

Zdjęcie ze spektaklu *Zdarzenia, Pracownia Fizyczna i SzaZa*. Festiwal Sic! fot. Marta Ankiersztejn.
Na zdj. od lewej Patryk Zakrocki, Adrian Bartczak, Dawid Lorenc, Paweł Grala.
Tytuł wystawy odnosi się do nazwy cyklu pierwszych pokazów kontakt improwizacji na Zachodnim Wybrzeżu USA w 1973 roku.

ms
Muzeum Sztuki

Muzeum Sztuki w Łodzi
Instytucja Samorządu
Województwa Łódzkiego



Dofinansowano ze środków:

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Publikacja towarzysząca wystawie
dofinansowana ze środków Instytutu
Muzyki i Tańca w ramach Programu
Wydawniczego 2013:

instytut muzyki i tańca
'III'T

Partner:

opus//film

7.06 - 20.10.2013

ms², ul. Ogrodowa 19, Łódź

www.msl.org.pl

**ALTER
TIVA 2
DO JU
25.05**



**HALA 90B
STOCZNIA -
MŁODE MIASTO**

NA -

015

TRAI!

06

10



ISW
INSTYTUT SZTUKI WYSPIA



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



austrjackie forum kultury^{waw}



Pocztówka Gdańsk w 2000 roku,
wydana ok. 1900 r.

ALTERNATIVA.ORG.PL



GALLERY WEEKEND BERLIN 26/04 – 28/04 2013

VALIE EXPORT, *BILDER DER BERÜHRUNG*, 26/04 – 15/06/2013

ŻAK | BRANICKA Lindenstr. 35, 10969 Berlin | +49 30 61107375 | www.zak-branicka.com

YANE CALOVSKI | HUBERT CZEREPOK | STANISŁAW DRÓŻDŹ | VALIE EXPORT | GORGONA | VLATKA HORVAT
MICHAŁ JANKOWSKI | SZYMON KOBYLARZ | KATARZYNA KOZYRA | PAWEŁ KSIĄŻEK | ZOFIA KULIK | DOMINIK LEJMAN
PAWEŁ OLSZCZYŃSKI | AGNIESZKA POLSKA | JÓZEF ROBAKOWSKI | STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ (WITKACY)



Miesiąc Fotografii w Krakowie 2013

Szykuj się!
16.05–16.06

photomonth.com
fb/photomonth

FUNDACJA
SZUKWI
ZAKŁAD
KULTURY

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



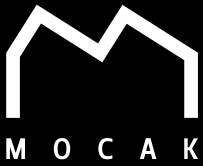
PROGRAM
REGIONALNY
NARODOWA STRATEGIA SPONSORÓW

 Matopolska

 UNIA EUROPEJSKA
Europejski Fundusz
Rozwoju Regionalnego

 ANCEŁ WAWEL

KRK



Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie
Museum of Contemporary Art in Krakow
ul. Lipowa 4



KULTUR = KAPITAL

Ekonomia w sztuce Economics in Art 17.5–29.9.2013

Allredo Iaar, Kultur = Kapital, 2012, neon, dzięki uprzejmości / courtesy of Thomas Schulte Galerie, Berlin

Projekt utworzenia Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie był współfinansowany przez Unię Europejską w ramach Małopolskiego Regionalnego Programu Operacyjnego na lata 2007-2013.
The project of creating the Museum of Contemporary Art in Krakow was co-financed by the European Union as part of the Małopolska Regional Operational Programme 2007-2013.



PROGRAM REGIONALNY



Partnerzy MOCAR-u
MOCAR Partners



Patron Galerii Re
Re Gallery Patron



Współpraca programowa Galerii Re
Programme collaboration Re Gallery



Patroni medialni
Media Patrons



art stations
foundation
by Grażyna Kulczyk



18.05 - 01.09.2013
WERNISAŻ 17.05 GODZ. 19:00

ERNA ROSENSTEIN. ORGANIZM

GALERIA ART STATIONS
STARY BROWAR, POZNAŃ





REDAKCJI

JAKUB BANASIAK, ADAM MAZUR

Czy polska krytyka artystyczna padła? Można odnieść takie wrażenie. Z jednej strony nieruchawość stowarzyszenia AICA, zabetonowane magazyny, głodowe wierszówki, kasowanie etatów w prasie codziennej i tabloidyzacja *mainstreamu*. Z drugiej – amatorszczyzna, bylejakość i chaotyczność krytyki internetowej, z blogami i Facebookiem na czele. Czy w tych warunkach można myśleć o krytyce na poważnie?

Od czasu, kiedy w latach 2004–2010 odświeżaliśmy „Obieg”, dostosowując go do nowych realiów, przebudowie uległa cała struktura pola krytyki artystycznej. Internet, wówczas medium ciągle stosunkowo świeże, obecnie funkcjonuje na zupełnie innych zasadach. Rozwiązania, które jeszcze niedawno wydawały nam się optymalne, dzisiaj jawią się jako statyczne i pozbawione zwrotności.

Kryzys dotknął również media tradycyjne. Zewsząd słychać głosy, że prasa umiera. Ale to nieprawda. Prasa się zmienia, szukając dla siebie nowej formuły. Jeśli chce przetrwać, musi zaakceptować realia drugiej dekady XXI wieku. Te zaś okazują się zaskakujące – oto do głosu dochodzą tytuły przeznaczone dla bardzo konkretnego, wymagającego czytelnika, znakomicie zaprojektowane, z niebanalną zawartością; kiedyś powiedzielibyśmy „nieszowe”, dziś ich suma stanowi ważny segment drukowanej prasy. Również w Polsce.

Wniosek jest jeden: żeby wydawać dzisiaj magazyn, trzeba mieć na niego pomysł. Jaki jest nasz? Interesuje nas przede wszystkim sztuka polska, ale w rozszerzonym znaczeniu, dalekim od prowincjonalnego ujęcia. Nie ma sensu stawać do wyścigu z wiodącymi tytułami globalnymi, które i tak wszyscy znają i czytają. Z zazdrością spoglądamy za to na rynek niemiecki czy francuski, gdzie ramy bieżącej debaty artystycznej wyznaczają lokalne czasopisma oraz serwisy internetowe. Polska sztuka zmienia się, ale wciąż jest niezmiernie intrygująca, różnorodna i po prostu bardzo dobra. Szkoda tylko, że tak mało się o niej mówi i pisze.

Trawestując wypowiedź pewnego polityka: tytuł prasowy bez Internetu nie ma serca, a bez wydania papierowego – głowy. Dlatego „Szum” to po pierwsze kwartalnik:

papierowy, jak najbardziej materialny, porządkujący nadmiar informacji, kładący nacisk na to, co najważniejsze. Jednocześnie „Szum” to byt wirtualny – równie ważny, pulsujący rytmem codziennych wydarzeń, jednak oparty na starannej selekcji materiałów. Magazynszum.pl to strona skrojona na nasze czasy, zsynchronizowana z nowymi mediami, dynamiczna, ale wciąż – po staroświecku – rzetelna.

Tyle deklaracji. Czas na konkrety, czyli omówienie działów, które znajdują się w każdym numerze „Szumu”. Magazyn zawsze otwierać będzie *Temat numeru* – obszerny tekst dotyczący istotnego zjawiska na polskiej scenie artystycznej, choć niekoniecznie związanego z bieżącymi wydarzeniami. W tym numerze opisujemy renesans uczelni sztuk pięknych. Kolejny dział to *Wydarzenie*, a jeśli o czymś mówi się tej wiosny, to oczywiście o Biennale w Wenecji. *Teoretycznie* to z kolei akademicki esej ilustrowany przez Tymka Borowskiego – w tym miesiącu proponujemy tekst Andrzeja Leśniaka o archiwalnej gorączce. Pod nagłówkiem *Obiekt kultury* kryje się interpretacja dzieła sztuki, wystawy, książki, budynku, ubioru... Tę rubrykę w całości oddajemy zaproszonym autorom – to oni wybierają analizowany obiekt. W bieżącym numerze o ikonicznym dla polskiego postmodernizmu wrocławskim Solpolu pisze Filip Burno. Natomiast dział *Interpretacje* dotyczyć będzie artystów, grup i zjawisk, które zaistniały już na scenie, ale wciąż nie zostały objęte refleksją krytyczną z prawdziwego zdarzenia. W kontekście Wenecji postanowiliśmy zacząć od BNNT – działalność grupy omówił dla nas Daniel Muzyczuk. „Szum” zamyka rubryka *Wskazane*, czyli autorski TOP 10 w wykonaniu zaproszonych gości. Magazyn o sztuce to jednak przede wszystkim recenzje, opinie, felietony oraz – mamy nadzieję, że już wkrótce – polemiki. Również u nas ich nie zabraknie – zarówno w wydaniu papierowym, jak i w Internecie.

Zapraszamy do lektury i codziennego odwiedzania naszej strony. Następny numer już we wrześniu! ☒

SZUM MAGAZYN NR 1



OKŁADKA:

Leszek Knaflewski, *Zlap F*, DVD, klatka z filmu, 2008
Dzięki uprzejmości artysty i Galerii Piekary

REDAKTORZY NACZELNI:

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

SEKRETARZ REDAKCJI:

Anna Hekmat, anna.hekmat@magazynszum.pl

KOREKTA:

Beata Górska-Szkop

DYREKTORZY ARTYSTYCZNI:

Dagny & Daniel Szwed

LAYOUT:

moonmadness.eu

WSPÓŁPRACA:

Wojciech Albiński, Tymek Borowski, Filip Burno,
Alicja Grabarczyk, Łukasz Izert, Piotr Kosiewski,
Andrzej Leśniak, Kuba Maria Mazurkiewicz,
Daniel Muzyczuk, Aurelia Nowak, Karolina Plinta,
Łukasz Rusznica, Piotr Słodkowski,
Katarzyna Szydłowska, Wojciech Szymański,
Ewa Małgorzata Tatar

REKLAMA:

redakcja@magazynszum.pl

DRUK:

Zakład Poligraficzny Moś i Łuczak sp.j.
ul. Piwna 1
Poznań 61-065

WYDAWCA:

Fundacja Kultura Miejsca

ADRES REDAKCJI:

Magazyn „Szum”
Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
ul. Krakowskie Przedmieście 5
00-068 Warszawa

wydrukowano na papierze Amber Graphic 120 g

www.magazynszum.pl
www.facebook.com/magazynszum

EDYTORIAL

S. 9

OD REDAKCJI

tekst: Jakub Banasiak, Adam Mazur

TEMAT NUMERU

S. 14

RUCHY TEKTONICZNE

tekst: Jakub Banasiak

FELIETON

S. 31

CAŁY NARÓD LEPI SWOJĄ STOLICĘ

tekst: Łukasz Izert & Kuba Maria Mazurkiewicz

OBIEKT KULTURY

S. 32

SOLPOL – NIEKOCHANY SYMBOL

tekst: Filip Burno

WYDARZENIE

S. 40

TAJNE PRZEZ POUFNE

tekst: Adam Mazur

WYDARZENIE

S. 46

SPOWALNIANIE CZASU

z Danielem Muzyczukiem

i Agnieszką Pinderą rozmawia Adam Mazur

FELIETON

S. 53

NA DOBRY POCZĄTEK

tekst: Wojciech Albiński

INTERPRETACJE

S. 54

ODZYSKAĆ HAŁAS

tekst: Daniel Muzyczuk

FELIETON

S. 65

HOMMAGE À WITKACY

tekst: Karolina Plinta

TEORETYCZNIE

S. 66

GORAŻKA ARCHIWUM

tekst: Andrzej Leśniak

FELIETON

S. 77

POZNAŃSKI FANTOM

tekst: Jakub Banasiak

S. 80

RECENZJE

WSKAZANE

S. 96

ADAM MYJAK

Łukasz Izert

i Kuba Maria Mazurkiewicz

Absolwenci Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w Pracowni Struktur Mentalnych, nieoficjalnej i niezależnej pracowni, którą powołali i prowadzili na uczelni w roku akademickim 2011/12. W czasie studiów zaangażowani w życie uczelni, współzałożyciele i aktywni organizatorzy galerii Turbo. Redaktorzy zeszytów i jednodniówek PSM oraz autorzy blogów w portalu gablotakrytyki.pl. Zajmują się życiem ludzi i sprawami bliskimi człowiekowi. Używają filmu, tekstu, ilustracji i działań bezpośrednich. Członkowie Zespołu Wespołu.

S. 31

Filip Burno

Historyk sztuki i architektury, absolwent Instytutu Historii Sztuki UW. Zajmuje się architekturą i urbanistyką XIX i XX w., szczególnie związkami architektury i ideologii, a także takimi zagadnieniami jak miasto i pamięć, wytworzenie miejskiej przestrzeni, architektura i tożsamość etniczna, kultura wizualna i projekty modernizacyjne XX w. Wykładowca UW, adiunkt na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną warszawskiej ASP. Autor licznych publikacji, w tym książki *Świątynie nowego państwa. Kościoły katolickie II Rzeczypospolitej* (2012).

S. 32

Wojciech Albiński

Pisarz. Absolwent Instytutu Stosowanych Nauk Społecznych, pracownik działów kreacji warszawskich agencji reklamowych. Zainteresowany sztukami plastycznymi, ostatnio wydał zbiór opowiadań *Przekąski-Zakąski* (WFW, 2011). W przygotowaniu poradnik (wyd. Nisza, lato 2013), zbiór miniatur *Oświecimki* (jesień 2013) i powieść.

S. 53



Nicolas Groszpiere

Owalne Gabinet

13.06. – 14.07.2013

PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI

PLAC ZDROJOWY 2

81-720 SOPOT

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

Instytut Adama Mickiewicza
CULTURE_QPL

Sopot



OTWARCIE NOWEGO BUDYNKU: JESIEŃ 2013



Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie zaprasza do studiowania na nowym Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną. Do podjęcia studiów na kierunku Historia Sztuki, specjalizacja KULTURA MIEJSCA, zapraszamy osoby, które:

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

Informacje o egzaminach wstępnych i wydziale:

www.kulturawizualna.asp.waw.pl

kultura.wizualna@asp.waw.pl

tel. 22 320 02 07

TEMAT NUMERU

RUCHY

tekst: Jakub Banasiak
ilustracje: Łukasz Izert & Kuba Maria Mazurkiewicz

TEKTONICZNE

Ruchy tektoniczne przebiegają niezauważalnie, ale pod ich wpływem powstają góry i poruszają się lądy. Podobnie jest z polskimi uczelniami sztuk pięknych: zmiany zachodziły powoli, ale kiedy się skumulowały, wyrósł monumentalny górski masyw. Jak kraj długi i szeroki polskie uczelnie sztuk pięknych przechodzą proces transformacji: powstają nowe wydziały i pracownie, rosną nowe gmachy, zatrudniana jest młoda kadra, następuje otwarcie na zewnętrzne instytucje. To widok z oddali. A jak wygląda to z bliska?

Jedno jest pewne: może być już tylko lepiej. Po 1989 roku polski świat sztuki (z wyjątkami) odwrócił się od szkół artystycznych plecami, jedynie wyluskując z nich co zdolniejszych absolwentów. I odwrotnie – poszczególnych uczelni (z wyjątkami) nie interesowało bieżące życie artystyczne, kierunki jego rozwoju, nowe instytucje i sposoby komunikacji. Jednym słowem, sprzężenia zwrotnego nie odnotowano, a obie strony okopały się na zajętych uprzednio pozycjach. Nic dziwnego: w burzliwych latach 90. środowisko artystyczne widziało w akademiach raczej przeciwnika niż partnera na trudne czasy. Nadwyreżonego zaufania nie było nawet kiedy pozszywać – od początku XXI stulecia scena artystyczna zmieniała się z iście kosmiczną prędkością. Polska sztuka stała się *sexy*, rodzimi artyści i kuratorzy odnosili głośne sukcesy, nadwiślański rynek sztuki stał się faktem, a „zimna wojna sztuki ze społeczeństwem” była już tylko wspomnieniem. W konsekwencji polska sztuka uciekła akademikom o kilka długości, by w pięknym stylu dobiec do mety, której na imię międzynarodowy obieg artystyczny.

W tym zestawieniu uczelnie artystyczne nie prezentowały się najlepiej: ociężałe, poruszające się utartymi koleinami, nie były w stanie wygenerować energii – tak pożądanej w dobie zmian. Jednak, jak się okazuje, tryby administracji miały powoli, ale skutecznie. Wejście Polski do Unii Europejskiej uruchomiło strumień euro-miliardów, a wiadomo, że nic nie zachęca do zmian tak jak zastrzyk gotówki. Teraz, kiedy wszystko wyhamowało, okazało się, że brzydkie kaczątka zmieniło się w urodziwego łabędzia, obiekt westchnień artystów i teoretyków. Czas spróbować narysować więc mapę polskiej sztuki z uwzględnieniem uczelni sztuk pięknych. To *terra incognita*, w związku z czym lojalnie uprzedzam, że w poniższym tekście będzie dużo nazwisk, wielocłonowych nazw i dziwnych skrótów. I jeszcze jedno: w takich syntezach zawsze kogoś zabraknie, a więc niesłusznie pominiętych z góry przepraszam.

SZCZECIN, CZYLI ZIEMIA ODZYSKANA

W Polsce funkcjonuje osiem uczelni sztuk pięknych, w tym sześć Akademii Sztuk Pięknych: w Gdańsku, Katowicach, Krakowie, Łodzi, Warszawie i Wrocławiu. Do tej listy nale-

ży dodać Akademię Sztuki w Szczecinie oraz Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu (od 2010 roku, wcześniej UA również był akademią).

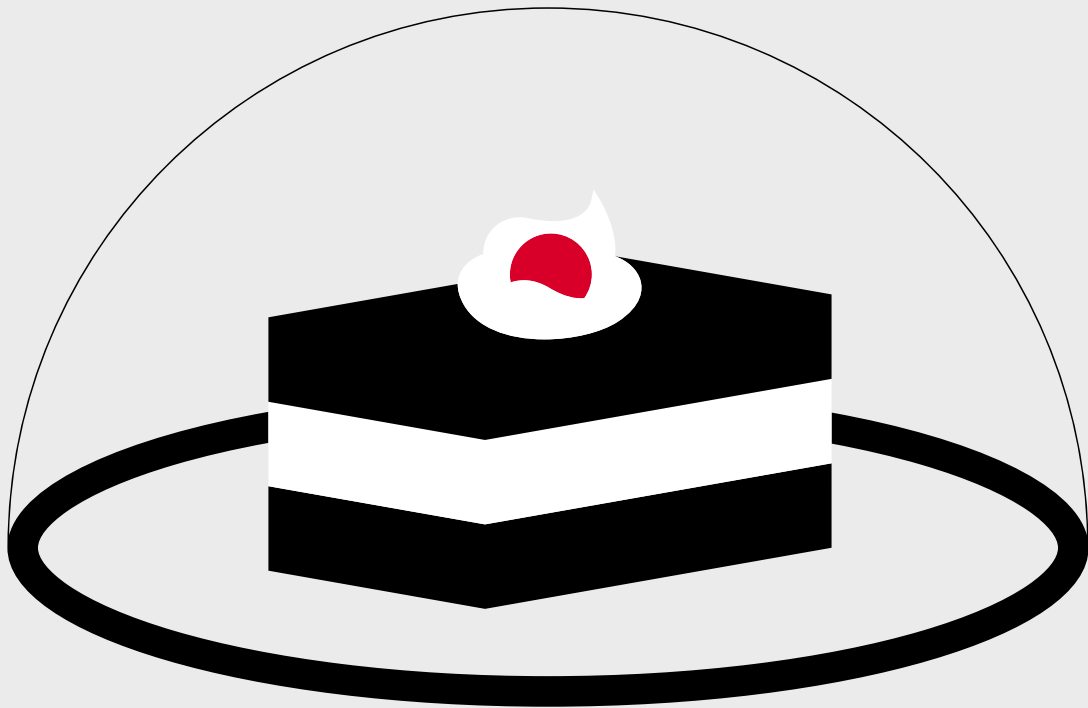
Najmłodszą instytucją w tym gronie jest funkcjonująca od 2010 roku Akademia Sztuki w Szczecinie [AS]. Uczelnia powstała ze scalenia i rozbudowania rozproszonych dotychczas kierunków artystycznych działających w stolicy województwa zachodniopomorskiego: Filii Akademii Muzycznej w Poznaniu i niepublicznej Wyższej Szkoły Sztuki Użytkowej. Dzięki temu na stronie internetowej uczelni możemy przeczytać dumną deklarację, iż „Akademia Sztuki w Szczecinie jest pierwszą w Polsce uczelnią publiczną kształcącą w różnych dziedzinach sztuki”. W praktyce

oznacza to koegzystencję wydziałów muzycznych, użytkowych i tych dotyczących sztuki. W sumie uczelnia składa się z czterech wydziałów, z czego sztuk wizualnych dotyczą dwa: Wydział Malarstwa i Nowych Mediów oraz Wydział Sztuk Wizualnych. Pod tą ostatnią nazwą kryją się jednostki przypisane zwyczajowo do wydziałów grafiki i architektury wewnątrz: Katedra Grafiki Warsztatowej i Cyfrowej, Katedra Grafiki Projektowej oraz Zakład Architektury Wnętrz. Zostaje Wydział Malarstwa i Nowych Mediów [WMinM]. To dziecko prof. dr hab. Kamila Kuskowskiego, czterdziestolatka, który z uznanego artysty niepostrzeżenie przeobraził się w nobliwego akademika piastującego funkcję dziekana.

Nowy wydział – i cała szczecińska uczelnia – to doskonały symbol opisanych w tym tekście zmian. WMinM

oferuje studentom aż dziewiętnaście pracowni skupionych w trzech katedrach (Nowych Mediów, Malarstwa i Fotografii), a także Zakład Historii i Teorii Sztuki. Kuskowski zaprosił do współpracy grono uznanych twórców młodego i średniego pokolenia: studenci mogą uczyć się między innymi u Anny Orlikowskiej, Aleksandry Ska, Łukasza Skąpskiego, Agaty Zbylut, Zorki Wollny, Małgorzaty Szymaniewicz, Krzysztofa „Keda” Olszewskiego czy Jarosława Lubiaka. Ale to tylko początek. Wszystko wskazuje na to, że w 2014 roku WMinM będzie mógł nadawać stopień doktora, a dwa lata później uzyskać uprawnienia habilitacyjne. Pytam Kuskowskiego (najmłodszego w Polsce profesora tytularnego z dziedziny sztuki!) jak to się robi. – Jako dziekan

**W SZCZECINIE
DOSKONAŁE WYKON-
RZYSTANO POTENCJAŁ
CZYSZTEJ KARTY.
SZKOŁA JEST
NIEWIELKA, CO
WARTO UZNAĆ ZA
ATUT. NIEDUŻA
JEDNOSTKA JEST Z
PEWNOŚCIĄ BAR-
DZIEJ STEROWNA NIŻ
STULETNIEMO-
LOCHY Z WARSZAWY,
POZNANIA CZY
KRAKOWA.**



uważam oczywiście mój wydział za dzieło autorskie, ale przecież jego siła tkwi w zespole. Za swój osobisty sukces uznaję nakłonienie ponad trzydziestoosobowej grupy artystów, skrajnych indywidualistów, do wspólnego działania na rzecz wydziału, w tym – do podejmowania cholernie niekiedy nudnych obowiązków administracyjnych – odpowiada dyplomatycznie artysta. Pracownicy WMiNM również wyczuwają napięcie pomiędzy biurokratyczną rutyną a możliwością uczestniczenia w przedsięwzięciu pionierskim. Kiedy pytam ich o relacje z władzami uczelni i wydziału, odpowiadają zadziwiająco zgodnie. – Mam ogromne wsparcie ze strony władz wydziału – deklaruje Zorka Wollny. W podobnym tonie wypowiada się Łukasz Skąpski: „Dziekan Kamil Kuskowski jest przyjacielem studentów i sztuki, a przede wszystkim posiada wizję szkoły otwartej, zbieżną z moim wyobrażeniem o dobrej szkole. Nigdy nie miałem zaufania do pedagogów, którzy wiedzą, co jest sztuką, a co nie”. Aleksandra Ska również rozczaruje malkontentów: „Praca na uczelni, która znajduje się w fazie rozwoju, to niezwykle kuszące przedsięwzięcie. Wszyscy się lubimy i nawet regularnie spotykamy, aby omówić spawy wydziału. Taki stan rzeczy to dobre zaplecze dla studentów, którzy świetnie się rozwijają i angażują w sprawy uczelni – to właśnie oni staną się najważniejszą wizytówką AS”.

Nic na to nie poradzę, że rozmowa z pracownikami AS wygląda na lukrowaną – po prostu wszyscy wypowiadają się o swoim nowym miejscu pracy w samych superlatywach. Nie mam powodu, żeby wątpić w szczerść tych wypowiedzi, bo Akademia Sztuk ogniskuje w sobie wszystko to, co przesądziło o renesansie polskich uczelni sztuk pięknych: autorską wizję i determinację grupy pedagogów (dodajmy, że rektorem AS jest dyrygent, prof. Ryszard Handke), wolę władz miasta i oczywiście władz państwowych. Jeszcze kilka lat temu taka konfiguracja wydawała się czymś abstrakcyjnym. Tymczasem 2 października 2010 roku na mocy ustawy z dnia 29 kwietnia 2010 roku powołano do życia Akademię Sztuk. Podczas uroczystej inauguracji Prezes Rady Ministrów Donald Tusk podkreślił, że „Szczecin zasłużył na swoją uczelnię sztuk pięknych”. Tak, tak, to dzieje się naprawdę. Świadomość niezwykłości tego wydarzenia ma też Kuskowski. – To z pewnością jedyny i ostatni za mojego życia akt powołania nowej państwowej uczelni artystycznej, a zatem jedyna szansa zbudowania struktur takiej uczelni od podstaw – opowiada dziekan WMiNM. Zorka Wollny zaistniałą sytuację wprost nazywa „cudem”. Ta wypowiedź mówi więcej o dotychczasowym postrzeganiu uczelni sztuk pięknych przez środowisko artystyczne niż tony uczonych analiz.

Nawet nowa instytucja nie jest jednak gwarantem sukcesu, ale wydaje się, że w Szczecinie doskonale wykorzystano potencjał czystej karty – uczelnia realnie zmienia miasto. Szkoła jest niewielka, co warto uznać za atut. Nieduża jednostka jest z pewnością bardziej sterowna niż stuletnie molochy z Warszawy, Poznania czy Krakowa. Może błyskawicznie reagować na bieżące zmiany w polskim pejzażu artystycznym i bezkolizyjnie się w nie włączać. I tak, poza uczelnianą Zoną Sztuki Aktualnej, WMiNM współpracuje z Zachętą Sztuki Współczesnej, a także z uczelniami artystycznymi z Niemiec i Czech. Dodajmy do tego reaktywowany (choć na razie słabo widoczny) „Magazyn Sztuki” i imponującą listę tzw. *Guest Lecturers*, a otrzymamy bodaj najbardziej dynamiczną uczelnię artystyczną w Polsce. A że o sukcesie decydują także szczegóły, trzeba wspomnieć, że AS ma nawet... sklep internetowy. Niby nic, ale proszę spróbować kupić publikację innych uczelni artystycznych.

POZNAŃ, CZYLI DOBRZE JUŻ BYŁO

Poznański Uniwersytet Artystyczny [UA] przez wiele osób uznawany jest za najlepszą uczelnię sztuki w Polsce. Jednak bliższe spojrzenie każe postawić raczej tezę, że dobrze już było – co nie oznacza, że teraz jest źle. Zaczniemy jednak od początku.

Poznańska uczelnia ma na swoim koncie to, co bodaj najważniejsze – kilka nośnych legend. Przede wszystkim legendę Jarosława Kozłowskiego, który w 1981 roku, w wieku 36 lat, został rektorem i od razu przeprowadził radykalną reformę. W jej myśl student może wybierać pracownie niezależnie od wydziału, na którym studiuje – ma do dyspozycji całą akademię. Ten ruch rozślawił poznańską uczelnię w całej Polsce, na długo czyniąc z niej wzór nowoczesności i otwartości. Poznań to także wykpione przez „Raster” PSI-kusy, czyli pokryta patyną Poznańska Szkoła Instalacji, ale również tacy pedagodzy jak Mirosław Bałka, który uczył na Wydziale Rzeźby i Działań Przestrzennych w latach 2005–2007 (jak w jednym z wywiadów wspominał artysta, na jego zajęcia przychodziła wówczas garstka osób), Jan Berdyszak, Izabella Gustowska, Piotr Kurka czy Dominik Lejman (profesor wizytujący). To w Poznaniu wykładał Jerzy Ludwiński. I to tu działa bodaj najlepszy wydział fotografii w Polsce. Na Wydziale Komunikacji Multimedialnej w 2012 roku powołano też studia doktoranckie. Ale dzisiejsza legenda UA to bez wątpienia pracownia Audiosfera prowadzona od 1999 roku przez prof. Leszka Knaflewskiego.

Tak o Audiosferze mówi Honza Zamojski: „Byłem w pracowni rok, ale nie załapałem bakcyła audio. Ostatnio współpracuję z Knafem nad książkami. Gotowy jest katalog jego

twórczości, a wkrótce ukaże się materiał z czasów Koło Klipsa. To kawał świetnej sztuki, kompleksowej i konsekwentnej. W kontekście *boomu* na poznańskich artystów nie można nie wspomnieć o Knafie i Koło Klipsa”. Wydaje się, że Zamojski trafił w sedno. Istotnie, siła Audiosfery wynika w dużej mierze z tego, że jest to pracownia trwale zrośnięta z młodą sceną artystyczną Poznania. To zresztą cecha wszystkich dobrych pracowni: to nie tylko miejsca pracy i relacja mistrz-uczeń, ale także pasy transmisyjne pomiędzy uczelnią a „światem zewnętrznym”. Nic więc dziwnego, że nitki wiodące z Audiosfery zahaczają o poznańską galerię Stereo, która reprezentuje dwóch byłych studentów Knaflewskiego: Wojciecha Bąkowskiego i Mateusza Sadowskiego. Sam Knaf jest nie tylko częstym gościem galerii, ale w 2010 roku miał tu również wystawę indywidualną. To Michał Lasota i Zuzanna Hadryś jako pierwsi wpadli na pomysł, aby wpisać twórczość Knaflewskiego w kontekst działań młodych artystów. Owo powinowactwo widać zresztą na przykładzie konkretnych prac absolwentów Knafa – szczególnie Konrada Smoleńskiego, którego obiekty wydają się mieć źródło w twórczości założyciela Audiosfery. „Knaflewski to jeden z niewielu artystów swojego pokolenia, który cały czas stawia nowe pytania, co widać w jego kolejnych pracach, często mocniejszych od prac studentów i absolwentów” – mówi Lasota.

W Stereo można było obejrzeć również pokaz *Archiwum Grupy KOT* definitywnie zamykający działalność zespołu. Zespołu, który swój początek również miał w Audiosferze. – Grupa KOT powstała z inicjatywy studenta Wojtka Bąkowskiego, który zaprosił do współpracy asystenta pracowni, czyli Konrada Smoleńskiego, i kierownika pracowni, czyli mnie. To był pierwszy skład KOT-a. Co ciekawe, instrumentarium składało się z basu, perkusji i mikrofonu. Po pierwszych nagraniach wycofałem się z grupy, a Wojtek wydał oficjalny komunikat, że wyrzucił mnie, ponieważ w trakcie prób posiadałem broń palną – wspomina Knaflewski.

Jak to zwykle bywa, o Audiosferze stało się głośno w wyniku sukcesów absolwentów pracowni: Konrada Smoleńskiego i Wojciecha Bąkowskiego. – Jestem szczęśliwy i dumny, że pierwszym dyplomantem w Audiosferze był Wojtek Bąkowski, a Konrad Smoleński przez kilka lat był moim asystentem. Przez pracownię przewinęła się cała grupa fantastycznych i zdolnych ludzi: Piotr Bosacki, Honza Zamojski, Mateusz Sadowski, Piotr Żyliński, Franek

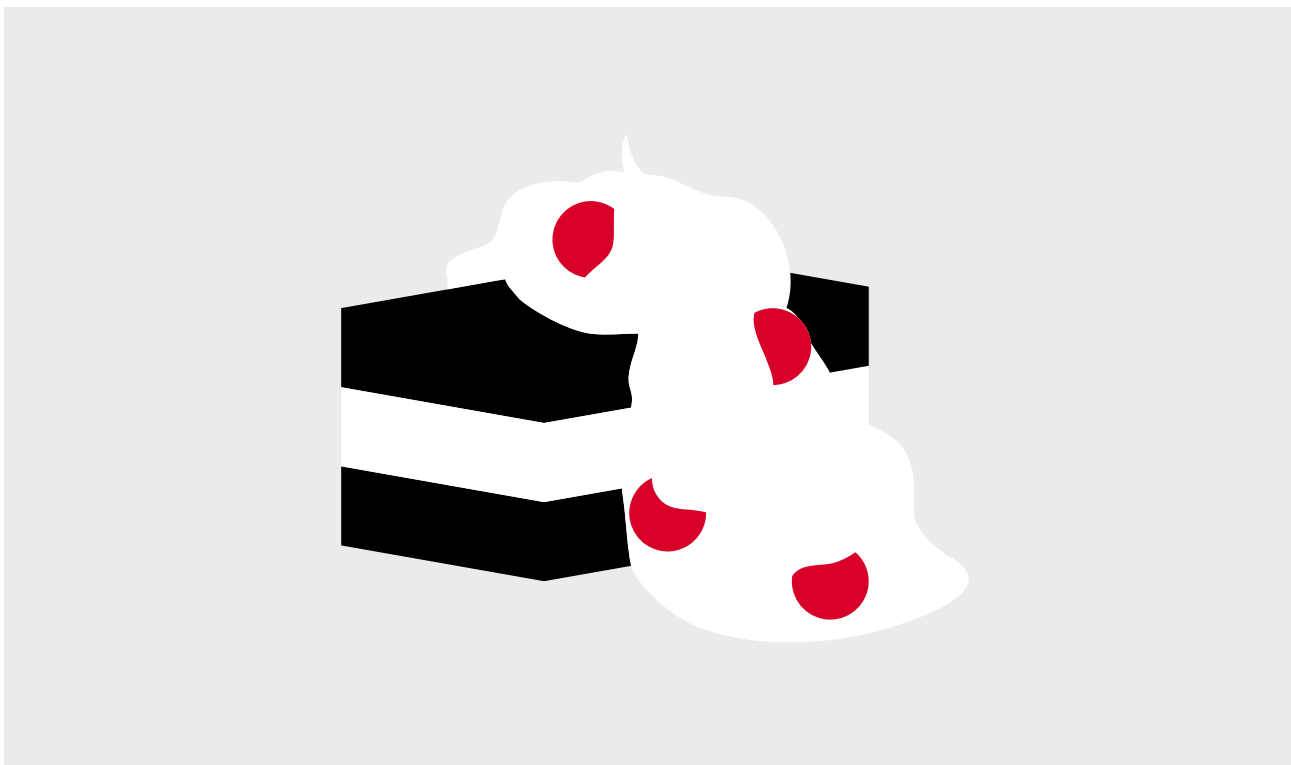
**SIŁA AUDIOSFERY
WYNIKA W DUŻEJ
MIERZE Z TEGO,
ŻE JEST TO
PRACOWNIA TRWALE
ZROŚNIĘTA Z MŁODĄ
SCENĄ ARTYSTYCZNĄ
POZNAŃ.**

Orłowski, Daniel Koniusz, Maria Tobała czy Dominika Olszowy. Mam nadzieję, że do głosu zaraz dojdą najmłodszy studenci: Tomasz Koszewnik, Kasia Postaremczak, Maciej Rudzin czy Mikołaj Podworny – opowiada Knaflewski. Dla pełnego obrazu trzeba też wspomnieć, że Piotr Łakomy, swoją drogą artysta reprezentowany przez Stereo, studiował u Knaflewskiego... malarstwo. Twórca Audiosfery uczył bowiem również tego przedmiotu – na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Zielonogórskiego.

