

SVIT

Štefánikova 43A, 150 00 Prague 5
Czech Republic

www.svitpraha.org

VASIL ARTAMONOV & ALEXEY KLYUYKOV

HABIMA FUCHS

ANDREW GILBERT

JASANSKÝ – POLÁK

JIŘÍ KOVANDA

MAREK MEDUNA

JAN MERTA

MARKUS SELG

LENKA VÍTKOVÁ

MONIKA ZAWADZKI



Monika Zawadzki, John&Paul&Ringo&George, 2011.
Styropian, czarna farba, błyszcząca, metalowa konstrukcja.
640 × 310 × 200 cm.
Zdjęcie z wystawy Moniki Zawadzki "Blackbird". SVIT, 2011.
Zdjęcie Tomáš Souček.

Due January 3, 2014

Two exhibitions opening
simultaneously
in Warsaw and Brussels
at the same moment
a baby girl is born

David Horvitz

Jan Mot, Brussels
Dawid Radziszewski, Warsaw



Bownik DISASSEMBLY

Premiera: grudzień 2013

www.mundin.org

Dla każdego gestu inny aktor

Galeria Art Stations
Stary Browar, Poznań
17 stycznia – 4 maja 2014
Wernisaż: 16 stycznia, godz. 19

Magdalena Abakanowicz
William Anastasi
Miroslaw Bałka
Geta Brătescu
Pierre Bismuth
Halina Chrostowska
Kate Davis
Tadeusz Kantor
Tim Knowles
Jarosław Kozłowski
Edward Krasiński
Marcin Maciejowski
Dora Maurer
Jerzy Nowosielski
Tony Orrico
Carol Rama
Bruno Schulz
Alina Szapocznikow

Program performatywny

Aleksandra Borys
Magdalena Ptasznik
Anna Steller
Rodrigo Sobarzo de Larraechea



art stations
foundation by Grażyna Kulczyk

POZnań*

*Miasto KNOW-HOW



CYFROWE ARCHIWUM
FUNDACJI ARTON

FUNDACJA ARTON.PL

ARTYŚCI:

Wojciech Bruszewski
Zofia i Oskar Hansenowie
Andrzej Jórczak
Anna Kutera
Romuald Kutera

Paweł Kwiek
Jan Świdziński
Ryszard Waśko
Krzysztof Wojciechowski
i Archiwum Fundacji Arton

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Dofinansowano
ze środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa
Narodowego

SZTUKA WYMIANY

Art of Exchange

Kolekcja Józefa Robakowskiego
[UŚPIONY KAPITAŁ 4]

Józef Robakowski's Collection
[LATENT CAPITAL 4]



PROFILE
FUNDACJA

Oranżeria Muzeum Pałac w Wilanowie
Orangerie Wilanow Palace Museum
Stanisława Kostki Potockiego 10/16
Warszawa

Fundacja Profile
Profile Foundation
Hoża 41/22
Warszawa

10.10–16.10.2013
04.11–09.11.2013
25.11–30.11.2013

04.11–14.12.2013



MIASTO
STOŁECZNE
WARSZAWA

Projekt współfinansowany przez miasto
st. Warszawa i Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego / Project co-funded by the City
of Warsaw and the Minister of Culture and
National Heritage

sponsor

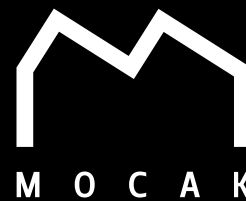


patronat medialny / media patronage



Nowa Kolekcja

Wystawa stała Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie



Dofinansowano
ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

Partnerzy MOCAK-u



Patron Galerii Re

RE-Bau

Paweł Susid, bez tytułu [Zaglądamy głęboko w oczy policjantce, pytam: Nie znalazła pani innego sposobu zarabiania na życie?], 2007, akryl / płótno, Kolekcja MOCAK-u

**XXII FESTIWAL
ARSCAMERALIS**

Sławomir Elsner PANO-RAMA 2013

Wystawa w dniach:

22.11.2013 – 22.01.2014

Wernisaż:

22 listopada godz. 18.00



Sławomir Elsner | Panorama (o8) Zagraniczne pieniądze, 2006 | fragment

**Galeria ASP w Katowicach
Rondo Sztuki**

ORGANIZATORZY:

**Ars
Camerallis
Silesiae
Superioris**


Śląskie.
Pozytywna energia


asp.katowice


rondo
sztuki

 **KATOWICE**
dla odmianny

PARTNERZY:

 FUNDACJA WSPÓŁPRACY
POLSKO-NIEMIECKIEJ
STIFTUNG
FÜR DEUTSCH-POLNISCHE
ZUSAMMENARBEIT


em
GRUPA
MEDIA

GŁÓWNI PATRONI MEDIALNI:

 **Trójka**
POLSKIE RADIO

 **POLSKIE RADIO
KATOWICE**

 **gazeta**
KATOWICE

 **cojestrane**

 **ultramarina**
KATOWICE

 **onet.**

GALERIA ASP W KATOWICACH RONDO SZTUKI, Rondo im. gen. Jerzego Ziętka 1, 40-121 Katowice
tel. 32 720 11 32 | wt–pt. 11.00–19.00 | sob. – nied. 10.00–18.00

www.rondosztuki.pl

YINKA SHONIBARE

WYBRANE PRACE
SELECTED WORKS



30.11–31.12.2013

wernisaż | the opening: 29.11.2013 godz. 19.30 | at 7.30 p.m.

kuratorka | curator: Patrycja Ryłko

GGM2 | Gdańska Galeria Miejska 2 | The Gdansk City Gallery 2
ul. Powroźnicza 15/15 | Powroznicza Street 15/15 | Gdańsk | www.ggm.gda.pl



18.01–17.03.2014

wernisaż | the opening: 17.01.2014 godz. 19.00 | at 7 p.m.

kuratorka | curator: Patrycja Ryłko

Muzeum Współczesne Wrocław | Wrocław Contemporary Museum
Plac Strzegomski 2a | 2a Strzegomski Sq | Wrocław | www.muzeumwspolczesne.pl

Yinka Shonibare *Revolution Kid (fox girl)*, 2012

Mannequin, Dutch wax printed cotton, fibreglass, leather, taxidermy fox head, steel base plate, BlackBerry and 24 carat gold gilded gun
44 x 36 x 30 inches | © The Artist / Courtesy James Cohan Gallery, New York / Shanghai

Prezydent Miasta Gdańska Paweł Adamowicz, Dyrektorka Gdańskiej Galerii Miejskiej Iwona Bigos i Dyrektorka Muzeum Współczesnego Wrocław Dorota Monkiewicz zapraszają na wystawę.
The Mayor of the City of Gdansk Pawel Adamowicz, Gdansk City Gallery's Director Iwona Bigos and Wrocław Contemporary Museum's Director Dorota Monkiewicz invite to the exhibition.

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego | Financed from the funds of The Ministry of Culture and National Heritage

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Organizatorzy | Organizers:



Partnerzy | Partners:



Wrocław THE MEETING PLACE



Sponsor | Sponsor:



Patroni medialni | Media Patrons:






REDAKCJI

JAKUB BANASIAK, ADAM MAZUR

Czy jest dziś sens robienia zestawienia z liczbą „100” w tytule? Na pierwszy rzut oka, od czasu ostatniej *Setki Obiegu* (2009), którą współtworzyliśmy z Piotrem Bazylko i Krzysztofem Masiewiczem, nie zmieniło się tak wiele. Kiedy jednak przeczytaliśmy tamten ranking, uderzyło nas, jak inną perspektywę dzisiaj mamy, jak bardzo zmieniła się sztuka polska, jej instytucje, krytyka, scena galeryjna i formy komunikacji. Stało się więc jasne, że nie ma powrotu do „setki” – choć sięgnięcie po sprawdzoną receptę było kuszące. Dyskusja o tym, kto jest na miejscu 48., a kto na 49. generowała emocje, ale nie posuwała debaty do przodu. Dlatego zdecydowaliśmy się na zupełnie nową formułę, którą zamknęliśmy w lapidarnej nazwie A–Z. Alfabet jest mniej hierarchiczny, ale przecież niezbędny do komunikacji. Mamy nadzieję, że to raczej przegład niż ranking – wyzuty ze złych emocji, ale za to nieco lżejszy, pozbawiony niewczesnych ciągot do tropienia przepływów władzy i pisany z wyczuciem chwili. Kierowaliśmy się dobrą wolą, staraliśmy się docenić osiągnięcia, zapomnieć o porażkach, wyróżnić aktywnych i pominąć maruderów.

Formułą alfabetu chcieliśmy jednak podkreślić coś jeszcze – brak wyraźnego hegemonu, stabilnego i niepodważalnego centrum. Mamy raczej do czynienia ze strukturą sieciową: mnogością instytucji, kuratorskich strategii, środowisk i postaw artystycznych. Być może minął już czas wyraźnych zjawisk artystycznych, za to z pewnością widzimy tymczasowe, kalejdoskopowe konstelacje. Nasza scena jest więc coraz bardziej różnorodna i wielowarstwowa. I dojrzała. Nie ekscytujemy się już, że ktoś „był na Frieze” czy miał wystawę w prominentnej zagranicznej instytucji, choć to oczywiście nadal bardzo ważne. Ale chyba już nie najważniejsze. Dlatego uznaliśmy, że warto skonstruować nie hieratyczną listę, ale alfabet tego, co najciekawsze, najnowsze, najważniejsze, najbardziej obiecujące.

O kim mówiło środowisko? Co niosło sztukę polską ostatniego roku? Od dziś również świat sztuki zaczyna się od A i kończy na Z.☐



Miłośnicy kultury dziękują graczom **LOTTO**

Każda złotówka, którą przeznaczasz
na gry liczbowe LOTTO, to 19 groszy
dla sportu i kultury.



Gramy dla sportu i kultury

SZUM MAGAZYN NR 3



OKŁADKI:

Paweł Bownik, *Bez tytułu* (z serii *Demontaż*), 2012
50 × 60 cm, wydruk archiwalny na podłożu dibond

Piotr Uklański, *Untitled (He-She)*, 2013
Inkjet print on board
H19 × W15 1/8 inches

REDAKTORZY NACZELNI:

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

WICE:

Karolina Plinta, karolina.plinta@magazynszum.plm.pl

SEKRETARZ REDAKCJI:

Aldona Kopkiewicz, aldonakopkiewicz@magazynszum.pl

KOREKTA:

Agata Liberek

DYREKTORZY ARTYSTYCZNI:

Dagny & Daniel Szwed

LAYOUT:

moonmadness.eu

WSPÓŁPRACA:

Wojciech Albiński, Tymek Borowski, Filip Burno,
Jakub Dąbrowski, Anna Diduch, Alicja Dobrucka,
Piotr Drewko, Goshka Gawlik, Alicja Grabarczyk, Alicja
Gzowska, Jagna Lewandowska, Łukasz Izert, Aleksander
Kmak, Joanna Kobylt, Piotr Kosiewski, Zofia Krawiec, Andrzej
Leśniak, Kuba Maria Mazurkiewicz, Daniel Muzyczuk,
Aurelia Nowak, Janek Owczarek, Piotr Pękala, Łukasz Rusznica,
Konrad Schiller, Piotr Słodkowski, Jacek Staniszewski,
Agnieszka Szewczyk, Katarzyna Szydłowska, Wojciech
Szymański, Ewa Tatar

REKLAMA:

redakcja@magazynszum.pl

DRUK:

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

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. 10

OD REDAKCJI

tekst: Jakub Banasiak, Adam Mazur

TEMAT NUMERU / WYDARZENIE

S. 16

A–Z 2013

tekst: Jakub Banasiak, Adam Mazur

FELIETON

S. 37

4553 ZNAKÓW

tekst: Jacek Staniszewski

OBIEKT KULTURY

S. 38

**WOKÓŁ PŁONU. O REWITALIZACJI RZEŹBY
ORAZ WIĘZI SPOŁECZNYCH**

tekst: Anna Rudzka

FELIETON

S. 45

ŚWIATOWEJ SŁAWY ARTYŚCI

tekst: Wojciech Szymański

INTERPRETACJE

S. 47

**QUESTIONS ARE FOR SPEAKING.
ANSWERS ARE FOR DOING**

tekst: Ewa Tatar

FELIETON

S. 55

JAK SPUŚCIĆ POWIETRZE Z BALONIKA?

tekst: Łukasz Izert, Kuba Maria Mazurkiewicz

ROZMOWA

S. 56

WYOBRAŹNIA TO WUNDERWAFFE SZTUKI

z Michałem Wolińskim rozmawia Adam Mazur

DO WIDZENIA

S. 64

ROMAN STAŃCZAK

tekst: Wojciech Albiński

TEORETYCZNIE

S. 68

WOLE I CZERŃ, I BIEL, I CZASEM SZAROŚĆ, NIŻ TYLKO CZERŃ LUB BIEL

tekst: Alicja Gzowska

S. 78

RECENZJE

S. 116

RECENZJE WARSAW GALLERY WEEKEND

WSKAZANE

S. 128

JAROSŁAW SUCHAN

Alicja Gzowska

ur. w 1986 roku. Zajmuje się architekturą inżynierską lat 50. i 60. XX wieku w Polsce. Autorka monografii *Szesnaście żelbetowych kwiatów*. *Dworzec kolejowy w Katowicach*. Współpracuje przy międzynarodowym projekcie dotyczącym eksportu polskiej myśli architektonicznej i urbanistycznej na Bliski Wschód i do krajów Trzeciego Świata w okresie PRL. Doktoryzuje się i wykłada w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego.

S. 68

Anna Rudzka

historyczka sztuki, absolwentka Instytutu Historii Sztuki Wydziału Historycznego UW. W latach 1974–1987 pracowniczka Instytutu Sztuki PAN. Od 1996 roku pracuje jako wykładowca w Międzywydziałowej Katedrze Historii Sztuki ASP w Warszawie. Prowadzi zajęcia z historii grafiki polskiej, kostiumologii, judaików i historii ikony. Koordynatorka Festiwalu Nauki na macierzystej uczelni. Współorganizatorka studenckich objazdów naukowych.

S. 38

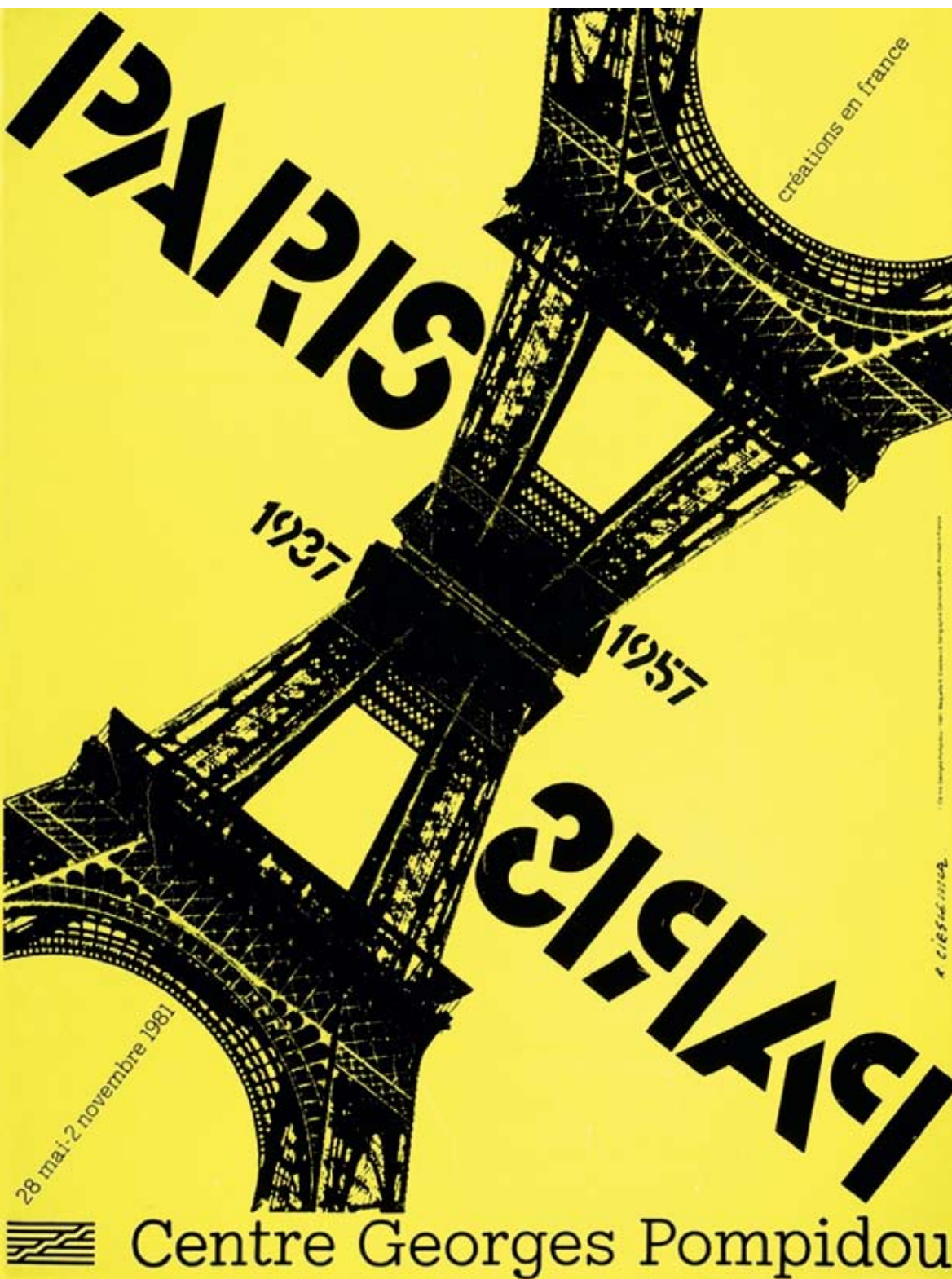
Ewa Tatar

krytyczka i historyczka sztuki, kuratorka. Autorka ponad 100 artykułów publikowanych w antologiach, katalogach wystaw i czasopismach w Polsce i zagranicą. Pisała m.in. dla La Triennale w Palais de Tokyo w Paryżu, Transit.hu w Budapeszcie, „n.paradoxa” z Londynu, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Członkini redakcji pisma „Szum”, korespondentka „Dwutygodnika”. Pracowała jako redaktorka pism „Ha!art” i „Obieg”, w latach 2006–2011 redaktorka serii Linia Wizualna w Korporacji Ha!art. Współautorka książek *Imhibition* (2006), *Krótką historia Grupy Ładnie* (2008) oraz *Display* (2012). Jako kuratorka współpracowała z Muzeum Narodowym w Krakowie, gdzie zrealizowała m.in. projekt *Przewodnik* (2005–2007) i wystawę Pauliny Otowskiej *Cafe Bar* (2011), a także z Instytutem Sztuki Wyspa w Gdańsku i Fundacją Bęc Zmiana. Pracuje jako kuratorka w Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie.

S.47

ROMAN CIEŚLEWICZ

Legenda polskiego plakatu. Dzieło i postać



kurator: Zdzisław Schubert

współorganizator wystawy: Muzeum Narodowe w Poznaniu

wystawa czynna do 12.01.2014 (wt-nd 11.00-19.00) Państwowa Galeria Sztuki, Plac Zdrójowy 2, 81-720 Sopot, www.pgs.pl

12.12.2013

kurator: Bogusław Deptuła

Wystawa czynna do 19.01.2014 (wt-nd | 11.00 - 19.00) Państwowa Galeria Sztuki, Plac Zdrojowy 2, 81-720 Sopot, www.pgs.pl

JACEK **SEMPOLIŃSKI**

1927-2012 Próba retrospektywy

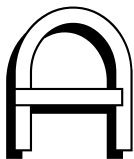


TEMAT NUMERU / WYDARZENIE

A – Z

tekst: Jakub Banasiak, Adam Mazur
ilustracje: Leszek Knaflewski

2013



PAWEŁ ALTHAMER

Niegdyś wszystkie listy otwierała Magdalena Abakanowicz, dziś to Paweł Althamer mówi nam dzień dobry. Altech produkuje, kuratorzy pokazują, Massimiliano Gioni zamawia hurtowe ilości, kolekcjonerzy kupują, czyli sukcesów ciąg dalszy. Z kolei do potknięć wielkiego artysty zaliczyć można *Burlaków* i projekt Chrystusa Bródnowskiego. Doceniamy przypomnienie sylwetki Romana Stańczaka, który zaczyna nowy rozdział w Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Parku Rzeźby i *Galerii Stereo*.

ANTYFESTIWAL ALTERNATIVA

Organizowany przez gdański Instytut Sztuki Wyspa swoisty „antyfestiwal”, który wyrósł z porażki polskich Manifesta i już po raz trzeci pokazuje, jak ciekawie można opowiadać o problemach współczesnych miast. Alternatywy nie byłoby bez Anety Szyłak i jej fenomenalnego zespołu. Trzymamy kciuki i podziwiamy ducha walki!

ARTBAZAR

(PIOTR BAZYLKO I KRZYSZTOF MASIEWICZ)

Niegdyś najbardziej opiniotwórczy blog o rynku i kolekcjonowaniu, dziś zamieszcza głównie teksty prasowe z newsletterów i ekscentryczne wyimki z kolekcji plakatów i kaset. Prężnie działa za to wytwórnia ArtBazaar Records, która tłoczy kolejne winyle. Cały czas powstają też teki kolekcjonerskie i wystawy z serii *Tribute to...* Czyli dzieje się, choć już nieco inaczej.

ATLAS SZTUKI

Jacek Michałak i Andrzej Walczak wciąż walczą o lepszą Łódź. Program galerii nie jest może już tak spójny i intensywny jak dawniej, ale wystawy Zbigniewa *Libery*, Łodzi Kaliskiej, Teresy Tyszkiewicz czy produkcja świetnego filmu Karoliny Breguły *Fire-Followers* robi wrażenie nie tylko na łodzianach.



MIROSŁAW BAŁKA

Niepodzielnie panuje jako żywy klasyk sztuki polskiej. Po wystawie w Hali Turbin i podróżującej ekspozycji wideo (Warszawa-Berlin) nie osiadł na laurach: bierze udział w kolejnych inicjatywach, wspólnie z Open Art Projects realizuje projekt *Otwork* i prowadzi obleganą pracownię na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. A na kartach książki Kasi Redzisz i Karola Sienkiewicza rekonstruuje dzieje grupy Świadomość Neue Bieriemiennost. Niestety czasami zapomina zejść z Olimpu, o czym świadczy minioderyjna rozmowa z Zygmuntem Baumanem.

PIOTR BERNATOWICZ

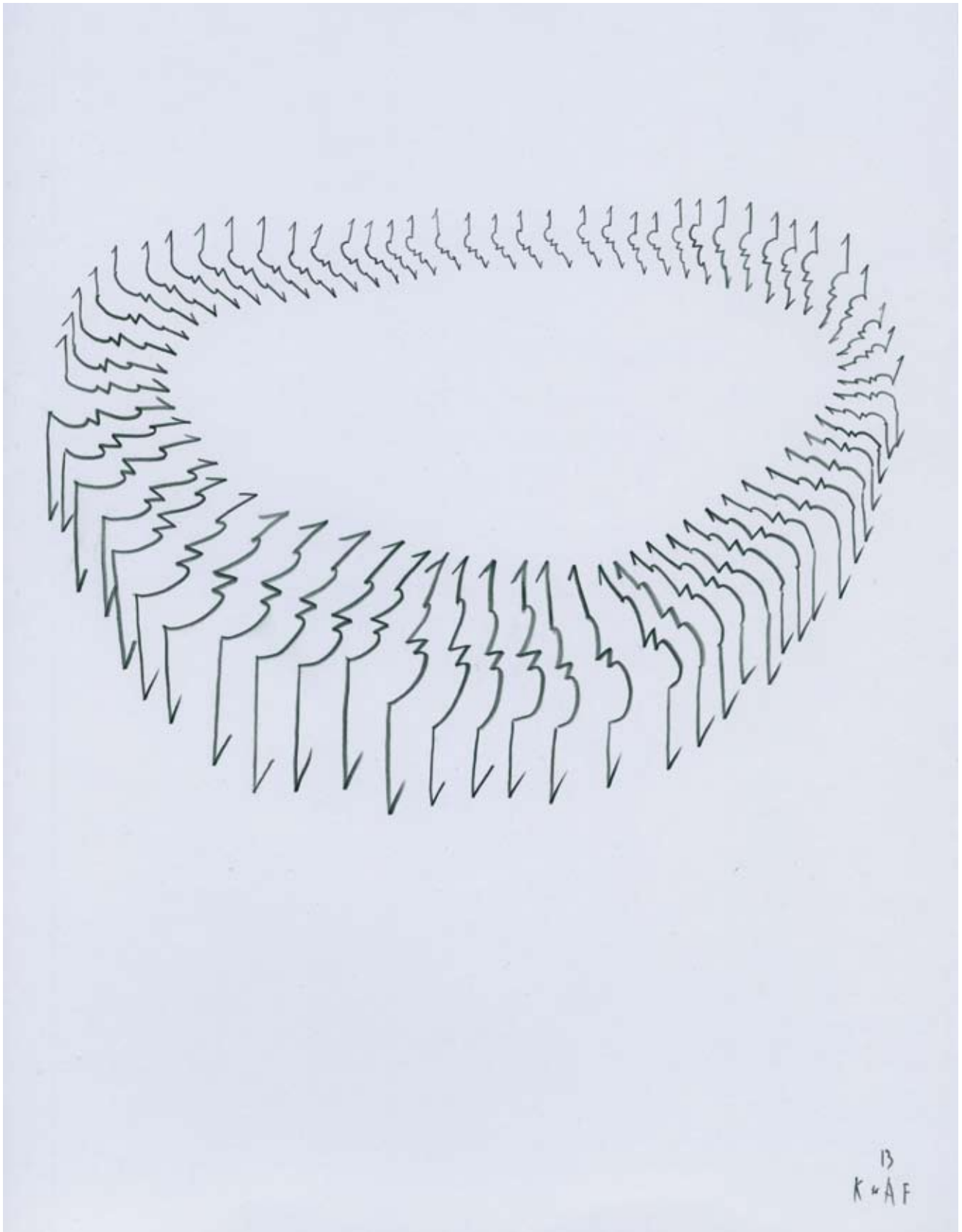
Wciąż trwa na posterunku jako nowy-stary naczelny „Arteonu”. Co prawda zmienił pozycję ideową o 180 stopni, ale może właśnie to zapewniło mu żywotność. Dodajmy, że „Arteon” to jedyne na rynku (a może i na świecie) pismo o sztuce dawnej i współczesnej jednocześnie. Niedoszły dyrektor poznańskiego Arsenалу (przynajmniej w momencie zamykania tego numeru „Szumu”).

BILLY GALLERY

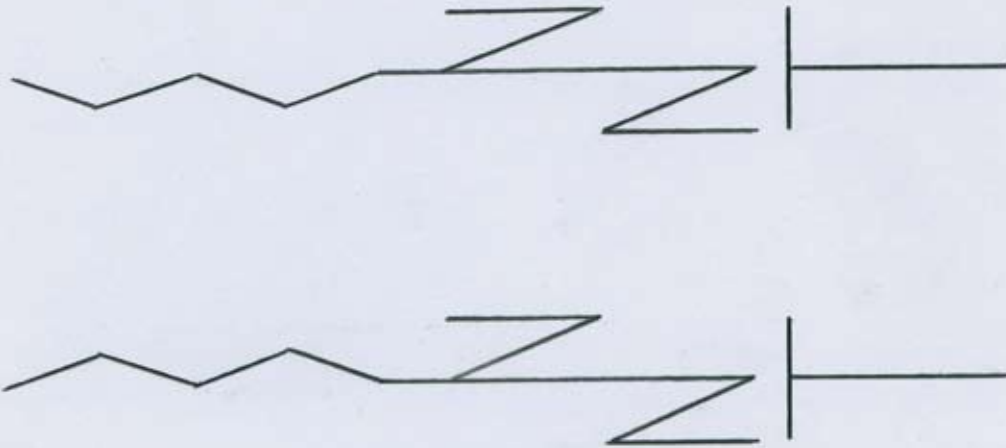
Obecnie w składzie Paweł Sysiak (kierownik) i Jaś Domicz. Zaprzeczenie tezy, że nie ma już miejsca na nowe galeryjne formaty. Billy – niczym znany regał z IKEI – to pomysł prosty i łatwy w obsłudze. Oto doczekaliśmy czasów, w których najżywotniejszym projektem metaartystycznym jest internetowa galeria. A *How Art Works* (jeszcze z Tymkiem Borowskim) to już klasyka.

BLOGI

Ich era się skończyła, gdy zaczął się *fejs*. Magdalena Ujma skapitulowała, Izabela Kowalczyk zwolniła, z tych poczytnych pozostał jeszcze blog Wojciecha Fałęckiego i fotograficzny Wojciecha Wilczyka. Jak zwykle dobrze trzymają się blogi trolli: Andrzeja Biernackiego i The Krasnals. Wspomnieniem jest już blog Karoliny Plinty *Sztuka na Gorąco* pomyślany jako format gonzo-krytyki (odmiana *Krytyki artystycznej*). No ale blogi są *passé*, więc od października *Sztuka na Gorąco* tylko na stronie internetowej „Szumu”.



PAWEŁ ALTHAMER: 1, 2, 3, RZEŹBISZ TY



13
KNAF

BNNT, FALA UDERZENIOWA X 2



13
KMAF

CSW ZAMEK UJAZDOWSKI: KAWA (CAVA) SIĘ WYLAŁA I MINA POŚLIZGOWA GOTOWA

BNNT

Czyli Konrad Smoleński i Daniel Szwed. Ten ostatni to także połowa studia Moonmadness odpowiedzialnego za oprawę graficzną naszego pisma. BNNT kupują każdą publiczność od Nowego Jorku przez Londyn i Paryż aż po Gdańsk, Bydgoszcz i Warszawę. Wprowadzone przez nich pojęcie *sound bombing* na stałe weszło do słownika sztuki polskiej. BNNT to energia, świeżość i siła, której brakuje sztukom wizualnym.

CEZARY BODZIANOWSKI

Piękny monograficzny album, obecność na wystawach zbiorowych i duża wystawa indywidualna w Abteiberg Museum (Mönchengladbach) oraz ms¹ w Łodzi. Na deser najlepszy komentarz artystyczny do tegorocznego **Warsaw Gallery Weekend** – oczywiście w **Fundacji Galerii Foksal**. Mocne potwierdzenie pozycji jednego z najbardziej wyrafinowanych, a przy tym najbardziej przystępnych artystów w Polsce.

BOWNIK

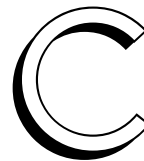
Nadzieja polskiej fotografii, kochany przez kolekcjonerów i środowisko. Związany z warszawską Galerią Starter Mariki **Zamojskiej**, która podczas **Warsaw Gallery Weekend** zorganizowała mu piękny pokaz w Pałacu Branickich. Dowód na to, że obraz ma wielką siłę, jeśli tylko trochę się nad nim pomyśli. Autor naszej okładki.

ADAM BUDAK

Jeszcze do niedawna wyznaczał rytm życia artystycznego w okolicach Grazu. Po transferze za ocean, do waszyngtońskiego Hirschhorn Museum, bynajmniej nie stracił kontaktu ze Starym Kontynentem. Wystawy w **BWA Sokół** w Nowym Sączu, inauguracja nowej galerii w poznańskim Zamku, wreszcie wystawa Sharon Lockhart w stołecznym CSW i pawilon Estonii na Biennale w Wenecji świadczą o jego niespożytej energii – i pozycji.

BWA

Kiedyś obciachowe „buły”, dziś sól naszej artystycznej ziemi. Peerelewski system galerii rozrzuconych po miastach wojewódzkich okazuje się niespodziewanie skutecznym narzędziem walki z postępującą centralizacją życia artystycznego. Do panteonu polskich dyrektorów instytucji w osobach dyr. Wojciecha **Kozłowskiego** z Zielonej Góry i dyr. Moniki Szewczyk z Białegostoku dołączyli dyrektorzy Bytomia (Stach Ruksza) i tarnowskiego BWA (Ewa **Łączyńska-Widz**), a także kuratorzy z Wrocławia (Anna Mituś, Katarzyna Roj) i Nowego Sącza (Łukasz Białkowski). Pewne ożywienie wiadać również po zmianach w Opolu, Olsztynie i Słupsku.

**FABIO CAVALLUCCI**

Niezły program Zamku Ujazdowskiego – od Mikołaja Smoczyńskiego po Sharon Lockhart – pozostał w cieniu konfliktu z pracownikami i ogólnej degrengolady instytucji. Trzech wicedyrektorów w ciągu dwóch lat, dekompozycja zespołu kuratorskiego, pierwsze w historii polskiej sztuki hejterskie profile na **fejsie** o jakże wymownych nazwach *Fabio Dnia* i *CSW to nie Costa Concordia...* Słowem, włoska robota.

SEBASTIAN CICHOCKI & ŁUKASZ RONDUDA

Najbardziej wpływowy kuratorski duet. Odpowiadają za tak głośne projekty wystaw w MSN jak *Nowa sztuka narodowa*. Na wiosnę przygotowują przegląd sceny artystycznej – aktualnej, choć niekoniecznie młodej sztuki polskiej. Sebastian Cichocki jest również wicedyrektorem MSN-u, współtwórcą „Formatu P”, autorem licznych publikacji (książka z Łukaszem Jastrubczakiem podzieliła środowisko), a także kontroluje bródnowski Park Rzeźby. Z kolei Łukasz Ronduda odpowiada za prestiżową i popłatną nagrodę PISF dla artystów wizualnych, Filmotekę MSN i monumentalną monografię Kwiekulik (wraz z Georgiem Scholhammerem).

CZUŁOŚĆ

Dla jednych pretensjonalna, nieprofesjonalna i niedzisiejsza, dla drugich wciąż świeża i inspirująca. Miejsce, które zaczynało jako fotograficzny kolektyw i eksperyment przyjaciół – Witka Orskiego i Janka Zamoyskiego – stało się prywatną galerią prowadzoną przez Zamoyskiego i Zuzę Koszutę. Doceniamy, że Zamoyski jest bodaj jedynym w branży galerzystą i zarazem czynnym artystą (czy też artystą autodealującym).

D

DAAH

Czyli Dom Aukcyjny Abbey House. Autorzy największej rynkowej kontrowersji sezonu, ale także konkretna odpowiedź na gusta polskiego mieszczaństwa. W ciągu ostatnich dwóch lat DAAH przemeblował część sceny: kupując szacowne „Art & Business”, zatrudniając Bogusława Deptułę jako naczelnego (już poza firmą), młodym płacąc rozsądne pensje i odkurzając gwiazdorów polskiego pop-artu (czyli współczesnej inkarnacji niechlubnego arte polo).

F

FACEBOOK

Fejs. Fejsik. Ta czułość jest znamienna. To tu przecinają się nasze ścieżki, to tu tętni życie sztuki polskiej, to na Facebooku gorące polemiki pojawiają się od razu po opublikowaniu recenzji, to na fejsiku swoje wydarzenia linkuje każda instytucja i każdy tytuł prasowy, to lajki są dziś najważniejszą walutą symboliczną, to fejs najszybciej informuje o tym, kto co powiedział, zrobił, wygrał, to od Facebooka zaczynamy i kończymy swój dzień. I to o Facebooku krytycy rozmawiali w tym roku równie często, co o sztuce. Jest i druga strona medalu. Facebook jest amorficzny, a prowadzone na nim dyskusje są jak supernowe – płoną jasnym światłem, ale zaraz gasną (**Krytyka artystyczna**); po kilku godzinach nie ma po nich śladu. Facebook nie rozszczelnia środowiska, a tylko powiela powiązania z realu. Facebook ma strukturę archipelagu, którego poszczególne wyspy nie łączą się ze sobą. Facebook nigdy nie zastąpi klasycznych recenzji, pogłębionych esejów, przemyślanych polemik. Facebook dodaje pieprzu, ale nie jest daniem głównym. A jednak nie potrafimy się bez niego obyć.

FESTIWALE

Jak Polska długa i szeroka rozkwitły imprezy: festiwalowe i plenerowe (Artloop, ArtBoom, Open City, Survival), miejskie (Inspiracje, Synchronizacja), monumentalne (Warszawa w Budowie), w końcu muzyczno-filmowe, ale z konkretnym programem artystycznym (Open'er, T-Mobile

Nowe Horyzonty). Jest nawet antyfestiwal **Alternativa**. Do stawki artystycznej dołączają festiwale fotografii (**Miesiąc Fotografii**, TIFF, Fotofestiwal...), ale też Mediations Biennale Tomasza Wendlanda czy WRO Marka **Krajewskiego**. Festiwale są lepsze i gorsze, większe i mniejsze, jak w życiu. Jedno jest pewne: biznes się kręci, artyści i kuratorzy mają zlecenia, a miasta są szczęśliwe z promocji.

FUNDACJA GALERII FOKSAL

Jeśli ktoś w tym kraju ma realną władzę w międzynarodowym polu sztuki to Andrzej Przywara. W Wenecji artyści współpracujący z FGF tym razem nie wystawiali w Pawilonie Polonia, ale za to wystawili poważną reprezentację na wystawie Massimiliano Gioniego w Arsenale – z Jakubem Julianem Ziółkowskim, Arturem **Żmijewskim**, Mirosławem **Balką** i Pawłem **Althamerem**. Od przyszłego roku zaczyna się gruntowny remont gmachu przy ulicy Górskiego należącego do FGF. Po zakończeniu przebudowy Warszawa wzbogaci się o Kunsthalle z prawdziwego zdarzenia.

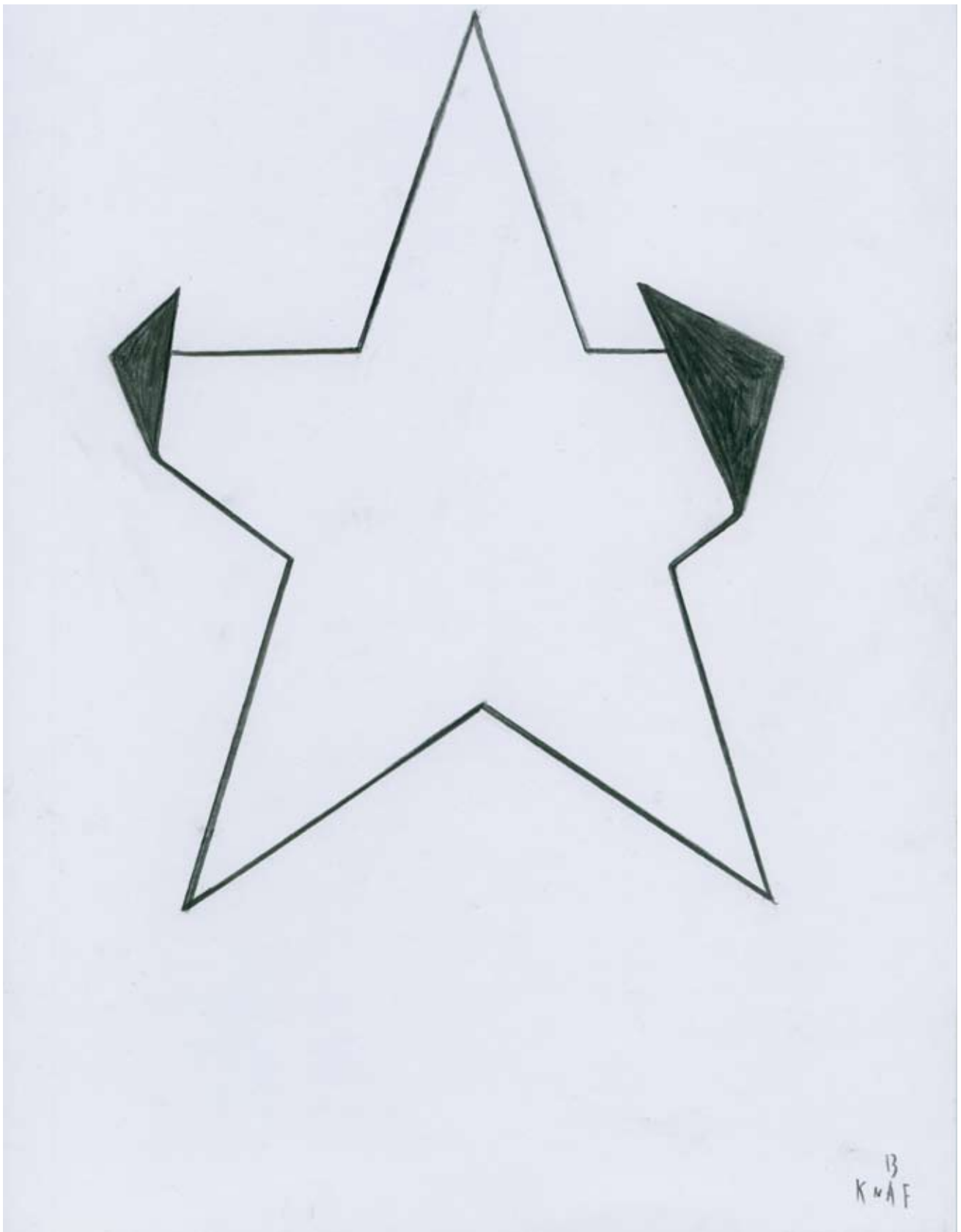
G

MAURYCY GOMULICKI

Przez pół roku wszędzie go pełno, ale potem wraca do Meksyku, a my możemy odpocząć od wizualnej intensywności i poczekać na powrót mistrza różu, pizd, neonów i niepoprawnego artystycznie szowinistycznego kultu rozkoszy. W tym roku Gomulicki uraczył nas nowymi rzeźbami plenerowymi w Warszawie (Stacja Mercedes), tarnowskim **BWA**, krakowskim Bunkrze Sztuki, a także udziałem w kilku wystawach zbiorowych, w tym dużym pokazem w macierzystej Galerii Leto.

NICOLAS GROSPIERRE

Po Paszporcie Polityki posypały się zaproszenia na wystawy indywidualne (Bunkier Sztuki, **PGS**, Pałac Prezydencki) i zbiorowe w Polsce i zagranicą. GrosPierre podzielił publiczność wystawy Marka Rothko, efektownie puentując ekspozycję w Muzeum Narodowym. Rodzynek galerii **BWA** Warszawa.



FUNDACJA GALERII FOKSAL: GWIAZDA RODZI GWIAZDY



INSTYTUT ADAMA MICKIEWICZA

Potocznie zwany jamą. To stąd idzie wsparcie dla galerii, artystów i projektów rozmaitego autoramentu. To tu mieści się redakcja „Culture.pl”. A wszystkim trzęsie duet dyrektorski Paweł Potoroczyn i Joanna Kiliszek. Inna sprawa, że IAM jakby zwolnił tempo po Roku Polskim w Wielkiej Brytanii, obsłudze kulturalnej prezydencji i wrocławskim Kongresie Kultury. Nie słyhać o sukcesie desantu na bliskie Potorocznowi Stany Zjednoczone, a podbój artystyczny Turcji zakłóciły wydarzenia polityczne na placu Taksim. Pisząc o IAM-ie, należy pamiętać o regularnie podpalanej *Tęczy* na Placu Zbawiciela. Jest coś desperackiego w nieustającej próbie odnowy tego symbolu zgody i radości, który coraz wyraźniej przypomina o realnych konfliktach społecznych.

MIKOŁAJ IWAŃSKI

Niez mordowany komentator polskiego rynku sztuki. Dotychczasowa debata skupiała się na problemach klas wyższych (kolekcjonerzy, galerzyści), Iwański przypomniał o klasie producentów, dzięki czemu błyskawicznie stał się jedną z twarzy Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej (OFSW). Z drugiej strony polski rynek sztuki nie należy do najrozleglejszych i trudno pisać o nim coraz to nowe rzeczy, więc teksty Iwańskiego zaczęły przypominać taśmowo wytwarzane produkcyjniaki. Niemniej doceniamy i liczymy na więcej.



KOLEKCJE

Choć szlaki przecierało przed laty stołeczne CSW Wojciecha Krukowskiego, to na dobrą sprawę wszystko zaczęło się od MOCAK-u. A potem wirus objął cały kraj. Kiedyś mogliśmy o takiej sytuacji tylko pomarzyć, dziś każda szanująca się placówka chwali się swoimi zbiorami: ma je MSN, Muzeum Narodowe w Warszawie (w brawurowej interpretacji Piotra Rypsona) i ms² – o regionalnych Towarzystwach Zachęty nie wspominając. Zdecydowanie trend roku!

MARTA KOŁAKOWSKA

Czyli Galeria Leto, a więc komercja z przytupem i na najwyższym poziomie. Kołakowska w kilka lat zbudowała stabilny skład rozpoznawalnych artystów, udanie balansując pomiędzy ambitnymi strategiami a sztuką miłą dla oka... i zabójczą dla portfela. Sukces roku to oczywiście Konrad Smoleński na weneckim Biennale. Teraz czas na kolejny efektowny i efektywny ruch.

GRZEGORZ KOWALSKI

Legenda polskiej sztuki, charyzmatyczny pedagog warszawskiej ASP, nauczyciel Pawła Althamera, Artura Żmijewskiego, Katarzyny Kozyry czy Anny Molskiej. Choć nie doczekał się studentów, którzy zakwestionują, a w konsekwencji rozwiną jego model nauczania, to mit „Kowalni” ma się dobrze i nadal przyciąga rzesze młodych ludzi. I mimo że dawni znajomi z pracowni dziś często są antagonistami (publiczne spory Żmijewskiego z Kozyrą to nowa norma), on jest rozjemcą i gwarantem spójności wizerunku pracowni. Grzegorz Kowalski w ostatnim czasie przypomniał się jako artysta za sprawą świetnej wystawy w galerii Pola Magnetyczne.

WOJCIECH KOZŁOWSKI

Człowiek-instytucja, z zielonogórskim BWA związany od przeszło dwóch dekad, od 1999 roku dyrektor tej placówki. Znany z niezwykłej intuicji (debiuty!), przyjaciel i opiekun kolejnych pokoleń artystów, którzy szybko stają się klasykami naszej sztuki, twórca unikalnej atmosfery tego wysuniętego najbardziej na zachód BWA; niestrudzony propagator i animator zielonogórskiej sceny artystycznej od Złotego Grona i Mariana Szpakowskiego po Michała Jankowskiego, Basię Bańdę, Rafała Wilka i innych. To u Kozłowskiego pierwsze kuratorskie szlify zyskiwali Dawid Radziszewski, Romuald Demidenko czy Marta Gendera. Ostatnio dał się poznać jako autor egzystencjalno-podróżniczego bloga *Zapiski z prowincjonalnej galerii*.

PIOTR KRAJEWSKI

Twórca legendarnego WRO, czyli instytucji ciągle bezkonkurencyjnej jeśli chodzi o mariaż sztuki, mediów, komunikacji i nowych technologii. Od dwóch dekad napędza tempo życia artystycznego we Wrocławiu i wraz z nowo powstającym MWW Doroty Monkiewicz, siecią strukturą BWA i Survivalem sprawia, że o stolicy Dolnego Śląska mówi się niemal wyłącznie w superlatywach.

KRAKOWSKI SPLEEN

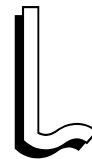
Niby wszystko gra, ale jakoś nie do końca. Kraków ma duże instytucje, jak MOCAK Maszy **Potockiej**, MCK Jacka Purchli, Bunkier Sztuki Piotra Cypriańskiego czy Centrum Manggha założone przez Andrzeja Wajdę. Są prywatne galerie Zderzak i **Starmach**, no i Art Agenda Nova, ale ludzie i tak Krakowa nie cenią, nie pielgrzymują tu jak niegdyś, za pięknych offowych czasów Grupy Ładnie. Dynamikę sceny drugiego co do wielkości miasta w Polsce napędzają wernisaże w MOCAK-u, eskapady na Miesiąc Fotografii Karola Hordzieja i Tomasza Gutkowskiego czy ArtBoom Festival Małgorzaty i Marcina Gołębiwskich. Kwaśną atmosferę może zmienić otwarcie Cricoteki, gdzie szarą eminencją jest Joanna Zielińska.

KRYTYKA ARTYSTYCZNA

Czyli co się stało z naszą klasą. Piotr Sarzyński jeszcze pisuje, choć ciągle nie chodzi na wystawy, Monika Małkowska poszła w modę i uczy się **fejsa**, Dorota Jarecka poszła w kuratoring i wraz z Barbarą Piwowarską urządziła parę wystaw Jadwidze Maziarskiej. Piotr Kosiewski dostał nagrodę Stajudy, która w środowisku coraz częściej uznawana jest za przepustkę na krytyczną emeryturę. Oby nie, choć z pola na dłuższy czas zniknął również inny jej laureat, Karol Sienkiewicz, który zaszył się w dalekiej Kanadzie. Rzeczywistość nie znosi próżni, więc szybko pojawili się nadający rytm dyskusji (względnie) młodzi krytycy: Karolina Plinta i Iwo Zmysłony. Z nimi się wadzimy, z nimi pracujemy. Ale ławka ciągle jest za krótka, czego dowodem najgorętszy transfer jesieni – po tąpnięciu w „Przekroju” Stach Szablowski zasilil łamy „Dwutygodnika”.

GRAŻYNA KULCZYK

W naszym kraju ma status kolekcjonerki doskonałej. Organizując świetne wystawy w Starym Browarze, łączy biznes ze sztuką (jej motto to 50/50). Doceniamy jej aktywność, ale szkoda, że tak późno zdała sobie sprawę z tego, że Poznań na Browarze się nie kończy. Dopiero wyprowadzka wszystkich wiodących galerii do stolicy sprawiła, że Grażyna Kulczyk wsparła hojnie Honzę **Zamojskiego**, z którym założyła wydawnictwo Mündin, oraz Zużę Hadryś i Michała Lasotę, którym dała szansę zorganizować wystawę pożegnalną **Galerii Stereo**. Pytanie co dalej z Poznaniem pozostaje otwarte.



KAROLINA LEWANDOWSKA & RAFAŁ LEWANDOWSKI

Power couple polskiej fotografii. Lewandowska prowadzi z niezwykle skuteczną Fundację Archeologia Fotografii i odpowiada za konferencje gromadzące kuratorów najważniejszych instytucji fotograficznych ze świata (od MoMA i J. P. Getty po Art Institute Chicago i Centrum Pompidou). Lewandowskiemu udało się stworzyć jedną z najpoważniejszych galerii skoncentrowanych na fotografii nowoczesnej – **Asymetrię**. *Asymetria* – a od jesieni *Asymetria Modern* – to nie tylko intensywny program wystaw w Warszawie, ale też udział w targach (Lewandowski jako jedyny z Polski rokrocznie jest na prestiżowych Paris Photo).

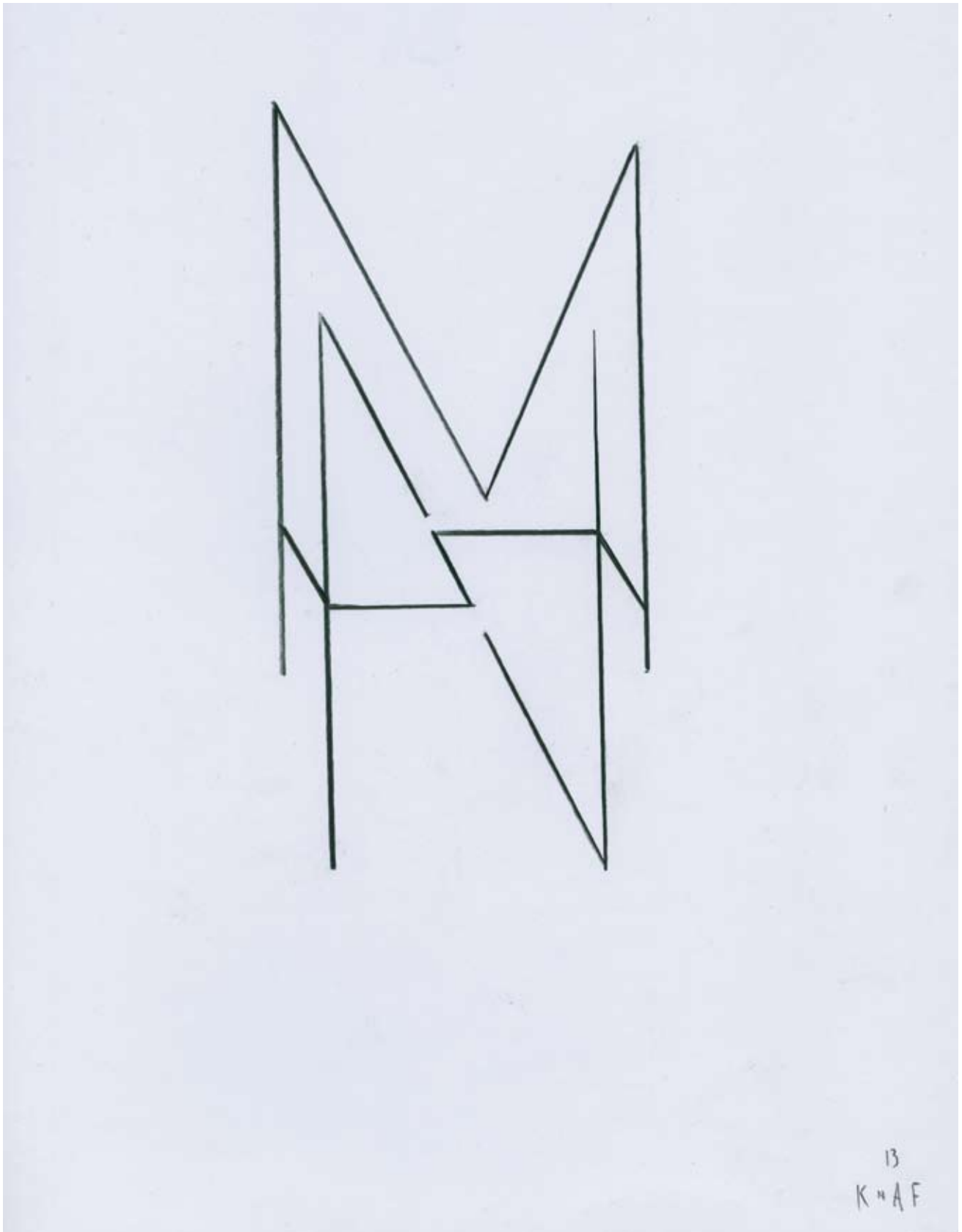
ZBIGNIEW LIBERA

Artysta, aktywista, a także od niedawna filmowiec. W 2012 roku wciąż był autorytetem zaangażowanym w poprawę kondycji socjalnej artystów współczesnych (z ramienia Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej). Jego legendarne klocki Lego znalazły bezpieczną przystań w MSN, warto odnotować też wystawę nowych fotografii w **PGS** poprzedzoną nieco mniejszą ekspozycją w **Galerii Raster**, z którą stale współpracuje.



EWA ŁACZYŃSKA-WIDZ

Bodaj najmłodsza dyrektorka. Skutecznie wprowadziła **BWA Tarnów** w sam środek krajowego obiegu. Przy okazji pokazała, że Tarnów to nie tylko mała ojczyzna Wilhelma Sasnala. Rok zasłużenie zakończyła jako współkurator **Spojrzeń** (wraz z Jadwigą Sawicką). I to ona zrobiła pierwszy alfabet polskiej sztuki – w tej formule, jeszcze jako kuratorka, prezentowała tarnowianom najciekawsze zjawiska polskiej sztuki.



MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ: RUSZTOWANIE JEST, MURÓW BRAK

M

MIESIĄC FOTOGRAFII W KRAKOWIE

Najprawdopodobniej najbardziej znana impreza fotograficzna w Polsce, a może i w regionie. Już od ponad dekady ekipa Tomasza Gutkowskiego i Karola Hordzieja łączy skuteczny PR, promocję młodych talentów, produkcję świetnych wystaw i ciekawych katalogów z pracą na rzecz emancypacji medium. Temat tegorocznej edycji – *Moda* – był dość karkołomny dla znanych z subtelności i intelektualnych inklinacji animatorów krakowskich. Być może dlatego na hasło edycji przygotowywanej na 2014 rok wybrano *Research*.

DOROTA MONKIEWICZ

Nie bez żalu rozstała się ze sceną warszawską, by swoje gigantyczne doświadczenie zdobyte w Muzeum Narodowym, a także przy pracy nad koncepcją Muzeum Sztuki Nowoczesnej, przełożyć na nową instytucję – Muzeum Współczesne we Wrocławiu. Trudną przestrzeń poniewieckiego schronu przeciwlotniczego i niełatwą sytuację wyjściową Monkiewicz potraktowała jako pomniejsze problemy na drodze do nowego budynku z programem na poziomie europejskim. W błyskawicznym tempie skupiła wokół siebie grono młodych, zdolnych i gotowych do pracy pod przewodnictwem podebranego z BWA Piotra Stasiowskiego. Muzeum Monkiewicz już rozwinęło powszechną wiedzę na temat środowiska wrocławskiego (Permafo, Luxus), ale celem jest nie tylko animowanie historii, lecz także tworzenie współczesności. Ożywienie sceny i jej otwarcie jest już widoczne, wkrótce zobaczymy, czy pojawi się tu fenomen na miarę poprzedników Ludwińskiego, Jarodzkiego, Lachowiczów...

