



ALTERNATIVA 2014

BŁĘDNIK

CODZIENNOŚCI

**BŁĘDNIK CODZIENNOŚCI –
LABORATORIUM ALTERNATIVA
2014 JEST POLEM WIEDZY
W PRZESTRZENI DZIAŁANIA.
JEST PRÓBĄ AKTYWNOŚCI BEZ
DYSCYPLINARNYCH OGRANICZEŃ
I JEDNEJ METODY. NAZWA DAW-
NO UTRACONEGO PUBLICZNEGO
OGRODU W GDAŃSKU ODSYŁA NAS
DO ZAGUBIENIA, BŁĘDU I TYM SA-
MYM DO POSZUKIWANIA, TWO-
RZENIA I PRZEDSTAWIANIA WIE-
DZY. BŁĘDNIK CODZIENNOŚCI JEST
WIĘC UPUBLICZNIONĄ PRZESTRZE-
NIĄ BADAŃ PROWADZONYCH NA
DAWNYCH TERENACH STOCZNI
GDAŃSKIEJ NAD ESTETYKĄ,
TEORIA I PRAKTYKĄ SZTUKI.**

OLIVER RESSLER — ŚWIAT OD NOWA

29.04 — 15.06
INSTYTUT
SZTUKI
WYSPA

CODZIENNOŚĆ

13.06 — 30.09
HALA 90B

INNYM SPOSOBEM

11.07 — 21.09
INSTYTUT SZTU-
KI WYSPA

LENDLABOR — OTWAR- TY OGRÓD

13.06 — 30.09
PLAC PRZY
INSTYTUCIE
SZTUKI WYSPA

HITO STEYERL — ABS- TRAKT

18.10 — 31.12
INSTYTUT
SZTUKI
WYSPA

ISW
INSTYTUT SZTUKI WYSPA



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.



Culture Ireland
Cultúr Éireann

49 NORD
6 EST
FRAC
LORRAINE

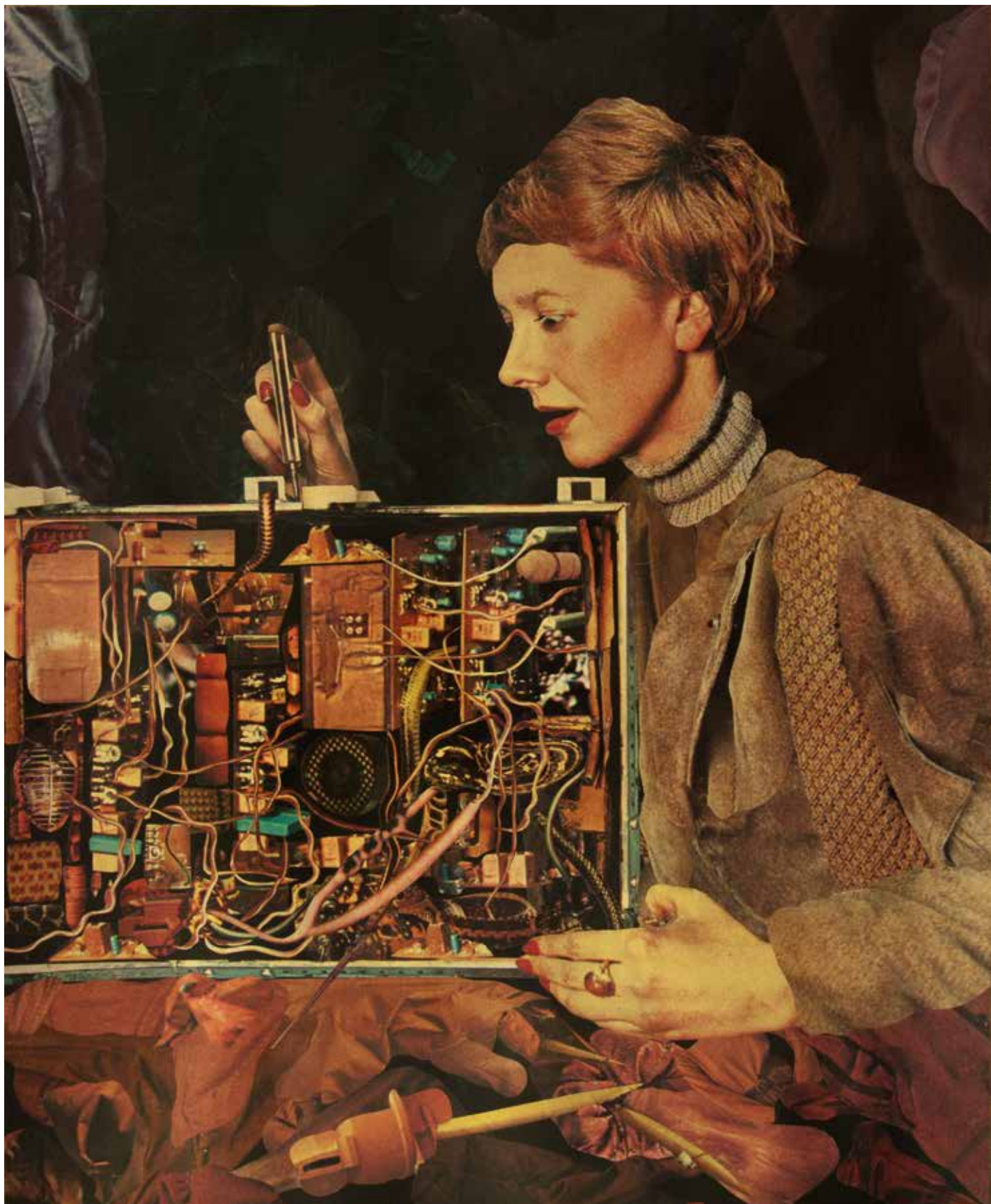
WWW.ALTERNATIVA.ORG.PL, WWW.WYSPA.ART.PL



