

To dwa zapisy filmowe: porodu oraz odgrywania porodu przez przebranego za kobietę artystę, które widz w muzeum ogląda zza białej, półprzezroczystej kurtyny (sam bym nie wierzył w opis tej pracy, ale niestety widziałem ją na żywo). Jak czytamy w katalogu: „praca obrazuje tęsknotę mężczyzn za przeżywaniem wzruszeń przypisanych jedynie kobietom”. Nie wiem wprawdzie, o których mężczyzn chodzi, wszak nie od dziś wiadomo, że gdyby to oni zachodzili w ciążę, aborcja byłaby sakramentem, wiem natomiast i piszę to z całą powagą, że Ane Lan, ulubiony artysta w MOCAK-u, który miał tu już nawet wystawę indywidualną, jest prawdopodobnie jednym z najgorszych artystów współczesnych wszech czasów, i błagam o zaprzestanie pokazywania jego prac, nawet w ramach żartów, gdyż te wychodzą nadzwyczaj nieśmieszne.

Ilustratywność i dosłowność są zresztą bodaj najpoważniejszymi, chociaż niejedynymi zarzutami, jakie można sformułować

wobec *Genderu w sztuce*. Wystawa została skonstruowana w taki sposób, jak gdyby faktycznie problematyka ról płciowych była w sztuce współczesnej eksploatowana jedynie za pomocą figuratywnych prac „na temat”; a to Adam Rzepecki w swojej ikonizacji karmi piersią niemowlę – *Projekt pomnika Ojca Polaka* (1981), a to Danuta Wałęsowa trzyma na rękach swego męża Lecha na obrazie Edwarda Dwurnika *To dobry człowiek* (1998). Prac w mniej nachalny i nie tak dosłowny sposób tematyzujących płęć kulturową jest na wystawie jak na lekarstwo, a kluczowa przecież dla drugiej połowy XX wieku opowieść o płci sztuki – czyli *genderze sztuki*, a nie *genderze w sztuce* – jest tutaj narracją marginalną.

A szkoda, gdyż na wystawie znalazły się tak ważne i klasyczne już prace poruszające to zagadnienie, jak *Semiotyka kuchni* (1975) Marthy Rosler, *Dinner Party* (1979) Judy Chicago (oczywiście jedynie w formie dokumentacji fotograficznej i filmowej) i kilka prac Marii Pinińskiej-Bereś. Gdyby więc kuratorki wystawy poszły tropem poddanym przez trzy wielkie artystki współczesności i klasyczki feminizmu zarazem, dostalibyśmy może ciekawą historię o roli artystki-kobiety w XX wieku i o tym, w jaki sposób artystki emancypowały się od początku lat 70., wykorzystując niespotykane dotąd w rzeźbie „kobiece” materiały, jak haft i ceramika (Chicago) oraz miękkie formy przestrzenne napełniane pierzem i gąbką (Pinińska-Bereś).

Zbudowanie takiego wątku narracyjnego ekspozycji byłoby tym bardziej

cenne, że przepisywanie historii sztuki współczesnej w kluczu płci sztuki wcale jeszcze nie zostało w Polsce ukończone, o czym świadczą przedsięwzięcia kuratorskie i wydawnicze ostatnich lat, ukazujące w nowym kontekście twórczość takich artystek, jak: Katarzyna Kobro (książka Małgorzaty Czyńskiej), Natalia LL (*Natalia LL Doing Gender* Doroty Jareckiej i Agnieszki Rayzacher), Erola Rosenstein (wystawy i publikacje Jareckiej i Barbary Piwowarskiej), Maria Stangret (niedawna wystawa w Cricotece), Alina Szapocznikow (wystawa w MSN-ie i książki Agaty Jakubowskiej) czy Teresa Tyszkiewiczowa (wydane ostatnio *Notatki*). Jest więc co opowiadać, ukazując zmagania artystek z płcią społeczną i kulturową wraz z narzuconymi twórczyniom przez dyskurs (bio)władzy rolami.

Jestem przekonany, że tak naszkicowana historia *gender* w sztuce byłaby o wiele ciekawsza od tej zaprezentowanej w MOCAK-u. Uniknęlibyśmy wówczas oglądania dydaktycznego przeglądu prac rozumianych jako ilustracje liminalnego świata na opak, w którym mężczyźni chodzą w spódnicach, a kobiety w spodniach. Zamiast poważnej dyskusji o uwikłaniu w płęć mamy powierzchowną i naskórkową ekspozycję. Taką, do której świetnie pasuje za to wydrukowana na piance reprodukcja *Pochodzenia świata* (1866) Gustave’a Courbeta umieszczona w muzeum. W fałszu tej atrapy zamyka się pozornie cała wystawa.

Wojciech Szymański



Irena Kalicka, *Koń jaki jest, każdy widzi*

F.A.I.T, Kraków
 kuratorzy: Magdalena Kownacka,
 Gawel Kownacki
 29 maja – 30 czerwca 2015

Być może jest symptomatyczne dla kultury tego kraju, że pierwszą polską encyklopedię napisał duchowny i że znajdowały się w niej niezwyklej klasy bzdury. *Nowe Ateny* księdza Benedykta Chmielowskiego – bo o tej księdze mowa – od innych tego typu publikacji ukazujących się wtedy w Europie dzielił intelektualnie dystans jak między Paryżem a Firlejowem, w którym żył, pracował i umarł ksiądz Chmielowski. *Nowe Ateny* wręcz koncertowo, w samych popisowych numerach, oddawały zaściankową mentalność polskiego szlachetki epoki saskiej. Obok haślel rozważających subtelności natury teologicznej, artykułów o relikwiach, czarach

i smokach (którego „pokonać trudno, ale starać się trzeba”) w *Nowych Atenach* znalazły się między innymi opisy państw, minerałów czy zwierząt, w tym też konia, który – co wszystkim Polakom znane – „jaki jest, każdy widzi”.

Ten stek frazesów, przekleństw, myślenia życzeniowego czy najzwyczajszego bajdurzenia zainspirował Irenę Kalicką, która w krakowskiej galerii F.A.I.T pod kuratelą Magdaleny i Gawła Kownackich zaprezentowała wystawę zatytułowaną *Koń jaki jest, każdy widzi*. Luźno inspirowane encyklopedią księdza Chmielowskiego fotografie miały za zadanie zmierzyć się ze smokiem – klisza-

Fotografia Kalickiej to swojego rodzaju *double check*. Obiektem drwiny nie są czarnoskórzy, ale właśnie ci, którzy postrzegają ich poprzez rasistowskie klisze.

mi zagnieżdżonymi w umysłach Polaków dzisiaj.

Kalicka od dobrych paru lat pracuje w ten sposób, że wykonywane przez nią fotografie w dużej mierze są rejestracją scenek odgrywanych przez modeli. Zresztą nie tylko po prostu modeli – najczęściej są to znajomi lub znajomi znajomych, którzy na zaproszenie autorki – trochę w trybie imprezowych ekscesów – przebierają się i pozują do zaaranżowanych przez Irenę Kalicką „zadań aktorskich”. Ta formuła, czyli przepracowywanie zagadnień postawionych przez autorkę – wśród których znajdują się często płęć kulturowa, bezbronność w swojej naturalności, a często też brzydocie, nagość, zwierzęcość, mięsność, motyw masek i przebierania się, czyli niejako sama teatralność – w sytuacjach zabawowych, manierowania się i dystansu do odgrywanych ról, znacząco wpływa na charakter fotografii. Bo pomimo wyraźnej obecnej atmosfery zabawy czai się w nich jakiś niepokój. Chyba przede wszystkim jest to niepokój ciała i jego posiadacza, który wie, że nigdy nie będzie sobą – od-

grywane przed aparatem role są śmieszne tylko do momentu, gdy zdajemy sobie sprawę, że kulturowe role odgrywamy też na co dzień. Bez znieczulenia i umowności, które daje sztuka.

Na wystawie oglądaliśmy więc pozowane, często trudne do zdefiniowania scenki. Widzieliśmy dwóch młodych mężczyzn w sytuacji ewidentnie homoseksualnej, odkrytych peleryną zakładaną przez opuszczających armię rezerwistów, biskupa chyba się z kimś naporzącego albo również właśnie wchodzącego w sytuację erotyczną, dwójkę dzieci w słodkich maskach kociaków, kłaniającą się widzowi, jak malowaną, dziewczuchę w stroju ludowym, a także dwie postaci ucharakteryzowane – zgodnie ze wszelkimi wytycznymi stereotypu: cali pomalowani na brązowo, z przepaskami na biodrach, w kuckach czający się na zwierza lub na obcego, na tle fototapy z egzotyczną fauną i florą – na afrykańskich buszmenów. Dużo było tych stereotypów – łamanych innymi stereotypami i podkręcanych aż do granic absurdu.

Jednak właśnie „afrykański” wywołał najbardziej gwałtowną reakcję. Przede wszystkim ze strony osób związanych z Trans*Festiwałem, którego wystawa była oficjalną częścią. Mimo że przez kilka miesięcy obie instytucje współpracowały ze sobą, uzgadniając scenariusz wystawy – w tym również feralne zdjęcie, które miało ją promować – na kilka dni przed otwarciem organizatorzy festiwalu uznali fotografię za rasistowską. F.A.I.T natomiast poproszono o jej ocenzurowanie i usunięcie z materiałów promocyjnych. Po odmowie Kownackich Trans*Festiwal usunął wystawę Kalickiej z programu. Na tym się nie skończyło, bo podczas wernisażu aktywiści związani z festiwalem dwukrotnie przychodzili do galerii, by bardzo głośno wyrażać swoje niezadowolenie.

Nikt nikomu nie zaglądał do paszportu, ale z większością porozumieć dało się jedynie po angielsku. Krótki *research* wyjaśnił, że pochodzili z tych części Europy, w których wizerunek czarnoskórego stał się kwestią drażliwą, a jego obecność w przestrzeni publicznej kwestią poprawności politycznej. Symptomatyczne zresztą, że najgłośniej przeciwko zdjęciu protestowali właśnie „importowani” z zagranicy aktywiści (dopiero po ich namowach organizatorzy festiwalu zdecydowali się cenzurować wystawę w F.A.I.T), którzy – trochę na zasadzie komunistycznej międzynarodówki – eksportują idee równościowe na resztę globu. Przy okazji, jakby zupełnie nieświadomie, eksportują również kontekst społeczno-kulturowy swoich własnych krajów, często protekcyjnie ucząc obywateli Europy Wschodniej, czym są poprawność polityczna, godność jednostki i prawa obywatelskie.

Fotografia Kalickiej to swojego rodzaju *double check*. Wprawdzie przedstawia czarnoskórych jak z elementarza Falskiego, ale jednocześnie tak mocno przejawia wszystkie cechy, że jasne staje się, iż obiektem drwiny nie są czarnoskórzy, ale właśnie ci, którzy postrzegają ich poprzez klisze. Nie znaczy to oczywiście, że dla wszystkich ta ironia jest czytelna.

Zarzut o obraźliwą wymowę dowolnej wypowiedzi może mieć przynajmniej dwa wymiary: zarzucać można złe intencje lub zarzucać można to, że niezależnie od dobrych intencji wymowa danej wypowiedzi jest obraźliwa czy krzywdząca. Jeśli chodzi o ten pierwszy, to wystarczy przyjrzeć się dotychczasowej pracy Ireny Kalickiej, by zrozumieć, że nie po to fotografuje orgiastyczne imprezy i nie po to pracuje

z tematyką płci kulturowej, żeby za chwilę zamieniać się w rasistkę. Jeśli chodzi o zarzuty drugiego typu, to w przytoczonym wcześniej kontekście sprawa sprowadza się do kwestii, czy jedna wypowiedź musi mieć taki sam wydźwięk we wszystkich kontekstach kulturowych. W tym przypadku pytanie brzmiłoby więc: czy inkryminowana fotografia zostałaby odebrana jako rasistowska w każdej kulturze, w każdym reżimie patrzenia? Czy wręcz odwrotnie – jej domniemana rasistowska wymowa pojawia się jako efekt kulturowych praktyk aplikowanych w krajach, gdzie ze względów polityczno-społecznych operowanie wizerunkiem czarnoskórego stało się tabu?

Nie jest to tekst akademicki, więc pozwolę sobie na skrót myślowy i uproszczenie. Jeśli ktokolwiek chroni wizerunek osób czarnoskórych przed wyśmianiem, agresją i nietolerancją, czyniąc to w imię poprawności politycznej i szanowania różnic etnicznych bądź kulturowych, to musi również zgodzić się, że poprawność polityczna może podlegać takim samym kulturowym relatywizmom i specyfice. Inaczej pracuje w postkolonialnej Francji – tam 7,5% obywateli stanowią muzułmanie, setki tysięcy młodych Francuzów afrykańskiego pochodzenia żyją w gettach bez perspektywy pracy i asymilacji, a kolonialna historia i poczucie winy doprowadziły do

karykaturyzacji kategorii poprawności politycznej. Inaczej działa w Republice Południowej Afryki, która po dwudziestu latach wciąż mierzy się ze skutkami apartheidu. Inaczej na Słowacji, gdzie żyje dziesięcioprocentowa, niezasymlowana populacja Romów. I jeszcze inaczej w Polsce. Kraj nad Wisłą, jedno z najbardziej jednolitych etnicznie i kulturowo państw Europy, ma oczywiście swoje za uszami: od wywrotki ludności z terenów obecnej Ukrainy, przez pogromy Żydów i getta ławkowe, po pomysł kolonizacji Madagaskaru. Jednak nie znaczy to, że w celu przepracowania tych zjawisk należy sięgać mechanicznie po strategię wypracowaną w innych warunkach społeczno-kulturowych. Warunkiem przepracowania problemów danej kultury jest uwzględnienie jej lokalnego kontekstu, włącznie z tak wątpliwymi osiągnięciami jak *Nowe Ateny*.

Aktywiści z Trans*Festiwalu jakby mechanicznie i na pamięć cytowali równościowe slogany i nie wykazywali zainteresowania lokalną grą, którą Kalicka uprawia ze stereotypami. Swoją otwartość i zrozumienie rezerwowali dla dobrze poznanego u siebie problemu „*blackface*”, ale nie starczyło ich dla dzikiego kraju, gdzieś na końcu Europy, który trzeba nauczyć życia w cywilizacji. Pozostawali jakby przetrenowani w swojej aktywności. Zobaczyli twarz „czarnoskórego” i w do-

brej wierze rzucili się na pomoc. Próbowali ocenzurować pracę trochę na zasadzie nadgorliwych krzyżowców, którzy co prawda nie wiedzą, co kto ma w środku, ale zabijają wszystkich – niech Bóg rozpoznaje swoich.

Całe zamieszanie stało się tym bardziej zabawne, że wszyscy – i F.A.I.T, i aktywiści – działali na rzecz tej samej sprawy. Dlatego protest aktywistów wzbudzał mieszane uczucia również u wielu uczestników Trans*Festiwalu. Przynajmniej u tych, którzy w fotografii Kalickiej dostrzegli nie żart z czarnoskórych, lecz żart z Polaka-Janusza. Dla przeciętnego „Janusza” może być nieczytelny, ale na pewno pozbawiony złych intencji. I to w całej sytuacji właśnie było najdziwniejsze, smutno-zabawne, że choć żadna ze stron złej woli nie miała, to do porozumienia ostatecznie nie doszło. I nad tym właśnie aspektem proponowałbym obu stronom popracować w przyszłości.

Lukasz Białkowski

Irena Kalicka, *Bez tytułu*, 2015



RECENZJE



Otwarte Miasto MMXV

VII Festiwal Sztuki w Przestrzeni Publicznej
Open City, Lublin
kurator: Łukasz Gorczyca
25 czerwca – 24 lipca 2015

Nie przypuszczałam kilkanaście lat temu, że Lublin stanie się miejscem, gdzie kultura wychodzi na ulice. Miasto spało błogim snem prowincji, zadowolając się wspomnianiem złotej przeszłości w dziedzinie sztuki awangardowej, pierwszych w Polsce pokazów performansu i spektakli teatru alternatywnego. Odstawienie na boczny tor uznawało za przeznaczenie, z którym nie sposób walczyć.

Ostatnie dziesięciolecie przyniosło zmianę. Wysiłki wielu osób tworzących współczesną scenę kulturalną Lublina skumulowały się i dały znaczący, jakościowy skok. Decydującym impulsem stał się udział w konkursie na Europejską Stolicę Kultury 2016. Mimo że lubelska aplikacja nie odniosła zwycięstwa, to ludzie poczuli siłę wspólnoty i pozytywnej identyfikacji z miejscem, w którym mieszkają. W ślad za tym poszło niespotykane gdzie indziej

ożywienie instytucjonalne – powstały instytucje nowe (Warsztaty Kultury, Centrum Spotkania Kultur), a stare przeszły znaczącą odnowę (Galeria Labirynt, Muzeum Lubelskie Zamek). Mnożą się także festiwale. Swoistą chorobę festiwalową niejednokrotnie w Polsce krytykowano, ale w Lublinie przebija się świadomość, jak ważne jest udostępnianie ich lokalnej publiczności.

Festiwal Open City po raz pierwszy odbył się sześć lat temu na fali popularności sztuki w przestrzeni publicznej, docierającej do większych i mniejszych miast Polski. Lublin i tutaj posiada własną specyfikę. W Lubelskiej Spółdzielni Mieszkaniowej znalazł się największy zrealizowany projekt Oskara i Zofii Hansenów. Idea Open City wiąże się niewątpliwie z Hanseńską koncepcją formy otwartej. Co to oznacza? Miasto oferujące mieszkańcom

RECENZJE

dogodne warunki do życia, pod warunkiem że zaakceptują ogólne ramy; strukturę, którą można uzupełniać wedle upodobań, trzymając się jednak wspólnych zasad.

Open City otworzyło się już po raz siódmy. Jako wydarzenie cykliczne dorobiło się własnych prawidłowości. Nawet jeśli nie zostały otwarcie sformułowane, to sprawiają, że Open City odróżnia się od innych tego typu przeglądów. Z zasady pojawiają się tutaj kuratorzy zewnętrzni. Dzięki temu, że nie mają osobistego stosunku do miasta, mogą zaoferować jego świeżą wizję. Do zasad Otwartego Miasta należą jednak i te mniej chlubne. Nie dba się tutaj przesadnie o stronę informacyjną i nie dąży raczej do organizowania wydarzeń towarzyszących. Może to przejaw modnej dzisiaj rezygnacji z ułatwiania dostępu i jednocześnie zaufania do inteligencji odbiorców. Trudność ze zlokalizowaniem niektórych dzieł (i wcześniejsze uprzątnięcie kilku z nich) przemienia spacer po mieście w działalność bez mała detektywistyczną. Każda metalowa konstrukcja na ulicy staje się wtedy godną uwagi instalacją, a podarty plakat – diagnozą współczesnej cywilizacji.

Wystawa Otwarte Miasto MMXV została przygotowana przez Łukasza Gorczycę i już na wstępie dostała od lublinian wielki plus. Nie pretendowała bowiem, na szczęście, do wyrażania odkrywczych myśli o mieście. Nie dowiedzieliśmy się, że Lublin to pomost między Wschodem a Zachodem. Nie było też spektakularnych realizacji urastających do rangi symbolu, jak w zeszłych latach drewniana katapulta, słomiany łuk tryumfalny czy też neony świecące niczym oczy demona na wieżach Zamku. Nie promowała zatem mocnej, całościowej wizji. Realizacje lekko i punktowo wnikały w tkanę miejską. Gdyby nie tablice z podpisami, trudno byłoby je odnaleźć.

Za tegoroczny „manifest” festiwalu (może zresztą „antymanifest”) można uznać *Capriccio* Olafa Brzeskiego. Na trawniku młoda brzoźka wibrowała w rytm drgań powietrza, poruszanego przez głoś-



Anetta Mona Chisa & Lucia Tkáčová, *Strip, Map & Sample*, fot. Tomasz Kulbowski

niki stojące po bokach. Wyglądała jak więzienie pilnowany przez strażników. Całość szkicował malarz. Nadrealne myślenie i podążanie za kaprysem wyobraźni dawały sygnał, że festiwal odchodzi od tematów związanych ze sztuką w jakiś sposób użyteczną.

Oskar Dawicki, składając kwiaty pod tablicą na głównym placu miejskim, złożył tym samym deklarację odejścia od bieżących tematów politycznych. Plac Litewski, świadectwo historii, walki o pamięć, symbolizowaną przez stojące tu, a zmieniające się przez lata pomniki, gdzie onegdaj stała cerkiew, a znajduje się na przykład obelisk Unii Lubelskiej, otrzymał teraz tablicę poświęconą ofiarom... miłości. Kobięce popiersie i podpis „Gloria Amore Victis” jest oddaniem hołdu osobistym historiom i melancholijną odmową angażowania się w publiczne dyskusje.

Nie zabrakło dzieł bardziej bezpośrednio opowiadających o mieście. Tuż obok Bramy Krakowskiej umieszczono neon *Bar mleczny* Pauliny Ołowskiej. Lublin – jak wiele innych miast – zwany był miastem

neonów i także tutaj odbywały się akcje ratowania świetlnych reklam przed zniszczeniem. Druciane rzeźby Evy Kotátkovej z cyklu *Architecture of sleep* były rysunkami rozwijającymi się w przestrzeni, rzuconymi jakby od niechcenia przed świeżo wyremontowaną fasadę Krajowej Szkoły Sądownictwa i Prokuratury. Performerzy ćwiczyli w nich, jakby to były drabinki gimnastyczne. Może byli uwięzieni w dziełach sztuki?

Również dzieła duetu Anetta Mona Chisa i Lucia Tkáčová, Mandli Reutera i Ryana Gandera mówiły o mieście w ogóle (bo nie tylko o sytuacji miast w naszej części świata), dotkniętym bolączkami późnego kapitalizmu. Mona Chisa i Tkáčová w świeżo wykopanym dole, przypominającym wykop pod fundamenty, urządziły biuro ze stolikiem, komputerem, fotelami. Przyszłe pokolenia odkryją fałszywy eksponat archeologiczny. Mandla Reuter wykorzystał betonowy słup ze wzmocnieniami, część konstrukcji budowlanej. W zestawieniu z bujną zielenią i zabytkową zabudową słup zdawał się stanowić wykrzyknik – znak ostrzegający przed błyskawiczną zabudową i gentryfikacją miasta. Ryan Gander zestawiał strzępy dwóch billboardów, tworząc napis *This Place is Everything...* tak przekonująco, że jego pracy nie można było wypatrzyć w wizualnym chaosie ulicy. Także Anna Kutera zajęła się kwestią nadmiaru i bezużyteczności informacji. Fragmenty gazet uformowała w kręgi jak płomienie w ognisku.

Josh Thorpe na Błoniach pod Zamkiem, w miejscu (nie)pamięci, opustoszałym, nie licząc trawy i placu zabaw, miejscu po żydowskim mieście, ustawił chorągiewkę na maszcie. Ta może być symbolem poddania się, ale i anarchii, lecz nie mamy wpływu na wiatr. Obiekty Katarzyny Przezwańskiej, zgrabnie łączące cytaty z natury – głązy – z nawiązaniem do małej architektury, kolorowymi rurkami, kojarzyły się z wyposażeniem placu zabaw właśnie. Funkcję estetyczną łączyły z odniesieniem do niepamięci.

Tylko Marcin Sudziński i Błażej Pindor oparli się na lokalności. Cykl Sudzińskiego pokazuje epokę, która właśnie mija. Pokazuje tych, którzy sami dokumentowali wizerunki miasta; fotografuje autentycznych lubelskich fotografów. Pindor skupia się na wycinkach z miejskiej rzeczywistości, na formie ławek, kwietników, pawilonów sklepowych. Wystawił je w domu handlowym, który ma zostać wyburzony, przez co pokazał pozostałości po dawnym mieście, bo peerelowska przeszłość staje się taką samą warstwą kulturową, jak chociażby mozolnie odkopywane staromiejskie piwnice.

Odniesieniem dla Otwartego Miasta MMXV nie jest Lublin sam w sobie. Jest to miasto jak każde inne, miasto, które żyje, ma swoją dynamikę, przepływy energii, martwe punkty, tajemnice, powody do chwały i milczenia. Nie znajdzie się tutaj polityki czy dydaktyki prowadzonych przez sztukę. Jest za to anarchiczna i kapryśna gra wyobraźni.

Magdalena Ujma



Agnieszka Minich-Scholz, *Marian Minich – pod wiatr* Marian Minich, *Wspomnienia wojenne* i *Szalona galeria*

seria: Le Monde diplomatique/artystyka
Instytut Wydawniczy Książka i Prasa,
Atlas Sztuki 2015



Ta historia nie miała oczywistego zakończenia. Sztuka awangardowa i kolekcja grupy a.r. zebrana z inspiracji Władysława Strzemińskiego razem z Katarzyną Kobro, Henrykiem Stażewskim, Julianem Przybosiem i Janem Brzękowskim dzisiaj stanowi o tożsamości Łódzkiego Muzeum Sztuki. Jednak prawie sto lat temu mało osób było w stanie rozpoznać wartość prac nieznanych wówczas jeszcze artystów: Fernanda Légera, Maxa Ernsta, Enrica Prampoliniego, Jeana Arpa, Marii Nicz-Borowiakowej, Alexandra Caldera, Soni Delauney, Theo van Doesburga, Amédée Ozenfanta, Pabla Picassa, Michela Seuphora czy Kurta Schwittersa.

Muzeum Narodowe w Warszawie, do którego artyści zgłosili się z propozycją wzięcia około siedemdziesięciu kultowych dzieł prac w depozyt, odmówiło. Dzięki zainteresowaniu sztuką socjaliści, Strzemińskiemu udało się przekazać kolekcję Miejskiemu Muzeum Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów w Łodzi. Oprócz tego ta nowa placówka miała w swojej kolekcji głównie drugorzędne malarstwo i obiekty godne *kunstka-mery*. I właśnie poszukiwano jej dyrektora.

Wśród dziesięciu zgłoszeń było też zgłoszenie urodzonego w 1898 roku historyka sztuki, autora tekstów o sztuce dla lwowskiej prasy i asystenta na Uniwersytecie im. Jana Kazimierza we Lwowie Mariana Minicha. I to właśnie on w 1935 roku został wybrany na pierwszego dyrektora Łódzkiego muzeum. Sprawował tę funkcję aż do śmierci w 1965 roku.

