



# Warsaw Gallery Weekend

27-29.09.2013



Save the date:

**Salon Zimowy**

14-15.12.2013

Mecenas



Aleksander Bruno  
Asymetria  
Bochenska Gallery  
BWA Warszawa  
Czułość  
Galeria Dawid Radziszewski  
Fundacja Archeologia Fotografii  
Fundacja Arton  
Fundacja Galerii Foksal  
Fundacja Profile  
Galeria m<sup>2</sup>  
Le Guern  
Leto  
lokal\_30  
Lookout Gallery  
Piktogram/BLA  
Pola Magnetyczne  
Propaganda  
Raster  
Starter  
Stereo



Partnerzy

Patroni medialni

Adam Mickiewicz Institute  
CULTURE<sub>Q</sub>PL

LAMANIA



gazeta

cojestrane

Gazeta.pl

TVP  
KULTURA

PRZE  
KROJ

MALEMEN

FUTU

AI  
ARTIST

EKSLUSIV

frieze

frieze<sup>06</sup>

UMK

SZ U M

NIGDY NIE BĘDZIESZ POLAKIEM!

**ŻAK | BRANICKA** Lindenstr. 35, 10969 Berlin | +49 30 61107375 | [www.zak-branicka.com](http://www.zak-branicka.com)

---

YANE CALOVSKI | HUBERT CZEREPOK | STANISŁAW DRÓŹDŹ | VALIE EXPORT | GORGONA | VLATKA HORVAT  
MICHAŁ JANKOWSKI | SZYMON KOBYLARZ | KATARZYNA KOZYRA | MARLENA KUDLICKA | ZOFIA KULIK | DOMINIK LEJMAN  
PAWEŁ OLSZCZYŃSKI | AGNIESZKA POLSKA | JOANNA RAJKOWSKA | JÓZEF ROBAKOWSKI | NATALIA STACHON | WITKACY

Hubert Czerepok, *NIGDY NIE BĘDZIESZ POLAKIEM*, 2008, neon





OSKAR DAWICKI

27 IX - 9 XI 2013

RASTER

[WWW.RASTERGALLERY.COM](http://WWW.RASTERGALLERY.COM)



art stations  
foundation by Grażyna Kulczyk

# RZECZY WSPÓLNE

20.09-31.12.2013

wernisaż 19.09 godz. 19:00



Wojciech Bąkowski, Vanessa Billy, Andreas Gursky, Edward Krasiński,  
Igor Krenz, Norman Leto, Sol LeWitt, Piotr Łakomy, Gizela Mickiewicz,  
Agnieszka Polska, Kilian Rüthemann, Zygmunt Rytka, Mateusz Sadowski,  
Mikołaj Smoczyński, Roman Stańczak

galeria Art Stations, Stary Browar, Poznań



**NOWE OBYCZAJE**

NINA BEIER / PIOTR ŁAKOMY

GIZELA MICKIEWICZ / MICHAEL E. SMITH

27.09 - 31.10.2013

NASTĘPNIE:

**WOJCIECH BĄKOWSKI**

15.11 - 31.12.2013





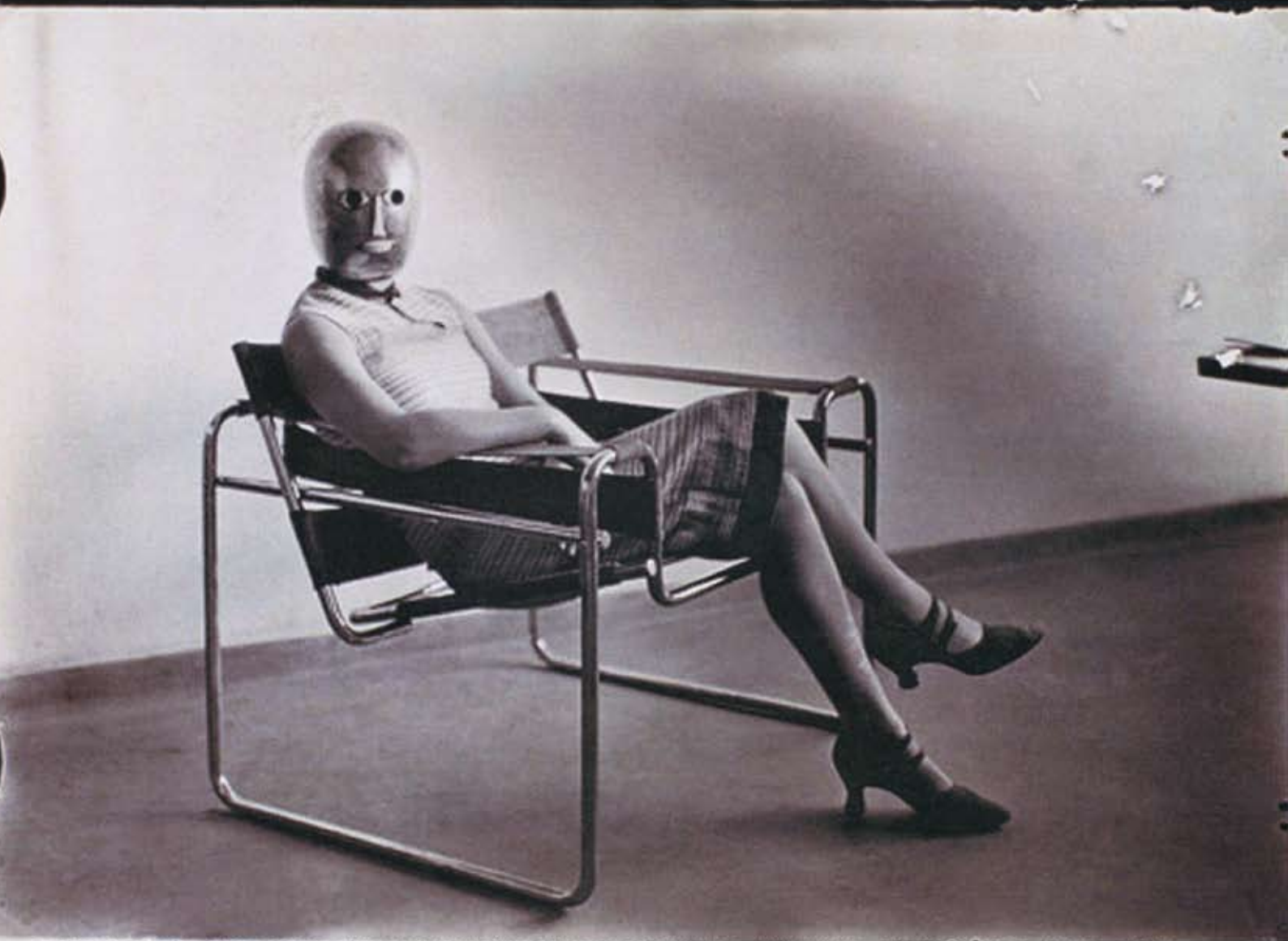
Tomasz Kowalski  
**OBRAZY I ASAMBLAŻE**

27.09. - 26.10.2013



Galeria Dawid Radziszewski  
ul. Krochmalna 3, Warszawa  
[www.dawidradziszewski.com](http://www.dawidradziszewski.com)

# WOJCIECH PLEWIŃSKI / RONIT PORAT: REMINISCENCJE / HIPPOCAMPUS



RONIT PORAT, *SHE CRIED EVERY NIGHT* (ERICH CONSEMULLER, *UNTITLED*, WOMAN IN B3 CLUB, CHAIR BY MARCEL BREUER WEARING A MASK BY OSCAR SCHLEMMER AND A DRESS IN FABRIC DESIGNED BY LIZ BEYER). c. 1926.

27 09 – 26 10 2013

GALERIA ASYMETRIA

DOM FUNKCJONALNY

UL. JAKUBOWSKA 16, WARSZAWA



# Natalia LL

kuratorka  
Agnieszka Rayzacher

wystawa  
27.09–9.11.2013

śniadanie z artystką  
28.09.2013 godz. 12–14

lokal\_30  
ul. Wilcza 29 a/12  
00-544 Warszawa  
tel. +48 608 29 09 96  
lokal30@gmail.com  
www.lokal30.pl

## DOING GENDER

Projekt dofinansowany ze środków Ministra  
Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego**

W grudniu 2013 ukaże się książka  
z nowymi tekstami o Natalii LL pod redakcją  
Doroty Jareckiej i Agnieszki Rayzacher.

**lokal\_30**

Otwarcie wystawy w ramach  
Warsaw Gallery Weekend



Warsaw Gallery Weekend  
27–29.09.2013

Włodzimierz Jan  
ZAKRZEWSKI

Polin i inne  
pejzaże  
Polin and Other  
Landscapes

28.09.2013  
30.11.2013

Galeria Le Guern  
ul. Widok 8  
00-023 Warszawa  
[www.leguern.pl](http://www.leguern.pl)  
[gallery@leguern.pl](mailto:gallery@leguern.pl)





**GALERIA PIEKARY**

ul. św. Marcin 80/82 | 61-518 Poznań | tel.: +48 61 811 35 55 | e-mail: galeria@galeria-piekary.com.pl | www.galeria-piekary.com.pl



## Jana Świdzińskiego



**KRK**



**M O C A K**

Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie  
ul. Lipowa 4

Adel Abdessemed  
Marina Abramović  
Absalon  
AES+F  
Pilar Albarracín  
Paweł Althamer  
Mirosław Bałka  
Blue Soup Group  
Sergey Bratkov  
Marcel Broodthaers  
Günter Brus  
Jordi Colomer  
Jiří David  
Oskar Dawicki  
Zofia i Oskar Hansen  
Sanja Iveković  
Nikita Kadan  
Yves Klein  
György Kovásznai

Oleg Kulik  
Kwiekulik  
Lars Laumann  
Victor Lind  
Richard Long  
Cristina Lucas  
Vladimir Mitrev  
Neša Paripović  
Artūras Raila  
Józef Robakowski  
& Tadeusz Junak  
& Ryszard Meissner  
Ulrike Rosenbach  
Vladimir Seleznyov  
& Alexander Sitnikov  
Sabina Shikhlinskaya  
Janek Simon  
VALIE EXPORT  
Wolf Vostell  
Krzysztof Wodiczko  
Erwin Wurm  
Nil Yalter

# Potrzeba wolności

18.10.2013–26.1.2014



Nikita Kadan, Gabinet zabiegowy / Procedure Room, 2009–2010, plakat, 59,4 x 42 cm, dzięki uprzejmości artysty

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

Partnerzy MOC AK-u



Patron Galerii Re



Współfinansowany przez  
Komisję Europejską projekt  
jest 30. jubileuszową wystawą  
organizowaną pod patronatem  
Rady Europy.



# BRITISH

HENRY BOND & LIAM GILICK  
ANGELA BULLOCH  
JAKE & DINOS CHAPMAN  
TRACEY EMIN  
ANGUS FAIRHURST

DAMIEN HIRST  
GARY HUME  
MICHAEL LANDY  
SARAH LUCAS  
PAUL NOBLE

CHRIS OFILI  
GEORGINA STARR  
SAM TAYLOR-WOOD  
GILLIAN WEARING  
RACHEL WHITEREAD

ART FROM  
EUROPE'S  
EDGES  
IN THE  
LONG 90s  
AND TODAY

7.09.2013

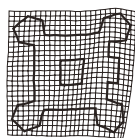
# POLISH

PAWEŁ ALTHAMER  
MIROSLAW BAŁKA  
KATARZYNA GÓRNA  
MAREK KIJEWSKI  
GRZEGORZ KLAMAN

KATARZYNA KOZYRA  
ZOFIA KULIK  
ZBIGNIEW LIBERA  
JACEK MARKIEWICZ  
DOROTA NIEZNAŁSKA  
MARIOLA PRZYJEMSKA

JOANNA RAJKOWSKA  
ROBERT RUMAS  
WILHELM SASNAL  
JADWIGA SAWICKA  
ROMAN STAŃCZAK  
PIOTR UKLAŃSKI

JULITA WÓJCIK  
PIOTR WYRZYKOWSKI  
ALICJA ŻEBROWSKA  
ARTUR ŻMIJEWSKI  
CUKT



Centrum Sztuki Współczesnej  
Zamek Ujazdowski  
Centre for Contemporary Art  
Ujazdowski Castle  
00-467 Warszawa, ul. Jazdów 2  
tel. 22 628 12 71/3  
www.csw.art.pl

Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.

Partner wystawy  
Partner of the exhibition



więcej / niż standard

Współorganizator  
Coorganizer

BRITISH COUNCIL | 75 LAT W POLSCE

Patron honorowy  
Honorary Patron



British Embassy  
Warsaw



RUPERT ACKROYD  
AARON ANGELL  
ED ATKINS  
MATTHEW DARBYSHIRE

NICOLAS DESHAYES  
JESS FLOOD-PADDOCK  
HAROON MIRZA  
EDDIE PEAKE

MICK PETER  
ELIZABETH PRICE  
PHOEBE UNWIN  
LYNETTE YIADOM-BOAKYE

# BRITISH

15.11.2013

SZUKA  
KRAŃCÓW  
EUROPY:  
DŁUGIE  
LATA 90.  
I DZIŚ

WOJCIECH BĄKOWSKI  
MICHAŁ BUDNY  
GRZEGORZ DROZD  
MICHAŁ JANKOWSKI  
TOMASZ KOWALSKI

KATARZYNA KRAKOWIAK  
NORMAN LETO  
ANNA MOLSKA  
FRANCISZEK ORŁOWSKI  
AGNIESZKA POLSKA

KATARZYNA PRZEZWAŃSKA  
KONRAD SMOLEŃSKI  
RADOSŁAW SZLAGA  
JAKUB JULIAN ZIÓŁKOWSKI

# POLISH

Patroni medialni  
Media Patrons

cojestrane

TOKE  
Pracownia  
Kultura  
i  
Innowacje

PRZES  
KRAJ

ELLE  
DECORATION

BAZAR  
LONDON

K  
MAG  
MAGAZYN

A1  
ARTYSTA

insider

EXKLUSIV

HIRO

STOLICA  
Magazyn  
o kulturze  
i sztuce

INTEL

artinfo.pl

PURPOSE

POLAND TODAY

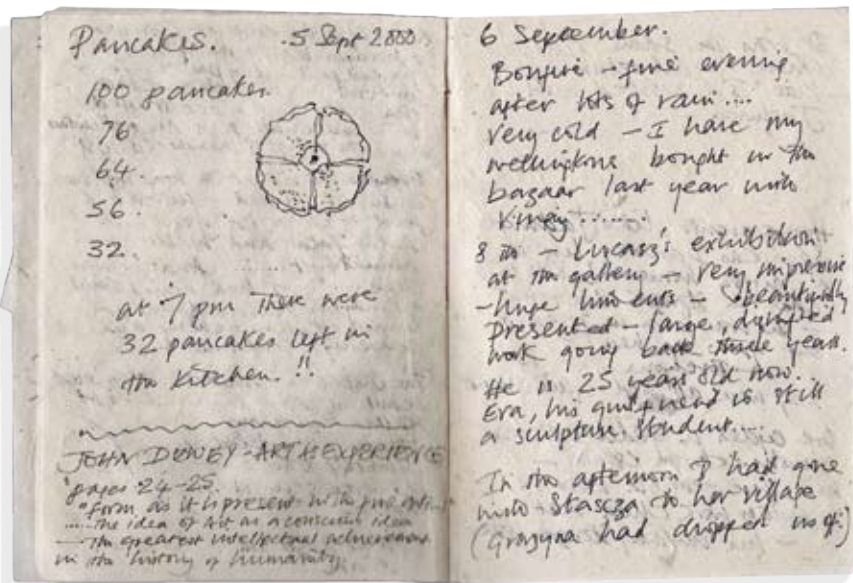
The Warsaw  
VOICE

MONITOR

# COPOZOSTAJE

Galeria Sztuki Współczesnej BWA SOKÓŁ

Kuratorka: Magdalena Ujma



Helen Ganly, strona z dziennika

Olaf Brzeski,

Lucia Nimcova,

Bogna Burska,

Karolina Niwelińska,

Helen Ganly,

Eugenio Percossi,

Veli Granö,

Jadwiga Sawicka,

Polina Kanis,

Jacek Zachodny,

Jacob Kirkegaard,

Ewa Zarzycka

Ra di Martino,

i Karolina Oleksik

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego



18.10.2013

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

24.11.2013

Nowy Sącz

## ADAM RZEPECKI PREFERUJĘ BARDZIEJ ZRZUTĘ NIŻ KULTURĘ

kurator: Dawid Radziszewski  
29.10-29.12.2013  
BWA Sokół, Nowy Sącz

Wystawie towarzyszy promocja monograficznego katalogu artysty.  
więcej informacji na [www.bwasokol.pl](http://www.bwasokol.pl)

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego



FESTIWAL

# WILN W GDAŃSKU

5.09.2013-13.10.2013

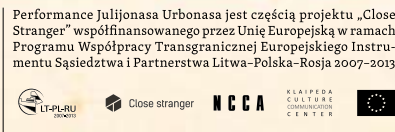
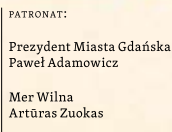
## HOMEMADE. KONSTRUOWANIE ŚWIATÓW ZASTĘPCZYCH

ARTYŚCI: ALICJA BIELAWSKA I NICOLAS GROSPIERRE I ANETA GRZESZYKOWSKA  
PRZEMYSŁAW JASIELSKI I ALICJA KARSKA & ALEKSANDRA WENT I SZYMON ROGIŃSKI  
RIMAS SAKALAUSKAS I JULIJONAS URBONAS I LINA ZAVECKYTE  
CSW ŁAZNIA I JASKÓLCZA 1 I GDANSK

## PERFORMANCE | WYKŁAD | KARUZELA

7.09.2013 | JULIJONAS URBONAS CHODZĄC PO ŚCIANIE  
BUNKIER I OLEJARNIA 3 I GDANSK

[WWW.WILNOWGDANSKU.PL](http://WWW.WILNOWGDANSKU.PL)



# TRAF0

TRAFOSTACJA SZTUKI W SZCZECINIE

WWW.TRAFO.ORG

# Ryszard Waśko. Genesis

## 02.08–20.10.2013



TRAF0 Trafostacja Sztuki  
Centrum Sztuki Współczesnej  
ul. Świętego Ducha 4  
70-205 Szczecin

91 400 00 49  
mail@trafo.org

www.trafo.org

Ryszard Waśko, Gry wojenne, obraz olejny i fotografia, 2002–2003



Szczecin



9. FESTIWAL  
MIĘDZYNARODOWY  
Sztuki Współczesnej  
13-18.10.2013 Szczecin

muz



projectura)



MOMENTUM  
www.momentumfestival.org  
The global platform for live and art

ANNETTE GENTZ  
MUSIC & FILM ARTS  
www.annettegents.com

Campanile  
HOTEL RESTAURACJA



# REDAKCJI

JAKUB BANASIAK, ADAM MAZUR

Tempa życia artystycznego nie dyktują już instytucjonalne molochy uzależnione od ministerstwa lub miasta. Coraz częściej naprawdę ciekawą sztukę można znaleźć w skrojonych na ludzką miarę galeriach. W ciągu ostatnich kilku lat doszło do erupcji oddolnych inicjatyw, obrodziło stowarzyszeniami, fundacjami i innymi galeriopodobnymi bytami. Czasy, gdy scena galeryjna ograniczała się do Fundacji Galerii Foksal oraz galerii Raster, minęły bezpowrotnie. Na wernisażach, targach i w salonach zaroilo się od sprzedających, kupujących czy oglądających. Dziś to właśnie pod czujnym okiem galerzystów, a nie kuratorów związanych całe życie zawodowe z muzeami i centrami sztuki, mają miejsce najciekawsze debiuty; to tu tworzą się kolektywy, tędy przepływa twórcza energia oraz kapitały: symboliczny i ekonomiczny. Z drugiej strony naszą scenę galeryjną zaczęły trapić bolączki wieku dojrzewanego: minął już czas „dzikiego Wschodu”, okres idealizmu i egzotycznych podróży. Zamiast tego nastąpiło twarde lądowanie, któremu towarzyszy świadomość, że ludzkimi relacjami nie rządzą bezinteresowność ani miłosierdzie. A z pewnością nie rządzą one rynkiem sztuki.

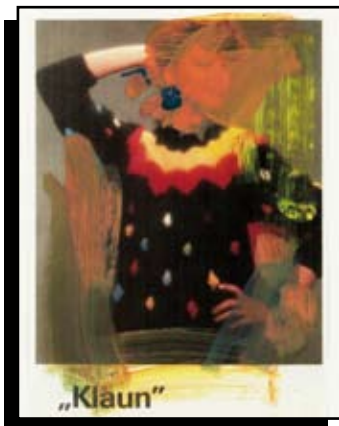
Zatem, chcąc trzymać rękę na pulsie, należy scenę galeryjną rozpoznać; obserwować ciągle zmiany: wolty i transfery, zamknięcia i przejścia – zarówno te wrogie, jak i przyjazne. Jest to bowiem chleb powszedni polskiego świata sztuki. Dlatego też drugi numer „Szumu” w znacznej mierze dedykujemy właśnie galeriom i rynkowi, na którym funkcjonują – tematowi właściwie nieobecnym w rodzimym dyskursie artystycznym.

Numer otwiera obszerna analiza polskiego rynku sztuki, której lekturę warto połączyć z materiałem ostatnim – poszerzonym działem *Recenzje*. Jesteśmy szczególnie dumni z tych dwudziestu (z górką) tekstów mapujących i krytykujących to, co w sztuce ostatnich miesięcy było najciekawsze. Mamy nadzieję, że zarówno ilość, jak i jakość oraz różnorodność tych tekstów – mówiąc szumnie – dowodzą, że nie tylko polska sztuka, ale także krytyka artystyczna prze do przodu.

A co w pozostałych rubrykach „Szumu”? *Interpretacje* tym razem dotyczą Galerii Stereo, która wyrasta na

najważniejszego gracza młodej sceny galeryjnej. Temat rynku poruszamy także w dziale *Teoretycznie*, gdzie Jakub Dąbrowski omawia zagadnienie cenzury sztuki w kontekście nacisków ekonomicznych. Ten ważny i poważny temat kontrapunktuje Karolina Sulej materiałem o najgorętszym awangardowym projektancie mody, Maldororze, którego najnowsza kolekcja jest *Obiektem Kultury* tego numeru. Za *Wydarzenie* uznaliśmy ostatnie sukcesy Pauliny Ołowskiej: wystawy w Studio Voltaire i Kunsthal-le Basel, monograficzną publikację w wydawnictwie JRP Ringier, a także blok materiałów w ostatnim numerze prestiżowego magazynu „Parkett”. To właśnie z tego czasopisma pochodzi esej poświęcony twórczości Pauliny Ołowskiej pióra Marty Dziewańskiej. Drugi numer „Szumu” to także felietony naszych stałych autorów oraz rozmowa z Arturem Żmijewskim i Pawłem Althamerem, których na okoliczność projektu *Cześć Akademii* przepytuje Katarzyna Szydłowska.

Zebranego materiału jest zbyt wiele, by pomieścić go w tak małym pudełku, dlatego zwiększyliśmy objętość „Szumu” do 128 stron – mamy nadzieję, że na stałe (w tym miejscu powinniśmy dodać: cena pozostaje bez zmian). Kolejny numer już w grudniu, a w nim jeszcze więcej ciekawych tekstów, ale przede wszystkim – podsumowanie roku. Tymczasem niezmiennie polecamy codziennie aktualizowany magazynszum.pl. Proszę Państwa, oto drugi „Szum”! ☺



**OKŁADKA:**

Paulina Ołowska, *Applied Fantastic 3*,  
kolaż na papierze, 29,2 × 20,3 cm, 2010.  
Courtesy of the artist and Metro Pictures

**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, Aleksandra Ptasznik

**DYREKTORZY ARTYSTYCZNI:**

Dagny & Daniel Szwed

**LAYOUT:**

moonmadness.eu

**WSPÓŁPRACA:**

Wojciech Albiński, Tymek Borowski, Filip Burno,  
Jakub Dąbrowski, Anna Diduch, Alicja Dobrucka,  
Piotr DREWKO, Alicja Grabarczyk, Jagna Lewandowska,  
Łukasz Izert, Aleksander Kmak, Joanna Kobyłt,  
Piotr Kosiewski, Zofia Krawiec, Andrzej Leśniak,  
Kuba Maria Mazurkiewicz, Daniel Muzyczuk,  
Aurelia Nowak, Janek Owczarek, Piotr Pękala,  
Karolina Plinta, Łukasz Rusznica, Piotr Słodkowski,  
Agnieszka Szewczyk, 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

**NAKŁAD:**

1200 egzemplarzy

**WYDAWCA:**

Fundacja Kultura Miejsca

**ADRES REDAKCJI:**

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

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

**S. 21**

**OD REDAKCJI**

**tekst: Jakub Banasiak, Adam Mazur**

**TEMAT NUMERU**

**S. 26**

**5 356 000 ALBO RYNEK W PERYFERYJNYM  
POLU SZTUKI**

**tekst: Jakub Banasiak**

**FELIETON**

**S. 43**

**TONĄCE OGRODY**

**tekst: Karolina Plinta**

**OBIEKT KULTURY**

**S. 44**

**SZYK Z BARYKAD**

**tekst: Karolina Sulej**

**WYDARZENIE**

**S. 50**

**PAULINA OŁOWSKA I HISTORIA W RUCHU**

**tekst: Marta Dziewańska**

**FELIETON**

**S. 63**

**CZY OPŁACA SIĘ BYĆ ARTYSTĄ**

**tekst: Wojciech Albiński**

**INTERPRETACJE**

**S. 64**

**BIAŁY KWADRAT NA BIAŁYM TLE**

**tekst: Jakub Banasiak**

FELIETON

S. 75

**ŻYCIOWY ZAWÓD**

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

ROZMOWA

S. 76

**O MOŻLIWOŚĆ PLASTYKI**

z Arturem Żmijewskim i Pawłem Althamerem  
rozmawia Katarzyna Szydłowska

TEORETYCZNIE

S. 82

**TWÓRCZOŚĆ LTD. – CENZURA INC.**

tekst: Jakub Dąbrowski

S. 92

**RECENZJE**

WSKAZANE

S. 128

**GRAŻYNA KULCZYK**

Redakcja przeprasza za podanie błędnego tytułu pracy Zbigniewa Libery w recenzji zamieszczonej w numerze 1/2013.

Właściwe brzmienie tytułu zdjęcia otwierającego album *Fotografie* to: *Ewa* (1984–1985).

**Karolina Sulej**

ur. w 1985 roku. Doktorantka na IKP UW, gdzie działa w Zespole Mody i Dizajnu, dziennikarka-freelancerka związana z „Gazetą Wyborczą” i „Przekrojem”.

S. 44

**Jakub Dąbrowski**

ur. w 1977 roku, absolwent Wydziału Prawa i Administracji oraz Historii Sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jest wykładowcą na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Specjalizuje się w zagadnieniach z pogranicza sztuki i prawa (bez względu na epokę) oraz historii sztuki po 1945 roku.

S. 82

**Marta Dziewańska**

kuratorka badań i publikacji w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, doktorantka w SNS PAN na wydziale filozofii. Absolwentka wydziału filozofii Uniwersytetu Paris I-Sorbonne (2008), między 2006 a 2007 rokiem pracowała w paryskim Centre Pompidou. Współredaktorka, z Claire Bishop, książki *1968–1989. Momenty zwrotne w polityce i sztuce*, z Ekateriną Degot i Ilyą Budraitskiszem książki *Post-Post-Soviet? Art, Culture and Politics in Russia at the Turn of the Decade*, redaktorka tomu *Ion Grigorescu. W ciele ofiary*. Uczestniczyła w przygotowaniu wystaw *Niezgrabne przedmioty. Alina Szapocznikow i Maria Bartuszoza, Pauline Boty, Louise Bourgeois, Eva Hesse oraz Paulina Ołowska; Ion Grigorescu. W ciele ofiary. 1969–2008; Alina Szapocznikow. Sculpture Undone*.

S. 50

# ZBIGNIEW LIBERA WOJNA.

OBRAZY MARTWE I RUCHOME

20.09.2013 - 27.10.2013

KURATOR: ŁUKASZ GORCZYCA

PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI

PLAC ZDROJOWY 2 SOPOT

WWW.PGS.PL

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



współorganizator:  
GALERIA RASTER  
Wspólna 63 Warszawa  
rastergallery.com



Dofinansowano ze środków Narodowego  
Centrum Kultury w ramach Programu  
Narodowego Centrum Kultury  
Kultura- Interwencje





...APOKRYFY, IMPONDERABILIA.

# ALINA SZAPOCZNIKOW

28.09 - 10.11.2013

kurator: dr Dorota Grubba-Thiede

Państwowa Galeria Sztuki  
Plac Zdrojowy 2 Sopot  
[www.pgs.pl](http://www.pgs.pl)

## TEMAT NUMERU

5 356 000

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

ALBO RYNEK  
W PERYFERYJNYM  
POLU SZTUKI

**Czasy, kiedy zachodni kolekcjonerzy postrzegali Polskę jako kraj, w którym po ulicach przechadzają się białe niedźwiedzie, minęły bezpowrotnie. Twórczość polskich artystów stała się elementem globalnego świata sztuki, a podział na Zachód i Europę Środkowo-Wschodnią stracił rację bytu. Granice centrum przesunęły się, anektując kolejne połacie. Ale rynek sztuki ciągle pozostaje pod wpływem procesów właściwych krajom peryferyjnym. Spróbujmy je rozpoznać.**

## 1

Sztuka współczesna mijają się z rynkiem właściwie przez całe lata 90. W okresie transformacji twórczość artystyczna nie budziła takiego zainteresowania jak reformy gospodarcze, podział administracyjny kraju czy model służby zdrowia. Pojedyncze inicjatywy funkcjonowały w instytucjonalnej, dyskursywnej i legislacyjnej próżni. Jednocześnie po 1989 roku zaczęły działać mechanizmy rynkowe, co znacznie przyspieszyło procesy związane z konsumpcjonizmem i zmianą stylu życia. Tym samym zaistniały warunki – społeczne, ekonomiczne, ustrojowe – w których mógł rozwinąć się rynek sztuki. Jednak od początku był to rynek peryferyjny: jego uczestnikom brakowało nie tylko konkretnej, eksperckiej wiedzy, ale także – co nie mniej istotne – podstawowych kulturowych kompetencji, cywilizacyjnej ciągłości właściwej stabilnym demokracjom. W wydanym niedawno wywiadzie-rzecz Jarosław Modzelewski wspomina początki lat 90.: „To były pionierskie czasy. Pojawił się na przykład facet z Francji, który kręcił się wokół nas, zapraszał na obiady, kupował po kilka obrazów. Pamiętam, że był tam jeszcze Grzyb i, chyba, Truskowski. To był klimat jak z komedii traktujących o początkach polskiego kapitalizmu – złoty sygnet, płaszcz z wielbłądziej wełny, pieniądze w reklamówce”. Początki rynku sztuki po 1989 roku wyglądały więc podobnie do innych obszarów transformacji: były z pewnością barwne, ale także przaśne, nieskodyfikowane regulacjami prawnymi i pozbawione wsparcia instytucji państwowych.

Tematy związane z rynkiem sztuki współczesnej na dobre zagościły w dyskursie publicznym dopiero na początku tego stulecia. Jeżeli jednak przyjrzeć się bliżej, szybko okaże się, że medialne analizy rażą powierzchownością i doraźnością, a temat rynku sztuki uruchamiany jest głównie w kontekście głośnych rekordów aukcyjnych. Było to szczególnie widoczne przy okazji pierwszych relatywnie dużych sum zapłaconych za prace polskich artystów średniego pokolenia: Wilhelma Sasnała (*Samoloty* za 396 tysięcy dolarów w 2007 roku) i Piotra Ukłańskiego (*Naziści* za ponad milion dolarów w 2006

roku). Najnowszy przykład to – delikatnie mówiąc – mało profesjonalna relacja *Faktów TVN* z „polskiej” wystawy Abbey House w Londynie (wiosna 2013). Niezdrowa ekscytacja dziennikarzy zagranicznymi sukcesami polskich artystów i wysokimi kwotami ustępuje tylko ich indolencji. Zważywszy na wieloletnią nieobecność rynku sztuki współczesnej w Polsce, a także typowy peryferyjny kompleks – to zrozumiała reakcja.

Polski rynek sztuki ciągle nie może doczekać się kompetentnych opracowań naukowych. W literaturze przedmiotu dominują pozycje omawiające handel sztuką pod kątem prawnym, brakuje natomiast opracowań historycznych. Ze względu na deficyt zarówno elementarnych danych, jak i kryteriów ich porządkowania, zapewne nie zdołamy już odtworzyć mechanizmów stojących u źródeł obecnego kształtu polskiego rynku sztuki. To problem na tyle poważny, że dostrzegli go nawet ministerialni urzędnicy. W jednym z raportów, wchodzących w obręb Narodowej Strategii Rozwoju Kultury, wyliczono powody, dla których niemal niemożliwe staje się opracowanie całościowego programu naprawy kultury, w tym również obszaru sztuki współczesnej. Jeden z nich odnosi się wprost do rynku sztuki: „W danych GUS nie wykazuje się znacznej wielkości prywatnych galerii – istnieją także problemy co do definicji galerii dla potrzeb statystyki i odróżnienia ich od sklepów z dziełami sztuki”. Niestety ten sam błąd powtarza raport Joanny Białynickiej-Biruli ogłoszony przy okazji Kongresu Kultury w 2009 roku. Autorka nie wprowadza żadnej typologii galerii prywatnych, szacując ich liczbę na 294

(na rok 2007). Nic dziwnego – Białynicka-Birula przytacza te dane za GUS-em. Natomiast niuansując działalność instytucji publicznych – choć to nie ich dotyczy raport – powołuje się na... rankingi Piotra Sarzyńskiego publikowane w „Polityce”. Na takiej podstawie trudno zbudować wiarygodne opracowania.

W obliczu teoretycznej próżni, jaka rozpościera się od nauki po medialny mainstream, sami zainteresowani – galearzyści i kolekcjonerzy – podjęli się mówienia o rynku. Szczere-

**TEMATY ZWIĄZANE  
Z RYNKIEM SZTUKI  
WSPÓŁCZESNEJ NA  
DOBRE ZAGOŚCIŁY  
W DYSKURSIE PUB-  
LICZNYM DOPIERO  
NA POCZĄTKU TEGO  
STULECIA. JEŻELI JED-  
NAK PRZYJRZEĆ SIĘ  
BLIŻEJ, SZYBKO OKA-  
ŻE SIĘ, ŻE MEDIAL-  
NE ANALIZY RAŻĄ PO-  
WIERZCHOWNOŚCIĄ  
I DORAŻNOŚCIĄ, A TE-  
MAT RYNKU SZTUKI  
URUCHAMIANY JEST  
GŁÓWNIEM W KONTEK-  
ŚCIE GŁOŚNYCH RE-  
KORDÓW AUKCYJ-  
NYCH.**



gólnie duże zasługi na tym polu mają Piotr Bazylko, Krzysztof Masiewicz oraz Łukasz Gorczyca – to ich wypowiedzi pojawiają się w prasie najczęściej (wcześniej taką funkcję spełniali Andrzej Starmach i Jan Michalski, autor książki *The Art Market in Poland 1985–2005*, kolportowanej na targach i długo będącej podstawowym źródłem informacji dla anglojęzycznego czytelnika). Można wręcz powiedzieć, że w pewnym stopniu patrzymy (a bez wątpienia laik patrzy) na rynek sztuki przez ich okulary. To prawdopodobnie marzenie każdej branży – mówić o swoich interesach zarówno z pozycji teoretyka, jak i praktyka.

Oczywiście nie chodzi o to, żeby kolekcjonerzy i galerzyści nie wypowiadali się na temat rynku – byłby to postulat niedorzeczny – ale o to, żeby ich głos balansowali eksperci niewiukłani w handel dziełami sztuki (czy to jako nabywcy, czy sprzedawcy). Ostatnio zaczyna się to zmieniać za sprawą tekstów Miłkołaja Iwańskiego, którego wypowiedzi zdominowały debatę o rynku sztuki. To kolejny dowód, że w tym zakresie ławka ekspertów jest cokolwiek krótka – szczególnie w porównaniu z krytyką artystyczną, kuratorstwem czy historią sztuki. Co takiego proponuje poznański ekonomista? Właściwie nic nowego, bo przecież postulaty, które można streścić w hasła „większa świadomość społeczna + ulgi podatkowe + niższy VAT na zakup dzieł” pojawiały się już we wcześniejszych dyskusjach o rynku. Iwański dopisał do nich – a następnie wybił na pierwszy plan – wątek zabezpieczenia socjalnego artystów, upowszechniając tym samym sztandarowy projekt Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej. Warto zwrócić uwagę na to przesunięcie, bo jest ono znamienne – osoby pozostające żywo zainteresowane korzystnymi dla siebie regulacjami prawnymi główny problem lokowały w złych przepisach, wysokich podatkach i niedostatecznym udziale w rynku klasy średniej. Iwański natomiast zwrócił uwagę – używając bliskiego mu języka – na sytuację klasy producentów, czyli artystów. Na razie jednak jest to dyskusja czysto teoretyczna, ponieważ zmiany postulowane przez Iwańskiego i OFSW można wprowadzić tylko za sprawą ustawodawstwa na poziomie centralnym. Dodajmy

do tego, że artyści to niezwykle trudna do zdefiniowania grupa społeczna. Kto i według jakich kryteriów ma bowiem oceniać, czy ktoś jest artystą, a jego wytwory – sztuką? To tylko pierwsze z brzegu pytanie, które powinno paść w dyskusji o świadczeniach socjalnych dla twórców.

Podsumujmy. Polski rynek sztuki pozostaje nieopisany. Nie mamy zarówno źródeł, jak i kompetentnych opracowań. Ciągłe brakuje ekspertów zdolnych poprowadzić rzetelną debatę. Dotychczas najlepiej słyszalni byli uczestnicy rynku,

którzy upominali się o zmianę regulacji prawnych i publiczną promocję sztuki współczesnej. Z drugiej strony zaczynają pojawiać się postulaty socjalnego zabezpieczenia artystów. To ujęcie teoretyczne. Jeżeli chodzi o praktykę, liczba galerii i kolekcjonerów rośnie, artyści nauczyli się rynkowych reguł gry, galerie biorą udział w targach, krzepnie Warsaw Gallery Weekend, słowem – rynek się rozwija.

Znamy więc poszczególne procesy, ale widzimy je punktowo, nie umiemy ich ze sobą połączyć, objąć teoretyczną ramą. Dlatego proponuję opisać polski rynek sztuki jako element autonomizującego się pola sztuki<sup>1</sup>. Oczywiście do polskich realiów nie da się bezpośrednio zaaplikować pojęcia nowoczesnego pola sztuki, ewoluującego w zachodnich społeczeństwach od połowy XIX wieku. Jednak, jak postaram się pokazać, pewne podstawowe mechanizmy, zależności i kategorie opisu – już tak.

## 2

Przede wszystkim polskie pole sztuki – jak każde inne – to przestrzeń społeczna, w której określani aktorzy (ludzie i instytucje) stale walczą o rozmaite stawki (ekonomiczne, społeczne, symboliczne). W polu artystycznym byłiby to artyści, galerzyści, krytycy, kuratorzy itp. Polskie pole sztuki zachowuje też strukturę dualistyczną, której skrajne bieguny wyznaczają pole ograniczone (awangarda, eksperyment) oraz pole

### **POLSKI RYNEK SZTUKI POZOSTAJE NIE- OPISANY. NIE MAMY ZARÓWNO ŹRÓDEŁ, JAK I KOMPETENTNYCH OPRACOWAŃ. CIĄGLE BRAKUJE EKSPERTÓW ZDOLNYCH POPRO- WADZIĆ RZETELNA DEBATĘ. DOTYCHCZAS NAJLEPIEJ SŁYSZALI- NI BYLI UCZESTNICY RYNKU, KTÓRZY UPO- MINALI SIĘ O ZMIANĘ REGULACJI PRAWNYCH I PUBLICZNĄ PRO- MOCJĘ SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ.**

<sup>1</sup>KONCEPCJĘ POLA – PODOBNIIE JAK WCHODZĄCE W JEJ OBRĘB KATEGORIE – ZAPOŻYCZAM OD PIERRE'A BOURDIEU. ZOB. P. BOURDIEU, *REGUŁY SZTUKI. GENEZA I STRUKTURA POLA LITERACKIEGO*, PRZEL. ANDRZEJ ZAWADZKI, KRAKÓW 2001.

masowe (sztuka mieszczańska, klasyczna). Występuje u nas także podstawowy podział na galerie awangardowe i galerie sprzedaży, choć zachowują one lokalną specyfikę – o czym za chwilę. W końcu – również polskie pole sztuki zajął się z obszarami ekonomii i władzy.

Ale sama substancja polskiego pola, jego treść, jest już zupełnie inna. Również dynamika poszczególnych procesów, ich proporcje i relacje, odbiegają od klasycznej postaci pola, zdeterminowane przez lokalną specyfikę. Brak gospodarki rynkowej w latach 1945–1989 spowodował, że mechanizmy będące fundamentem nowoczesnego pola sztuki uległy w Polsce zatarciu. Nastąpiło przeoranie tkanki społecznej, w tym przede wszystkim zanik ziemiaństwa oraz mieszczaństwa, czyli klas społecznych, do których w dużej mierze skierowana była produkcja kulturowa. Z kolei na płaszczyźnie instytucjonalnej PRL można opisać jako państwo źle działające, anachroniczne (choć próbujące się modernizować), o nadmiernie rozbudowanym aparacie biurokratycznym. Dotyczyło to także instytucji kultury. Należy też pamiętać o cenzurze i niemożności swobodnego podróżowania, co zasadniczo utrudniało nawiązywanie kontaktów ze środowiskami artystycznymi w innych krajach (a także wejście do gry w kształtującym się polu globalnym).

Po 1989 roku przyjęty w Polsce model transformacji ustrojowej niejako z definicji zakładał dziedziczenie struktury społecznej, bazy instytucjonalnej, procedur, kompetencji kulturowych. W konsekwencji klasa średnia III RP, element kluczowy dla sprawnego funkcjonowania rynku, w przeważającej mierze rekrutowała się z elit PRL-u – cytując Andrzeja Ledera z eseju *Kto nam zabrał tę rewolucję?* – „inteligencji, średniego aparatu urzędniczego i partyjnego oraz, w jakimś stopniu, choć zapewne mniejszym, niż twierdzą zwolennicy teorii o układzie, z aparatu bezpieczeństwa”.

To dlatego, jak sądzę, w interesującym nas przypadku należy mówić o rynku funkcjonującym w peryferyjnym polu sztuki. Czy o takiej zależności można mówić również dzisiaj, w momencie, kiedy Polska jest „w budowie”, należy do Unii Europejskiej i strefy Schengen, a polska sztuka – jak

zostało powiedziane – należy już do globalnego krwioobiegu? Wychodzę z założenia, że skomplikowane procesy i geopolityczne determinanty – jak transformacja czy peryferyjne zapóźnienia będące efektem przynajmniej okresu PRL-u – nie znikają wraz z wejściem w życie takich czy innych ustaw bądź traktatów. Wystarczy zerknąć na międzynarodowe statystyki dotyczące konkurencyjności, innowacyjności, edukacji, jakości życia, służby zdrowia, infrastruktury – i odszukać na tych listach Polskę. To samo dotyczy kultury – ostatniego

ogniwa w łańcuchu potrzeb; zaś sztuki współczesnej, będącej na samym krańcu tegoż ogniwa, w szczególności. Oczywiście polskie państwo zmienia się i ewoluje, ale to ciągle kraj peryferyjny – ze wszystkimi cechami globalnych obrzeży, ich zapóźnieniami, kompleksami i hybrydycznością. Dlatego przyjmuję, że polskie pole sztuki można określić takim właśnie mianem.

### 3

Spróbujmy spojrzeć więc z bliska na rynek funkcjonujący w peryferyjnym polu sztuki, używając przy tym podstawowych kategorii opisu pola.

Zacznijmy od zaakcentowanego już podziału na galerie awangardowe i galerie sprzedaży. W pierwszym wypadku liczy się nowatorstwo produktu oraz bezinteresowność inwestycji. Ryzyko jest duże, a korzyść ekonomiczna ma charakter długoterminowy i drugorzędny (ma znaczenie tylko wówczas, kiedy towarzyszy jej zysk symboliczny). Odbiorca z kolei ustępuje miejsca na rzecz instytucji (muzeum, ministerstwo) bądź osoby (krytyk, kurator) posiadającej władzę konsekracji, czyli eksperckiego potwierdzenia jakości. Galeria awangardowa ma

początkowo trudności ze sprzedażą, ale – jeżeli już jej się to uda – przewartościowaniu ulega cała struktura pola. Innymi słowy, nowatorska sztuka zyskuje status klasycznej.

Z drugiej strony mamy do czynienia z traktowaniem sztuki na zasadach czysto komercyjnych – jak każdego innego towaru. W tej logice liczy się zysk kapitałowy, który można osiągnąć poprzez wdrożenie krótkiego cyklu produkcyjnego, minimalizację ryzyka i rozpoznanie oczekiwań klienta. To dlatego produkt musi być zachowawczy: najlepiej

**PO 1989 ROKU**  
**PRZYJĘTY W POLSCE**  
**MODEL TRANSFORMACJI**  
**USTROJOWEJ**  
**NIEJAKO Z DEFINICJI**  
**ZAKŁADAŁ DZIEDZICZENIE**  
**STRUKTURY**  
**SPOŁECZNEJ, BAZY**  
**INSTYTUCJONALNEJ,**  
**PROCEDUR, KOMPETENCJI**  
**KULTUROWYCH.**  
**W KONSEKWENCJI**  
**KLASA ŚREDNIA III**  
**RP, ELEMENT KLUCZOWY**  
**DLA SPRAWNEGO**  
**FUNKCJONOWANIA**  
**RYNKU, W PRZEWAZAJĄCEJ**  
**MIERZE**  
**REKRUTOWAŁA SIĘ**  
**Z ELIT PRL-U.**

sprawdzi się więc klasyka albo twórczość dekoracyjna. Jednocześnie propozycja handlowa galerii sprzedaży powinna być możliwie różnorodna, pozbawiona stylistycznego czy pokoleniowego klucza.

Galeria awangardowa zawsze musi ustawić się w opozycji do swoich poprzedników – dawnych awangardzistów, ale także współczesnej jej sztuki mieszczańskiej. Taką funkcję spełniały początkowo krakowskie galerie Starmach i Zderzak – „etosowe” czy wręcz offowe (Zderzak), sytuujące się w kontrze do komercyjnej sztuki późnego PRL-u spod znaku DESY. To w Zderzaku debiutowali Wilhelm Sasnal, Marcin Maciejowski i Rafał Bujnowski; to Jan Michalski przepisał twórczość Andrzeja Wróblewskiego i sprobematyzował twórczość Gruppy; to Andrzej Starmach edukował klasę średnią Grupą Krakowską II – w pierwszych latach transformacji wcale nie tak łatwą w odbiorze. Podobny charakter zachowywały także galerie Appendix czy Stefan Szydłowski – choć skala działań w ich przypadku była znacznie mniejsza.

Jednak to dopiero Rastra oraz Fundację Galerii Foksal można uznać za galerie przełomu. Nie tylko dlatego, że obie wytworzyły pewną pokoleniową wspólnotę i prezentowały sztukę nieprzystającą do dominujących porządków estetycznych, ale przede wszystkim za względu na fakt, iż obie ustawiły się w opozycji do ograniczeń systemowych typowych dla obszarów peryferyjnych. Można więc powiedzieć, że po pierwsze były to projekty modernizacyjne realizowane na peryferiach globalnego pola – by w finale stać się jego częścią.

Zacznijmy od Rastra, bo to właśnie ta galeria najpełniej wpisała się w retorykę walki, a więc wykonała gest konstytutywny dla galerii awangardowych. W polu sztuki funkcjonującym od dekad byłaby to opozycja w stosunku do poprzedniej generacji twórców awangardowych; w peryferyjnej Polsce rolę tę przejęło arte polo. To typowa sztuka „konsekrowana tymczasowo” przez doraźne konstelacje władzy, a nie instytucje eksperckie posiadające odpowiedni kapitał symboliczny. Tworzą ją „artyści-skamieliny”, „starzy dwukrotnie” – artystycznie i biologicznie. Produkcja kulturowa tego typu jest zachowawcza, skierowana do konserwatywnych odbiorców. Jednocześnie nie jest to nobliwa sztuka mieszczańska – w przeciwieństwie do pól artystycznych krajów zachodnich, w Polsce doby transformacji nie istniała klasa średnia orientująca się w zawiłościach stylów, epok i technik artystycznych; arte polo to przede wszystkim twórczość peryferyjnych elit (medialnych, biznesowych, politycznych).

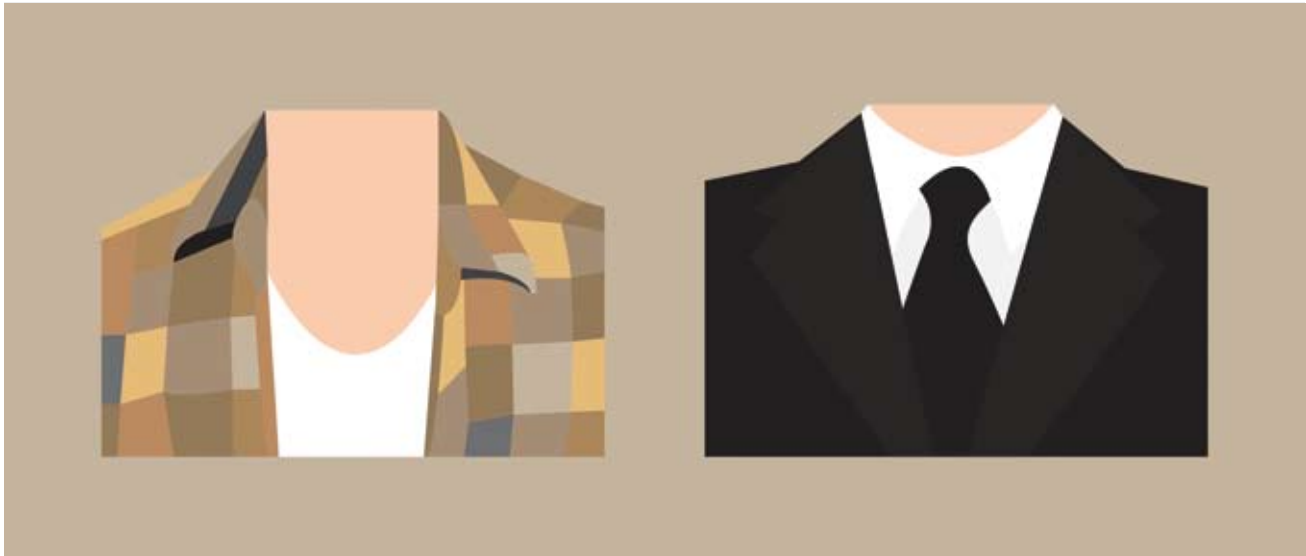
Raster to jednak głównie diagnoza polskiego życia artystycznego (arte polo było przecież tylko jego częścią),

której centralny punkt stanowi rozpoznanie tegoż życia jako prząsnego, wydrążonego z energii, a w warstwie instytucjonalnej pozbawionego elementarnych procedur i kompetencji. To dlatego najważniejszy postulat Rastra można nazwać modernizacyjnym – chodziło o naprawę (bądź budowę od podstaw) całego fragmentu pola. Łukasz Gorczyca i Michał Kaczyński zainteresowali sztuką młodą publiczność, formułując zupełnie nowy model prowadzenia galerii („światlica sztuki”), ale przede wszystkim zdefiniowali sztukę jako element pokoleniowej tożsamości. Jednocześnie Raster wychował grono kolekcjonerów, których – jak się okazało – nie interesowały już „Kossaki” (sprzedawane hurtowo w DESIE) czy „Nowosiele” (*spécialité de la maison* Andrzeja Starmacha), tylko sztuka tworzona tu i teraz, i to przez ich rówieśników. Dziś wybory tych ostatnich – na przykład kupno prac tego, a nie innego młodego twórcy – to dla początkujących kolekcjonerów wyraźne wskazówki.