Triumf podopiecznych zawsze buduje kulturotwórczą (i mitotwórczą) rolę pracowni. Tak było w wypadku pracowni prof. Grzegorza Kowalskiego (w latach 90. Paweł Althamer, Katarzyna Kozyra, Artur Żmijewski...) i prof. Leona Tarasewicza (w latach 2000. Bogna Burska, Marzena Nowak, Tymek Borowski...), tak jest też z Audiosferą dzisiaj. Widać to z całą ostrością, bo Poznań do niedawna był najgorętszym miastem na mapie polskiej sztuki, a mariaż sztuk wizualnych i dźwięku – najgorętszym zjawiskiem. Przed Audiosferą trudny czas – sukcesy znanych absolwentów zawsze kierują światła reflektorów na ich macierzystą pracownię, która w powszechnym odczuciu (również nowych studentów) już to zamienia się w fabrykę gwiazd sztuki. „To bez wątplenia ważna pracownia, ale, jak to zazwyczaj bywa, zainteresowanie nią oznacza jej koniec, czyli więcej studentów, mniejsze zaangażowanie i spadek jakości” – przewiduje Lasota. „Koniec” to chyba zbyt mocne słowo, ale na pewno najbliższy czas będzie ważnym testem nie tylko dla Audiosfery, ale również dla samego Uniwersytetu Artystycznego. Kiedy bowiem opadnie kurz, okaże się, że poznańska uczelnia cierpi na dolegliwość, która trapi bodaj całą tamtejszą sceną artystyczną: brak umiejętności zdyskontowania własnego sukcesu. Szybki rzut oka pozwala stwierdzić, że Poznań pustoszeje: poza Stereo nie ma tu już żadnej „młodej” galerii, a środowisko scementowało się wokół pokolenia 50-, 60-latków i galerii Piekary, Ego czy Muzalewska. I nie zmieni tego ani jedno

Art Stations Foundation, ani nieliczni młodzi krytycy i kuratorzy, którzy zostali w Poznaniu – jak Anna Czaban z Arsenалу czy Jakub Bąk.

Czy sukces Audiosfery wystarczy, żeby młodzi ludzie zechcieli studiować w Poznaniu? Jak mówi Radek Szlaga, asystent na Wydziale Malarstwa w pracowni prof. Wojciecha Łazarczyka, „w Poznaniu naprawdę nie ma co robić, więc ludzie robili sztukę”. I dodaje: „Przenosiny Mirosława Balki do



Warszawy były punktem zwrotnym. Poznań usypia. Środowisko, które budowało cały ten ferment, w pewnym momencie się rozlało. Zeszło z niego powietrze. Ludzie się porozjeżdżali”.

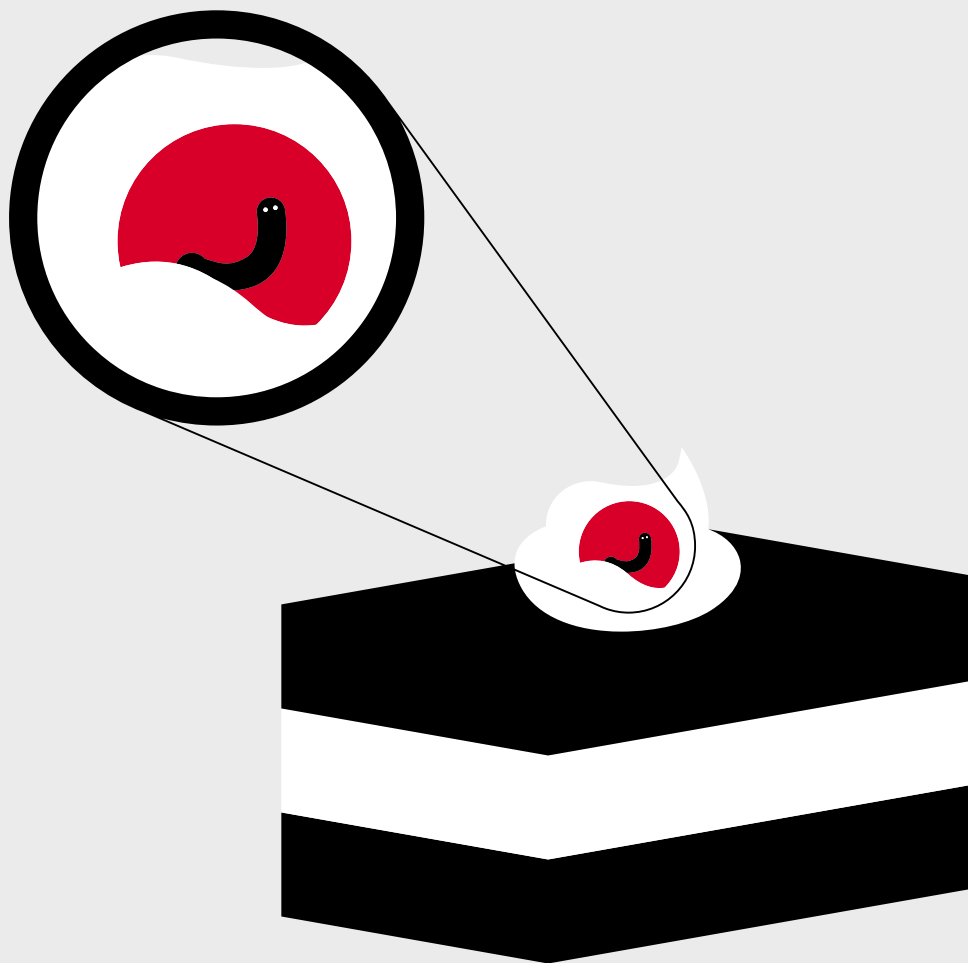
Na Uniwersytecie Artystycznym uczą jeszcze Piotr Bosacki (Wydział Komunikacji Multimedialnej) i Rafał Jakubowicz, który od 2012 roku kieruje autorską pracownią Sztuka w Przestrzeni Społecznej (Wydział Edukacji Artystycznej). Trudno o bardziej odległe postawy artystyczne, ale ich zestawienie to doskonały symbol sytuacji, w jakiej znalazła się poznańska uczelnia: młodzi twórcy pracują na różnych wydziałach, brakuje zdecydowanych, wizjonerskich posunięć, które skonsolidowałyby kapitał UA, jakim niewątpliwie jest młoda kadra. „Dobrze już było” – puentuje Szlaga. Szczególnie, że na kolejny mit przyjdzie długo poczekać.

WARSZAWA, CZYLI HEGEMON

Na warszawskiej ASP zrobiono dokładnie to, czego tak potrzebuje Uniwersytet Artystyczny – podjęto szereg strategicznych decyzji, które radykalnie przeorganizowały uczelnię. Ale warszawska akademicka posiada także to, czego brakuje Szczecinowi: stabilność i towarzystwo największej sceny artystycznej w Polsce. To dlatego nowe inicjatywy nie zagrażają istniejącym strukturom, a jedynie poszerza-

ją dotychczasową ofertę uczelni. W ostatnich latach warszawska akademicka stała się bardziej nowoczesna i otwarta, zaprosiła nowych wykładowców i uśmiechnęła się do powstałych w międzyczasie instytucji. Trudno ocenić, czy było to wyłącznie natchnione wizjonerstwo, czy również próba nadgonienia straconego czasu, ale fakt jest faktem – w Warszawie poczuto wiatr zmian. I postanowiono go wykorzystać. Jeżeli w wypadku nowo powstałej szczecińskiej Akademii Sztuk była mowa o „cudzie”, to jak nazwać to, co dzieje się na uczelni funkcjonującej od przeszło stu lat?

Zacznijmy od zmiany zasadniczej, czyli powołania nowego Wydziału Nowych Mediów i Scenografii [WNMiS], który od 2009 roku funkcjonuje w kompleksie budynków przy ulicy Spokojnej. Wydział kierowany przez prof. Janusza Foglera to przede wszystkim pracownie multimedialne i fotograficzne skupione w Katedrach Fotografii i Realizacji Obrazu, Komunikacji Intermedialnej oraz Multimediów i Animacji. Ale, w myśl maksymy, że kadry decydują o wszystkim, to Katedra Sztuki Mediów stanowi filar nowego wydziału. To tam z macierzystych wydziałów przenieśli się profesorowie Leon Tarasewicz i Grzegorz Kowalski, tworząc – odpowiednio – Pracownię Przestrzeni Malarskiej oraz Pracownię Kompozycji Brył i Płaszczyzn i Pracownię Przestrzeni Audiowizualnej. Aż dwie pracownie Kowalskiego pokazują potencjał i elastyczność wydzia-



łu: Pracownia Kompozycji Brył i Płaszczyzn to legendarna jednostka, którą na Wydziale Rzeźby tworzyli Oskar Hansen, Jerzy Jarnuszkiewicz, a następnie Grzegorz Kowalski. Ten ostatni postanowił zamknąć ją w 2001 roku, by na jej miejsce powołać Pracownię Przestrzeni Audiowizualnej. Dziś obie funkcjonują obok siebie, oferując studentom szerokie spektrum możliwości. Z kolei w Pracowni Przestrzeni Malarskiej prof. Leon Tarasewicz zasadniczo rozbudował i uspołjnił program, który z powodzeniem realizował w Pracowni Gościnnej na Wydziale Malarstwa. Trzeba też dodać, że asystentem w pracowni Tarasewicza jest Paweł Susid, choć w tym wypadku akademicki stopień z pewnością nie oddaje miejsca, jakie artysta ten zajmuje w hierarchii pracowni. Pracownia Przestrzeni Malarskiej to przy okazji bodaj najwspanialsza przestrzeń dydaktyczna w Polsce: z wydzielonym salonikiem dla studentów i olbrzymim ogrodem z rabatkami i gołębnikiem.

Skład *dream teamu* WNMiS zamyka prof. Mirosław Bałka, który od 2009 roku prowadzi tu Pracownię Działań Przeszennych. Bałka odpowiada również za projekt Akademii Otwarta, którego podstawowym celem jest wyłożone w nazwie rozszczelnienie uczelni, interakcja ze zjawiskami i postawami obecnymi poza murami szkoły. Pierwsza odsłona Akademii Otwartej (2011/2012) powstała we współpracy z warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej i miała wymiar teoretyczny. Studenci mieli okazję dyskutować o współczesnych programach i metodach dydaktycznych w szkolnictwie artystycznym z zaproszonymi gośćmi: kuratorami, wykładowcami, ale także absolwentami warszawskiej uczelni, między innymi Ekateriną Degot, Katarzyną Kozyrą, Janem Verwoertem czy Irit Rogoff. Spotkania odbywały się w Auli Głównej, najbardziej prestiżowej przestrzeni warszawskiej akademii. W bieżącym roku akademickim (2012/2013) Akademia Otwarta „schodzi na ziemię” i pod nazwą Pracownia Otwarta – ciągle we współpracy z MSN-em – proponuje cykl wystaw prezentujących najciekawsze pracownie autorskie w Polsce. Kiedy zamykaliśmy ten numer „Szumu”, w galerii Spokojna odbyły się już pokazy studentów i absolwentów Pracowni Audiosfera prowadzonej przez Leszka Knaflewskiego i Pracowni Działań Transdyscyplinarnych kierowanej przez Grzegorza Klamana. Przywydziałowa galeria Spokojna jest zresztą aktywna również „na co dzień”: to tu miały miejsce wystawy wpisujące prace studentów i absolwentów wydziału w kontekst twórczości starszych koleżanek i kolegów, a więc w sposób ścisły wypełniające misję tego typu jednostek.

Od nazwy Wydziału Nowych Mediów i Scenografii odpadnie niedługo ostatni członek, powstanie bowiem osob-

ny Wydział Scenografii, który przeniesie się do nowego gmachu przy Wybrzeżu Kościuszkowskim. W tym samym miejscu swoją siedzibę znajdzie także Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną [WZKW] powstały w 2012 roku z inicjatywy prof. Wojciecha Włodarczyka – jest to pierwszy na ASP wydział teoretyczny. Nowoczesny, elegancki gmach zaprojektowała pracownia architektoniczna JEMS, co również kreuje obraz warszawskiej akademii jako uczelni progresywnej i dynamicznej. W Warszawie, poza kończącym budynkiem na Wybrzeżu Kościuszkowskim (i jednocześnie renowacją starego gmachu Wydziału Rzeźby), powstaje jeszcze nowy obiekt przy ulicy Spokojnej. Początkowo dedykowany Wydziałowi Rzeźby, ostatecznie pomieści więcej jednostek, jednak na parterze na pewno znajdą się „ciężkie” pracownie z podciągami, wielkimi oknami, dźwigami itp. Oszczędny, prosty budynek nawiązujący do sąsiedniej zabudowy pofabrycznej zaprojektowała pracownia architektoniczna Vostok Design.

W Warszawie powstają także mniej spektakularne, choć nie mniej ważne jednostki. Na znakomitym Wydziale Wzornictwa w 2010 roku, z inicjatywy prof. Jerzego Porębskiego, powstała pionierska Katedra Mody. Kieruje nią Janusz Noniewicz, który zaprosił do współpracy wybitnych projektantów, absolwentów najważniejszych europejskich uczelni mody: Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Antwerpii (Thorbjørn Uldam i Damien Fredriksen Ravn), Central Saint Martins w Londynie (Martina Spetlova) i ESMOD w Paryżu (Magdalena Komar). Z kolei na Wydziale Grafiki Pracownię Projektowania Gier i Stron Internetowych otworzył Daniel Mizielniński, grafik, ilustrator i współzałożyciel Hipopotam Studio. I choć oba te przedsięwzięcia posiadają zupełnie inny charakter, to łączy je jedno – stanowią precedens w skali kraju. Na Akademii działa również Instytut Badań Przestrzeni Publicznej [IBPP], międzyuczelniana jednostka badawcza powołana przez rektorów ASP i Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej. IBPP powstał z inicjatywy prof. Mirosława Duchowskiego, który na akademii kieruje Pracownią Sztuki w Przestrzeni Publicznej. To kolejne mocne punkty stołecznej uczelni.

Jeszcze innego rodzaju fenomenem jest galeria Salon Akademii prowadzona przez prorektora do spraw artystycznych i naukowych prof. Pawła Nowaka. Salon Akademii już dawno przestał być typową galerią uczelnianą, wyraźnie zaznaczając swoją obecność na instytucjonalnej mapie miasta. W ostatnim czasie swoje wystawy mieli tu między innymi Katarzyna Kozyra, Mirosław Bałka, Grzegorz Kowalski & Wiktor Gutt, Adam Myjak czy malarze: Robert Maciejuk, Paweł Susid, Tomasz Ciecierski, Ryszard Grzyb i Wło-

dzimierz Jan Zakrzewski (wystawa *Malarze wobec obrazów*). Cykl wystaw dedykowanych głównym artystycznym mediom realizuje tu Stach Szablowski, zapraszając do galerii takich artystów jak Wojciech Bąkowski, Norman Leto, Iza Tarasewicz, Agnieszka Polska czy Radek Szlaga. Wydaje się, że Paweł Nowak znalazł optymalny przepis na prowadzenie uczelnianej galerii – można zamknąć go w równaniu: „najważniejsi artyści związani z uczelnią plus otwarcie na lokalną scenę artystyczną równa się sukces”. Podobną rangę mają chyba tylko Zona Sztuki Aktualnej oraz gdańskie Łaźnia z projektem Inkubator i – niegdyś – Wyspa. W tym kontekście trzeba też wspomnieć o wystawie dyplomowej *Coming Out* organizowanej poza akademią, imprezie o dużym oddźwięku medialnym i precyzyjnej selekcji prac. Nie jest to – znowu: niestety – norma. W Warszawie niezwykle dynamicznie działa także studencka galeria Turbo.

Oczywiście warszawska akademia boryka się z szeregiem problemów, które należy jednak uznać za typowe dla wszystkich uczelni sztuk pięknych w Polsce – a może dla systemu edukacji w ogóle. Znamy je na pamięć: finanse, biurokracja, finanse, skostniałe struktury, finanse... Natomiast problemy, o których była mowa we wstępie niniejszego tekstu, zostały, na ile to możliwe, rozwiązane czy przynajmniej wygaszone. Zresztą model, który sprawdza się w Warszawie – kumulowanie bardziej progresywnych postaw na wydziałach ze słowem „media” w nazwie – jest obecny także na innych uczelniach. Tyle że w stolicy wdrożono go z największą konsekwencją, obudowując dodatkowo szeregiem innych inicjatyw.

KRAKÓW, GDAŃSK, KATOWICE, ŁÓDŹ, WROCŁAW: AKADEMIE W BUDOWIE

Wróćmy od metafory łańcucha górskiego, od której zaczął się ten tekst. Szczecin, Poznań i Warszawa to bez wątpienia szczyty tego masywu. W ich cieniu kryją się szkoły, które rozbudowują lub remontują swoje siedziby, jednak przynajmniej na razie, nie idzie to w parze z tworzeniem nowych struktur. Przykład uczelni sztuk pięknych pokazuje, że pozyskanie pieniędzy ze środków unijnych to tylko pierwszy krok na drodze mitycznego „rozwoju regionalnego”. Nowo powstałe inwestycje trzeba jeszcze – bagatela – wypełnić treścią.

W Katowicach rozpoczął się proces budowy całkowicie nowej siedziby ASP. Minimalistyczną, surową w wyrazie bryłę zaprojektowała pracownia An Archi Group. Niemal gotowe jest też Centrum Nauki i Sztuki Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, które pomieści nowoczesną bibliotekę, galerię oraz archiwum

uczelni. Na dziedzińcu poznańskiego UA powstaje nowe skrzydło, gruntownej renowacji poddano także historyczną fasadę gmachu. W Gdańsku dawny akademik został przekształcony w Wydział Grafiki, a ostatnio zmodernizowano siedzibę główną uczelni. Tymczasem od grudnia 2012 roku funkcjonuje supernowoczesny budynek ASP we Wrocławiu.

Centrum Sztuk Użytkowych i Centrum Innowacyjności [CSUiCI] – bo tak, chyba w nawiązaniu do unijnej nowomowy, nazwano ten budynek – liczy siedem kondygnacji naziemnych i jedną podziemną, mieści zaś sale dydaktyczne, pracownie, studia ceramiki i szkła, a nawet mini-hutę. Ale ta osobliwa nazwa skrywa coś jeszcze – otóż nowy oddział wrocławskiej uczelni nie wiąże się z powołaniem żadnego nowego wydziału. Studenci nadal uczą się na Wydziale Malarstwa i Rzeźby, Wydziale Grafiki i Sztuki Mediów, Wydziale Ceramiki i Szkła oraz Wydziale Architektury Wnętrz i Wzornictwa. O kondycję dolnośląskiej ASP pytam Pawła Jarodzkiego, malarza, niegdyś członka grupy Luxus, a obecnie kierownika Katedry Malarstwa Architektonicznego i Multimediów na Wydziale Malarstwa i Rzeźby. – Oprócz kierunków „artystycznych” nasza uczelnia ma kilka wydziałów projektowych. Złośliwi mówią nawet, że nie jest to sztuka, tylko rzemiosło artystyczne. Mam na myśli głównie ceramikę i szkło. Co poza tym? Powstał zupełnie nowy gmach, bardzo nowoczesny i właśnie te kierunki otrzymały tam bardzo nowoczesne wyposażenie. Wreszcie mamy piec do szkła i odlewnię metalu. Nasza pracownia też się tam przeniosła i mamy piękną salę – mówi Jarodzki.

Wrocław, „miasto spotkań”, zapracował sobie na opinię metropolii dynamicznej, otwartej, przyjaznej studentom, młodej duchem itp. To Wrocław został Europejską Stolicą Kultury 2016, to Wrocławiem od dekady nieprzerwanie rządzi polityk-legenda: prezydent Rafał Dutkiewicz. Jak na tym tle wypada akademia? Niestety, błado. Na wrocławskiej uczelni, poza Jarodzkiem, Pracownię Malarstwa prowadzi też inny przedstawiciel Nowej Ekspresji i były członek Totartu – Krzysztof Skarbek. Powołano również nowy kierunek o nazwie Mediacja Sztuki (specjalizacje Krytyka Artystyczna i Kurator Wystaw) – tyleż intrygujący, co enigmatyczny. Pracę podjęli tam między innymi Ewa Zarzycka i Piotr Krajewski z WRO, ale na ocenę przyjdzie jeszcze poczekać, bo studia II stopnia ruszyły w roku akademickim 2011/2012. Wrocławska akademia zaczęła też współpracę ze Zbigniewem Rybczyńskim i... to chyba tyle. Nie udało się zagospodarować aktywności młodego (dziś już chyba średniego) pokolenia artystów związanych z Wrocławiem: Laury Paweli, Olafa Brzeskiego, Krystiana „TRUTHA” Cza-

plickiego czy Sławomira „Zbioka” Czajkowskiego. Jak na razie najbardziej chyba przyjaznym miejscem dla młodych pozostaje galeria BWA Wrocław z oddziałami Awangarda i Design. W tym (i nie tylko!) kontekście dużą nadzieję można pokładać w Muzeum Współczesnym Wrocław, które w ramach projektu *Wolery* oddało studentom i absolwentom część swojej przestrzeni w czasową dzierżawę. Do młodych artystów adresowany jest też organizowany rokrocznie festiwal Survival. Na samym ASP nieodmiennie świetnie radzi sobie za to Wydział Szkła i Ceramiki, którego absolwenci zmieniają oblicze polskiego dizajnu. Kłątwa Wrocławia? Wydaje się, że raczej kapitał, który trzeba pielęgnować – i właśnie przez taki pryzmat należy oceniać CSUiCI, w którym najbardziej dopieszczono właśnie wydziały projektowe.

Wrocław ma nową siedzibę, która, jak z lubością przypomniano przy okazji uroczystego otwarcia, ma „ponad hektar powierzchni”, a więc „prawie tyle samo, co metraż wszystkich budynków Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku”. Ale to w Gdańsku znajdziemy jedną z najciekawszych jednostek akademickich w Polsce: Katedrę Intermediów wchodzącą w obręb Wydziału Rzeźby. Grzegorz Klamana i Witosław Czerwonka, profesorowie prowadzący najważniejsze pracownie wchodzące w skład jednostki, zaprosili do współpracy artystów młodszego i średniego pokolenia, między innymi Bognę Burską, Angelikę Fojtuch, Macieja Salomona, Mariusza Warasa, Konrada Pustołę i Adama Witkowskiego. Ten ostatni, chociaż formalnie zatrudniony na Wydziale Grafiki, na Intermediach prowadzi dwie pracownie: Podstawy Grafiki Multimedialnej oraz Podstawy Audio. Na podobnej zasadzie na Intermediach wykładają Waras, Salomon czy Fojtuch. Ta osobliwa sytuacja pokazuje tyleż olbrzymi potencjał katedry, co niemoc samej akademii, która nie potrafi zdyskontować legendy i dorobku tego miejsca. O ocenę polityki uczelni pytam Adama Witkowskiego. – Moja ocena sytuacji panującej wewnątrz całej akademii nie może być jednoznaczna. Mogę jednak stwierdzić, że z punktu widzenia artysty zaangażowanego w działania dalekie od tradycyjnego malarstwa sztalugowego, projektowania plakatów teatralnych czy rzeźbienia w glinie, ogólny obraz gdańskiej akademii nie wygląda najlepiej.

Wszelkie przejawy tej „innej” twórczości wypychane są na margines życia uczelni. Miejscem, w którym taki rodzaj działań ma szansę na rozwój, jest właśnie Katedra Intermediów na Wydziale Rzeźby – mówi Witkowski. Czy katedra ma szansę stać się wydziałem? Witkowski przyznaje, że wielokrotnie słyszał o takich planach. Czas pokaże, czy władze uczelni zacisną zęby i, biorąc przykład ze swojego krajana, powiedzą „nie chcę, ale muszę”. Bo scena artystyczna jest w Gdańsku podzielona w sposób, by tak rzec, ontologiczny. Z jednej strony mamy działania Grzegorza Klamana i Anety Szyłak, Stocznnię, Wyspę z Alternatywą, Łażnię, ale także zdobywającą powoli uznanie Gdańską Galerię

Miejską 2 – z drugiej zaś konserwatywne środowisko symbolizowane malowidłem *Ostatnia wieczerza* autorstwa Macieja Świeszewskiego. Dla jednych powrót arte polo z za grobu, dla innych przykład tryumfu malarstwa Nowych Dawnych Mistrzów – co by nie mówić, faktem jest, że to twórczość prof. Świeszewskiego, a nie prof. Klamana, należy uznać za faktyczny (i chyba pożądany) symbol gdańskiej uczelni.

W pozostałych placówkach zmiany są na tyle niewielkie, że pozostają, jak się wydaje, bez znaczenia w akademickiej hierarchii. Brakuje im zarówno symbolicznego, instytucjonalnego i artystycznego zaplecza Katedry Intermediów, jak i rozmachu wrocławskiego CSUiCI. W Katowicach otwarcie na środowisko młodej sztuki symbolizuje Szymon Kobylarz, który od 2007 roku piastuje stanowisko asystenta

w pracowni prof. Zbigniewa Błukacza. Niezwykle ciekawie prezentuje się też pracownia malarstwa w nieszablony sposób zdefiniowana przez Andrzeja Tobisa.

O sytuację na katowickiej ASP pytam Kobylarza, który o macierzystej uczelni wypowiada się ciepło, jednak zdaje sobie sprawę, że można tu sporo zmienić. – Brakuje większego otwarcia na inne środowiska twórcze, na ludzi niezwiązanych z katowicką uczelnią oraz na instytucje nieakademickie. Podejmowane są doraźne próby polegające na organizowaniu jednorazowych spotkań czy warsztatów z artystami i innymi ludźmi związanymi ze światem sztuki, jednak nie mają one charakteru długofalowego i systemowego – wylicza artysta. Nie zmienia to jednak faktu, że katowicka uczelnia zwraca uwagę dalekimi od schematu

**PRZYKŁAD UCZELNI
SZTUK PIĘKNYCH
POKAZUJE, ŻE
POZYSKANIE PIENIĘDZY
ZE ŚRODKÓW UNIJ-
NYCH TO TYLKO
PIERWSZY KROK NA
DRODZE MITYCZNE-
GO „ROZWOJU RE-
GIONALNEGO”. NOWO
POWSTAŁE INWESTY-
CJE TRZEBA JESZCZE
– BAGATELA – WYPEŁ-
NIĆ TREŚCIĄ.**

NOWA MAPA POLSKICH UCZELNI SZTUK PIĘKNYCH

Wydział Malarstwa i Nowych Mediów
potencjał nowej uczelni
galeria Zona Sztuki Aktualnej
Guest Lecturers
„Magazyn Sztuki”
sklep internetowy

SZCZECIN
Akademia Sztuki

Wydział Komunikacji Multimedialnej
pracownia Audiosfera
pracownia Sztuka w Przestrzeni Społecznej
remont głównego gmachu, budowa nowego skrzydła
studia doktoranckie na Wydziale Komunikacji Multimedialnej
absolwenci

POZNAŃ
Uniwersytet Artystyczny

Centrum Sztuk Użytkowych i Centrum Innowacyjności
Wydział Ceramiki i Szkła
Katedra Malarstwa Architektonicznego i Multimediów
Katedra Mediacji Sztuki

WROCLAW
Akademia Sztuk Pięknych

nowy gmach
przejrzysta struktura uczelni
przyjazna strona internetowa
nowoczesna kampania reklamowa
Katedra Malarstwa, Rysunku i Rzeźby

Katedra Intermediów
Pracownia Działań Transdyscyplinarnych
modernizacja gmachu głównego

Wydział Nowych Mediów i Scenografii
Katedra Sztuki Mediów
Akademia Otwarta
Pracownia Otwarta
Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną
Katedra Mody
Pracownia Projektowania Gier i Stron Internetowych
Pracownia Sztuki w Przestrzeni Publicznej
Instytut Badań Przestrzeni Publicznej
galeria Spokojna
galeria Salon Akademii
wystawa dyplomowa *Coming Out*
nowe gmachy
absolwenci

GDAŃSK
Akademia Sztuk Pięknych

WARSZAWA
Akademia Sztuk Pięknych

ŁÓDŹ
Akademia Sztuk Pięknych

Centrum Nauki i Sztuki
Pracownia Rysunku Konceptyjnego i Storyboardu
Zakład Fotografii, Filmu i Mediów Cyfrowych
Zakład Teorii i Historii Sztuki
Wydział Tkaniny i Ubioru
przyjazna strona internetowa

KATOWICE
Akademia Sztuk Pięknych

KRAKÓW
Akademia Sztuk Pięknych

Pracownia Interdyscyplinarna II
Pracownia Sztuki Performance
absolwenci

charakterystykami pracowni malarskich i rysunkowych, a także drobiazgami w rodzaju billboardowej kampanii reklamowej z pracami studentów oraz przejrzystej i komunikatywnej strony internetowej – co niestety nie jest regułą. Pamiętając, że w Katowicach Wydział Artystyczny liczy tylko dwie katedry (malarstwa i rysunku), górnośląska akademia zaczyna jawić się jako kameralna uczelnia z potencjałem. A kiedy dodamy do tego nową siedzibę, towarzystwo Ronda Sztuki i miejsc takich jak KATO, zaczyna wyglądać do zupełnie nieźle.

Zgola inaczej sytuacja rysuje się w Łodzi – na akademii im. Władysława Strzemińskiego cieniem kładzie się ogólna sytuacja miasta, które już zapracowało sobie na miano „polskiego Detroit”. Według różnych szacunków z Łodzi w ostatnim czasie wyjechało 5 do 10 procent populacji (35–70 tys. osób), a w najbliższych latach chce to zrobić nawet jedna trzecia Łodzian! Tego typu statystyki i prognozy – nawet zakładając, że są mało precyzyjne – z pewnością nie sprzyjają długofalowym planom i optymistycznym wizjom. Z Łodzi wyprowadzają się też artyści – z pracy na tamtejszej akademii zrezygnowali Aleksandra Ska i Kamil Kuskowski. Zjawisko migracji wykładowców i studentów zawsze było czymś normalnym, ale obecnie nasiliło się – uczelnie zrozumiały, że muszą zabiegać o studenta, a studenci – że mogą wybierać w całym wachlarzu ofert. I to kolejny ważny punkt naszych rozważań.

Czy oznacza to, że student pragnący wyjść poza triadę, o której wspominał Witkowski, nie ma czego szukać w Łodzi? Nie do końca. Pionierskim przedsięwzięciem jest Pracownia Rysunku Konceptyjnego i Storyboardu prowadzona przez Krzysztofa Ostrowskiego na Wydziale Sztuk Wizualnych (Katedra Malarstwa i Rysunku). Szereg specjalistycznych pracowni oferuje też powołany na tym samym wydziale w 2010 roku Zakład Fotografii, Filmu i Mediów Cyfrowych. Student może poznać tu tajniki animacji lalkowej, filmu animowanego, a nawet światła „w teatrze, filmie i telewizji”. Jak widać, bliskość Filmówki zobowiązuje. Zwraca też uwagę Zakład Teorii i Historii Sztuki – znowu na Wydziale Sztuk Wizualnych. Uczą tu między innymi prof. Ryszard Kluszczyński, prof. Grzegorz Sztabiński, dr Kazimierz Piotrowski czy dr Łukasz Guzek (intrygujący przedmiot Aktualia sztuki). Osobnym kapitałem Łodzi jest niejako naturalny dla tego miasta Wydział

Tkaniny i Ubioru. Natomiast za niewykorzystany potencjał należy uznać sąsiedztwo Muzeum Sztuki i MS². Wnioski? Jak na uczelnię położoną godzinę drogi od Warszawy, łódzka akademia musi włożyć podwójny wysiłek w wykreowanie spójnej, oryginalnej oferty. Bo studenci i tak zagłosują nogami, a wynik rachuby „Warszawa czy Łódź” zdaje się być oczywisty. Szczególnie, że koncepcja Nowego Centrum Łodzi ciągle jest w fazie realizacji – na razie EC1 Łódź-Miasto Kultury zostało tzw. pierwszym partnerem łódzkiej ASP. Dobrze i to.