AGNIESZKA MORAWIŃSKA

Od listopada 2010 roku pierwsza w historii polskiej sztuki kobieta na stanowisku dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie. Wprawdzie zarzuciła forsowany przez poprzednika prof. Piotra Piotrowskiego program muzeum krytycznego, ale za to wyciszyła konflikt z załogą, rozpoczęła długoterminowe reformy i projekty, czyli postawiła niewydolnego kolosa na nogi. Odeszła od feministycznego, by nie rzec matriarchalnego modelu instytucjonalnego znanego z Zachęty, czego widowym znakiem było przyjęcie do pracy na stanowisku wicedyrektora Piotra Rypsona, a na

drugiego wice – Mateusza Labudy. Decyzją o dużym znaczeniu dla sztuki współczesnej było powierzenie kierownictwa Królikarni Agnieszce Tarasiuk (świetne *Skontrum*, a także solówki Izy Tarasewicz i Piotra Wysockiego).

DANIEL MUZYCZUK & AGNIESZKA PINDERA

Zwykle pracują osobno, on w Muzeum Sztuki w Łodzi, ona w wielu miejscach na raz (ostatnio w Zamku Ujazdowskim przy wystawie *British British Polish Polish*). W naszym alfabecie oczywiście razem i oczywiście ze względu na Pawilon Polonia na tegorocznym weneckim Biennale. Do tej pory trwają spory o Pawilon, o dzwony, o Konrada **Smoleńskiego** – i nie tylko z tego powodu było to z pewnością jedno z mocniejszych brzmień tego lata. Jeśli nie dwóch.

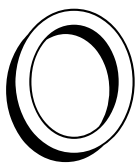
JOANNA MYTKOWSKA

Żelazna dama. Przetrwiała kryzys związany z konfliktem na linii miasto-Kerecz, zdobyła i utrzymała Emilkę, otworzyła kolekcję, pokazała jej fragment w Pałacu Prezydenckim, a rok kończy z nowym konkursem i piątą Warszawą w Budowie. Dodajmy do tego międzynarodowe *grand tour* wystawy Aliny Szapocznikow, prężnie działające Towarzystwo Przyjaciół Muzeum (choć tu, po zakupie do kolekcji *Lego. Obozu koncentracyjnego Libery*, przydałby się nowy wyrazisty cel), świetny program edukacyjny i takież zespół Muzeum – by wymienić tylko Martę Dziewańską, Tomasz Fudalę i, *last but not least*, Marcela Adino-Veleza, prawą rękę szefowej MSN. Osobne hasło należy się muzealnemu tandemu Sebastian Cichocki-Łukasz Ronduda.

N

NOWY MECENAT

Lotto, La Mania, PGE, Mercedes, Polpharma... czyli odważna polityka kulturalna i światły sponsoring. Przypomnijmy tylko, że modę na sztukę współczesną w sferach biznesowych zawdzięczamy w dużej mierze Towarzystwu Przyjaciół Muzeum. A kierunek wskazała Grażyna **Kulczyk**.



OBIEG

Marcin Krasny i Grzegorz Borkowski, nasi niegdysiejsi koledzy z redakcji, dziś przyjazna konkurencja. Po przerwie Marcin Krasny wrócił do pisania (z zadziwiającym zapałem), a nawet kuratorowania wystaw (przede wszystkim w Project Roomie PEKAO SA w CSW Zamek Ujazdowski). Grzegorz Borkowski prowadzi również wydawany przez CSW magazyn „Tranzystor” stworzony przez Fabio **Cavallucciego** (CSW to jedyna znana nam instytucja z dwoma pismami poświęconymi sztuce współczesnej).

OBRONA ARSENAŁU

Odchodząc na zasłużoną emeryturę, wieloletni dyrektor Wojciech Makowiecki myślał zapewne, że zostawia za sobą jedynie zgłiszczą. Prowadzony przez niego Arsenał był instytucją niedofinansowaną, fatalnie zarządzaną, prowincjonalną. Uciekali stąd co zdolniejsi (transfery do **Galerii Stereo**, ale też CK Zamek), reszta wyczekiwała bliżej nieokreślonego końca. Władze miasta nie przywiązywały wagi do miejsca i konkurs na nowego dyrektora prowadzony był dość nieudolnie, a w końcu rozwiązany. Kandydaci protestowali (Tomasz Wendland, Marek Wasilewski, Monika Weychert-Waluszko), załoga okupowała (Anna Czaban), artyści pomagali (Magdalena Starska). Reakcja środowiska była błyskawiczna, a mobilizacja niezwykła. Zamieszanie wokół Arsenалу szybko przekroczyło granice miasta i województwa, angażując autorytety rangi ogólnopolskiej, a może nawet i światowej. I miasto „know-how” zaczęło ulegać. Jest więc nadzieja, że Arsenał przetrwa. Pytanie, czy choć trochę lepszy. Dziś już wiemy, że odpowiedź nie będzie należała do Piotra **Bernatowicza**.

PAULINA OŁOWSKA

To był jej rok. Wystawa w FGF, monografia w JRP-Ringier, duży materiał w magazynie „Parkett”, solowe pokazy w Kunsthalle w Bazylei (ciągle z powodzeniem kierowanej przez Adama Szymczyka) i Stedelijk w Amsterdamie, no i okładka drugiego „Szumu” – by wymienić tylko te bardziej znaczące wydarzenia.



PGS

Nową siedzibę Państwowa Galeria w Sopocie otworzyła dla publiczności w 2010 roku. W położonej tuż przy moło galerii pojawiają się wystawy zaskakująco od siebie odmienne, ale skoncentrowane na sztuce współczesnej. Za prowadzenie tej, co już dziś wiadomo, jednej z najważniejszych galerii miejskich w Polsce i najważniejszej w Trójmieście odpowiada Zbigniew Buski, który przy wsparciu zespołu (Anna Lejtkowska) tylko w ostatnim roku zorganizował wystawy Zbigniewa **Libery**, Nicolasa **GrosPierre’a**, Roberta Kuśmirowskiego, Krzysztofa Bednarskiego, Aliny Szapocznikow, Romana Cieślewicza... O malarstwie dawnym, grafice japońskiej i fotografii przyrodniczej nawet nie wspominając.

PERFORMER

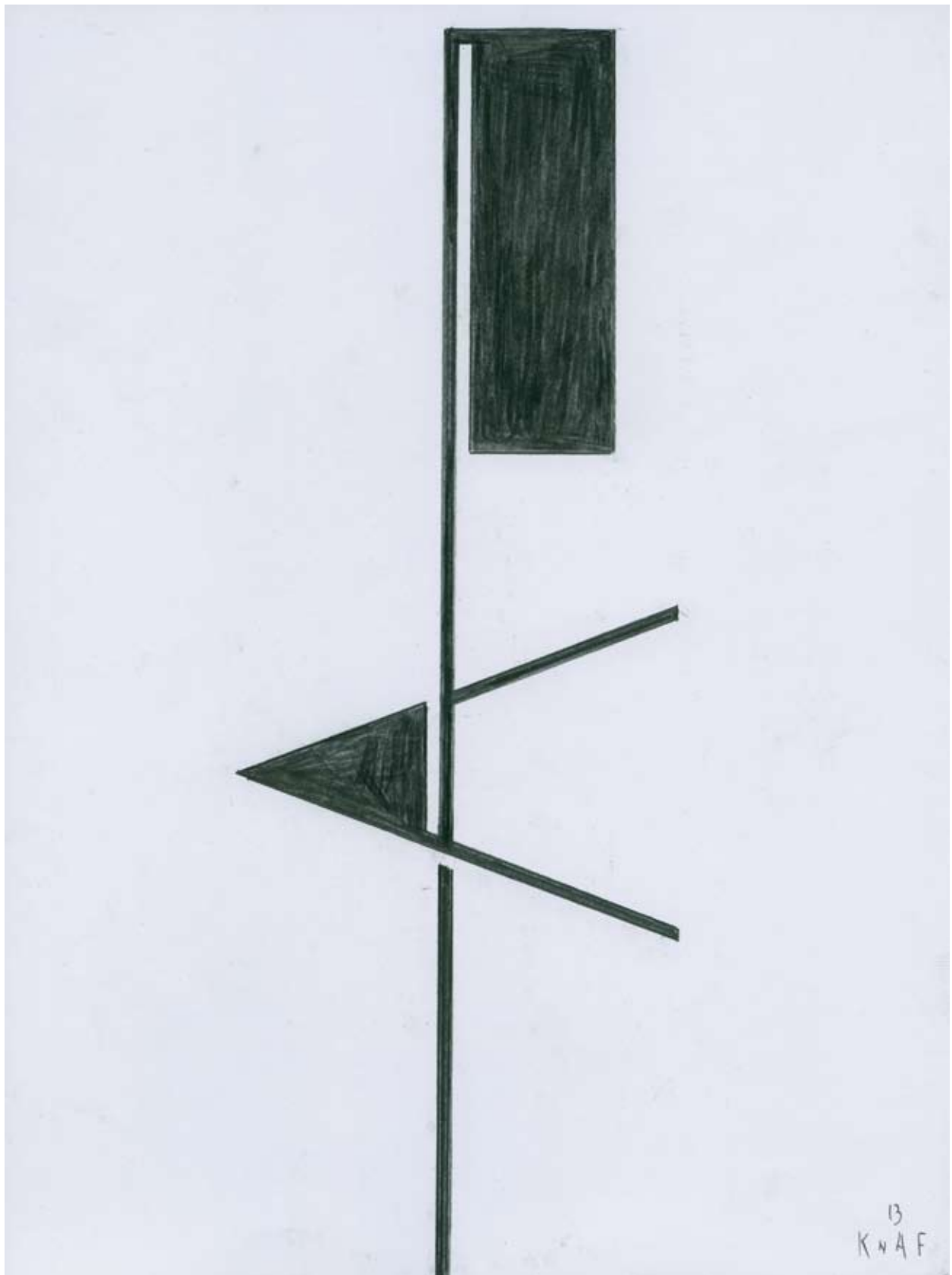
Czyli Oskar Dawicki. Aktualne wcielenie artysty ma swoje źródła w książce Łukaszów **Rondudy** i **Gorczyca**, co przełożyło się na serię wystaw (najbardziej spektakularna w Starym Browarze Grażyny **Kulczyk**). Relacje z planu i przecieki podsycają zainteresowanie długo oczekiwanym filmem powstającym pod okiem specjalistów ze Szkoły Wajdy (oby tylko nie zawiódł oczekiwań tak jak *Wałęsa*). W macierzystym **Rastrze** Dawicki pokazał wystawę nawiązującą do malarstwa Wróblewskiego i niechybnie sygnalizującą nadejście nowego etapu w twórczości artysty – otóż na atrakcyjnych fotosach Performer rozpadł się.

AGNIESZKA POLSKA

Krakowska artystka, a także autorka filmów reprezentowana przez berlińską galerię Żak/Branicka. Dobra passa Polskiej trwa już ładnych kilka lat i nic dziwnego, że artystka nie może opędzić się od zaproszeń na wystawy wszelakie. Z istotniejszych wydarzeń wypada wspomnieć pokaz w CSW Zamek Ujazdowski kuratorowany przez Ewę Gorządek, *solo show* w Salzburger Kunstverein, a także udział w **Spojrzeniach**. Więcej w tekście Ewy Tatar publikowanym w tym numerze „Szumu”.

POZNAŃ. MIASTO „KNOW-HOW”

W Poznaniu warto odwiedzić odnowiony CK Zamek, Art Stations Grażyny **Kulczyk** prowadzoną przez Justynę Buśko, a także kierowaną przez Joannę Madelską Galerię Ego (w nowej siedzibie), Galerię Piekary Cezarego Pieczyńskiego (rów-



**POZNAŃ. MIASTO „KNOW-HOW”:
FLAGA, TUBA, GALERIE MÓWIA „PA, PA!”**

nież w nowej siedzibie) czy w końcu Mediations Biennale Tommasza Wendlanda... Niby sporo, ale jednak o wiele za mało. Poznań się kurczy, kłóci i zamyka. Mają w Poznaniu dobrą uczelnię i świetnych pedagogów, ale jej absolwenci czym prędzej wyjeżdżają. Mają w Poznaniu wybitych kolekcjonerów, ale miejskie władze ich nie cenią. Mają dość mocne instytucje, ale na cały kraj awanturują się o najślabszy Arsenal. Mają jedyne w Polsce biennale sztuki i jedyne biennale fotografii, ale nikt spoza miasta o tym nie wie, a w mieście tych imprez nie szanują. Mieli najciekawsze młode galerie, ale wszystkie wyjechały. Mają jeszcze kilka ciekawych starych galerii, ale też się z nimi nie patyczkują. Jeśli chcecie wiedzieć, jak to się robi, wybierzcie się koniecznie do Poznania, miasta „know-how”.

MARIA A. POTOCKA

Krytyczka, historyczka, galerzystka, pedagogka, kuratorka, a nade wszystko dyrektorka. Masza Potocka jest osobowością barwną na wciąż dość szarym tle person składających się na krajowy „art crowd”. Zaczynała od pracy z artystami w legendarnej dziś Galerii Potocka, przez ładnych parę lat trzęsła Bunkrem Sztuki i były to lata sute, ale już wtedy szykowała coś na miarę swoich możliwości. MOCAK to dowód z betonu, szkła i stali na to, że gdy w innych miastach dyskutują, sprzeczą się i awanturują o instytucje sztuki, w Krakowie muzea planują, budują, otwierają i organizują. Potocka zmiotła konkurencję i krytykę, dziś rządzi w Krakowie niepodzielnie, a inne instytucje (o festiwalach nie wspominając) mogą się jedynie do niej dopasować, usunąć w cień bądź zniknąć. Temperament i samodzielność Potockiej sprawiają, że nie jest zbyt mocno obecna w dyskursie artystycznym, w którym dominują dyrektorzy innych instytucji. Dodajmy jeszcze, że MOCAK Potockiej to instytucja prowadzona z rozmachem i wizją, ale bez kuratorów, a właściwie z jedną, główną kuratorką – Maszą Potocką. Ten model działania stworzony przez Maszę Potocką i dla Maszy Potockiej nigdzie indziej chyba by nie zadziałał, o czym dobitnie świadczy fiasko Fabio Cavallucciego i Pawła Łubowskiego. Masza Potocka jest jedna jedyna.



DAWID RADZISZEWSKI

Nie mylić z Karolem. Galerzysta poznański (Galeria Pies), który przeniósł się do stolicy (Galeria Dawid Radziszewski). Do-

ceniamy za odwagę, pracowitość i świetne wystawy w galerii i poza nią (*Powrót do domu*). Witamy w Warszawie.

KAROL RADZISZEWSKI

Nie mylić z Dawidem. Sam sobie sterem, żeglarzem i okrętem. Maluje, archiwizuje, organizuje. Robi Pomadę, „DIK-a”, filmy (świetny *America Is Not Ready For This*), święci tryumfy jako współtwórca Latającej galerii szu szu (właśnie ukazała się pierwsza monografia), wystawia niemal bez przerwy – i ciągle nie ma reprezentującej go galerii. Polski świat sztuki jest jednak nieprzewidywalny.

RASTER

Łukasz Gorczyca i Michał Kaczyński przenieśli galerię z Hożej na Wspólną i z ostatniego piętra na parter, co przydało Rastrowi nobliwej patyny. Po przeprowadzce rasteryści działają w nieco zmienionym składzie, bo już bez Agaty Bogackiej, ale za to ze Slavs & Tatars. Na gwiazdę galerii wyrasta Aneta Grzeszykowska. Po wystawie w Zachęcie to właśnie jej prace zaważowały tegoroczne targi Frieze. Warto odnotować też varsavianistyczny program publikacji Fundacji Raster, a także felietonową aktywność Gorczycy w „Dwutygodniku” i tomik poezji *Szczęśliwice* Michała Kaczyńskiego.



SALON AKADEMII

Czyli prorektor warszawskiej ASP Paweł Nowak z zespołem. Salon Akademii to dowód na to, że można robić atrakcyjną galerię zakorzenioną w tradycji szkoły, a przy tym otwartą na eksperyment oraz kuratorów i artystów spoza uczelni. Przykładem wystawy Grzegorza Kowalskiego, Jarosława Modzelewskiego, Pawła Althamera & Artura Żmijewskiego, malarstwa lat 80., projekty kuratorowane przez Stacha Szabłowskiego i wiele, wiele innych. Salon Akademii to Paweł Nowak, a Paweł Nowak to człowiek-dynamit (odpowiada także za *Coming Out*, czyli rokroczny pokaz najlepszych dyplomów). I do tego nas wspiera.

KONRAD SMOLEŃSKI

Tego nie trzeba powtarzać, ale dla porządku powiedzmy: Smoleński reprezentował w tym roku Polskę na Biennale Sztuki w Wenecji (kuratorki Daniel Muzyczuk & Agnieszka

Pindera). Jego sound-performansy (BNNT) i instalacje dźwiękowe wiele zawdzięczają edukacji w pracowni Audiosfera Leszka Knaflewskiego na poznańskim UAP-ie. Smoleński wyjechał jednak z Poznania do szwajcarskiego Berna, galerię ma za to w Warszawie (Leto Marty **Kořakowskiej**). Oprócz Wenecji w tym roku udało mu się zrealizować świetny projekt w gdańskim CSW Łaźnia (kuratorka Kamila Wielebska).

SPOJRZENIA

Po zamknięciu przez Fabio **Cavalluccio** konkursu Samsung Art Master to najprawdopodobniej najważniejszy konkurs w polskim świecie sztuki współczesnej (zdeklasował Gepperta, o Bielskiej Jesieni nawet nie wspominając). Współpraca z Deutsche Bankiem procentuje dla Zachęty, która co dwa lata staje się miejscem starcia młodych talentów. Rangę konkursu podniósł również fakt realizacji przez Konrada **Smoleńskiego**, laureata edycji z 2011 roku, Pawilonu Polonia na tegorocznym Biennale Sztuki w Wenecji. Pytanie, czy sytuacja się powtórzy i tym razem – w tym roku wygrał Łukasz Jastrubczak.

ANDRZEJ STARMACH

Jak ktoś to kiedyś ujął: największy licytator wśród galerzystów i największy galerzysta wśród licytatorów. Rok w rok na Art Basel, gdzie pokazuje klasyków polskiej awangardy. W kategorii galerii oferujących porządną klasykę nieodmiennie na pierwszym miejscu.

GALERIA STEREO

Stereo, bo jest ich dwoje: Zuzanna Hadryś i Michał Lasota. O Stereo pisaliśmy, piszemy i będziemy pisać, bo to bodaj jedyna młoda galeria, która prowokuje do teoretycznej refleksji, co samo w sobie zasługuje na ogromny plus. W minionym roku przeprowadzili się do Warszawy i zaczęli reprezentować radykalnego poetę rzeczy – Romana Stańczaka. Lubią Tony'ego Soprano i wycieczki nad rzekę.

ANDRZEJ SZCZERSKI

Historyk sztuki, kurator, kierownik nieistniejących już Studiów Kuratorskich przy IHS UJ. Z ramienia AICA organizował także krakowski postkongres *Powrót krytyki sztuki*. Nie wiemy, czy krytyka powróciła, ale po kongresie Andrzej Szczerski piastowane od kilku lat stanowisko prezesa polskiej sekcji AICA zamienił na stołek wiceprezesa tegoż samego stowarzyszenia, tyle że już w sekcji globalnej.

JAROSŁAW SUCHAN

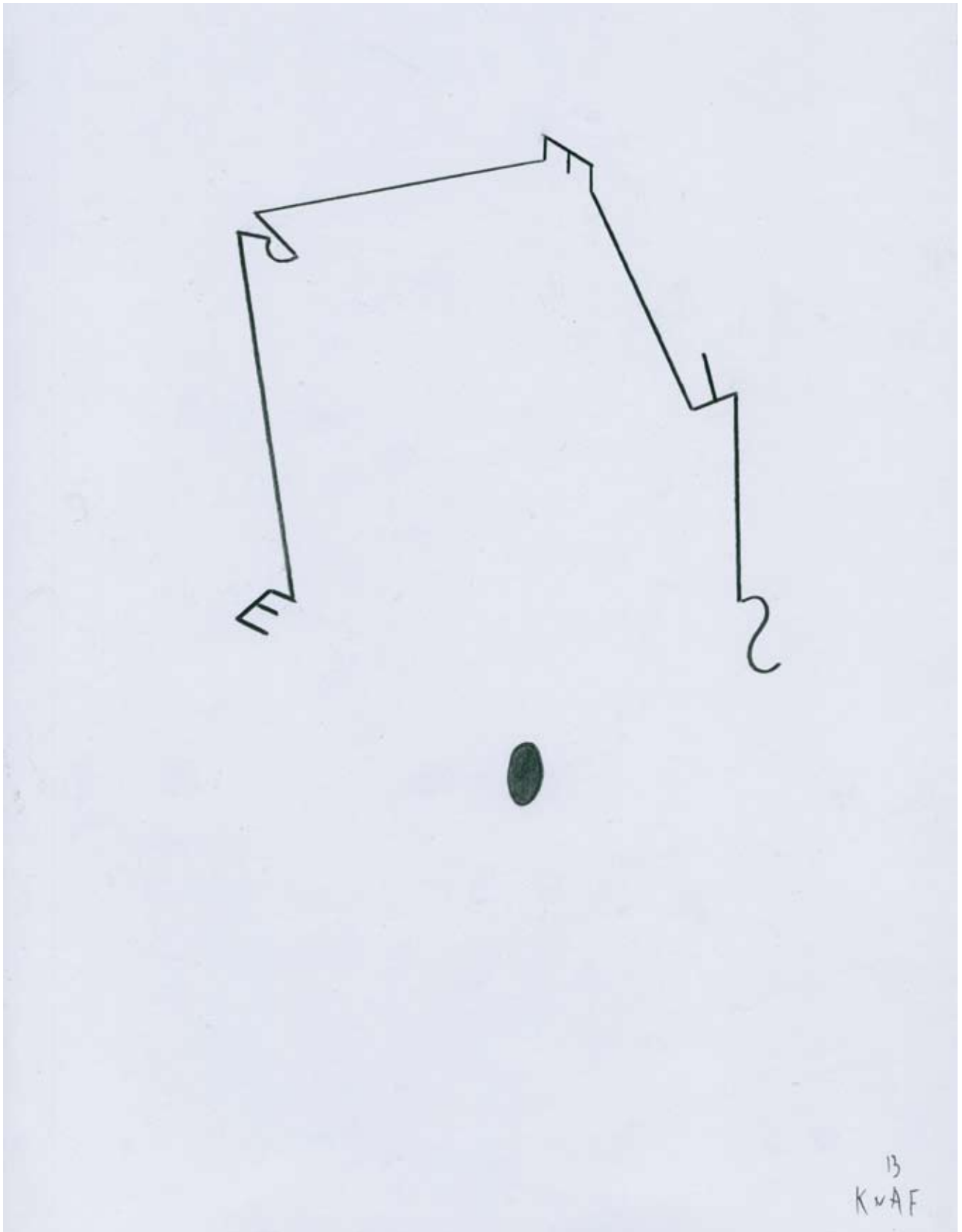
Trudno wyobrazić sobie Muzeum Sztuki w Łodzi bez Jarosława Suchana, który od 2006 roku zdążył otworzyć nowe gmachy (ms²), wyremontować stare (ms¹, Pałac Herbsta), w kilku odsłonach pokazać z rozmachem i wizją świetną, acz zapomnianą już nieco kolekcję instytucji, a nade wszystko odbudować zespół kuratorski. Wspomnijmy niestabnące wsparcie kuratorskie dla Jarosława Lubiaka i Marii Morzuch, „spadochroniarzy” podbieranych pogrążonym w kryzysie konkurentom (ze **Znaków Czasu** do Łodzi trafił Daniel **Muzyczuk**, z warszawskiego CSW Paweł Polit) i zatrudnienie Magdaleny Ziółkowskiej, Joanny Sokołowskiej, Aleksandry Jach czy Katarzyny Słobody. W pracy dyrektorskiej Suchana wspiera na co dzień Małgorzata Ludwisiak, która realizuje się również jako kuratorka (w ostatnim roku wraz z Lubiakiem odpowiedzialna za nietypowy dla Łodzi, spektakularny wręcz sukces *Korespondencji*). Tę i tak przydługą notkę zamknijmy stwierdzeniem, że muzeum to nie tylko wystawy i współprace międzynarodowe, ale także praca naukowa (opasłe tomy dedykowane kolekcji czy Władysławowi Strzebińskiemu). A w niniejszym numerze Jarosław Suchan zdradza swoje pasje czytelnikom „Szumu” w rubryce *Wskazane*.

GALERIA SVIT

Rozkwitła nam w ostatnich latach przyjaźń polsko-czeska. Już nie tylko artyści, pedagodzy, ale też kolekcjonerzy i galerzyści podróżują stale między Pragą, Warszawą, Brnem i Wrocławiem. Widomym znakiem rosnącej czecho-polonofilii jest wymiana artystów między **Rastrem**, **Stereo** i praską galerią prowadzoną przez Michała Manka i Zuzanę Blochovą. Doceniamy wystawy solowe i zbiorowe także z udziałem artystów niereprezentowanych w Polsce przez galerie prywatne (Monika Zawadzki). Zwraca również uwagę program pobytów twórczych i prezentacje na międzynarodowych targach polskiej sztuki. Kochamy Czechów kochających polską sztukę.

ADAM SZYMCZYK

Wiadomo. Documenta.

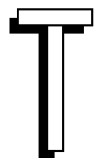


GALERIA STEREO: MNIEJ ZNACZY MNIEJ



BOGNA ŚWIĄTKOWSKA

Świątkowska to mariaż sztuki, eksperymentu, aktywizmu, polityki, architektury i niesłabnącego entuzjazmu. Innymi słowy, Świątkowska to Fundacja Bęc Zmiana. Do bezkonkurencyjnego „Notesu Na 6 Tygodni” dodała prężne wydawnictwo, które w dziedzinie zaangażowanych sztuk wizualnych bije na głowę nawet „Krytykę Polityczną”. Żeby każdy NGO’s był tak skuteczny!



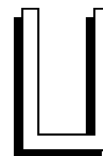
TRAFO

CSW Trafostacja Sztuki, czyli Szczecin pod napięciem. Nowa instytucja, którą miasto w bezprecedensowy sposób oddało pod zarząd firmie prywatnej Baltic Contemporary. BC na pierwszą dyrektorkę mianowało pochodzącą z Berlina Constanzę Kleiner i wszystko pewnie byłoby świetnie, gdyby nie oczekiwania miejscowego środowiska artystycznego skupionego wokół nowo powstałej Akademii Sztuki (Kamil Kuskowski i Agata Zbylut). Życie artystyczne w Szczecinie – i nie tylko – nabrało rumieńców, gdy okazało się, że o instytucjach i sztuce można dyskutować za sprawą pozwów sądowych. Póki co instytucja Kleiner jest nieformalnie bojkotowana i chyba bez zmiany sposobu komunikacji trudno będzie stworzyć program artystyczny godny Szczecina.

JAROSŁAW TRYBUŚ & GRZEGORZ PIĄTEK

Wyspecjalizowani w architekturze i estetyce przestrzeni publicznej Trybuś z Piątkiem w ostatnich miesiącach już dość rzadko mają okazję pracować razem. Wszystko za sprawą urzędniczych awansów: Jarosław Trybuś został wicedyrektorem Muzeum Historycznego Miasta Stołecznego Warszawy, gdzie z werwą przystąpił do reformy tej zapomnianej przez urzędników i warszawiaków instytucji (nieprzypadkowo tegoroczna Warszawa w Budowie miała swoją brawurową odsłonę właśnie tam). Grzegorz Piątek

został z kolei Naczelnikiem ds. Estetyki u boku Prezydent Warszawy, jednak szybko rozczarował się obyczajami panującymi w ratuszu i heroicznie zrezygnował z pełnionej funkcji. Obaj nie rezygnują z publikacji książek, tekstów, udziału w konferencjach, pracy na rzecz Centrum Architektury czy opiniowania tak ważnych konkursów jak ten na Pawilon Polonia na Biennale Architektury w Wenecji.



PIOTR UKLAŃSKI

Jedyny taki przypadek: supergwiazda, która ciągle zaskakuje. Po mocnym wejściu u Larry’ego Gagosiana, swoją wystawę w Carlson Gallery w Londynie Ukłański zelektryzował oldbojów z kręgu definiowanego przez Łukasza **Rondudę** jako „awangarda polska lat 70.”. O tym, na ile silne są emocje „użytych” artystów, przekonamy się zapewne wiosną na wystawie o „zawłaszczeniu w sztuce” szykowanej przez Marię Brewińską ze stołecznej Zachęty. Ta sama Brewińska w tejże Zachęcie przygotowała świetną urodzinową wystawę Ukłańskiego *Czterdzieści i cztery*. Autor limitowanej wersji okładki tego numeru „Szumu” (tylko 200 sztuk!).



WARSAW GALLERY WEEKEND

Wydarzenie nie tylko rodzinne. W zgodzie z zapowiedziami skonsolidowało środowisko galerzystów i kolekcjonerów, ale po trzech edycjach uwypukliło także podział na ekstraklasę, pierwszą ligę, drugą ligę i okręgowkę. Oprócz najważniejszych galerii/galerzystów, którzy doczekali się hasel w naszym alfabecie, szczególnie doceniamy działania Fundacji ARTon, Fundacji Profile, galerii Pola Magnetyczne, lokal_30, Propaganda oraz fotograficznego Lookoutu. Trzymamy kciuki.

MICHAŁ WOLIŃSKI

Woliński to nie tylko Piktogram/BLA. Doceniamy organizację środowiska wokół ulokowanej w warszawskim Soho Factory nonkonformistycznej galerii. Woliński wprowadzie

zaprzestał wydawania kultowego „Piktogramu”, ale za to zaangażował się na całego w **Warsaw Gallery Weekend**. Woliński to wszak człowiek wpływowy i znaczący. Więcej w rozmowie opublikowanej w tym numerze „Szumu”.

PAULINA WROCŁAWSKA

Szefowa działu sztuki „Dwutygodnika”, która wprowadza oryginalną formułę tego stanowiska: nie pisze recenzji, nie krytykuje i nie zabiera głosu. Za to dobiera (a czasem podbiera) świetnych krytyków. To się nazywa „szara eminencja”!

HANNA WRÓBLEWSKA

Ministerialna nominacja z 2010 roku, choć krytykowana przez środowisko, okazała się trafiona. I nie chodzi tu wyłącznie o porównanie z instytucjami, które – niczym stołeczne i toruńskie CSW – po konkursach otwartych pogrzyły się w chaosie. Awansując ze stanowiska wice na dyrektorkę, Wróblewska przejęła po oddelegowanej do Muzeum Narodowego Agnieszce **Morawińskiej** instytucję tyleż uznaną co stateczną. W ciągu trzech lat utrzymała w ryzach zespół kuratorów (z filarami w postaci Marii Brewińskiej i Magdy Kardasz), wzmacniając jednocześnie udział w programie kuratorów zewnętrznych. Wróblewska intrygująco łączy wystawy wynikające ze współpracy z nobliwym ASP i komercyjnym Erste, pokazy fotografii, animacji i tkaniny, ekspozycje młodych twórców (w tym roku m.in. Aneta Grzeszykowska, Anna Molska, Katarzyna Krakowiak...), żyjących klasyków (Jarosław Kozłowski), z prezentacjami odważnymi, a nawet ryzykownymi (Goshka Macuga, Piotr **Ukłański**, Wojciech Wilczyk/Elżbieta Janicka...). Pamiętajmy też o konkursach na Biennale Architektury i Biennale Sztuki. Zachęta nie należałaby – wraz z MSN i łódzkim Muzeum Sztuki – do instytucjonalnej „świętej trójcy” bez znakomitego programu wydawnictw, audytorium i edukacji. Wisienką na torcie jest nowa księgarnia, nowa restauracja i odnowiona elewacja. Warto pamiętać również o inicjatywach w przestrzeni publicznej oraz Miejscu Projektów Zachęty.

WSB

Wojciech Bąkowski, artysta poznański zamieszkały na stałe w Warszawie, charyzmatyczny niczym ewangelista. To w dużej mierze jego talent sprawił, że niedawno jeszcze tak modne PENERSTWO dziś jest już tematem badań dla historyków sztuki współczesnej. Bąkowski pracuje bez ustanku: oprócz realizacji kolejnych filmów tworzonych w autorskiej formule, nagrał solową płytę i – jako Niwea (z Dawidem Szczęsnym) – supportował Kraftwerk. Jego prace można znaleźć w czołowych kolekcjach publicznych i prywatnych.



MARIKA I HONZA ZAMOJSZY

Wpływowe rodzeństwo. Marika prowadzi Starter i sekretarzuje **WGW**. Honza zamienił Morawę na Mundin, które to wydawnictwo robi wspólnie z Grażyną **Kulczyk**. Jest też artystą, ale wystawę w Galerii Foksal wolimy zbyć milczeniem, w przeciwieństwie do będącej jej częścią książki *Fishing with John* – rewelacja! Widzimy w tym pewną prawidłowość.

ZNAKI CZASU

Przejęcie władzy nad toruńskim CSW przez Pawła Łubowskiego w 2010 roku łączyło się z eskalacją konfliktu z załogą i odejściem kuratorskiej awangardy z Joanną Zielińską, Danielem **Muzyczukiem** i Agnieszką **Pinderą** na czele. Z dnia na dzień Toruń znikł z mapy artystycznej kraju. W trudnej sytuacji sprawdziła się nowa główna kuratorka Dobriła Denegri, która już od trzech lat realizuje ciekawy program – tyle tylko, że bez większego odzewu (w tym roku m.in. pokaz kolekcji Sandretto Re Rebaudengo). Paweł Łubowski pochodzi z Poznania i w oparciu o to środowisko próbuje odbudować markę instytucji. Sezon zamyka kuratorowana przez Izabelę Kowalczyk wystawa zbiorów Znaków Czasu *Mikroutopie codzienności*.



ARTUR ŻMIJEWSKI

Niegdyś wszystkie listy zamykała Barbara Zbrożyna, dziś to Artur Żmijewski mówi nam do widzenia. Żmijewski to już człowiek instytucja, kurator, krytyk, artysta i aktywista. Tożsamość twórcy *Berka* definiuje wciąż Berlin Biennale z 2012 roku, które jeszcze długo będzie przedmiotem debatu i sporów krytyków i artystów na całym świecie. Świadczy to zarówno o kontrowersyjności sztuki Żmijewskiego, jak i może być dowodem skuteczności jego strategii, która sprawia, że to właśnie „Biennale Żmijewskiego” weszło do historii sztuki współczesnej. Po Biennale Żmijewski nadal współpracuje z Pawłem **Althamerem**, OFSW i „Krytyką Polityczną”. Odnotować warto także wystawę *Pracując* w stołecznym CSW. ☒



YES.pl

YES

Patrycja Gardygajło ma na sobie pierścionek i kolczyki Metropolitan z Diamentem Idealnym YES®.

**REKRUTACJA
WIOSNA 2014**

**WYDZIAŁ
ZARZĄDZANIA
KULTURĄ
WIZUALNĄ**

Fot. Kuba Maria Mazurkiewicz



FELIETON

4553 ZNAKÓW

tekst: Jacek Staniszewski

Kiedy jeden z (niewątpliwie nobliwych) Redaktorów zaproponował mi napisanie tekstu do organu o wdzięcznej nazwie „SZUM”, z jednej strony uznałem to za sposobność powiedzenia (czy, bądźmy precyzyjni, napisania, a i to nie ręcznie, a przy użyciu edytora tekstu, scrackowanego w minionej dekadzie beztroski i włóczęgostwa przez przyszcza tego nielegała od łamania wszelkich zabezpieczeń, dziś zapewne zatrudnianego na umowę o pracę przez jedną z państwowych agend, czy wręcz służby specjalne, i obwieszzonego dziećmi i kredytami jak przysłowiowe drzewo Jacquesa Callota wisielcami) czegoś wyjątkowego, osobistego w sensie eksternalizacji podmiotowych potrzeb i pragnień, tekstu, który przylegałby do osoby i zręcznych palców autora jak węzowa kurtka Sailora Ripleya, ów rozpoznawalny symbol (archaicznej i rozczulającej, jak wszystko z lat 90.) wiary w indywidualność i wolność jednostki, a zarazem treści ważnych dla uważnych, choć jednocześnie najbardziej w pewnym sensie skłonnych do swawoli (mowa o perwersyjnych intertekstualnych igraszkach chronicznych ironistów, nie o sensu stricto intoksykacji i przebywaniu w ciemnych, lepkich i źle wietrzonych pomieszczeniach, rzecz jasna) czytelników, felietonu, który nieskończenie celnie i oryginalnie punktowałby szereg palących problemów naszej postępniej (zarówno tych najbardziej zauważalnych - nawet dla gapowatych obserwatorów - których wszak nie brak wśród ludzi otwartych i uwrażliwionych na złożoności i aporie współczesnej kultury, jak i mikroskopijnych, pączkujących zaledwie, mających gdzieś ponad, lub poniżej, możliwego do ogarnięcia przy użyciu sensorium i narzędzi rozumowych, horyzontu zdarzeń, nie-zdarzeń, tego, co jest półzdarzeniem-poza-czasem, a także tego, co jest zdarzeniem-poza-Bytem, a zatem konfrontacją z, permanentnie niespójnym ontologicznie, i odrzucałym przez System poza nawias tego, co Aktualne, czy też samoaktualizujące się w swoim transie multiplikowania spektakli i rytuałów symulacji, cieniem Innego) nowoczesności, swoistej rozprawy z różnymi porządkami Zeitgeistu, związanymi zarówno z (jakkolwiek) rozumianymi kontekstami kultury, którą – z braku innych, bardziej adekwatnych, określić – można (z pewnymi ograniczeniami, które jed-

nak nie powinny nigdy krępować śmiałości wyводу, czy wręcz sabotować jego potencjalnego zmierzania do sedna) wciąż (o ile wolno mi wpaść na ułamek milisekundy w ton protekcyjny i wartościujący – umówmy się, że słoniowa kupa, czy nawet skomplikowane quasi-przemysłowe instalacje służące do generowania sztucznego guano, są zaledwie *minor distractions*, odległym echem modernistycznej woli mocy krystalizującej się pod postacią pisuarów R. Mutta i, za przeproszeniem, gównianych multipli Piero Manzoni, które wielu ambitnych kolekcjonerów chciałoby układać w swoich piwniczkach stosami, niczym brodaty surwiwalista-sekciarz piętrzący zigguraty pięciokilogramowych konserw ze Spammem w swoim, ukrytym w lasach Montany, schroniku przeciwatomowym) nazwać kulturą wysoką, a w każdym razie mającą jakieś zakorzenienie w wymiarze wzniosłości, do którego przywiązanie okazuje zarówno arcyliberalna, bohema, owi Skamandrycy w poszukiwaniu Skamandra, których podstawowa polemiczna misja sprowadza się do przesiadywania w Amatorskiej i generowania jednoliniowych komentarzy na Facebooku, jak i prowadząca niekończącą się krucjatę (najczęściej chodzi tu o walkę z siostrzeńcami Kaczora Donalda i Lady Gagą – w skrócie, wszystko, co nie jest Platonem) o piękno, prawdę i dobro, elitę kulturowych pesymistów od profesora Legutki z nieustającą skłonnością do przywoływania (z uporem zepsutego dyktafonu w brzuchu Stana Tymińskiego, czy cyborgicznego kierowcy wyścigowego z opowiadania „Czy pan istnieje, Mr. Johns?” Lema) skądinąd godnego głębszego zainteresowania mackiewiczowskiego truizmu mówiącego o tym, że „tylko prawda jest ciekawa”.

Poprzez szum informacyjny, polifoniczną kakofonię głosów pohukujących i piskliwych, łagodzoną kojącymi dźwiękami amplifikowanej cytry Laraajiego z kasety *Cosmic Tape Experiments 1979–1987* oraz leczniczo beczasowymi kompozycjami artystów uwiecznionych na kompilacji *I Am the Center. Private Issue New Age Music in America 1950–1990*, dociera do mnie metaforyczny poświst bacika Redaktora. Widzę nawet, jak grozi palcem i przypomina mi o terminach i formalnych ograniczeniach tekstu. Na szczęście, konsolka statystyki wyrazów pokazuje akuratne 4553 znaków (ze spacjami). Nie zdołałem porządnie dokończyć zdania, ale jest poniedziałek, świeci słońce i młodzieńcze miotania się z tematami już dawno za mną. ☒

OBIEKT KULTURY

WOKÓŁ *PLONU*. O REWITALIZACJI RZEŹBY ORAZ WIĘZI SPOŁECZNYCH

tekst: Anna Rudzka

fotografie: Ewa Brykowska-Liniecka

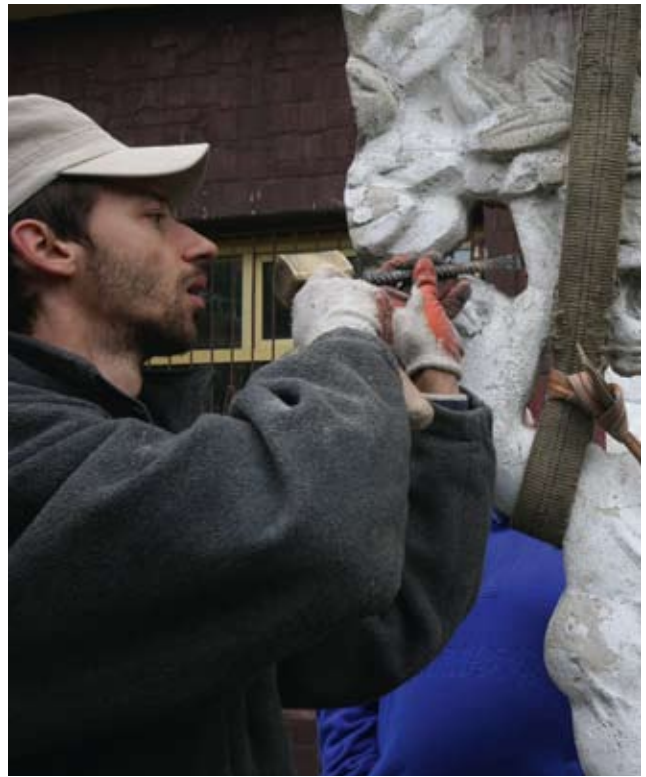
WYJĄTKOWA CZĘŚĆ WARSZAWY, JAKĄ JEST SASKA KĘPA, MOŻE POSZCZYCIĆ SIĘ UNIKALNĄ ULICĄ – KATOWICKĄ. MOŻNA TU ZNALEŻĆ HISTORIĘ ARCHITEKTURY POLSKIEJ 1. POŁOWY XX WIEKU „W PIGUŁCE” – OD PODRĘCZNIKOWYCH PRZYKŁADÓW FUNKcjONALIZMU POPRZEC STYL DWORKOWY I NEOBAROKOWĄ WILLE DO POWOJENNEJ ARANŻACJI Z LAT 40. XX WIEKU.

Zrealizowany wówczas przez Biuro Odbudowy Stolicy kompleksowy projekt obejmował nie tylko odbudowę domów, ale również nową kompozycję przestrzeni poprzez włączenie w nią przyulicznych ogródków (co wzbudzało zrozumiałe protesty właścicieli), wprowadzenie oryginalnej małej architektury – latarni i ławek – oraz umieszczenie dzieł uznanych rzeźbiarzy. Dziś trudno sobie wyobrazić, że w latach 40. i 50. ubiegłego stulecia była to ulica o tak wyjątkowym nasyceniu rzeźbą.

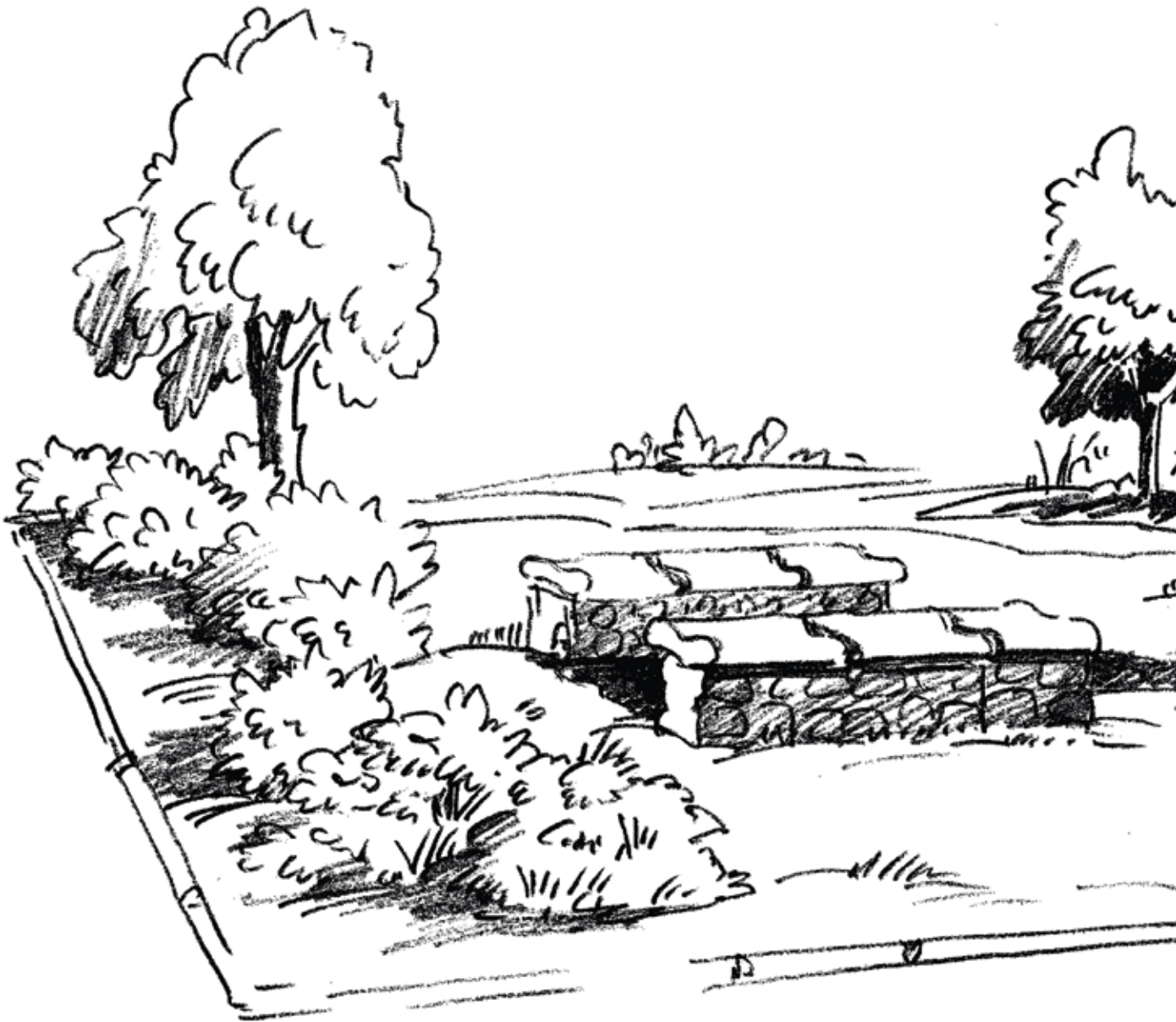
Proces degradacji rozpoczął się w latach 70. Znikały kolejne ofiarowane bezinteresownie przez artystów rzeźby: *Niedźwiadek igrający z rybą* Jerzego Jarnuszkiewicza, *Borsuk* Józefa Trenarowskiego, *Chłopiec z łódką* Stefana Mota oraz *Niedźwiadek* Stanisława Sikory. Nie sposób dziś ustalić, czy zostały one zdewastowane, czy ukradzione – do czego mógł skłaniać ich stosunkowo niewielki format. Z dawnej dekoracji ulicy pozostały dwie wykonane w betonie płaskorzeźby autorstwa Jerzego Jarnuszkiewicza: ozdobna kratownica okna budynku nr 8A i *Plon* (ul.

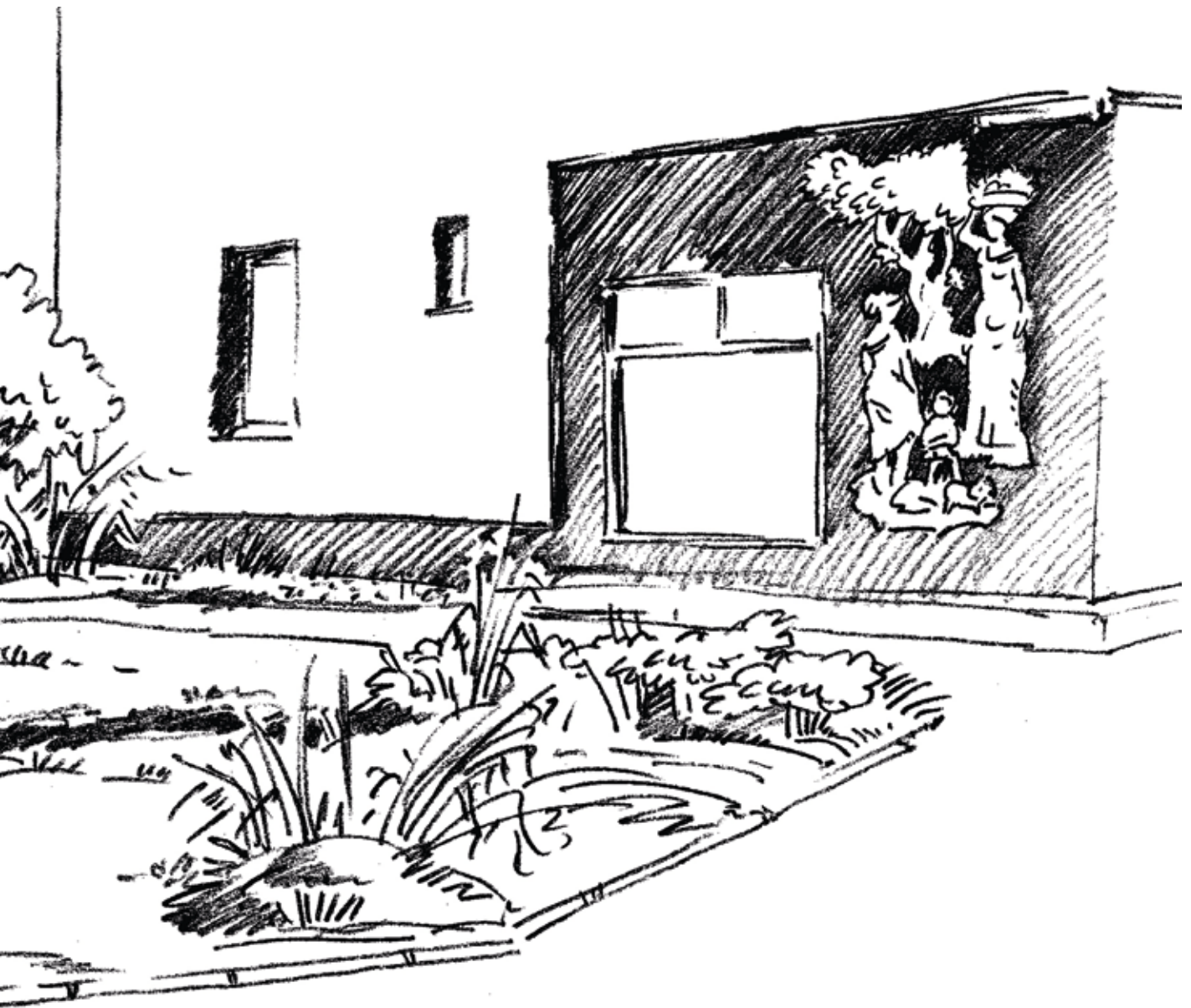
Zwycięzców 11 / róg ul. Katowickiej). Niewiele jednak brakowało, by ta ostatnia praca również zniknęła z krajobrazu Saskiej Kępy. Przez kilka lat budynek na rogu ulic Katowickiej i Zwycięzców niszczał, a przygnębiające wrażenie pogłębiały wykonane sprayem wątpliwe „ozdoby”. Ulokowany nieopodal skwerek dawno został pozbawiony charakterystycznych dla tej ulicy ławek, których betonowe siedziska były posadowione na obłożonych polnymi kamieniami murkach. Otaczająca je niegdyś zieleń zachowała się w postaci szczątkowego trawnika.

Plon miał jednak szczęście. W 2011 roku przeszedł gruntowną renowację i dziś biel płaskorzeźby kontrastuje z wyłożonym klinkierem fragmentem ściany. Działania związane z ratowaniem dzieła Jarnuszkiewicza są bardzo ciekawym przykładem na to, jak zdeterminowana jednostka może nie tylko doprowadzić do przywrócenia pierwotnego stanu dzieła, ale także dać impuls do odnowienia więzi społecznych, które rodzą się we wspólnym działaniu. Historia ta ma specyficzną dramaturgię, której po-



DEMONTAŻ PLONU
2 lipca 2011





SKWER PRZY PŁASKORZEŻBIE PŁON

rys. Ewa Brykowska-Linecka



PLASKORZEŻBA PŁON WRÓCIŁA NA ULICE KATOWICKA

24 października 2011

szczególne akty możemy przesłedzić m.in. dzięki relacjom Tomasza Urzykowskiego publikowanym w „Gazecie Stołecznej”. Pierwsze doniesienie pod dramatycznym tytułem *Kto ocali zabytkową płaskorzeźbę na Saskiej Kępie* ukazało się w lipcu 2010 roku. Reakcją na artykuł było zgłoszenie się do redakcji graficzki, Ewy Brykowskiej-Linieckiej ze Stowarzyszenia ŁADna Kępa, która od pewnego czasu z własnej inicjatywy zajmowała się niszczącym *Plonem*. Wspólnota budynku nie czuła się właścicielem płaskorzeźby umieszczonej na elewacji i nie posiadała środków na pokrycie kosztów renowacji dzieła. Stołeczny Konserwator Zabytków, Ewa Nekanda-Trepka, uświadomiła mieszkańcom, że *Plon* należy do budynku. Dzięki temu, z uwagi na wartości artystyczne i historyczne płaskorzeźby, Wspólnota Mieszkaniowa wystąpiła o wpisanie dzieła do rejestru zabytków, a następnie rozpoczęła starania o dotację na konserwację *Plonu*.

Dalsze działania zwracające uwagę na *Plon* przybierały różny charakter – od chodzenia po urzędach, rozmów ze wspólnotą, aktywizowania stowarzyszeń działających na Saskiej Kępie po *happening* z udziałem Krzysztofa Żwirblisa. Podczas Święta Saskiej Kępy w maju 2011 roku pod hasłem *Ratujmy baranka* (jedna z brakujących części płaskorzeźby) prowadzono zbiórkę pieniędzy, która przyniosła w sumie ponad 2 500 złotych. Ewie Brykowskiej-Linieckiej w jej działaniach pomagała Fundacja Działań Kulturalnych i Społecznych oraz Stowarzyszenie ŁADna Kępa, włączyła się też wspólnota mieszkańców domu, kwestowali zaangażowani w akcję mieszkańcy dzielnicy, a całości patronował burmistrz Pragi-Południe Tomasz Kucharski. Wcześniej, w styczniu 2011 roku, płaskorzeźba została wpisana do rejestru zabytków, a Wspólnota Mieszkaniowa otrzymała od Rady Miasta dofinansowanie na konserwację zachowawczą w wysokości 30 000 zł. Pozostałą kwotę pozwalającą na uzupełnienie brakujących części przekazała Fundacja Teresy Sahakian. Na początku lipca 2011 roku *Plon* został zdemonstrowany i poddany pracom konserwatorskim prowadzonym przez Bartosza Markowskiego.

Na jesieni przywrócona do stanu pierwotnego płaskorzeźba wróciła na swoje miejsce. Uroczystość zgromadziła około 200 osób, zaszczyliły ją władze dzielnicy: burmistrz i przedstawiciele samorządu. Na gości czekały domowe

DZIAŁANIA ZWRACAJĄCE UWAGĘ NA PLON PRZYBIERAŁY RÓŻNY CHARAKTER – OD CHODZENIA PO URZĘDACH, ROZMÓW ZE WSPÓLNOTĄ, AKTYWIZOWANIA STOWARZYSZEŃ DZIAŁAJĄCYCH NA SASKIEJ KĘPIE PO HAPPENING Z UDZIAŁEM KRZYSZTOFA ŻWIRBLISA.

wypieki i pamiątkowe kartki, w końcu mogli poznać się sąsiedzi, darczyńcy i miejscy włodarze. Atrakcją był spacer ulicą Katowicką prowadzony po zmroku przez Hannę Farynę-Paszkiewicz, która pokazywała miejsca, gdzie kiedyś stały inne rzeźby. Niezmordowana Ewa Brykowska-Liniecka zapowiedziała dalsze działania pod nazwą *Wokół Plonu*: uporządkowanie skwerku oraz rewitalizację zieleni i budowę dwóch ławek.