Wszystko to sprawia, że strategię Rastra można nazwać „otwartą” – zwróconą do publiczności, instytucji oraz kolekcjonerów, z silnym walorem edukacyjnym i poczuciem misji.

Również w przypadku Fundacji Galerii Foksal należy mówić o projekcie modernizacyjnym, choć o nieco innym charakterze. Fundacja Galerii Foksal powstała w reakcji na niewydolność modelu wiążącego galerię z miejskimi instytucjami kultury (w tym wypadku było to Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki). Ważne, żeby nie przeoczyć znaczenia tego gestu: oto stawka konieczna do wejścia do gry okazała się całkowicie nieadekwatna w stosunku do ewentualnego wyniku partii. W efekcie troje młodych kuratorów – Joanna Mytkowska, Andrzej Przywara i Adam Szymczyk – zdecydowało się pracować w zupełnie nowej konstelacji instytucjonalnej. I tu dwa zastrzeżenia: po pierwsze – nazwa Fundacja Galerii Foksal to bezcenny kapitał symboliczny, czyli główna waluta pola; po drugie – w logice pola radykalny, ryzykowny gest oparty jedynie na wierze (w sztukę, artystów czy powodzenie), to konieczny fundament galerii awangardowej. Trudno o lepsze otwarcie.

Fundacja Galerii Foksal poszła w swojej diagnozie dalej niż Raster: odpowiedziała bowiem nie korektą, ale niemal zupełnym wycofaniem, wybrała pracę niejako „na zapleczu”. Zrozumiała bowiem, że bardziej rozsądna jest próba włączenia się w pole międzynarodowe, niż budowa od podstaw pola polskiego. Stąd kluczowe było już nie otwarcie się na rodzimą publiczność i przekonywanie mediów o wartości polskiej sztuki najnowszej (jak w wypadku Rastra), ale sama mechanika prowadzenia galerii. Najważniejsze działania Fundacji Galerii Foksal odbywały się więc poza główną sceną przemian peryferyjnego pola artystycznego. Dlatego upraw-



nione wydaje się nazwanie tego modelu „zamkniętym” – Fundacja Galerii Foksal to galeria zwrócona do wewnątrz, bez mała elitarna.

Pole sztuki opiera się na logice ciągłych przewartościowań i towarzyszących im walk. Stąd proces starzenia się galerii awangardowych jest nieuchronny – progresywni niegdyś twórcy przechodzą na pozycje klasyczne, a galeria uzupełnia zysk symboliczny o profity kapitałowe. Cała rzecz w tym, żeby zestarzeć się ładnie.

Najbardziej kreatywny dla galerii czas przypada na okres, w którym galeria nie jest już awangardowa, ale jeszcze nie jest galerią sprzedaży, czyli już korzysta z kapitału ekonomicznego, ale ciągle eksperymentuje. W przypadku Rastra i Fundacji Galerii Foksal ten proces już się zakończył – z powodzeniem. Po ponad dekadzie działalności Fundacja Galerii Foksal zachowuje centralną pozycję w polu. Ciesząc się niemal wszystkimi liczącymi się „stemplami” nadawanymi przez międzynarodowe ośrodki konsekracji, dysponuje olbrzymim kapitałem symbolicznym. Tym samym wszystko, o co zabiegał Raster – obecność nowej sztuki w rodzimych mediach, uznanie naszych instytucji itp. – wróciło do Fundacji Galerii Foksal ze zdwojoną siłą, legitymizowane najważniejszym prawem peryferii. Prawem, które mówi, że obrzeża najwyżej cenią to, co dostrzegło centrum.

Z kolei Raster to obecnie bezsprzeczne targowe sukcesy, stosunkowo bezpieczny program, dobry catering, tanie edycje i eleganckie publikacje – pozostałość etosowego sznytu. W rozmowie z „Rzeczpospolitą” z 2011 roku (zatytułowaną wymownie *Uwikłaliśmy się w ideowość*) Łukasz Gorczyca mówił: „Tak, można powiedzieć, że jesteśmy galerią romantyczną, ale mamy kolekcjonerów, którzy właśnie

z tego powodu nam ufają. Przez lata staraliśmy się być galerią prywatną, uwikłaliśmy się w ideowość, nigdy nie przyjęliśmy biznesowych założeń i dziś widzę, że misja tworzenia rynku sztuki pod tym względem kuleje. Nie wiemy, co przeważa w naszej działalności: bycie ideową fundacją czy komercyjną galerią”. Zauważmy, że deklarowana przez Gorczycę „romantyczność” – ów splot etosu, domniemanie „czystych” (a nie rynkowych) intencji, a także piękna legenda – przedstawiona jest całkiem nieromantycznie: jako cenny kapitał symboliczny, a obecnie – raczej balast. Bo czas modernizacji już minął, a zaczął się czas rynku. To dlatego wybór, przed którym według Gorczycy stoi Raster, należy uznać jedynie za deklaratywny: przecież galeria usytuowana obecnie przy ulicy Wspólnej to od dłuższego czasu stateczna, mieszczańska galeria sprzedaży. Dodajmy, że nic w tym złego; wszak to zupełnie inny poziom niż galerie sprzedaży funkcjonujące w pierwszych latach transformacji: zweryfikowany przez międzynarodowy rynek i zakupowe decyzje prestiżowych instytucji publicznych.

Zarysowany wyżej model prowadzenia galerii – wynikający z samej natury systemu – sprawił, że zwykłej galeryjnej praktyce towarzyszy w Polsce swoisty patos i retoryka „etosu”, a działania komercyjne zająbiają się z inicjatywami *non-profit* (wydawnictwa, panele dyskusyjne itp.). Jakby istotą prywatnych galerii była „promocja polskiej kultury za granicą”. Zaważył na tym również brak tradycji rynkowej, który sprawił, że w kontekście sztuki handel często postrzegany jest jako coś „brzydkiego”, swoiste zło konieczne, które – niczym populizm w sferze politycznej – powinno osłaniać reformy. Jednak i ta formuła – jak wszystkie inne – wyrodziła się, zamieniając się w kolejny rynkowy format aplikowa-



ny przez nowsze galerie. Być może dzieje się to bezwiednie, niemniej faktem jest, że „etos” niczego już nie osłania, a jedynie dekoruje handel.

#### 4

W cytowanym już wywiadzie z „Rzeczpospolitą” Łukasz Gorczyca deklaruje: „Nie jesteśmy już młodą galerią. Przez lata pracy dojrzewaliśmy wraz z artystami, których od początku promowaliśmy. Dziś weszli oni w dojrzały etap swojej twórczości, więc tym bardziej naszym zadaniem jest ich promować i tworzyć rynek dla artystów dojrzałych. Chcę być z nimi na tym etapie. Niech młodzi promują młodych”.

No właśnie, co z młodymi? Zaczniemy od tego, że młode galerie i reprezentowani przez nie artyści u starszych kolegów szukają raczej wsparcia. Na naszej scenie bez wątpienia brakuje symbolicznych mordów dokonywanych na galeryjnej starszyźnie. To również konsekwencja nikłych rozmiarów peryferyjnego pola sztuki, gdzie ciągle trzeba budować elementarne struktury – nawet jeżeli współpraca przebiega tylko na płaszczyźnie retorycznej. Ale logika pola jest nieubłagana.

Wydaje się, że w tym kontekście warto rozpatrzyć działalność trzech młodych i bez wątpienia najciekawszych galerii: Galerii Dawid Radziszewski, Galerii Stereo oraz Galerii Czułość.

Czułość zaczęła podobnie jak Raster: łącząc funkcje galeryjne z towarzyskimi i budując wokół galerii szerokie środowisko. Willa na Saskiej Kępie – dawna siedziba galerii – szybko zyskała miano jednego z najgorętszych miejsc w Warszawie. Jednak to, co w pierwszej dekadzie XXI wieku wpisywało się w reformatorski postulat popularyzacji sztuki współczesnej, teraz jest już tylko kostiumem. Faktycznie – kiedy muzyka ucichła i trzeba było wyprowadzić się z atrakcyjnej lokalizacji, okazało się, że organizowanie imprez i prowadzenie galerii nie jest do końca tym samym. To właśnie wtedy Czułość popełniła zasadniczy błąd, wchodząc we współpracę z Griffin Group i przyjmując od inwestora ofertę wykorzystania prawej oficyny rewitalizowanej Hali Koszyki. Straciła tym samym najcenniejszy kapitał galerii awangardowej – niezależność oraz bezinteresowność. W tym sensie Czułość nie tyle zainwestowała, co roztrwoniła zgromadzony dotychczas kapitał symboliczny. Nadal jednak jest to najważniejsza galeria młodej fotografii w Polsce – jak się wydaje, z ambicjami rozszerzenia działalności na „sztukę jako taką”. Czas na następny krok, którym, co pokazuje historia Rastra, musi być profesjonalizacja – rewolucja nigdy nie trwa wiecznie, a Czułość właśnie skończyła trzy lata. Aż trzy lata.

W zupełnie innej sytuacji jest Galeria Dawid Radziszewski. To ciekawy przypadek starej-nowej galerii. Dawid Radziszewski po ośmiu latach zamknął Galerię Pies, przeniósł się do Warszawy i całkowicie przeformułował swoją działalność. Powstała osobliwa hybryda. O ile Pies był bowiem galerią awangardową, która umiejętnie spychała rynkowy aspekt gry na najdalszy plan (być może nawet zbyt umiejętnie), o tyle Galeria Dawid Radziszewski zbliża się do formuły nobliwej galerii sprzedaży. Świadczy o tym nawet skład artystów – obok twórców młodych, Galeria Dawid Radziszewski reprezentuje Adama Rzepeckiego, artystę awangardy konsekrowanej. Wszystko wskazuje więc na to, że Radziszewski przeprowadził operację przeniesienia kapitału symbolicznego z awangardowej Galerii Pies na galerię sprzedaży Dawid Radziszewski. Kierunek rozwoju Galerii Dawid Radziszewski pokażą kolejne wystawy, a przede wszystkim zaproszeni do współpracy artyści. Zasada jest prosta: im oferta bardziej eklektyczna i bezpieczna (artyści obecni na rynku), tym silniej Galeria Dawid Radziszewski ciążyć będzie w stronę modelu galerii sprzedaży. Wybór Tomka Kowalskiego na autora wystawy w ramach Warsaw Gallery Weekend to sygnał – bo decyzje galerzystów podczas tej imprezy należy odczytywać właśnie jako sygnały – który pokazuje, że jest to właśnie ten kierunek. Jednak na razie galeria istnieje zbyt krótko, by formułować jednoznaczne oceny.

Galeria Stereo również przeniosła się do Warszawy. I to właśnie ta galeria zdaje się spełniać kluczowe cechy galerii awangardowej. Nie będąc miejscem imprez ani klubokawiarnią, zintegrowała poznańskie środowisko; skutecznie wypromowała zjawisko Nowej Poznańskiej Ekspresji oraz twórczość kilkorga uznanych dzisiaj artystów; konsekwentnie gromadziła kapitał symboliczny, promując nowatorskie strategie i nawiązując kontakty z analogicznymi galeriami spoza Polski; uczestniczyła w targach sztuki, ponosząc przy tym typowe dla galerii awangardowej ryzyko inwestycji długoterminowej. Obecnie Stereo to ciągle galeria pokoleniowa, ale już w pełni profesjonalna. Należy przypuszczać, że przenosiny do Warszawy tylko potwierdzą jej status (o Stereo szerzej na stronach 64–73).

Co mówią powyższe przykłady? Że polskie pole sztuki wytraca swoje specyficzne cechy, zbliżając się do klasycznego zachodniego modelu. Nie da się już powtórzyć strategii prekursorów – można je jedynie bezrefleksyjnie powielać. W rozmowie z 2011 roku Zuzanna Hadryś deklaruje: „Kiedy przyjechali do nas ludzie z AIDS-3D, powiedzieli, że u nas jest bardziej berlińsko niż w Berlinie. I o to chodziło”. Przykład Galerii Stereo pokazuje więc, że nie tylko można



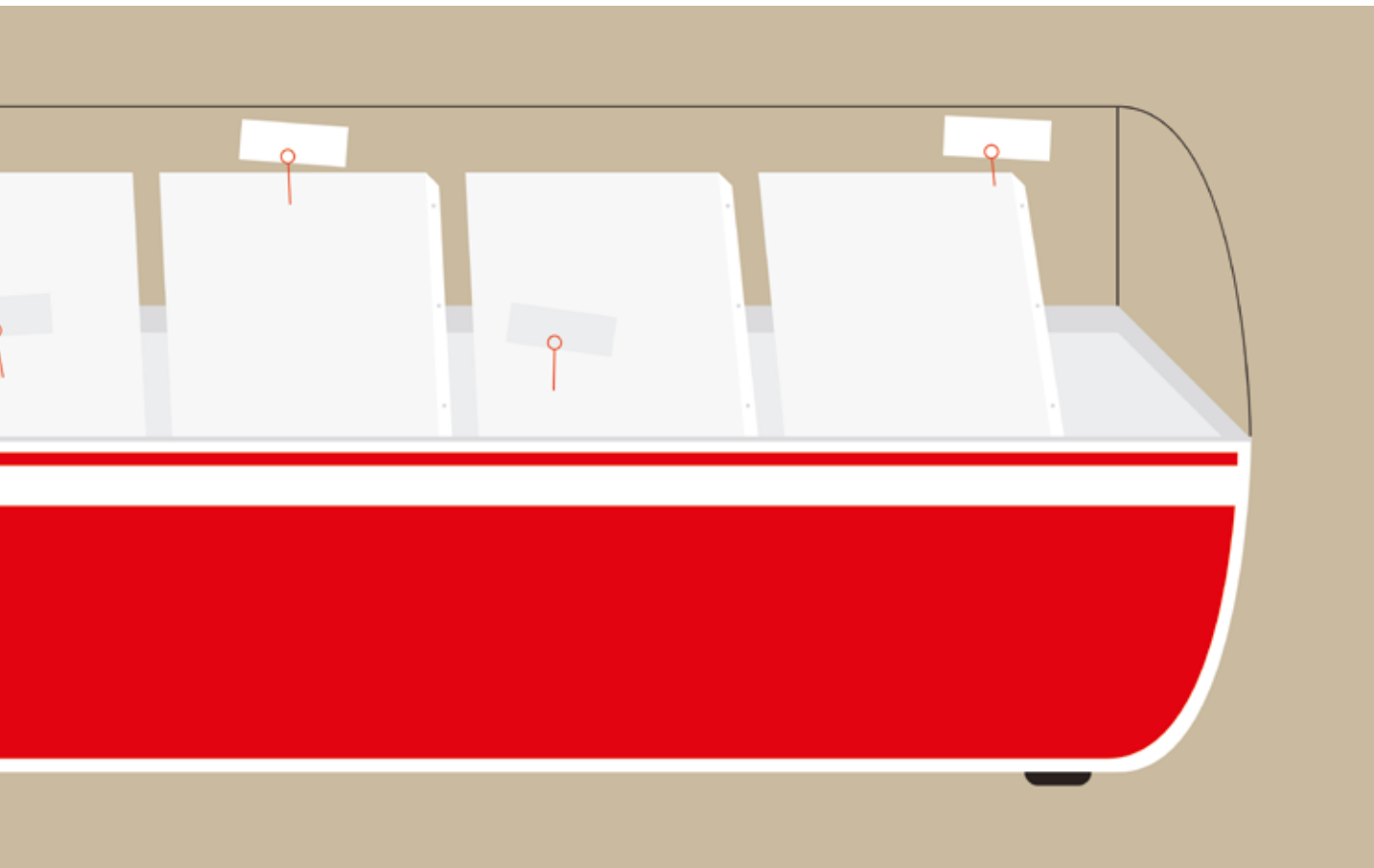
funkcjonować bez retoryki „etosu”, ale że jest to jak najbardziej skuteczne. Bo w międzynarodowym polu sztuki etos mało kogo interesuje.

## 5

W Polsce nie ma właściwie galerii sprzedaży z tradycjami – „porządnych”, lecz pozbawionych większych ambicji, z eklektyczną ofertą prac mniej lub bardziej uznanych twórców. Najbliżej tego modelu sytuuje się Galeria Starmach, która w swojej ofercie posiada dzieła twórców konsekrowanych, a więc przystępnych także dla odbiorców nieprofesjonalnych i półprofesjonalnych. Również Zderzak można określić galerią sprzedaży, chociaż w porównaniu z konsekwentnie mieszczańską Galerią Starmach, zbliżoną do pola władzy (m.in. dekoracja Galerii Nowosielskiego w Pałacu Prezydenckim, ale przykładów jest więcej) i ważnych ośrodków konsekracji (prezentacja kolekcji Andrzeja i Teresy Starmachów w Muzeum Narodowym w Krakowie), różnica jest wyraźna. Zderzak prezentuje wprawdzie eklektyczny, bezpieczny program (malarstwo materii, klasycy Nowej Ekspresji, Jerzy „Jurry” Zieliński, młodzi twórcy de-

koracyjni), jednak mieszając porządki (krytyka artystyczna i handel sztuką) i nie będąc ani w pełni mieszczańskim, ani awangardowym, stworzył formę hybrydyczną – typową, jak sądzę, dla peryferyjnego pola sztuki po 1989 roku. Zasadniczy wpływ na taki format galerii ma oczywiście polemiczna aktywność Jana Michalskiego, któremu z pewnością trudno jest wejść w gorset statecznego marszanda. Podobny problem miała Galeria Raster, która jednak szybko wychłodziła działalność krytyczną, budując jasny przekaz: jesteśmy galerią awangardową, która obok sprzedaży prac oferuje paletę działań *non-profit* (naturalnie również zwiększających kapitał symboliczny). Dlatego też dzisiejsza felietonowa aktywność Łukasza Gorczyca nie może mieć już mocy konsekwującej, a jedynie towarzyszą, przy okazji podbijając wartość Rastra jako galerii z merytorycznymi korzeniami.

Eklektyczną ofertę handlową, bezpieczny program i nობliwą ofertę proponują także galerie Fibak, Piotr Nowicki, Stefan Szydłowski, Ego, Propaganda (dawny Appendix 2), Piekary, aTak czy Muzalewska – to prekursorzy wśród polskich galerii sprzedaży. Pomijając niewielkie różnice, łączy je zasada balansu pomiędzy dziełami uznanych klasy-



ków a pracami dekoracyjnymi – co ciekawe, w wykonaniu przede wszystkim twórców młodych.

Czy to wyczerpuje pulę polskich galerii sprzedaży? Bynajmniej. Istnieje cały szereg młodych, małych galerii, które, z racji tego, że nigdy nie były galeriami awangardowymi, należy nazwać właśnie w ten sposób. W peryferyjnym polu sztuki ich status jest oczywiście inny niż w krajach, w których pole sztuki zasadniczo nie zmieniło się od końca XIX wieku – próżno szukać u nas zarówno „dynastycznych” galerii, jak i kolekcji. Być może jedynym przykładem „dynastycznej” galerii jest Propaganda prowadzona przez Jacka i Pawła Sosnowskich – ten ostatni to wszak twórca Appendixu (PRL) i Appendixu 2 (III RP).

Czym cechują się więc młode galerie sprzedaży, nie będące jednakże ordynarnymi „sklepami ze sztuką” usytuowanymi na rubieżach pola (jak Napiórkowska czy Art)? To przedsięwzięcia niewielkie, prowadzone przez 1–3 osoby, o stabilnym składzie artystów, z dominacją tradycyjnych mediów. Reprezentowani przez takie galerie twórcy są w większości bezpieczni, często rekrutowani jeszcze na akademii, a ich odpowiedników możemy znaleźć w analogicznych

galeriach zachodnich (gdzie ich status jest o wiele niższy), a także na słabszych targach, pokazach typu Hang-ART czy kolejnych przeglądach „młodego malarstwa” (nawet w Internecie, na przykład na stronie Saatchi Online). Taki zestaw twórców uzupełnia zazwyczaj artysta (bądź artyści) bardziej progresywny, atrakcyjny dla eksperckich ośrodków koncentracji (Konrad Smoleński, Grzegorz Sztwiertnia, Nicolas Groszperre...). Zasady funkcjonowania takich galerii określa ekonomia, często naznaczona typową dla polskiego pola retoryką „niezależności” i okraszona incydentalnymi działaniami *non-profit*. Kolejne wystawy w takich miejscach są najczęściej prezentacjami najnowszych prac danego artysty bądź wystawami kompilacyjnymi. To w zasadzie całe „szerokie centrum” polskiej sceny galeryjnej, jej mainstream: Galeria Klimy Bocheńskiej, m<sup>2</sup> [m kwadrat], Starter, BWA Warszawa, lokal\_30, Asymetria, Art Agenda Nova, Le Guern, Pola Magnetyczne czy Leto. W tej kategorii mieści się również galeria Żak Branicka, choć, funkcjonując w Berlinie, jest już w zupełnie innym miejscu niż galerie z siedzibą w Polsce. Być może Monika Branicka i Joanna Żak wyciągnęły wnioski z sukcesu Fundacji Galerii Foksal i zrozumiały,

że peryferyjne pole sztuki to nie najlepsze miejsce na prowadzenie galerii i paradoksalnie lepszym rozwiązaniem jest skok na głęboką wodę międzynarodowego rynku.

Oczywiście można – i należy – różnicować artystyczny poziom, zasięg działania oraz profesjonalizm tych galerii, ale wszystkie one mieszczą się w kategorii galerii sprzedaży. Nawet jeżeli same uwierzyły w retorykę „popularyzacji polskiej kultury za granicą”. I nawet, jeśli zaczynały jako „etosowe” fundacje (jak lokal\_30) zakładane z „czystych” pobudek (zakładając, że pobudki ekonomiczne są „brudne”). Chciałbym przy tym zaznaczyć, że nie formułuję tu bynajmniej zawołanego zarzutu o cynizm. Fach galerzysty z samej swojej istoty rozpięty jest pomiędzy skrajnościami absolutnego cynizmu i absolutnego altruizmu; raz jest bliżej jednego bieguna, raz drugiego – ale zawsze sytuuje się pomiędzy.

Jedną galerią, która nie pasuje ani do kategorii galerii sprzedaży, ani galerii awangardowej, zdaje się być Piktogram, projekt zawieszony pomiędzy formułą instytucji publicznej, projektu badawczego, galerii sprzedaży oraz – do niedawna – magazynu o sztuce. W jaki sposób zatem działa Piktogram? Promuje artystów awangardy konsekrowanej, ale pokazuje też wystawy twórców związanych z innymi galeriami; cały czas eksperymentuje, czego przykładem jest niedawna wystawa *Państwo. Gra z archiwum*; organizuje warsztaty i pokazy z zakresu projektowania; jednocześnie nie posiada własnej reprezentacji artystów, ale bierze udział w targach – dotychczas w sekcji czasopism, od pewnego czasu już jako galeria. Najprościej powiedzieć, iż jest to po prostu Biuro Wolnych Skojarzeń, ale byłaby to odpowiedź cokolwiek naiwna. Wydaje się, że Piktogram to instrument, który buduje kapitał symboliczny samego Michała Wolińskiego – jego permanentny projekt kuratorski, który od lat skutecznie wymyka się prostym kategoriom. Można jednak odnieść wrażenie, iż pula eksperymentalnych działań właśnie się wyczerpuje. Na obecnym etapie rozwoju naszej sceny artystycznej trudno bowiem uznać za nowatorskie działania około-wydawnicze, wystawy-książki czy mariaż sztuki i projektowania. Tym bardziej interesujący jest kierunek, w jakim pójdzie Woliński. Czas pokaże, czy

**OFIARĄ REWOLUCJI  
MŁODYCH PADŁO NIE  
TYLKO ARTE POŁO,  
ALE TAKŻE NEOAWAN-  
GARDA – ODKRYWANA  
DOPIERO OD NIE-  
DAWNA, I TO Z POZYCJI  
MUZEALNYCH. W TYM  
PRZYPADKU KONSE-  
KRACJA RACZEJ NIE  
ZDAŻY PRZYNIEŚĆ  
PROFITÓW EKONO-  
MICZNYCH TO TYLEŻ  
SMUTNE, CO LOGICZ-  
NE „KOSZTY TRANS-  
FORMACJI”.**

Piktogram będzie klasyczną galerią sprzedaży (w naszym specyficznym wydaniu, a więc doprawioną szczyptą działań niezależnych), czy rodzajem *project roomu* finansowanego z rozmaitych grantów. A może jeszcze czymś innym?

Zauważmy jednocześnie, kończąc temat galerii, że w latach 90. ani sztuka krytyczna, ani neoawangarda nie doczekały się „swojej” galerii awangardowej. Dlaczego? Otóż nie dlatego, iż były to zjawiska „zbyt radykalne” – dla galerii awangardowej radykalizm jest wszak bezcennym kapitałem – ale dlatego, że zjawiska te nie znalazły swojej reprezentacji w peryferyjnych polach ekonomii i władzy. Polach zdominowanych w latach 90. przez anachroniczne elity ceniące „artystów-skamieliny”. Najważniejsi artyści sztuki krytycznej znaleźli swoje galerie już po wygaśnięciu tego nurtu (Artur Żmijewski, Katarzyna Kozyra, Zbigniew Libera); starsi o jedną czy dwie generacje przedstawiciele neoawangardy – nie. Stąd też zjawisko, które nazywam „zgorzknieniem awangardy”. Nieledwie obsesyjne pisanie „własnej” historii sztuki (Jerzy Truskowski), oskarżanie „lewackich salonów” o ideologizację instytucji sztuki (Zbigniew Warpechowski), cokolwiek kompulsywne archiwizowanie własnego dorobku „co do dnia” (Przemysław Kwiek) – to tylko kilka przykładów. Ofiarą rewolucji młodych padło więc nie tylko arte polo, ale także neoawangarda – odkrywana dopiero od niedawna, i to z pozycji muzealnych. W tym przypadku konsekracja raczej nie zdaży przynieść profitów ekonomicznych (czyż kontekst ten nie jest najodpowiedniejszy do interpretacji wystawy Piotra Ukłańskiego *Polska Neoawangarda* w londyńskiej Carlson Gallery?). To tyleż smutne, co logiczne „koszty transformacji”.

**6**

Spójrzmy teraz na drugą stronę medalu: pola ekonomii i władzy. W nowoczesnym polu sztuki nowatorski porządek estetyczny – zwycięska awangarda – „spływa” z pola sztuki i zaczyna być akceptowany także w polach ekonomii i władzy, a w konsekwencji również jeszcze niżej – przez szeroko rozumianą klasę średnią. W peryferyjnym polu sztuki gusta klasy średniej zmieniają się dużo wolniej. W pierwszym etapie transformacji to raczej polityczno-biznesowe

elity należy uznać za grupę co prawda najżywiej zainteresowaną sztuką, ale traktującą ją przedmiotowo, jako jeden z atrybutów społecznego awansu. To głównie z tego powodu proces wprowadzania nowych porządków estetycznych w obręb pola władzy i ekonomii został istotnie spowolniony. „Byznesmeni” podejrzanej konduity, którzy musieli zapełnić czymś ściany podwarszawskich dworków, ustąpili miejsca młodym przedsiębiorcom, pracownikom korporacji i przedstawicielom wolnych zawodów dopiero na początku XXI wieku. Cóż jednak z tego, skoro dziś w Polsce sztukę najnowszą aktywnie kolekcjonuje – według optymistycznych szacunków – około 100–150 osób. Ciągłe brakuje pozytywnych wzorców dla wciąż kształtującej się klasy średniej. Sama Grażyna Kulczyk i jej Art Stations Foundation niestety nie wystarczą, choć właścicielka Starego Browaru swoją aktywnością mogłaby obdarzyć kilka osób. Podobnie niewystarczające – choć naturalnie cenne – są inicjatywy Towarzystwa Przyjaciół Muzeum. Skromny zasięg tych (i podobnych) działań to kolejny powód, dla którego postulaty środowiska artystycznego nie mogą przebić się do politycznej agendy. Niektóre tkwią zresztą w permanentnej „zamrażarce” niemal od 1989 roku. Politycznej słabości środowiska artystycznego dowiódł strajk artystów, który nie przedostał się do zbiorowej świadomości społecznej, a przez polityków został zignorowany. Zabrakło pomostu pomiędzy polami sztuki i władzy. Wystawa *Jaka sztuka dziś, taka polska jutro* przygotowana przez zespół Muzeum Sztuki Nowoczesnej i eksponowana w Pałacu Prezydenckim pokazuje, że coś w tej materii się zmienia. Żeby jednak przekonać się, iż to ciągle wyjątek, a nie reguła, wystarczy przypomnieć, że Bronisław Komorowski gościł kolekcję muzeum *de facto* bezdomnego.

Streszczona powyżej dysproporcja to także niezamierzony skutek pokoleniowej zmiany, która w wewnętrznym obszarze środowiska artystycznego (a także w części mediów, przede wszystkim w nowych lub „odświeżonych” tytułach prasowych) mogła dokonać się względnie bezkolizyjnie. W tym

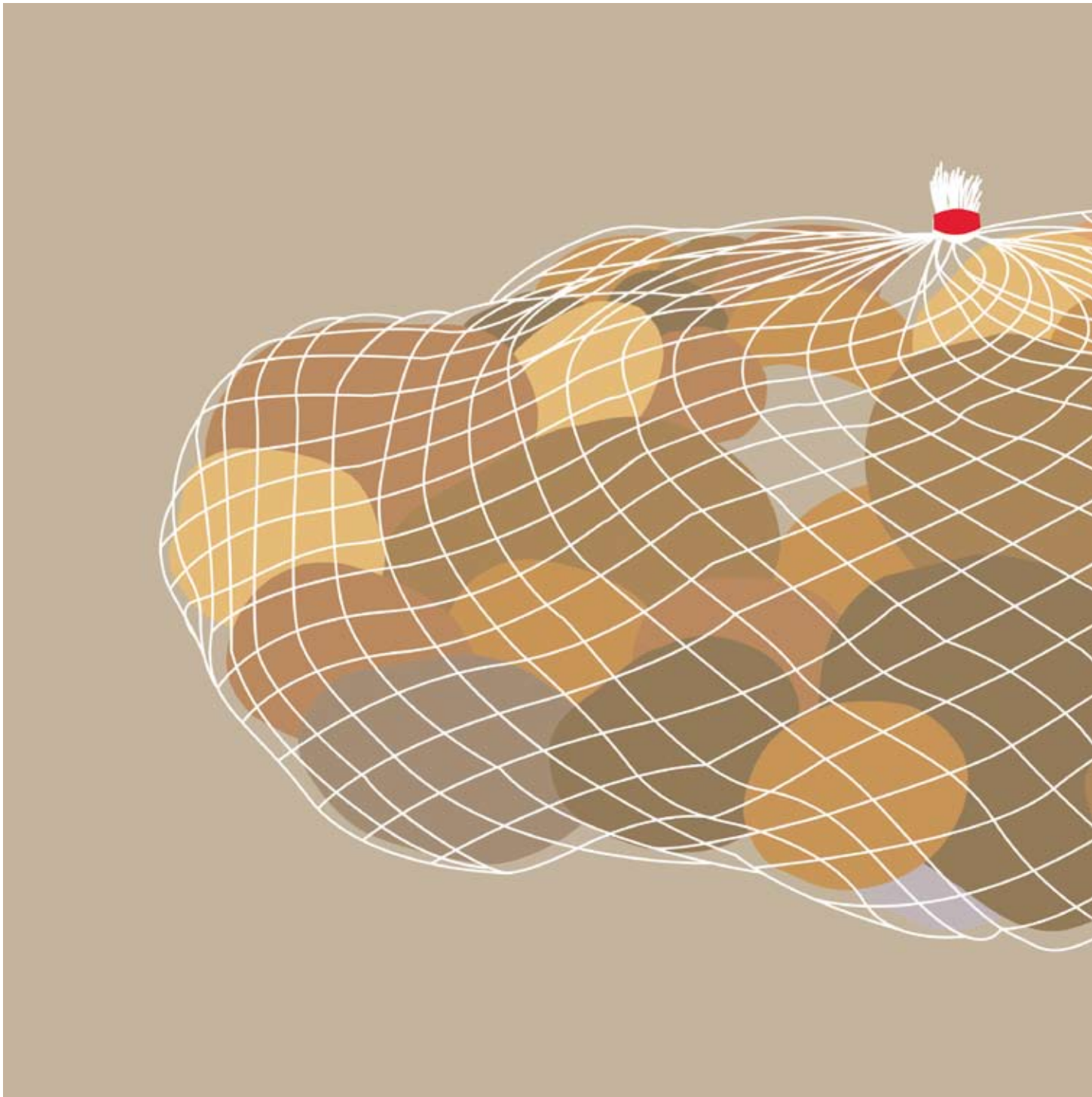
sensie wymiana artystów, którzy zachowali umocowanie w polityczno-biznesowo-naukowych elitach, na twórców młodszego pokolenia oraz rehabilitowanych nestorów neoawangardy, przeszkodziła, a nie pomogła – łańcuch pomiędzy polami pękł. W przypadku części biznesu i władzy dotychczasowa kulturowa kompetencja została bowiem zmieniona zaledwie w niewielkim stopniu (pouczająca byłaby analiza wystroju gabinetów najważniejszych osób w państwie, ale i urzędników niższego szczebla). Bo nawet jeśli pokoleniowa zmiana nastąpiła, to nie pokryła się ze zmianą tożsamościową – biznes przechodzi wszak najczęściej „z ojca na syna”, który wyrasta w orbicie tych samych wpływów kulturowych co rodzic.

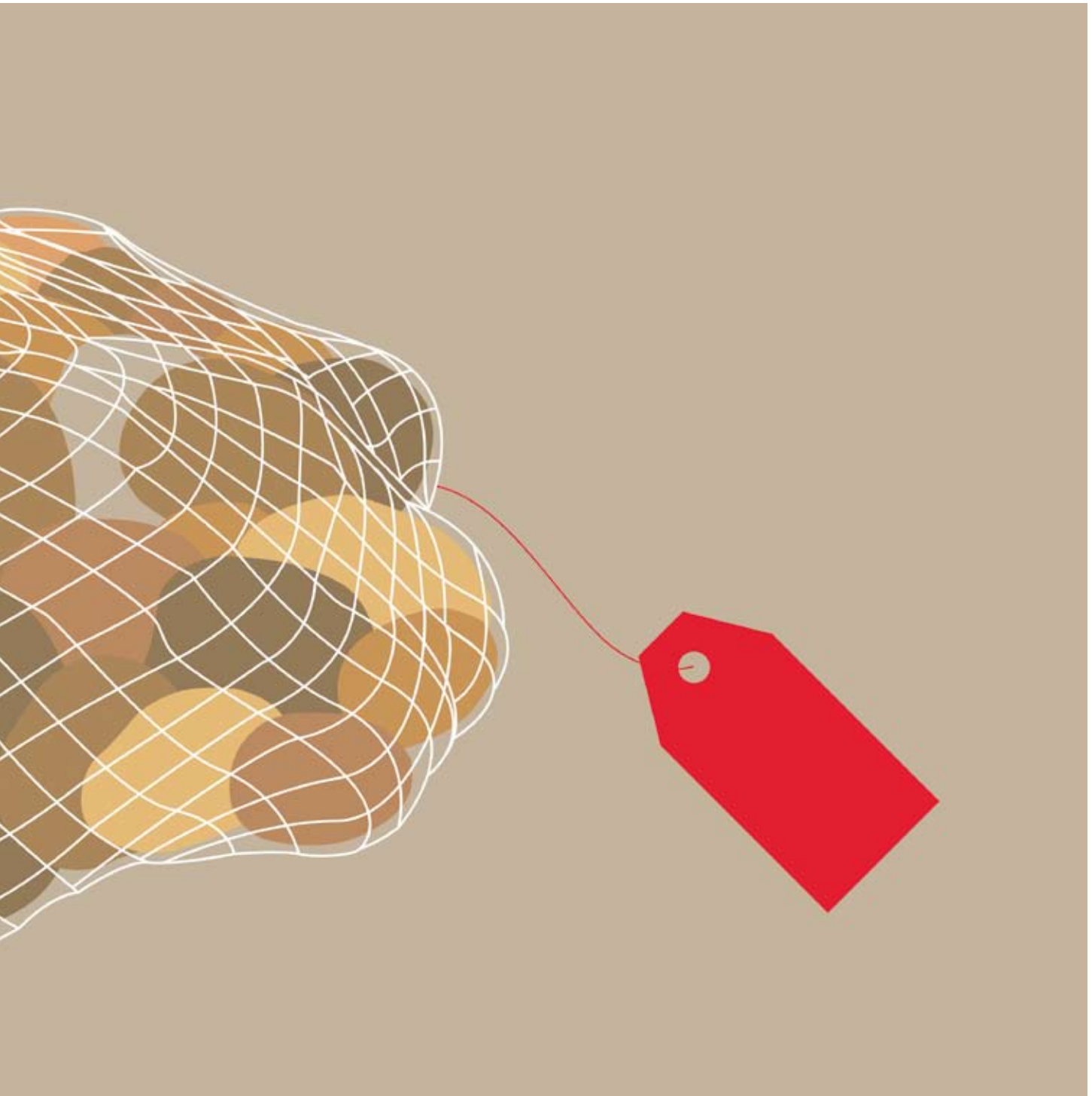
Aby lepiej zrozumieć ten mechanizm, posłużmy się przykładem inicjatywy, która wzbudziła w ostatnim czasie wiele kontrowersji – a mianowicie Domu Aukcyjnego Abbey House.

Opisując to przedsięwzięcie na zimno, bez zbędnych emocji, trzeba uznać, że jest ono po prostu konkretną propozycją estetyczną i handlową wynikającą z diagnozy, której – jak sądzę – nie można zlekceważyć. Jej sedno można wyłożyć następująco: polskie mieszczaństwo nie składa się z czytelników bloga ArtBazaar, ale jest tak samo reaktywne jak przed dekadą. A to, co środowisko artystyczne uznało za swój sukces – rzekoma ekspansja sztuki współczesnej – jest jedynie ułudą. Mityczni prawnicy, doktorzy i przedsiębiorcy nie rozumieją dzisiejszej sztuki tak samo jak nie rozumieli jej konsumenci malarstwa spod znaku Katarzyny Napiórkowskiej. Jednocześnie estetyczne gusta mieszkańców polskich Miasteczek Wilanów nieco się „unowocześniły” – na tyle, żeby wiedzieć, iż na ścianie nie wypada wieszac już landszaftu, tylko obraz epigona pop artu czy niedzisiejszą abstrakcję. Trzeba przyznać, że to genialnie proste rozpoznanie.

Dlatego też działania Abbey House tak zirytowały środowisko, które zareagowało dystynktywnym moralizatorstwem. Pojawiły się bowiem w momencie, kiedy wydawało się, że już-już można odwojować szeroko rozumianą

**W PIERWSZYM ETAPIE TRANSFORMACJI TO RACZEJ POLITYCZNO-BIZNESOWE ELITY NALEŻY UZNAĆ ZA GRUPĘ CO PRAWDA NAJŻYWIEJ ZAINTERESOWANĄ SZUKAJĄCĄ JĄ PRZEDMIOTOWO, JAKO JEDEN Z ATRYBUTÓW SPOŁECZNEGO AWANSU. TO GŁÓWNIEM Z TEGO POWODU PROCES WPROWADZANIA NOWYCH PORZĄDKÓW ESTETYCZNYCH W OBRĘB POLA WŁADZY I EKONOMII ZOSTAŁ ISTOTNIE SPOWOLNIONY.**





klasę średnią, w czasie transformacji zajęta sprawami zgoła innymi niż kultura. Peryferyjne pole sztuki dysponuje już wszakże infrastrukturą, szątkową bazą ekonomiczną, zapleczem eksperckim, a nawet wsparciem niektórych instytucji konsekrujących z pola władzy (choć jest to wsparcie incydentalne, opierające się na pojedynczych decyzjach, a nie całościowym planie reform i określonej wizji miejsca sztuki współczesnej w obszarze kulturze). Ciągłe jednak nie ma rzeczy bodaj najważniejszej – szerokiego, społecznego uznania, którego musi szukać wśród potomków „inteligencji [PRL-u], średniego aparatu urzędniczego i partyjnego oraz, w jakimś stopniu, choć zapewne mniejszym, niż twierdzą zwolennicy teorii o układzie, z aparatu bezpieczeństwa”. W symbolicznym starciu z Abbey House tak naprawdę chodzi więc o rząd dusz klasy średniej, o wypełnienie kulturowych aspiracji postkomunistycznego mieszczaństwa określoną substancją symboliczną, a w konsekwencji – o zysk kapitałowy. Ale ta batalia jest ciekawa tylko pozornie, ponieważ zwycięzca jest łatwy do przewidzenia: wygra ten, kto został konsekrowany przez predestynowane do tego podmioty. Czymże było bowiem wynajęcie dwóch sal Saatchi Gallery przez Abbey House, jak nie próbą kupna odrobiny konsekracji? Czymże było kupienie „Art&Business”? Pole sztuki to obszar „ekonomii na opak”, w którym największym kapitałem jest niezależność. Dlatego zakupiony przez Abbey House „Art&Business” automatycznie stracił zgromadzony przez lata kapitał symboliczny, a nie Abbey House go przejęło. I dlatego to nie Abbey House zagarnęło kapitał symboliczny Ferdynanda Ruszczycy, którym dysponował będąc dyrektorem Muzeum Narodowego, tylko Ferdynand Ruszczyc go stracił, nie otrzymując nic w zamian (a z pewnością nic liczonego w walucie symbolicznej).

Leszek Miller powiedział kiedyś, że gdy przestał być premierem, poczuł się, jakby nagle się rozmagnesował, jakby odpadły od niego wszystkie opiłki, które kleiły się do niego w czasie sprawowania funkcji. To dobra metafora utraty mocy konsekracji. Szkoda, że Bogusław Deptuła nie czytał Bourdieu.

## 7

Podsumujmy. Pełna transformacja struktury pola pociąga za sobą przesunięcia w strukturze gustu społecznego. Jednak pomiędzy peryferyjnym polem sztuki a polami ekonomii oraz władzy zachodzi głęboka nierównowaga. Środowisku artystycznemu brakuje zarówno ambasadorów, którzy mogliby realnie wpłynąć na decyzje polityków, jak i ekonomicznej bazy w postaci oświeconej klasy średniej, która zapewniłaby stały dopływ kapitału. Równolegle – mimo wszystko – działają zwyczajowe podmioty rynku: artyści, galerie oraz kolekcjonerzy. Co więcej, rynek zdaje się rozwijać, chociaż, jak określili to organizatorzy krakowskiego gallery weekendu – jest to ciągle poziom „płytkiego akwarium”.

Potwierdza to zeszłoroczny raport firmy Wealth Solutions, która przeprowadziła ankiety w najważniejszych warszawskich galeriach. W dokumencie czytamy, że warszawski rynek dzieł sztuki współczesnej w 2012 roku wart był jedynie 5 356 000 złotych brutto (1 240 000 euro). I choć raport nie obejmuje obrotu aukcyjnego, jego wyniki należy uznać za co najmniej wymowne: to przecież suma, którą trzeba wydać na jeden obraz Neo Raucha, artysty z NRD-owskiego Lipska. Jednak Polska nie miała swojego RFN-u.

Pięć milionów trzysta pięćdziesiąt sześć tysięcy – oto imię rynku sztuki współczesnej działającego w peryferyjnym polu. Rynku z potencjałem wzrostu, trzema liczącymi się na globalnym rynku galeriami (Fundacja Galerii Foksal, Raster i Starmach), ale ciągle hamowanym przez procesy właściwe dla obszarów peryferyjnych. ☒

**PIĘĆ MILIONÓW TRZYSTA PIĘĆDZIESIĄT SZEŚĆ TYSIĘCY – OTO IMIĘ RYNKU SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ DZIAŁAJĄCEGO W PERYFERYJNYM POLU. RYNKU Z POTENCJAŁEM WZROSTU, TRZEMA LICZĄCYMI SIĘ NA GLOBALNYM RYNKU GALERIAMI, ALE CIĄGLE HAMOWANYM PRZEZ PROCESY WŁAŚCIWE DLA OBSZARÓW PERYFERYJNYCH.**





YES.pl

# YES

Magdalena Frąckowiak ma na sobie biżuterię z kolekcji Fiorentina oraz YES Rings.



**REKRUTACJA**

**WIOSNA 2014**

**WYDZIAŁ  
ZARZĄDZANIA  
KULTURĄ  
WIZUALNĄ**

## FELIETON

# TONĄCE OGRODY

tekst: Karolina Plinta

*Don't worry, be happy* – tak brzmiał tytuł wystawy w szczecińskiej Zonie Sztuki Aktualnej, jednej z ostatnich, na której udało mi się być. Wystawa była poświęcona różnym stanom emocjonalnym, a zwłaszcza radości – dosyć zaskakujący to wybór, biorąc pod uwagę, że jej kurator, Kamil Kuskowski, obecnie szykuje się do rozprawy sądowej. Jego przeciwnik – Trafostacja Sztuki – także puszcza w świat pozytywne sygnały, tym razem jednak konkretnie umotywowane: świetlana przyszłość tej instytucji jest w końcu pewnikiem; to samo tyczy się samego Szczecina, który już wkrótce stanie się drugim, małym Berlinem. Nie pozostaje więc nic innego, jak tylko się cieszyć... A jednak, za każdym moim przyjazdem do rodzinnego miasta, jakoś nie skoro mi do śmiechu.

Co do Berlina, to było ponoć przed wojną w Szczecinie takie powiedzenie, powtarzane chętnie przez niemieckich mieszkańców: „Szczecin jest fajny, bo Berlin blisko”. Polscy osadnicy, choć przez długie lata odcinali się od przeszłości miasta, po jego dawnych obywatelach odziedziczyli poczucie niższości i kompleks prowincjusza, które szczególnie rozkwitły w ostatniej dekadzie. Trudno nazwać ten czas „tłustymi latami” Szczecina – stocznia upadła i zostały po niej jedynie ponure gruzy, gospodarka niekoniecznie się rozwija, bezrobocie jest niezmiennie wysokie. Upadek stoczni ma także swoje symboliczne znaczenie – miasto utraciło coś, co do tej pory wyznaczało jego tożsamość (tam, gdzie kiedyś były tereny stoczniowe, teraz majestatycznie pręży się kolejna filia Biedronki...). W obliczu złego władze miasta wymyśliły zastanawiające panaceum, a mianowicie – kampanię promocyjną „Szczecin Floating Garden 2050” dość bałamutnie sugerującą rozkwit tego miasta w bardzo odległej przyszłości. Jednym z punktów nowej strategii miasta jest jednak jego kulturalny rozwój, a nowo powstające instytucje, takie jak Trafostacja Sztuki, Centrum Dialogu „Przełomy” czy budynek nowej Filharmonii, mają chyba doprowadzić do ziszczenia się w Szczecinie efektu Bilbao.

No i w zasadzie nie mam nic przeciwko temu, nawet jeśli pozostają pesymistką i raczej nie liczę na to, żeby nadzieje miejskich władarzy spełniły się prędko. Jedno mnie jednak zastanawia, a mianowicie – ów populistyczny język charakteryzujący tutejsze władze i skwapliwie przejęty przez lokalne środowisko artystyczne. Dyrektorka Trafostacji Sztuki, Constanze Kleiner, z pełnym przekonaniem podpisuje się pod hasłem „pływających ogrodów” i określa Szczecin w kategoriach „nieodkrytego raju” (czego komicznym dopełnieniem była wystawa *Oko Dubaju* Christiana Jankowskiego), a dyrektor galerii 13 Muz, Rafał Roguszka, podczas otwarcia tegorocznych inSPIRACJI nie bał się określić Szczecina jako „gorącego *hotpointu* sztuki”. Sporo wątpliwości nastroczają także kolejne edycje inSPIRACJI, rok w rok wykazujące się podobnym, niskim poziomem merytorycznym i okraszane PR-ową bzdurą, która unaocznia się już na poziomie wyboru tematów przewodnich – *glamour*, *paradise*, *apocalypse*, w tym roku jest to z kolei *genesis*... Zapewne należy uznać je za obietnicę niezwykłych wrażeń i rozrywki, jaką ma przynieść sztuka prezentowana podczas festiwalu.

Produkcja taniej rozrywki – to jest chyba dobre określenie dla działalności szczecińskich instytucji artystycznych. Sztuka ma tutaj dokładnie taką samą funkcję, jak kampania promocyjna „Szczecin Floating Garden 2050” – ma bawić i dawać wrażenie wielkowiejskości, a zarazem odwracać uwagę od problemów, z jakimi borykają się mieszkańcy miasta. W tym pragnieniu bycia „glamour” jest jednak coś nieznośnie prowincjonalnego, tak jak ohydnie małomiasteczkowe są tutejsze środowiskowe spory, podstępny i knowania. Wydaje się, że tracą na tym wszyscy, czego znakomitym przykładem jest Trafostacja Sztuki – instytucja, która mogła mieć bardzo ciekawą przyszłość, obecnie jest jedynie kolejną szczecińską oazą nonsensu i prowincjonalnej burleski. ❏

## OBIEKT KULTURY

# SZYK Z BARYKAD

tekst: Karolina Sulej

fotografie: Mirosław Kaźmierczak

**SUSAN SONTAG W SWOIM ESEJU O ESTETYCE NAZISTOWSKIEJ PISZE, ŻE TA ZAOFEROWAŁA NAJBARDZIEJ WYRAZISTY SCENARIUSZ MODOWO-EROTYCZNY OD CZASÓW DE SADE'A. „KOLOR TO CZERŃ, MATERIAŁ TO SKÓRA, POKUSA TO PIĘKNO, UZASADNIENIE TO SZCZEROŚĆ, CEL TO EKSTAZA, A FANTAZJA – TO ŚMIERĆ”. TEN CYTAT MÓGŁBY POSŁUżyć ZA MOTTO POKAZU KOLEKCJI MALDORORA NA JESIEŃ/ZIMĘ 2013/2014, KTÓRA W MAJU ZOSTAŁA ZAPREZENTOWANA W WARSZAWSKIM KLUBIE JEROZOLIMA.**

Modele i modelki przechadzali się przed krytykami mody oraz celebrytami niczym niewielka, ale groźna armia, która pogardza siedzącymi w pierwszych rzędach burżujami. Mała armia żołnierzy w stylu *nazi chic*, *terrorist chic*, *military chic* czy też *radical chic* („chic” czy „szyk” sugeruje, że poprzedzające go pojęcie zostało „przerobione”, zinterpretowane przez modę. Możemy więc mówić także o *porno chicu*, *royal chicu*, *country chicu*, itd.). Jak przyznaje Maldoror, w swojej najnowszej kolekcji chciał zrobić „bekę z nazistów”.

Podobną „bekę” od wielu sezonów praktykują rozmaite projektantki tuż – od Rafa Simonsa (jesień/zima 2007), przez Emporio Armaniego (jesień/zima 2011), aż po Marca Jacobsa (jesień/zima 2012) i niedawno zmartwychwstałą punkową markę BOY LONDON korzystającą ze swastyki jako inspirującego motywu graficznego. Estetyka ta trafia także do popkultury, gdzie zadomowiła się już w teledyskach Lady Gagi i filmach Quentina Tarantino. Straciła swoją dawną obrazoburczą siłę, którą epatowała jeszcze w czasach Sex Pistols czy nawet później, kiedy posługiwał

się nią słoweński zespół performerów i muzyków Laibach – jedna z głównych inspiracji Maldorora. Zdjęcie z zamknięcia pokazu, na którym upozowani na kanapie modelle (oraz pies – owczarek niemiecki oczywiście) zastygają w majestatycznych pozach pod czarną flagą, przypomina sesję zdjęciową Laibachu. Jego członkowie w strojach stylizowanych na mundury: koszulach i oficerkach, pozowali z kolei na tle totalitarnych symboli albo górskich krajobrazów znanych z dokumentacji nazistowskich wywczasów. Teatrowi mody blisko jest do teatru *performance'u*.