Kiedy podczas debaty *Kraków nie jest już polską stolicą kultury* zorganizowanej przez Radio Kraków minister Bogdan Zdrojewski wzdychał do nowych Szymborskich, Miłoszów, Nowosielskich czy Matejków, Facebook kpił: „Jak to »już« nie jest?”. A jednak w dziedzinie sztuk wizualnych gród Kraka ma się czym pochwalić, bo to właśnie krakowską akademię kończyli najważniejsi polscy malarze debiutujący po 1989 roku: Rafał Bujnowski, Marcin Maciejowski, Wilhelm

Sasnal i Jakub Julian Ziółkowski – a to tylko najgłośniejsze nazwiska. Problem w tym, że nie znajdziemy ich na listach zatrudnienia macierzystej uczelni. To niepojęte, jak można zaprzepaścić taki kapitał, ale po raz kolejny okazuje się, że Polak potrafi. Sytuacja krakowskiej ASP jest o tyle szczególna, że ostatnią legendarną pracownię prowadził tu Jerzy Nowosielski. Bujnowski i Maciejowski ukończyli Wydział Grafiki, zaś Sasnal i Ziółkowski pracownię prof. Leszka Misiaka, o którym absolwenci wypowiadają się w samych superlatywach, jednak, patrząc z zimnym dystansem, postawa *primum non nocere* to trochę za mało,

żeby z murów krakowskiej uczelni przepędzić duchy Józefa Mehoffera i Jacka Malczewskiego (z całym szacunkiem). Jak widać, trudno być prorokiem we własnym mieście, ale z drugiej strony nie tylko krakowska uczelnia cierpi na niedobór młodej kadry na wydziałach stanowiących „twarde jądro” akademii. Na razie, od niemal dekady, awangardą na Wydziale Malarstwa jest Pracownia Interdyscyplinarna II prowadzona przez Grzegorza Sztwiertnię i Zbigniewa Sałaja. W 2012 roku powstał też Wydział Intermediów, gdzie szczególną uwagę zwraca Pracownia Sztuki Performance kierowana przez prof. Artura Tajbera, jednocześnie dziekana wydziału. Tej trudnej dziedziny sztuki studenci mogą uczyć się między innymi u dr Artura „Artiego” Grabowskiego. Jak nie malarstwo, to może performans?

**TO TWÓRCZOŚĆ
PROF. ŚWIESZEWSKIEGO, A NIE
PROF. KLAMANA,
NALEŻY UZNAĆ
ZA FAKTYCZNY
(I CHYBA
POŻĄDANY) SYM-
BOL GDAŃSKIEJ
UCZELNI.**

MAŁA STABILIZACJA. NARESZCIE

Zmiany na polskich uczelniach sztuk pięknych ilustrują znaną prawdę: kto stoi w miejscu, ten się cofa. Dotyczy to nie tylko Poznania, choć w wypadku tej szkoły jest to szczególnie wyraźne, bo UA jeszcze „paruje” po najgorętszym okresie od dobrych kilkunastu lat. Ale ta energia zaraz się wytraci. Wiedzą o tym pedagodzy ze Szczecina. – Żyjemy w czasach określanym mianem stulecia kompetencji. Z danych wynika, że co sześć lat następuje podwojenie wiedzy, co półtora roku dokonują się znaczne zmiany w technologii komputerowej, w Internecie co roku. Aktualnie szacuje się, że pracownik powinien przekwalifikować się raz na 10 lat. We współczesnej dydaktyce artystycznej chodzi przede wszystkim o przygotowanie adeptów do samodzielnej pracy twórczej i dlatego świadomość zachodzących zmian wymaga nowatorskiego podejścia do kształcenia, którego niestety brakuje w skostniałych strukturach – mówi Aleksandra Ska. Kamil Kuskowski dodaje: „Nieźle znam prawo o szkolnictwie wyższym, w tym nawet poszczególne rozporządzenia ministerialne. Potrafię więc zaproponować akademii takie struktury, które w optymalny sposób służyć będą kształceniu studentów, a jednocześnie – stymulować rozwój kadry”. To również nowość: „nowi akademicy” precyzyjnie lokują miejsca, w których uczelniany mechanizm zaczyna się i nie akceptują biurokratycznej inercji. W miejsce pasywności – niestety typowej dla akademii – pojawia się postawa aktywna.

Powyższe przykłady pokazują, że siła drzemie w nowych strukturach: pracowniach, wydziałach, w końcu całych szkołach. Uderza, jak ważne jest wsparcie władz uczelni – lub jego brak. Szczególnie dobrze widać to na przykładzie Warszawy, gdzie zmiana rektora – prof. Ksawerego Piwockiego zastąpił prof. Adam Myjak – dokonała się w sposób płynny i w żaden sposób nie wpłynęła na funkcjonowanie nowych jednostek. Przeciwnie – można mówić raczej o kontynuacji kierunku wytyczonego przez prof. Piwockiego, za którego kadencji powołano dwa najważniejsze projekty stołecznej uczelni: Wydział Nowych Mediów i Scenografii oraz Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną. Przy tym ostatnim właśnie została powołana fundacja, która – czas zdradzić już tę tajemnicę – jest wydawcą niniejszego magazynu.

Czy tego chcemy, czy nie, bezpośrednią konsekwencją opisanych powyżej zmian jest zjawisko konkurencyjności uczelni sztuk pięknych. Już

teraz wyraźne, wzmocni się wraz z apogeum niżu demograficznego. Do tego argumentu dodajemy jeszcze jeden: uczelni sztuk pięknych jest w Polsce po prostu bardzo mało. To zupełnie inny „rynek” (choć mówimy o uczelniach państwowych) niż w przypadku szkół humanistycznych czy rozmaitych „akademii zarządzania” – w tym wypadku komercjalizacja szkolnictwa nie zadziałała. Najbardziej dynamiczne szkoły już dziś „wysysają” wykładowców z innych uczelni bądź obsadzają wakaty młodymi, ale uznanymi już artystami. Aby obraz się dopełnił, ci ostatni jednak muszą stanąć na tle klasyków polskiej sztuki najnowszej: można bowiem założyć, że nowych studentów niekoniecznie przyciągną post-kapistowskie pracownie, za to prawie na pewno zrobią to tacy twórcy jak Bałka, Kłaman, Tarasewicz czy Knaflewski. Tym bardziej, że w systemie bolońskim student może zmienić pracownię już po trzech latach nauki – jeszcze kilka lat temu taka operacja była o wiele bardziej uciążliwa. I jeszcze jedno: warto pamiętać, że konkurencją są dziś także uczelnie zagraniczne.

Pozostaje zapytać, jak i czy w ogóle posada na uczelni wpływa na twórczość artystów, którzy nie tak dawno debiutowali. Faktem jest, że tytularnymi akademikami zostają coraz młodszy twórcy, a szkoły sięgają po nich z coraz większym refleksem. Zorka Wollny mówi wprost: „Tak, to praca jaką lubię, ciągły kontakt z ludźmi i weryfikowanie swoich umiejętności, a przy tym baza, ubezpieczenie itd. Pozostałe sześć dni w tygodniu nie jestem akademikiem”. W podobnym tonie wypowiada się Szymon Kobylarz: „Pracę na ASP podjąłem dlatego, że gwarantowała mi stałą pensję i ubezpieczenie, ale także, co równie ważne, możliwości rozwoju, choćby w postaci otwarcia przewodu doktorskiego”. Czy mała stabilizacja stępi krytyczne ostrze sztuki młodych artystów? Wydaje się, że wręcz przeciwnie: to raczej szansa dla tych, którzy tworzą w „trudnych” rynkowo mediach. I o ile powszechny system ubezpieczeń dla artystów to ciągle mżonki, o tyle posada na akademii – już nie.

Co ciekawe, sami akademicy generalny obraz polskich uczelni sztuk pięknych malują w ciemnych barwach. – Ogólnie sytuacja polskich uczelni artystycznych jest nieciekawa – mówi Kamil Kuskowski. – Myślę że większość ASP funkcjonuje w przestarzałym modelu, w którym absolutnie bym się nie odnalazła – dodaje Zorka Wollny. Łukasz Skąpski na pytanie o ocenę polskich uczelni artystycznych odpowiada krót-

**AKADEMIKAMI ZO-
STAJĄ CORAZ
MŁODSI TWÓRCY,
A SZKOŁY SIĘGAJĄ
PO NICH Z CORAZ
WIĘKSZYM REFLEK-
SEM.**

ko: „Jak najgorsza”. – Myślę, że polskie akademie ciągle nie są w stanie nadążyć za najnowszymi zjawiskami w świecie sztuki i potrzebują więcej czasu na zaakceptowanie i przyswojenie sobie tych zjawisk – ocenia Kobylarz. I jeszcze głos Radka Szlagi: „Części kadry brakuje elementarnej wiedzy o tym, co dzieje się na świecie, a do tego częste jest przekonanie, że Internet to wymysł szatana. Ostatnio zatrudnia się raczej artystów »zasłużonych«, którzy uczą jak malować dzbanki i szmatki. To oczywiście jest cenna umiejętność”.

A jednak wydaje się, że cytowani wyżej artyści ulegli syndromowi człowieka, który, stojąc w środku lasu, widzi tylko pojedyncze drzewa, ale nie ogarnia całości. Tymczasem podobne oceny pasują raczej do sytuacji sprzed kilku-kilkunastu lat. Dziś nie ma już powrotu do lat 90. czy okresu sprzed dekady, a więc radykalnego wyobcowania uczelni sztuk pięknych z bieżącego życia artystycznego. Obecnie akademie i świat zewnętrzny przenikają się, choć ciągle jeszcze w niewystarczającym stopniu. Ale opisane w tym tekście inicjatywy – nowe wydziały, dynamiczne galerie uczelniane, magazyny, współpraca z innymi instytucjami – pokazują, że nic już nie odetnie uczelni sztuk pięknych od sceny artystycznej. Symboliczny jest tu status „Kowalni” – u zarania transformacji jedyne bastionu postaw progresywnych, a obecnie jednej z kilku pracowni dostępnych studentom na nowym wydziale. Bo na polskich uczelniach sztuk pięknych nigdy nie było tak dobrze, chociaż, powtórzmy, ciągle jesteśmy daleko od ideału. Ale wystarczy spojrzeć z szerszej perspektywy, żeby zamiast pojedynczych drzew – jednym z nich była właśnie „Kowalnia” – zobaczyć las, i to całkiem dorodny. Procesu zmian nie da się już powstrzymać: ruchy tektoniczne nieubłagane wypychają kolejne masy ziemi na powierzchnię. Dwadzieścia lat (!) po dyplomach Kozyry i Althamera – obronionych w tejże „Kowalni” – to wizja prof. Kowalskiego uznawana jest za jeden z fundamentów polskiej sztuki i pedagogiki artystycznej. Akademie w większości zrozumiały, że nie mogą dłużej obrażać się na rzeczywistość. Pytanie nie brzmi więc już „czy”, ale „kiedy” opisany tu proces się dopełni i całkowicie znikną mankamen-

NIE MA JUŻ
POWROTU DO
LAT 90. CZY
OKRESU SPRZED
DEKADY, A WIĘC
RADYKALNEGO WY-
OBCOWANIA UCZELNI
SZTUK PIĘKNYCH
Z BIEŻĄCEGO
ŻYCIA ARTYSTYCZNE-
GO. AKADEMIE
W WIĘKSZOŚCI ZRO-
ZUMIAŁY, ŻE NIE MOGA
DŁUŻEJ OBRA-
ŻAĆ SIĘ NA RZECZY-
WISTOŚĆ. PYTANIE
NIE BRZMI WIĘC JUŻ
„CZY”, ALE „KIE-
DY”.

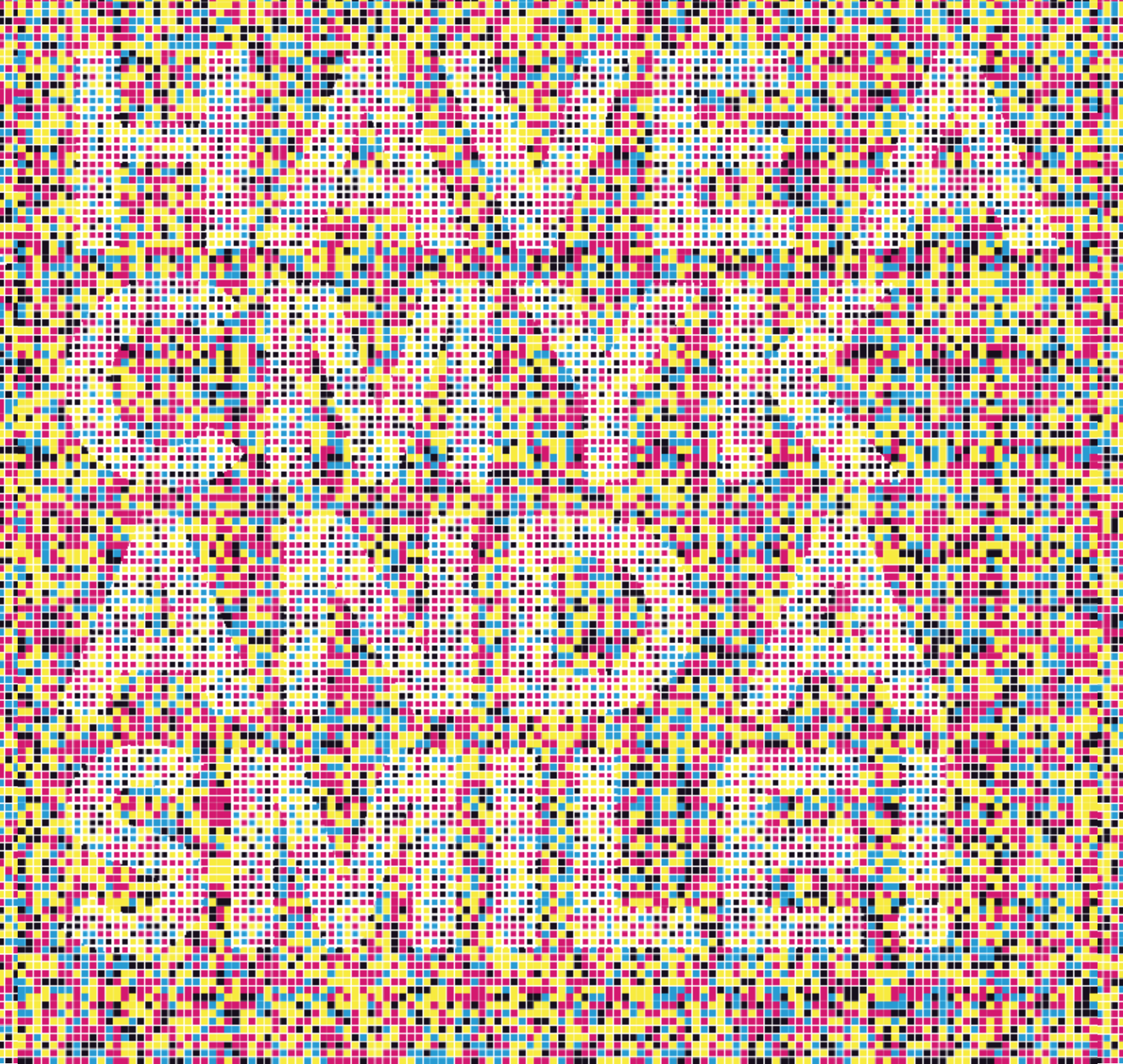
ty wymieniane przez Kobylarza, Szlagę czy Knaflewskiego. Niedawno doktorami sztuk zostali Artur Żmijewski, Katarzyna Kozyra i Anna Molska. Na razie nie pracują jako dydaktycy. Na razie...

Kilka lat temu w tekście *Pochwała Akademii* pół żartem, pół serio pisałem, że im bardziej konserwatywna uczelnia, tym lepiej, bo student ma się wobec czego (i kogo) buntować. Wszak zgodnie z zasadą wyłożoną przez Jacquesa Lacana, a spopularyzowaną przez Slavoję Žižka, „kiedy Boga nie ma, wszystko jest zabronione”; przy czym „Bóg” to każda dominująca instancja: religia, państwo, szkoła, urząd... Jeśli znika źródło opresji – jeśli „Boga nie ma” – jednostka nie może się wyemancypować. A jednak mimo wszystko dobrze się stało, że na polskich uczelniach sztuk pięknych teokrację zastąpiła już demokracja.☐



YES.pl

YES



Odkryj doskonały niepowlekany papier graficzny

Amber to przyjazny, wysokiej jakości papier niepowlekany, na którym zawsze można polegać. Dzięki szerokiej ofercie gramaturowej ma bardzo wiele różnych zastosowań. Więcej o papierze Amber dowiesz się na stronie www.arcticpaper.com/pl/amber



ARCTIC PAPER POLSKA SP. Z O.O.
WARSZAWA INFO-PL@ARCTICPAPER.COM www.arcticpaper.com



FELIETON

CAŁY NARÓD LEPI SWOJĄ STOLICĘ

**tekst: Łukasz Izert, Kuba Maria Mazurkiewicz
(zespolfwespole.org)**

Skończyliśmy studia na warszawskiej akademii. Zostaliśmy absolwentami Pracowni Struktur Mentalnych. Była to nieistniejąca fizycznie struktura, powołana do życia oddolnie przez studentów, niezależna od wykładowców i administracji. W ramach PSM-u spotykaliśmy się, dyskutowaliśmy na wybrane tematy i wydawaliśmy pismo. Wszystkie nasze przedsięwzięcia łączyło to, że dotyczyły bliskiego nam otoczenia. Przez „bliskie nam otoczenie” rozumiemy z jednej strony środowisko akademickie, z drugiej zaś świat zewnętrzny.

Ten ostatni często definiowany jest wobec akademii jako sieć instytucji artystycznych. Dla nas są to miejsca, z których pochodzimy, w których mieszkamy i które nas w różny sposób dotyczą. Świat zewnętrzny to także różnego rodzaju społeczności – rodzina, sąsiedzi, znajomi i nieznajomi ludzie, których mijamy na ulicy. Akademia i świat zewnętrzny nieustannie się przeplatają. Nie są to osobne światy, ale żywy organizm.

Akademia jest dla nas modelem, na przykładzie którego można bezpośrednio zaobserwować ogólne problemy, z jakimi boryka się całe społeczeństwo. Na podstawie praktycznego rozpoznania i gruntownej analizy, którą przeprowadziliśmy w czasie studiów, uznaliśmy, że główną bolączką uczelni jest niedobór postawy prospołecznej i odpowiedzialności publicznej zarówno wśród profesorów, jak i studentów. Nie rozwiążemy tej kwestii poprzez zewnętrzną modernizację, wymianę kadry czy odświeżenie wizerunku. Problem leży bowiem w świadomości każdego z nas. Wydaje nam się, że taki stosunek do świata jest charakterystyczny nie tylko dla środowisk artystycznych, ale dla całego naszego społeczeństwa.

Za przykład może posłużyć problem kup niesprzątaných przez właścicieli strających piesków. Niesprzątnięta kupa, nawet schowana pod śniegiem, może stać się w przyszłości przyczyną czyjejś krzywdy. Niesprzątanie po swoim psie jest objawem braku zaangażowania we wspólne sprawy. Właściciel psa jest jak obywatel, który ma różne zajęcia, zawód i związane z nim powinności. Pies jest jak praca – rzecz raczej lubiana, czasem lekko męczący obowiązek. To oczywiste, że psa trzeba wyprowadzać. Pies na spacerze robi kupę, która nie wchodzi już w zakres pracy właściciela. Kupą w życiu człowieka są sprawy publiczne i działania na rzecz wspólnoty, które wymagają zainteresowania nie tylko swoimi problemami. W kupę można wdepnąć i pobrudzić sobie but. Pojedynczy egzemplarz nie jest jeszcze zbyt uciążliwy. Jednak kiedy odchody zaśmieca cały chodnik, zaczyna robić się nieprzyjemnie.

Często odpowiedzialność za brud rzuca się na zewnętrzne instytucje. Obywatel z góry zakłada, że to do kogoś innego należy podjęcie działań w tej sprawie. W ten sposób zaczynamy ślepego ufać specjalistom, którzy mają wyręczać nas w obowiązkach społecznych. Jeśli rozbudzymy w sobie świadomość własnej mocy sprawczej, to poczynimy krok w kierunku budowania społeczeństwa, w którym obywatele działają na rzecz wspólnego dobra.

Pewnie niejednen czytelnik zastanawia się – o co wam chodzi? Przecież powstaje bardzo dużo stowarzyszeń i fundacji, które zajmują się podobnymi problemami. Również w dziedzinie sztuki muzea i galerie realizują programy społeczne, wymyślają i wdrażają sposoby aktywizowania ludzi spoza środowiska artystycznego. Oczywiście, to przedsięwzięcia godne szacunku. Jednak nie jest to pełen obraz sytuacji, bo w Polsce bycie społecznikiem powoli staje się nowym zawodem. Ludzie specjalizują się w dziedzinach, które powinny zajmować wszystkich obywateli.

Podobny sposób myślenia funkcjonuje również na uczelniach artystycznych. Oczywiście wydaje się, że akademia kształci artystę. Zastanówmy się jednak, czy oprócz wpajania umiejętności technicznych albo zdolności do myślenia zgodnego z obecnie obowiązującymi trendami artystycznymi, jedną z głównych misji uczelni nie powinno stać się kształtowanie postawy prospołecznej? Może w programach nauczania brakuje po prostu mądrze prowadzonych lekcji wychowawczych?

OBIEKT KULTURY

SOLPOL – NIEKOCHANY SYMBOL

tekst: Filip Burno

fotografie: Nauzet Naranjo Martin, Łukasz Rusznica

**1945: „WYBURZAJMY XIX-WIECZNE KAMIENICE, BEZWARTOŚCIOWE
ESTETYCZNIE RUDERY, WYLĘGARNIE CHORÓB!”**

**1989: „NIE WARTO CHRONIĆ PRL-OWSKIEJ ARCHITEKTURY,
TYCH WSTRĘTNYCH, SZARYCH PUDEŁ!”**

**2013: „POSTMODERNIZM? RACZEJ KICZOWATY, BEZWARTOŚCIOWY PLASTIK
PIERWSZYCH LAT TRANSFORMACJI, TEGO NIE WARTO CHRONIĆ!”**

W 1991 roku grupa kapitałowa Zygmunta Solorza zleciła budowę pierwszego od lat 30. XX wieku domu handlowego we Wrocławiu. Solpol został zaprojektowany w pięć dni i kosztował około 5 milionów dolarów. Czteropiętrowy budynek wzniesiony na działce po neorenesansowej kamienicy stał się częścią sekwencji historycznych budowli przy ulicy Świdnickiej: klasycystycznego gmachu Opery Wrocławskiej, neobarokowego hotelu Monopol i gotyckiego kościoła św. Doroty. Chociaż Solpol nie nawiązuje formalnie do przedwojennej budowli, to odwołuje się do typu narożnej XIX-wiecznej kamienicy z wieżyczką.

Solpol budził kontrowersje od chwili otwarcia 6 grudnia 1993 roku. Raziła szczególnie kolorystyka: róż w płytkach na elewacji, fiolet w szczeblinach i trójkątnych elementach podkreślających narożnik, grynszpan w kolumnach i stalowych ramach uwypuklających schodkowe formy w bocznych elewacjach. Kompozycję uzupełniały logotypy „Solpol” kojarzące się z czołówką *Miami Vice*.

Główny projektant Wojciech Jarząbek deklarował, że Solpol nawiązuje do zastanego kontekstu urbanistycznego. „Każdy element architektoniczny domu towarowego nawiązuje do wyglądu sąsiednich budynków” – tłumaczył architekt. Mimo to, Solpol nie jest przykładem nurtu kontekstualistycznego w architekturze postmodernistycznej; to raczej niesforne, późne dziecko amerykańskiej kolorowej postmoderny rozrabiające w miejskim salonie starego europejskiego miasta. Budynek nawiązuje do nurtu zapoczątkowanego przez Michaela Gravesa. Solpol ze swoimi gryzącymi się pastelami to architektura jakby przeniesiona z Florydy czy Santa Monica, wyraźnie inspirowana mocnymi (ale i pełnymi ironii, gry, zabawy formą) kapitalistycznymi archiznakami, które można dojrzeć nawet z autostrady. Jarząbek, absolwent Politechniki Wrocławskiej, od 1978 pracował w Kuwejcie. Znał doskonale nie tylko nowoczesne techniki i metody projektowania (ArchiCad!), ale także trendy światowej architektury.



SOLPOL

Autorzy: Wojciech Jarzabek z zespołem
(Paweł Jaszczuk, Jan Matkowski, Jacek Sroczyński)
Adres: Wrocław, ul. Świdnicka 21/23
Budowa: 1992–1993
fot. Nauzet Naranjo Martin



The logo for SOLPOL is displayed on a teal background. The word "solpol" is written in a lowercase, rounded, sans-serif font. The letters are white with a teal outline. Below the text is a white, stylized shadow or reflection effect that follows the shape of the letters.

solpol

SOLPOL

Wrocław, ul. Świdnicka 21/23
fot. Łukasz Rusznica

Solpol, wyśmiewany, nazywany „gaudipolo”, a ostatnio przez Filipa Springera oskarżany o zapoczątkowanie „pastelozji” w Polsce, pozostaje świadomym nawiązaniem do architektury, dizajnu oraz mody lat 80. i początku lat 90. XX wieku. Obok warszawskiego hotelu Sobieski (1992) jest to najlepszy polski przykład eskapistycznego, hedonistycznego, kolorowego postmodernizmu, który narodził się na przełomie lat 70. i 80. ubiegłego wieku – nie tylko w pracach Gravesa, ale także w dizajnie włoskiej grupy Memphis, grafikach tzw. Szkoły San Francisco czy kreacjach Thierry’ego Muglera i Bernarda Perrisa. Tyle że Solpol nie jest importem (jak stołeczny hotel); ma za to charakterystyczne rozbięcie formy, „wewnętrzne zróżnicowanie – jak gdyby poszczególne elementy dzieła rozprasała jakaś antygravitacyjna siła ponowoczesności” – jak pisał Fredrick Jameson, analizując Piazza d’Italia. Jednak to, co w Solpolu było świeże – bezceremonialność krzykliwej amerykańskiej postmoderny przy jednoczesnych pozorach „nawiązywania dialogu z kontekstem” (co zbliża Solpol do Saalgasse we Frankfurcie nad Menem) – w następnych latach zostało zbanalizowane przez samego architekta i armię naśladowców.

Zygmunt Solorz-Żak zdecydował niedawno o wyburzeniu Solpolu. Deklaracja biznesmena nie wzbudziła protestów towarzyszących zwykle niszczeniu „ikon modernizmu” doby PRL-u. Solpol nie jest już lubiany przez wrocławian. A przecież w mikołajki 1993 roku otwarcie sklepu było wydarzeniem. W relacji „Wieczoru Wrocławia” znajdziemy opis imprezy z biznesmenami, lokalnymi politykami i modelkami. „Najnowocześniejsza placówka w naszym mieście” – pisano w artykule *Europa na Świdnickiej*. Chwalono klimatyzację, ruchome schody, sieć wewnętrznej telewizji oraz „standard obsługi, jaki do tej pory znaleźliśmy jedynie z domów towarowych położonych na zachód od Odry”. W postpeerelowskim szarym Wrocławiu Solpol był jak kreacje z *Dynastii*, jak lasery w musicalu *Metro*, jak sterta sprzętu RTV-AGD w *Kole Fortuny*. Obiecywał rozkosz konsumpcji. Oznajmiał, a właściwie krzyczał: „Jesteśmy już Zachodem!”. Dziś na forach internetowych przeważają głosy poparcia dla wyburzenia Solpolu. Sam budynek faktycznie stał się przestarzały – brakuje miejsc parkingowych, zaplecza dostawczego, metalowe elementy rdzewieją, odpadają płytki. Pamiętajmy jednak, że renowacja Dworca Centralnego (i innych budynków z tego okresu) pokazała, że lepiej umyć niż zburzyć.

Solpol wydaje się skazany na zapomnienie także z innego powodu. Musi zniknąć z miejskiego salonu, bo to znak czasów, budynek-symbol przypominający o początkach

polskiej transformacji ustrojowo-ekonomicznej, o wstydlwym czasie kapitalizmu pierwszej połowy lat 90. Niechęć do Solpolu należałoby więc tłumaczyć zbiorowym wstydem – za handel w szczękach, za amarantowe marynarki i czarne mokasy, za skóroplastykę z butików, kolejki do pierwszego baru McDonald’s i głosy oddane na Tymińskiego. Los budowli wydaje się być przesądzony. ☒

**W POSTPEERE-
LOWSKIM, SZARYM
WROCŁAWIU SOLPOL
BYŁ JAK KREACJE
Z DYNASTII, JAK LA-
SERY W MUSICA-
LU METRO, JAK STER-
TA RTV-AGD W KOLE
FORTUNY.**



SOLPOL

Wrocław, ul. Świdnicka 21/23
 fot. Łukasz Rusznica



SOLPOL
Wrocław, ul. Świdnicka 21/23
fot. Łukasz Rusznica







WYDARZENIE

TAJNE

tekst: Adam Mazur

PRZEZ

fotografie: Bartosz Górka

POLIFNE

Znane z weneckich nabrzeży zawołanie „Gondola! Gondola!” rozbrzmiewa również w polskim świecie sztuki. Raz na dwa lata dochodzi do rozłamu w środowisku kuratorów i artystów. Dzielimy ich wtedy na cztery gatunki: tych, co składają, składali, złożą w niekreślonej przyszłości oraz takich, którzy nigdy, przenigdy składać nie będą. W tym roku na wenecki konkurs wpłynęło osiemnaście zgłoszeń. Wygrał Konrad Smoleński z kuratorami Danielem Muzyczukiem i Agnieszką Pinderą.

Jeśli poziom konkursu na projekt Pawilonu Polonia mierzyć stopniem tajemniczości, to tegoroczna edycja z pewnością bije wszelkie rekordy. Obrady – teoretycznie – zawsze są tajne. Ale w tym roku jurorzy, zwykle skorzy do rozmowy, konsekwentnie zasłaniaли się regulaminem, niepamięcią, brakiem czasu, a nawet poziomem zgłoszonych prac („Nie ma o czym mówić”). Kuratorzy projektów – prawie wszystkich za wyjątkiem zwycięskiego – także chcieli pozostać anonimowi. Można to tłumaczyć wściekłością przemieszaną z ogólnym rozżaleniem i poczuciem porażki. Nie chcą, bo nie mogą, bo starają się chronić artystów i pragną zrealizować projekt wystawy gdzie indziej, tym razem bez kontekstu biennale. Ten ostatni scenariusz wydaje się jednak najmniej prawdopodobny. Z obserwacji poprzednich edycji wynika, że zaledwie jedna na dziesięć zgłoszonych wystaw zostaje zrealizowana poza konkursem.

Spośród wszystkich kuratorów, do których udało mi się dotrzeć, tylko troje nie miało problemu z ujawnieniem swoich nazwisk: Tomasz Plata (projekt wystawy Nicolasa Grosppierre’a), Andrzej Szczerski (Robert Kuśmirowski) oraz Kaja Pawełek (Joanna Rajkowska). Pozostali woleli pozostać w ukryciu. Szanując ich wolę, skoncentruję się na artystach. Artystach, którzy jak zwykle są w sytuacji najtrudniejszej. W końcu

to o ich nazwiskach – zgłoszonych przez kuratorów – dyskutuje *jury*. Choćby chcieli, nie mogą pozostać anonimowi – chyba, że założyć stuprocentową tajność obrad, ale w czasach Vatileaks trudno o takie standardy. W dodatku jurorzy nie obradują pod przysięgą, choć może w przyszłości się to zmieni. Póki co wszyscy działamy w małym, liczącym może nieco ponad setkę ekspertów środowisku. Tu tajemniczość jest raczej pozą niż faktem.

O najważniejszych pretendentach do nagrody dyskutowano w kularach już tego samego dnia, w którym zebrała się komisja konkursowa. Komentowano wybór wystawy Józefa Robakowskiego na projekt rezerwowowy, czyli nieformalne drugie miejsce. Plotkowano natomiast o wszystkich: od już wspomnianych Roberta Kuśmirowskiego, Nicolasa Grosppierre’a i Joanny Rajkowskiej przez Paulinę Ołowską i Wojciecha Bąkowskiego po Slavs and Tatars. Mówiło się też o Christianie Tomaszewskim czy The Krasnals. Z anonimowych źródeł wiemy, że chętne do pracy w Wenecji były również Zuzanna Janin, Goshka Macuga i Jadwiga Sawicka. Nazwiska pozostałych uczestników przepadły w mrokach jurorskiej niepamięci.

Choć biennale odbywa się co dwa lata, to polskim zwyczajem jest utrzymywanie całego środowiska w napięciu aż do ostatniej chwili. Gdy *jury* wybierze już projekt, zwycięzcy (kuratorzy i artyści) stają przed prawdziwym *tour de force* – muszą przygotować w nieco ponad kwartał najbardziej oczekiwaną ekspozycję roku. To sytuacja na tyle absurdalna, że niektórzy kuratorzy nie biorą udziału w konkursie, ponieważ, jak sami mówią, w takich warunkach poważnie pracować się nie da.

Tryb *last minute* wynika z dwóch powiązanych ze sobą czynników. Po pierwsze, jak zwykle winna jest niewydolna biurokracja. Najłatwiej byłoby zrzucić wszystko na odpowiedzialną za przeprowadzenie konkursu oraz nadzór nad przygotowaniem wystawy instytucję, czyli Narodową Galerię Sztuki Zachęta w Warszawie. To jednak nie do

końca sprawiedliwe oskarżenia, gdyż *de facto* za formalne przygotowanie konkursu odpowiada Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Owo przygotowanie ciągnie się miesiącami i polega głównie na przetrzymywaniu dokumentów – regulaminu, budżetu i wstępnej dokumentacji.