Wytrwała miłośniczka Saskiej Kępy szuka sponsorów, wykonawców ławek, ponownie odwiedza urzędy i myśli o dalszych działaniach. Kolejnymi działaniami Ewy Brykowskiej-Linieckiej będzie próba odtworzenia

rzeźb z ulicy Katowickiej. Ich autorami byli w znacznej mierze przedwojenni uczniowie zapomnianego już nieco profesora Tadeusza Breyera, niezmiernie zasłużonego pedagoga warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, wychowawcy rzeźbiarzy kształtujących jeszcze długo po wojnie oblicze polskiej plastyki. Stefan Momot, Stanisław Sikora i Józef Trenarowski mieszkali i tworzyli na Saskiej Kępie. Zachowane zdjęcia mogą być podstawą do odtworzenia ich prac.

Patrząc dziś na uzupełniony i odświeżony *Plon* Januszkievicza, można powiedzieć, że akcja zakończyła się sukcesem. Płaskorzeźba wróciła do pierwotnego stanu, są realne szanse na uporządkowanie jej otoczenia, grupa mieszkańców włączyła się do wspólnych działań. Dom z ozdobną kratownicą jest obecnie w remoncie.

Co ciekawe – im więcej działo się wokół *Plonu*, tym mniejsze było zainteresowanie nim mediów. Informacje o *Plonie* można znaleźć jedynie w Wikipedii (hasło wyróżnione jako *Dobry Artykuł!*), na portalu www.sztuka.net prowadzonym przez Pawła Giergonia oraz w Serwisie Społeczności Saskiej Kępy www.saskakepa.waw.pl. Na szczęście całość przedsięwzięcia objął patronatem honorowym burmistrz, a Urząd Dzielnicy Praga-Południe ma zadbać o zielen na przyszłym skwerze. Bo sukces ma oczywiście wielu ojców. Ale matka jest jedna – i nie ulega wątpliwości, że w tym wypadku jest to Ewa Brykowska-Liniecka. ▣

galeria Awangarda BWA Wrocław
7.12.2013—19.01.2014



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

BWA
Wrocław
— Galerie
Sztuki
Współczesnej

KURATOR LIBERA:

ARTYSTA W CZASACH BEZNAADZIEL.

NAJNOWSZA SZTUKA POLSKA

FELIETON

ŚWIATOWEJ
SŁAWY ARTYŚCI

tekst: Wojciech Szmański

Uczestniczyłem kiedyś wraz z kolegą B. w paradzie równości. Maszerując po jasnej stronie mocy, odczuliśmy znużenie i chęć zobaczenia, jak to wszystko wygląda z zewnątrz, by zobaczyć siebie samych z boku. Próbując przedrzeć się przez tłum, by wydostać się na pozycję bezstronnego obserwatora, utknęliśmy w grupie kontrademonstrantów, składającej się z, jak to się dziś mówi, młodzieży patriotycznej, którą podówczas z kolegą B. określaliśmy mianem motłochu. Stało się wówczas dla nas jasne, że – jak filozoficznie wyraził się B. – nie można być twórcą i twórczym jednocześnie, gdyż nie zobaczy się nic, a stracić można wszystko. Co, przekładając na praktykę życiową, tłumaczyłem sobie: do rozumienia potrzebny jest obity korkiem gabinet i niepodjęcie akcji, w których można zostać omyłkowo wziętym za twórczo.

Nie jestem pewien, czy kolega B., który w międzyczasie urosł i stał się tłumaczem na język polski Bourriauda, dalej podtrzymuje swoje podówczas wypowiedziane słowa, które przypomniałem sobie niedawno. A wszystko za sprawą światowej sławy artystów.

Pierwszy raz za sprawą Felixa Gonzaleza-Torresa. Aby dotrzeć do archiwalnych fotografii jego pierwszych akcji artystycznych opuściłem gabinet, by udać się do miejsca, w którym, wedle wszystkich źródeł, te powinny się znajdować. Po przybyciu na miejsce do biblioteki uniwersyteckiej w Río Piedras w Portoryko, okazało się, że nie jestem traktowany jak bezstronny obserwator twórczości artysty, lecz petent, który funkcjonuje jako strona w sprawie. Innymi słowy, jak twórczo w niezrozumiałej sytuacji, w której akcje podejmowane są w czyimś interesie, a bezstronni obserwatorzy nie istnieją. Po tygodniu spędzonym w bibliotece, kiedy jej pracownicy ciągle przekopywali archiwa, gdyż materiały, o jakie prosiłem, zginęły, kiedy było mi już gorąco i mokro – pora deszczowa – sytuacja zaczęła się klarować.

Emerytowany pracownik biblioteki w rozmowie telefonicznej wyjawiał mi, że dziewięć lat temu przybył tu niejaki C.F., który pod pretekstem wypożyczenia materiałów, o które teraz proszę, zabrał je i nie zwrócił. Stąd też nie

mogę zobaczyć archiwum i powinienem zrozumieć, dlaczego bibliotekarze traktowali mnie z dozą nieufności. Nie pozostało mi nic innego jak odnaleźć C.F. Stary bibliotekarz podał mi nazwę miasta, do którego uprowadzone zostały materiały – Nueva York.

Kilka dni później w Nowym Jorku skierowałem swe kroki do znanej w szerokim świecie fundacji imienia artysty, którego pierwszych prac poszukiwałem na Karaibach. Wytłumaczyłem, o co mi chodzi, z jakim problemem przychodzę, powiedziałem, że napisałem doktorat o FGT i pracuję nad książką. Poprosiłem o kontakt do C.F. Brzmiało to wszystko, jak to teraz widzę, jakbym mówił: jestem bezstronnym obserwatorem. Lecz zabrzmiało trzykrotnie i niezrozumiale, zanim dopuszczony zostałem przed oblicze osoby władnej w sprawie. Potem zresztą nie było lepiej i już wiedziałem: jestem twórczym. Ta bowiem wyraziła zdziwienie, że można pisać o ICH artyście, nie kontaktując się wcześniej z NIMI. Że ONI wiedzą wszystko o nim i miło, że się tym interesuję, ale zbytek łaski, bo gdybym zgłosił się do nich wcześniej, to ONI powiedzieliby mi, jak to powinno być opisane, a tego nie zrobiłem. Na moje słowa, że to miło z ICH strony, ale znam ICH publikacje i poglądy i chciałem pokazać sprawę w innym świetle, usłyszałem: Filmy, których szukasz, musisz o tym pamiętać, są, owszem, interesujące, ale nie są, pamiętaj, sztuką. Przytaknąłem, powiedziałem, że wiem, że nie wszystko, co robi artysta w swoim studio, jest sztuką, obiecałem filmy traktować jako niedzielo sztuki, po czym dostęp do niedziel sztuki dostałem.

Po powrocie do Krakowa, gdy szedłem ulicą Grodzką, na której wiele lat temu chciałem z kolegą B. zostać bezstronnym obserwatorem, przypomniałem sobie jego radę. I obiecałem sobie, że już nigdy nie wyściubię nosa poza gabinet.

A w przekonaniu tym utwierdziła mnie znajoma, którą spotkałem na Rynku i która niosła swoją wycieraczkę. Dlaczego niesiesz swoją wycieraczkę do MCK, zapytałem. Nie wiesz? – odpowiedziała. Jest nowy projekt artystyczny Mirosława Bałki. Polega on na tym, że Bałka zbiera stare wycieraczki, gdyż „tworzy pracę na wystawę *Pamięć. Rejestry i terytoria*. Będą to 32 metry kwadratowe o pamiętaniu i zostawianiu śladu”. Za starą wycieraczkę dostaje się nową, do czego w ulotce reklamującej akcję zachęca sam „światowej sławy artysta”. Przynies też swoją, zachęciła.

Nie, dziękuję, odpowiedziałem. Nie chcę być już twórczym. Nie chcę sztuki traktować jak niesztuki i *vice versa*. Idę do domu. A morał z tego taki, że jak nie urok, to wycieraczka. ☒



AGNIESZKA POLSKA
Future Days, HD, 29'30", 2013

INTERPRETACJE

QUESTIONS

tekst: Ewa Tatar

ARE

FOR SPEAKING.

ANSWERS

ARE

fotografie: Żak Branicka Gallery

FOR DOING

Z historii sztuki najnowszej Polska wyłuskała fascynujące ją postawy twórców i ukazała niejako dedykowane sztuce życie toczące się w ich głowach. Jej bohaterów cechuje konsekwencja w podejściu do tworzenia, wizjonerstwo, rewolucyjne zerwania i stojąca za nimi legenda.

Agnieszka Polska zawężyła pole swoich zainteresowań do obszaru sztuki, jej historii i stojących za nimi idei, co znakomicie problematyzuje w najnowszym filmie. We wczesnych pracach, kiedy wypracowywała jeszcze własny język wizualny i jego plastykę, wydawało się, że jej zainteresowania oscylować będą wokół materii sztuki, sposobów jej transformowania w znaczenia, jak postrzegałam dedykowane Włodzimierzowi Borowskiemu *Uczulanie na kolor* (2010). Po obejrzeniu *Future Days*, gdzie – po raz drugi sięgając po to medium – mistrzowsko posługuje się językiem filmu fabularnego, tym, co wydaje się interesować ją najbardziej, jest sam sens uprawiania sztuki.

DESIGN. IMAGINE

Z całego obrazu filmowego emanuje spokój. Jak wygląda niebo dla artystów? Jest to rajska wyspa o niezwykle nasyconych kolorach mieniących się różową czy fioletową poświatą – mimo północnego słońca, szafirowego nieba i takiegoż krajobrazu. Morska panorama, ukazywane w szerokich planach kamieniste nabrzeże czy hałdy zostały skontrastowane z kameeralnością zielonej, leśnej ścieżki lub polany. Samą sytuację zaświatów najlepiej według mnie oddaje trójplanowa konstrukcja całego filmu. Rodzaj przestrzenności (a przestrzeń Polska bawi się w całym filmie) uzyskany został poprzez nałożenie na siebie warstw. Pierwszą, najbardziej zewnętrzną będą podłożone z offu głosy lektorów nagrywane w studiu, zmontowane tak, że w sytuacji kinowej wydaje się, jakby poszczególne wypowiedzi rozbrzmiewały w próżni, czasem tylko łącząc się z dźwiękiem otaczającego postacie świata. Druga to sami aktorzy w skrywających całe głowy maskach, w których rezonuje echem *Umarła klasa* Tadeusza Kantora. Puste oczodoły, przecięcia z tyłu głowy ujawniają materię, z jakiej zrobiono maski oraz są elementem dystansującym widza, wskazującym na umowność wykreowanego świata. Podobny efekt dają powolne ruchy postaci, nieśpiesznie wypowiedane przez nie kwestie. Wreszcie ów pejzaż, na tle którego wszystko wyda-

je się tylko sztafażem, pejzaż, który czasem staje się przedmiotem rozmowy, czasem kontemplacji, czasem zaś scenograficznym pudełkiem – scenografią, w którą luźno wpisana jest akcja.

AS SOON AS I COMPLETE THE DRAWING OF A CIRCLE, I WISH TO BE OUTSIDE OF IT

Z historii sztuki najnowszej Polska wyłuskała fascynującą ją postawy twórców i ukazała niejako dedykowane sztuce życie toczące się w ich głowach. Jej bohaterów (Bas Jan Ader, Włodzimierz Borowski, Lee Lozano, Jerzy Ludwiński, Charlotte Posenenske, Andrzej Szewczyk, Paul Thek) cechuje konsekwencja w podejściu do tworzenia, wizjonerstwo, rewolucyjne zerwania i stojąca za nimi legenda. Najbardziej radykalnym tego przykładem jest Lee Lozano, która w filmie nie wypowiada słowa, pozostając ruchomym, niemym obrazem. Na czym polegała jej artystyczna rewolucja? Sztuka, którą tworzyła, miała silny rys indywidualny, ale także była duchem czasu, w którym powstawała. Wczesne, ekspresyjne malarstwo i rysunki to erotyczne, czasem zabarwione sadomasochistycznie kompozycje o organicznym charakterze, gdzie fragmenty ciała ludzkiego spotykały się z techniką, a symbolizujące ją narzędzia były animizowane, zaś wspólnym elementem ciała i urządzeń jest mechanika ich działania. Na przestrzeni lat 60. twórczość ta wchodzi w obszar minimalizmu monochromatycznymi, metalicznymi płaszczyznami

Fal, czyli studiów rozciągniętego spektrum elektromagnetycznego. Na wszystkich tych etapach pojawiają się zabiegi z przestrzeni konceptualizmu, jak propozycja tytułowania płócien czasownikami, z których ostatni to *Stop* (1964–1967). Zwraca uwagę także niezwykle poczucie humoru, jak w „nudnym rysunku” z przekrojem wiertarki umieszczonej na karcie papieru tak, że wiertło nie mieszcząca się w kadrze, wraca z tyłu, a całość sprawia wrażenie wycinku taśmy produkcyjnej; czy zaciśnięta pięść, której środkowy, wystawiony palec przybrał kształt penisa. Kiedy artystka zarzuca malarstwo na rzecz tworzenia in-

**JAK WYGLĄDA NIEBO
DLA ARTYSTÓW? JEST
TO RAJSKA WYSPA
O NIEZWYKLE NA-
SĄCONYCH KOLORACH
MIENIĄCYCH SIĘ RÓ-
ŻOWĄ CZY FIOLE-
TOWĄ POŚWIATĄ –
MIMO PÓŁNOCNEGO
SŁOŃCA, SZAFIROWE-
GO NIEBA I TAKIEGOŻ
KRAJOBRAZU.**



TOMASZ KOWALSKI, AGNIESZKA POLSKA
Duet, DV Pal, 22', 2011



AGNIESZKA POLSKA
Future Days, HD, 29'30", 2013

strukcji, owo poczucie humoru staje się ich cechą nadrzędną obok krytyki systemu świata sztuki, w którą swoją obecnością, na przykład wykładami dla studentów, jest zanurzona. I tak *Throwing Up Piece* (1969) to rzyganie wyrzuconymi w górę dwunastoma ostatnimi numerami „Art Forum”, a korespondencja dotycząca sprzedaży jej prac staje się kwestionariuszem przetykanym abstrakcyjnym humorem sygnalizowanych już w tytule żartów. Egzystencjalna refleksja zakłęta wcześniej w ikonografii, potem metaforyzowana kolorem, wraca na tym etapie jako osobiste zapiski wplatanie w instrukcje, w notatki z rozmów i spotkań (*Dialogue Piece*), z których wymazano ich meritum, zachowując jedynie wspomnienie ogólnego nastroju czy drobnych gestów. Wraca w szeregu radykalnych zachowań, z których mniejsze to oczyszczanie świadomości przy pomocy peyotlu (10 sierpnia 1971 r.). Decyzja z tego samego okresu o czasowym bojkotowaniu kobiet czy najbardziej znaczący gest odejścia z pola sztuki: opuszczenie Nowego Jorku i zaprzestanie tworzenia. Wszystko to podsyte rozważaniem na temat podmiotowości artystki, która kilkakrotnie zmieniała medium swojej sztuki, ale nie zainteresowania. Podkreśliła to w jednej z notatek w życiorysie, gdzie na osi czasu swojego życia obok trzykrotnej zmiany nazwiska zaznaczyła doświadczenia kontynuowane: inicjację seksualną i narkotykową, początek swoich zainteresowań sztuką i nauką. Jej niemota jest tu dla mnie figurą tego, co fascynuje Polską w sztuce: jednoczesną chęć zmiany, wpływu na rzeczywistość sztuką, wypowiedzenia czy uczynienia czegoś, co zagnie rzeczywistość i uwolni z niej nową siłę wprawiającą Ziemię w słuszny, sprawiedliwy społecznie ruch i niemożność tego dokonania. Sens ma jednak ciągle próbowanie, jak u Lozano, która wyznaczyła sobie, że po namalowaniu dziewięćdziesiątej szóstej fali, która w wyniku matematycznej konstrukcji tego malarstwa stanie się linią prostą, zacznie, gdzie zaczęła, zarazem porzucając malarstwo. Czy inaczej, jak w wypowiedzianej przez filmową Posnenske kwestii, że poprzez

**POLSKA PRZEZ CAŁY
CZAS POSTULUJE SPO-
ŁECZNE ZAANGAŻO-
WANIE – NIEKONIECZ-
NIE SZTUKI, ALE NA
PEWNO ARTYSTÓW.
JEGO AGENTKA JEST
POSNENSKE, KTÓREJ
DIALOG Z SZEWCZY-
KIEM RÓŻNICUJE
POSTAWY NASTAWIO-
NE NA DZIAŁANIE
I KONTEMPLACJĘ.**

niekończące się powtarzanie (czerpanie z siły wspomnienia – jak pisze Berman; manifestacja wypartego u Freuda, a u Lacana interpretowane nawet jako ekscjes) krótkotrwałych działań artyści mogliby zaprojektować wieczność, tym samym osiągnąć spełnienie.

***WIN FIRST DONT LAST.
WIN LAST DONT CARE***

Wątki te wracają uporczywie w rozmowach twórców w niebie, w którym wszystko wypełnione jest sztuką (jak u Dantego, artyści spotykają tu całą tradycję), a niepoddawane konserwacji dzieła rozpadają się (niektóre z nich artyści spotykają w trakcie wędrówki, a *environment* Kienholtza – na potrzeby filmu stworzony przez Agnieszkę Polską – wręcz niszczą). Kruchość i istnienie skazane na erozję z jednej strony fascynują artystów, z drugiej pojawiają się przesłanki świadczące o niepogodzeniu się z przemijaniem i zakotwiczeniu w ziemskiej rzeczywistości. Głęboko nostalgiczne i metaartystyczne wypowiedzi o niemożliwej rewolucji, czyli braku bezpośredniego wpływu sztuki na rzeczywistość, przetykane są lekkimi dowcipami na temat sytuacji, w jakiej się znaleźli, abstrakcyjnymi impresjami niekończących się żartów opartych o przypadkowe skojarzenia. Przełamują one patos sytuacji. Wnoszą dystans o kempowym charakterze, jak kroczący za bojącymi się wpaść do rzeki z cienkiej i niestabilnej kładki niewidziany przez nich Anioł Stróż – postać rodem z sakralnego obrazka w estetyce monidła, czy forma salonowej groteski – limeryk z *Księgi Nonsensu* Edwarda Leara czytany chórem przez artystów w swej fascynacji niedostrzegających Paula Theka w niebezpieczeństwie. Czasami żarty wdzierają się także w wypowiedzane spokojnie, całkiem na serio dialogi, jak „Weź swój krzyż i chodź za mną” rzucone przez Charlotte Posenenske (niemiecką minimalistkę, która rzuciła sztukę dla socjologii, przypomnianą, podobnie jak Lozano, na Documenta 12), do rozpałającego akt zapomnienia Andrzeja Szewczyka, cieszyńskiego artysty związanego z Galerią Foksal,

którego sztuka (wychodząca od malarstwa) odnosiła się do zapisu i słowa. Scena ich rozmowy wprowadza zasadniczy problem poruszany w sztuce Polskiej: starcie materializmu z idealizmem, w moim odczuciu będące fundamentalnym w sztuce w ogóle. Polska przez cały czas postuluje społeczne zaangażowanie – niekoniecznie sztuki, ale na pewno artystów. Jego agentką jest Posnenske, najbardziej pragmatyczna z postaci, a jej dialog z Szewczykiem różnicuje postawy nastawione na działanie i kontemplację, ujawnia teoretyczne zaplecze Polskiej, która przyznaje się do fascynacji Marshalllem Bermanem, opisującego doświadczenie nowoczesności – jej przedstawicielami są zgromadzeni w niebie twórcy – w kategoriach doświadczenia duchowego, a jej meritum definiuje jako czyn. Szewczyk zostaje sam ze swoimi kamieniami – relikwiami przeszłości obdarzonymi ludzkimi cechami i świadomością, co postrzegam jako ukłon w stronę Spinozjańskiego materializmu postulującego jedność bytu, którego różne formy stworzone są z tej samej substancji (tak też jawi się bycie-we-wszystkim przywołane przez Ludwińskiego). Reszta wybiera poszukiwania bez mapy, po omacku, wędrówkę w nieznaną, wieczność, którą można „dobrze zagospodarować”. Śmierć bowiem nie przyniosła im poznania, ostatecznej wiedzy, a ta, jak pisze Elizabeth Grosz, to aktywność, praktyka, a nie kontemplacyjna refleksja. Figurą wiedzy – bezużytecznej i groteskowej zarazem, jest przywołany w filmie kompostownik z bezużytecznych książek rozrzuconych kiedyś przez Avital Geva. Wiedze, w liczbie mnogiej, są produktem cielesnego popędu życia i konkurencji¹. Czy martwi paradoksalnie go zachowują, podobnie jak pewien rodzaj fizycznych właściwości, jak pamięć smaku czy odczuwanie ciał? Warunkiem tworzenia jest lęk przed śmiercią, którego w niebie – dla mnie tożsamym z Bermanowską nowoczesnością – zabrakło. To immanentna czasoprzestrzeń, gdzie terażniejszość odczuwa-

na jest nie jako przejście, ale miejsce, w którym czas się zatrzymał (słowa filmowego Paula Theka), w której – jak mówi Ludwiński – wszystko się już wydarzyło. Uwieszenie w niej sprawia, że twórcy na zawsze pozostaną już bezradni, a ową niemożliwość manifestuje finałowa scena zaćmienia Ziemi. Owe możliwości, popęd życia, to jedynie to, co zostało wraz z artystami, w nich, przeniesione do „urealnionej iluzji” (Borowski) – do nieba, melancholijnego skansenu nowoczesności, w którym nie zostanie odkryty nowy język, jakiego pragną.

THE COSMIC FUCK


Autoreferencyjność tej sztuki i wąskiego, zawartego w niej pola całej historii sztuki XX wieku prowokuje mnie do pozostania w obszarze przywołanych przez samą artystkę inspiracji, poza małymi sympatiami

konstytuującymi moją metodologię. Z drugiej strony zabieg ten pozostawia obszar niedopowiedzenia, nierozstrzygalności, co oddaje mniej więcej to, co czułam wychodząc z kina po pierwszej części nieba, wiedząc, że jest to rys poczucia humoru Polskiej, a *sequel* być może nigdy nie nastąpi. Podsumowując: Polska nie pierwszy raz fikcjonalizuje świat sztuki i buduje swój alternatywny kanon. Wcześniej zdawała się jeszcze projektować czy szukać potencjalnych źródeł rewolucji, czy to obmyślając magiczny minerał, czy uwodząc zaklętymi

w dziełach sztuki afektami, proponując skupione blisko materii, organiczne, a zarazem zapośredniczone sposoby percepcji, jak w impresyjnym spacerze okiem kamery lekko ślizgającej się po detalach rekonstrukcji pracy Borowskiego. Zderzając powagę, czy wręcz patos, z sensualnością i prywatnością gestów, czasem o ostatecznym, choć skazanym na fiasko charakterze, jak na przykład w wędrówce *Duetu* (2011) – utrzymanej w poetyce filmu drogi opowieści o zagubionych obrzędach, czy strajku nieobecnych w obrazie bohaterów, absolwentów krakowskiej ASP w *How the Work Is Done* (2011). Oniryczność i abstrakcyjność obecnych w poprzednich filmach animacji, przejmując z jednej strony sceneria, z drugiej objawia się ona w dialogach

**POLSKA NIE
PIERWSZY RAZ FIK-
CJONALIZUJE ŚWIAT
SZTUKI I BUDUJE
SWÓJ ALTERNATYWNY
KANON. WCZEŚNIEJ
ZDAWAŁA SIĘ JESZCZE
PROJEKTOWAĆ CZY
SZUKAĆ POTENCJAL-
NYCH ŹRÓDEŁ
REWOLUCJI.**

¹ ELIZABETH GROSZ, *BODIES AND KNOWLEDGES* [W:] TEJŻE, *SPACE, TIME AND PERVERSION: ESSAYS ON THE POLITICS OF BODIES*, ROUTLEDGE, NEW YORK-LONDON 1995, S. 37.

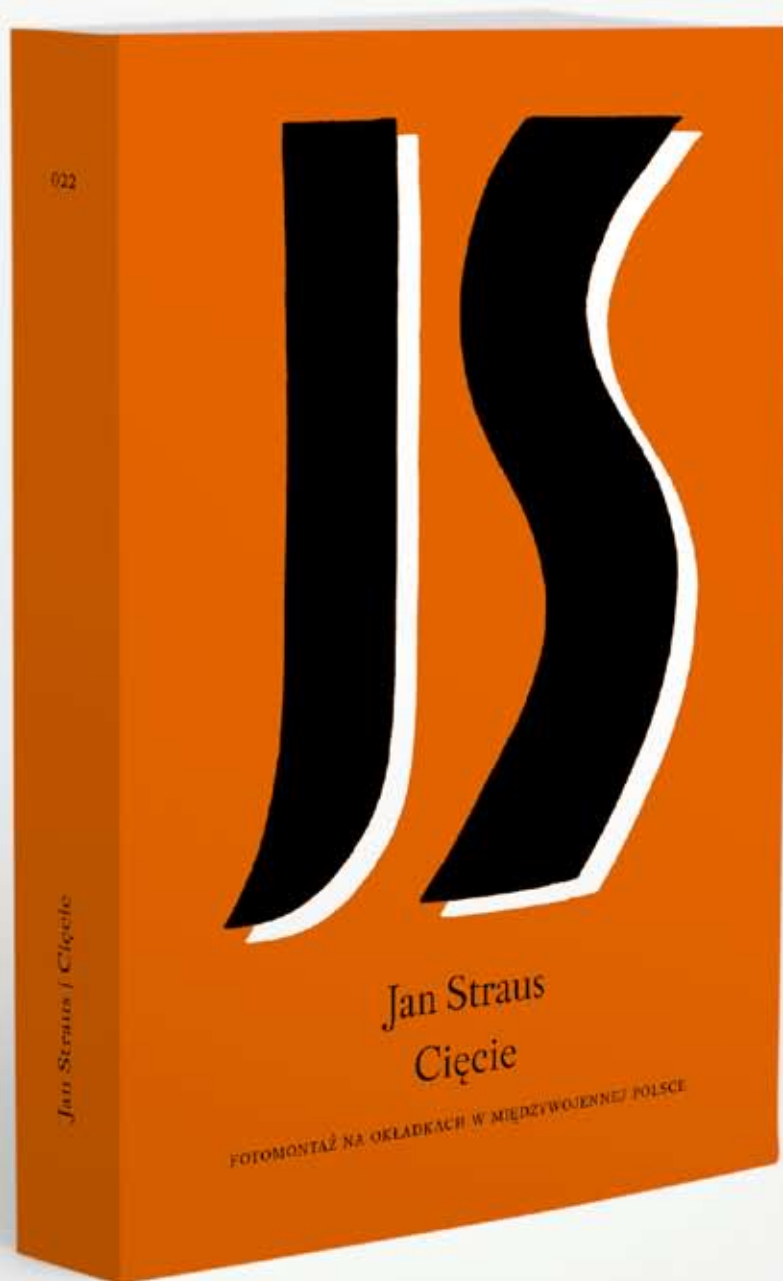


twórców. Kiedy słyszę padające z ust Borowskiego wyznanie: „Śniła mi się planeta o idealnie gładkiej powierzchni, odbijająca wszystko jak lustro: była olbrzymim ciałem, ale ponieważ jej lustrzana skorupa ukazywała odbicia gwiazd, nie było jej wcale widać”, widzę zdjęcie dokumentujące jego *Manilusy* z 1966 roku, w których odbija się twarz Ludwińskiego. Tego, który w filmie mówi: „My tutaj nic nie wiemy”, odnosząc się do tego, co na Ziemi, ale wskazując na izolację sztuki od społeczeństwa. Sztuki, która przecież zapewniać ma dostęp do poznania, poznania siebie jednak, rozpoznania siebie poprzez sztukę i ukonstyтуowania jako podmiot, co jak pisze Berman, możliwe jest jedynie poprzez nieustanną transgresję, w drodze. Sztuka jest tu jedynie narzędziem, *Naczyniem do łowienia rosy* Jerzego Rosołowicza, które „zostało ukryte tak głęboko, że być może znajduje się poza zasięgiem naszych oczu, ale za to w zasięgu naszej wrażliwości”². ▣

2 JERZY LUDWIŃSKI, *MIMIKRA NEUTRODROMU* [W:] TEGOŻ, *EPOKA BŁĘKITU*, RED. J. HANUSEK, OTWARTA PRACOWNIA, KRAKÓW 2003, S. 120.

AGNIESZKA POLSKA

How the work is done, HD, 6'28", 2011



Jan Straus
Cięcie

Fotomontaż na okładkach w międzywojennej Polsce



www.facebook.com/4000malarzy
www.4000malarzy.pl

40000**MALARZY**

FELIETON

JAK SPUŚCIĆ POWIETRZE Z BALONIKA?

tekst: Łukasz Izert, Kuba Maria Mazurkiewicz

Każdemu znanemu nam środowisku towarzyszą symulanicznie inne, nieznane. Bliskie nam nurty, punkty widzenia, z którymi się utożsamiamy, są tylko wycinkiem otaczającej nas złożonej tkanki. Począwszy od miasta, w którym żyjemy, poprzez kraj, region itd. Często z braku czasu i natłoku własnych spraw nie zauważamy obecności tych odmiennych środowisk – jest to całkiem zrozumiałe. Jednak dobrze mieć świadomość, że wszystkie kręgi istnieją tu i teraz na równych prawach. Godne podziwu jest orientowanie się w ich złożonej strukturze, upraszczanie sytuacji wydaje się przejawem ignorancji.

Okopywanie się wewnątrz własnego świata, pokolenia albo poglądów ogranicza swobodny przepływ pomysłów napędzających życie i działania ludzi. Znamy to choćby z polityki. Zakładanie środowiskowych kłapek powoduje zawężenie pola wymiany myśli, doświadczeń i przeżyć. Nie inaczej jest w środowisku artystycznym, w którym postawa ta nie przyczynia się do leczenia klaustrofobii otaczającej współczesną sztukę. Właśnie skupianie się wyłącznie na własnym otoczeniu prowadzi do przedmiotowego traktowania ludzi spoza niego. Skutkiem takiej postawy jest chęć „kreowania nowej publiczności”, o czym mówi Michał Woliński w wywiadzie z Adamem Mazurem opublikowanym na stronie internetowej „Szumu”. Kreowanie publiczności brzmi jak sprawcze jej stwarzanie, niewymagające dyskusji wtłaczanie w gotowe ramy.

Przy okazji warszawskiego weekendu galeryjnego częste były głosy, że jest to impreza mobilizująca całą scenę artystyczną. Według organizatorów jest ona zestawem prywatnych galerii komercyjnych, publicznych instytucji sztuki oraz osób, które z tymi ośrodkami współpracują – chodzi o wystawiających tam artystów, kuratorów, kolekcjonerów, krytyków. Taka definicja jest poważnym zawężeniem i nie pokrywa się z prawdziwą sytuacją. Przecież

krajobraz artystyczny, złożony jest ponadto z ogromnej ilości ludzi interesujących się sztuką, ale wykorzystujących odmienne strategie niż układy typu: artysta-komercyjna galeria, artysta-publiczna instytucja sztuki.

Wielu twórców nie jest związanych bezpośrednio z żadną galerią. Nie wystawiają oni również w instytucjach, tworzą za to prężnie działające kolektywy i aktywne pracownie. Są artyści starsi, którzy powypadali z obiegu. I całe zastępy młodych, jeszcze szukających swojego miejsca. Formalne organizacje i doraźne grupy wykorzystują narzędzia sztuki w badaniach i działaniach społecznych. Nieraz przygotowują wystawy prezentujące efekty swoich przedsięwzięć, czasem wynikiem są publikacje albo ulotne zdarzenia. Tuż obok funkcjonuje również bogate środowisko rzemieślnicze o złożonej strukturze przedsiębiorstw, które mimo tak bliskich relacji ze sztuką nigdy oficjalnie z nią nie występuje. Niezwykle interesujące byłoby zestawienie wystaw środowiska galeryjnego weekendu z działaniami galerii znajdujących się np. w Domu Artysty Plastyka albo z niezależnymi pracownikami.

WGW to oczywiście przedsięwzięcie prywatne. Organizatorzy nie mają obowiązku włączać w jego ramy każdej istniejącej i chętnej inicjatywy. Jednak anektowanie pojęcia sceny jest podejrzanym posunięciem powodującym tworzenie równoległej rzeczywistości. Również pismo, które masz teraz przed sobą, reprezentuje określone postawy wybranych autorów, ich przekonania i preferencje estetyczne. Mimo to jego misją powinno być poszukiwanie rzeczywistych sposobów rozszerzania pola, które tak obiecująco zapowiadamy z naszej wodoodpornej okładki. Potrzebujemy przecież szczerego dialogu środowisk i poszukiwania wciąż zmieniających swoje kształty granic sztuki.

Pluralizm i nieoczywiste zestawienia różnych postaw artystycznych mogłyby spowodować otwarcie sztuki na zewnątrz i jej faktyczne stosowanie, wpłynąć na jej popularność albo wykazać jej szersze znaczenie. Jedną z głównych przyczyn spłaszczających artystyczne inicjatywy jest zamknięcie się wewnątrz wąskich wyobrażeń, ograniczenie pola zainteresowań i wyłącznie specjalizowanie się. Człowiek przestaje szukać, wtedy już tylko wie. Sposobem na utrzymanie zdrowego dystansu do własnego środowiska i spraw, które się w nim dzieją, jest obcowanie z innymi środowiskami. Kontakt z ludźmi o innych zainteresowaniach, umiejętnościach, doświadczeniach jest bardzo odświeżający. Może być jak basen po całym dniu w biurze albo książka po pracy na budowie. ☒



MICHAŁ WOLIŃSKI
fot. Monika Kmita

ROZMOWA

WYOBRAŻENIA TO WUNDERWAFFE SZTUKI

z Michałem Wolińskim rozmawia Adam Mazur

Czym jest Piktogram?

Piktogram mutował i ewoluował. Przede wszystkim był nieregularnie wydawanym magazynem, „pismem obrazkowym”, gdzie obok esejów, rozmów i tekstów opartych o badania archiwalne pojawiały się ciągi obrazów – znalezionych, nigdy niepokazywanych, zapomnianych bądź specjalnie przygotowanych przez artystów. Od początku zapraszani do współpracy byli także autorzy i artyści międzynarodowi. Dystrybucja też była międzynarodowa. Równolegle Piktogram był grupą do kuratorskich zadań specjalnych. Jego powstanie zainicjowaliśmy całą bandą, która uformowała się za czasów późnego „Fluidu” i wystawy *Relax, Just Do It!*, czyli w okolicach 2004 roku. Piotra Rypsona znałem wcześniej, sprzed „Fluidu”, dzięki Gallerii Foksal. Oczywiście banda uległa częściowemu rozproszeniu, jak tylko trzeba było się zająć formalnościami, wyłożyć kasę, poświęcić czas, podjąć ryzyko. Każdy pewnie oczekiwał czegoś innego, ale przede wszystkim zdecydowani byliśmy wydawać magazyn, w którym sztuka przenika się z architekturą, grafiką, muzyką, filmem, nauką i fikcją. Chcieliśmy też realizować projekty kuratorskie poza instytucjami. I w tym celu w 2005 roku założyliśmy stowarzyszenie.

Wspomniałeś o Piotrze Rypsonie, kto jeszcze był w tej bandzie?

W pierwszym spotkaniu uczestniczyli także Ania Rozwadowska, Jacek Staniszewski, Błażej Pindor, Łukasz Ronduda, Kamil Antosiewicz i Monika Powalisz. Od

strony organizacyjnej ciągnęliśmy to na początku we trójkę z Anią i Błażem, którzy nadal są w zarządzie, chociaż już dawno temu zajęli się swoimi sprawami. Od samego początku było to przedsięwzięcie bardziej kuratorskie – również na poziomie pracy nad magazynem. Od pewnego momentu nawet reklamy publikowaliśmy w formie ciągu obrazków z podpisami, a nie „*layoutów* od klienta”. Warto też wspomnieć, że grupa artystów podarowała prace na rzecz powstania magazynu, a Cezary Bodzianowski zamiast tego miał zaproponować nazwę. Wymyślił dziesięć. Trudno się było zdecydować i postanowiliśmy zachować ten gest w sferze „mitu założycielskiego”. Paulina Ołowska proponowała „wąg” lub „wons” – ze względu na mój charakterystyczny zarost – ale mimo koalicji zagranicznych artystów i kuratorów, którzy wspierali Paulinę w lobbingu na rzecz tej nazwy, ostatecznie padło na grzeczny „piktogram”. Myślałem, że zawartość pisma będzie na tyle wariacka, że chociaż tytułem warto zmylić czujność odbiorców. Zresztą żywo w pamięci stawały mi reakcje na nazwę wydawnictwa Cicha Lipa, które publikowało „Fluid”. Poza tym interesowało mnie odniesienie do tradycji polskich czasopism, na przykład „Projektu”. Błażej nawiązywał do tradycji polskiej grafiki użytkowej z lat 60. i 70. na poziomie typografii i makiety.

Skoro już mówisz o nazwie, to nie było trochę w kontrze do „Rastra”?

W ogóle mi to wtedy nie przyszło do głowy. W tamtym czasie byłem trochę z innej konstelacji, spoza „układu scalonego”. Interesowały mnie czasopisma – i te fachowe, i te błyszczące – oraz ziny, różne ich modele, formaty, patenty. Głównie europejskie, ale także te zza Atlantyku czy z Azji. To mnie skłoniło do zwrócenia się w stronę polskiej spuścizny wydawniczej.

Znałeś się z Łukaszem Gorczycą i Michałem Kaczyńskim jeszcze z czasu studiów na historii sztuki?

Tak, znaliśmy się dość luźno, głównie z palarni w Instytucie, z zebrań koła naukowego i seminarium z krytyki artystycznej, prowadzonego przez Waldemara Baraniewskiego, na które chodziłem „nieoficjalnie”. Na pierwszym roku byłem agitowany, podobnie jak inne pierwszaki, do głosowania za kołem naukowym sztuki nowoczesnej, którego działalność – jak się okazało – sprowadzała się wtedy do wydawania „Rastra”. Byłem

ciekaw, co z tego wyniknie. Michał proponował mi, że bym napisał coś „blokowskiego”, bo byłem z blokowską, ubierałem się jak chuligan i przyjeżdżałem na UW na deskorolce, ale trąciło mi to studencko-poetyckim tomikiem. Masłowskiej, która wypłynęła kilka lat później, raczej by ze mnie nie było, wtedy bardziej korciło mnie pisanie na blokach.

Ciągle mówisz o czasach studenckich?

Tak. Później „rastrowe” teksty, rozbrajające nasz lokalny światek sztuki, zaczęły mnie w niezdrowy sposób bawić. Za czasów „Fluidu” Łukasz i Michał zapraszali mnie do pisania podsumowań do internetowego „Rastru”. Poza tym pisałem teksty o wystawach czy artystach – o niektórych chyba jako pierwszy – związanych z galerio-światlicą Raster.

We „Fluidzie”?

Tak, wtedy publikowałem głównie tam. To były straszne farmazony, nie umiałem ani pisać, ani redagować. Zresztą nadal nie umiem. Ale wtedy palenie marihuany wyzwalało mnie z kompleksów.

Wśród artystów wspierających twój projekt od samego początku wymieniałeś osoby blisko związane z Fundacją Galerii Foksal, rozumiem, że to był dla ciebie punkt odniesienia?

Do Galerii Foksal trafiłem, kiedy byłem chyba na pierwszym roku studiów, czyli w okresie wczesnego średniowiecza. Jakiś czas później poznałem Andrzeja Przywarę, Joannę Mytkowską i Adama Szymczyka. Oni zaczęli poznać mnie z artystami i kuratorami związanym z Foksal, a następnie z zapraszającymi przez nich zagranicznymi artystami – takimi jak Douglas Gordon, Jim Lambie, Tom Friedman czy jakiś czas później Thomas Hirschhorn (już po przeprowadzce Fundacji Galerii Foksal na Górskiego). Niektórym na prośbę „foksów” trochę pomagałem, na przykład Hirschhornowi w znalezieniu odpowiedniej lokacji na realizację projektu w przestrzeni publicznej. Obserwowałem ich przy pracy, choćby Gregora Schneidera, który budował w galerii fragment *Domu u r.* Właśnie na jego wystawie zorganizowałem odczyt referatu o pracowniach artystów jako totalnych dziełach sztuki. Poproszono mnie też o zredagowanie wywiadów ze wszystkimi dyrektorami Muzeum Sztuki w Łodzi, które miały wejść do nigdy nieopublikowanego numeru „Materiału”. Nie była to praca na marne, wiele się dzięki temu nauczyłem i dowiedziałem.

To były czasy jeszcze przed przejściem Fundacji do siedziby na ulicę Górskiego w 2001 roku?

To było w trakcie początków działania Fundacji, która została powołana (1997), by wspierać działalność galerii i uniezależnić ją formalnie i finansowo od biurokracji, najpierw CBWA, czyli Zachęty, a potem – już w radykalny sposób – od MCSiK, którego strukturoom galeria miała zostać podporządkowana w związku z reformą decentralizującą administrację. Ale w tym okresie również Galeria Foksal to byli dla mnie Andrzej, Joanna i Adam – jako kontynuatorzy, następcy, kolejny etap w jej burzliwej historii.

Czy jak zakładałeś Piktogram, to nie interesowało cię powtarzanie modelu pracy Fundacji?

Żeby powtórzyć, musiałbym najpierw zacząć od pracy w instytucji z neoawangardowymi tradycjami. A ja z premedytacją zacząłem od pracy we „Fluidzie”, czyli od miejsca, które stworzyć trzeba było od zera, ucząc się przy tym wszystkiego samemu. Piktogram to był kolejny etap. Świątek sztuki wydawał mi się wtedy trochę zbyt duszny.

Ale wcześniej robiłeś już własne wystawy.

Właściwie jedną. Na zaproszenie FGF zrobiłem z pomocą Ani Rozwadowskiej wystawę *Relax, Just Do It!*, która odbyła się w ramach *Akcji Równoległej* podczas Festiwalu Nowe Horyzonty w Cieszynie w 2004 roku. Pomysł na nią pojawił się w reakcji na informację, że V/Vm – muzyk, performer i założyciel niezależnej wytwórni, który nagrał *bootleg* pt. *Relax (Don't Do It)* Frankie Goes To Hollywood, dostał od prawników z koncertu mającego prawa do tego kawałka nakaz zniszczenia całego nakładu płyty z tym nagraniem. Jeśli by tego nie zrobił, puściliby go z torbami. Stąd wystawa o piractwie, zawłaszczaniu, samplowaniu i bootlegowaniu, która przybrała formę serii conocnych projekcji, *performance'ów* muzycznych, setów i *live actów* DJ-skich. Odbywała się w byłym komisariacie ulokowanym przy placu Wolności, w sali pomalowanej oryginalnie na różowo, gdzie oprawę stanowiły murale Tomka Kozaka i obiekty z MDF-u, przypominające kanciaste wydmy, autorstwa Michała Budnego, którego zaprosił Andrzej Przywara. Chciałem na nią ściągnąć także młodego, początkującego wtedy artystę Cypriena Gaillarda. Jego nazwisko figuruje nadal w składzie artystów biorących udział w tej wystawie na stronie Projektu Relations, w ramach którego została zorganizowana *Akcja Rów-*

noległa. Udział w niej wzięli także Maurycy Gomulicki, Ilian Gonzales, Jacek Staniszewski, Jacek Sienkiewicz, Maciek Sienkiewicz, Igor Omulecki, Ivan Seal, Matt Wand, V/Vm, Mem & Vion i Kevin Blechdom.

Dlaczego wystawę zrobiliście w komisariacie?

To było „potwierdzenie przez przypadek”. FGF nie miało przecież tam swojej galerii, więc musieliśmy znaleźć odpowiednią przestrzeń. To dało mi do myślenia, że miejsce może być jednym z elementów, które współtworzy wystawę. Takie podejście do „miejsca” kontynuowaliśmy, gdy już w ramach Piktogramu opracowywaliśmy z Łukaszem Rondudą i Piotrem Rypsonem pomysł pierwszej wspólnej wystawy *Ukryty skarb*, która odbyła się w wynajętych pokojach hotelu Forum w 2005 roku. Wystawa była o erotyce we współczesnej sztuce polskiej i odbywała się tuż przed wyborami, czyli w czasie upolityczniania i wywlekania na agorę niemal każdej sfery życia. Wtedy chodziło nam o przywrócenie tej sferze intymności. A także przy pracy nad wystawą *Precz z alfonsami sztuki!* – o relacjach między punkiem a sztuką w Polsce w latach 80. – którą zrealizowaliśmy w 2006 roku wspólnie z Łukaszem Rondudą w budynku Centrum Finansowego, gdzie mieści się między innymi giełda papierów wartościowych. Z tym eleganckim, szklanym biurowcem sąsiadują była siedziba KC PZPR i Muzeum Narodowe. W tym wypadku istotny był kontekst kontroli i władzy – realnej i symbolicznej.

Wróćmy do początków Piktogramu. Zbierasz ekipę z „Fluidu”, ale ludzie szybko się wykruszają. W efekcie, przez pierwszych kilka lat intensywnie współpracujesz z Łukaszem Rondudą i Piotrem Rypsonem. Ta współpraca stopniowo się kończy i każdy z was idzie w swoją stronę – Łukasz do Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Piotr do Muzeum Narodowego, ale Piktogram trwa...

Mnie nie ciągnie do pracy w instytucji publicznej. Wolę robić coś oddolnie, na własnych warunkach i na własne ryzyko. Jeśli chodzi o współpracę z Łukaszem i Piotrem to razem zrobiliśmy wystawę *Ukryty skarb*. Ale potem to z Łuka-

szem – który wtedy oficjalnie pracował w CSW Zamek Ujazdowski – zrobiliśmy co najmniej kilka wystaw i programów filmowych, w Polsce i zagranicą. Poza wspomnianą *Precz z alfonsami sztuki!* były to: *Obraz/Tekst* pokazywana m.in. w Tate Modern, *Seans Kinowy* – wystawa-seans w kinie, dekonstruująca konwencjonalną strukturę filmu fabularnego, a także projekcji i promocji kinowej, *Wyborne trupy* – wystawa polskich filmów asemblingowych (składkowych), *Satysfakcja* – wystawa w formie publikacji, odnosząca się do zjawiska konsumpcjonizmu i popu w socjalizmie za czasów Gierka. Było tego więcej, ale nad nimi współpracowaliśmy chyba najintensywniej. Poza tym najważniejsze teksty Łukasza dotyczące sztuki lat 70. były pierwotnie publikowane w „Piktogramie”. Dużo o nich dyskutowaliśmy. Zawdzięczam Łukaszowi orkę poznawczą nad tym okresem i inspirację do własnych poszukiwań i odkryć. Legitymacja „Piktogramu” pomagała Łukaszowi w przeczyszczeniu archiwum IPN. To, że Piktogram był przedsięwzięciem prywatnym, ułatwiało nam kontakt z Markiem Koniecznym, nieufnym wobec instytucji państwowych. W tamtym czasie Piotr nam jedynie doradzał albo my doradzaliśmy jemu. Następnie, podczas równoległej pracy nad dwiema wystawami: *I Could Live in Africa* i *Star City*, postanowiliśmy z Łukaszem wziąć kuratorski rozwód. Następnie z Piotrem Rypsonem i Ja-

ckiem Staniszewskim, którzy zaczęli na nowo pisać do „Piktogramu”, przekształciliśmy Bureau of Loose Associations w zespół operacyjny realizujący projekty trudne do zaszufadkowania. W ramach *Simple Rational Approximations* – projektu kuratorskiego na targach Artissima 18 w Turynie w 2011 roku, przygotowaliśmy *Bookstore of Loose Associations*. Zrealizowaliśmy też dźwiękowo-mówione nagranie w ramach projektu *First Among Equals* dla Institute of Contemporary Art – University of Pennsylvania. Były też inne przedsięwzięcia, nad którymi pracowałem z artystami, architektami, muzykami, wydawcami itd.

Czyli Piktogram to stowarzyszenie, które wydaje autorski magazyn. Z drugiej strony Piktogram to platforma działań dla ciebie i osób, które

GRUPA ARTYSTÓW
PODAROWAŁA PRACĘ
NA RZECZ POWSTANIA
MAGAZYNU,
A CEZARY BODZIANOWSKI
ZAMIAST TEGO MIAŁ ZAPROPONOWAĆ NAZWĘ,
WYMYŚLIŁ DZIEŚIĘĆ.
PAULINA OŁOWSKA
PROPONOWAŁA „WAŚ” LUB „WONS” –
ZE WZGLĘDU NA MÓJ CHARAKTERYSTYCZNY
ZAROST.

z tobą współpracują. Wreszcie Piktogram to przestrzeń projektów galeryjnych, i jest jeszcze BLA...

Biuro to komórka Piktogramu do zadań specjalnych. Piktogram w soczewce.

Wspominałeś o organizacji wystaw w formacie eksperymentalnym, ale wydaje mi się, że poza eksperymentem i relacjami z podobnie myślącymi kuratorami, galerzystami i krytykami ważny jest wymiar przestrzenny Piktogramu. Przez szereg lat to było miejsce spotkań i dyskusji w bloku przy Ogrodowej.

To nieduże miejsce na jedenastym, ostatnim piętrze w bloku z lat 70., z wyszukanyimi meblami z lat 60. kupionymi w okolicznych komisach, było naszą kwaterą główną i redakcją. Tuż obok znajdowała się zaprzyjaźniona Chłodna 25. Działaliśmy tam ponad 6 lat. Mieliliśmy regularne wycieczki i gości z zagranicy. Od studentów przez kuratorów najważniejszych muzeów po właściciela Condé Nast z żoną, znaną muzeolożką. Hans Ulrich Obrist, żeby zobaczyć numer „Piktogramu”, w którym został zjechany przez Zbigniewa Karkowskiego, wchodził na jedenaste piętro po schodach, po tym jak zobaczył naszą rozklekotaną windę.

Piktogram mieścił się na ostatnim piętrze peerelowskiego bloku. To nasuwało skojarzenie z Fundacją Galerii Foksal i studium Krasińskiego/Stażewskiego. W tamtym czasie nie przekształciłeś jednak tego miejsca w galerię ani w przestrzeń ogólnodostępną.

Kiedy powstawał Instytut Awangardy, chcieliśmy z Łukaszem „otworzyć” w Piktogramie Instytut Pseudoawangardy, to znaczy zrobić wystawę wokół złota, picia wódki, seksu, z t-shirtami projektu Stażewskiego i Marka Koniecznego, szklanką do picia wódki Edwarda Krasińskiego i Krzysztofa Bednarskiego itp. Ale zrezygnowaliśmy z tego, bo to poddasze się do tego jednak nie nadawało. Było za małe i za trudno dostępne na galerię, a poza tym cały czas pełniło funkcję redakcji, gdzie ślęczy się nad tekstami, mimo że na nią nie wyglądało.

Jednocześnie chciałeś taką przestrzeń mieć?

Nieśmiało poszukiwałem jakiegoś miejsca, które by pozwoliło połączyć działalność wydawniczą, wystawienniczą i dodatkowo projekcyjną, koncertową... Nieśmiało, bo byłem przytłoczony pracą redakcyjną, dystrybucją, wymyślaniem sposobów na utrzymanie działalności Piktogramu. Bez stabilnego finansowania pakowanie się jeszcze w niekomercyjną galerię z czynszem, obsługą i produkcją wydawało mi się wycieczką na Marsa. Fascynującą, ale ryzykowną.

To co się stało, że mogłeś otworzyć galerię w Soho Factory? Ustabilizowałeś się pod względem finansowym?

Wręcz przeciwnie. To była raczej ucieczka do przodu.

Zacząłem być coraz bardziej zmęczony projektami wydawniczymi. Poza tym jestem kiepski w „grantozębrach”. Gdy w 2009 roku zacząłem pracować nad *I Could Live in Africa*, zrozumiałem, że to, co naprawdę lubię robić, to wystawy. Wtedy też razem z Jackiem Sienkiewiczem – obaj stawaliśmy się starsi od Jezusa – zorganizowaliśmy imprezę urodzinową pod hasłem „Cała Wstecz!”, która odbyła się w willi Moniuszki przy Barskiej. Z Łukaszem, Piotrem i Maurycym przygotowaliśmy na nią projekcje i slajdowiska. Łukasz pokazał wtedy po raz pierwszy program *Po linii*. Jacek z kolei zaprosił dziewięciu DJ-ów, w tym dwóch mistrzów z Ameryki Południowej, jeden z nich był świetnym wokalistą... To było coś. Na imprezę przyszło kilkaset osób. Wtedy poczułem, że brakuje mi miejsca, w którym można działać z wię-

szym rozmachem. Ogrodowa była fajną bazą, ale tam się dało zaprosić maksymalnie kilka osób. A zdarzało się, że w jednym miesiącu odwiedzała nas dwudziestoosobowa grupa studentów projektowania graficznego z Amsterdamu i za chwilę trzydziestu z uczelni artystycznej z Frankfurtu. Nie mieścili się ani do windy, ani do redakcji! Wtedy pojawiła się propozycja... I po blisko roku wspólnej pracy z Martą i Bogdanem Kołakowskimi z Leto nad projektem, remontem i przebudową budynku, który dzielimy obecnie ze sobą, nastąpiło otwarcie. Zbiegło się ono z moimi urodzinami. Znajomi, którzy przyjechali z różnych stron, mówili ze

**Z PREMEDYTACJĄ
ZACZAŁEM OD PRA-
CY WE „FLUIDZIE”,
CZYLI OD MIEJSCA,
KTÓRE STWORZYĆ
TRZEBA BYŁO OD
ZERA, UCZĄC SIĘ
PRZY TYM WSZYST-
KIEGO SAMEMU. PIK-
TOGRAM TO BYŁ KO-
LEJNY ETAP. ŚWIATEK
SZTUKI WYDAWAŁ MI
SIĘ WTEDY TROCHĘ
ZBYT DUSZNY.**



RELAX, JUST DO IT!, W RAMACH AKCJI RÓWNOLEGŁEJ, CIESZYN 2004

zgodnie z ruchem wskazówek zegara: Jacek Staniszewski, fot. K. Antosiewicz, M. Powalisz; V-Vm, fot. I. Gonzales; Tomek Kozak, mural, fot. M. Woliński
Maurycy Gomulicki, fot. I. Gonzales; Jacek Staniszewski, Maciej Sienkiewicz, fot. M. Woliński

śmiechem, że to był pierwszy e-flux z zaproszeniem nie na wystawę, tylko urodziny.

Kiedy poznałeś Martę Kołakowską?

Najpierw znaleźliśmy się tylko z rozmów telefonicznych dotyczących reklam w „Piktogramie”. To był 2007 rok. Wtedy byłem tak skoncentrowany na gonieniu tego, co się dzieje na świecie i jednocześnie zakopany w pracy redakcyjnej, że zacząłem coraz mniej śledzić to, co się dzieje na miejscu. I umknęło mi, że Marta otworzyła galerię i parę wystaw mnie ominęło.

Ile tu już jesteś?

W Soho Factory na warszawskim Kamionku jesteśmy od maja 2011 roku. Dwa i pół roku.

Czyli teraz można powiedzieć, że Piktogram jest galerią, do której można przyjść zobaczyć wystawę?

Tak, Piktogram to obecnie przede wszystkim przestrzeń wystawiennicza. W języku angielskim mają na to termin: *project space*. Odbyło się już kilkanaście regularnie odpalanych wystaw tematycznych, grupowych i solowych. Wszystkie specjalnie przygotowane dla Piktogramu. Ale nie tylko wystaw, bo to jednak także Biuro Luźnych Skojarzeń, w którym łączą się projekty wystawiennicze i kuratorskie z muzycznymi, wydawniczymi i imprezowymi. Odbyło się kilka koncertów, m.in. Anny Zaradny i Burkharda Stangla, warsztaty graficzne i kaligraficzne prowadzone przez Fontarte i Yomara Augusto, promocje książek i magazynów, organizujemy wykłady, dyskusje. Poza tym knujemy tu i snujemy plany.

Pomimo wielu kooperacji Piktogram jest twoim autorskim projektem. Można powiedzieć, że tam gdzie jesteś ty, tam jest Piktogram?

I tak, i nie. Na przykład w związku z Documenta 12 Magazines Łukasz Ronduda reprezentował Piktogram w São Paulo, czyli można powiedzieć, że wtedy Piktogram był tam, gdzie Łukasz.