Maldororowi spodobała się kampańskość wpisana w „bekę z nazistów”. W *Notatkach o kampie* Sontag pisze: „Kampowy smak odrzuca skalę zły-dobry właściwą normalnym sądom estetycznym. Kamp jej nie odwraca. Nie twierdzi, że dobre jest złe lub złe jest dobre. Proponuje i dla sztuki, i życia inny – dodatkowy zestaw kryteriów wartości”. Kampańskość jest niezbędna do czerpania estetycznych inspiracji z faszystowskiego imaginarium. Kampańskość, czyli wyczulona na ironię, cudzysłów, styl,



MALDOROR, POKAZ KOLEKCJI JESIEŃ/ZIMA 2013/2014  
Klub Jerozolima, Warszawa





**MALDOROR, POKAZ KOLEKCJI JESIEŃ/ZIMA 2013/2014**  
Klub Jerozolima, Warszawa



MALDOROR, POKAZ KOLEKCJI JESIEŃ/ZIMA 2013/2014  
Klub Jerolim, Warszawa



świadoma teatralności kultury, skupiona na powierzchni.

Stroje Maldorora są ciemne – czarne, zielone, brązowe; dominują maskujące kolory. Maldoror sam uszył wszystkie modele, zajmował się nawet pasmante-rią, która jako jeden z nielicznych elementów kolekcji jest całkiem nowa – nie „z odzysku”. Maldoror mówi bardzo wyraźnie, prowokując rynek do reakcji: „nie stać mnie na najwyższej jakości nowe tkaniny”. Nie stać na niepolskiego projektanta. Tkanin najwyższej jakości musi szukać w materiałach używanych.

Pozszywane ze skrawków, zdobyte z recydingu, surowe, ale dekoracyjne stroje Maldorora odnawiają punkowego ducha sprzeciwu, buntu i ekstrawersji. Choć maskujące – nie ukrywają. To mundury młodych buntowników.

Może członków ONR-u? Może lewicowej bojówki? Może to spadkobiercy idei grupy Baader Meinhof, której popkulturowej estetyzacji dokonał kilka lat temu film *Baader Meinhof Komplex*? A może to po prostu szydercze figury, które śmieją się z własnego i naszego przejęcia ideą buntu oraz rewolucji, jak miało to miejsce w filmie *Raspberry Reich* Bruce La Bruce'a? Stroje kojarzą się też mocno z trwającą w Metropolitan Gallery of Art wystawą *Punk: From Chaos to Couture*, która śledzi drogę punkowej mody od czasów Vivienne Westwood aż po współczesne trendy. Maldoror pasuje najbardziej do galerii DIY: Destroy, w której pozornie niekształtne, jakby „zużyte w walce” stroje stają się efektownymi mundurami dla tych, którzy nuca *London Calling*. Nawiązaniem do „brytyjskości” punkowego „zrób to sam” jest wykorzystanie w kolekcji szkockiej wełny i angielskich marynarek.

Kolekcja Maldorora to także bardzo osobiste, nostalgiczne inspiracje latami 90. w Polsce i tym, jak wyrażał się wtedy nastoletni bunt. Jeszcze dziś nastolatki przyszywają sobie znak anarchii do plecaków typu kostka, noszą glany, spodnie bojówki, czarne bluzy z kapturem, dżinsowe kurtki i spodnie, ciężkie skórzane kurtki, skórzane spodnie czy też imitujący skórę tandetny lateks. Uniform buntu – modyfikowany, reinterpretowany przez kolejne epoki – trwa więc w najlepsze. Odebrany przez punk rocka i erotykę tym, którzy niegdyś sprawowali władzę.

Buntem był też sam kształt pokazu. Maldoror nie zaprezentował kolekcji w eleganckim lokalu, a w surowej, alternatywnej Jerozolimie, gdzie tworzą artyści, dla których nie ma miejsca w *mainstreamie*. Nie zatrudnił modelek,

## **MALDOROR NIE ZAPREZENTOWAŁ KOLEKCJI W ELEGANCKIM LOKALU, A W SUROWEJ, ALTERNATYWNEJ JEROZOLIMIE, GDZIE TWORZĄ ARTYŚCI, DLA KTÓRYCH NIE MA MIEJSCA W MAIN-STREAMIE.**

tylko znajomych i swoje klientki. To jak pokazanie środkowego palca regułom polskiego światka mody. Prawdziwie punkowy gest albo cytata z niego.

Kolekcja oczywiście świetnie się sprzedała. *Nazi chic* już nie prowokuje, jego *signifié* zostało zatarte. Maldoror jednak się nie martwi – wierzy, że dzięki temu moda może tworzyć zupełnie nowe sensory. Jego intuicja nie jest pozbawiona podstaw. Już w 1925 roku w niemieckim magazynie modym pisano, że „Moda składa się tylko z ekstermów. Szuka ich ze swej natury.

Zawsze więc, kiedy poweźmie pewną formę, natychmiast szuka przeciwstawnej”. ☒



**MALDOROR, POKAZ KOLEKCJI JESIENŃ/ZIMA 2013/2014**  
Klub Jerozolima, Warszawa

WYDARZENIE

# PAULINA

tekst: Marta Dziewańska

# OŁOWSKA

fotografie: Fundacja Galerii Foksal, Metro Pictures Gallery

# I HISTORIA

# W RUCHU

Prace Pauliny Ołowskiej są opowieściami, które, jak opowiadania Isaka Dinesena, mówią o tym, że przeszłość nigdy nie jest całkowicie miniona, ale jest w ciągłym ruchu i jest zawsze niedokonana.



**PAULINA OŁOWSKA**

cykl obrazów *Zofia Stryjeńska*, 2008

„Opowiadanie historii” pisze Hannah Arendt w swoim eseju poświęconym Isakowi Dinesenowi (Karen Blixen), „odslania znaczenie nie popełniając błędu definiowania go”<sup>1</sup>. Dla Arendt opowiadanie historii nie ma nic wspólnego z myśleniem konceptualnym, bo zamiast szukać określeń czy formuł – „przypomina i rozmyśla”, „zmusza wyobraźnię do podróży” i zamiast traktowania prawdy jako objawienia, *ujawnia* znaczenie. Opowiadacz, dokładnie jak poeta czy artysta, przez *powtórzenie* przeszłości (żadne dzieło artystyczne czy literackie nie jest wytworem czystej wyobraźni) nie tylko odkrywa nieznanne, zmarginalizowane czy po prostu niezauważone dotąd aspekty, ale także je *przeobraża*: żalobę w lament, radość w pieśń<sup>2</sup>. W tym ujęciu wyobraźnia niekoniecznie łączy się z tworzeniem rzeczy nowych i niekoniecznie jest wyrazem osobistej, wrodzonej fantazji czy inwencji. Jest za to umiejętnością patrzenia na świat z różnych perspektyw i wyobrażenia sobie innych (rzeczywistych lub możliwych) punktów widzenia<sup>3</sup>. „Jedynym, czego było jej trzeba żeby zacząć pisać”, mówi Arendt o Dinesenie, „było życie i świat, jakikolwiek świat czy środowisko, bo świat jest pełen opowieści (...), które tylko czekają, żeby ktoś je opowiedział”<sup>4</sup>.

W twórczości Pauliny Ołowskiej – jej instalacjach, obrazach czy performansach – niezwykle istotnym i oryginalnym elementem zdają się być jej sposoby wracania do przeszłości. *Nova Popularna* (2003, z Lucy McKenzie) jest niejednoznaczłą rekonstrukcją artystycznego salonu, w której poprzez wprowadzenie elementów współczesnych (m.in. feministyczne i antyglobalistyczne graffiti wydrapane na stołach) ożywia mit i związane z nim klisze;

**SZCZEGÓLNYM PRZYKŁADEM PRAC POLEGAJĄCYCH NA „ANIMOWANIU” PRZESZŁOŚCI SĄ TE, W KTÓRYCH OŁOWSKA WRACA DO HISTORII KOBIEC ARTYSTEK.**

dokładnie tak, jak pojawiały się w reklamach i na kartkach pocztowych (z towarzyszącymi im instrukcjami) doby PRL, kiedy sklepy świeciły pustkami. Powiększone i niezwykle ekspresyjne opowiadają historię z innej perspektywy.

Przykłady te można mnożyć, a każdy z nich to ruch pewnej stałej sekwencji: *przywołanie* (pamięć), *uruchomienie* (wyobraźnia) i towarzyszące im *nowe odkrycie* (opowieść).

Szczególnym przykładem prac, które są tego rodzaju „animowaniem” przeszłości, są te, w których Ołowska wraca do historii kobiet-artystek i przez wyobrażanie (nie-możliwych) dialogów stwarza dla ich historii alternatywne scenariusze. Tego rodzaju powracanie do konkretnych postaci i przywoływanie indywidualnych historii (h) jest w pracach Ołowskiej nie tylko odsłanianiem zaniechań i pominięć rwącego nurtu historii (H) ale, przez wyobrażenie alternatywy, naruszaniem jej chronologii, a zatem

1 HANNAH ARENDT, *MEN IN DARK TIMES*, HARCOURT BRACE JOVANOVIĆ, SAN DIEGO, NOWY JORK, LONDYN 1968, S. 105. WSZYSTKIE TŁUMACZENIA AUTORKI.

2 POR. HANNAH ARENDT, *BETWEEN PAST AND FUTURE: EIGHT EXERCISES IN POLITICAL THOUGHT*, PENGUIN, LONDYN 1993, SS. 260–261.

3 POR. WOLFGANG HEUER, *IMAGINATION IS THE PREREQUISITE OF UNDERSTANDING’ (ARENDD): THE BRIDGE BETWEEN THINKING AND JUDGING*, REFERAT PRZEDSTAWIONY NA KONFERENCJI HANNAH ARENDT: FILOSOFIA E TOTALITARISMO, UNIVERSIT. DEGLI STUDI DI BARI, ITALY, 2005, S. 7. TEKST DOSTĘPNY NA STRONIE [HTTP://WOLFGANG-HEUER.COM/ONLINE-PUBLIKATIONEN/HEUER\\_WO LFGANG\\_IMAGINATION\\_BARI.PDF](http://WOLFGANG-HEUER.COM/ONLINE-PUBLIKATIONEN/HEUER_WO LFGANG_IMAGINATION_BARI.PDF).

4 HANNAH ARENDT, *MEN IN DARK TIMES*, DZ. CYT., S. 105.



**PAULINA OŁOWSKA**

*Sweter 1 (Szachista 1)*, 88,9 × 114,3 × 9,5 cm, 2010.  
Courtesy of the artist and Metro Pictures



**PAULINA OŁOWSKA**  
*The Revenge of the Wise-Woman, 2011*

23 maja  
godz. 21<sup>00</sup> Mathilde Rosier  
Maurycy Koncert godz. 21<sup>00</sup>  
15 maj

Gomulicki  
Pokaz Slajdów

Mitka Malzahn  
wieczór poezji 17 maja  
godz. 20

24 MAJA  
MARCIN DUTKA

Pianino  
Preparowane



Wieczór Typograficzny  
godz. 21<sup>00</sup>, 8 maj

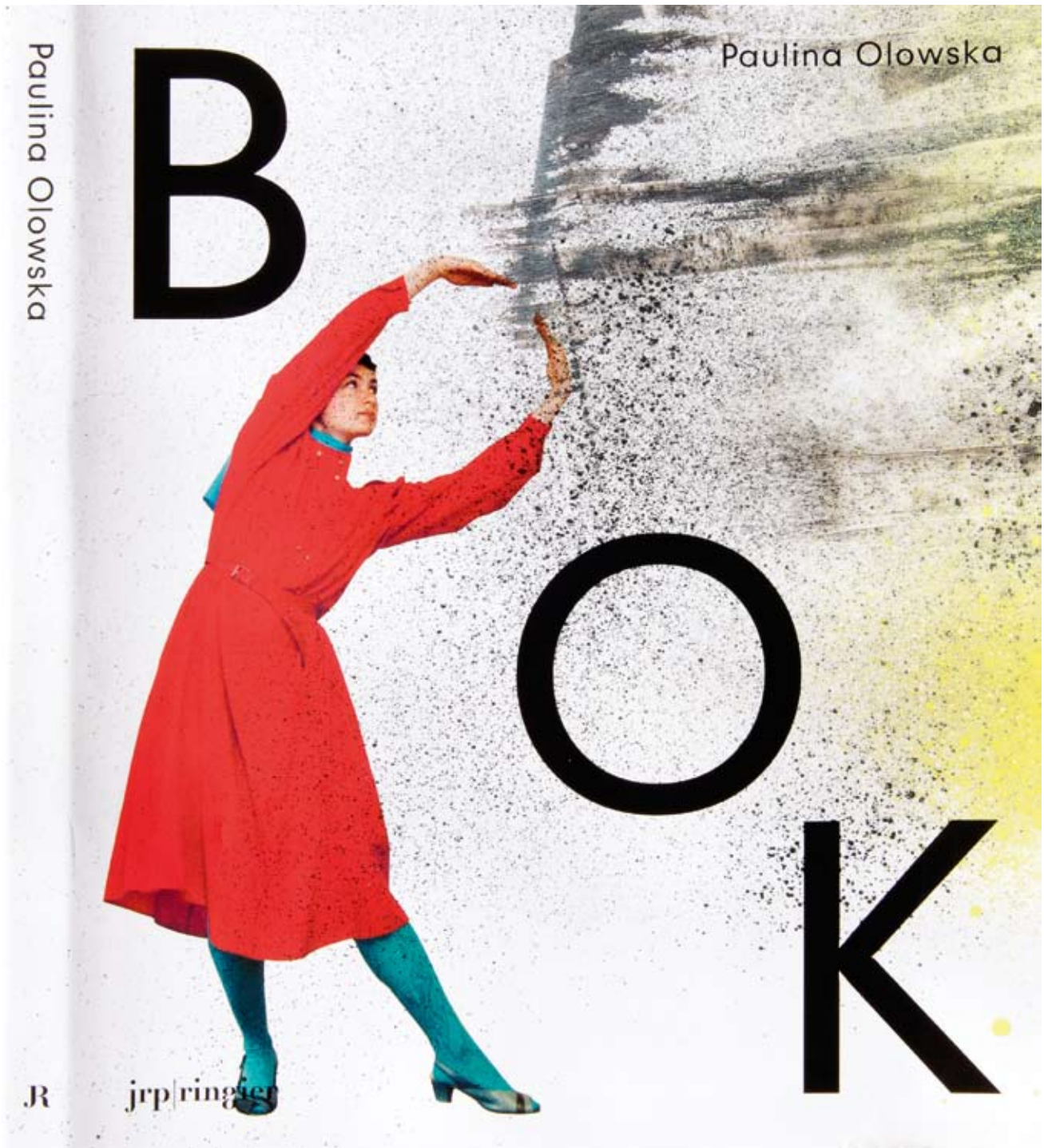
Donatella

godz. 21<sup>00</sup>, 10 maj



Na  
Kawę i  
Herbkatę  
zaprasza  
kawiarnia  
ZAKĄTEK





**PAULINA OŁOWSKA**  
*Book*, JRP Ringier, 2013



burzeniem jej obrazu jako nieruchomego monolitu. Taka praca z minionym nie jest u artystki jedynie nostalgiczna ani też tylko utopijna (mimo, że nie wstydzi się ona takich określeń), jest za to dla niej sposobem, z jednej strony, na przekopanie warstw zapomnienia i, prospektywnie, pracowania tych wydarzeń i sprawienia, że w opowieści zdarzają się one jeszcze raz.

W serii wielkoformatowych obrazów zatytułowanej *Zofia Stryjeńska* (2008) Ołowska przypomina jedną z najbardziej znanych – ale też stereotypowych – malarek polskiego dwudziestolecia międzywojennego. Jej prace – żywiołowe, barwne i bardzo pomysłowe – rozciągają się na przełaj gatunków: obrazy, malowidła ścienne, ilustracje książek, plakaty, scenografie i kostiumy. Jej historia to, jak pisze w swoim artykule Dorota Jarecka, historia kobiety żyjącej na przełomie dwóch światów: dziewiętnastowiecznego i nowoczesnego. Jako dwudziestolatka, przebrana za mężczyznę, zdaje do Akademii Sztuk Pięknych w Monachium i pisze w swoim pamiętniku „maskarada ta była o tyle konieczna, że ani w Akademii monachijskiej, ani w ogóle na wyższych uczelniach kobiet wtedy nie przyjmowano”. Swój gestem zdaje się wyprzedzać rewolucję w europejskiej edukacji po I wojnie światowej, kiedy kobiety bardziej masowo zaczęły uczęszczać na wyższe studia<sup>5</sup>. Ekscentryczna, odmawiała bycia przypisaną do jakichkolwiek społecznych ról i stosowania się do jakichkolwiek reguł. Po II wojnie nie przyłącza się do związku artystów, wyjeżdża do Szwajcarii, a jej prace, mimo, że wchłonięte przez polską kulturę popularną, popadają w zapomnienie.

Ołowska *cytuje* Stryjeńską tworząc serię replik opartych na wyborze jej obrazów i gwaszy, ale jej cytat jest lekko przesunięty: kopie prac Stryjeńskiej różnią się bowiem od oryginałów w dwóch szczegółach – w pominięciu koloru i zmianie formatu. Stryjeńska nie jest jedynie wyciągniętą z przeszłości postacią historyczną do której odnosi się i którą wspomina artystka, ale – przez wzięcie jej nazwiska w cudzysłów – jest tytułem opowieści.

Rzeczywiste wydarzenia mieszają się tu z fikcją, relacja z wariacją, historia z zabawą.

Takie przeniesienie fragmentu historii w całkiem inny kontekst jest, z punktu widzenia chronologii i linearności, rodzajem intruzji i anachronizmu. Jest to gest nie tyle konserwacji, co burzenia i wrywania przeszłości z bezpiecznego kontinuum historii. W *cytowaniu* Pauliny Ołowskiej nie chodzi jednak tylko o to, żeby wskazać na pominięcia Historii, nie chodzi też *tylko* o to, żeby montaż tych różnych czasowości miał mniej lub bardziej szokujący efekt wizualny czy teoretyczny. U niej *cytowanie* jest mieszanką staroświeckiej melancholii, romantycznej chęci zemsty za zapomniane i zmarginalizowane artystki, jak i pragmatycznej chęci przejęcia tkwiącego w tych historiach, niewykorzystanego, a ciągle aktywnego potencjału, który Ołowska chce obdarzać nową przyszłością.

To ostatnie jest możliwe tylko przy zastosowaniu różnicy. Ołowska bowiem nie tylko cytuje historię Stryjeńskiej, ale świadomie tym cytatem manipuluje: wyciąga go z przeszłości i opowiada na swój własny sposób<sup>6</sup>. Pozbawiając oryginalne obrazy koloru inaczej rozkłada akcenty i pokazuje co ją w tych obrazach interesuje: przedstawienia natury, stereotypy społeczne, stroje. Nie waha się pozycjonować wobec tego dzieła: swoje obrazy maluje w skali szarości, a zatem w sposób w jaki pierwszy raz je zobaczyła – jako czarno-białe reprodukcje w książkach. Zmiana formatu prac, ich powiększenie, a nawet monumentalizacja, to kolejna interpretacja. Ołowska wydobywa tę zapomnianą i pominiętą przez historię opowieść nie po to, żeby ją oplakać, ale stawiając na piedestale opowiada ją wzbogaconą o wtedy niemożliwą przyszłość<sup>7</sup>.

Podobne (choć za każdym razem inne i zaadoptowane do kolejnego dialogu) gesty, identyfikacja, podobne pozycjonowanie się wobec swoich przedmiotów i wo-

**OŁOWSKA CYTUJE  
STRYJEŃSKĄ,  
TWORZĄC SERIĘ REPLIK  
OPARTYCH NA WYBORZE  
JEJ OBRAZÓW  
I GWASZY, ALE JEJ  
CYTAT JEST LEKKO  
PRZESUNIĘTY: KOPIE  
PRAC STRYJEŃSKIEJ  
RÓŻNIĄ SIĘ BOWIEM  
OD ORYGINAŁÓW  
W DWÓCH SZCZEGÓŁACH.**

6 WARTO ZAUWAŻYĆ, ŻE KIEDY ARENDT PISZE O DINESENIE, NIE TYLKO JĄ CYTUJE I NIE TYLKO DYSKUTUJE Z JEJ IDEAMI, ALE TEŻ WŁĄCZA FRAGMENTY JEJ PISM W SWÓJ WŁASNY TEKST.

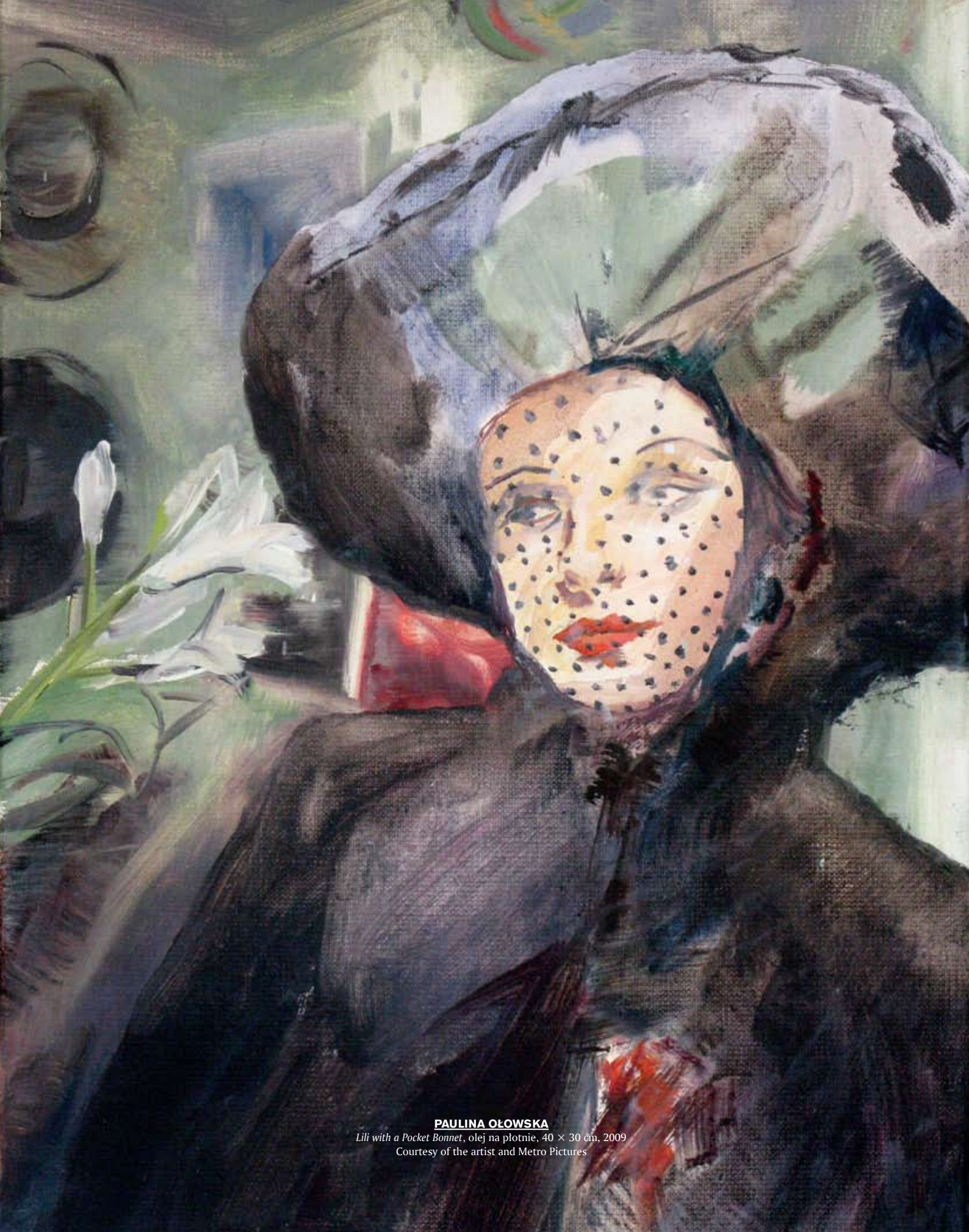
7 W TYM KONTEKŚCIE ODSYŁAM DO BARDZO INSPIRUJĄCEGO TEKSTU ISLI LEAVER-YAP PAULINA OŁOWSKA: AND IT IS TIME, W: „MAP”, LATO 2008, SS. 36–41.

5 POR. DOROTA JARECKA, [HTTP://WWW.WYSOKIEOBKASY.PL/WYSOKIE-OBKASY/1,96856,5957408,TWARZE\\_ZOFIA\\_STRYJENSKA.HTML](http://www.wysokieobcasy.pl/WYSOKIE-OBKASY/1,96856,5957408,TWARZE_ZOFIA_STRYJENSKA.HTML).





**PAULINA OŁOWSKA**  
*Gazda, 2013*



**PAULINA OŁOWSKA**

*Lili with a Pocket Bonnet*, olej na płótnie, 40 × 30 cm, 2009

Courtesy of the artist and Metro Pictures



### PAULINA OŁOWSKA

Instalacja wykonana z mebli zaprojektowanych dla dawnej kawiarni Muzeum Narodowego w Krakowie (projekt mebli: Leopold Pędziulek), w tle obraz Wojciecha Długosza *Dziewczyna z koszem* (1965)

bec samej siebie dzieją się też w innych pracach Pauliny Ołowskiej. W *Pauline Boty Acts Out One of Her Paintings for a Popular Magazine* (2006) przywołuje ona brytyjską artystkę, która w latach 60. była przedmiotem ostrej krytyki za jej otwarcie seksualne prace. Opowiada o świadomie budowanym – bardzo zmysłowym i dowcipnym – wizerunku kobiety-artystki, który był wyzwaniem rzuconym niewidzialności kobiet w męskim mainstreamie pop-artu jej czasów. Ołowska *cytuje* zdjęcie artystki opublikowane w brytyjskim tabloidzie (na którym ona sama cytuje swój własny gest z wcześniejszego autoportretu) i umieszcza je tuż obok figury artystki pracującej w swojej pracowni (przedstawienie zapożyczony z magazynu publikowanego w latach 80.), a za obiema roztacza się perspektywa rozświetlonego Manhattanu. Wszystko to znowu układa się w opowieść: na tym samym płótnie Boty koegzystuje z artystką, która już 20 lat później może swobodnie rozwijać swoją artystyczną karierę. A zatem znowu opowieść z wyobrazonym, choć niebyłym ciągiem dalszym.

Alinę Szapocznikow (*Alina Szapocznikow in her studio*, 2001), artystkę-pionierkę, która eksperymentowała z materiałem, z formą i z jej wyrazem, w tym także z wątkami prefeministycznymi, Ołowska przywołuje w pracowni, w momencie wahania wtedy, kiedy nic oprócz jej własnego przecucia nie jest w stanie potwierdzić jej nowatorskich intuicji. Na liście pojawiają się jeszcze Elsa Schiaparelli, Briget Riley, Magdalena Abakanowicz. Są też pisarki: Va-

nessa Bell, Virginia Woolf, Djuna Barnes, Nina Hamnett, architektka i dizajnerka Charlotte Perriand i inne, a lista jest otwarta, bo „życie jest pełne opowieści, wydarzeń, sytuacji i dziwnych zdarzeń, które czekają tylko żeby być opowiedzianymi”<sup>8</sup>. I podobnie jak u Isaka Dinesena, opowieści Ołowskiej mają kilka kluczowych, „organizujących” jej właściwości: narracja, niebezpośredniość i niekonkluzywność. I tak samo jak opowiadania pisarki rozpinają się na konstelacji niejednoznacznych referencji i fragmentów, które bardziej niż wyjaśnianie przeszłości, wyrażają nadzieję na przyszłość.

Jednocześnie warto zauważyć dodatkowy wymiar tych prac: kiedy Ołowska sięga do przeszłości i przywołuje będące dla niej inspiracją figury artystek czy pisarek nigdy nie jest to jednostronna relacja, w której po prostu wspomina ona kobiece ikony. Przeciwnie, gest ten ma zawsze formę dialogu, który mimo, że obiektywnie nierówny, jest niesłychanie żywotny. Prace Pauliny Ołowskiej karmią się historiami (tak samo jak minionymi modami) i tak jak ona przywołując, ratuje te historie przed zapomnieniem, tak one same są istotą i siłą napędową całej jej *œuvre*. W ten sposób obie strony tak samo walczą o istnienie, a ich dialog jest nie tyle wyobrazony, co toczy się na naszych oczach, a historie, które artystka opowiada są jednocześnie: i historyczne, i aktualne.

Tego rodzaju rozstrzelenie wektorów w różnych kierunkach i dekonstrukcja opowieści w zygzak sprawiają, że rzeczywistość miesza się z fikcją, przywoływana historia zlewa się z chwilą obecną, a Ołowska zdaje się identyfikować ze swoimi bohaterkami i ich historie wyobraża w swojej własnej. Takie spersonalizowanie *relacji*, brak dbałości o wierność tzw. prawdzie, otwarcie na czasowe zaburzenie i jawny anachronizm sprawiają, że „rozmowa” między artystkami ożywia się i dynamizuje: przeszłość nie jest już tylko referowana, ale jest *przeptywana*. Dostęp do niej jest możliwy jedynie przez *montaż* zarówno aktualnych spostrzeżeń, projekcji i wyobrażeń, jak przywołanych marzeń i wiszących w powietrzu przeszłych niespełnień. Artystki, które nie mogły znać swojej roli w zmieniającej się pozycji kobiety, są przywołane przez Ołowską: w jej opowieści zyskują głos i stają się aktywnymi uczestniczkami historii feminizmu. W tym ujęciu, prace Ołowskiej są opowieściami, które, jak opowiadania Isaka Dinesena, mówią o tym, że przeszłość nigdy nie jest całkowicie miniona, ale jest w ciągłym ruchu i jest zawsze *niedokonana*. ☒

8 HANNAH ARENDT, *MEN IN DARK TIMES*, DZ. CYT., S. 97.

# JIŘÍ KOVANDA

## Jeszcze tu nie byłem

www.muzeumwspolczesne.pl

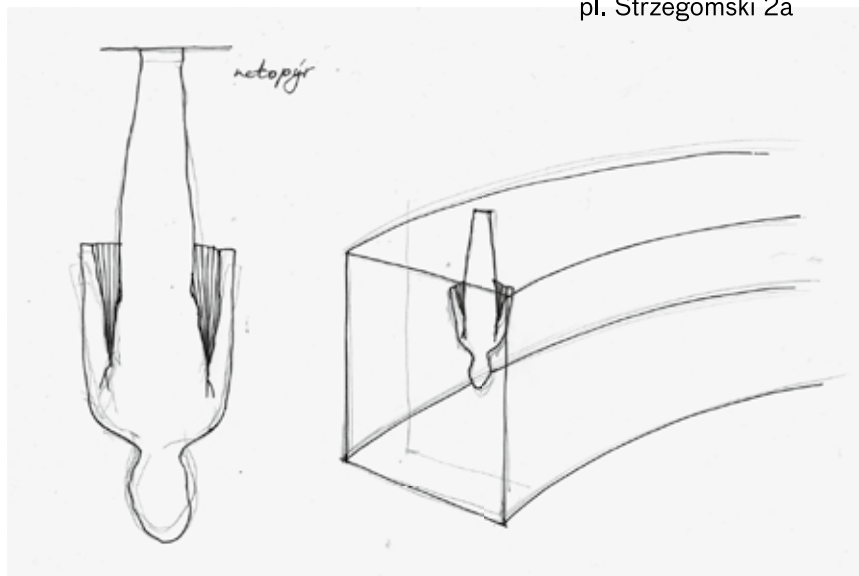


Jiří Kovanda, *Naszynnik*, 11 września 2007, © Galerie Kroboth Wimmer, Wiedeń

# EVA KOTÁTKOVÁ

## Echo/Głowa

wernisaże 8 listopada 2013  
Muzeum Współczesne Wrocław  
pl. Strzegomski 2a



Eva Kotátková, *bez tytułu*, szkic do wystawy, dzięki uprzejmości artystki

**MWW**

Muzeum Współczesne  
Wrocław

Wystawę Jiříego Kovandy dofinansowano ze środków  
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.**

**Wrocław** miasto spotkań

## FELIETON

# CZY OPŁACA SIĘ BYĆ ARTYSTĄ

tekst: Wojciech Albiński

Wyłącznie. A czy niespełnionym? Też. A dlaczego? To proste. Bycie artystą daje wolność, odbiera siłę kłamstwu, trwa dłużej niż jakakolwiek inna kariera, załatwi większość problemów z pieniędzmi, zaś cierpliwych poprowadzi wprost do szczęścia. Artysta może wszystko. Skąd to wiem? Jestem artystą i każdemu radzę nim zostać. Teraz pozostaje jeszcze uciszyć te salwy śmiechu, które słyszę nawet przez papier.

Otóż urodziłem się w małej wsi w powiecie nowosłupskim. Moi rodzice nie wspierali mojej edukacji i wrażliwości artystycznej, ale od małego, odkąd pamiętam, lubiłem chodzić sam po lesie i przyglądać się drzewom. W trakcie budowy domu w 1993 roku robiłem różne rzeźby z materiałów naturalnych, takich jak papa, lepik i styropian. Nie wiedziałem wtedy jeszcze, że naśladowuję Josepha Beuysa.

Moja droga do szkoły nie była usłana różami. Na pocieszenie mogę wspomnieć kolegów z Technikum Gastronomicznego, którzy podobnie jak ja znaleźli się tam wyłącznie z woli rodziców. Wiedzieliśmy, że aby pozostać kimś wyjątkowym, musimy traktować wszystkie przedmioty, a zwłaszcza gotowanie, jako szansę na sporo zabawy. Do dziś nie umiem gotować, ale wiem, że sałaty nie kładzie się pod kotletem, ponieważ robi się jak zmięte prześcieradło i ciemnieje. Sałata lubi świeżość.

Później chciałem iść na studia i w końcu spoważnieć, a nawet otworzyć przewód doktorski, co było najdłuższym jak dotąd życiowym błędem, który odreagowywałem długo, bo aż osiem lat w tak zwanym przemyśle kreatywnym, czyli agencji reklamowej. Trudno.

Dziś mogę powiedzieć, że wszystko to nie było takie złe, bowiem każdy kolejny krok był potrzebny jak stopień w schodach. Być może nie było innej drogi, żeby zostać, no właśnie – artystą. A teraz, żeby już nie zagłębiać się w tę wymyśloną biografię, postaram się wyjaśnić, dlaczego to wszystko doprowadziło mnie do takiego bogactwa, jakim jest wolność, kupa pieniędzy, szczerość, otwartość, prawda i oczywiście kariera. I co tylko jeszcze zechcecie.

Zacznę od agencji reklamowych. Siedząc tam na tyłku osiem godzin i wymyślając najpozytyeczniejsze, choć często głupie jak cię mogę kampanie reklamowe, musiałem przebywać w środowisku przesyconym strachem, zależnym od najmniejszych drgnień na rynku. Strach ma to do siebie, że w końcu zmienia się w swoje przeciwieństwo. Im więcej strachu na początku, tym więcej odwagi później. Dochozisz w końcu do momentu, w którym możesz już pisać co ślina na język przyniesie. To jest właśnie smak wolności. Więc pisanie korporacyjnych, wyrachowanych maili wcale nie było takie złe. Pomijam kwestię wypłaty.

Druga rzecz to stosunek do kłamstwa. Otóż, jak sądzę, odzyskana wolność przynosi takiemu potencjalnemu artyście sporo problemów z prawdą. Jak kłamie, to już wie, że go nie posłuchają – bo ludzie w gruncie rzeczy lubią prawdę. A znowu jak inni kłamią, to od razu widzi i nie może tego znieść. Kolejne stopnie edukacji i pracy w różnych miejscach przynoszą masę przemyśleń co do natury kłamstwa, a zatem i prawdy. A że tę jest trudno poznać, potencjalny artysta postanawia zajmować się wyłącznie nią. Dzięki niej może mniej kłamać, więc uważniej będą go słuchać. A przecież o to właśnie chodzi, co nie?

No a dlaczego bycie artystą daje pieniądze? He, he. Wobec prawdy pieniądze są mniej ważne, więc to drugorzędny problem. Oczywiście taki jeden artysta z drugim (ja też), po tym jak już odejdą ze swoich robót i zasiądą w pracowniach oraz bibliotekach, chcieliby może jakichś ekwiwalentów pieniędzy, sławy, kobiet czy choćby kosmetyków na swoją miarę. Jednak intuicyjnie wiedzą, że to wszystko należy im się nie dlatego, że tego nie pożądamy, ale dlatego, że ludzie chcą im je dać za to, kim są. Więc wytrwale dążą do tego, by stać się artystami. A to znowu prowadzi do cierpliwości, która nie tylko się opłaca, ale daje też szczęście.

Czy to prawda? Nie jestem jeszcze takim artystą, żeby wiedzieć na pewno. Nikt nie daje mi zaliczek za najnowsze teksty, a czasem muszę wyciskać je siłą. Ale opłaca się już samo pisanie. Bo napisać mogę wszystko. A zwłaszcza to, co przybliży mnie do samego siebie. To poczucie omnipotencji (cóż za trudne słowo) jest najprzyjemniejszą rzeczą w byciu artystą. Strach, którym wypełnione jest życie zawodowe większości z nas, tego nie daje. Nawet w czasie wolnym bądźmy artystami. Moja pierwsza rzeźba była zrobiona z małego ceramicznego wazonika babci, połamanych paluszków i nakrętki po Pysiu. Drugiej jak dotąd nie zrobiłem, ale zawsze mogę. ☒



**WOJCIECH BAKOWSKI, MICHAŁ BUDNY**

widok wystawy, 2012  
fot. Mateusz Sadowski



INTERPRETACJE

BIALY

tekst: Jakub Banasiak

KWADRAT

NA

BIALYM

fotografie: Mateusz Sadowski, Kamil Struziński

TLE

**Stereo to bez wątplenia najbardziej konsekwentna, oryginalna i skuteczna z polskich galerii powstałych na przestrzeni ostatnich kilku lat (i piszę to z pokorą). Zuzanna Hadryś i Michał Lasota udowodnili, że można łączyć wartości rynkowe z artystyczną propozycją najwyższej próby, nie wchodząc jednocześnie w buty poprzedników. Teraz Galeria Stereo przenosi się do Warszawy. To dobry moment, aby spróbować opisać jej fenomen.**

## WCZORAJ

Jak każda ciekawa galeria, również Stereo wyrosło z określonej sytuacji środowiskowo-pokoleniowej. W 2007 roku Zuzanna Hadryś i Michał Lasota powołali do życia Fundację Transmisja – instytucjonalne zaplecze artystów, których twórczość złożyła się na zjawisko Nowej Ekspresji Poznańskiej. To Lasota był kuratorem wystaw *Śniące ciała*, *Brzuch* oraz *Dobre do domu i na dwór* – nieformalnych manifestów formacji Penerstwo. W 2009 roku Hadryś i Lasota założyli Galerię Stereo – pierwsza wystawa odbyła się w marcu. Przygotowanie merytoryczne szybko zaprocentowało, a skupione wokół galerii środowisko sprawiło, że poznańska scena artystyczna na moment stała się najciekawsza w Polsce. Na medialny, instytucjonalny i rynkowy rezonans nie trzeba było długo czekać.

Zuzanna Hadryś i Michał Lasota udowodnili, że również poza Warszawą można prowadzić galerię, która wpisze się nie tylko w polski, ale także międzynarodowy krajobraz młodej sztuki. A jednak nie jest to dowód na tezę: „poza stolicą istnieje galeryjne życie”. Nie jest z przynajmniej trzech powodów. Po pierwsze, Stereo to wyjątek. Po drugie, Poznań ma specyficzną lokalizację, którą zwykło określać się frazą „w połowie drogi między Warszawą a Berlinem”; w tym wypadku ma to realne znaczenie. I wreszcie po trzecie – galeria właśnie przeprowadziła się do Warszawy. Co prawda Hadryś i Lasota zachowali poznańską lokalizację, ale sygnał jest jasny – na dłuższą metę nie da się robić galerii o międzynarodowym znaczeniu poza centrum.

Jednocześnie Stereo znalazło się w typowym dla młodych polskich galerii miejscu. Mechanizm jest prosty: właściciele galerii kuratorowali X wystaw w instytucjach publicznych, artyści mają za sobą Y pokazów indywidualnych i zbiorowych, a ich prace znajdują się w najważniejszych kolekcjach prywatnych i publicznych. To wtedy – teoretycznie – galeria powinna wyprostować się, podnieść głowę i rozejrzeć dookoła. Tymczasem u nas... wali w szklany sufit. Nie jest on zbyt wysoki, bo polski rynek nasyca się błyskawicznie.

I Stereo jest dzisiaj właśnie w tym punkcie – kiedy nagle okazuje się, że pole manewru jest ograniczone, a wszystkie opcje wykorzystane.

Galeria Stereo od początku istnienia budowała program międzynarodowy, dzięki czemu posiada o wiele większą swobodę ruchu niż galerie, które postanowiły skupić się na rodzimym rynku. Nie popadając w przesadę, można powiedzieć, że minione cztery lata to pod tym względem pasmo sukcesów. Wymieńmy: reprezentowani przez galerię artyści mają regularne pokazy za granicą, w Poznaniu odbyło się kilka wystaw uznanych twórców spoza Polski, Stereo pielęgnuje kontakty z rówieśniczymi europejskimi galeriami (Svit, Frutta, Exile), poznańska galeria może pochwalić się też trzykrotnym udziałem w targach LISTE (w 2011,

2012 i 2013 roku), gdzie została znakomicie przyjęta. A jednak mimo tego ostatniego sukcesu Galeria Stereo znalazła się na zakręcie. Nieformalna zasada głosi bowiem, że po trzykrotnym uczestnictwie w targach LISTE „młoda” galeria winna „dorosnąć” i awansować na wyższy poziom, czyli na nieporównanie droższe targi Art Basel. A jeśli nie – pożegnać się z Bazyleą i spróbować sił na targach z nieco niższej półki (to tam jeździ większość polskich galerii). Teoretycznie Galeria Stereo powinna więc znaleźć się na Art Basel już za rok. Jednak to, co dla galerii funkcjonujących na dojrzałych rynkach jest

naturalne, dla polskiej może stać się przeszkodą nie do przejścia – kwota 20–30 tys. euro za stoisko robi wrażenie. Oczywiście istnieją galerie, które jeżdżą na LISTE po pięć-sześć razy z rzędu, nie należy więc wykluczać i takiego wariantu. Rynkowa gra jest jednak bezlitosna – można streścić ją w słowach: „kto stoi w miejscu, ten się cofa”.

## DZIŚ

Stereo zdaje sobie z tego wszystkiego sprawę, czego dowodem przeprowadzka do Warszawy – poznańscy galerzyści po prostu nie mogą pozwolić sobie na dalszą izolację od tutejszych oczu i uszu – w tym oczu i uszu licznych zagranicznych gości. Galeria powiększyła też skład arty-

**ZUZANNA HADRYŚ  
I MICHAŁ LASOTA  
UDOWODNILI, ŻE  
RÓWNIEŻ POZA WAR-  
SZAWĄ MOŻNA PRO-  
WADZIĆ GALERIĘ, KTO-  
RA WPISZE SIĘ NIE  
TYLKO W POLSKI, ALE  
TAKŻE MIĘDZYNARO-  
DOWY KRAJOBRAZ  
MŁODEJ SZTUKI.**



**TANIA PEREZ CORDOVA**

*If Used Like Stones*, widok wystawy, 2012

fot. Mateusz Sadowski



**WOJCIECH BAKOWSKI**  
*Piękno, widok wystawy, 2009*  
fot. Kamil Studziński

stów – od lipca reprezentuje Normana Leto. To zręczne posunięcia, jednak Stereo stoi przed jeszcze jednym problemem, którym zdaje się być – i to jest główna teza tego tekstu – kształt samej kuratorsko-ekspozycyjnej strategii galerii. Nie chodzi więc o zwyczajowe grzechy młodych galerii: nieistotne wystawy, brak wyrazu, rozmienianie się na drobne itp. Hadryś i Lasota raczej nie zaczną dobierać kolejnych artystów tylko dlatego, że starzy się opatrzli (i wyprzedali). Wręcz przeciwnie – zaproszenie do współpracy zostaje poprzedzone swoistym „rozpoznaniem” (Mateusz Sadowski i Gizela Mickiewicz). Do galerii dołączają też twórcy, których towarzysko-artystyczne drogi już się ze Stereo przecinały (Piotr Łakomy, Norman Leto). W każdym razie nie ma w tym nic z przypadku. Zresztą w wypadku galerii Stereo takie pojęcie jak „przypadek” po prostu nie istnieje.

Jeżeli miałbym określić charakter Stereo jednym słowem, byłby nim „integryzm”. Bo Stereo to projekt kompletny, a wypracowana przez Hadryś i Lasotę lapidarna poetyka obejmuje nawet wpisy na Facebooku (zawsze jest to zdawkowa informacja pisana kapitalikami – już nie tyle lakoniczna, co telegraficzna). Również projektowane przez Michała Lasotę katalogi mogłyby ilustrować hasło „radyczny minimalizm”. Ale oczywiście najważniejszą manifestacją tej stylistyki pozostają przygotowywane przez Hadryś i Lasotę wystawy i targowe prezentacje. Przy czym nie chodzi jedynie o surowe, skrajnie ascetyczne rozmieszczenie prac w przestrzeni, ale także o charakter poszczególnych obiektów. Zawsze oszczędnych. Zawsze stonowanych. Chłodnych.

Kiedy rozmawiałem z Hadryś i Lasotą na początku 2011 roku, założyciele Galerii Stereo mówili: „Jeżeli rozmawiamy z artystami o sztuce, to raczej jako barmani. Naszym zdaniem galerzysta pełni funkcję w dużej mierze usługową”. Tymczasem dzisiaj widać, że jest raczej odwrotnie: Stereo – w osobie swoich założycieli – wypracowało styl, który spłaszcza dokonania poszczególnych artystów. Jakby estetyczne oraz

retoryczne preferencje Hadryś i Lasoty rozlały się na cały obszar aktywności galerii, by spłynąć na kolejne poziomy jej funkcjonowania. Mamy tu do czynienia z osobliwą sytuacją: zazwyczaj to galerzysta dostosowuje instrumenty do charakteru twórczości danego twórcy. Jeśli byłoby tak i w tym przypadku, to wszyscy artyści wystawiający w Galerii Stereo – może tylko poza Magdaleną Starską – musieliby mieć niemal identyczne ekspozycyjne wymagania. Czy aby na pewno? Czy katalog Izy Tarasewicz rzeczywiście powinien być projektowany w tym samym „trybie” co Wojciecha Bąkowskiego? Czy twórczość Piotra Łakomego można opowiedzieć na tym samym diapazonie co Piotra Bosackiego? Czy teksty kuratorskie do wystaw różnych artystów powinny zlewać się w jeden wielki tekst?

„Najnowsze prace X ukazują jego dążność do wypowiedzania poetyckich sformułowań w zredukowanym języku. W codzienności rzeczy występują wobec siebie w przewidywalnej, znajomej i »naturalnej« relacji, warunkowanej przez ich status i funkcje. Artysta zatrzymuje się na elementach, za którymi często nasz umysł podąża nieuważnie, nie wykonując wysiłku zapamiętania ani wpisania ich w ramy szerszego doświadczenia. Taki rodzaj percepcji przychodzi na myśl dziecięcy sposób postrzegania świata – »zagapienie się« na drobiny bytu, podążanie

wzrokiem za dostrzeżoną rysą, pajęczyną czy dziurą w ścianie. Prace X są w ciągłym ruchu, przypominają zaplanowane eskapady, mają charakter niemalże przygodowy, tyle że kształtowane są w minimalistycznej formie i prowokują wydarzenia intelektualne. Ich skromny charakter nie przesłania faktu, że przejawia się w nich w pełni duch twórczości X z jego pochwałą przekornej myśli i przypadkowego odkrycia. Prace wydają się być zatrzymane w odpowiednim momencie i w sposób nieliniarny korespondują między sobą”.

To zlepek opisów wystaw różnych artystów – Piotra Bosackiego, Gizeli Mickiewicz, Mateusza Sadowskiego, a nawet niezwiązanej ze Stereo Kathariny Marszewski – ale równie dobrze mógłby to być opis

**JEŻELI MIAŁBYM  
OKREŚLIĆ CHARAK-  
TER STEREO JEDNYM  
SŁOWEM, BYŁBY NIM  
„INTEGRYZM”. BO  
STEREO TO PROJEKT  
KOMPLETNY, A WY-  
PRACOWANA PRZEZ  
HADRYŚ I LASOTĘ  
LAPIDARNA POETY-  
KA OBEJMUJE NAWET  
WPISY NA FACEBOO-  
KU.**

twórczości każdego z nich. Ktoś może powiedzieć, że fragmenty dobrałem tendencyjnie. Niech będzie, ale to przecież nie jedyny przykład. Oto rzeczowniki odczasownikowe i imiesłowy przymiotnikowe – znak rozpoznawczy Wojciecha Bąkowskiego – pojawiają się w tytułach prac i wystaw innych artystów. Oto magazyn „Półmrok” wygląda tak, jakby zaprojektował go Lasota – tymczasem jest to projekt Zuzanny Bartoszek. Oto daje zauważyć się wspólny rys twórczości Mateusza Sadowskiego, Wojciecha Bąkowskiego i Piotra Bosackiego. Oto okazuje się, że niemal wszystkie wystawy przygotowane przez Hadryś i Lasotę rozgrywają się w szaro-biało-czarnej palecie barw. Oto...

W tym miejscu wypada postawić pytanie o przyczynę i skutek. Kto na kogo wpływa? Czy artyści reprezen-

**CZY ARTYŚCI REPRE-  
ZENTOWANI PRZEZ  
STEREO ZOSTALI DO-  
BRANI TAK, ŻEBY DO  
SIEBIE PASOWAĆ,  
CZY DOPASOWALI SIĘ  
WSKUTEK KURATOR-  
SKIEJ PRAKTYKI DUE-  
TU HADRYŚ-LASOTA?**

towani przez Stereo zostali dobrani tak, żeby do siebie pasować, czy dopasowali się wskutek kuratorskiej praktyki duetu Hadryś-Lasota? Jak by nie było, kolejne wystawy, teksty i wydawnictwa Galerii Stereo zlepiają się w jeden meta-kuratorski projekt. To antypody metafory zdystansowanego galerzysty-barmana. Stereo przypomina raczej rodzinę, w której rodzice wychowują podopiecznych na obraz i podobieństwo swoje. Nie przez przypadek ulubionym serialem twórców i artystów Stereo jest *Rodzina Soprano*.

**JUTRO**

Znana maksyma Abrahama Masłowa głosi, że jeżeli dysponuje się tylko młotkiem, wszystko wokół zaczyna przypominać gwoździe. Nie inaczej jest w wypadku ekspozycyjnej i kuratorskiej praktyki Zuzanny Hadryś i Michała Lasoty – dysponując jednym rozwiązaniem,



**WOJCIECH BAKOWSKI, MICHAŁ BUDNY**  
widok wystawy, 2012  
fot. Mateusz Sadowski



Small white label with text, likely an artist's name and title, positioned below the left shadow box.

Small white label with text, likely an artist's name and title, positioned below the right shadow box.