Wbrew dobrym radom urzędników i narażając swoją dyrekturę na szybki koniec, nie zdecydował się na bezpieczną koncepcję muzeum opartego na kolekcji noszących „cechy niezbyt wybrednego smaku, ze wszelkimi znamionami przypadkowości” (wedle jego własnego sformułowania) dzieł z kolekcji Bartoszewiczów. Zamiast tego wykonał odważny gest, który zdecydował o przyszłych losach muzeum. Mimo że sam był miłośnikiem mistrzów malarstwa renesansowego, a dysertację poświęcił malarzowi ze szkoły monachijskiej Andrzejowi Grabowskiemu, zdecydował się budować instytucję właśnie wokół kontrowersyjnej kolekcji sztuki nowoczesnej. W ten sposób powstała druga w Europie (po Hanowerze) instytucja prezentująca prace artystów awangardy: neoplastyczne, konstruktywistyczne, kubistyczne, futurystyczne, surrealistyczne... Tworzeniu tej „szalonej galerii” i walce o jej przetrwanie Marian Minich poświęcił kolejne trzydzieści lat życia.

Instytut Wydawniczy Książka i Prasa razem z Atlasem Sztuki w serii Le Monde diplomatique/artystyka w 50. rocznicę śmierci pierwszego dyrektora Muzeum Sztuki zdecydowały się wznowić wspomnienia Mariana Minicha zatytułowane właśnie *Szalona galeria*. Tym niezwykle cennym ze względu na opis początkowej działalności muzeum i żywą narrację notatkom wydanym poprzednio w 1965 roku (i dlatego do niedawna trudno dostępnym) towarzyszą wspomnienia spisane przez jego córkę Agnieszkę Minich-Scholz, a także dzienniki wojen-

Open City otworzyło się już po raz siódmy. Jako wydarzenie cykliczne dorobiło się własnych prawidłowości. Nawet jeśli nie zostały otwarcie sformułowane, to sprawiają, że Open City odróżnia się od innych tego typu przeglądów.

ne. Agnieszka Minich-Scholz, artysta plastyk, tworzy portret ojca podobnymi barwami do tych, którymi Henryk Rodakowski malował swój słynny *Portret matki* z 1853 roku, obraz niezwykle ważny w kolekcji Muzeum Sztuki, pozyskany przez Mariana Minicha z największym trudem. Podobnie jak na obrazie, tak i w opowieści córki realistyczna, malowana ciepłymi kolorami postać ojca wyłania się z czarnego tła historii. Pierwsza i druga wojna światowa, a potem czasy socrealizmu wciąż doprowadzały do skrajnych sytuacji, w których ujawniał się nietuzinkowy, mocny charakter Minicha. Córka opisuje nieprzeciętny hart ducha i spokój ojca, który mimo niesprzyjających warunków w czasie wojny potrafił być opoką: pisze o tym, jak w okopach w czasie pierwszej wojny światowej wpadł na pomysł brania lekcji angielskiego od angielskich jeńców wojennych; jak jako asystent na uniwersytecie we Lwowie z pistoletem w ręce bronił studentów ukraińskich przed przemocą ze strony studentów nacjonalistów; o jego ucieczce z konwoju oficerów, którzy uwierzyli zapewnieniom Sowietów o warunkach kapitulacji i zostali potem rozstrzelani; wspomina, że kiedy w czasie drugiej wojny stali się świadkami oddawania strzałów przez żołnierzy niemieckich do lotnika ewakuującego się z samolotu skokiem ze spadochronem, ojciec zrobił dzieciom wykład o zakazującej tego konwencji genewskiej; a także to, że w obozie dla ludności cywilnej pokazywał, jak można zachować godność, nawet nosząc przepelnione wiadra z fekaliami, czy też ilustrował swoje rodzicielskie wykłady jeszcze ciepłymi kawałkami bomb. Dodatkowo Agnieszka Minich-Scholz uzupełnia swój punkt widzenia fragmentami wypowiedzi innych osób.

Oprócz tego, że książka jest unikalnym, obfitującym w szczegóły świadectwem życia ludzi w okresie międzywojennym i w czasie wojny, można się z niej także dowiedzieć, jak tworzyły się podwaliny nowoczesnego muzealnictwa. Zebrane wspomnienia odsłaniają kulisy życia artystycznego tamtego czasu, ze względu na awangardowy heroizm łatwo poddające się mitologizacjom.

Ciekawym wątkiem biografii staje się zwłaszcza konflikt Mariana Minicha z Władysławem Strzemińskim, zapoczątkowany sporem o układ przestrzenny prac w galerii sztuki nowoczesnej. Minich miał jasną koncepcję tego, w jaki sposób powinna wyglądać ekspozycja. Uważał, że zna-

jomość teoretycznych badań na ten temat, wydawanie własnych prac, a także studiowanie przypadków muzeów w Amsterdamie czy Paryżu uprawniały go do podjęcia najlepszych decyzji. I mimo że zamiast tradycyjnego „zbieractwa” był rzecznikiem dążenia do pokazywania historycznego rozwoju form niekoniecznie w porządku chronologicznym, to Władysław Strzemiński miał inną koncepcję i jako twórca kolekcji a.r. czuł, że ma prawo wpływać na sposób jej ekspozycji. Jednak został od tego odsunięty. Jednocześnie mimo braku porozumienia i – jak sam to ujmował – walki toczony z Strzemińskim i zgrupowanymi wokół niego artystami dyrektor szanował twórczość malarza i teoretyka unizmu, a także wspierał go w trudnym dla niego czasie.

Chociaż na archiwalnych zdjęciach z 1931 roku widać układ muzealnej ekspozycji sztuki awangardowej jeszcze naśladowujący „salonowe” prezentacje malarstwa XIX-wiecznego, to już po wojnie, w 1948 roku, Minich jednak zlecił Strzemińskiemu wykonanie projektu przestrzeni do prezentacji kolekcji w nowo pozyskanym dla muzeum pałacu Maurycego Poznańskiego przy



Andrzej Matuszewski

Galeria Piekary, Poznań
18 czerwca – 30 września 2015



Andrzej Matuszewski, *Obraz 17*, 1962–1963, olej, płótno, 120 x 90 cm, fot. dzięki uprzejmości Galerii Piekary

ul. Więckowskiego 36. Powstała unikalna i mieszcząca się tam do dziś – choć zamalowana w czasie panowania doktryny socrealizmu i później odrestaurowana – Sala Neoplastyczna.

Te ważne osiągnięcia dyrektury Minicha do tej pory były być może przysłonięte osiągnięciami jego następcy Ryszarda Stanisławskiego, twórcy koncepcji „muzeum otwartego”. Jednak mimo że to Stanisławski zreformował niektóre elementy działania muzeum (na przykład zlikwidował ekspozycje reprodukcji w celach edukacyjnych), to zapoczątkowane jeszcze przez Mariana Minicha i opisane w jednym z rozdziałów książki wykłady dla robotników stały się forpocztą organizowanych przez Stanisławskiego w latach 70. spotkań dla lokalnej społeczności pod hasłem „Niedziela w Muzeum”.

W ten sposób dzięki książce dostajemy bezpośrednią relację na temat tych fundamentalnych rozdziałów tworzenia się muzeum i odkrywamy jego pierwszego dyrektora nie tylko jako barwną postać, ale także jako zasługującego na przypomnienie pośrednika między tradycją a tym, co nowoczesne w sztuce i muzealnictwie.

Marta Skłodowska

Wystawa zorganizowana przez Galerię Piekary to pierwsza od dłuższego czasu wystawa prac Andrzeja Matuszewskiego. Dobrze, że to właśnie poznańska galeria postanowiła zorganizować wystawę monograficzną jego twórczości, jest to bez wątpienia słuszne nawiązanie do życia i działalności artysty, który przez kilkanaście lat związany był z Poznaniem. I choć Matuszewskiego zaliczyć można do grona ważniejszych artystów polskiej sztuki współczesnej, to jest on wciąż postacią mało znaną współcześnie poza światem historyków sztuki, przysłoniętą choćby przez Tadeusza Kantora. Tytuł, podobnie zresztą jak kompozycja wystawy, potraktowany został lapidarnie, bez zbędnych ozdóbek – słusznie, bo po co ulepszać coś, co jest dziełem skończonym?

Sama wystawa potraktowana została przekrojowo, znajdziemy na niej zarówno obrazy, rysunki, jak i wideorelacje z prowadzonych przez artystę performansów. Wielka przestrzeń galerii pozwala zresztą jedynie na przekrojowe pokazanie twór-



Andrzej Matuszewski, *Dokument III OR* z cyklu *Relacje*, 1965, technika mieszana, płótno, 91 x 73 cm, fot. dzięki uprzejmości Galerii Piekary

czości Matuszewskiego – w zależności od kontekstu można to uznać za wadę lub zaletę. Zdecydowanym plusem tak ograniczonej przestrzeni i liczby ekspozowanych w niej prac jest bez wątpienia towarzyszące oglądaniu uczucie niedosytu – kilkanaście zaprezentowanych prac rozbudza ciekawość widza, prowokując go tym samym do prowadzenia poszukiwań, do zgłębiania twórczości artysty i umiejscowienia go w konkretnym kontekście kulturowym i społecznym. Zastosowana prostota sprzyja czytelności ekspozycji, choć z pewnością dziwić może fakt, iż twórczość „jednego z najwybitniejszych artystów polskich XX wieku” ograniczona została do kilku prac malarskich i dokumentacji performansów. Jedynym irytującym fragmentem są zamknięte w starodawnej gablocie broszury, dokumenty i inne drukowane świadectwa istnienia Matuszewskiego, które mają rzekomo pełnić funkcję informatorów i treściowych wypełniaczy. Jest to zupełnie niepotrzebne, psuje minimalizm wystawy, niemile drażni i odstrasza. Być może jednak taki był zamysł, by idąc śladami Matuszewskiego, zamknąć życie artysty w szklanej trumnie w końcu pomieszczenia, uprzedmiotowić go i sprowadzić do rangi zakurzonego papieru. Szczerze jednak wątpię, by ten katafalk miał pełnić takową funkcję.

Na poznańskiej wystawie zaprezentowano prace mające szkicowo zaznaczyć różne nurty, pojawiające się przez cały okres pracy twórczej Matuszewskiego. Najbardziej interesujące są eksperymenty przeprowadzone z malarstwem materii – impastami kładziona farba nadaje obra-

zom strukturalny charakter, sprawiając, że przestają przypominać tradycyjnie pojętą formę malarską; bliżej im do specyficznych instalacji, trójwymiarowych autorskich kompozycji niż do zwykłego, dwuwymiarowego przedstawiania. Wzrok przedziera się przez strukturę, ślizga się po bruzdach i fałdach, by ostatecznie, na końcu poznania, natrafić na zaskakujący element, którego nie powinno być – czarne, kosmate futro, fragment czyjegós jestestwa, martwy, lecz przywrócony do życia. Sierść drażni, łaskocze zmysły niespodziewającego się niczego widza, łąsi się do świadomości i wyobraźni. W innej pracy wyprawione kawałki futra stają się głównym tematem, elementem badanym przez artystę. To portret codzienności, czarnych karakułów z szafy, które dzięki Matuszewskiemu uzyskały nowe życie. Skrawki rzeczywistości, odpady urosły tu do rangi dzieła sztuki, stały się częścią większego koncepcyjnego planu. Podobne w wyrazie są rysunki i akwarele z cyklu *Arkusze*, na których pojawiają się odciski palców artysty. Czarne od farby linie papilarne, broczące fuksjowe podziały karktek przypominają stygmaty człowieczeństwa, pojawiające się niespodziewanie w tej abstrakcyjnej, geometrycznej przestrzeni – podobnie jak w przypadku futra ślad człowieka jest wprowadzany do nieprzynależnej mu rzeczywistości.

Matuszewski skupia się na znaczeniu codzienności nie tylko w swoich kompozycjach, ale także w inscenizowanych

Andrzej Matuszewski, *Kompozycja*, l. 70. XX w., ceramika, 40 x 18 x 13,5 cm, fot. dzięki uprzejmości Galerii Piekary



przez siebie performansach – zaprezentowana w galerii relacja jest przykładem wiwisekcji dokonywanej na życiu codziennym. Artysta wraz z pozostałymi osobami biorącymi udział w badaniu „żyje”, je kurczaka, czesze włosy, wstaje z łóżka. Wszystkim wymienionym czynnościom przyglądają się jednak obcy, widzowie, ciekawska gawiedź krążąca wokół prowizorycznego ogrodzenia. Podobnie jak w zoo publika okrąża performerów, z nieskrywaną uciechą i szerokim uśmiechem zadiwienienia przygląda się czynnościom, które są codziennością w polskim domu. Matuszewski tak jak na obrazach przeprowadza autopsję życia codziennego, rozkłada je na kawałki i bada – codzienność zaczyna być traktowana przez widza jako nowość, dziwna specyfika innego gatunku, ciekawa i pożądana. Kiedy z zainteresowaniem przygląda się naklejonemu na płótno futru czy obserwuje jedzącą kurczaka kobietę, zapomina o sobie i własnym życiu, zaczyna traktować normę jak kulturę wyższą. Nie bez znaczenia pozostaje także samo ogrodzenie – prowizoryczna przesłona, wizjer do tego, co znane-nieznane. Zbliżone praktyki widać na trójwymiarowych obrazach skrzynkowych, w których przednia płyta jest kurtyną, ujawniającą skryte pod nią tajemnice. Obrazy-trumny podobne są w formie do „obrazów dziurawych” tworzonych przez Kojiego Kamojiego. To ta sama stylistyka, ten sam przekaz – pociąga w nim możliwość podglądania, zaglądania pod spód jestestwa i odrywania nowych warstw. Eksperyment był zapewne niezwykle fascynujący także dla samego artysty, który bawi się przestrzenią twórczą, zmienia ją i nawarstwia. Choć nie jest to do końca adekwatne określenie, można uznać, iż jest to swoista forma obrazu w obrazie, kompozycyjny eksperyment twórczy.

Wystawa Andrzeja Matuszewskiego w Galerii Piekary jest z pewnością dobra. Nieskomplikowana, czysta i klarowna w swoim wyrazie, nie tylko dla osób związanych ze światem sztuki, ale także dla laików, skuszonych cieniem i chłodem galerii. Dobrze też przypominać o polskiej powojennej awangardzie, odkurzyć jej zmitologizowaną powierzchnię i pokazać w nowym, współczesnym świetle. Pozostaje czekać jedynie na mający ukazać się niebawem katalog, który, miejmy nadzieję, pozwoli usystematyzować wiedzę o artyście.

Maja Wolniewska



After Year Zero. Powojenny uniwersalizm i geografie współpracy

Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa
kuratorzy: Annett Busch, Anselm Franke
12 czerwca – 23 sierpnia 2015

„Trzeci Świat nie był miejscem. To był projekt”. Tak rozpoczyna jedną ze swoich książek Vijay Prashad, ceniony historyk, badacz problematyki post- i neokolonializmu oraz kwestii społeczno-ekonomicznych globalnego Południa. Projekt ten w swoich początkach miał stanowić o odrębności i sile emancypacji narodów podejmujących polityczną, społeczną czy ekonomiczną walkę z imperialną dominacją. Jego krystalizacji sprzyjały międzynarodowe porozumienia przedstawicieli państw uciśnionych – konferencje panafrykańskie czy afro-azjatyckie. Intensyfikacja takich ruchów miała miejsce na zgliszczach drugiej wojny światowej i w okresie zimnej wojny. Trzeci Świat miał stanowić przeciwwagę dla walczących o wpływy w powojennej rzeczywistości nowych sił, Stanów Zjednoczonych i Związku Radzieckiego. Dążenia skolonizowanych państw do samostanowienia przyczyniły się do całego procesu dekolonizacji, jednego z najważniejszych zjawisk we współczesnej historii.

Proces ten stał się również główną ogniskową wystawy pokazywanej w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie pt. *After Year Zero. Powojenny uniwersalizm i geografie współpracy*. Była to nowa odsłona projektu zrealizowanego w 2013 roku w berlińskim Haus der Kulturen der Welt. Kuratorami obu wystaw byli Annett Busch i Anselm Franke. Na stworzenie szkiele-

tu teoretycznego i fabularnego wystawy wpływ miały doświadczenia z wcześniejszych warsztatów w Algierze, Dakarze, Johannesburgu, Paryżu i Brukseli zatytułowanych *Matters of Collaboration*. Podczas nich rozpoczęli badanie zagadnienia dekolonizacji – jej konsekwencji, kwestii rasowych i kulturowych w odradzających się niepodległych państwach.

Wystawą *After Year Zero* kuratorzy stworzyli narracyjny projekt, w którym uznali proces dekolonizacji za uniwersalny punkt historyczny. Tytułowym *Year Zero* przyjęło się określać moment zakończenia drugiej wojny światowej. Ten „punkt zerowy”, który w licznych tekstach naukowych (różnych dyscyplin) ma już uświęconą pozycję, często odnoszony był do analizy świata zachodniego, rzadziej w tej perspektywie postrzegano koniec kolonialnej dominacji Europy w Afryce, Azji czy Ameryce Południowej. Stąd godna uznania jest przyjęta przez kuratorów wystawy teza, że konsekwencją „punktu zerowego” nie była jedynie żelazna kurtyna w Europie, ale dał on początek również dekolonizacji – nowemu porządkowi, który za Richardem Wrightem określili mianem „kolorowej kurtyny”.

Drugi człon tytułu wystawy sygnalizował szkielet teoretyczny (krytyka postkolonialna) rozważań nad upadkiem kolonialnych potęg, a co za tym idzie – mechanizmów, które zaczęły działać w momencie, gdy poszczególne państwa afrykańskie czy azjatyckie odzyskiwały suwerenność i własną tożsamość w duchu nowoczesności.

Annett Busch i Anselm Franke pokazali widzom rozbudowany, choć czytelny wizualno-narracyjny projekt badawczy. Co istotne, zachowali reguły muzealnej ekspozycji, nie odstępując od podejścia akademickiego. Wystawa w swojej ciągłości i hybrydycznej formie skupiała się właśnie na momencie powstającego Trzeciego Świata ze szczególnym wskazaniem na Afrykę i zachodzące w niej zmiany. Potwierdzeniem tego mogą być dwa projekty otwierające całą wystawę. Pierwszy to filmowy kolaż *Flag Moments* egipsko-francuskiej artystki Jihan El-Tahri, uwieczniający w kalejdoskopowym skrócie wzniosły moment odzyskiwania niepodległości

przez poszczególne państwa kolonialne, od Indii przez Ghanę, kończąc na upadku apartheidu i zaprzysiężeniu Nelsona Mandeli. *Flag Moments* to był zwornik całej narracji wystawy, którego sens zostaje rozszerzony przez inne prace.

Drugim projektem wprowadzającym nas w obszar zagadnień związanych z dekolonizacją i powołaniem do życia Trzeciego Świata był zestaw archiwaliów, zdjęć i dokumentów odnoszących się do afrykańsko-azjatyckiej konferencji w Bandungu na Jawie w 1955 roku. Była to ważna manifestacja polityczna w dekolonizującym się świecie, biorąc pod uwagę zakończone rok wcześniej działania wojenne w Indochinach. Podczas obrad ogłoszono dziesięciopunktową deklarację, której głównym przekazem było zniesienie kolonialnej dominacji Europy w Afryce i Azji. W szerszym kontekście omawiane były kwestie międzynarodowej współpracy państw kolonialnych, która miała sprzyjać wyraźnemu zaznaczeniu ich obecności w arenie międzynarodowej. Przede wszystkim

Jego praca to wizualno-dźwiękowy kolaż okładek płyt winylowych wydawanych w zachodniej Afryce przed dekolonizacją i po niej. Attia skupił się na afrykańskiej muzyce popularnej, która – jak poświadczają okładki i dźwięki – daleka jest od folkowo-etnicznej. Bliżej jej do tradycji muzyki bluesowej, rock’n’rollowej czy funkowo-jazzowej, a więc związanej z kulturą popularną świata zachodniego. Ten kolaż dźwiękowy idealnie pokazuje hybrydyzację nowoczesnej kultury afrykańskiej w nowej rzeczywistości.

Odniesienia do podobnej sytuacji można było znaleźć również w dwóch projektach londyńskiego kolektywu The Otolith Group: wizualno-narracyjnym eseju *In the Year of the Quiet Sun* oraz monumentalnej kolekcji znaczków. Esej odwołuje się do idei panafrkanizmu, która zdominowała dekolonizującą się Afrykę. Głównym jej propagatorem był Kwame Nkrumah, premier i prezydent niepodległej Ghany, która jeszcze jako Złote Wybrzeże ogłosiła niepodległość w 1957 roku i stała się wzor-

samem rozbudowana wizualna reprezentacja nowego geopolitycznego porządku doby dekolonizacji.

Porządek ten kształtowały również inne postawy, jak chociażby związane ze światem symbolicznym i metafizycznym. Kolonizacja niosła za sobą dominację religijną, nierzadko niszcząc lokalne, etniczne tradycje. Wraz z nową rzeczywistością zaczęto odszukiwać własne duchowe korzenie. Dobrym tego przykładem jest film Theo Eshetu *Trip to Mount Zugualla*. Jest to obraz pokazujący coroczną pielgrzymkę etiopskich chrześcijan dla upamiętnienia chrystianizacji ludności wyznającej animizm, co miało miejsce w III wieku. Film prezentuje wyjątkowe wydarzenie i synkretizm religijny podczas pielgrzymki przedstawicieli Kościoła koptyjskiego wraz z animistami i lokalną ludnością, łączących się w ceremoniach kommemoratywnych. Tutaj tradycją jest zarówno chrześcijaństwo, jak i poganizm. Praca pokazuje, że integralną częścią afrykańskiej tożsamości jest chrześcijaństwo, które zanim zostało zaadoptowane przez świat zachodni, stając się narzędziem wykorzystywanym przez kolonizującą Europę, kształtowało duchową tożsamość Etiopii i sięgało jej duchowych korzeni.

Wyraźnie wskazano, że momenty glorii i chwały dekolonizacji wynikały z brutalnej i opresyjnej polityki kolonialnych hegemonów. O tym, że droga do nowoczesności prowadziła przez krew, pot i łzy, przypominały chociażby takie prace jak filmy Yervanta Gianikiana i Angeli Ricci Lucchi *Pays Barbare*, Ruya Guerry *Mueda, Memória e Massacre* oraz *Jai huit ans* Yanna Le Massona i Olgi Poliakov. *Pays Barbare* to filmowy *ready-made*, bazujący na fragmentach starych kronik filmowych i zdjęciach. Artyści stworzyli autorską kronikę inwazji faszystowskich Włoch Mussoliniego na Libię i Abisynię w latach 20. i 30. XX wieku. Il Duce chciał zrealizować utopijne marzenie stworzenia Nowego Rzymskiego Imperium właśnie w północno-wschodniej Afryce. Jednak futurystyczna wizja przyniosła krwawe żniwo, gdyż podczas walk wykorzystywano między innymi gaz musztardowy. Film ten nie ma stanowić jedynie dokumentu kolonialnej zbrodni, wypieranej z włoskiej świadomości niemal do początku lat 90., to raczej gorzka refleksja na temat instrumentu propagandy do kształtowania kłamliwego wyobrażenia o procesie kolonizacji. *Mueda, Memória e Massacre* z 1979 roku stanowi ciekawy przykład mozambijskiej szko-

Annett Busch i Anselm Franke pokazali widzom rozbudowany, choć czytelny wizualno-narracyjny projekt badawczy. Co istotne, zachowali reguły muzealnej ekspozycji, nie odstępując od podejścia akademickiego.

kim jednak konferencja zapoczątkowała działalność Ruchu Państw Niezaangażowanych, jednej z najważniejszych organizacji międzynarodowych w dobie kolonizacji. Przywołanie właśnie tej konferencji na wystawie stanowiło wyraźne zakotwiczenie intelektualne narracji wystawy w problematyce dekolonizacji jako dominancie. Uznano, że proces dekolonizacji stymulował nowoczesność.

Wraz z kreowaniem nowych idei rozdziły się kulturalne hybrydy łączące odwołania do własnych korzeni z nowoczesną formą wyniesioną z tradycji zachodniej. Dobrym tego przykładem na wystawie były czasopisma: od wydawanego w latach 20. XX wieku socjalistycznego „Negro Workers” po publikowane już w niepodległych państwach afrykańskich do lat 60. XX wieku pisma społeczno-kulturalno-artystyczne skupione na budowaniu nowej tożsamości (jak „Transition”, „Lotus”, „Afro-Asian Writings” czy „Souffles”). Pracą o podobnych założeniach są *Silence’s Injuries* algierskiego artysty Kadera Atti.

cem dla wielu nowo powstających niepodległych państw. The Otolith Group jednak śledzi ten proces, odnosząc się do rzadkiego zjawiska astronomicznego, jakim jest uspokojenie się tarczy słonecznej, co pozwala naukowcom badać i obserwować jej zmiany. Zjawisko takie miało miejsce między 1964 a 1965 rokiem, kiedy większość afrykańskich państw ogłosiła suwerenność. Zarówno wyjątkowe zjawisko solarne, jak i euforia politycznej niezależności znalazły odbicie w działaniach propagandowych. W tym czasie licznie wydawano serie znaczków pocztowych, na których obok przedstawień spokojnego Słońca i symboliki solarnej pojawiać się zaczęły symbole nowych państw. Praca ta wyraża glorię niepodległości i dynamiczny proces zerwania z kolonialną przeszłością w imię panafrkańskiego porozumienia.

Rozszerzeniem eseju jest monumentalny obraz panoramiczny znaczków z poszczególnych państw afrykańskich, które zrywały z kolonialną dominacją, zmieniając dotychczasowe nazwy. Powstała tym

Kudzanai Chiurai, *Revelations 10*, 2011, fot. dzięki uprzejmości artysty i Galerii Goodman, Johannesburg





Adamu Tesfaw, *Wizyta Hajje Sellasjy na Jamajce, 2003*,
 fot. dzięki uprzejmości Leah Niederstadt

ły filmowej. Jest to swoisty eksperyment formalny, w którym połączone zostały ze sobą filmy dokumentalne z fabularnymi, przeplata wypowiedzi autentycznych postaci z grą aktorów teatralnych. Film przywołuje masakrę w Muedzie w czasach portugalskiej dominacji w Mozambiku, zarazem otwarcie krytykuje imperialną politykę Portugalii. Nie jest to jednak rozliczeniowa wiwisekcja, a raczej wpisanie tragicznego momentu w historii Mozambiku w tradycyjne obrzędy i rytuały. Masakra w Muedzie staje się w tym filmie obrazem karnawałowego szaleństwa masek, tańca i śpiewu. Ostatni z filmów, *J'ai huit ans* z 1961 roku, to poruszająca opowieść algierskich uchodźców, głównie dzieci, przebywających w obozie w Tunisie. Pomysłodawcą filmu był Frantz Fanon, psychoanalityk, główny teoretyk antykolonializmu. Podczas pracy z dziećmi w obozie dla uchodźców zastosował metodę zwalczania traumy poprzez jej rysunkową wizualizację. Powstał tym samym przejmujący obraz opowiadający o bezwzględnych działaniach wojsk francuskich w Algierii. Jednak zamiast autentycznych zdjęć otrzymujemy zestaw dziecięcych, naiwnych rysunków połączonych z opowieścią samych dzieci o tym, czego doświadczyły.