DOROTA JARECKA
BARBARA PIWOWARSKA

ERNA ROSENSTEIN
MOGĘ POWTARZAĆ TYLKO
NIEŚWIADOMIE / I CAN REPEAT
ONLY UNCONSCIOUSLY

FUNDACJA GALERII FOKSAL



KONRAD MACIEJEWICZ

12.04–24.05.2014

Come to Daddy

lokal_30

ul. Wilcza 29a/12, Warszawa

www.lokal30.pl

Zdzisław Jurkiewicz

Zdarzenia

Wystawa:
25 kwietnia – 1 czerwca



Fundacja
SOHO
ul. Mińska 25
(pawilon 16)

**Aaron Schuman
David Campany
Jason Fulford
Thomas Keenan &
Eyal Weizman
Wojciech Nowicki
Trevor Paglen
Taryn Simon
Clare Strand
Jakub Woynarowski**

**Miesiąc
Fotografii
w Krakowie
2014**

15.05-15.06

**www.photomonth.com
[fb/photomonth](https://www.facebook.com/photomonth)**

Organizator

**FUNDACJA
SZTUKWI
ZUAŁ
NYC**

Instytucja Kultury Katowice — Miasto Ogrodów zaprasza

4 Katowice

Street Art

Festival

16—25 V

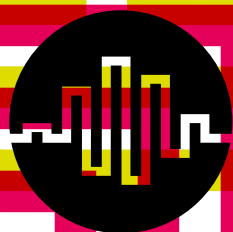
2014 r.

murale › instalacje › wystawy › muzyka

warsztaty › filmy › debata › konkurs

www.katowicestreetartfestival.pl › www.miasto-ogrodow.eu

www.facebook.com/KatowiceStreetArtFestival



KATOWICE
dla odmiany



Instytucja Kultury

KATOWICE
Miasto Ogrodów

STANISŁAW DRÓŹDŹ

POMYSŁY

mat
dużo
ty
samo

23.5.14-25.7.14

Muzeum Współczesne Wrocław zaprasza
na premierową prezentację Archiwum Stanisława Dróżdza

MWW

Muzeum Współczesne
Wrocław

www.muzeumwspolczesne.pl

Muzeum Współczesne Wrocław jest samorządową instytucją kultury Miasta Wrocławia.