**NADA COLOGNE**  
stoisko Galerii Stereo, 2012  
fot. Mateusz Sadowski

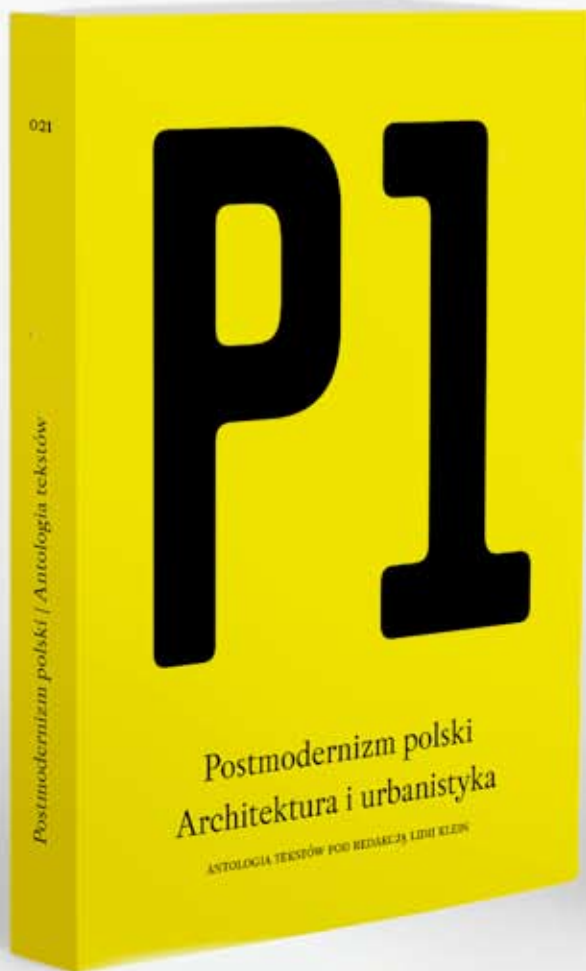


nie potrafią rozegrać wystawy inaczej, niż zamieniając ją w pudełko gwoździ. Następnym krokiem musi być konstruowanie wystaw tylko tych artystów, którzy gwoździe przypominają. Wydaje się, że coś takiego miało miejsce przy okazji wystawy Michała Budnego i Wojciecha Bąkowskiego w 2012 roku. „Żadnych obrazów ani obiektów, nie wylania się żaden kształt, który zwykliśmy rozpoznawać jako sztukę – widzimy jedynie jej zwyczajowe opakowanie. Czarna podłoga, cztery białe ściany, okno, drzwi, sufit i to wszystko” – pisał na łamach „Dwutygodnika” Jakub Bąk. Można powiedzieć, że to idealna dla właścicieli Stereo sytuacja: sztuka staje się praktycznie niematerialna, można jej posłuchać (słuchowisko Bąkowskiego), ale ledwie ją widać (kompozycje Budnego z przezroczystej taśmy klejącej). Taki radykalizm jest niewątpliwie uwodzący, jednak rodzi przynajmniej dwa pytania. Pierwsze: ile takich kombinacji jest jeszcze w stanie zainteresować widzów, krytyków, kuratorów, kolekcjonerów...? I drugie: w którym momencie styl zamienia się w manierę, a maniera w autopastisz? Na pierwsze odpowiedziałbym: niewiele, nawet jeśli pojedyncze prace będą znakomite (aż się prosi, by odwrócić *bon mot* Nachta-Samborskiego i powiedzieć o „złych wystawach świetnych prac”). Jeśli chodzi o drugie pytanie, to obawiam się, że pierwszą fazę Stereo ma już za sobą.

Dlaczego tak się dzieje? Niewykluczone, że inaczej być po prostu nie może. Bo jeżeli projekty Fundacji Galerii Foksal czy Rastra można było przed dekadą nazwać „modernizacyjnymi”, to dzisiaj tak wielkie kwantyfikatory nie znajdują już zastosowania (o scenie galeryjnej piszemy na stronach 26–40). Fundamentem Stereo nie może być więc projekt tej rangi, a jedynie wspólnota tożsamościowa oparta na określonej estetyce i wrażliwości. W wypadku FGF i Rastra programowe różnicowanie było i jest kapitałem, a nie balastem, ponieważ wypełniało treścią dużo szersze ramy. Stereo nie ma tego komfortu, bo spaja je właśnie czysto formalny brak różnicowania – w tym wypadku nie istnieje, bo istnieć nie może, żadne spoiwo zewnętrzne (spoza czysto artystycznego obszaru). Gdy fundament ten zostanie zaburzony czy choćby naruszony – rozpadnie się cała konstrukcja. Z drugiej strony trwanie przy obecnej praktyce może zepchnąć Galerię Stereo co najmniej w stronę manieryzmu. A stąd blisko już do przewidywalności i intelektualnej jałowości.

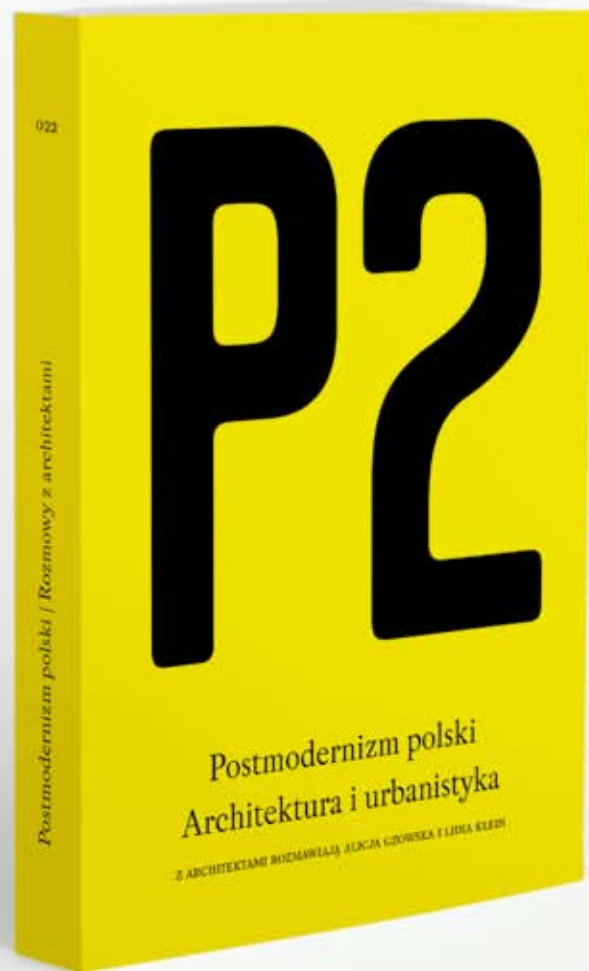
Jak więc rozwiązać sytuację, w której największy walor jest jednocześnie największym balastem i ograniczeniem? Co zrobić, żeby na ołtarzu różnorodności i dobrze rozumianej elastyczności nie złożyć własnej tożsamości? Cóż, mogę z ulgą napisać, że odpowiedzi na te pytania nie należą do mnie. Na pewno nie zaszkodzi, żeby twórcy Galerii Stereo zadali sobie kilka ćwiczeń, które zakwestionowałyby dotychczasową logikę konstruowania wystaw, a szerzej – budowania tożsamości galerii.

W cytowanej już rozmowie Hadrys i Lasota deklarowali: „Nie można zbyt długo stać za barem, bo stanie się to nudne. Pojawi się punkt, kiedy trzeba będzie zupełnie inaczej ustawić to, co robiło się do tej pory, ale to jeszcze nie ten moment”. Wygląda na to, że ten moment już nadszedł. ☒



Postmodernizm polski  
Architektura i urbanistyka

Antologia tekstów pod redakcją Lidii Klein



Postmodernizm polski  
Architektura i urbanistyka

Z architektami rozmawiają Alicja Gzowska i Lidia Klein

## FELIETON

# ZYCIOWY ZAWÓD

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

Może niektórzy z nas są jeszcze dumni z zajmowania się wyjątkowymi i jakże fajnymi sprawami: sztuką, kulturą, rozrywką – wypełniaczami wolnego czasu. Może niektórych nawet satysfakcjonują wolne zawody, wolne strzały i przynależność do najmłodniejszego sektora gospodarki – przemysłu kreatywnego. Wydaje się jednak, że sytuacja jest coraz bardziej nieciekawa. Wpakowaliśmy się wszyscy równo. Zarówno Wy, odbiorcy tej gazety, jak i my – jej autorzy. Z wielu stron słychać głosy rozczarowania, ciche przyznawanie się do nieprzemyślanych wyborów w młodości. Coraz więcej wyrzutów – dlaczego nie zostałem poważnym naukowcem, wynalazcą czy choćby lekarzem? Robiłbym coś istotnego, ważnego; może bym coś odkrył, coś wynalazł, komuś pomógł.

Czasu cofnąć się nie da i dlatego każdy przędzie, jak potrafi. Kulturalne ideały przeplatają się z pieniędzmi, bieda z ekskluzywnością, sytuacja życiowa z wyobrażeniem o niej. Te schizofreniczne zestawienia świetnie obrazują rozdwojenie jaźni, na które cierpią robotnicy sektora kreatywnego. Nie dość, że tworzymy różnorodne uludy, to często w nich po prostu żyjemy. Żeby nie być gołosłownym, przytaczamy symptomatyczną scenkę z wczesnej fazy życia zawodowego.

Zostaliśmy zaproszeni do dużej instytucji kultury na spotkanie dotyczące powstającej tam telewizji internetowej. Zebranie było dość długie; przedstawiono nam bogaty plan działań oraz zakres naszych obowiązków jako filmowców. Po godzinie zaczęliśmy się nieco niecierpliwić, gdyż nie było mowy o korzyściach, jakie wyciągniemy z tego układu. W końcu prowadząca spotkanie oznajmiła, że praca ma charakter wolontariatu, ale zaraz dodała, że „warto włożyć nogę między drzwi”. Warto przyczepić się do prestiżu, do nadziei na przyszłe zarobki, nadziei na sławę i wielkość.

Powyższy przykład nie jest odosobniony. Zapewne wiele osób kręcących się wokół państwowych, ale też pry-

watnych instytucji kultury ma podobne doświadczenia. Specyficzny rodzaj kontaktów zawodowych wymusza załatwianie spraw grzecznościowo, na gębę, po znajomości. Zwykle z korzyścią dla instytucji jako wspałałomyślnego pracodawcy, o przepraszamy – zleceniodawcy. W dużym stopniu wynika to z ogromnej relatywności wynagrodzenia w naszych zawodach/nie-zawodach. Wykonana usługa czy przygotowany produkt mogą kosztować tak 100 zł, jak i 10 000 zł. Cena zależna jest od naszej pozycji na rynku, rangi zleceniodawcy, znajomości w środowisku, budżetu projektu. Nie ma prostego przełożenia pracy na wynagrodzenie, dlatego rynek wypełniają układy i grzeczności. Wyrobnik sektora kreatywnego skazany jest na smutną rzeczywistość, w której mgliste zasady rządzą jego pracą. Na tym tle Dom Aukcyjny Abbey House napiętnowany przez środowiskowo za politykę, jaką prowadzi, wypada niczym ostatni przyczółek zdrowego rynku. Abbey House zachęca: „przybawajcie, malujcie, my co prawda trochę spekulujemy, ale sprzedajemy, a wy zarabiacie”. Bez złudzeń, form, etykiet. Co prawda nazwisko twórcy może zostać zszargane po tego typu kooperacji, ale przynajmniej każdy wie na czym stoi.

Całego obrazka dopełnia zeszłoroczny strajk artystów. Nie było tam ani rzucania kamieniami, ani przewracania betonowych koszy. Protestujący zachowywali się bardzo kulturalnie. Ich sytuacja jest bardziej skomplikowana niż np. kolejarzy – nie mają pociągu, który mogliby zatrzymać. Zamknięcie galerii, nawet w czwartek – dzień wolnego wstępu – nie było szczególnie dotkliwe dla innych ludzi. Znikomy wpływ tego przedsięwzięcia na otoczenie i jego ograniczony zasięg tylko potwierdziły, że artyści obwarowali się w bastionach własnych spraw. Kuriozalny był sam fakt, że uznani artyści sztuk wizualnych protestowali wspólnie z instytucjami, a nie z innymi ludźmi, którzy znaleźli się w podobnie trudnej sytuacji. Przecież nie tylko artyści związani z galeriami są w trudnym położeniu socjalnym. Wielu młodych ludzi pracujących w mediach, muzyce, reklamie, filmie, architekturze czy rzemiośle jest w podobnej sytuacji.

Awangarda podupała – świadczy o tym zarówno strajk grupki artystów, jak i ogólne traktowanie ich działalności niczym kolejnego sektora gospodarki. Artyści czują się mieszczańami i wymagają praw mieszczańom przynależnych. Przestali wieszczyć, fascynować, przewodzić, być forpocztą. Są smutni i głodni. ▣

## ROZMOWA

# O MOŻLIWOŚĆ PLASTYKI

**z Arturem Żmijewskim i Pawłem Althamerem**  
rozmawia **Katarzyna Szydłowska**  
fotografie: **Krzysztof Pacholak**

**W maju w warszawskim Salonie Akademii odbyła się wystawa *Cześć Akademii*, którą wspólnie przygotowawaliście. Kto wziął w niej udział?**

Zaproszenie zostało wysłane przynajmniej do dwudziestu profesorów z różnych wydziałów. Na spotkanie informacyjne przyszło sześciu, z czego finalnie udział wzięło czterech: Marek Kowalski z wydziału rzeźby, który prowadził warsztaty z rzeźbiarskiego studium głowy, ponadto Grzegorz Kowalski i Andrzej Zwierzchowski, przyszedł też Wiktor Gutt i zostawił swój komentarz wizualny, no i oczywiście Paweł Nowak, szef galerii – on zaryzykował po prostu galerią, jej aseptyczną bielą. Inni profesorowie odmówili, nawet tacy – zdawałoby się – progresywni.

**Jak myślicie, dlaczego?**

Pewnie są skrajnymi indywidualistami.

**Czy za sprawą tej wystawy chcieliście zmienić coś w metodach pracy Akademii?**

Nie możemy działaniem w galerii zmienić metod pracy Akademii Sztuk Pięknych.

**Z założenia była to praca wspólnotowa – wszyscy mieli pracować razem. Wspólny jest więc zarówno wynik, jak i odpowiedzialność za ten „eksperyment”. Jak profesorowie się z tym czuli?**

Powinnaś zapytać profesorów.

**Nie było tak, że nie godzili się na udział, ponieważ nie chcieli firmować waszego projektu?**

Nie pytaj nas o motywacje innych ludzi, ponieważ ich nie znamy. Natura tego działania była wspólnotowa, kolektywna. Założeniem było, że akceptujemy część akademickich metod nauczania. Uzbrowieni w studium aktu

– podstawowe akademickie ćwiczenie – legitymizujemy swoją obecność w Salonie. W ogromnym gmachu Akademii ukryte są pracownie i warsztaty, gdzie kształtuje się materię. Salon Akademii to ostatni etap tego procesu – tu trafiają skończone dzieła sztuki. Obmyte z kurzu pozwalają się oglądać i odczuwać, generują przeżycia i myśli. Nie bez kozery ta galeria nazywała się kiedyś Appendix, czyli wyrostek robaczkowy. Tamta nazwa, dziś zatarta, ujawniała, że ASP to pewien system, który z jednego końca zasysa „ignorantów”, a z drugiego wypuszcza „artystów”, „projektantów” itp. Żeby wykonywać skończone dzieła sztuki, trzeba zostać wyselekcjonowanym z grona innych kandydatów i przejść akademicki kurs sztuk pięknych, projektowania, itd. A my doceniamy podstawy wiedzy, którą nabywa się w Akademii, ten rzemieślniczy fundament. Ale tym, czego brakuje w Akademii, jest umiejętność działania wspólnotowego, czego w ASP uczy chyba tylko Grzegorz Kowalski. Większość studentów jest trenowana do indywidualizmu i za niego nagradzana. Studenci są trenowani do indywidualizmu i za niego nagradzani. Za to nagradza ich również rynek sztuki. I ASP, i rynek to składowe tego samego mechanizmu selekcji nastawionego na jakość i indywidualizm.

**Co jeszcze krytykujecie?**

My nie krytykujemy – my tworzymy.

**Odżegnujecie się od figury artysty-samotnika tworzącego w zaciszu pracowni.**

Samotność artystów zamkniętych w pracowniach jest przeraźliwa.

**Jaka była frekwencja studentów i ich zainteresowanie projektem *Cześć Akademii*?**

Przychodzili studenci Pawła Nowaka. Było też kilka osób z wydziału Nowych Mediów ASP. Później utworzyła się Grupa Organizacyjna Salon Akademii na Facebooku i tam ludzie się skrzykiwali. Ostatecznie w Salonie spotykało się kilkanaście osób, które były zainteresowane i przychodziły regularnie. Oprócz tego odbywały się duże grupowe spotkania ogłaszane różnymi kanałami, w czasie których pozowała modelka i miały miejsce rozmaite twórcze ekscesy. Było kilka nocnych sesji – do 4–6 rano. Należały one do ciekawszych. Była też Noc Muzeów i mnóstwo przygodnych widzów rysujących i malujących tego wieczoru.

**Większa kreatywność nocą?**

Nocne obrzędy. Przenosisz się w inny czas, w inny stan skupienia.

Ciekawe, że przychodzili ludzie z Wydziału Nowych Mediów i Scenografii. Wasza propozycja była dość akademicka – podstawowe szkolenie ze studium aktu i studium głowy.

To nie było szkolenie. Liczyło się wspólne działanie. Efekt tego działania był drugorzędny. To jest w pewnym sensie bejakościowe, słabe. Nie jest to genialne dzieło sztuki. Jest to COŚ – ślad wspólnotowej aktywności. Jacyś ludzie się spotkali, coś razem robili, posługiwali się wizualnym językiem, o czymś sobie opowiadali, coś przeżyli. Połączyło ich tych kilka spotkań, później się rozstali. Widz ogląda efekt wspólnego procesu, przez który ci ludzie przeszli. Nie ma tam znakomitych studiów aktu. Są tylko ślady, resztki – obrazy i rysunki na ścianach, również rzeźby. Jak zapis z czarnych skrzynek Tupolewa.

Ślad, którego nie rozumiesz, bo wszystko wypaliło się podczas warsztatowych spotkań. Galeria zamienia się w kapsułę czasu, która unosi na powierzchni widzialności tylko resztki.

**Czy czujecie, że jako dojrzały artyści inspirowaliście tych młodych, którzy przychodzili do Salonu? Na przykład rzeźby, które powstały, wydają się mieć coś z prac Pawła.**

Te rzeźby robiło przynajmniej dziesięć różnych osób – i nie wiadomo właściwie, co kto dołożył. Najpierw zbudowaliśmy razem konstrukcję z rurek i prętów. Wszyscy coś układali, spawali. Jak już masz konstrukcję, to możesz na niej budować. Aga Szreder przyniosła kilka worków ubrań. Ja przyniosłem z antykwariatu „dzieła wszystkie” Słowackiego i Mickiewicza. Wszystkie te rzeźby – śmieci – stawały się tworzywem. To nie jest rzeźba, która ma jednego autora, jakim jest Paweł Althamer czy Artur Żmijewski. Te rzeźby mają przynajmniej dziesięciu autorów. To samo dotyczy rysunków. Ludzie je przemalowali. Chodziło o to, żeby uświadomić sobie, że to nie jest żaden fetysz, który będziemy podziwiać. Tylko,

**DOCENIAMY PODSTAWY WIEDZY, KTÓRA NABYWA SIĘ W AKADEMII, TEN RZEMIEŚLNICZY FUNDAMENT. ALE TYM, CZEGO BRAKUJE W AKADEMII, JEST UMIEJĘTNOŚĆ DZIAŁANIA WSPÓLNOTOWEGO. STUDENCI SĄ TRENOWANI DO INDYWIDUALIZMU I ZANIEGO NAGRADZANI. ZA TO NAGRADZAJĄ ICH RÓWNIEMIEŻ RYNEK SZTUKI. I ASP, I RYNEK TO SKŁADOWE TEGO SAMEGO MECHANIZMU SELEKCJI.**

że jest to materia komunikacji. Tu powinna być jakaś szmata albo książka, albo chcesz dodać krzyż, albo obrazki. Przynieśliśmy sporo książek, różnych albumów, także o sztuce. To wszystko stało się tworzywem. Były tam jakieś prace studentów, ich rzeźby, które też zostały zrecyclingowane. Nie ma jednego autora, nie ma jednego Althamera, Żmijewskiego, Zwierzchowskiego czy Kowalskiego. Jest dwadzieścia osób, które tworzą razem. A na koniec masz nie dzieło sztuki, które można podziwiać, tylko ślad, echo ludzkich głosów. To zazwyczaj kończy się piękną katastrofą, w sensie tej bejakościowości. Zostaje ślad wspólnego bycia, wspólnego przeżycia.

**Co się stało z tymi obiektami?**

Przestrzeń została odmalowana, teraz jest tam już nowa wystawa. Dużo rysunków było naklejonych na ścianę i nie dało się ich uratować. Zostało pięć rzeźb. Złożyliśmy je w darze pięciu warszawskim instytucjom: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Muzeum Narodowemu,

Centrum Sztuki Współczesnej, Muzeum Etnograficznemu i Muzeum Historii Żydów Polskich.

**Nic do Zachęty?**

Nie starczyło dzieł.

**Wybór muzeów wydaje się bardzo interesujący. Co zaproponowaliście Muzeum Historii Żydów Polskich?**

Sprzątającą postać, którą Paweł intuicyjnie zaproponował do MHŻP. Nawet namalował na jej oczach gwiazdy Dawida.

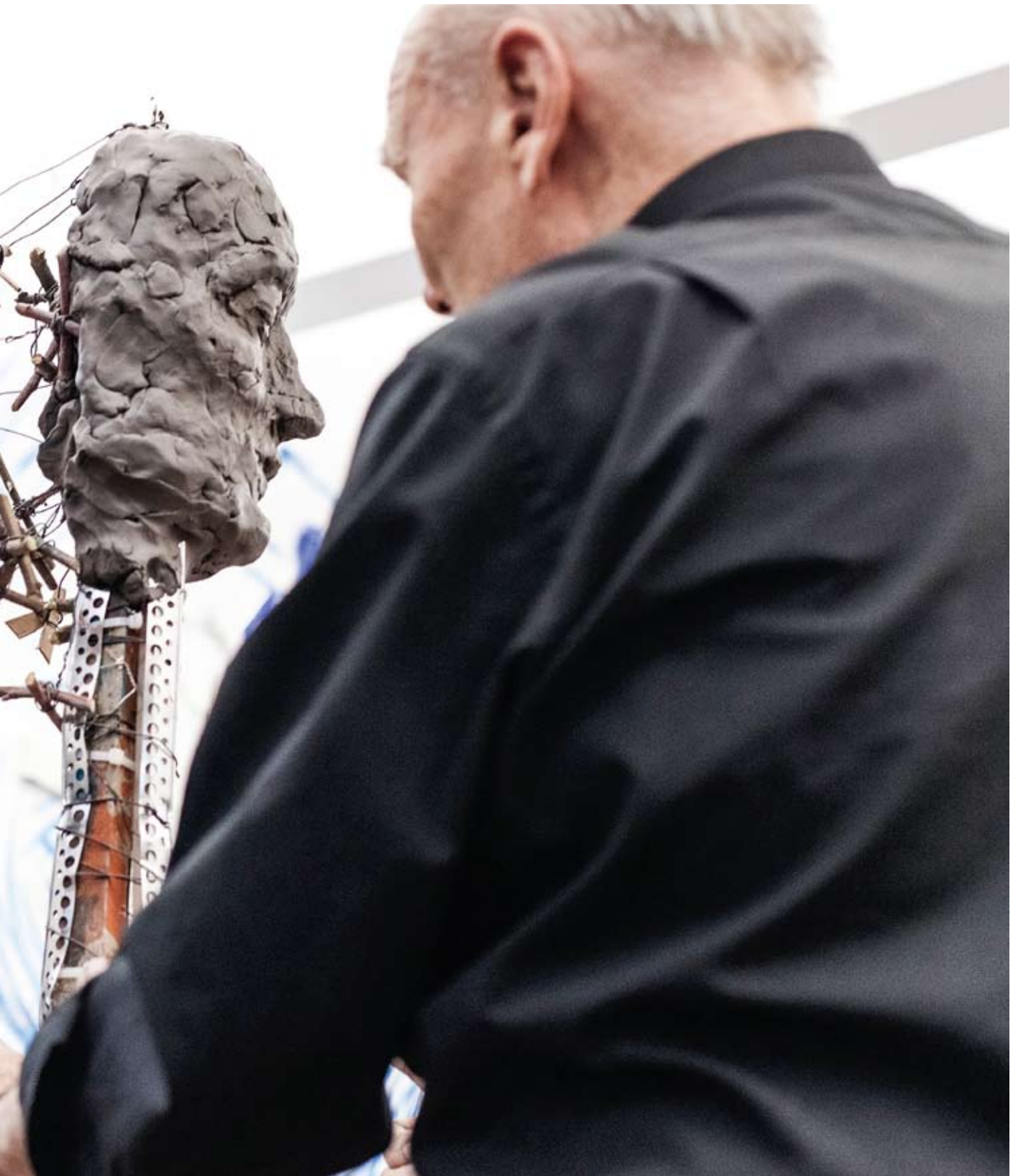
**A ta wspomniała rzeźba z dużą ilością odwołań do historii sztuki poszła do Muzeum Narodowego? Paweł, wspominałeś, że byś ją tam chętnie zobaczył.**

Tak, w dziale średniowiecznym.

**Czy instytucje były poinformowane o waszym darze i zgodziły się go przyjąć?**

Wysłaliśmy oficjalne pismo z Salonu Akademii. Jest też dokumentacja filmowa i fotograficzna warsztatów, któ-





**CZEŚĆ AKADEMII**

Salon Akademii, 2013

od lewej Artur Żmijewski, Paweł Althamer, Gustaw Zemła

rą instytucje otrzymają wraz z rzeźbami. W tej chwili propozycję zaakceptowało MSN, Muzeum Etnograficzne i CSW. MHŻP proponuje spotkanie i rozmowę na temat „procesu powstania rzeźb”.

**Arturze, na wystawie postanowiłeś zamalować jedną ze ścian, bo już zbyt wiele się na niej działo. Czy taką decyzję mógłby podjąć każdy?**

Tak, każdy. Była taka sytuacja: przyszedł do Salonu nasz kolega, malarz, i powiedział, że nie może już znieść tego, co się w nim dzieje. Cała podłoga była już pomalowana przez kogoś, kto chyba wylewał na nią farbę wprost z butelek. Cała podłoga była wzorzysta. W pierwszy weekend mieliśmy inwazję dzieci i powstały kwiatki na ścianach, pojawiły się tam dziwne postacie ze świata dziecięcych fantazji. On tej kakofonii nie mógł znieść, więc przykrył podłogę nową folią, a ściany pomalował. Ja później zamalowałem napisy. Ludzie mają przymus do pisania po ścianach. Ale jak się usunie napisy, to przestrzeń bardzo się czyści. Nie posługujemy się pismem, tylko obrazem.

**Czy odwiedzający spoza ASP, przysłowiowy „widz z ulicy”, był w jakiś sposób zachęcany do udziału w projekcie?**

Projekt był skierowany do ludzi związanych z uczelnią. Jednak każdy chętny mógł wziąć w nim udział. Zawsze był ktoś od nas, kto zapraszał odwiedzających. Albo ja, albo Paweł, albo Joasia Świerczyńska. Proponowaliśmy farby i papiery, zapraszaliśmy do malowania czy rzeźbienia.

**A skąd się wzięły dzieci?**

Pewnie była informacja prasowa o otwarciu warsztatów i pojawiło się naprawdę dużo rodziców z dziećmi. A że farb było dużo i pędzli było dużo, a ściany zupełnie puste, więc błyskawicznie zostały pokryte dziecięcymi rysunkami.

**Tak, dopiero w szkole tracimy niewinność rysowania po ścianach...**

I ASP bardzo pomaga wykształcić w sobie „autystyczny” indywidualizm,

który później blokuje możliwość innej niż indywidualistyczna wypowiedzi.

**Projekt Cześć Akademii ma swoje źródło w ćwiczeniach Obszar Wspólny, Obszar Własny w pracowni Grzegorza Kowalskiego. Czy OWOW ciągle was inspiruje? Czy stał się już metodą waszych wspólnych działań?**

Tak, stał się metodą.

**Punktem wyjścia OWOW jest indywidualna wypowiedź plastyczna. Potem następuje proces, który porównać można do wizualnego jam session – uczestnicy reagują wzajemnie na swoje artystyczne wypowiedzi kolejnymi gestami, działaniami i interwencjami plastycznymi. Jaka była rola profesora Kowalskiego w tym ćwiczeniu?**

Na tym to polegało, że dystynkcja pomiędzy profesorem a studentem była zniesiona. Pozostał oczywiście element oceny, ale było tak, że dwie postaci – student i profesor – stawali się sobie równi. Działali w tej samej materii, w miejscu, gdzie profesor nie jest ekspertem – bo profesor ASP jest ekspertem od akademickiej jakości.

A język może być bezjakościowy i pozostawać językiem. Grupowo robione np. rzeźbiarskie studium aktu nie ma „akademickiej jakości”. W takiej bezjakościowej przestrzeni, gdzie nie ma wymogów choćby anatomicznej poprawności, możliwe jest faktyczne użycie rzeźby do rozmowy, a nie reprezentacji manualnych sprawności, artystycznego geniuszu itp. Rzeźby z *Cześć Akademii* są warstwowe – pracowało przy nich tylu ludzi, że naprawdę są „wiązką relacji”. Jeśli pytamy o coś tym warsztatowym działaniem w Salonie Akademii, to nie o „możliwość sztuki”, a o „możliwość plastyki” – o możliwość popularnego, bezjakościowego (w sensie doskonałości formy) języka komunikacji dostępnego dla wielu. Języka sztuki, który jest służebny, a nie dystynktywny. Jakbyśmy byli Haraldem Szeemannem, to ta wystawa-warsztaty nazywałaby się: *When Attitudes Become Accessible Art Language*. To poważne obniżanie rejestru. Czyli zamiast ciągłego recenzowania działań innych, jest po prostu działanie – komentarz dopisujesz działaniem pla-

**PRZYNIEŚLIŚMY SPO-  
RO KSIĄŻEK, RÓŻ-  
NYCH ALBUMÓW, TAK-  
ŻE O SZTUCE. TO  
WSZYSTKO STAŁO  
SIĘ TWORZYWEM.  
BYŁY TAM JAKIEŚ PRA-  
CE STUDENTÓW, ICH  
RZEŹBY, KTÓRE TEŻ  
ZOSTAŁY ZRECYCLIN-  
GOWANE. NIE MA JED-  
NEGO AUTORA, NIE MA  
JEDNEGO ALTHAME-  
RA, ŻMIJEWSKIEGO,  
ZWIERZCHOWSKIEGO  
CZY KOWALSKIEGO.  
JEST DWADZIEŚCIA  
OSÓB, KTÓRE TWO-  
RZA RAZEM.**



stycznym, a nie recenzenckim słowem. Podtrzymujesz proces, a nie oceniasz.

### Macie zamiar powtórzyć *Cześć Akademii*?

Wspólnotowość, zapominanie o jakości – to cechy naszych samodzielnych działań. W końcu rzadko pracujemy razem. Paweł otworzył w Kordegardzie wystawę-warsztaty *Pałac Kultury*, gdzie każdy rysował czy malował co chciał. Ja prowadziłem warsztaty z osobami upośledzonymi umysłowo, z zespołem Downa. Malowali swój portret zbiorowy inspirowany obrazem Anselma Kiefera przedstawiającym niemieckich filozofów. Robili też rzeźbę w parku – również zbiorowy autoportret. Wykopali negatywy w ziemi i zalali betonem. Dźwig wyjął odlewy

prosto z ziemi. Ustawiliśmy je w pionie na niewielkiej polance w parku. Kolejna „piękna katastrofa”. ☒



### **CZEŚĆ AKADEMII**

Salon Akademii, 2013

TEORETYCZNIE

TYWÓRCZOŚĆ

LTD.-

tekst: Jakub Dąbrowski  
ilustracje: Tymek Borowski

CENZURA

INC.

**Tradycyjnie przyjmuje się, że cenzura związana jest z działalnością państwa, które poprzez oficjalne zakazy oraz działania organów ścigania decyduje, o czym wolno mówić lub co można pokazywać, a niekiedy nawet co można stworzyć do tzw. „szuflady”.**

W wąskim znaczeniu cenzura odnosi się do działań prewencyjnych, tzn. takich, które uniemożliwiają zapoznanie się z komunikatem jeszcze przed jego rozpowszechnieniem. Są to metody właściwe państwom totalitarnym lub autorytarnym, np. w ten sposób działał komunistyczny Główny Urząd Kontroli Publikacji, Prasy i Widowisk. W szerszym znaczeniu o cenzurze mówi się również w odniesieniu do działań represyjnych państwa, czyli takich, które stosuje się po rozpowszechnieniu komunikatu.

Przykładem może być oskarżenie przez prokuraturę w 2002 r. Doroty Nieznalskiej o to, że pracą *Pasja* zaprezentowaną w galerii Wyspa w Gdańsku obraziła uczucia religijne innych osób. Ostatecznie po ponad ośmioletnim procesie artystka została prawomocnie uniewinniona. Nie oznacza to jednak, że tryumf wolności słowa był bezwzględny. Jedną z podstawowych funkcji prawa karnego jest funkcja ogólnoprewencyjna – społeczeństwo winno internalizować chroniony prawem system aksjologiczny tak, by w przyszłości powstrzymać się od niepożądanych zachowań. Innymi słowy, obywatele powinni stosować autocenzurę. Choć Nieznalska została uniewinniona, to oskarżenie oraz burzliwy proces były wyraźnym sygnałem wysłanym przez państwo do społeczeństwa: „lepiej zostawcie religie/symbole religijne w spokoju”.

Tego typu ograniczenia wolności wypowiedzi są przez naukę dosyć dobrze rozpoznane. Jednak w niewielkim tylko stopniu wyczerpują zagadnienie niezwykle złożonych mechanizmów cenzury, wśród których głównym kołem zamachowym w ciągu ostatniego ćwierćwiecza stała się wolnorynkowa gra. We współczesnych demokracjach to właśnie kapitalizm korporacyjny postrzegany jest jako największe zagrożenie dla wolności wypowiedzi w ogólności i wolności wypowiedzi artystycznej w szczególności. Przyjrzyjmy się pokrótce tego typu zagrożeniom, z których często nie zdajemy sobie sprawy.

W tym kontekście na obszarze polskiej sztuki za moment przełomowy można uznać rok 1997 – to wtedy miały miejsce dwa wydarzenia, w których swoją siłę ujawniły korporacje. Pierwszym była próba uniemożliwienia publicznego prezentowania pracy Zbigniewa Libery *Lego*. *Obóz Koncentracyjny* (1996) przez duńskiego producenta klocek. Artysta, wykorzystując w swoim dziele legendarną zabawkę, zwrócił m.in. uwagę na to, że w „niewinnych”

**CHOĆ NIEZNALSKA  
ZOSTAŁA UNIEWIN-  
NIONA, TO OSKARŻE-  
NIE ORAZ BURZLIWY  
PROCES BYŁY WY-  
RAŹNYM SYGNAŁEM  
WYSŁANYM PRZEZ  
PAŃSTWO DO SPOŁE-  
CZEŃSTWA: „LEPIEJ  
ZOSTAWCIE RELIGIE/  
SYMBOLE RELIGIJNE  
W SPOKOJU”.**

i jednocześnie doskonale zracjonalizowanych elementach kultury popularnej ukryta jest przemoc. Libera wraz Zofią Kulik miał reprezentować Polskę na Biennale w Wenecji w 1997 r., ale kurator polskiego pawilonu, Jan Stanisław Wojciechowski, nie zgodził się na zaprezentowanie „klocków”. Swoją decyzję umotywował tym, że mogłoby to zostać wykorzystane do oskarżenia Polski o antysemityzm przez „żydowski lobby”. W konsekwencji artysta w ogóle zrezygnował z udziału w Biennale.

Ale to nie ze strony kuratorów i „żydowskiego lobby” pochodziło największe zagrożenie dla pracy. O ile pierwszy pokaz *Lego* w Polsce, w warszawskim

CSW w 1996 r., przeszedł relatywnie niezauważony, o tyle rozgłos towarzyszący prezentacji pracy za granicą obudził czujność firmy. Niemiłe koncernowi wykorzystanie jego produktów sprowokowało akcję prawną – pełnomocnicy firmy próbowali najpierw zmusić Libere, by zobowiązał się na piśmie do niewystawiania dzieła, a gdy odmówił, złożyli pozew sądowy najpierw w Warszawie, a po wystawie w Kopenhadze – w Danii. Ostatecznie pod naciskiem duńskiej opinii publicznej konsern zdecydował się wycofać roszczenia, ale zadbał o to, by w czasie ekspozycji widzowie byli informowani, że praca Libery nie jest oryginalnym produktem.

Mniej więcej w tym samym czasie inna wielka firma wytoczyła najcięższe prawnicze działa, by spacyfikować niepokorną twórczość. W czasie festiwalu *Człowiek w zagrożeniu* w Łodzi (październik 1997 r.) po raz pierwszy próbowano sądowo zablokować (w trybie tzw. zabezpieczenia powództwa – art. 755 § 2 k.p.c.) pokaz fabularyzowanego dokumentu *Witajcie w życiu!* (1997) autorstwa Henryka Dederki. Film opowiadał o sekciarskich mechanizmach funkcjonowania korporacji Amway. Mimo interwencji Amwaya film został wyświetlony, a nawet otrzymał Grand Prix festiwalu, jednak już w listopadzie Sąd Wojewódzki w Warszawie zakazał Telewizji Polskiej emisji dokumentu. Co więcej, prawnicy Amwaya i dwaj dystrybutorzy firmy zainicjowali przeciw Dederce, producentowi filmu Jackowi Gwizdale i właścicielowi praw TVP aż pięć spraw: trzy cywilne, jedną karną i jedną przed kolegium ds. wykroczeń. Roszczenia i zarzuty dotyczyły m.in. podawania nieprawdziwych informacji o koncernie. Z kolei amerykańska kompania Network Twenty-One po-



zwała producentów filmu o naruszenie praw autorskich, gdyż bez zezwolenia wykorzystali przygotowane przez nią materiały szkoleniowe dla Amwaya. Atak koncernu na wolność wypowiedzi artystycznej i wypowiedzi w ogóle (należy tu, oprócz artystycznych, szczególnie podkreślać istotne wartości poznawcze oraz społeczną wagę poruszanych przez film problemów) należał do najbrutalniejszych w historii III RP – tak pod względem różnorodności, jak i wielości użytych środków prawnych, wśród których znalazło się bezprecedensowe prewencyjne zablokowanie na kilkanaście lat dostępu do materiału.

Obie sprawy: *Lego. Obóz koncentracyjny* i *Witajcie w życiu!* były, że się tak wyrażę, pierwszymi „w amerykańskim stylu”: wielkie korporacje – w oparciu o nieograniczone niemal zasoby finansowe – wykorzystywały różnorodne prawne środki przeciwko jednostkom do ochrony dobrego wizerunku firmy i w konsekwencji ochrony zysków. Dzieła Libery i Dederki odsłaniały to, co było prawdziwym towarem sprzedawanym przez koncerny, jednak różnica między sposobem działania obu podmiotów prawnych była istotna – duńska firma mimo wszystko zachowywała się bardziej powściągliwie.

Choć Libera ingerował swoją pracą w dobra osobiste firmy, to robił to w mocno zawołany sposób. Firma Lego szybko skalkulowała, że lepiej wyjdzie na wycofaniu się ze sporu i wyciszeniu sprawy, niż na prowadzeniu sądowych wojenek z twórcą silnie chronionym symboliczną aurą świątynno-galeryjnego kontekstu sztuki wysokiej. Dla firmy zapewne kluczowe znaczenie miał też relatywnie niewielki potencjał rażenia dzieła Libery, które, mimo medialnego nagłośnienia, interesowało głównie odbiorców niszowej i elitarnej sfery galeryjnych sztuk wizualnych.

Amway natomiast zaatakował ze wszystkich sił. Miał też więcej do stracenia i trudniejszych przeciwników – oprócz artysty także właściciela praw do filmu, czyli potężny podmiot prawny, jakim jest TVP. Amway doskonale wiedział, że publicystyczne, otwarcie demaskatorskie przesłanie filmu mogło dotrzeć za pośrednictwem telewizji do milionów osób, ostrzegając ich w porę przed sekciarsko preparowaną iluzją pewnego zysku i świetlanej przyszłości. Na tak obiecującym rynku jak Polska (może nawet nie tyle pod względem potencjału ludnościowego, co przede wszystkim pod względem łatwej do zagospodarowania życiowej frustracji i naiwności) oznaczałoby to dla koncernu olbrzymie straty.

W mniej oficjalny sposób oceniana została wystawa Rafała Jakubowicza. Dyrektor poznańskiej Galerii Miejskiej Arsenał, Wojciech Makowiecki, odwołał zaplanowany na 4 września 2002 r. wernisaż wystawy, na którym miała być zaprezentowana instalacja *Arbeitsdisziplin*. Na pracę składały się *lightbox* i pocztówki (wydane w lutym 2002 r. przez galerię ON) przedstawiające fabrykę Volkswagena w Poznaniu sfotografowaną zza ogrodzenia oraz zapętlony film, na którym wzdłuż tego ogrodzenia spaceruje uzbrojony strażnik pilnujący terenu fabryki. Przedstawiciele koncernu Volkswagena zaniepokojeni skojarzeniami, które przypominały o niechlubnej historii firmy z czasów III Rzeszy, błyskawicznie interweniowali u Makowieckiego oraz prezydenta miasta Ryszarda Grobelnego. Ten ostatni zaczął naciskać na ówczesnego rektora poznańskiej ASP prof. Włodzimierza Dreszera, który zażądał od Jakubowicza (pracownika Akademii), by usunął z pocztówek logo powiązanej z ASP galerii ON. Ostatecznie praca *Arbeitsdisziplin* została pokazana 20 września

w poznańskim *squacie* Rozbrat – Volkswagen nie zareagował, co pozwala domniemywać, że decydenci koncernu uznali to za nieopłacalne dla wizerunku firmy. Podobnie jak w przypadku pracy *Lego* Libery siła rażenia dzieła zamkniętego w galerii była dużo mniejsza niż medialne relacje z procesu, w których artysta niewątpliwie byłby przedstawiany jako ofiara – zreprodukowana obok takich tekstów praca nabierałaby dodatkowego znaczenia,

a zainteresowanie niechlubną historią koncernu znacznie by wzrosło.

Powyższe przypadki ukazują mniej lub bardziej oficjalne wrocie wobec twórców działania koncernów, które w ten sposób starają się chronić własny wizerunek – kluczowy element wyznaczający ich rynkową pozycję. Ale polska historia sztuki zna również takie przypadki, w których firmy podejmujące się promocji różnych przedsięwzięć artystycznych, na skutek społecznej i politycznej presji, doprowadzały do ich oceniania. 17 maja 1999 r. w ramach Galerii Zewnętrznej AMS została zaprezentowana praca Katarzyny Kozyry *Więzy krwi II*. Była to zredukowana i „łagodniejsza” wersja dzieła, które powstało w 1995 r. W *Więzach krwi II* artystka zrezygnowała z wykorzystania dosłownych symboli czerwonego półksiężyca i czerwonego krzyża oraz sylwetki nagiej kobiety sfotografowanej w najbardziej prowokującej pozie.

**OBIE SPRAWY:  
LEGO. OBÓZ KONCENTRACYJNY I WITAJCIE W ŻYCIU! BYŁY, ŻE SIĘ TAK WYRAŻĘ, PIERWSZYMI „W AMERYKAŃSKIM STYLU”**

Sama Galeria Zewnętrzna była ciekawą prywatną inicjatywą wystawienniczą w przestrzeni publicznej. Prowadziła ją poznańska firma AMS (Art Marketing Syndicate), która posiada w całym kraju blisko 10 tys. tablic reklamowych. Według deklaracji firmy, dysponując tak dużą siecią billboardów, czuła się ona odpowiedzialna za estetykę przestrzeni miejskich. Dlatego właśnie chciała choć w niewielkim stopniu przysłużyć się mieszkańcom i jednocześnie, za pomocą prezentowanych dzieł młodych polskich twórców, poruszać istotne społeczne problemy. Pracę Kozyry planowano wyeksponować w sumie na 400 billboardach, jednak na skutek protestów władz miast, radnych i posłów, Kościoła katolickiego, PCK (powoływał się na ochronę znaku) oraz części społeczeństwa do niektórych miast akcja w ogóle nie dotarła, a w innych miała mocno ograniczony charakter – tylko część billboardów została zawieszona, a te, które zawisły na ulicy już 19 maja, zostały przez AMS ocenzone (postaci nagich kobiet zaklejono białymi paskami papieru, co tak okaleczonym pracom nadało jeszcze bardziej dramatycznego wyrazu).

Firma AMS dysponowała kilkoma ekspertami prawnymi i wiedziała, jakich zarzutów lub roszczeń może się spodziewać, a na ocenzenie pracy zgodę wyraziła sama artystka. Ważniejsze jednak niż strach przed działaniami prawnymi było wpisanie się przez AMS w logikę rynkowej gry – łatwość, z jaką firma poszła na drastyczne wręcz ustępstwa, niewątpliwie była konsekwencją polityki wizerunkowej. Nagromadzenie złych emocji i protestów wokół pracy Kozyry mogło wpłynąć na społeczne postrzeganie Art Marketing Syndicate oraz negatywnie nastawić do firmy kontrahentów i lokalne władze. Zdanie tych ostatnich było szczególnie istotne dla firmy, gdyż to samorządowcy decydują o udostępnianiu miejskich powierzchni pod reklamy.

Z kolei w 2003 r. Deutsche Bank, sponsor prestiżowego konkursu dla młodych artystów *Spojrzenia*, w regulaminie imprezy wykluczył możliwość prezentowania obscenicznych prac. Co ciekawe, regulamin konkursu nie był publicznie udostępniony – bank doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że taki cenzorski zapis, przynajmniej w świecie sztuki, byłby postrzegany jako kompromitacja firmy chwalcącej się przecież rozbudowaną działalnością mecenacką. Na podstawie regulaminu 9 września

2003 r., w przeddzień otwarcia w Zachęcie wystawy I edycji konkursu, do pokazu nie została dopuszczona praca Piotra Wyrzykowskiego *Wideopamiętnik widzeja*. Zastrzeżenia niemieckiego banku miały wzbudzić sceny z plaży w Sopocie przedstawiające kochającą się parę oraz zapis imprezy w Kijowie, podczas której nieletnia dziewczyna ściągła majtki pijanemu mężczyźnie. Ostatecznie na wystawie została pokazana tylko jedna praca Wyrzykowskiego.

To, że podmioty gospodarcze dbają o swój wizerunek jako jeden z kluczowych elementów wykorzystywanych do pozyskiwania klientów, jest oczywiste, podobnie jak to, że częścią tego wizerunku może być działalność mecenacka na obszarze sztuki. Działalność ta nie jest więc bezinteresowna i służy starannie wykalkulowanym celom, np. uwiarygodnieniu firmy, poprawieniu reputacji, odwróceniu społecznej uwagi od problematycznych działań czy zyskaniu rozgłosu. Ten ostatni może opierać się na kontrowersjach, ale tylko umiarkowanych. Co więcej, wycofywanie się ze wspieranych przez siebie akcji może być starannie wykalkulowane – po zaznaczeniu swojej obecności i zwiększeniu rozpoznawalności marki firma wycofuje się, potwierdzając niejako szacunek dla *opinio communis*, czyli potencjalnych kontrahentów i klientów. Jednak mechanizmy rynkowe wpływające na granice wolności wypowiedzi działają również na innych, głębszych poziomach przede wszystkim w kontekście działalności globalnych koncernów i zwłaszcza na rynku amerykańskim, skąd zresztą większość tych koncernów się wywodzi. Ponieważ, jak już wspominałem, są to firmy globalne, ich status w USA dotyka pośrednio, a niekiedy nawet bezpośrednio, także nieamerykańskich odbiorców kultury. Zobaczmy więc, jak wygląda to za Atlantykami – tamtejsze ustawodawstwo wpływa wszak i na naszą scenę.

Po pierwsze, w USA głównym problemem jest stosowanie (od sprawy Santa Clara County v. Southern Pacific Railroad, 1886) *fictio iuris* polegającego na zrównywaniu osób fizycznych i podmiotów gospodarczych. Zatem korporacje, które od lat 90. XX wieku, gdy rozpoczął się czas wielkich fuzji, dysponują budżetami i wpływami większymi od wielu państw, są przez sądy traktowane w sporach cywilnych tak samo jak np. bezrobotny z Miles City w Montanie. Koncerny najczęściej stosują pozwy zwane SLAPP's (*strategic*

**ZASTRZEŻENIA NIEMIECKIEGO BANKU MIAŁY WZBUDZIĆ SCENY Z PLAŻY W SOPOCIE PRZEDSTAWIAJĄCE KOCHAJĄCĄ SIĘ PARĘ ORAZ ZAPIS IMPREZY W KIJOWIE, PODCZAS KTÓREJ NIELETNIA DZIEWCZYNA ŚCIAGAŁA MAJTKI PIJANEMU MĘŻCZYŹNIE.**



*lawsuits against public participation*), które mają na celu zablokowanie krytyki. Procesy zwykle są przewlekłe i wiążą się z ogromnymi kosztami, które oczywiście nie stanowią problemu dla dużych pomiotów prawnych. Już sama potencjalna groźba SLAPP-u sprawia, że zwykle dochodzi do autocenzury. Jednocześnie korporacyjne pozwy blokujące wolność wypowiedzi etykietowane są np. jako ochrona własności, a nie „cenzura” i nie podlegają ograniczeniom wynikającym z Pierwszej Poprawki do Konstytucji USA, która miała skutecznie chronić ekspresję przed ingerencją administracji publicznej.

Na szczęście europejska tradycja prawna jest bardziej prospołeczna – Trybunał w Strasburgu otacza szczególną ochroną wszelkie wypowiedzi dotyczące tzw. spraw budżetowych publicznie zatroskanie (por. chociażby *Jersild v. Dania*, orzeczenie z 23 września 1994 r. czy *Bładet Tromsø A/S v. Norwegia*, orzeczenie z 20 maja 1999 r.).

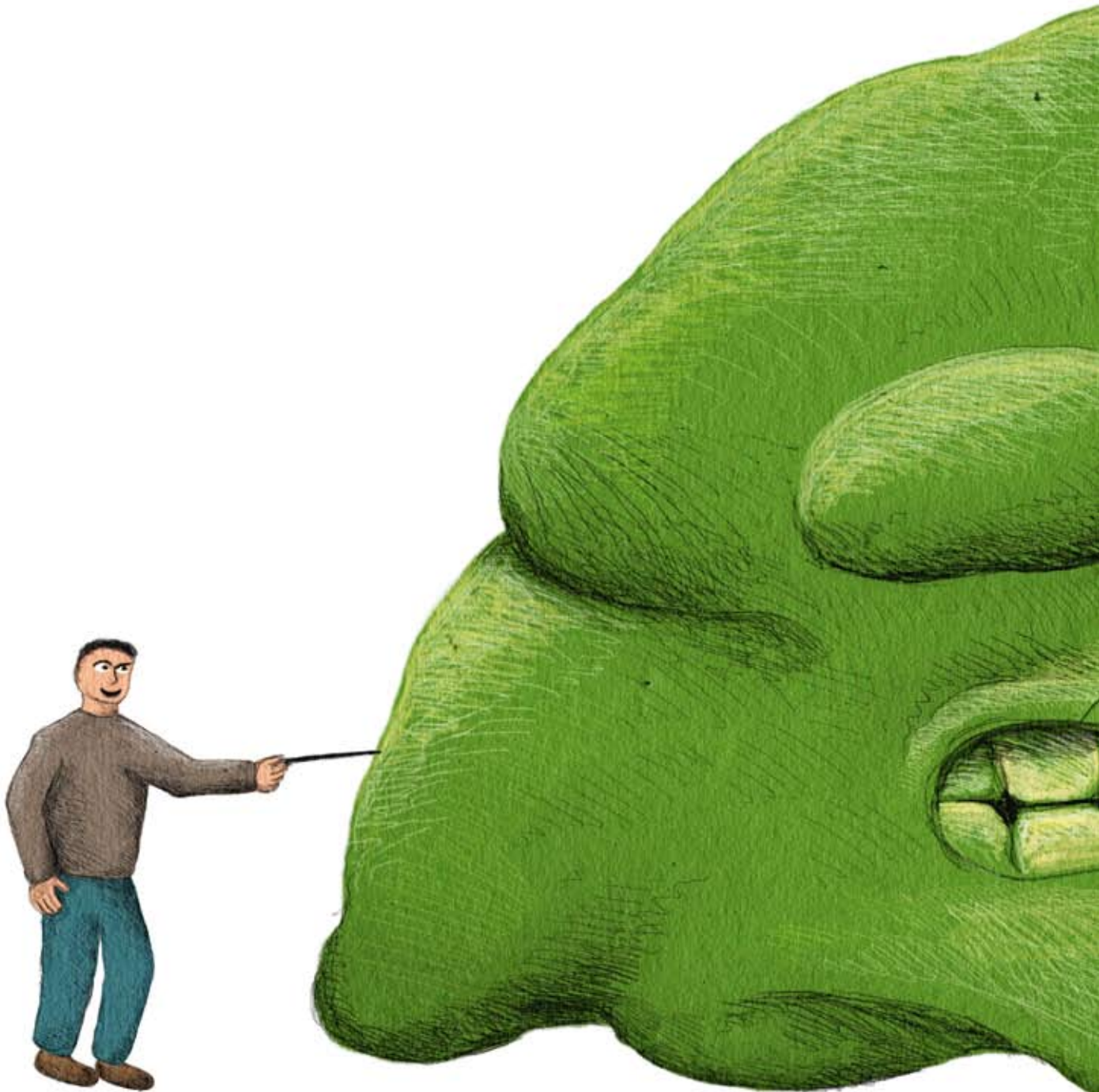
Po drugie, od kiedy amerykański Sąd Najwyższy, zwłaszcza w sprawie *Buckley v. Valeo* (1976), zezwolił korporacjom na bezpośrednie i pośrednie finansowanie kandydatów na publiczne stanowiska, korporacje „prowadzą na pasku” amerykańskich polityków, którzy dbają raczej o interesy swoich sponsorów, a nie o społeczeństwo. Dlatego – przynajmniej z perspektywy wolności wypowiedzi – finansowanie partii z budżetu ma sens, tak jak mają sens dość restrykcyjne polskie przepisy dotyczące Funduszy Wyborczych.