Wspomniałeś, że Piktogram to *project space*, ale masz szereg osób, w tym artystów, z którymi regularnie pracujesz.

Jest krąg mocniej bądź luźniej związanych przyjaciół, współpracowników, artystów, kuratorów, research-erów, muzyków. Regularność w przypadku Piktogramu się nie sprawdza. Widać to było też na przykładzie magazynu, który stał się nieregularnikiem.

To jakbyś mógł określić w takim razie klucz do wyboru artystów, którzy znajdują się w twojej galerii?

Powinni robić prace na papierze, ewentualnie na tekturze. Najlepiej na poźółkłym. Oczywiście żartuję. Z rezerwą podchodzę do „kluczy”, bo w tej branży więcej mogą zamknąć niż otworzyć. Czasem po prostu staram się sam siebie sprowadzać na manowce moich własnych oczekiwań, przyzwyczajęń i upodobań. Klucz układa się wtedy, gdy nie odbieram telefonów i nie odpalam internetu. Generowany jest każdorazowo przez Biuro Luźnych Skojarzeń. Oczywiście jest kilka obszarów, do których ciągnie mnie bardziej i z których czerpię częściej.

To brzmi dość przypadkowo, wręcz eklektycznie. A przecież Piktogram ma pewną wyraźną linię programową. Jednym z wątków bardzo mocno obecnych w tym, co robisz, są publikacje, czyli graficzna, materialna strona druku, ale też sama idea publikacji artystycznej. Z drugiej strony to, co powraca, to twoje badania nad przeszłością: awangardy PRL-u i awangardy międzywojennej, czyli mocny kontakt z historią. To już dwa skojarzenia.

Nie potwierdzam i nie zaprzeczam. Tę zabawę w mnożenie skojarzeń można by jeszcze trochę pociągnąć w co najmniej kilku, nierzadko sprzecznych, kierunkach.

HANS ULRICH OBRIST,
ŻEBY ZOBACZYĆ NU-
MER „PIKTOGRAMU”,
W KTÓRYM ZOSTAŁ
ZJECHANY PRZEZ ZBI-
GNIEWA KARKOW-
SKIEGO, WCHODZIŁ
NA JEDENASTE PIĘ-
TRO PO SCHODACH,
PO TYM JAK ZOBACZYŁ
NASZĄ ROZKLEKOTA-
NA WINDĘ.

Piktogram to *project space*, niedochodowy eksperyment. Chciałem cię jednak zapytać o wymiar komercyjny. Przede wszystkim zawsze byłeś obecny na targach sztuki i bardzo poważnie je traktowałeś w czasach, gdy niewiele osób wiedziało, co to Art Basel. Zacząłem jeździć na targi na początku lat 2000, kiedy pracowałem we „Fluidzie”. Interesujące jest obserwowanie różnych światów sztuki, bo nie ma jednego, uniwersalnego. Niektóre się zębiają, a niektóre funkcjonują w izolacji od siebie. Początkowo jeździłem z powodów czysto poznawczych –

próbowałem zrozumieć, jak działają te trybiki. Wraz z powstaniem „Piktogramu” zacząłem odwiedzać je także dlatego, że targi są jak hub – ułatwiają wymianę między galeriami, profesjonalistami itd. W jednym miejscu można – pomijając oglądanie i kupowanie – spotkać wiele osób, wiele spraw załatwić. Poza tym „Piktogram” od początku brał udział w targach w sekcji magazynów o sztuce. Byliśmy też z Piotrem Rypsonem i Jackiem Staniszewskim na targach Artissima w Turynie jako BLA, biorąc udział w niekomercyjnej części, w projekcie kuratorowanym przez Francesco Manacordę i Larę Favaretto. I wreszcie w 2012 roku Piktogram dzielił wspólnie stoisko z Galerią Leto na Artissimie, gdzie prezentowaliśmy twórczość i archiwalia Leszka Knaflewskiego z okresu funkcjonowania grupy Koło Klipsa i z wcześniejszego – punkowego, czyli z lat 80.

Gdy teraz masz galerię, to nie kusi cię, aby z nią – a nie z magazynem – pojechać na targi?

Wcale mnie nie kusi, bo wiem, jak to wygląda. Będę jeździł z Piktogramem na targi, ale tylko wtedy, gdy to będzie miało sens. Rynek to źródło przychodu na działalność chyba jednak trochę lepszą niż urzędnicza, biurokratyczna „grantoza” i związana z tym świadomość, że to „z naszych podatków”.

Chodzi mi o coś innego. Pytam raczej o to, co dalej z Piktogramem, czy zamierzasz działać jako galeria?

Obecnie zajmuję się dorobkiem artystów i grup artystycznych aktywnych w latach 80., między innymi Leszka Knaflewskiego (Koło Klipsa), Ryszarda Grzyba (Gruppa) i Luxusu. Ich prace i archiwalia Piktogram ma w ofercie. Zamierzam też współpracować z młodymi artystami bądź ich reprezentować. Oczywiście równoległe do rozwijania projektów zupełnie niekomercyjnych i działalności BLA.

Zamierzasz wydawać jeszcze „Piktogram”?

Na razie etap wydawania magazynu został zamknięty. Lub może raczej – zawieszony, bo cały czas myślę o jakiejś jego papierowej mutacji, chętnie bym w pewnym momencie jeszcze poeksperymentował z wydawnictwem.

Mówisz o eksperymencie, ale jaki jest właściwie twój stosunek do awangardy? Widzisz takie zjawiska w sztuce współczesnej?

Jeśli chodzi o awangardę jako zamknięty rozdział historii sztuki, to cały czas jestem nią żywo zainteresowany.

Także w szerszym kontekście polityczno-społecznym i jej oddziaływaniem na sfery pozaartystyczne. Interesuje mnie też jej wpływ na rozwój współczesnych praktyk i, jak to się mówi, strategii artystycznych. Chociaż do powoływania się na jej tradycję w sztuce współczesnej mam dystans. Awangarda stała się jedną z formalnych i ideologicznych „manier”, która nie może usprawiedliwiać miernej praktyki artystycznej. Nie przeceniałbym „nowości” i „eksperymentu”, ale oczywiście stawka w przedsięwzięciach o dużym stopniu ryzyka jest bardziej kusząca niż korzyści płynące z podążania z trendem.

W twoim podejściu do sztuki wyczuwalne jest niezwykle przywiązanie do formy, do estetyki, przy zachowaniu daleko idącego dystansu do sztuki politycznie zaangażowanej, krytycznej. Jak właściwie definiujesz sztukę?

Mnie interesuje sztuka, która angażuje wyobraźnię, bo dzięki temu może mieć realny wpływ na zmianę rzeczywistości w różnych jej wymiarach. Aktywowanie wyobraźni to *wunderwaffe* sztuki. ☒



MICHAŁ WOLIŃSKI
fot. Monika Kmity

DO WIDZENIA

ROMAN STAŃCZAK

tekst: Wojciech Albiński
fotografie: Kamil Zacharski

Od jakiegoś czasu podejrzewam, że jest na świecie grupa ludzi większa w swoim jestestwie, potężniejsza, nie w sensie egotyzmu, ale rozwoju i idącej za tym wysokości, i grupę tę uosabia dla mnie chwilowo Roman Stańczak. Oczywiście zgaduję, bo przecież rozpoznaje się ich na czuja albo wcale. Jedna głowa wysoko, druga nisko. I jak to ze swojej wysokości zobaczyć i opisać?

Można oczywiście próbować. Jakoś się podeprzeć czy zdrzeć nosa. Byle nie podskakiwać, bo i tak nic nie da. Spadnie się. Co wtedy zrobić z tym mdłym poczuciem, że człowieka się nie rozumie? Oszołomieniem samym sobą i w końcu nieobecnością? Inni mądrzy ludzie mówią, że trzeba zawsze próbować. Sięgać, gdzie się nie sięga. Wyprostowywać się. Bo może jednak trochę się urosnie.

No więc Roman Stańczak. Gdy przychodzi na spotkanie w ten deszczowy wieczór dwa tygodnie temu, jestem już pełen pierwszych o nim wrażeń doniesionych z internetu i rwanych plotek. Tyle, że kolejne pierwsze wrażenie, tym razem na żywo, rujnuje te wcześniejsze. I tak jest do końca, i stąd ta trudność. To cała dialektyka podobna do jego rzeźb z cyklu – tak je nazywam – „nicowanie”: przedmiotów wyklepanych na drugą stronę (dosłownie).

I może to jest sposób, żeby go jakoś ująć. Spróbować przez te rzeźby. To on je zrobił. To o nim musi być. Nawet jeśli wydawałoby się, że są tylko o zranionym, kalekim mieszczańskim społeczeństwie. Weźmy taką wannę albo czajnik, które Stańczak przekuł na drugą stronę. Nic bardziej domowego jak kąpiel i herbata, które symbolizują, dla których są naczyniami. Nagle w jego wydaniu stają się albo niemożliwe, albo przenoszą do innych znaczeń.

Że cały taki dom i herbata na nic, bo naczynia zniszczone, pokazane od podszewki i teraz już będzie wiadomo, jak to jest naprawdę w tych dusznych mieszczańskich

domach albo że właśnie widać tak samo ale bardziej: wewnętrzne i mistyczne życie z herbatą, trudno powiedzieć jakie; i podobnie jest ze Stańczakiem.

Przychodzi na to spotkanie bardzo zmęczony, ślaniający się właściwie, tak że martwię się o niego już od samego początku i zaczyna mi się rodzić w głowie drżąca myśl, czy przypadkiem to jedno, co usłyszałem o nim, nie jest prawdą? Jeśli dlatego właśnie mówi tak powoli i cicho? W internecie było, że alkoholizm. I ja dzisiaj, zamiast do czynienia z łazarzem, który już wstał, mam do czynienia ze znowu upadającym, na moich oczach, człowiekiem? Pytam wprost, z samego nerwu i zmartwienia – czy, no właśnie nie tego, nie pije? Nie, chory.

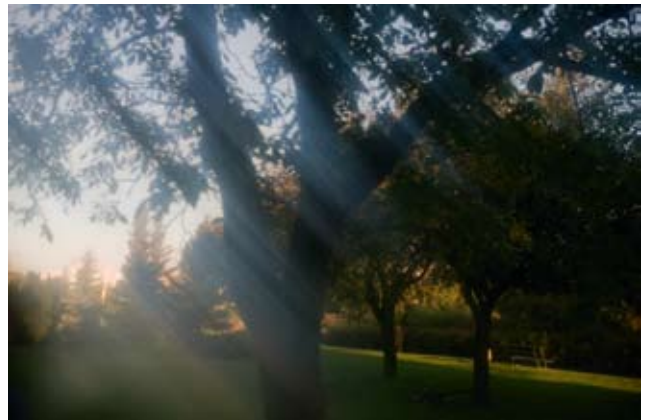
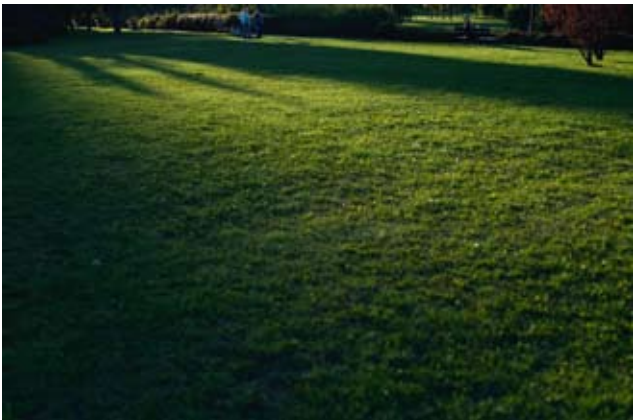
Pracował nad rzeźbą, miał maskę na twarzy, w tej masce wirusy i teraz kaszle. No tak. Jak z wanną. Nicowanie. Więc ani to pocieszony, ani to jakoś rozumiejący, szukam dalej. W internecie i notce do ostatniej rzeźby z Parku Bródnowskiego pisali, że jest religijny, więc pytam o reli-



ROMAN STAŃCZAK, ANIOŁ STRÓŻ, 2013
Park Rzeźby na Bródnie



PARK RZEŻBY NA BRÓDNIE



PARK RZEŻBY NA BRÓDNI

gię – to temat, który bardzo mi leży, ja też jestem religijny: pytam o cuda. Tak, wierzy – to już wielu ludzi testowało. Pytam i o mojego konika: czy wie, że jesteśmy w raju?

Nie – odpowiada i zaczyna się o Syrii oraz przenoszeniu energii; że skoro w Syrii jest jak jest, to tu, w Polsce, widać na twarzach zamiast zgryzoty szczerzące się nerwowo twarze, żeby to przykryć. Ten znajomy ton, wędrująca energia, bardziej Jung niż katechizm, przypomina mi, że jest artystą i przede wszystkim myśli sam. Wątek religijny nieco słabnie, znowu rozbija mi się obraz – pisali, że człowiek wierzący, nawet tradycyjnie, a wydaje mi się, że trafiam na połączenie głębokich przekonań z artystyczną lekkością ich kompozycji.

Jestem jak starsza kobieta z Parku Bródnowskiego, którą spotkałem na odsłonięciu ostatniej jego rzeźby – ustawionego na wysokiej kolumnie, górującego nad parkiem złotego anioła – rozwiane włosy, naiwność dziecka... (a właśnie, znowu wysoko). Kobieta pyta, gdzie są te złożone do modlitwy ręce, które widzi na wernisażowej ulotce. Mówię: Tam w górze, u anioła. To jest anioł? – pyta zdziwiona. Anioł nie może taki być, myślą prości ludzie z Bródna.

Zresztą, skoro jesteśmy przy rękach, powinien być i wygląd zewnętrzny, ale i ten trudno od razu określić. Mimo że wszystko pięknie się układa. Gdy wymienialiśmy pod tą rzeźbą telefony, Stańczak wyciągnął starą, wytartą nokię, jego grube palce trafiały, jak mi się wydawało, z kłopotem w klawisze. I pomyślałem wtedy – tak, od kilku lat nie był na scenie artystycznej, o tym świadczy nokia. A że rzeźbiarz – świadczą palce. Ale mi się podobało to odkrycie! Po czym przy drugim spotkaniu wyciągnął jeden z większych dostępnych na rynku smartfonów i zgrabnie dodał, że nokia to jego telefon, a to coś, to jego komputer, i pokazał na nim rzeźbę, która miała nazajutrz jechać do Galerii Stereo.

Ciężka sylwetka, cała na czarno („Nie wiem czemu. Bo wygodnie; ale buty mam brązowe” – komentuje) i błaskający się uśmiech na twarzy rozpały te pierwsze wrażenia. Że wycofanie, że niezależność, że taki z wyglądu renegat, stary Indianin. Ale w rozmowie zawsze to utrwalone spojrzenie się zsuwało, już nic nie było i znowu trzeba jeszcze raz, mimo tej całej wyrazistości. Każdy wątek – na nic!

Przypomina mi się jego meblościanka, z której zdjął pierwszą warstwę, aby odsłonić jej ruinę, szkielet, charakter, sam nie wiem, co. Mi się to nie udało. Może trochę słuchał z ciekawością, gdy mówiłem – żeby zrobić to swoje wrażenie, może tak się podwyższyć – o fantastyczności Prousta, może trochę nie zgodziliśmy się, mówiąc

o ambicji. Według niego jest wiecznie „ja” pukającym do drzwi. Według mnie – to sam Bóg, bo tylko Bóg może powiedzieć o sobie „ja”. Ale to tylko płaskie historyjki bez głębi. Jak ta kanapa, z której wyciął środek oparcia – kolejna z jego rzeźb. Chciałem się na niej oprzeć, skoro nie mogłem go dosięgnąć. Ale i to się nie udało. ☒



ROMAN STAŃCZAK, ANIOŁ STRÓŻ, 2013
Park Rzeźby na Bródnie

TEORETYCZNIE

WOLE I CZERNI,

tekst: Alicja Gzowska

I BIEL, I CZASEM

SZAROŚĆ, NIŻ

TYLKO CZERNI

ilustracje: Tymek Borowski

LUB BIEL

**Wiadomo z czym Filip Springer walczy. Z „brzydota”.
Warto zapytać więc, jakiej przestrzeni pragnie – dla
siebie i innych. Na pewno „ładnej”. Ale co to znaczy?
Z książki wynika, że chodzi o bardzo konkretną, silnie
osadzoną kulturowo utopię.**

Najnowsza książka Filipa Springera *Wanna z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni*¹ to dokumentacja wyprawy do źródeł zaniedbań i brzydoty panoszącej się w miejskim i podmiejskim krajobrazie naszego kraju. Autor pisze o rzeczach dobrze znanych; że kraj jest zastawiony i obwieszony nielegalnymi reklamami w każdej skali; że jego mieszkańcy odgradzają się od siebie na potęgę; że kolorystykę nowych elewacji bloków wybierają sekretarki; że plany zagospodarowania przestrzennego nic nie regulują, a inwestorzy budują, co tylko zechcą, nierzadko bez oglądania się na prawo budowlane. O tych zjawiskach pisał niedawno Piotr Sarzyński w książce *Wrzask w przestrzeni*². Springer poszedł jednak o krok dalej; nie tylko ujął tę problematykę w atrakcyjną formę reportażu, lecz także nie zadowolili się najprostszymi odpowiedziami. Pytał nie tylko o przyczyny chaosu w przestrzeni, ale też dlaczego tak trudno jest ten stan rzeczy zmienić. Wnioski, do których doszedł, nie napawają optymizmem. „Temat tej książki nie jest ważny” – stwierdza na wstępie. Jego zdaniem obojętność i lenistwo Polaków doprowadziły do tego, „że w Polsce jest brzydko i wszystko wskazuje na to, że wkrótce będzie jeszcze brzydziej”³.

Pesymistyczną wymowę tekstu wzmocniają fotografie, na których niebo przeważnie jest szare. Nawet jeśli akurat tego dnia szare nie było, czasami wystarczyło „poprawić” kilka parametrów i już wygląda jak (nie)trzeba. Nie pozostawia to wątpliwości, jak Filip Springer widzi polską przestrzeń publiczną. Choć unika on wypowiedziania swoich sądów wprost, książka jest zdecydowanie subiektywna, a momentami nawet radykalnie stronnicza. Nie ma w tym nic niestosownego – takie prawo gatunku. Skoro jednak wiadomo, z czym autor walczy, warto zapytać, jakiej przestrzeni pragnie (dla siebie i innych) i dlaczego. Po lekturze

1 FILIP SPRINGER, *WANNA Z KOLUMNADĄ. REPORTAŻE O POLSKIEJ PRZESTRZENI*, WYDAWNICTWO CZARNE, WOŁOWIEC 2013.

2 PIOTR SARZYŃSKI, *WRZASK W PRZESTRZENI. DLACZEGO W POLSCE JEST TAK BRZYDKO?*, POLITYKA SPÓŁDZIELNIA PRACY, WARSZAWA 2012.

3 FILIP SPRINGER, DZ. CYT., S. 7

**PESYMISTYCZNA
WYMOWĘ TEKSTU
WZMACNIAJĄ FOTO-
GRAFIE, NA
KTÓRYCH NIEBO
PRZEWAŻNIE JEST
SZARE. NAWET JEŚLI
AKURAT TEGO DNIA
SZARE NIE BYŁO,
CZASAMI WYSTAR-
CZYŁO „POPRAWIĆ”
KILKA PARAMETRÓW
I JUŻ WYGLĄDA JAK
(NIE)TRZEBA. NIE PO-
ZOSTAWIA TO WĄTPLI-
WOŚCI, JAK FILIP
SPRINGER WIDZI
POLSKĄ PRZE-
STRZEŃ PUBLICZNĄ.**

Wanny z kolumnadą... jestem przekonana, że Springer marzy o bardzo konkretnej i silnie osadzonej kulturowo utopii. Niewątpliwie uważa on, że istnieją obiektywne normy dla przestrzeni, jej uporządkowany stan naturalny, który należy odzyskać. W najjaskrawszy sposób przedstawił go w podszycym nostalgiją za „dawnymi, lepszymi czasami” rozdziale poświęconym rzekom w mieście, które niegdyś mocno obecne w życiu całej społeczności, dziś stały się dosłownie niewidoczne. Z tej przyczyny nie unika wartościujących określeń. W jednym z wywiadów stwierdził: „Pod pojęciem »brzydko« rozumiem to, że w Polsce nie ma harmonii w przestrzeni. Dla mnie »ładnie« to jest oszczędnie w formie. »Ładnie« znaczy tyle, że forma jest stosowna do treści”⁴. Choć wspomniana stosowność formy do treści, czyli zasada *decorum*, jest powracającym przez wieki toposem sięgającym swoimi korzeniami jeszcze antyku, to zarówno z tych

słów, jak i z całej książki wybrzmiewa nieskrywana fascynacja modernistycznymi wizjami uporządkowania świata. Jakkolwiek najpopularniejsze slogany modernistów – „ornament to zbrodnia”⁵ lub „mniej znaczy więcej”⁶ – odnoszą się głównie do formy architektonicznej, są elementem szerszej postawy związanej z przekonaniem o możliwości rozstrzygnięcia dylematów architektonicznych i urbanistycznych oraz rozwiązywania wszelkich innych problemów – w tym społecznych – poprzez racjonalne odwoływanie się do osiągnięć nauki i wykorzystanie nowoczesnej techniki⁷. Kluczową rolę w takim systemie mieli pełnić wszelkiego rodzaju specjaliści, z architektami na czele, do których kompetencji tak chętnie odwołuje się Springer. Ponieważ

4 SEBASTIAN FRĄCKIEWICZ, *TU ZAWSZE BĘDZIE BRZYDKO*, PORTAL LUBIMYCZYTAĆ.PL, ARTYKUŁ Z DNIA 19 WRZEŚNIA 2013, <http://lubimyczytac.pl/aktualnosci/2893/tu-zawsze-bedzie-brzydko>.

5 JEST TO TYTUŁ ESEJU ADOLFA LOOSA (*ORIG. ORNAMENT UND VERBRECHEN*) OPUBLIKOWANEGO PO RAZ PIERWSZY W JĘZYKU FRANCUSKIM W 1913 ROKU, A NIEMIECKIM W ROKU 1929.

6 JEDEN Z NAJSŁYNNIEJSZYCH AFORYZMÓW MIESA VAN DER ROHE.

7 ZOB. JAKUB WUJEK, *MITY I UTOPIE ARCHITEKTURY XX WIEKU*, WYDAWNICTWO ARKADY, WARSZAWA 1986.



on sam (jak i pewnie większość społeczeństwa) nie wie, na jaki kolor czy w jaki wzór należy pomalować ocieplony blok, żeby wyglądało to „pięknie” czy po prostu dobrze, sugeruje, że należy zaufać ludziom, którzy się na tym znają. Zarazem w jednym z esejów opisuje, jak owi eksperci, zamiast bezkompromisowo trzymać się norm „piękna, dobra i prawdy”, sami poprzez bezwzględną walkę i korupcję w środowisku czy ustępstwa na rzecz gustów inwestorów przykładają rękę do rozprzestrzeniania się chorobliwej, zdaniem autora, estetyki.

Reporter marzy żeby było ładniej i choć rzadko wspomina o pozytywnych przykładach, a w prawie każdej wypowiedzi zastrzega, że nie interesuje go narzucanie swoich poglądów innym, *de facto* znajduje się na czele ofensywy neomodernistów, zwalczających w imię pozornie obiektywnych kryteriów odmienną estetyki⁸. Mimo panującej teoretycznie wolności w kwestii poglądów estetycznych, gust i idące za nim wybory (czyli sprzedaż – bo rynkowy aspekt jest nie mniej ważny!) nadal stają się pretekstem do budowania nierówności pomiędzy ludźmi. Walka o ustanowienie czy dominację nowej normy lub konwencji estetycznej toczona jest głównie przy pomocy mediów. Z większą lub mniejszą subtelnością narzucają się – w imię dobrego smaku – wzorce powiązane z aspiracjami konkretnych grup społecznych. Badacze kultury wizualnej wspominają między innymi o „tefalenizacji” polskiej przestrzeni publicznej – standardzie estetycznym formowanym pod stereotypowe gusta klasy średniej⁹. Ponieważ zarówno aspiracje, jak i wzorce nie są wspólne dla całego społeczeństwa, proces ten niesie za sobą zagrożenie związane z próbami uniformizacji przestrzeni publicznej i czyszczeniem jej z niepożądanych konwencji wizualnych.

8 ZOB. BŁAŻEJ CIARKOWSKI, *KTO KAZAŁ NAM LUBIĆ MODERNIZM?*, <https://www.facebook.com/notes/teoretycznie/kto-kaza%C5%82-nam-lubi%C4%87-modernizm/572645262754291>.

9 MAGDA SZCZEŚNIAK, ŁUKASZ ZAREMBA, *ZA WIZUALNYM ŚMIETNIKIEM*, „DWUTYGODNIK” NR 104, 2013. TEKST DOSTĘPNY NA STRONIE <http://www.dwutygodnik.com/artykul/4386-za-wizualnym-smietnikiem.html>.

Pojawiający się na wstępie *Wanny z kolumnadą...* przykład Görlitz jest znamieny. Miasteczko nie naraża na ból oczu właśnie dlatego, że jego przestrzeń jest pieczołowicie kontrolowanym i systematycznie uniformizowanym produktem. Jednak jej cukierkowość i wypieszczenie przy dłuższym obcowaniu doprowadzają Polaka do szału¹⁰, między innymi dlatego, że Görlitz, jak i wielu podobnym „bajecznym” miastom, przez tę jednorodność brakuje autentyczności; nawet ich zabytki, odnawiane co dekadę, nie robią wrażenia ani oryginalnych, ani rzeczywiście starych. Stojący za czystością i harmonią tego miasta bardzo uciążliwy i krępujący narzut samokontroli, nakładów pracy oraz kontroli społecznej niezbędnej do pielęgnacji tego stanu staje się prawie fizycznie odczuwalny. Co gorsza, te pożądane standardy konserwacji i utrzymania dla zabytkowych miast europejskich są, mimo pewnych lokalności, w zasadzie identyczne. Görlitz pojawia się u Springera jako kolejny symbol normy, tym bardziej pożądanej, że pochodzącej z zachodniej granicy. Nie wiem tylko, czy autor naprawdę chciałby, żeby kolejne miasta i miasteczka w Polsce za wszelką cenę się do niej dostosowały i z czasem zaczęły wyglądać tak jak te w Niemczech. Szczególnie, że wymarzony standard zachodni czy

skandynawski jest kolejną redakcją tego samego myślenia utopijnego. Przecież pomimo nawet najbardziej pieczołowitych zabiegów chaos, brud, tandeta czy szereg innych problemów pojawiają się pod każdą szerokością geograficzną.

Normatywny sposób myślenia o przestrzeni, doprowadzony do skrajności przez totalność jednorodnej utopii modernistycznej, wywołał narastającą od lat 50. XX wieku

**REPORTER MARZY
ŻEBY BYŁO ŁAD-
NIEJ I CHOĆ RZADKO
WSPOMINA O POZY-
TYWNYCH PRZYKŁA-
DACH, A W PRAWIE
KAŻDEJ WYPOWIEDZI
ZASTRZEGA, ŻE NIE
INTERESUJE GO NA-
RZUCANIE SWOICH
POGLĄDÓW IN-
NYM, DE FACTO ZNAJ-
DUJE SIĘ NA CZELE
OFENSYWY NEOMO-
DERNISTÓW, ZWAL-
CZAJĄCYCH W IMIĘ
POZORNIE OBIEKTYW-
NYCH KRYTERIÓW
ODMIENNE ESTETYKI.**

10 SPRINGER W INNYM WYWIADZIE WSPOMINA: „BYŁEM NIEDAWNO PARĘ DNI NA POŁUDNIU FRANCJI. TAM JEST TAK PIĘKNIE, ŻE MYŚLAŁEM, ŻE ZWARIUJĘ. I PO TYCH KILKU DNIACH OD TEGO ICH PIĘKNA CHCIAŁO MI SIĘ RZYGAĆ”. PIOTR KOZANECKI, *FILIP SPRINGER: BEZ SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ DA SIĘ ŻYĆ, BEZ ARCHITEKTURY ABSOLUTNIE NIE*, PORTAL ONET KULTURA, ARTYKUŁ Z DNIA 24 WRZEŚNIA 2013, <http://kultura.onet.pl/ksiazki/rozmowy/filip-springer-bez-sztuki-wspolczesnej-da-sie-zyc-4,5578692,artykul.html>.

falę krytyki¹¹. Amerykańska dziennikarka Jane Jacobs wytykała urbanistom błędy¹², a architekci oskarżeni zostali o tłamszenie indywidualności użytkowników, których zróżnicowanym potrzebom nie potrafili sprostać¹³. W ramach coraz szerszego, postmodernistycznego zwrotu w stronę pluralizmu poruszony został chyba każdy aspekt zagadnienia: od zniesienia podziału na sztukę wysoką i masową poprzez zainteresowanie związkami form architektonicznych z kontekstem kulturowym po rolę ornamentu i nawiązań do historii w architekturze. Robert Venturi w słynnej publikacji *Złożoność i sprzeczność w architekturze* głosił pochwałę architektury, „która przekłada obfitość i niejasność nad jednolitością i klarownością, sprzeczność i zbyteczność nad harmonię i prostotę”. Postmodernizm afirmował kulturę masową, chaos i tandetę, upatrując w nich niewyczerpane źródła żywołości i inspiracji.

Do tego repertuaru sięga z kolei Andrzej Stasiuk, gdy kontrapunktuje w posłowiu *Wanny z kolumnadą* przytłaczający pesymizm Springera i stara się dostrzec w efektach nieokielzanej kreatywności i różnorodnych gustach rodaków pozytywne aspekty. Pyta poniekąd, co w tym niewłaściwego, że przestrzeń publiczna i stosunek do tego, co wspólne, jasno pokazuje, jacy jesteśmy. Otwarcie cieszy się z tej szczerości. Z tego, że antagonizmy są w niej wyraźnie widoczne, bo nikt nikomu nie stara się przypodobać, ale raczej manifestuje własną odrębność i swoje gusta. Z tego, że w tej przestrzeni ciągle jest miejsce na różne estetyki, odmienne poglądy i wszelkiego rodzaju działania. Springer opisał przecież nie tylko przejawy bezkrytycznego hołdowania prawu własności, ale też zdumiewającą mobilizację w obronie tego, co wspólne.

Trudno powiedzieć, jaki będzie dalszy los dręczących autora reportażu sztyldów, styropianów, płotów i pstroka-

cizny. Czy faktycznie zdominują polski krajobraz i staną się kłopotliwą spuścizną dla kolejnych pokoleń? Bardziej prawdopodobne, że podzielią los równie fantazyjnej tandety, w którą obfitowało zarówno średniowieczne, jak i nowożytnie budownictwo, a która z oczywistych powodów po prostu nie przetrwała. Nie sięgając w tak odległe czasy, wystarczy zapytać, co stało się z masowo obecną w polskich domach w latach 90. zastawą stołową z arcorocu, żeby dostrzec, iż pewne rzeczy (mimo pozornie długiej trwałości) po prostu się zużywają i odchodzą w niepamięć. Inne, tak jak nieszczęsne wielkopłytowe bloki, towarzyszą nam do dziś, nadal raczej przyzwoicie wypełniając swoją funkcję. Trudno jednak z dzisiejszej perspektywy ocenić, co okaże się godne zachowania. Przestrożą niech będzie popularna i ceniona dziś secesja zwalczana przez modernistów jako stylistyka maszynowo produkowanego kiczu.

W tej przestrzennej mozaice, której istotnym elementem jest tandeta i badziewie, kryje się też rodzaj przewrotnej mądrości. Skoro większość Polaków deklaruje, że lubi reklamy w mieście, to może nie tylko dlatego, że pomagają im one trwać w rodzaju letargu, podsycając skapitalizowane marzenia i pragnienia, ale też dlatego, że większość polskich miast bez re-

klam byłaby po prostu biedna i nudna? Może fikcyjność i zaskakująca płynność przepisów prawa otwiera drogę do ich dalszego negocjowania, tak aby dostęp do wizualnego śmietnika pozostał możliwie otwarty i sprawiedliwy dla wszystkich¹⁴? Może w konstatacji: „A przynajmniej jest tak, jak ludzie chcą”, kryje się nie tyle zadowolenie z efektu odmalowania bloku na osiedlu czy kolejnej budowli w „stylu przepysznym”, co właśnie z tych kontrowersyjnych, ale w zasadzie zrozumiałych dla każdego reguł gry, które na szczęście stale i różnymi środkami (legalnymi bądź nie) podlegają w pewnym stopniu kształtowaniu.

Czytając *Wanny z kolumnadą*, można sobie szybko uświadomić, że problem przestrzeni publicznej nie sprowadza się wyłącznie do pola widzenia. Kwestia estetyki miast, przedmieść, krajobrazu i zabudowy jest papierkiem lakmusowym, krzywym zwierciadłem, w którym natychmiast widoczne stają się niedociągnięcia polskiej demokracji.

**W TEJ
PRZESTRZENNEJ MO-
ZAICE, KTÓREJ
ISTOTNYM ELEMEN-
TEM JEST TANDETA I
BADZIEWIE, KRYJE SIĘ
TEŻ RODZAJ PRZE-
WROTNEJ MĄDROŚCI.**

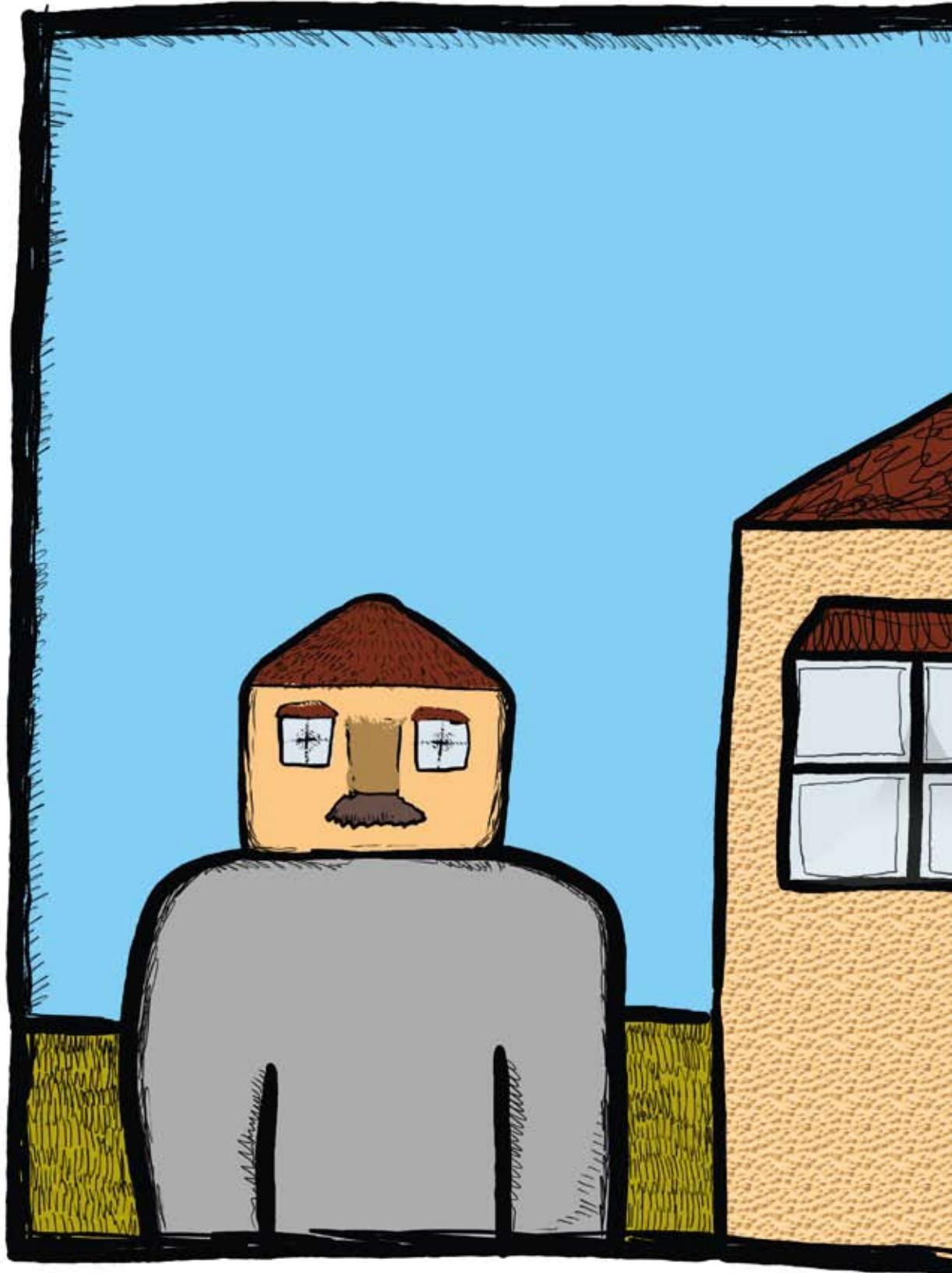
11 ZOB. CHARLES JENCKS, *RUCH NOWOCZESNY W ARCHITEKTURZE*, WYDAWNICTWA ARTYSTYCZNE I FILMOWE, WARSZAWA 1987; DIANE GHIRARDO, *ARCHITEKTURA PO MODERNIZMIE*, VIA, TORUŃ 1999.

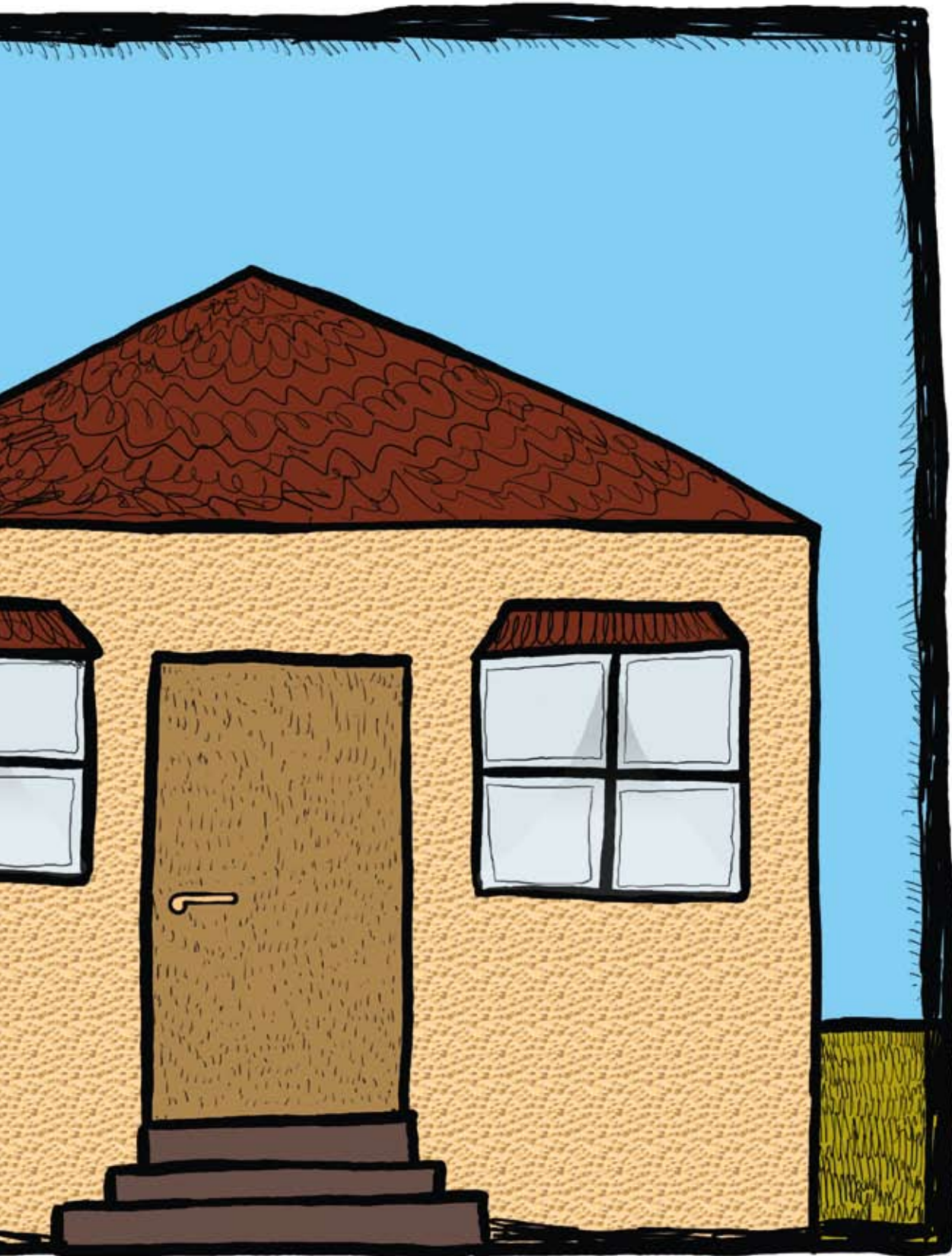
12 JANE JACOBS, *THE DEATH AND LIFE OF GREAT AMERICAN CITIES*, RANDOM HOUSE, NEW YORK 1961.

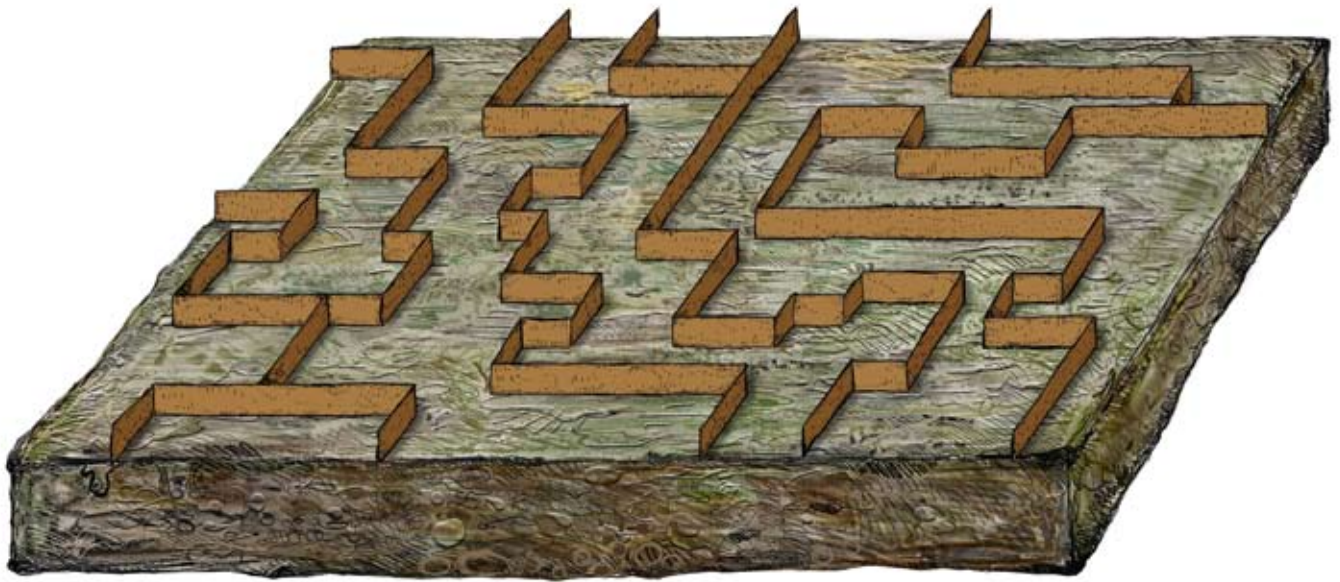
13 ZOB. ALISON SMITHSON, PETER SMITHSON, *THIRTY YEARS OF THOUGHTS ON THE HOUSE AND HOUSING 1951–1981* [W:] *ARCHITECTURE IN AN AGE OF SCEPTICISM*, HEINEMANN, LONDON 1984.

14 ZOB. XAWERY STAŃCZYK, *ZA WIZUALNYM FREEGANIZMEM*, „DWUTYGODNIK” NR 105, 2013, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4431-za-wizualnym-freeganizmem.html>.









To żywy i silnie reagujący element bardziej złożonego systemu, na który składają się nie tylko społeczeństwo obywatelskie, ale przede wszystkim ekonomia oraz przyjęte struktury władzy i administracji. Choć panująca w niej różnorodność może być powodem do zadowolenia, to ogólna sytuacja nie rysuje się bynajmniej sielankowo. O ile los ludzi uwięzionych na pozbawionych infrastruktury przedmieściach specjalnie mnie nie porusza (oni przynajmniej mieli wybór), to w wielu kwestiach trudno nie przyznać Springerowi racji. Budowa hotelu Gołębiwski w Karpaczu doprowadzająca do katastrofalnego i trwałego zniszczenia krajobrazu jest straszliwą porażką samorządu, tak jak wiele innych podobnych inwestycji. Podobnie kwestia planów zagospodarowania przestrzennego działających na szkodę wszystkich skupia jak w soczewce zagadnienia wychodzące daleko poza ramy tego tekstu (jak i książki Springera), konfrontując sprzeczne wizje roli prawa i jego wpływu na środowisko. Są to jednak problemy, na które gorączkowo szuka się odpowiedzi na całym świecie; nie tylko Polacy uczą się na błędach, które na szczęście zresztą popełniamy nieco później i nie na tę skalę co inni.

Dochodzimy jednak do momentu, w którym staje się oczywiste, że Springer, choć reprezentuje konkretne stanowisko, pisząc reportaże o brzydocie w przestrzeni, konsekwentnie stara się mówić apolitycznie o kwestiach politycznych. Tam, gdzie on milknie, pojawiają się inne głosy. Jeden z bardziej aktualnych i interesujących należy do Chantal Mouffe, belgijskiej politolożki i filozofki. Przedmiotem jej krytyki jest wizja postpolitycznego neoliberalnego konsensusu, czyli demokracji opartej na przekonaniu, że wszelkie konflikty społeczne i polityczne mają charakter problemów technicznych, które przy pomocy neutralnych procedur i racjonalnego dialogu są w stanie rozwiązać eksperci¹⁵. Figurą czy reprezentacją tego podejścia może stać się wspomniane „ładne” pseudoniemieckie miasteczko czy neomodernistyczna, uporządkowana zabudowa, kryjąca w sobie myśl o rozwiązaniu nie tylko problemu ładu i harmonii w przestrzeni – czyli usunięciu skutków, ale też oczyszczeniu jej z przyczyn, czyli innych, poważniejszych „brudów”, takich jak bieda, bezrobocie czy przemoc. W opozycji do niej Mouffe wskazuje na le-

żącą u podłoża zarówno polityczności, jak i polityki walkę pomiędzy antagonistycznymi grupami reprezentującymi odmienne wizje ładu społecznego. Jeśli faktycznie jakkolwiek dominujący i normatywny porządek estetyczny można przyjąć za produkt postpolitycznej obsesji zacierania różnic, o tyle promowaną przez Mouffe koncepcję agonistycznego pluralizmu można by zapewne zilustrować fotografiami z książki Springera. Polska przestrzeń jest nie tylko zdecydowanie autentyczna w całym swoim bałaganie (a w zasadzie konflikcie), ale też silnie antyutopijna. Na polityczny i wizualny przymus generowany przez neoliberalizm odpowiada całą gamą ostentacyjnych nadużyć oraz strategii subwersywnych. Springer udokumentował w swoich reportażach nie tylko zmagania oraz aspiracje samorządowców i miejskich aktywistów, ale także rozpaczliwe próby zaistnienia w niej podejmowane przez upadające małe przedsiębiorstwa przy pomocy agresywnych i brzydkich witryn czy nielegalnych bannerów. Może nie jest to podręcznikowe wcielenie zasad relacji agonistycznej, czyli walki w warunkach regulowanych przez zbiór demokratycznych reguł akceptowanych przez obie strony, niemniej bardzo bliskie temu do pojmowania ładu przestrzennego jako hegemonicznej konstrukcji o charakterze przygodnym i nietrwałym, która jedynie doraźnie funkcjonuje ponad nierozstrzygniętymi konfliktami.

Filip Springer w swojej książce atakuje leniwość, korupcję, egoizm, administracyjny paraliż struktur demokratycznych i wiele innych. I choć sam twierdzi, że „polskie problemy przestrzenne to nadal nie jest temat ważny społecznie, który nie interesuje specjalnie polityków, bo nie da się na nim zbić kapitału”¹⁶, pod pretekstem problemów estetycznych stara się zmobilizować swoich czytelników, aby, włączając się w dyskusję dotyczącą pozornie tylko kwestii estetyki, uniknęli przynajmniej grzechu zaniedbania. I chwala mu za to. ☒

15 ZOB. CHANTAL MOUFFE, *ON THE POLITICAL*, ROUTLEDGE, ABINGDON-NEW YORK 2005 ORAZ TEJŻE, *AGONISTYCZNE PRZESTRZENIE PUBLICZNE I POLITYKA DEMOKRATYCZNA* [W:] KRZYSZTOF WODICZKO, *POMNIKOTERAPIA*, RED. ANDRZEJA TUROWSKIEGO, ZACHĘTA – NARODOWA GALERIA SZTUKI, WARSZAWA 2005, TEKST DOSTĘPNY TAKŻE NA PORTALU RECYKLING IDEI: <http://recyklingidei.pl/mouffe-agonistyczne-przestrzenie-publiczne-polityka-demokratyczna>.



AUTOPORTRET Z JAJAMI

Sarah Lucas

80 × 60 cm, wydruk na papierze akwarelowym, 1996
© Sarah Lucas. Dzięki uprzejmości Sadie Coles HQ, Londyn

S. 80

BRITISH BRITISH, POLISH POLISH

CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa

tekst: Jakub Banasiak

S. 81

**TOMASZ KOZAK, AKTEON.
PORNOGRAFIA PÓŻNEJ POLSKOŚCI**

Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych

tekst: Piotr Pękala

S. 83

RZECZY WSPÓLNE

Art Stations Foundation, Poznań

tekst: Romuald Demidenko

S. 84

**DZIEŃ JEST ZA KRÓTKI
(KILKA OPOWIEŚCI AUTOBIOGRAFICZNYCH)**

Muzeum Współczesne Wrocław

tekst: Joanna Kobyła

S. 87

AGNIESZKA POLSKA, PSEUDOWORD HAZARDS

Salzburger Kunstverein, Salzburg

tekst: Goschka Gawlik

S. 88

11. KONKURS GEPPERTA

BWA Wrocław

tekst: Piotr Słodkowski

S. 90

ARCHIWUM JERZEGO LUDWIŃSKIEGO

Muzeum Współczesne Wrocław

tekst: Alicja Grabarczyk

S. 91

FILMOTEKA

Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

tekst: Jagna Lewandowska

S. 93

GŁOŚNO!/LOUD!Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice
(we współpracy z Instytucją Kultury Katowice –
Miasto Ogrodów)

tekst: Piotr Kosiewski

S. 95

**IWONA LUBA, DUCH ROMANTYZMU
I MODERNIZACJA. SZTUKA OFICJALNA DRUGIEJ
RZECZYPOSPOLITEJ**

Wydawnictwo Neriton

tekst: Filip Burno

S. 98

JAROSŁAW MODZELEWSKI, STARE PAPIERY

Salon Akademii, Warszawa

tekst: Piotr Słodkowski

S. 99

**ZBIGNIEW LIBERA
WOJNA. OBRAZY MARTWE I RUCHOME**

Państwowa Galeria Sztuki, Sopot

tekst: Karolina Plinta

S. 100

MIND THE GAP!

Festiwal ArtLoop, Sopot

tekst: Anna Diduch

S. 101

NIEWIDZIALNE MIASTO

Fundacja Bęc Zmiana

tekst: Łukasz Izert

S. 103

SLAVS AND TATARS**FRIENDSHIP OF NATIONS: POLISH SHI'ITE SHOWBIZ**

Book Works, Sharjah Art Foundation

we współpracy z Galerią Raster

tekst: Konrad Schiller

S. 106

SPOJRZENIA 2013

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa

tekst: Janek Owczarek

S. 108

**SZU SZU: PIOTR KOPIK & IVO NIKIĆ
& KAROL RADZISZEWSKI**

Fundacja Pole Widzenia

tekst: Wojciech Szymański

S. 109

**ANNA BOGHIGUIAN I GOSCHKA MACUGA
TAGORE'S UNIVERSAL ALLEGORIES**

Rivington Place, Londyn

tekst: Magdalena Zięba

S. 111

PAULINA OŁOWSKA, AU BONHEUR DES DAMES

Muzeum Stedelijk, Amsterdam

tekst: Joanna Zielińska

S. 114

WYZWOLONE SIŁY.**ANGELIKA MARKUL I WSPÓŁCZESNY DEMONIZM**

Muzeum Sztuki w Łodzi

tekst: Karolina Plinta

BRITISH BRITISH **POLISH POLISH**

Centrum Sztuki Współczesnej
Zamek Ujazdowski, Warszawa
kuratorzy: Marek Goździewski, Tom Morton
07.09–15.11.2013

Sweet 90's! Nic tylko brać! To przecież epoka jeszcze ciepła, choć już historyczna; z mnóstwem źródeł i świadków; ot, jeden wielki pomnik, który tylko czeka, żeby go odrzązować. Dlatego to powinna być wystawa przełomowa. To musiała być wystawa przełomowa. Niestety – wyszło dokładnie odwrotnie. Zamiast pokazu redefiniującego nasze myślenie o latach 90., dostaliśmy ekspozycję będącą niezamierzonym pastiszem zamkowej myśli kuratorskiej, która daje zamknąć się w haśle „więcej znaczy lepiej”. Tymczasem 64 artystów i 140 dzieł to zdecydowanie zbyt dużo, by pomieścić w tak małym pudełku. A nawet jeśli uznamy, że nie, trzeba zapytać, po co pokazywać ten ogrom dzieł? Odpowiedź kuratorów jest następująca: ponieważ lata 90. uformowały naszą rzeczywistość, a porównanie artystów YBA i sztuki krytycznej narzuca się samo – podobnie jak pytanie o wpływ tych formacji na kolejne pokolenia twórców. Tymczasem podobna konstatacja winna być raczej samym początkiem kuratorskiej refleksji, jej punktem wyjścia – stała się natomiast punktem dojścia. Spróbujmy więc zastanowić się, czego na *British British Polish Polish* zabrakło.

Błąd 1, czyli schizmy nie było. Przypomnijmy: chodzi o wystawę *Schizma* (równy sprzed czterech lat), która omawiała zamkowe lata 90. Adam Mazur pokazywał wtedy, że lata 90. to nie tylko krytyczni, ale także cały szereg innych tematów i poetyk. Podsumowując tę ekspozycję na łamach „Dwutygodnika”, Bogusław Deptuła pisał: „Mam świadomość, że *Schizma* to jakby pierwsze rozpoznanie pod przyszłą wystawę”. Tymczasem *British British...* ufundowano na najcięższym z banałów: lata 90. to sztuka krytyczna. Naturalnie, uzupełniona o Sasnała, Bałkę, Uklańskiego czy Althamera (oczywiście za sprawą prac z kolekcji CSW) – ale uzupełniona mechanicznie, na zasadzie obowiązkowego poszerzenia kanonu. Tymczasem, jeśli chcemy potraktować pytanie o lata 90. serio, musimy zacząć widzieć je jako wiązkę różnorodnych zjawisk i postaw. Często skrajnie różnych.

Błąd 2, czyli fałszywe założenia. Dodajmy od razu: i ukryte. Bo *British British...* to wystawa oparta na dwóch niewypowiedzianych przesłankach. Dualny charakter pokazu (lata 90. zestawione z czasem obecnym) zakłada bowiem teleologiczną wizję rozwoju sztuki (to zresztą typowe ujęcie lat 90. także w innych dziedzinach), jak również opiera się na wierze w skuteczność zabiegów kontrujących style, pokolenia itp. To jednak perspektywa tyleż kusząca, co fałszywa.

Łatwo zresztą dostrzec to w części prezentującej mozaikę artystów współczesnych, z której wynika tyle tylko, że żadnego wielkiego zbioru nie ma i być nie może – co najwyżej można wyodrębnić poszczególne zjawiska. Podobnie rzecz ma się z latami 90. – tylko tego na wystawie już nie dostrzeżemy.