Wrocław miasto spotkań

MAGAZYN ASPEN 1965–1971

Barthes Burroughs

Duchamp Cage

Moholy-Nagy Reich

Richter Sontag

23.5.14–1.9.14

Muzeum Współczesne Wrocław

Warhol...

23.5.14

Pole gry. Magazyny i książki jako miejsca sztuki

Międzynarodowa konferencja towarzysząca wystawie

Whitechapel Gallery

www.muzeumwspolczesne.pl

MWW

Muzeum Współczesne
Wrocław

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Wrocław miasto spotkań

Konferencja dofinansowana przez:

POLISH CULTURAL
INSTITUTE
LONDON

CULTURAL
COUNCIL
POLAND

BRITISH
COUNCIL

PODRÓBKA -

XXXXXXXXXX

DIE AVANT-GARDE GIBT NICHT AUF

podróbka_-

THE AVANT-GARDE DOES NOT SURRENDER

15.03._-07.05.2014

LARS BREUER? FRAUKE DANNERT ANGELA

FETTE SEBASTIAN FREYTAG

GUIDO MUNCH; CHRISTIAN ODZUCK

GOŚĆ SPECJALNY

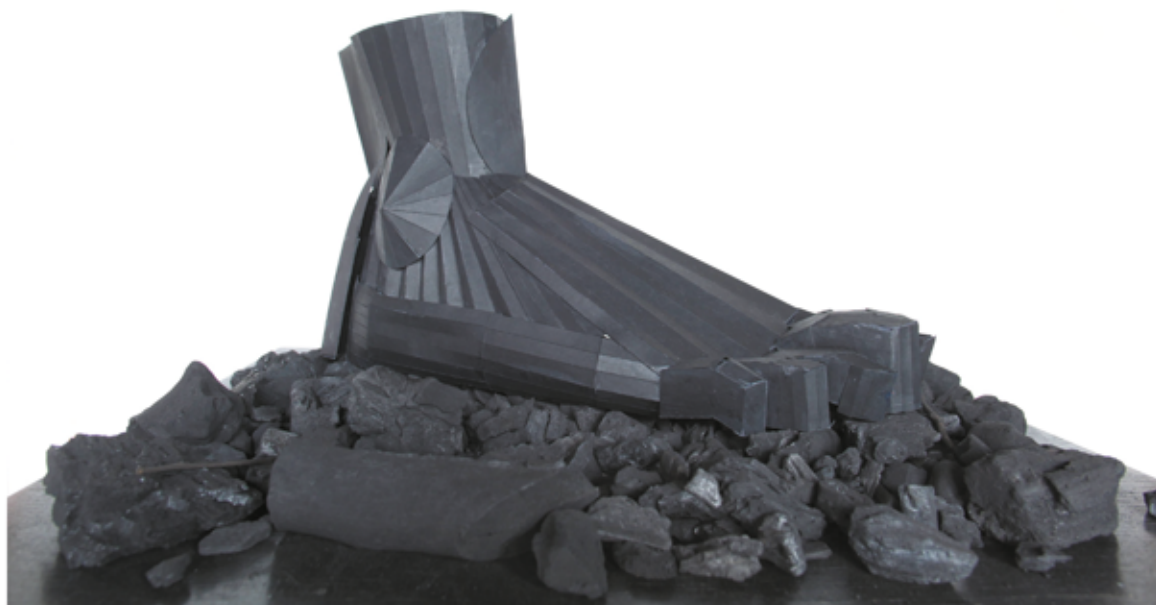
SPECIAL GUEST WEISSER WESTEN

////////////////////

wernisaż wystawy I the opening of the exhibition:
14.03.2014 godz. 19.30 I at 7.30 p.m.