Bardzo niebezpiecznym przejawem ulegania polityków presji koncernów są – to po trzecie – nowelizacje prawa autorskiego zmierzające do jak najdłuższego utrzymania monopolu autorskich. Napięcie między coraz bardziej re-

strykcyjnym prawem autorskim a typowymi dla postmodernizmu strategiami przywłaszczania oraz dynamicznie rozwijającą się wymianą informacji w Internecie należy do kluczowych problemów w kontekście funkcjonowania współczesnej kultury. Od problemu tego, w związku z niemal panglobalnymi umowami międzynarodowymi (konwencje, tzw. TRIPS czy ACTA), w zasadzie nie ma ucieczki. Powszechnie obowiązuje siedemdziesięcioletni okres ochrony majątkowych praw autorskich liczony od śmierci twórcy. Oznacza to, że np. dzieła tworzone dzisiaj przez trzydziestolatków mogą wejść do tzw. domeny publicznej za ok. 120 lat albo i później. Oczywiście największe korzyści z tych przepisów czerpią korporacje, czego dobrym przykładem jest Walt Disney Company, która całkowicie zawłaszczyła dorobek Alana A. Milne’a. Prawa do *Kubusia Puchatka* będą zmonopolizowane jeszcze przez kilkanaście lat, jeśli oczywiście korporacje nie wylobbują kolejnego przedłużenia majątkowych praw autorskich.

W USA wyłomem w monopolu prawno-autorskim jest, niestety bardzo ostrożnie stosowana przez sądy, instytucja *fair use*. Jej odpowiednikiem w Polsce są przepisy prawa autorskiego o dozwolonym użytku prywatnym i publicznym utworów. Niedookreślony charakter tych przepisów, brak rozbudowanego orzecznictwa i konserwatywna wykładnia stosowana przez naukę prawa budują jednak aurę niepewności (potencjalne zagrożenie pozewem), przez co blokowane jest szersze wykorzystanie cudzego dorobku twórczego.

Po czwarte, liczne konsolidacje i przejęcia w przemyśle kulturowym prowadzą do powstawania oligopolu oraz









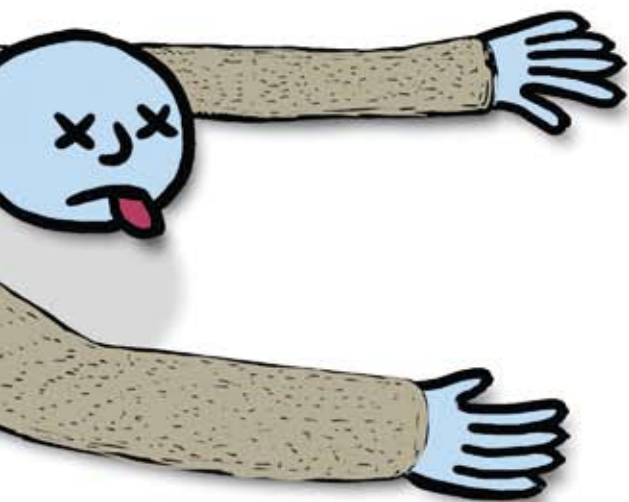
upadku niezależnych producentów, wydawców, dostawców i sprzedawców. Nieuchronnym tego skutkiem jest uniformizacja oferty oraz promowanie tylko tego, co może się szybko i dobrze sprzedać, ewentualnie tego, co nie jest nazbyt kontrowersyjne. Efekt ten widoczny jest zwłaszcza na rynku wydawniczym i dystrybucji książek oraz produkcji filmów. Te ostatnie w Hollywood poddane są kontroli Motion Picture Association of America (MPAA) – tajemniczej, nieformalnej instytucji działającej od lat 60., która nadaje filmom określone kategorie wiekowe. Mimo że certyfikacja jest teoretycznie dobrowolna, to w rzeczywistości jej brak ogranicza możliwości dystrybucyjne filmu do minimum, a nadanie najwyższej kategorii wiekowej znacznie zawęża pole odbiorców, co oczywiście oznacza zmniejszony wpływ ze sprzedaży biletów i płyt DVD. Kluczowym kryterium przy wyznaczaniu kategorii jest nagość i seks, w mniejszym stopniu przemoc, przy czym filmy zagraniczne czy niezależne są traktowane surowiej. Łatwo się domyśleć, jaki wpływ na produkcję filmową wywiera „wiszący miecz” MPAA.

Po piąte, tym zjawiskom towarzyszy wycofywanie się państwa z regulowania najbardziej niekorzystnych rynkowych procesów. W USA po wojnach kulturowych przełomu lat 80. i 90., które doprowadziły do drastycznego ograniczenia budżetu National Endowments for the Arts i uzależnienia decyzji tej instytucji od klauzuli moralności, ciężar finansowania sztuki przesunął się na sektor prywatny. Jak już zdążyliśmy się zorientować, podmioty prawne z racji troski o dobra osobiste nie są skłonne do finan-

sowania sztuki transgresyjnej czy choćby kontrowersyjnej i podobnie zachowują się uzależnione od ich datków muzea, galerie oraz, powołane by wspierać działalność artystyczną, NGO. Także galerie komercyjne w sposób naturalny bardziej skłonne są do promowania sztuki, którą można szybko upłynnić, niż takiej, która operuje nietradycyjnymi mediami i jednocześnie porusza kontrowersyjne tematy – niewątpliwie łatwiej powiesić nad kominkiem obraz Wilhelma Sasnala niż postawić w salonie *Universal Penis Expander* Libery. Wydaje się, że wzrost znaczenia galerii prywatnych w Polsce na przełomie tysiącleci mógł przyspieszyć marginalizację sztuki krytycznej i ułatwić tryumf tzw. pop-banalizmu. Tylko właściwa proporcja między państwowymi i prywatnymi źródłami finansowania kultury może zapewnić maksymalnie szeroki zakres wolności wypowiedzi (mimo utyskiwań na sektor prywatny, pamiętajmy, że pierwsza wystawa Doroty Nieznalskiej w Polsce po rozpoczęciu procesu odbyła się w poznańskim Starym Browarze Grażyny Kulczyk; wcześniej żadna państwowa galeria nie odważyłaby się na taki krok).

Po szóste wreszcie, przepływ informacji w Internecie, który miał być remedium na cenzurę, może być regulowany nie tylko za pomocą przeglądarek (Google, Yahoo, itp.), ale także dostawców usługi tzw. Internet Service Providers (ISP). Np. w Stanach Zjednoczonych AT&T czy AOL prowadzą własną politykę tego, co wolno, a czego nie wolno w Internecie przeglądać. Gdy restrykcje dotyczą sfery seksualnej, dostęp do sztuki wykorzystującej tego typu materiały jest również blokowany. W 2000 r. w sprawie *Comsat Cablevision of Broward County v. Broward County Florida* sędzia Donald Middlebrooks wydał skandaliczny wyrok, na mocy którego uznano, że ISP są bardziej jak gazeta niż dostawca usług telekomunikacyjnych, i że przepisy rozbijające monopol ISP ingerują w ich wolność wypowiedzi i naruszają Pierwszą Poprawkę (sic!).

Już ten pobieżny przegląd zależności kultury od rynku wystarczy, by opowieści o demokracji i wolności włożyć między bajki – zarówno sama twórczość, jak i dostęp do niej poddawane są przemożnym, zwykle ukrytym mechanizmom władzy. Ich istnienie, jak uczył Michael Foucault, jest nieuniknione. Przeraża jednak skala problemu, przy której nie tylko jednostki, ale także państwa mogą czuć się bezradne. ☒



R

M

C

M

Z

Z

J

M



**S.T.R.H. (STONES THAT REST HEAVILY)**

Konrad Smoleński, 2013

fol. Bartosz Górka

S. 94

**KONRAD SMOLEŃSKI, S.T.R.H.**

CSW Łaźnia,  
tekst: Karolina Plinta

S. 94

**COLLECTION SANDRETTO  
RE REBAUDENGO: A LOVE MEAL**

Whitechapel Gallery, Londyn  
tekst: Magdalena Zięba

S. 96

**WARSZAWSKI FESTIWAL OSKARA  
I ZOFII HANSENÓW**

tekst: Konrad Schiller

S. 99

**DO JUTRA!  
MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL SZTUKI  
ALTERNATIVA 2013**

IS Wyspa, Gdańsk  
tekst: Karolina Plinta

S. 101

**SZTUKA POLSKA WOBEC HOLOKAUSTU**

Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa  
tekst: Piotr Kosiewski

S. 103

**JAK SIĘ STAJE, KIM SIĘ JEST**

BWA Tarnów  
tekst: Ewa Tatar

S. 105

**WOLNY STRZELEC**

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa  
tekst: Aleksander Kmak, Zofia Krawiec

S. 106

**W SERCU KRAJU**

Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa  
tekst: Piotr Słodkowski

S. 107

**SZYMON KOBYLARZ, SZTUKA DLA SZTUKI**

CSW Kronika, Bytom  
tekst: Joanna Kobyła

S. 108

**AGNIESZKA BRZEŻAŃSKA, I LOVE YOU. BE GOOD**

Malborough Contemporary, Londyn  
tekst: Magdalena Zięba

S. 111

**IZA TARASEWICZ, CLINAMEN**

Królikarnia, Warszawa  
tekst: Janek Owczarek

S. 112

**KWIEKULIK. ZOFIA KULIK & PRZEMYSŁAW KWIEK**

wyd. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie  
BWA Wrocław, Kolekcja Kontakt w Wiedniu  
tekst: Agnieszka Szewczyk

S. 113

**ERNA ROSENSTEIN, ORGANIZM**

Art Stations, Poznań  
tekst: Ewa Tatar

S. 114

**MAGAZYN LUXUS**

Muzeum Współczesne Wrocław  
tekst: Alicja Grabarczyk

S. 115

**ELŻBIETA JANICKA, WOJCIECH WILCZYK, INNE MIASTO**

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa  
tekst: Anna Diduch

S. 116

**CEZARY BODZIANOWSKI, TO MIEJSCE NAZYWA SIĘ JAMA**

Muzeum Sztuki w Łodzi  
tekst: Katarzyna Szydłowska

S. 117

**TADEUSZ ROLKE, STUDIO ROLKE**

MOCAK, Kraków  
tekst: Adam Mazur

S. 119

**MAGDALENA STARSKA, PLAN NA OTWARTYCH KOŁACH**

BWA Zielona Góra  
tekst: Janek Owczarek

S. 121

**SEBASTIAN CICHOCKI, ŁUKASZ JASTRUBCZAK  
MIRAŻ**

wyd. Bunkier Sztuki, Kraków 2013  
tekst: Wojciech Szymański

S. 122

**EKONOMIA W SZTUCE**

MOCAK, Kraków  
tekst: Piotr Kosiewski

S. 124

**PLANETE+DOC FILM FESTIVAL 2013**

Warszawa, 10–19.05.2013  
Wrocław, 12–19.05.2013  
tekst: Jagna Lewandowska

# KONRAD SMOLEŃSKI

## S.T.R.H.

### (STONES THAT REST HEAVILY)

CSW Łaźnia, Gdańsk  
 kuratorka: Kamila Wielebska  
 22.06–28.07.2013

Jeszcze nie opadł kurz po otwarciu wystawy Konrada Smoleńskiego w Pawilonie Polskim w Wenecji, a już możemy oglądać nowy pokaz artysty w gdańskim CSW Łaźnia. Po spektakularnym eksperymencie z dzwonami Smoleński powrócił do bezpiecznej formy głośników, więc pewnie tym razem obejdzie się bez głupich żarcików o „dzwonach smoleńskich” i anegdot o papierze, którymi rzucali – niczym zgniłymi jajkami – co bardziej błyskotliwi krytycy. Jeśli więc ktoś nie miał okazji wybrać się do Wenecji, to zawsze pozostawała możliwość wyprawy do Gdańska, gdzie również można było zmierzyć się z tym samym „ponurym” Smoleńskim. Artysta zapowiadał, że będzie jeszcze bardziej spektakularnie i tak głośno, że cała Łaźnia zadrży w posadach. Niestety, Łaźnia raczej nie zadrżała, tym razem z przyczyn czysto technicznych – dźwięk dobywający się z instalacji był trochę za słaby, żeby faktycznie przytłoczyć gości wernisażu. Być może budżet wystawy okazał się zbyt szczupły, by spełnić ambicje Smoleńskiego, a może to pracownicy galerii nie mogli w ciszy i skupieniu wykonywać obowiązków zawodowych. Było więc stosunkowo spokojnie i nikt nie wybiegał z wystawy ze strachu o wytrzymałość własnego organizmu, co w pewnym stopniu niweczyło ogólny koncept artysty, który chciał odbiorców właśnie wystraszyć.

Tytuł wystawy, *S.T.R.H.* to inspirowany raperskim językiem skrót przywodzący na myśl słowo „strach”. Pełna nazwa wystawy – *Stones That Rest Heavily* – jest z kolei nawiązaniem do albumu Colina Stetsona i Matsa Gustafssona, którego koncert miał miejsce podczas wernisażu wystawy Smoleńskiego w Wenecji. Wygląda więc na to, że w Gdańsku Smoleński po raz kolejny oddał hołd alternatywnemu jazzmanowi. Tę fascynację odnajdziemy także w wizualnej warstwie wystawy, na którą składają się na dwa podstawowe elementy – głośniki obudowane czarną konstrukcją o kryształowej strukturze stojące naprzeciw siebie i przypominające dwie skalne wieże. Uwaga na boku – wydaje się, że to właśnie te dwie „skalne bryły” stały się punktem wyjścia do rozważań kuratorki wystawy, Kamili Wielebskiej, która pracę Smoleńskiego połączyła między innymi z tradycją futurizmu, dadaizmu i *land artu* (uosobionego tutaj w postaci Waltera de Marii), porównując efekt działania instalacji do „bezlitosnych” sił natury – huraganu, wodospadu czy trzęsienia ziemi. Może nie jest to najgorsza, jednak z pewnością zbyt akademicka interpretacja wplątująca Smoleńskiego w konteksty, które niekoniecznie oddają sedno sprawy. A przecież chodzi w zasadzie o to samo co zwykle, czyli o muzykę, która jest dookoła nas i którą sami mimochodem współtworzymy. Dźwięki, jakie przygotowuje Smoleński do

kolejnych projektów, są tylko elementem większej układanki. Gdy z głośników zaczynają dobywać się kolejne decybele, ten dźwięk zaczyna rezonować w „skalnej” obudowie i przenosić się na resztę sali. Tworzy się w ten sposób jeden mechanizm, którego poszczególne „części” zostają zrównane ze sobą – a więc granice między tym co ludzkie a nieludzkie także ulegają tu rozmyciu, przynajmniej w założeniu. Pozornie kakofoniczny dźwięk poruszający wystawową salą rządzi się własnymi regułami. Podobnie rzecz się ma we *free jazzie*, którego reprezentantem jest Gustafsson – w tej muzyce z improwizowanych ciężkich bloków dźwięku powoli wyłania się energetyczna melodia, od której nie ma ucieczki, a jedyne, co pozostaje, to interakcja. Album *Stones*, od którego pochodzi tytuł wystawy, jest z kolei składanką utworów zderzającą ze sobą energię dwóch jazzmanów, co samo w sobie jest eksperymentem nietypowym. Jego echo odnajdziemy na wystawie Smoleńskiego, gdzie dwie czarne „bryły” – niczym pochyleni nad gośćmi muzycy – emanują intensywnym dźwiękiem, który odbija się od jednej bryły do drugiej i przechodzi przez ciała wszystkich uczestników tego wydarzenia.

I wszystko byłoby świetnie, gdyby nie strach, którego nie było. Dźwięk co prawda wzbudzał wibracje, ale daleko mu było do niepokojącego grzmotu. Szkoda, bo przecież sztuka Smoleńskiego ma budzić zaspanego bywalca wernisażu z intelektualnej martwicy. „Zamiast plotkować ze znajomą, patrz na mnie i bój się!” – krzyczy do nas burczucznie artysta. Pytanie tylko, czy same krzyki wystarczą, żeby naprawdę zachwycić widza?

Karolina Plinta



© Fondazione Sandretto Re Rebaudengo

## COLLECTION SANDRETTO RE REBAUDENGO: A LOVE MEAL

Whitechapel Gallery, Londyn  
 Kurator: Francesco Bonami, Achim Borchardt-Hume  
 19.03–09.06. 2013

Podczas gdy w Saatchi Gallery pewni przedsiębiorcy próbowali stworzyć wokół wynajmowanych przestrzeni galeryjnych otoczkę wielkiego wydarzenia po to tylko, aby polska sztuka zaczęła być zauważana na wykresach domów aukcyj-

nych, w Whitechapel mogliśmy ujrzeć zachwycająco prostą i minimalistyczną wystawę kolekcji Sandretto Re Rebaudengo, na której wśród prac dziewięciu artystów z różnych krajów pojawił się również akcent polski. Kolejna już wystawa z cyklu organizowanego przez londyńską galerię we współpracy z fundacją włoskiej filantropki była ucztą przede wszystkim intelektualną, bo zaprezentowane na niej prace, które same w sobie były bogate w treściowe konteksty, zostały zestawione w sposób sugerujący kolejne, nieoczekiwane znaczenia.

Tytuł wystawy, *A Love Meal*, miał sugerować, że zostaliśmy zaproszeni do miłosnej uczty. Miłosna więź to centralny temat ekspozycji, której najważniejszym obiektem był sznur czterdziestu dwóch lampek – dzieło kubańskiego post-minimalisty Felixa Gonzalesa-Torresa. Instalacja świetlna, zatytułowana *Untitled (A Love Meal)*, została pomyślana jako obiekt akcentujący swoją delikatną formą fakt przemijania – życia, ciała, miłości, ludzkich relacji. Artysta zadedykował tę, jak i zresztą niemal wszystkie swoje prace, wieloletniemu partnerowi Rossowi Laycockowi, zmarłemu na AIDS.

Gonzales-Torres w swojej sztuce rezygnuje z materialnej formy, starając się nadać znaczenie samym działaniom lub też zwyczajnym obiektom nacechowanym przez niego głębokim uczuciem. To między innymi w odniesieniu do jego twórczości Nicolas Bourriaud stworzył koncepcję estetyki relacyjnej, w której artefakt ulega ostatecznej śmierci. Bourriaud pisał, że „sztuka jest stanem spotkania”, a „wszelkie reprezentacje – chociaż sztuka współczesna bardziej modeluje (*model*), niż przedstawia (*represent*), i bardziej dostawia się do tkanki społecznej, niż czerpie z niej inspiracje – nawiązują do wartości, które mogą zostać przeniesione na społeczeństwo”. Kluczem do zrozumienia sztuki pojętej jako miejsce spotkania jest otwarcie się na dialog z dziełami, a te na wystawie w Whitechapel tworzą interesującą konstelację.

Z ascetyczną wręcz realizacją Torresa, w której jedynym punktem odniesienia dla odbiorcy jest niewidoczne powolne wygasanie lampek, kurator, Francesco Bonami, zestawił rzeźbę Pawła Althamera, która szokuje swoim bezwarunkowym realizmem. W sąsiedztwie oszczędnych i minimalistycznych festynowych światełek praca Althamera robi jeszcze większe wrażenie: naga figura w zielonkawo-żółtym kolorze oświetlona białym światłem żarówek spogląda na nas w niepokojący sposób. Hiperrealistyczny autoportret artysty wykonany w 1993 roku stanowił element jego pracy dyplomowej. Początkujący wówczas Althamer pozostawił profesorów Akademii sam na sam ze swoim rzeźbiarskim odpowiednikiem, jednocześnie prezentując film, na którym on sam wychodzi z budynku szkoły i udaje się do lasu, aby dokonać „zespolenia z naturą”. Rzeźba jest zatem grą z akademickimi regułami – kunszt artystyczny wyrażony został pod postacią niejednoznacznej estetycznie realizacji, do której stworzenia Althamer wykorzystał organiczne resztki: trawę, skórę i zwierzęce jelita. Jednocześnie można traktować ją jako dosłowną reprezentację (a więc artefakt) – widz, mimo że praca nie jest jednoznaczna, pozostaje wobec niej bezsilny.

Zdaje się jednak, że w towarzystwie instalacji Gonzalesa-Torresa rzeźba zyskuje nowe znaczenia: na tle lampek wygląda nieco absurdalnie, będąc wyrazem cielesnej nietrwałości, delikatności ludzkiego życia, ale i jego materialności,

estetycznie nieprzyjemnej i odrzucającej. Torres wyrażał te właściwości życia ludzkiego w ulotnych instalacjach, często łączonych z *happeningami*. Althamer był równie konsekwentny – wierny medium, jakim jest rzeźba, w kolejnych latach stworzył kolejne autoportrety: między innymi *Autoportret w walizce* (1996) oraz *Autoportret jako Biznesmen* (2002). Obecnie jego prace można zaś oglądać w Wenecji, gdzie kontynuuje projekt zapoczątkowany w Berlinie (*Almeh*, Muzeum Guggenheima, 2011).

Nie jestem pewna, czy w nawiązaniu do pierwotnego sposobu prezentacji pierwszego autoportretu Althamera, czy też z potrzeby zmuszenia nas do odkrywania kolejnych niespodziewanych wątków i powiązań, tuż nieopodal zaprezentowany został film złożony z dziesięciu krótkich metraży opowiadający o muzyku Abdoulu Kaderze Traore zwanym „ABLO”, mieszkającym w Mediolanie, a pochodzącym z Burkina Faso. Video powstało pod kierunkiem Roberty Lombardi na wystawę w mediolańskiej Rotonda della Besana zatytułowanej *You-We+Ablo*, która poruszała problem współczesnego społeczeństwa hybrydowego, wielokulturowości i nomadyzmu.

Dziesięciu włoskich artystów (Dafne Boggeri, Gianluca and Massimiliano De Serio, Riccardo Giacconi, Sabina Grasso, Antonio Guiotto, Domenico Mangano, Patrizia Montani, Maria Domenica Rapicavoli, Patrizio Di Massimo and Diego Marcon) nakręciło historię życia ABLO ze swojego punktu widzenia – dzięki temu powstał wielostronny portret człowieka, historia opowiadana nie tylko obrazami, ale i muzyką. Jak stwierdza Bonami, stworzenie tego filmu w taki a nie inny sposób dało efekt podobny do *Rushomona* Akiry Kurosawy, „gdzie każdy z bohaterów opowiada tę samą historię, wzbogacając ją o nowe znaczenia i konteksty”. Film jest zatem powiązany formalnie, jak i treściowo z pozostałymi pracami. Najważniejsze jednak wydaje się tutaj kształtowanie ich na nowo, odnawianie ich znaczeń.

Wieloznaczne przesłanie *A Love Meal* zawiera się w łacińskim palindromie, znanym jako „diabelski wers”: *In girum imus nocte et consumimur igni* (można go przetłumaczyć na wiele sposobów: *W ciemności kroczymy i trawi nas ogień* lub *W koło idziemy nocą i trawi nas ogień*). Guy Debord tymi słowami zatytułował swój film z 1978 roku, a walijski twórca, Cerith Wyn-Evans, wykorzystał je w neonowej instalacji. Czerwone litery ułożone na stelażu w kształcie okręgu sugerują zaklęty cykl życia – nieustanne podążanie za zagadkami bytu po to tylko, aby dotrzeć do kolejnego ciemnego zakątka niewiedzy i spłonąć w ogniu śmierci. Wieloznaczność „diabelskiego wersu”, który nieustannie się zapętla, jest na tyle intrygująca, że sama forma nie ma w tej pracy większego znaczenia. Możemy jedynie dać się zahipnotyzować tłącym się na czerwono świetlówkom przywodzącym na myśl ruch Art & Language oraz całą historię europejskiego konceptualizmu.

Nawiązanie do historii sztuki pojawia się zresztą nie tylko tutaj. Instalacja Tobiasa Rehbergera, *Modello di Campo 6*, zaprojektowana na zbiorową wystawę w Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea w Turynie, składa się z piętnastu ręcznie wykonanych dzbanów wypełnionych różnego rodzaju bukietami. Praca ta zdaje się jedynie reminiscencją obliczonych zazwyczaj na ogromną skalę realizacji

*site-specific* tego niemieckiego twórcy. Każda pojedyncza kompozycja kwiatowa skrupulatnie dopasowana do kształtu i stylu wazonu stanowi upamiętnienie jednego ze znanych współczesnych artystów: od Gabriela Orozco, poprzez Michaela Craiga-Martina, kończąc na Sam Taylor-Wood. Czy jednak jest to rzeczywisty hołd, czy może raczej sarkastyczne odniesienie się do mitu wiecznej sztuki i wiecznego artysty – każdy musi sam odpowiedzieć sobie na to pytanie. Zważając na nieco straganowy charakter kwiatów i tandetną kolorystykę naczyń, sama zwróciłabym się raczej w stronę drugiej opcji. Co prawda poustawiane na postumentach kompozycje przywodzą na myśl antyczne trofea, symbol zwycięstwa, ale i wotum dziękczynne dla bogów; są zatem niewątpliwym symbolem sukcesu wszystkich uwzględnionych twórców. Z drugiej strony jednak, każdy z bukietów nosi w sobie piętno rozkładu i zniszczenia, nie wspominając już o konotacjach z kwiatami ustawianymi na pomnikach zmarłych. Trudno też nie uznać takich skojarzeń za słuszne, jeśli w toku całej wystawowej narracji mamy do czynienia z motywami niemal banalnymi, które tym dosadniej przypominają nam o naszej dziwnej naturze.

Ostatnią pracą w ramach wystawy była instalacja *120 Days* Damiana Ortegi: butelki po Coca-Coli przekształcone przez wytwórnię szkła Murano w ekstrawaganckie naczynia przypominające seks-gadżety. Tytuł pracy nie bez powodu zaczerpnięty został z dzieła Markiza de Sade'a *120 Dni Sodomy*. Niewątpliwie udało się tutaj kuratorowi wykonać niebywałe posunięcie: stworzył kolejny związek między waniatatywną pracą Rehbergera a instalacją Ortegi (co ciekawe, ucznia Gabriela Orozco) będącą cytatem z kultury konsumpcjonistycznej, a zarazem apoteozą hedonizmu. Całości dodaje smaczku fakt, iż Murano to chyba najslawniejsza na świecie wytwórnia szkła – położona w Wenecji, a działająca już od VII wieku. Frywolne przekształcenie produktu masowego, w zbiorowej świadomości utożsamianego z globalizacją, w unikatowy obiekt rozkoszy jest doprawdy fenomenalne. Zauważmy zresztą, iż jest to strategia wykorzystywana również przez Orozco czy Francisca Aljasa – adaptowanie przedmiotów do nowego użycia, nadawanie im nieprzewidywalnych znaczeń.

Zegarmistrzowska precyzja, z jaką zbudowana została narracja na tej niewielkiej wystawie pokazuje, że idealistyczna wiara w sztukę i jej uniwersalizm nie jest utopią, i że można w oparciu o prywatną kolekcję zbudować interesującą, zmuszającą do odnajdywania kolejnych tropów ekspozycję. Jakież kontrast z pompatycznością wydarzenia, jakie nadleciało do Londynu z Polski, aby zaraz zniknąć w oparach eteru. *A Love Meal* to zręczna gra ze znaczeniami w sztuce, które udaje się czasami wydobyć jedynie w dobrym towarzystwie. Dlatego Baurriaud podpira się w swojej analizie estetyki relacyjnej tradycją filozoficzną zdefiniowaną przez Bruce'a Althussera jako materializm spotkania (*materialism of encounter*) lub przypadkowy (*random*) materializm. „Ten szczególny rodzaj materializmu jako punkt wyjścia przyjmuje przypadkowość świata, w którym brak istniejącego uprzednio początku i sensu, brak także Rozumu mogącego przydzielać mu cel”.

Magdalena Zięba



Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie  
Wydawnictwo Karakter

## WARSZAWSKI FESTIWAL OSKARA I ZOFII HANSENÓW

*Oskar Hansen. Otwieranie modernizmu*  
kuratorzy: Aleksandra Kędziorek, Łukasz Ronduda  
Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa  
06–07.06.2013

Filip Springer  
*Zaczyn. O Zofii i Oskarze Hansenach*  
wydawca: Karakter  
Kraków 2013

*Po 30 latach.*  
*Spojrzenie na pracownię Oskara Hansena*  
kuratorka: Jola Gola  
Salon Akademii, Warszawa  
06.06–19.07.2013

*Zofia i Oskar Hansenowie. Przestrzenie prywatne*  
kuratorka: Marika Kuźmicz  
Fundacja Arton, Warszawa  
25.05–15.09.2013

Na przestrzeni niespełna dwóch miesięcy, między połową maja a początkiem czerwca, miał miejsce mały festiwal Oskara i Zofii Hansenów. Najpierw opublikowany został reportaż Filipa Springera *Zaczyn. O Zofii i Oskarze Hansenach*; następnie fundacja ARTon przygotowała wystawę *Zofia i Oskar Hansenowie. Przestrzenie prywatne*, na której zaprezentowano zestaw fotografii, rysunków architektonicznych i planów – zarówno niewielkiego mieszkania-nadbudówki przy ulicy Sędziowskiej w Warszawie, jak i domu w Szuminie; w niespełna tydzień później Aleksandra Kędziorek i Łukasz Ronduda z Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie otworzyli dwudniową międzynarodową konferencję na temat Oskara Hansena i jego dorobku – *Oskar Hansen. Otwieranie modernizmu*. W tym samym czasie w Salonie Akademii warszawskiej ASP otwarto kameralną wystawę, która skupiła się na rewolucyjnej metodzie dydaktycznej Oskara Hansena – pokaz nosił tytuł *Po 30 latach. Spojrzenie na pracownię Oskara Hansena*.

Zastanawiam się dlaczego właśnie teraz działania na polu architektury, urbanistyki i dydaktyki artystycznej Oskara i Zofii Hansenów ponownie poddawane są dyskusji? Pierwsze próby podjęto już w 2005 roku. Była to reaktywacja o tyle



udana, że zakończona dwiema obszernymi publikacjami na temat Oskara Hansena: *Ku Formie Otwartej* i *Zobaczyć świat*, a także dużą indywidualną wystawą w Zachęcie. Jednak chyba czegoś zabrakło, skoro po niespełna 10 latach Hansen wraca, i to w takim natężeniu. Czy w takim razie to, co do tej pory wydarzyło się wokół tego architekta, dydaktyka i teoretyka, było jedynie długim trwaniem procesu badawczego? Możliwe, że tak. Reaktywujemy Hansena na potrzeby kolejnego pokolenia, które albo na jego temat nie wie nic, albo wie bardzo niewiele. Jednak czy takie działanie ma sens, czy wywarło jakiś wpływ? W kraju chyba niewielki i raczej wśród bezpośrednio zainteresowanych, za granicą – większy. Planowana jest wystawa w Muzeum Sztuki Współczesnej w Barcelonie (MACBA), dwie publikacje przygotowuje prestiżowe i znane wydawnictwo Uniwersytetu Columbia.

Chęć przywrócenia Hansenowi zasłużonego miejsca wśród awangardy architektury drugiej połowy XX wieku wymaga podtrzymywania tematu, nieustannego przypomnienia. Niezaprzeczalne są przecież związki Hansena z luminarzami architektury i urbanistyki z międzynarodowej grupy Team 10. Świadczą o tym równoległe poszukiwania rozwiązań stworzenia miast totalnych: hasenowski Linearny System Ciągły, Yona Friedman i jego *Spatial Cities*, GIAP i Miasta Kompozytowe, Metabolizm i ich wizje Miast Cybernetycznych, Archigram i Superstudio. Wszystkie te projekty są dowodem na to, że Hansen już znalazł swoje miejsce w szerszej narracji historii architektury.

Niemalby udział w popularyzacji dorobku Hansena ma warszawskie Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Instytucja, która od początku swojej działalności podkreślała silne związki z ideami warszawskiego architekta, nie próżnowała. Najpierw w ramach swojej flagowej serii *Mówi Muzeum* przygotowywanej we współpracy z wydawnictwem Karakter Muzeum opublikowało błyskotliwą książkę na temat Zofii i Oskara Hansenów *Zaczyn*. Jej napisania podjął się Filip Springer, autor wciągającej *Miedzianki* i niesamowitej pracy o architektonicznych bękartach PRL pt. *Źle urodzone*. Tym razem stanął przed zadaniem przedstawienia Hansenów szerokiej publiczności. Zrobił to bez pójścia na skróty. Książka Springera przypomniła mi moment pierwszego zachłyśnięcia się Hansenami, kiedy *Ku Formie Otwartej* oraz prace Oskara i Zofii Hansenów przyjmowałem jak rewolucję. Springer napisał książkę o miłości dwóch osób ogarniętych pasją i przepelnionych wiarą w jej realizację. *Zaczyn* to również tekst o ideach i koncepcjach, często utopijnych i uwięzionych w siermiężnych czasach. Hansenowie nie tracili jednak z oczu ludzi, których traktowali jako zbiór indywidualności. Chcieli tworzyć demokratyczną architekturę w duchu Formy Otwartej, kiedy o demokrację było raczej trudno. *Zaczyn* to błyskotliwy tekst, jednak zapewne ortodoksyjny historyk sztuki, krytyk architektury czy inni specjaliści od kultury będą kręcić nosami. Zresztą Filip Springer sam jest momentami sceptyczny. Ostatecznie, autor nie buduje przecież pomnika ze spiżu, a raczej rekonstruuje działania architekta – tytułowy *zaczyn* – wraz z procesem jego dojrzewania. Bo u Hansena nic nie jest idealne i wyczelowane. Co innego, jeśli chodzi o warsztat Filipa Springera. Jego styl jest dopracowany i dobrze skrojony. Narracja płynie – jest dramatycznie, romantycznie i życiowo.

Kolejnym posunięciem Muzeum Sztuki Nowoczesnej była międzynarodowa konferencja poświęcona Oskarowi Hansenowi. Wśród zaproszonych gości znaleźli się Bartomeu Mari, Ákos Moravánszky, Łukasz Stanek, Joan Ockman, Svein Hatløy, Felicity D. Scott, David Crowley i Claire Bishop. Struktura tematyczna spotkania została skonstruowana tak, by prześledzić dorobek Oskara Hansena z szerszej perspektywy międzynarodowej grupy Team 10. Następnie wskazano na powiązania, negocjacje i kompromisy wynikające z działania w ramach określonego kontekstu politycznego i państwowego. Ostatni blok tematyczny podjął zagadnienia dydaktyki Hansena i tego, jak można było ją wykorzystać. W telegraficznym skrócie: konferencja przebiegła od ogółu do szczegółu. Była na tyle udana, by udowodnić, że Oskar Hansen ze swoimi koncepcjami Formy Otwartej, Linearnego Systemu Ciągłego (LSC), nowatorskimi rozwiązaniami konstrukcyjnymi tymczasowej architektury i rewolucyjnymi metodami dydaktyki artystycznej – może być zasłużenie wpisany w światową narrację na temat architektury i sztuki.

Łukasz Stanek i Ákos Moravánszky skupili się na międzynarodowej roli architektów z grupy Team 10. Wskazywali na inspiracje, równoległe poszukiwania rewolucyjnych rozwiązań w urbanistyce i kształtowaniu przestrzeni człowieka. Łukasz Stanek uwypuklił kontekst polityczno-społeczny, w którym przyszło Hansenowi opracowywać swój monumentalny program LSC.

Kontynuacją wątku działań na peryferiach było wystąpienie Ákosa Moravánszkiego, który zrelacjonował działalność Károla Polóny, również członka Team 10. Architekt ten, podobnie jak Hansen, opracowywał nowatorskie rozwiązania urbanistyczne i architektoniczne – z tą różnicą, że miał okazję wcielać je w życie z dala od Europy. Károl Polóny wprowadzał pewne rozwiązania w Afryce, Ghanie i Nigerii. Właśnie ten postkolonialny wątek stanowi zupełnie nową perspektywę badawczą w kontekście dziedzictwa Team 10, a co za tym idzie – również samego Hansena.

Ta część konferencji, która nie dotyczyła bezpośrednio samego Oskara Hansena, udowodniła, że jego dorobek funkcjonuje już jako integralna część światowej narracji na temat powojennego przełamywania tradycji modernizmu. Potwierdzeniem tej tezy były również intrygujące wystąpienia Joan Ockman, która, starając się prześledzić specyfikę hasenowskiej Formy Otwartej, szukała kluczy interpretacyjnych w odniesieniu do francuskich egzystencjalistów. Starła się również wskazać na intelektualne tło dojrzewania idei Hansena, twierdząc, że wpisywały się one w poszukiwania interpretacyjne marksizmu. Im dalej wchodziło w zagadnienia dotyczące hasenowskich idei, tym bardziej zawężano problematykę. Mimo to zagadnienia te otwierały ciekawe wątki interpretacyjne i porównawcze.

Z tej perspektywy wyjątkowo ciekawy okazał się referat Davida Crowleya, który zaproponował spacer z Oskarem Hansenem. Ta dość literacka metoda narracji miała w sobie wiele elementów z zupełnie w Polsce nierozpoznanej psychogeografii. Crowley nie analizuje działalności Oskara Hansena w odniesieniu do wielkich teorii czy dekonstrukcyjnych metodologii. Patrzy na nią poprzez ruch, spacer, marsz, pokazując, że nawet najbardziej trywialna czynność mogła

stać się czynnikiem kształtującym dynamizm projektów Hansena – jak chociażby projekt pomnika *Droga* zaprojektowanego do obozu Zagłady w Oświęcimiu (1958) czy pawilonu przygotowywanego na Festiwal Muzyki Współczesnej w Warszawie – *Moje miejsce, moja muzyka* (1958). Spacer stał się również fundamentem monumentalnego projektu LSC (1966).

Marek Wasiuta wziął na warsztat zagadnienia eksperymentalnych studiów radiowych w Warszawie, Kolonii i Paryżu. Jego referat o aliansie architektów z inżynierami dźwięku pokazał Oskara Hansena jako wszechstronnego poszukiwacza, dla którego każde wyzwanie angażujące go jako architekta, teoretyka i artystę jest godne podjęcia. Swoim wykładem Wasiuta udowodnił, że również na polu elektroestetyki i audioestetyki Hansen był zrealizowanym eksperymentatorem.

Krajowi prelegenci – Karol Sienkiewicz, Andrzej Szczerki, Jola Gola, Tomasz Fudala i Grzegorz Piątek – wyszli z założenia, że działalność Hansena nie jest jeszcze wystarczająco rozpoznana także w lokalnym kontekście. Było więc o ewolucji dydaktyki Hansena i o architektach, którzy w powojennej rzeczywistości przedmiotem swojego zainteresowania uczynili aranżacje wystaw i stałych ekspozycji muzealnych. Nie zabrakło wejrzenia w polityczne i społeczne warunki sprzyjające rozwojowi urbanistycznej rewolucji według Oskara Hansena. Pojawiła się również narracja o długim oddziaływaniu doświadczeń pracowni Hansena na współczesnych twórców. Jednak wszystkie te wystąpienia były czytelne jedynie na polskim podwórku; zbyt wiele podejmowano lokalnych niuansów – towarzyskich, politycznych i społecznych.

Wyjątek stanowiło prowokacyjne wystąpienie Grzegorza Piątka, który, umiejętnie żonglując ilustracjami i pojęciami, pokazał Hansena jako sytego beneficjenta socjalistycznego systemu; sprzyjać miała mu konsumpcyjna rzeczywistość Gierka rozwijana na kredyt przyszłych pokoleń. Niewątpliwie było to wystąpienie, które rozsądziło mitotwórczą opowieść o Oskarze Hansenie i prowokowało do krytycznego spojrzenia na dorobek tego architekta-artysty. Była to jednak prowokacja skierowana jedynie do polskiego środowiska, w dodatku zbyt nachalna.

Konferencję można uznać za udaną, jednak czy zmieniła ona diametralnie postrzeganie Oskara Hansena? Nie sądzę. I chyba nie do końca było to jej zadaniem. Pokazała za to, że postać Hansena można umieścić w międzynarodowych, interdyscyplinarnych kontekstach. Niestety, okazało się również, że w pracy nad dorobkiem Oskara Hansena możliwe jest operowanie ograniczoną liczbą motywów i wątków. W dodatku większość z nich została już opisana i omówiona w 2005 roku. Pozostało jedynie nadbudowywanie kontekstów i interpretacji.

Niezależnie od działań MSN otwarto dwie kameralne wystawy. Pierwsza – *Zofia i Oskar Hansenowie. Przestrzenie prywatne* – została przygotowana przez fundację ARTon i podejmowała temat dwóch przestrzeni mieszkalnych Hansenów. Oba miejsca wypracowane zostały według ich wspólnych projektów. Jedno to warszawskie mieszkanie przy ul. Sędziowskiej, które już nie istnieje. Drugie – dom

własny architektów w Szuminie – jest miejscem o tyle szczególnym, że od podstaw było poligonem Formy Otwartej. Wspólnym mianownikiem obu miejsc jest przenikająca je idea Hansenów: wiara w koncepcję demokratycznej architektury wyrastającą właśnie z Formy Otwartej. Wystawa w fundacji ARTon umożliwiła prześledzenie, jak Hansenowie postrzegali przestrzeń i jak stawała się ona w ich praktyce tworzywem podlegającym obróbce. Na wystawie pokazane zostały unikatowe plansze z lat 50., które stanowią połączenie fotografii i rysunków architektonicznych prezentujących relacje między wnętrzem a zewnątrz – wszystko to na przykładzie poszczególnych pomieszczeń mieszkania przy ul. Sędziowskiej. Są one wizualnym zapisem analizy przestrzeni. Dopelnieniem całej konstrukcji wystawy była dokumentacja fotograficzna mieszkania na Sędziowskiej autorstwa Edmunda Kupieckiego. Właśnie to mieszkanie stanowi przykład kompromisów, na jakie twórcy Formy Otwartej musieli iść w konfrontacji z rzeczywistością PRL. Mieszkanie stało się pierwszym polem eksperymentu, który znany jest jako „aktywny negatyw”, a później służyło za jedno z głównych zadań w praktyce dydaktycznej Oskara Hansena. Interesującym uzupełnieniem wystawy są również barwne ażurowe anty-reliefy, które powstały na bazie obserwacji przestrzeni mieszkania. Integralnym elementem pokazu w fundacji ARTon był także dom w Szuminie – poza dokumentacją fotograficzną i rysunkami prezentowano także film dokumentalny, w którym Svein Hatløy, przyjaciel i jeden z nielicznych powierników idei Formy Otwartej Hansena, staje się przewodnikiem po tej architekturze. Z dokumentu-przewodnika film przechodzi w ujmującą, osobistą rozmowę pomiędzy Zofią Hansen a Svein Hatløy.

Drugą wystawę, której otwarcie zbiegło się z konferencją w MSN, zorganizowano w Salonie Akademii w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Pokaz zatytułowano: *Po 30 latach. Spojrzenie na pracownię Oskara Hansena*. Za kształt wystawy odpowiadali Jola Gola i Grzegorz Kowalski. Organizowali oni wcześniej wystawę Hansena w Zachęcie w 2005 roku. Tym razem skupili się na specyfice nauczania w pracowni prowadzonej przez Oskara Hansena. Choć architekt był związany z ASP już w początkach lat 50. XX wieku, to owe 30 lat, o których mowa w tytule ekspozycji, dotyczy okresu po jego odejściu z akademii w połowie lat 80.

Choć próba odtworzenia metod dydaktycznych stosowanych w pracowni Hansena może wydawać się zadaniem karkołomnym, to kuratorom udało się w klarowny sposób zaprezentować poszczególne zadania, z jakimi konfrontowali się studenci. Pojawiają się tu takie ćwiczenia jak *Kontrast wielkości*, *Kompozycja jednego profilu*, *Kontrast kształtu* czy *Kierunek w kompozycji czasoprzestrzennej*. Zrozumienie tych abstrakcyjnych tematów ułatwiają prace studentów Hansena z różnych lat. Nie zabrakło również jednego z aparatów dydaktycznych używanych w ćwiczeniu *Uczytelnianiu dużej liczby elementów*.

Te historyczne elementy wystawy zestawiono ze współczesnymi odpowiedziami na konkretne zadania z programu pracowni Hansena. *Po 30 latach. Spojrzenie na pracownię Oskara Hansena* to jednak nie sentymentalne wejrzenie w przeszłość poprzez archiwalia. To pokaz-zadanie, z którym

mierzyły się kolejne pokolenia studentów. Wystawa udowodnia, że dydaktyka Oskara Hansena oparta o ideę Formy Otwartej była w pełni nowatorska i wcale się nie zestarzała.

Powyższe wystawy były niewielkie i stanowiły swego rodzaju wizualny komentarz do konferencji MSN. Choć ich organizatorzy stronili od wielkich narracji, to jednak nie udało im się wyjść z pułapki hermetyczności tematu – obie ekspozycje mogły zainteresować co najwyżej niewielkie grono widzów. Zastanawiam się, czy nie zabrakło po prostu koordynacji? Jednego elementu, który sprawiłby, że dorobek Hansena i jego postać wybrzmiałaby jeszcze mocniej. Rok Hansenowski? Czemu nie!

Konrad Schiller

Jarosław Bartłomiej / IS Wyspa



## **DO JUTRA!** **MIĘDZYNARODOWY** **FESTIWAL SZUKI** **ALTERNATIVA 2013**

kuratorzy: Aneta Szyłak, Solvita Krese, Jacek Fredrich,  
Maksymilian Bochenek, Hubert Bilewicz  
IS Wyspa, Gdańsk  
24.05–06.10.2013

Stocznia Gdańska zamieniła się w plac budowy. Stara tkanka powoli znika, by ustąpić miejsca nowej dzielnicy usługowej – Młodemu Miastu. Kierując się w stronę Instytutu Sztuki Wyspa, mijamy istic księżycowy krajobraz: w powietrzu kłębią się chmury pyłów, gdzieś w oddali widać budowę Nowej Wałowej – arterii komunikacyjnej, która przetnie powstającą dzielnicę. Przy okazji odetnie ona także IS Wyspa od reszty miasta. Stocznia to Gdańsk w pigułce. Miasto w czasach powszechnego kryzysu przeżywa swój gospodarczy boom. A wszystko dzięki Euro 2012. Nasi sąsiedzi z państw ościennych najwyraźniej uświadomili sobie, że tutejsze usługi są tanie i na wysokim poziomie, więc tłumnie przyjeżdżają do Gdańska i kupują, kupują, kupują...

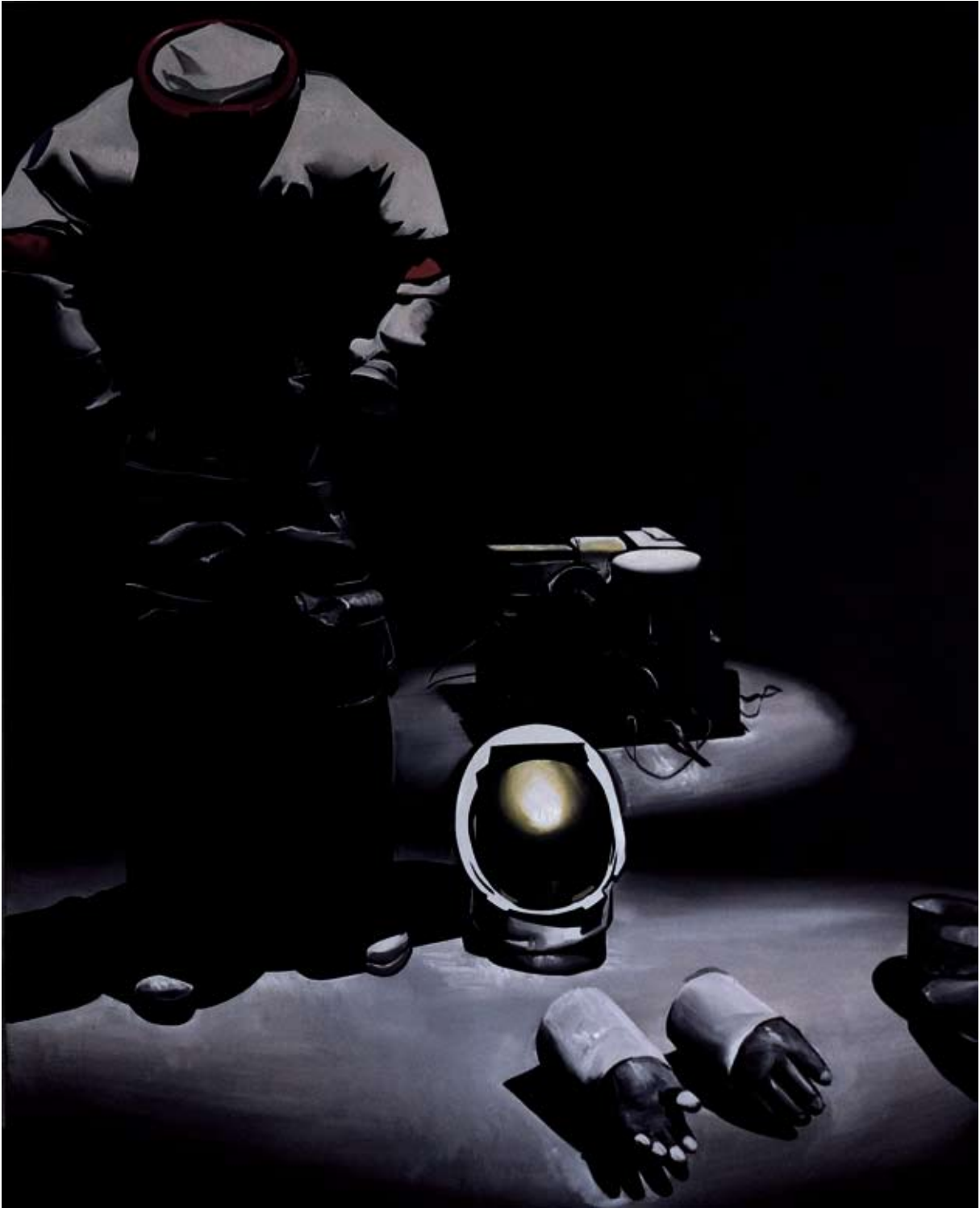
Wzrastająca konsumpcja napędza nowe miejskie inwestycje, które znacząco wypłyną na życie Gdańszczan. Pytanie tylko, czy pozytywnie?