Drugim czynnikiem opóźniającym procedury konkursowe jest założenie przyjęte przez polskich koordynatorów, że konkurs nie może zostać ogłoszony

przed ujawnieniem przez włoskich organizatorów tematu biennale. Tyle że poznajemy go dopiero na rok przed konkursowym wernisażem. Główny kurator – w tym roku w tej roli występuje Massimiliano Gioni – zaproponował artystycznemu światu temat może nie tak ogólny, jak jego poprzednicy, ale mimo wszystko łatwo poddający się interpretacji: *Il Palazzo Enciclopedico*. Oczekując na ogłoszenie tematu, polscy koordynatorzy konkursu mają nadzieję, że zastosowanie się do propozycji głównego kuratora zwiększa szansę na wygraną. Problem w tym, że w ostatnich latach nagrody otrzymywały pawilony najlepsze, a nie wpisujące się w dość ogólnikowe hasło. Wydaje się, że nawet praktyka polskiego *jury* – włącznie z tegorocznym wyborem wystawy Konrada Smoleńskiego – wykazuje tendencję jeśli nie ignorowania, to dość luźnego podchodzenia do tematu imprezy. Czy jest zatem sens zwlekać z rozpoczęciem procedur konkursowych?

W tym roku konkurs oficjalnie ogłoszono w listopadzie, termin nadsyłania zgłoszeń upływał w grudniu, a komisja zbierała się w styczniu. Konrad Smoleński, Daniel Muzyczuk i Agnieszka Pindera mieli zatem trochę ponad cztery

**CHOĆ BIENNALE OD-
BYWA SIĘ CO DWA
LATA, TO POLSKIM
ZWYCZAJEM JEST
UTRZYMYWANIE CA-
ŁEGO ŚRODOWISKA
W NAPIĘCIU AŻ DO
OSTATNIEJ CHWILI.**



**PROCES PRODUKCJI PRACY KONRADA SMOLEŃSKIEGO
*EVERYTHING WAS FOREVER, UNTIL IT WAS NO MORE***

Węgrów, 2013

miesiące na zrealizowanie najbardziej oczekiwanej wystawy roku, a nawet ostatnich dwóch lat. Brzmi nieźle? Polska jako jedno z niewielu państw prezentuje kuratorów i artystów obecnych w pawilonie dopiero w roku, w którym odbywa się biennale. Inni albo uwijają się sprawniej z papierami, albo nie czekają na Włochów i rozpisują konkursy odpowiednio wcześniej. W niektórych krajach w ogóle nie ogłasza się konkursu. Zamiast tego komisja wybiera komisarza pawilonu i artystę, którzy jej zdaniem najlepiej nadają się do przygotowania wystawy.

Teoretycznie wszyscy wiedzą, że nie tak powinna wyglądać praca nad Pawilonem Polonia, ale do tej pory jakoś nie udało się zmienić trybu pracy. Wręcz przeciwnie, konkursy weneckie ogłaszane są coraz później. Może ma to sens. Wygrała w końcu propozycja o roboczym tytule *Everything Was Forever, Until It Was No More*.

Zwycięski projekt Konrada Smoleńskiego to, jak można przeczytać w lakonicznym komunikacie jury, wieloelementowa instalacja dźwiękowa, nawiązująca do wizji maszynowego, futurystycznego świata. Ogromne dźwiękowe konstrukcje wypełniają nieomal klaustrofobicznie całą przestrzeń pawilonu Polonia, koncentrując energię, wywołując nieomal cielesny rezonans w widzach-słuchaczach. Instalacja ewokuje poczucie emocjonalnego niepokoju i napięcia, problematyzując

**W TYM ROKU
KONKURS OFICJALNIE
OGŁOSZONO W LI-
STOPADZIE, TER-
MIN NADSYŁANIA
ZGŁOSZEŃ UPŁYWAŁ
W GRUDNIU, A KOMI-
SJA ZBIERAŁA SIĘ
W STYCZNIU.**

kwestie akumulacji, klasyfikacji oraz porządkowania wiedzy, stawiając problem niedoboru i przesyty informacji, a także jak piszą kuratorzy: »spowalniania historii, zawieszenia jej biegu«. Jest to być może szansa na nowy początek”.

Warto też przypomnieć skład jury, któremu przewodniczyła historyczka sztuki, a od niedawna również kuratorka, Anna Markowska. Do zespołu oceniającego aplikacje powołanego przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego weszli: Galit Eilat, Donata Jaworska, Joanna Kiliszek, Grzegorz Kowalski, Anna Markowska, Luiza Nader, Anda Rottenberg, Piotr Rypson, Jarosław Suchan, Aneta Szyłak, Krzysztof Wodiczko i Hanna Wróblewska.

Jury wybierało projekty w głosowaniach poprzedzonych dyskusją nad poszczególnymi projektami. Zwyczajowo do wyścigu stanęły wystawy zarówno indywidualnych artystów, jak i kolektywów artystycznych (The Krasnals). Bardzo rzadko zdarza się, by kuratorzy przysyłali na konkurs pomysł wystawy grupowej. Raczej rozważane są za i przeciw danej wystawy indywidualnej. Czy przyznać ją za zasługi artyście w średnim wieku, czy też dać szansę na rozwój kariery i zmotywować twórcę młodszego? Czy pokazać prace względnie nowe, czy raczej postawić na bezpieczną ekspozycję dzieł znanych? W tym roku szala zwycięstwa przechyliła się na stronę Smoleńskiego, a Robakowski – z planem retrospektywnej wystawy filmów przygotowanej przez anonimową kuratorkę – po raz kolejny w swojej karierze zajął drugie miejsce.

Co ciekawe, niektórzy bardzo serio potraktowali pomysł Gioniego (Robert Kuśmirowski, Nicolas Gropierre), inni poszli w stronę przeciwną (Smoleński) bądź w ogóle nie potraktowali serio tematu „pałacu encyklopedycznego” (Robakowski). Choć anonimowe, ciekawe wydają się sprzeczne opinie jurorów, z których jedni narzekali na niską jakość prac („Wszystkie były średnie, jakby pisane na kolanie”), a drudzy podkreślali zaskakująco wyrównany i wysoki poziom („Dyskusja była ożywiona, trudno było wybrać najlepszy projekt z takiej ilości świetnych propozycji”).

Z mojej rozmowy z kuratorami zwycięskiego projektu wynika, że jakkolwiek późno ogłaszany jest konkurs, to jednak startujący w nim kuratorzy i artyści przygotowują się do niego odpowiednio wcześniej, a swoją pracę traktują poważnie. O wysokiej jakości świadczyć też może fakt, że w tym roku

żaden z osiemnastu nadesłanych na konkurs projektów nie odpadł z przyczyn formalnych. To istotne, gdyż nieprzypadkowo jednym z głównych kryteriów diskutowanych przez jury była „wykonalność” projektu. „Wykonalność” jest kategorią okrutną, ponieważ dotyczy w mniejszym stopniu idei, a w większym średniego budżetu wystawy, możliwości organizatorów i przede wszystkim niewielkiej ilości czasu.

Dyskusja jurorów o projektach, jakkolwiek pogłębiona, zawsze okazuje się niewystarczająca z punktu widzenia artystów i kuratorów startujących w konkursie. Nic więc dziwnego, że proszący o anonimowość uczestnicy rzucali inwektywy pod adresem sędziów, o których słyszeli, że „nie przeczytali nawet pierwszej strony” nadesłanego projektu, a wszystko było robione w pośpiechu i bez należytej uwagi. Być może rosnąca troska o anonimowość jest symptomem wzajemnej wrogości, coraz większej alienacji decydentów i poczucia wykluczenia petentów.

Pisząc o Wenecji *Anno Domini* 2013, warto wspomnieć o dość zasadniczej zmianie w samym sposobie wyłaniania zwycięzcy. Regulamin konkursu mówi, że wybór jest dwustopniowy. W pierwszym głosowaniu do dalszego etapu przeszły „projekty najciekawsze”, których ujawnić, ze względu na obowiązującą tajemnicę, jurorzy nie chcieli. Drugie głosowanie było anonimowe i na wniosek anonimowego członka jury punktowane. We wcześniejszych edycjach zwykle głosowano na jedną zwycięską pracę, często

do upadłego prowadząc pełną emocji i strategicznych alianów dyskusję. Wszystko po to, by dowieść wyższości tego a nie innego artysty. Taka była nieformalna tradycja obrad. Niby niewielka różnica formalna, ale konsekwencje dla głosowania kolosalne. „Wygrała prosta arytmetyka, a nie siła perswazji poszczególnych jurorów” – komentowała wynik głosowania prosząca o anonimowość członkini jury.

Dla części środowiska rezygnacja z dyskusji jest świadectwem pójścia na łatwiznę, zdania się na przeciętność. Już po obradach można było usłyszeć głosy, że gdyby głosowano na jeden projekt i dyskutowano do końca, to zwyciężyłaby bardziej radykalna praca. Może nie odpowiadająca części składu oceniającego, ale taka, za którą zdecydowani daliby się pokroić. „Wybrano bezpieczny, średni projekt” – komentował kurator jednej z poprzednich wystaw w Pawilonie Polonia. Z kolei zwolennicy bezwzględnie tajnego systemu punktowego bronią metody jako skutecznej w wyłanianiu najlepszych merytorycznie projektów: bez forsowania faworytów, bez „spisku sztuki”. Coś w tym jest, bo jedno o wyborze Konrada Smoleńskiego można powiedzieć na pewno – był zaskoczeniem dla wszystkich.☒



**PROCES PRODUKCJI PRACY KONRADA SMOLEŃSKIEGO
*EVERYTHING WAS FOREVER, UNTIL IT WAS NO MORE***

Węgrów, 2013



PROCES PRODUKCJI PRACY KONRADA SMOLEŃSKIEGO
EVERYTHING WAS FOREVER, UNTIL IT WAS NO MORE

Węgrów, 2013



WYDARZENIE

SPOWALNIANIE
CZASU

z **Danielem Muzyczukiem i Agnieszką Pindera**
rozmawia **Adam Mazur**
fotografia: **Jacek Kołodziejcki**

Adam Mazur [AM]: Danielu, kiedy poznałeś
Konrada Smoleńskiego?

Daniel Muzyczuk [DM]: Bliska współpraca z Konradem zaczęła się w 2011 roku przy okazji pracy nad wystawą konkursową *Spojrzenia* organizowaną przez Deutsche Bank w Zachęcie. Mam problem z tak zwanym nadążaniem za nową sztuką, dlatego zaproszenie do kuratorowania *Spojrzeń* było dla mnie dość ciekawym, ale też paradoksalnym doświadczeniem. Umożliwiło mi to jednak dokładne zapoznanie się z twórczością artystów, którzy przeszli selekcję. Napisałem później parę tekstów na zamówienie Konrada.

AM: Poznańskie środowisko to fenomen na polskiej scenie?

DM: Trzeba się tutaj odnieść do pojęcia „penerstwa”, które powstało w kręgu Michała Lasoty. Wydaje mi się, że Piotr Bosacki czy Konrad Smoleński przeszli bardzo ciekawą ewolucję od tych penerskich, chuligańsko-brudnych prac do obecnych projektów. Naturalnie obaj artyści reprezentują odmienne postawy. Nie dopatrywałbym się tutaj jakiegoś fenomenu *genius loci*. Ciężko jest szukać wspólnego mianownika dla twórczości różnych artystów z Poznania – tym bardziej, że kończą różne pracownie i podlegają różnym wpływom. Ale jeśli chodzi o Poznań, to myślę, że warto podkreślić rolę Leszka Knaflewskiego.

AM: Jak scharakteryzowałibyście postawę Konrada Smoleńskiego?

DM: U Konrada interesuje mnie coś, z czym się w chwili obecnej zmagamy, czyli niedyskursywność jego

realizacji. One są, brzęczą, rezonują i jeżeli z nimi obcuje, to bardzo często trudno jest ci pozierać myśli. Nie poddają się łatwemu konceptualnemu opisowi, co oczywiście wynika z abstrakcyjnego charakteru jego muzyki. Z drugiej strony sztuka Smoleńskiego jest pełna nawiązań – od minimal artu po estetykę punk rocka – które są w zagadkowy sposób skonfigurowane. Pewne elementy zostały wyizolowane, aby lepiej opowiedzieć o całości. Jednak izolacji nie podlegają bynajmniej te szczegóły, co do których byśmy się tego spodziewali. Na przykład Piotr Bosacki, również pochodzący z tego środowiska, jest podobny w swoich dążeniach do Konrada, z tym, że reprezentuje biegun odwrotny. W jego wypadku oferowany przez artystę opis jest na tyle bogaty, że staje się przezroczysty. Ten opis operuje pojęciami z bardzo różnych porządków, na przykład hermeneutyka spotyka się z babskim gadaniem i łądujemy w tym samym punkcie. Osobom piszącym o sztuce, a przynajmniej mnie osobiście, nagle brakuje narzędzi, żeby poprowadzić wokół tej sztuki jakiś zwarty dyskurs. Być może jest to postawa typowa również dla Honzy Zamojskiego, skoro już jesteśmy przy artystach „pознаńskich”. Oni nie dopuszczają krytyki do spełnienia swojego powołania. Pewnie dlatego Konrad Smoleński do tej pory nie ma nawet katalogu.

AM: Czy pokaz Konrada Smoleńskiego w Pawilonie Polonia to pierwsza wystawa, którą robicie razem?

Agnieszka Pindera [AP]: Pracowaliśmy już wcześniej w duecie. W ten sposób powstała na przykład *Melancholia sprzeciwu* oparta na wycinku kolekcji MuHKA w Antwerpii, w ramach której prezentowaliśmy prace choćby Andrieja Monastyrskiego i Anatolija Osmołowskiego. We dwoje przygotowaliśmy też program filmowy *Sugar in the Air*, który towarzyszył konferencji The Penzance Convention zorganizowanej w zeszłym roku przez Teresę Gleadowe w Kornwalii. Nasze wspólne projekty przyniosły nam stypendium w programie *Młoda Polska* i wygraną w konkursie im. Igora Zabła, który organizuje, a przynajmniej organizowała Moderna Galeria / Museum of Modern Art w Lublanie. We trójkę natomiast, wspólnie z Joanną Zielińską podczas naszej

SZTUKA SMOLEŃSKIEGO JEST PEŁNA NAWIĄZAŃ – OD MINIMAL ARTU PO ESTETYKĘ PUNK ROCKA – KTÓRE SA W ZAGADKOWY SPOSÓB SKONFIGUROWANE.

współpracy w CSW w Toruniu, kuratorowaliśmy między innymi program rezydencyjny (polegający na porywaniu rezydentów z innych lepiej wyposażonych ośrodków), wystawę *MORE IS MORE* (z pracami m.in. Johna Bocka, Monici Bonvicini czy Gregora Schneidera) i *Pokój z kuchnią* – łączący w sobie ekspozycję współczesnego dizajnu, instytucjonalnej kolekcji z świetlicą i „pojemnikiem” na program publiczny.

AM: Na czym polega wasza współpraca?

AP: Czytałam kiedyś, że strategia łączenia osób o różnych charakterach czy o różnych polach zainteresowań sprawdza się podobno w różnego rodzaju zespołach projektowych, od *public relations* po zarządzanie kryzysowe. Wydaje mi się, że trochę przypadkiem udało nam się właśnie tę strategię wdrożyć do świata sztuki. Chyba naprawdę obydwójce dobrze czujemy się, działając w obrębie zespołu projektowego, jakim jest kolektyw kuratorski. Poza tym współpracujemy też z innymi osobami – w moim przypadku jest to wspomniana już Joanna Zielińska, a poza tym Michał Woliński, Victoria Ivanova, Joanna van der Zanden, Aleksandra Kononiuk czy Marika Zamojska.

Daniel Muzyczuk

Prowadził program dyskursywny w CSW Łaźnia i wykładał na gdańskiej ASP. Tam też poznał Roberta Rumasa, którego wpływ ocenia jako najważniejszy dla ukształtowania swojej postawy. Pracując w CSW Znaki Czasu w Toruniu, kuratorował wystawy *Poszliśmy do Croatan* (z Robertem Rumasem), solowy pokaz Susan Philipsz oraz szereg projektów, nad którymi pracował z całym zespołem. Od 2011 roku pracuje w Muzeum Sztuki w Łodzi, w tamtejszym Centrum Muzeologicznym, które ma za zadanie kształtowanie programu publicznego oraz projektów badawczych. Tam też zrealizował – z Davidem Crowleyem – wystawę *Dźwięki elektrycznego ciała* dotyczącą historii sztuki dźwięku w Europie Wschodniej, którą w czerwcu będzie można oglądać w londyńskiej fundacji Calvert 22.

W PROPOZYCJI SMOLEŃSKIEGO REZONANS ZABIJA ZNACZENIE WSZELKIEJ WIEDZY, NAUKI CZY TEŻ HISTORII.

DM: Bardzo cenię sobie współdziałanie na poziomie kuratorskim. Realizowałem projekty chociażby z Robertem Rumasem czy Davidem Crowleyem. Nawet jeśli czasem prowadzi to do sporów, ważne jest, że już na bardzo wczesnym etapie (przy założeniu wzajemnej szczerości współkuratorów) negocjowana jest koncepcja wystawy czy innego projektu. Może to prowadzić do kompromisów albo uśredniania, ale jeśli mamy odwagę, żeby wspólnie zobaczyć coś, co przedtem nie istniało, możliwe jest stworzenie projektu promieniującego.

AM: Jak to się stało, że zdecydowaliście się złożyć propozycję wystawy Konrada Smoleńskiego w Pawilonie Polonia?

AP: W pewnym momencie zainteresował mnie koncept zaproponowany przez głównego kuratora biennale Massimiliano Gioniego, gdyż wydawał mi się spójny z tym, co robiliśmy wcześniej z Danielem. Historia nauki pojawiała się już kilkakrotnie jako słowo-klucz w naszych wspólnych projektach. Ten wątek rozwinięliśmy między innymi we wspomnianym wcześniej programie filmowym *Sugar in the Air*. Tam zdecydowaliśmy się spojrzeć na praktykę artystyczną z perspektywy nauk chemicznych, a właściwie przez pryzmat procesu ekstrakcji.

DM: Biorąc pod uwagę projekt, z którym zwrócił się do nas Konrad, artysta zdecydowanie spoza Pałacu Encyklopedycznego – nie odnoszę się tutaj do jego wiedzy, tylko do wspomnianej wcześniej niedyskursywności jego prac – oraz nasze wcześniejsze doświadczenia, mogliśmy postawić na kontrast w stosunku do konceptu Gioniego. W propozycji Smoleńskiego rezonans zabija znaczenie wszelkiej wiedzy, nauki czy też historii.

AP: Generalnie optymizm Gioniego, przynajmniej ten przebijający z pierwszej zapowiedzi projektu, bo wciąż nie wiemy, w jakim kierunku zmierza sama wystawa, chcieliśmy zrównoważyć mocnym pesymizmem.

DM: Polskością.

AM: Uporządkujmy: przeczytałaś tekst Gioniego, zadzwoniłaś do Daniela, Daniel zaproponował Konradowi współpracę...

Agnieszka Pindera

Absolwentka studiów kuratorskich na Uniwersytecie Jagiellońskim. Pracowała w Fundacji IZO-LYATSIA w Doniecku na Ukrainie jako kuratorka programu rezydencyjnego, a także kustoszka w warszawskiej Królikarni, kuratorka w toruńskim Centrum Sztuki Współczesnej Złota Kamienica i w krakowskim Zderzaku. Robiła wystawy w gdańskim ZOO (*Wszyscy jesteście Marco Polo, PARKOWANIE*), Piktogramie (*Berlegustopol*, z Michałem Wolińskim) czy BWA w Tarnowie (*Tag! Base! Hide & See*, z Joanną van der Zanden). Ostatnio wydała *Praktyczny poradnik dla artystów* zawierający podstawowe kazusy prawa autorskiego i raport z badania sytuacji współczesnych twórców. Wspólnie z Marią Zamajską przygotowała wystawę *Jak się staje kim się jest*, która zainaugurowała działalność nowej siedziby tarnowskiego BWA.

DM: To Konrad zwrócił się do nas z propozycją kuratorowania wystawy. Ja, szczerze mówiąc, początkowo nie brałem pod uwagę pracy nad Biennale w Wenecji.

AP: Rozmawialiśmy z Konradem podczas wspólnego pobytu w Kijowie z okazji jego wystawy w PAC, że być może to dobry moment w jego karierze, żeby spróbować pracy na większą skalę.

AM: Jeśli chodzi o karierę Konrada Smoleńskiego, to póki co jest on artystą słabo obecnym w polskim obiegu instytucjonalnym. Stąd zaskoczenie wielu osób wyborem akurat jego projektu. Z tego, co mówisz, wynika, że miał dobrą intuicję.

AP: Intuicję i dobrych doradców. Do udziału w konkursie zainspirowała go Justyna Wesołowska, kuratorka z CSW Zamek Ujazdowski i Galerii Foksal, oraz Marta Kołakowska z Galerii Leto.

DM: Może Konrad był słabo obecny, natomiast jego projekt wenecki jest naprawdę wstrząsająco dobry i to zapewne przeważało. Jest jednym z najmłodszych reprezentantów Polski w Wenecji. W podobnym wieku była Monika Sosnowska, kiedy realizowała pawilon

w 2007 roku. Jednak Sosnowska była na zupełnie innym etapie kariery międzynarodowej. Z drugiej strony wydaje się, że rozpoznawalność Konrada w Polsce i na świecie wzrosła dzięki *Spojrzeniom* czy innym ważnym imprezom, w których brał udział – na przykład kuratorowanemu przez Okwui Enwezora La Triennale w Paryżu. Zaproponowana realizacja wynika z jego wcześniejszych prac dźwiękowych, rzeźb, instalacji i wydaje się być bardzo głębokim podsumowaniem dotychczasowej twórczości artysty.

AM: Czy moglibyście opisać tę wystawę?

AP: Pracując nad projektem, natknęliśmy się na opowiadanie J. G. Ballarda *Głosy czasu*, którego bohater, Kaldren, jest jedynym człowiekiem na ziemi odpornym na rozprzestrzeniającą się nieuleczalną chorobę polegającą na stopniowym zapadaniu w śpiączkę. Postanawia więc wykorzystać pozostały mu czas, tworząc dosyć osobliwą kolekcję, która składa się między innymi z ostatnich kompozycji Beethovena czy nagrań głosu z zaginionych statków kosmicznych. Chcieliśmy, żeby polska wystawa w jakiś sposób nawiązywała do tematu głównego, ale bliższy był nam raczej jego pesymistyczny wymiar. Ze zdziwieniem odkryliśmy też, że przestrzeń, budowla, w której Kaldren tworzy tę swoją kolekcję, podobnie jak Pałac Encyklopedyczny przywołany przez Gioniego, ma układ spiralny. I to był punkt wyjścia dla tworzenia konceptu wokół rzeźby dźwiękowej Konrada. Zainterесowała nas pozorna analogia między tymi dwoma anegdotami i skrajnie odmienna motywacja stojąca za działaniami Marino Auritiego, autora koncepcji Pałacu Encyklopedycznego, oraz Kaldrena, który tworzy kolekcję, żeby zbudować przyszłość tylko dla siebie samego. Opowiadanie Ballarda podobno było też punktem wyjścia dla Roberta Smithsona, który na jego podstawie zbudował *Spiral Jetty*...

DM: ...jako sposób walki z entropią. Samo pojęcie entropii było bardzo ważne dla Smithsona i wydaje się równie ważne dla Konrada Smoleńskiego. Jego prace bardzo często opierają się na badaniu przepływów energii. Od prądu przez fale dźwiękowe są to za każdym razem albo eksplozje, albo implozje energii, które mają niebezpieczny potencjał. Energia jest gromadzona do punktu, w którym jej erupcja zagraża samemu widzowi, stąd niepokój towarzyszący pracom Konrada. Jednocześnie gromadzenie energii jest procesem odwrotnym od entropii. To nas zaprowadziło do prze-

myślenia na nowo kwestii czasu i tego, w jaki sposób Smoleński pracuje tak naprawdę z temporalnością czy też zaburza poczucie upływu czasu. Tym bardziej, że Konrad postanowił odlać dwa potężne dzwony, które swoim dysonansem będą wprowadzały symboliczny akcent na początku kompozycji, jaką jest wystawa. Tym sposobem dochodzimy do samej instalacji, na którą składać się będą trzy główne elementy. Jednym z nich są tradycyjne spiżowe dzwony wykonywane w tej chwili w Węgrowie, zdobione przez Konrada, który jest zaangażowany w żmudny, dwumiesięczny okres produkcji.

AM: Smoleński i dzwony? Nie będzie głośników?

AP: Oczywiście, że będą. To dopiero początek. Pierwszy element około dwudziestominutowej kompozycji.

DM: Ten utwór jest rozpisany na trzy części, tak jak symfonia. Pierwszą częścią są wspomniane dzwony i ich współbrzmienie, które opiera się jednak na dysonansie. Ten sygnał będzie przechwytywany, przetwarzany i emitowany przez dwadzieścia szerokopasmowych głośników, które zamienią go w obcy i pozbawiony wymiaru symbolicznego dźwięk.

AM: To druga część?

DM: Rozpocznie się z *delayem*, czyli z opóźnieniem. To, co miało wymiar symboliczny, graniczny, eschatologiczny, zmienia się w stojącą falę, przepływ energii, coś, co na tych samych zasadach porusza molekuły zarówno żywych organizmów, które stają się po prostu pudłami rezonansowymi dla tego nieludzkiego dźwięku, jak i elementów, które są podstawą do trzeciej części tej kompozycji...

AP: ...czyli rezonansu metalowych elementów rzeźbiarskich, które również znajdują się w przestrzeni ekspozycji.

DM: Jak widać, już na samym poziomie technologicznym głównym medium będzie *delay*. Najważniejszy – obok obecnych także fali i rezonansu – gdyż odnosi się do spowalniania czasu. Cała sytuacja wyobraża moment wyhamowywania historii.

AM: Nie boicie się skojarzeń z pawilonem realizowanym w 2012 roku na Biennale Architektury przez Katarzynę Krakowiak – tylko *à rebours*?

AP: Dźwięk w sztukach wizualnych ma już długą historię. Równie dobrze moglibyśmy bać się pokazywania na wystawach prac wideo, bo są zbyt podobne do innych wideo. Należy też zauważyć, że to jest przecież zupełnie inne biennale, a tym samym ma inną publiczność. Praktykę Konrada Smoleńskiego i Katarzyny Krakowiak różni od siebie niemalże wszystko. Katarzyna uprawia coś, co możemy określić diagnostyką błędu, który ona obrazuje poprzez dźwięk. Jej działania oparte są ściśle na strategiach *site specific*. Realizacja wenecka polegała na badaniu, jak może słuchać budynek, zasysaniu dźwięku do jego wnętrza. Instalacja Konrada podlega innego rodzaju dynamice, bliższa jest estetyce i energii koncertów rockowych. Tworzywem w jego przypadku jest raczej czas niż miejsce.

AM: Czego oczekujecie od wystawy w Pawilonie Polonia?

DM: To ma być przede wszystkim bardzo ważny etap na drodze twórczej Konrada. Nam praca nad projektem sprawia niezwykle dużo przyjemności i jest dla nas olbrzymią nobilitacją. Należy jednak podkreślić, że to Konrad Smoleński jest od początku autorem tej propozycji i miał ją już do pewnego stopnia w głowie, kiedy się do nas zgłaszał. Nasze zadanie polega na tym, żeby to wszystko obudować i wyjaśnić, co, jak się domyślasz, łatwe nie jest.

AP: Konrad jest wdzięcznym współpracownikiem i wiemy, że to, nad czym pracujemy, ma dla niego znaczenie.

DM: Łączą nas z Konradem w tym konceptualnym rozszyfrowaniu jego pracy wspólne fascynacje. On żywo interesuje się współczesną fizyką, uwielbia Becketta, co ma w rozpadzie języka i historii bardzo duże znaczenie. Dla nas wszystkich inspirację stanowią teorie Juliana Barboura, który z całą świadomością problemów epistemologicznych twierdzi, że czas jako taki nie istnieje, a kauzalność stanowi tylko i wyłącznie złudzenie spowodowane funkcjonowaniem ludzkiego mózgu, co pozwala nam na komentowanie Encyklopedycznego Pałacu i wszelkich maksymalistycznych dążeń do zbadania świata.

AP: Według teorii Barboura można powiedzieć, że Encyklopedyczny Pałac już powstał, bo wszystkie wytwory ludzkiego intelektu są zebrane w jednym miejscu – w Platonii, jak nazywa ją Barbour.☺



G. Klucisz

WORKERS OF THE ARTWORLD UNITE

JESIEŃ 2013



kronika

Rynek 26, Bytom
tel. 032 281 81 33
www.kronika.org.pl

**Ministerstwo
Kultur
i Dziedzictwa
Narodowego.**

Zrealizowano ze środków
Ministerstwa Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



magazyn LUXUS
10.5—2.9.2013

Muzeum Współczesne Wrocław
pl. Strzegomski 2a

www.muzeumwspolczesne.pl

MWW

Muzeum Współczesne
Wrocław

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

FELIETON

NA DOBRY POCZĄTEK

tekst: Wojciech Albiński

Zacznę od książki, której nie przeczytałem, ale której autor może nadać trochę splendoru zarówno niniejszemu pismu, jak i – przede wszystkim – mnie. Chodzi o niemieckiego noblistę Tomasza Manna i jego powieść *Wyznania hochsztaplera Feliksa Krulla* – wystarczy nam tytuł i pewna anegdota; nie pamiętam, gdzie ją usłyszałem, więc pewności, że jest prawdziwa, też nie mam. Podobno Mann już na samym początku literackiej kariery zaczął pracować nad historią Feliksa Krulla, jednak jej nie ukończył. W tak zwanym międzyczasie napisał *Czarodziejską Górę*, *Józefa i jego Braci* i jeszcze inne długie książki. Dopiero pod koniec życia powrócił do pierwszej powieści. Można powiedzieć, że skończył to, co zaczął. Czy czuł się hochsztaplerem? Jeśli tak, to czuję z nim głębokie powinowactwo.

Czy po tym wstępie wierzą już Państwo w moje kompetencje kulturowe? Adam Mazur, który zaproponował mi, abym pisał tu felietony, uwierzył. To dobrze. Chciałbym jednak uniknąć nieporozumień, które może zrodzić elokwencja moich przyszłych tekstów. Dlatego już na początku obnażam przed czytelnikiem swoją nieznamość kanonu literatury. W razie czego każdy będzie wiedział, z kim ma do czynienia. Jeśli chodzi o moje uprawnienia do wygłaszania sądów nad sztukami wizualnymi, to nie skończyłem żadnych studiów w tym kierunku, większość wystaw mnie nudzi, teksty krytyczne irytują lub nic z nich nie rozumiem – setki nazwisk wirujących w głowie jak ubrania w pralce, zabójcza monotonia. Jednak z jakiegoś powodu lubię o sztuce pisać. Dlatego chętnie się wypowiem.

Wiadomo, że jedną z figur twórczości artystycznej jest wyciąganie królików z kapelusza (podobno Miłosz za każdym razem martwił się o efekt, jaki wywołają jego teksty). Moment, w którym nad czarnym cylindrem ukazuje się biały futrzak, jest nieoceniony. Królik wypada może efektowniej niż pakuły czy folia bąbelkowa, ale i one mogą okazać się wdzięcznym przedmiotem obserwacji. Oto prawdziwa próba wolności – w sztuce marzenia stają się rzeczywi-

stością. Zdaje się, że wolno wam wszystko, nie musicie mieć warsztatu, wykształcenia; wystarczy królik i kapelus. I to mnie do was przyciąga. Hochsztaplerstwo.

Też bym tak chciał. Być może, nazywając was hochsztaplerami, próbuję tylko zamaskować niepewność i wahania, które nie opuszczają mnie nawet przy pisaniu tego skromnego felietonu. No ale skoro mówią o tym i Mann, i Miłosz, i wielu innych, może coś w tym hochsztaplerstwie jest. To ono nas do siebie zbliża – niczym dwóch rozpoznających się w tłumie przedsiębiorców prowadzących konkurencyjną działalność gospodarczą. Powiedzmy, że stoimy na tym peronie – artysta wraz z wyrobnikiem pióra – i patrzymy, komu co wystaje z kieszeni, kto jest na tyle samotny i naiwny, że za jedną kolację oddałaby mieszkanie. Liczymy.

Wyrobnik pióra raczej podziwia odwagę oraz talent tego drugiego, który po szybkiej kalkulacji podchodzi do grupy ludzi i mówi: „Przepraszam, mam dla Państwa ciekawą propozycję!”. Następnie uważnie przygląda się ich portfelom. Właśnie za nim stoję i zastanawiam się, czy i tym razem mu się uda. Myślę, że poza odwagą musi mieć wiele talentu, wiedzieć, co tych ludzi tu sprowadziło, czym się martwią i cieszą. Jakby tego było mało, umie zajrzeć na tyle głęboko w siebie, żeby znaleźć w tym cylindrze coś, co tamci odbiorą jako własne. Jeśli wyciągnie pakuły, będzie musiał publiczność zagadać i to też jest ciekawe – jak sobie z tym wszystkim poradzi. Jeśli królika, zaczaruje ich i siebie samego, a to odmieni go na zawsze.

Tego nie ma ani w bankowości, ani w marketingu, to jest tylko w sztuce. Nawet w opisywaniu tych sztuczek jest coś wielkiego. Wydaje się, że dla człowieka wolnego, który chciałby zrobić coś użytecznego ze swoim życiem, nie ma przyjemniejszego obszaru niż sztuka współczesna. Jest tu tak ekscytująco. Nawet występując w roli pomniejszego hochsztaplera – nie na scenie pełnej reflektorów, ale przy małej lampce biurkowej.☐

INTERPRETACJE

ODZYSKAĆ

tekst: Daniel Muzyczuk

HAŁAS

fotografie: Dagny Szwed,
Olivier Kosta-Thefainé

„Bez transcendencji i duchowych wartości, heroicznej skali, cierpiętniczych decyzji, historyzującej narracji, wartościowego artefaktu, inteligentnej struktury, interesującego doświadczenia wizualnego”¹.

1 R. MORRIS, *THREE FOLDS IN THE FABRIC* [W:] TEGOŻ,
*CONTINUOUS PROJECT ALTERED DAILY. THE WRITINGS OF
ROBERT MORRIS*, MIT PRESS, CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS,
LONDYN 1993, S. 265.