KURATOR I CURATOR: SABINE MARIA SCHMIDT

GGM 2 I Gdańska Galeria Miejska 2 I Gdansk City Gallery 2



Prezydent Miasta Gdańska Paweł Adamowicz i Dyrektor Gdańskiej Galerii Miejskiej Iwona Bigos zapraszają na wystawę.
The Mayor of the City of Gdansk Paweł Adamowicz and Gdansk City Gallery's Director Iwona Bigos invite to the exhibition.

Organizator | Organiser:

Partnerzy | Partners:

Patroni medialni | Media Patrons:





ATLAS SZTUKI

Jarosław Kozłowski, *Dekompozycje*,
07.02.2014-06.04.2014

Katarzyna Kozyra, *Szukając Jezusa/Looking for Jesus*, 11.04.2014-01.06.2014

Roger Ballen, *Fotografie (1982-2013)*, 06.06.2014-31.08.2014

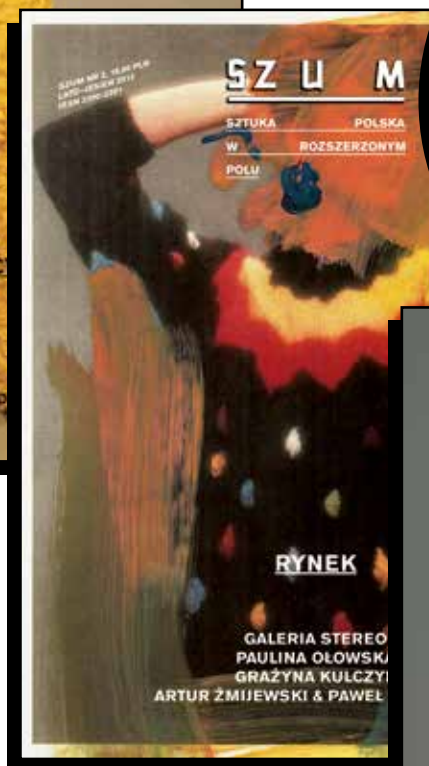
László Fehér - Roman Lipski, 12.09.2014-19.10.2014

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

ZAPRENUMERUJ

KUP ARCHIWALNE WYDANIA!

SZUM!



**W 2014 ROKU
MAGAZYN „SZUM”
W PRENUMERACIE
W SPECJALNEJ CENIE!
TYLKO 66 ZŁ
ZA CZTERY NUMERY!**



**SZCZEGÓŁOWE INFORMACJE O PRENUMERACIE
I FORMULARZ ADRESOWY ZNAJDĄ PAŃSTWO
NA STRONIE WWW.MAGAZYNSZUM.PL**

Dla pierwszych Prenumeratorów specjalny prezent: kubek MAMSAM z logiem magazynu „SZUM” lub niedostępny w sprzedaży „SZUM” nr 3 z limitowaną okładką autorstwa PIOTRA UKLAŃSKIEGO (do wyczerpania zapasów).

OD REDAKCJI

JAKUB BANASIAK, ADAM MAZUR

Kiedy w czerwcu niniejszy numer „Szumu” będzie znikać z księgarń i salonów prasowych, ustępując miejsca następnemu, nasz tytuł skończy rok. „Czwórka” jest więc dla nas wydarzeniem specjalnym – domykamy nią pierwszy cykl wydawniczy. To dobra okazja, żeby zainaugurować prenumeratę naszego magazynu (szczegóły znajdą Państwo obok). Nadal będziemy ukazywać się co kwartał – z równą regularnością jak dotychczas.

Trzeba przyznać, że to był intensywny rok! „Szum” na dobre zadomowił się w polskim pejzażu artystycznym. Udało nam się rozruszać konkurencję i zawałczyć o tytuł wiodącego pisma o sztuce współczesnej. Kłaniamy się nisko Czytelnikom, reklamodawcom i wszystkim życzliwym krytykom. Nie byłoby nas, gdyby nie otwartość i wsparcie warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Tam też spotykamy się na debatach z okazji premiery każdego numeru, na które wszystkich serdecznie zapraszamy.