Analizując na wystawie *After Year Zero* proces dekolonizacji jako dążenie do nowoczesności, trudno jest się zgodzić ze stwierdzeniem o potrzebie odrzucenia dychotomicznego podziału między Zachodem a Związkiem Radzieckim w dobie zimnej wojny. Dążenie do nowoczesności odbudowujących się państw kolonialnych było silnie uwikłane w zimnowojenne

rozgrywki USA i ZSRR. Nowe państwa stały się poligonem doświadczalnym dla ideologii z obu stron żelaznej kurtyny, mimo że podczas licznych konferencji Ruchu Państw Niezaangażowanych i USA, i ZSRR deklarowały swoje niezaangażowanie i neutralność. Doprowadziło to do szybkiego zachwiania polityki wewnętrznej państw dekolonizujących się, które były destabilizowane pod przykrywką sprzyjania postawom emancypacyjnym i walki z imperializmem.

Obrazują to prace kolektywu filmowego, któremu przewodzi Sana na N'Hada, *Regresso de Amílcar Cabral* oraz film Waltera Heynowskiego i Gerharda Scheumanna *The Laughing Man*. Pierwszy to zrealizowana w niepodległej już Gwinei Bissau produkcja filmowa, upamiętniająca ikonę antykolonialnej walki w Afryce Amílcarą Cabrala, rewolucjonistę, reformatora, który zaangażowany był w walkę z portugalskim zwierzchnictwem nie tylko w Gwinei Portugalskiej, ale również w Angoli i na Wyspach Zielonego Przylądka. Cabral został zastrzelony w zamachu w 1973 roku, rok przed uzyskaniem przez Gwineę Bissau niepodległości. Stał się symbolem nowego wolnego państwa. Film, odnosząc się do postaci rewolucjonisty, buduje nowoczesną tożsamość w opozycji do portugalskiego dziedzictwa. Jest to usprawiedliwiony zabieg propagandowy, dzięki któremu wychwała się wolnościowo-rewolucyjne idee, ale zaciera geopolityczny kontekst budowania zimnowojennych stref wpływów. Cabral był jednym z bojowników o wolność wspieranych zarówno ideologicznie, ekonomiczno-politycznie,

jak i militarnie przez blok komunistyczny. Bez względu na to, czy wsparcie pochodziło z USA, czy z ZSRR, była to nowa forma kolonizacji poprzez budowanie obrazu globalnego konfliktu ideologicznego.

Bardziej bezpośrednio obrazuje to *The Laughing Man* Heynowskiego i Scheumanna – sfilmowany wywiad, który autorzy przeprowadzili w 1966 roku z Siegfriedem „Kongo” Müllerem. Ten były nazista (niedoszły oficer Wehrmachtu) stał się w latach 60. XX wieku jednym z najbardziej znanych najemników operujących w Afryce. Podczas wojny domowej w Kongu w latach 1960–1965 zaangażowany był w walki między separatystyczną prowincją Katangi pod kierunkiem Moisego Czumbe (wspieranej przez Belgię) a Republiką Konga (dziś Demokratyczna Republika Konga), którą reprezentował premier Patrice Lumumba. Trwający pięć lat konflikt był *de facto* walką ZSRR ze Stanami Zjednoczonymi, obawiającymi się rozszerzenia wpływów Związku Radzieckiego, który otwarcie i hojnie słał pomoc dla Patrice'a Lumumby. Zimnowojenna rywalizacja doprowadziła do długoletniego kryzysu w regionie, śmierci Lumumby (kolejny męczennik w panteonie afrykańskich liderów modernizujących się państw) i pojawiania się coraz to nowych krwawych dyktatorów. To właśnie podczas tych walk, stojąc po stronie separatystycznej Katangi, na swój przydomek zapracował major Müller. Na filmie widzimy uśmiechniętego, palącego papierosa za papierosem „Kongo” Müllera, który nonszalancko i szczerze odpowiada na pytania, nie szczędząc szczegółów dotyczących roli zewnętrznych sił w destabilizacji kraju. Najemnik opowiada o wartości zachodnich demokracji i wolności, która zaczęła się ziszczać w dekolonizujących się państwach Afryki. Jednak ostatecznie film potwierdza, że państwa „kolorowej kurtyny” stały się zakładnikami ideologicznego konfliktu między Zachodem a Wschodem. Niestety wątek ten został zaznaczony jedynie symbolicznie.

Bliższe kuratorom było dążenie do wskazania na uniwersalność procesu dekolonizacji. Symbolicznym zabiegiem wspierającym taką postawę kuratorską były odniesienia do bloku wschodniego (na przykładzie PRL-u) z tego czasu. Dla zachowania jedności narracyjnej wystawy pokazane zostały stare kroniki filmowe z czasów PRL-u, upamiętniające przy-

kładowo wizytę premiera Ghany Kwame Nkrumaha w Polsce w latach 60. XX wieku czy wizytację Edwarda Ochaba w Etiopii. Znalazły się również odniesienia do „polskiej szkoły planowania”, czyli zespołów inżynierów, architektów i innych specjalistów, którzy byli zaangażowani w budowanie nowoczesnych miast w nowych afrykańskich republikach. Choć wydarzenia te są z polskiej perspektywy bardzo interesujące, to w rzeczywistości, będąc w sferze komunistycznych wpływów, realizowaliśmy założenia szerszej polityki międzynarodowej propagowanej przez Związek Radziecki, który różnymi sposobami oferował „bratnią pomoc”.

Wystawa mimo doskonałej reprezentacji wizualnej, narracyjnej i intelektualnej była kolejnym zachodniocentrycznym głosem w dyskursie postkolonialnym. Wiele zgromadzonych projektów nierzadko romantyzowało proces dekolonizacji, skupiając się na budowaniu nowoczesności za „kolorową kurtyną”. Jednocześnie bezkrytycznie wskazywano na znaczące idee *negritude*, panafrkańskości, afrofu-

turyzmu czy nowoczesnej plemienności. Każda z tych postaw miała swój szczytowy moment, każda dołożyła budulca do powstania nowej tożsamości, którą profesor Denis Ekpo określił mianem afrykańskości – stała się ona murem nie tyle chroniącym, ile izolującym wiarę w starych mistrzów krytyki kolonializmu i imperializmu, według których jednoznaczne i radykalne określenie swojej tożsamości może doprowadzić do wyzwolenia. Jednak owo wyzwolenie prowadzi do sytuacji, w której zostaje się ponownie wciągniętym w afrykańskości. Widać to już po doborze artystów. Większość z nich to artyści pochodzący z Afryki lub urodzeni w diasporach, ale działający na co dzień w Stanach Zjednoczonych, Europie lub Azji. I choć w swoich pracach odnoszą się do przeszłości dekolonizujących się kontynentów, to wpisują je w globalny afropoliteistyczny dyskurs, który starając się dystansować od martyrologicznego obrazu ofiary, podtrzymuje go. Niemniej wystawa *After Year Zero. Powojenny uniwersalizm i geografie współpracy* mimo swojej dys-

kursywnej monumentalności i mnogości wątków była zajmująca. Był to doskonały przykład wykorzystania narzędzi studiów postkolonialnych do przeprowadzenia wyjątkowej analizy procesów towarzyszących nowoczesności.

Konrad Schiller



Palindrom

Państwowa Galeria Sztuki, Sopot
 kurator: Robert Kuśmirowski
 19 czerwca – 16 sierpnia 2015



Palindrom, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie,
 fot. Elvin Flamingo

„Inni winni”, „ja tutaj”, „łoi nas anioł”, „jak łysy łkaj!”. Palindrom, wyraz brzmiący tak samo naprzód i wspak, może stać się metaforą twórczości. Obrazy, kreski, plamy, kolory codzienności widziane „na opak”. Sztuka jako palindrom – twórczy rewers rzeczywistości. W tak pojemną przenośnię ubrał wystawę *Palindrom* jej kurator Robert Kuśmirowski. Od 19 czerwca do 16 sierpnia 2015 roku można ją było oglądać w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie. Celem ekspozycji było „pilotowanie procesu twórczego” oraz „poszukiwanie wspólnego mianownika wizualnego” prac artystów profesjonalnych i chorych psychicznie twórców amatorów. Punktem wyjścia stała się ich wspólnota estetyczna.

Van Gogh, surrealizm czy Witkacy to tylko kilka haseł z wielu, które stawiają kreację na cienkiej linii pomiędzy zwyczajnością a szaleństwem. Za czasów Hitlera awangardowa sztuka współczesna czerpiąca z prymitywizmu została opatrzona łąką „zdegenerowanej” (niem. *Entartete Kunst*) między innymi właśnie z powodu zbyt dużego podobieństwa wytwarzanych dzieł do prac osób chorych psychicznie. Artysta akademicki, generując arsenał

norm, nie mógł jednocześnie nadawać swoim pracom form tak odbiegających od tych reguł. Wystawa taka jak *Palindrom* byłaby w tamtych czasach wielkim szokiem. I była, bo *Entartete Kunst* przerażała i fascynowała swoją odmiennością. Objazdowa ekspozycja zgromadziła ponad dwa miliony zwiedzających. Jedną z przyczyn jej frekwencyjnego sukcesu było dyskredytujące artystów współczesnych zestawienie ich dzieł ze sztuką prymitywną oraz twórczością osób chorych psychicznie.

Obecnie jesteśmy bogatsi o liczne doświadczenia, które takiej sztuce nie pozwalają nałożyć łąki „zdegenerowanej”. Transgresyjna twórczość współczesna usprawiedliwia wszelkiego typu deformacje rzeczywistości, upatrując w nich „niemieszczącą się w normach” (jak objaśnia w tekście programowym do wystawy Kuśmirowski), oswoiły nas doświadczenia nurtu art brut. Dyskredytująca kategoria „zdegenerowania” staje się przedmiotem fascynacji między innymi dlatego, że prace twórców chorych psychicznie są wizualnie często nie do odróżnienia od prac artystów profesjonalnych. Dodatkowo

obiekty wystawione na ekspozycji pozostawiono bez atrybucji. „Większość tych prac nie zostanie podpisana w myśl obowiązującego prawa o tajemnicy lekarskiej osób badanych”, tłumaczy swoją decyzję Kuśmirowski. Taki zabieg miał cel odwrotny niż nazistowska manipulacja. Tam artyści zostali ośmieszeni jako bliscy szaleństwu, tutaj na mocy tajemnicy lekarskiej stali się częścią wspólnoty pacjentów kuratora.

Efekty takiej selekcji były zaskakujące. Poza kilkoma rozpoznawalnymi pracami Romana Opałki czy Władysława Hasiora ekspozycja była niemal jednolita stylistycznie. Odbiorca mógł dojść do wniosku, że każda osoba twórcza stosuje podobne formy ekspresji. Z tym że jest to wniosek prawdziwy tylko dla tej wystawy. Klucz doboru estetyki dzieł wychodzi od chorych psychicznie w kierunku odpowiadających im współczesnych artystów, a nie odwrotnie. Dlatego na wystawie pojawiły się grupy tematyczne wywołane hasłami takimi jak „szpital”, „choroba”, „świat widziany oczyma dotkniętych nią ludzi”. Podtekst medyczny nakierowywał na instalacje wykorzystujące szpitalne rekwizyty: fartuchy, fiolki, probówki, materiały naśladujące płyny fizjologiczne człowieka. Choroba umysłu stała się odrzuceniem rzeczywistości, źródłem psychodelicznych wizji deformujących kolory i kształty, multiplikującym jej elementy. Kontestacja zastanego porządku przeleje się na futurystyczne, zrobotyzowane alternatywne światy kreowane ze skrawków tego zastanego. Daje do myślenia fakt, że wspólnie wypracowany język stylistyczny oscyluje na granicy abstrakcji.

Intrygująca była grupa obiektów skoncentrowanych wokół mierzenia i liczenia. Tutaj właśnie umieszczona została praca z cyklu *Opałka 1965/1-*. Palindromiczne widzenie świata objawiło się w uszeregowanych liczbach, głoskach, literach. Tu widziałabym subtelną różnicę pomiędzy twórczością chorych psychicznie a artystów fachowców. Pierwsi rozkładają świat na części pierwsze. Drudzy rozbijają zastany porządek, ale składają go z powrotem w nowym kształcie. Chorzy psychicznie



Palindrom, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, fot. Elvin Flamingo

pozostają na etapie dekonstrukcji, nie podejmując ponownej kreacji. „Na początku nikt nie rozumiał tego, co robię. Nawet żona uważała, że zwariowałem”, wyznał Opałka. Szaleństwo prostoty jego gestu odmierzenia własnego istnienia zostało w międzyczasie docenione przez krytykę i rynek sztuki. Gest ten odnosi artystę do stworzenia świata według „miary i wagi” zgodnie z Księgą Mądrości. Obraz średniowiecznego Boga-architekta odtwarza

każdy twórca, który z nicości powołuje myśl, ubierając ją w konkretne wymiary. Dlatego też ciekawe było zestawienie na wystawie pasji poznawczej i maniakałnego rachowania, które zapętało w błędne koło twórczość z szaleństwem, szaleństwo z manią archiwizacji, archiwizację z powrotem z twórczością.

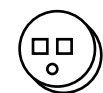
Punktem wspólnym dwóch zderzonych przez Kuśmirowskiego grup był brak warstwy ochronnej, nadwrażliwość, która skutkuje intensywnym odbiorem rzeczywistości. Ich dzieła charakteryzuje emocjonalny ekshibicjonizm, na który chorym psychicznie pozwala kreacja, a artystom współczesnym – sztuka nieskrępowana regułami. I tutaj znów wyraźnie widać arbitralność doboru dzieł przez kuratora. Gdyby na początku XIX wieku zebrano prace ówczesnych akademików i chorych

psychicznie, powstałyby dwa rozłączne zbiory, a nie jeden jednolity. Brak jednej słusznej konwencji sztuki współczesnej zbliża ją bowiem do swobodnej ekspresji twórców nieprofesjonalnych.

Kolejnym ogniwem spajającym wizualnie prace tych dwóch grup było ekspozowanie własnego „ja”. Osoba chora w naturalny sposób staje się dla siebie głównym punktem odniesienia, ponieważ jej kontakt z otoczeniem jest utrudniony. Artysta transgresyjny oddala się od wspólnoty, by badać jej granice, doświadczyć spojrzenia z rewersu na otaczającą go rzeczywistość. I znów, gdyby zebrać grupę innych artystów tworzących sztukę „wspólnotwórczą”, efekt byłby zupełnie odmienny. Zamiast odrzucenia konwencjonalnych symboli i projekcji wewnętrznych lęków szukalibyśmy wspólnych znaków oraz dającej otuchę nadziei. Tutaj nie otrzymaliśmy obrazu wspólnego świata, ale obraz o tym, jak twórca ten świat widzi.

Była to wystawa typu kuratorskiego, o której ostatecznym wydzwięku rozstrzyga twórca jej koncepcji. Tym bardziej że w imieniu artystów przemawiały nieme, niesygnowane dzieła. Dobór obiektów oraz ich tematyczne pogrupowanie były niezwykle autorytatywne, zgodne z projektowanym przez kuratora celem. W rezultacie osiągnięto zakładaną wizualną jednolitość kresek, plam, kolorów, układów kompozycyjnych. Swoją ekspozycję Kuśmirowski określił „wysoko optycznie kojącym materiałem badawczym”, pozwalając odbiorcom jednocześnie dostrzec w niej własne treści, a zatem nie tylko spokój, ale też agresję, wyobcowanie czy lęk. Wielu wyszło z niej ze ściśniętym żołądkiem i sercem. Układ galerii wciągał w zapętłony labirynt świata wewnętrznego twórcy – zarówno profesjonalisty, jak i amatora chorego psychicznie. Wspólnym mianownikiem stał się nie artysta, ale człowiek, któremu płynie w żyłach potrzeba kreacji. Podtytułowy palindrom „*Werk* (niem. dzieło) – krew” obustronnie wskazuje na to, że rewersem fizjologicznego podtrzymywania istnienia każdego z nas jest kreacja.

Anna Miller



Performer

reżyseria: Maciej Sobieszczęński,
Łukasz Ronduda
Wajda Studio, 63', 2015



Performer, kadr z filmu, 2015, reżyseria: Łukasz Ronduda i Maciej Sobieszczęński, producent: Wajda Studio

Strategie realizacyjne filmów fabularnych w Polsce są zróżnicowane. W polu kinematografii, mimo prężnej działalności Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej (i Oscara za *Ideę*), tradycyjnie utrzymuje się zadziwiająco konserwatywny dyskurs. Natomiast w polu sztuki od około dziesięciu lat wrze. Artyści wizualni, tacy jak na przykład Piotr Uklański, Wilhelm i Anka Sasnalowie, Karol Radziszewski, Anna Baumgart, kierują się w stronę długich metraży, porzucają strategie dokumentalne na rzecz fabularnych, podejmując tematy i stosując rozwiązania formalne, których nadal boi się kinematografia. Jest to zjawisko nie tylko polskie; podobnie jest na świecie, jednak jeśli chodzi o kino artystów, to ilościowo i jakościowo jesteśmy prawdopodobnie w czołówce. Istnieje jednak różnica, polegająca na tym, że u nas artyści – przynajmniej do tej pory – realizowali filmy z pola sztuki bądź niezależnie, opierając się na współpracy z profesjonalistami z pola kinematografii (operatorami, montażystami itp.). I choć ich filmy mają już wysoką jakość techniczną i nie różnią się pod tym względem od profesjonalnych produkcji kinematografii, dużym problemem pozostają ich dystrybucja i zdefiniowanie kanałów dostępu do widza – faktycznie filmy artystów są jedynie okazjonalnie

dostępne (wyświetlane) w polu sztuki lub tam, gdzie są po temu techniczne, kinowe lub zbliżone do kinowych warunki. Pozostają jednak rzeczywiście niewidoczne i nie docierają do międzynarodowego obiegu (o którym szerzej piszę w tekście pt. *Kino-sztuka: czy koledzy filmowcy są naszymi kolegami?* w tym numerze „Szumu”).

Zrealizowanie przez team dowodzony przez kuratora sztuki Łukasza Rondudę i performerę Oskara Dawickiego filmu *Performer*, będącego zapośredniczoną przez film fabularny „wystawą performansów”, to efekt pionierskiej u nas współpracy pola sztuki i kinematografii, a raczej – instytucjonalnego wsparcia projektu z pola sztuki przez kinematografię. Praca nad scenariuszem i realizacją filmu trwała kilka lat w Szkole Wajdy, instytucji edukacyjnej z pola kinematografii, która została oficjalnym producentem filmu. W rezultacie zrealizowano projekt z wielu powodów przełomowy, wprowadzający w obieg obce do tej pory strategie artystyczne i filmowe, które w Polsce z wielu uwarunkowanych historycznie powodów były nieobecne, na przykład underground, anglosaską awangardę czy arthouse. To właśnie realizacja *Performer* była zacznem Nagrody Filmowej, dającej każdego roku artyście aktywnemu w polu sztuki możliwość

Punktem wspólnym dwóch zderzonych przez Kuśmirowskiego grup był brak warstwy ochronnej, nadwrażliwość, która skutkuje intensywnym odbiorem rzeczywistości.

To, co przeszkadza, to dawna strategia, ale w Polsce wciąż kanoniczna i obowiązująca w polu kinematografii: rozumienia filmu jako tekstu.

realizowania projektu filmowego w polu kinematografii – jako „reżyserowi”.

Pisząc o „wprowadzaniu w obieg” filmów artystów, mam na myśli to, że instytucjonalne wsparcie to nie tylko wsparcie realizacji, ale również – a współcześnie może nawet przede wszystkim – promocja w docieraniu do widza. Trzeba zdać sobie sprawę z tego, że dziś bez szeroko rozumianego wsparcia instytucji żaden film (poza losowymi wyjątkami) nie ma szans na zaistnienie w obiegu, a już na pewno na zakwalifikowanie przez selekcjonerów prestiżowych festiwali i prezentację w instytucjach sztuki. I że takich bardzo dobrych filmów artystów, które nie dotrą do widza oraz nie zdobędą należnego im międzynarodowego uznania, w Polsce każdego roku powstaje przynajmniej kilka.

Bohaterowie filmu *Performer* – bohater „główny”, oś narracji, grający samego siebie/performujący/będący sobą Oskar Dawicki i jego mistrz/*alter ego* podobnie – grający samego siebie/performujący/będący sobą Zbigniew Warpechowski – to artyści performerzy polskiego pola sztuki. Obaj to konserwatywni awangardiści, zadający pytania typowe dla sztuki tradycyjnej – o śmierć, życie, jego istotę, byt itp. Jednak o ile Warpechowski zadaje te pytania, by znaleźć odpowiedź, o tyle Dawicki chce obnażyć pustkę po nich, ostatecznie te pytania sprofanować. Ich totalność i działalność artystyczna, choć niezwykle spektakularna i widowiskowa, z samej definicji jest ulotna. A jej sedno, w dużej mierze polegające na empatyzowaniu z odbiorcą, jest niezwykle trudne do prezentacji w – jak ją nazywa Nicolas Bourriaud w *Estetyce relacyjnej* – uniwersalnej *monumental frame* instytucji sztuki współczesnej. I dalej Bourriaud podkreśla, że aby performans mógł zaistnieć, konieczne jest stworzenie struktury przestrzenno-czasowej i „wezwanie” do jej ram publiczności. Stąd właśnie pomysł Łukasza Rondudy, kuratora, krytyka sztuki i *spiritus movens* projektu *Performer*, by kuratorskim tekstem wystawy Dawickiego uczynić fikcję, by zrobić wystawę jego performansów w formie filmu fabularnego. Czyż Dawicki i War-

pechowski nie są idealnymi bohaterami filmowej fikcji właśnie? Bo w *Performerze* obydwaj zostają uśmierceni, razem ze swoimi konserwatywnymi ideami. Film fabularny (fikcyjny) na to pozwala.

W polu sztuki zdarzają się wystawy w formie filmu, problem ten nurtował zwłaszcza Rondudę – na przykład film zmontowany przez niego w 2009 roku film-wystawa *Cameo*, będący filmem zmontowanym z *cameo appearance*, czyli kilkusekundowych pojawień się polskich artystów awangardowych w rolach postaci epizodycznych w filmach polskich, czy *Projekcja kinematograficzna/Seans kinowy* (Ronduda z Michałem Wolińskim, 2008) – film zmontowany z krótkich filmów artystów, co daje wrażenie oglądania jednego seansu kinowego. Te wystawy-filmystanowią kontekst dla *Performer* – filmu-wystawy.

Pomysł na *Performer* polega w uproszczeniu na tym, że choć składa się on głównie z tego, co uznajemy za zawartość dokumentalnego filmu o sztuce – czyli w tym wypadku z performansów w wykonaniu artystów Oskara Dawickiego i Zbigniewa Warpechowskiego (odgrywanych w filmie bądź z rejestracji archiwalnych) oraz *cameo appearance* osobowości z pola sztuki, obiektów i dzieł funkcjonujących tamże –

Performer, kadr z filmu, 2015, reżyseria: Łukasz Ronduda i Maciej Sobieszczęński, producent: Wajda Studio



nie jest filmem dokumentalnym (jak na przykład film Babette Mangolte *Seven Easy Pieces*, będący filmowym zapisem performansów Mariny Abramović). Przeciwnie – oglądamy go jak bardzo dobrze zrobione kino fabularne o szerokim targacie. Jest to możliwe dlatego, że medium dla warstwy dokumentalnej stanowią fabularne spoiwo i dramaturgia filmu fabularnego, która zarządza odbiorem *Performer*. Dzięki strategiom fabularnym widz może się z bohaterami zidentyfikować, i może empatyzować z bohaterem-artystą – pole sztuki rzadko stwarza taką możliwość. Widzimy tu inną, bardziej mroczną stronę performerów i ich pracy – nie zobaczymy tego w galerii. Jak słusznie zauważa Jakub Majmurek w tekście dla Filmwebu *Artyści w multipleksie*, Dawicki gra samego siebie, ale nie jest amatorem – ma doświadczenie performer i pasywną charyzmę, którą widać było już w filmikach grupy Azorro, a otoczony doświadczonymi profesjonalnymi aktorami (Agata Buzek, Andrzej Chyra, Jakub Gierszał) grającymi kanoniczne postacie ze świata sztuki (odpowiednio galerzystkę, artystę-celebrytę, marszanda) tworzy jedną z ciekawszych kreacji aktorskich roku w polskim filmie.

Zawiadywanie przez Szkołę Wajdy projektem *Performer* zaowocowało bardzo wysokim poziomem realizacji, zwykle artystom w takim stopniu niedostępnym. To bardzo ważne, bo będzie wyróżniało film w ramach wszelkich wydarzeń, w tym konkursów. Bardzo dobry scenariusz, dramaturgia i konstrukcja filmu, i dalej – casting, scenografia, lokacje, oświetlenie, operatorka, montaż, udźwiękowanie itp. – to rezultat zarządzania projektem



Performer, kadr z filmu, 2015, reżyseria: Łukasz Ronduda i Maciej Sobieszczęński, producent: Wajda Studio

Performer przez Szkołę Wajdy. Szczególny jest wkład pracy współscenarzysty i współreżysera filmu (wraz z Rondudą) Macieja Sobieszczęńskiego oraz operatora Łukasza Gutta. Gutt, który jest także artystą wizualnym, włączył się do pracy nad *Performerem* już na etapie scenariusza. Jego strategia operatorska jest bardzo różnorodna, charakteryzuje ją jednak łączenie subiektywizacji obrazu filmowego z jednoczesną grą z odczuwaniem przez widza filmowego świata, z grą jego zaangażowaniem. Dzięki bezpośredniej pracy Gutta i montażysty Rafała Listopada mamy niezwykle skondensowany obraz, który przypomina wspomniane już *Seven Easy Pieces* Mangolte, ale najbardziej trafnie można go jednak opisać jako „dodanie życia” fotografiiom Nan Goldin.

Rozumiem jednak, że dla pola sztuki *Performer* może być filmem trudnym. Jest to film *inny* – zarówno od współcześnie realizowanych filmów artystów, jak i od poważnego polskiego dorobku drugiej połowy XX wieku w tej dziedzinie. *Performer* może bowiem w warstwie *story* przypominać oparte na realizmie psychologicznym „typowe” polskie kino moralnego niepokoju, na przykład prekariatny sequel *Bez znieczulenia* Wajdy, z jego tradycyjnymi bohaterami – antydatowaną postacią cierpiącego artysty, jego cierpiącej kochanki (którą bohater lekceważy) – i typową dla polskiego kina relacją między nimi (z homospołecznym *backgroundem*). Trochę za dużo w tym filmie scen z Agatą Buzek, bo zaczynają one budować dominującą, niepotrzebną *love story*, zakrywając główną performatywną relację tego filmu, która jest jego osią dramaturgiczną – relację Dawickiego z mistrzem Warpechowskim.