Transformacja Gdańska i samej stoczni to temat przewodni wystawy *Do jutra!* prezentowanej w ramach tegorocznej Alternatywy. Poprzednia edycja poświęcona pojęciu materialności odnosiła się do fizycznego znikania architektury stoczniowej. W tym roku organizatorzy festiwalu kierują swoje spojrzenie w przyszłość i pytają, co może ona przynieść. Wystawa, umiejscowiona zwyczajowo w Hali 90B, zaczyna się już na schodach, gdzie zobaczyć można kilka filmów historycznych autorstwa Juliana Bryana. Ukazują one Gdańsk, Warszawę oraz Kraków w 1936 roku i tuż po wojnie. Oprócz tego prezentowany jest również film *Jak będziemy mieszkać w 2000 roku* Jerzego Kadena – suma modernistycznych wizji dotyczących funkcjonowania społeczeństwa w okresie PRL-u.

Na samej sali wystawowej pierwszym elementem, który rzuca się w oczy, jest film Johnny Billing *Gdzie ona zmierza*. Jego fabuła nawiązuje do sceny, jaką artystka zaobserwowała w kurorcie wypoczynkowym niedaleko Oslo. Widzimy młodą dziewczynę na wysokiej trampolinie, z której bezradnie patrzy w dół i na boki. Jej niepewność jest całkowicie ignorowana przez pozostałych gości kąpieliska. Sylwetka samotnej dziewczyny została skontrastowana z funkcjonalistyczną architekturą kurortu, który został zbudowany w pierwszej połowie XX wieku i miał być symbolem troskliwości państwa o zdrowie i fizyczną krzepkość Norwegów. Obecnie kąpielisko jest zamknięte; państwo nie ma już funduszy na utrzymywanie nierentownego molocha – tym samym upada też modernistyczny mit. Podobnie jest w Gdańsku, gdzie wraz z marginalizacją stoczni skończyła się modernistyczna logika epoki przemysłowej. Pod koniec filmu dziewczyna jednak decyduje się na skok i znika z ekranu. Widz może tylko spekulować, gdzie udało jej się wylądować. A dokąd zmierza Gdańsk?

Kuratorzy wystawy udzielają kilku możliwych odpowiedzi. Jedną z nich jest makieta gdańskiego stadionu wybudowanego na Euro 2012 – PGE Arena. Przed Mistrzostwami Europy często narzekaliśmy na to, że stadiony są drogie, a ich budowa odbywa się kosztem mieszkańców. Teraz jednak stadiony już stoją, pochłaniają pieniądze, ale czasem także je przynoszą, jak w Gdańsku. PGE Arena ma nieprzypadkowo kształt bursztynu (kojarzy się trochę ze sztabką złota), przez co nawiązuje do kupieckich tradycji miasta. Trudno o bardziej wymowny symbol triumfu kapitalizmu – symbol, który powoli staje się dumą miasta.

Makieta stadionu została zestawiona z pracą Aleksandry Polisewicz i Ewy Kruszewskiej *Dwie wieże* (2013). Składa się ona z dwóch animacji przedstawiających rekonstrukcję niezrealizowanych projektów przebudowy Wyspy Spichrzów. Pierwszy z nich – makieta siedziby Gauleitera – pochodzi z 1941 roku i reprezentuje styl narodowego socjalizmu; drugi jest przykładem nurtu socrealistycznego lat 50. Artystka i architektka celowo nawiązały w tytule do drugiego tomu trylogii J. R. R. Tolkiena – podobnie jak we *Władcy pierścieni* projekty Wyspy Spichrzów symbolizują dwie niekoniecznie dobre potęgi. PGE Arena jest najwyraź-



Wilhelm Sasnal *Bez tytułu. Astronauta* (2011 r.)

Obraz zakupiony dzięki wsparciu PGE Polska Grupa Energetyczna  
Mecenasa Kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.



**Polska Grupa  
Energetyczna**

niej kolejnym symbolem nowej władzy, a przy okazji ma ona kształt złotego pierścienia, więc ocena tych „rządów” jest dosyć jasna.

Do walki z „władzą pieniądza” staje oczywiście sztuka, która na Alternatywie ma pełnić funkcję edukacyjną – przynajmniej w założeniu. Stąd na wystawie odnajdziemy wiele prac z pogranicza sztuki, takich jak choćby *Szukając genius loci* Łukasza Bugalskiego (która jest interesującą analizą przemian przestrzennych Gdańska na tle historycznym) czy projekt *Wiatrowy ul* Mai Ratyńskiej proponujący ekologiczny i estetyczny sposób pozyskiwania energii wiatrowej dla mieszkańców miast. „Przyszłościowy” ton wystawy został dopełniony fotomontażami Valdisa Celmsa (*Kinetyczny obiekt świetlny „Balon” i Kinetyczny akcent „Wieża”*), którego pomysły są przykładem architektury wizjonerskiej. Wątek architektoniczny przewija się również przez bardzo udany ciąg projektów, który rozpoczyna *Dobór naturalny* Katarzyny Przewańskiej. Praca ta ma formę „gabinetu naukowca-antropologa”, w którym artystka prezentuje wyniki swoich eksperymentów z modernistyczną formą i elementami flory – na stole badacza rośliny zastygły pokryte farbą, przez co ich dzikość została wpisana w żelazne reguły estetyki. Tak przynajmniej można rozumieć ten obiekt w kontekście całej wystawy i następnych prac – serii zdjęć *Świeżo malowane* Marosa Krivy przedstawiających „zmodernizowane” bloki mieszkalne z Europy Środkowo-Wschodniej, których socjalistyczna burość została zastąpiona po 1989 roku przez kaskady tandetnych kolorów. Zdjęcia Krivy są czarno-białe, co stanowi ironiczny komentarz do barwnego *dress codu* nowego ustroju. Kontynuacją tych kolorystycznych gier są z kolei zdjęcia *To zależy...* Seline Baumgartner, na których możemy zobaczyć jak mieszkańcy bloków „indywidualizują” swoje balkony. Za nimi wije się *Falowiec* Julity Wójcik stanowiący błyskotliwą puentę tej odnogi wystawy.

Pojawiają się też prace, które o architekturze mówią bardziej pod kątem jej oddziaływania na ludzkie ciało i percepcję. Z pewnością interesujące jest wideo *Subiektywna historia Gdańska* Andersa Bojena i Kristoffera Ruma. To opowieść byłego pracownika Stoczni Gdańskiej, Marcina, cierpiącego na syndrom *Alicji w Krainie Czarów*. Pracując wiele lat na wysokościach, Marcin stracił umiejętność oceny skali przedmiotów i przestrzeni, ma także zaburzony obraz ciała. Cieleśność „uregulowana” to również temat wideo *Taniec stoczni* (kolektyw MLL i Rafał Dziemdok), na którym widzimy tancerza odtwarzającego samotnie ruchy, jakie wykonują stoczniowcy podczas pracy.

Pośród tych interesujących prac są jednak i takie, których wybór nie wydaje się do końca trafiony, szczególnie jeśli się weźmie pod uwagę główny cel wystawy, czyli prezentację alternatywnych sposobów rządzenia miastem i odmiennych form percepcji przestrzeni publicznej. Niektóre prace – na przykład *Od pustostanów do zasobów* duetu Lendlabor (Lisa Enzenhofer i Anna Resch) czy *Dwa miasta/Trzy przyszłości: Transkrypcje architektoniczne* Kadambari Baxi – wydają się po prostu przyćmiewać w swojej formie tablic informacyjnych, na których tekst zapisany został drobnym maczkiem – kto ma siłę to czytać? Dosyć bezsensowny był także pomysł umieszczenia w przestrzeni galerii

instalacji Ewy Partum *Nic nie zatrzyma idei sztuki*. Praca ma formę bariery drogowej i cały jej krytyczny wydźwięk może zaistnieć tylko na ulicy, a konkretnie – na drodze. Projektem o raczej dwuznacznej wymowie jest z kolei *Transplantacja* Mirosława Bałki. Artysta wykonał przezroczyste, plastikowe rury spustowe, które uzupełniły następnie ubytki w instalacji budynku Wyspy oraz hal z Wyspą sąsiadujących. Ubytki, co istotne, powstały w wyniku kradzieży dokonanych przez okolicznych złodzieży. Bałka zastąpił brakujące części ich przezroczystymi odpowiednikami, co ma zapobiec przyszłym, ewentualnym rabunkom. Niby chodzi w tym pomysle o symboliczne odniesienie do mitu modernistycznego, jaki przypisany jest Stoczni, ale równie dobrze można by owinąć teren Wyspy drutem kolczastym i efekt byłby podobny.

Wszystkich prac wymienić nie sposób, ale nawet z tej pobieżnej rozpiski wyłania się obraz ciekawej wystawy z dużymi ambicjami i silnym merytorycznym zapleczem. Nie wszystkie eksponaty są równie interesujące, całość jednak świetnie prezentuje się w przestrzeni Stoczni Gdańskiej. Nie ma chyba lepszego tła dla sztuki zaangażowanej. Jeśli czegoś można sobie życzyć na przyszłość, to prostoty – skoro Alternativa ma pełnić społeczną funkcję, ucząc mieszkańców Gdańska różnych sposobów myślenia, powinna robić to jak najklarowniej, rezygnując z „przegadanych” projektów.

Karolina Plinta



Grzegorz Kwiolek

## **SZTUKA POLSKA WOBEC HOLOKAUSTU**

Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa  
 kuratorka: Teresa Śmiechowska  
 17.04–30.11.2013

Żydowski Instytut Historyczny przygotował wystawę *Sztuka polska wobec Holokaustu* (oraz *Archeologia. Sztuka polska wobec Holokaustu* prezentowaną początkowo w Galerii Kordegarda, a następnie przeniesioną do gmachu ŻIH-u, gdzie obie stworzyły jedną całość). Znalazło się na niej po-

nad dziewięćdziesiąt prac niemal pięćdziesięciu artystów podejmujących problem Zagłady od lat czterdziestych ubiegłego stulecia po współczesność. Zrezygnowano z chronologii, decydując się czasami na dość ryzykowane zestawienia poszczególnych dzieł. Mimo przytłaczającej liczby prac i nazwisk powstał zaledwie ciekawie zakreślony szkic. Na pewno poważnym ograniczeniem były niewielkie pomieszczenia wystawiennicze Instytutu (nie sposób tu pokazać np. instalacji). Ekspozycja ma też okolicznościowy charakter: jej otwarcie towarzyszyło obchodom 70. rocznicy powstania w getcie warszawskim. Pamiętając o tych wszystkich ograniczeniach, warto przyjrzeć się jej ze szczególną uwagą.

Teresa Śmiechowska, kuratorka wystawy, zaproponowała bardzo różnorodne spojrzenia. Są tu zarówno prace ofiar i bezpośrednich świadków Holokaustu, jak i artystów urodzonych w kolejnych dekadach (w tym powstałych w III RP). Jak można przeczytać: „wystawa stawia pytanie nie tylko o świadectwo Zagłady. Prowokuje do rozważań o sposobach radzenia sobie z traumą oraz upamiętniania zbrodni”.

Powstaje pytanie, czy nie chciano powiedzieć zbyt wiele. Jednak można spojrzeć na wystawę jako na próbę wyliczenia problemów czy też punktów do dyskusji. Jednym z nich jest status świadectwa – zdjęć, filmów, rozmaitych relacji. Na ile można mieć do nich zaufanie? Jak można i należy z nimi postępować? W części wystawy, na dwóch ścianach ustawionych naprzeciwko siebie, umieszczono zdjęcia pochodzące z Archiwum Ringelbluma. Na jednej ścianie znalazły się fotografie Judenratu, członków służb porządkowych, ale też zwykłej codzienności – koncert, ludzie w kawiarni, itd. Na drugiej – ludzi wynędzniałych, obrazy biedy, zniszczeń. Wszystkie obrazy są prawdziwe. Wyciąganie na ich podstawie łatwych sądów o życiu w warszawskim getcie byłoby czymś zbyt pochopnym. A przecież pozostały także zdjęcia zbyt trudne, przerażające. Stąd pokusa ich cenzurowania, o której pisał Georges Didi-Huberman. Ten sam autor przekonuje, że powinniśmy jednak zrezygnować z cenzury, przełamać społeczne tabu, by obraz stał się „okiem historii, jej upartym powołaniem do czynienia widzialnym”.

Po takie zdjęcia przecież sięgano. Wykorzystywano je. Przedstawień stosów kości i wynędzniałych ciał użył Władysław Strzemiński w swym cyklu *Moim przyjacielom Żydom* (1945; jedna z prac tego cyklu znalazła się w ŻIH-u). Nieopodal znalazł się film Józefa Robakowskiego *6 000 000* z 1962 roku, w którym artysta zestawiał pogodne obrazki spokojnego życia z dramatem tego, co działo się w obozie koncentracyjnym. Gdzie leży granica swobody wypowiedzi artystycznej?

Podobne pytać można o status innych śladów po ofiarach. „W wielkich skrzyniach / kłębią się suche włosy / udużonych / i mysi ogonek ze wstążeczką / za który pociągają w szkole/ niegrzeczni chłopcy” – pisał Tadeusz Różewicz w wierszu *Warkoczyk*.

Ale czy te ślady można naruszać, „używać” ich w sztuce? Tomasz Lec stolik wykopany z ziemi na terenie getta poddał pieczołowitej konserwacji (*Stolik z ulicy Święto-Jerskiej*). Uzupełnił go nowym, bardzo delikatnym szklanym blatem, w niczym nie naruszając jego struktury. Stoi teraz w gablocie niczym jakiś niezwykle cenny obiekt. Intryguje,

ale też może niepokoić przekształcenie stolika w piękny ekspozycyjny przedmiot.

Jak upamiętniać ofiary? Na wystawie przypomniano najważniejsze realizacje. Są zdjęcia m.in. wzniesionego na warszawskim Muranowie pomnika Bohaterów Getta według projektu Natana Rapaporta i Marka Suzina, monumentu w Treblince autorstwa Adama Haupta, Franciszka Duszenki i Franciszka Strynkiewicza, pomnika na krakowskim placu Bohaterów Getta zaprojektowanego przez Biuro Projektów Lewicki Łatak. Odrębne miejsce poświęcono *Drodze* przygotowanej dla Auschwitz-Birkenau – nigdy niezrealizowanemu „pomnikowi otwartemu” autorstwa zespołu: Oskar i Zofia Hansen, Jerzy Jarnuszkiewicz, Edmund Kupiecki i Julian Pałka. Tuż obok zdjęć dokumentujących te pomniki znalazło się wideo Mirosława Bałki *B* z 2008 roku. Artysta sfilmował jedną, odwróconą literę ze słynnego napisu na bramie wejściowej do Auschwitz. Obraz drga. Jest rozmywany, zaburzany przez spadające płatki śniegu. Nic więcej się nie dzieje. Napis trwa. Dokoła toczy się dziś normalne życie, którego stał się częścią. Pamiętamy oczywiście, dlaczego powstał. Znamy jego historię, ale jak długo?

Jest wreszcie problem sztuki jako świadectwa Holokaustu – prac powstałych podczas Zagłady. Na wystawie pominięto rysunki z getta Romana Kramsztyka czy Witolda Lewinsona – przechowywane w ŻIH-u. Pokazano za to nieznanne dotąd prace Henryka Becka, lekarza, który podczas wojny ukrywał się we Lwowie, a następnie w Warszawie. W czasie powstania warszawskiego prowadził szpital polowy w Śródmieściu, potem zaś ponownie się ukrywał, tym razem w ruinach miasta. Ocalał. Zmarł w 1946 roku. Jego niewielkie rysunki – umieszczone w samym centrum wystawy – przedstawiają zaskakujące scenki. A to dwie postacie, niemalże kościotrupy, grają w szachy, a to inny kościotrup pochyla się na skrzynkę czy kasetkę; mężczyzna i kobieta uciekają. To *danse macabre*, ale podszyte ironią, a nawet humorem.

Nieopodal rysunków Becka zawieszono grafiki ocalałego z zbiorowej egzekucji Jonasza Sterna przedstawiające sceny z getta oraz znacznie późniejsze kolaże, do których wykorzystywał kości zwierząt, wklejał rozmaite gotowe materiały. Obecność Sterna na tej wystawie jest oczywistością, podobnie jak młodszych od niego twórców: Izaaka Celnikiera i Marka Oberländera. Bardziej zaskakują w ŻIH-u obrazy wybitnego kolorysty Artura Nachta-Samborskiego (początkowo był w lwowskim getcie, a następnie ukrywał się w Warszawie). Są to portrety – niedookreślone, pozostały jedynie zarysy głów. Wszystko jest utrzymane w ciemnej tonacji. Równie nieoczywista jest obecność *Ekshumowanego* (1957) Aliny Szapocznikow, który przedstawia ciało okaleczone, korpus bez rąk i z kikutami nóg. Wygląda jakby przed chwilą został wydobyty z ziemi. To rzeźba uznawana za upamiętnienie zamordowanego w 1949 roku węgierskiego komunisty László Rajka, ale też wspomnienie wojennych przeżyć. Być może nie ma sprzeczności między obydwoma interpretacjami. Doświadczenia Zagłady w sztuce nie sposób przecież ograniczać do bezpośrednich wyobrażeń.

Przed pytaniem jak – bez popadania w estetyzację – opowiedzieć o przeżyciach ofiar stawali twórcy tworzący podczas wojny i zaraz po jej zakończeniu. Brakowało języka.

Jednak dla nich – jak zauważa Piotr Matywiecki w tekście zamieszczonym w katalogu wystawy – „groza milczenia wobec grozy Zagłady była największym tragizmem”. Jednak pewne tabu wobec przedstawiania do dziś pozostało.

Być może to zbyt daleko idąca interpretacja. Jednak wielu artystów uznaje, że bardziej odpowiednie jest powstrzymanie się, niedopowiedzenie. Tuż obok 6 000 000 Robakowskiego znalazły się prace Elżbiety Janickiej i Wilhelma Sasnała. Ten ostatni, przenosząc na płótno fragmenty *Maus* Arta Spiegelmana, usunął wizerunki więźniów i ich oprawców. Zostały tylko puste pomieszczenia, koje. *Miejsca nieprzejrzyste* (2003–2004) Janickiej to wielkoformatowe fotografie przedstawiające białe kwadraty obramowane brzegiem kliszy fotograficznej wyprodukowanej przez AGFA. Z pozoru nic nie przedstawiają, są abstrakcyjne. Każda jest rejestracją powietrza nad obozami zagłady.

„Jedną z funkcji sztuki współczesnej jest podawanie w wątpliwość zastanego stanu rzeczy. Burzenie porządku, zadawanie trudnych pytań” – deklarują twórcy wystawy. Jednak nie zdecydowano się pokazać 80064 Artura Żmijewskiego, w którym to artysta nakłania byłego więźnia obozu koncentracyjnego do powtórnego wytatuowania obozowego numeru. Być może chciano uniknąć zbyt wielu kontrowersji. Za to na wystawie znalazł się *Nasz śpiewnik* (2003) – praca ukazująca Żydów, którzy już dawno opuścili Polskę, a nadal pamiętają piosenki z młodości. To zapis pamięci indywidualnej, w której przechowały się jednocześnie zbiorowe wyobrażenia. Opowiadanie, także poprzez sztukę, jest formą pamiętania.

Wystawa przygotowana została w dawnym gmachu Głównej Biblioteki Judaistycznej oraz Instytutu Nauk Judaistycznych. Obok stała Wielka Synagoga na Tomackiem. Jej zburzenie 16 maja 1943 roku było symbolem ostatecznej likwidacji dzielnicy getta. Oglądając wystawę, należy pamiętać o tym właśnie kontekście.

Piotr Kosiewski



Grzegorz Powroźnik / BWA Tarnów

## **JAK SIĘ STAJE, KIM SIĘ JEST**

BWA Tarnów

kuratorki: Agnieszka Pindera, Marika Zamojska

10.05–23.06.2013

„Wszystko, co robiłem w sztuce, było rodzajem mojej postawy wobec wypadków, które działy się wokół. Sytuacji, w której żyłem. Moich lęków, mojej wiary w to, a nie co innego,” mawiał Tadeusz Kantor. Paradoksalnie, na wystawie *Jak się staje, kim się jest* w tarnowskim BWA nie dowiemy się niczego na temat owej postawy, gdyż ekspozycja – teoretycznie Kantorowi dedykowana – niewiele ma z autorem *Umarłej klasy* wspólnego. Owszem, wychodzi od jego legendy, ale na niej poprzestaje. Nie jest to także wystawa o legendzie artysty, choć tak na początku mogłoby się wydawać. To raczej opowieść o melancholijnym szukaniu mitycznego początku, o zakłęciu w formę różnych lęków. Można też uznać ją za wystawę autobiograficzną, na co dodatkowo wskazują osobiste wyznania kuratorek – Agnieszki Pindery i Mariki Zamojskiej oraz dyrektorki BWA, Ewy Łączyńskiej-Widz – które znajdziemy w tekstach z katalogu wystawy (wraz ze zdawkowym wywiadem z córką artysty, Dorotą Krakowską).

Plastyknie wystawa jest wrażeniowo budowanym środowiskiem, które w centrycznej formie rozwija się wokół zwiedzającego. Urzekł mnie jej formalizm zasysający przygotowanym przez Roberta Rumasa *environmentem*. Całość zaczyna się już przed budynkiem Pałacyku Strzeleckiego utworem Eugeniusza Rudnika, w którym do sztucznego szumu wdiera się głos prostego człowieka, stworzony jednak przez artystę. Główna przestrzeń ekspozycyjna jest bardzo trudna, bo choć nosi znamiona typowego wnętrza galerijnego, to obciążono ją kasetonowym sufitem, barankiem tynku oraz galerią wewnętrzną. Ta ostatnia świetnie spełniła swoje zadanie. Rozwijała przed widzem panoramę na część ekspozycji, ukrywając jednocześnie niewyemitowany odcinek programu Zbigniewa Libery o Kantorze – groteskową dla oglądającego, duszącą dla prowadzącego opowieść o ewidentnie nie jego mistrzu (choć poza Libery, z jej ironią i tanim aktorstwem, może być też krzywym lustrem innej pozy). Z drugiej strony galeria dawała szansę na spojrzenie z zewnątrz, izolując widza – w przeciwieństwie do obejmującej go przestrzeni na dole.

Mimo zdawkowej obecności Kantora w narracji, każdą z prac przenika „duch” artysty. Duch, który zdaje się mówić: „Chcę dzisiaj znaleźć powód do mojej maniackalnej namiętności do tego gatunku. Gatunek: wyznania osobiste. Czuję, że jest ważny. Ma w sobie coś ostatecznego. Coś co zjawia się w obliczu końca. Czuję, że uświadomienie sobie istoty tego problemu może jest w stanie nas jeszcze uratować od kompletnego zwątpienia. Wyznanie osobiste. Efektowne kiedy indziej podejrzenie o narcyzm staje się w tym momencie dziecinnie naiwne. Toczy się gra grubo poważniejsza. [...] a oto mapa moja tej batalii. Na początku stoi pogarda moja do historii powszechnej i oficjalnej, historii zajmującej się [...] masowymi ideologiami i politycznymi, i artystycznymi. [...] a naprzeciw tych potęg XX wieku [...], które panują terrorystycznie [...], stoi mała biedna, bezbronna, ale wspaniała historia indywidualnego życia”.

Wystawa rozpoczyna się od lakonicznego przypomnienia historii dziewiciu lat młodego Kantora w Tarnowie. Historia ta nie pojawia się nawet w świetnie przygotowanym katalogu – kuratorki argumentują to tym, że nie chciały powielać wystawy z lat 90. w Muzeum Etnograficznym w Tarnowie. Nie przywołanie jej choćby na podstawie archiwaliów jest dla mnie brakującym ogniwem całości. Zwłaszcza, że pojawia się tu kilka średnich obrazów Kantora: pejzaż okolic z czasów szkolnych, dwie abstrakcje z późnych lat 40. i wspomnienie z dzieciństwa zapowiadające teatr śmierci. Plótna opakował, niczym w deski scenicznych trumien z tego ostatniego okresu artyści, rosyjski duet (Vasil Artamonov i Alexey Klyuykov). Centrum galerii zarezerwowane jest dla widza, który może, obracając się wokół własnej osi, przechodzić wzrokiem od pracy do pracy. I tak wachlarz opowieści o stawaniu się rozpoczyna cykl malowanych miękką kreską, żartobliwych w tonie gwaszy Tomasza Kowalskiego – na poły szkiców, na poły emblematycznych pocztówek z wakacyjnej podróży do Jeziora toczącej się w cieniu co najmniej trzech mitów: Witkacego, którym także fascynował się Kantor, Jacka Kryszkowskiego, który podobną podróż odbył trzydzieści lat wcześniej i energii krakowskiej nieistniejącej już przestrzeni eksperymentu Goldex Poldex. Fryz Kowalskiego przesłonięty jest częściowo monumentalnym, groteskowym w swej formie i masie, choć nieco zbyt dosadnym „pomnikiem podmiotowości” Honzy Zamojskiego – symbolicznym rewersem równie minimalistycznej niemej instalacji wideo artystki zajmującej się dźwiękiem. Praca Anny Zaradny, bo o niej mowa, flankująca Kantora po przeciwnej stronie, nieco wstydliwie skrywa się w rogu galerii.

Za Zamojskim zaś rozciąga się widok na przestrzenne, inspirowane aktualnymi wydarzeniami politycznymi, ale bardzo estetyczne malarstwo Heike Gallmeier złożone ze znalezionych i częściowo sfabrykowanych obiektów, malarzką, abstrakcyjną, recyklingową, prutą tkaninę Aiko Tezuki (druga, mniejsza i figuratywna: tondo z pejzażem w kolejnej przestrzeni) i fotograficzne martwe natury Bownika.

Z galerii głównej do prowadzącego na taras wąskiego, przeszklonego aneksu – paradoksalnie w strefę powrotów – wprowadza nas *Ucieczka z tropiku* Daniela Rumiancewa podzielona pomiędzy dwie przestrzenie. Jonas Mekas wraca do miejsca z dzieciństwa – rozczulająca scena porównywania wzrostu pomiędzy mocno wiekowymi już braćmi. Simon

Fujiwara, korzystając z mediomicznej obecności aktora, powraca natomiast do reprezentowanej w jego życiu jako seria mitów figury ojca. Dalej pozostaje już tylko taras, na którym w noc wernisażu koncert dał eksplorujący ducha kwasowej psychodelii – także wizualnie – krakowski tercet Boring Drag w składzie: Łukasz Jastrubczak (syntezator), Igor Kłaczynski (perkusja) i Tomek Kowalski (syntezatory).

Było apokaliptycznie i smutno, ale i trochę z przymrużeniem oka. Wrażenie to dotyczy całej wystawy, która, mimo że dotyka osobistych mitologii mocno podszytych melancholią czy rodzajem głębokiego pesymizmu, po ponad miesiącu od otwarcia w mojej pamięci zachowała się przede wszystkim jako seria estetycznych, kolorowych powidoków. Na pewno jest kolejnym udanym projektem BWA w Tarnowie, które w lekkich, opartych o zmysłowe bądź wizualne skojarzenia formach propaguje trudną sztukę nowoczesną na uboczu i – co widać było na otwarciu – umie do niej przekonać tłumy Tarnowian nieco sentymentalną ramą programową *Czego oczy nie widzą, tego sercu nie żal*.

Wystawie towarzyszy rewelacyjne wydawnictwo zredagowane przez Wiktorię Szczupacką i zamknięte w efektownej, prostej formie przez Kaję Gliwę – to zarazem katalog, przewodnik i antologia tekstów. Lekkie, ale erudycyjne teksty połączone zostały z dwiema rozmowami dotyczącymi badań nad strategiami budowania kariery przez twórców oraz presją na „radykalny autentyzm” w sztuce. Do tego piękne pocztówki z reprodukcjami w trakcie wernisażu używane przez zwiedzających jako forma przewodnika (galeria wydała też bilet z reprodukcją obrazu Wilhelma Sasnała przedstawiającego tarnowski dworzec). Materiały te otwierają interpretacyjnie wystawę i paradoksalnie pomagają wrócić do samego Kantora, proponując nieobecne w dotychczasowych interpretacjach krytyczne narzędzia.

Sama strategia kuratorek wydaje mi się podobna do tej, którą przyjęła Joanna Zielińska w dotychczasowych kooperacyjnych działaniach realizowanych w ramach *Muzeum migrującego* Cricoteki. Kuratorki nie tyle dotykają sedna trudnej i bogatej spuścizny Kantora, co mapują jej marginesy, punkty potencjalne, aby mówić o sztuce aktualnej. Podoba mi się to rozświetlanie różnych punktów twórczości Kantora i czekam na te najbardziej mnie interesujące – związane z teatrem plastycznym, plastyką nowoczesną, scenografiami dla teatrów repertuarowych czy współpracą z Jaremią. Natomiast praca oparta na zmysłowym wrażeniu i zachwycie prowokuje moim zdaniem nie tylko do dalszych poszukiwań kantorowskich potencjałów, ale woła o napisane językiem współczesnej humanistyki i o pogłębione studia przypadków Kantora.

Ewa Tatar





## **WOLNY STRZELEC**

kuratorka: Ewa Toniak  
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa  
04.06–04.08.2013

*Wolny strzelec* to wystawa wpisująca się w przemiany polskiego życia artystycznego. Koresponduje z zeszłorocznym strajkiem artystów, zabiera głos w debacie o miejscu i prawach artysty, ale też odnosi się do bardzo aktualnej dyskusji o niepewnej sytuacji całej rzeszy młodych ludzi, którzy z różnych powodów nie chcą lub nie mogą być zatrudnieni na stały etat. Ze względu na ciężar, z jakim w tej chwili związany jest temat nienormowanego czasu pracy oraz ukierunkowanie społeczno-polityczne, na wystawie najlepiej prezentowały się te prace, które nie uciekały w metaforę, lecz niemal na wzór problematyzującego filmu dokumentalnego próbowały uchwycić to, co dla *freelancerstwa* najistotniejsze.

Zabawna i trafna okazała się więc jedna z pierwszych prac prezentowanych w Zachęcie. *Wolny strzelec* Kamila Kuskowskiego błyskotliwie wydobywa dwuznaczność terminu „wolny”. Wolny nie oznacza bowiem wyłącznie „niezależny”, lecz także „ślamazarny”. Artysta prezentuje kompilację scen śmierci od postrzału, które pochodzą z należących do klasyki kina westernów. Kuskowski przypomina, że na zmasakulizowanym Dzikim Zachodzie „wolny strzelec” miałby pejoratywne konotacje. Nazywano tak mniej sprawnych mężczyzn, którzy nie potrafili wystarczająco szybko strzelać, a przegrani w pojedynkach skazani byli na śmierć. Uśmiech wywołany przez *Wolnego strzelca* jest jednak gorzki — czy wybór *freelancerstwa* jest już sam w sobie zbyt późnym sięgnięciem po rewolwer i oczekiwaniem na strzał przeciwnika, który nieuchronnie musi nastąpić? Tę nieszczególnie budującą myśl konsekwentnie kontynuują dalsze prace.

Punktem kulminacyjnym wystawy jest praca *Transfer* Anny Senkary i Cezarego Koczwarskiego — seria wywiadów przeprowadzanych z artystami w ich domach i pracowniach (m.in. z Katarzyną Kozyrą, Jackiem Markiewiczem, Moniką Mamzetą i Jackiem Adamasem). Opowieści artystów skutecznie gaszą uśmiech wywołany poprzednią pracą. Przepłatają się tu ze sobą historie pożarów, wysokich czynszów, obskurnych wnętrz, niedziałających instalacji, przywołując w konsekwencji niewesołą anegdotę, że artysta, by utrzymać się w Polsce, musi jednocześnie pracować w wytwórni opakowań. Nawet Kozyra, która na rynek sztuki patrzy z optymizmem, nieprzypadkowo pokazana jest w filmie w trakcie kompleksowego remontu starego domu. Jej zapewnienia o tym, że ze sztuki można się utrzymać i że sytuacja jest coraz lepsza, w obliczu mas rozkopanej ziemi, znoju, w jakim artystka wykopuje w ogrodzie kość, bałaganu i ogólnej daleko posuniętej niekompletności wszystkiego wokół, wydają się mało przekonujące. Oczywiście, nie znaczy to, że jedynym wiarygodnym świadectwem sukcesu jest wypolerowana biblioteczka antycznej literatury i herbata w porcelanie (wprost przeciwnie), ale zarysowane różnymi środkami „cierpienie wolnostrzelectwa” jest na wystawie naprawdę dojmujące (i dołujące). Choć wydawałoby się, że w nieścisłe określony charakter pracy nie musi być immanentnie wpisane żadne nieszczęście, to kuratorka wystawy, Ewa Toniak, chyba w to nie wierzy.

Jednostronną wizję *freelancerstwa* na wystawie podkreślają, ale również nieznacznie rozbijają od wewnątrz, dwie fotografie dużego formatu Zbigniewa Libery. Dyptyk *Wolny strzelec (autoportret)* przedstawia samego artystę odgrywającego tytułową rolę wolnego strzelca — widzimy prowadzonego przez funkcjonariusza brudnego, nagiego mężczyznę, być może znalezione go gdzieś w okolicy wyludnionego przedmieścia. W kontekście wystawy praca Libery wydaje się odnosić do konsekwencji działania systemu, w którym nie ma *de facto* miejsca na ledwo zarabiających na siebie artystów: nieubezpieczonych, stale zagrożonych biedą. Niemniej inscenizacja Libery jest tak skrajna, że staje się właściwie kampaową fantazją na temat przyszłej warstwy społecznej — bezdomnych artystów. Igranie na przecięciu powagi i czarnego humoru, z którego znany jest artysta, w *Wolnym strzelcu* zyskuje szczególny wyraz.

Również nieco humorystyczna jest *Umowa o pracę* Julity Wójcik. Artystka wysłała siedem podań o przyjęcie do pracy do dyrektorów i dyrektorów najbardziej znanych instytucji artystycznych w Polsce. Starła się o etat artystki, w ramach którego mogłaby tworzyć sztukę. Szkoda, że wystawione nie zostały odpowiedzi na liczne podania Wójcik, praca byłaby wtedy pełniejsza, jednak sam stan zawieszenia i niepewności — czy odpowiedź w ogóle przyjdzie? — wydaje się znamieny dla *freelancerstwa*, które w świetle prac takich, jak *Umowa o pracę*, staje się właściwie stanem umysłu, całościową wizją życia między pytaniem a (nieudzieloną) odpowiedzią.

Takiej siły wyrazu nie ma praca Romana Dziadkiewicza przewrotnie zatytułowana *Arcydzieło*, która, oddalając się od zagadnień społecznych, dryfuje w stronę przyciężkawej metaforyki. Projekt w procesie, który artysta nazywa „trzyletnią operą non-stop” jest instalacją złożoną z rzeczy należących

do artysty i jego znajomych, która rozrasta się w trakcie trwania wystawy oraz *performance'ów*. Artysta deklaruje, że jego projekt nawiązuje strukturą do modelu opery, dzieła totalnego i otwartego zarazem. Niejednolitość pracy Dziadkiewiczicza wywołuje jednak narzucające się wrażenie kompletnej przypadkowości zdarzeń i przedmiotów skomponowanych w chaotyczną całość. Bardziej niż dzieło totalne instalacja przypomina zbiór niepotrzebnych przedmiotów. Znamy już zbyt dobrze metodę „sens z bezsensu”, ale w tym przypadku nawet sens nie jest chyba szczególnie interesujący. Nie jest też do końca jasne, jak *Arcydziało* funkcjonuje w obrębie refleksji nad *freelancerstwem*. Czy jako metafora pracy wolnego strzelca zamysł dzieła otwartego, nieskończonego – nie jest przypadkiem zbyt łatwy?

Niejasny jest również status pracy Pawła Jarodzkiego, *Portrety*. Artysta powiesił w Zachęcie szereg fotograficznych portretów stylistycznie zbliżonych do tych wiszących w każdej szanującej się polskiej szkole. Temat konstrukcji znaturalizowanego kanonu „wielkich Polaków”, którym nasiąkają uczniowie, jest niezwykle ciekawy, zwłaszcza że w tym przypadku został on przefiltrowany przez świadomość samego Jarodzkiego, który samodzielnie manipuluje wytworzoną przez siebie kolekcją twarzy. Niemniej kontekst wystawy przytłacza tę interesującą skądinąd pracę i sprowadza ją do poziomu oczywistych dość odczytań: dzieło sztuki, które trzeba dopowiedzieć, uzupełnić, kolektyw twórczy, niestabilne pozycje widza i artysty, itp.

Wystawa *Wolny strzelec* kreśli zdecydowanie przynębiający obraz życia artysty w Polsce. Przy całej wiarygodności tego przedstawienia zarzucić mu można męczącą jednostronność, brak wielogłosu w dyskusji, która zajmuje szczególną przeciw pozycję w dyskursie publicznym, nie tylko w odniesieniu do sztuki. Wydaje się, że w stosunku do rozmiaru całego ruchu zadziwiająco mały jest ruch konkretny – w kierunku przemian, których podstawą byłyby nie tylko pytania stawiane przez kuratorów, ale i obecne na wystawach odpowiedzi, propozycje rozwiązań. Na to zapotrzebowanie Zachęta nie odpowiada prawie w ogóle. Może warto by przepyttać artystów, którym dla odmiany się udało i odnoszą sukces za sukcesem? Chyba, że wszyscy ludzie sukcesu z naszej branży wyjechali już z Polski... Może więc rozpoznania *Wolnego strzelca* nie zasługują wcale na krytykę?

Aleksander Kmak, Zofia Krawiec



Barłozz Stawiariski / Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

## **W SERCU KRAJU**

Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa  
14.05.2013–06.01.2014

Prezentowana w dawnym pawilonie meblowym Emilia wystawa *W sercu kraju*. Kolekcja Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie wpisuje się w ciąg analogicznych prezentacji zbiorów sztuki nowoczesnej i współczesnej. Warto przypomnieć niedawne otwarcie Galerii Sztuki XX i XXI wieku w warszawskim Muzeum Narodowym, jak i szykowaną na jesień nową odsłonę kolekcji łódzkiego MS. *W sercu kraju* trzeba jednak oglądać pod innym kątem aniżeli tamte ekspozycje. Podstawowym problemem, jaki następcząją wszystkie te przedsięwzięcia jest odpowiedź na pytanie, co właściwie ma tu podlegać ocenie – kolekcja czy wystawa?

Gdy chodzi o tę pierwszą, nie ulega wątpliwości, że Muzeum zrobiło dobry użytek z ministerialnego programu „Narodowe kolekcje sztuki współczesnej”. Aby obronić tę tezę, nie trzeba nawet odwoływać się do konwencjonalnego argumentu, że MSN – tak samo zresztą jak wszystkie poważniejsze instytucje kultury – zgromadziło reprezentatywny zbiór klasyków współczesności: od Pawła Althamera do Wojciecha Zamecznika, od Mirosława Bałki do Zbigniewa Warpechowskiego. Mniej oczywistą wartością kolekcji znajduje raczej w metodycznej pracy z archiwami – archeologicznym wydobywaniu dokumentacji oraz w najlepszych interwencjach polegających na promowaniu jej jako potencjalnego załączka alternatywnej narracji polskiej sztuki (przykładem fotografie z archiwum Teresy Murak, których próżno szukać w nieco pomnikowej Galerii Sztuki XX i XXI Wieku Muzeum Narodowego w Warszawie). Ciekawe, że praca popularyzatorska bezszwowo łączy się w tej praktyce z analityczną rewizją kanonu.

Również pod innym względem kolekcja odzwierciedla stan dzisiejszej refleksji nad sztuką i wyraźnie przekracza wąską kategorię sztuki polskiej/z Polski, geograficznie i kontekstowo sytuując ją w bardzo szerokim polu odniesień. Znamiennym jest, że typowo polski problem mitologizacji Solidarności podejmuje się tu za pomocą pracy Sanji Iveković, artystki urodzonej w byłej Jugosławii, a polityczno-utopijne wyjście w przestrzeń publiczną ilustrują zarówno

działania Akademii Ruchu, jak i amerykańskiej artystki Sharon Hayes. Jednym słowem, kolekcja budowana jest tak, by bardzo ciekawie „ramować” polską sztukę, także dzięki nieoczywistym cięciom komparatystycznym. W konsekwencji, nawet pomimo braku odwołań do myśli Piotra Piotrowskiego, w strategii tej można odnaleźć ślady inspiracji jego ideą „horyzontalnej historii sztuki”.

Jednak równocześnie *W sercu kraju* pozostawia duży niedosyt jako wystawa. To prawda, że w kilku miejscach prace dobrze ze sobą korespondują (świetne zestawienie prac Andrzeja Wróblewskiego – Wilhelma Sasnala – Jana Styczyńskiego), a towarzyszący ekspozycji tekst kuratorski pokazuje, iż mierzono wysoko: stawką było bowiem prawdziwie problemowe ujęcie sztuki współczesnej, czyli coś, czego tak bardzo brakuje w MNW. Cóż z tego, skoro całość zaprezentowano wedle zasady: „sztuka obroni się sama”. Innymi słowy, problemy starannie wypunktowane w tekście – globalizacja, narracje emancypacyjne czy konstruowanie pamięci – nie przełożyły się na czytelną strukturę pokazu. Pozbawione jakiegokolwiek porządkującej ramy prace, nierzadko przecież złożone, zbyt często pozostawione są same sobie, zanurzając się w gęstej sieci nie dość czytelnych kontekstów. W tej sytuacji szczególnie dziwi nad wyraz skąpy komentarz do poszczególnych obiektów, prawie w całości wyrugowany z ekspozycji i przeniesiony do katalogu. Nie dziwi natomiast, że wobec chaotycznej organizacji przestrzeni najlepiej prezentują się wydzielone z niej boksy, szkatułkowe mini-pokazy twórczości Aliny Szapocznikow, dorobku pracowni Grzegorza Kowalskiego czy monumentalnego filmu *Kabaretowe kruczaty* Waela Shawky'ego.

Chcąc zademonstrować wielowymiarowość tworzonej kolekcji, a jednocześnie ukazać ją przez pryzmat ważnych problemów współczesnego świata (i historii sztuki), kuratorzy sami postawili przed sobą zadanie, które jest wręcz nie do zrealizowania w pawilonie Emilia. W tym świetle wyłania się zatem czytelny komunikat: mamy zbiory o wielkim potencjale, nie możemy ich jednak należycie wyeksponować. Permanentnie tymczasowa lokalizacja Muzeum to problem. *Expressis verbis* sytuacja ta przywołana jest już w pierwszych zdaniach wprowadzenia do katalogu, objaśniając zarazem sens tytułu pokazu: „W sercu kraju ziele pustką. Geograficzne centrum Polski, centrum Warszawy, jest puste. Plac Defilad to miejsce porzucone: Pałac Kultury, dawne jądro symboliczne, jest otoczony opuszczoną przestrzenią” (s. 11). Czy jednak zorganizowana w Emilce wystawa MSN może mieć jakkolwiek siłę sprawczą? Wątpliwe. Wątpliwości nie ulega natomiast fakt, że – zważywszy na ciężar gatunkowy prac i ambicje ich problemowego ujęcia – pokaz bardzo by zyskał, gdyby rozbić go na kilka odsłon. Tymczasem można tylko żałować, że *W sercu kraju* pozostaje poprawną wystawą świetnej kolekcji.

Piotr Słodkowski



CSW Kronika

## **SZYMON KOBYLARZ**

### **SZTUKA DLA SZTUKI**

CSW Kronika, Bytom  
 kurator: Stanisław Ruksza  
 27.04–22.06. 2013

Szymon Kobylarz znany jest ze swojego przewrotnego i ironicznego stosunku do sztuki, także tej uprawianej przez siebie. Artysta prowadzi ciągną grę zarówno z odbiorcą, jak i z wybranym medium, kwestionując tym samym jego możliwości. Manipuluje rzeczywistością oraz iluzją; naprowadza na trop tylko po to, by na koniec zapędzić widza w ślepią uliczkę. Kobylarz nie tylko podważa status samego dzieła, ale też neguje w ogóle potrzebę materializacji sztuki i konieczność jej produkcji. To niebywale wymowny gest w dobie kryzysu ekonomicznego, który nie ominął przecież rynku sztuki.

Rok temu Kobylarz zaprezentował w CSW Kronika w Bytomiu projekt *Magazynier*. Jego prace zostały przerobione na praktyczne przedmioty codziennego użytku. Na najnowszej wystawie *Sztuka dla sztuki* artysta znowu podejmuje wątek permanentnego kryzysu ekonomicznego instytucji sztuki. Wprowadzając motywy potencjalności i wyobraźni, tworzy hipotetyczny, w mniejszym lub większym stopniu nierzeczywisty, poetycki repertuar możliwych realizacji wystawienniczych. Aby zbudować to niezwykle imaginarium, Kobylarz posłużył się medium, o którym powiedział w jednym z wywiadów: „ja się już od niego uwolniłem, teraz tylko na nim żeruję”. *Sztuka dla sztuki* pod względem formalnym jest klasyczną wystawą malarstwa: akryli i akwareli.

Propozycje Kobylarza rozciągają się od bajecznie spektakularnych i efemerycznych zarazem po całkiem realne i z pozoru proste instalacje. *Koleżanki i koledzy* to praca, która otwiera cykl, a jednocześnie wprowadza nas w szkatułkową konstrukcję całego projektu. Obraz ukazuje wnętrze CSW Kronika wypełnione obrazami śląskiego środowiska akademickiego. Punkt wyjścia stanowi więc wizja wystawy malarstwa autorów nieznanymi szerokiej publiczności. Prezentacja prac koleżanek i kolegów Kobylarza to wydarzenie jak najbardziej możliwe do zrealizowania.

Pomysł ten wyszedł zresztą od kuratora, który podzielił się nim z artystą.

Prawdopodobna wystawa przeplata się jednak ze sztuczną tęczą, zorzą polarną i zjawiskami elektryczno-akustycznymi, takimi jak ogień świętego Elma. Wymienione pomysły byłyby niezwykle trudne do wykonania. Pod względem technicznym wytworzenie niematerialnego fenomenu wizualno-dźwiękowego jest możliwe, jednak nie zmieściłoby się w budżecie żadnej placówki kulturalnej w Polsce. Ulotne zdarzenia ukazane za pomocą malarskich obrazów mogą pobudzać wyobraźnię odbiorców. Z drugiej strony, możliwe, że działają zupełnie przeciwnie – „odwalają całą robotę” za widza, petryfikują jego imaginację w zastanym obrazie. Ponadto efemerydy uwięzione w instytucjonalnym wnętrzu nie służyłyby niczemu poza przyjemnością. Jak sam tytuł wystawy wskazuje, nie niosłyby ze sobą żadnej misji, żądania zmiany, wyższego celu, niczego – za wyjątkiem doświadczenia przyjemności.

Na wystawie obecne są też projekty częściowo zrealizowane lub takie, których realizację Kobylarz dopiero rozważa. *Przysposobienie obronne* czy *Cela Jana Kolano* poruszają tematy nurtujące artystę od jakiegoś czasu. Uwagę przykuwa szczególnie postać więźnia, genialnego samouka, fizyka Jana Kolano. Obraz przedstawia oniryczną dyskusję ze skazanym, w której Jan odpowiada na pytania nie za pomocą słów, lecz działań matematycznych.

Kobylarza nurtuje instytucjonalna potrzeba prezentacji tego, co widzialne i materialne. Tej potrzebie podporządkowana jest cała wystawa *Sztuka dla sztuki*, a zwłaszcza dwie zaprezentowane na niej prace. *Muzeum Gablot* zainspirowane zostało zdjęciami z Muzeum Przyrodniczego we Wrocławiu przedstawiającymi przedwojenny rozkład oryginalnych gablot. Na akrylu Kobylarza muzeum pozbawione jest obiektów. Przestrzeń wypełniają różnego kształtu i wysokości witryny.

*Chaos* z kolei opisany został w publikacji towarzyszącej wystawie jako skomplikowana technicznie instalacja, która wymagałaby przebudowania całej galerii. Tymczasem praca przedstawia zimne i puste pomieszczenia pozbawione jakichkolwiek artystycznych dzieł. Gołe ściany oświetla tylko trupie światło jarzeniówki. Mamy tu do czynienia z pewnego rodzaju paradoksem: najprostsze rozwiązanie – pozostawienie galerii pustej – okazuje się najtrudniejsze do zrealizowania. Pustka w przestrzeni galerii nigdy nie będzie tylko pustką; artystyczny kontekst zawsze da o sobie znać.

Muzeum bez eksponatów, galeria bez dzieł sztuki – to kuszące wizje, tym bardziej, że w obliczu wszechobecnego, obezwładniającego i inspirującego kryzysu mogłyby wypaść niezwykle atrakcyjnie. Kobylarz jednak sam nie zdecydował się – mimo że irytuje go „głód obiektu” – na niewypełnienie przestrzeni Kroniki obiektami. W pierwszym momencie „wieszanie obrazów na ścianach” wydaje się niekonsekwencją artysty i zabiegiem wtórnym. Jak można podważać fetysz dzieła umiłowanego przez rynkowy i instytucjonalny obieg sztuki, tworząc eksponaty – i to tak chwytliwe jak malarstwo? Gdyby Kobylarz chociaż postanowił – jak nakazywałaby tradycja konceptualna – użyć samego gestu lub tekstu, uniknąłby pułapki widzialności. Zmaterializowany obraz jest

jak strzał w stopę dla instytucji w kryzysie – rzekomo otwartej, odzeganą się od mechanizmów kapitalizmu i przymusu produkcji. Okazuje się, że i ona podąża za pragnieniem posiadania przedmiotu. Choć *Sztuce dla sztuki* towarzyszy opis na ulotce, to jednak tekst nie pełni tutaj samodzielnej funkcji. Rozbudowana warstwa literacka, opowiadanie historii (*storytelling*) nie dość, że nie zaspakajają „głodu obiektu”, to jeszcze pozostawiałyby większe pole dla wyobraźni odbiorcy.

Jednak niepodjęcie aktywności byłoby równoznaczne ze złożeniem broni. Niewytworzenie produktu, mimo że wbrew rynkowym zasadom, nie wprowadza wartości – brak nie jest też żadną odpowiedzią na kryzys. Wyzwolenie się z procesu produkcji czy też postawa „wolałbym nie” w tym określonym wypadku sprowadziłyby całą wystawę do negacji absolutnej, w której pustka niczego nie problematyzuje. Kobylarz decyduje się więc na inne rozwiązanie – jednocześnie dewaluujące i wzmacniające znaczenie malarstwa. Wykorzystuje medium tylko i wyłącznie do pewnej projekcji, do nakreślenia wizji, pozbawiając je przy tym dekoracyjnego, artystycznego i teoretycznego *backgroundu* na rzecz funkcjonalności. Pokazuje przy tym, że figuratywne malarstwo nie musi być jedynie rynkowym fetyszem. Ruch Kobylarza jest przewrotnym i sprytnym posunięciem. Choć kto wie, może za kilka lat malarz sprzeda obrazy za bezcen?

Joanna Kobylt



Francis Ware

## **AGNIESZKA BRZEŻAŃSKA** **I LOVE YOU. BE GOOD**

Malborough Contemporary, Londyn  
20.06–20.07.2013

Przed kilkoma laty Agnieszka Brzeżańska zaprezentowała dwie wystawy, których tytuły (*528 Hz* i *852 Hz*) odnosiły się do tzw. częstotliwości solfeżowych odpowiedzialnych – według Leonarda Horowitza – za odbudowę DNA oraz

powrót do duchowości. W swoim najnowszym cyklu zaprezentowanym w galerii Malborough Contemporary w Londynie poruszyła podobny problem: wzajemnego przenikania się uporządkowanego świata abstrakcyjnych idei oraz form z nieprzewidywalnym i z pozoru chaotycznym światem natury. Malborough Contemporary to na mapie Londynu jedno z miejsc promujących sztukę najnowszą z gatunku tej „trudniejszej”. Doborem artystów zajmuje się sam Andrew Renton, profesor na Uniwersytecie Goldsmith, niezależny kurator, który pracował m.in. przy pierwszej edycji Manifesta w Rotterdamie (1996).