Czwarty numer „Szumu” otwieramy kolejną częścią naszego cyklu, w którym próbujemy „mapować” polskie życie artystyczne początku drugiej dekady XXI wieku. Podobnie jak w przypadku wcześniejszych tekstów, także i ten zaczynamy od rysu historycznego – tym razem Adam Mazur przygląda się instytucjom (ilustruje Monika

Zawadzki). Ekspozycyjnym wydarzeniem wiosny ma szansę zostać wystawa *Co widać. Polska sztuka dzisiaj* (MSN) przygotowana przez Sebastiana Cichockiego i Łukasza Rondudę. Ten ostatni to także bohater rozmowy tego numeru (uzupełnionej wspaniałymi fotografiami autorstwa Zuzy Krajewskiej). W Interpretacjach Karolina Plinta stara się odrobić zadanie postawione przez kuratorów MSN-u i wyluskać stylistyczną dominantę polskiej sztuki ostatnich trzech lat. Z kolei naszym Wydarzeniem jest jubileusz Złotego Grona (w zeszłym roku minęło pół wieku od pierwszej edycji), z której to okazji BWA Zielona Góra przygotowało cykl wystaw. Píše o nich Konrad Schiller. W dziale Do Widzenia prezentujemy cykl zasygnalizowany na okładce, czyli *Wayward Layer* Tymka Borowskiego & Pawła Śliwińskiego. Teoretycznie pisze tym razem Magdalena Moskalewicz, która wzięła na warsztat International Art English, czyli specyficznie dyskursywny wykwit dzisiejszego świata sztuki. Grzegorz Piątek analizuje soc-operetkę *Czeriomuszki*, Obiekt Kultury tego numeru. Do tego żelazne punkty programu: felietony, obszerny blok recenzji (w odświeżonej makiecie!) i Wskazane, które tym razem przygotował dla nas Andrzej Starmach. Zapraszamy do lektury! ☒

DARLING

100 - 3



Jiří David

29.03 – 31.05.2014

....bezczasowy czas = faktycznie nic się nie dzieje!
....timelessness time = nothing actually happens!

LE GUERN

ul. Widok 8
00-023 Warszawa
www.leguern.pl



CZESKIE CENTRUM
ČESKÉ CENTRUM

KWK



M O C A K

muzeum sztuki współczesnej w krakowie



RUNE ERAKER

Wyszedleni

14.2–27.4.2014

www.mocak.pl

Partnerzy MOC AK-u



Patron Galerii Re

RE-Bau

Partner działań edukacyjnych



Partner wystawy Rune Eraker



Patroni medialni

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Wystawa finansowana z funduszy EOG, pochodzących z Islandii, Liechtensteinu i Norwegii oraz ze środków krajowych.



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



OKŁADKA:

Tymek Borowski & Paweł Śliwiński,
Giraffe With Wieners, plik PSD,
7165 x 5197 pikseli, 2013es
dzięki uprzejmości artystów

REDAKTORZY NACZELNI:

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

WICE:

Karolina Plinta, karolina.plinta@magazynszum.pl

KOREKTA:

Agata Czaplarska

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:

1000 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. 15

OD REDAKCJI

tekst: Jakub Banasiak, Adam Mazur

TEMAT NUMERU

S. 24

ZAMKI NA PIASKU.

INSTYTUCJE SZTUKI W POLSCE

tekst: Adam Mazur

FELIETON

S. 39

#MUSEUMSELFIE –

Z KAMERA WŚRÓD MUZEALNIKÓW

tekst: Zuzanna Stańska

OBIEKT KULTURY

S. 40

JARZĘBINOWA UTOPIA MODERNIZMU

tekst: Grzegorz Piątek

WYDARZENIE

S. 46

MIĘDZY SALONEM A EKSPERYMENTEM.

PAMIĘĆ O ŻŁOTYM GRONIE

tekst: Konrad Schiller

INTERPRETACJE

S. 56

NOWY FORMALIZM.