Trochę także za dużo jest scen z szarżującymi aktorami, za dużo niepotrzebnych dialogów, nie służy również filmowi muzyka Antoniego Komasy, która nadawałaby się raczej do mainstreamowego serialu typu *nordic noir* – ale na szczęście jest jej niewiele, większość filmu dzieje się w ciszy. Podsumowując – to, co przeszkadza, to dawna strategia, ale w Polsce wciąż kanoniczna i obowiązująca w polu kinematografii: rozumienia filmu jako tekstu. Nie należy być naiwnym i sądzić, że pole kinematografii (Szkoła Wajdy i Polski Instytut Sztuki Filmowej) zaprosiło i sfinansowało kuratora i artystę po to, by *sobie* zrobili film awangardowy. Być może ta wyczuwalna obecność kina moralnego niepokoju jest „śladem” kontroli instytucji kinematografii. Jednak trzeba pamiętać, że *Performer* był pierwszym przedsięwzięciem z pola sztuki w kinematografii i że w rozumieniu pola kinematografii odniósł sukces (prestiżowe festiwale w Rotterdamie i Berlinie, Tate Modern, prestiżowa nagroda Think: Film Award). Dlatego właśnie przychodzącym po *Performerze* do kinematografii artystom wolno więcej – jak można sądzić po realiach pracy na przykład Agnieszki Polskiej.

Jednak to, co z punktu widzenia pola sztuki proponuję zauważyć, to ślad instytucji kinematografii niewątpliwie pozytywnej. Mam na myśli ukrytą i skomunikowaną z obrazem archetypiczną trzyaktową strukturę dramaturgiczną. Takie świadome konstruowanie ukrytej fikcyjnej (fabularnej) narracji to „wyższa szkoła jazdy”, raczej trudna do wypracowania w polu sztuki.

Najpierw mamy wprowadzenie do filmowego świata („pierwszy akt”) – zorien-

towanie widza, „kto jest kim”, dużo akcji, ruchomej kamery i scen aktorskich z dialogiem, potem („drugi akt”) wyciszenie i ograniczenie liczby postaci oraz pojawienie się informacji o performansie *Mowa jest srebrem*, i wreszcie na końcu „trzeci akt” – najlepszy, który jest tego filmu esencją, jednocześnie wystawą performansów i performansem Dawickiego, gdyż widzimy już niemalże tylko jego performującego/będącego sobą w towarzystwie kamery i widzów w ciemnej sali kinowej. Obraz filmowy pokazuje przestrzeń, która w miarę trwania filmu fragmentaryzuje, staje się ciasna. Jesteśmy z Dawickim tuż przed jego ostatnim dziełem *Mowa jest srebrem* – czyli przed jego – filmową – śmiercią. Ta część filmu to performans, zapośredniczony przez film fabularny, który staje się performansem.

Warto przypomnieć, że strategii prezentacji *Performer* nie kopiują strategii pola kinematografii. Prezentację filmu na festiwalu Berlinale i w Tate Modern poprzedzał performans Dawickiego *I am sorry*, na festiwalu Nowe Horyzonty prezentowana jest wystawa *Ruchome obrazy*, a w jej ramach ekspozycja pt. *Oskar Dawicki w filmie „Performer”*. Te wydarzenia z pola sztuki kontekstualizują film i poszerzają jego percepcję, mieszcząc się zarówno w polu sztuki, jak i kinematografii.

Hanna Margolis

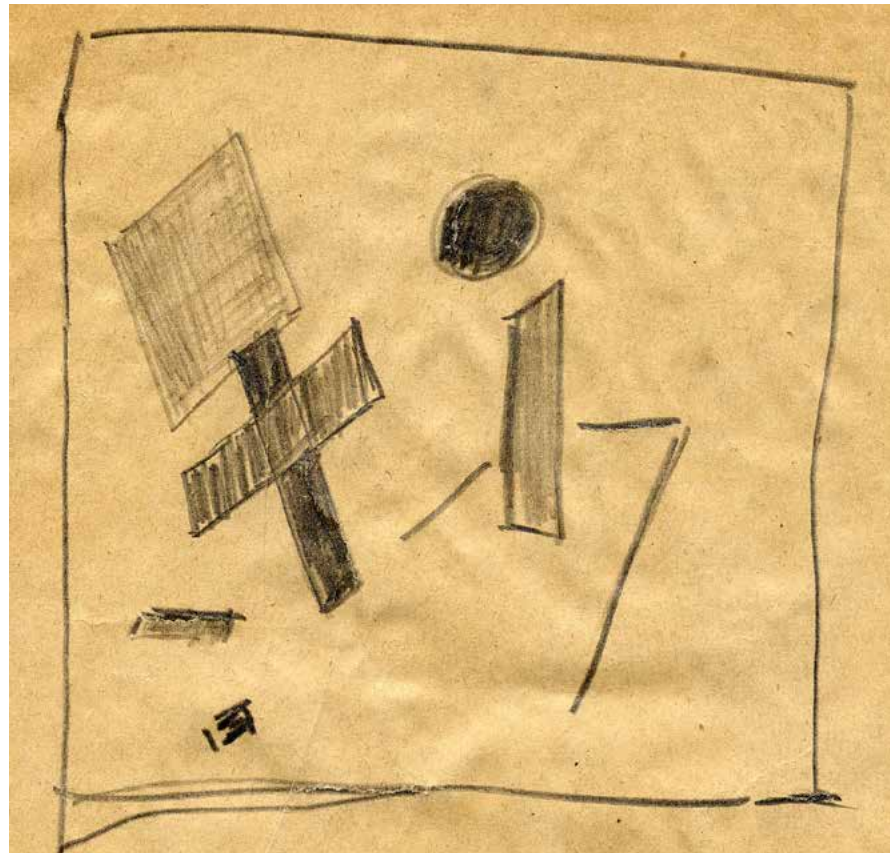


Papież awangardy. Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie

Muzeum Narodowe, Warszawa
 kurator: Piotr Rypson, współpraca
 Monika Polińska, Juan Manuel Bonet
 28 maja – 30 sierpnia 2015

Tadeusz Peiper to chyba pierwszy poeta, którego wystawę mogliśmy oglądać nie w Muzeum Literatury, ale w szacownym gmachu Muzeum Narodowego w Warszawie. Przy tym cały czas towarzyszyło nam pytanie: co oglądaliśmy i o czym była ta wystawa?

„Nie był ani artystą, ani kolekcjonerem – pisze we wstępie do książki-katalogu dyrektor Agnieszka Morawińska – dlatego zbudowana wokół niego wystawa wcale nie był zbiorem oczywistym”. Ale przy tej „nieoczywistości” była zarazem propozycją fascynującą. Z wielu powodów: historycznych, artystycznych i intelektualnych. Piotr Rypson – autor i kurator ekspozycji – podjął się zadania nowatorskiego, ale i karkołomnego. Zbudowania narracji wizualnej i historycznej, która mówiłaby o procesach kształtowania się ruchów awangardowych na obrzeżach europejskich centrów artystycznych w ujęciu „horyzontalnej” historii sztuki, odchodzącym od porównawczych, „wpływologicznych” zestawień i konfrontacji. Wystawa zbudowana była z trzech części, które przenikając się, wzajemnie naświetlając i komentując, ukazywały ten specyficzny proces kształtowania się europejskich ruchów awangardowych, czerpiących z formatywnego doświadczenia kubizmu i futuryzmu i na różne sposoby je przekształcających. Gdy Peiper przyjeżdża w 1913 roku do Paryża z zamiarem podjęcia studiów filozoficznych, gorące dyskusje o nowej sztuce, o nowych zasadach kształtowania przestrzeni wewnątrzobrazowej z lat 1907–1910 są już historią. Kubizm jest dobrze rozpoznany i skodyfikowanym systemem. Książka *O kubizmie* Alberta Gleizesa i Jeana Metzinger’a ukazuje się w 1912 roku i bę-



Kazimierz Malewicz, *Rysunek suprematystyczny*, 1927, ołówek, papier, 22,5 x 14,5 cm, fot. dzięki uprzejmości Signum Foundation

dzie raczej upowszechniać pewne rozwiązania formalne niż otwierać nowe obszary widzenia. Zresztą Peiper chyba niewiele mógł z tego paryskiego okresu wynieść, poza osobistymi kontaktami z polską kolonią artystyczną, co na wystawie bardzo ciekawie pokazano. Prace Alicji Halickiej czy Henryka Haydena dobrze ten proces przyswajania nowej stylistyki pokazały. Kontrapunktem i bardzo mocną stroną wystawy była część hiszpańska – „Madryt”. Chyba po raz pierwszy w tak frapujący sposób pokazano procesy kulturotwórcze, formujące środowiska nowoczesnych artystów z kilku obszarów europejskich, w tym z Polski, szukających w Madrycie

schronienia przed szaleństwem pierwszej wojny światowej. Bliskie związki z awangardowym Paryżem, twórczość Juana Grisa, kontakty z Sonią i Robertem Delaunayami stanowiły dla hiszpańskich twórców ten bepośredni łącznik z centrum i były punktem odniesienia dla własnych oryginalnych inicjatyw. W tym kręgu Tadeusz Peiper będzie bardzo aktywną postacią, zarówno w środowisku literatów, jak i plastyków. Madryt widziany z tej perspektywy jest takim trochę innym Zurichem. Mniej radykalnym i ikonoklastycznym niż środowisko *Künstlerkneipe* Voltaire, ale o podobnym międzynarodowym składzie i mieszanym literacko-plastycznym charakterze. I, ostatecznie, o podobnym, rozproszonym działaniu, przenoszącym po zakończeniu wojny artystyczną infekcję w różne miejsca i środowiska.

Madrycki okres pokazany został na wystawie świetnymi pracami Jana Wacławowa Zawadowskiego, Władysława Jahła i Józefa Pankiewicza z jednej strony i z drugiej – wspomnianego już Grisa,

Daniela Vázquez Díaza czy Norah Borges. Spośród polskich twórców czynnych w tym czasie w Madrycie wyróżnia się Józef Pankiewicz, późniejszy profesor krakowskiej ASP i jeden z najważniejszych pedagogów artystycznych tych lat. W okresie madryckim Pankiewicz samodzielnie przyswaja lekcję kubizmu (*Ulica w Madrycie*, 1916–1918), wyraźnie w kontekście twórczości hiszpańskich malarzy. Trudno oprzeć się wrażeniu, że gdyby nie kolorystyczny idiom, któremu ostatecznie uległ, polskie malarstwo mogłoby wypracować solidną racjonalno-analityczną tradycję, o wyraźnym kubistycznym rodowodzie. Bliższą awangardzie niż kapistowskie poszukiwania malarskiego spełnienia.

Dla Peipera pobyt w tym środowisku był bez wątpienia formatywny, w kontekście zarówno jasno formułowanych, nowatorskich programów artystycznych, jak i poczucia swego rodzaju duchowej wspólnoty ludzi nowej sztuki i wyraźnego uniwersalnego projektu cywilizacyjnego z tym związanego. I, co istotne, wyraźnej repetycji prymarnych formuł stylistycznych i swoistej kontaminacji z lokalnymi programami nowoczesnymi. Dobrym tego przykładem był hiszpański ultraizm, porównywany przez Juana Manuela Bonera do „koktajlu izmów – kubizm i kreacjonizm (głównie kubizm literacki zainicjowany przez Huidobra), odrobina futuryzmu, trochę ekspresjonizmu, kilka kropli (przy bliższym przyjrzeniu się chyba najważniejszych) dadaizmu, i na dodatek echo unanizmu Jules’a Romains i innych oraz nunique Pierre’a Alberta-Birola”. Jakby tego było mało, autor dodaje jeszcze ramonizm i wibracjonizm. Hiszpański kontekst pozwala pełniej widzieć podobne polskie kontaminacje nowoczesności, w tym (co w katalogu analizuje Inés Ruiz Artola) formizm. „Peiper – pisze – był świadkiem historii, widział *in situ* narodziny ultraizmu i przyglądał się z oddalenia krokom formistów. Rozwijał się razem z tymi zjawiskami, tu i tam trzymał rękę na pulsie, by wreszcie wrócić do kraju i wprawić w ruch maszynię w pełni dojrzałej awangardy”.

Trzecia część wystawy „Polska i dalej” była właśnie temu poświęcona, owej Peiperowskiej maszynierii uruchamiającej awangardę. W tym mechanizmie, by pozostać w kręgu podobnych metafor, fundamentalne znaczenie miało nowe pismo „Zwrotnica”, formatujące eklektyczne impulsy nowoczesności – jak pisał Peiper: „myśli nabytkowe i zabytkowe”.

Tytuł był świadomym manifestem. „Szczodrze obdarzony darem analitycznego myślenia – pisze w katalogu Piotr Rypson – skrupulatny, precyzyjnie planujący kolejne tytuły swoich publikacji, nie bez powodu nadał swemu czasopismu tytuł tyleż techniczny i kierunkowy, co buńczuczny”. To na łamach „Zwrotnicy” ukażą się słynny, a dziś mordowany w szkolnych lekturach tekst *Miasto. Masa. Maszyna* oraz pierwsze relacje o nowej sztuce radzieckiej. Ich autorem był Władysław Strzemiński, którego tekst w trzecim numerze pisma, z 1922 roku, opatrzył Peiper znamienym komentarzem: „Autor poniższego artykułu, malarz, wrócił niedawno z Rosji, gdzie brał czynny udział w tamtejszym ruchu artystycznym. W liście skierowanym do naszej Redakcji prosi o zajęcie się wprowadzeniem do kraju p. Malewicza, rodaka naszego, który podobno zajmuje jedno z naczelnych miejsc w rosyjskim świecie artystycznym. Sprawę tę poddajemy uwadze Departamentu Kultury i Sztuki”. Postać Malewicza powróci w historii Peiperowskich zmagania o nowoczesność w 1927 roku, gdy podejmie się roli przewodnika i tłumacza artysty podczas jego pobytu w Berlinie i jedynej wystawy na Zachodzie, jaką ten miał za życia. Kwestie te analizuje w katalogu w znakomitym szkicu Andrzej Turowski, ukazując także szeroki kontekst poetyckich odniesień i inspiracji Peipera koncepcjami rosyjskiej awangardy. Na wystawie ten epizod berliński został pokazany unikatowymi rysunkami suprematystycznymi Malewicza, które miały przybliżyć niemieckim artystom jego koncepcję nowej sztuki.

Tadeusz Peiper jest jedną z tych postaci polskiej kultury współczesnej, o których wiemy wciąż zbyt mało. Oczywiście nie dotyczy to badaczy literatury, tylko ogółu kulturalnych konsumentów. Podwodów tego jest wiele. Jednym z nich jest bez wątpienia utrwalony, sformatowany w badaniach i praktyce wystawienniczej obraz tradycji polskiej nowoczesności. Zdominowany przez konstruktywizm, Strzemińskiego, Kobro, Stażewskiego. Wystawa poświęcona Peiperowi jest w tym obrazie pewnym wyłomem, korektą przywracającą proporcje i równowagę rolę głównych protagonistów awangardowej przygody – Peipera i Strzemińskiego. Z wyraźnym wskazaniem na tego pierwszego. I nie chodzi tu o jakieś symboliczne przewagi, ale o rzeczywiste znaczenie pracy i aktywności w trudnym i w Polsce niewdzięcznym procesie implantacji no-

woczesności. Peiper i Strzemiński poznali się w 1922 roku po przyjeździe Strzemińskiego do Polski. „Nie stworzyli wspólnego ugrupowania – pisze w świetnym szkicu Paulina Kurc-Maj – ale ich współpraca, która w mniejszym lub większym stopniu przetrwała lata dwudzieste, została oparta na silnym powinowactwie celów – poszukiwaniu odpowiadającej nalezycie na wymogi teraźniejszości modernizacji działań artystycznych”. Ta część ekspozycji ukazywała owe zabiegi o nową plastykę i nowe otoczenie człowieka, o nowe środki wyrazu i język, którym można mówić o współczesności.

Wystawa kończy się sekwencją filmową, Chaplinowskim obrazem *Modern Times*. Pokazaniem nowego medium, które w intencjach wielu artystów miało realizować estetyczne postulaty nowoczesności w formie egalitarnej i dostępnej. Peiper był przejęty nowymi możliwościami kreacji, jakie dawał ruchomy obraz. Kinem interesował się do końca. Ale czy taka puenta wystawy była dobrym zamknięciem wielowątkowej i złożonej narracji? Chyba nie. Szkoda, że nie doprowadzono tej opowieści do końca, w symboliczny sposób – w osobie Tadeusza Peipera – ukazującego egzystencjalną, ale i programową porażkę tej utopii, której Peiper poświęcił całe życie. Ucieczka przed hitlerowcami w 1939 roku do zajętego przez Sowieców Lwowa, aresztowanie i więzienie, tułaczka i powrót do Polski, marginalizacja, obłąkanie i śmierć w zapomnieniu – to symboliczny koniec, podobnie jak tragiczny obraz Strzemińskiego, pozbawionego środków do życia kaleki, układającego kartony z makaronem w witrynach łódzkich sklepów. Pewnie ten wątek wymagałby innej konstrukcji wystawy, ale jak sądzę, byłby bliższy materii dziejów.

Ekspozycji towarzyszyło znakomite wydawnictwo książkowe, do którego odwoływałem się wielokrotnie, a które jest nieodzownym uzupełnieniem wizualnej narracji. Pozostanie jako ważna publikacja historyczna i świetny materiał do dalszych badań.

Warto też na zakończenie wspomnieć o bardzo starannie przygotowanej ofercie edukacyjnej i rozbudowanym programie oświatowym. Takie „podanie ręki” widziwi to wielka zasługa przemyślanej koncepcji całej wystawy.

Waldemar Baraniewski

Tadeusz Peiper jest jedną z tych postaci polskiej kultury współczesnej, o których wiemy wciąż zbyt mało. Oczywiście nie dotyczy to badaczy literatury, tylko ogółu kulturalnych konsumentów.



Tomasz Mróz, *Défaitisme*

Galeria Sztuki Współczesnej, Opole
kurator: Łukasz Kropiowski
21 maja – 21 czerwca 2015

Skromna wystawa Tomasza Mroza w Opolu została zapowiedziana przez jej kuratora Łukasza Kropiowskiego jako świadectwo tytanicznego wysiłku artysty, który – zmagając się z kłopotliwymi warunkami instytucjonalnymi, własną bezsilnością twórczą i nadchodzącym nieubłaganie deadline’em – wystawę musiał po prostu „wyrzucić”. Ten pojedynek z siadającą na żołądku koniecznością został też dobitnie podkreślony przez samego Mroza, który na wernisażu wystawy pojawił się w przebraniu człowieka-kupy. Asekurując się pomocą swojej asystentki-cienia (w której rolę wcieliła się jego dziewczyna i artystka Dominika Olszowy), odegrał przed publicznością wzruszającą scenkę strzelania z łuku do czaszki z błota. Wzruszającą dlatego, że celnych strzałów nie oddał zbyt wielu i nawet przez zwały silikonowego kostiumu dało się poczuć, wmagającą się z każdą nieudaną próbą samczą wściekłość artysty.

Défaitisme należy do tego typu wystaw, o których teoretycznie nie trzeba wydawać wyroków, ponieważ ten padł jeszcze przed jej otwarciem. To nie jest udana wystawa, choćby z tego względu, że udana być nie mogła – artysta, choć planował swój występ w rodzinnym mieście od kilku lat, odkładał ją długo, wymyślał coraz bardziej spektakularne projekty, a te niestety przekraczały jego możliwości produkcyjne. W końcu, by jednak mieć to za sobą, wymyślił coś lekkiego i niejako tłumaczącego artystyczną porażkę. Na wystawie w GSW spotykamy się więc z artystą udreńczonym konkretnie i wielopoziomowo, zmagającym się z własną makabryczną wyobraźnią i obsesjami erotycznymi. Do przegranej przyznał się sam, wdzierając pokutniczy strój i demonstrując trudną relację artysty z dziełem, w tym wypadku naznaczoną nie lada nienawiścią i rozgoryczeniem.

Przy wejściu na górnym piętrze galerii gości witał zbiór rysunków Mroza, na których czasem widniały szkice do prac i wizualizacje nowych koncepcji (także na wystawę w GSW), a czasem zwykłe gryzmoły, będące świadectwem pozbawionego celu, swobodnego ciągu myślowego, niejednokrotnie zdradzającego frustrację lub

znudzenie. Ta szkicowa charakterystyka „czarnych zakamarków” umysłu artysty została uzupełniona przez bardziej rozbudowany „autoportret” w głębi sali, której centralnym punktem była żywa i naga modelka, leżąca nieruchomo na materacu. Jej przypatrywał się z kolei mały, odrażający prosiak, który od czasu do czasu ożywał dzięki ukrytemu wewnątrz mechanizmowi. Piętrząca się przed nim silikonowa masa gliny jednoznacznie sugerowała, że to jest właśnie artysta, osobowość w tym wypadku maluczka, prymitywna i wulgarna. Ten jakże tradycyjny w swym ujęciu duet został jeszcze uzupełniony projekcją, na której męska postać wbija głowę w górę błota, i kilkoma niewielkimi rzeźbami pajaków, wędrującymi po kątach galerii. Osobną częścią wystawy, umożliwiającą zapoznanie się z wewnętrznym światem artysty, była instalacja na dolnym piętrze, którą warszawska publiczność mogła oglądać w Galerii Foksal w 2014 roku podczas wystawy *Spój spokojnie w kosmosie, żółw cię nie u...* Chodzi o baśniowy domek, który mógłby służyć za scenografię surrealistycznego filmu kowbojskiego. Widz może oglądać go tylko od środka, a gdy wyjrzy za okno chaty, spotka się wzrokiem z ponurym indywiduum palącym w milczeniu papierosa. W Galerii Foksal był to ponoć

Tomasz Mróz, *Défaitisme*,
Galeria Sztuki Współczesnej w Opolu



RECENZJE

Tomasz Mróz drwi tutaj zarówno ze swojej kondycji jako artysty, jak i z tradycyjnego warsztatu, nastawionego na formę i zmaganie z materią (wszystkie rzeźby były wykonane z silikonu, były więc podróbkami tego, czym być powinny naprawdę).

przybyli na niego jego rodzina (cmokająca czule w kierunku „Tomka”) i nauczyciele z liceum plastycznego. „Tomek, co robił w liceum, to robi nadal” – konstatawali belfrowie. Wystawa im się ponoć podobała, podobnie przybyli na wernisaż lokalny establishment spod znaku ZPAP-u wydawał się zadowolony. Nagie ciało modelki nikt nie bulwersowało, zapewne dlatego, że było podane w bardzo klasycznej konwencji, która pruderyjnego oka drażnić nie może (czytaj: pozbawiony podmiotowości obiekt seksualny). Zadowolony wydawał się także kurator wystawy, który z upodobaniem podkreślał dyskretny związek Mrozowego błota z akademickim błockiem, promowanym na lokalnym wydziale artystycznym.

Biorąc te wszystkie okoliczności pod uwagę, *Défaitisme* jawi się jako bardzo ironiczna wystawa. Tomasz Mróz drwił tutaj zarówno ze swojej kondycji jako artysty, jak

i z tradycyjnego warsztatu, nastawionego na formę i zmaganie z materią (przypomnę, że wszystkie rzeźby były wykonane z silikonu, były więc podróbkami tego, czym być powinny naprawdę). Przypatrując się desperackim wysiłkom artysty, w zasadzie nie sposób nie poczuć do niego sympatii, takiej mniej więcej, jaką czujemy do komika, który na scenie sam uderza siebie w twarz. Pytanie tylko, czy przez postawienie siebie w nawiasie faktycznie udało mu się przekroczyć schematyczne granice funkcjonowania współczesnego polskiego artysty. Mróz niby puszcza do nas oko, ale czyni to z dość konwencjonalnej pozycji „udrenczonego chłopca-mężczyzny”. Z tej skóry nie ma ochoty wyjść, bo zresztą cóż by wtedy po Tomaszu Mrozie zostało? Mnie to oczywiście nie dziwi, twórczość Mroza zawsze odbierałam jako chłopięcą zabawę, efektowną i bogatą w gadzety, ale mniej więcej to wszystko. Opierająca się



Tu jesteśmy!

BWA Zielona Góra
kurator: Marta Gendera
22 maja – 21 czerwca 2015

Rok 2015 to rok jubileuszowy dla zielonogórskiego BWA, od powołania tej instytucji mija właśnie pięćdziesiąt lat. W latach 60. i 70. konsekwentnie organizowano tu wystawy i sympozja Złotego Grona, a później w latach 80. i 90. Biennale Sztuki Nowej. Od 1999 roku dyrektorem galerii jest Wojciech Kozłowski, który realizuje w jej ramach autorski program, starając się zachować równowagę między własnym spojrzeniem na sztukę a instytucjonalnymi zobowiązaniami. Niektóre jego wybory budzą kontrowersje w lokalnym środowisku, ale z pewnością zaangażowanie, z jakim prowadzi galerię, przynosi dobre efekty. Pomimo peryferyjnego położenia BWA w Zielonej Górze zaliczane jest do najważniejszych instytucji sztuki współczesnej w Polsce, a jej dyrektor z sympatią witany jest w centrum niczym ekstrawagancki wysłannik z dzikiego zachodu. Nie

RECENZJE

na kontynuacji romantycznych konwencji, była dla mnie po prostu kolejnym przykładem tego, że męski *gender* w sztuce ciągle dość dobrze się sprzedaje i cieszy się na pewno większym zainteresowaniem czy też poparciem niż sztuka o wydzwiku pokobiecym. Jeśli więc coś mnie uwiera, to nikła refleksja na ten temat w polskim środowisku, które wydaje się sprawy w ogóle nie dostrzegać. Kto wie, może jest to także sprawa pokoleniowa – w czasach postkrytyczności czepianie się genderowych niuansów może być odebrane jako sztywniactwo i gderliwość, a kto wie, czy nie przejaw konserwatyizmu. Dobrze to pokazywało choćby nastawienie Dominiki Olszowy, która w Opolu wystąpiła jako cień, ale nie widziała w tym żadnego problemu. „To przecież tylko ironia” – uważała artystka, najwyraźniej wychodząc z założenia, że to jedno słowo odczaruje tę dość niekorzystną dla niej sytuację. Tylko czy tak jest w istocie? Ja oczywiście mam nadzieję, że racja stoi po stronie Olszowy i że nie podzieli ona losu swojej koleżanki z zespołu Cipedrapsquad Marii Toboły. A ta, jak wiadomo, ostatnio z artystki stała się po prostu dziewczyną artysty.