BNNT

Soundbombing, Katowice, 2012
fot. Dagny Szwed



BNNT
Soundbombing, Kraków, 2012
fot. Dagny Szwed

Czy sam fakt, że zespół jest prowadzony przez artystę wizualnego (Konrad Smoleński) i projektanta (Daniel Szwed), wystarcza, żeby zainteresował się nim świat sztuki? Z pewnością nie. Jeśli jednak projekt muzyczny dostarcza nam dodatkowych narzędzi do analizy działań artystycznych, to chyba powinniśmy zwrócić na niego uwagę. Przypadek BNNT jest szczególny (stwierdzenie to sugeruje, że może istnieć również przypadek ogólny) z tego względu, że osadzony pośród prac Konrada Smoleńskiego ujawnia elementy, których w innych działaniach artysty nie widać. To właśnie brak owych elementów w pozostałych pracach Smoleńskiego sprawia, że ich znaczenie w omawianym projekcie jest szczególnie ważne.

Jak w pracach wizualnych zastosować estetykę wywodzącą się z rockowych koncertów? Na to pytanie w ostatnim czasie starało się odpowiedzieć wielu artystów. Wystawa *Rock-Paper-Scissors. Pop Music as Subject of Visual Art*, którą w Kunsthaus w Grazu w 2009 roku zrealizował Diedrich Diederichsen, stanowiła próbę podsumowania tego mariażu. Kurator przekonywał, że współczesna (bo przecież nie jest to pierwsza tego typu fala) fascynacja sceną muzyczną jest owocem tęsknoty za bezpośredniością doświadczenia, które w przestrzeni galerii z ekstatycznego przeżycia zamienia się w kontemplację. Wydaje mi się jednak, że do tego wszystkiego przyczynił się również inny, bardziej wstydlivy element, który zamknąć można w pojęciu nostalgii. Dorośli fani Nirvany, Mayhem czy Iggy'ego Popa stawiają ołtarzyki swoim świętym, a motywacją do zachowań tego typu jest próba odzyskania przeszłości, która w przypadku młodych artystów najczęściej oznacza powrót do okresu nastoletniości. W tej sferze uczuć nie ma różnicy pomiędzy profesjonalistami a przedstawianymi przez Jeremy'ego Dellera i Nicka Abrahamsa fanami Depeche Mode (film *The Posters Came from the Walls*), którzy swoją młodzieńczą fascynację sublimują w amatorskiej produkcji artystycznej. Jedyną różnicą może być poziom sublimacji.

Swoją poprzedni tekst o BNNT towarzyszący ich pierwszej płycie zacząłem od cytatu z rozmowy ze Smoleńskim, w której stwierdził on, że ich performan-

se to rzeźby. Ta wypowiedź skłoniła mnie do zbadania nieoczywistej postawy, która stoi za obecnością zespołu na scenie artystycznej. Skoro mamy do czynienia z formą rzeźbiarską, to projekt Smoleńskiego i Szweda musi stanowić renegotiację tego, co przez rzeźbę rozumiemy. Warunki prezentacji i ideologie ukryte za momentalną sytuacją koncertową oraz opartą na trwaniu instalacją galeryjną pod wieloma względami stoją do siebie w opozycji. Dlatego artyści zniewoleni nostalgią za pięknymi czasami, w których słuchali na przykład Fugazi, przenosząc swoje młodzieńcze inspiracje do przestrzeni galeryjnej, czyszczą je ze wszelkich elementów, które nie odpowiadają specyfice medium. Główną ofiarą takiego zabiegu jest głośność. Intelktualna przyjemność wywoływana przez kontemplację sztuki nie powinna zostać zmacona przez bolesny atak na uszy. To, co pozostaje, siłą rzeczy musi się wydawać reakcyjne i konformistyczne.

**INTELEKTUALNA PRZY-
JEMNOŚĆ WYWO-
ŁYWANA PRZEZ
KONTEMPLACJĘ SZTU-
KI NIE
POWINNA ZOSTAĆ
ZMAĆONĄ PRZEZ BO-
LESNY ATAK
NA USZY.**

BNNT rodzi się z próby przekładu takich doświadczeń, ale dokonywanej w innych warunkach. To, co zostało wyparte z galerii, powraca w innej postaci. Tym razem jednak za kamuflaż posłużyły pozbawione polotu idee reprezentowane przez tzw. „sztukę w przestrzeni publicznej”, ze szczególnym uwzględnieniem festiwalu tego typu twórczości. Język, jakim przemawiają do nas podobne projekty, często bazujący na kalkach czy też sformułowaniach wprost pochodzących z wniosków o dofinansowanie, jest w dużym stopniu odpowiedzialny za wiele iluzji związanych z „wyjściem sztuki do ludzi”. Przeglądając się z tej perspektywy kilku fragmentom założeń programowych podobnych imprez, możemy odnaleźć jedno ze źródeł, z których wypływa taktyka BNNT. Celowo mieszam tutaj festiwale uznawane za istotne z imprezami, które ciągle pracują na swoją markę – okazuje się, że jedne i drugie operują zadziwiająco podobną retoryką (z tego też powodu ich nazwy to sprawa tutaj drugorzędna).

„[...] To eksplozja sztuki współczesnej w przestrzeni publicznej, sztuki, która prowokuje, zastanawia, wchodzi w interakcję z widzem, sprzyja kontemplacji”.



BNNI
Soundbombing, Lublin, 2012
fot. Dagny Szwed



„[...] To przedsięwzięcie długofalowe, testujące współczesną formułę »rzeźby społecznej« i rzeźby w przestrzeni publicznej w ogóle”.

„Twórcom festiwalu przyświeca przekonanie, że sztuka pokazywana w przestrzeni miasta może być istotna dla współczesnego człowieka, gdyż jest doskonałym medium rezonansowym, które może wprowadzać umysł odbiorcy w drgania, wytrącać go z rutyny i ukazywać nowe tropy rzeczywistości”.

PIERWOTNE BRZMIENIE BĘDĄCE WYŁĄDOWANIEM ENERGII CZY TEŻ NAWET CZYSTĄ, BO NIESKĄŻONĄ UKIERUNKOWANIEM POLITYKA, WYMYKA SIĘ IDEOLOGICZNYM SPOROM.

„Przyglądając się uważnie otaczającej rzeczywistości, można dojść do smutnego wniosku, że współczesny człowiek zagubił się gdzieś w tym skomplikowanym mechanizmie, jakim jest współczesna cywilizacja. Zagubił się, zatrzymał, zamarł... ale każdy żywy organizm potrzebuje ruchu! Naszym zdaniem, tym kołem zamachowym, które może wyrwać nasz gatunek z odrętwienia, może być sztuka”.

Wydaje się, że liczni artyści zbyt gorliwie poddali się temu żargonowi i nie zauważyli, że w odniesieniu do większości produkcji proponowanych przez podobne imprezy język ten stanowi tylko i wyłącznie dekorację przydadząca im pozorów społecznej doniosłości. Sformułowania, które wyróżniłem rozstrzeleniem tekstu, o wiele lepiej pasują do nagłych ataków BNNT. Zamaskowani chuligani bezceremonialnie pozbawiają złudzeń wielbicieli wprowadzania „wirusa sztuki” do sfery społecznej i dokonują bezpośredniego ataku na mieszkańców. Furgonetka pojawia się znienacka, a zdeorientowani, przypadkowi słuchacze muszą zmierzyć się z fenomenem, który nie spełnia ani artystycznych, ani muzycznych kryteriów. Wtłoczenie występów grupy w przyciasne ramy wspomnianego powyżej dyskur-





BNNT

Soundbombing, Wrocław, 2012
fot. Olivier Kosta-Thefainé



BNNT
Soundbombing, Katowice, 2012
fot. Dagny Szwed

su pozwoli być może określić, co właściwie Smoleński ma na myśli przez porównanie BNNT do rzeźby. Zespół działa wbrew podstawowej zasadzie określającej sposób funkcjonowania „sztuki w przestrzeni publicznej”, która sprowadza się do wystawienia dzieła na pastwę czasu i zmieniającego się kontekstu. Tymczasem krótkie, trwające około 20 minut wyładowania BNNT to właściwie eksplozje, których dynamika pozostaje na stałym, bardzo wysokim poziomie. Jeśli więc jest to rzeźba, to taka, której kontury zostają rozmyte w stale zmieniającym się rytmie. Rytmie tak mocnym, że działając swoimi drganiami na odbiorcę, potrafi „wytrącać go z rutyny” przez spotkanie z czymś obcym i potencjalnie niebezpiecznym.

Nie ma tutaj również miejsca na wspomnianą wcześniej nostalgię. Odpowiada za to nie tylko amplifikacja, ale również brak jakiegokolwiek anegdoty, narracji, na której można się oprzeć. Robert Morris wspomina w jednym z tekstów swoją dyskusję z Banrettem Newmanem, który stwierdził, że najtrudniejsze w pracy artysty jest kierowanie wzroku widza ku górze. Morris nie dość, że ewidentnie potępia transcendentalne podejście Newmana i związaną z nim potrzebę narracji, to w zamian proponuje skrajną czystość. Jego formy nie starają się odnosić do niczego poza nimi samymi, a jakkolwiek fabularyzacja zostaje zduszona w zarodku. Tak właśnie postępuje Smoleński z estetyką wywodzącą się z (punk) rocka, która, choć ideologicznie zdeterminowana do ucieczki od kultu gwiazdorstwa, poprzez samo wydarzenie koncertowe wikła się w dwuznaczną sytuację. Z tego również względu członkowie BNNT noszą kominiarki, które, pomimo że zasłaniają indywidualność muzyków, mogą jednak być potraktowane jako element scenicznego wizerunku. Radykalniejszym antygwiazdorskim krokiem jest raptowny *soundbombing* – strategia zaskakiwania publiczności zastępująca zwyczajowe wyczekiwanie widza na zapowiedzianym wcześniej koncercie. Do tego zestawu należy dodać instrument, na którym gra Smoleński – barytonowa, czterostrunowa rakieta, rodzaj zminiaturyzowanej broni masowego rażenia.

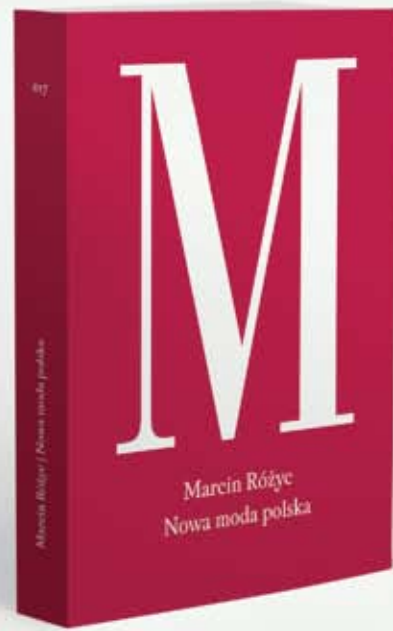
To właśnie ten zasób środków odpowiada zapewne za zaproszenie zespołu do udziału w Triennale w Paryżu w 2012 roku, które zatytułowano *Intense Proximity*. Ponieważ obrazu formacji nie zaciemnia żadna ideologia, doktryna ani żaden dyskurs, BNNT wydaje się być idealnie dopasowana do konceptu imprezy, który zakładał między innymi poszukiwanie języka poza mitologiami narodowymi. Pierwotne brzmienie będące wyładowaniem energii czy też nawet czystą, bo nieskażoną ukierunkowaniem polityką, wymyka się ideologicznym sporom. Nawet jeśli dźwięki i struktury, które emitują Szwed i Smoleński, mają swój ewidentny rodowód w *math* i *noise rocku*, to owo dziedzictwo dzięki ciągłym zmianom rytmu i *riffów* chwieje się w posadach. Wygląda to tak, jakby muzycy nie mogli się zdecydować na jakąkolwiek brzmieniową konsekwencję poza tą wynikającą z epatowania głośnością. Tu właśnie kryje się narzędzie interpretacyjne pozwalające na zbliżenie BNNT do innych działań Smoleńskiego. Artysta izoluje i doprowadza do ekstremum jeden z elementów estetycznego świata. W instalacjach galeryjnych często dochodzi do wyodrębnienia motywu dźwiękowego lub wizualnego umożliwiającego ujawnienie przepływu i akumulacji energii, która ukryta za anegdotą lub gestem traci znaczenie podczas doświadczenia koncertu. BNNT udowadnia, że również rockowy koncert może mieć podobny, analityczny wyraz.▣

FURGONETKA POJAWIA SIĘ ZNIENACKA, A ZDEZORIENTOWANI, PRZYPADKOWI SŁUCHACZE MUSZĄ ZMIERZYĆ SIĘ Z FENOMENEM, KTÓRY NIE SPEŁNIA ANI ARTYSTYCZNYCH, ANI MUZYCZNYCH KRYTERIÓW.

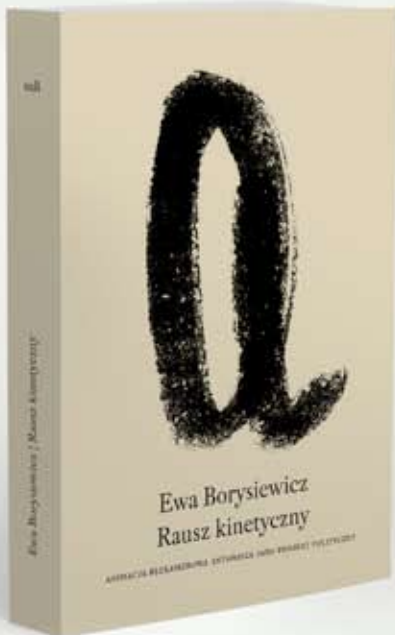


Grzegorz Piątek i Jarosław Trybuś
Lukier i mięso

Wokół architektury w Polsce po 1989 roku
Rozmawia Marcin Kwietowicz

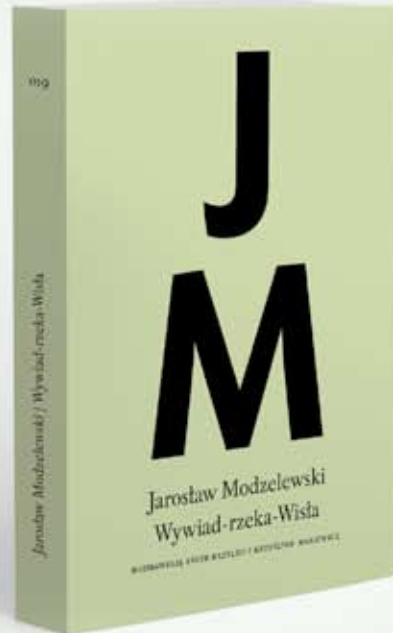


Marcin Różyc
Nowa moda polska



Ewa Borysiewicz
Rausz kinetyczny

Animacja bezkamerowa Antonisza
jako projekt polityczny



Jarosław Modzelewski
Wywiad-rzeka-Wisła

Rozmawiają Piotr Bazyłko i Krzysztof Masiewicz



FELIETON

HOMMAGE À WITKACY

tekst: Karolina Plinta

To był jeden z tych ponurych, zimowych wieczorów. Zniechęcona życiem patrzyłam smutno w monitor, tracąc powoli nadzieję, że wydarzy się na nim coś ciekawego. I już miałam wyłączyć komputer, gdy nagle z głębin Facebooka wyłoniła się radosna postać mojej młodziankiej koleżanki (nazwijmy ją „P”); jest to niebezpieczny typ „optymistycznej i entuzjastycznej” osóbkę, z zapałem podejmującej się nowych, kreatywnych inicjatyw. Tak też było i tym razem – już po chwili P roztaczała przede mną wizję kolejnego genialnego planu, który miał wywrócić świat do góry nogami. „Karolina” – pisała P – „najwyższy czas uzdrowić polską krytykę artystyczną. Tak, trzeba nareszcie coś z nią zrobić, bo, jak sama wiesz, krytyka artystyczna w Polsce umiera. Zresztą TOBIE chyba nie muszę tego tłumaczyć. Pora coś z tym zrobić i wiem, że TY jesteś chętna”.

Wbrew przypuszczeniom P, świetlana wizja reanimacji krytyki wywołała u mnie szereg wątpliwości. W końcu termin „życie” jest stosunkowo względny, a to, co dla jednych uchodzi za dowód witalności, przez innych może być uznane za symptom uwiąznięcia starczego. Weźmy na przykład najbardziej sprawdzone krytyczne marki – choćby taki Łukasz Górczyca, niegdyś praktykujący działalność rewolucyjną, dziś jawi się jako tatuśkowany wapniaczek pisujący „śmieszne” felietony, które coraz mniej chce mi się czytać. Cóż, latka leca, pióro się tępi, a brzuch coraz bardziej ciąży ku dołowi... Trzeba jednak oddać sprawiedliwość Górczycy – swoje przecież już dawno napisał; zresztą nie on jeden powoli sobie odpuszcza, w głębi ducha marząc tylko o ciepłym łóżeczku i maści na bolące stawy. Chociaż może się myłę? Przecież całkiem niedawno inna nobliwa krytyczka, Magda Ujma, napisała sążnisty tekst o niebagatelnej roli sportu w życiu krytyka. A więc nie skurcze i podagra, ale sport – to jest właśnie to, co ma charakteryzować współczesnego krytyka! Przykładem tej chwalebnej postawy jest, według Ujmy, aktywność jej koleżanki po fachu, Izy Kowalczyk, rozsądnie porzucającej praktykę pisarską na rzecz

kijków, nart i gogli. I już by się chciało pochwalić wzorową postawę krytyczek, gdyby nie dosyć niepokojące przeżycie, że zamiast wyścigów obie panie preferują raczej krytyczne pikniki i przyjacielskie pogawędki o Sztucznych Fiołkach (ach, to narzucające się podobieństwo do „treli-moreli”!).

Biorąc pod uwagę opisane powyżej przypadki, należałoby chyba przyznać rację mojej najdroższej P i stwierdzić: krytyka artystyczna w Polsce umiera. Albo chociaż się starzeje, obrasta w dzieci, niedzielne obiady i zachlapanie kaszką szlafroki. Diagnoza to z pewnością łatwa i przyjemna, a jednak – jakże powierzchowna! W końcu miniony rok dobitnie pokazał, że język wyostrza się z biegiem lat, a niektórzy dopiero w sile wieku nabierają ochoty na praktykowanie krytyki. Dość wspomnieć Katarzynę Kozyrę, która w jednym z wiodących internetowych tabloidów popeliła szereg artykułów, choć lepiej powiedzieć: wystękała – biorąc pod uwagę niezwykle literacki talent artystki. Ech, pani Kasiu, czy nie lepiej byłoby posiedzieć nad sztuką, z którą, swoją drogą, u pani akurat nie jest najlepiej (*vide* projekt *Szukając Jezusa*)? Niestety, wydaje się, że ostatnio to naturalizujący się w formie, czego dowodem rosnący autorytet Krzysztofa Vargi, z niezrozumiałych przyczyn uznanego przez redakcję „Gazety Wyborczej” za specjalistę od spraw sztuki („Na sztuce się nie znam i mam do tego prawo!”).

Mam taki ulubiony cytat z Witkacego, wiele mówiący o krytyce artystycznej i na swój sposób uniwersalny. Odpowiadając raz celną ripostą niezbyt lubianemu krytykowi, Witkacy podsumował: „Czy co się zmieniło od czasów mego Ojca, poprzez epokę formizmu aż do czasów naszych? Nie – ten sam wielki panbzduryzm panuje wszędzie w krytyce malarskiej we wszystkich miastach zjednoczonej Polski. Pan F. K. nie jest tu wyjątkiem – jest typem. Takich nieuków jest zresztą legion, tylko nie wszyscy piszą. Ale czemu krytycy malarscy rekrutują się właśnie z tego legionu, jest dla mnie tajemnicą niepokojącą. Po napisaniu tej odpowiedzi mam uczucie takie, jakbym się babrał w nieczystościach”. Wszystko wskazuje więc na to, że w krytyce artystycznej od czasów Witkacego niewiele się zmieniło, a przynajmniej pewne osoby mają ambicję utrzymać ten poziom. Ja zresztą też nie mam nic przeciwko babraniu się w nieczystościach; co więcej, uważam, że właśnie bez tego polska krytyka artystyczna niechybnie umrze... nie ma więc co poprawiać jej na siłę.

Próbowałam to wytłumaczyć P, ale nie chciała mi uwierzyć.☹

TEORETYCZNIE

GORĄCZKA

tekst: Andrzej Leśniak
ilustracje: Tymek Borowski

ARCHIWUM

Siła archiwum wyczerpuje się, a związane z nim doświadczenie wzniosłości generowanej przez wielkość i kompletność powoli traci moc przyciągania. Co jest przyczyną tego zjawiska?

1

Archiwalność rozprzestrzenia się w świecie sztuki jak wirus; stała się już jednym z czytelnych kodów wystawienniczych i powszechnych tematów/mediów prac. Archiwa są wszędzie – nie tylko bardziej powszechne, ale też doskonale widoczne. W krótkim czasie przeszły drogę z zasłoniętych przed publicznością pomieszczeń muzealnego zaplecza do sal wystawowych i na pierwsze strony specjalistycznych czasopism.

Witryna internetowa Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie eksponuje *Archiwa* jako jedną z głównych podstron. Znajdziemy tam opis działalności badawczej muzeum, który nie jest w najmniejszym nawet stopniu zaskakujący. Możemy przeczytać o „dokumentacji działalności artystycznej oraz szerokiej prezentacji dokumentów i materiałów źródłowych”¹, a więc otrzymujemy standardowe informacje, które mogłyby dotyczyć każdej placówki zajmującej się gromadzeniem zbiorów. Istotne jest tu samo wyeksponowanie działalności archiwalnej, wydobycie jej ze strefy, która była dotychczas zarezerwowana dla profesjonalistów.

Działania podejmowane przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej są zresztą w dużym stopniu skoncentrowane na pracy archiwalnej; bardzo wymowna była choćby inauguracja instytucji. Wystawa *Kiedy rano otwieram oczy, widzę film. Eksperyment w sztuce Jugosławii w latach 60. i 70.* zdezorientowała krytyków. Podziw dla naukowych ambicji kuratorki mieszał się z zakłopotaniem wynikającym z hermetyczności prezentacji. Była to jednak tylko zapowiedź kolejnych etapów polityki archiwalnej, która doskonale wpisuje się w strategię stołecznej instytucji. Bez ikonicznej siedziby, zbyt małe, by stać się równorzędnym partnerem globalnych potęg, muzeum obrało taktykę archiwalnej mikro-polityki. Głównym jej przedmiotem są niektóre postaci ze świata sztuki polskiej i Europy Środkowo-Wschodniej. Przy czym chodzi nie tylko o archiwa wciąż tworzone, gromadzące twórczość współczesną, ale także o dokumenty dotyczące działalności kluczowych figur na artystycznej scenie regionu (choćby Aliny Szapocznikow).

Wzrastająca popularność tego rodzaju praktyk jest, jak sądzę, głęboko problematyczna. Chciałbym pokazać, że tendencja archiwalna może mieć negatywne konsekwencje. Moim celem nie jest jednak krytyka archiwalności jako takiej. Problemu nie stanowi archiwum samo w sobie, ale to, w jaki sposób archiwalność – pierwotnie kojarzo-

na z pracą badawczą, z możliwością udokumentowania przeszłości i zdobycia wiedzy przydatnej w przyszłości – jest wykorzystywana, jak funkcjonuje w ramach praktyk wystawienniczych. Interesuje mnie również, jaki model epistemologiczny przyjmowany jest przez artystów, kuratorów, a przede wszystkim historyków i krytyków sztuki, którzy – zanurzeni w masie dokumentów – stracili z oczu cel swojej pracy.

Zgodnie z moją hipotezą, gorączka archiwum jest symptomem choroby, która dotknęła te spośród współczesnych praktyk na polu sztuki i sposobów ich odbioru, które skupiają się na sile doświadczenia wielkiej liczby dokumentów, bezkresnych pomieszczeń i nieskończonych rzędów półek. Fascynacja bezmiarem materiału staje się usprawiedliwieniem dla bezczynności w obliczu ogromu świadectw historycznych, bierności widza, zwiedzającego czy krytyka. Konsekwencją tej fascynacji jest nie do końca uświadomiona pochwała niewiedzy.

2

Kiedy archiwa stały się w sztuce istotne? Z jednej strony archiwum wydaje się efektywnym i efektownym odniesieniem w pracach artystów i historyków sztuki tworzących po „zwrocie historiograficznym” (datowanym mniej więcej na okolice przełomu wieków lub, z przerażającą dokładnością, na 11 września 2001 roku). Z drugiej strony historia relacji archiwalnej jest ujmowana w dużo szerszej perspektywie – obejmuje ona okres od początku modernizmu aż po czasy współczesne. Tak pojmowana formacja kulturowa traktuje archiwum jako jednostkę, która „dostarcza [...] terminów dyskursu”².

Relacja między tymi dwoma ujęciami na pierwszy rzut oka wydaje się nieskomplikowana. W pierwszym z nich archiwum jest po prostu uprzywilejowanym sposobem mówienia o przeszłości, emblematem wskazującym na to, że prezentująca je wystawa (albo instytucja) wpisuje się w ogólne tendencje kuratorskie. Jeśli na wystawie sztuki współczesnej mamy okazję oglądać archiwa, znaczy to zwykle, że kurator uznaje specyficzną konieczność określającą epokę po „zwrocie historiograficznym”, w której niekwestionowanym obowiązkiem stało się spoglądanie w przeszłość. „Zwrot historiograficzny” traktowany jest jako wygodne narzędzie pojęciowe używane do opisanie powrotu reprezentacji historii. W kanonicznym artykule Marka Godfrey’a *Artist As Historian* z 2007 roku figura arty-

1 ZOB. [HTTP://ARTMUSEUM.PL/ARCHIWA.PHP?L=0](http://artmuseum.pl/archiwa.php?l=0) [DOSTĘP 9 MARCA 2013].

2 H. FOSTER, *ARCHIWA SZTUKI NOWOCZESNEJ*, PRZEŁ. P. POLIT, „OBIEG” 2007, NR 1–2, S. 147.

sty jako historyka, zdaniem autora wszechobecna w sztuce współczesnej, ściśle powiązana jest z działalnością archiwalną, z badaniami archiwalnymi oraz tym, co Godfrey nazywa „archiwalną formą badań”³, czyli z praktyką polegającą na śledzeniu losów przedmiotów, dokumentów i ich wzajemnych relacji.

Druga koncepcja zasadza się na dużo ogólniejszym rozumieniu archiwalności jako analizy nowoczesnego sposobu konstruowania dyskursu i jego nieuchronnych powiązań z władzą. Wydawałoby się więc, że pomyłka jest tu niemożliwa, skoro w jednym przypadku chodzi o łatwą do zidentyfikowania tendencję w sztuce, a w drugim o ogólną analizę warunków możliwości mówienia, pamiętania i reifikacji. Jednak zgodnie z moją hipotezą, ta tendencja artystyczna stała się do tego stopnia hegemoniczna, że zaczęła określać to, co można powiedzieć na polu sztuki. Tego rodzaju zmiana nie byłaby niczym zaskakującym; mogłaby zostać opisana w kategoriach ewolucji prądów artystycznych, przejściowej mody albo odwrotnie – twardej konieczności związanej ze zmianą kontekstu funkcjonowania sztuki. Ale nie pojawiła się ona w próżni. Równoległe doszło do odwrócenia sensu relacji archiwalnej jako warunku funkcjonowania pamięci. Jak postaram się wykazać, archiwum stało się warunkiem możliwości niepamiętania, magicznym słowem-kluczem, które nie tylko nie gwarantuje już historycznego odniesienia, ale wręcz utrudnia dostęp do wiedzy na temat przeszłości.

3

Siła archiwum wyczerpuje się, a związane z nim doświadczenie wzniosłości generowanej przez wielkość i kompletność powoli traci moc przyciągania. Co jest przyczyną tego zjawiska? Jedną z możliwych odpowiedzi kryje się w podstawowym pojęciu organizującym myślenie o współczesnych kulturach pamięci – za amnezję odpowiedzialny jest „przemysł pamięci” kojarzony głównie z obchodami ważnych rocznic czy pomnikomanią, a więc przede wszystkim z działaniami silnie zinstytucjonalizowanymi, często programowanymi przez instytucje państwowe, rządziej przez podmioty globalnej gospodarki.

Oczywiście w sztuce współczesnej, zwłaszcza w działaniach reanimujących awangardę i neoawangardę, zwraca się uwagę na możliwości stawiania oporu, a nawet usiłuje się wprowadzać je w życie. Ze względu na zmianę kontekstu czasowego, tego rodzaju praktyki nie są jednak

efektywne. O ile neoawangarda z pewnym powodzeniem wchodziła w dialektyczny konflikt z przemysłem kulturowym⁴, o tyle współczesna sztuka, której medium są archiwa, zajmuje bardzo słabą pozycję w konfrontacji z dominującym w kulturze prezentyzmem⁵. Sztuka archiwalna (a przynajmniej znaczna jej część) stała się częścią „przemysłu pamięci”, niemal bezwiednie wpisała się w jego strategię, mimo wielokrotnie powtarzanych deklaracji o potrzebie krytyki czy o poszukiwaniu (w historii, w archiwum) alternatywy dla współczesności. Oczywiście nie odnoszę się jedynie do działalności artystów pracujących na zamówienie instytucji władzy, ale do bardziej ogólnej tendencji, w której sztuka archiwalna przestaje być krytyczna wobec historii, gdyż zadowala się wytworzeniem wzniosłego doświadczenia nieskończonego, niemożliwego do opracowania archiwum.

W tym sensie coraz mniej aktualne okazuje się stwierdzenie Hala Fostera, który w sztuce archiwalnej widział możliwość stworzenia pamięci alternatywnych, kontr-pamięci: „Nawet jeśli sztuki archiwalnej nie można oddzielić od »przemysłu pamięci« przenikającego współczesną kulturę (pogrzeby, memoriały, pomniki), sugeruje ona, że ów przemysł na swój sposób jest winny zapomnienia i domaga się praktyki kontr-pamięci”⁶. Ich efektywność, jeszcze wczoraj niekwestionowana, powinna zostać podana w wątpliwość właśnie ze względu na niebezpieczne i nasilające się w ostatnich latach podobieństwo archiwalnych praktyk artystycznych i wydarzeń z obszaru „przemysłu pamięci”.

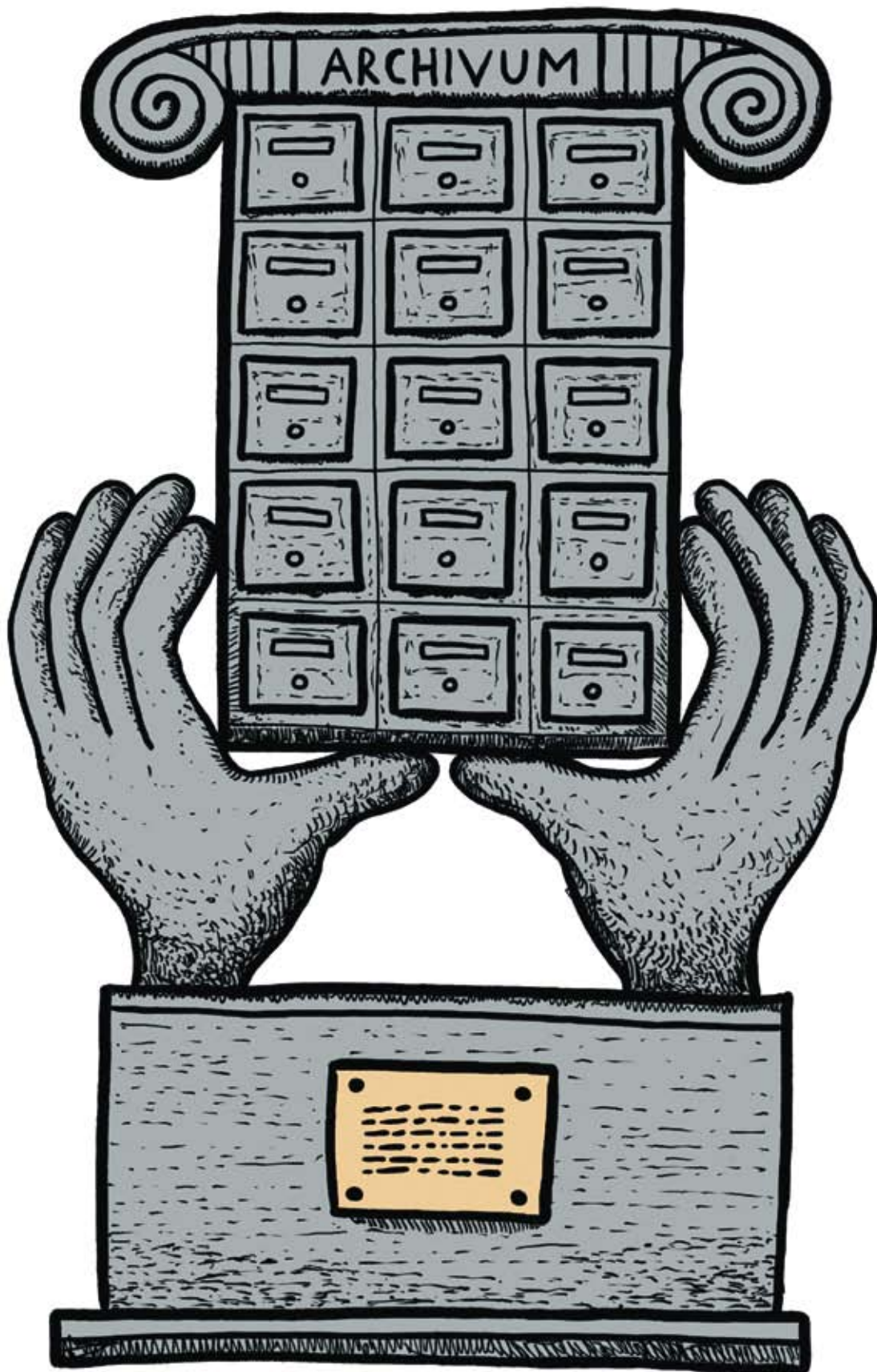
Archiwa, będące jeszcze do niedawna ziemią obiecaną artystów pełniących rolę badaczy i historyków usiłujących dotrzeć pod powierzchnię analizowanych źródeł, stały się jedną z wielu form pracy artystycznej, która wpisuje się doskonale w logikę spektaklu rządzącego światem sztuki. Może się to wydawać paradoksalne bądź po prostu nieprawdziwe – chodzi przecież o dokumenty, rezultaty mrowczej pracy wśród rzędów półek zasłanych podob-

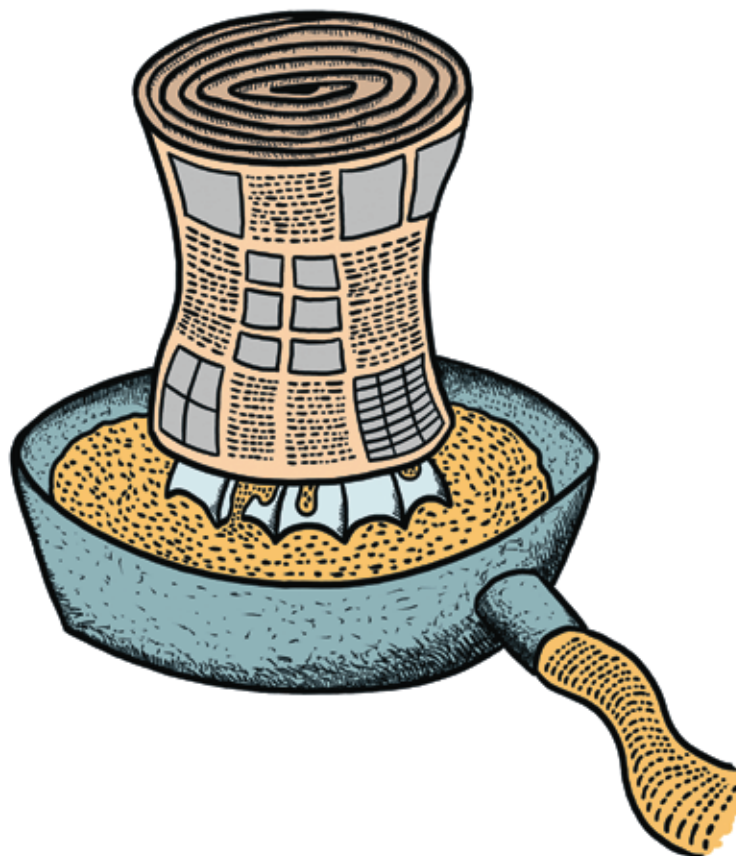
4 ZOB. B. BUCHLOH, *NEO-AVANTGARDE AND CULTURE INDUSTRY: ESSAYS ON EUROPEAN AND AMERICAN ART FROM 1955 TO 1975*, MIT PRESS, CAMBRIDGE 2000.