SZTUKA NASZYCH CZASÓW

tekst: Karolina Plinta

FELIETON

S. 65

KRYTYK JAKO ARTYSTA

tekst: Wojciech Szymański

ROZMOWA

S. 66

KURATOR RODZINNY

z Łukaszem Rondudą
rozmawia Adam Mazur

DO WIDZENIA

S. 80

TYMEK BOROWSKI & PAWEŁ ŚLIWIŃSKI

Wayward Layer

TEORETYCZNE

S. 84

AJ-EJ-I, CZYLI JĘZYK, KTÓRYM MÓWIMY

tekst: Magdalena Moskalewicz

S. 94

RECENZJE

WSKAZANE

S. 148

ANDRZEJ STARMACH

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Magdalena Moskalewicz (ur. 1984)

pracuje w Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MoMA) w Nowym Jorku, gdzie zajmuje się sztuką powojenną z Europy Środkowo-Wschodniej oraz współredaguje platformę internetową post (post.at.moma.org) w ramach szerszego projektu badawczego „Contemporary and Modern Art Perspectives in a Global Age” (C-MAP). Wcześniej prowadziła magazyn o sztuce „Arteon” (2011–2012). W 2012 roku obroniła w IHS UAM doktorat o eksperymentach z malarstwem w Polsce w latach 60.

S. 84

Zuzanna Stańska (ur. 1987)

entuzjastka muzeów, prowadzi firmę Moiseum zajmującą się przybliżaniem muzeów ich publiczności poprzez nowe technologie. Pomysłodawczyni aplikacji mobilnej DailyArt, organizatorka corocznej akcji społecznej Dzień Wolnej Sztuki i comiesięcznych warszawskich spotkań muzealników Metamuzeum.

S. 39

prof. ASP dr hab.

Waldemar Baraniewski (ur. 1953)

historyk sztuki, absolwent Instytutu Historii Sztuki UW; doktoryzował się (1987) i habilitował (2001) w macierzystej uczelni, gdzie jako profesor pracował do 2013 r. Od października 2013 roku profesor na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Prowadzi badania nad sztuką powszechną i polską XIX i XX wieku. Krytyk i kurator wystaw. Członek Stowarzyszenia Historyków Sztuki, członek Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk. Współzałożyciel i członek Rady Naukowej Fundacji ARS AURO PRIOR i Fundacji Polskiej Sztuki Nowoczesnej. Członek Rady Naukowej Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i Muzeum Sztuki w Łodzi.

S. 124

PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI *sopot*

PL 81-720 SÓPOT, PLAC ZDROJOWY 2, TEL. +48 58/551 06 21, FAX 551 32 62, NIP 585-122-00-52, REGON 000277167

FRANCI SZEK — STAROWIEYSKI (1930 - 2009)

PRZYJAŹNIE PARYSKIE 1683 - 1693

KOLEKCJA A. I N. AVILA

* 17.04.14

× 15.06.14

WT - ND 11-19

PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI

PL 81-720 Sopot, PLAC ZDROJOWY 2, TEL. +48 58/551 06 21, FAX 551 32 62, NIP 585-122-00-52, REGON 000277167



MIŁOŚĆ WŁASNA.

CZYLI ARTYŚCI KOCHAJĄ SIEBIE

M.IN. ADAM ADACH, AGATA BOGACKA,
PRZEMYSŁAW BRANAS,
EDWARD DWURNIK,
WOJCIECH GILEWICZ,
MAURZYCY GOMULICKI,
ARTI GRABOWSKI,
BARTOSZ KOKOSIŃSKI,
DOROTA KOZIERADZKA,
KATARZYNA KOZYRA,
ROBERT KUŚMIROWSKI,
MAGDALENA ŁAZARCZYK,
PAWEŁ MATYSZEWSKI,
DOROTA NIEZNALSKA,
KAROL RADZISZEWSKI,
JÓZEF ROBAKOWSKI,
AGNIESZKA SANDOMIERZ,
MACIEJ SIEŃCZYK,
JACEK SEMPOLIŃSKI,
KAMA SOKOLNICKA,
MICHĄŁ SZUSZKIEWICZ,
MARIUSZ TARKAWIAN