Karolina Plinta

będzie też wielką przesadą, jeśli powiemy, że dzięki tej działalności Zielona Góra istnieje na mapie polskiej kultury jako miasto zabierające głos we współczesnym artystycznym dyskursie i może kojarzyć się z czymś więcej niż tylko sportem, kibolami, niegdysiejszym festiwalem piosenki radzieckiej i kiczowatym Winobranieniem. Do kogo więc organizatorzy i artyści jubileuszowej wystawy wołali „Tu jesteśmy!”?

Tak okrągły jubileusz jest dobrą okazją do podziękowań, podsumowań i refleksji, ale także do zwrócenia na siebie uwagi. Galerii nie trzeba reklamować na zewnątrz, tym bardziej że dobrze robi to sam tegoroczny program. Problemem jest raczej jej lokalna obecność, przede wszystkim w świadomości władz miasta, ale też w środowisku artystycznym i w codziennym życiu tzw. zwykłych mieszkańców. A trzeba powiedzieć, że działalność BWA

120

119

nie ogranicza się tylko do wystaw prac artystów. Ma także ambicje upowszechniania świadomości obywatelskiej i kształtowania kompetencji w obcowaniu ze współczesną kulturą, chce aktywnie działać na rzecz tworzenia lokalnej tożsamości i brać udział w rewitalizacji przestrzeni miejskiej. Oczywiście jest też miejscem regularnych spotkań części całkiem sporego jak na miasto tej wielkości środowiska ludzi związanych ze sztukami wizualnymi. To jest bardzo ważna rola społeczna, tym bardziej że pomimo zdarzających się co jakiś czas oddolnych inicjatyw w Zielonej Górze nie ma alternatywy dla BWA. Biorąc to wszystko pod uwagę, dziwi fakt, że galeria ma najmniejszy budżet ze wszystkich instytucji kultury w mieście. To widać po stanie samego budynku, który – mając na względzie możliwości i zaangażowanie tej instytucji – jest też o jakieś 300 m² za mały.



Tu jesteśmy, BWA Zielona Góra, na pierwszym planie praca Rafała Wilka *Hej hej tu en bi ej*, w głębi Michała Jankowskiego *Wszystko albo nic*, mural, fot. dzięki uprzejmości BWA Zielona Góra

BWA w Zielonej Górze na pięćdziesięciolecie istnienia zachowało się przewrotnie i przygotowało swoistą nie-wystawę. Nie znaleźliśmy na niej warsztatowych popisów czy intelektualnego wyrafinowania.

Warto przy tej okazji powiedzieć też kilka słów o zielonogórskim środowisku artystycznym. Niestety nie mówi ono jednym głosem, jest rozproszone i podzielone z powodu małostkowych i ambjonalnych motywacji. Z pewnością nie sprzyja to widoczności sztuki w mieście i skutecznemu pozyskiwaniu funduszy od władz. BWA trzyma sztamę z Fundacją Salony, której misją jest wspieranie lokalnych artystów i upowszechnianie sztuki współczesnej wśród mieszkańców. Ten związek jest od dawna oczywisty, a uczynienie Marty Gendery, prezeski fundacji, kuratorką wystawy na pięćdziesięciolecie Galerii Miejskiej wygląda jak oficjalne zaślubiny. Ambiwalentna jest natomiast relacja BWA (i Fundacji Salony) z pracownikami Instytutu Sztuk Wizualnych przy Uniwersytecie Zielonogórskim. Instytut wpływa pozytywnie na frekwencję podczas otwarć i jest naturalną wylegarnią młodych zdolnych artystów, których od lat odławia Wojciech Kozłowski. W Instytucie panuje jednak względem niego wyzywający żal, a wręcz niechęć. Nie docenia on bowiem jako artystów wielu pracowników i zdecydowanie bardziej woli robić wystawy ich studentom. Liczono pewnie, że przynaj-

mniej podczas jubileuszu dyrektor galerii odda sprawiedliwość zasługom lokalnego środowiska i rozda karty po równo. Są też w Zielonej Górze podnoszący się właśnie po kryzysie ZPAP i związana z nim Galeria Pro Arte, ale różnice w pojmowaniu tego, co jest sztuką współczesną, a co nie, a także głęboko sięgająca niechęć związana z niedgysiejszą utratą przez ZPAP Galerii BWA są na tyle duże, że pomimo wspólnej historii kontakty między tymi środowiskami ograniczone są dzisiaj do minimum.

Jak w takiej sytuacji powinna wyglądać jubileuszowa wystawa? Zwrócić się w stronę wspólnej historii i w geście pojednania spróbować zadośćuczynić oczekiwaniom i ambicjom wszystkich artystów związanych z zielonogórskim środowiskiem? Czy przeciwnie, podkreślić niezależność i bezkompromisowość własnych wyborów i zaryzykować jeszcze większe napięcie w środowisku? Wojciech Kozłowski i Marta Gendera wybrali zdecydowanie to drugie rozwiązanie, i chyba nie tylko z powodu ograniczonego budżetu, który prawdopodobnie i tak nie sprostają bogatej historii zielonogórskiego BWA. Zamiast jubileuszowej laurki Marta Gendera postanowiła stworzyć problemową wystawę

kuratorską. Zaprosiła do współpracy zaprzyjaźnionych artystów i zaproponowała im stworzenie prac, które mogłyby złożyć się na opowieść o lokalnym znaczeniu instytucji sztuki. Powstała lekka, minimalistyczna, trochę osobista wystawa, pozbawiona ambicji, jakich moglibyśmy oczekiwać w takiej sytuacji.

Basia Bańda (wraz z Tomaszem Relewiczem) zainstalowała przed wejściem do galerii duże kolorowe siedziska, będące próbą przeniesienia niepokojących organicznych kształtów, jakie znamy z jej obrazów, w przestrzeń sztuki użytkowej. Wyszły z tego sympatyczne „kulfony”, które mają szansę przyciągnąć do galerii ludzi niekoniecznie zainteresowanych sztuką, a stałych bywalców zatrzymać po wernisażu na dłuższej rozmowie. Aleksandra Kubiak zasłoniła białym płótnem fasadę BWA, przypominając charakterystyczne dla Christo opakowywanie budynków. Jej instalacja zachęca do uruchomienia wyobraźni, zajrzenia do środka, do „rozpakowania” prezentu, jakim galeria chciałaby być na co dzień dla mieszkańców miasta. Jest to także nawiązanie do faktu likwidacji instytucji w 1981 roku i nadal ponoc istniejącej obawy przed możliwością zamknięcia galerii. Na styku ścian w głównej sali wystawowej Karolina Wiktor naniosła w charakterystycznym dla siebie stylu poezji wizualnej mapę BWA, która zachęca do osławiania bezosobowej architektury za pomocą wspomnień, skojarzeń i osobistych relacji.

Tropem osobistych skojarzeń z pewnością poszedł Rafał Wilk i zainstalował

w galerii kosz do gry w koszykówkę. Powołał też drużynę Szpaków złożoną z ludzi związanych ze sztuką (był wśród nich między innymi pochodzący z Zielonej Góry Dawid Radziszewski), której identyfikacja wizualna odnosi znany z ligi NBA motyw ptaka do charakterystycznego dla BWA reliefu Mariana Szpakowskiego, jednego z twórców tej instytucji. To wymowne zbliżenie sztuki i sportu, tak przecież stereotypowo odległych przestrzeni, można traktować jako zwrócenie uwagi na dominującą w mieście rolę sportu i zaniedbaną jej kosztem kulturę, ale też jako próbę przełamania tych stereotypów i oswojenia galerii dla mieszkańców za pomocą tego, co im bliskie. Do motywu szpaka, który w swoim czasie do identyfikacji artystów i kuratorów z Zielonej Góry wykorzystwała Karolina Plinta w felietonie *Mistrzowie Sztuki 2014*, nawiązał też Michał Jankowski. Jego praca dotyka problemów relacji między artystą a instytucją i niczym *memento mori* przypomina, że stawką tej bezkompromisowej i odpowiedzialnej gry zwanej sztuką jest „wszystko albo nic”.

Jarek Jeschke dokonał wyboru prac artystów z czasów Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej, które często w skandalicznych warunkach walają się po piwnicach Muzeum Ziemi Lubuskiej. W ten sposób w małej sali BWA powstała miniwystawa abstrakcji geometrycznej, która w zaranżowanej przez artystę formie okazała się zaskakująco świeża i aktualna. Jarek Jeschke zaproponował także stworzenie stałej ekspozycji zielonogórskiej kolekcji sztuki nowoczesnej w modernistycznym budynku dawnego centrum handlowego, dziś niszczącym i zapomnianym. Podczas otwarcia wizualizację tego pomysłu w formie pocztówki wręczył władzom miasta, ale te podobno mają już swój pomysł na to, co wybudować w miejscu tego historycznego obiektu.

Jubileuszową wystawę świetnie dopełniał dokumentalny film *Fire-Followers* niezwiązanej z Zieloną Górą Karoliny Breguły, która na przykładzie jednego z norweskich miast w nieco baśniowej konwencji analizuje miejsce sztuki w świadomości lokalnej społeczności. Pokazanie tego filmu w kontekście jubileuszu instytucji sztuki było bardzo trafionym wyborem, a sam pomysł, aby w ramach lokalnego święta dopuścić do głosu artystę z zewnątrz, niewątpliwie poszerza wymowę całej wystawy. Breguła mówi o podejrzliwości społeczeństwa względem sztuki współczesnej i o tym, jak sama sztuka nie ułatwia sprawy

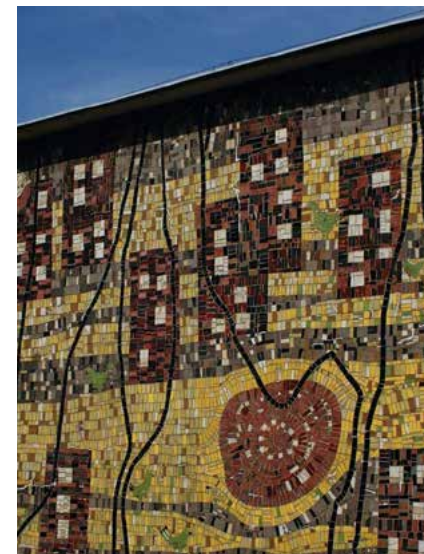
społeczeństwu, przyczyniając się do budowania dystansu. Pokazuje też, jak bardzo myślenie o sztuce determinują lokalne mitologie, uwikłania i problemy, nawet jeśli z zewnątrz wydają się absurdalne. Dla zielonogórskiej samoświadomości taki metaforyczny głos z zewnątrz wydaje się nieść bardzo cenne informacje.

BWA w Zielonej Górze na pięćdziesięciolecie istnienia zachowało się przewrotnie i przygotowało swoistą nie-wystawę. Nie znaleźliśmy na niej warsztatowych popisów, silnych emocji czy intelektualnego wyrafinowania. Prace przygotowane specjalnie na jubileusz nie były w żaden sposób wyjątkowe, oryginalne, poruszające czy chociaż kunsztownie wykonane. Nie miały też wcale autonomicznego charakteru. Ich wartość tworzyła się dopiero dzięki wzajemnym relacjom i odniesieniu do kontekstu galerii jako instytucji, do jej jubileuszu i lokalnych problemów, z którymi się mierzy. Ktoś mógłby powiedzieć,



Tychy. Sztuka w przestrzeni miasta

Muzeum Miejskie, Tychy
kurator: Patryk Oczko
16 maja – 31 sierpnia 2015



Mozajka na bocznej elewacji Teatru Małego, projekt: Janusz Włodarczyk, realizacja: Janusz Włodarczyk i Franciszek Wyleżuch, 1964, fot. Patryk Oczko

że to kuriozalna pomyłka albo, co gorsza, wyraz kryzysu instytucji, a wręcz świadome przyznanie się do upadku. Moim zdaniem jest zupełnie odwrotnie. Galeria BWA prowadzona przez Wojciecha Kozłowskiego pokazała, że jest instytucją pewną siebie, bezkompromisową, zdystansowaną i odważną, a przede wszystkim że nie ma wątpliwości co do tego, czym jest sztuka współczesna. Pokazała, że bardzo zależy jej na lokalnej widzialności, że jest otwarta dla mieszkańców i chce wpływać na polepszenie jakości ich codziennego życia. Niestety nie wykorzystała tego symbolicznego momentu do integracji coraz bardziej podzielonego środowiska zielonogórskich artystów. Możemy mieć tylko nadzieję, że ta zaprzepaszczone szansa nie odbije się w przyszłości czkawką.

Łukasz Musielak

Śląsk to dziwne miejsce, jakby „niezadomowione” w reszcie Polski. To banał, ale bardzo prawdziwy. Nie tylko dlatego, że Ślązacy uwielbiają podkreślać swoją odmienność w kulturze i w języku. Specyficzny charakter i obcość tzw. Ziem Odzyskanych nie zostały wchłonięte przez „polskość” aż do dziś. PRL ze swoim nachalnym narzucaniem robotniczej wspólnoty nie odniósł sukcesu w jednoczeniu skłonej politycznie kulturowej zbitki, a po 1989 roku zatriumfował narodowy partycularyzm. Teraz podejmuje ten temat ogromna, kompleksowa wystawa *Dziki pola. Historia awangardowego Wrocławia*, jednak skupia się tylko na niezwykle bogatej historii awangardy i offu. Wrocław był takim „Leningradem Polski” ze względu na to, że kontrola była tam luźniejsza niż w Warszawie (podobna była relacja Leningradu do Moskwy), co doprowadziło do rozkwitu sztuki, filmu, teatru i, *last but not least*, sceny punkowej. Co jednak ze sztuką „nieawangardową”, oficjalną sztuką Śląska w PRL-u? Tą, która nie tylko jakoś budowała pozytywną tożsamość Ślązaków jako obywateli państwa socjalistycznego i robotników?

O tym opowiadała wystawa *Tychy. Sztuka w przestrzeni miasta*, odbywająca się w nowym Muzeum Miasta w Tychach,



Fragment mozaiki na budynku dawnego Zakładu Elektroniki Górniczej, projekt i realizacja: Franciszek Wyleżuch, ok. 1969, fot. Patryk Oczko

znajdującym się na postindustrialnych terenach popularnego browaru Tyskie, który jest tam główną atrakcją. Łatwo zabłądzić i przypadkiem zamiast na wystawę socjalistycznych rzeźb i mozaik pójść na zwiedzanie browaru okraszone częstymi degustacjami piwa, które cieszy się z pewnością większym wzięciem. Ale mimo że skromne *Tychy* były ukrytymi na uboczu antypodami głośnych *Dzikich pól*, była to wystawa perełka, na którą warto było się specjalnie wybrać do nieco sennego miasteczka. To tam zobaczyliśmy rewers wielkomiejskiego, bohemicznego Wrocławia,

publicznej: świetnie zachowane rzeźby robotników czy kosmonautów gloryfikujące osiągnięcia socjalistycznej gospodarki spokojnie nadal funkcjonują. Jednak tuż obok mamy Polskę nową: dopiero postawione niezmiernie kiczowate rzeźby żołnierzy wyklętych, Armii Krajowej, papieża i Ryska Riedla, a na słupach ogłoszeniowych bardzo prawicowi panowie głoszą swoją wersję „kłamstwa transformacji”. Chodząc po ulicach Tychów, co chwilę natrafia się na pozorny dysonans poznawczy, który

Po wojnie w Tychach nastąpił budowniczy zryw skorelowany z socrealizmem. Przemysł ciężki był szczególnie ważny dla propagandy PRL-u, którego efektywnością nowe państwo klasy robotniczej miało się wykazywać.

który jednak więcej powiedział nam o codziennym życiu w Polsce Ludowej. Tychy, gdzie po 1945 roku nagle ponad połowa mieszkańców przybyła z drugiego końca Polski (głównie z Kresów), musiały nagle i szybko zbudować całkowicie od nowa swoją tożsamość. Stały się miejscem eksperymentu społecznego, którym była budowa Nowych Tychów (podobnie jak Nowa Huta, ale na mniejszą skalę), osobnego miasta dla robotników. Jednak w przeciwieństwie do Huty, z której bliskość szacownego Krakowa uczyniła *cause célèbre*, w Tychach architekci mogli spokojnie budować robotniczą utopię.

Na Śląsku bardziej niż w innych miejscach Polski naturalne jest współistnienie dwóch pozornie sprzecznych światów. *Tychy* współgrały z naturalną przestrzenią miasta Tychy, ponieważ prawie wszystkie figurujące na wystawie przykłady sztuki

rozjaśniała wystawa. Jeśli w wolnej Polsce władze kapitalistyczne odebrały byleję i obecnej klasie pracującej powód do dumy i pozytywną robotniczą tożsamość, to jednym z naturalnych sposobów jej podtrzymania będzie przyleganie do prawicy. Dlatego дума z komunistycznego Śląska i prawicowe, antykomunistyczne poglądy przestały stać ze sobą w sprzeczności.

Główną osią wystawy *Tychy. Sztuka w przestrzeni miasta* było zagadnienie sztuki w rękach różnych władz, od Polski przedwojennej przez PRL aż do III RP; sztuki, która odegrała polityczną rolę w kształtowaniu wspólnoty. Idee polityczne zmieniały się ze względu na czasy i nagle po okresie istnienia heroicznej wspólnoty sztuka publiczna nie kształtuje się już sztywno przez propagandę. Na Śląsku związek z przemysłem i kulturą wytwarzaną przez górnictwo sprawił, że robot-

nik pojawiał się tam bez względu na czasy. Wystawę otwierała symboliczna rzeźba – powstaniec śląski w wersji Wincentego Choremalskiego z 1938 roku i komunistycznej Augustyna Dyrda z roku 1958. Co zabawne, Dyrda, powodowany nowopolskim patriotyzmem, na początku XX wieku sam zaproponował, że wykona kopię utraconej figury z lat 30., która stałaby w miejscu teraz nieodpowiedniego pomnika komunistycznego. Ciekawe, że tę wersję sam twórca uznał za nieudaną, i faktycznie trudno się z nim nie zgodzić. Pospieszny akces do nowych czasów i zapominanie o przeszłości zemściły się na tym, który sam siebie postanowił ocenzurować.

Po wojnie w Tychach nastąpił budowniczy zryw skorelowany z socrealizmem. Przemysł ciężki był szczególnie ważny dla propagandy PRL-u, którego efektywnością nowe państwo klasy robotniczej miało się wykazywać. Tychy miały być miasteczkiem-sypialnią, skąd górnicy będą dojeżdżali do kopalń (do tej pory na Śląsku znakomicie funkcjonuje jedna z najbardziej skutecznych w kraju sieci transportowych, a w ciągu godziny można objechać kolejką lub autobusem wszystkie miasta). Jakiej jakości były to osiedla?

Od budowy pierwszego socrealistycznego Osiedla A w 1949 roku przez kolejne lata pod kierunkiem architektów Kazimierza Wejcherta i Hanny Adamczewskiej powstała płynna sieć mieszkaniowa, która zmieniała się wraz z wahaniami politycznymi. Osiedle A to jakby udoskonalona wersja Nowej Huty w miniaturowej – jasność, przejrzystość kompozycji, pewna szlachetność grubo ciosanych osi budynków, no i rzeźby. To „pocieszny klasycyzm” – każda klatka ma nad wejściem majolikę z wyobrażeniami bajkowej fauny. Świetnie zachowane (a wręcz niedawno wyremontowane) figury patetycznych

górników i hutników, skomplikowane reliefy i sgraffita niewiele ustępują tym na warszawskiej Starówce, budynkach Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej czy nawet Pałacu Kultury. Do dzieł wybitnych zaliczyłabym klasycystyczną *Murarkę* Stanisława Marcinowa, nieustępującą dziełom Aliny Szapocznikow z tego okresu. Choć dziś Osiedle A niemal symetrycznie dzieli się na zwolenników lokalnego futbolu i salonów piękności, trudno oprzeć się wrażeniu, że jednak całkiem nieźle się tam żyje.

Dalsze osiedla budowane w innych czasach to z kolei myślenie socmodernistyczne. Już w 1955 roku w Tychach siedzibę miał krakowski Miastoprojekt (państwowe biuro architektoniczne, znane potem z realizacji na Bliskim Wschodzie), który zaczął budować z prefabrykatów. To znacznie przyspieszyło modernizację Tychów, a artyści mogli od teraz skupić się na specyficznie wschodnioeuropejskiej formie modernizmu, czyli mozaikach. W niewielkich Tychach mozaikomania przybrała monstrialne rozmiary i do dziś niemal w każdym punkcie miasta można natknąć się na często abstrakcyjne, wybujałe kompozycje, prawie wszystkie stworzone przez lokalnego stachanowca Franciszka Wyleżucha. Miłośnikom tej formy modernizmu naprawdę nie można dość polecić wycieczki do Tychów, a bogactwo i skomplikowanie form mozaik, dziś mieszczących się obok monopolowych czy butików z ciuchami, robi ogromne wrażenie. Biblioteki, szkoły, osiedla, sklepy obuwnicze, zakłady pracy, urząd miasta – żaden budynek nie mógł obyć się bez masywnej, kolorowej dekoracji, której stylistyka jest rozmaita: od fauny w stylu Gabriela Rechowicza do

Antoni Hajdecki, rzeźba abstrakcyjna, 1975, fot. Patryk Oczko



kosmicznych elaboratów à la Daniel Mróz rysujący dla Lema. Kosmiczny trend, wyraźny w sztuce całego bloku wschodniego, po starcie wyścigu kosmicznego przybrał w prowincjonalnych Tychach wymiar wręcz metafizyczny. Jeszcze ciekawsze realizacje to abstrakcyjne, organiczne rzeźby zapraszające do interakcji, zwłaszcza dzieci. Uderza też całkiem wysoki ich poziom. Po latach 60. i antropomorficznych wyobrażeniach robotników w przestrzeniach niebieskich w latach 70. nadeszła pora na kosmiczny konceptualizm. Absolwenci krakowskiej ASP: Antoni Porczak, Antoni Hajdecki, Stefan Borzęcki i Jerzy Nowakowski stworzyli unikalną sieć kosmicznych totemów, i to nie na żadnym konceptualnym plenerze typu XX Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, ale w środku zwykłych blokowisk, obok przedszkoli.

Regres następuje pod koniec lat 70. Oto miasto, które tak udoskoniło się w majstersztykach opiewania zarówno socjalizmu, jak i pracy, ma wystawić swój szedewr, swoje *opus magnum*. Jest trzydziesta rocznica PRL-u, trzeba dać jej wyraz w jakiś zdecydowany, triumfalistyczny sposób. Efektem mógł być oczywiście tylko kicz. Chcąc ująć PRL w jeden czytelny, oczywisty symbol, projektant monumentalnego pomnika Walki i Pracy (ten sam Dyrda) sięgnął do jednego z najbanalniejszych symboli radzieckich, czyli... *Robotnika i kochownicy* Wiery Muchiny. To kres wyobrażeń o PRL-u jako pewnej eksperymentalnej formie społeczności, czego wyrazem była jego sztuka. Wraz z gierkowszczyzną weszliśmy w nowy etap. Złudzeniem okazało się też myślenie, że artyści mogli stworzyć coś oryginalnego. W mniejszych projektach artyści PRL-owscy mogli popuścić

wodze fantazji, zabawić się, wymyślić coś niekonwencjonalnego i uchodziło im to na sucho. Ale z rocznicami nie było żartów i fantazje zastąpiła sztampa. Jednak i tę porażkę udało się obrócić w połowiczny sukces – dziś nieudany pomnik nazywany jest potocznie żyrąfą i był wielokrotnie „zawłaszczany”, na przykład zamieniany w gigantyczną gitarę przy okazji festiwalu muzycznych.

Lata 80. to przygrywka do lat 90., potwierdzająca, że największą porażką i bezpośrednią przyczyną upadku PRL-u był stan wojenny. Weteran Augustyn Dyrda już wtedy przymierza się do zostania twórcą patriotycznym, choć poniekąd nadal jest wierny swoim realizacjom socrealistycznym, tworząc niemal replikę *Murarki*, czyli wdzięczną *Karolinę z dzbanuszkami* na Osiedlu K. To zdecydowanie koniec ambitnych zamierzeń Nowych Tychów – powoli zbliżamy się do lat 90. i początku nowego wieku – i niewiarygodnych patriotycznych kiczów Tomasza Wenklara, które bardziej niż sprawą sztuki stają się kwestią koniunktury. Jednak niepokojące podobieństwo rzeźb patriotycznych do ich socrealistycznych pierwowzorów każe na nowo przemyśleć relacje pomiędzy sztuką a polityką. Jeśli między stalinizmem a obecnymi czasami zachodzi jakaś relacja, to jest to realizacja maksymy, w której najpierw mamy tragedię, a potem farsę.

Tychy stały się odbiciem niejednoznacznej, pokawałkowanej polskiej historii, konfrontując ze sobą osiągnięcia socrealizmu, kolorowego socmodernizmu lat 60. i dokonania nowej narodowej prawicy. W pewnym sensie wystawa nie pozwoliła na tak modną w ostatnim dziesięcioleciu estetyzację modernizmu, powszechną na przykład w Warszawie. W stolicy miłośnicy Pałacu Kultury i powstania warszawskiego nie mogą się spotkać, w Tychach czy Dąbrowie Górniczej, dumnej posiadaczce marmurowego Pałacu Kultury – owszem. Kolekcjonerom nowoczesnych porcelanowych figurek z Ćmielowa, modeli Rotundy czy Pałacu trochę w Tychach zrzędlaby mina.

Podobało mi się też, jak wystawa co rusz „wylewała się” na ulicę i domagała wyjścia na zewnątrz, skonfrontowania się ze współczesną Polską, nie dawała spokoju, w którym jesteśmy „my” i „oni”. Poza Warszawą trzeba po prostu wyłożyć swoje karty na stół.