Błąd 3, czyli retoryka, głupcze! *British British Polish Polish* nosi podtytuł *Sztuka krańców Europy, długie lata 90. i dziś*, ale niewiele z niego wynika. „Krańcowość” Polski i Wielkiej Brytanii można potraktować bowiem jedynie w kategoriach kartograficznych, a i to byłoby wielce dyskusyjne (za naszą wschodnią granicą istnieją chyba jeszcze jakieś łądy?). Wydaje się, że sens złożono tu na ołtarzu efektownej retoryki. Widać to wyraźnie, kiedy pod wyraz „kraniec” podłożymy słowo „peryferie” – wtedy zaproponowane przez kuratorów porównanie musi wydać się już zupełnie nieuzasadnione. Ostrość tego poróżnienia kontruje rozcieńczona periodyzacja. Tu znowu wracamy do poprzednich punktów – otóż lata 90. mogą być „długie” tylko przy założeniu, że trwały również w sztuce artystów następnych pokoleń. Tymczasem, jak się wydaje, lata 90. symbolicznie domknął proces Doroty Nieznalskiej (2002) i publikacja książki Izabeli Kowalczyk *Ciało i władza* (również 2002), która przedłużyła wprawdzie żywot sztuki krytycznej (a nie lat 90. jako takich), a i to jedynie retorycznie. Ta dekada naprawdę już się skończyła. Dekadę temu.

Błąd 4, czyli struktura wystawy. A raczej jej brak czy też, w najlepszym razie, zacin. Dlaczego tak gigantycznego materiału nie podzielono na bloki zagadnień? Byłby to przynajmniej punkt wyjścia do jakiejś dyskusji. Tymczasem zastosowano starą dobrą zamkową zasadę „wszystko do jednego wora”, a jedynie wyraźny na wystawie podział to *Brytyjscy lata 90.*, *Polscy lata 90.*, *Brytyjscy dziś*, *Polscy dziś*. To być może dlatego Katarzyna Przeważńska sąsiaduje z Jakubem Julianem Ziółkowskim (bo kolorowo?), Paweł Althamer z Piotrem Uklańskim (bo obaj nie mieszczą się w formule sztuki krytycznej?) czy Michał Jankowski z Michałem Budnym (bo obaj to Michały?). I tylko krytyczni anektują dla siebie kolejne baszty i wnęki. I jeszcze jedno: chcąc pokazać wspólne punkty sztuki polskiej i brytyjskiej, prace artystów obu nacji... rozdzielono. To doprawdy zaskakujący wybór kuratorski – zamiast rozsądnie wymieszać, rozgraniczono. I tylko *Piramida zwierząt* stoi obok pracy Hirsta. Bo i tu, i tu mamy martwe zwierzęta.

Błąd 5, czyli suma błędów pomniejszych: brak katalogu (u mnie tekst próbowano zamówić w lipcu, więc możliwe, że łapanka jeszcze trochę potrwała) i przede wszystkim niechlujność przez duże „N” (naprawdę kompromitujące błędy w opisach, literówki, złe podpisy łątane prowizorycznymi naklejkami itp.). Przy nadmiarze, od którego zaczęliśmy, daje to wyjątkowo złe wrażenie. W konsekwencji postawiono na magię wizerunku: wystawę reklamuje skadrowana praca Damiana Hirsta. Tak czaruje się rzeczywistość.

Oczywiście, na *British British...* znajdziemy sporo znakomitych prac, klasyków, hitów... Przy takim nagromadzeniu dzieł nie mogło być inaczej. Pominąwszy w tej wylizance prace Polaków (tu niemal wszystko jednak już znamy), warto – według mnie – obejrzeć przede wszystkim znakomite filmy Tracey Emin, Angusa Fairhursta i Sama Taylora-Wooda oraz instalację Haroona Mirzy. No i Hirsta, rzecz jasna.

O czym w zasadzie jest *British British...*? Na pewno nie o latach 90. i nie o sztuce obecnej. Nie o sztuce peryferii i nie o wpływie sztuki krytycznej na kolejne pokolenia (chyba że o jego braku). W kontekście niedawnych wydarzeń proponuję odczytać ją jako wystawę metaforycznie opowiadającą o kondycji instytucji o nazwie Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Instytucji, która nadal nie przepracowała swojej roli niegdysiejszego hegemonu, który za sprawą „aneksów dokumentalnych” prezentowanych na kolejnych wystawach sam udanie potwierdzał ten status (na tym triku opierała się też *Schizma*). Na *British British...* również otrzymujemy sakramentalny kącik z wycinkami recenzji *Antycjał* itp. – tu uzupełnionych wypasionymi albumami Brytyjczyków. Jednak sama wystawa to wielki kolaps, implozja – oto Zamek zapada się pod ciężarem lat 90., które sam współtworzył, a katastrofa jest tak duża, że zabrakło nawet porządnej korekty tekstów i oprawy wystawy. Co znamienne, przysłowiowy gwóźdź wbił Marek Goździewski, autor ważnych dla zamkowych lat 90. wystaw. Zapomnijmy więc czym prędzej o *British British...* i poczekajmy aż lata 90. zostaną opowiedziane na nowo. I dopiero wtedy myślimy o tym, jak (i czy w ogóle) powiązać je z terażniejszością.

Jakub Banasiak



Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych

TOMASZ KOZAK **AKTEON. PORNOGRAFIA** **PÓŹNEJ POLSKOŚCI**

Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych
Lublin 2012

Polska sztuka penetruje ostatnio pogranicza łączące ją z kinem i teatrem. Artyści wizualni realizują filmy fabularne i piszą dramaty. We wrześniowym „Dialogu” ukazała się jednoaktówka Bogny Burskiej. Przy tej okazji Stanisław Ruksza napisał, że *Gniazdo* „jest pierwszym od wielu lat tekstem dramatycznym twórcy uznanego w dziedzinie sztuk wizualnych”. To informacja o tyle nieścista, że w 2012 roku opublikowany został *Akteon. Pornografia późnej polskości* Tomasza Kozaka – książka złożona z dwóch form dramaturgicznych: dialogu filozoficznego oraz pełnoaktowej sztuki teatralnej. Publikacja ta zasługuje na szczególną uwagę nie tylko dlatego, że jest dramatem napisanym przez artystę wizualnego. Fenomen *Akteona...* polega również na tym, że powstał on na specjalne zamówienie instytucji sztuki (Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych), która zdecydowała się potraktować dzieło tekstualne – w tym wypadku teorię kulturową ukazaną w masce teatralnej – na równi z tradycyjnie pojętymi artefaktami.

Druga, po *Wytępić te wszystkie bestie?* (Wydawnictwo 40 000 Malarzy, Warszawa 2010), książka Kozaka składa się, jak czytamy na tylnej stronie okładki,

z „dwóch komplementarnych części. Część pierwsza – *Akteon* – to dramat, a zarazem scenariusz filmowy, swobodnie trawestujący motywy przechwycone z *Pornografii* Witolda Gombrowicza. Część druga – *Pornografia późnej polskości* jest dialogiem filozoficznym, który problemy pojawiające się w dramacie/scenariuszu ukazuje na tle poszerzonego kontekstu teoretycznego”.

Tytuł części pierwszej przypomina o pierwotnym tytule Gombrowiczowskiej powieści (*Pornografia* najpierw miała być *Akteonem*), a zarazem sygnalizuje skalę zadania, jakie wyznaczył sobie Kozak. W jego zamierzeniu (heroicznie staroświeckim) reinterpretacja *Pornografii* to akt otwierający nowy „eon” w dziejach polskiej wyobraźni. „Pornografię” należy w tym układzie rozumieć jako wejście w świat idei, torujących drogę nowej epoce.

Akteon... „ma istotny związek z aktualną rzeczywistością”, mimo że artysta przerzuca całą akcję w wyabstrahowaną przestrzeń „Nie-Polski”. Te dwie płaszczyzny nie są jednak odseparowane. Przeciwnie, pomiędzy nimi funkcjonuje napięcie, które Kozak określa mianem „Krytyki Dialektycznej”. Trudno w kilku słowach opisać tę złożoną teorię, najważniejsze jest jednak to, iż utopijna „Nie-Polska”, czyli przestrzeń twórczego myślenia, powstaje na drodze negacji aktualnego stanu rzeczy. Ten stan to nieokreśloność i pustka polskiej tożsamości. Co ważne, doświadczenie tej pustki nie jest dla Kozaka źródłem rozpaczy. Przeciwnie, „Pustka raduje Dialektyka”, ponieważ umożliwia podjęcie krytycznej pracy. Także dlatego, że narodowa tożsamość okazuje się pustką pozorną. W jej wnętrzu Dialektyk dostrzega „powidoki” dawnych „idei regulatywnych”, które, dziś martwe, niegdyś rozpały nasze umysły i serca. Idee złotej polskiej wolności, Solidarności, Polski tęczyowej, Polski w UE, IV Rzeczypospolitej, Polski dla Polaków – wszystkie one, zdaniem Kozaka, „regulowały, a część z nich wciąż reguluje, paradygmatyczne myślenie Polaków o docelowej jedności organizującej życie naszego narodu/społeczeństwa”. Wzory te okazują się „źródłami martwicy paraliżującej niemal wszystkie próby wolnego, twórczego myślenia w naszym kraju”. Jednak, jak wspominałem, Krytyka Dialektyczna radzi sobie z taką (pozorną) równiną, traktując ją jako poligon dla „twórczej radości”. Czytamy w dramacie: „Martwa Macierz. To podstawa. Na niej można budować – czcić ją w ten sposób i... profanować! Bo Ona prowokuje... Aż się prosi, by ją zbezczęścić, tj. Przekształcić! Przepracować!”. A zatem wykreować horyzont przyszłych możliwości. Taki manifest formułuje Kozak w swojej książce.

Akteon... to w dużej mierze dzieło autotematyczne, które opowiada o tym, w jakich warunkach budzą się do życia jego bohaterowie. Kozak językiem poetyckim (parodiującym styl Stanisława Wyspiańskiego) uruchamia dramatyczną galopadę podążającą „na przekór Próżni” i ostatecznie prowadzącą do jej „zbożenia”, „rozluźnienia”, „wykolejenia”. Wszystko to ma nas zaprowadzić do „polskiego Raju”, do „twórczych Toni”, gdzie „Polski ego – ego głębinowe”. Bohater-

rowie tego filmu, zamiast ponosić śmierć na ołtarzu ojczyzny, spiskują z niemieckimi filozofami. W drugim akcie odbywa się „mordowanie” mszy w Grocholicach, wydarzenie, które Kozak bezpośrednio przenosi z *Pornografii*. „I kościół przestał być kościołem. Światło świec stało się czarne jak Noc. Wdarła się przestrzeń kosmiczna czarna...”. Dynamika „czarnej” mszy Kozaka rozwija się zgodnie z duchem *Pornografii*. „W mroku i pustce dochodzi do epifanii żywotności. W zrujnowanym kościele Witold dostrzega Chłopaka i Dziewczynę: kipiące witalnością ciała. To moment, kiedy rodzi się nowa samowiedza. Witold uświadamia sobie doniosły fakt: polskość przeorana negacją wylania z siebie zapowiedzi nowej świętości – niedojrzałej, nieodpowiedzialnej, nieprzyzwoitej, niebezpiecznej... W efekcie, w horyzoncie zanegowanej polskości pojawia się młoda boskość i zaczyna współistnieć z boskością starą – wykwitając z jej zanegowanej struktury i splatając się z nią. Tak oto polskość dotychczasowa przekształca się w Polskę nową: w dialektyczną jedność form i treści – odróżnionych, a także poróżnionych”.

Kozak w *Akteonie*... do pewnego stopnia kontynuuje swoją strategię *found footage*. Jednak pod fragmentami filmów Wajdy, Konwickiego, Kolskiego robi krytyczne adnotacje. W tym celu autor powołuje do życia „Przypis” i „Podtekst”. Te figury rozmawiają ze sobą, z fragmentami filmów, jak również innymi postaciami dramatu, realizują przypisane im w imionach zadania. Takie „krytyczne” przywoływanie materiałów z czeluści filmoteki powoduje, że zaczynają one promieniować zupełnie nowym światłem, ponieważ „Negacja zabija, a zarazem zachowuje tradycję”.

W *Akteonie*... proces „mordowania/zachowywania” znacznie wykracza poza ramy kinematograficznego czy literackiego eksperymentu. Zaistniała w ten sposób „projekcja ukazuje nam panoramę nowego państwa: monumentalnego *polis*” o charakterze bardziej kosmicznym niż politycznym. „Nie-sztuka – pisze artysta – to instrument skonstruowany po to, by aktualnej, zmartwiałej Polsce (wegetującej w Próżni wypełnionej pozostałościami po ideach nietwórczych i represyjnych) przeciwstawić pobudzające »dzieło«: projekt przyszłej Nie-Polski, formowanej przez nowe, emancypacyjne idee regulatywne”. Te ostatnie zostały przez autora szczegółowo opisane w drugiej części książki. Rozmowa z artystą inspirowa z tą samą mocą, jak wcześniejsza lektura dramatu. Obydwie części prowokują, aby na nowo przemyśleć (bez)kształt polskości oraz (nie)moc aktualnej kultury. Czekam więc na inscenizację teatralną (w powstaniu której miało partycypować warszawskie Muzeum Sztuki Nowoczesnej). Tak niekonwencjonalne „dzieło totalne” daje nadzieję na ożywczą awanturę w pejzażu polskiej wyobraźni. Dziś desperacko potrzebujemy takich awantur.

Piotr Pękala



RZECZY WSPÓLNE

Art Stations Foundation, Poznań
 kuratorzy: Zuzanna Hadryś, Michał Lasota
 20.09–31.12.2013

Rzeczy wspólne to nowa wystawa prezentująca efekty współpracy Art Stations z zewnętrznymi kuratorami – tym razem Zuzanną Hadryś i Michałem Lasotą. Jak można przeczytać w tekście wprowadzającym, ich działania zostały uznane za inspirujące i zbieżne z kierunkami rozwoju kolekcji tworzonej przez Grażynę Kulczyk. Na wystawie pojawiają się zatem artyści związani z Galerią Stereo, ale też ci, których można skojarzyć z poprzednich wystaw w tym miejscu.

Istotną częścią historii Stereo jest Penerstwo, czego wyrazem jest obecność Wojciecha Bąkowskiego, jednego z członków i nieformalnego lidera grupy. W niemal pustej przestrzeni dostrzegamy ogromny głośnik przymocowany do ściany. Wydobywa się z niego cykliczny rytm – zapętla i urywa. Drugi, mniejszy, też trapezowaty głośnik leży na podłodze. Dźwięk uzupełnia biało-czarne wideo *Wyświetlanie widzenia*, emitowane po drugiej stronie na charakterystycznym telewizorze Hantarex. Obie prace tworzą swego rodzaju audiowizualny eksperyment, rezonują ze sobą, ale z jakiegoś powodu brakuje im tego napięcia, które towarzyszy często projektom Bąkowskiego. Może problem tkwi w pozostałych pracach z tego zestawu? Wybór Andresa Gursky'ego, fotografa znanego ze spektakularnych ujęć, miał być pewnie magnesem wystawy. Na jego wystudiowanym zdjęciu rozciąga się przetworzony krajobraz pustynnego Bahrajnu, przypominający raczej abstrakcyjną kompozycję niż tor wyścigowy, którym w rzeczywistości jest. Zaskakuje i intryguje też obiekt o kształcie schodów naprzeciwko głośnika – *Form Derived From a Cube* Sola LeWitta, który jednak wydaje się, jakby został ustawiony na miejscu w pośpiechu. Ostatnia zaprezentowana tu praca to *Bryła życiorysu E. Krasieńskiego* Normana Leto, wygenerowana kilka lat temu przez program komputerowy stworzony przez artystę.

Na pierwszym piętrze można na chwilę zapomnieć, że jesteśmy na tej samej wystawie. Punktowe oświet-

lenie i ciemna, drewniana podłoga, stałe elementy tej przestrzeni, wprowadzają teatralno-muzealną atmosferę, która niestety absorbuje bardziej niż same prace, zlepiając się w jednolitą magmę. „Przepytajcie swoje łyżeczki. Co kryje się za waszą tapetą? Ile gestów trzeba wykonać, aby wykręcić numer telefonu?”, pyta francuski pisarz Georges Perec, którego tekst znalazł się w niewielkiej broszurze towarzyszącej wystawie.

Spośród wszystkich prac w tej części wystawy uwagę przyciąga szczególnie dzieło szwajcarskiej rzeźbiarki Vanessy Billy, która zdaje się stawiać opór i przełamywać niezdolną powagę. Trudno powiedzieć, na ile to zamierzone, ale wydaje się, że praca Billy jest próbą zakłócenia nabożnego nastroju. Zwisająca z góry krucha konstrukcja ma formę zbliżoną do masywnego łańcucha, którego wszystkie moduły pękają i pozostają otwarte, w każdym momencie mogą się rozpaść. Podobnie działa obiekt Gizeli Mickiewicz, nieco bardziej uładzony. Oto mebel w procesie rozpadu, a właściwie – dosłownie – „rozłożona” kanapa, która traci cechy użytkowe i staje się autonomicznym przedmiotem.

Minusem tego zestawienia okazał się cytowany wcześniej Krasieński, dodany jakby na zasadzie konieczności wypełnienia tej przestrzeni cytatem z przeszłości. Jego praca *Bez tytułu* zaprezentowana jest w bliskiej odległości od rzeźby Billy, z którą łączy go formalne pokrewieństwo. Takie połączenia na pewno nie są już niczym nowym, szczególnie że Krasieński jest powszechnie znany, a wręcz kojarzony z Art Stations, przez co jego obecność zamiast zachwycać, przypomina coś w rodzaju wielokrotnie wspomianej anegdoty.

Ostatnia część wystawy, zaprezentowana na drugim piętrze Art Stations, ma zdecydowanie swobodniejszy charakter i, jak się wydaje, najbliższy klimatowi Stereo. Wszystkie prace w tej jasnej przestrzeni ogłada się z większym oddechem – na samym środku niewielki w skali całej przestrzeni rozczłonkowany stółek Mickiewicz. Szerokie zastosowanie tego skromnego mebla sprawiło, że dawniej był on prawdopodobnie jednym z najbardziej znanych elementów wyposażenia wnętrza. Może dlatego ten właśnie obiekt został wybrany jako identyfikacja wystawy. Zabawne, jak łączy się z dwoma przezroczystymi prostokątami przyklejonymi do ściany. To praca szwajcarskiego artysty Kiliana Rütthemanna, a jej istotnym elementem stał się proces montażu. Ponieważ artysta nie mógł być obecny na miejscu, wydał zalecenie, zgodnie z którym dwie przyklejone bezpośrednio do ściany płyty pleksi zostały posmarowane czarnym klejem i przymocowane do ściany przez nieartystę. Zadanie wykonał więc pracownik techniczny galerii, uzyskując efekt ekspresyjnego, choć ciągle lapidarnego gestu.

Sporą powierzchnię tego piętra zajmuje praca Romana Stańczaka, ostatnio dodanego do listy artystów współpracujących z galerią. Ten aktywny do połowy lat 90. autor, wywodzący się ze środowiska Kowalni,

którą próbował łączyć z wątkami duchowymi, powrócił w ostatnim czasie po długiej, bo kilkunastoletniej przerwie. Jego *Szyna* z 1996 roku staje się niemal architektonicznym elementem wystawy, symbolicznie dzielącym jej przestrzeń na dwie połowy. Obecność Stańczaka jest jednak radykalna. Ostatnie lata poświęcił realizowaniu zleconych figur o charakterze religijnym, czego dowodem jest najnowsza praca w Parku Rzeźby na Bródnie. Paweł Althamer, z którym studiował u Grzegorza Kowalskiego, zaprosił Stańczaka do współpracy, a rezultatem tego spotkania stała się figura złotego anioła na drewnianym postumencie. Tu natomiast oglądać można przykład pracy pochodzącej z okresu jego wczesnych, do pewnego stopnia minimalistycznych eksperymentów z przedmiotami użytkowymi.

Inne podejście prezentuje Piotr Łakomy, który używa materiałów stosowanych do produkcji przedmiotów codziennego użytku oraz gotowych produktów, którym nadaje nowe funkcje. Przykładem tego jest praca *Równi* – lodówka z wyciętym na wysokości wzroku otworem i stojący obok niej identycznej wielkości obiekt. Nawet jeśli artysta naśladuje monumentalne formy, to używa przeciwstawnych materiałów, np. aluminium, grafitowy styropian, lakier, a innym razem – najtańsze krzesła, suszarki na bieliznę, zgrzewki wody mineralnej. Jego praca przywodzi na myśl przypadkowe wyniki wyszukiwania podczas wpisywania do przeglądarki internetowej kluczowych słów. Nawet niedoskonałość zawiera nowy walor, pozwalający widzieć rzeczy inaczej, w szerszym polu. Jeśli nawiązuje do konceptualizmu, to raczej w niewymuszony sposób na zasadzie przypisu czy wręcz ironii.

Tytułowe *Rzeczy wspólne* z jednej strony nawiązują do powiązań między różnymi strategiami niezwiązanymi ze sobą galerii, z drugiej stają się ograniczeniem w realizacji własnych dążeń. Dla kuratorów, właśnie zaczynających kolejny etap funkcjonowania w swojej nowej siedzibie, wystawa była okazją do czegoś w rodzaju podsumowania dotychczasowych działań. Tymczasem *Rzeczy wspólne* okazały się pretekstem do zaprezentowania kolekcji w nowej odsłonie, wyselekcjonowanej przez występujących w Art Stations gościnnie kuratorów.

Hadrys i Lasota, znani ze swojej konsekwencji i umiejętnego zestawiania ze sobą prac, prawdopodobnie musieli pójść na kompromis z przestrzenią, w której przyszło im pracować. Można się zastanowić, jak wyglądałaby wystawa, gdyby przestrzeń została oddana do dyspozycji kuratorów wraz z możliwością wprowadzenia istotnych zmian i dostosowania jej do własnych potrzeb. W moim odbiorze ta niewątpliwie przemyślana wystawa nieco zawiodła przez swoją anachroniczną, teatralną aranżację, tak bardzo upodobnioną do muzealnych przestrzeni.

Popularne w ostatnich latach i często niezłe wystawowe aranżacje, na których obok obiektów historycznych widzimy prace współczesnych artystów,

powoli zaczynają przypominać siebie nawzajem. Zwykle przedmioty obserwowane z bliska, relacje między obiektem a artystą, reinterpretowanie znanych elementów rzeczywistości – te hasła wydają się już dość znajome. Skąd to wrażenie? W tym samym miejscu jakiś czas temu miała miejsce inna wystawa podejmująca całkiem podobny zestaw tematów. Owszem, intencje autorów *Rzeczy wspólnych* są pewnie inne. Zamiast odniesień do kultury wizualnej proponują refleksję nad materialnością rzeczy. A jednak kolejny raz formalne zestawienie uznanych artystów z młodym pokoleniem kontynuującym gesty minimalistów oraz relacje pomiędzy obiektami a przestrzenią, w której się znalazły, nasuwają skojarzenie z *Nowym porządkiem* prezentowanym tu wcześniej jako owoc współpracy kuratorskiej z galerią BWA Warszawa. Zupełnie inaczej, a jednak podobnie.

Romuald Demidenko



© Muzeum Współczesne Wrocław
 fot. Małgorzata Kujda

DZIEŃ JEST ZA KRÓTKI **(KILKA OPOWIEŚCI** **AUTOBIOGRAFICZNYCH)**

Muzeum Współczesne Wrocław
 kuratorka: Magdalena Ujma
 13.09–21.10.2013

Największy dramat ponowoczesnego człowieka polega na tym, że przestał być wyjątkowy. Wszyscy są wyjątkowi, więc nie jest już nikt. *Dzień jest za krótki (Kilka opowieści autobiograficznych)* to przedsięwzięcie ukazujące wątki autobiograficzne we współczesnej sztuce, które, mam wrażenie, są zmaganiem się artystów z tą problematyką. W tekście zapraszającym do wystawy czytamy, że sztukę Polską po 1989 roku nie cechuje wcale śmierć autora, a podmiot nie uległ dekonstrukcji, przy życiu nadal pozostają dyskursy modernistyczne.

Ta ciekawa teza pozwala wyjść poza sugerowane w tym samym tekście rozważania dotyczące problemów wokół sprzeczności dotyczących rejestrowania własnego życia i kronikarskiego notowania rzeczywistości.

Wnętrze Muzeum Współczesnego Wrocław jest trudne, da się to odczuć niemal na każdej wystawie. Pomimo regularności i powtarzalności pierścieni w konstrukcji budynku krążenie po ekspozycji nie dość, że przyprawia o zawrót głowy, to dodatkowo potęguje poczucie chaosu. Pomimo nieprzytłaczającej ilości prac można poczuć się zdezorientowanym. Narracja z trudem łączy się w ciągi przynajmniej na pierwszy rzut oka. Trudno jednak kogokolwiek winić za taki stan rzeczy. Przestrzeń jaka jest, każdy widzi – tym większe więc wyzwanie dla kuratorów i kuratorek. Trzeba jednak przyznać, że wśród dotychczasowych propozycji nowego muzeum wrocławskiego wystawa Magdaleny Ujmy to jedna z najlepiej przygotowanych, rzetelnych i merytorycznie spójnych wypowiedzi.

W *Dzień jest za krótki* dominują prace znane i prezentowane już wcześniej, poza kilkoma wyjątkami. Jest to klasyczny wybór zestawień mających ukazać szersze zjawisko związane z autobiografizmem w sztuce na przełomie lat. Odnajdziemy prace młodych z *top ten*, ale także prace mniej znanych artystów i artystek oraz znanych wartych przypomnienia. Kuratorka w bardzo subtelny sposób zarysowała przejście z conceptualnego ujęcia własnego istnienia do bezpośredniego snucia opowieści w pierwszej osobie. Prace *Piramida kurzu* Hanny Nowickiej oraz *Gry* Katarzyny Józefowicz osadzone są w metafizycznym myśleniu o istnieniu, przemijaniu, ciele, funkcjonowaniu w przestrzeni. Zupełnie inne podejście prezentuje znana wszystkim seria fotografii *Przypadkowa przyjemność* Elżbiety Jabłońskiej rejestrująca po prostu codzienny fakt, ślad uprawiania kuchennej krzątania zarejestrowany w sitku zlewu, czy też rysunki Wilhelma Sasnala lub Małgorzaty Malwiny Niespodziewanej. Z kolei postawę pośrednią prezentuje Ewa Zarzycka, artystka o conceptualnym rodowodzie analizująca w swoim działaniu codzienność.

Skupienie się na poetyce codzienności, zwykłym życiu jest – jak zauważa kuratorka – domeną sztuki tworzonej po roku 2000. Relacje osobiste, w których treści polityczne lub społeczne widać raczej na drugim planie, dają o sobie znać w poszukiwaniu tożsamości artystów. Agata Bogacka ze swoimi *Pamiętnikami* i *Drzewem*, Joanna Rajkowska rozprawiająca się z pamięcią o własnej matce w *Basi*, Zuzanna Janin dekonstruująca i bawiąca się postacią Majki Skowron czy Mariusz Tarkawian w *Czasie odzyskanym* podobnie powracający do siebie z przeszłości ukazują specyficzną potrzebę autorefleksji, zdefiniowania momentu życiowego. Poszukiwanie siebie odbywa się poprzez powrót do przeszłości.

Ciekawym porównaniem, którego Ujma wprost nie czyni, jest zestawienie prac Żmijewskiego i Bąkowskiego. Pierwszy z nich pokazał swoje zeszyty towarzyszące mu w pracy nad Biennale w Berlinie, drugi

zaprezentował doskonale znany już wcześniej film *Suchy pion*. Oba pokazy są zapisami tego, co dzieje się w głowie pod wpływem przeżyć i emocji. W przypadku Żmijewskiego ma to charakter przymusu wykonywania ruchów ręką, wodzenia długopisem po kartce w trakcie dyskusji i procesów myślowych. W rysowanie łączy niejednokrotnie rozmówców, tworząc szkice wraz z nimi. Ukazuje proces katalizowania się myśli i wniosków poprzez symulant, jakim jest praca na obrazie. Bąkowski natomiast reprodukuje obrazy samoczynnie pojawiające się przed oczami, na skutek silnych przeżyć i przemyśleń. Odczucia opisuje kształtami, powierzchnią, relacją obiektów wobec siebie. Ten literacko-wizualny esej jest zwrotem w stronę abstrakcyjnego pomyślenia sztuki, zupełnie inną rejestracją zdarzeń niż na przykład komiks Poli Dwurniuk czy Maćka Sieńczyka.

W tezie postawionej na początku tekstu istnieje jednak pewna sprzeczność. Pomimo wspomnianego braku śmierci autora, kuratorka wprowadza myśl, że okres w sztuce po 2000 roku to jednocześnie stopniowa erozja mitu twórcy. Nieścisłość ta wynika najprawdopodobniej z zastosowanego przez autorkę skrótu myślowego. Mógłby on zostać rozwinięty, gdyby w strukturę wystawy wprowadzono komentarze naprowadzające na konkretne aspekty autobiograficzności w sztuce. Tymczasem dowiadujemy się, że sztukę polską po roku 1989 cechuje dyskurs modernistyczny oraz powolna destabilizacja niepodważalności artystycznej wypowiedzi twórcy. Być może w tej niekonsekwencji autorce chodziło o pewien proces przemiany, który niestety nie jest widoczny na poziomie prezentacji w schronie. Inną kwestią pozostaje fakt śmierci autora: czy ona kiedykolwiek nastąpiła? Przeglądając się współczesnej humanistyce, ciężko oprzeć się wrażeniu, że znaczenie samej koncepcji niekoniecznie przekłada się na sposoby pracy. Jednocześnie ciężko doszukiwać się prób uśmiercenia mówienia o sobie, przeplatania swojej artystycznej pracy własnymi doświadczeniami. Śmierć autora objawia się we współczesnej artystycznej praktyce wyjątkowo często, ale odbywa się to na poziomie doboru metody pracy. Wszelkie starania o kolektywizację sztuki, tworzenie współuczestniczących sytuacji, niepozostawianie po sobie materialnych obiektów i zdestabilizowanie kwestii własności są właśnie takimi praktykami. Dotyczą one głównie stosunku artysty do wytwarzanych przez siebie dzieł.

Modernistyczny dyskurs także nie jest widoczny na poziomach prac, wręcz przeciwnie. Podmiot jest rozbity, jego wypowiedź – pełna sprzeczności i niepewności. Kryzysy tożsamościowe przejawiają się w sięgnięciu do osobistych rodzinnych historii, a poszukiwanie rozbitej i raz na zawsze utraconej całości podmiotu można odnaleźć w kompulsywnych próbach umieszczania siebie w wydarzeniach z przeszłości. Prace przepełnione są tęsknotą i poszukiwaniem pewników, punktów zaczepienia w płynnej rzeczywistości.

KRANKWE
KXVESST
LSTHFE
FEEST



KRONIKA

na zdjęciu: Kristian Skyllstad, *Sunless*, 2013 z wystawy *The City Is Empty*
(organizatorzy: CSW Kronika w Bytomiu, Fundacja Imago Mundi)

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

Dzień jest za krótki ma duży potencjał, operuje bowiem skróconym dystansem z odbiorcą, przez co całe przedsięwzięcie staje się interesujące na dwóch poziomach. Pierwszy dotyczy ogólnej panoramy zjawiska, kondycji twórczej nie tylko artystów, ale także szerszych tendencji współczesnego społeczeństwa. Drugi to odbiór osobisty, przełożenie obserwowanych doświadczeń na własne przeżycia. Często wpływa to najbardziej na emocjonalne związanie się z doświadczanymi sytuacjami i obiektami artystycznymi.

Joanna Kobyłt

© Salzburger Kunstverein



AGNIESZKA POLSKA **PSEUDOWORD HAZARDS**

Salzburger Kunstverein, Salzburg
kuratorka: Hemma Schmutz
18.07–15.09.2013

Kunstverein w Salzburgu już od dłuższego czasu regularnie prezentuje artystów z Polski. Wystawiali tu Zuzanna Janin (1995), Paweł Książek (2009), Marzena Nowak (2011), a obecnie przedstawicielka najmłodszej generacji, Agnieszka Polska. Takim zakresem

wystaw sztuki polskiej nie może poszczycić się żadna instytucja wiedeńska (tylko w gmachu Secesji indywidualne pokazy mieli Paweł Althamer i Piotr Uklański).

O ile wcześniejsze wystawy w Salzburgu zdominowane były przez instalacje, obiekty i obrazy, o tyle teraz skoncentrowano się na animacji wideo i wydrukach komputerowych. Kuratorka wystawy zatytułowanej *Pseudoword Hazards*, Hemma Schmutz, nawiązała jednak w aranżacji filmów wideo Agnieszki Polskiej do estetyki minimalistycznego „obrazu w obrazie”. Filmy *The Forgetting of Proper Names*, *How the Work is Done* i *Sensitization to Colour* wyświetlono na wielkich białych płótnach ustawionych przy ścianie frontowej pod niewielkim kątem, nadając pokazowi w przerwach między kolejno następującymi projekcjami charakter przenikliwej nicości i pustki – tak jakby za chwilę znowu wszystko miało się zacząć od nowa. W końcu zaprezentowane prace wideo odsyłają do mistrzów neoawangardy lat 60. i 70., a ta, jak twierdzi Hal Foster, wywodzi się z minimalizmu. Efekt pustki podkreśla ponadto ustawiona prostopadle do ekranów biała ściana, skrywająca kilka szaro-czarnych wydruków, w tym jeden kolorowy pt. *Kiss*. Ten ostatni, pochodzący z filmu *Włosy*, jest także obrazem zmontowanym z zawłaszczonych reprodukcji pochodzących ze starych podręczników i prasy. Przedstawia on dwa precyzyjnie stykające się ze sobą, prawie do końca wypalone, żarzące się jeszcze jointy, trzymane obustronnie przez eleganckie i na czerwono wymanikirowane kobiece dłonie, przydając ukazanemu motywowi czaru posttowarowej fetyszycacji. Cóż za różnica w stosunku do *Pocałunku* Klimta, tej wiedeńskiej ikony okresu wczesnej moderny obrazującej wprawdzie uniwersalne, ale dające się jeszcze materialnie i genderowo zidentyfikować cielesne podmioty. *Kiss* widnieje również na plakacie wystawy, przypominając ogień, który prawdopodobnie wypalił się w drodze. Nokturnowy nastrój przemijania lub wydobywania z prehistorycznej niepamięci różnych organicznych twórców przekazują pozostałe, oszczędnie zaprezentowane wydruki z serii *Levitating Egg* i praca *Haroun*, w których przedmioty lub zjawiska bądź całkiem przepadły w otchłaniach uniwersum, bądź zanurzone w vintage'owej estetyce szarości i ambiwalentnej poetyce nadrealizmu ledwie są jeszcze widoczne.

Tak zarysowany pejzaż, w którym przedstawione na nim zjawiska lub detale poddawane są płynnym, zmiennokształtnym przemianom przyrody albo fantazjom etnograficznym, sugeruje, że również samo medium – wideo lub film – traci swą dotychczasową aurę i specyfikę. Ewolucje natury i kultury przenikają się niby równolegle, ale też asynchronicznie.

W klimat geograficznie rozszczepionych historyczno-kulturowych przemian na Zachodzie i Wschodzie wpisuje się rytm projekcji trzech animacji utrzymanych ponownie w nostalgicznej estetyce vintage. Narracji filmów towarzyszy głos lektora czytającego teksty w Oxford English, wciągający widza swoją senną

monotonią, niemal hipnotycznie, w tok przesuujących się kolażowych obrazów. Pojawiają się na nich parateatralne scenografie, detale, fragmenty instalacji, popielniczka z niedopałkami, narzędzia pracy, prymitywistyczne i amorficzne akumulacje materiałów, kąpiąca farba. Wszystkie filmy wykorzystują konwencje dokumentu, który trudno odróżnić od fantazyjnej fabuły. Rozproszenie w przestrzeni kolejnych projekcji albo ich mapowanie oznacza także pewną sekwencję czasu. Fabuły filmów zbliża temat zaniku arbitralnej historii sztuki oraz historyczności wydarzeń politycznych oraz ciągła rekontekstualizacja ich psychoanalitycznych, socjalnych i tym podobnych tropów interpretacyjnych. Imiona twórczych gigantów, jak w filmie o zapominaniu imion własnych, gdzieś przepadają, a jako ich wytlumaczenie służy tekst Freuda mówiący, że zapominanie wiąże się z wypieraniem pewnych traumatycznych faktów i stąd już potem tylko asocjacyjne, fałszywe przypomnienie. Polska, nienależąca już do pokolenia różnic politycznych, prowokuje także pytania o mity założycielskie politycznej i artystycznej lewicy i ich współzależność wobec historii, jak w filmie o strajku artystów w Akademii Krakowskiej w przełomowym dla Europy Wschodniej roku 1956. Czy strajk ten, niewidoczny dla ogółu, nie wydarzył się później realnie? Czy sztuka nie tworzy historii? Polska nie fantazjuje na temat braku porządku, ale punktuje w sensie Barthesa temat kryzysu zarówno artystycznych, jak i politycznych awangard, odnotowując nie tylko pęknięcia (komunistycznego systemu), ale także objawy przełomu otwierającego nowe perspektywy. I te są u niej zawsze natury materialistycznej. To, co pozostaje po wielkiej sztuce, jest rupieciarnią przedmiotów i materiałów. Jak przystało na opozycyjną dialektykę i dynamikę porządku kapitalistycznego, reżyserka Polska szokuje nowymi możliwościami percepcji. Jeśli malarze, jak twierdził Walter Benjamin, bywają magikami, to filmowiec jest chirurgiem, który głęboko penetruje tkankę motywu i leczonego ciała. Agnieszka Polska – ze względu na jej artystyczną skłonność do rewizji i rewolucjonizowania oraz uporczywe zainteresowanie traumą artystyczno-polityczną – można by nazwać swoistą znachorką akumulującą i penetrującą krytyczny kapitał estetyczny, zanim ten stał się kapitałem rynkowym.

Goschka Gawlik



Cezary Poniatoński

11. KONKURS GEPPERTA

BWA Wrocław
 kuratorzy: Alicja Klimczak-Dobrzaniecka,
 Marek Kulig
 12.10–24.11.2013

O Konkursie Gepperta nie powinniśmy myśleć inaczej niż o użytecznej sondzie wpuszczonej w jeszcze nieukształtowaną magmę najnowszego polskiego malarstwa – uczestnicy mogą być maksymalnie trzy lata po uzyskaniu dyplomu. Tegoroczna wystawa nie pozostawia złudzeń, że na razie nie widać na horyzoncie drugiego Sasnała. Tymczasem rysuje się na nim widmo wypalenia dotychczasowych formuł obrazowania – a nowych pomysłów brak. Jeśli konkursowa ekspozycja jest reprezentatywna, to przyszłość malarstwa jako medium i narzędzia wypowiedzi artystycznej nie wygląda najlepiej.

Hasło 11. edycji *Uwaga: malarstwo!* znamionuje, jak chcą kuratorzy, ostrzeżenie i zarazem próbę pozyskania uwagi dla obrazu. „Kierujemy w jego stronę reflektory”, deklarują i, robiąc to, mają oczywiście słuszną rację. Problematyczna, a w świetle tych słów nawet paradoksalna, jest jednak postawa znacznej części młodych artystów. W istocie rzeczy wielu z nich robi bardzo dużo, aby ich prace były wszystkim, tylko nie malarstwem. Alicja Klimczak-Dobrzaniecka, współkuratorka pokazu, nie zgadza się z taką diagnozą, tłumacząc w wywiadzie dla „Szumu”, że trzeba to odczytywać jako próbę poszerzania granic medium. Młodzi mimo wszystko „definiują siebie jako malarzy”, dodaje, choć po chwili zastrzega, że niektórzy „stoją

w dużym rozkroku” i z uwagi na wiek być może pójdą jeszcze inną drogą.

Otóż to. Porównując te obserwacje z zawartością samej wystawy, można właśnie odnieść wrażenie, że część twórców nie traktuje malarstwa podmiotowo, lecz stanowi ono dla nich jedynie bezpieczne miejsce, z którego można wypuszczać się na nieznane terytoria. Innymi słowy, odwracając logikę wypowiedzi kuratorki, w zbyt wielu przypadkach nie jest chyba tak, że poszerzanie pola malarstwa służy jemu samemu jako krytyczna refleksja, która, rozumując po greenbergowsku, oczyszcza je i zwrótnie wzmacnia kompetencje dyscypliny. Wręcz przeciwnie, akcent przenoszony jest na owo *poza* – na bardzo różne eksperymenty, które malarstwo (jako wydmuszka i nobliwa etykieta) ma jedynie odpowiednio legitymować. Łatwo sprawdzić, w którym kierunku przebiegają te działania (malarstwo punktem dojścia czy tylko punktem wyjścia?), zadając sobie pytanie: co eksperymenty z medium starają się powiedzieć o nim samym? Czy *quasi*-taszystowska instalacja Ewy Żuchnik zawiera jakiś naddatek znaczenia, poza tym, że wyzwala ten rodzaj wizualnej ekspresji z ram obrazu? Czy sam fakt wyświetlania z projektorów bardzo malarskich olejów (Justyna Respondek-Muc) oraz offsetowego drukowania warsztatowo konwencjonalnych rysunków, pastelii i gwaszy (Weronika Bet) wprowadza jakąś substancjalną różnicę względem oryginałów? Czy taką różnicę zapewnia *Skrzynka elektryczna* Michała Stonawskiego, swoisty malarski *ready-made*? Moim zdaniem – nie, nie i nie, choć ta ostatnia praca ma akurat wiele uroku.

Jak wobec tego wypadają ci, którzy respektowali ramy obrazu? W tej równie licznej grupie artystów dają się z kolei zauważyć dwie odmienne tendencje zgodnie świadczące o wyjałowieniu starych konwencji obrazowych. Pierwsza sygnalizuje ten problem poprzez uporczywe sięganie po zewnętrzne kody wizualne: fotografię, rysunek architektoniczny, oznaczenia wzięte z map politycznych, długopisowe linie *à la* szlaczki w zeszytach szkolnym (zupełnie nietrafiona Nagroda Tillberg Design). Co najmniej od czasu impresjonistów wiadomo, że odniesienia do tego, co nie jest tradycyjnie malarskie, może być dla malarstwa niezwykle ożywcze, niemniej jednak, aby osiągnąć taki cel, przywłaszczaną wizualność trzeba jeszcze umieć ciekawie sprobematyzować i „przełożyć” z jednego medium na drugie. Tymczasem we wszystkich wymienionych zapożyczeniach zastosowano mechaniczną metodę *copy/paste*, całkowicie gubiąc ten najciekawszy moment negocjacji między niezbornymi idiomami artystycznymi.

Druga tendencja, która w inny sposób ujawnia identyczny problem, to zachowawczy nawrót do tego, co oswojone. Z jednej strony mamy więc całą gamę płócien jako żywo przypominających wszystkie znane odmiany abstrakcyjnego ekspresjonizmu, zamasztywego taszyzmu czy – wprost przeciwnie – stonowanego malarstwa materii (dość bezpieczna decyzja o Nagrodzie Prezydenta Wrocławia); na tym tle całkiem dobrze

prezentują się tylko obrazy Szczęsnego Szuwara (tu z kolei Nagroda Rektora ASP jest chyba zasłużona). Z drugiej strony – prace takie jak *Scenografia codzienna* i *Tasiemka* wyraźnie poświadczają, że po 2000 roku realizm wrócił do łask i stał się nawet modny. Problem jednak w tym, że młodzi nie mają na swój realizm pomysłu. W drobiazgowym odwzorowaniu rzeczywistości nie kryje się żadna metarefleksja nad malarskim medium, tymczasem – żeby przywołać porównanie, które wisi w powietrzu – mam wrażenie, iż sukces Sasnala bądź Bujnowskiego leży nie tylko w efektywnym skrócie plastycznym (którego też tutaj nie ma), ale także i przede wszystkim w prostym fakcie, że spoza realistycznego przedstawienia w ich obrazach przeziera tautologiczna opowieść o farbie i fakturze. Na marginesie, osobny przykład powrotu do znanej i lubianej przeszłości malarstwa stanowią płótna Łukasza Stokłosa, który czerpie obficie z wizualności rozpiętej między XIX-wiecznym realizmem a Młodą Polską (Nagroda Marszałka Województwa Dolnośląskiego, prawdopodobnie za dobry warsztat).

Okazuje się, że na wystawie najlepiej wypadają ci artyści, którzy nie uciekają od obrazu i nie sytuują się na dwóch biegunach abstrakcja–realizm, ale gdzieś pomiędzy nimi. Autorską propozycję takiej hybrydycznej figuracji w niezatytułowanej pracy z 2013 roku daje Beata Rojek, artystka szczęśliwie nagrodzona przez Dyrektora BWA Wrocław. Nie rozumiem natomiast, dlaczego nagrody nie dostała Marta Antoniak za cykl *Plastic Throat*. Oto bowiem przykład nawiązania do pozamalarskiej konwencji obrazowej (niby-medycznych wizerunków głowy), która została jednak intrygująco przetworzona na *stricte* malarskie środki wyrazu.

O ile powyżej zdarzało mi się wyrażać zastrzeżenia co do rozdziału nagród, o tyle w pełni popieram decyzję o przyznaniu Grand Prix Cezaremu Poniatowskiemu. „Czysta estetyka prac sprawia wrażenie nieskomplikowanej, jednak skrywającej złożoność”, argumentowało jury. Istotnie – wychodząc od piktogramu, Poniatowski redukuje malarstwo do punktu zero: czarny kontur kunstownej ramy obejmującej puste płótno to najbardziej lapidarna i zarazem najinteligentniejsza odpowiedź na hasło tegorocznej wystawy. W ruchu zwrótnym – za pomocą najprostszyc zabiegów plastycznych – malarstwo tworzy się jednak na nowo. Siłą napędową tej propozycji jest ambiwalencja, zatrzymanie się w pół drogi między figuracją a abstrakcją i między ostrością rysunku a poetyką w duchu Marka Rothko. Nie łatwo utrzymać tak intrygujące napięcie i zrobić to w dobrym stylu.

Wreszcie – *last but not least* – trzeba też powiedzieć o cichym bohaterze tego Konkursu. Oto sam „Geppert” doskonale spełnił swoje zadanie. Dał szansę na sformułowanie diagnozy o najmłodszym malarstwie polskim; diagnozy surowej, ale takiej, która może stanowić punkt wyjścia dla dalszej dyskusji. I za to – już po raz jedenasty – powinniśmy być mu wdzięczni.

Piotr Słodkowski



ARCHIWUM JERZEGO LUDWIŃSKIEGO

Muzeum Współczesne Wrocław
kurator: Piotr Lisowski
26.07.2013–31.12.2015

Archiwum Jerzego Ludwińskiego nieprzypadkowo powstało w MWW. Myśl Ludwińskiego odegrała ważną rolę w późniejszym kształtowaniu otwartej w 2011 roku placówki. W koncepcji programowej Muzeum, jej autorzy – Dorota Monkiewicz i Piotr Krajewski, bezpośrednio odwołują się zarówno do postulatów Ludwińskiego, dotyczących instytucji jako „aktywnego uczestnika procesów artystycznych”, jak i samej tradycji polskiej sztuki konceptualnej, w ten sposób wskazując na podłoże ideowe instytucji.

Wystawa zajmuje przestrzeń połowy jednego z koncentrycznych okręgów, składających się na układ architektoniczny budynku. Wzdłuż lewej ściany sali umieszczono zbiór dokumentacji twórczości teoretycznej samego Ludwińskiego, ułożony w kolejności chronologicznej. Na zawieszonych na ścianach *lightboxach* przedstawiono teksty (między innymi wspomniane założenia Muzeum Sztuki Aktualnej, założenia programowe Galerii Pod Moną Lisą), szkice, wykresy i notatki (np. *Aneks do Sztuki w epoce postartystycznej*) oraz rejestracje wykładów. Ta część uzupełniona jest też przez kilka memorabiliów po Ludwińskim (okulary, legitymacja, fotografie). Na miejscu „honorowym” na końcu łukowego pomieszczenia zainstalowano wideorejestrację wykładu pt. *Próba zepsutej wagi* (1991), dotyczącego rozwoju sztuki awangardowej, który Ludwiński wygłosił w CSW Zamek Ujazdowski.

Druga część ekspozycji, rozciągająca się na przeciwległej ścianie przestrzeni, stanowi próbę nadania kontekstu, w jakim poruszał się Ludwiński. Składają się na nią przede wszystkim realizacje artystów, z którymi Ludwiński był związany, albo prace nawiązujące

bezpośrednio do jego twórczości. Taką jest na przykład neon Rafała Jakubowicza *SP/PS* (2010), odwołujący się tytułem do zbiorowej wystawy *SP. Sztuka Pojęciowa* (1970), zorganizowanej w Galerii Pod Moną Lisą, która stanowiła kamień milowy w historii polskiej sztuki konceptualnej. Katalog wystawy również znalazł swoje miejsce w przestrzeni *Archiwum...*, wśród obszernej dokumentacji działań Galerii oraz tekstów publikowanych w „Odrze”.

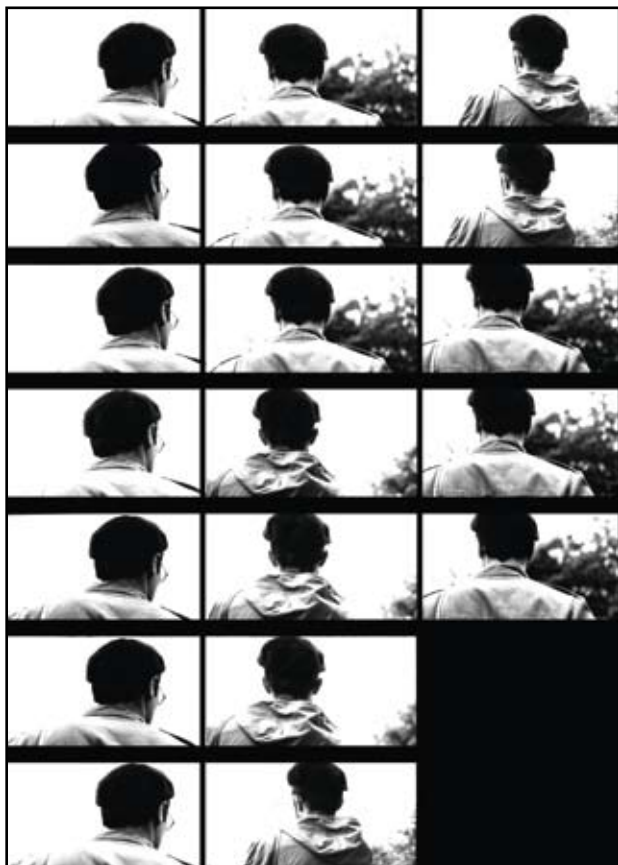
Drugą, poza neonem Jakubowicza, współczesną pracą na wystawie jest film Agnieszki Polskiej *Uczulanie na kolor* (2009), w którym artystka podejmuje próbę rekonstrukcji *performance'u* Włodzimierza Borowskiego z 1968 roku. Pozostałe wystawione prace to realizacje artystów ze środowiska Ludwińskiego.

Wśród nich występuje dokumentacja akcji *mail artowej* Jana Chwałczyka *Kontrapunkt* (1972–1974), w której udział wzięło kilkudziesięciu polskich i zagranicznych artystów; zbiór ich wypowiedzi został skatalogowany w wysuwanych szufladach za szkłem. Pełna dokumentacja działania prezentowana jest na dwóch stanowiskach komputerowych jako *slideshow*. Instalacja takiego stanowiska sugeruje wprowadzenie elementu interaktywnego (zważywszy na planowaną funkcję *Archiwum...*), jednak odwiedzający nie mają możliwości aktywnego przeglądania kolekcji.

Na uwagę zasługuje aranżacja samej przestrzeni wystawienniczej, zaprojektowana przez Roberta Rumasa. Szare ściany wyłożone pionowymi belkowymi panelami przywodzą na myśl konstruktywistyczne rozwiązania El Lissitzky'ego; podświetlany sufit ociepla wnętrze surowej przestrzeni MWW i jako element kompozycji nawiązuje do *lightboxów* z ekspozycji.

Choć, według założeń, *Archiwum Jerzego Ludwińskiego* ma stanowić przestrzeń naukowo-badawczą, to prezentowana tu ekspozycja ma charakter typowo archiwalny. Okazuje się ona jedynie przyczynkiem do planowanych w dalszej perspektywie szeroko zakrojonych celów, dla których *Archiwum...* zostało powołane. I wydaje się, że w taki sposób właśnie należy ją postrzegać: jako prezentację, mającą za zadanie ni mniej, ni więcej jak stanowić narracyjną ilustrację, popularyzującą pewne istotne zjawisko w polskiej sztuce współczesnej.

Alicja Grabarczyk



FILMOTEKA

Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

23 sierpnia w internetowej przestrzeni Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie odbyła się inauguracja nowej odsłony Filмотeki Muzeum. Cyfrowe archiwum poszerzone zostało o kolejnych sto tytułów reprezentujących zarówno dzieła zasłużonych już twórców, jak i młodych obiecujących autorów. Niektóre prace wzbogaciły istniejące wcześniej katalogi czołowych rodzimych artystów (Artur Żmijewski, Oskar Dawicki, Alicja Żebrowska, Natalia LL), składając się tym samym na okazałe monograficzne opracowania o niewątpliwym potencjale edukacyjnym. Inni głośni twórcy dopiero teraz doczekali się swojego miejsca w indeksie (Krzysztof Wodiczko, Grupa Sędzia Główny, Zorka Wollny), co tylko zaostrza oczekiwania odbiorców i miejmy nadzieję świadczy o tym, iż każda kolejna aktualizacja będzie podobnie zbalansowana, a jednocześnie pełna zaskoczeń. Fakt ten cieszy tym bardziej, że rozrastające się archiwum nie jest nawet na półmetku – obecnie w filmowym zbiorze MSN znajduje się 400 pozycji, docelowo ma ich być 1500.

Dzięki Filмотece Muzeum zdigitalizowano i upubliczniono urozmaicony zestaw eksperymentów filmowych z lat 70. Obrazy składające się na tę kolekcję funkcjonowały często w pojedynczych, autorskich,

nadmiernie eksploatowanych kopiach. W najnowszej odsłonie Filмотeki pojawiły się obrazy entuzjastów związanych ze środowiskami uczelnianymi, amatorskimi klubami filmowymi – mało znane, odkryte po latach prace twórców z Łodzi, Wrocławia czy Poznania.

Film i pamięć Tomasza Konarta to gra z medium, ciałem i widzem, w której autor bada relacje pomiędzy rejestracją obrazu i (autorską) pamięcią obejmującą zarówno filmowaną przestrzeń, jak i szczegóły dotyczące warsztatu filmowego. Film składa się z trzech części podzielonych na dwa ujęcia, z których pierwsze stanowi pierwotny zapis, a drugie jest próbą jego powtórzenia (artysta odtwarza z pamięci zastosowane wcześniej zabiegi formalne: ruchy kamery, zmiany perspektywy i tempa, reżyserowane zachowania naturzszczyków). Konart skupia się przede wszystkim na odwzorowaniu właściwości przedstawionej przestrzeni. W pierwszej części bliźniacze ujęcia następują jedno po drugim. Powtarzalność sekwencji dodatkowo podkreślona zostaje przez repetycję motywów wizualnych (Konart schodzi po schodach wysokiego bloku i zatrzymuje się na kolejnych, podobnych półpiętrach). Ostatni segment złożony jest z dwóch nałożonych na siebie ujęć. W przenikających się obrazach zdublowana przestrzeń rozjeżdża się, tworząc nieostry powidok onirycznego spaceru po parku.

Dopełniającą się refleksją nad medium filmowym są również dwa krótkie filmy Romualda Kutery: *A Mirror* (1974) i *Here* (1975). Kutera, który w owym czasie stał się piewcą idei sztuki kontekstualnej, w swoich wczesnych pracach zwraca się ku filmowi strukturalnemu. Artysta śledzi specyficzny dialog atrybutów odwzorowujących rzeczywistość – dynamicznej kamery oraz statycznego lustra, odbijającego promienie słoneczne wprost do oka obiektywu. Obiekty nie pełnią przypisanej im zwyczajowo funkcji mimetycznej, stają się nośnikami przedziwnych kodów semantycznych, których nie sposób rozszyfrować. Widz zaczyna ufać iluzji filmowej, przypisywać znaczenie nadawanemu z różną częstotliwością sygnałowi świetlnemu prowokowanemu przez jednostajny ruch kamery.

W *Here* Kutera obnaża kolejne filmowe złudzenie pozwalające naiwnie wierzyć, iż w relacji z ruchomym obrazem odbiorca pozostaje władcą własnego spojrzenia. Anonimowy palec wskazuje oglądającym kolejne punkty zaczepienia: przypadkowe miejsce w słowniku, na ekranie telewizora, w pustym pomieszczeniu. Zanim zdamy sobie sprawę z medialnej manipulacji, bezwiednie fiksujemy wzrok na tym właśnie, nieistotnym fragmencie świata przedstawionego.

Jolanta Marcolla i Anna Kutera do swoich eksperymentów zaprzęły nieprzewidywalną rzeczywistość. Artystki rejestrują na taśmie filmowej akcje prowokowane obecnością kamery. W *Reakcji wymuszonej*

(1976) Marcolla wkracza ze sprzętem nagrywającym na zatłoczone ulice miasta. Konfrontuje przechodniów z natarczymym spojrzeniem obiektywu, nie usuwa się z drogi, niczym siłąca się na obiektywność dokumentalistka. Jak w tytule – artystka wybija ludzi z codziennego rytmu, niepokoi ich, zmusza do działania.