5 CHODZI MI W TYM MIEJSCU O PREZENTYZM ROZUMIANY JAKO WSPÓŁCZESNY SPOSÓB ROZUMIENIA HISTORYCZNOŚCI CHARAKTERYZOWANY PRZEZ ODWOŁANIE DO DOMINACJI CZASU TERAŹNIEJSZEGO I ODSYŁAJĄCYCH DO NIEGO PRAKTYK KULTUROWYCH, PRZEDE WSZYSTKIM UPAMIĘTNIANIA. ZOB. NP. F. HARTOG, *RÉGIMES D'HISTORICITÉ. PRÉSENTISME ET EXPÉRIENCES DU TEMPS*, LE SEUIL, PARIS 2002.

3 ZOB. M. GODFREY, *ARTIST AS HISTORIAN*, „OCTOBER” 2007, NR 120, SS. 142–143.

6 H. FOSTER, *AN ARCHIVAL IMPULSE*, „OCTOBER” 2004, NR 110, S. 22.





nymi do siebie teczkami. Jednak dzięki efektowi skali archiwalność nabiera (dosłownie) innego wymiaru. Staje się publiczna i efektowna, a jej efektywność wynika z wielkości i masy przedstawianego zbioru artefaktów. Kłopotliwa jest tu zatem bliskość efektywności i efektywności – bywają one mylone, co sprawia, że potencjalnie cenne materiały sprowadzane są do roli elementów instalacji immersyjnej. Nawet jeśli kuratorzy stawiają sobie za zadanie skonstruowanie narracji na podstawie archiwum, dokonanie wyborów, uzasadnienie swojej praktyki, to ciężar „przemysłu pamięci” wciąż przeważa. Ślady ingerencji zostają zatarte, a widz – skonfrontowany z przeskalowanym bądź po prostu przytłaczającym pokazem – nie podąża za wypowiedziami autorów wystaw.

Opisywana przeze mnie przemiana ma wiele wcieleń. Najbardziej rzuca się w oczy to związane się z całkowitą monumentalizacją i muzealizacją (w sensie determinacji praktyki artystycznej przez wymogi przestrzeni muzealnej i praktyki kuratorskiej) prac tych artystów współczesnych, którzy od zawsze byli kojarzeni z przepracowywaniem archiwów i refleksją nad historią. Wymowna jest ewolucja

twórczości Anselma Kiefera, który z pozycji pochylonego nad materią badacza niemieckiej historii wszedł w rolę wytwórcy monumentalnych instalacji będących swego rodzaju parodiami archiwów, takich jak *Breaking of the Vessels* z 1990 roku – olbrzymiej struktury naśladowującej formę regału z książkami. Tomy odtworzono w ołowiu, a ich oksydowana powierzchnia sprawia wrażenie prostej historycznej stylizacji. Dodatkowo pracę uzupełniają potłuczone tafle szkła – dosłowny historyczny cytat potęgujący aurę dzieła i upraszczający jego odczytanie. Archiwum zmienia się tu w swoją karykaturę, staje się jednocześnie niezwykle przerysowane (na mocy efektu skali oraz zastosowanych materiałów) i absolutnie nieczytelne.

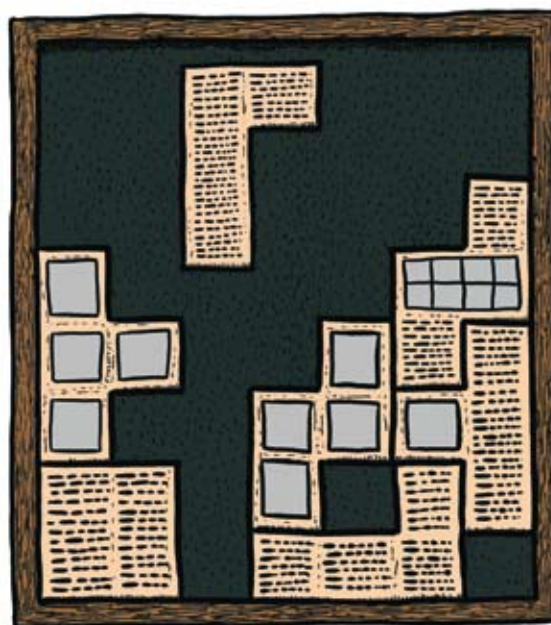
Podobną ewolucję przeszedł choćby Christian Boltanski, który w latach 80. XX wieku porzucił praktykę materialistycznego artysty-historyka. Odtąd wyróżnikiem jego działalności stały się prace wielkoskalowe, takie jak monumentalna *No Man's Land* z 2010 roku złożona z dwudziestu ton zużytych ubrań lub sentymtalne projekty na granicy kiczu – na przykład prezentowane w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej *Archiwum Serc*.

4

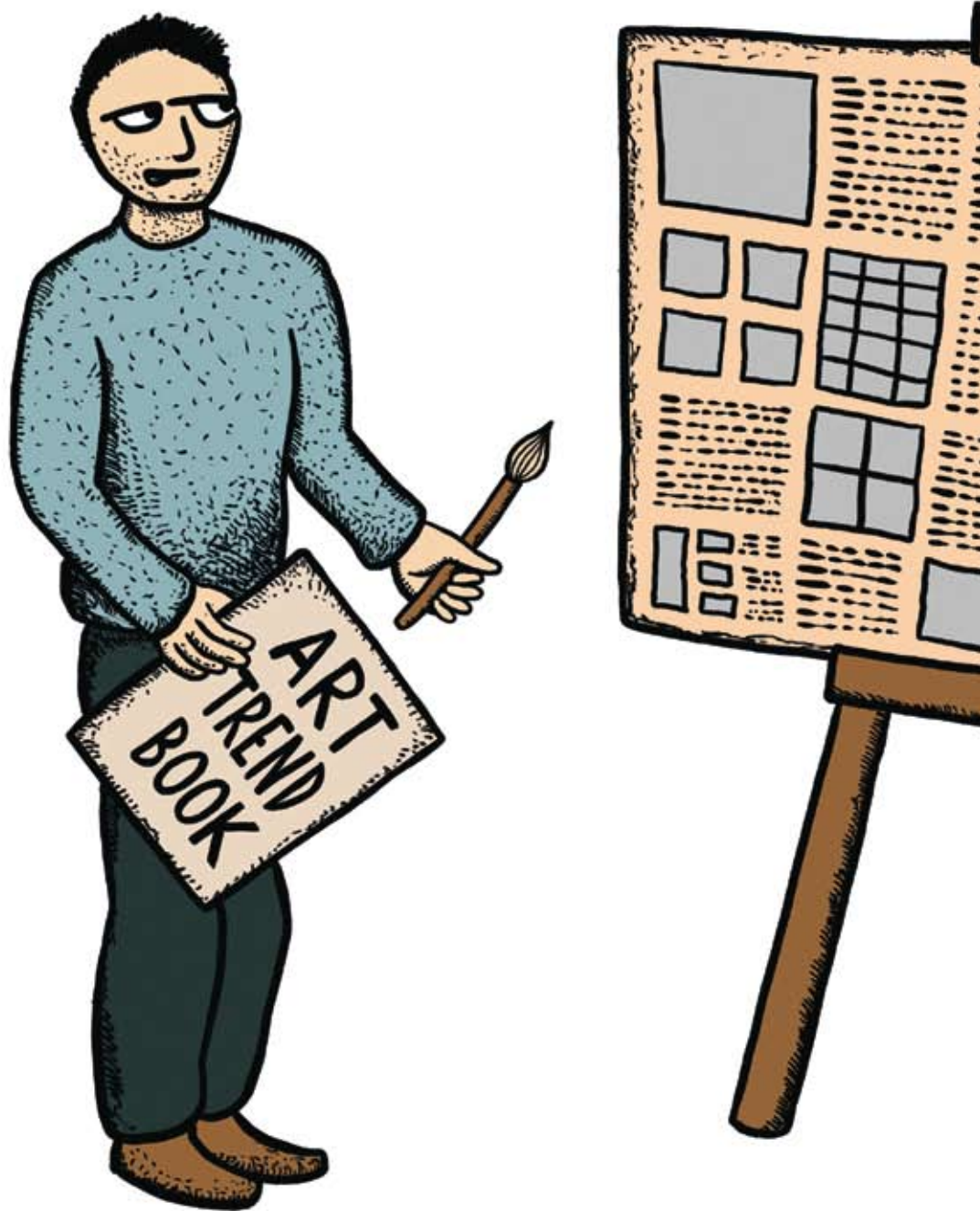
Omawiana tendencja stanowi według mnie powód do niepokoju. Archiwum musi zostać inaczej pomyślane w ramach nie tylko praktyki artystycznej, ale też strategii kuratorskiej, muzealnej i galeryjnej. Operowanie skalą archiwalnej instalacji sprawia, że archiwum staje się pomnikiem historii, a nie źródłem wiedzy na jej temat. Analogicznie, zbyt wielkie zaufanie pokładane przez kuratorów w artystach posługujących się wielkimi masami dokumentów zmienia instytucje sztuki w archiwalne sanktuaria robiące wrażenie rozmachem, ale bezproduktywne, jeśli brać pod uwagę ich możliwość tworzenia i przekazywania wiedzy.

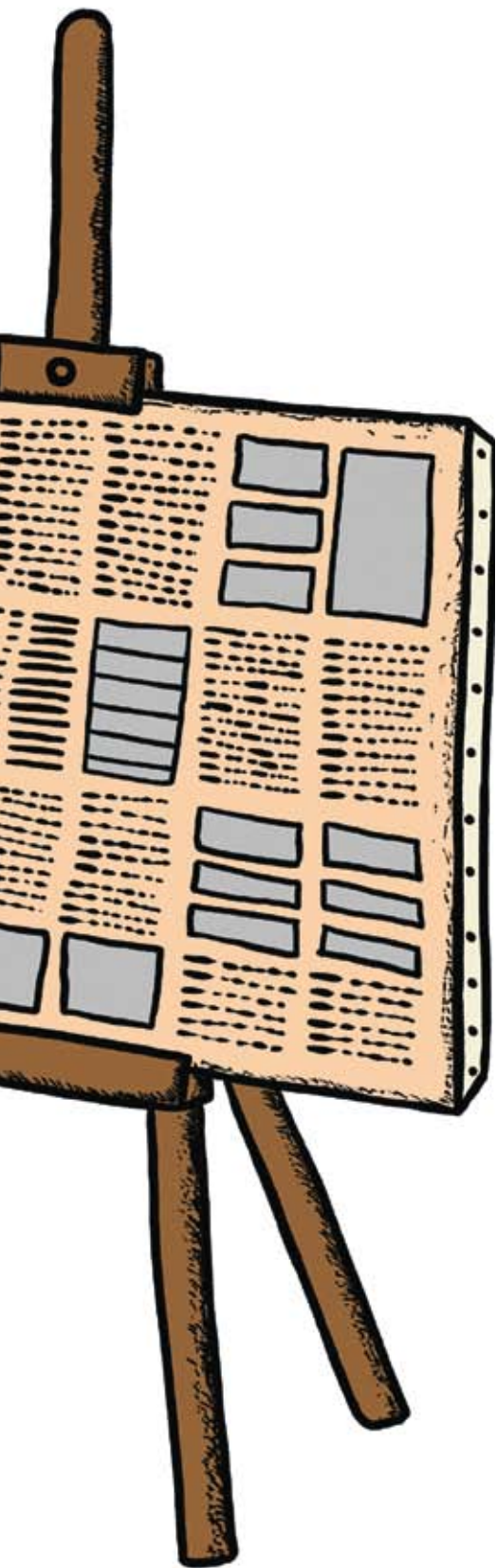
Aby lepiej wyjaśnić zadanie przeorientowania myślenia o archiwum, przywołam opisaną przez Georges'a Didi-Hubermana różnicę między archiwum (pomyślanym jako wielka, niemożliwa do ogarnięcia masa dokumentów) a atlasem: „[...] intensywina produkcja z b i o r ó w była interpretowana za pomocą pojęcia a r c h i w u m zgodnie z pojęciowym schematem »postmoderny«, który zresztą często powołuje się na *Atlas Mnemosyne*. Tymczasem atlas obrazów dzieli od ekonomii archiwum kilka niezwykle istotnych różnic. [...] Atlas dokonuje wyboru w tym momencie, w którym archiwum na długo swojego wyboru odmawia. Atlas celuje w argument i posługuje się metodą brutalnych cięć tam, gdzie archiwum odsuwa argument i zarzuca m a s ą nie do ogarnięcia”⁷.

Rozróżnienie Didi-Hubermana wpisuje się w tendencję, o której pisałem wcześniej. Gdybyśmy pozostawiali w obrębie modelu poststrukturalistycznego, nie byłibyśmy w stanie dostrzec różnicy między archiwum i atlasem, a możliwości pragmatycznego wykorzystania atlasu jako formy wiedzy byłyby poza naszym zasięgiem – jeśli nie poza naszymi ambicjami. Tutaj jasno nakreślonym celem staje się właśnie wiedza – ujęta w formie wizualnej, ale opierająca się na argumentach. Atlas to u Didi-Hubermana fenomen upodmiotowiony, pełnoprawny aktor w sieci zależności determinujących wiedzę. Nie jest już tylko i wyłącznie heurystycznym narzędziem służącym do rozjaśniania relacji międzyobrazowych. Sam objaśnia i sam jest wiedzą – tworzoną dzięki archiwom, na ich podstawie, ale także wbrew nim, drogą wyborów, montażu i zestawień kreujących zależności między płaszczyznami wizualnymi. Archiwum natomiast jest niezmiernym zbiorem dokumentów czytelnym tylko dla specjalisty znającego system porządkujący materiał.



7 G. DIDI-HUBERMAN, *MNEMOSYNE ALBO NIEWYCZERPANE*, PRZEŁ. A. TURCZYN, NIEPUBLIKOWANY TEKST WYKŁADU WYGŁOSZONEGO 20 CZERWCA 2011 ROKU W MUZEUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W KRAKOWIE.





Inną odpowiedź na pytanie o przyczyny wyczerpania archiwum dają nam przesunięcia wewnątrz modeli organizujących współczesną przestrzeń dyskursywną i artystyczną. Zgodnie z tezami Jana Verwoerta, pojawienie się na szeroką skalę pojęcia archiwum w dyskursie o sztuce (i równocześnie w praktykach artystycznych) wynikało z krytyki podmiotu w różnych jej odmianach. Kiedy pod koniec lat 80. słaba podmiotowość stała się obowiązującym motywem dyskursów teoretycznych w poststrukturalistycznej humanistyce, wzniosłe doświadczenie archiwum okazało się niezwykle poręczne. Wyobrażenie bezmierności i nieskończoności doskonale korespondowało ze słabością tego, kto mierzył się z rzędami półek dźwigających stopy dokumentów: „Kiedy wchodzisz do tradycyjnej, wielkiej biblioteki, przygniata cię wzniosłe uczucie spotkania z historią w jej totalności. Totalności domagającej się ujęcia, ale wymykającej się wysiłkom jednostki; całe życie nie wystarczy, by zbadać wszystkie dokumenty”⁸. Podobnych opisów znaleźć można bardzo wiele; nie tylko w pismach krytycznych i teoretycznych oraz esejach historycznych, ale też w esejach artystów pracujących nad zbiorami dokumentalnymi.

Wraz z kryzysem dyskursów poststrukturalistycznych eksponujących śmierć, fragmentaryzację czy zniknięcie podmiotu, doświadczenie archiwum w tym kształcie, o którym wspomina Verwoert, stało się niepotrzebne. Uzasadnienie takiego stanu rzeczy jest następujące: o ile doświadczenie nieskończonego archiwum doskonale podkreślało słabość rozczłonkowanego podmiotu, o tyle jest ono bezużyteczne, gdy jego zasoby mają być wykorzystane do tego, by badać i opisywać nowe wcielenia podmiotu stanowiące wyzwania dla współczesnej humanistyki. Potrzebujemy więc alternatywy – innego sposobu myślenia o archiwum bądź jego nowej formy ukształtowanej już nie po to, by wytwarzać doświadczenie wzniosłości przekraczające horyzonty wyobraźni, ale po to, by pojawiła się możliwość pragmatycznego (czyli także heurystycznego, epistemicznie skutecznego) wykorzystania jego realnych zasobów.

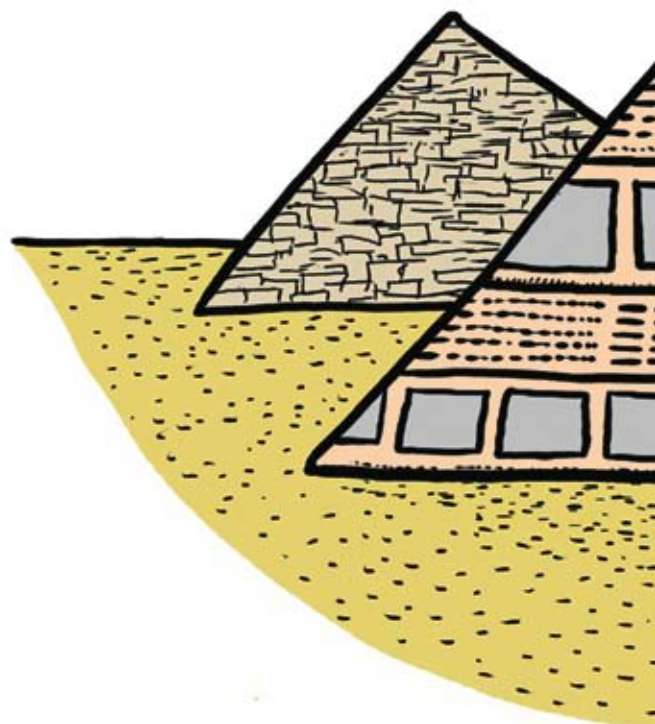
Jak rozwiązać problem archiwum w sztuce współczesnej? W jaki sposób można pomyśleć (i zaprogramować) alternatywne podejście do tej kwestii? Krytyka uwikłania

8 J. VERWOERT, *RESEARCH AND DISPLAY: TRANSFORMATIONS OF THE DOCUMENTARY PRACTICE IN RECENT ART* [W:] *THE GREENROOM: RECONSIDERING THE DOCUMENTARY AND CONTEMPORARY ART*, RED. M. LIND, H. STEYERL, STERNBERG PRESS AND THE CENTER FOR CURATORIAL STUDIES, BARD COLLEGE, BERLIN 2008, S. 191

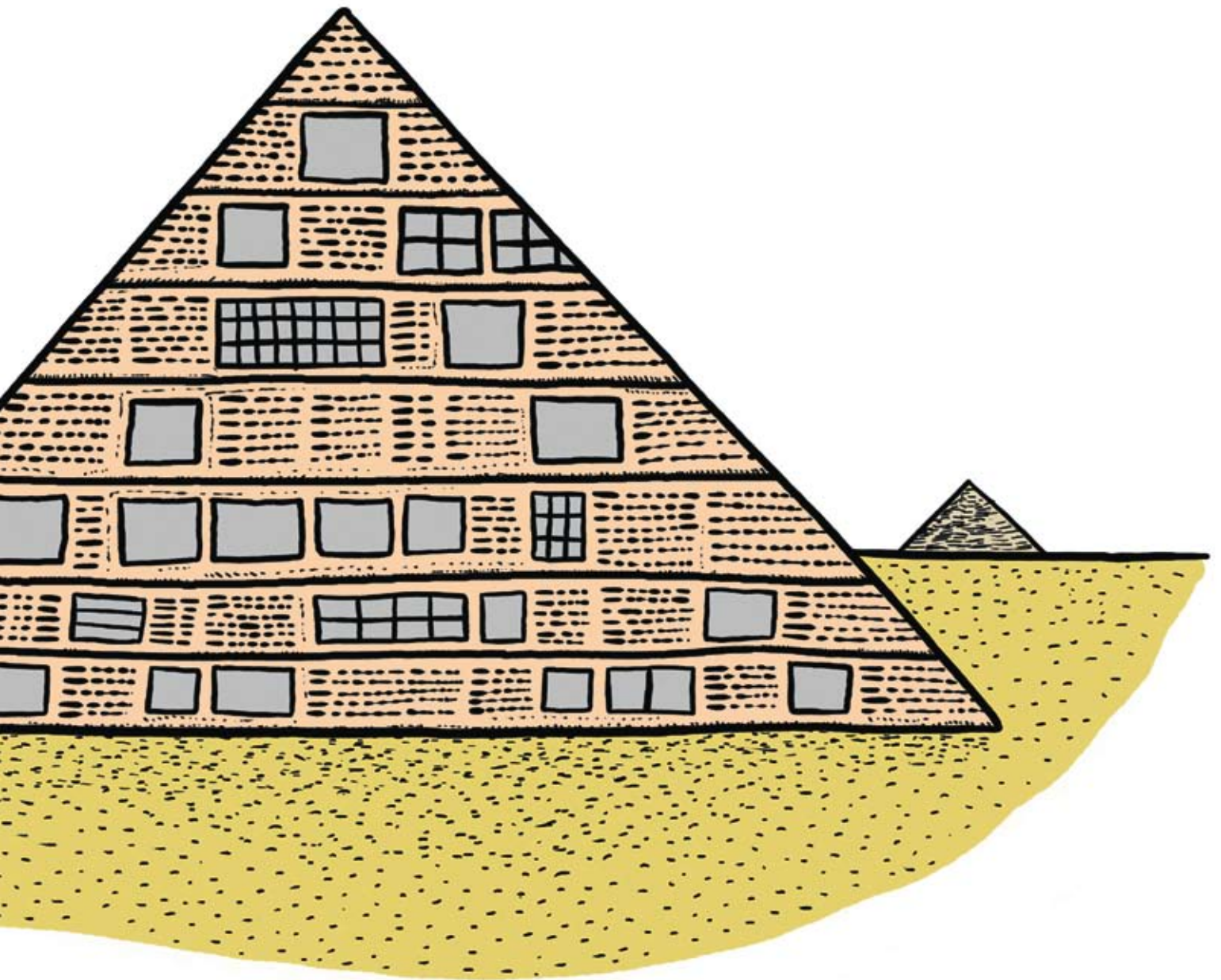
artystycznej archiwalności w „przemysł pamięci” wydaje się absolutnie konieczna, ale nie powinna ona przesłaniać podstawowych zadań stojących przed archiwami. Innymi słowy, krytyce powinny podlegać artystyczne praktyki archiwalne związane na trwałe z „przemysłem pamięci”, działające zgodnie z logiką spektaklu i wymogiem wytwarzania doświadczenia wzniosłości, a więc te, w ramach których sama praca nad pamięcią przysłaniana jest przez zewnętrzne cele wynikające ze sposobu funkcjonowania sztuki współczesnej jako instytucji. Pozytywny program badań archiwalnych na tym obszarze musiałby uwzględniać tak sformułowaną, problematyczną sytuację archiwum.

Zgodnie z sugestią Didi-Hubermana musimy zwrócić uwagę na epistemiczną nieefektywność działań archiwalnych – zarówno artystycznych, jak i tych należących do repertuaru historii sztuki. Ta propozycja zakłada krytyczną pracę nad materiałami archiwalnymi. Choć archiwum jest koniecznym punktem wyjścia, warunkiem możliwości historii, potrzebna jest analiza oparta na narzędziach porządkujących przytłaczające masy dokumentów. Mają one być formami wiedzy; podobnie jak w przypadku warburgańskiego atlasu, który pozwala na odczytanie ucieleśnień patosu pojawiających się w kulturze europejskiej. O ich istotności stanowi produktywność, wprowadzanie różnic i opisywanie tworzących się tożsamości, dokonywanie cięć pozwalających na rozpoznanie zależności międzyobrazowych. Położenie nacisku na formy wiedzy byłoby możliwością terapii w obliczu gorączki archiwum. Jest to droga najbardziej oczywista, narzucająca się, wielokrotnie przebyta w historii sztuki, ale i w innych dyscyplinach – choćby w historii nauki. Analiza *Atlasu Mnemosyne* w pismach Didi-Hubermana powinna zostać zestawiona na przykład z równie wymowną propozycją Lorraine Daston i Petera Galisona, historyków nauki zajmujących się obiektywnością w XVIII-, XIX- i XX-wiecznych praktykach badawczych. Ich badania archiwalne również skupiają się na formach wiedzy; punktem wyjścia są atlasy, które, w odróżnieniu od innych dokumentów pracy naukowej, pozwalają na wyodrębnienie zmieniających się ideałów obiektywności. Wybór atlasu jest zatem wyborem strategicznym dokonanym ze względu na cel, którym jest wiedza dotycząca znaczenia praktyk naukowych i roli, jaką pełnią narzędzia prządkujące materiał archiwalny⁹. Ogólnie rzecz ujmując, sposobem na wyjście z impasu może być moim zdaniem

strategia, w której archiwalne praktyki artystyczne i towarzyszące im pisma krytyczne nie będą już celebrować doświadczenia wzniosłości, lecz odniosą się do wyzwań stojących przed humanistyką. Innymi słowy, miałyby one być czytelną formą myślenia o podstawowych problemach współczesnego świata, a sama archiwalność została by podporządkowana konkretnym celom badawczym.☒



⁹ ZOB. L. DASTON, P. GALISON, *THE IMAGE OF OBJECTIVITY*, „REPRESENTATIONS” 1992, NR 40, SS. 81–128, ORAZ TYCHŹE, *OBJECTIVITY*, ZONE BOOKS, BOSTON 2007.



MIMIMOSÓ



GALERIA BWA
ZIELONA GÓRA.
PREZENTUJEMY
SZTUKĘ,
WSPÓŁCZESNĄ,
WWW.BWAZG.PL

FELIETON

POZNAŃSKI
FANTOM

tekst: Jakub Banasiak

Dawid Radziszewski Gallery miała mocne wejście. Wystawa zgrabna, na otwarciu tłuma, po wernisazu prozona kolacja w najmodniejszej w tym sezonie klubokawiarni-
jadłodajni, w mediach dynamiczne *publicity*. Przy okazji pojawiło się mnóstwo spekulacji dotyczących charakteru nowego przybytku, a sam Radziszewski udanie kreował atmosferę wielkiego podboju stolicy przez najbardziej doświadczonego galerzystę Wielkopolski. Na haczyk złapał się Stach Szablowski, który w „Przekroju” określił właściciela Psa mianem „najbardziej punkowego marszanda w Polsce”. Ten sam autor jeszcze kilka miesięcy temu za najbardziej punkowych uznawał twórców Czulości, ale, jak widać, łaska pańska na pstrym koniu jeździ.

Z gwiazdorskiego wywiadu wynika niezbitnie, że „punkowość” Psa to suma trzech składników: śmiesznie niskiego czynszu, cokolwiek zdewastowanego lokalu i kilku porażek na odcinku komercyjnym; być może jest to definicja punkowości w ogóle. W tej samej rozmowie Szablowski pyta Radziszewskiego, czy jego wyjazd do Warszawy oznacza koniec *boomu* na poznańską sztukę. „Symboliczny koniec to będzie wtedy, jak z Poznania wyjedzie Wojtek Bąkowski” – odpowiada skromnie właściciel Psa. Nieprawda. Koniec nastąpiłby wtedy, gdyby z Poznania do Warszawy przeniosła się galeria Stereo. I tu leży pies pogrzebany. Michał Lasota, występujący w tekście Szablowskiego jako ten, który ostatni gasi światło, przyznaje melancholijnie, że „skłamałby, gdyby nie myślał o przeprowadzce do Warszawy”. Od siebie dodam, że gdyby był w pełni świadomym uczestnikiem gry w sztukę (a jestem przekonany, że nim jest), to już by ją planował; prasowe „myśle” często oznacza faktyczne „robię”. Bo ze sceną artystyczną w Poznaniu jest jak z I Rzeczpospolitą w interpretacji Jana Sowy – to byt fantomowy, w istocie przesłaniający próżnię. Oczywiście potęga Poznania to wygodny mit, dlatego stan faktyczny kompensujemy sobie dokładnie tak samo, jak historiografia kompensuje sobie kolonizatorską

przeszłość I RP i jej *quasi*-niewolniczy system: rzewnymi opowieściami o „nowej artystycznej stolicy Polski” („magicznych Kresach”). Tymczasem ciągle obecność Stereo w Poznaniu jedynie przykrywa przykrą prawdę: Poznań nie potrafił zatrzymać energii wypracowanej przez artystów i niezależne instytucje. Radziszewski gorzko przyznaje, że „być może w naturze poznaniaków leży to, że nie warto wydawać pieniędzy na takie zbytki jak sztuka współczesna” (to już wypowiedź dla ArtBazaar). Ale to nie deficyt kolekcjonerów zaważył na klęsce poznańskiej sceny artystycznej, tylko całkowity brak łączności na linii miasto-niezależne galerie. To, co z mozołem wypracowane jest w Warszawie, w Poznaniu nie istnieje. Podjęta kilka lat temu próba komunikacji z ratuszem skończyła się fiaskiem. Szkoda, bo trójkąt Starter-Pies-Stereo mógł być zaczynem większej artystycznej infrastruktury i jedną z marek miasta – ot, choćby zamiast repliki zamku. Cóż, Poznań to nie jest miasto dla inicjatyw oddolnych. Jego włodarze najwyraźniej nie zrozumieli (o ile w ogóle poddawali to refleksji), że to konieczny element układanki. Bez mniejszych galerii, stowarzyszeń i fundacji, Art Stations, Arsenał czy Mediations Biennale – jakkolwiek cenne – pozostaną jedynie wyspami, pomiędzy którymi na co dzień hula wiatr, a do których pielgrzymuje się od wielkiego dzwonu. Tymczasem trwa wędrówka w odwrotnym kierunku: Michał Lasota mówi o warszawskiej „diasporze” poznańskich artystów, kilka lat temu z Poznania uciekł Starter (w Warszawie funkcjonuje w lokalu od miasta), a w jego ślady poszedł Radziszewski; nawet Mirosław Bałka wybrał warszawską ASP kosztem uczelni z Poznania.

„Poznańska scena artystyczna” – oto największy fantazmat polskiej sztuki. Który znacząco nadkruszył się wraz z pierwszym toastem wzniesionym w Dawid Radziszewski Gallery. Jednak Symboliczne zostanie zmiecione przez Realne dopiero wraz z pierwszym toastem w warszawskiej siedzibie Stereo. „Poznań: miasto sztuki bez sztuki” – tak chyba powinno brzmieć hasło reklamowe stolicy Wielkopolski. Bo jeśli idzie o scenę galerii prywatnych, smutny podział na Warszawę i peryferia trwa w najlepszej formie. ▣

W RAMACH PROJEKTU

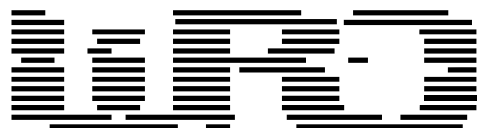
BĘDZIE SIĘ

DZIEŁO!