Agata Pyzik



Tymek Borowski, *Wszyscy potrzebują zasad, ale każdy potrzebuje innych*

Galeria Arsenał, Białystok
 kuratorka: Sylwia Narewska
 15 maja – 11 czerwca 2015



Tymek Borowski, plakat, 2015

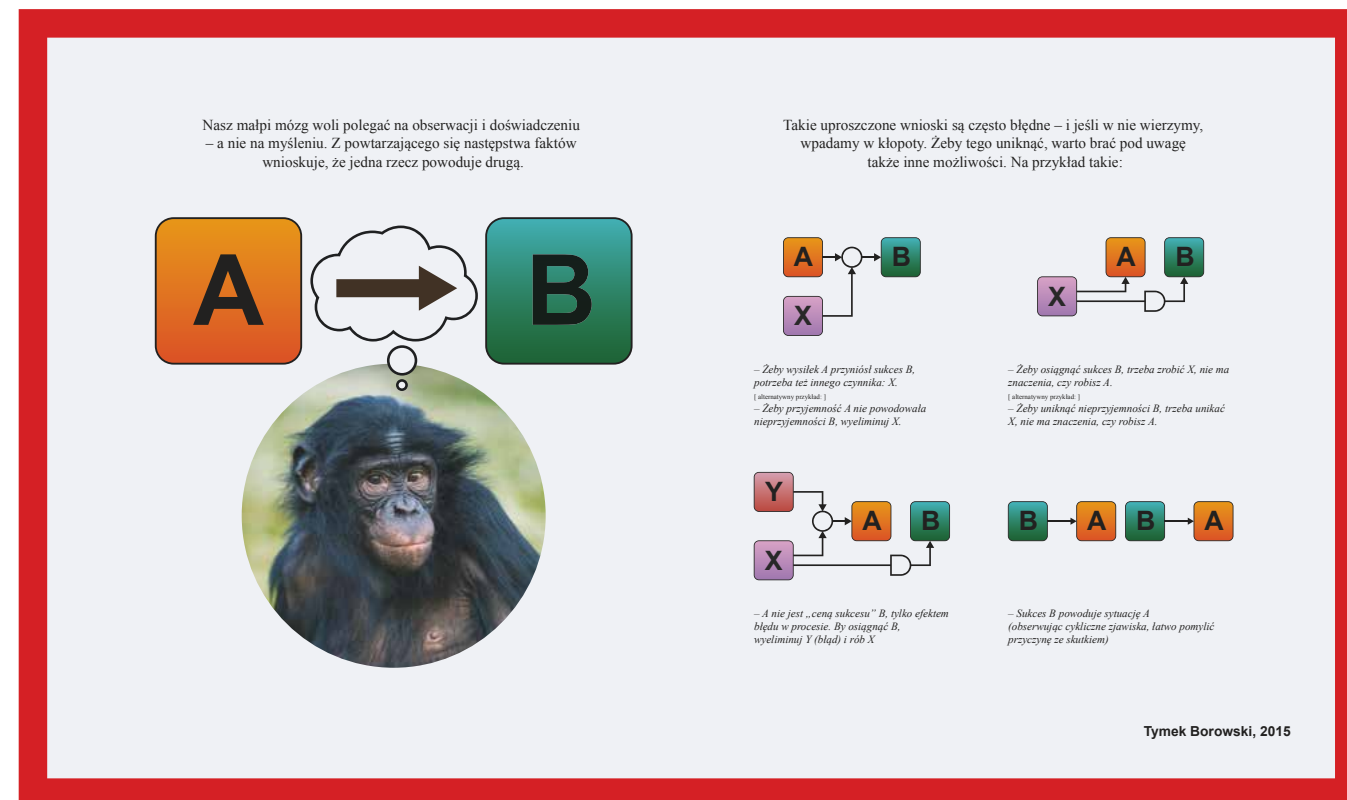
Mówi się, że historia lubi zataczać koło, choć pewnie w przypadku historii sztuki wypadaloby napisać, że w zależności od uwarunkowań owo koło zmienia trasę swojej podróży. Podobnie ma się z polską sztuką współczesną, o której twórcach jeszcze kilka lat temu mówiło się, że są „zmczeni rzeczywistością” lub że buńczucznie odcinają się od establishmentowej sztuki zaangażowanej. Dzisiaj z kolei odczuwalny jest przesyt sztuką indywidualistyczną, posądzaną nierzadko o formalizm. Sztuka jako bierny obiekt spekulacji rynkowej, ofiara mechanizmów instytucjonalnych czy zabawka w rękach teoretyków drażni nie tylko publiczność, ale także samych artystów. Jedno z ciekawszych rozwiązań tego trwającego impasu zaproponował Tymek Borowski, którego wystawę *Wszyscy potrzebują zasad, ale każdy potrzebuje innych* można było oglądać w lecie w białostockim Arsenale. Borowski sam o sobie chętnie mówi, że jest awangardzistą, jednak jego rozumienie tego słowa jest bardzo odległe od pierwotnego znaczenia.

Polskiej publiczności Tymka Borowskiego nie trzeba przedstawiać. Niedługo uprawiający malarstwo surrealistyczne, w pewnym momencie swojej kariery je porzucił, by zacząć poszukiwania nowej strategii artystycznej – zaczął przyglądać się kulturze powstającej w internecie i założył razem z przyjaciółmi własne studio graficzne. Jego główną ambicją jest wyjście poza autonomię sztuki i działania użyteczne, a więc mające jakieś społeczne zastosowanie. Nie on pierwszy oczywiście postanowił zmierzyć się z tym wyzwaniem, ale warto zauważyć, że jego podejście jest zdecydowanie inne niż to, którym kierują się tacy artyści jak Artur Żmijewski czy Łukasz Surowiec. Nie jest ono bowiem zwyczajnie krytyczne, ale ma prowadzić do wypracowania nowych formuł działania i w rezultacie uzyskania większej niezależności, także w obrębie „złego systemu”.

W Białymstoku Borowski pokazał głównie wydruki swoich grafik i dwa krótkie filmy. Gości galerii u wejścia witał *Kalendarz na całe życie*, rodzaj monumentalnej tabeli, w której jedna kratka równa się jednemu dniu z życia artysty. Na podstawie rachunków uwzględniających swoje genetyczne predyspozycje Borowski obliczył, że długość jego życia może wynosić osiemdziesiąt dwa lata, i tyle dni uwzględnia tabela. Każdego dnia jedna kratka zostaje zamalowana, co ma przypominać Borowskiemu, że czas ucieka, trzeba więc umiejętnie z niego korzystać. Jak żyć, żeby nie zmarnować swojego czasu, podpowiadają z kolei inne grafiki zawieszane w sali. Wszystkie proste, bazujące na estetyce korporacyjnych prezentacji, lecz niepozabawione humorem, wyluszczały przed widzami trudną sztukę wyciągania wniosków lub budowania „personalnej kultury”, czyli umiejętności wykorzystania dziedzictwa cywilizacji do zaspokajania naszych prywatnych potrzeb. Te wywody czasem wydają się trochę nazbyt łopatologiczne i upraszczające, ale sprawę ratuje powtarzane jak mantra założenie, że każdy potrzebuje innego modelu funkcjonowania, aby dojść do zamierzonego celu lub osiągnąć sukces. Do tej tezy zresztą pił tytuł wystawy, i nawet plakat reklamujący wystawę został zaprojektowany jako tablice dziesięciorga przykazań, na których pozostawione są puste pola. Każdy tu może

wpisać coś innego, choć jeśli zabierzemy się do tego zadania, szybko się może okazać, że wybór dziesięciu zasad nie jest taki łatwy. Inna sprawa to pytanie, czy faktycznie taki kodeks jest użyteczny, a bardziej krytycznym osobom może się kojarzyć z natrętnymi zadaniami parapsychologicznymi na warsztatach pracowniczych organizowanych ochoczo przez różnego typu korporacje.

Warto zauważyć, że część prac pokazywanych przez artystę powstała na zamówienie. Takim przypadkiem jest na przykład film *How culture works*, którego fundatorem jest Fundacja im. Ludwika Beethovena. Na wystawie znaleźć można było także portrety z serii *Customized Digital Art*, zamawiane przez konkretne osoby i mające symbolicznie opowiadać o zleceniodawcy – jego zawodzie, zainteresowaniach i przekonaniach. Jak widać, pracując w ten sposób, Borowski dość manifestacyjnie powraca do strategii praktykowanej przez artystów-rzemieślników, którzy tworzyli dzieła konkretnie odpowiadające potrzebom zamawiającego. Chciałoby się powiedzieć – zwrot konserwatywny w całej swojej krasie. Na szczęście Borowski idzie raczej tropem Witkacego niż portrecistów z epok dawnych i zostawia sobie sporą przestrzeń do eksperymentowania. W efekcie powstają prace bliskie estetyce preferowanej przez artystę. A ta swoją drogą może trochę odbiegać od wyobrażeń na temat gustownego dzieła sztuki, jakie mogłoby zawisnąć na ścianie w mieszkaniu wysublimowanego znawcy sztuk pięknych. Weźmy na przykład *Portret państwa Hubbert* z 2014 roku – jest to kolorowa struktura z dwoma rozgałęzzeniami, przypominająca trochę konstrukcje z *Minecrafta*, gry *online*, która cieszy się ostatnio oszałamiającą popularnością pomimo swojej prymitywności. Idąc za swoim zamiłowaniem do ludycznej estetyki internetu (i chyba w ogóle pewnego przeładowania formalnego, obecnego przeciwieństwa i w jego wcześniejszych pracach malarstkich), Borowski tworzy prace przystępne i tchnące optymizmem. I kto wie, może to jest właśnie pociągające dla jego zleceniodawców, zarówno konkretnych osób, jak i firm biznesowych – w końcu wesoło sprzedaje się lepiej niż smutno, a już na pewno jest atutem, kiedy chodzi o reklamowanie jakiegoś produktu.



Tymek Borowski, infografika, 2015

Jak przyznał się sam Borowski w tekście do wystawy, znaleźć można było na niej i prace odnoszące się do tytułu wystawy, były więc „na temat”, i te nie na temat. Niektóre z nich dobrze korespondowały z pozostałymi pracami, były jednak takie, które znalazły się w galerii z niewiadomych powodów. Przykładem niech będzie tu wielkoformatowa grafika cyfrowa *Śmieci na skraju drogi*, która nijak się miała do reszty wystawy i była chyba świadectwem postsurrealistycznych melancholii Borowskiego. „Dobra wystawa jest jak dobra płyta z muzyką – rzadko kiedy na dobrej płycie mamy kilkanaście piosenek o tym samym” – tłumaczy artysta. Odruchowo chciałoby się z nim zgodzić, ale gdy przypomnę sobie jego wystawę w Arsenale, wypada mi raczej powiedzieć, że to porównanie nie jest właściwe. Dobra wystawa jest bowiem jak utwór, który rządzi się pewną logiką, i wsłuchujący się w niego odbiorcy raczej nie powinni mieć wrażenia, że został skomponowany naprędce z przypadkowych elementów. W Białymstoku tymczasem można było to właśnie tak odebrać. Takie wrażenie dodatkowo pogłębiała wizualna nieefektywność wystawy, złożonej głównie z dość prostych graficznie wydruków. Prace Borowskiego całkiem nieźle radzą sobie w internecie, ale wygląda na to, że jednak nie wszystkie bronią się

w kontekście galeryjnym, który nastawia publiczność na innego typu odbiór. Nawet jego wielkoformatowe grafiki na dobrą sprawę można podziwiać na pulpicie komputera i efekt jest taki sam jak wtedy, gdy oglądamy je „na żywo” w galerii. A może nawet lepszy, ponieważ nie zastanawiamy się, czy przypadkiem nie tracimy czasu, siedząc na wystawie, podczas gdy to samo dostać możemy na komputerze.

Opisany wyżej efekt jest oczywiście konsekwencją głębokiej wiary Borowskiego w postępowanie i demokratyzację płynącą z rozwoju technologicznego. O tym też są w dużej mierze jego prace, na przykład wspomniany wcześniej film *How culture works*. W swoich przekonaniach Borowski jest modernistą, co ciekawe – o wyrażnie liberalnym nastawieniu. To też wyróżnia go spośród innych artystów, z których zapewne niewielu miałoby odwagę aż tak jawnie manifestować polityczne przekonania. No ale przecież Borowski jest artystą, który postanowił mówić sam za siebie i nie korzysta z pomocy krytyków czy kuratorów (przypominam, że nawet w Arsenale sam napisał notkę prasową do swojej wystawy). Jego prace operują na tyle komunikatywnym językiem, że skonfrontowany z nimi krytyk może nie wiedzieć, jak o nich pisać – przecież mówią same za siebie, więc cóż tu więcej dodawać? Oczywiście moż-

na wejść na poziom meta i prześledzić tok rozumowania artysty, który szybko zaczyna się nam jawić jako pełen energii i optymizmu młody start-upowiec. Jego postawa jest bardzo interesująca, ale – jak to w przypadkach liberalnych bywa – zdecydowanie nie trąci radykalizmem. Strategia Borowskiego „awangardzisty” nie jest odpowiedzią, jak można zmienić obecny system artystyczny, ale pokazuje, jak artysta jako jednostka może sobie radzić w jego obrębie i jak w nim funkcjonować, by jak najbardziej na tym skorzystać. Stając się niezależnym przedsiębiorcą, nie wyrzekł się profitów płynących ze współpracy z instytucjami artystycznymi, i właśnie dlatego jego prace możemy oglądać nie tylko w internecie, ale także w galeriach. Dla wielu takie rozwiązanie może wydawać się konformistyczne, ale – posługując się językiem samego artysty – dostosowuje się on do tych zasad, które mu najbardziej odpowiadają. Nie stara się tego ukryć, i tą szczerością może bardzo łatwo rozbroić każdego potencjalnego przeciwnika.

Karolina Plinta



Honorata Martin, *Bóg Małpa*

BWA Wrocław
kuratorka: Anna Mitus
29 maja – 5 lipca 2015

Od dłuższego czasu nie mieliśmy do czynienia z tak głośnym debiutem. I wszystko wskazuje na to, że bardzo go potrzebowaliśmy. Ryzykując retoryczną przesadę, można powiedzieć, że Honorata Martin jest lustrem, w którym odbijają się pragnienia poszczególnych aktorów naszej sceny artystycznej. Jedni chcą widzieć w niej artystkę nieskażoną kalkulacjami i gramami o symboliczne stawki. Inni dostrzegają w niej postać, która odświeża formułę sztuki społecznie zaangażowanej, przenosząc ciężar z abstrakcyjnych spekulacji na pracę „blisko ludzi”. Z kolei Monika M. zobaczyła w twórczości Martin wszelkie zło współczesnej sztuki – sztucznie wykreowany produkt, intelektualną wydmuszkę, kaprys kuratorskiej mafii.

Artystka sama sobie zawiesiła poprzeczkę wysoko – jej *Wyjście w Polskę* to praca brawurowa, zaskakująca, złożona, a przy tym powszechnie komentowana, hejtowana i adorowana. Właśnie czeka w kolejce zakupów stołecznego Muzeum Sztuki Nowoczesnej, co z pewnością nie zmniejszy kontrowersji ani wokół *Wyjścia...*, ani samej Martin. Już dawno nie mieliśmy dzieła sztuki, które wzbudzałyby takie emocje, już dawno nie odbywaliśmy rytualnych dyskusji pt. „czy to jest sztuka”, już dawno muzealne zakupy nie były tak ryzykowne. Wypada tylko się cieszyć, że sztuka jest w stanie rozbudzić jeszcze taki żar, a instytucje w końcu nauczyły się, że lepiej postawić na pracę jeszcze gorącą niż przeoczyć późniejszego klasyka.

Ciągle nie wiemy jednak, kim właściwie jest Martin. Może artystką jednej pracy? Kto ma rację? Na to pytanie miała odpowiedzieć wystawa *Bóg Małpa*. Czas więc powiedzieć „sprawdzam”.

Bóg Małpa to wystawa szczególna. Początkowo pomyślana jako erudycyjna, posthumanistyczna refleksja nad miejscem gatunku ludzkiego we współczesnym świecie, w pewnym momencie została na niej nadpisana całkowicie nowa warstwa. W trakcie pracy nad wystawą zginęła bowiem najbliższa przyjaciółka artystki. Zdarzenie to zmusiło Martin do radykalnej rewizji założeń pokazu. W ten sposób

powstała grupa fotografii i filmów, w których artystka na różne sposoby mierzy się z tematem śmierci. Trzeba przy tym zaznaczyć, że dualistyczny charakter pokazu niejako naturalnie nałożył się na architekturę wrocławskiej galerii. Przestrzeń ekspozycyjna jest tu bowiem przecięta podłużnym holem, wskutek czego nie można zacząć zwiedzania w dowolnym punkcie i chodzić w kółko. W wypadku *Boga Małpy* ma to duże znaczenie – wybór skrzydła gmachu może przesądzić o odbiorze całości.

Zacznijmy od prac najnowszych, powstałych w momencie, kiedy koncepcja wystawy zdawała się być już ustalona. To w większości bardzo mocne realizacje: sytuacje graniczne są tu obserwowane, prowokowane i doświadczane. Jakby Mar-



Honorata Martin, mural, 2015, fot. Alicja Kielan

tin chciała zrozumieć, co się właściwie stało, ale przede wszystkim – jeśli dobrze czytam te prace – zadośćuczynić zmarłej przyjaciółce, złożyć symboliczną ofiarę z własnych emocji, zapłacić za to, czemu przecież nie zawiniła. To zarazem fantazjowanie o śmierci: kiedy artystka zwiisa z zewnętrznej strony balkonu albo stoi na krawędzi dachu, trzymaną tylko za kucyk – jest od niej o krok (prace *Balkony/Wiszenie* i *Z wysoka widok jest piękniejszy*). Nie wiem, czy Martin robiła to wszystko bez zabez-

pieczeń. Jednak nawet jeżeli jest to tylko teatr, to nie mam nic przeciwko – szwy były niewidoczne. Za to cykl zdjęć, na których artystka unosi się na wodzie, symulując topielicę, jest już zbyt blisko łzawego kiczu (*Moment*). Podobne wrażenie zrobił na mnie cykl rysunków *Straszne* – zgodnie z tytułem przedstawiający powidoki znalezionych w internecie okropności. Te prace to jednak wyjątek w tej części pokazu. Reszta nie jest już tak jednowymiarowa – może przez absurdalność poszczególnych sytuacji? Ale największe wrażenie zrobiły na mnie prace z chorym psem artystki, Sasko. Tu nie może być już mowy o udawaniu, oglądamy tylko ułomność, bez nawiasu i uwznioślenia. Na pierwszym filmie Sasko po prostu chodzi, a raczej kręci się w kółko – na wpół ślepy i głuchy, z niewładem tylnych nóg, nie wie, gdzie jest i w którą stronę ma iść (*Sasko*). Martin kręci go tak, jak kręci się dokumentalne ujęcia przyrody, ze sporej odległości, niczym obiekt badań. Powstał obraz o stuprocentowej zależności i takim samym zaufaniu. Na drugim filmie artystka niesie psa na rękach, idąc środkiem autostrady (*Honorata i Sasko*). Mijają ich samochody, które wyglądają tu jak dziwaczne spalinowe monstra. To bardzo liryczna, a przy tym niezwykle polityczna praca: oto międzygatunkowa pieta, w której człowiek ochrania zwierzę przed tym, co sam stworzył.

Filmy z Sasko można uznać za rodzaj łącznika pomiędzy dwoma częściami wystawy. W drugiej (lub pierwszej) części narracji zaczynamy od spaceru po kościach. Puste gipsowe odlewy chrzęszczą pod stopami, większość osób je omija – nie wie, czy można je deptać. Następnie wyeksponowano film, na którym kość jest obgryzana przez kota. To jednak tylko preludium do filmowego tryptyku. Na środkowym ekranie artystka oporządza kości. Robi to wspólnie z babcją: razem wygotowują okazałe gnaty, oskrobują je, oddzielają przydatne od zbędnych. Część pójdzie na odlewy, część zjedzą psy. Wszystko odbywa się nieśpiesznie, w rytmie leniwej pogawędki, telewizyjnego serialu, wypalanego papierosa, pitego piwa. Na drugim filmie Martin opala wygotowane kości. Na trzecim – stoi po kostki w morzu i w dziwacznych rytuałach próbuje oczyścić kości z sadzy. Inaczej niż na obrazach z drugiej (pierwszej) części wystawy natura splata się tutaj



Honorata Martin, *Bez tytułu*, technika mieszana, 2015, współpraca artystyczna: Michał Znojek, Antonina Dyblik, Maksymilian Podlesny, fot. Alicja Kielan

z kulturą w harmonijnej koegzystencji. Wieś i wiejska robota jako „naturalny” element cyklu przyrody – trudno o większą antropocentryczną kliszę. Nie zmienia to faktu, że film jest udany: ujmujący, miejscami zabawny, ciepły, ale przecież niejednoznaczny. Można go czytać jako swoiste *memento mori* – babcia i wnuczka pochylają się przecież nad trupami. W tej samej części wystawy wyeksponowano kilkanaście obrazów, portretów małp różnych gatunków, a przede wszystkim naturalistyczną rzeźbę goryla rozpiętego na stelażu kłusowników niczym na krzyżu (czy to dopełnienie wątku pasyjnego?). Niewielkie płótna, malowane w niczym się niewyróżniającej, realistycznej manierze, nie mogły jednak udźwignąć zadanego tematu. Tym bardziej nie mogła tego zrobić teatralna kukła goryla (jakkolwiek udana pod względem warsztatowym). Mówiąc

metaforycznie, grozę zwierzęcego istnienia bardziej widać w oczach chorego psa niż na przemalowanym wizerunku małpy. Ten nieco sentymentalny ton przełamowała praca *Naegleria fowleri*. Jak można było przeczytać w opisie, tytułowe stworzenie to „ciepłolubny pierwotniak pływający się w rozgrzanych letnim słońcem jeziorach i wodnych parkach rozrywki. Najpierw zjada on komórki węchowe w nosie, przez który następnie dociera do mózgu. Po najdalej siedmiu dniach następuje śmierć poprzedzona wymiotami, gorączką i sztywnością karku”. Martin zilustrowała to żyjątko w konwencji taniego filmu grozy: w zaciemnionym pomieszczeniu plastikowy model *Naeglerii fowleri* pulsuje mieniącymi się kolorami. Ironiczny był także monumentalny napis (widoczny również z ulicy): „Dziękuję ci Boże za świat pełen dobroci, miłości i szacunku”. Oto duchowo-

wa aura prac Martin z hukiem roztrzaskuje się o ziemię.

Czy pęknięta – jako się rzekło – wystawę udało się skleić? Powiem tak: część „egzystencjalna” udanie uzupełniła „posthumanistyczną”, przydając ciężaru nieco sentymentalnym ujęciom smutnych małp i międzypokoleniowych pogawędek (przy obieraniu kości, a nie ziemniaków). Jakkolwiek to zabrzmiało, dramat śmierci kazał postawić artystce pytania graniczne, a bez tych, jak się wydaje, posthumanizm jest tylko intelektualną igraszką (wszyscy znamy słynne pytanie Petera Singera: czy gdybyś musiał dokonać wyboru, to z płonącego budynku uratowałbyś jedno ludzkie niemowlę czy dziesięć małpiątek?). W konsekwencji wystawa *Bóg Małpa* przyniosła korpus dzieł o dawno już niewidzianej w polskiej sztuce tematyce: śmierci, melancholii, utraty, duchowości. Zapominając na chwilę o rozbiciu pokazu na dwa bloki, należy docenić, że Martin potrafi grać w wielu tonacjach: od pompatycznej (*Małpy*, *Moment*), przez ironiczną (*Naegleria fowleri*), po zupełnie osobną, własną. I to właśnie ten indywidualny język, brawura granicząca z lekkomyślnością, widoczna także w *Wyjściu w Polskę* czy *Zadomowieniu*, daje najlepsze artystyczne efekty. Tradycyjne media – jak malarstwo czy rzeźba –

Martin dowiodła, że dysponuje już własnym językiem, bliskimi sobie tematami i motywami, a także – co niebagatelne – warsztatową swobodą. *Bóg Małpa* to pokaz niezwykle gęsty, intensywny, działający przede wszystkim jako całość.

wydają się za ciasne, żeby przekazać skalę emocji obecną w filmach, działaniach czy nawet kiczowatym *environment*. Na wystawie niby w soczewce było widać, że to, co znakomicie pracuje zarówno w radykalnych, procesualnych realizacjach, jak i lapidarnych filmach – bezpośredniość, afekt, niekiedy wręcz emfaza – nie działa zamknięte w obiekcie. Był więc *Bóg Małpa* wystawą niekompletną, niejako z przypadku polimorficzną, operującą w skrajnych rejestrach, choć posiadającą wyraźne motywy – na czele z wątkiem biologicznej struktury (od pierwotniaka po tętnicę autostrady; od kości po termitiery bloków-mrówkowców). Był to także pokaz niewolny od kuratorskich kiksów (gipsowych kości zbyt mało, powtórzenie tego motywu na filmie obok zbyt dosłowne, wyeksponowanych obrazów zbyt dużo...), choć trzeba podkreślić, że Anna Mituś stanęła tu przed zadaniem arcytrudnym i ostatecznie wyszła z niego zwycięsko. Przy okazji warto wspomnieć o kapitalnych literackich miniaturach jej autorstwa, wykorzystanych zamiast tradycyjnych opisów prac. Z przymrużeniem oka można by rzec: jaka szkoda, że nie pełniła ich artystka!

Bóg Małpa za pewnością komplikuje obraz twórczości Honoraty Martin, artystki znanej przede wszystkim z dwóch akcji: *Wjścia w Polskę* i *Zadomowienia* (które można zresztą czytać jako awers i rewers). We Wrocławiu Martin pokazała, że dysponuje już własnym językiem, bliskimi sobie tematami i motywami, a także – co niebagatelne – warsztatową swobodą. *Bóg Małpa* to pokaz niezwykle gęsty, intensywny, działający przede wszystkim jako całość. Rozbity na części pierwsze, okazał się kombinacją prac znakomitych, udanych i takich, które należało odłożyć na później (dotyczy to obu części wystawy). Bez wątplenia spinała je charyzma i determinacja artystki – ciągle przecież młodej, ale już doświadczonej, znajdującej się na progu artystycznej dojrzałości. W dzisiejszym krajobrazie artystycznym to kapitał nie do przecenienia. Po wizycie we Wrocławiu mam jednak wrażenie, że na odpowiedź na pytanie: „kim pani jest, pani Martin?” przyjdzie nam jeszcze trochę poczekać. *Bóg Małpa* to mimo wszystko raczej artystyczny poligon doświadczalny niż wystawa kompletna.

Jakub Banasiak



Siergiej Tcherepnin, *Vice versa cave*

Fundacja Galerii Foksal, Warszawa

4 maja – 26 czerwca 2015



Siergiej Tcherepnin, *Vice versa cave*,
fot. dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal

Pierwsza wystawa w Fundacji Galerii Foksal po generalnym remoncie siedziby nie zbijała z nóg rozmachem ani spektakularnością. Można by się spodziewać, że galeria będzie chciała zacząć nowy rozdział swojej działalności od mocnego przystępu (umówmy się, że wcześniejszy pokaz Pawła Althamera i zaprzyjaźnionych z nim artystów był tylko dodatkiem do wieczoru inauguracyjnego), tymczasem przybywający na Górskiego goście zostali skonfrontowani ze sztuką wysublimowaną, taką, którą należy delektować się powoli i ze spokojem. Trzeba też zaangażować w jej odbiór wszystkie zmysły i zaakceptować dziwność, która dociera stopniowo do naszej świadomości. Jesteśmy w końcu na wystawie Siergieja Tcherepnina, artysty znanego ze swoich eksperymentów dźwiękowych, konstruktora nietuzinkowych instrumentów stworzonych z przedmiotów codziennego użytku i twórcy pojęć *queer sound* oraz *queer listening*.