Caprice 2 (1975) oparty jest na prostym schemacie formalnym. Statyczna kamera w niezmienniej perspektywie obserwuje stojącą w kadrze autorkę, do której w każdym kolejnym ujęciu podchodzą przypadkowi ludzie, by przez moment zapoznać się z nią przed kamerą. Zamknięci w kadrze, znajdujący się w kłopotliwym układzie – pomiędzy autorką a kamerą – dają się ponieść spontanicznym, entuzjastycznym reakcjom.

Kiss oparty jest na powtarzanej natarczymwie scenie, motywie uwidoczniającym mechaniczność filmowego medium, który można by odwarzać w niekończącej się pętli. Marcolla ustawiona na tle ceglanych ścian charakterystycznym gestem wysyła w stronę widza kolejne pocałunki.

Na podobnej repetycji oparta jest również ostatnia scena filmu *Dialog* (1974) Anny Kutery, w której artystka żegna się, wielokrotnie schylając głowę i mówiąc „do widzenia”. Poprzednie rozdziały krótkometrażowej realizacji także opierają się na zwyczajowych sformułowaniach używanych do konstrukcji standardowego dialogu. Kuterka zaczepiając przechodniów, by przeprowadzić z nimi jednozdaniowe pogawędkę, ilustruje rozbiór logiczny uniwersalnej rozmowy.

Bardzo ciekawą (także z socjokulturowego punktu widzenia) pozycją w FilMOTECE Muzeum jest krótka produkcja fabularna *Nieporozumienie* (1978) Piotra Majdrowicza. Film odnaleziony po latach w archiwach amatorskich klubów filmowych przez Marysię Lewandowską i Neila Cummingsa opowiada historię homoseksualnego zauroczenia młodego fotografa. Pożądliwe spojrzenie bohatera zawłaszcza kamerą, która zsubiektywizowanym okiem muska ciało atletycznego sportowca. Kiedy w Europie Zachodniej i USA sprzężona z awangardą tematyka LGBT zdobywa szturmem kino eksperymentalne, w Polsce okresu PRL zagadnienia te były marginalizowane. Prześiąknięta poetyckością twórczość Majdrowicza wyróżnia się na tle powstałych wówczas awangardowych produkcji. W skromnym, choć odważnie prześląkniętym cielesnością *Nieporozumieniu* udało się reżyserowi wykroczyć poza jednostkową narrację. Historia zauroczenia głównego bohatera to opowieść o odrzuceniu, poczuciu wyobcowania i narastającej frustracji wobec opresyjnego systemu, o uczuciach, boleśnie dotykających środowiska homoseksualne tamtego czasu.

W nowej odsłonie FilMOTEKI znalazł się również bogaty zbiór filmowych dokumentacji warsztatów i plenerów, których uczestnikami byli artyści, teoretycy sztuki oraz studenci polskich akademii sztuk pięknych. Dzięki zgromadzonym archiwom możemy przyjrzeć się różnym technikom pracy dydaktycznej i sposobom

komunikacji, które dziś, w obliczu zaniku kolektywnego działania, mogą stać się źródłem cennych inspiracji.

Osieki 1964 i *Osieki 1965* to nieme, nakręcone na taśmie 16 mm relacje z plenerowych spotkań artystów, naukowców i krytyków sztuki w tytułowych Osiekach nad jeziorem Jamno. Uczestnicy dorocznych zjazdów, przedstawiciele polskiej awangardy, spotykali się, by w stymulującej atmosferze wymiany myśli wspólnie dyskutować o najnowszych prądach sztuki współczesnej. Na taśmach z połowy lat 60. widzimy ich podczas spacerów, dyskusji, pracy oraz interdyscyplinarnych konfrontacji.

Podobnie sielski charakter ma filmowy zapis Hansenowskiej letniej szkoły architektonicznej w Szuminie z 1991 roku. Oskar Hansen goszcząc w swoim domu studentów z Bergen, prowadził warsztaty grupowe oraz indywidualne konsultacje. W letnim słońcu grupy młodych architektów wspólnie budują instalacje przestrzenne inspirowane ideą Formy Otwartej, uprawiają ćwiczenia fizyczne, jedzą posiłki. Wszystkie te czynności wykonywane są przy pomocy rozbudowanego dydaktycznego instrumentarium zaprojektowanego przez Hansena na potrzeby Pracowni Bryl i Płaszczyn warszawskiej ASP.

Teoria Formy Otwartej Hansena stała się również podstawą autorskiej metody pracy ze studentami Zbigniewa Libery. W *Działaniach prowokowanych kamerą – Ćwiczeniu numer 3* (2009) aktywna kamera zaangażowana w poczynania powołanego przez artystę Studia Formy Otwartej śledzi improwizację grupy. Wykorzystując znajdujące się wokół proste rekwizyty, kartony, taśmy, papiery, uczestnicy warsztatów wraz z Liberą swobodnie reagują na wzajemne, spontaniczne ruchy. Pracują z ciałem, dźwiękiem, tworzą ulotne instalacje.

Na osobne spojrzenie zasługuje również zbiór rzadko prezentowanych etiud szkolnych i wczesnych krótkich filmów wybitnych polskich reżyserów. W sierpniowej edycji FilMOTEKĘ urozmaiciły świetne krótkie formy autorstwa Marka Koterskiego, Grzegorza Królikiewicza i Wojciecha Wiszniewskiego, którego znakomity, obsypany nagrodami *Zawał serca* z 1967 do dziś wywołuje sterowane jazzową improwizacją ciarki.

Jagna Lewandowska



GŁOŚNO!/LOUD!

Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice
(we współpracy z Instytucją Kultury Katowice –
Miasto Ogrodów)
kurator: Marek Zieliński
23.08–29.09.2013

Na wystawie *Głośno!/Loud!* w katowickim BWA znalazły się 22 filmy wideo twórców z ostatnich sześćdziesięciu lat, od Merce'a Cunninghama i Nama June'a Paika po Ai Weiweia, Kalupa Linzy'ego i Katarzynę Kozyrę. We wszystkich tych pracach szczególną rolę odgrywa dźwięk. Tylko czy to wystarczający powód, by je zgromadzić w jednym miejscu?

„Stany głośne są społecznie niewskazane. Jako zakłócenia muszą zostać zneutralizowane. (...) Na *Głośno!* gromadzą się artyści, którzy odwracają tę zasadę. Traktują dźwięk jako podstawowy sposób zaznaczenia swojej obecności” – pisze Marta Lisok w tekście towarzyszącym wystawie. Jednak – mimo tak mocnego podkreślenia znaczenia dźwięku – jest on tylko jednym z aspektów wystawy.

Niemniej ważny okazał się obraz filmowy i następstwa wprowadzenia techniki wideo, możliwości szybszego i łatwiejszego zapisywania obrazu niż w przypadku tradycyjnej kamery. Nie było już konieczne angażowanie wielkich ekip, a wprowadzenie w 1971 roku przez Sony do sprzedaży formatu kaset do magnetowidów VCR sprawiło, że wideo stało się powszechnie dostępne. Zmieniło ono sposób zapisu obrazu, pozwalało na rejestrowanie bardziej ulotnych sytuacji, a także, na co zwraca uwagę autor drugiego tekstu wprowadzającego do wystawy, Piotr Zawojski, dawało „nowy typ słyszenia (i słuchania) rzeczywistości”. Wreszcie wideo wiąże się z rozwojem telewizji i jej umasowaniem, co szybko dostrzegali sami artyści.

Wystawa skupia się wokół kilku, jak to zostało określone, „punktów węzłowych”. Jednym z nich są lata 60. i początek kolejnej dekady. Ówczesne eksperymenty miały i nadal mają ogromny wpływ nie tylko na artystów

wizualnych. Twórcy wystawy wybrali przykłady niemalże emblematyczne. Został tu przywołany słynny 4' 33" Johna Cage'a, czyli cztery i pół minuty ciszy, utwór wykonany po raz pierwszy w 1952 roku, podczas którego nie zostaje zagrany ani jeden dźwięk, oraz eksperymenty choreograficzne Merce'a Cunninghama (w Katowicach znalazł się zapis jego późnego baletu *CRWDSPCR* do muzyki Johna Kinga). W obu przypadkach podstawowe znaczenie ma inne spojrzenie na muzykę, włączenie w jej obieg tego, co zostaje bezpośrednio zaczerpnięte z otaczającej rzeczywistości. Są na wystawie zapisy działań Bruce'a Naumana w przestrzeni pracowni. Jego monotonne powtarzanie tych samych ruchów, gestów. W *Stamping in the studio* (1968) Nauman wybija swoimi stopami rytm, stopniowo go komplikując, w *Violin tuned D.E.A.D.* chodzi po pomieszczeniu i gra na jednej strunie. W przypadku każdego z tych działań uprzedmiotowieniem (każde trwa godzinę), jedynym odbiorcą był on sam, a dopiero – dzięki użyciu kamery wideo – dostęp do tego działania uzyskuje widz. Wreszcie są tu filmy Nama June'a Paika, który jako pierwszy tak konsekwentnie zaczął się przyglądać telewizji jako medium i ujawniać jej siłę perswazyjną i manipulacyjną. W pokazanych na wystawie pracach przywołuje m.in. czołowe postaci sztuki XX wieku: Marcela Duchampa, Josepha Beuysa, Allena Ginsberga czy Merce'a Cunninghama, ale także wielu innych. Obok siebie umieszcza postaci znane tylko w wąskich, elitarnych kręgach i wywodzące się z kultury masowej. Obrazy filmowe, cięte, przekształcane, deformowane, zmieniane, zawsze bardzo precyzyjnie łączy z dźwiękiem.

Wśród tych wczesnych przykładów jest też *Yellow Submarine* z 1968 w reżyserii George'a Dunninga, pełnometrażowy film animowany, otwierający drogę współczesnym wideoklipom, w których – być może najpełniej – udało się w skali masowej wykorzystać wczesne poszukiwania artystów wideo. Ich formuła pozwalała bowiem na większe eksperymentatorstwo, a powstanie MTV dało ogromną przestrzeń do prezentacji wideoklipów szerokiej publiczności.

Na wystawie znalazły się dwa już klasyczne przykłady: *Musique non stop* Kraftwerk, który wyreżyserowała Rebecca Allen w 1986 roku, oraz *All Is Full of Love* Björk autorstwa Chrisa Cunninghama z 1999 roku – niezwykle sugestywne przedstawienie miłości robotów, mogące służyć za ilustracje do rozważań o nadchodzącej epoce posthumanizmu. Cunningham dobrze funkcjonuje zarówno w świecie *mainstreamowego* filmu, jak i sal galleryjnych. Szkoda jednak, że nie pokuszono się o pokazanie mniej oczywistych przykładów tworzenia przez artystów wizualnych wideoklipów, by wymienić chociażby Wolfganga Tillmansa, reżysera współpracującego z Air czy Pet Shop Boys, lub – wcześniej – Józefa Robakowskiego i jego klip dla Moskwy. Fascynującym przykładem jest też Björk i jej współpraca z Matthew Barneyem przy eksperymentalnym filmie *Drawing Restraint 9* (pamiętam, że powstał on przy użyciu kamery 35 mm).

Dlaczego upominam się o obecność wideoklipów? W ostatnich latach artyści wizualni coraz częściej interesują się muzyką, sięgają po nią, a nawet sami ją tworzą. Powstają dzieła dalece wykraczające poza klasyczne rozumienie korespondencji sztuk. Prace, w których niejednokrotnie obraz i dźwięk pełnią równie ważną rolę. Wideoklipy są tego najprostszym chyba przykładem, ale warto przywołać Anri Salego, który w pokazywanym podczas tegorocznego weneckiego Biennale *Ravel Ravel Unravel* – opowieści skonstruowanej wokół *Koncertu fortepianowego D-dur na lewą rękę* skomponowanego przez Maurice'a Ravela dla austriackiego pianisty Paula Wittgensteina – a także w innych pracach buduje bardzo precyzyjne związki między dźwiękami a zarejestrowanym obrazem.

Tymczasem w Katowicach ten pierwszy miał prymat nad dźwiękiem, czasami zapewne całkiem niezamierzony. W wielu przypadkach po prostu nic nie było słychać albo dźwięk został mocno zniekształcony. Poszczególne prace zagłuszały się lub niepotrzebnie konkurowały ze sobą. Dawało to dość osobliwy efekt.

W Katowicach wiele prac pokazało, w jaki sposób muzyka staje się użytecznym narzędziem. *I am Victim of this song* (1995) Pipilotti Rist jest utrzymany w poetyce wideoklipu. Jesteśmy w jakiejś kawiarni. Nic niezwyklego się nie dzieje. Słyszymy wykonanie znanego przeboju Chrisa Issaka *Wicked Game*. Początkowo bardzo niewinne, jednak głos wykonującej utwór kobiety staje się coraz bardziej niekojący, wręcz histeryczny. Wreszcie przechodzi w krzyk. Protestem – bardzo odmiennym – jest *Gangnam Style* (2012) Ai Weiweia. Wykonał on, podobnie jak wielu innych przed nim, o czym z łatwością można się przekonać, zaglądając na Youtube, taneczny układ do światowego hitu koreańskiego rapera PSY. To jednak parodia szczególnie, w której artysta – osadzony w areszcie domowym – tańczy w swej pekińskiej pracowni, wymachując kajdankami. Artysta zakazany przez chińskie władze stał się symbolem protestu przeciwko cenzurze (później akcja w geście solidarności została powtórzona m.in. przez Anisha Kapoora).

Muzyka staje się też nośnikiem zbiorowych wyobrażeń, co pokazuje Dan Graham w *Rock my religion* (1983–1984), w którym śledzi twórców rocka, funkcje pełnione przez gwiazdy muzyki, zachowania na koncertach i sposób przeżywania muzyki, doszukując się podobieństw do rytuałów działającej w XVIII wieku sekty szekjersów, szczególnie intensywnie przeżywających obrzędy liturgiczne. Wreszcie w *Ellis Island* (1982) Meredith Monk – pracy przypominającej działające przez całe dekady w tym miejscu centrum przyjmowania imigrantów przybywających do Stanów Zjednoczonych – dźwięki, strzępy rozmów, szepty, jakieś odgłosy, stają się nośnikami pamięci. To one przypominają o przejściach ludzi, którzy tam trafili, tych, którzy dostali się do Ameryki, i tych, którzy na tej wyspie zmarli.

Muzyka wreszcie umożliwia przełamywanie barier. To „w sztuce marzenia stają się rzeczywistością”, jak głosi tytuł całego cyklu działań Katarzyny Kozyry. Udowodniła

ona, że może wcielić się w wymarzone role, zaśpiewać nawet najbardziej wymagające arie Mozarta i Vivaldiego. W przeróżne postaci wciela się także Kalup Linzy. W serii teledysków gra różnymi konwencjami. Jest wampem polującym w podejrzanych nocnych klubach i romantyczną postacią z telenoweli.

Muzyka umożliwia transgresję, ale też stawia ograniczenia. Dwie prace na *Głośno!* są szczególnie: *Lekcje śpiewu* Artura Żmijewskiego z 2001 i 2003 roku, w których chór złożony z niesłyszących młodych ludzi przygotowuje się do wykonania klasycznych utworów. Pokonują trudności wydawałoby się nie do przekroczenia. Kiedy jednak słyszymy pamiętną Bachowską *Herz und Mund und Tat und Leben* rozbrzmiewającą w lipskiej katedrze św. Tomasza, to podziw budzi ogrom pracy włożonej przez śpiewaków w przygotowanie się do tego koncertu. Artysta umożliwił tym młodym ludziom dokonanie niemożliwego. A jednak sama muzyka pozostaje kaleką. Ale czy to jest najważniejsze?

Ostatecznie *Głośno!* jedynie sygnalizuje temat relacji zachodzących między obrazem i dźwiękiem. Jest on zapewne zbyt obszerny, by mogło być inaczej. Ważne, że ta próba została podjęta.

Piotr Kosiewski



rys. Tadeusz Gronowski

IWONA LUBA

DUCH ROMANTYZMU

I MODERNIZACJA. SZTUKA

OFICJALNA DRUGIEJ

RZECZYPOSPOLITEJ

Wydawnictwo Neriton
Warszawa 2012

W kwietniu tego roku Radosław Sikorski, szef MSZ, oznajmił: „Potrzebujemy własnego stylu m.in. w architekturze i wzornictwie, który odzwierciedli najlepsze tradycje, kojarzyć się będzie z odwagą i wolnością, jak i z otwarciem na nowoczesność – stylu, który będzie wizytówką Polski w świecie”. Po prawie 25 latach od transformacji ustrojowej władza zorientowała się, jakie znaczenie mają plastyka, design i architektura w promowaniu kraju, w tworzeniu wizerunku państwa. Ludzie kultury przypominali o tym od dawna, często odwołując się do mitu międzywojennej Polski, kraju, którego władze wraz z artystami miały świadomie budować nowoczesne oblicze państwa. Iwona Luba w swojej ostatniej książce dekonstruuje ten mit.

Autorka prezentuje w tej publikacji ogół zjawisk artystycznych o tematyce patriotycznej, propaństwowej, państwowotwórczej z lat 1918–1939. Koncentruje się na sztukach plastycznych, ale omawia także pocztówki, plakaty, druki ulotne, pomniki, wystawy, oprawę plastyczną uroczystości państwowych i cyklicznych imprez masowych (np. Dni Morza, Dni Kolonialne).

Iwona Luba podkreśla, że Polska po odzyskaniu niepodległości w 1918 roku potrzebowała sztuki oficjalnej, reprezentującej władzę państwową, ale także mocnego wizualnego przekazu komunikującego światu, że jest nowe państwo – silne, z wielowiekową tradycją, a zarazem nowoczesne i stabilne. Już na początku książki autorka stawia tezę o braku instytucjonalnego poparcia dla spraw propagandy wizualnej. Luba udowadnia, analizując szczegółowo działania administracji państwowej, że w II Rzeczypospolitej brakowało systematycznego wsparcia, stałego budżetu na promowanie kultury. Nie można tego wyjaśnić, co podkreśla autorka, tylko problemami finansowymi. Ten brak dostatecznej opieki wynikał, zdaniem Luby, z przedkładania przez przedstawicieli władzy w przedwojennej Polsce kultury słowa nad szeroko rozumiane: obraz, przedstawienie, wizualność. Pomijając epizod kierowania przez Zenona Przesmyckiego (Miriamy) Ministerstwem Kultury i Sztuki, sprawy sztuki były raczej marginalizowane. MKiS przekształcono w departament (a od 1930 roku w zaledwie wydział) przy Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia

Publicznego. Mecenasem sztuki było głównie Ministerstwo Spraw Zagranicznych i Ministerstwo Spraw Wojskowych. Luba omawia m.in. wystawy organizowane przez MSZ w Berlinie i Moskwie. Autorka zauważa jednak także, że słabość polskiej sztuki oficjalnej (do połowy lat 30.) była wynikiem braku tradycji zarówno instytucjonalnej, jak i ikonograficznej, tradycji, która w państwach narodowych rodziła się w XIX wieku. Oczywiście, w II RP znaczna część artystów (np. z warszawskiej ASP: Jastrzębowski, Skoczylas, Pruszkowski), w tym sporo przedstawicieli awangardy, starała się tworzyć sztukę propaństwową (choć definicje tego pojęcia były różne). Ale tworzyli oni bardzo często tę sztukę nie dzięki wsparciu władzy, ale własnej determinacji i postawie patriotycznej. Iwona Luba przywołuje na przykład bardzo ciekawy list Wojciecha Jastrzębowskiego, w którym twórca żali się na brak wsparcia ze strony władz przy organizowaniu wystawy paryskiej w 1925 roku. Autorka przypomina także specjalną pozycję wąskiego grona „nadwornych” artystów sanacji, których charakteryzowała raczej postawa merkantylna; do tego grona Luba zalicza Wojciecha Kossaka i „księżniczkę polskiego malarstwa” – Zofię Stryjeńską. Autorka podkreśla także już na wstępie, że z kolei artyści polscy, z których wielu tęskniło za faszystowskim modelem opieki władzy nad sztuką, nie byli przygotowani do tworzenia wizualnej reprezentacji nowego państwa (najlepszym przykładem jest porażka planu dekoracji malarskich sejmu). Tezę tę autorka rozwija w dalszej części książki.

Autorka omawia romantyczne źródło ideologii sanacyjnej. Akcentuje wpływ romantyzmu na artystów i programy ikonograficzne dzieł z okresu dwudziestolecia międzywojennego. Luba kolejny raz podkreśla, że II RP nie miała państwowej tradycji ikonograficznej, wypracowanej w XIX wieku. Artyści nawiązywali do symboliki narodowo-mesjanistycznej, np. przedstawienia Polonii. Propaństwowa sztuka Polski przedwojennej, zdaniem Luby, przesycona była romantycznym mistycyzmem. Pojawiały się w niej takie topoty XIX-wiecznego romantyzmu jak: Polska – Chrystus Narodów, przedmurze chrześcijaństwa (akurat ten ostatni wątek jest słabo rozwinięty, o czym szerzej pod koniec). Artyści, którzy chcieli tworzyć sztukę nowego państwa, poruszali się po omacku w oparach romantycznego imaginarium. Powoływali się często na mitologie słowiańskie. Apogeum tego zjawiska nastąpiło oczywiście w 1925 roku (ale w latach 30. podkreślano słowiańskość Pomorza i samej Gdyni). Niesamowita słowiańszczyzna była bardzo atrakcyjna dla Zachodu. Szkoda tylko, że w książce lepiej nie wydobyto tego napięcia między chęcią pokazania przez sztukę swojej odrębności przy jednoczesnym podkreślaniu przynależności do kultury śródziemnomorskiej.

Osobny rozdział poświęcono tematyce politycznej, militarnej i obronnej. Autorka akcentuje wysoką pozycję armii. Legioniści stali się w II RP elitą. Było wśród nich wielu doskonale wykształconych ludzi,

a nawet artystów, np. Rydz-Śmigły (niespełniony malarz). A jednak nie przełożyło się to na jakość sztuki oficjalnej, której tematem było wojsko. Nawet kult Piłsudskiego nie doprowadził do powstania rozbudowanej ikonografii „ojca narodu”. W porównaniu z budowaniem wizerunku Mussoliniego (wódz, ale także człowiek czynu – do tego wzorca próbowano nawiązać dopiero pod koniec lat 30., kreując propagandowy obraz Rydza-Śmigłego), w przedstawieniach marszałka przeważały raczej konwencjonalne portrety lub typ „zatroskanego rycerza”. Zaskakująco słabo została wykorzystana wojna polsko-bolszewicka, która mogła stać się mitem założycielskim nowego państwa. Jednak zanurzenie zarówno zleceńodawców, jak i artystów w tradycji romantycznej spowodowało, że częściej przedstawiano wydarzenia z odległej historii (okres piastowski oraz XVI i XVII wieku). Jak pisze Luba: „naród polski (...) uciekał w projekcje przeszłości”. Ważnym tematem prac był etos rycerski. Chętnie przedstawiano Chrobrego, Batorego, Jana III Sobieskiego. Autorka podkreśla także silny wpływ XIX-wiecznych wątków ikonograficznych. Znowu porównując przedwojenną Polskę z Włochami Mussoliniego, zauważyć można słabo rozwinięty kult męczenników nowego porządku (faszystowskie *sacra*). Tym ciekawsza wydaje się, opisana przez Lubę, próba stworzenia w 1938 roku Sanktuarium Kawalerii i Piechoty na Wawelu. Miejsce to miało być „relikwiarzem idei kawaleryjskiej”. Brak środków spowodował, że przed wojną nie ukończono tej inwestycji. Dopiero pod koniec lat 30. pojawiły się próby promowania wojska przy wykorzystaniu strategii kultury popularnej, np. *Płomienne serca*.

W książce omówiony został także problem „wizji Polski współczesnej”, kreowania atrakcyjnego wizerunku Polski jako kraju nowoczesnego. Miało to znaczenie, jak podkreśla autorka, nie tylko polityczne, ale także ekonomiczne. Zajmowały się tym Ministerstwo Komunikacji, Polskie Koleje Państwowe, Liga Popierania Turystyki, a także Liga Morska i Kolonialna.

Iwona Luba zaznacza, że cezurą w wizualnej reprezentacji państwa nie był przewrót majowy w 1926 roku, ale raczej druga połowa lat 30. Śmierć Piłsudskiego i polityczna atmosfera w Europie pod koniec tej dekady spowodowały, że władzy zależało na wzmocnieniu mocarstwowego wizerunku Polski. Jednak w tym czasie do języka propagandy przeniknął język bardziej nowoczesny.

Ważnymi tematami w sztuce oficjalnej tego czasu była na przykład nienaruszalność granic oraz odwołania do przedrozbiorowej potęgi. Jednak najciekawszym tematem wydają się wielkie państwowe inwestycje (Gdynia, Centralny Okręg Przemysłowy), dzięki którym Polska miała nadrobić zapóźnienie cywilizacyjne. W sztuce i fotografii o tematyce industrialnej pojawiają się takie wątki, jak rozwój kraju i etos pracy. Fotografia, np. zdjęcia Antoniego Wieczorka i Mieczysława Bermiana, z tego okresu wydaje się

jednak znacznie ciekawsza od malarstwa. Interesującym zjawiskiem jest zasygnalizowana przez autorkę fascynacja fordyzmem i tayloryzmem wśród wielu artystów (np. Strzebiński chwala Forda). Co ciekawe, w książce znajdziemy omówienie kilku zapomnianych wydawnictw z tego okresu, np. albumu *Budujemy Polskę* (1939) z nawiązaniami do aneksji Zaolzia, a także mało znanych filmów oświatowych, np. *Awan-garda pracy* (1938).

Jednym z najciekawszych fragmentów omawianej publikacji jest wątek promocji turystyki w latach 30. Szczególnie interesująca wydaje się działalność Ligi Popierania Turystyki, społeczno-państwowej organizacji powstałej w 1935 roku. Dzięki LPT zbudowano kolejkę na Kasprowy, ale także organizowano imprezy masowe, np. Święto Gór (Liga Morska i Kolonialna była z kolei inicjatorem Święta Morza). Działy promowania turystyki były ważną częścią wystaw międzynarodowych (Bruksela 1935, Paryż 1937, Nowy Jork 1939) oraz państwowych (Międzynarodowa Wystawa Komunikacji i Turystyki w 1930 roku w Poznaniu). LPT wydawała widokówki oraz przewodniki. Zajmowała się także popularyzowaniem „krajobrazu narodowego”. Ruch turystyczny miał służyć jako „wzmocnienie łączności narodowej” (jak pisał Mieczysław Fularski). Miało to także znaczenie ekonomiczne – przedstawianie Polski jako atrakcyjnego kraju polowań i narciarstwa.

W ostatniej części pracy autorka dokonała analizy kreowania wizerunku państwa na wystawach międzynarodowych – od Paryża 1925 po Nowy Jork 1939.

Omawiana publikacja to solidna praca naukowa, oparta na bardzo bogatym materiale źródłowym; autorka powołuje się na archiwalne dokumenty, a także na czasopisma branżowe, listy, literaturę piękną, reportaże, albumy fotograficzne. Mimo iż kultura II RP cieszy się od ponad dwóch dekad dużym zainteresowaniem historyków sztuki, to wiele z poruszonych w pracy problemów jest nadal słabo rozpoznana. Pracę należy uznać za cenne opracowanie wypełniające lukę w badaniach nad jednym z najważniejszych problemów sztuki polskiego międzywojnia. Ta książka, efekt wieloletnich badań, nie jest przeznaczona tylko dla specjalistów. Powinien sięgnąć po nią każdy, kto interesuje się kulturą polską XX wieku.

W II Rzeczypospolitej, mimo podkreślonego w pracy niedostatecznego zainteresowania władzy sprawami sztuki, wzniesiono na przykład wiele znakomych budowli państwowych. Dzięki wsparciu państwa powstały także wybitne przykłady wzornictwa. II RP reprezentowały nie tylko akademickie obrazy Wojciecha Kossaka, ale także nowoczesne wnętrza „Piłsudskiego” i „Batorego”, które były „pływającymi placówkami dyplomatycznymi”. Miejmy nadzieję, że po III RP nie zostanie jedynie czekoladowy orzeł.

Filip Burno



www.mamsam.pl





JAROSŁAW MODZELEWSKI

STARE PAPIERY

Salon Akademii, Warszawa
 kurator: Krzysztof Morcinek
 8–31.10.2013

Wszystkie przedsięwzięcia polegające na odkurzeniu starych prac dowolnej gwiazdy malarstwa w punkcie wyjścia należy przyjmować z rezerwą. Ostrożność jest wskazana tym bardziej, jeżeli wydobywa się niepozorne rysunki i szkice – realizacje, które w zamierzeniu nie miały samodzielnego bytu artystycznego, ale znamienne zestaw słów w tekście kuratorskim – „posłużyły (...) do namalowania kultowych obrazów”. Gdy rzecz dotyczy Jarosława Modzelewskiego i jego wprawk z lat 80., zamierzenie wydaje się aż nadto oczywiste. Oto wystawa, która po raz kolejny pokaże nam to, co już doskonale znamy i lubimy, ale tym razem „od kuchni”. Co więcej, można odnieść wrażenie, że takie odcinanie kuponów nie pomaga nawet samemu artyście i jest wobec niego nieco krzywdzące, bowiem spośród wszystkich członków Grupy Modzelewski starzeje się chyba najładniej, a jego konsekwentna kariera solowa w niczym nie ustępuje dawnym grupowym działaniom.

Skoro więc format wystawy wydaje się dosyć ryzykowny, to lista zastrzeżeń, które wypada odnotować, jest wyjątkowo długa. Niemniej jednak – mimo że *Stare papiery* nie są żadnym artystycznym objawieniem – trzeba uczciwie przyznać, że kurator przeważnie wychodzi z tych opresji obronną ręką. Przede wszystkim wystawa pod każdym względem jest skrojona na miarę. To kameralny pokaz, dzięki czemu nikt nie sili się tu na nic, czemu w istocie w tej przestrzeni i z tymi *stricto* pracownianymi pracami nie można by było sprostać. Założenie kuratorskie jest bardzo proste, ale trafione w punkt: pokazać przekrój stylistyk w twórczości ar-

tysty z połowy lat 80. Oczywiście, nie bez znaczenia jest fakt, że owa twórczość – szkice, rysunki i gwasze, to w większości kawał dobrej sztuki, która przetrwała próbę czasu. Ostatecznie więc właśnie jakość materiału przechyla szalę na korzyść wystawy i oddala od niej zarzuty o odcinanie kuponów.

Sztuka spod znaku Grupy odczytywana jest zwykle, zresztą jak najbardziej słusznie, przez pryzmat odniesień do Neue Wilde i w kontekście tzw. „trzeciego obiegu”. Tymczasem niepozorne prace na papierze nieco odświeżają obraz Modzelewskiego jako artysty lat 80. Choć nie brakuje w nich aż nadto oczywistych odwołań politycznych, dzisiaj urzekają głównie lekkością formy, co widać zarówno w niemal abstrakcyjnych *Rodłach* i *Gwiazdach*, jak i w niewielkich pracach figuralnych. Równie ciekawą alternatywę wobec realiów stanu wojennego stanowią dobrze ukazane „przeplawy wewnątrzartystyczne”, czyli inspiracje twórczością Andrzeja Wróblewskiego i Kazimierza Malewicza (swoją drogą ciekawe *pendant* znanego obrazu *Strzebiński oplakujący Malewicza*). Świetne wrażenie robią też sumarycznie ekspresyjne pejzaże rysowane węglem. Właściwie wszystkie małoformatowe realizacje mają nieodparty urok. Gorzej jest przy tych większych, które są ewidentnie nierówne. O ile na przykład *Głowa Schillera* czy *Świadkowie Jehowy* zasługują na duże uznanie, także pod kątem warsztatu, o tyle prace takie jak *Dwaj mężczyźni* bądź *Jazda światła* wydają się przegadane i gorsze technicznie. Pomijając jednak tych kilka niefortunnnych wyborów, warto zobaczyć *Stare papiery*, bo Modzelewski od kuchni nie ustępuje temu, którego znamy z wystawienicznych salonów.

Tak się składa, że niedługo przed otwarciem wystawy ukazały się rozmowy z artystą (*Jarosław Modzelewski. Wywiad-rzeka-Wiśła*, wydawnictwo 40 000 Malarzy, Warszawa 2013); *notabene* część prac pokazanych w Salonie reprodukuje się w tej publikacji. Nawiązanie nie jest przypadkowe, ponieważ także książka w dużej mierze omija fasadowy wizerunek malarza. Zajmująca jest zwłaszcza jej druga część, gdzie, mówiąc o Gruppie, Modzelewski odsłania wewnętrzne funkcjonowanie formacji, dzięki czemu daje dynamiczny portret swoich kolegów – indywidualności, które oddziaływały na siebie w zmiennych konfiguracjach. Tak więc najpierw do lektury, a później – na wystawę!

Piotr Słodkowski



ZBIGNIEW LIBERA

WOJNA. OBRAZY MARTWE

I RUCHOME

Państwowa Galeria Sztuki, Sopot
 kurator: Łukasz Gorczyca
 20.09–27.10.2013

Wystawa Zbigniewa Libery w PGS Sopot? Brzmi to trochę jak kuratorskie kamikaze. W dniu wernisażu dobiegała końca kasowa wystawa mistrzów polskiego malarstwa XIX wieku i na stronie internetowej PGS widniały informacje tylko o niej (obecnie, po zakończeniu wystawy mistrzów, strona jest pusta – ani słowa o wystawach Libery i Szapocznikow!). Ekspozycyjne walory budynku PGS, nasuwającego skojarzenia z architekturą Las Vegas, także budzą pewne wątpliwości. Sala, w której odbywała się wystawa Libery, bardziej nadaje się na koncert niż prezentację sztuki. Ścianki działowe, na których pokazywane były prace, wyglądały, jakby lada moment miały runąć. Jednak kurator wystawy, Łukasz Gorczyca, jakoś to przetrwał, kierując się częstą w swojej praktyce zasadą: „Dobrze nie jest, ale tak właśnie miało być”.

Niewykluczone, że poetyka niedoskonałości istotnie korespondowała z wystawą *Wojna. Obrazy martwe i ruchome*. Zgromadzone na niej prace oscylują wokół poczucia niepokoju i chęci podważania układu norm społecznych. W większości są to realizacje znane, choć znajdziemy na wystawie kilka ciekawostek: naj-

nowszą pracę fotograficzną *Palenie pieniędzy* i wcześnie filmy Libery, do tej pory prezentowane rzadko lub prawie wcale.

Wystawę otwierał dyptyk *Wolny strzelec* (2013) będący kontynuacją monumentalnych prac Libery, w których kreuje on fikcyjne narracje naznaczone rysem katastrofizmu: tym razem Libera wcielił się w postać zdziczałego człowieka, który zostaje zatrzymany przez parę kolejarzy w okolicach strzeżonego osiedla. Nagie, brudne i „dzikie” ciało artysty zdaje się wyznaczać temperaturę całej wystawy. Źródeł tej dzikości można się doszukiwać w biografii artysty: jako młody człowiek, po wyjściu z więzienia, Libera związał się z kręgiem łódzkiej Kultury Zrzuty i środowiskiem Strychu, a następnie został współzałożycielem komuny artystycznej. W tym czasie artysta tworzył filmy, które przenika duch anarchizmu i młodzieńczej nerwowości; widoczna jest w nich także rosnąca ciekawość względem mechanizmów regulujących ludzkie zachowania i mentalność. Na wystawie zaprezentowano trzy z nich: *Niszczenie rysunków* (1984), *Gra z matką* (1987) i *Gumki* (1989).

Przewijający się przez całą wystawę wątek walki został dosłownie zobrazowany w dwóch cyklach prac. Pierwszy z nich to zdjęcia przygotowane do projektu *The Gay, Innocent and Heartless* (2008) przedstawiające partyzantów przemierzających egzotyczny las. Ich postacie, pomimo militarzonego stroju i ekwipunku, wydają się łagodne i rozmarzone, emanują homoseksualnym powabem. Natomiast cykl *Co robi łączniczka* (2005) można potraktować jako komentarz odnośnie seksualności i erotyzmu zakodowanych w ideologię wojenną. Dopelnieniem tej powstańczej historii był z kolei zestaw piętnastu zdjęć *Wyjście ludzi z miasta (backstage)* z 2010 roku, które można odczytać jako symboliczne odniesienie do sytuacji po powstaniu warszawskim, ale także jako kolejną katastroficzną wizję artysty obrazującą upadek dotychczasowego porządku społecznego.

Następnym rozdziałem apokaliptycznej opowieści Libery jest fotografia z serii *Opowieści afrykańskie według Szekspira* (2011) przedstawiająca samotnego policjanta klęczącego na torach. Jego rozpaczliwa mina i widok opuszczonego miasta budują nastrój chaosu odczuwalnego także w najnowszej pracy Libery pt. *Palenie pieniędzy*. Anarchiczny gest palenia sporej górki pieniędzy ginie trochę na tym zdjęciu, zdominowanym przez widok nowoczesnej Warszawy. Grupa buntowników działa w ciągu dnia, przez co ogień jest słabo widoczny – czy mi się wydaje, czy miast palenia pieniędzy ważniejsza jest tutaj kompozycja...?

W zasadzie wystawę Libery w Sopocie uznaję za udaną. Może nie było to wydarzenie spektakularne, ale dobrze przemyślane, bo pokazujące jeden ciekawy i znaczący wątek w twórczości Zbigniewa Libery. Jednak z drugiej strony, odnalazłam tu pewną dwuznaczność. Ciężko nie zauważyć różnicy pomiędzy niszczy- cielskim gestem palenia rysunków z lat młodości i dzi-

siejszym wystudiowanym paleniem pieniędzy – w tym drugim wypadku wszystko wydaje się już pod jak najlepszą kontrolą. I to nie tylko pod względem artystycznym. W końcu z jednej z fotografii na wystawie patrzył na nas sam jej kurator – rozczochrany, w przasanej kurtce i z plastikowym workiem na plecach ucieka wraz z przyjaciółmi z miasta, spełniając tym samym kolejny kaprys „nerwowego” artysty. Jego kolejnym życzeniem będzie puszczanie z dymem sporej sumy pieniędzy... Na szczęście, ten wydatek szybko się zwróci.

Karolina Plinta

ArtLoop



MIND THE GAP!

Festiwal ArtLoop, Sopot
 kuratorki: Emilia Orzechowska, Lena Dula
 5–8.09.2013

Kuratorzy ArtLoop – festiwalu sztuki organizowanego w Sopocie (w tym roku pod tytułem *Mind The Gap!*), stworzyli dowcipną i odrobinę melancholijną narrację odnoszącą się do historii miejsc, które z punktu widzenia przeciętnego wczasowicza znajdują się na peryferiach miasta.

Tę opowieść otwierał tryptyk sopockiej artystki Anny Królikiewicz. Składał się z trzech instalacji: w dawnym sklepie mięsny (tutaj artystka ustawiła stół z jedzeniem „zaimpregnowany” woskiem), zamkniętej od kilku lat kwiaciarni (tu stanął nawilżacz powietrza rozpylający kwiatowy aromat) oraz w niedziałającej fontannie (w nocy w jej basenie wyświetlane było laserowe hasło „Przelałam w ciebie wszystko, co miałam, a ty pozostałeś pusty”). Artystka wybrała te miejsca, ponieważ przypominają jej czasy dzieciństwa. Dzięki operowaniu minimalistycznymi środkami z klimatu estetyki zen, narracja Królikiewicz pozbawiona jest trywialnej, osobistej melodramatyczności. W za-

mian staje się uniwersalną opowieścią o znikaniu i pamięci, bez morałów i ostatecznych wniosków. Historią, która rozgrywa się gdzieś na granicy snu i wyobraźni.

Podobny motyw gry z zastaną rzeczywistością i wyobraźnią wykorzystywała instalacja Mikołaja GrosPierre'a i Olgi Mokrzyckiej-GrosPierre. Ich interwencja polegała na zamontowaniu luster na podłodze w przedsiönku neopalladiańskiej willi Bergera – jednego z największych zabytków Sopotu. Wnętrza budynku „graty” w polskim horrorze pt. *Medium*. Faktycznie prezentują się zgoła makabrycznie. Częściowo zamieszkała, ale mimo wszystko nieuchronnie popadająca w ruinę willa, dzięki realizacji GrosPierre'ów stała się prawdziwym, trójwymiarowym dziełem z gatunku *horror vacui*. To miejsce-paradoks: pociągające w swojej brzydocie i piękne poprzez własną ruinę. Artyści dodali kolejny motyw do tego wnętrza: zapętlili przestrzeń przy pomocy lustra, przez co stała się symetryczna i nieskończona, będąc jednocześnie dowodem na prawdziwość twierdzenia starożytnych Greków o braku próżni w przyrodzie.

Podobnie subtelną jest enigmatyczna praca Dominiki Skutnik (*Bez tytułu*). Zasłaniająca ucięty konar drzewa biała ramka ze zdjęciem kruka jest nie tyle zaskakująca, co mało widoczna. Łatwo jej nie zauważyć, przechodząc zarośniętym mostkiem na przedłużeniu ulicy Obrońców Westerplatte, gdzie została umieszczona. Z drugiej strony to miejsce idealnie wpisuje się w ideę oddziaływania sztuką współczesną na mieszkańców Sopotu. Po takich zakamarkach chadzają raczej jedynie „lokalsi”. Przypadkowy kontakt z instalacją Skutnik robi zapewne większe wrażenie, niż gdy takie spotkanie jest zaplanowane podczas spaceru prasowego. To praca wykorzystująca strategię *street artu*: jest oszczędna w środkach, ustawiona w mało reprezentacyjnym miejscu i obliczona na efekt: zaskoczenia, poirytowania, uśmiechu. Artystka podejmuje grę z uczuciem niedostępności. Dzieło wydaje się być na wyciągnięcie ręki, ale żeby go naprawdę dotknąć, trzeba mocno wychylić się przez balustradę. Może to jakaś alegoria tego, że droga po upragnioną rzecz jest zwykle niebezpieczna?

Dotychczas wymienione dzieła odnoszą się niejako „na serio” do motywu przewodniego wystawy. Mapują miejsca i wskazują „tu było, tu stało”, wywołując klimat nostalgii, jaki zawsze towarzyszy myśleniu o popadających w ruinę, opuszczonych lub zaniedbanych budynkach w mieście. Na wystawie *Mind the Gap!* znalazły się jednak również prace interpretujące „brak” w bardziej humorystyczny i lekki sposób. Do tej grupy należą przede wszystkim dwa obiekty: sztuczny księżyc (*Second Moon Syndrom*) Anny i Adama Witkowskich oraz sztuczny Giewont (*Od morza do Tatry*) Daniela Rumanicewa. Pierwsza z prac została zainstalowana na dachu Domu Zdrojowego przy Placu Przyjaciół Sopotu. *Second Moon Syndrom* pierwotnie był prezentowany na festiwalu Artboom w Krakowie, z którym współpracuje ArtLoop. Podświetlony, widoczny jedy-

nie w nocy sztuczny księżyc, znalazł się w Sopocie na przeciwko swojego naturalnego pierwowzoru. Obserwowanie ich graniczyło z surrealistycznym wrażeniem bycia wewnątrz powieści Harukiego Murakamiego pt. *1Q84*, w której drugi księżyc symbolizował przebywanie w innym wymiarze. Instalację Witkowskich można też interpretować jako dalekie nawiązanie do noweli *Dwa księżycy* Marii Kuncewiczowej, gdzie sceneria leniwego letniska (Kazimierza Dolnego na Wisłą) była pretekstem do nakreślenia wnikliwych portretów psychologicznych przebywających tam ludzi, z podziałem na przyjezdnych (głównie artystów i inteligentów) oraz mieszkańców (chłopów, Żydów).

Z kolei instalacja *Od morza do Tatr*, czyli pływający po morzu Giewont z postacią małego nurka na szczycie, w bardzo dosłowny, ale dowcipny sposób odpowiada na pytanie: „Czego brakuje w Sopocie?”. Zamierzeniem Daniela Rumanicewa było symboliczne połączenie dwóch najpopularniejszych polskich kurortów, które, choć znajdują się na przeciwległych krańcach Polski, mają ze sobą wiele wspólnego.

Na styku tych dwóch nastrojów wystawy *Mind the Gap!* – poważnego i humorystycznego – znajduje się praca *Sierpień* Rafała Bujnowskiego. To rzeźba przypominająca tradycyjną tablicę pamiątkową zamocowana na fasadzie budynku przy ul. Morskiej 2. Została wykonana z piasku z sopockiej plaży. Zawiera jedynie tytułowy wyraz napisany palcem w mokrym i następnie zaimpregnowanym piasku. *Sierpień* w poetycki, syntetyczny i bardzo plastyczny sposób odnosi się do kwestii pamięci, historii oraz sezonowości Sopotu. To zdecydowanie najmocniejsza praca wśród dotychczas wymienionych.

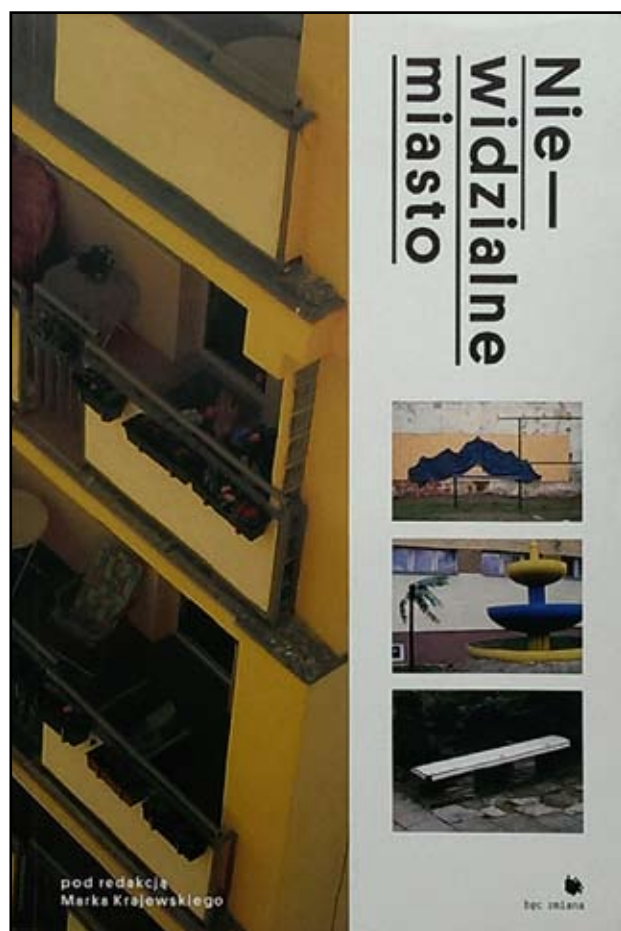
Dla uporządkowania warto dodać, że na ArtLoop znalazły się również realizacje innych artystów: Kobasa Laksy, Roberta Kuśmirowskiego, Joanny Zastróżnej oraz Filipa Kozarskiego.

Wykorzystywanie sztuki współczesnej do komentowania i wszczynania dyskusji o przestrzeni publicznej to zabieg, po który chętnie sięgają dzisiejsi kuratorzy. Przy tej okazji zawsze pojawia się pytanie o siłę oddziaływania interwencji typu wystawa *Mind the Gap!*. Aż prosi się, żeby przywołać w tym miejscu Galerię Otwartą Rafała Bujnowskiego z lat 1998–2001, która obejmowała trzy wykonane samodzielnie i wystawione w centrum Krakowa billboardy. Umieszczano na nich prace (obrazy/ilustracje) nawiązujące do estetyki reklamowej (np. edycja koszulek *Nie interesuję się sztuką*) oraz komentujące aktualne wydarzenia. Akcja miała aktywować przechodniów i włączyć ich w proces tworzenia dzieła sztuki, ale ostatecznie większość osób sądziła, że to zwykłe reklamy.

Opisany przypadek może być przykładem na to, jak niewielką siłą komunikacyjną ma sztuka, kiedy chodzi o dotarcie do szerszej grupy odbiorców. Myślenie o sztuce jako o katalizatorze zmiany to stąpanie po grząskim gruncie społecznej utopii rodem z dwudziestowiecznych awangard. ArtLoop całe szczęście nie

ma mocarstwowych ambicji. Stawia raczej na systematyczne budowanie widowni zainteresowanej myśleniem o Sopocie przez pryzmat sztuki. Organizatorom udaje się tym samym wcielić w życie dawny slogan „Dziennika” Axela Springera: „Żyj lokalnie – myśl globalnie”. Dziś nie da się zaistnieć bez międzynarodowych kontaktów i nadszania za ogólnoświatowymi zjawiskami. Nowoczesne technologie sprawiły, że świat rozszerzył się do niewyobrażalnych rozmiarów. Sopot małymi krokami stara się wydreptać swoje miejsce w tym tyglu kultury i sztuki. Czas pokaże, z jakim rezultatem. Póki co można powiedzieć, że początki są bardzo obiecujące.

Anna Diduch



Fundacja Bęc Zmiana

NIEWIDZIALNE MIASTO

wydawca: Fundacja Bęc Zmiana
redakcja: Marek Krajewski
Warszawa 2012

Publikacja *Niewidzialne miasto* jest podsumowaniem kompleksowego projektu badającego aktywność spo-

lęczną w przestrzeni publicznej. Niewidzialne, bo zbyt opatrzone, wszechdobylskie, nieprzystające do wyobrażeń o współczesnym mieście; niewidzialne, bo niedoskonałe, tymczasowe; i w końcu niewidzialne – bo nielegalne, istniejące jedynie dzięki cichemu przyzwoleniu instytucji i władzy wykonawczej.

Projekt *Niewidzialne miasto* jest oparty o analizę tysięcy fotografii zebranych w archiwum internetowym. Oddolne działania lokatorskie, osvajanie osiedlowego otoczenia, amatorskie upiększanie, łączenie i grodzenie, prowizorka to tylko niektóre wątki, jakie można znaleźć w tej publikacji. Już we wstępie Marka Krajewskiego, redaktora książki, dostrzec można chęć formułowania prostych i przejrzystych opisów i ustawianie się frontem do odbiorcy. Krajewski zaznacza, że nie jest to raport z badania, a jedynie zbiór zjawisk występujących w tym niedostrzeganym dotąd fragmencie rzeczywistości. Całość napisana jest w sposób przystępny, do tego zdjęcia niewidzialno-miejskich przejawów: kolorowe balkony, reklamy wykonane z pociętych samochodów, przyblokowe ogródki miejskie i przasne.

W pierwszym z czterech działów książki znajdziemy wybrane z gąszczy zjawisk poszczególne studia przypadków niewidzialnego miasta oparte na przyjętym w badaniu systemie kategoryzowania bazy fotograficznej, jak np. tekst *Agory i kluby* Rafała Drozdowskiego, w którym na podstawie części materiału fotograficznego autor wskazuje na istnienie i uspołeczniający charakter nieformalnych miejsc spotkań, takich jak wystawione przed blok fotele, prowizorycznie zaaranżowane ławki, miejsca tworzone przez samych ich użytkowników, przeważnie z tego, co jest „pod ręką”. W części drugiej znajdziemy teksty dotyczące samej estetyki zjawiska oraz przykład najbardziej typowej dla niewidzialnego miasta realizacji. Część trzecia dotyczy w dużej mierze samych mieszkańców, czyli twórców niewidzialnego miasta; ich miejskich aktywności i relacji. Ostatnia część to przybliżenie kilku przykładów miejsc występowania niewidzialno-miejskich estetyk. Całość komentuje epilog Rafała Drozdowskiego oraz słownik haseł powstałych w trakcie projektu.

Trudno opisywać *Niewidzialne miasto*, nie umieszczając tej książki w kontekście całego projektu badawczego. Jest to projekt kompleksowy, który obejmuje oprócz swojej flagowej pozycji, jaką jest *Niewidzialne miasto*, również *Narzędziownię*, czyli publikację dotyczącą całego zaplecza metodologicznego, użytych narzędzi, sposobów pracy, dokonanych procesów oraz zastanych problemów. Czyta się to z nie mniejszym zaciekawieniem niż *Niewidzialne miasto*. Do tego dochodzi jeszcze aktywna do dziś strona internetowa (niewidzialnemiasto.pl), która stanowi archiwum materiałów fotograficznych, a w trakcie trwania projektu pełniła rolę bazy zbiorczej dla zdjęć. Badania prowadzono głównie w pięciu ośrodkach: w Poznaniu, Warszawie, Łodzi, Toruniu i we Wrocławiu. Składały się na nie: eksploracje terenowe, wywiady, a przede wszystkim

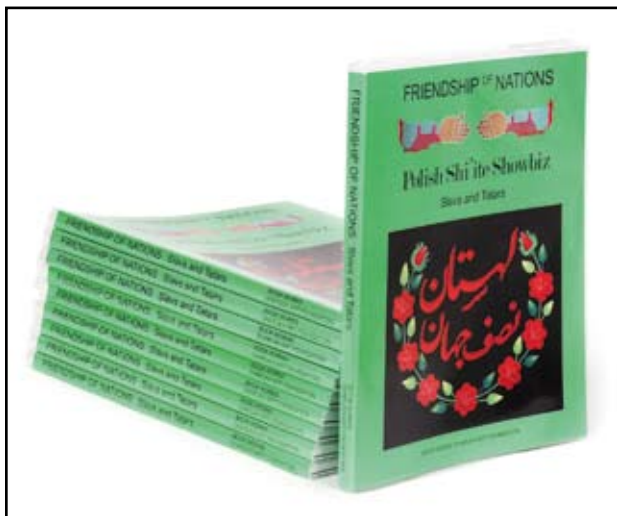
zbieranie bazy zdjęciowej, która dziś liczy ponad siedem tysięcy fotografii. Uczestnikami projektu, oprócz socjologów, antropologów i kulturoznawców, były zwerbowane grupy korespondentów z innych miast i każdy kto zamieścił swoje zdjęcie na stronie projektu. Warto też wspomnieć o rozbudowanym systemie upowszechniania opartym na wystawie i prezentacji, pomniejszych publikacjach, blogach oraz mediach społecznościowych. Zagłębiając się w poszczególne zagadnienia i poboczne wątki, nie sposób oprzeć się poczuciu narastającego uznania dla twórców. Zarówno jeżeli chodzi o skalę przedsięwzięcia, jak i zdroworozsądkowe podważanie przyjętych założeń.

Temat badania jest tak blisko świadomości, że drobne nawet wspomnienie o nim wywołuje lawinę osobistych historii i skojarzeń dotyczących własnych doświadczeń z niewidzialnym miastem. Od razu nasunęła mi się myśl: „przecież ja to znam”, a jednak temat pozostawał dla mnie nieuświadomiony, póki nie sięgnąłem właśnie po tę książkę. Z drugiej strony fakt uświadomienia przed chwilą nowej rzeczywistości miejskiej każe podejrzewać, że niewidzialność miasta nie została całkowicie określona, a jedynie przesunęła swoje granice, za którymi być może czeka na odkrycie kolejna warstwa zjawisk i zdarzeń. Dlatego dzięki tak obszernemu archiwum zdjęć, raportom, stronom internetowym, publikacjom czytelnik ma szansę stać się kimś więcej niż tylko odbiorcą. Może pokusić się o dopisanie własnego subiektywnego fragmentu do historii o niewidzialnym mieście.

W czasie, gdy dużo mówi się o estetyce miasta i jak grzyby pod deszczu powstają nowe grupy, stowarzyszenia, inicjatywy dla poprawy wizualności miast, oceniające swoją miarą m.in. wszelkie przejawy pstrokatej swojskości, warto sięgnąć po tę pozycję, aby przemyśleć nurty „oczyszczania” miast i formatowania ich do uniwersalnych standardów oraz zwrócić uwagę na fakt istnienia miasta poza jego instytucjonalnymi ramami, pełnego oddolnych inicjatyw, które bronią się przed odgórnym założonym wzorem na miasto.

Publikacja *Niewidzialne miasto* podsuwa odbiorcom szereg narzędzi do własnej analizy oraz proponuje język, jakim mogą posługiwać się w nowej rzeczywistości miejskiej. *Niewidzialne miasto* to dziś obowiązkowa pozycja dla każdego badacza miejskiej tkanki, który wyznacza standardy nowego myślenia i działania.