JUSTYNA GRUSZCZYK // GRUPA STRUPEK
BARTOSZ MUCHA // ALEKSANDRA WALISZEWSKA
MAURYCY GOMULICKI // GRZEGORZ MART
URSZULA TARASIEWICZ // JAKUB WOYNAROWSKI
KONRAD SMOLEŃSKI // MICHAŁ FRYDRYCH
ANNA ZARADNY // WOJCIECH PUŚ
MIKOŁAJ MAŁEK // ELEKTRO MOON VISION
TOMASZ DOBISZEWSKI // MARIUSZ LIBEL



50 YEARS
OF ELECTRONIC ART



15th MEDIA ART BIENNALE

**PIONEERING
VALUES**

2013
anniversary
edition

wystawy główne
maj – czerwiec
Wrocław

Centrum Sztuki WRO
Muzeum Narodowe
d. Pałac Ballestremów
DH Renoma
Rynek

Pasaż Pokoyhof
BWA SiC
Kino Nowe Horyzonty
Atelier WRO
Galeria Entropia
Galeria Art Brut

Mirośław Bałka
Nachtgesichten

Centrum Sztuki WRO
Widok 7, Wrocław
wrocenter.pl



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



Europejski Rok Kultury
CULTURE of PL



www.wrocenter.pl
prohelvetia



R

M

C

M

Z

Z

J

M



ANARCHITEKTON (29,7 M KW PODŁOGI) – W HOŁDZIE GORDONOWI MATTCIE-CLARKOWI

Jarosław Kozakiewicz, 2013
fot. archiwum CSW Zamek Ujazdowski

S. 82

GALERIA SZTUKI XX I XXI WIEKU, Muzeum Narodowe w Warszawie

tekst: Piotr Słodkowski

S. 83

DISPLAY. STRATEGIE WYSTAWIANIA, Universitas, Kraków 2012

ROZMAWIAJĄC O WYSTAWIE, Instytut Historii Sztuki UJ, Kraków 2012

tekst: Aurelia Nowak

S. 84

LESZEK KNAFLEWSKI, STOISZ NA MOIM MIEJSCU, Centrum Sztuki WRO, Wrocław

tekst: Alicja Grabarczyk

S. 85

PARASOL W PROSEKTORIUM, Salon Akademii, Warszawa

tekst: Katarzyna Szydłowska

S. 87

ZBIGNIEW LIBERA, FOTOGRAFIE, Fundacja Raster, Warszawa 2012

tekst: Adam Mazur

S. 88

PIOTR WYSOCKI, PRAKTYKI, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Warszawa

tekst: Karolina Plinta

S. 89

MIKOŁAJ SMOCZYŃSKI. CO OUTSIDER MOŻE NAM

POWIEDZIEĆ O RZECZYWISTOŚCI?, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa

tekst: Piotr Kosiewski

S. 90

TEORIA SZTUKI ZBIGNIEWA DŁUBAKA, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2013

tekst: Anna Diduch

S. 92

ŁUKASZ SUROWIEC, DZIADY, Bunkier Sztuki, Kraków

tekst: Wojciech Szymański

GALERIA SZTUKI

XX I XXI WIEKU

Muzeum Narodowe w Warszawie
 kurator: Piotr Rypson
 od 19 stycznia 2013

Mieke Bal – nie jako pierwsza i nie jako ostatnia – uwrażliwiła nas na fakt, że muzeum to dyskurs; jak powiedziała Richard Kendall, to „tekst pisany przy pomocy ścian i przestrzeni”. Jeżeli więc tak normatywna instytucja kultury jak Muzeum Narodowe w Warszawie otwiera nową Galerię Sztuki XX i XXI wieku, na usta cisną się pytania o kształt tej ekspozycji – o przyjęte narracje, potencjalne możliwości reinterpretacyjne, rozłożenie akcentów (zerwania, ciągłości, suplementy) w obrębie kanonu.

Przyjąwszy, że narrację pisze się za pomocą przestrzeni, dojmujące pierwsze wrażenie widza jest takie, iż Galeria dysponuje przestrzenią bardzo niewielką, z pewnością drastycznie za małą jak na zakres czasowy, który obejmuje. W konsekwencji nazbyt często sale muzealne z konieczności rządzą się logiką pośpiesznej opowieści i prostego wyliczania (nurtów, nazwisk, dzieł...). *Chapeau bas* przed kuratorem za to, że wadę miejscami udało się mu przekuć w zaletę, tak jak w przypadku jednej z sal dotyczących sztuki Dwudziestolecia, gdzie na przeciwstawnych ścianach syntetycznie i trafnie pokazano dwa główne problemy artystyczne tego czasu – zaistnienie polskiego koloryzmu z jednej (nie tylko Cybis i Waliszewski, ale także świetny Nacht i Czapski) oraz silne upolitycznienie awangardy z drugiej strony (m.in. kolaże Bermiana i doskonałe rysunki polityczne Grupy Krakowskiej). Częściej jednak celowość doboru eksponatów nie jest czytelna, co zamienia je w niewiele więcej aniżeli skupisko dzieł z epoki. Pozostając przy międzywojniu, zadajmy pytanie: co łączy sztukę narodową spod znaku formistów, mechanofaktury Berlewiego, realizm Rafała Malczewskiego, twórczość żydowskiego malarza Mojżesza Kislinga, estetykę Makowskiego i lwowski surrealizm Sielskiego czy Strenga (Włodarskiego)? Doprawdy trudno powiedzieć.

Należy żałować, że tak prozaiczne ograniczenie popchnęło układ Galerii w stronę wprawdzie poprawnej, ale nieco bezbarwnej narracji chronologicznej. O tym, jak wiele można byłoby zyskać, akcentując raczej ujęcia problemowe, świadczą

sale dotyczące wojny, niewątpliwie najlepsze na całej wystawie. Bardzo trafnie rozegrano ten temat w przestrzeni Muzeum. Po pierwsze, prace z lat okupacji pomieszczono w niewielkim aneksie, który zamyka amfiladę sal Dwudziestolecia i znajduje się na uboczu głównej narracji wystawy, co słusznie przypomina, że trauma wojny przez długi czas była „ślepą plamką” polskiej historii sztuki. Ekspozowane tam prace dobrano po mistrzowsku, kładąc akcent na różne idiomy artystyczne zmagające się z obrazowaniem „nienazywalnego” (aluzyjność Jaremy i Bogusza a *Głowa Żydówki* Kowarskiego i *Tańczący Wejmana*). Jednocześnie dosłownie po drugiej stronie ściany problem wojny znajduje kontynuację już w sali ze sztuką po 1945 roku, gdzie – nareszcie przełamując chronologię! – zebrano bardzo szeroki wachlarz prac odnoszących się do wydarzeń granicznych: od przejmujących świadectw ocalańców (Rosenstein, Sterna, Wróblewskiego...) po prace artystów pokolenia postpamięci (*Lego* Libery i przenikliwie *Podkreślam! Nigdy nie zrobiłem pracy o Holokauście* Dawickiego), które zwracają uwagę na rewers upamiętniania – instytucjonalizację lub wręcz swoisty przemysł pamięci.

Inna wiązka problemów, których nie sposób wartościować już tak pozytywnie i które kładą się cieniem na całej Galerii, to narracja sztuki powojennej. Przed wszystkim – (nie)obecność socrealizmu. Jest wprost zdumiewające, w jak wielkim stopniu powtórzono dziś strategię lat 50., kiedy o socu pisano i myślano jak o „pustym obszarze”. Tak, jak Andrzej Jakimowicz wyrugował go ze swojej *Kroniki polskiej awangardy* (co jednak w realiach Odwilży miało uzasadnienie), tak kurator ukazał socrealizm ledwie jako zbędny przerywnik pochodzący z nowoczesności w wydaniu warszawskim i, głównie, krakowskim – w kontrze do wolnostojącego *Manifestu Weissa* (1949–1950) na ścianie zawisły odpowiednio obrazy Mikulskiego i Kantora (oba z 1949 r.), Brzozowskiego (1950), Jaremy (1957) i Nowosielskiego (1959), a daty ich powstania świadczą o ciągłości tej sztuki. Dodatkowo na oddzielnej ścianie pochód zamyka szalenie mocno wyeksponowany taszystowski *Pasakas* (1957) Kantora. W istocie jest to tylko powielenie (i utwierdzenie) narracji, którą znamy już ze – skądinąd zasłużonych – syntez sztuki powojennej. Wielka szkoda.

Pokłosiem tego powielenia jest także zachwianie proporcji w Galerii na niekorzyść sztuki nowszej. Nazwa *Galeria sztuki XX i XXI wieku* jest myląca,

ponieważ w istocie jest to galeria polskiego modernizmu/sztuki nowoczesnej, a począwszy od tych działań, które kruszyły modernistyczne paradygmaty (od lat 60.), narracja staje się nieznośnie pospieszna. O ile nieźle pokazano dekadę lat 80., o tyle niedowartościowany jest tu konceptualizm, a sztukę najnowszą – tytułowy XXI wiek – reprezentuje ledwie kilka prac upchniętych tuż przy wyjściu z Galerii. Jest to podręcznikowy przykład addytywnego poszerzenia kanonu, tymczasem można było przecież wprowadzić dzisiejszą sztukę jako „niebezpieczny suplement”, który reinterpretuje (podważa, sprawdza, aktualizuje) wybory artystów ubiegłego stulecia.

Ostatecznie nowa Galeria to poprawna i rzetelnie przygotowana wizja polskiej sztuki nowoczesnej z kilkoma przeblaskami świetności, ale nic ponadto.

Piotr Słodkowski

DISPLAY.

STRATEGIE WYSTAWIANIA

red. Maria Hussakowska,
Ewa Małgorzata Tatar
Universitas, Kraków 2012

ROZMAWIAJĄC

O WYSTAWIE

red. Maria Hussakowska
Instytut Historii Sztuki UJ
Kraków 2012

Pojawienie się dwóch antologii tekstów – *Display. Strategie wystawiania* oraz *Rozmawiając o wystawie* – zwiastuje poruszenie na niemalże pustym polu publikacji dotyczących praktyk kuratorskich i wystawienniczych.

Tom pod redakcją Marii Hussakowskiej i Ewy Małgorzaty Tatar oświetla zjawisko ekspozycji z rozmaitych perspektyw, dzięki czemu struktura antologii odzwierciedla wielodyskursywność współczesnego kuratorstwa. Redaktorki zdecydowały się podzielić publikację na trzy uzupełniające się części.

Pierwsza – *O ramie* – stanowi mocne, z uwagi na swój teoretyczny charakter, wprowadzenie. Można tam znaleźć m.in. dwie krytyczne analizy instytucji muzeum autorstwa Donalda Preziosiego oraz tekst Reesy Greenberg, w którym autorka podejmuje temat przemian w kształtowaniu przestrzeni prezentowania sztuki.

W problematykę drugiej części publikacji – *O wystawie* – wprowadza tekst Mieke Bal *Wystawa jako film* będący refleksją na temat ekspozycji jako sekwencyjności produkującej znaczenia, podobnej do tej, jaką operuje kino. Używając metafory narracji filmowej, Bal postrzega wystawy jako zbiór obiektów we wzajemnych, określonych relacjach czasoprzestrzennych.

Wiele tekstów opublikowanych w *Display* pisanych jest z perspektywy feministycznej (refleksja Ewy Małgorzaty Tatar, a przede wszystkim tekst autorstwa Katy Deepwell należący do lektur obowiązkowych). Tatar poświęca swój artykuł ewolucji feministycznej humanistyki w praktyce oraz historii wystaw sztuki tworzonych przez kobiety. Na konkretnych przykładach podkreśla liczne próby rewizji historii sztuki podjęte przez kuratorki. Praca Deepwell jest natomiast spojrzeniem na wybrane feministyczne strategie i praktyki kuratorskie traktujące wystawę raczej jako miejsce debaty publicznej niż prezentację prac artystów i artystek.

Trzecia część książki – *O ciele* – to zbiór esejów skupiających się na odbiorze sztuki oraz sposobach obrazowania i wystawiania ciała. Amelia Jones omawia praktyki artystyczne Hannah Wilke. Przypatruje się jej pracom poprzez retorykę pozy oraz relację oglądający-oglądany, która z perspektywy patriarchalnej sprowadza się do konfrontacji męskożeńskie. Ciekawe punkty odniesienia wobec problematyki ciała znajdują się również w kolejnych analizach prac – m.in. Rineke Dijkstry, Vanessy Beecroft, Orlan, Yves Kleina, Piero Manzoni, Anselma Kiefera czy Natalii LL.

Redaktorki *Display* zdobyły się na wysiłek przybliżenia polskiemu czytelnikowi tekstów autorstwa Deepwell, Bal, Greenberg oraz Preziosiego. Podjęły również ryzyko zestawiania prac wybitnych autorów z tekstami składającymi się na prace magisterskie czy doktorskie młodych naukowców związanych z Uniwersytetem Jagiellońskim. Budzi to mieszane uczucia, jednak teksty młodych akademików, będąc w dużej mierze studiami przypadku, okazują się zarówno ważnymi argumentami w dyskusji, jak i cen-

nymi komentarzami do prac klasyków anglosaskiej humanistyki. Liczne analizy konkretnych postaw artystycznych, strategii w tworzeniu ekspozycji czy budowaniu koncepcji kuratorskich sprawiają, że *Display* nie jest kolejną oderwaną od rzeczywistości publikacją podejmującą problemy jedynie w ujęciu teoretycznym, ale skupia się przede wszystkim na tak ważnej w kuratorstwie praktyce.

Z kolei antologia pod redakcją Marii Hussakowskiej *Rozmawiając o wystawie* dzieli się na dwie zasadnicze części. W pierwszej znaleźć można opis założeń programu Podyplomowych Studiów Muzealnych w zakresie kuratorstwa sztuki współczesnej przy Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Uzupełniona o kalendarium wystaw dyplomowych daje wgląd w koncepcję krakowskiego kursu wzorowanego na nowojorskim Whitney Independent Study Program.

Druga część antologii jest owocem międzynarodowego projektu edukacyjnego zrealizowanego pomiędzy Krakowem, Grazem, Zagrzebiem a Lublaną w ramach programu Leonardo da Vinci Lifelong Learning. Zamiarem inicjatorów projektu była dynamizacja rozwoju kuratorstwa i refleksji nad nim na obszarze Europy Środkowej. W zbiorze znajdują się wywiady oraz teksty z zakresu teorii i praktyki kuratorskiej. Instytucjonalizacja kuratorstwa doprowadziła w ciągu ostatnich dziesięciu lat do ogromnego wzrostu liczby kursów kuratorskich. Chodzi tu zarówno o rezydencje przy instytucjach wystawienniczych, jak i regularne studia na uniwersytetach. Właśnie dlatego kluczowe dla książki *Rozmawiając o wystawie* okazuje się pytanie zadane przez Beatrice Jaschke w tekście *Kuratorstwo. Zawód w stanie przejściowym*: jak powinna wyglądać edukacja kuratorów? Jaki rodzaj umiejętności i wiedzy jest im potrzebny?

Celem redaktorek *Display. Strategie wystawiania* oraz *Rozmawiając o wystawie* było stworzenie opracowań odzwierciedlających obecny stan dyskursu wokół strategii wystawienniczych. Pierwsza z antologii – z pewnością znacznie obszerniejsza, bardziej analityczna, wielodyskursywna – jako całość kapitalnie wpisuje się w niemalże niezagospodarowane dotychczas pole debaty i prób teoretyzowania społeczno-kulturowego fenomenu kuratorstwa. Początkowe zdezorientowanie czytelnika, spowodowane mnogością podejmowanych wątków, wraz z kolejnymi rozdziałami zmienia się w prawdziwą intelektualną przygodę.

Natomiast redaktorka *Rozmawiając o wystawie* skupiła się na aspekcie edukacyjnym nowej generacji kuratorów i lokalnym kontekście Europy Środkowo-Wschodniej. Niestety, nie jest to publikacja mogąca konkurować ze świetnym zbiorem tekstów *Curating and Educational Turn* wydanym pod redakcją Paula O’Neilla i Micka Wilsona przez De Appel Arts Centre. Jednak pamiętajmy, że zarówno *Display*, jak i *Rozmawiając o sztuce* są jedynie wprowadzeniem polskiego czytelnika w tematykę znakomicie rozpoznaną przez międzynarodowe środowisko.

Aurelia Nowak

LESZEK KNAFLEWSKI, **STOISZ NA MOIM MIEJSCU**

Centrum Sztuki WRO, Wrocław
kurator: Piotr Krajewski
26 lutego–5 kwietnia 2013

Stoisz na moim miejscu jest centralną pracą na wystawie składającej się z sześciu obiektów – realizacji wideo i instalacji powstałych w latach 2008–2013. Tytułowy projekt został przygotowany pierwotnie na wystawę *Credo. W co wierzą artyści* w 2010 roku. Wideo przedstawia artystę w geście rozbijania żarówki za pomocą kija golfowego. Po każdym uderzeniu nastaje ciemność, a na ekranie pojawia się tytuł jednej z prac autora. Sekwencja powtarza się. Akt twórczy dokonuje się zatem po brutalnym zgaszeniu światła, wyłączeniu zmysłów i procesów intelektualnych, czyli *de facto* poza nimi, w niewypowiedzianej sferze doświadczenia. Tytuł pracy ustawia odbiorcę w roli rozbijającej żarówkę postaci, tym samym zrównując go z twórcą i zachęcając do aktu kreacji.

Motyw pozarozumowego poznania rozwija inne wideo, w którym posiadanie wiedzy ostatecznej – o sobie – Knaflewski przypisuje swojemu penisowi (i tym samym obarcza go odpowiedzialnością za ową wiedzę). „To ja. To on. On wie wszystko. On mnie zna” – mówi artysta w *Preface* (2011). Wypożyczone w taśmy identyfikuje zarejestrowane na nich dźwięki za pomocą przyklejonego w miejscu genitaliów sztucznego penisa. Knaflewski wymienia ty-

tuły nagrań, które, znając jego punkową przeszłość muzyczną, wywarły wpływ na to, kim jest obecnie. Kolejno pojawiają się utwory takich zespołów jak T. Rex, Talking Heads, The Stooges, Sex Pistols czy PJ Harvey. Ostatnią taśmę aparat (roz)poznawczy komentuje słowami: „Chuj wie”. Dwuznaczna wypowiedź z jednej strony stanowić może potwierdzenie wcześniejszej deklaracji (rzeczony chuj faktycznie wie, o czym świadczy znajomość repertuaru) i tym samym w dość niepoważny sposób wyrażać przekonanie artysty o niemożliwości poznania, które zostaje tu sprowadzone do sfery popędów i instynktów.

Do najbardziej bezpośredniego obnażenia systemu instytucjonalnej edukacji artystycznej dochodzi w instalacji *Full Screen* powstałej w tym samym roku co *Preface*. Główna część realizacji to metalowy szkielet sześcianu o wymiarach odpowiadających typowej salce w szkole muzycznej. Krawędzie szkieletu klasy/klatki są przekłute przez ostre kolce, które swoją rytmiczną powtarzalnością przywodzą na myśl pięciolinię. Poddawani tresurze wewnątrz klaustrofobicznych ram szkolnych, odizolowani od siebie, potencjalni artyści są jednocześnie nieustannie uświadamiani o obecności konkurentów, z którymi chcąc nie chcąc się ścigają. Takiej ewaluacji poddawani są zarówno uczniowie, jak i pedagodzy. Opresja kolczastej klatki nie jest więc jednostronna – autor sytuuje edukujących i edukowanych po tej samej stronie barykady. Jednocześnie jest to ostrzeżenie dla każdego, kto chciałby znaleźć się w środku. Dopelnieniem pracy jest wideo *This Is the Soundtrack* (2011), którego nie znajdziemy w spisie prezentowanych na wystawie prac, co tylko potwierdza, że należy je traktować jako integralną część instalacji. Widzimy tu mikrofon na sprężynie, który wije się w konwulsjach, a któremu udało się chwilowo wydostać na wolność. Generowane dźwięki są odbiciem jego epileptycznych uderzeń o powierzchnię podłogi; wytwarza je samo medium, bez udziału artysty.

Zagadnienie systemów kontroli i mechanizmów władzy Knaflewski poruszył podczas wystawy *Skrzyżowania przeciwko rądom* (2008), z której pochodzą dwie prezentowane na omawianej ekspozycji prace. Instalacja *Cement* przedstawia ubraną w garnitur kukłę przywiązaną kablami do biurowego krzesła. Na jej głowę założona została reklamówka, a na wysokości krocza zainstalowano niewielki ekran. Wideo przedstawia nagie krocze

prześlonięte czymś w rodzaju papierowej maski z wyciętymi otworami na oczy i usta. Przed maską znajduje się mikrofon. Uwięziona postać jest zakładnikiem nie tylko krępującego ją systemu korporacyjnej pracy, ale i swoich mrocznych fascynacji, które jako jedyne dopuszczone zostają do głosu. Żaden dźwięk się jednak nie wydobywa. Popędy są nieme, niczego nie wyrażają. Jedyne elementy chroniący postać przed konsekwencjami skrajnego obnażenia instynktów świadczących o słabości jednostki, która im się poddaje, są paradoksalnie anonimowość niewolnika firmowego mundurka i spętanie siatką twarzy.

Kolejne wideo *Złap F.* przedstawia postać w żółtym kostiumie bezpłciowego, kreskówkowego stwora, która oddaje się szalonemu, komicznemu tańcu do nieistniejącej, być może słyszanej wewnętrznym uchem, muzyki. Niemożność odbioru bodźców zewnętrznych pozbawia ją tożsamości – kuriozalny strój ogranicza osobę go noszącą do percypowania wyłącznie wewnętrznych stymulantów, równocześnie infantyilizując ją i ośmieszając poprzez wyeliminowanie dystynktywnych cech istoty ludzkiej.

Najnowszą pracą Knaflewskiego, która jednocześnie stanowi wprowadzenie do wystawy, jest instalacja *Sit Down and Fight* (2013). Została ona wyabstrahowana z reszty ekspozycji poprzez umieszczenie jej na *mezzanino* Centrum Sztuki WRO. Praca bezpośrednio odnosi się do doświadczenia samego dzieła sztuki jako końcowego etapu procesu twórczego. Fotele uplecione z kabla transmitującego sygnał dźwiękowy ustawione są przed przetwarzającym go złożonym aparatem. Na dźwięk składają się fragmenty filmowych ścieżek obfitujących w usterki zarejestrowane na taśmie, niemożliwych do wyodrębnienia. Gmatwanina kabli i odkryty mechanizm odsłaniają długość drogi, jaką przechodzi sztuka od aktu kreacji – za pośrednictwem przez coraz bardziej złożoną technologię – do odbiorcy, którego doświadczenie przebiegać ma synestezycznie, angażując jego ciało w fizyczny kontakt z przepływającym sygnałem.

Zestawienie omówionych prac tworzy spójny obraz artysty zawieszzonego pomiędzy figurami poszukiwacza-eksperymentatora i posiadacza wiedzy ostatecznej (przekazującego w i e d z ę, a jednocześnie w y c h o w u j ą c e g o). Bohater tej wystawy sprzeciwia się sposobom funkcjonowania placówek dydaktycznych, pracując przeciwieństwo w jed-

nej z nich. Artysta oscyluje wokół zagadnienia tożsamości, roli wiedzy i irracjonalnych popędów w akcie twórczym. Fantomowe, pozbawione tożsamości postaci oddane swoim instynktom, kontrastują z przyjętą rolą nauczyciela akademickiego. Artysta proponuje odbiorcy-uczniowi udział we własnym doświadczeniu, bo tylko w ten sposób może realizować misję pedagogiczną, rezygnując z pozycji autorytetu i oddając władzę widzowi. W ten sposób zaprasza nas do zajęcia miejsca.

Alicja Grabarczyk

PARASOL

W PROSEKTORIUM

Salon Akademii, Warszawa
 kurator: Stach Szablowski
 20 marca–5 kwietnia 2013

Podczas montażu wystawy *Parasol w prosektorium*, którą do 5 kwietnia można było oglądać w Salonie Akademii, doszło do zniszczenia pracy Michała Jankowskiego pt. *Bagno*. Płótno zostało przedarte przez osuwającą się instalację Bogny Burskiej. Artysta stanął przed wyborem: albo obraz z wystawy zdjąć, albo pozostawić i opatrzeć odpowiednim przypisem. W końcu praca na wystawie pozostała, a obok zawisła przygotowana przez kuratora informacja: „Za wypadkiem stał tzw. błąd człowieka, ale trudno było opędzić się od animistycznej myśli: jedna praca zaatakowała drugą [...]”. Uszkodzenie powstałe w czasie montażu przewrotnie wpisało obraz w kontekst wystawy głębiej niż ktokolwiek mógł się spodziewać”. Przypadkową destrukcję zrównano więc z zamierzonym działaniem artystycznym. Tymczasem dziura w obrazie Jankowskiego świadczy przede wszystkim o pośpiechu i nieostrożności osób odpowiedzialnych za montaż ekspozycji.

Wystawa *Parasol w prosektorium* została przygotowana przez Stacha Szablowskiego jako czwarta z cyklu wystaw na temat współczesnej kondycji najpopularniejszych artystycznych mediów (wcześniejsze dotyczyły malarstwa, rysunku i rzeźby). Tym razem kurator zajął się „montażem jako mechanizmem artystycznym”. Tytuł wystawy sugeruje zwią-

ki z surrealizmem, wczesnymi kolażami i asamblażami przedwojennych artystów. Jest to trawestacja cytatu XIX-wiecznego francuskiego pisarza publikującego pod pseudonimem Lautréamont: „Piękne – jak przypadkowe spotkanie na stole sekcyjnym maszyny do szycia i parasola”. Powstaje pytanie, na ile przekorę młodego pisarza można odnieść do obecnej sytuacji, w której style oraz kierunki przenikają się i tworzą nową wartość. I czy aby na pewno komunikuje to wystawa w Salonie Akademii?

Temat wystawy jest tak obszerny, że można wyobrazić sobie ekspozycję, która eksploatowałaby go w przestrzeni dużego muzeum – od pionierów techniki montażu rozpoczynając, na współczesnych artystach kończąc. Szablowski musiał jednak wystawę ograniczyć do kilku nazwisk. Zadanie trudne. Czy wybrał trafnie? Z rozmowy z kuratorem dowiedziałam się, że jego pierwszym pomysłem było pokazanie na wystawie także prac klasyków awangardy – Maxa Ernsta czy Mieczysława Bermana. Jednak ostatecznie wybrał współczesne prace polskich artystów, dla których sztuka montażu była jednym ze sposobów wypowiedzi.

W niewielkiej przestrzeni galerii zaprezentowano po kilka prac każdego z artystów, między innymi Jana Działkowskiego, Grzegorza Kozery czy Krzysztofa M. Bednarskiego. Najstarszą pracą na wystawie jest asamblaż Władysława Hasiora z 1970 roku pt. *Czarne wodospady*. Włączenie do wystawy Hasiora jest ciekawą propozycją. To artysta obecnie zapomniany, bez wątplenia niesłusznie. Jego wielowymiarowe instalacje składające się z odzyskanych przedmiotów i zdegradowanych elementów cywilizacji przypominają słowiańskie *voodoo* i bliższe są rytualnym ołtarzom niż formalnym zabawom akademickich awangardzistów.

Z instalacją Hasiora sąsiadują dwie prace Krzysztofa M. Bednarskiego: głowa Marksa z wbitymi w nią tyżwami do jazdy figurowej oraz *Brakująca ręka Lenina* – ustawiona na stole połowa popiersia Lenina, którego pozostała część wyświetlana jest z projektora. W tym zestawieniu wygrywa kameralna praca Hasiora. W tej samej sali powieszono jeszcze subtelne kolaże Jana Działkowskiego oraz migotliwe, balansujące na granicy kiczu asambláže duetu Kijewski/Kocur.

Klucz, według którego została podzielona wystawa, wydaje się oczywisty. W jednej sali znalazli się klasycy montażu – Hasior, Kijewski/Kocur, Bednarski, ale także dużo od nich młodszy Dział-

kowski – w drugiej ich „uczniowie”. Jednakże sala poświęcona młodszym artystom zaprzecza tej interpretacji. Oprócz Michała Jankowskiego, który przyznaje się do inspiracji pracami Dziaczkowskiego, nie ma tu bowiem artystów nawiązujących do technik wykorzystywanych przez starsze pokolenie. Jest za to ciekawa interpretacja znanych portretów nieistniejących osób autorstwa Anety Grzeszykowskiej, potraktowanych tu jako przykład współczesnego fotomontażu. Na wystawie mogliśmy oglądać kilka prac z tego cyklu. Z kolei interaktywną instalację wideo Bogny Burskiej pod zmiennym tytułem *Found Footage* zaprezentowano w niewielkim kubiku, który ma wprowadzić widza w klimat *peep-showów* i kina porno. Żeby zobaczyć film Burskiej, trzeba, jak w kinie dla dorosłych, wrzucić monetę. Na wystawie mogliśmy zobaczyć także inny film Burskiej – skomponowany przez artystkę palimpsest nakładających się na siebie historii i obrazów.

Każda z prac na wystawie to osobna opowieść indywidualnie fascynująca i intrygująca. Jednak, gdy chcemy ogarnąć całość, okazuje się, że wystawie brak spójności. Łączy ją „tylko” montaż. Ale przecież kuratorowanie wystaw to także proces montażu – w pamięci zwiedzającego pozostaną jedynie ekspozycje o czytelnej narracji. Z *Parasola w prosektorium* zapamiętać można pojedyncze klatki, ale nie całościową sekwencję. Dobry montaż organizuje ciąg scen w czasie, wpływa na tempo, nastrój i dynamikę filmu. *Parasol w prosektorium* to pokaz, na którym trafiają się momenty, ale jako całość – usypia.

Katarzyna Szydłowska

ZBIGNIEW LIBERA, FOTOGRAFIE

Fundacja Raster
Warszawa 2012

Zbigniew Libera wespół z Fundacją Raster postanowił odświeżyć zgraną formułę eleganckiego albumu dedykowanego uznanemu twórcy, nicując format prostego, chronologicznego opracowania. Powstała w ten sposób książka fotograficzna (*photo-book*) równie oryginalna, co irytująca. To jednak

pozycja obowiązkowa dla wszystkich wielbicieli i kolekcjonerów katalogów, zinoów i książek artystycznych, których Libera w dorobku ma już całkiem sporo.

Na wstępie należy odnotować, że Zbigniew Libera wywiązuje się z zawartej w tytule obietnicy – publikacja to zaledwie kilka stron tekstu i niemal dwieście stron czarno-białych i barwnych fotografii. To wydawnictwo luksusowe, niektóre zdjęcia wydrukowano w formacie panoramicznym przeznaczonym do oglądania na efektownych skrzydłach bocznych.

Fotografie podzielone są na kilka części poprzedzonych jednostronicowym komentarzem dr Martina Maneke. Tytuły rozdziałów – *Obrzędy intymne*, *Eroica*, *Lekcja historii*, *Libertatia* – nawiązują do prac artysty. Nie odnoszą się jednak do poszczególnych dzieł, lecz tworzą nową, dużo szerszą ramę interpretacyjną. Przykładowo w *Obrzędach intymnych* znajdują się serie zdjęć z lat 80., w *Eroice* wybór cykli fotograficznych odnoszących się do II Wojny Światowej i Shoah, a w bodaj najbardziej zróżnicowanym rozdziale *Libertatia*, oprócz zdjęć z cyklu *The Gay, Innocent and Heartless* (2008), znalazły się m.in. obrazy *Bez tytułu* (Broniewski) z 2005 roku, *Mistrzowie* (2003), *La Vue* (2003–2006) czy *Lekkoatleci* (2002).

Układ ten wydaje się na pierwszy rzut oka chaotyczny, a nawet niewłaściwy, jak w wypadku przejścia w rozdziale *Eroica* od fotografii obozu dla internowanych w Hrubieszowie do serii *Lego. Obóz koncentracyjny* (1996). Prowokacyjne jest nie tylko mieszanie motywów, epok i kontekstów, ale również fotograficznych konwencji. Wykonane z ukrycia czarno-białe zdjęcia z Hrubieszowa przedstawiają życie aresztantów, natomiast barwne fotografie kacetu to rodzaj *packshotu* przeznaczonego do promowania zbudowanego z klocków Lego obiektu.

W książce pojawiły się również występujące w roli fotografii stop-klatki z filmów wideo Libery, fragmenty jego książek (*Co robi łączniczka?*, 2005) czy rozkładówki z tygodnika „Przekrój” (*Sen Busha*, 2003). Jednak przy każdym kolejnym zetknięciu z albumem czytelnik zaczyna odnajdywać sens tych dziwacznych zestawień (niekoniecznie głębszy i niekoniecznie zamierzony przez autora). Obrazy się mieszają, spiskują ze sobą i na nowo poruszają wyobraźnię. Dzięki temu sztuka Libery wymyka się utartym już nieco odczytaniom i znów jest o czym myśleć i rozmawiać.

Zbigniew Libera to artysta doskonale postmedialny, co miało nie mały wpływ na charakter książki. Zaczynał od malarstwa, tworzył instalacje, obiekty, kręcił filmy wideo, pisał teksty, grał nawet w kapeli punkowej i chętnie wykonywał coś na kształt performansu na potrzeby własne oraz zaprzyjaźnionych artystów. Wprawdzie od początku aktywności twórczej Libera robił zdjęcia – dziesiątki, setki fotografii tak intymnych jak *Hommage à Gawron* (1985) i tak znanych jak *Pozytywy* (2002–2004) – ale czy to czyni go fotografem, a jego dorobek pozwala analizować pod kątem specyficznie fotograficznym? Wszystko zależy od tego, jak rozumiemy fotografię. Dla purystów podejście Libery może być trudne do przyjęcia. Z ich perspektywy książka powinna nosić raczej tytuł: *Reprodukcje dzieł sztuki, obiektów, performansów, trudnych do zakwalifikowania inscenizacji oraz wybrane stop-klatki i rozkładówki z tygodników*.