Zamiłowanie do muzyki Tcherepnin odziedziczył po przodkach – jego pradziadek Nikolai Tcherepnin był uczniem Rimskiego-Korsakowa, a ojciec oraz wuj zajmowali się muzyką awangardową i eksperymentalną. Ten drugi stworzył także autorską wersję syntezatora, która pojawia się w niektórych projektach Siergieja. Sam artysta jest zaliczany do cie-

kawszych twórców działających na polu sound artu, wystąpił również na wystawie *Soundings: A Contemporary Score* zorganizowanej w 2013 roku w nowojorskim MoMA i podsumowującej rozwijającą się od kilku lat modę na mariaż sztuki z dźwiękiem. W Polsce przerobiliśmy już lekcję sound artu, wypadłoby więc spytać, dlaczego właśnie teraz Fundacja Galerii Foksal decyduje się na taką wystawę. Czy możemy na niej zapoznać się z jakąś nową jakością, której brakowałoby w polskiej sztuce? Kto wie, być może tak, w końcu Siergiej Tcherepnin oferuje nam spojrzenie na ten temat z perspektywy, która u nas, cokolwiek by powiedzieć, jest jednak ciągle rzadka.

Z konstrukcyjnego punktu widzenia wystawę *Vice versa cave* podzieliłabym na trzy części – dźwięk, instalacje i anegdoty. Dobrze zacząć od tej ostatniej, za którą pod płaszczykiem poetyckości kryje się pewna dwuznaczność. Tcherepnin do prac wykorzystał fotografie Laury Steele, wykonane w Ringing Rocks w Rosendale Caves w stanie Nowy Jork. Przedstawiają one artystę, przebranego w kolorowy strój i grającego na flecie pośród skał. Ich uzupełnieniem są trzy krótkie filmy nakręcone w Brazylii, na których artysta, podobnie ucharakteryzowany, bezsensownie błąka się po ulicach Rio. Jego charakterystyka dość jednoznacznie kojarzy się z wiotką

sylwetką fauna, granego przed wiekiem przez Wacława Niżyńskiego, ale flet trzymany przy ustach i wnętrza jaskini przywodzą na myśl jeszcze jedną legendarną postać – Szczurołapa z Hameln, który dźwiękiem swojego instrumentu potrafił zwabić szczury, ale także dzieci. Te drugie wprowadził w rewanżu, odpłacając za skąpstwo mieszkańców dolnosaksońskiego miasteczka, i według legend miał je albo utopić w rzece, albo zabić w jaskini. Do dziś spekuluje się, jakie wydarzenie jest źródłem tej opowieści, a pośród wielu teorii na temat mściwego szczurołapa istnieje nawet taka, że był on po prostu pedofilem i mordercą. Stylizowanie się na tego rodzaju szubrawca w dzisiejszych czasach jest, delikatnie ujmując, ryzykowne, zastanawiać więc mogą powody, dla których Tcherepnin zdecydował się na ten krok. Artysta, przebrany w szaty fauna-szczurołapa, staje się tutaj postacią niepokojącą, funkcjonującą gdzieś na marginesie społecznym i wyłamującą się z ogólnie narzuconego porządku. Mówiąc w uproszczeniu, jest *queer*, który dźwiękami fletu wabi nas do swojej jaskini, będącej – zgodnie z tytułem – „jaskinią na odwrót”.

Chociaż z drugiej strony, czy określenie „jaskinia” faktycznie jest tutaj właściwe? Zręczniejsze wypadłoby porównanie tej przestrzeni do buduaru, wypełnionego powiewającymi przy każdym ruchu jedwabiami, wełnianym kilimem i połyskującymi płytami z miedzi. Wchodzących na wystawę witał cichy szmer dobywający się z poszczególnych instalacji, nieraz na granicy słyszalności. Niektóre z nich milczały, czekając cierpliwie na dotyk, który je ożywi i pozwoli wybrzmieć ukrytej w nich melodii. Na dobrą sprawę tę wystawę moż-

Siergiej Tcherepnin, *Vice versa cave*,
fot. dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal



na by obejrzeć bez wchodzenia w interakcję z pracami. Płyty wykonane z miedzi nawet nie za bardzo zachęcały do dotykania, szczególnie jeśli na wejściu otrzymało się informację, że kontakt materiału ze skórą może być szkodliwy. Leżące w rogu białe rękawiczki były jednak wyraźną sugestią, że można. Kto miał szansę, a nie spróbował, niech żałuje, ponieważ dopiero ruch płyt zaczynał koncert. Wydaje mi się, że nie jest to przesadzane słowo – w końcu każda z instalacji była rodzajem instrumentu, na którym wywołać można było różne dźwięki, wcale nie jednoznaczne, za to różnorodne, układające się w osobne melodie, będące jednak częścią przygotowanego przez Tcherepnina utworu. Utwór ten oczywiście można było modyfikować, w zależności od tego, ile osób było w galerii i jak zakrzywiało się płyty. Można było także wsłuchiwać się w dźwięki dobywające się z urządzeń zainstalowanych w nadrukach z jedwabiu (dość popularnego dzisiaj zastępnika płótna, lekkiego, a zarazem luksusowego). Wprawne ucho zapewne rozpozna w tej kompozycji szereg znaczeń, dla laika pozostaną one gamą elektronicznych tonów, przemieszanych z dźwiękami „niemuzycznymi”, takimi jak na przykład odgłos odbijającej się piłeczki pingpongowej. I o ile zwykle taka sytuacja zniechęca, bo niezajomość technologicznych niuansów może wykluczać z grona osób rozumiejących pracę, o tyle w przypadku tej wystawy wydaje mi się, że mogła być ona interesująca także dla amatorów. W miarę wsłuchiwania się w dźwięki w pewnym momencie jednak można było odnaleźć w nich pewną logikę, czuło się, że nie są przypadkowe. Nawet jeśli ta logika wydaje się trochę dziwna.

Zresztą sam Tcherepnin pewnie nie nazwał by jej dziwną, lecz subiektywną. W końcu każdy z nas słyszy trochę to, co sam chce, ale także to, co potrafi słyszeć. Za naszą umiejętnością słuchania stoją kultura i społeczeństwo, tak więc w zależności od tego, w jakich warunkach się wychowaliśmy, zapewne słyszymy inaczej. Dla przykładu: słuch mieszkańca doliny Amazonki jest pewnie wychulony na inne dźwięki niż mieszczucha przyzwyczajonego do życia w zatłoczonej metropolii.

Punktem wyjściowym prac Tcherepnina jest przekonanie, że dźwięk uzależniony jest od myślenia, mentalności i nawyków, jest więc każdorazowo odbierany indywidualnie. W muzyce eksperymentalnej oczywiście takie podejście nie jest nowe, choć z drugiej strony ciągle popularna jest tęsknota za dźwiękiem rozumianym jako czysty, absolutny materiał czy też abstrakcyjna idea. Siergiej Tcherepnin, artysta-faun, wchodzi na to pole jako wielbiciel dźwięków osobnych, niemieszczących się w normie, a zatem – *queer*owych. W ujęciu artysty dźwięk jest takim samym produktem jak język, co zostało przez niego podkreślone choćby w formie niektórych rzeźb. Część miedzianych płyt była właśnie językami, które można było dowolnie wyginać, tworząc z nich własny alfabet brzmień. Warto dodać, że pomimo swojego statusu obiektu-instrumentu były one ciekawe wizualnie, a czasem także haptycznie pociągające. To zresztą przesądza o sukcesie tej wystawy, która dostarczała pozytywnych wrażeń zarówno na poziomie sensualnym, jak i estetycznym; była właściwie doświadczeniem kompletnym, uwzględniającym specyfikę odbioru sztuki w galerii, gdzie bardzo ważną rolę odgrywa obiekt. Oglądanie prac Tcherepnina w nowym budynku zaprojektowanym przez studio Diener & Diener było oczywiście przyjemnością i dawało poczucie luksusu, wyjątkowego jak na polskie warunki. Swoją drogą wrażenie to jest na swój sposób znaczące, szczególnie jeśli powrócimy do pytania, czym jest obecnie Fundacja Galerii Foksal i co chciała powiedzieć o sobie poprzez pierwszą wystawę. Bardzo „zachodnia” wystawa Tcherepnina jest więc kropką nad „i”, postawioną w ramach rewitalizacji siedziby i umożliwiającej tej galerii jeszcze głębsze wpisanie się w bardzo określony dyskurs artystyczny.

Karolina Plinta



Roman Vishniac: Fotografia, 1920–1975

Muzeum Historii Żydów Polskich Polin,
Warszawa
kurator: Maya Benton
8 maja – 31 sierpnia 2015



Roman Vishniac, *Dziadek i wnuczka*, Warszawa, ok. 1935–1938,
© Mara Vishniac Kohn, dzięki uprzejmości International Center
of Photography

Retrospektywa Romana Vishniaca pod tytułem *Fotografia 1920–1975* to zła wystawa bardzo dobrych fotografii. Wydawałoby się, że trudno zepsuć materiał w postaci setek zdjęć z epoki (*vintage prints*), starannie wybranych w trakcie wieloletniej kwerendy i ułożonych w spójne sekwencje tematyczne przez Mayę Benton. Sprawa jest tym bardziej kłopotliwa, że wystawa wyprodukowana przez prestiżowe nowojorskie International Centre of Photography i premierowo w nim eksponowana odniosła sukces nie tylko w Stanach Zjednoczonych (poza ICP pokaz także w NSU Art Museum w Fort Lauderdale, a wkrótce w Museum of Fine Arts w Houston), ale również w Europie (pokazy w Joods Historisch Museum w Amsterdamie i paryskim Musée d'art et d'histoire du Judaïsme). Zanim przejdę do szczegółowej krytyki, słowo o bohaterze tego nie do końca udanego pokazu.

Ułożona w chronologiczną opowieść ekspozycja przybliżyła postać urodzonego w 1897 roku w carskiej Rosji w rodzinie zamężnych Żydów Romana Vishniaca. Życie Vishniaca obfituje w dramatyczne zwroty akcji i momenty napięcia. W czasie ucieczki z ogarniętej bolszewicką rewolucją Rosji

Vishniac zatrzymuje się w stolicy Republiki Weimarskiej, gdzie rozwija swoją pasję fotograficzną, utrwalając życie codzienne Berlina. Utrzymany w estetyce nowoczesnego fotoreportażu zapis przedstawia narastający kryzys oraz dojście Hitlera do władzy. W latach 30. Vishniac angażuje się coraz bardziej w działania żydowskich organizacji samopomocowych, dokumentując dramatycznie pogarszającą się sytuację Żydów w Niemczech oraz działania mające zapobiec pogłębiającej się biedzie i wykluczeniu. Istotny z punktu widzenia historycznego materiał wizualny jest jedynie wstępem do kluczowego cyklu, który sprawił, że Vishniac jest na stałe obecny w kanonie fotografii XX wieku. Chodzi oczywiście o tworzony w latach 1935–1938 dokumentalny cykl poświęcony środkowoeuropejskim Żydom. Powstały na zlecenie American Jewish Joint Distribution Committee zapis Vishniaca ma kapitalne znaczenie dla studiów nad społecznością, której los przypieczętowały dojście Hitlera do władzy i realizacja nazistowskiego planu eksterminacji Żydów. Do tego momentu Vishniac był rosyjskim Żydem fotografującym głównie Żydów niemieckich (lub przebywających – jak on sam – na emigracji w Niemczech). Zlecona przez Joint praca dotyczyła tymczasem osobnej kulturowo wspólnoty, którą w eseju *Polish Jews: A Pictorial Record* umieszczonym w albumie Abraham Joshua Heschel określił właśnie mianem „polskich Żydów”. Stąd w słynnym cyklu nie brak fotografii polskich Żydów wykonanych nie tylko w Krakowie, Warszawie czy Wilnie, ale także na terenie ówczesnej Czechosłowacji czy w wioskach i miasteczkach na Zakarpaciu.

Ikoniczne fotografie Vishniaca stanowią centralny punkt wystawy i pokazane są wraz z materiałami archiwalnymi oraz dodatkowo urozmaicone współczesnym zapisem (między innymi nagrana na wideo rozmowa z bohaterem jednego z najbardziej znanych zdjęć Vishniaca). Wystawa oprócz ułożonych w chronologiczne rozdziały fotografii jest opowieścią o człowieku. Vishniac, któremu udało się uciec przez Francję i Portugalię do Stanów Zjednoczonych, szybko przystąpił do upowszechniania swoich fotografii poprzez liczne wystawy, publikacje prasowe i książkowe. Jednocześnie musiał zbudować na nowo swoje życie. Zdjęcia z okresu amery-

kańskiego nie są może już tak ciekawe dla polskiego odbiorcy (choć specjalizuje się w dokumencie, Vishniac próbuje sił w fotografii atelierowej i makrofotografii), ale pozostają nieodłączną częścią historii zarówno autora, jak i fotografii. Szczególnie cenne wydają się archiwalia pokazujące zabiegi Vishniaca o popularyzację własnego, przedwojennego dorobku, rosnący wpływ tych zdjęć na publiczność oraz – co nieuchronne – postępujący proces mitologizacji życia codziennego, kultury duchowej i materialnej przedwojennej społeczności żydowskiej w Europie Środkowej.

Podstawowe błędy popełnione przy organizacji polskiej odsłony wystawy można zapewne próbować usprawiedliwiać brakiem instytucjonalnego doświadczenia. Wystawa kuratorowana ze strony polskiej przez Katarzynę Nowakowską-Sito i dizajnera Wojciecha Neubarta była pierwszą wystawą czasową w Muzeum Historii Żydów Polskich Polin. Na pierwszy rzut oka aranżacja przypominała realizację z poprzednich miejsc ekspozycji, jednak przy bliższym kontakcie z dziełem wyszły na wierzch nie tyle niedoróbki, ile kłopotliwe ulepszenia. Z braku miejsca skoncentrowały się na dwóch zasadniczych błędach wpływających na odbiór całości. Ustawione w przestrzeni sali wystaw tymczasowych ścianki tworzyły mroczny labirynt pozbawiony oddechu i mocnych punktów prowadzących narrację. Ryzykowne było pomalowanie ścianek ekspozycyjnych na ciemnoszary kolor, który sprawia, że zdjęcia oglądane nawet z bliska tracą skalę szarości i na subtelnie wykonanych odbitkach nawet wprawne oko dostrze-

Roman Vishniac, *Chłopiec z rozpalką w piwnicy*, ok. 1935–1938,
© Mara Vishniac Kohn, dzięki uprzejmości International Center
of Photography



że jedynie to, co najbardziej kontrastowe. Nieprzypadkowo ściany muzeów pokazujących *vintage prints* pomalowane są zwykle na biało (nowocześniejsze i nieszablone podejście zakłada użycie jasnych kolorów). Wszystko powinno służyć wydobyciu z fotografii szczegółów, a nie ich bezlitosnej eliminacji. O ile sposób powieszenia fotografii w ramach poszczególnych rozdziałów tematycznych jest kwestią indywidualnych preferencji, o tyle oświetlenie opadających pod kątem pulpitów z podpisami zimnym, jaskrawym przewodem LED-owym jest zabiegiem karkołomnym, pogłębiającym wątpliwy efekt uzyskany ciemną farbą kryjącą ścianki wystawowe. Kuratorka z dizajnerem uzyskali niezwykły wprost efekt: podpisy były nad wyraz czytelne, ale za to stanowiących *clue* ekspozycji zdjęć nie dało się właściwie obejrzeć. Nawet nachylając się i zbliżając twarz do fotografii, nie można było nie dostrzec białej linii odbijającej się konsekwentnie we wszystkich szybach kryjących obiekty i tworzonej przez kosmiczne, zakupione zapewne ze zniżką od metra oświetlenie LED-owe.

Co warto jeszcze raz podkreślić, wystawa Romana Vishniaca była pierwszą w programie wystaw czasowych MHŻP Polin i to już samo w sobie jest wydarzeniem. Szkoda, że dość kosztowny przecież import z ICP nie został opatrzony własną publikacją (nie licząc skromnego

Ikoniczne fotografie Vishniaca stanowią centralny punkt wystawy i pokazane są wraz z materiałami archiwalnymi oraz dodatkowo urozmaicone współczesnym zapisem.

przewodnika po wystawie). Osobna sprawa to kulejąca promocja ekspozycji. Jeśli w Nowym Jorku, Paryżu czy Amsterdamie przed wystawą ustawiały się kolejki, to w Warszawie frekwencja była raczej umiarkowana i wiele osób zainteresowanych tematem po prostu o wystawie nie wiedziało. Szkoda, bo wiele zdjęć dotyczyło miejsc ważnych dla polskich Żydów i pokazywało przedwojenną Polskę od innej, zupełnie niezwykłej strony. Wystarczy wspomnieć, że żaden z aktywnie działających przed wojną i dobrze dziś znanych koryfeuszy polskiej fotografii włącznie z Janem Bułhakiem (a o niemieckich fotografach jak Ernst Stewner nie wspominając) Żydów i żydowskiego życia nie fotografował. Z pewnością na plus zaliczyć można program towarzyszący ekspozycji, działania muzealnej edukacji, spotkania z fotografami, a nade wszystko konferencję, która odegra swoją rolę, jeśli skutecznie wprowadzi do historii polskiej fotografii postać Romana Vishniaca.

Ale odłóżmy na bok problemy z ekspozycją. Wystawa postawiła szereg ważnych

pytań zarówno muzeum, jak i publiczności: o stosunek do dokumentów i fotografii historycznych, ich naukowego opracowania i popularyzacji, o współpracę z instytucjami, które są w sieci eksponującej choćby retrospektywę Vishniaca, o to, czy Polin będzie w stanie przygotowywać tej klasy własne projekty i eksportować je za granicę (nawet samych fotografów do takiego opracowania jest wielu, od Mojżesza Worobiejczyka, Altera Kacyzne po Henryka Rossa). Vishniac (i Heschel) chcąc nie chcąc stawia także pytanie o to, kim właściwie są polscy Żydzi. Być może Polin zamiast kurczowo trzymać się aktualnych granic państwa polskiego, powinno szerszej otworzyć się na region? Pierwsza wystawa jest doświadczeniem ciekawym i bolesnym zarazem, a rozczarowanie, jakie przyniosła, pokazuje skalę oczekiwań wobec przygotowującej kolejne ekspozycje instytucji.

Adam Mazur



Roman Vishniac,
W dzielnicy żydowskiej,
Bratysława,
ok. 1935–1938,
© Mara Vishniac Kohn,
dzięki uprzejmości
International Center
of Photography



Vot ken you mach?

Muzeum Współczesne Wrocław
kuratorzy: Rafał Jakubowicz,
Valentina Marcenaro, Christiane
Mennicke-Schwarz, Dorota Monkiewicz
29 maja – 31 sierpnia 2015

Z żydowską tożsamością jest trochę jak z polską matką z izraelskich dowcipów. Dla tych, którzy nie wiedzą, na czym polega bycie polską matką w izraelskim dowcipie i jak wielka to zołza, przytaczam jeden z żartów, który powinien wszystko wyjaśnić. Otóż: Jaka jest różnica między polską matką a rottweilerką? Rottweilerka pozwala swojemu dziecku w końcu odejść.

A polska matka nie pozwala. W dodatku w sobie tylko znany sposób polskie matki potrafią mistrzowsko uprzykrzać swym dzieciom całe wymuszenie wspólne przeciw życiu. Posyła wam taka polska matka, dajmy na to na Chanukę, dwa swetry: niebieski i czerwony. Kiedy zamierzacie odwiedzić waszą polską matkę, zastanawiacie się, który sweter ubrać, co oczywiście będzie musiało sprawić jej ogromną radość, myślicie. Wybieracie niebieski i tak wystrojeni zjawiacie się na sobotnim obiedzie. A wtedy w drzwiach pojawia się ona: wasza posmutniała polska matka i wita was tymi słowami: „Jest mi bardzo przykro, że nie spodobał ci się ten czerwony”.

Większość pokazanych na wystawie prac porusza temat pamięci, a tematyzując indywidualne historie tożsamościowe, wielu artystów ukazuje uwikłanie tego, co prywatne, w historię powszechną.

Straszny los mieć taką polską matkę, a z drugiej strony nie sposób przecież bez takiej żyć. Ambiwalentny stosunek do polskiej matki jawi się jako pełna napięcie, wielowymiarowych i spiętrzonych problemów, niejednoznaczna relacja z domieszką syndromu Edypa. Dodajmy, że polska matka z izraelskich dowcipów może być bez większych trudności interpretowana jako personifikacja żydowskiej tożsamości we współczesnych czasach. A jeśli tak,

dowcipy o zołzowatych polskich matkach są istotnie dowcipami o żydowskiej tożsamości o charakterze ironicznych komentarzy (midrasz) do własnej osoby, dla której zasadniczym, pozbawionym wszakże jednoznacznej odpowiedzi pytaniem jest przecież fundamentalne: *Mihu Yehudi?*, kto jest Żydem? Z tym pytaniem właśnie, jak z polską matką, zmagają się – według kuratorów – artyści i artystki, których prace zebrano i zaprezentowano na wystawie *Vot ken you mach?* w Muzeum Współczesnym Wrocław. Wystawie, której postawiony w jidyszowsko-angielskiej formie pytającej tytuł odczytać można właśnie jakowariację na to istotne dla żydowskiej tożsamości – zarówno świeckiej, jak i religijnej – pytanie.

Wystawa była wspólnym przedsięwzięciem dwóch instytucji wystawienniczych: wrocławskiego MWW i dreźnieńskiego Kunsthausu. W Dreźnie ekspozycja pokazywana była na przełomie 2013 i 2014 roku i była zaledwie częścią większego projektu w formie festiwalu, na który składały się także wykłady, odczyty, projekcje filmowe i koncerty. Tak pomyślana całość trafiła w maju tego roku do tymczasowej siedziby wrocławskiego muzeum, by dzięki decyzjom drużyny kuratorskiej w składzie Rafał Jakubowicz, Valentina Marcenaro, Christiane Mennicke-Schwarz i Dorota Monkiewicz stracić niemiecki podtytuł zawierający temat wystawy, czyli „żydowską

tożsamość w dzisiejszej Europie”, a także rozrosnąć się o kolejne nazwiska i prace niepokazywane w odsłonie dreźnieńskiej, puchnąc do gargantuicznych wręcz rozmiarów.

Niemiecka odsłona wystawy, jak czytamy w tekście autorstwa Christiane Mennicke-Schwarz towarzyszącym ekspozycji, była prezentacją ściśle poświęconą żydowskiej tożsamości dzisiaj oraz wielokulturowej – multikulturowej i multiplikowanej

Yael Vishnitzki Levi, *Wieża z kości słoniowej*, instalacja, 2011, fot. Małgorzata Kujda, dzięki uprzejmości artystki © Muzeum Współczesne Wrocław, 2015



zarazem – jej formule, jaką wypracowują współcześnie artyści należący głównie do trzeciego lub czwartego pokolenia „po Zagładzie”. Faktycznie, wiele prac pokazanych także we Wrocławiu wydawało się wpisywać w tak zarysowane przez kuratorkę ramy. Na wystawie znalazł się więc przegląd twórczości artystów i artystek urodzonych w latach 70., którzy kariery mają jeszcze przed sobą. Na przegląd ów złożyły się prace wykonane w rozmaitych mediach (głównie film, wideo, instalacja, fotografia) i utrzymane w różnorodnych stylistykach, których niejednorodność, jak się zdaje, doskonale korespondowała z tytułowym pytaniem i wieloznacznymi odpowiedziami, jakie można na nie udzielić.

Uwagę zwracała fantastyczna praca Eduarda Freudmanna *Archiwum „białego słonia”* (2013). Ta przestrzenna instalacja, na którą składają się obraz namalowany na ścianie i dwukanałowy zapis wideo performatywnego wykładu artysty, jaki ten daje o swoim dziadku, pisarzu i więźniu obozów koncentracyjnych, została przygotowana specjalnie na dreźnieńską odsłonę wystawy. Pozostaje w mojej opinii nie tylko jedną z najlepszych prac pokazanych we Wrocławiu, ale także jedną z najbardziej inteligentnych prac tematyzujących przeszłość, dostęp do wydarzeń historycznego i pamięć (świadców, obrazów, tekstów, w końcu, co najważniejsze: ciała) po Zagładzie, jakie w ogóle powstały. Równie udaną

realizacją jest fenomenalny film długometrażowy w trzech częściach autorstwa Amita Epsteina pt. *Syndrom sztokholmski* (2007–2010). Filmowa trylogia Epsteina opowiada historię mierzenia się z własną izraelsko-aszkenazyjską tożsamością przedstawiciela trzeciego pokolenia w iście surrealistycznej i szmoncesowej zarazem konwencji. Niczym Lejzorek Rojzwtanier z powieści Ilji Erenburga filmowe *alter ego* artysty przeżywa niezwykle przegody podczas podróży do Niemiec, „starego kraju” dziadków. W skrócie: odwiedza miejsca nazistowskich zbrodni, zapoznaje się z niemieckimi rówieśnikami i poprzysięga im zemstę. (Inna sprawa, że potraktowanie przez kuratorów ponadgodzinnego filmu jak krótkiego wideo, a widzów jak zwykłych idiotów niezainteresowanych akcją sprawia, że jeśli nie przyniesie się na wystawę własnego fotela lub kanapy, filmu zwyczajnie nie sposób obejrzeć).

Interesujące, chociaż pozbawione geniuszu prac Freudmanna i Epsteina, doskonale wpisujące się za to w tematykę wystawy były także inne realizacje „roczników siedemdziesiątych”. Mam na myśli *Pomnik Holokaustu w dzielnicy Praga 7* (2012) Tamary Moyzes – dokumentację performansu dotyczącego wstrząsającej i smutnej historii czeskiej nie-pamięci Zagłady, co ukazuje historia Trójkąta Holešovice, na którego terenie powstać miał pomnik upamiętniający praskich Żydów, powstanie jednak galeria handlowa. A także takie prace jak *Wewnętrzna kurtyna* (2013) i *Mowy* (2013) Claire Waffel czy urzekająca formalnie instalacja audio-wideo Yael Bartany *Sztuka zdegenerowana żyje* (2010) wykorzystująca obrazy słynnych kalek wojennych (1920) Otto Dix'a.