Artystka zatytułowała wystawę *I Love You. Be good*, oddając tym samym hołd słynnej papudze szarej o imieniu Alex, która w latach 1977–2007 była przedmiotem eksperymentu amerykańskiej psycholog Irene Pepperberg. Alex zasłynął tym, że potrafił nie tylko naśladować dźwięki mowy ludzkiej, ale zdobył umiejętności samodzielnego uczenia się słów, różnicowania kształtów, kolorów i przedmiotów. Słowa będące tytułem wystawy miały być ostatnimi, jakie wypowiedział w swoim ptasim życiu.

Na wystawie pokazane zostało osiem płócien i dwa rysunki – wszystko w żywych, niemal fluorescencyjnych kolorach. Brzeżańska ukazała formy abstrakcyjne, odnoszące się jednak do odległej lub niewidzialnej rzeczywistości. W kontekście historii Alexa, niesamowitej papugi, której umiejętności dały podstawę do podważenia dotychczasowego przekonania o braku inteligencji u ptaków, malarstwo zaprezentowane w Malborough Contemporary stanowi nie tylko emanację mikro- i makrokosmosu, ale i naszych o nim wyobrażeń. Mocne barwy, silne kontrasty i biologiczne formy oddziałują na zmysł wzroku i psychikę – w każdym z płócien zawarta jest pewna dawka energii, którą artystka postanowiła podzielić się z widzami. Ta energia jest niewytłumaczalna, bo jest częścią świata często uznawanego za szarlatanię lub co najmniej dziwaczny.

Brzeżańska ukazuje ten świat w sposób dość przekorny: na wystawie zestawione zostają ze sobą obrazy o kolorystyce i formach balansujących na granicy kiczu, przypominające niekiedy okładki płyt alternatywnych zespołów przynależnych do nurtów *seapunk* i *synthpop* (*Sentimental*, *The Event*, *Synchronization*), z minimalistycznymi, monochromatycznymi płótnami, których forma jest jedynie zasugerowana delikatnymi pociągnięciami pędzla (*Naked Awareness*, *Dissection of a Thought*). Obrazy zostały ponadto zestawione z rysunkami, których chaotyczne linie wiją się na czystej kartce papieru niczym ołówkowe eksperymenty dziecka.

Mam z tą wystawą problem, bo można by ją odnieść do całej gamy zjawisk i idei: niezrozumiałego świata natury, gdzie kosmiczne wybuchy (*Where Beings Loose Their Faces*, *Tesla*) mogą być również ostrymi liśćmi rośliny, gdzie obłe przytulające się organizmy (*Sentimental*) mogą stanowić część innego organizmu, gdzie białe reliefowe płótna ilustrować mogą świat bakterii lub też krążące w nieskończoność myśli. Z drugiej strony, bezpośrednie odniesienie do dramatycznego wydarzenia – ostatnich słów, jakie Alex wypowiedział przed swoją niespodziewaną śmiercią (żył ponad 30 lat, ale papugi w warunkach domowych dożywają nawet półwiecza) – czyni z tego zestawu prac romantycz-

ną opowieść mówiącą o przemijaniu, którego nie sposób w pełni zrozumieć. Jedyńm sposobem na przeniknięcie do istoty bycia staje się więc reprezentacja jego abstrakcyjnych wytworów w postaci gwiazdnych konstelacji i kosmicznego pyłu krążącego we wszechświecie (*Elegy*) i pogrążonego w bezładzie – zupełnie jak świat ludzkich idei.

W postrzeganiu malarstwa Brzeżańskiej przeszkadza też znajomość całokształtu jej twórczości. Artystka oscyluje między niemym komentowaniem codziennych obrazów a tworzeniem własnych światów, w których próżno szukać odniesienia do czegoś istniejącego poza sztuką. Niektóre jej prace pokazane w Malborough Contemporary przypominają płótna Fiony Rae, uznawanej za jedną z najoryginalniejszych współczesnych artystek z kręgu Young British Artists. Jeden z jej obrazów nosi tytuł *Maybe You Can Live On the Moon In the Next Century*; życie na księżycu jest tu jedynie metaforą jakiejś fantastycznej możliwości. U Brzeżańskiej tymczasem nie ma mowy o trybie przypuszczającym, bo niesamowite zdarzenia mają miejsce tu i teraz, również w jej malarstwie. Fiona słynie z malarskich kolaży, w których łączy różnorodne techniki, zatem porównanie do nich ascetycznych pod względem technicznym obrazów Polki jest dość chybione. Jednak w twórczości obu artystek można wyczuć podobną energię i fascynację możliwościami obrazu i kreowania za jego pomocą światów, które wciągają widza do tego stopnia, że nie ma już potrzeby tłumaczenia sensowności ich istnienia. Właściwie chodzi o to, że wizualna strona obrazów przeważa nad konceptualną otoczką, jaką artystka wokół nich stwarza, podobnie jak w twórczości Georgii O’Keeffe. Być może wystarczyć nam powinno jedynie uwodzicielskie, intrygujące, momentami wręcz denerwujące idealne piękno tych obrazów?

Z tym jednak trudno się zgodzić, bo Brzeżańska przykładając ogromną wagę do performatywnej strony swojej twórczości. Efekt końcowy jest ważny, ale ważniejszy jest proces, który do niego doprowadził. A proces u Brzeżańskiej jest bardziej jak eksploracja niż nagłe oślnienie.

Magdalena Zięba

*You don't  
have to  
have cows  
to be  
a cowboy*



Książka Sebastiana Cichockiego i Łukasza Jastrubczaka *Miraż* do kupienia  
w dobrych księgarniach. Więcej informacji: [www.bunkier.art.pl](http://www.bunkier.art.pl)



## **IZA TARASEWICZ**

### **CLINAMEN**

Królikarnia, Warszawa  
kurator: Matthew Post  
12.05–11.08.2013

*Clinamen* – tytuł wystawy Izy Tarasewicz w warszawskiej Królikarni – to termin wygrzebany z kart traktatu Lukrecjusza *O naturze rzeczy* oznaczający nieskończone, spontaniczne i przypadkowe ruchy atomów, dzięki którym nasz świat ma znajdować się w stanie permanentnej zmiany. Nic nie jest stałe, a wszelkie konfiguracje co chwila przechodzą w kolejne. Oczywiście, przyglądając się zgromadzonym w muzeum pracom, nie potrzebujemy filozoficznego tomiska pod pachą, ale dobrze zachować w głowie to dziwnie brzmiące słowo. Jak się bowiem okazuje, to ono prowadzi narrację wystawy.

Iza Tarasewicz anektuje praktycznie całą przestrzeń pałacu. I chociaż w jego centralnym punkcie umieszcza kauczukowo-konopianą linę (*Nexus*, 2013) wyznaczającą swoistą oś ekspozycji, to nie działa w pojedynkę. W sukurs artystce przychodzą przepastne magazyny Muzeum Narodowego, z których to przy pomocy Matthew Posta (kuratora projektu działającego pod pseudonimem Post Brothers) wybrała kilkadziesiąt najróżniejszych przedmiotów – od fotografii, przez detale architektoniczne i egipskie talizmany, po rzeźbiarskie przybory Xawerego Dunikowskiego. Efekt końcowy robi wrażenie, a początkowo nawet wprawia w otumanienie – łądujemy w gąszczu przedmiotów skomponowanych według dość dziwnych, nielogicznych zasad pozwalających odtrąconemu kapitelowi starożytnej kolumny stać się podstawką (bo już raczej nie dostojną podporą) pod *Wypluwkę* (2011), czyli kulkę ulepioną z roślinnych odpadów.

Podobnych przypadków jest więcej – egipskie wzorniki dzielą półkę zarówno z rysunkami Dunikowskiego, jak i Tarasewicz, a na huculskiej skrzyni obok rzeźbiarskiego instrumentarium leżą rachityczne *Modele* (2011). Czasami owa kolizyjność realizuje się w mniej bezpośredni sposób, łącząc ze sobą rzeźby i muzealne artefakty ułożone w zupełnie innych salach, a innym razem (np. poprzez zestawienia z fotografiami) przebiega jedynie na poziomie idei.

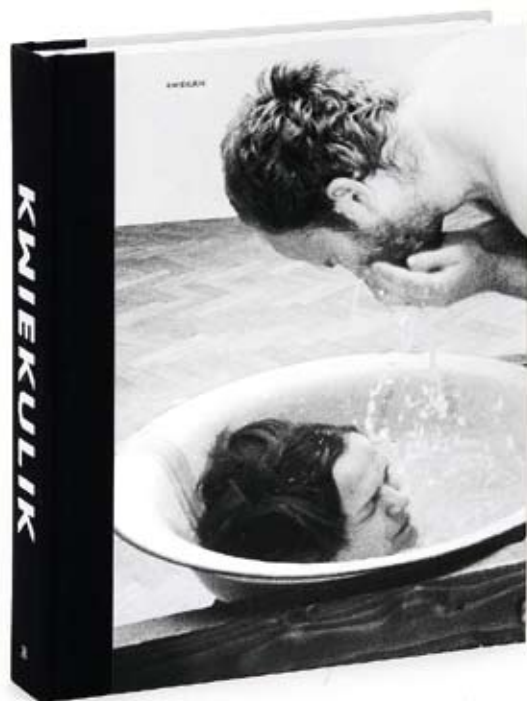
Dobrze, że na wejściu otrzymujemy mapkę z ponumerowanymi pracami. Gdyby nie ona, to momentami ciężko byłoby wyodrębnić z tego galimatiasu autorskie realizacje Tarasewicz. I mimo, że mijając kolejne sale nie do końca wiem, o co chodzi (nie znajduje żadnego interpretacyjnego klucza), to zwyczajnie cieszę mnie raz lekko, raz mocno wyczuwalne kombinacje. *Clinamen* zadziałał – przynajmniej na podstawowym, wizualnym poziomie.

Warto jednak otrząsnąć się i zapytać wprost: po co to wszystko? Czemu ma służyć taki zabieg ekspozycyjny? I wreszcie – jak służy on artystce? Zestawianie starego ze współczesnym, gra muzeum z własnymi zbiorami czy archiwami to żadna nowość – wystarczy przypomnieć wystawę w Królikarni *Skontrum* polegającą na bezbrzeżnym wypełnieniu pałacu zwałem rzeźb wyciągniętych z mroków magazynu. W tamtym przypadku mieliśmy do czynienia z autotematyczną refleksją o kondycji muzeum. Nie widzę jednak powodu, by *Clinamen* odczytywać w powyższym kontekście. Rodzi się więc pytanie, po co zaprzęgać w to akurat twórczość Izy Tarasewicz. Wątpliwości budzi także sposób, w jaki szafuje się teorią Lukrecjusza. Czytając spektakularny komentarz do wystawy, nie mogę oprzeć się wrażeniu, że mamy do czynienia z figurą-wytrychem, za pomocą której można opisać w zasadzie wszystko, a nowe konteksty i przedefiniowania wyciągać niczym króliki z kapelusza. Czyżby więc cały zastęp nieartystycznych przedmiotów należało schować z powrotem do piwnic? Bynajmniej.

Duet Tarasewicz-Post na szczęście nie zatrzymuje się na efekciarskim geście złożonym z oczywistych konstatacji w stylu „kiedyś banalne rzeczy, dziś muzealne fetysze”. Wydaje się, że sprowokowane w Królikarni sąsiedztwa, dziwne zestawienia tworzące swoiste „królestwo rzeczy”, służą przede wszystkim podkreśleniu specyfiki ostatnich prac Izy Tarasewicz, które dopiero w tym kontekście mogą przemówić same za siebie – bardziej nawet jako przedmioty niż sztuka. Dzięki temu nagle otwiera się worek kategorii oraz problemów przynależnych jej nowszym realizacjom tak mocno przecież skoncentrowanych na sprawach ciągłej cyrkulacji materii, wypełnianiu pustki, kruchych i niedomkniętych strukturach, lichych materiałach. Przystają dziwić negatywy do odlewów Dunikowskiego, stelaże wewnątrz pomnika czy formy do wykonywania egipskich figurek, gdyż wszystkie one wespół z rzeźbami Tarasewicz biorą udział w tej samej „opowieści” – snutej przez rzeczy, a nie człowieka. Nie uświadczylibyśmy tego w standardowej, przewidywalnej przestrzeni galeryjnej.

Jeszcze kilka lat temu krytyka chętnie się wynajdywaniem wspólnej genealogii i punktów stykowych pomiędzy twórcami wchodzącymi w skład sławnego Penerstwa. Dziś mamy do czynienia z odwrotną tendencją – popularne jest wskazywanie indywidualnych dróg oraz artystycznej odrębności każdego z nich. Oglądając *Clinamen*, również nie mam wątpliwości, że „wrażliwe chamstwo” to u Izy Tarasewicz etap zamknięty.

Janek Owczarek



## **KWIEKULIK. ZOFIA KULIK & PRZEMYSŁAW KWIEK**

wydawcy: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Kontakt. Kolekcja sztuki grupy ERSTE i Fundacji ERSTE  
redakcja: Łukasz Ronduda, Georg Schollhammer  
Warszawa-Wrocław-Wiedeń 2012

„No, to jest wszystko »wzorowe« – to jest dobre słowo” – mówił Przemysław Kwiek w rozmowie z Tomaszem Żaluskim o kolejnych prezentacjach KwiekKulik przygotowywanych przez Zofię Kulik. Biorąc do ręki (do dwóch rąk z uwagi na rozmiar i ciężar) monumentalną monografię tego artystycznego i życiowego duetu, miałam nieodparte wrażenie, że obcuję z kolejną pracą Zofii. Charakterystyczny dla niej perfekcjonizm graniczący z szaleństwem – Borgesowski wysiłek stworzenia mapy terenu w skali 1:1 – charakteryzuje też niniejszą publikację.

Praca nad książką trwała pięć lat. Bezpośrednio związana jest ona z pierwszą obszerą wystawą duetu, która odbyła się w 2008 roku we wrocławskim BWA. Jednak praca nad archiwum KK trwa znacznie dłużej i znacząca jest kolejnymi odsłonami jego zawartości – zawsze w redakcji Kulik. Pierwsza prezentacja po rozpadzie duetu w 1987 roku – *Agregat autobiograficzny* – miała miejsce na wystawie *Szare w kolorze* (Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2000), gdzie Zofia Kulik przygotowała prezentację archiwum w formie gazetki ściennej skonstruowanej z kopii dokumentów i zdjęć naklejanych na plachty szarego papieru (bardzo

w stylistyce KK). Towarzyszyła jej odbita na ksero broszura z opisami pokazywanych materiałów. Dla publiczności – ale mam wrażenie, że także dla wielu krytyków, historyków sztuki i kuratorów – było to pierwsze zetknięcie z KwiekKulik, jednym z kluczowych fenomenów polskiej sztuki lat 70., który zahibernowany jako archiwum PDDiU (Pracownia Działań, Dokumentacji i Upowszechniania) spoczywał w domu artystów w Dąbrowie pod Warszawą.

Po tej prezentacji przyszły kolejne, aż do 2008 roku, kiedy odbyła się wspomniana wrocławska wystawa i kiedy Georg Schöllhamer zainteresował się wydaniem monografii KwiekKulik. Niniejsza publikacja nie jest bynajmniej późnionym katalogiem tamtej wystawy. Kolejne lata pracy nad archiwum zapewne wiele zmieniły w podejściu do materiału. Właśnie wydana książka trafia do czytelników, którzy mają szansę być na nią przygotowani. „Egzotyka” działań, idei, terminologii, którymi posługiwali się artyści, została już nieco oswojona (głównie dzięki nieocenionej pracy Łukasza Rondudy – jednego z redaktorów, który od lat bada i publikuje fragmenty archiwum KK). Ale i tak ogrom materiału przytłacza zarówno swym rozmiarem, jaki i bogactwem.

Książka dzieli się na dwie zasadnicze części. *Cześć archiwalna – 203 Wydarzenia KwiekKulik* – to chronologiczna prezentacja kolejnych działań duetu, każdorazowo zaopatrzonej we współczesny opis, oraz prezentacja archiwalnych materiałów, zdjęć i transkrypcji niektórych dokumentów. Do tej części przynależy przedruk źródłowych tekstów Zofii Kulik i Przemysława Kwieka oraz *Słownik KwiekKulik* i *Słownik epoki*. Razem stanowią podręcznikowy, kanoniczny wykład na temat historii duetu, a dzięki *Słownikowi epoki* także na temat pewnego istotnego fragmentu życia artystycznego (i nie tylko) w PRL-u.

Ta właśnie część stanowi najmocniejszy element publikacji. Liczba wydarzeń, jak mówiła Kulik, wzrosła podczas pracy nad publikacją o kilkadziesiąt. Bez wielkiej przesady można powiedzieć, że znacząca część z nich jest publikowana po raz pierwszy (*Działanie z ramą*, *Rekonstrukcja – Sztuka Pasożytnicza*, *Ameryka*, *Zofii Kulik błaganie o przebaczenie* – by wymienić tylko kilka). Wysiłek włożony w opracowanie i przygotowanie tego materiału budzi respekt (podpisy pod ilustracjami będące nazwami plików odsyłają do cyfrowej wersji w komputerze Zofii Kulik), choć jest to wciąż jedynie wybór materiałów. Dopiero pełne opublikowanie zawartości archiwum w sieci (digitalizacja i przygotowanie do uruchomienia archiwum *online* trwają) wydaje się najodpowiedniejszą formą prezentacji czy raczej udostępniania archiwum. Mam głębokie przekonanie, że archiwum (ze swej istoty) jest zbiorem, którego nie da się ani pokazać na wystawie, ani wydać w książce. Archiwum można jedynie czytać. Sami musimy wybrać drogi, jakimi się po nim poruszamy.

Drugą część publikacji stanowią eseje krytyczne, które kontekstualizują działania KwiekKulik i kreślą rozmaite perspektywy ich odczytania. Obok autorów, którzy pisali już wcześniej o Kwiekach (Luiza Nader, Łukasz Ronduda, Maryla Sitkowska), pojawiają się tu teksty i perspektywy zupełnie nowe, jak esej Jacka Dobrowolskiego przedstawiającego współpracę KK z polskim ruchem hippisowskim (stanowią-



cym obecnie obiekt zainteresowania badaczy) czy mierzący się z problemem płci i *gender* tekst Ewy Majewskiej.

Te dziesięć tekstów typu *case study* jest niemal wyczerpującym materiałem interpretacyjnym. Niemal, bo jeden, w moim przekonaniu niezwykle istotny, aspekt dzieła KK został pominięty. Nikt nie pokusił się o analizę czysto wizualnego aspektu prac KwieKulik. Od dłuższego czasu żyjemy w dyktaturze dyskursu – widzimy tyle, ile wiemy, a wzrok nie jest już uprawionym narzędziem poznania. Niemniej nie sposób nie zauważyć „wielkiej mocy obrazów” stworzonych przez KwieKulik. Prezentowana po raz pierwszy w 2008 roku wielkoformatowa projekcja na trzy ekrany *Działań z Dobromierzem* robiła piorunujące wrażenie (część tego wizualnego materiału zamieszczono w książce). I oczywiście wiemy, że chodziło o metodyczne badania „działań materiałowo – przestrzennych” i „Czasosutki Estetyczne” (patrz *Słownik pojęć KwieKulik*); niemniej wszystko to zostaje w historycznym tle, a widać zapamiętuje niezwykle, intensywne, chwilami mocno opresyjne obrazy.

Uwaga ta dotyczy także wielu innych prac: kadrów z *Gry na Twarzy Aktorki* z filmu *Forma Otwarta* (nieważne jak dokładnie byłyby one opisane – filmowe kadry rejestrujące formalną grę wizualną za pomocą dostępnych rekwizytów funkcjonują zawsze jako pojedyncze obrazy), *Odmian Czerwieni/Drogi Edwarda Gierka, Ameryki, Póz* i wielu innych. Wydaje się, że ta sfera wciąż pozostaje do zbadania. Rozpoznano już i opisano miejsce KwieKulik w historii polskiej neoawangardy, zanalizowano społeczno-polityczny kontekst ich prac, cały czas próbuje się zrozumieć totalny fenomen projektu życia i sztuki Zofii Kulik i Przemysława Kwieka, ale wciąż zapomina się o niezwykle mocnej warstwie wizualnej ich prac, która będzie tylko rosła.

Agnieszka Szewczyk

Dawid Misiorny / Art Stations



## **ERNA ROSENSTEIN**

### **ORGANIZM**

Art Stations, Poznań  
 kuratorki: Dorota Jarecka, Barbara Piwowarska  
 18.05–01.09.2013

Nie sposób pisać o ostatnim pokazie prac Erny Rosenstein, nie odnosząc się do wystawy *Mogę powtarzać tylko nieświadomie* w Instytucie Awangardy i Fundacji Galerii Foksal w 2011 roku. Przygotowany wówczas przez Dorotę Jarecką i Barbarę Piwowarską pokaz był pierwszym, który sprobmatyzował dotychczasowy dorobek malarki – na co wskazuje choćby pobieżny przegląd katalogów dokumentujących poprzednie wystawy. Podzielona na dwie części ekspozycja umownie odpowiadała pojawiającemu się w tytule podziałowi na świadomość i nieświadomość. W galerii zebrano prace sterylnie odseparowane od siebie identycznymi ramkami, które rytmizują organiczne motywy i gęsto wypełniają przestrzeń. W lustrzanym odbiciu Studia Krasieńskiego nadbudowanym na tarasie wieżowca w alei Solidarności, na geometrycznych konstrukcjach (swoją formą nawiązujących do stelaży popularnych w wystawiennictwie we wczesnych latach 60.) zawisły drobne obiekty malarskie Rosenstein, zaś na powleczonym szarym płótnem blacie zebrano obiekty tworzone przez artystkę z tego, co było pod ręką.

Pisząc o lustrzaności galerii, mam na myśli przede wszystkim zabieg zderzenia tej bardzo intuicyjnej twórczości z duchem pokonstruktivistycznego ładu (choć wiemy dziś, jak bardzo czerpał on z surrealizmu) znaczonego w mieszkaniu taśmą niebieskiego skoczka. W galerii ów ład zaprowadzony został ręką kuratorek, które, pokazując nieznanę wcześniej wyroby ze zbiorów syna artystki, w kilka lat po jej śmierci decydują się zorganizować to, co składało się na życie codzienne malarki. Kolekcjonując w swej pracowni nieprzydatne już okruchy i nadając im rangę przedmiotów najwyższej wagi, zwracały uwagę na ich osobliwy urok oraz właściwości plastyczne, co ujawnia się w cytowanej przez dziennikarza rozmowie z artystką, którą przywołuje Robert Walenciak: „Przy żarówce pod sufitem wisi plastikowe błyszczące pudełko po czekoladkach. [...] Krąży, rusza się. Odbija światło. – Dlaczego pani to powiesiła? Coś takiego niepotrzebne? – A czy to pudełko chciało być niepotrzebne? Ono też chciało być. Ładne. Ważne. Czarodziejskie. Bo odbija światło w sposób czarodziejski, prawda?”.

Obiekty rodem z gabinetu osobliwości, wprowadzone do świata sztuki jako eksponaty, funkcjonowały w Instytucie Awangardy w mocno teatralizującej ekspozycji, która wniosła neobarokowego ducha do owej sztuki powstałej ze zgliszczy. Teraz pojawiły się w Poznaniu – starannie przebrane, na aksamitnym podłożu, w pięknych szklanych gablotach. Dzięki towarzyszącym im komentarzom zyskały status przedmiotów surrealistycznych.

W niezwykle plastycznym i sensualnym otoczeniu prezentowane są tajemnice Erny – na wystawie ułożono je w szerokim wachlarzu skupionym wokół malowanej szafy pochodzącej ze strychu (figuracja nieświadomości) artystki. Towarzyszy im awiatyczna forma ekspozycyjna wykonana przez kolegę z Grupy Krakowskiej, Tadeusza Kantora, który w ten sam sposób otulał niewielkie formy na wystawie indywidualnej artystki w Zachęcie (1967). Kolejną symetrią staje się antropologiczna postawa kuratorek odbijająca *de facto* zainteresowania samej Rosenstein. Ów sposób prowadzenia badań dał w efekcie wystawę delikatnie dotykającą traum i tematów tabu (wypowiedzianych na prośbę swego

męża Zenonie Macużance po jego śmierci, zastrzegając się jednak, że „Teraz to nie byłem ja. To [on] mówił moimi ustami”). Jest ten pokaz i próbą biografistyki, i wskazaniem potencjału studiów nad twórczością artystki. To również próba osadzenia jej dzieła w historii sztuki. Niezaspokojona towarzyszącym wystawie komentarzem liczę na wyczerpującą monografię.

Ewa Tatar

Muzeum Współczesne Wrocław



## **MAGAZYN LUXUS**

Muzeum Współczesne Wrocław  
 kuratorzy: Anna Mituś, Piotr Stasiowski  
 10.05–02.09.2013

O wystawie w Muzeum Współczesnym Wrocław już z daleka informował wielkoformatowy napis „LUXUS”, który został umieszczony na ostatnim piętrze budynku. Swoją estetyką i zachęcającym kolorem musztardy przywołał na myśl lumpeks albo sklep z artykułami z demobilu, które znajdowały się w schronie przeciwlotniczym zanim został on zaadaptowany na potrzeby świątyni sztuki. Nad drzwiami muzeum obramowanymi radośnie kolorowym graffiti natykamy się na dekorację ze sztucznych kwiatów, które układają się znowu w napis LUXUS. Pierwszym obiektem, jaki widzimy po

wejściu do środka, jest ciągnąca się przez wszystkie piętra korytarza MWW instalacja Pawła Jarodzkiego skonstruowana z bambusowych patyków obwieszonych przeróżnymi śmieciowymi obiektami. Telefony, kasety magnetofonowe, but, zegar, rower etc. Jednym słowem – luksus.

Legendarna wrocławska grupa Luxus – jak sami nazywają ją członkowie od momentu rozpoczęcia działalności – wyrosła w początkach lat 80. z sytuacji towarzyskiej, jaka wytworzyła się wokół wrocławskiego PWSSP. Skład grupy zmieniał się na przestrzeni lat do momentu jej rozwiązania w 1995 roku. Na początku Luxus tworzyli: Ewa Ciepiewska, Bożena Grzyb-Jarodzka, Paweł Jarodzki, Andrzej i Jerzy Głuszkowie, Piotr Gusta, Artur Gołacki i Andrzej (Futer) Jarodzki. Potem dołączyli do nich między innymi Jerzy Kosalka, Marek Czechowski, Małgorzata Plata, Stanisław Sielicki, Jacek (Ponton) Jankowski, Szymon Lubiński, Krzysztof (Kaman) Kłosowicz, Krzysztof Kubiak. W pierwotnym składzie grupa wydała pierwszy numer zina artystycznego „Magazyn LUXUS” – utrzymanego w estetyce i tworzono go w duchu etosu DIY. Nakład pisma wykonanego na zadrukowanym papierze do komputerów Odra liczył dziesięć egzemplarzy, a jego strony wypełniają komiksowe rysunki i szablony, wizualne anegdoty, często wykorzystujące symbolikę popkultury. W kolejnych numerach pojawiło się więcej tekstu, głównie w formie prześmiewczych haseł, krótkich fraz i komentarzy.

Na łamach magazynu grupa komentowała ówczesną rzeczywistość społeczno-polityczną. Kontestowano przedtransformatywny ponury marazm, szarość i tandetę, a jednocześnie huraoptymizm i zachłyśnięcie zbliżającym się z zachodu kapitalizmem oraz towarzyszącym mu konsumpcyjnym stylem życia. Operując konwencją żartu, ironii – nieco gorzkiego „darcia łacha”, którego celem jest jednak wywołanie refleksji krytycznej – artyści stronili od bezpośrednich zaangażowanych komentarzy. Nie interesowała ich polityka. W opublikowanym w drugim numerze zinu manifestie grupa oświadczyła: „Interesują nas gołe kobiety, szybkie zagraniczne samochody i podróże nad morze południowe. Na pierwszym planie jest duży śmietnik. Prawdziwy luksus można znaleźć zarówno w zagranicznej tabletkie, jak i w popielniczce pełnej kiepów. Lubimy wszystkich, którym się nie udało. Pijacy, narkomani, wykojeńcy i pederaci, emeryci bez emerytury i muzycy bez talentu. Mierzi nas powodzenie. Rzygamy cudzą sławą i nie chcemy własnej. (...) Nie chcemy żyć i nie chcemy umierać, chcemy mieć cały czas 40 stopni gorączki, palić 10 papierosów przed śniadaniem, pić mocną herbatę, nie spać i mieć rewelacyjne hamulce 2. tarczowe zastosowane w samochodzie BMW – powierzchnia szczęk 18 cm. Pełne bezpieczeństwo mamy w dupie. (...) NIE JESTEŚMY HEDONISTAMI!”. Łącznie ukazało się dziewięć numerów magazynu i to one stanowią główny punkt ekspozycji. Z okazji wystawy grupa przygotowała też specjalny numer pisma poświęcony chorobom, którego fragmenty zostały przedrukowane w wydawanej przez MWW jednodniówce.

Skumulowanie w muzeum niezwykle bogatego dorobku grupy przekłada się na charakter samej ekspozycji przypominającej bardziej magazyn czy składzik niż przestrzeń dla sztuki – co okazuje się właśnie najbardziej odpowiednią formą prezentacji twórczości Luxus. Trashowa estetyka kołaży

i szablonów, instalacji ze śmieci i obiektów znalezionych (np. instalacja *Miasto Luxusu* zrekonstruowana z materiałów z przełomu lat 80. i 90., przedstawiająca makietę jednej z dzielnic Wrocławia, brzydkiej i siermiężnej) zestawiona jest z malarstwem o innym charakterze – zbliżającym się ku realizmowi magicznemu i czasami ocierającym się o kamp.

Autoreferencyjność sztuki Luxusu pojawia się zarówno na poziomie tekstowym, jak i wizualnym (np. seria portretów członków grupy Bożeny Grzyb-Jarodzkiej). W szerszym kontekście wspomniany wcześniej towarzyski charakter grupy czyni z wystawy swoisty dokument na temat wrocławskiej sceny kontrkulturowej lat 80. i 90. Film *Rejestracja Wizualna Ciągła* zawiera muzykę Miki Moussoleum, Misty In Roots i Klausa Mitffocha. Pierwszemu zespołowi, którego liderem był Krzysztof (Kaman) Kłosowicz, poświęcony został szósty numer „Magazynu LUXUS”. Częścią ekspozycji są też luksusowe plakaty dla Klausu Mitffocha i zespołu Kormorany. Więcej o zainteresowaniach muzycznych grupy mówi instalacja z kaset magnetofonowych wyeksponowana w jednej z sal. Jest więc m.in. Coil, Diamanda Galás, Crass, Swans i David Byrne.

Na ostatnim piętrze MWW, które stanowi z założenia przestrzeń wolną od opieki kuratorskiej, członkowie grupy wyeksponowali swoje najnowsze realizacje. Przedstawiają one ścieżki obrane przez nich w indywidualnej praktyce twórczej. Bezpośrednio do tradycji grupy odnosi się Ewa Ciepielewska poprzez tytuł *environmentalu Ambulatorium LUXUS*, w którym pogrążony w półmroku niewielki pokój został zaaranżowany na (opuszczony?) gabinet – szafka i gabloty wypełnia stary sprzęt laboratoryjny, flakony, pudełka i słoiki z bliżej niezidentyfikowanymi substancjami. Warto też zwrócić uwagę na osobliwy obiekt Stanisława Sielickiego, *Karuzela z Madonnami*, który składa się z figurek przedstawiających Maryję ustawionych wokół ostrego źródła światła przykrytego abażurem. Abażur kręci się mechanicznie, przerywanym ruchem raz w jedną, raz w drugą stronę.

Jak obecnie przedstawia się recepcja twórczości Luxusu? Obecność grupy w przestrzeniach galeryjnych jest od lat usankcjonowana jej niemal podręcznikowym statusem (w tym kontekście jako ironicznie zabawna jawi się rejestracja rozmowy Maszy Potockiej z Łukaszem Guzkiem, podczas której krytycy kwestionują zasadność nazywania twórczości Luxusu mianem sztuki – taki wydaje się być zresztą cel pokazania nagrania na wystawie), do którego artyści zachowują charakterystyczny dla siebie dystans: na podłogach przestrzeni wystawienniczej leżą filcowe podeszwy-klapki, relikwety muzealnej przeszłości. Jedną z par ustawiona została przed kanonicznym już obiektem – pomnikiem *Kosałce – Naród*, który artysta w bezkompromisowym geście wystawił sobie sam. Dzisiejsze, retrospektywne spojrzenie na działalność grupy, której twórczość w znacznej mierze stanowiła spontaniczną reakcję na tu i teraz, jest siłą rzeczy przefiltrowane przez doświadczenie ponad dwóch dekad funkcjonowania w realiach III RP. Pozostaje tylko Wilde'owskie przeświadczenie, że „życie jest zbyt poważne, by o nim poważnie mówić”, które jawi się tutaj jako prawda absolutna.

Alicja Grabarczyk



Elżbieta Janicka i Wojciech Wilczyk / Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

## **ELŻBIETA JANICKA,** **WOJCIECH WILCZYK** **INNE MIASTO**

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa  
22.06–28.07.2013

Fotograficzny projekt *Inne Miasto* Elżbiety Janickiej i Wojciecha Wilczyka ma przypomnieć o dawnym przeznaczeniu przestrzeni stolicy, w obrębie której znajdowało się getto. Na wystawie w Zachęcie został zaprezentowany aktualny stan projektu, który ma być rozwijany przez kolejne lata.

Co widzimy na ścianach galerii? Panoramy centrum Warszawy. Poszarpany nierówną zabudową horyzont. Obdrapane do cegły kamienice, obok których wyrastają szklane wieżowce. Socrealizm. Peerełowską mieszkaniówkę. Na okładce katalogu towarzyszącego wystawie widnieje zdjęcie skrzyżowania ulicy Twardej z Emilii Plater. Na pierwszym planie zieje pustką dziura w ziemi wykopana pod fundamenty apartamentowca Cosmopolitan. „Dziura w ziemi to część warszawskiej tożsamości czy może nawet emblemat Warszawy” – mówi Elżbieta Janicka w wywiadzie z Lidią Ostalowską (tekst został zamieszczony w katalogu wystawy).

Janicka i Wilczyk odcinają się od sentymentalnego i melancholijnego spojrzenia na tereny związane z Zagładą. Ich zdjęcia są kompletnie wyzute z emocji. Kadry *Innego Miasta* epatują spokojem, jakby życie w stolicy zostało zatrzymane. Na ten efekt złożyło się kilka czynników: kadrowanie z wysokości (maksymalnie piętnaste piętro), unikanie silnego światła (zachmurzone niebo), fotografowanie tylko w okresie jesienno-wiosennym, kiedy nie ma w mieście zieleni, ostrość ustawiona na wszystkie plany. Precyzja i konsekwencja, z jakimi fotografowie przestrzegają narzuconych sobie zasad, są imponujące.

Zdjęcia powstały z myślą o uchwyceniu tak zwanych architektonicznych ostańców, czyli obiektów (pojedynczych budynków, kościołów), które kiedyś wchodziły w skład getta. Historyczne budowle z czasem obrosły w nową architek-

ture. Autorzy starają się z jak największą precyzją ukazać realną panoramę pozostałości po getcie. Ale właśnie przez to obiektywne, dokumentarne podejście, projekt Janickiej i Wilczyka nieoczekiwanie staje się pracą o urbanistycznym chaosie stolicy. Artystom udało się uchwycić wszystko to, co w Warszawie najbrzydsze, wręcz odpychające. Patrząc na te zdjęcia, czuję rozdrażnienie. Widzę nawarstwienie kolejnych pomysłów na plan zabudowy miasta. Niewyobrażalny chaos. Widzę, że wygrywiają inicjatywy sponsorowane przez największy kapitał, ale niekoniecznie wartościowe pod względem estetycznym i urbanistycznym. Widzę, że nikt nie panuje nad architekturą Warszawy. Na końcu widzę również historię miasta i te ostańce, które giną w natłoku nowych form.

Oglądane z pewnej odległości zdjęcia – choć sporych rozmiarów – są nieczytelne, bo i samo miasto jest nieczytelne. Na wystawie oraz w towarzyszącym jej katalogu obok fotografii umieszczono krótkie opisy podpowiadające co przedstawiają zdjęcia i o którą część getta chodzi. To jednak za mało, by bez problemu zrozumieć i docenić zamysł fotografów.

W przywołanym już wywiadzie Janicka słusznie zauważa, że stolica jest reprezentacyjna i reprezentatywna dla całego kraju. Owszem, teren getta niknie w panoramie miasta, ale symbole jego istnienia spotkać można na każdym kroku: tablice pamiątkowe, pomniki, ślady muru na chodniku, właśnie ukończone Muzeum Historii Żydów Polskich. Dobrym przykładem pielęgnowania pamięci są też wieloletnie walki o zachowanie pierzei kamienic przy ulicy Próżnej, gdzie odbywa się Festiwal Warszawa Singera. Jeszcze niedawno Janicka te pomniejsze obiekty pamięci skrupulatnie udokumentowała w albumie *Festung Warschau*. Teraz domaga się, aby „dokończyć bilansu i podjąć konfrontację ze stanem faktycznym”.

Trudno wymagać, by stolica nieustannie rozwijającego się państwa na każdym kroku przypominała o swojej przeszłości, zwłaszcza w centrum. To tutaj znajdują się najatrakcyjniejsze działki, a ceny należą do najwyższych. Teren, na którym dziś stoi kończony właśnie apartamentowiec Cosmopolitan, pierwotnie należał do fundacji Shalom. Projekt budynku zlecono Stefanowi Kuryłowiczowi, jednak po uzyskaniu wstępnych warunków zabudowy okazało się, że inwestycja jest za droga, więc fundacja sprzedała działkę. Teraz planuje urządzić w części wysokościowca Centrum Kultury Jidysz. Czy można to już nazwać marginalizowaniem przeszłości tego terenu?

W rozmowie z Lidią Ostałowską autorzy stwierdzają, że mur getta miał znaczenie symboliczne, ponieważ prawdziwe podziały istniały w głowach i sercach ludzi. Pytanie jaką zmianę myślenia lub społeczną dyskusję miałyby wywołać zamknięte w murach Narodowej Galerii Sztuki *Inne Miasto*?

Dziura w ziemi faktycznie może być emblematem tożsamości, ale w moim odczuciu symbolizuje ona raczej wyrwę w edukacji. Osoba bez odpowiedniej wiedzy historycznej i tak nie będzie sobie w stanie wyobrazić ogromu obszaru dawnego getta. Zobaczmy tylko brzydkie bloki, zrujnowane kamienice, ruchliwe ulice i zapierającą dech w piersiach panoramę wieżowców ze szkła i stali. Nieliczni zobaczą coś więcej.

Anna Diduch



Fundacja Galerii Foksal / Muzeum Sztuki w Łodzi  
fot. Monika Chojnicka

## **CEZARY BODZIANOWSKI** **TO MIEJSCE NAZYWA** **SIĘ JAMA**

Muzeum Sztuki w Łodzi  
kurator: Jarosław Suchan  
26.04–04.08.2013

Otwarta w kwietniu i trwająca do sierpnia wystawa jednego z najciekawszych polskich twórców współczesnych, Cezarego Bodzianowskiego, jest ukłonem w stronę artysty od lat związanego z Łodzią. Bodzianowski nie tylko w tym mieście mieszka, ale też lokuje tu większość swoich projektów. Nie należy więc się dziwić, że to Muzeum Sztuki w Łodzi (we współpracy z Museum Abteiberg Mönchengladbach) zorganizowało jego pierwszą retrospektywną wystawę. Choć „retrospektywa” w tym przypadku to określenie niezbyt trafione. Bodzianowski w swojej karierze przeprowadził ponad tysiąc akcji i nie da się ich wszystkich pokazać na wystawie czy zamieścić w książce.

Wchodząc do Pałacu Maurycego Poznańskiego, w którym mieści się Muzeum Sztuki w Łodzi, trudno oprzeć się wrażeniu, że zderzenie historycznych ornamentów budynku z surową dokumentacją *performance’ów* to kolejna akcja Bodzianowskiego. Pałac ma piękną klatkę schodową z wielkim oryginalnym witrażem, a w niektórych salach zachowała się sztukateryjna dekoracja z końca XIX wieku. Niedoskonała i jakby robocza rejestracja działań Bodzianowskiego odstaje od przestrzeni świeżo wyremontowanego Muzeum.

*To miejsce nazywa się jama* jest wystawą prywatną. To dokumentacja nakręcona nieprofesjonalną kamerą, nie edytowana na „gładko”, często ze słabym dźwiękiem. Daleko jej do projekcji w wysokich technologiach na wyjątkowo płaskich ekranach. To raczej część archiwum rodzinnego, zapis wydarzeń.

Ta wystawa jest też dialogiem artysty z Moniką Chojnicką, żoną i główną dokumentalistką jego twórczości. Przeglądając się dorobkowi Bodzianowskiego, wiele osób zapomina o ich ścisłej współpracy. Film *Paraklausithyron* realizowany na wystawę w Łodzi rozwiewa te wątpliwości. Jest to wywiad z Moniką Chojnicką i Cezarym Bodzianow-

skim. Chojnicka szczerze i wyczerpująco odpowiada na pytania dotyczące wspólnej pracy i twórczości, a także życia prywatnego. Odpowiada też w imieniu swojego męża, który w tle milcząco przemierza salę. *Paraklausithyron* był w starożytnej Grecji typem pieśni lirycznej. To monolog zakochałego wypowiadany pod drzwiami ukochanej.

Wystawa w Łodzi składa się z kilkunastu filmów, fotografii i obiektów. Już na wejściu wita nas zdjęcie z łódzkiej akcji w 2009 roku pt. *Onto*. Bodzianowski stoi na wysokiej drabinie, za nim widzimy wielkoformatową reklamę wykorzystującą dzieło Michała Anioła *Stworzenie Adama* z Kaplicy Sykstyńskiej. Drabina jest ustawiona tak, jakby Bóg Kreator swoim palcem wskazywał, a może namaszczał artystę.

Z kolei w akcji z 2010 roku zatytuowanej *Myk*, prezentowanej nieco dalej na pięknej jesiennej fototapecie, artysta siedzi na drzewie w miejskim parku w Łodzi ukryty za wielkim żółtym liściem. Cały park jest pełen żółtych liści. W pewnym momencie zaczyna wiać wiatr i liść opada z drzewa, a wraz z nim – artysta.

Do jednego z muzealnych kaloryferów został przypięty obiekt *Giro d'Italia* (2007). Obiekt ten jest dialogiem z kultowym ready-made'em Marcela Duchampa, czyli kołem rowerowym przyczepionym do góry nogami do stołka. Bodzianowski wykonał swoją wersję, po czym przypiął ją bezpiecznie łańcuchem rowerowym.

Wyszukiwane przez Cezarego Bodzianowskiego i poetycko komentowane absurdy polskiej rzeczywistości są mi wyjątkowo bliskie. Ba, dużo bliższe niż te, które wynajduje się w innych krajach, gdzie absurdów jest mniej i trzeba zbudować całe wydarzenie od początku. Jedną z moich ulubionych akcji jest ta przeprowadzona w Muzeum Sztuki w Łodzi. Bodzianowski nakleił na oknach od wewnętrznej strony dziedzińca napis „STOMATOLOGIA”. Jak przystało na czytelną reklamę, każda litera jest na osobnej kartce.

Książka towarzysząca wystawie, której Muzeum Sztuki w Łodzi było współwydawcą razem z Museum Abteiberg Mönchengladbach i Mousse Publishing z Mediolanu, to obszerna, pięknie wydana publikacja w twardej oprawie. Zawiera komentarze do wybranych akcji autorstwa samego Bodzianowskiego, a także teksty krytyczne pisane przez Jarosława Suchana z Muzeum Sztuki w Łodzi, Susanne Titz z Muzeum Abteiberg w Mönchengladbach, Catherine Wood z Tate Modern w Londynie i Adama Szymczyka z Kunsthalle w Bazylei. Catherine Wood, zawodowo zajmująca się teatrem i performance'em, analizuje personalny, niewidzialny, improwizowany teatr Bodzianowskiego. Adam Szymczyk pisze o podejściu artysty do widza i dokumentacji oraz o momentach zawieszenia jako o metodzie artystycznej. Jarosław Suchan znajduje z kolei w jego twórczości kontynuację awangardowej myśli m.in. Guy Deborda, która za zadanie postawiła sobie zmienianie rzeczywistości, nadawanie nowych sensów oraz przeistoczenie otoczenia w przestrzeń doświadczenia estetycznego. Susanne Titz próbuje ustalić, jaki wpływ na artystę miał kontakt z twórczością Rene Magritte'a, Marcela Broodthaersa, surrealistów i konceptualistów.

Książka jest wydana w trzech językach: po polsku, niemiecku i angielsku, co z pewnością ułatwi jej dystrybucję w księgarniach artystycznych na całym świecie. Niewąt-

pliwie przybliży ona czytelnikom twórczość Cezarego Bodzianowskiego – artysty, którego działalność trudno ująć w jakiegokolwiek ramy.

Katarzyna Szydłowska



Tadeusz Rolke / MOCAK

## **TADEUSZ ROLKE** **STUDIO ROLKE**

MOCAK, Kraków  
kurator: Witek Orski  
17.05–16.06.2013

Czarno-białe zdjęcie wykonano nieco z góry. Kompozycję tworzą kobiece nogi. Dół obrazu to fragment rozchylnych ud, środek – zgrabne łydki, wreszcie przy górnej krawędzi stopy, a między nimi, a raczej pod nimi, twarz leżącego mężczyzny. Oto Tadeusz Rolke. Na zdjęciu widać jeszcze dłonie mężczyzny podtrzymujące stopy kobiety oraz jego nagi tors. Trudno jednoznacznie powiedzieć, czy ciężar i pozycja siedzącej okrakim anonimowej fotografi sprawią przy-



ARTLOOP

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

02 ARTLOOP FESTIVAL  
SOPOT 05-08.09.2013

WYSTAWA +  
DESIGN  
WARSZTATY  
MUZYKA +  
SZTUKA  
FILM +  
VIDEO

MIND  
THE  
GAP!

Rafał Bujnowski  
Robert Kuśmirowski  
Nicolas GrosPierre +  
Olga Mokrzycka-GrosPierre  
Kobas Laksa  
Daniel Rumiancew  
Anna i Adam Witkowsy  
Dominika Skutnik  
Anna Królikiewicz  
Joanna Zastróżna

oraz

PROJEKT „PLAC ZABAW”  
Filip Kozarski  
+ Beza Projekt  
+ Razy2



jemność Tadeuszowi Rolke, czy też widzimy grymas, rodzaj wymuszonego przemocą uśmiechu.

Opisana fotografia jest kontrapunktem do pozostałych kilkunastu zdjęć nestora polskiej fotografii. Na innych zdjęciach wybranych przez kuratora wystawy, Witka Orskiego, to mężczyzna patrzy i fotografuje, a kobieta objawia się niczym piękny przedmiot. Na pierwszy rzut oka Rolke bawi się kobietami. One pozują, on fotografuje. Jednak uproszczeniem byłoby powiedzieć, że Rolke przy pomocy niezawodnego aparatu fotograficznego zamienia kobiety w towary, a Orski eleganckie obrazy sufluje widzom do konsumpcji. Wybitny fotoreporter, jak zwykle o nim pisać krytycy, odsłania wystawę Orskiego swoją słabością – raczej nałóg niż grzeszne hobby.

Wystawa w MOCAK-u dowodzi, że Rolke jest kobietami dosłownie przygnieciony. Fotograf z uzależnieniem już nie walczy. Jak zauważa Witek Orski w tekście towarzyszącym wystawie, Rolke „przede wszystkim potrafi taki rodzaj fotografowania sproblematyzować, czyniąc istotnym przedmiotem swej twórczości zagadnienie pośrednictwa fotografii w tym, co męskie i żeńskie”. Nieco to pretensjonalne, a znaczy mniej więcej tyle, że zanim się Rolke całkowicie w heterochuci zatraci, naciska jeszcze spust migawki. Bo na czym innym problematyzacja czy też raczej sublimacja ma w wypadku tych intrygująco prostych zdjęć polegać? Zdjęcia, które powstają w *Studio Rolke* nie mają w sobie nic z „wybitnego fotoreportażu”. To solidna fotografia studyjna, rozkoszna sesyjna robota. W galerii zamiast problematycznych eksperymentów z tożsamością widzimy raczej szlachetne, miękkie akty, które mogą przypominać tradycję organizowanych w latach 70. w Krakowie pseudo-artystycznych konkursów „Wenus”. Niektóre z przedstawionych sytuacji mają w sobie wiele z damsko-męskiej erotycznej gry, sporo tu niedopowiedzeń i seksualnego napięcia.

Dla Witka Orskiego, znanego w środowisku fotografa młodego pokolenia i zarazem kuratora wystawy, wybór zdjęć z archiwum Tadeusza Rolke to coś więcej niż rodzaj prostego dialogu międzypokoleniowego. To prawda, że Orski zaproponował inne, odświeżające spojrzenie na twórczość najczęściej wystawianego w ostatnich latach polskiego fotografa. Kurator Orski ucieka od fotoreportera Rolke, przekreśla Rolke zafascynowanego historią i Holocaustem, zapomina o Rolke jako salonowym portreciście i dokumentaliście życia artystycznego. W zamian puszcza wodze fantazji: tworzy własny wizerunek nieistniejącego mistrza i poszukuje analogii z twórczością gigantów hetero-nie-normatywnego aktu fotograficznego w osobach Helmuta Newtona i Nobuyoshi Araki.

Motto wystawy wzięte z Arakiego („*A strip show is a discourse on photography*”) oraz ramy niczym z tokijskiej Taka Ishii Gallery roztaczają w MOCAK-u aurę niezwykłości, lekkości i elegancji. Rolke *à la japonaise* smakuje wyśmienicie i docenić należy pracę kuratora, który – jak w rozmowie przyznaje – dokonał tytanicznej pracy, by spośród tysięcy zdjęć wybrać tych kilkanaście składających się na tak piękny zestaw. W rzeczy samej, to najładniejsza, najzgrabniejsza i jedna z najbardziej seksownych (feministki powiedziałyby „seksistowskich”) wystaw w dorobku Tadeusza Rolke.

Wystawa w MOCAK-u jest zatem grą z wizerunkiem Tadeusza Rolke tworzonym w ostatnich latach przez liczne grono kuratorów (Tomasz Plata, Kamil Julian, Krystyna Piotrowska, a nade wszystko Marek Grygiel), galerzystów (od Fundacji Galerii Foksal po Le Guern), redaktorów (autorzy tomu *Kobieta to...*), a nawet filmowców (Piotr Stasik), o współpracy z artystami nawet nie wspominając (od Chrisa Niedenthala po Polę Dwurnik).

Rolke jest hiperaktywny, jest wszędoobylski, nie daje się okiełznać i zaszufłakować, jest młodszy duchem chyba nawet od swojego czulego kuratora Witka Orskiego. Dla Tadeusza Rolke – jak głosił tytuł jego dużej wystawy zorganizowanej przed kilku laty w stołecznym CSW – „wszystko jest fotografią”. Wszystko, a więc na szczęście nie tylko „strip show”.

Adam Mazur



Bartosz Gońka / BWA Zielona Góra

## **MAGDALENA STARSKA** **PLAN NA OTWARTYCH** **KOŁACH**

BWA Zielona Góra  
kurator: Jakub Banasiak  
22.03–14.04.2013

Jadąc pociągiem z Warszawy do Zielonej Góry, trzeba przejechać przez Poznań. Kolejowa trasa stanowi znakomite prelude do przekrojowej wystawy Magdaleny Starskiej *Plan na otwartych kołach* w zielonogórskim BWA. Jesteśmy bowiem świadkami próby odczarowania wizerunku artystki kojarzonej dotychczas raczej z kręgiem PENERSTWA czy jak niektórzy wolą – Nowej Ekspresji Poznańskiej. Podobne etykiety przysłały dotąd autonomiczny charakter twórczości Starskiej i uniemożliwiały osadzenie jej prac w odpowiednim kręgu problemowym. Nie bez znaczenia jest tu też postać kuratora wystawy, Jakuba Banasiaka, który reprezentował artystkę jeszcze w galerii Kolonie. Banasiak nie kroi

wystawy na siłę i za wszelką cenę, a przy okazji fachowo serwuje naprawdę dobry kawałek sztuki.