Łukasz Izert



SLAVS AND TATARS

FRIENDSHIP OF NATIONS:

POLISH SHI'ITE SHOWBIZ

wydawcy: Book Works, Sharjah Art Foundation
we współpracy z Galerią Raster
redakcja: Mara Goldwyn
Londyn 2013

Na zaproszenie berlińskiego magazynu „032c” grupa Slavs and Tatars miała zaproponować dwie daty ważne w kontekście 20. rocznicy zburzenia muru berlińskiego. Zdecydowali się na lata 1979 i 1989. Daty te stały się impulsem do zrealizowania przez kolektyw projektu 79.89.09, prezentowanego później w różnych miejscach na świecie. Podsumowaniem i rozszerzeniem tego projektu badawczego jest właśnie książka Slavs and Tatars *Friendship of Nations: Polish Shi'ite Showbiz*, wydanej przez Book Works i Sharjah Art Foundation we współpracy z Galerią Raster. Projekt 79.89.09 łączy się z konkretnymi datami i związanymi z nimi wydarzeniami.

Pierwsza to rok 1979: początek Irańskiej Rewolucji; obalenie autorytarnych rządów szacha, Mohamada Reza Pahlawiego; powrót z wygnania szyickiego przywódcy duchowego i politycznego ajatollaha Chomeiniego; to również początek dyplomatycznego konfliktu ze Stanami Zjednoczonymi spowodowanego incydentem porwania pracowników amerykańskiej ambasady w Teheranie. Rok 1979 dla Iranu to moment przewrotu politycznego i społecznego, który zachwiał zarówno gospodarką światową, jak i zimnowojennym układem sił.

Drugą datą, do której odwołuje się kolektyw Slavs and Tatars, jest rok 1989. Triumf Solidarności; opozycja zasiada do wspólnych negocjacji z komunistycznymi władzami – obrady Okrągłego Stołu; obalenie

muru berlińskiego i początek zjednoczenia Niemiec; w Bukareszcie w wyniku rewolucji publicznie stracony zostaje Nicolae Ceaușescu; trwa Aksamitna Rewolucja w Czechosłowacji. Rok 1989 to jedna z najważniejszych dat w historii Polski i Europy Środkowo-Wschodniej, to początek rozpadu Związku Radzieckiego i upadek komunistycznej dyktatury w Europie.

Trzecią i ostatnią datą jest rok 2009. Drugi rok dokłowego kryzysu ekonomicznego na świecie; czas wyborów w Iranie, które zbiegły się z 30-leciem Irańskiej Rewolucji. Wybory te miały mieć wymiar symboliczny, wprowadzić Iran na drogę reform i demokratyzacji, jednak okazały się fiaskiem i ponownym zwycięstwem Mahmuda Ahmadineżada; w tym roku również w Europie świętowano 20. rocznicę upadku komunizmu i początek ustrojowej transformacji w krajach byłego Związku Radzieckiego.

Publikacja Slavs and Tatars *Friendship of Nations: Polish Shi'ite Showbiz* podejmuje te zagadnienia i jednocześnie lokuje je w szerszym kontekście historycznym. Układ książki sugeruje strukturalny akademizm: wstęp od autorów, cztery teksty analityczno-historyczne, rozmowa, projekt 79.89.09, rozbudowany aneks z zebranymi materiałami archiwalnymi (książkami, filmami, magazynami i pismami drugiego obiegu) i na zakończenie pełen spis bibliograficzny odpowiadający tekstem teoretycznym.

Nie można tej pozycji traktować w kategoriach tradycyjnego katalogu artystycznego. Mimo klasycznej struktury książka ta to eksperyment badawczy przeprowadzony przez Slavs and Tatars. Jego celem jest ukazanie relacji polsko-irańskich w kontekście historii dwóch odmiennych krajów. Wychodząc od wielkich geopolitycznych narracji związanych z momentami przełomowymi dla obu państw, autorzy stworzyli własną opowieść.

Składające się na nią eseje dobitnie potwierdzają słuszność przyjętej, ciekawej tezy o wspólnych związkach Iranu z Polską.

W eseju otwierającym książkę Agata Araszkiwicz postanowiła zająć się pojęciem polskiej tożsamości narodowej. Według autorki, nasza tożsamość jest rozpięta między mitem o sarmackiej potędze, której korzenie sięgają legendarnej krainy leżącej gdzieś na granicy z Persją (Iranem), a romantycznym wyobrażeniem Polski jako Chrystusa Narodów. Araszkiwicz z uwagą opisuje jeden z najważniejszych narodowych mitów, tzw. demokrację szlachecką i wchodzącą w jej obręb kulturę sarmacką. Jednak nie gloryfikuje tego czasu, tak jak przyjęło się to robić. Idąc krytycznym tropem wyznaczonym przez Jana Sowę w książce *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, autorka eseju wskazuje, jak silne jest w naszej świadomości stereotypowe wyobrażenie tego okresu. Szlachcic we wschodnim stroju, o wybuchowym temperamentem, ostatni obrońca chrześcijańskiego porządku, dumny z potęgi swojego kraju rozciągającego się „od morza do morza”. Z tym



GALERIA BUNKIER SZTUKI

**TOMASZ DOBISZEWSKI
DROBNE NIEOBECNOŚCI
17.01–23.02.2014**



www.bunkier.art.pl

fol. Tomasz Dobiszewski, *Zdania kłamią słowa nie* [Stanisław Dróżdż], z cyklu *Desygnaty*, 2013, fragment, fotografia otworkowa 8x10", odbitka srebrowa, obiektów

wyobrażeniem sarmackiej potęgi wiąże się kolejny mit – o męczeństwie Polski, ukształtowany w epoce romantyzmu i podtrzymywany do momentu odzyskania niepodległości. Oba mity powracają wraz z początkami ruchu Solidarność. Dochodzi wtedy do specyficznego zespolenia sarmackiego ducha z męczeńskim poświęceniem. I choć Polska od ponad 20 lat cieszy się niezagrożoną suwerennością, zajmuje istotne miejsce w strukturach Unii Europejskiej i NATO, to nadal w pojmowaniu tożsamości narodowej pokutują oba mity. Tekst Agaty Araszkiwicz wskazuje również pierwsze, legendarne związki Polski z Iranem.

Kolejnym przykładem, służącym za dowód w eksperymencie badawczym grupy na temat relacji między dwoma państwami, jest istotny epizod z II wojny światowej. W książce znajdziemy tekst Mary Goldwyn opisujący exodus Polaków, jaki miał miejsce w 1942 roku. To właśnie Iran stał się małą ojczyzną dla kilkuset tysięcy grupy polskich obywateli. Do tego autorka przywołuje historię niedźwiedzia Wojtka, który przegarnięty przez polskich żołnierzy stał się ich kompanem w koszarowym i bojowym życiu. Oba wątki, exodusu i uczłowieczenia zwierzęcia, miały miejsce na irańskiej ziemi. Stamtąd też wyruszyła Armia Andersa, która wslawiła się w bitwie o Monte Casino. Autorka zwraca uwagę na gościnność Irańczyków mimo odmienności kulturowej i nieludzkiej rzeczywistości II wojny światowej. Wręcz jedno z miast nazwane zostało „miastem polskich dzieci”. Jednak wytworzona wtedy więź polsko-irańska nie przetrwała próby czasu. Polscy uchodźcy rozpierzchli się po różnych zakątkach świata, niedźwiedź Wojtek dokonał żywota w edynburskim zoo, a jedynymi śladami obecności Polaków na tych ziemiach są cmentarze i dekoracyjne krzesła nazywane „Sandali Lahestani” („Polskie krzesło”), stanowiące wyposażenie reprezentacyjnych gmachów w Teheranie.

W dalszej części publikacji zamieszczono tekst na temat polskiego orientalisty i badacza kultury irańskiej, Aleksandra Chodźki. Autorzy eseju, Shiva Balaghi i Michael D. Kennedy, wskazują na bezprecedensową pracę badawczą Chodźki. Ten członek Królewskiego Towarzystwa Azjatyckiego w Paryżu, naukowiec Collège de France, podjął się zbadania irańskich Ta'zieh i porównania ich do średniowiecznej tradycji przedstawień pasyjnych w Polsce. Jego badania uważane są za jedno z najważniejszych na ten temat. Irańskie Ta'zieh to przedstawienia upamiętniające bitwę pod Karbalą, gdzie męczeńską śmierć poniósł Husajn ibn Ali, trzeci imam szyitów i centralna postać w historii ich martyrologii. Chodźko zauważył analogię do przedstawień upamiętniających pasję Chrystusa. W swoich badaniach zaobserwował, że w obu kulturach z pełną czcią uczestniczy się w spektaklach, które mają wymiar rytuału religijnego. Przywołanie prekursorskich badań Chodźki miało udowodnić, że w obu krajach przedstawienia męczeńskiej śmierci stanowią specyfikę kulturową. Specyfikę często służącą do ma-

nifestacji nie tylko religijnej przynależności, ale również identyfikacji narodowej. Tak jak w czasach Solidarności, przedstawienia pasyjne i uczestnictwo w nich stanowiło wyraz podkreślenia własnej tożsamości narodowej, podobnie szyicki Ta'zieh zbiega się z manifestacjami politycznymi. Tekst Shivy Balaghi i Michaela D. Kennedy'ego w najbardziej wyrazisty i oryginalny sposób odnosi się do relacji polsko-irańskich.

W duchu kulturowych wątków, tekst samych Slavs and Tatars na temat rękodziela i folkloru w służbie politycznych obrzędów wnosi wiele świeżości do narracji na temat obopólnych relacji. W swoim tekście wskazują oni na to, jak ważną rolę w ich praktyce artystycznej i badawczej odgrywa kultura ludowa. Według nich, w przypadku Polski i Iranu rękodzielnicze artefakty, pozostałości pierwotnych obyczajów, mogą w sposób twórczy na siebie wpływać. Jako przykład podają ludowe pająki. Fraktalny element dekoracyjny wykonywany ze słomy, kolorowych wstążek i tkanin, wieszany był w polskich wiejskich domach, jako swoiste wotum dziękczynne za udane plony. Obiekt ten Slavs and Tatars interpretuje na potrzeby kultury islamu, tworząc podobne formy, wykorzystując tym razem dekoracyjną sztukę geometryczną, charakterystyczną dla krajów arabskich. Ponadto ludowość, jak zauważa kolektyw, często bez względu na kontekst kulturowy czy religijny wykorzystywana jest do manifestacji politycznych, np. dożynki czy przedstawienia Ta'zieh. Tekst na temat rzemiosła i ludowości najlepiej charakteryzuje transkulturowy charakter grupy Slavs and Tatars i stanowi swoiste podsumowanie całej narracji książki.

Kolejnym elementem publikacji jest rozmowa z Adamem Michnikiem, którą przeprowadził w 2004 roku Ramina Jahanbegloo. Jej motywem przewodnim był festiwal Solidarności w Polsce. Jahanbegloo wskazuje, że w Iranie rządzonym przez Mahmuda Ahmadineżada, wśród opozycji panuje istny *boom* na Solidarność i polskich opozycjonistów intelektualnych. Na potwierdzenie tego wskazuje, że w Iranie wydane zostały teksty Leszka Kołakowskiego i Zygmunta Baumana.

Niestety, entuzjazmu nie podziela Adam Michnik, który dystansuje się od tego, by strategie działania Solidarności mogły być przeniesione na grunt irański. Michnik twierdzi, że zbyt duże są różnice kulturowe. Rozmowa ta, w porównaniu z resztą tekstów, stanowi najslabszy element książki Slavs and Tatars.

Ważne dla publikacji są strony, które poprzedzają każdy z tekstów. Jest to bezpośrednia interwencja artystyczna charakterystyczna dla Slavs and Tatars. Każda z tych stron stanowi kolaż, na który składają się slogany z czasów Solidarności, graficzne ekwiwalenty przeniesione z opozycyjnych szablonów i krótkie tradycyjne poematy arabskie nazywane *shaharangiz*. Niedoskonałość graficzna tych stron i wieloelementowy charakter przywodzą na myśl druki ulotne rozklejane i rozrzucone podczas manifestacji.

Friendship of Nations: Polish Shi'ite Showbiz Slavs and Tatars to książka, w której w sprawny sposób prze-

prorowadzona została intrygująca analiza historyczna, bez potrzeby epatowania zbędnymi teoriami. Można tu odnaleźć kilka intrygujących historii, potwierdzających słusność tezy o istniejących relacjach polsko-irańskich. Relacjach, które nie bazują jedynie na legendach czy historii mówionej. Jest to książka, którą postrzegam jako *non-fiction art book*. To wyjątkowa pozycja, wprowadzająca nas w obszar historycznego i politycznego zaangażowania poprzez użycie wizualnej i tekstowej układanki. Dzięki zaproponowanej przez Slavs and Tatars analizie niepozobawionej dystansu czy ironii, dostajemy wytrącający z przyjętych narracji almanach referencji i fascynujących wątków. Wyjątkowo polecam tym, których interesują polsko-irańskie relacje.

Konrad Schiller

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki
fot. Marek Krzyżanek, Medium



SPOJRZENIA 2013 – NAGRODA FUNDACJI DEUTSCHE BANK

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki,
Warszawa
kuratorki: Ewa Łączyńska-Widz,
Jadwiga Sawicka
14.09–17.11.2013

Tegoroczna edycja *Spojrzeń* jest już szóstą, co oznacza, że konkurs Fundacji Deutsche Bank (odbywający się co dwa lata) liczy sobie równą dekadę. Przez ten okres zdążył nabierać niemałą ilość zastrzeżeń, i to całkiem sensownych: że nominacji jest za dużo, że artyści nie są reprezentatywni dla rzeczywistej sytuacji na scenie artystycznej, że granica 36 lat to trochę za dużo jak na „najciekawszych młodych” (dla mnie oraz rówieśników z lat 90. niejedyn twórcą w tym wieku ma status niemal klasyka), w końcu – że zwycięstwo w konkursie nie przynosi artystom jakiegoś większego splendoru ani nie stanowi „ważnego przełomu w ka-

rierze”. Dla przykładu: w jaki sposób sukces w *Spojrzeniach* odcisnął się na dalszych artystycznych losach Macieja Kuraka, Elżbiety Jabłońskiej czy nawet Janka Simona? Ktoś może skontrolować: a Konrad Smoleński na Biennale w Wenecji? A kariera Wojciecha Bąkowskiego? Zgoda, tak się złożyło, że obydwaj byli laureatami *Spojrzeń*, jednak należałoby się zastanowić, czy naprawdę był to kluczowy oraz niezbędny przystanek na ich artystycznej drodze. Mówiąc wprost – zastanawiam się, czy ciężar gatunkowy konkursu nie jest przypadkiem sztucznie napompowany?

Jakkolwiek brzmiałaby odpowiedź, trzeba przyznać, że *Spojrzenia* w ostatnim czasie odrobiły kilka zaległych lekcji. Podczas wystawy konkursowej z 2011 roku kurator Daniel Muzyczuk pokazał, że można przygotować interesujący pokaz będący czymś więcej niż tylko nużącą prezentacją prac walczących o główną nagrodę. Jednakże nakreślenie wyraźnych tropów narracyjnych nie wszystkim przypadło do gustu, pojawiły się głosy, że kurator poprzez zbyt swobodne szafowanie abstrakcją dyskursów zmarginalizował niektóre z realizacji i sprzeniewierzył się egalitarności specyfice konkursu. Akurat mi to nie przeszkadzało, koniec końców i tak wygrał wyjątkowo atrakcyjny film Konrada Smoleńskiego.

O kuratorską arogancję z pewnością nikt nie oskarży Ewy Łączyńskiej-Widz oraz Jadwigi Sawickiej, które ze *Spojrzeń 2013* uczyniły pokaz poprawny, klarowny, bez znaków zapytania – skrojony na miarę szufladki z napisem „wystawa konkursowa”. Oczywiście ciężko poczytywać za wadę, że dba się o równe szanse wszystkich finalistów. Z drugiej strony o tego rodzaju wystawie ciężko przychodzi powiedzieć coś więcej oprócz zreferowania poszczególnych realizacji. W tekście-rozmowie z katalogu duet kuratorek próbuje co prawda odnaleźć wspólne mianowniki między poszczególnymi artystami i artystkami, ale zwracając uwagę na problemy tyleż ważne, co ogólnikowe (np. zamiłowanie do podróżowania, przywiązanie do medium filmu, tworzenie sztucznych światów w miejsce zastanej rzeczywistości), nie jest w stanie skonstruować przekonujących zestawień. Jedynymi danymi pozostają więc konkretne prace.

Podczas tegorocznej edycji grono finalistów ograniczono do pięciu osób. To dobra zmiana, bo sprzyja bardziej skrupulatnym nominacjom, zmniejszając tym samym prawdopodobieństwo niezrozumiałych wyborów „od czapy”. I chociaż można się sprzeczać, czy tegoroczny „zestaw” faktycznie reprezentuje „najlepszych młodych, ale uznanych twórców”, to wertując listę nazwisk, przy żadnym nie zatrzymamy się z „WTF?” pod nosem. Ale przejdźmy wreszcie do konkretów.

Na wejściu monumentalne dzieło Tymka Borowskiego *Bo tutaj jest, jak jest*, którego tytuł artysta zaczerpnął najprawdopodobniej z samego życia, a konkretnie z piosenki Pawła Kukiza. To rodzaj obrazu stworzonego nie farbami, lecz na komputerze. Borow-

ski po raz kolejny mówi, jakie jest życie, jednak w tym przypadku nie posługuje się sterylną, minimalistyczną infografiką (do czego ostatnio przyzwyczał), a wręcz przeciwnie – bazgroli, żongluje kolorami, sentencjami, partackimi formami oraz motywami współczesnego świata. Nie wiem, czy rzeczy, które przedstawia Tymek Borowski, siedzą w jego głowie, ale wiem, że kilka z nich na pewno siedzi w mojej oraz ludzi, dla których „zdenerwowany Andrzej” potrafi być doborowym towarzyszem dla godzin spędzonych przed monitorem. Dlatego zupełnie nie rozumiem traktowania jego nowszej twórczości jako „zdistansowanej do rzeczywistości” (jak chcą kuratorki), kiedy jest chyba najwyraźszym przykładem zanurzenia w niej.

Z dystansem do rzeczywistości – tyle że artystycznej – podchodzi Agnieszka Polska. *Future Days* to film przedstawiający wymaginowane niebo dla artystów. Jego fabułę otwiera scena z wyrzuceniem na niebiański ład morską rozbitką. Historyk sztuki naprędce rozpozna w nim Bas Jan Adera, zaginionego na oceanie podczas akcji *In Search of the Miraculous*. Podobnych smaczków jest znacznie więcej: bohaterami swojej pracy artystka uczyniła Włodzimierza Borowskiego, Jana Świdzińskiego czy Charlotte Posenenske, a za elementy scenografii służą konkretne dzieła sztuki – jak choćby wydeptana w trawie słynna *Linia* Richarda Longa, wzdłuż której przemieszczają się główni bohaterowie – zjawy. I chociaż trafia do mnie wizualność oraz poetyka tej realizacji opierająca się na melancholijnej oraz trochę przeciągniętej narracji, to mam wątpliwości, czy *Future Days* może być czymś więcej niż tylko „branżowym żartem” ze znaczeniami zarezerwowanymi dla zainteresowanych. Ale może o to chodziło Polskiej? Przecież sztuka musi być niesamowicie samolubna, skoro potrzebuje nawet odrębnego nieba.

O sztuce traktuje również praca Łukasza Jabrubczaka. W parze filmów zarejestrowanych na 16-milimetrowej taśmie artysta konstruuje ze sobą dwa różne porządki rzeczywistości. *Perspektywa porażki* ukazuje postać artysty konceptualisty wykonującego wśród nobliwych gmachów Florencji *performance*, w którym niby to zostaje postrzelony. Nikt jednak nie zwraca na niego uwagi, widzimy tłum turystów machinalnie przepływających między kolejnymi *must see* renesansowego miasta: Galerią Uffizi czy Pałacem Medyceuszy. Porażka jest tu całkowita, bo nie dość, że „duch konceptualizmu” umiera, to dodatkowo nikt go to nie obchodzi – konceptualista (a wraz z nim cała efemeryczna, pozamuzealna sztuka) staje się kolejnym ulicznym dziwadłem. W drugim filmie, zatytułowanym *W poszukiwaniu cudów*, obserwujemy postać płynącą łódką, która znowu przywodzi na myśl Bas Jan Adera (co zresztą sugeruje tytuł). Dopiero po jakimś czasie kamera ukazuje scenografię: wawelskie mury i smoka, a także zwyczajną krzątanicę ludzką. Cudów tu nie będzie: tak jak w słynnym obrazie Pietera Bruegla nikt nie dostrzeże śmiertelnego wypadku Ikara,

tak w Krakowie nikt nie zaprzęta sobie głowy postacią w łódce.

Piotr Bosacki prezentuje na wystawie kolejny film animowany z serii „literackich” – *Rzeczy oczywiste*. Trudno było podejrzewać, że Bosacki odkryje na *Spojrzeniach* nowe karty czy zaskoczy nowatorskim rozwiązaniem. Otrzymujemy raczej to, do czego artysta przyzwyczał – najpoważniejszy kaliber tematyczny (jak urządzony jest świat), logiczny (a momentami pseudologiczny) wywód oraz sklecone metodą *DIY* makiety animacyjne. I dobrze, bo po raz kolejny poznaniak udowadnia, że nie schodzi poniżej pewnego poziomu. Rzadko który twórca potrafi tak trafnie rozłożyć podstawowe wrażenia powstałe z połączenia słowa i obrazu. Do tego trzeba przyznać, że naprawdę dobrze gada, czego przykładem może być fragment: „Kto uważa, że urządzenie bytu jest mechanistyczne, ten jest debilem. / Kto uważa, że urządzenie bytu jest niemechanistyczne, ten jest pedałem”. Trudno o lepszy komentarz do tzw. spraw nierozstrzygalnych.

Sztafetę finalistów zamyka Karolina Breguła z filmem *Obraza*. W moim odczuciu to najślabszy element wystawy. Praca porusza problem nieokreślonej dokładnie społeczności, wśród której pojawia się autorytarny zakaz uprawiania koniczyny. W konsekwencji prowadzi to do aktywizacji postaw obywateli – zakaz generuje postępek. Jeśli *Obraza* miała być krytycznym komentarzem na temat praktyk cenzorskich, to rodzi się pytanie, czemu służą aż tak rozbudowane, momentami surrealizujące sceny. Czyżby wizualny naddatek dla treściowych ubytków? Szkoda, bo Breguła nieraz przyglądała się sztuce i społeczeństwu z pozycji bardziej konkretnych.

Ciężko wyciągnąć z tych autonomicznych propozycji wnioski o jakimś wspólnym mianowniku. Oczywiście można powiedzieć, że troje artystów (może nawet czwórka, jeśli liczyć Tymka Borowskiego) pochyła się przede wszystkim nad problemami przynależnymi sztuce. Podczas *Spojrzeń* przyglądamy się dziełom, jak na skryte za szybą, samodzielne eksponaty, analizujemy, we wszystkim odkrywamy smaczki. I zapominamy o konieczności oddzielenia propozycji o wadze piórkowej. To uroki dobrej wystawy. Konkursowej.

Janek Owczarek



SZU SZU:
PIOTR KOPIK & IVO NIKIĆ
& KAROL RADZISZEWSKI

Fundacja Pole Widzenia
 redakcja: Kaja Pawełek
 Warszawa 2013

Nie często – chcę to od razu podkreślić – zmieniam zdanie. Fakt ten tłumaczyć można bądź to wrodzonym konserwatyzmem, bądź nabytym z czasem krakowskim kołtuństwem, co zresztą na jedno wychodzi. Dzięki tym niewątpliwym zaletom charakteru sytuacji, w których zmieniam zdanie, cieszę tym bardziej i jakby podwójnie. Ostatnio, dzięki wydanej o szu szu i przez szu szu w składzie: Piotr Kopik, Ivo Nikić, Karol Radziszewski książce zdanie zmieniłem radykalnie. Radość wielka.

Nie chcę przez to powiedzieć, że zanim ukazała się książka, miałem o szu szu zdanie złe; o ile w ogóle miałem zdanie, było ono zwyczajnie żadne. Oczywiście wiedziałem od Karola Radziszewskiego, że ten, poza swoją działalnością indywidualną, uprawia także sztukę, że się tak wyrażę, kolegiąlnie, za kolegów w tym mając Piotra Kopika i Ivo Nikicia. Wiedziałem też, że grupowa działalność trzech artystów trwa długo, bo od 2001 roku i polega na „działaniach w róż-

nych miejskich kontekstach i angażowaniu przypadkowych odbiorców” – o czym przeczytać można zresztą w książce, co jednak wiele dla zrozumienia sprawy nie wnosi, a brzmi co najwyżej jak kpina z tak zwanej sztuki w przestrzeni publicznej. A że były to często, jak sami artyści w rzeczonyj książce przyznają, działania, przez które „dyrektor się wstydził, a kurator przeproszał”, do całej idei szu szu zachowywałem sceptyczny i tak zwany zdrowy dystans.

Zapewne było tak, jak to widzę teraz, gdy trzymam w ręce książkę – postrzegałem zjawisko z perspektywy krakowskiej, która skutecznie zniekształca obraz, a odkształcenie to polega nie tylko na rzeczonym konserwatyzmie (patrz akapit pierwszy), kołtuństwie i świecie widzianym zza lady sklepu z dewocjonaliami, lecz także na zwyczajnym oddaleniu od zjawisk typowo stołecznych, partykularnie warszawskich, za jakie, między innymi, uchodził – i nadal uchodzi – w moich oczach fenomen szu szu. Taki, jakim był, i taki, jakim jawi się jego obraz w książce.

Książka składa się z trzech zasadniczych części, z których dwie zasługują na szczególną uwagę. Po pierwsze bogato udokumentowane fotografiami archiwum szu szu, w którym zebrano wszystkie akcje podjęte przez grupę, wystawy, w których ta wzięła udział, oraz koncerty, jakie dotychczas artyści z szu szu dali jako Kashanti. Po drugie część trzecia publikacji zatytułowana *Minileksykon szu szu*, na którą składają się teksty krytyków i historyków sztuki, kuratorów, którzy z szu szu związani byli niemalże od samego początku. Dziewięć świetnie skrojonych i świetnie napisanych miniesejów krąży wokół najistotniejszych, jak się wydaje, dla działalności szu szu tematów. Jest więc i opracowane przez Katarzynę Szydłowską z Konradem Schillerem hasło *Akademia, Kolaboracje Kai Pawełek czy Lokalność* Stacha Szablowskiego. I tylko esej dziesiąty, autorstwa Kuby Szredera, dodany został chyba dla żartu jako utrzymana w stylu wypracowania pilnego ucznia wypowiedź na temat idei *DIY*.

Zaprojektowana przez Noviki książka wygląda tak, jak powinna wyglądać książka o artystach, których działalność przypadła głównie na poprzednią dekadę. Jest to więc książka wyszukanie zgrzebna i przepysznie skromna, operująca całym bogactwem kilku najbardziej podstawowych kolorów, co w połączeniu z dziesiątkami bardziej lub mniej profesjonalnych zdjęć dokumentujących akcje i wystawy szu szu sprawia wrażenie publikacji wydanej dziesięć lat temu – że to książka z tamtej dekady, a nie o tamtej dekadzie.

Jako książka o wycinku polskiej rzeczywistości artystycznej lat 10. XXI wieku publikacja szu szu prowokuje wręcz do ciągłego stawiania pytań o tak zwaną młodą sztukę pierwszej dekady. A ta rozpięta jest – jeśli wierzyć zawodnej pamięci i funkcjonującym już uproszczonym, z konieczności pewnie, nie niezręczności, syntezom – pomiędzy zaangażowanymi latami 90. i malarstwem około roku 2000 spod znaku krakowskiej Grupy Ładnie (ta *notabene* przestaje

istnieć, kiedy zawiązuje się szu szu) a wchodzącymi pod koniec lat 10. na dużą scenę poznańskim Pe-nerstwem i malarstwem, które ponoć zmęczyło się rzeczywistością. Jakby nie patrzeć, w rozpięciu tym jest miejsce na kilkuletnie bezkrólewie. W okresie, w którym na akademiach panowała już moda na tak zwany „postładnizm”, coraz prężniej rozwijały się indywidualne kariery Wilhelma Sasnała czy Marcina Maciejowskiego, a z zupełnie innej beczki – wspomina to w książce Stach Szabłowski – obieg poza tradycyjnym *art worldem* tworzyło Twożywo. Czas, kiedy szu szu rozpoczynało swoją działalność, był także czasem, w którym – jak pisze Kaja Pawełek – „Paweł Althamer dopiero co namawiał mieszkańców Bródna do wspólnej akcji”, a „na rondzie de Gaulle'a nie ma jeszcze palmy Joanny Rajkowskiej”.

Jest to także czas, w którym działa inna grupa, założona jak szu szu w 2001 roku – Grupa Azorro, i jak szu szu w swojej twórczości wykorzystująca elementy lokalności, obciachowego czasami wernakularyzmu, a także ironicznie dystansująca się do instytucji sztuki, prowadząca żartobliwą krytykę instytucjonalną. Być może znakiem czasów jest fakt, że w tym samym 2001 roku, kiedy Oskar Dawicki, Igor Krenz, Wojciech Niedzielko i Łukasz Skąpski realizowali swój pierwszy, klasyczny już dziś film pod tytułem *Bardzo nam się podoba*, Kopik, Nikić i Radziszewski robili pierwszą swoją akcję i wystawę – *W centrumie*, która polegała na zorganizowaniu pleneru na tyłach byłych Domów Centrum i poplenerowej wystawy w Bibliotece UW. „Trochę pochodziliśmy i popatrzyliśmy. (...) Wykładzina dywanowa, surowy beton, dobre miejsce ekspozycyjne”, komentują tę akcję w poetyce charakterystycznej także dla Azorro artyści szu szu.

Nie podejmuję się rozstrzygać, na ile widoczne na pierwszy rzut oka podobieństwa pomiędzy szu szu a Azorro są akcydentalne, a na ile można na przykładzie obu grup mówić wręcz – czemu by nie, jeśli mówi się o nowym surrealizmie w malarstwie – o neo-dadaizmie czy nowym sytuacjonizmie w sztuce polskiej pierwszej dekady XXI wieku. Istnieją wszak także różnice. Główna zaś polega według mnie na tym, że o ile artyści z Azorro zdawali się ciągle puszczać oko do widzów, aby podkreślić konwencję, w której się poruszali, członkowie szu szu zacierali granicę pomiędzy kreowaną przez siebie sztuczną rzeczywistością a „prawdą”, bardzo często przy tym wchodząc odważnie w rejestr żenady, kiczu i radosnego wernakularyzmu. Podobna zresztą różnica zachodzi pomiędzy szu szu a Cezarym Bodzianowskim, którego twórczość pojawiła się jako kontekst w jednym z miniesejów zebranych w książce; Bodzianowski jest, jak się zdaje, nazbyt intelektualistą w tym, co robi, by rozpoznanie pokrewieństwa dało się bez zastrzeżeń utrzymać.

Dlatego wydaje się, że pomimo istniejących wyraźnych podobieństw, pozycja szu szu była w ostatniej dekadzie szczególnie i zupełnie osobna, a z zacięciem powtarzane autoblamaze i wygrywanie na cienkiej linii,

która oddziela powagę od śmieszności, odróżniają artystów od bliskiej i dalekiej zarazem poetyki Azorro. Nie sądzę bowiem, że ktokolwiek spoza szu szu, o ile oczywiście nie jest Hansem Richterem lub nie otwierał słynnego słownika języka francuskiego na literze „D” jakieś sto lat temu w Zurychu, zapytany w wywiadzie o genezę nazwy grupy odpowiedziałby z całą powagą: „Szukałem czegoś, co będzie na tyle absurdatne, że nie będzie nic wyrażało”. Z drugiej natomiast strony ktoś inny mógłby nadawać bardziej konceptualne i poetyckie, lecz bezpretensjonalne zarazem tytuły swoim akcjom i wystawom: *Było, jak było; Dobrze, dobrze, źle; To jest gdzieś takie*. Nie licząc Bas Jan Adera i kilku innych, tylko szu szu.

Wojciech Szymański



Fot. Thierry Bal

ANNA BOGHIGUIAN **I GOSHKA MACUGA** **TAGORE'S UNIVERSAL** **ALLEGORIES**

Rivington Place, Londyn
kurator: Grand Watson
18.09–23.11.2013

Zainteresowanie nieeksplorowanymi dotąd obszarami ludzkiej działalności jest we współczesnej sztuce metodą na dialog z historią, a także rodzajem metody badawczej, mającej ukazywać kompleksowość i uniwersalizm kultury, jednocześnie zwracającej uwagę na jej specyfikę w rejonach pozaeuropejskich. Podczas gdy w Tate Modern prezentowane były wystawy Ellen Gallagher, Saloui Raoudy Choucair i Meschaca Gaby, w małej galerii przynależącej do Institute of International Visual Arts (Iniva) Goshka Macuga i Anna Boghiguian złożyły artystyczny hołd bengalskiemu erudycie, pierwszemu azjatyckiemu zdobywcy literackiej nagro-

dy Nobla, Rabindranathowi Tagoremu (1861–1941). W Polsce znany jedynie wąskiemu gronu ekspertów, jest niezwykle ważną postacią dla XX-wiecznych Indii. Tagore zmodernizował strukturę tradycyjnego języka poezji, a w swoich poematach i pieśniach wyrażał głęboki humanizm, a także pacyfistyczne, kosmopolityczne, antynacjonalistyczne i antykolonialne podejście do relacji w świecie. W jego twórczości nie brak też refleksji nad metodami wychowania i nauczania, wywodzącymi się z modelu zachodniego; podkreślał on przede wszystkim fragmentaryczne traktowanie jednostki ludzkiej, pomijanie jej indywidualności, a także zerwanie harmonii między pojedynczą osobą a społeczeństwem oraz naturą. Wpływ tej niezwykle oryginalnej myśli można zaobserwować w twórczości wielu pisarzy spoza jego kręgu kulturowego: Pabla Nerudy, Gabrieli Mistral, Octavia Paa, José Ortegi y Gasset a czy Juana Ramóna Jiménez. Z jednym z jego dzieł wiąże się również biografia Janusza Korczaka, który 18 lipca 1942 roku wystawił wraz z dziećmi z Domu Sierot w warszawskim getcie sztukę Tagorego *Dak Ghar (Poczta)*. To alegoryczne dzieło, mówiące o śmierci jako drodze do duchowej wolności i uwolnienia się od doczesności, miało oswoić dzieci z ich okrutnym, nieuniknionym wówczas losem. Jest to jednocześnie najczęściej tłumaczone dzieło Tagorego o historycznym znaczeniu (André Gide tłumaczył je w Radio France w noc, gdy Niemcy zaczęli okupację Paryża), wokół którego Boghiguian stworzyła swoją instalację.

Wystawa *Tagore's Universal Allegories*, choć wynika z połączenia realizacji Macugi i Boghiguian, artystki pochodzącej z Kairu, to jednak jest to raczej dialog dwóch różnych artystycznych osobowości, będący efektem założenia kuratorskiego autorstwa Granta Watsona. Obie artystki uczestniczyły w ostatnich Documenta 13. w Kassel: Macuga zrekonstruowała stare fotografie wykonane podczas jednej z pierwszych wystaw w tym mieście, Anna Boghiguian zaprezentowała z kolei poetyckie akwarele – *Unfinished Symphony* (2012), które zestawiono z gwaszami zamordowanej w Auschwitz polskiej Żydówki, Charlotte Salomon. Płaszczyzną wspólną dla obu artystek jest fascynacja przeszłością i tajemniczymi związkami między różnymi sferami wiedzy i działalności ludzkiej. Podczas gdy prace Boghiguian nie były jeszcze pokazywane w Londynie w żadnej znaczącej galerii, Macuga dała się poznać publiczności jako artystka przeprowadzająca kuratorskie eksperymenty i tworząca własną historię sztuki w Galerii Sali Gia (*Cave*, 1999) i podczas *Gasworks (Picture Room)*, 2003). Tym razem obie na warsztat wzięły idee zawarte w twórczości niezaprzeczalnie wybitnego umysłu, jakim był Rabindranath Tagore. W swoich dziełach rozważał on zagadnienia ze sfery polityki (kosmopolityzm, nacjonalizm), edukacji i ekologii, a jako że był wszechstronnie uzdolniony, nie zabrakło w jego dorobku również malarstwa. Punktem wyjścia dla reinterpretacji spadku po Tagorem są jed-

na z jego sztuk oraz miejsce o nazwie Taking Santiniketan – utopijna społeczność a zarazem uniwersytet, założony przez myśliciela w Bengalu.

Ekspozycja skomponowana została z trzech części: pierwsza w sali PS1 – instalacja Anny Boghiguian, druga w sali PS2 – Goshki Macugi, ostatnia zaś stanowi dopełnienie prac artystek – jest to dokumentacja wyselekcjonowana przed Kalyan Kundu oraz Granta Watsona i Teresę Cisneros; wybrane przez nich zdjęcia Macuga zaaranżowała w fotograficzną opowieść o życiu Tagorego. Wydaje się, że instalacje obu artystek trudno rozważać w kategoriach czysto estetycznych czy nawet artystycznych, gdyż są one komentarzem do fascynującej osobowości Tagorego i intelektualnego spadku po nim. Same artystki występują tutaj w roli badaczek historii, a wykonane przez nie instalacje są jak znaleziska mające dokumentować przeszłość (i teraźniejszość). Trudno zresztą zmierzyć się z opowieścią o tak wpływowym człowieku, którego uznawać należy nie tylko za egzotyczną ciekawostkę, ale za istotną część krążącej między kontynentami myśli o wielkiej sile oddziaływania. Jak to więc często bywa w przypadku wystaw odwołujących widza do szerszego kontekstu historyczno-kulturalnego, artefaktów zaprezentowanych w Rivington Place nie można potraktować jako autonomicznych instalacji: duch Tagorego jest w nich mocno obecny, zwłaszcza w pracy kairskiej artystki.

Anna Boghiguian często pracuje na kanwie dzieł literackich i muzycznych, odkrywając związki między wizualnością a słowem i dźwiękiem. Tym razem punktem referencji stała się sztuka *The Post Office* z 1912 roku, opowiadająca historię śmiertelnie chorego chłopca o imieniu Amal (w polskim tłumaczeniu: Omol), wychowanego w domu wujka i oglądającego świat z perspektywy okna pokoju, z którego nie może wychodzić. Pomimo odosobnienia, chłopiec nie jest samotny, gdyż jego niezwykła pogoda ducha przyciąga do niego ludzi, którzy w rozmowie z Amalem poznają uczucia i emocje, które były im dotychczas zupełnie obce. Tytułowy budynek poczty stanowi dla chłopca inspirację do wyobrażeń o królu, być może symbolu jakiejś wyższej siły, przysyłającym do niego list. W ostatnich chwilach towarzyszy Amalowi dziewczynka o imieniu Szudha, czyli Ambrozja, co z greckiego oznacza nieśmiertelność. Umierający chłopiec pozostawia po sobie właśnie to, co nieśmiertelne – miłość, przyjaźń i dobro.

Centralnym punktem instalacji Boghiguian jest mała scena z kukielkami odgrywającymi sztukę Tagorego, pomiędzy którymi artystka umieściła słowa będące wolną interpretacją jego dzieła. Wokół sceny rozgrywa się pozostała część instalacji – rysunki, akwarele, podmalowane fotografie i mobile, odnoszące się pośrednio lub bezpośrednio do postaci występujących w tym wielowarstwowym dziele literackim, a także nawiązujące dialog z abstrakcyjnymi formami twórczości malarskiej samego myśliciela i jego wize-

runkiem. Całość instalacji jest niezwykle efemeryczna, niedosłowna i poetycka; na podłodze tłoczą się figurki kruków, w tle wisi wyszywana tkanina, a obok niej stoi szafka z książkami autorstwa Tagorego przetłumaczonymi na język angielski, którym towarzyszą notatniki i szkicowniki artystki.

Równolegle do instalacji z PS1 dwa piętra wyżej zbudowana jest ta autorstwa Macugi. *When was Modernism?* (2008) pokazywana była już wcześniej w Museum of Contemporary Art w Antwerpii (M HKA), a specjalnie na wystawę w Rivington Place została ona przearanżowana na potrzeby małej przestrzeni. Praca powstała jako reminiscencja podróży, jaką odbyła Macuga do Santiniketana w 2006 roku. Jest ona bezpośrednią (materialną i duchową) ewokacją kampusu przynależącego do szkoły artystycznej Kala Bhavan, założonej przez Tagorego w tym samym roku, co Bauhaus (1919), a będącej kolebką indyjskiego modernizmu. Tutaj centrum stanowi drzewo rosnące w kamiennej donicy, otoczonej kamiennymi ławkami. Ta drzewno-ławkowa kompozycja uważana jest niemal za symbol szkoły, dlatego została przez artystkę zrekonstruowana – samo drzewo zaś, wraz ze swoimi opadającymi liśćmi, stanowi swoiste wrota do świata, który wydawać się nam może tak daleki. Tymczasem pozbierane przez artystkę prace studentów, będące nierzadko ćwiczeniowymi bozzettami do rzeźb lub małymi makietami instalacji, przywołują na myśl prace wykonywane przez uczniów szkół artystycznych na całym świecie. To właśnie estetyka tych prac, ich formalna bliskość sprawiły, że Macuga postanowiła przywieźć je do Europy i odtworzyć ich otoczenie oraz atmosferę panującą w szkole. Tytuł instalacji, zaczerpnięty z eseju autorstwa indyjskiej historyczki sztuki, Geety Kapur, sugeruje przewrotną ideę przewodnią towarzyszącą tej pracy. Macuga po raz kolejny kwestionuje utarte w myśli o sztuce schematy, a przełamując granice geograficzne i kulturowe, ukazuje, w jaki sposób modernistyczny formalizm realizowany był poza jego ściśle wyznaczonym dotąd obszarem wpływów.

Symetryczne połączenie na wystawie dwóch tak różnych realizacji jest zabiegiem mającym być może wyrazić ideę zawartą w jej tytule, a więc ukazanie uniwersalizmu przesłań głoszonych przez Rabindranatha Tagorego. W całokształcie dorobku obu artystek jest jednak szczypta kosmopolityzmu i odrobina duchowości, czyli składniki obecne również w życiu i dziele bengalskiego twórcy. Instalacja Goshki Macugi, oparta na eksperymencie przeniesienia się w miejscu i czasie celem wypełnienia luki w refleksji nad konstruktami pojęciowymi w sztuce połączona z intuicyjnymi pracami Boghiguian, których sens należy odczytywać w ścisłym związku z Santiniketana i konkretnym dziełem Tagorego, budują szereg referencji do kultury XX wieku, która nie musi być zamknięta w wąskim gronie znanych nam pojęć, a przede wszystkim ważkich wyobrażeń. Nidosłowne odniesienia, które stają

się czytelne dopiero po zapoznaniu się z biografią i twórczością noblisty, stanowią sedno wystawy, która w zamierzeniu ma być częścią szerszego programu poświęconego twórczości Tagorego, realizowanego w Inwie we współpracy z londyńskim Goldsmith College, a także Dutch Art Institute z Arnhem i NGBK z Berlina. *Tagore's Universal Allegories* to zatem przystawka do dania głównego – serii wykładów i dyskusji, mających angażować badaczy z Indii i Europy we wspólnym zamierzeniu odzyskiwania zagubionych fragmentów dyskursu kulturowego.

Magdalena Zięba



Stedelijk Museum, Amsterdam

PAULINA OŁOWSKA

AU BONHEUR DES DAMES

Muzeum Stedelijk, Amsterdam
kurator: Leontine Coelewij
21.09.2013–27.01.2014

Dla Pauliny Ołowskiej ważne są relacje z ludźmi, dynamika miejsc oraz ich nostalgiczny potencjał.

Od kilku lat konsekwentnie rozwija swój własny język artystyczny, łącząc różnorodne media: malarstwo, *performance*, instalacje i obiekty. Porusza się w zaskakująco odmiennych stylistykach i okresach historycznych, które ze sobą swobodnie sampluje – interesuje ją malarstwo Zofii Stryeńskiej, teatr lalkowy i moda punkowa... Dla jej sztuki charakterystyczna jest cyrkulacja motywów. Na obrazach i kolażach często pojawiają się modnie ubrane modelki czy strony z magazynów *lifestyle*'owych. Prace pokazywane w salach amsterdamskiego Stedelijk złożyły się na bardzo konsekwentną narrację, mimo że pochodzą z różnych

BŁADZIĆ JEST RZECZA

STUDIO BETON

FONTARTE

JANUSZ ŁUKOWICZ

MALDOROR

KARINA MARUSIŃSKA

MOOD DESIGN

NEW ROMAN

OSKAR ZIĘTA

YETI

6.12.2013 - 26.1.2014

lat. Część z nich należy do kolekcji muzeum, jak seria *Accidental collages* (2004) i obraz *Polowanie* (2011), niektóre powstały specjalnie na wystawę, *Café bar* wyprodukowany dla Muzeum Narodowego w Krakowie pojawia się w zupełnie nowej odsłonie.

Centralną częścią ekspozycji jest tytułowy mural *Au Bonheur des Dames*, który odsyła do powieści francuskiego pisarza Emila Zoli wydanej w cyklu *Rougon-Macquartowie* w 1883 roku. Akcja książki rozgrywa się w XIX wieku w domu handlowym. Zola opisuje upadek drobnego handlu, relacje społeczne w rodzinie, odwołuje się do koncepcji utopijnego socjalizmu i początków kapitalizmu. Wątki podjęte w powieści francuskiego pisarza znajdują swoje rozwinięcie w narracji wystawy. Obraz na ścianie został wykonany wspólnie z legendarną Mick la Rock, która jest jedną z pierwszych artystek graffiti na świecie. Jeden z jej ostatnich projektów polegał na współpracy z grupą kobiet robiących na drutach, czego efektem była spektakularna wystawa wykonana w technice graffiti. Napis na wystawie Pauliny Ołowskiej jest hybrydą stylu la Rock wypracowanego w latach 80. oraz różnych stylów „kobiecego” *street artu*, nawiązuje również do twórczości Kazimierza Malewicza i Emila Zoli. Specyficznie rozumiana lokalność i współpraca z innymi artystkami jest bardzo ważnym elementem strategii. Paulina Ołowska pracowała między innymi z Bonnie Campin, Frances Stark oraz z Lucy McKenzie, z którą współtworzyła w Warszawie projekt *Nova Popularna* (2003), będący rekonstrukcją artystycznego salonu z lat 60.

Ekspozycja w Stedelijk została zbudowana na zasadach *mise-en-scène*, gdzie każda praca jest istotnym elementem całości. Kolaż miejskich neonów z lat 60. tworzy wizualną, niemalże abstrakcyjną mapę motywów ulicznych, gdzie nakładają się na siebie ludzkie sylwetki, kieliszki z musującymi napojami oraz ikony informacyjne. Instalacja jest obietnicą miasta, które nigdy nie śpi. Przetworzony motyw z neonu *Siatkarka* funkcjonuje jako autonomiczna forma rzeźbiarska. Obrazowi *Polowanie* przedstawiającemu portret modelki w modnym, ręcznie wykonanym sweterku z magazynu „Burda” z lat 80. towarzyszy gabłota z wycinkami z kobiecych gazet oraz dzierganymi na drutach ubraniami. W *Accidental collages* artystka wykorzystała prywatne fotografie, zdjęcia mody, architektury i strony z magazynów „Ty i Ja”. W przestrzeni wystawy, niczym miejskie ekspozytory w przestrzeni miasta, ustawiono obrazy na ruchomych konstrukcjach. Na jednym z nich widnieje lista warszawskich neonów, na innym popularny motyw krzyżówki (*Crossword Puzzle with Lady in Black Coat*, 2009). W dyptyku z napisem *Wszystko dla Pań* użyto charakterystycznego kroju, który przywołuje kobiece pisma z lat 60.

W osobnej sali znajduje się nowa wersja pracy *Café Bar*, która w Krakowie anektowała taras oraz jedną z sal Muzeum Narodowego. Praca nawiązuje do historii baru kawowego, mieszczącego się na

dachu budynku, który dziś nie jest udostępniany dla publiczności. Niegdyś było to miejsce spotkań, gdzie odbywały się również wystawy prac artystycznych stworzonych przez pracowników instytucji.

W Stedelijk zaprezentowane zostały rysunki „dokumentujące” wernisaże w kawiarni, wykonane w typowej dla artystki stylistyce. Na przeciwnej ścianie umieszczono obraz przedstawiający sesję fotograficzną, której bohaterką jest modnie ubrana modelka. Obraz wykonano zgodnie z wymiarami kawiarnianej witryny. Na tafli czarnego szkła stoją repliki krzesel ozdobione malowidłami w manierze modernistycznej. Meble zostały wykonane na wzór tych znalezionych przez artystkę w muzealnym magazynie w Krakowie.

Prace Pauliny Ołowskiej stają się coraz bardziej teatralne, scenograficzne i jednocześnie wielowątkowe. Nostalgiczny *bricolage* w Muzeum Stedelijk proponuje krytyczne spojrzenie na zjawisko konsumpcjonizmu i przestrzeni publicznej, ale w wersji kobiecej. Wystawa próbuje odpowiedzieć na pytania: jak zmienia się natura życia prywatnego, jakim wizualnym przemianom podlega przestrzeń zawłaszczona przez konsumpcję, jaki krytyczny potencjał kryją w sobie współczesne dizajn i moda. Na wystawie znajdziemy bogate nawiązania do estetyk bliskich artystce, szczególnie do czasów dzieciństwa spędzonego w Polsce i okresów powrotów do rodzinnego kraju. Ołowska spędziła wiele lat za granicą, kształcąc się i pracując w różnych kontekstach, co zapewne uformowało jej kolażowy sposób wypowiedzi artystycznej. Ekspozycji *Au Bonheur des Dames* towarzyszy właśnie wydana przez JRP/Ringier książka pod tytułem *BOOK*, która zbiera dotychczasowe projekty Pauliny Ołowskiej. W publikacji znajdziemy bogaty materiał ilustracyjny, esej Jana Verwoerta oraz rozmowę z artystką przeprowadzoną przez Adama Szymczyka.

Joanna Zielińska



WYZWOLONE SIŁY. ANGELIKA MARKUL I WSPÓŁCZESNY DEMONIZM

Muzeum Sztuki w Łodzi
kurator: Jarosław Lubiak
6.09–10.11.2013

Angelika Markul już dawno dała się poznać jako twórczyni spektakularnych instalacji, w których stosuje rozwiązania o scenograficznym charakterze. Z jej prac często emanuje aura tajemniczości, która ma wywołać u widzów poczucie zagrożenia i niepokoju. Wystawa w ms¹ w Łodzi nie odbiega od tej poetyki. Choć wszystkie prace prezentowane na wystawie są nowe i powstały w tym roku, Markul znów daje się poznać jako artystka z ciągłymi do oniryczności i teatralnych efektów.

Wystawa Markul zajęła całe piętro ms¹ i została podzielona zasadniczo na dwie części, składające się jednak na jedną narrację. Jej bohaterem był demon – mroczna siła, która, jak chce to widzieć artystka, siedzi w człowieku i otaczającej go naturze. Jego symboliczne przedstawienie witało zwiedzających na samym początku wystawy, ukryte pod postacią rzeźby (*Untitled*, 2013): obłej, woskowej formy, przyniecionej do ściany solidnym metalowym prętem. Z pręta zwisały skórzane pasy przypominające bicz. Demon Markul nie jest czymś do końca nazwanym, ale forma, w jaką jest ujęty, wydaje się swojska.

Po prawej stronie uwagę przyciągał ciemny korytarz w całości pokryty pogiętą, ciemną folią. Na jego końcu trwała projekcja filmu *Land of Departure* będącego rejestracją rozgwieżdżonego nieba nad pustynią Atacama w Chile. Rzucony na całą ścianę monumentalny obraz nieba miał uświadczać ogrom kosmosu. Na filmie widać wyraźnie, jak gwiazdy przesuwają się po niebie – a raczej, że to Ziemia powoli obraca się wokół własnej osi. W sztuce Markul człowiek jest tylko częścią większego procesu, który można określić jako spektakl pierwotnych i kosmicznych żywiołów. W dalszej części wystawy można było znaleźć między innymi efektowne płyty ściennie z zoomorficznymi płaskorzeźbami, wykonanymi z wosku i futra. Do ich podświetlenia Markul zastosowała świetlówki, które były jedynym źródłem światła w czarnych wnętrzach galerii.

Ciemna aranżacja wystawy Markul służyła budowaniu nastroju, czasem jednak także estetyzacji. Instalacja *Witamy w Fukushimie* złożona była z filmu i dwóch fotografii przedstawiających obrazy japońskiego miasta zniszczonego przez tsunami. Markul umieściła fotografie za zaciemnioną szybą, przez co tragiczne widoki stały się bardzo słabo widoczne. Jak wyjaśniła mi artystka, ten zabieg miał na celu wyczyszczenie zdjęć z dziennikarskich efektów. W ten sposób relacja Markul z Fukushimy nie może być postrzegana jako reportaż, ale staje się artystyczną opowieścią o niszczących siłach natury. Dużo bardziej przejmująca była jednak instalacja *Help*, w której zwiedzający zostali skonfrontowani z całkowitą ciemnością i głosami ludzi rozpaczliwie wołających o pomoc. Dźwięki te przechwyciła satelita 11 września 2001 roku – głosy należą do ofiar zamachu na World Trade Center. Tuż obok instalacji artystka zaprojektowała swoisty pokój wytchnienia, przypominający korytarz w grobowcu.

Mrocznej estetyce wymykała się tylko jedna część wystawy – instalacja *Bambi w Czarnobylu*. Nawiązując do zaśnieżonych widoków opuszczonego miasta, które Markul zarejestrowała na taśmie filmowej podczas swojej podróży do Czarnobyla, artystka zaaranżowała jedną z sal całkowicie na białą. Niepokojący nastrój filmu z wyprawy miała dodatkowo potęgować muzyka Francka Krawczyka, w którą został wpleciony fragment ścieżki dźwiękowej z kreskówki *Bambi* brzmiący jak tykanie detektora jądrowego. W sali ustawiona została także konstrukcja składająca się z pochylonych słupów i białej, obłej formy przypominającej hałdę śniegu. Tutaj znów dało o sobie znać upodobanie artystki do kreacji wystudiowanych wewnątrz na granicy teatralnych dekoracji.

Wystawa Markul w ms¹ prezentowała się bardzo efektownie, ale mogła budzić też kilka pytań. W swojej opowieści o „siłach demonicznych” artystka chętnie zwraca się ku wydarzeniom o dużym znaczeniu politycznym i społecznym (Czarnobyl, Fukushima, atak na World Trade Center) – ale najwyraźniej tylko po to, żeby potraktować je jako estetyczną anegdotę. Jak takie zagranie może budzić jakiegokolwiek emocje, o „poczuciu niepokoju i zagrożenia” nie wspominając? Prace Markul wydają się całkowicie apolityczne i jeśli gdzieś należy upatrywać walorów tej sztuki, to w wymiarze technicznym. Artystka przywiązuje bardzo dużą wagę do materiałów, z jakich powstają jej prace, a wybory Markul bywają nietuzinkowe (np. jedna z instalacji wykorzystywała materiał, z którego powstają statki kosmiczne). Jej rzeźby są niezwykle haptyczne, wręcz pociągające, a ich organiczny charakter zaprasza do interakcji. Niestety, jak uświadomiła mnie artystka, prac tych lepiej nie dotykać, ponieważ łatwo ulegają zniszczeniu, a są bardzo kosztowne. Więc znów: zamiast emocji, odnajduję w tej sztuce opakowany w „mroczną” estetykę dystans. Czyżby Angelika Markul, szukając demonicznych sił, przy okazji ich nie ujarzmiła?

Karolina Plinta



Dominika Olszowy, Tomasz Mróz, R.I.P., 2013, wideo

Siódmy numer „MOC AK Forum” pod redakcją Sylwii Chutnik inspirowany jest trzydziestą wystawą Rady Europy *Potrzeba wolności. Sztuka europejska po 1945 roku.*

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Dofinansowano
ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

W numerze między innymi:

- > **felieton Małgorzaty Rejmer**
- > **wywiady z Jekateriną Samucewicz i Bodo Koxem**
- > **esej wizualny Marii Peszek**
- > **komiks kolektywu Dream Team**
- > **wkładka edukacyjna autorstwa Alicji Rogalskiej**



BEZ TYTUŁU (Z SERII DEMONTAŻ)

Bownik

150 × 142 cm, wydruk archiwalny na podłożu dibond, 2012

S. 118

PAWEŁ BOWNIK, KAŻDA IMITACJA ZAWODZI

Galeria Starter, Warszawa
Pałac Branickich, Warszawa
tekst: Adam Mazur

S. 119

GRZEGORZ KOWALSKI, KLISZE AMERYKAŃSKIE

Pola Magnetyczne, Warszawa
tekst: Piotr Drewko

S. 120

TOMASZ KOWALSKI, OBRAZY I ASAMBLAŻE

Galeria Dawid Radziszewski, Warszawa
tekst: Konrad Schiller

S. 121

WOJCIECH PLEWIŃSKI, RONIT PORAT

REMINISCENCJE / HIPPOCAMPUS

Asymetria, Warszawa
tekst: Aleksander Kmak, Zofia Krawiec

S. 123

NOWE OBYCZAJE

Galeria Stereo, Warszawa
tekst: Karolina Plinta

S. 124

AGNIESZKA KALINOWSKA, ŚCIANA WSCHODNIA

BWA Warszawa
tekst: Anna Diduch

S. 125

NATALIA LL, DOING GENDER

lokal_30
tekst: Katarzyna Wąs

S. 126

OSKAR DAWICKI, O JEDNĄ PRACĘ ZA MAŁO

Galeria Raster, Warszawa
tekst: Piotr Słodkowski

PAWEŁ BOWNIK

KAŻDA IMITACJA ZAWODZI

Galeria Starter, Warszawa: 27.09–31.10.2013
Pałac Branickich, Warszawa: 27.09–06.10.2013

Tytuł wystawy Bownika *Każda imitacja zawodzi* inspirowany jest wierszem szwedzkiego poety Larsa Gustafssona *Żywi i umarli*. To ważne, gdyż intertekstualny charakter ma cała wystawa, podzielona na dwie zasadnicze części – w Galerii Starter i w Galerii Prezydenckiej Pałacu Branickich. Na wystawę składa się w sumie kilkanaście średnio- i wielkoformatowych fotografii z cykli *Demontaż* i *Koleżanki i koledzy* oraz jedna trzydziesto-sekundowa projekcja wideo.