Nie ulega wątpliwości, że większość pokazanych na wystawie prac na różne sposoby porusza temat pamięci, a tematyzując indywidualne historie tożsamościowe, wielu artystów ukazuje uwikłanie tego, co prywatne, w historię powszechną, dyskursy postpamięci i postzależnościowe. Nie dziwi więc, że tak wiele z pokazanych na wystawie prac odwołuje się do kategorii świadectwa i śladu, a ich ogólny charakter określić można jako narracyjny, to jest nakierowany bardziej na opowiedzenie historii niż na jej pokazanie. Jak pisali bowiem w komentarzu do swojej pokazywanej na wystawie pracy *Bożek wyparcia* (2013) Gergely László i Péter Rákosi (duet Technica Schweiz): „kiedy różne warstwy naszej historii nakładają się na siebie, pojawiają się krystaliczne struktury, które w sposób



Tamara Moyzes, *Pomnik Holokaustu w dzielnicy Praga 7*, dokumentacja performansu, 2012, fot. Małgorzata Kujda, dzięki uprzejmości artystki, © Muzeum Współczesne Wrocław, 2015

pozornie przypadkowy porządkują wzory i miejsca. Ślady i duchy przeszłości spotykają się ze sobą, wylaniają się równocześnie niczym skomplikowane kolaże. [...] Są one budulcem naszej tożsamości”.

Tymi samymi kategoriami i środkami narracyjnymi charakteryzują się także inne pokazane na wrocławskiej wystawie prace, z których tylko nieliczne prezentowane były wcześniej w Dreźnie. Prace, które, jak zaznaczyłem, sprawiły, że ekspozycja sztuki poświęconej żydowskiej tożsamości urosła do niebywałych rozmiarów, obejmujących dwa piętra wrocławskiego muzeum i niemieszczące się w jej pierwotnym zamyśle tematy. Jest to decyzja tyleż niezrozumiała, co zwyczajnie szkodliwa, a w połączeniu z niedoróbkami produkcyjnymi wystawy wręcz katastrofalna. Te niedoróbki nie ograniczały się bowiem do braku udogodnień dla widzów w rodzaju foteli czy kanap przed długimi i wymagającymi skupienia uwagi filmami. Niestety, ignorowanie widza i wszędobylska fuszerka były wszechobecne i objawiały się na wielu poziomach: brakiem opisów

i podpisów przy wszystkich pracach, niezrozumiałym niezdecydowaniem w zapisie nazwiska artysty (czytamy o Eduardzie Freidmannie, podczas gdy idzie o Freudmanna, jak czytamy w innym miejscu) czy wybiórczym tłumaczeniem na język polski prezentowanych na wystawie prac wideo i filmów; niektóre są tłumaczone, a niektóre nie.

Otwarte musi pozostać pytanie, co na tak pomyślanej wystawie robiły takie klasyki polskiej sztuki krytycznej i postkrytycznej, problematyzujące przecież nie dzisiejszą żydowską tożsamość w Europie trzeciego pokolenia, lecz raczej polskie problemy z historią najnowszą i żydowskimi trupami w szafach, jak: *Abram i Buruś* (2003) Pawła Althamera, *Phywalnia* (2003) kuratora-artysty Jakubowicza, *Maja Gordon jedzie do Chorzowa* (2006) Joanny Rajkowskiej czy *Nasz śpiewnik* (2003) Artura Żmijewskiego. Nie chcę oczywiście powiedzieć, że wymienione powyżej prace są przeterminowaną i słabą sztuką z pierwszej dekady XXI wieku, bo nie są. One po prostu nijak mają się do deklaro-

wanego przez kuratorów tematu wystawy, a rozwlekając ją i rozmydlając istotne dla niej kwestie, same skazują się w tym kontekście na niezrozumienie.

Z tego samego klucza znalazła się tam także mierna i reporterska praca Łukasza Baksika z cyklu *Macewy codziennego użytku* (2008–2011); zdjęcie przedstawiające macewę zamienioną na katolicki nagrobek i – pewnie po to, aby nadać pracy artystowskiego poluru – wiszące w wielkiej, groteskowej, stalowej i na wymiar robionej ramie. Co tam robiła – przyznaje, świetna – *Rozgrzewka* (2015) Dawida Marszewskiego, rocznik 1991; zapis wideo przygotowań osób biorących udział w biegu warciań-

skim, który odbywa się na terenie byłego obozu w Chełmnie nad Nerem? A znana praca *Gdybym nie był Muzułmaninem* (2005) bośniackiego artysty Damira Nikšića? Bo wykorzystuje sławną piosenkę ze *Skrzypka na dachu*?

Ta niezgrabna całość została dopełniona wideo pt. *Nowe Muzeum Yad Vashem* (2004) autorstwa Shlomiego Yaffego. Kurator Jakubowicz tak pisze o pracy: „widzimy charakterystyczną Aleję Sprawiedliwych wśród Narodów Świata w Instytucie Yad Vashem w Jerozolimie. Kamera koncentruje się jednak nie na drzewkach czy tabliczkach z nazwiskami Sprawiedliwych, ale na palestyńskim robotniku, jednym

z wielu zatrudnionych przy budowie memoriału, który korzystając z przerwy, oddaje się modlitwie”. Po czym cytuje Ariego Shavita piszącego krytycznie na temat polityki wewnętrznej Izraela.

Nie wiem wprawdzie, czy i jak ta praca wpisywała się w temat wystawy. Wiem jednak, że pokazanie jej w kontekście dzisiejszej żydowskiej tożsamości było zagranem typowym dla matek. Oczywiście tych polskich.

Wojciech Szymański



Krzysztof Wodiczko. Na rzecz domeny publicznej

Muzeum Sztuki w Łodzi
kuratorka: Bożena Czubak
26 czerwca – 13 września 2015



Fotografia została wykonana w 1981 roku w Toronto. Krzysztof Wodiczko wyemigrował tu z Warszawy w 1977 roku, za kilka lat przeprowadzi się do Nowego Jorku, gdzie mieszka do dziś. Ma za sobą studia na Wydziale Wzornictwa warszawskiej ASP oraz pracę między innymi w Centralnym Biurze Wzornictwa i zakładach Unitra, wystawy w galeriach Foksal i Akumulatory.

Teraz w Kanadzie przygotowuje jedną ze swoich pierwszych projekcji publicznych – bardzo młody, prawie jeszcze chłopak, z burzą niesfornych loków, w garniturze, białej koszuli i krawacie w prążki kuca na betonie, obok skierowanego na fasadę galerii sztuki rzutnika. Wzrok ma skupiony na wyświetlanym obrazie, szuka dla niego najlepszego miejsca. Układny, porządny strój polskiego inteligenta kontrastuje z nietypową, rewolucyjną wówczas czynnością.

Zdjęcie umieszczone w zawierającym pełną dokumentację twórczości Wodiczki katalogu – towarzyszącym jego monograficznej wystawie w Muzeum Sztuki w Łodzi – pokazuje tego jednego z najważniejszych dziś artystów zajmujących się przestrzenią publiczną na początku drogi, ale oddaje energię, z którą przez cały czas dążył do zaistnienia w przestrzeni publicznej, a poprzez to i w publicznej świadomości, treści demitologizujących porządek władzy zakodowany między innymi w architekturze i pomnikach; energię, z którą upominał się o zwyciężonych i skrzywdzonych, dopełniając poprzez ich świadectwa

porządek otaczającego świata tym, co wygodniej wyprzeć niż przyjąć.

Przygotowana przez Muzeum Sztuki retrospektywna wystawa poświęcona artyście to unikalna lekcja rozpoznawania napięć we wspólnej przestrzeni, bycia w świecie i wyczuwania na innego. Kuratorką przejrzyste skomponowanej i podzielonej pod względem chronologicznym, a jednocześnie wielowymiarowej, aż gęstej od znaczeń i ludzkich historii wystawy jest Bożena Czubak, prowadząca reprezentującą artystę Fundację Profile, jednak Krzysztof Wodiczko był współtwórcą zarówno architektury wystawy, jak i tekstów opisujących problematykę poszczególnych prac.

Centrum wystawy stanowią dwa pojazdy. Ikoniczny *Pojazd* z 1972 roku został stworzony przez artystę dla siebie. Uruchamiany pod wpływem ruchu pasażera, umożliwiał mu przemieszczanie się chodnikami niejako ponad nimi i obrazował w ten sposób pozorną wolność – jedyną możliwą w komunistycznym kraju. Z kolei przewrotnie przypominający supermarketowe wózki *Pojazd dla bezdomnych* został stworzony niemal dwadzieścia lat później (1988–1989) jako tymczasowy dom umożliwiający bezpieczny sen i polegającą na zbieraniu butelek i puszek pracę bezdomnym z Nowego Jorku.

Metaforycznie pokazują one drogę Wodiczki od prac autorefleksyjnych (takich jak *Pojazd*, ale i złożony ze słuchawek i światłoczułych rękawic *Instrument osobisty* z 1968 roku, umożliwiający noszącemu go filtrowanie otoczenia poprzez dźwięk, seria *Autoportretów* czy *Przejsię* – długi lustrzany korytarz, w którym widzi się, przechodząc, swoją sylwetkę idącą przodem, zawsze w odległości czterdziestu dwóch metrów), poprzez które jako artysta poszukiwał swojego miejsca w przestrzeni, aż po zaangażowane w sprawy wykluczonych projekty prezentowane w dalszej części wystawy.

Pracując i przebywając wśród bezdomnych, artysta odkrył wśród nich kolejne grupy, które stały się dla niego znaczące i z którymi pracował w następnej kolejności: emigrantów, w tym nielegalnych, a także weteranów wojennych. To dla nich zaczyna tworzyć *Instrumenty ksenologiczne* – performatywne rzeźby przypominające naszpikowane techniką cyberpunkowe protezy. Powstają kolejno: niemal biblijna, testowana między innymi w Paryżu *Laska tulacza* (1992), opowiadająca za pośrednictwem nagrania emitowanego na wmontowanym ekranie historię zmagają



Krzysztof Wodiczko, *Hełm weterana*, 2015, fot. dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

emigrantów z prawnymi i społecznymi mechanizmami uniemożliwiającymi im asymilację; rozwijający ten pomysł i przypominający maskę *Rzecznik obcego* (1993); umożliwiająca dialog na temat złożonej tożsamości emigrantów i nawiązująca do mitycznej ochronnej tarczy Ateny *Egida* (1998); a także inspirowana strojami samurajów *Rozbroja* (2000), umożliwiająca wyobcowanej młodzieży z Japonii komunikację ze światem. Dołączyły do nich ponadto hełmy dla weteranów wojennych (praca

i pomagają przełamać alienację, gdyż dają pretekst do „analogowych” relacji i rozmów. W ten sposób zastępują narządy, które w społeczeństwie zanikły: otwartość, empatię, współczucie, gościnność. Siła i unikalność działań Wodiczki wywodzą się w dużej mierze z tego opisanego wyżej bezustannego zawieszenia między analitycznym, rzeczowym i pozytywistycznym, z empatią uwzględniającym zapotrzebowanie danych społeczności myśleniem projektowym a symbolicznym, krytycz-

Siła i unikalność działań Wodiczki wywodzą się z bezustannego zawieszenia między analitycznym, rzeczowym i pozytywistycznym myśleniem projektowym a symbolicznym, krytycznym i przekornym myśleniem artystycznym.

nad nimi wciąż trwa) oraz – również dla nich – wyglądające jak z filmu fantasy pojazdy (2010).

Jak mówi sam artysta, *Instrumenty ksenologiczne* reprezentują „skandaliczny funkcjonalizm”, czyli są odpowiedzią projektową na sytuacje, które nie powinny się zdarzyć. To protezy czyniące ze swoich użytkowników superbohaterów, ale i wizualizujące ich stygmatyzację. Uniemożliwiają wtopienie się w tłum, stają się metaforą „figury obcego”, jednocześnie jednak dzięki temu budzą ciekawość otoczenia

nym i przekornym myśleniem artystycznym. Miarą jednak zawsze jest człowiek, jak na rysunku przedstawiającym człowieka witruwiańskiego.

Tym, co przede wszystkim powinno zniknąć z przestrzeni publicznej i ludzkiej świadomości, jest dla artysty wojna. Zajmująca osobne pomieszczenie galerii instalacja *Out of Here. The Veterans Project* (2009) pozwala zbliżyć się do doświadczenia wojny w Iraku i Afganistanie. Znajdujemy się w pomieszczeniu odizolowanym od reszty galerii. Na jego trzech ścianach



Instrument osobisty, 1969–1972,
fot. dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

pojawiają się projekcje zakratowanych, zakurzonych okien. Po chwili „za oknami” rozgrywa się dramat – odgłosy codziennego życia arabskiej rodziny przerywa pojawienie się amerykańskiego helikoptera z żołnierzami, słysząc odgłosy wybuchów, walki i zadawania śmierci. Szyby oddziela-

francuskiej Łuku Triumfalnego w Paryżu w Światowy Instytut na Rzecz Obalenia Wojny. Wskazując na edukację jako jedyny sposób przekształcenia świadomości, chce obudować łuk ażurową konstrukcją i wewnątrz realizować interdyscyplinarny program z pogranicza polityki, filozofii

W związku ze sztuką Krzysztofa Wodiczki mówi się czasem o „utopii”, jednak artysta przekracza granice między sztuką rozumianą jako obszar bezkarnej kreacji a rzeczywistą zmianą.

jące nas od tych wydarzeń pękają. Jesteśmy w ich epicentrum, a jednocześnie daleko od nich, w bezpiecznej odległości.

137 Kto zawinił, jaka jest odpowiedzialność stron konfliktu? Wodiczko nie szuka winnych. Zależy mu na tym, aby poprzez swoje realizacje „walczyć z całym systemem pojęć, które zbiorowe morderstwa czynią możliwymi do wyobrażenia” (jak ujął to Piotr Piotrowski w tekście umieszczonym w katalogu obok tekstów między innymi Rosalyn Deutsche i Toma Ecclesa). W tym celu od 2010 roku dąży do przekształcenia upamiętniającego zwycięstwa armii

fii i psychoanalizy. Pozwoli to na krytykę i przemyślenie historii wojen, a także poprzez analizę dekoracyjnego programu ikonograficznego budowli dostrzeżenie na przykład tego, że stanowiąca jej część twarz bogini Zwycięstwa nie jest antycznie piękna i heroiczna, ale wykrzywiona i ogarnięta szaleństwem.

Demontaż znaczeń, wizualizacje tego, co wyparte, jak i pokazanie dwuznaczności kontekstów politycznych i ekonomicznych znajdują odzwierciedlenie także w poruszających *Projekcjach publicznych*, których wybór stanowi kolejną część wy-

stawy. Ciała budynków stają się nośnikami manifestacyjnych gestów, a od momentu pojawienia się techniki wideo również wypowiedzi ludzi wykluczonych, na co dzień „niewidzialnych” i milczących. Technika staje się tylko środkiem, a nie celem, co pokazuje jakby niedbale porzucony w gąblocie przy jednej z projekcji przyrząd transmitujący mowę. Rośnie liczba głosów za pośrednictwem projekcji wideo rzutowanych na obiekty architektoniczne: pomnik prezydenta Lincolna zaczyna przemawiać głosami weteranów; dzięki projekcji na jedynym budynku ocalałym po wybuchu bomby atomowej poznajemy doświadczenia *hibakusha*, czyli ofiar zrzucenia bomby na Hiroszimę i ich rodzin; na gigantycznej kuli gmachu kina możemy wysłuchać głosów kobiet z meksykańskiej Tijuany opowiadających o swoich traumatycznych doświadczeniach związanych z przemocą, a mieszkańcy szwajcarskiej Bazylei dzięki projekcji na fasadzie Kunstmuseum zostali skonfrontowani z opowieściami zamieszkujących miasto i żyjących w stanie bezustannego zagrożenia nielegalnych imigrantów. Te głosy opowiadają „rzeczy, których nie możecie sobie wyobrazić” – jak mówi o tym, co musiała przeżyć, jedna z kobiet z Tijuany. Wobec ich cierpienia, niszczonej godności i niemożliwości



Łuk Triumfalny. Światowy Instytut na rzecz Obalenia Wojen, 2010,
fot. dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

wyjścia ze ślepych zaułków losu stajemy bezbronni i bezradni. Różnica w pozycji – naszej komfortowej, a także artysty, uprzywilejowanej wobec ich położenia – sprawia, że pojawia się pytanie o granice kluczowego dla sztuki pojęcia: reprezentacji.

Jednak mimo że w przypadku wielu działań artystycznych związanych z grupami wykluczonych wątpliwości budzi – nieświadome nawet – ich uprzedmiotowienie i sfunkcjonalizowanie, to prezentowane dokumentacje przygotowań do projekcji pokazują, z jakim szacunkiem i uwagą Krzysztof Wodiczko – sam również będący emigrantem – podchodzi do ludzi, z którymi od kilkudziesięciu już lat spotyka się na gruncie swojej sztuki. Dodatkowo wyznania mają dla bohaterów projekcji często oczyszczającą moc, są spełnieniem pragnienia, żeby ktoś ich wreszcie wysłuchał, zauważył ich problemy. „Ważne, żeby nie ranić z niewiedzy” – mówi jedna z kobiet. Wodiczko traktuje „obcych” jako naszych nauczycieli – są oni w pewien sposób „wybrani” (jak mówią o sobie sami mieszkańcy Hiroszimy), mają doświadczenia inne niż my wszyscy. Czynniami z nich one awangardę – a z ich do-

świadczeń mogą korzystać społeczeństwa przyszłości.

W związku ze sztuką Krzysztofa Wodiczki mówi się czasem o „utopii”, jednak artysta przekracza granice między sztuką rozumianą jako obszar bezkarnej kreacji a rzeczywistą zmianą. Jego prace mają bezpośrednie skutki przede wszystkim dla zaangażowanych w ich przygotowanie grup, jednak na przykład budynek Armor w Denver, Colorado, na którym odbyła się jedna z projekcji, został przekształcony w tymczasowy dom dla bezdomnych weteranów. Częścią pracy są też oddźwięki medialny i dotarcie stworzonego przekazu do polityków – jedna z projekcji z premedytacją została zrealizowana na budynku w pobliżu miejsca, w którym odbywał się Kongres Demokratów, z kolei w Londynie Wodiczko nie zawahał się przed wymianą zaakceptowanych przez władze treści mających pojawić się na kolumnie Nelsona na mocniejszy przekaz, czym wywołał skandal, ale jednocześnie zwiększył „słyszalność” swojej sztuki. Znaczące jest, że jako ceniony pedagog uczy nie artystów, a przyszłych projektantów – do niedawna w ramach Massachusetts Institute of

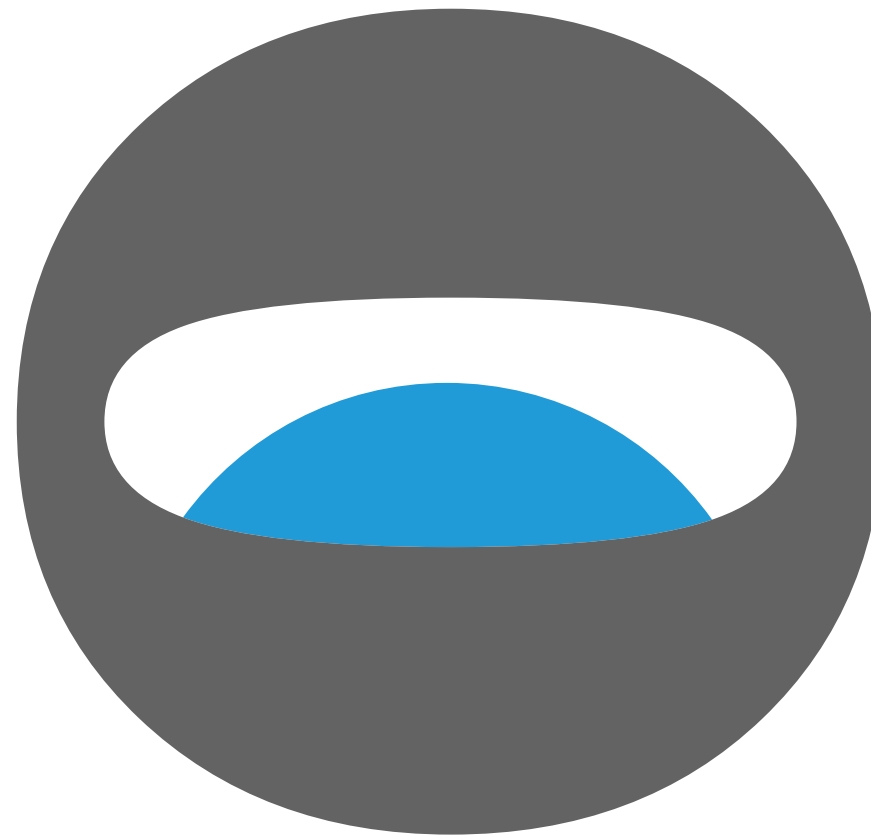
Technology w Bostonie (gdzie założył także grupę Interrogative Design), a teraz w Harvard Graduate School of Design, gdzie prowadzi program „Sztuka, projektowanie i domena publiczna”, kładący nacisk na społeczny wymiar projektowania.

Wychodząc z wystawy, ostatnią rzeczą, jaką widzimy, jest umieszczone na ścianie wyjściowej czarno-białe wielkoformatowe zdjęcie. Widzimy na nim Krzysztofa Wodiczkę odjeżdżającego w swoim *Pojezdzie* w przestrzeń ulicy. To zamykające retrospektywę melancholijne ujęcie pokazuje artystę, który oddał się po dobrze i przez tyle lat wykonywanej pracy – ale może to także symbol wyjścia z przestrzeni muzealnej w przestrzeń miasta, a artysta nakłania nas, abyśmy nauczywszy się jego myślenia, wyszli na zewnątrz galerii, w przestrzeń domagającą się zdiagnozowania i wyleczenia? Co nabiera szczególnego znaczenia w mieście, w którym wystawa jest prezentowana, czyli w Łodzi.


Marta Skłodowska

Krzysztof Wodiczko, *Pojazd dla bezdomnych*, 1988–1989 (Piąta Aleja, Nowy Jork, 1988), fot. dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

BIENNALE SZTUKI MŁODYCH RYBIE OKO 8 03.09-10.11.2015



RECENZJE

 Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej w Słupsku
www.bgs.w.pl



**KULTURA
DOSTĘPNA**

Dofinansowano ze środków
Narodowego Centrum Kultury
w ramach programu
Kultura – Interwencje 2015

Patronat Honorowy:

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**



**ROBERT BIEDROŃ
PREZYDENT MIASTA SŁUPSKA**



**JACEK GRACZYK
BURMISTRZ MIASTA USTKA**

Ustka

Patronat Medialny:

**TVP
KULTURA**

OBIEG

SZ U M

**art
eon**
magazyn o sztuce

**art
PAPIER**

Artysta i sztuka
JAKIEŚNI MAGAZYN O SZTUCE

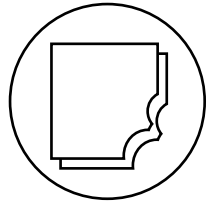
artinfo.pl

**NOTES—
NA—6
TYGODNI**

Kanał 6

Sponsor:

Wodociąg Słupsk



Cyber Kids on Real

WSKAZANE

1

Indie games

2

Naked
Mike Leigh

3

Monument Valley
By ustwo™

4

Death in June
Nada!

5

Bulldozer
Neurodeliri

6

Wolne Tory TSA
Bytom

7

Satesaus w wersji
holenderskiej

8

Etgar Keret
Nagle pukanie do drzwi

9

Crystal Castles
Not In Love

10

Napalm Death
Scum

OTWARCIE JESIENNEGO SEZONU W PAWILONIE SZTUKI!



LINIA

KAMILA MODEL

FINALISTKA 11. EDYCJI KONKURSU
ARTYSTYCZNA PODRÓŻ HESTII

„LINIA”

12 września – 15 października 2015
wernisaż: 12.09.2015, godz. 17.00 (sobota)

PAWILON SZTUKI ERGO HESTIA
Warszawa, ul. Kostrzewskiego 1
domofon 131

Godziny otwarcia: śr. -pt.: 12.00 – 18.00

ERGO
HESTIA®

ERGO Hestia partnerem strategicznym
Warsaw Gallery Weekend 25-27 września 2015

www.artystycznapodrozhestii.pl



Dominik Cymer / Cyber Kids on Real

Ma kilkunastoletnie doświadczenie jako dizajner, ilustrator. Jest odpowiedzialny za tworzenie koncepcji kreatywnych dla wielu instytucji, organizacji i marek. Zajmuje się kreacją, strategią, projektowaniem graficznym w mediach tradycyjnych i nowoczesnych. Współzałożyciel kolektywu artystycznego i kulturalnego Będzin Beat. Jest twórcą projektów i instalacji artystycznych oraz kuratorem wystaw związanych z dizajnem.

W Cyber Kids on Real tworzy nowy rodzaj agencji kreatywnej, łączącej ze sobą działania z zakresu marketingu, technologii, sztuki i dizajnu. Realizacje studia zostały nagrodzone w konkursach: KTR, Projekt Roku, Kreatura, MUST HAVE, Dobry Wzór i Webstarfestival. Prace i instalacje Cyber Kids on Real prezentowane są na polskich oraz międzynarodowych wystawach i festiwalach.



LEKTURY

Grzegorz Kowalski
Artur Żmijewski

Jonasz Chlebowski
Mariusz Grabarski
Laura Grudniewska
Monika Karczmarczyk
Antonina Konopelska
Justyna Łoś
Filip Madejski
Magda Morawik
Sara Piotrowska
Iwo Rachwał
Eliasz Styrna
Maciej Szcześniak
Piotr Urbaniec
Wiktoria Wojciechowska
Marta Wódz

Otwarcie 25 września 2015, g. 18

Wystawa czynna od 28 września do 30 października 2015
(pn—pt 12—18)

Galeria Salon Akademii

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Krakowskie Przedmieście 5 (wejście od ul. Traugutta)

organizatorzy

patronat medialny



salon akademii

ams

cojestrgrane

ASPIRACJE

artinfo.pl

Art&Business

o.pl

K MAG

ZACHĘTA

Deutsche Bank

zacheta.art.pl

VII
EDYCJA
KONKURSU

WYSTAWA CZYNNNA DO
15.11.2015

**SPOJRZENIA
2015**
NAGRODA DEUTSCHE BANK

**ALICJA BIELAWSKA
ADA KARCZMARCZYK
PIOTR ŁAKOMY
AGNIESZKA PIKSA
IZA TARASEWICZ**

WYBIERAMY
NAJLEPSZYCH
MŁODYCH
ARTYSTÓW

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki
pl. Małachowskiego 3, Warszawa

patroni medialni:
TVP2

ITVR
KULTURA

TOKiE
Biuro
Informacyjne

The Warsaw
VOICE

STOLICA

artinfo.pl