Wystawa zaczyna się oczywiście od Poznania: w przedsiomku głównej sali wyświetlane są zapisy wideo dwóch *performance'ów*: *Wici nici krzaki* (2009) oraz *Pom bum bam* (2008). Jeśli gdzieś miałbym szukać Starskiej-penerki, to właśnie tutaj. Obydwie akcje (*Pom bum bam* zostało przeprowadzone z Natalią Mleczak, a *Wici nici krzaki* z Izą Tarasewicz) były podobne. Polegały na lataniu po mieście w fantazyjnych i trochę idiotycznych kostiumach oraz oznaczaniu sobą najwykleszych rzeczy – artystki skaczą po samochodach, ocierają się o mur, obsypują styropianem albo karmią cherlawe rośliny jakimś płynem z plastikowej butelki. Zwłaszcza *Pom bum bam*, które zostało wykonane podczas słynnej i symptomatycznej dla PENERSTWA wystawy *Dobre do domu i na dwór*, wpisuje się w przynależną tej grupie narrację. Tytuł, języcki parking, ułomność, patos, tymczasowość, przypadkowa publika – to stylistyka głęboko penerska. Ale poznańskie projekty artystki są w przypadku *Planu na otwartych kołach* zaledwie wstępem do nowego odczytania jej twórczości.

Kiedy wchodzę do głównej sali, momentalnie dopada mnie zapach butwiejącego siana, dźwięk przelewanej wody, a oczom ukazuje się przedziwny świat, którego próżno szukać na co dzień w galeriach sztuki. Początkowo trudno to wszystko ogarnąć wzrokiem – prace ułożone są ciasno, tworząc coś w rodzaju osobliwej pieczary albo sennej wizji, gdzie rządzą prawa zgoła inne od tych, do których przywykliśmy, odwiedzając wycackane i statyczne przestrzenie galeryjne. Nawet pan pilnujący wystawy już na wstępie poinformował, że „do sianka można wchodzić, prace dotykać”.

Zgodnie z sugestią wszedłem do sianka, czyli pracy *Na uspokojenie* (2010). To dość partyzancko sklecona ziemianka, w której umieszczono najróżniejsze domowe przetwory dostępne dla każdego na wyciągnięcie ręki. Warunek jest jeden: jeśli chcesz coś wziąć, musisz przynieść coś ze sobą. Mówi się, że kryzys ostatnio puka do drzwi. Może dlatego chwili wytchnienia, porządku i poczucia bezpieczeństwa powinniśmy szukać w najprostszych międzyludzkich gestach. Zresztą nie bez powodu jedną ze ścian zdobi zwielokrotniony napis namalowany kilkoma kolorami farby – *Miłość* (2013). W pierwszej chwili tego rodzaju filozofia może wydawać się banalna i naiwna, rodem z książki Paulo Coelho. I pewnie taka jest. Jednak to, co u innych mogłoby zostać poczytane za wadę, stanowi zasadniczą siłę Starskiej. Dlaczego? Do głowy przychodzą mi co najmniej dwa powody.

Po pierwsze, Magdalena Starska maksymalnie zawęza optykę – to artystka szczegółu. Skupiając się na najbanalniejszych i najbardziej elementarnych przedmiotach oraz zjawiskach, nie popada jednocześnie w artystyczną pretensjonalność spod znaku „niedozwolonej codzienności” czy „magicznych dworców kolejowych”. Sięga po rzeczy domowe, o najniższej randze, takie jak: gips, filc, koce, pianki, paprotki, obierki, nakrętki od słoika. Za budulec jej prac służą często stany skupienia: rozpad, topnienie czy ściekanie, czego doskonałym przykładem jest główne dzieło wystawy – *Na stopnienie lodów* (2008). To rodzaj wieloelementowego (modyfikowanego w zależności od ekspozycji) ołtarza, na

którym artystka złożyła dwa topniejące włoskie lody. Często działania Starskiej porównuje się do rytuałów. Nie lubię takich określeń, bo zwykle wiążą się z tanim wyobrażeniem o jakichś specjalnych, ponadprzeciętnych cechach artysty, który „wie lepiej”, „doznaje oczyszczenia” czy „wchodzi na wyższy poziom świadomości”. U Magdaleny Starskiej podobna mi się to, że w istocie odprawia ona rytuały *à rebours*. Jest szamanką podłogi.

Po drugie, twórczość Starskiej to chyba najbardziej wyrazisty przykład sztuki, której się nie czyta, która nie jest „o czymś”, a przy okazji nie popada w jałową dekoracyjność. Jej prace przesycone są skrajną afirmacją drobnych namacalnych przejawów życia. Jednocześnie sprawiają wrażenie widzianego po raz pierwszy tworzu. To sztuka, która jest – używając słów Wojciecha Bąkowskiego – „nieznaną przyjemnością”.

Nieznaną na polskiej scenie artystycznej. Nikt tak jak Starska nie potrafi sprowadzać wielkich spraw do parteru, czyniąc z nich sytuacje jednostkowe i tym samym przeżywane na nowo. Taki jest *Tunel* (2009), który stanowi rodzaj wypowiedzi o zabarwieniu mocno egzystencjalnym. Symboliczny charakter tytułowego tunelu odsyła nas do tak uniwersalnych motywów jak początek i koniec, narodziny i śmierć. Magdalenie Starskiej udaje się jednak wpisać los ludzki w spokojny rytm natury. Robi to przy pomocy naczyń, które w kółko przelewa tę samą wodę. Cała instalacja została sklecona jakby naprędce z filcu, papieru, liści, lampek oraz plastikowych skrzynek. Ani krztyny pretensjonalności!

Podobny jest *Dźwig* (2012), praca tak miniaturowa, że można ją przypadkiem ominąć. A przecież wyraża powszechne i wszechwładne prawa fizyczne. Metoda artystki przypomina nieco tę stosowaną przez Mirona Białoszewskiego, który podobno potrafił godzinami gapić się na skrawek podłogi albo kawałek margaryny, doszukując się w tych pospolitych obiektach cudowności. Starska zmusza nas do zawieszenia na moment racjonalnej percepcji i poddania się potędze wyobraźni, która pozwala w nakrętce od słoika ujrzeć słońce (*Słońce*, 2012), a w czajniku z zagotowaną wodą wulkaniczny pejzaż (*Wulkan*, 2011).

Przeżywanie kameralnych sytuacji, sięganie po przedmioty dostępne na wyciągnięcie ręki – to ostatnio popularne tendencje artystyczne. Traf chciał, że w tym samym czasie, co Starska, swoją indywidualną wystawę w sali obok miała Gizela Mickiewicz (*Pokaz siły*). Można uznać, że obie artystki zbudowały swoją twórczość na podobnym fundamencie. Jednak pod względem formalnym i poetyckim to przeciwległe bieguny. Jeśli u Mickiewicz wszystko jest ostatecznie zamknięte i podane publiczności bez zakłóceń, to prace Starskiej przybierają raczej formę procesu i oferują możliwość interakcji. Zamiast wizualnego chłodu otrzymujemy zagęszczanie form, a w miejsce wysublimowanych przeżyć – wyływającą na wierzch afirmację świata, w którym ożywa nawet sztuczna paprotka.

Janek Owczarek





## **SEBASTIAN CICHOCKI, ŁUKASZ JASTRUBCZAK**

### **MIRAŻ**

wydawca: Bunkier Sztuki  
Kraków 2013

Głęboka i dziwna jest studnia przeszłości, z jakiej czerpiemy budulec pamięci i historii – zbiorowej i indywidualnej – co do którego nigdy nie ma żadnej pewności, gdyż woda w studni zatruta. Nie jest ona ponadto przejrzystą wodą życia, lecz zawiesistą raczej cieczą, w której więcej myślanej poezji niż prawdziwej historii. I już niby taka kłamliwa i opowiedziana pod wpływem zatrutej wody opowieść zmienia się w zawsze prawdziwą przeciwieństwo historii, kiedy nagle zdajemy sobie sprawę, że to tylko poezja; że powiedziane to ładnie, ale bez sensu. I nie ma w tym niczyjej winy – taka natura historii.

Dam taki oto przykład: książka autorstwa Sebastiana Cichockiego i Łukasza Jastrubczaka zatytułowana *Miraż*. Publikacja zawierająca fotografie Jastrubczaka i tekst Cichockiego została wydana przez krakowski Bunkier Sztuki i jest częścią wystawy Jastrubczaka pod tym samym tytułem, która odbyła się w Bunkrze na przełomie kwietnia i maja ubiegłego roku. Dowiedzieć można się także, że książka wydana została w ubiegłym roku – co naturalnie stawia mnie, gdyby w te informacje uwierzyć, w idiotycznej sytuacji piszącego poniewczasie krytyka. Szczęśliwie jednak prawdy w tych informacjach niewiele, dużo za to zmyślenia. Owszem, pamiętam ubiegłoroczną – bardzo dobrą zresztą – wystawę artysty w krakowskiej instytucji i na tym koniec. Nie pamiętam bowiem, by książka była wówczas jej częścią. Nie była,

gdyż być nie mogła, wydana została bowiem kilka miesięcy temu. Jednym słowem: tytułowy miraż. Fatamorgana.

Ta niewielka, licząca ledwie ponad sto stron książeczka jest jednak wielce interesująca. Dla mnie z kilku przynajmniej powodów. Po pierwsze, to ciągle rzadkie, zbyt rzadkie w polskim świecie sztuki medium sprawia, że kolejną książkę (artystyczną, artystów) witam z nieskrywaną radością. Nieprzerwana od lat 60., a wywodząca się – w uproszczeniu – gdzieś od Eda Rusch'y tradycja współczesnej książki nie ma wielkiej ani długiej, ani też bogatej niestety historii w sztuce polskiej. Nic dziwnego, jeśli wziąć pod uwagę fakt, że w naszych akademiach kształcących profesjonalnych artystów książka (koniecznie z przydawką artystyczna) nieodmiennie kojarzy się z pracowniami, gdzie studenci i studentki zmuszani są do perwersyjnej ekwilibrystyki polegającej na tworzeniu książko-podobnych przedmiotów lub do ręcznego ozdabiania cudzych książek (głównie poezji, jak się zdaje). Są jednak w polskiej współczesności przykłady książek stworzonych przez artystów i artystki, które bez wahania można uznać za wybitne. Wymienię tu swoje dwie ulubione: *Xanadu* Agaty Biskup (2010) i *Jak jsem potkal dábla* Honzy Zamojskiego (2010).

Interesujące – to po drugie – że zarówno powyższe pozycje, jak i *Miraż* Cichockiego i Jastrubczaka to książki drogi, rodzaje osobistych itinerariów, w których na różne sposoby prywatne historie podróżujących splatają się z historią piisaną przez wielkie „H”. Nikogo to dziwić nie powinno, jeśli weźmie się pod uwagę klasyczne i wzorcowe – autorstwa przywołanego już Amerykanina – *Dwadzieścia sześć stacji benzynowych* (1963), a także „islandzkie sagi” Roni Horn czy Romana Signera i Tumiego Magnússona.

Po trzecie w końcu, *Miraż* Cichockiego i Jastrubczaka jest dziełem ciekawym dlatego, że stanowi alternatywę dla tradycyjnego modelu współpracy artysty z kuratorem, być może dystynkcję tę znosząc w ogóle. Widać to dobrze, gdy porówna się wcześniejszą książkę – *Psy z Úskúdar* (2010) – jak *Miraż* stworzył wraz z Joanną Rajkowską. O ile w przypadku kooperacji z Rajkowską nazwisko Cichockiego znalazło się na okładce książki za nazwiskiem artystki, ignorując porządek alfabetyczny, a tym samym pierwszeństwo przyznając artystce, o tyle w *Mirażu*, w zgodzie z alfabetem, nazwisko Cichockiego widnieje przed nazwiskiem Jastrubczaka. Gest może niewielki, ale znaczący, równouprawniający w autorstwie.

Na powyższych trzech punktach kończy się moja nieskrywana radość z ukazania się książki. Przynajmniej na razie. Bo co poza interesującą formą oferuje ta publikacja? Co jest, reanimując starą dystynkcję, jej treścią? Sam Cichocki postrzega *Miraż* jako powieść i oddanie hołdu Robertowi Smithsonowi zarazem, co powiedział w jednym z wywiadów. I znowu prawda, i znowu złudzenie. Cóż, można wiele o *Mirażu* powiedzieć, ale na pewno nie to, że jest on powieścią, gdyż zamieszczonych w książce tekstów Cichockiego – jakie ten wysyłał drogą mailową Jastrubczakowi, który z kolei ilustrował je zdjęciami, odsyłając „pisarzowi” – nie łączy żadna porządkująca narracja. Nie, *Miraż* nie jest powieścią. Zdawkowe uwagi to jeszcze nie literatura, jak wyraziła się ongiś Gertruda Stein na temat twórczości Ernesta Hemingwaya.

Czy jest *Miraż* (ten swoisty fototekst, ale na pewno nie powieść) hołdem dla Smithsona? Na pewno tak. Hołdem jednak swoiście rozumianym. Bez wątpienia postać i myślenie – zwłaszcza o miejscu i jego związkach z pamięcią i historią – amerykańskiego giganta przenikają całą książkę. Smithson, w którego myśleniu o miejscu – zarówno o swoim rodzinnym Passaic, jak i o odwiedzanych przez niego Wielkim Jeziorze Stonym i Jukatanie – dominuje swoista dialektyka rekonstruująca i dekonstruująca zarazem pamięć miejsca, a czas historyczny miesza się swobodnie z czasem geologicznym, lustra natomiast nie odbijają rzeczywistości, jest najistotniejszym punktem odniesienia dla autorów *Mirażu*.

Nawiązania do Smithsona są bardzo dobrze widoczne; zarówno jeśli idzie o samo myślenie o mirażowej rzeczywistości, jak i w strategii przyjętej jako metoda twórcza. A ta polega na intertekstualnych i interwizualnych grach oraz szaradach, jakimi zabawiają się autorzy, na wszechobecnym cytowaniu – w tym książek nigdy nienapisanych i autorów nigdy nieistniejących (głęboka i dziwna jednak jest studnia przeszłości...) – a także traktowaniu miejsc i ich opisów jako palimpsestu. Neonowe napisy z hotelu Chronos & Coatllicue, jakie pojawiają się w tekście, są oczywiście cytataami z *Colloquy of Chronos and Coatllicue* Smithsona, a niejaki Jan G. Lee – urodzony jak Smithson w 1938 roku – jest autorem wydanej w 1992 roku książki pod tytułem *We Aimed To Be Amateurs*, której tytuł w jakże dziwny sposób jest tytułem manifestu grupy Art & Language z 1995 roku i *et cetera...* A zatem znów miraż, a jeśli odbicie, to w krzywym zwierciadle, powidok.

A więc – tutaj zbieram myśli – Smithson to urodzony w Lafayette Hills w stanie Kalifornia Jan G. Lee, który wydał książkę autorstwa Art & Language... Jan G. Lee – wymawiam głośno, ćwicząc swój akcent. Brzmi trochę jak Liam Gillick. A więc, raz jeszcze, Smithson to w tej optyce Gillick. Artysta, który wraz z Henrym Bondem wykonał sławną *Documents Series* na początku lat 90. Gillick, jak wiadomo, wcielił się w dziennikarza, który komponował tekst do dostarczonego mu przez Bonda materiału wizualnego. W ten sposób powstawał rodzaj fototekstu nieujętego wszakże w ramę książki – jakże mirażowego, opowiedzianego przez zmyślenie – ilustrującego rzekomo prawdziwe historie. A zatem *Miraż* nie jest zapisem podróży Jastrubczaka z tekstem napisanym przez Cichockiego. A może właściwiej będzie powiedzieć, że jest, ale jest też czymś więcej – cudzą podróżą, która już dawno dobiegła końca i którą się ciągle powtarza.

Tylko właściwie po co w formie książki? Czuję. Zawrót głowy. Ktoś pomyślał chyba, że jest polskim Sebaldem. A jest polskim Cichockim i Jastrubczakiem. Cóż. Żle im nie życzę, dobrze też jednak nie wróżę.

Wojciech Szymański



MOCÁK

## **EKONOMIA W SZTUCE**

MOCÁK, Kraków

kuratorki: Monika Koziół, Delfina Piekarska,

Maria Anna Potocka

17.05–29.09.2013

Trudno obecnie, w kolejnym roku kryzysu i coraz ostrzej narzucających się pytań o dominujący w ostatnich dekadach model ekonomiczny i o ewentualne alternatywy wobec neoliberalnej opcji, o bardziej aktualny temat. A jednocześnie trudno, pełny pułapek. Dobrze pokazuje to wystawa „Ekonomia w sztuce” zorganizowana w krakowskim MOCÁK-u.

Jej autorzy, jak sami podkreślają, chcieli pokazać twórczość dotykającą problemu rynku, kapitalizmu i buntu przeciwko niemu. Prace odnoszące się zarówno do etyki działań oraz mechanizmów ekonomicznych, jak i wpływu ekonomii na życie społeczne i polityczne. Wreszcie bezpośrednio dotykających relacji ekonomia-sztuka i gry rynkowej prowadzonej w jej obrębie.

W MOCÁK-u zgromadzono prace kilkudziesięciu artystów powstałe przede wszystkim w ostatnich dwóch dekadach. Układa się z nich dość niejednoznaczny obraz, niestety chwilami zahaczający o banał. Dlaczego tak się stało? Być może artyści nie mają dostatecznych narzędzi, by porządzić sobie z wyzwaniem będącymi, jak to niedawno opisał Iwan Krastew na łamach „Aspen Review”, efektem rewolucji Woodstock-Wall Street, niekanonicznego, ale szczęśliwego małżeństwa rewolucji społecznej z lat 70. z jej gloryfikacją indywidualizmu – i ekonomicznej rewolucji 80. z jej triumfem wolnego rynku. Być może artyści wizualni nie są w stanie wpisać się w toczący się obecnie spór – używając bardzo grubych kwantyfikatorów – między keynesistami a zwolennikami szkoły chicagowskiej dotyczący granic interwencji państwa w gospodarkę, chociaż np. Eugene Birman potrafił skomponować niewielką operę *Nostra Culpa* odnoszącą się do sporu między prezydentem Estonii Toomasem Hendrikem Ilvesem a znanym ekonomistą Paulem Krugmanem; sporu dotyczącego strategii wychodzenia z obecnego kryzysu.

Jednak zaryzykowałbym inną odpowiedź: problemem jest wybór prac pokazanych na wystawie. Plakaty Klausa Staetcka, zestawiającego np. scenę Ukrzyżowania z napisem Coca-Cola, sprowadzają poruszane przez artystę kwestie do prostych, niemalże agitkowych komunikatów. Obiekty Peruwianki Joty Castro, artystki stale poruszającej problem konsumpcjonizmu i innych negatywnych zjawisk związanych z wolnym

rynkiem – jak *Hipoteka* (2009) – wisielcza lina spleciona z jednodolarówek – czy *Prywatny tancerz* (2009), czyli rura do tańca wykonana z tychże banknotów – aż nadto popadają w oczywistość. Nie oznacza to, że w MOCAK-u zabrakło dzieł w sposób bardziej skomplikowany odnoszących się do rzeczywistości. Rirkrit Tiravanija sprytnie strawestował hasło „*more courage less oil* na *Less Oil More Courage*” (2009), wpisując dawne głośnie wezwanie artystów (więcej odwagi mniej farby) w istotne konflikty współczesności, dotyczące problemu źródeł energii oraz uwikłań politycznych i konfliktów zbrojnych z nimi związanych. Na wystawie znalazły się także fałszywe funty wykonane przez Banksy’ego z podmienianymi postaciami (np. Elżbietę II zastąpiła na banknocie księżna Diana). Artysta nie tylko podważył monopol państwa na emisję waluty, podkopując w ten sposób jeden z fundamentów władzy, ale zwrócił uwagę na problem reprezentacji tego, co staje się symbolicznym znakiem wspólnoty (przedstawienia na banknotach pełnią taką funkcję i są jednym z narzędzi organizacji zbiorowych wyobrażeń).

Ciekawym komentarzem do zaniechania w ostatnich dekadach krytycznego namysłu nad współczesnym kapitalizmem, zwłaszcza w naszej części Europy, jest *Kapitał* (2012) Mony Vătămanu i Florina Tudora. Rumuńscy artyści zajęli się funkcjonowaniem klasycznego dzieła Marksa, niegdyś obowiązkowej lektury w krajach komunistycznych, dziś zaś całkowicie zapomnianego. Można przy tej okazji postawić pytanie, czy odrzucając wszystko, co łączyło się z poprzednim systemem, pozbyliśmy się także narzędzi przydatnych do krytycznego oglądu rzeczywistości (inna rzecz, co z myślą Marksa zrobili jego następcy).

Wreszcie w MOCAK-u uwagę przykuwają zapisy dwóch akcji. *Rozpad* Michaela Landy’ego (2001) to film dziejący się w dawnym budynku znanej sieci handlowej C&A. W miejscu zazwyczaj sprzedawanych tam towarów znalazły się przedmioty będące własnością artysty: od rzeczy codziennego użytku, tych najbardziej zwyczajnych, po prace innych artystów z Damienem Hirstem właśnie. Wszystko to na oczach publiczności zostało pieczołowicie zniszczone. Landy urządził święto antykonsumpcji, a może wręcz przeciwnie, konsumpcji w stanie czystym, ostatecznego zawładnięcia przedmiotami, których nikt już więcej nie będzie mógł posiadać.

Natomiast Santiago Sierra w roku 2005 w długim korytarzu Muzeum Sztuki Współczesnej w Bukareszcie mieszczącym się w budynku powstałym jeszcze za czasów Ceaușescu ustawił 398 kobiet. Każda z nich powtarzała: „Daj mi pieniądze”. Widzowie zostali skazani na przepychanie się przez żebrzący szpaler. W przestrzeni galerii zetknęli się, w skondensowanej formie, z tym, co można spotkać na ulicach wielu europejskich miast, ale co jest spychane na margines, wypychane ze świadomości. Sierra w *Korytarzu w Domu Ludowym* kolejny raz postawił pytanie dotyczące niewinności i winy sztuki oraz relacji artysty ze światem zewnętrznym.

Obie prace, może nie wprost, dotyczą problemu relacji sztuka-rynek. Dzieła dotyczące tej kwestii to zresztą najlepsza część krakowskiej wystawy. Jest ona poruszona w bardzo różnych aspektach, ze szczególnym zwróceniem uwagi na rynkowy wymiar sztuki i manipulacje z tym związane.

Białorusinka Łada Nakoneczna wykonała serię pejzaży i dokonała ich wyceny biorąc za podstawę godzinową stawkę pracownika danego kraju – Niemcy, Polska, Ukraina – z którego pochodził dany widok. Za każdym razem wartość jej dzieła okazywała się znacząco inna, chociaż same rysunki niewiele się od siebie różnią. Prosty zabieg, ale dobitnie ukazujący różne statusy artysty. Praca, wysiłek stworzony w powstanie dzieła, nie mają tak wielkiego znaczenia, jak uwarunkowania ekonomiczne.

W MOCAK-u znalazła się także *Kolekcja Mileny Bujnowskiej*. Jej ojciec Rafał w 2004 roku namalował 21 obrazów, które następnie wymienił z innymi artystami na ich własne dzieła (m.in. z Maciejowskim, Susidem, Sawicką czy Sasnałem). W ten sposób powstał zbiór będący w zamierzeniu zabezpieczeniem na przyszłość dla córki artysty. Bujnowski stworzył swoisty fundusz powierniczy, przypominając, że sztuka była i jest także lokatą kapitału. Nieopodal zaś pokazywany jest film *Skórka za wyprawkę*. Oskar Dawicki – odwołując się do formuły telesprzedazy – postanowił w 2006 roku spieniężyć obraz otrzymany od Bujnowskiego, wykorzystując chwytły stosowane przy tego typu prowadzeniu handlu. Wystąpił niczym telemarketer oferujący jeszcze lepsze patelnie czy najnowszy, jeszcze szybciej odchudzający preparat, sprzedając twórczość artystyczną do zwykłego towaru.

Oglądając wystawę w MOCAK-u można odnieść wrażenie, że rynkowy aspekt sztuki wzbudza obecnie największe emocje (nieprzypadkowo w katalogu tak dużą uwagę poświęcono Williamowi Bongardowi i jego „art aktuell”, czyli newsletterowi wysyланemu prenumeratom w latach 1970–1985 i zawierającemu „poufne informacje dotyczące międzynarodowej sceny artystycznej”, w tym ranking *Kunstkompass* – listę 100 najbardziej znaczących artystów). Zaś nieformalnym patronem wystawy stał się Joseph Beuys i jego równanie *Kunst=Kapital*, które przez kolejne dekady było komentowane, cytowane i parafrazowane (na wystawie jest też inne równanie: *Kultur=Kapital* zaproponowane przez Alfredo Jaara). Beuys zwrócił uwagę na rynkowe uwikłania współczesnej sztuki, ale problemu nie można sprowadzić do prostego potępienia i żądania, by sztuka była całkowicie izolowana od rynku. Ciekawsze jest pokazywanie rozmaitych zależności i wydobywanie zjawisk niekoniecznie dostrzeganych, np. dotyczących rynkowego wymiaru kapitału kulturowego, które stawia Jaar. Jak zwraca uwagę Edwin Bendyk w tekście *Ekonomia pojedynczości* zamieszczonym w katalogu wystawy, oryginalność, czyli to, co było zarezerwowane dla pola sztuki, dziś dotyczy całej gospodarki (zwłaszcza tzw. przemysłów kreatywnych). Jednak w imię efektywności i dążenia do szybszej akumulacji kapitału, dokonuje się też zmiana sposobu produkcji. Następuje redukcja znaczenia twórcy – „dostarczyciela” oryginalności – i to nie tylko poprzez mechanizację samego procesu produkcji, ale także tworzenia dzieła. Niektórzy artyści, jak Andy Warhol (nieobecny niestety w MOCAK-u), dostrzegli ten proces dużo wcześniej i potrafili skutecznie się w nim odnaleźć. Głębszej refleksji na ten temat jednak na krakowskiej wystawie zabrakło. Wniosek z ekspozycji może być tylko jeden: od ekonomii łatwo nie uciekniemy.

Piotr Kosiewski



## **PLANETE+ DOC FILM FESTIVAL 2013**

Warszawa, 10–19.05.2013

Wrocław, 12–19.05.2013

W *Wyprawie na koniec świata* (2013) Daniela Dencika obserwujemy załogę złożoną z naukowców i artystów podróżujących żaglowcem wśród lodowców Grenlandii. Badacze (geochemik, archeolog, zoolog, biolog morski) wierczą w skałach, zbierają próbki wody i oglądają swe znaleziska pod mikroskopem w zaaranżowanym laboratorium. Niemal każde ich posunięcie służy nowemu odkryciu, a każde słowo przekłada się na potwierdzenie kolejnej teorii. Malarze Daniel Richter i Tal R oraz fotograf Per Bak Jensen, choć cenieni w pewnym środowisku, w tym gronie czują się jak idioci. Richter stwierdza autoironicznie: „Jesteśmy dobrzy w tym, że nic nie wiemy”. Podczas, gdy ich koledzy prowadzą kolejne zawile wyliczenia, artyści podziwiają widoki, szkicują, słuchają Metalliki, nudzą się, próbują dotknąć absolutu, po czym idą na spotkanie niedźwiedzia polarnego, nie zdając sobie sprawy z prędkości jaką jest w stanie osiągnąć ten drapieżnik. Zaprośzenie do wspólnej podróży przedstawicieli odmiennych środowisk było eksperymentem podjętym prywatnie przez właściciela statku. Odbyło się kilka podobnych, mieszanych turnusów, ale tylko jeden z nich był filmowany. Wyraźna polaryzacja zachowań uczestników wyprawy była zapewne sztucznie napędzona przez ograniczenia przestrzenne oraz obecność kamery, przed którą każdy miał swoje pięć minut. Skrajność postaw staje się tu jednak źródłem komizmu wszelkiej proweniencji – od klasycznego ślapsticku (seria potknięć i upadków walczących z żywiołem artystów) po mniej (naukowcy) lub bardziej (ludzie sztuki) abstrakcyjny humor słowny. Na pokładzie żaglowca, w zapierających dech okolicznościach przyrody, toczyło się wiele ciekawych, inspirujących dla obu stron dyskusji. Cała załoga wraz z jej twórczym i intelektualnym potencjałem w każdej chwili mogła jednak pójść na dno – całkowicie uzależniona od kaprysów natury.

Analogiczna równość zapanowała w programie jubileuszowej, dziesiątej edycji festiwalu Planete+ Doc Review, na którym pokazano szereg ciekawych retrospektyw autorów sytuujących się na pograniczu sztuk.

Twórczości Petera Mettlera, nawet gdyby bardzo się starać, nie sposób przypisać do żadnej koherentnej kategorii. Kanadyjski reżyser, operator, scenarzysta, montażysta i dźwiękowiec, który mógłby być godnym następcą zmarłego niedawno Chrisa Markera, tworzy osobiste, wielowątkowe eseje filmowe. Ich wspólnym mianownikiem jest najczęściej podróż (poruszanie się w przestrzeni prowokuje do szukania asocjacji, kulturowych analogii, odważnego grzebania we własnej przeszłości). W ramach retrospektywy Mettlera zaprezentowano sześć filmów. Przeglądowi towarzyszyły także trzy wystawy (dwie w Warszawie i jedna we Wrocławiu), wykład mistrzowski oraz Live Cinema Show, podczas którego reżyser wraz Fredem Frithem na żywo miksowali obraz i dźwięk.

Najstarszym spośród wyświetlanych na Festiwalu esejów Kanadyjczyka był świetny *Obraz świata* (1994). Projekt będący analogową próbą uchwycenia zorzy polarnej zainspirowany został rozmową z meteorologiem i fotografem Andreasem Züstem, który później został producentem filmu. Ekipa wraz ze specjalnie skonstruowanym na tę okazję aparatem – dostosowanym do pracy w ekstremalnie niskich temperaturach – wyruszyła za koło podbiegunowe, na daleką, kanadyjską północ. Poklatkowy zapis niezwyklego zjawiska atmosferycznego, będący początkowo głównym celem twórców, stanowi w rezultacie tylko fragment filmu, puentując poetycko szereg zainspirowanych *aurora borealis* wątków. Prowadzona z offu odautorska narracja, stała element filmów Mettlera, podąża swobodnie za myślą reżysera. Charakterystyczne falowanie zorzy, wymykający się opisom ruch kojarzony właśnie z przepływem myśli, pobudza wyobraźnię i staje się źródłem historii graniczących niejednokrotnie z fantastyką. Jedna z ciekawszych sekwencji przedstawia mieszkańców pokrytego lodem Churchill, którzy z zaangażowaniem opowiadają o świetlnym zjawisku i prywatnych, związanych z nim skojarzeniach. Każdy z rozmówców gestykuluje zamaszycie, odwzorowując dziwne drganie wiatru słonecznego.

Próba rejestracji efemerycznego fenomenu, jak najwierniejszego odwzorowania go, prowokuje szereg pytań o wiedzenie i jego techniczne zapośredniczenie. Nowe technologie, specyfika i niedoskonałości filmowego medium, to kwestie, które do dziś poruszane są przez uzależnionego od eksperymentowania reżysera. Podobnym rozważaniom sprzyja ulotny charakter podejmowanych przez Mettlera tematów. W swoim najnowszym filmie *Koniec czasu. Wszystko zaczyna się teraz* (2012) twórca skupia się na różnych koncepcjach związanych z upływem czasu. Nie wartościując żadnej z przedstawianych teorii, podróżuje z (cyfrową już) kamerą od podziemnego laboratorium Europejskiej Organizacji Badań Jądrowych, gdzie obserwuje działanie Wielkiego Zderzacza Hadronów, do buddyjskich klasztorów, w których powstały, ściśle z czasem powiązane, mity założycielskie tej religii. Rozbudowana forma eseju, którego poszczególne segmenty ulokowane są w różnych częściach świata, przypomina wcześniejsze, najbardziej rozpoznawalne dzieło kanadyjskiego autora, *Hazard, bogowie i LSD* (2002), którego produkcja zajęła dziesięć lat, a do ostatecznego montażu przystąpiono z ponad pięćdziesięcioma godzinami dobrego materiału.

Mettler nie chce być przezroczysty. Ujawnia swoją podmiotowość nie tylko poprzez prowadzoną spokojnym

głosem intymną narrację, ale także przez zabiegi montażowe (zderzenia kadrów w podróznicznych esejach reżysera oparte są na często naznaczonych ironią, piętrowych skojarzeniach formalnych i treściowych). Dobry warsztat dokumentalny, objawiający się przy bliskim kontakcie z filmowanymi ludźmi, łączy się w pracy Kanadyjczyka z nieprzerwaną pogonią za nowymi sposobami obrazowania, niedosytem związanym z ograniczeniami technologicznymi. Dzięki otwartości przyzwyczajonych do metody pracy Mettlera producentów, twórca niejednokrotnie mógł pozwolić sobie na dyktującą szlak podróży improwizację, spontaniczne podążanie za zbiegami okoliczności.

Improwizacja to także istotny element projektu Life Cinema Show, który polega na miksowaniu obrazów na żywo do wykonywanej równocześnie muzyki. Mettler, który do współpracy przy tworzeniu ścieżek dźwiękowych swoich filmów zapraszał już wielu uznanych kompozytorów i instrumentalistów, m. in. Jima O'Rourke, Third Eye Foundation czy Christiana Fennesza, w warszawskim Teatrze Studio wystąpił z brytyjskim jazzmanem Fredem Frithem. Przenikanie kadrów zapożyczonych z autorskich filmów, multiplikacja wielokolorowych, abstrakcyjnych kompozycji oraz inne efekty, uzyskiwane są przez reżysera dzięki specjalnie dostosowanemu do jego potrzeb oprogramowaniu, które jest na bieżąco udoskonalane. Korzystając z ogromnej bazy materiału, w tym z odrzuconych podczas montażu dokumentalnych fragmentów, Mettler wchodzi w dialog z gitarowym eksperymentatorem.

Ich wspólny występ, będący rezultatem wieloletniej współpracy, był o wiele ciekawszy niż wystawy kanadyjskiego artysty prezentowane podczas festiwalu. W holu kina Iluzjon na kilku ekranach telewizyjnych zobaczyć można było krótkie formy wideo oparte na nakładanych na siebie filmowych warstwach. Pozbawione improwizatorskiego charakteru, stały się one jednak wyłącznie teledyskowymi dodatkami do muzyki o new age'owym charakterze. Nie zachwycała również plenerowa ekspozycja zdjęć reżysera pod tytułem *Jesteśmy naturą, która myśli o sobie*. Powiększone do rozmiaru reklam AMS plakaty ginęły w zgiełku miasta, ustawione na trawniku przy Pałacu Kultury. Fotografie faktur w skali makro, widoków z lotu ptaka czy opuszczonych, trawionych przez naturę budynków, zebrane podczas pracy nad *Koniec czasu...*, o wiele lepiej sprawdzały się osadzone w szerszym, filmowym kontekście. Wystawy towarzyszące retrospektywie Petera Mettlera, choć dobrze, że wpuszczone w tkankę miasta, odstawały znacząco od poziomu paradokumentalnych esejów autora *Obrazu świata*.

Podobnych wniosków, całe szczęście, nie można było wysnuć w przypadku przeglądu prac Sharon Lockhart, której ekspozycja w CSW Zamku Ujazdowskim nie była wyłącznie uzupełnieniem kinowych projekcji, ale stanowiła równorzędny punkt programu, będąc równocześnie osobną całością. *Milena, Milena* to pierwsza w Polsce retrospektywna wystawa amerykańskiej autorki. Medytacyjny charakter prac Lockhart czuło się zaraz po wejściu do pierwszych wyciemnionych pomieszczeń ekspozycyjnych, gdzie naprzeciw siebie wyświetlany był filmowy dyptyk pod tytułem *Double Tide* (2008). Na zaloopowanych wideo, rejestrowanych oryginalnie na taśmie 16 mm, przez ponad trzy kwadranse obserwować można

było ciężką pracą poławiaczki małż, brodzącej w wodzie o wschodzie i o zachodzie słońca. Artystka, podobnie jak Mettler w swojej najnowszej produkcji, głównym bohaterem wideo uczyniła czas. Jednak w jej minimalistycznej, pozbawionej cięć kompozycji, pozbawiony komentarza widz wtapia się w obraz i odczuwa trwanie na własnej skórze.

Wypracowywana przez lata metoda pracy Lockhart, będąca wariacją na temat formy dokumentalnej, różni się znacznie od warsztatowych wyborów Kanadyjczyka. Podczas projekcji prezentowanych w ramach sekcji Planete+ Doc Special (gdzie pokazywane były graniczące ze sztukami wizualnymi eksperymenty) wyświetlono dwa kluczowe dla filmografii artystki i zbliżone w swej konstrukcji obrazy: *Goshogaoka* (1998) oraz *Teatro Amazonas* (1999). Nieruchoma, zafiksowana w miejscu kamera, w obu filmach stawia widza w niewygodnej pozycji.

*Goshogaoka* to rejestracja treningu drużyny koszykówki w sali gimnastycznej gimnazjum na japońskich przedmieściach. Dziewczyny, w grupie i indywidualnie, odgrywają przed kamerą doprowadzone do perfekcji rutynowe ćwiczenia, które tak naprawdę są drobiazgowo opracowaną choreografią. Czasami biegną w rzędach wprost do kamery, czasem „akcja” rozgrywa się poza zasięgiem obiektywu i tylko po odgłosach dobiegających z dalszej części sali domyślamy się, że młode koszykarki wciąż się poruszają. Teatralność (wszystko rozgrywa się na tle szkolnej kurtyny) i autorska obecność Lockhart podkreślona jest przez radykalne kadrowanie oraz cięcia (obraz złożony jest z sześciu dziesięciominutowych segmentów oddzielonych czarnym ekranem).

Podobne zabiegi – artystyczne ingerencje w świat przedstawiony polegające na „odgrywaniu codzienności” – stosowali początkowo w swoim filmie *Aleksander* (2013) (mającym premierę podczas Planete+ Doc) Anka i Wilhelm Sasnalowie. Szybko jednak, uwiedzeni przez rzeczywistość, poddali się jej i zrezygnowali z podobnych gestów (więcej o filmie w internetowym wydaniu „Szumu”). Natomiast Lockhart, choć także zafascynowana tym, co ją otacza, zazwyczaj dokładnie instruuje swoich bohaterów. Pozostawiając znamiona obiektywnej obserwacji – zostawia niezauważalny dla nieświadomych widzów, reżyserski ślad.

*Teatro Amazonas*, swoisty sequel *Goshogaoka*, zrealizowany został w jednym, niemal trzydziestominutowym ujęciu osadzonym w tytułowej operze zlokalizowanej w brazylijskim Manaus, znanej kinomanom z obrazu *Fitzcarraldo* (1982) Wernera Herzoga. Zastygła kamera skierowana jest w stronę publiczności. Wybrani w drodze rozbudowanego castingu (Lockhart w asyście antropologów przeprowadziła około sześćset rozmów) reprezentanci wszystkich dzielnic miasta słuchają monumentalnej, awangardowej kompozycji chóralnej autorstwa Becky Allen. Początkowo skupieni, powoli zaczynają się nudzić, wiercić i rozmawiać. Z czasem szum dochodzący od strony publiczności staje się głośniejszy niż muzyka. Zniecierpliwienie, skumulowane zwłaszcza podczas dziesięciominutowych napisów końcowych, w których wymienieni zostali wszyscy uczestnicy przedsięwzięcia, dało się odczuć także podczas projekcji w warszawskiej Kinotece. Dla autorki zainspirowanej sposobem pracy reformatora filmu etnograficznego Jeana Roucha, filmy są rodzajem kulturo-

GALERIA BWA  
ZIELONA GÓRA.  
PREZENTUJEMY  
SZTUKĘ,  
WSPÓŁCZESNA,  
[WWW.BWAZG.PL](http://WWW.BWAZG.PL)



BWA ZIELONA GÓRA

wego eksperymentu. Kamera (ekran), zwłaszcza w obrazie z 1999 roku, działa tu trochę jak lustro, w którym jedna społeczność przygląda się drugiej okiem uzbrojonym w siatkę uprzedzeń, kolonialnych naleciałości i stereotypów.

Podsumowaniem poświęconego dzieciom fragmentu wystawy Lockhart był film *Podwórka* (2009) nakręcony w Polsce, na którego projekcję można było trafić po obejrzeniu serii subtelnych, przywodzących na myśl pastele Stanisława Wyspiańskiego, fotograficznych portretów przedstawiających nieletnich modeli w malowniczym zamysleniu. Adam Budak, który w 2009 roku zaprosił amerykańską twórczynię do Łodzi na Festiwal Czterech Kultur, a teraz był kuratorem wystawy w CSW, skłonił autorkę do nagięcia swoich twórczych zasad. Lockhart zazwyczaj poprzedzała swoje filmy wnikliwym *researchem* socjologicznym, była blisko filmowanych osób, zdobywała ich zaufanie poprzez wspólną pracę. Tym razem nakręciła film w miesiąc, spontanicznie, bez żadnego przygotowania. Seria kilkunastominutowych, rejestrowanych z dystansu ujęć dzieci bawiących się na łódkach podwórkach, ukazuje bohaterów całkowicie wtopionych w szary krajobraz. Zadziwia ich kreatywność w wymyślaniu zabaw oraz umiejętność adaptacji i zagarniania wyrugowanej z rozrywkowych atrybutów przestrzeni.

Lockhart zaprzyjaźniła się z jedną ze swoich młodych przewodniczek, tytułową Mileną, i uczyniła ją „wielką nieobecną” warszawskiej ekspozycji. Zdjęcie dziewczynki zakrywającej twarz widnieje jedynie na plakacie wystawy. Podobno będzie ją można zobaczyć w kolejnym projekcie artystki. Może to właśnie spotkanie skłoniło amerykańską artystkę do zagłębienia się także w swoją przeszłość. Na wystawie po raz pierwszy było można zobaczyć przefotografowaną przez Lockhart serię zdjęć z jej dzieciństwa pt. *Untitled Studies* (1996–2013).

*Milena, Milena* to ekspozycja badająca napięcia przebiegające pomiędzy pokrewnymi mediami – filmem i fotografią. To także pytanie o ich niejasny, ontologiczny status. W konsekwentnie, niespiesznie realizowanych projektach Lockhart, czasowość, która zazwyczaj stanowi wyróżnik pomiędzy statycznymi zdjęciami i ruchomym obrazem, zostaje poddana w wątpliwość, zmanipulowana artystycznym gestem, zapośredniczona lub sztucznie wyeksponowana przez autorkę.

W programie sekcji Planete+ Doc Special ubarwiającej festiwalowy repertuar różnorodnością form znalazła się również prezentacja prac pochodzących ze zbiorów Filmoteki Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Z bogatego archiwum wybrano trzy tytuły, których twórcy, polscy artyści sztuk wizualnych, mierzą się z konwencją dokumentu, pozostając wiernymi jej klasycznym zasadom lub autorsko ją przetwarzając.

Pokazane w jednym bloku filmy można uporządkować według stopnia ingerencji w przedstawiany wycinek rzeczywistości, czyli w podstawową materię każdego dokumentu.

W *Kisielandzie* (2012) Karol Radziszewski filmuje swoje spotkania z Ryszardem Kisielem, twórcą gejowskiego zina „Filo”; Kisiel, w reakcji na milicyjną akcję Hiacynt przeprowadzoną w latach 1985/86, realizował z przyjaciółmi odważne, rozbieżne sesje. „MO zrobiło mi *coming out*, więc nie miałem już nic do ukrycia” – mówi Kisiel, który za namową,

po latach, decyduje się odtworzyć sceny zapisane na kolorowych slajdach. W klasycznym dokumencie Radziszewskiego prezentowane są intymne materiały archiwalne przechowywane w mieszkaniu bohatera filmu (także będącym reliktem poprzedniej epoki): pełne humoru, ale i ważnych komunikatów, makiety legendarnego „Filo” oraz szalone zapisy hedonistycznych sesji, które po raz pierwszy wystawione są na widok publiczny.

Prostą dokumentacją artystycznej akcji był obraz *Plener rzeźbiarski. Świecie* (2009) Artura Żmijewskiego (który oglądać można także na stronie Filmoteki). Zapis zorganizowanych przez Żmijewskiego warsztatów, podczas których do wspólnej pracy autor zaprosił siedmioro artystów oraz robotników z fabryki konstrukcji stalowych, odnosi się do idei integracji środowisk i międzyklasowej kolaboracji propagowanej między innymi przez elbląską Galerię El w latach 60. i 70. XX wieku. W wyniku współpracy powstały rzeźby plenerowe, których uroczyste odsłonięcie wieńczy pracę Żmijewskiego. Osadzony we współczesnym kontekście obraz unaoacza zdegradowany status klasy robotniczej oraz pokazuje utopijność integracyjnych idei. Plener rzeźbiarski mógłby towarzyszyć pokazowi nie wyświetlanego na tegorocznym Festiwalu Planete+ Doc filmu *Przerwa obiadowa* (2008) Sharon Lockhart, gdzie w jednym ujęciu (wydłużonym ośmiokrotnie dzięki obróbce cyfrowej) w powolnej panoramie pokazywana jest hala stoczni wypełniona spożywającymi śniadanie pracownikami. Tu również przywracana jest do łask eliminowana także z kultury wizualnej klasa robotnicza, do której powolnej obserwacji, rekompensującej brak podobnych przedstawień, widz nakłaniany jest w sali kinowej.

Anna Baumgart, opierając się na materiałach archiwalnych, filmach Ruttmana, Richtera czy Themersonów, ale najbardziej chyba bazując na wyobraźni własnej oraz historyka awangardy prof. Andrzeja Turowskiego, w swoim mockumentie pod tytułem *Zdobycy słońca* (2011) przedstawia historię wypełnionego dziełami sztuki pociągu agitacyjnego relacji Moskwa-Berlin, który wyruszył ze stolicy Rosji w 1920 roku i nigdy nie dotarł do celu. Tajemnicza, nagła przeprowadzka Strzemińskiego do Kuluszek czy Malewicz krzyczący w niebogłose „gdzie jest pociąg?” – to obrazy nakreślane przez „gadające głowy” starające się odtworzyć losy symbolu rewolucyjnej utopii w filmie będącym przykładem fikcji historycznej. I tak doszliśmy do punktu, w którym forma dokumentalna – zamiast ją eksploatować – pyta o rzeczywistość.

Planete+ Doc Film Festival, otwierając swój program na filmy wymykające się utartym definicjom, będące owocem gorączkowych, artystycznych poszukiwań i twórczego niezaspokojenia, godnie wszedł w drugą dekadę funkcjonowania. Mam nadzieję, że w przyszłych, już nie jubileuszowych latach, organizatorzy nie odstąpią od „mieszania porządków”, a festiwal będzie gościł twórców tej miary co Lockhart i Mettler.

Jagna Lewandowska

W

S

K

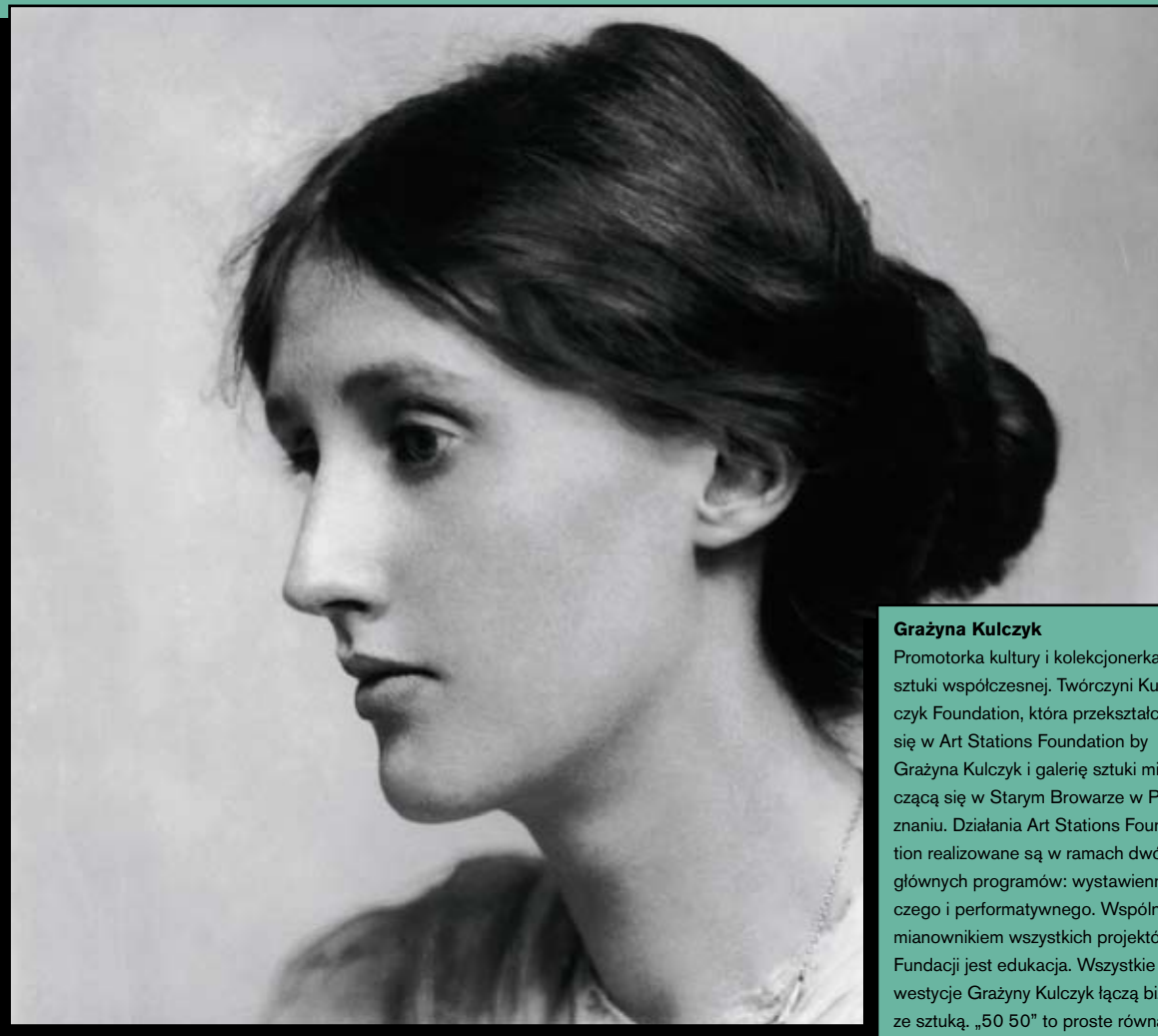
D

Z

D

Z

E



Fot: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:3AVirginiaWoolf.jpg>  
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9b/VirginiaWoolf.jpg>

#### **Grażyna Kulczyk**

Promotorka kultury i kolekcjonerka sztuki współczesnej. Twórczyni Kulczyk Foundation, która przekształciła się w Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk i galerię sztuki mieszczącą się w Starym Browarze w Poznaniu. Działania Art Stations Foundation realizowane są w ramach dwóch głównych programów: wystawienniczego i performatywnego. Wspólnym mianownikiem wszystkich projektów Fundacji jest edukacja. Wszystkie inwestycje Grażyny Kulczyk łączą biznes ze sztuką. „50 50” to proste równanie opisujące jej styl prowadzenia biznesu i działań społecznych przecinających się z promowaniem kultury. Najnowszym projektem Grażyny Kulczyk jest wydawnictwo MUNDIN założone wspólnie z Honzą Zamojskim.

#### **VIRGINIA WOOLF**

- 1. VIRGINIA WOOLF**
- 2. MARGARET THATCHER**
- 3. WISŁAWA SZYMBORSKA**
- 4. AGNIESZKA OSIECKA**
- 5. ALINA SZAPOCZNIKOW**
- 6. LOUIS BOURGEOIS**
- 7. AGNES MARTIN**
- 8. JOAN MITCHELL**
- 9. KAZUYO SEJIMA (ZA 21ST CENTURY MUSEUM OF CONTEMPORARY ART W KANAZAWIE)**
- 10. LISE LINDSTROM (ZA *TURANDOT*)**