Bownik czytający poezję Gustafssona to ten sam Bownik, którego publiczność może pamiętać z poprzednich, skoncentrowanych na kulturze gier komputerowych wystaw *Gamers* (w nieistniejącej już Yours Gallery w 2009 roku) i zorganizowanej w Starterze ekspozycji *E-słodowy* (2012). Artysta zarzucił zainteresowanie gramami, ale pozostała mu fascynacja młodzieżą widoczna w prezentowanym na Warsaw Gallery Weekend ekspozycyjnym dyptyku. W mocy pozostaje również sposób pracy, niezwykle przemyślany, staranny i nade wszystko świadomy istniejących konwencji przedstawiania. Jeśli w *Gamers* Bownik nicował socjologiczny dokument i fotografię kryminalną, to w *Koleżankach i kolegach* gra z historią kina, kliszami z historii fotografii, kalkami z malarstwa dawnego. Jeśli w *E-słodowym* przyglądał się tworzonemu przez graczy funkcjonalnym obiektom i próbował przetwarzać je na swój sposób, to w *Demontażu* metodycznie dokonuje sekcji roślin tylko po to, by na powrót móc je złożyć, możliwie wiernie odtworzyć, sфотографować i pokazać zdjęciu publiczności.

Bownik układający kwiatowe kompozycje jest niewiarygodnie sztuczny, zaskakująco piękny i uwodzicielski. Nie trzeba wcale znać historii fotografii kwiatów od Atkins, Blossfeldta, Alvareza Bravo po Sudka, Arakiego i Kannisto, żeby cieszyć oko tymi obrazami, ale jeśli już ktoś tę historię zna, to z obcowania z fotografiami Bownika będzie miał przyjemność podwójną, nie tylko zmysłową, ale też – by tak rzec – intelektualną. Jeśli dziś nie można bez ryzyka taniego sentymentalizmu i pustki dekoracyjności fotografować ot tak sobie kwiaty, to można zawsze z tą przemożną tradycją i własną niemożnością zagrać – zdaje się mówić Bownik w *Demontażu*.

Gdy odkryjemy *clue* serii *Demontaż*, kwiaty wciąż wydają się piękne, ale stojący za nimi koncept wędnie wraz każdym kolejnym obrazem z serii. Wiedział to Bownik, więc by nie zmęczyć widza, zaproponował na wystawie połączenie fragmentów *Demontażu* z dużo bardziej różnorodnym, a nawet eklektycznym cyklem. *Koleżanki i koledzy* to za wyjątkiem jednego dyptyku zdjęcia pojedyncze, białe-czarne i barwne, portrety i martwe natury. Pomimo wielkiej różnorodności ekspozycja

w Pałacu Branickich okazała się zaskakująco spójna, choć momentami ryzykownie spektakularna. Mankamentem było odroczenie, czy też przemieszczenie puenty, która – ze względów lokalowych – wybrzmiewała w siedzibie galerii na Muranowie. Cóż, Galeria Starter z pewnością do największych w mieście nie należy, a jeśli chce się pokazywać prace tego formatu, przydałaby się faktycznie przestrzeń o odpowiedniej skali.

Wszystkie fotografie Bownika są wyraźnie inscenizowane i już nieco mniej wyraźnie inspirowane przez – jak to się w czasach galopującego postmodernizmu mówiło – „teksty kultury”. Nie chodzi tu jedynie o Gustafssona, ale na przykład o inspirację obrazem *Józef Bary* Jacquesa-Louisa Davida stojącą u źródeł mrocznego portretu leżącego na ziemi w obitej ćwiekami skórzaną odzieży młodzieńca (*Józef*). *Każda imitacja zawodzi* to w wypadku Bownika nie tyle melancholijne *credo* postmodernisty, co raczej zaproszenie i wskazówka do poszukiwania źródeł prezentowanych na wystawie obrazów. Jednak Bownik dystansuje się od modnych co najmniej od lat 70. pastiszowych powtórzeń i pragnie uniknąć za wszelką cenę łatwizny inscenizacji, a więc utrudnia, komplikuje, przemieszcza, do tego stopnia zacierając ślady, że w wielu wypadkach bez pomocy autora widz nie jest w stanie odnaleźć ukrytych referencji. Może to i dobrze. W ten sposób zmuszony jest poddać się i podziwiać formę lub stworzyć własne, nietrafne i niepoprawne interpretacje.

Koleżanki i koledzy w pewien sposób używają metody demontażu tradycyjnych modeli przedstawiania rzeczywistości (portret, martwa natura) i dialogują z historią sztuki, historią kina i – *last but not least* – fotografii (czytelne odniesienia do szkoły düsseldorfskiej czy Thomasa Demanda). Trochę to wszystko brzmi jak echo odległego już od współczesności – ale chyba na powrót coraz modniejszego – postmodernizmu.

Żywi i umarli czytani przez Pawła Bownika otwierają namysł nad wystawą, ale też domykają ekspozycję. W jednej z salek Startera artysta umieścił projekcję wideo, na której widzimy dziewczęcą dłoń wodzącą po blacie stołu. Uważny widz odczyta słowa, w jakie układają się niewidzialne litery: „wyraża tęsknotę”. To niedokładny cytat z Gustafssona. Dla zasady warto przytoczyć końcową część wiersza, z której również zaczerpnięty został tytuł, a brzmi to następująco: „Wszystko, co imituje życie, zawodzi, / nie zmyli nas. / Ale wszystkie te rzeczy, kryształ, / zabawki, trębacz / wyrażają żal, tęsknotę. / Ona nie jest udawana. / Czujemy to od razu. / Pamiętając siebie”. Dopiero lektura wiersza ujawnia różnicę w rozumieniu „imitacji”, która w galerii sztuki współczesnej, a więc także na wystawie Bownika, natychmiast odsyła do... sztuki, nie do życia. Świadomość tego przychodzi w momencie, gdy wzrok odrywa się od dzieł sztuki, także Bownika, i gdy czas wyjść z galerii na zewnątrz. Czujemy to od razu. Pamiętając siebie.

Adam Mazur



GRZEGORZ KOWALSKI

KLISZE AMERYKAŃSKIE

Pola Magnetyczne, Warszawa
26.09–16.11.2013

Grzegorz Kowalski Stany Zjednoczone odwiedził dwukrotnie. Po raz pierwszy w 1968 roku, w drodze powrotnej z międzynarodowego sympozjum rzeźbiarskiego z okazji Olimpiady w Meksyku, oraz na przełomie lat 1970/1971, gdy wyjechał na roczne stypendium uniwersyteckie do miasta Urban. Artysta wkroczył wówczas w świat wszechobecnych „wizualiów” zdominowany przez żywo funkcjonującą demokrację. Makroskala owego zjawiska oraz porównanie go z doświadczeniem życia w państwie komunistycznym zrodziły pytania o status i rolę artysty w strukturze totalitarnej. Był to również przełomowy moment dla aktywności artystycznej Kowalskiego. Pierwsze oznaki owej transformacji uwidoczniły się już wcześniej – miały pośredni związek ze społeczną i polityczną rewoltą roku 1968. Przeświadczenie o jednoczesnym aktywizmie oraz izolacji intelektualnej zostało wówczas bezpowrotnie pogrzebane. Z funkcjonowania w mikrospołecznej skali o charakterze wspólnotowym, w silnej opozycji do tego co na zewnątrz, co związane ze strukturą polityczną państwa, środek ciężkości jego działań artystycznych został przeniesiony na aktywności odległe od utopii uczestnictwa w „nierzeczywistości”. Pobyt Kowalskiego w państwie amerykańskim, o władniętym wolnością jednostki i mediów, przyspieszył zmianę postawy artysty, który całkowicie odrzucił piętno żelaznej kurtyny.

„Abstrakcyjne szaleństwo obrazu i dźwięku jednoczącego wszystko w drgającą magmę (...), w kabynie operatora długowłosego chłopak obsługuje prostą aparaturę: pod wielkim epidiaskopem ręcznie naciska soczewki, między którymi rozgnięta barwioną wodę i oczka oleju (...). Ogień, napalm, zielona dżungla i narzędzia wojny, fruwające kawałki ziemi, zbliżenia na zmęczone twarze żołnierzy. Psychodeliczną bajkę

przerzywa wrętem z rzeczywistości”. Tak Grzegorz Kowalski w liście do swoich studentów relacjonował proces poznawania Ameryki. Artystę fascynowały nowojorski permanentny festiwal uliczny, zrewoltowana młodzież oraz wyzwolenie obyczajowe. Ameryka stała się jednak czymś więcej niż chęcią konfrontacji fikcji z rzeczywistością czy rejestracją doskonale skadrowanych wycinków amerykańskiej utopii. Twierdząc, że pole sztuki jest najciekawszym narzędziem do przeprowadzania doświadczeń, artysta zdecydował się na surową refleksję nad ikonosferą państwa zdominowanego przez wolność i dynamiczną mobilność społeczną. *Klisze amerykańskie* to rezultat obserwacji zjawisk wizualnych obecnych w tamtejszej rzeczywistości. Artysta abstrahuje je, poddaje archiwizacji i analizie. Kowalski używa w tym celu obrazów popkultury, zdjęć z prasy, fotograficznych reprodukcji magazynów oraz wycinków z gazet. Pozostaje przy tym wierny swojemu sposobowi pracy, używając różnych mediów i dziedzin sztuki: malarstwa, kolażu, fotografii, sitodruku czy wideo. Natomiast kolekcjonując bogatą ikonosferę USA, artysta odchodzi od dobrze mu znanej sztuki niekonwencjonalnej i efemerycznej, w której dominują działania, instalacje, zdarzenia. Wystawa w Polach Magnetycznych ma dzięki temu charakter solidny i stały. Wydzwięk prac Kowalskiego jest dwubiegunowy. Widz ma do czynienia z eksploatacją amerykańskiej kultury i jej symbolizmu poprzez barwne fotografie ulicy, antywojenne rysunki, *newage’ową* poetykę, reklamę i erotykę. Wszystko to przypomina dziennikowe zapiski artysty, który filtruje wizualne świadectwa swojego pobytu w nieznanym mu dotąd rzeczywistości. Pod płaszczem analizy amerykańskiego społeczeństwa kryje się jednak refleksja dotycząca różnicy w funkcjonowaniu państw totalitarnych oraz demokratycznych i towarzyszących im struktur społecznych. Wystawa opiera się więc na kontradycji pomiędzy dwoma różnymi światami – jednym pełnym wrzenia kulturalnego i społecznego, oferującym wolność tworzenia i myślenia, oraz drugim, wyrastającym z doświadczeń artysty, ukrytym i zawołowanym, zniewalającym umysł i ciało jednostki. Kowalski buduje narrację poprzez dopuszczenie do głosu obcego elementu – zastanej i nieznanym mu wcześniej „funkcjonującej demokracji”, która nadaje polityczny ton jego obrazom. Dzięki temu możliwa jest konfrontacja z żywym i wylewającym się kapitalizmem będącym *spiritus movens* wystawy.

Klisze amerykańskie to zbiór prac trudno poddających się klasyfikacji – zarówno tej stylistycznej, jak i gatunkowej. W przypadku materiałów prezentowanych na wystawie widocznym zabiegiem jest specyficzny sposób konstrukcji dzieł oraz ich prezentacji. Wizje artysty (artysty jako projektanta przedmiotów) materializują się między innymi w postaci *Żywego kolażu* (1975). Zawiera on reminiscencje struktury warstwowej pierwowzoru dzieła – zamkniętych w ramki kolaży zawierających oryginalne gazety amerykańskie i druki z okresu 1970–1971. Dodatkowo nasz wzrok

napotyka wyciętych z kartonów po mleku futbolistów, fragmenty zapisków, zdobyte fotografie reporterskie. Tworzone w ten sposób obrazy mają silnie mobilny charakter. Artysta dzięki użyciu słowa pisanego w formie listów czy budowaniu serigrafii z eksponowanych w gablocie dokumentów powiela sytuacje wizualne, zmuszając obraz do ciągłej cyrkulacji w świadomości odbiorcy. Proces permanentnego przetwarzania obrazów jest widoczny również w prezentowanej na wystawie pracy wideo. Nakładające się na siebie fotografie mają silnie historyczny wydźwięk, odwzorowują stan umysłu artysty i jego poczucie bycia wyobcowanym. To moment, w którym oprócz zachwyty nad możliwościami demokracji, wolności i mobilności zachodniego świata do świadomości artysty-emigranta przedziera się perspektywa powrotu do rodzimego kraju (klarowna materializacja tej wizji dokonuje się w postaci systematycznie prowadzonej korespondencji ze studentami).

Po tych doświadczeniach Grzegorz Kowalski powraca do Polski zrewoltowany – ze świeżym i progresywnym podejściem zarówno do działań artystycznych, jak i aktywności pedagogicznej. Propaguje idee prowokowania przeżyć, sytuacji, zdarzeń. Adaptuje koncepcję formy Gombrowicza pozwalającej na zrozumienie i wykorzystanie zachowań społecznych warunkowanych światopoglądem, otoczeniem, psychiką jednostki. Uczestniczy w zakładaniu Galerii Repassage.

Piotr Drewko

Galeria Dawid Radziszewski



TOMASZ KOWALSKI

OBRAZY I ASAMBLAŻE

Galeria Dawid Radziszewski, Warszawa
27.09–26.10.2013

Przywilejem wystaw w prywatnej galerii (szczególnie niewielkiej prywatnej galerii) jest to, że galerzysta chętnie spotyka się z publicznością. Tak też jest w Galerii Dawid Radziszewski. Podczas wystawy Tomasza Kowalskiego *Obrazy i assemblaże* dałem się „oprowadzić” Radziszewskiemu po ekspozycji. Po przebyciu kilkunastu kroków w towarzystwie galerzysty obejrzeliśmy cały pokaz, na który składa się sześć obrazów. Podczas krótkiego spaceru galerzysta dużo uwagi poświęcił temu, jak dobrze wystawa została powieszona i wymierzona. Cóż, nie da się ukryć, że wszystko wyglądało tip-top. Szczególnie praca powieszona na kracie, przepraszam – przykręcona do kraty. Nie pomnę już o jakiej średnicy wiertła użył Dawid do przewiercenia dziur w szczebelku stalowej kraty, ale obraz sprawiał wrażenie solidnie zamocowanego na ażurowej konstrukcji. Radziszewski kontynuując zapoznanie mnie z instalacyjnymi rozwiązaniami w galerii, zwrócił uwagę na pracę Kowalskiego perfekcyjnie wpasowaną we wnękę. Wnękę, która powstała z myślą o tym obrazie. Między ramą a ścianami były jedynie milimetrowe odstępy. (Uwaga techniczna – regips ma maksymalnie trzy metry wysokości). Z krótkiego oprowadzania wyciągnąłem wniosek, że fuszarka nie jest domeną Radziszewskiego.

Pomijając aspekty konstruowania ekspozycji, warto jednak skupić się na samej prezentacji nowych prac Tomasza Kowalskiego. W informacji o wystawie Dawid Radziszewski umieścił zamiast opisów fragment dość surrealistycznego tekstu Andrzeja Szpindlera. Niestety, ta poetycka opowieść nie pomaga nam odnaleźć się w narracji Kowalskiego. Jednak rozmowa z galerzystą nasunęła mi trop do rozszyfrowania tej malarskiej historii. Można pomyśleć, że artysta stworzył awanturniczą opowieść życia detektywa, dziennikarza śledczego czy szpiega. Wszystko zaczyna się od sceny z pędzącym po równi pochyłej dziecięcym wózkiem. Nikogo nie ma w pobliżu, tylko szarobury mur i lecący na łeb na szyję jaskrawopomarańczowy wózek, którego burtę kurczowo ścisła dziecięca rączka. Dynamikę tego obrazu podkreśla jeszcze bardziej romboidalny kształt blejtramu.

Domyślać się tylko można, że wystająca rączka należy do naszego bohatera, który kilka lat później dostaje swoją pierwszą „pałę” do dziennika. Ocenę wpisana przez szponiastą, monstrualną dłoń z krwistoczerwonymi paznokciami, należąca do wyjątkowo antypatycznej nauczycielki. Ta scena, będąca koszmarem niejednego dziecka, przedstawiona jest na drugim z obrazów pt. *Jedynka*. Praca skalą i tematyką trochę przeraża, co

powoduje, że łatwo nie zauważyć wetkniętego u góry, między ramę a płótno, czarnego ołówka.

Życie bohatera naszej opowieści nabiera tajemniczości wraz z kolejnymi obrazami. Zapewne przeskakujemy kilka lat i stajemy w sytuacji inwigilacji z ukrycia. Zza odwróconej do góry nogami gazety wpatruje się w nas para oczu. To następna praca – *Maska*. Trudno nie oprzeć się wrażeniu, że obserwujący nas szpieg z pewnością lekcję wywiadowcze pobierał u inspektora Clouseau z *Różowej Pantery*. Nie wiemy tylko, czy nasz bohater obserwuje, czy jest obserwowanym.

Pewne wskazówki o tym, jaką drogę życiową obrał, można odnaleźć w pracy *Telefon* (to ten obraz świetnie wpasowany we wnękę). W dusznym, zadymionym pokoju, za biurkiem, wygodnie rozparty, z nogami wywalonymi na blat siedzi mężczyzna w okularach. Znaczną część twarzy przysłania mu gazeta, widzimy tylko grube oprawki okularów i brązowe oczy. Zza gazety unosi się stróżka papierosowego dymu, zapewne to Marlboro, wzięte z leżącej na biurku paczki. W biurze panuje rozgardiasz. Pootwierane szuflady, z których wystają jakieś papiery, wywalone na blat nogi gniotą kolejną partię dokumentów. Nad wszystkim dominuje żółty, przeskalowany telefon. W głębi obrazu po lewej stronie typ w żółtej koszuli, z przymkniętym okiem, sięga nienaturalnie długą ręką do żaluzji. Dwooma palcami rozchyła je i wskazuje na znak – liczbę 35? tajlandzką literę? – trudno stwierdzić. U dołu żaluzji wylania się profil mężczyzny, widzimy jedynie oko, nos i podbródek. Dziwne rzeczy dzieją się w tym biurze. Jedno jest pewne: oczy zza gazety łączy coś z grupą mężczyzn i żółtym telefonem.

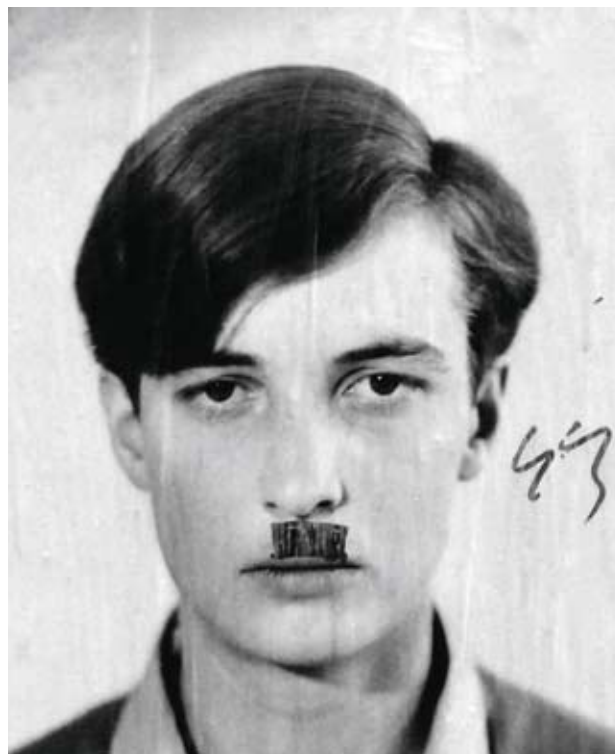
Niemal każda przygoda z tajniackim inwigilowaniem musi zakończyć się w kiciu. Taką też scenę ukazuje przedostatni z obrazów – ten przykręcony do szczebelków kraty. To raczej bukoliczno-komiczna scena rodzajowa znana z filmów o Flipie i Flapie. Dwóch klawiszów o rachitycznych posturach przerywa partyjkę kanasty, aby sprawdzić jak się mają skazańcy. Ci natomiast, błogo pochrapując, zapomnieli o bożym świecie. Wszystko jest zabawnie przerysowane. A obraz przypomina powiększoną kartę pocztową.

Historia naszego szpiega, detektywa czy dziennikarza śledczego się gmatwa. Niczego nie rozwiązuje ostatnia z prac skryta w biurze galerii. To uchwycony w dużym zbliżeniu fragment zeszytu szkolnego z marginesem. U dołu kartki garbi się powyginana postać. To człowiek-litera „S”. Z trudem mieści się między liniami, ale zgrabnie nie wychodzi poza margines. Wróciliśmy do szkoły, czyli cała ta szpiegowsko-tajniacka historia to sposób na szkolną nudę. Nudę, za którą dostać można jedynekę, jak malowaną.

Wystawa Tomasza Kowalskiego *Obrazy i asamblaż* w Galerii Dawid Radziszewski była pokazem luźnym w pozytywnym rozumieniu tego słowa. Wszystkie prace miały w sobie siłę przerysowania i pewnej naiwności. Z przymrużeniem oka odwołująca się do komedii szpiegowskich i blichtru PRL-owskich seriali

policyjnych w stylu *07 zgłoś się* czy *Życie na gorąco*. Tomasz Kowalski przygotował dobry materiał, a wszystko idealnie zmontował i powiesił galerzysta Dawid Radziszewski, który podobno wydaje książkę o instalacji wystaw dla tych mniej biegłych w kunszcie.

Konrad Schiller



**WOJCIECH PLEWIŃSKI,
RONIT PORAT
REMINISCENCJE /
HIPPOCAMPUS**

Asymetria, Warszawa
27.09–26.10.2013

Wystawy prezentowane w ramach tegorocznego Warsaw Gallery Weekend konsekwentnie przekierowują spojrzenie w przeszłość. Bywa to irytujące i powoduje ból głowy, ale czasami, chociaż raczej rzadko, prowadzi do bardzo interesującego odkrycia. Takim odkryciem okazała się artystka Ronit Porat z Tel Awiwu, prezentowana przez Galerię Asymetria. Galeria przedstawiła fotografie Porat w zestawieniu z fotografiami od dawna dobrze wszystkim nam znanego Wojciecha Plewińskiego. Już na początku należy za-

znaczyć, że prace Ronit Porat zmiatają kompozycje fotograficzne Plewińskiego silnym podmuchem kobiecej energii i młodości. I chociaż o trafności zestawienia ze sobą tych artystów można dyskutować, z łatwością odnajdziemy wspólne rysy w ich twórczości. Zarówno jedno, jak i drugie eksploruje przeszłość i zagadnienie pamięci, na co wskazują już same tytuły: *Reminiscencje* Plewińskiego i *Hippocampus* Porat. Hipokamp to część mózgu odpowiadająca za pamięć, ale słowo to oznacza również piękne mitologiczne istoty o mieszanej budowie, z tułowiem i głową konia oraz ogonem ryby, lepiej znane pod nazwą „konik morski”. Słowo to jest podobnie zaskakujące i wieloznaczne, jak sama sztuka Porat. I Porat, i Plewiński sięgają w przeszłość do II wojny światowej, a ich pamięć jest zapośredniczona przez wspomnienia innych osób, których historie uczynili poniekąd bohaterami swojej twórczości.

Można by sądzić, że temat pamięci traumy albo nawet traumatycznej pamięci dogłębnie wykorzystał już dyskurs II wojny światowej czy Zagłady i trudno jest na tej płaszczyźnie zaskoczyć widzów nową perspektywą. Przedsięwzięcie to wydawało się tym bardziej karkołomne jako element programu Warsaw Gallery Weekend 2013 — wydarzenia, które, jak pisaliśmy na stronie internetowej „Szumu” (www.magazynszum.pl), zdominowane było przez przewidywalne i miłkie wystawy. Na tym tle *Reminiscencje* Wojciecha Plewińskiego są wyjątkowo kontrowersyjną pozycją — chyba że przyjmujemy już taki stopień opatrzenia tematyką, że i Auschwitz można włożyć między serwowane przez kolejne warszawskie galerie bajki o nostalgii i poszukiwaniu straconego czasu...

Tak naprawdę jednak nie o obozy zagłady tu chodzi, tak jak nie powinniśmy pisać o *Reminiscencjach* jako o osobnej wystawie, ponieważ to właśnie całość, jaką tworzą z *Hippocampus* dyktuje podstawowe zasady ekspozycji. Kluczowym zagadnieniem jest tu pamiętanie jako aktywna postawa wobec wydarzeń, działanie czy stawianie się pamięci poprzez twórczość artystyczną. Na pokazie Plewińskiego/Porat nie zostaniemy doprowadzeni do prostej konstatacji, że sztuka jest odbiciem czy ekspresją pamięci, ale wręcz przeciwnie — zwłaszcza wielokrotnie przefotografowywane zdjęcia Porat wskazują raczej na odwrotny proces: twórczość wytwarza pamięć i nie jest ona bynajmniej wypełniona wspomnieniami o wydarzeniach, ale ich późniejszymi, nadbudowanymi obrazami. W kontekście prac izraelskiej artystki zostaje zakwestionowana (uprzywilejowana?) pozycja świadka reprezentowanego przez bohatera cyklu fotografii Plewińskiego, ocalonego z Zagłady Józefa Szajnę. Nie znaczy to, że odbiera się jego wiarygodność, ale raczej, że wszyscy musimy przemyśleć własne pozycje, w których ulokowała nas historia, nasza pamięć o wydarzeniach jest bowiem tylko i aż wyobrażeniem na ich temat. To właśnie przykład, jak doskonale komunikują się zestawione ze sobą prace — dopełniają, ale i rozbijają, komentują, docinają. Niemal na zasadzie wy kalkulowanego montażu Siergieja Eisensteina obrazy

zderzają się, wytwarzając nowe sensy i jednocześnie angażując widza, co naprawdę warto podkreślić, zwłaszcza na nieruchomą i bezpieczną pozycję, w którą wtfaczały widza prawie wszystkie pozostałe wystawy galleryjnego weekendu.

Porat przefotografowała zdjęcia niemieckiej fotografi pochodzenia żydowskiego Marianne Breslauer, rejestrującej przemiany Republiki Weimarskiej: emancypację kobiet wyrażającą się między innymi w niezwykle odważnych strojach i chłopięcych fryzurach. „Flapperki” były ulubionym celem obiektywu Breslauer, toteż nic dziwnego, że doprowadziły do fascynacji jedną z bardziej niezwykłych kobiet tamtego okresu, Annemarie Schwarzenbach. Urodzona na początku XX wieku w Zurychu dziennikarka, fotografa i podróżniczka, kochająca samochody, niestroniąca od używek oraz gorących romansów, jawnie zdeklarowana lesbijka, aktywnie działająca przeciw nazistowskiej polityce Niemiec. Zginęła w wieku 34 lat wskutek wypadku rowerowego, choć podobno bezpośrednią przyczyną śmierci był brak reakcji matki, która niepołączona z seksualnością córki ostatecznie nie udzieliła jej pomocy. Schwarzenbach pozowała w pięknych garniturach z idealnie przystryżoną fryzurą grzecznego chłopca, dzięki czemu jej zdjęcia przypominają fotografie z męskiego katalogu modowego. To również jest jedna z wielu małych opowieści składająca się na historię II wojny światowej. Wyjątkowo opowiedziana z innej perspektywy — nie męsko-heroicznej, heteroseksualnej skupiającej się na walce na froncie, rozlewie krwi, czyli powszechnie dominującej, ale kobiecej, do tego homoseksualnej, czyli podwójnie wykluczonej w powszechnym dyskursie, skondensowanej w walce oddolnej, nie tak krwawej jak męska, ale równie brutalnej i tragicznej. Nietuzinkowa Schwarzenbach łączyła w sobie bowiem sprzeczności niczym tytułowy konik morski. Porat pokazuje m.in. zdjęcie portretu Annemarie Schwarzenbach, który był plakatem do wystawy Breslauer. Ktoś domalował Annemarie charakterystyczny hitlerowski wąsik, z jednej strony wyczuwając jej niejednoznaczność płciową, z drugiej uwydatniając, jak pamięć o kobiecości jest zawłaszczona i wchłonięta w męski dyskurs historyczny.

Trzeba zwrócić też uwagę na imponującą pracę krytyczną wykonaną przez kuratora wystawy, a mianowicie zmierzenie się z normatywną, kanoniczną pamięcią (w domyśle męską) i zestawienie z nią mniej hierarchizującej, bardziej intuicyjnej, ale i samoświadomej pamięci kobiecej wpisanej w reprezentację triady Schwarzenbach/Breslauer/Porat. Można by temu podziałowi zarzucić daleko idące uproszczenie i krzywdzącą, ale i jednocześnie dobrze zakorzenioną w kulturze, sugestię, że kobiecy umysł bardziej niż z rozsądkiem i rozumem związany jest z „pierwotnym” instynktem i uczuciem. Niemniej bardzo interesujące jest samo odczytanie „obowiązującej” pamięci jako męskiej — mamy tu na myśli, skądinąd dobre, kolaże i fotografie Plewińskiego zrealizowane przy uży-

ciu tradycyjnych technik, prace jak wiele innych, które dziś bez zająknięcia wpisujemy w kanon historii sztuki. W porównaniu z nimi prace Porat wydają się w jakiś sposób inne, może nawet amatorskie: dlatego że bywają niskiej jakości, a niektóre zdjęcia wyglądają po prostu jak wydrukowane na nie najlepszym sprzęcie, opuszcza je aura uświęconego dzieła sztuki, którą z kolei przesiąknięte są „męskie” fotografie Plewińskiego. Nie tylko ukazuje to dobitnie, że kanon powinniśmy czytać z dużą podejrzliwością, ale przede wszystkim uświadamia, że także różne kanony pamiętania są obciążone płciowo. *Reminiscencje / Hippocampus* można zatem interpretować nawet jako proces, który feministyczne historyczki i historycy sztuki nazwali interwencją – wgląd w historię od strony tych, których ona konsekwentnie przemilcza, ze świadomością, że jej wiarygodność i uniwersalność są nie zwykle zwodnicze.

Komentarzem wizualnym do wystawy *Reminiscencje / Hippocampus* jest praca Tomasza Szerszenia pt. *Zarażeni Strzezińskim*. To trzy niewielkie fotografie przedstawiające kadry z filmu *Popiół i diament* Andrzeja Wajdy z nałożonymi na nie *nomen omen* powidokami obrazów Strzezińskiego. Szerszeń zastanawia się w ten sposób nad rolą, jaką szczególnie w łódzkiej szkole filmowej mógł odegrać jeden z największych polskich malarzy, a jednak nigdy nie odegrał. Nośny ostatnio temat spekulatywnej przeszłości, najpełniej dotychczas wyrażony w bardzo udanej książce Tadeusza Lubelskiego *Historia niebyła kina PRL*, stale prze-wija się też przez wystawę w *Asymetrii*. Porat czytana przez Plewińskiego, Plewiński czytany przez Porat, a przede wszystkim ich napięcia zachodzące gdzieś pomiędzy, przekonują, że to, co się wydarzyło, jest za- ledwie czubkiem góry lodowej przeszłości.

Aleksander Kmak, Zofia Krawiec



Croy Nielsen, Berlin

NOWE OBYCZAJE

Galeria Stereo, Warszawa
27.09–31.10.2013

Jak wiadomo, w Galerii Stereo jest szaro i biednie. Po wizycie w nowej siedzibie mogę potwierdzić: tak, w Stereo właściwie nie ma na czym zawiesić oka. No prawie... Ale kto wie, może właśnie o biedę tutaj chodzi?

Wystawa *Nowe obyczaje* jest zbudowana wokół pytania o współczesny status przedmiotów. Jakie są dzisiaj przedmioty? Często nietrwale, bo powstają z lichych materiałów. Z założenia mają służyć krótko: buty kupione na jesień trzeba wyrzucić wiosną, a w przyszłym roku kupić nowe. Przedmioty produkowane są masowo i służą społecznej unifikacji. Wszyscy kupujemy dużo i to samo. Dzisiaj przedmioty są po prostu produktami, nieraz sprowadzonymi do wymiaru wizerunku.

Artyści prezentowani w Stereo wydają się tego świadomi. Ich metoda pracy z przedmiotem wynika z wrażliwości na dzisiejszą kulturę materialną i świadomości procesów, jakie zachodzą w jej obrębie. Tuż przy wejściu do galerii znalazły się prace Niny Beier z serii *Demonstranci*. Duńska artystka wykorzystuje w niej przedmioty, które kupuje w domach towarowych lub sklepach dyskontowych. Na nie naklejone są wielkoformatowe zdjęcia wybrane z banku obrazów i służące z reguły do produkcji reklam. Na wystawie *Nowe obyczaje* możemy zobaczyć dwie prace artystki: elektryczny grzejnik opatulony przez zdjęcie przedstawiające ucięty sznur oraz tanią ramę, na którą naklejone jest zdjęcie żarówki wpadającej do wody. Zdjęcia wyglądają, jakby zostały od niechcienia rzuc-

ne na przedmioty; mogą przypominać mokre ręczniki lub koszulki, które przyklejają się do ciała. W pracach Beier dostrzegam chęć zderzenia dwóch porządków materialności i zabawy ze znaczeniami, jakie są im przypisane. Jest coś niechlujnego w tych pracach, wyglądają jak produkty, które ktoś źle opakował.

W pracach Piotra Łakomego i Michaela E. Smitha gest krytyczny wydaje się obierać trochę inny kierunek. Smitha, zmagającego się ze spuścizną kultury amerykańskiej, często fascynują obiekty, które należy w zasadzie potraktować jako szczątki, odpady lub po prostu śmieci. Wyrzucone i zapomniane, są przez artystę wyniesione do rangi dzieła sztuki. Jego przedmioty cechuje często bardzo zły stan – w Galerii Stereo pokazano poduszkę od kanapy, zabrudzoną i podklejoną niedbale w kilku miejscach. W poduszce Smith dodatkowo wywiercił dziurę, przez którą idealnie widać jej wnętrze. Na wystawie pokazywano także film artysty, na którym młody mężczyzna wlewa sobie jajka do butów, po czym wkłada do nich stopy. W tym obrazie znów można dopatrzeć się zainteresowania artysty kategorią obrzydliwości, która niesie za sobą właściwości transgresyjne.

W porównaniu do nieco łobuzerskiej sztuki Smitha prace Łakomego wydają się bardziej liryczne i intymne. Prezentowana na wystawie *Pierzasta skorupa* (2003–2012) to niewielkich rozmiarów materac, który artysta własnoręcznie przeszył ze swojej starej kurtki firmy Nike. Skrajnie zużyta podszewka kurtki została tutaj demonstracyjnie wyrzucona na wierzch. Na ścianie obok wisi jego kolejna praca, złożona z trzech najprostszych półek z Ikea, które artysta oczyścił z pokrywającej je farby. Dzięki temu widoczna staje się drewniana sklejka, a gest odsłonięcia tego materiału urasta do rangi manifestacji. Półki zostały po bokach oklejone srebrzystym materiałem, co tworzy ciekawy efekt wizualny (pod pewnym kątem środkowa półka wydaje się transparentna) i przypomina o tradycji minimalizmu, do której artysta chętnie się odwołuje.

Osobne stanowisko w kwestii materialności obiera Gizela Mickiewicz. Jej metoda dekonstrukcji przedmiotu wydaje się bardziej analityczna niż Łakomego: na wystawie mogliśmy zobaczyć niepozorną pufę, którą Mickiewicz przekształciła tak, by ujawnić jej elementy o czysto funkcjonalnym zastosowaniu. W wyniku takiej ingerencji pufa stała się jednak całkowicie bezużyteczna. Mickiewicz działa jak chirurg, który na stole operacyjnym rozkrawa przedmiot i sprawdza, co jest jego istotą.

Wystawa przygotowana przez właścicieli Galerii Stereo to spójna prezentacja ciekawie zestawiająca prace artystów wykazujących podobną intuicję estetyczną, choć posługujących się różnymi narzędziami w budowaniu swoich narracji. Wystawę *Nowe obyczaje* można potraktować jako opowieść o życiu przedmiotów w czasach konsumenckiego przeciążenia. Ten apokaliptyczny moment prowokuje artystów do gestów krytycznych i melancholijnych zarazem, nie-

pozbawionych przy tym elementu fascynacji względem różnorodnych materiałów, faktur i substancji. Tytuł wystawy, wzięty z poezji Johna Ashbery'ego, staje się więc w tym wypadku pytaniem o nowy porządek, jaki mógłby zapanować we współczesnej kulturze materialnej. Czy w świecie, w którym produkcja następuje tak szybko, że konsumpcja jej owoców staje się powoli niemożliwa, jesteśmy w stanie wyznaczyć sobie nowe zasady, porządkujące naszą codzienność?

Karolina Plinta



tol. JB

AGNIESZKA KALINOWSKA **ŚCIANA WSCHODNIA**

BWA Warszawa
27.09–16.11.2013

Moda na wzornictwo lat 60. i 70. trwa. Wracają dawne fasony, kształty i materiały. Najbardziej widać je chyba w modzie i dekoracji wnętrz. W Polsce fortunę zbija się dziś na przykład na reaktywacji zimowych butów marki Relaks. Na szczęście dizajn wspomnianego okresu powraca także w mniej skomercjalizowanej formie, na przykład w najnowszych pracach Agnieszki Kalinowskiej prezentowanych na wystawie *Ściana wschodnia* w BWA Warszawa.

Artystkę inspirują kompozycje metalowych dekoracji ściennych oraz ulicznych rzeźb, którymi upiększono peerelowską przestrzeń publiczną. Na podstawie własnych wspomnień konstruuje z papieru wariacje na temat tamtych form. Dominuje geometria: koła, kwadraty, walce, trójkąty, wieloboki. Ma to swoje ściśle uzasadnienie w historii. Architekci i plastycy lat 60. i 70. mieli do dyspozycji ograniczony zestaw materiałów, ale starali się używać ich w nowoczesny sposób. Tak powstał na przykład modernistyczny bar Wenecja na warszawskiej Woli, zaprojektowany przez

Jerzego Soltana i jego zespół z Akademii Sztuk Pięknych. Mimo iż zbudowany prawie wyłącznie z betonu ozdobionego cegłą klinkierową, urodą nie ustępował zachodnim realizacjom.

Podobnie było z przestrzennymi rzeźbami z metalu, do których nawiązuje Kalinowska. Najczęściej powstawały z przemysłowych odpadów lub półfabrykatów. Można powiedzieć, że to była nasza lokalna odmiana amerykańskiego minimalizmu. I podobnie jak za oceanem, realizacją nieraz bardzo ciężkich konstrukcji zajmował się niemający ze sztuką nic wspólnego robotnik, wedle projektu dostarczonego przez artystę. Z tą różnicą, że w Polsce miało to podtekst ideologiczny.

Tymczasem do prezentowanych w BWA prac nigdy nie powstały żadne szkice. Kalinowska zrealizowała rzeźby krok po kroku sama, z jubilerską nieraz precyzją konstruuując obiekty z barwionego papieru pakowego. Efekt jej działań dostarcza niebywałych doznań wizualnych, przede wszystkim dlatego, że artystka umie z dużym wyczuciem operować bryłą. Jej przestrzenność wyobraźnia ujawnia się także w eleganckiej kompozycji każdej z figur z osobna. W tym miejscu powinny pojawić się konkretne przykłady, ale trudno odwoływać się do dzieł, które w większości podpisano jako *Bez tytułu*. Artystce chodziło o otwarcie prac na interpretację, ale dla mnie jest to rodzaj przeszkadzającego w odbiorze braku precyzji.

Trzeba jednak wspomnieć, że ten zabieg ma sens z punktu widzenia koncepcji całej wystawy. Bardziej niż estetyka i znaczenia konkretnych dzieł artystkę interesuje programowanie skazy w ich formach. Pionowa belka stoi lekko krzywo, kółko nie jest do końca okrągłe, dekoracyjny wielobok wcale nie jest równo przyklejony do podłoża. Przy dłuższym oglądaniu kompozycje zaczynają raczej przypominać mikroorganizmy oglądane pod mikroskopem niż *stricte* geometryczne kolaże. Kontrolowanie niedoskonałości i odtwarzanie efektu przypadku (najlepiej widać to w pracy *Deszcz*, gdzie artystka starała się ukazać miejsca padania kropel wody na płyty chodnikowe) są u Kalinowskiej strategią, przy pomocy której chce badać (i może nieco ośmieszać) niedoskonałości ludzkiej percepcji.

Artystka zakłada, że owa przypadłość jest charakterystyczna dla mieszkańców po „naszej” stronie żelaznej kurtyny. Tytułowa „ściana wschodnia” może być zarówno ścianą budynku, jak i określeniem geograficznym. My, ludzie ze Wschodu, jesteśmy przyzwyczajeni do akceptowania niedoskonałości, bo nam się przez wiele lat opatrzyły – zdaje się mówić Kalinowska. Niezależnie od jej intencji, optyczne defekty w tych pracach ewidentnie im służą.

Nieświadomość odbiera je jako przyjazne i zgodne z naturą materiału, z jakiego zostały wykonane. Może więc teza o wschodniej mentalności nie jest do końca trafiona? Tak jak w latach 60. przechodnie nie zwracali uwagi na niedociągnięcia w metalowych rzeźbach, sądząc, że to *licentia poetica* artysty, tak na wystawie w BWA raczej niewiele osób będzie się zastanawiało,

czy odkształcenia w konstrukcji papierowych rzeźb są przypadkowe, czy zamierzone.

Dla mnie siła tej wystawy tkwi przede wszystkim w fakcie, że przywołuje pamięć o wydarzeniach takich jak Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (1965–1973) czy o dwadzieścia lat późniejszą *Konstrukcję w procesie* (1981). Czasy „minimalizmu komunistycznego” to od światowego sukcesu Moniki Sosnowskiej coraz częściej przypominana karta polskiej historii sztuki. Patrzenie na prace Kalinowskiej porusza pamięć: podobne kompozycje wciąż istnieją w publicznej przestrzeni, ale zostały już tak oswojone lub przeniesione w mało reprezentacyjne miejsca, że stały się prawie niezauważalne. Prawdopodobnie dlatego tak dobrze ogląda się tę wystawę. Najbardziej lubimy piosenki, które dobrze znamy. I jakkolwiek pejoratywnie może to brzmieć, nie uważam, aby było w tym coś złego.

Anna Diduch



lokal_30

NATALIA LL **DOING GENDER**

lokal_30
kuratorka: Agnieszka Rayzacher
27.09–9.11.2013

Spójność i konsekwencja w twórczości Natalii LL pozwalają na uważne śledzenie linii rozwojowej jest

sukcesywnej analizie ciała biorącego udział w procesie twórczym. Początki tych poszukiwań postanowił pokazać lokal_30 jako swoją propozycję na Warsaw Gallery Weekend 2013. Wystawa *Doing gender* wpisuje się tym samym w bardzo popularny ostatnio wśród muzealników i galerzystów nurt odnajdywania artystów zapomnianych lub wydobywania na światło dzienne niedocenianych do tej pory elementów ich twórczości. Pokaz w lokal_30 ma dekonstruować utarty wizerunek artystki „od banana” i zwrócić uwagę na punkt wyjściowy dalszych fotograficznych interpretacji codziennej intymności. Na wystawie pokazano m.in. zdjęcia z cyklu *Egzystencje* z początku lat 60., nieco późniejsze cykle *Fotografii* i *Rejestracji intymnych* oraz prace mocno już konceptualne, jakimi są *Rejestracja permanentna drogi* i *Rejestracja permanentna czasu*, obie z roku 1970. Suplementem do wystawy jest film Karola Radziszewskiego *America Is Not Ready For This*.

Wystawę otwierają prace o charakterze analitycznym. Rejestracje czasu i drogi reprezentują okres teoretyzowania artystki na temat niedoskonałości fotografii jako medium obiektywnie rejestrującego uwiecznianą rzeczywistość. W tekście z 1970 roku artystka pisze: „(...) fotografia powstająca poprzez wyrwanie z rzeczywistości w ciągu ułamka sekundy obrazu jest uboga”. Stąd próba wyrwykowego uwiecznienia trasy pokonywanej samochodem w wersji filmowej. Zbliżone do siebie kadry przedstawiające mijane miejsca mają być obiektywnymi reprezentantami „dziejącej się” drogi. Jednak to w drugiej pracy skupiającej się na tarczy zegarka udało się, w wydawałoby się najbardziej obiektywny sposób, zarejestrować mijający czas w postaci nieubłagania przesuwającej się wskazówki. Filmom towarzyszy cykl *Topologii ciała*, który w podobnie beznamiętny sposób rejestruje nagie ludzkie ciało.

W kolejnej sali mamy do czynienia z fotografią zasadniczo odmienną. Portrety dojrzewającej dziewczyny wykonywane są z ewidentnym emocjonalnym zacięciem. Hipnotyzująca, piegowata twarz dziewczynki przykuwa wzrok na dłuższą chwilę. Onieśmiela spojrzeniem. Artystka eksperymentuje ze swoją modelką. Zmienia otoczenie, sytuację, kontekst, ale elementem stałym pozostaje niepokojące spojrzenie fotografowanej dziewczynki.

Przechodząc wąskim korytarzykiem, docieramy do sfery najbardziej intymnej. Już w przejściu zostajemy skonfrontowani ze zbliżeniami z reguły skrywanymi fragmentów ciała. Pomieszczenie wypełnione jest gęsto powieszonymi fotografiami aktów erotycznych splecionych ciał. Naturalistyczne obrazy ludzkiego stosunku seksualnego są piękne w swojej prawdziwości. Układy o zachwianej geometrii, pozbawione wysublimowanego upozowania cechującego z reguły fotografię erotyczną dają faktyczny obraz namiętności. Natalia LL bada ludzką fizyczność. Daje wyraz swojej fascynacji cielesnością i seksualnością kobiet i mężczyzn. „Chcę prezentować nieskończone szlachectwo człowieka” – pisze artystka.

Film Karola Radziszewskiego pokazany został w bocznej sali, co jest korzystne zarówno dla ekspozycji prac Natalii LL, jak i dla samego filmu. Projekcję można potraktować jako wprowadzenie do twórczości bohaterki wystawy lub jako epilog. Radziszewski przyjmując za punkt wyjścia wyjazd Natalii LL w 1977 roku do USA, kreśli mapę artystycznego świata Nowego Jorku. Pyta w nim galerzystów, artystów i krytyków, jak zapamiętali polską artystkę. Jak wyglądała wówczas sytuacja artystów z Europy Wschodniej podróżujących do Stanów? Jakie były początki sztuki genderowej w USA? Obraz Nowego Jorku powtarza wyobrażenia utrwalone przez relacje filmowe. Zaskakujący jest natomiast stosunek Natalii LL do wyidealizowanego wizerunku miasta – „okazało się, że jest to normalne życie”, podsumowuje.

Obraz twórczości Natalii LL po wystawie w lokal_30 nabiera balansu pomiędzy pracami *stricte* konceptualnymi a późniejszymi mocno osadzonymi w nurcie feministycznym. Przypomnienie wczesnych fotografii i filmów Natalii LL zwraca uwagę na jej zasłużone miejsce wśród artystów konceptualnych, a nie tylko omawianie jej twórczości w kontekście artystek feministycznych. Wskazuje na jej badawczą pracę z obrazem, medium, jakim jest fotografia czy też zaznaczanie obecności człowieka w świecie. Pokazuje skupienie artystki na procesie powstawania, a nie samym rezultacie w postaci gotowego dzieła, dzięki czemu uzyskujemy szersze spojrzenie na ludzkie ciało i jego wyjątkowość.

Katarzyna Wąs



Raster

OSKAR DAWICKI

O JEDNĄ PRACĘ ZA MAŁO

Galeria Raster, Warszawa
27.09–09.11.2013

Z okazji Warsaw Gallery Weekend Galeria Raster przygotowała premierowy pokaz prac Oskara Dawi-

ckiego, na który składają się cykl fotografii parafrazujących *Rozstrzelania* Andrzeja Wróblewskiego oraz nagranie wideo *Płaczki* zarejestrowane podczas castingu do fabularyzowanego filmu *Performer*.

Jestem życzliwym obserwatorem wystawienniczo-wydawniczej działalności Rastra i sztuki ich flagowego artysty, jednak to ostatnie wspólne przedsięwzięcie uważam za działanie ze wszech miar chybione, a przynajmniej – nie dość dobrze przemyślane.

Ciężar gatunkowy i wykalkulowany obrazoburczy charakter nowej pracy Oskara Dawickiego zasadzają się przede wszystkim na odniesieniu do *Rozstrzelań*. Obrazy z 1949 roku są już rzecz jasna dobrze rozpoznane w historii sztuki, a twórczość ich autora – choć nigdy nie był on przecież niedoceniany – cieszy się ostatnio wzmożonym zainteresowaniem badaczy. Jeżeli więc nie chce się zarzucać Dawickiemu koniunkturalizmu – a jestem od tego daleki – należy zapytać, dlaczego akurat Wróblewski? I do czego konteksty, które nieuchronnie przywołują *Rozstrzelania*, były Dawickiemu potrzebne?

Cykl Wróblewskiego, dziecka wojny, które doświadczyło śmierci ojca w 1941 roku, stanowi wiwisekcję egzekucji, obrazuje – jak pisał Piotr Piotrowski – „ludzkie ciało przed i po rozstrzelaniu, (...) a właściwie istnienie człowieka (...) w momencie, kiedy podmiot zachowuje »jeszcze« świadomość swej egzystencji, ale jednocześnie »już« wie, że jest jej pozabawiony”. Jednym słowem, *Rozstrzelania* są wizualizacją śmierci w bardzo konkretnym i wyjątkowo traumatycznym momencie historycznym.

Oczywiście, zdaję sobie sprawę, że kiedy pytam o użycie Wróblewskiego przez Dawickiego i jednocześnie tak mocno akcentuję to, co powyżej, łatwo wystawiam się na prosty kontrargument. Ten swoisty szantaż emocjonalny, jak może mi ktoś zarzucić, ucina dyskusję w punkcie wyjścia, ponieważ w porównaniu z pierwotnym kontekstem wojny każde użycie będzie nadużyciem, a żaden powód nigdy nie będzie wystarczająco dobry. Chodzi jednak tylko i aż o to, że Dawicki – chcąc nie chcąc – wikła się w wielką sztukę, na której ciążyą owe „wielkie kwestie”; a skoro tak, to zakładam, iż jego parafraza, a nawet trawestacja Wróblewskiego jest produktywna, ma swoją wagę, czemuś służy; że w samym geście profanacji za właściwą temu artyście lekkością kryje się, równie dla niego typową, przenikliwość.

Zważywszy na fakt, że nawiązaniom do *Rozstrzelań* towarzyszą *Płaczki*, ukazujące moment, kiedy aktorki odnajdują i oplakują martwe ciało performerera, nie ulega wątpliwości, iż Dawicki, tak samo jak Wróblewski, opowiada nam głównie o śmierci. Pytanie tylko, co mówi? *Performer* jest jeszcze w fazie produkcji, trudno zatem odnieść się do tego, jaki wydzźwięk owa przywołująca śmierć, w zamyśle tragikomiczna, scena ma mieć w samym filmie. W tej sytuacji, tak zresztą, jak powinno być na wystawach, pomocą służy tekst kuratorski. Ten natomiast jest wyjątkowo enigmatyczny

i pełen okrągłych słów, takich jak „spektakularność zawłaszczania i dewaluacji” (o fotograficznych *Rozstrzeleniach*) czy „symulacje rozpaczliwego losu artysty” (o *Płaczkach*). Sens działania Dawickiego najbardziej konkretnie daje się przyszpilić w zdaniu, które w tej samej mierze co filmu dotyczy chyba także fotografii: „Zarówno śmierć, jak i żal po niej są tu przedstawione w konwencji iluzjonistycznej sztuczki, zbioru akrobacyjnych figur”.

Zwłaszcza te ostatnie słowa sprawiają, że na fotograficzne *Rozstrzelania* patrzy się inaczej aniżeli na obrazy z 1949 roku. Pierwotnie wykrzywione od strzału ciała i ich ułożone jeden na drugim fragmenty stanowią namiastkę jakiejś groteskowej akrobatyki, a niebieskie zabarwienie postaci – u Wróblewskiego kolor śmierci, na co zwracał uwagę m.in. Jarosław Modzelewski – ustępuje niebieskiej, brokatowej marynarce jako znakowi rozpoznawczemu performerera. Wszystko to jest dość sprytnie wymyślane, ale rzecz w tym, że za efektownymi substytucjami nie idzie żadna treść, która mogłaby je uprawomocnić, czyli nadać im sens (bo nie chcę mówić: usprawiedliwić). „Dawicki podnosi pytanie o granice spektaklu – w życiu i sztuce – o różnicę między popisem i przeznaczeniem, reprezentacją i odtworzeniem, dziełem i profanacją”. Po pierwsze, mam wrażenie, że podobne pytania, dotyczące tego, co autentyczne i konwencjonalne, Dawicki zadaje w całym swoim *oeuvre*, zarówno na poziomie autorefleksji o życiu/tożsamości, jak i reprezentacji wizualnej. Jaką wartością dodaną jest tu Wróblewski, trudno precyzyjnie wyjaśnić. Po drugie, czy taki komentarz nie brzmi nad wyraz lakonicznie i ogólnikowo, by nie powiedzieć – banalnie? Jeśli już wchodzi się w grę z Wróblewskim, to wypada lepiej wyłożyć zasady. Profanacja bywa bardzo ożywcza – ale dokonanie profanacji i rozproszenie jej znaczenia, pozostawienie ją samej sobie, tak że nie sposób określić, co jest tym naddatkiem wartościującym całe zamierzenie, jest działaniem, które przypomina dość tani chwyt i nie pasuje ani do Oskara Dawickiego, ani do Rastra. Nie przekonuje mnie w końcu logika, która zakłada, że działanie to w punkcie wyjścia miało wywołać zażenowanie, ponieważ tym sposobem wszystko może wymknąć się ocenie. Zamierzone zażenowanie nie chroni przed prawdziwą (i niezamierzoną) konsternacją. Być może całość nabierze większego sensu po premierze filmu *Performer*, ale jak na razie, parafrazując tytuł wystawy, jest to raczej jedna praca za dużo.

Piotr Słodkowski



KATARZYNA KOBRO
Kompozycja przestrzenna (9), metal, olej, 1933
 fot. Muzeum Sztuki w Łodzi

Jarosław Suchan

Historyk sztuki, krytyk i kurator. Od 2006 roku dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi. W latach 1999–2002 kierował Galerią Bunkier Sztuki w Krakowie, od 2002 roku zastępca dyrektora Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, a od 2005 do 2006 roku główny kurator tej instytucji. Pod jego kierownictwem Muzeum Sztuki w Łodzi powiększyło się o ms², przestrzeń dedykowaną pracom z Kolekcji sztuki XX i XXI wieku, której nowa odsłona zostanie zaprezentowana w styczniu 2014 roku. Laureat Nagrody Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za rok 2009.

1. **BATTLES, MIRRORED**
2. **MARSHALL BERMAN, WSZYSTKO, CO STAŁE, ROZPŁYWA SIĘ W POWIETRZU. RZECZ O DOŚWIADCZENIU NOWOCZESNOŚCI**
3. **MARCEL BROODTHAERS**
4. **GEORGES DIDI-HUBERMAN**
5. **DOCUMENTA 11**
6. **KATARZYNA KOBRO, KOMPOZYCJA PRZESTRZENNA NR 9**
7. **MARTHA ROSLER, CULTURE CLASS**
8. **HÉLIO OITICICA**
9. **JAN POTOCKI, RĘKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE**
10. **STEVE REICH, DOUBLE SEXTET / 2×5**