Dodatkowo odbiór tej, tylko na pierwszy rzut oka łatwej i przyjemnej publikacji, komplikuje komentarz i posłowie wspomnianego już Martina Maneke. Swoją drogą doktor z Paderborn wydaje się równie fikcyjny (czy też „fotograficzny”), jak wiele historii autorstwa Zbigniewa Libery i jego znanych z literackich inklinacji galerzystów. Domykający *Fotografie* tekst *Spiskowa teoria fotografii* wskazuje trzy zasadnicze dla postawy artysty tropy. Po pierwsze, Libera to artysta, który „mierzy się z historią”. Po drugie, Libera to „artysta języka – analityk struktury medium, którym komunikujemy się między sobą”. Po trzecie, Libera jest artystą, który „w centrum swego zainteresowania niezmiennie stawia człowieka” i „zawsze stoi po stronie Innego”. Trudno się z taką diagnozą nie zgodzić, jednocześnie nie przyznając, że to zbyt płaskie, zbyt cliwe i zbyt akademickie, by mogło być prawdziwe.

W tych zdjęciach, w tej książce i w postaci Libery, jedyne w swoim rodzaju artysty-spiskowca, nic do końca się nie zgadza. Tekst nie odpowiada zdjęciom, fotograficzny obraz nie przystaje do rzeczywistości, a nasze wyobrażenia mają się nijak do wydarzeń historycznych. Jeśli dobra książka ma irytować i nie dawać spokoju, to nowe dzieło Libery jest wykwittem artystycznego geniuszu. Jeśli natomiast czytelnik uważa, że album ma porządkować i dawać odpowiedzi, to może tę pozycję sobie spokojnie darować. Album *Fotografie* jest skonstruowaną z obrazów narracją, w której to, co indeksykalne, miesza się z tym, co fikcyjne, trauma

przeplata się z kpiną, a oryginał z repliką. *Fotografie* to nie tyle próba odnalezienia specyfiki medium, ile wyciągnięcie wniosków z jej braku.

Zachęcając do sięgnięcia po ten piękny obiekt i pionierską na biednym rynku polskich publikacji fotograficznych pozycję, wspomnę tylko, że wizualną narrację otwiera fotografia zatytułowana i przedstawiająca *Ogryzek w piździe*. Pytanie skierowane do czytelników brzmi: co to właściwie ma znaczyć?

Adam Mazur

PIOTR WYSOCKI, PRAKTYKI

Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego
w Królikarni, Warszawa
kuratorka: Agnieszka Tarasiuk
17 lutego–21 kwietnia 2013

Piotr Wysocki to jeden z ulubieńców rodzimej krytyki artystycznej. Jego twórczość jest chętnie komentowana i obrosła już w warstewkę „teoretycznego tłuszczyku”, która powoli zaczyna przysłaniać same prace. Dlatego, wybierając się do warszawskiej Królikarni na wystawę *Praktyki*, nie byłam wcale pewna, czy cieszy mnie spotkanie z tą skądinąd znakomitą sztuką.

Moje wątpliwości szybko zmaterializowały się pod postacią erudycyjnego eseju Iwony Kurz, który wręczano gościom przy wejściu na wystawę. Tekst w piękny sposób odnosił się do idei „nie-miejsca” Marca Augé. Autorka analizuje twórczość Wysockiego pod kątem interwencji w przestrzeń – gestu zamieszkania czy też aranżacji sytuacji spotkania. Są to motywy esencjonalne w przypadku sztuki Wysockiego, jednak spacerując po zaciemnionych salach Królikarni, postanowiłam zapomnieć na chwilę o cudzych interpretacjach i przyjrzeć się projektom artysty świeżym okiem.

Z pewnością dużym atutem ekspozycji jest prze-myślana aranżacja i trafny dobór prac. Wystawa zajmuje całą dolną przestrzeń Królikarni, miejsca tu dużo, ale eksponatów stosunkowo niewiele. Wrażenia są dawkiowane widzowi z umiarem, wręcz skąpo. Pierwszym punktem wystawy jest plakat autorstwa Krystiana Burdy, który stanowi aluzję do jednego z najwcześniejszych działań artystycznych

Wysockiego – pracy *Przeźren* z 2005 roku. Po wkroczeniu do galeryjnych sal widz zostaje wciągany w dosyć klarowną narrację – rozpoczynają ją filmy *Run Free* (2011) i *TransEuro* (2012), których wspólnym mianownikiem jest wątek sportowy. *Run Free* opowiada o spotkaniu i współpracy radomskich miłośników parkuru z lokalną policją; sąsiadujący z nim *TransEuro* to relacja z meczu na stadionie WKS Wawel w Krakowie, rozegranego przez drużyny złożone z członków polskiego środowiska LGBT.

TransEuro, być może mniej atrakcyjny od „tobuzerskiego” *Run Free*, naprowadza nas na kolejny istotny dla Wysockiego temat: relację między jednostką (często definiowaną jako „ten Inny”) a społeczeństwem rządzącym się twardymi, choć niekiedy chaotycznymi regułami. Odblask tego problemu znajdziemy zarówno w świetnej wideo-instalacji *Zbliżenie* (2008) będącej poetyckim portretem niepełnosprawnej artystki Ireny Zielińskiej, jak i w filmie *Czuwaj* (2011), w którym Wysocki dokumentuje pogrzeb Marii i Lecha Kaczyńskich widziany oczami Mieczysława Zielińskiego, leciwego harcerza i filmowca-amatora. Pan Mieczysław – a w ślad za nim artysta – przemierza dziarsko pogrążone w żałobie Kraków i Warszawę, obserwując i rejestrując przebieg uroczystości oraz towarzyszący im specyficzny nastrój, w którym patos miesza się z ludycznością, a do głosu dochodzą różne racje i interesy. W tym gabinecie osobliwości istotne miejsce zajmuje sam pan Mieczysław (niekiedy rozczulający w swoim zdziwaczeniu), stając się nieodzowną częścią ludowo-medialnego spektaklu.

Jeszcze większa aura dramatyzmu towarzyszy instalacji *Krzyż*, w której filmowe ujęcia uroczystości pogrzebowych i manifestacji pod Pałacem Prezydenckim tworzą kształt krucyfiksu. Ten „Polaków portret własny”, naznaczony swojską martyrologią i kłótlivością, znajdziemy w centralnej sali zbudowanej na planie koła i przywodzącej na myśl kaplicę. Katolickiej symbolice przeciwstawiony został *Zikir* (2013), rejestracja islamskiej ceremonii odprawionej w 2010 roku w Królikarni. Zderzenie ze sobą obu prac ilustruje charakterystyczne dla Wysockiego „praktyki” przeprowadzane na konkretnych miejscach, badanie ukrytych w nich znaczeń i wydobywanie nieoczekiwanych wartości.

Wystawę kończy projekcja filmu *Aldona*, który należy chyba potraktować jako ostateczny przytup w rozgrywającej się na naszych oczach opowieści

o „Inności”. Chciałoby się powiedzieć: idealna wystawa. Jednak, oglądając ostatnie sceny *Aldony*, w których szczęśliwa bohaterka bawi się na wyborach Miss Trans (a więc cała historia ma swój *happy end*), mam ochotę zapytać, co w historiach opowiedzianych przez Wysockiego jest realnie interesujące, a co wydaje się aż nazbyt proste, wręcz banalne. Taki problem można mieć choćby z pracą *TransEuro* (której radosny wydzźwięk został *nota bene* podkreślony na końcu muzyczną sekwencją piosenki *Viva la Vida* zespołu Coldplay, co jest dość groteskowym chwytem) lub *Komandem* i *Granicą*, wyświetlanymi obok siebie i tworzącymi niemalże moralistyczną przypowieść o złym państwie i jego ofiarach. Nie mogę więc powstrzymać się od złośliwej uwagi: ach ta sztuka krytyczna, jeszcze nie zaczęło się oglądać, a już wiadomo, jak cała historia się skończy. Brak tu pazura, który by odbiorcę drapnął i zakłócił jego bezpieczny spacer przez krytyczną ścieżkę, tak klarownie wytyczone w Królikarni.

Ostatecznie jednak nie ma co kręcić nosem. Twórczość Piotra Wysockiego jest jedną z jaśniejszych kart polskiej sztuki krytycznej, a wypracowany przez niego model „sztuki jako wspólnego działania” jest ciekawym uzupełnieniem funkcjonujących od dawna strategii. Z tej perspektywy *happy end* wydaje się nieuniknionym zakończeniem całej historii – czy nam się to podoba, czy nie.

Karolina Plinta

MIKOŁAJ SMOCZYŃSKI.

CO OUTSIDER MOŻE

NAM POWIEDZIEĆ

O RZECZYWISTOŚCI?

Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa
 kuratorka: Ewa Gorzadek
 23 marca–9 czerwca 2013

W podtytule retrospektywnej wystawy Mikołaja Smoczyńskiego w warszawskim CSW znalazło się pytanie: „Co *outsider* może nam powiedzieć o rze-

czywistości?”. Jakby chciano podkreślić osobny status zmarłego w 2009 roku artysty.

Mikołaj Smoczyński *outsiderem*? Był przecież dobrze obecny w bieżącym życiu artystycznym ostatnich trzech dekad. Wystawiał w najbardziej prestiżowych galeriach, krytycy go doceniali. Skąd zatem to określenie? Nie chodzi przecież o wygodny medialnie (i komercyjnie) chwyt. Nie można szukać wyjaśnienia takiej sytuacji jedynie w zaniebdaniu przez środowisko przedwcześnie zmarłego twórcy. Należy natomiast zastanowić się – na przykładzie Smoczyńskiego – nad zjawiskami mniej czy niedostatecznie obecnymi w polskiej sztuce ostatnich dekad, nad twórczością, która nie mieściła się w głoszonych w tym czasie paradygmatach społecznego oraz politycznego zaangażowania.

Wystawa w CSW umieszcza Smoczyńskiego w tradycji polskich poszukiwań artystycznych II połowy XX wieku. Pokazuje także ważny problem: dorobek artysty zachował się jedynie we fragmentach. Pozostały po nim fotografie i niektóre obiekty sytuujące się na pograniczu malarstwa bądź rzeźby. Brak realizacji *site specific* wpisujących się w architekturę konkretnego miejsca, często realizowanych w znacznej skali. Kuratorka wystawy Ewa Gorządek podkreśla nawet: „Prac już nie ma, nie ma też Mikołaja Smoczyńskiego, który jako autor znalazłby może powody do wykonania niektórych instalacji na nowo”. Współczesne galerie i muzea nauczyły się radzić sobie z takimi obiektami. Jednak w przypadku Smoczyńskiego podobnych działań nie podjęto. Jest to zaniedbanie wynikające z pewnego upośledzenia instytucjonalnego w ostatnich dekadach, a które dotyczy nie tylko tego artysty.

Mimo tego ograniczenia, wystawa w Zamku Ujazdowskim stara się pokazać wielowątkowość twórczości Smoczyńskiego. Nie sprowadza się to jedynie do dokumentacji fotograficznej jego prac w przestrzeni. Niektóre z nich odtworzono. Są to m.in. realizowany w 1993 roku w Zamku Ujazdowskim *Labirynt* i *Zmiana właściwości miejscowej* pokazana w 2004 roku na zorganizowanej przez Zbigniewa Warpechowskiego w białostockim Arsenale wystawie *Malewicz w Polsce* (*nota bene* znaczenie tradycji prawosławia w twórczości Smoczyńskiego to niepodjęty w CSW problem, a przecież to tu w 1997 roku na jednej wystawie spotkali się Jerzy Nowosielski, Leon Tarasewicz i Smoczyński). Każde z tych „powtórzeń” jest obarczone ryzykiem, jednak daje możliwość fizycznego doświadczenia jego prac.

W tym przypadku właśnie fizyczność jest istotna. Nie chodzi jedynie o zmysłowe odczuwanie dzieł – idąc *Labiryntem*, czujemy kruchość płyt z supremy oraz zapach użytego przez artystę materiału. Smoczyński relacje między poszczególnymi elementami swych prac często wywodził bezpośrednio z ciała człowieka. Jak podkreślał: „Przyjąłem taką właśnie miarę, gdyż odpowiadała ona rozpiętości moich ramion. Nie chciałem wtedy robić obrazów mniejszych ani większych, uważając, że muszą one swoimi wymiarami odpowiadać jednemu z wymiarów mojego ciała. Dzięki temu mogłem uważać, że odpowiadają skali człowieka”. Ale w przypadku Smoczyńskiego jest jeszcze jeden aspekt fizyczności. Umożliwia ona uważne przyglądanie się rzeczywistości.

Smoczyński rozpoczyna od malarstwa i szybko je porzuca. Ale nie do końca. W powstających później realizacjach *site specific*, a zwłaszcza w jego „obrazach wyjętych ze ścian”, w których kolejne warstwy są dosłownie wycinane z tynku, dokonuje swoistego wywracania obrazu na drugą stronę – ukazuje to, co ukryte. Artysta powróci do obrazu w nowym stuleciu.

Jednak to nie „rekonstrukcje” są na tej wystawie najważniejsze, lecz zwrócenie uwagi na miejsce fotografii w twórczości Smoczyńskiego. To ona „zastępuje” malarstwo, wchodzi na jego miejsce, pozwala artyście na wyłapywanie zmian, na performatywność, obserwowanie procesów – jak w serii *Secret Performance*, która powstawała w latach 1983–1993 w jednym z pomieszczeń podlegającego destrukcji budynku przy ulicy Zana 11 w Lublinie. Powstają zdjęcia dokumentujące znikanie, proces przekształcania, niszczenia, ale też tworzenie – precyzyjne, niemalże namacalne w oddaniu fizycznego wymiaru tego, co fotografowane.

W wyłapywaniu innego wymiaru niszczącej architektury Smoczyński jest bliski poszukiwaniom Gordona Matta-Clarka, jego śledzeniu wnętrzości budynków i wydobywaniu ich na zewnątrz. Stąd też na wystawie znalazła się praca młodszego od Smoczyńskiego artysty, Jarosława Kozakiewicza, który swój *Anarchitekton* dedykował amerykańskiemu artyście. Twórczość Smoczyńskiego jest zasadnie wpisywana w różnorakie zachodnie tradycje, ale – jak przypomina Adam Mazur w katalogu wystawy – można ją także odczytywać w kontekście polskich poszukiwań z przełomu lat 70. i 80., w tym fotomedializmu i działalności Jerzego Olka.

W latach 90. fotografia będzie służyła Smoczyńskiemu do rejestrowania własnej twórczości. Przy czym wykracza on poza to, co można nazwać dokumentacją działań z architekturą. Jak mówił w rozmowie z Magdaleną Ujmą, „prace przestrzenne dotykają [...] rzeczywistości i ją przeddefiniują. Dopiero potem ja zaczynam ją fotografować. Moje fotografie opisują rzeczywistość jakby z drugiej ręki, ja poprzez nie dokonuję interpretacji interpretacji”.

Kluczowe jest tu spostrzeżenie: dotykają rzeczywistości. Na wystawie w Zamku Ujazdowskim znalazły się prace jeszcze jednego artysty – Roberta Kuśmirowskiego. Nie po raz pierwszy, bo już na poważnej retrospektywie Mikołaja Smoczyńskiego zorganizowanej w Lublinie w 2011 roku zostawiono prace obu artystów. Kuśmirowski, uczeń Smoczyńskiego, w Warszawie pomógł w odtworzeniu jego prac. O Kuśmirowskim mówią, że zajmuje się fałszowaniem rzeczywistości. Robi to bardzo udatnie. Tyle że Smoczyńskiemu nie o podrabianie chodziło. Może to właśnie powoduje, że dziś wydaje się być on *outsiderem*.

Piotr Kosiewski

TEORIA SZTUKI ZBIGNIEWA DŁUBAKA

red. Magdalena Ziółkowska
Fundacja Archeologia Fotografii
Warszawa 2013

Mała lampka oświetla blat zagraconego biurka, na którym widzimy kable, okrągłe pudełeczka z filmem fotograficznym, pokrowiec na aparat, dwie żarówki. W innym ujęciu ten sam kadr jest lekko przesunięty i pokazuje stertę gazet oraz książek. Zmiana scenarii. Kuchnia, okno zakryte bawełnianą zasłonką, fragment stołu, a na nim dwa talerze, nóż i miska. To widoki z *Egzystencji* – jednego z cykli fotograficznych Zbigniewa Dłubaka. Obejmuje on zdjęcia z lat 1959–1966 wykonane w pracowni artysty przy ulicy Puławskiej w Warszawie.

Czy to właśnie na Puławskiej sporządzał notatki na niebieskich karteczkach, których reprodukcje opublikowano w *Teorii sztuki Zbigniewa Dłubaka* wydanej w tym roku przez Fundację Archeologii Fo-

tografii? Na jednym z takich zeskanowanych arkusików artysta zapisał: „1. Dwutorowość malarstwo-fotografia; 2. Sztuka jako opowieść – sztuka jako uczestnictwo; 3. Byt sztuki: dzieło ukazujące się przez kontakt obiektu sztuki z odbiorcą; 4. Sztuka jako czynnik zmienności w umyśle ludzkim”. Podobnych materiałów sporządzonych stylem notatkowym jest w zredagowanej przez Magdalenę Ziółkowską książce bardzo wiele. To naprawdę świetnie, że się tu znalazły, bo dzięki nim cała publikacja sprawia wrażenie niezwykle autentycznej. Prywatne, intymne zapiski sprawiają, że lektura jest ciekawsza i dużo bardziej wciągająca.

Jednak *Teoria sztuki...* to nie tylko skany notatek. Książka składa się przede wszystkim z tekstów teoretycznych, które pierwotnie ukazywały się w czasopiśmie (m.in. w miesięczniku „Fotografia”, którego Dłubak był wieloletnim redaktorem naczelnym) lub były wygłaszane w formie ustnych referatów. Pisma zostały ułożone przez redaktorkę tomu w porządku problemowym. Całość składa się z trzech korespondujących ze sobą rozdziałów: *Walka o przemianę w plastyce, Nowe systemy znakowania oraz Odbiór, wymiana, przepływ*.

Pomimo dekad, które minęły od ich napisania, teksty te czyta się dobrze, ponieważ niezależnie od czasu, miejsca powstania i tematyki styl Dłubaka jest klarowny, jego wywody logiczne, a spostrzeżenia trafne. Ponadto w rozważaniach fotografa można rozpoznać nawiązania do prawie wszystkich istotnych teorii sztuki XX wieku. Wnikliwy czytelnik odnajdzie tu więc Heideggera i jego poglądy na wpływ nastrojów w zmysłowym odbieraniu rzeczywistości, Derridę wraz z pojęciem dekonstrukcji czy Waltera Benjamina oraz refleksję dotyczącą dzieła sztuki w epoce mechanicznej reprodukcji.

Wprawdzie Dłubak nie powołuje się bezpośrednio na żadnego ze wspomnianych autorów, ale ich obecność wcale nie dziwi, bo z pism zebranych w *Teorii sztuki...* jasno wynika, że artysta wyznawał pogląd, iż „znajomość przeszłości i w powiązaniu z nią terażniejszości otworzy nam perspektywy dalszych dróg”. Już w pierwszych tekstach z końca lat 40. (na przykład w referacie z I Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie) starał się ujmować sztukę w szerokim kontekście społecznym i politycznym. W trakcie lektury najmilej zaskakuje jednak fakt, że artysta pod wieloma względami wyprzedził rozwój sztuki na świecie. Z *Teorii sztuki...* można wysnuć wnioski, że Dłubak prześcignął swoimi poglądami

konceptualistów o prawie dwadzieścia lat. Czym jest sztuka? Jaka jest w niej rola przedmiotu? Czy dzieło może być niematerialne? Czemu służy tytuł nadawany dziełu sztuki? Te i podobne pytania nurtujące artystów konceptualnych Dłubak zadawał już w końcu lat 40.

Rozważania teoretyczne nie tylko materializowały się w bieżącej praktyce artysty, lecz prowadziły także do kolejnych odkryć, stawiania nowych pytań filozoficznych i artystycznych. Dobrym przykładem może być zorganizowana w 1971 roku wystawa *Tautologie*, na której Dłubak zestawiał przedmioty z ich fotografiami (gaśnica, rury w ścianie itp.). Narzucające się podobieństwo do pracy Josepha Kosutha *One and Three Chairs*, która składała się z krzesła, jego zdjęcia i słownikowej definicji krzesła, jest jednak pozorne. W jednym z tekstów zamieszczonych w książce Dłubak pisze, że „fotograficzna struktura obrazu przybliża nam widoki, ale niszczy rzeczy, demaskuje ich umowność, ich czysto praktyczny sens”. Kosuth, dla odmiany, pokazując trzy wersje tego samego przedmiotu, podkreślał, jak różne reprezentacje wywołują to samo skojarzenie. Dlatego równie dobrze krzesła mogłoby nie być, moglibyśmy o nim tylko pomyśleć i też byłoby skończonym dziełem sztuki. Dłubak również doceniał potęgę ludzkiego umysłu, ale uważał, że tylko zdjęcia potrafią stymulować proces powstawania dzieła w naszej głowie. Opisał to poetycko w jednym z fragmentów: „Niezależnie od zmienności w czasie rekonstrukcja rzeczywistości jako akt wyobraźni przez unaocznione za pośrednictwem fotografii nieskończone ilości widoków jest ciągłym stawaniem się. Jej celem nie jest ostateczne odтворzenie rzeczy, ale przypomnienie, że poznawanie świata jest niekończącą się grą między desygna-tem, znakiem i świadomością”.

Lektura *Teorii sztuki Zbigniewa Dłubaka* jest dziwnie krzepiąca, bo artyście prawie udało się osiągnąć niemożliwe. Wnikliwe obserwacje Dłubaka-teoretyka, nie dość, że są wewnętrznie spójne, to zostają wcielone w kolejnych pracach Dłubaka-artysty. I tak, jak pisarz Hermann Broch uważał w pierwszej połowie XX wieku, że sztuka zawsze tworzy systemy otwarte, tak Dłubak rozszerzył ten mechanizm do nieskończoności. Bo czy istnieje bardziej stabilna struktura znakowania niż ta oparta na wyobraźni?

Anna Diduch

ŁUKASZ SUROWIEC,

DZIADY

Bunkier Sztuki, Kraków
kurator: Stanisław Ruksza
6 lutego–3 marca 2013

Jest to tekst o *Dziadach* Surowca w krakowskim Bunkrze Sztuki, których kuratorem był Stanisław Ruksza. Najwyższy czas, by napisać o nich bez niepotrzebnego wzruszenia i niezdrowego zainteresowania, jakim wystawę tę obdarzyły media ogólnopolskie (co nie jest wcale zwyczajną sytuacją, gdy o krakowskie wystawy chodzi).

Po pierwsze spieszę więc donieść, że na rzeczony wystawie pokazane zostały także prace, tak zwane dzieła sztuki, a nie tylko krakowscy bezdomni, na co rzucili się sensaci; podkreślam to, gdyż do kwestii pokazania w galerii bezdomnych ograniczały się dotychczasowe omówienia wystawy. Prace Surowca obecne na wystawie na obu piętrach głównej przestrzeni Bunkra Sztuki to prace bardzo dobre. Zwłaszcza konstrukcje domów wykonane z drewnianych listewek na podstawie – także pokazanych, oprawionych w ramy – rysunków bezdomnych z cyklu *Szczęśliwego Nowego Roku* (2011–2013), które korespondują swoją skalą i prowizorycznością z wystawionymi piętro niżej monumentalnymi *Wózkami* (2012). *Wózki* to instalacja składająca się ze zdezelowanych, brudnych i właściwie znajdujących się w stanie rozpadu wózków używanych przez bytomskich złomiarzy.

Niezwykle krakowska to praca, chociaż, jak się zdaje, nie o Krakowie myślał artysta, kiedy ją projektował, bo i wózki z Bytomia, a i pieniądze na produkcję z belgijskiego Mechelen, gdzie praca została po raz pierwszy zaprezentowana. A jednak, ta praca, która na wystawie ustawiona została na diagonalnej rampie/postumencie, określając i reżyserując przestrzeń całego piętra, doskonale i ironicznie zarazem wpisuje się w tradycję krakowskiej rzeźby/obiektu XX wieku. Myślę tutaj o zawsze aktualnym pod Wawelem *Pochodzie na Wawel* (1911–1912) autorstwa Wacława Szymanowskiego. Zawsze aktualnym, bo i spektakularnie politycznych pochodów na Wawel tutaj nie brakuje, a i od radnych miasta wychodzi od czasu do czasu wspaniała w ich mniemaniu idea, by w końcu, po stu latach, rzeźbę Szymanowskiego zrealizować w zakładanej

przez artystę skali i umieścić w miejscu przeznaczenia. Minęło sto lat, praca Szymanowskiego dalej funkcjonuje jako brązowe *bozzetto* pokazywane w Muzeum Narodowym, a Surowiec zrobił swoje *Wózki*. Monumentalne i anty-monumentalne razem, bez zbędnego brązownictwa i postumentów. Świetnie by się nadały na nowy pochód na Wawel. *Wózki* jednak to także, by pozostać w krakowskich odwołaniach historyczno-sztucznych, niby dyskurs przedmiotu ubogiego, biednego, najniższego rangą poziomu rzeczywistości Tadeusza Kantora. Tego rodzaju przedmiotów sztuka Kantora jest pełna, więc gdybym miał wybrać jedną z dziedzin, w której przedmioty ubogie pełnią funkcję kluczową, z wielu obszarów, jakimi Kantor się zajmował, wskazałbym na teatr. Nie jest to tylko moje widzimisię, bowiem wystawa *Dziady* pełna jest odwołań do teatru i teatralnych skojarzeń. Może nie do teatru Kantora bezpośrednio, ale do teatru *per se* jak najbardziej. Po pierwsze więc: tytuł. Mickiewicz, nie będę przedstawiał. Tytuł, jak zaznacza w tekście kuratorskim Ruksza, odnosi się nie do *Dziadów* w ogóle, lecz do konkretnego ich wystawienia, które odbyło się po raz pierwszy w krakowskim Starym Teatrze w 1973 roku. Reżyserował Konrad Swinarski, a do udziału w przedstawieniu, jak pisze dalej Ruksza, zaprosił krakowskich kloszardów. Tak, jak po czterdziestu latach Surowiec zaprosił ich do udziału w wystawie. Czy taką rangę ma gest Surowca, który do Bunkra Sztuki, jak Swinarski cztery dekady wcześniej, zaprosił krakowskich kloszardów? Na pierwszy rzut oka wydawać by się mogło, że tak. Że artysta, który dostał na miesiąc całą przestrzeń wystawienniczą galerii, zdecydował się oddać przyziemie budynku bezdomnym, którzy przez czas trwania wystawy mogli tam przebywać, pomieszkiwać, spać, nie zamarzając, czekając na wiosnę. To nawet lepsze od propozycji Swinarskiego, który, jak się zdaje, bezdomnym nie pozwolił w budynku położonego nieopodal Bunkra Sztuki teatru zamieszkać. Ale, jest też pewna różnica. Jak wiadomo, spektakl w reżyserii Swinarskiego nie ograniczał się tylko do zaproszenia krakowskich kloszardów. Spektakl ten operował jeszcze innym pomysłem na złamanie teatralnej konwencji przez teatralizację rzeczywistości i urealnienie teatru. Myślę o oknie w budynku teatru, przez które na plac Szczepański wyskakiwał Rollison. Gest, dzięki któremu nie tylko teatr otwierał się na rzeczywistość, ale gest, dzięki któremu teatr stawał się rzeczywistością. Gest zaproszenia bez-

domnych do galerii sztuki, stworzenia miejsca – *Poczekalni*, bo tak nazwana została ta część ekspozycji – miał raczej na celu to właśnie, co analogiczny gest Swinarskiego: przekroczenie granicy pomiędzy sztuką a rzeczywistością. O ile jednak gest Swinarskiego skutecznie przekraczał granicę kiedy na scenie, którą stał się właściwie cały budynek teatru, pojawiali się „prawdziwi” kloszardzi, a aktor grający Rollisona wyskakiwał przez „prawdziwe” okno na „prawdziwy” bruk, teatralizując rzeczywistość – o tyle gest Surowca i obmyślane przez kuratora wytłumaczenie tej sytuacji w żaden sposób nie uczyniło rzeczywistości sztuczną, a sztuki rzeczywistą. To, co zrobił Surowiec, to właśnie teatralizacja sztuki, a więc usztuczniczenie sztuczności. Sztuka razy dwa, można powiedzieć. Szkoda tym bardziej, że nie podejrzewam artysty o cynizm. Znam przecież jego samego, a także jego wypowiedzi (nie tylko artystyczne) na temat biedy, bezdomności i wykluczenia społecznego. *Dziady bez Poczekalni* byłyby dobrą wystawą, o wiele bardziej wymownie opowiadającą o tych problemach. Zachciało się jednak teatru. To jednak teatr, w którym nikt nie wyskoczył przez okno. Na prawdziwy krakowski bruk.

Wojciech Szumański

2010–2013

Jerzy Lewczyński • Zofia Rydet •
Ewa Kuryluk • Grzegorz Sztwiertnia
• Szymon Kobylarz
• Dita Pepe • Łukasz Trzciniński
• Piotr Ceglarek • Oliver Sieber
• Aneta Grzeszykowska
• Joachim Schmid
• Janusz Tarabula • Rafał Milach
• Andrzej Kramarz
• Kama Sokolnicka
• Agnieszka Kalinowska
• Maga Sokalska • Silvia Pogoda
• Małgorzata Łojko
• Ewa Axelrad • Oskar Hansen
• Kobas Laksa • Monika Sosnowska
• Jarosław Kozakiewicz
• Robert Kuśmirowski
• Nicolas GrosPierre • Filip Springer
• Ola Wasilkowska

PUBLIKACJE

Wojciech Nowicki

JERZY LEWCZYŃSKI. PAMIĘĆ OBRAZU

album z filmem Piotra Weycherta

ŚWIAT Z WIDZENIA – O FOTOGRAFIACH

JERZEGO LEWCZYŃSKIEGO

Olga Ptak

JERZOWIERZ

Rafał Milach, Huldar Breiðfjörð

W SAMOCHODZIE Z R

Ewa Kuryluk

OBRYSOWAĆ CIEŃ

Ewa Axelrad

WARM LEATHERETTE

Marcin Grabowiecki

BABIE LATO



**GALERIA SZTUKI
WSPÓŁCZESNEJ
WYDAWNICTWO
MIEJSCE SPOTKAŃ
WARSZTATÓW
ROZMÓW I DYSKUSJI**

• •
• •
czytelnia sztuki

www.czytelniasztuki.pl



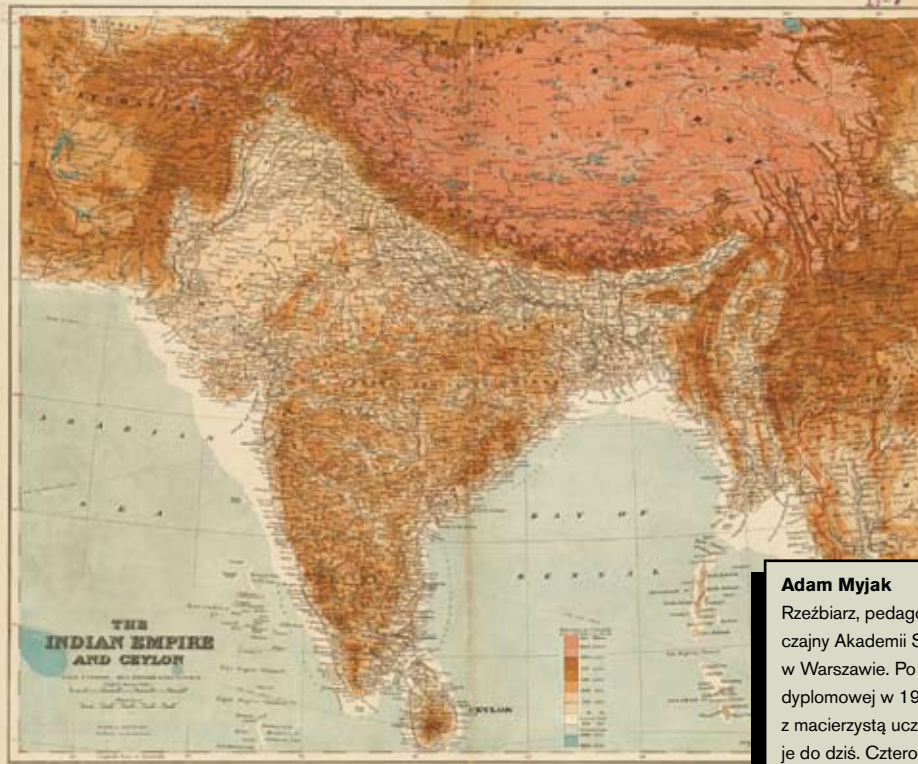
PERYFERIA EUROPY EUROPA PERYFERIÓW

PIERWSZE SPOTKANIE:

29-31 MAJA 2013
55 BIENNALE SZTUKI W WENECJI

ZGŁOŚ SIĘ NA WWW.PERIPHERIES.INFO

!PROPAGANDA

**INDIE**

1. **JAROSŁAW IWASZKIEWICZ, *DZIENNIKI***
2. **WIESŁAW MYŚLIWSKI, *WIDNOKRĄG***
3. **STEFAN GIEROWSKI**
4. **STEFAN GIEROWSKI W GALERII OPERA W TEATRZE WIELKIM**
5. **AGNIESZKA HOLLAND, *W CIEMNOŚCI***
6. **ANDRZEJ WAJDA**
7. **ASP WARSZAWA**
8. **INDIE**
9. **OPERA *DON CARLO* VERDIEGO W REŻYSERII WILLY'EGO DECKERA**
10. **PIRAMIDY W GIZIE (EGIPT)**
11. **ŚWIĄTYNIE WYKUTE W SKALE W ADŻANCIE (INDIE)**
12. **PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI Sopot**

Adam Myjak

Rzeźbiarz, pedagog, profesor zwyczajny Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Po obronie pracy dyplomowej w 1971 roku związał się z macierzystą uczelnią, w której pracuje do dziś. Czterokrotnie wybierany na rektora: w 1990, 1996, 1999 i 2012 roku. W latach 70. redaktor naczelny miesięcznika „Nowy Wyraz”. Autor kilkudziesięciu wystaw indywidualnych prezentowanych w kraju i za granicą, uczestnik licznych wystaw zbiorowych i konkursów krajowych i zagranicznych. Laureat wielu nagród i wyróżnień, w tym Złotego Medalu Zasłużony Kulturze Gloria Artis (2005).