* 26.04.14

× 08.06.14

WT - ND 11-19

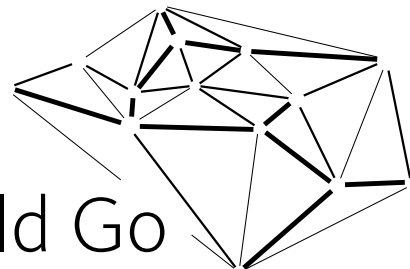
KURATOR: BOGUSŁAW DEPTUŁA

wystawa w ramach programu

Projekt Metropolis

kurator:

Stanisław Ruksza



A Place Where We Could Go

csw Kronika w Bytomiu,

Rynek 26

41-902 Bytom

wystawa trwa

od 8 marca do 26 kwietnia

2014



Magda Fabiańczyk / Erla S. Haralsdóttir /

Lars Holdhus & Frederik Gruyert / Rafał Jakubowicz /

Paweł Kulczyński / Darri Lorenzen / Kristian Skylstad /

Łukasz Skąpski oraz Ayuta, Rafał Bujnowski,

Paweł Jarodzki, Łukasz Jastrubczak, Tomasz Kowalski,

Piotr Kurka, Kamil Kuskowski, Mikołaj Małek,

Malwina Rzonca, Wilhelm Sasnal, Grzegorz Sztwiertnia,

Małgorzata Szymankiewicz / Łukasz Surowiec



aplacewherewecouldgo.blogspot.com
projektmetropolis.pl



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



IMAGO MUNDI



KUNSTHALL

**Icelandic
Art Center**



LISTASAFN REYKJAVÍKUR
REYKJAVÍK ART MUSEUM

Promowanie różnorodności kulturowej i artystycznej w ramach europejskiego dziedzictwa kulturowego finansowanego z funduszy EOG pochodzących z Islandii, Lichtensteinu i Norwegii oraz środków krajowych





KRONIKA

Rynek 26, Bytom

www.kronika.org.pl

facebook.com/cswkronika

Andrzej Tobis

DOWODY RZECZOWE

19 maja - 28 czerwca

kurator: Stanisław Ruksza

TEMAT NUMERU

ZAMKI NA PIASKU

tekst: Adam Mazur
ilustracje: Monika Zawadzki

INSTYTUCJE SZTUKI W POLSCE

Polskie instytucje sztuki są potężne jak nigdy dotąd: dysponują milionowymi budżetami, osiągają międzynarodowe sukcesy, dzieli je coraz krótszy dystans od innych dyscyplin kultury. Ale nie jest to obraz pełny – równolegle pogłębia się podział pomiędzy instytucjami a pracującymi w polu sztuki ekspertami, urzędnikami i artystami.

Wydaje się, że poszerzanie instytucjonalnego pola walki dobiega końca, a tym samym zaczyna się okres intensyfikacji działań, rosnącej konkurencji, walki o program, kuratorów, artystów, pozycję w hierarchii i skuteczność w pisaniu historii sztuki. Transformacyjny chaos i pomieszanie tożsamości zapewne jeszcze długo będą doskwierać instytucjonalnym graczom, ale wydaje się, że powoli klarują się reguły gry obowiązujące w polu sztuki. Wprawdzie nie powstał jak do tej pory organ nadzorczo-mediujący w postaci Instytutu Sztuk Wizualnych, o którym mówią od lat eksperci (ostatni raz z podobną inicjatywą wystąpiło Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej na przełomie 2008 i 2009 roku), ale świat sztuki w Polsce dokonał niemożliwego i niczym baron Münchhausen sam wyciągnął się za włosy z postpeerelowskiego bagna. Kto wie, może to i lepsze niż odgórne reformy w rodzaju tych proponowanych tuż po upadku PRL-u przez zatwardziałych rynkowych liberałów zapatrzonych w model amerykański, którzy planowali likwidację Ministerstwa Kultury i zaprzestanie jakichkolwiek dotacji dla sztuki w ogóle?

Polskie instytucje sztuki są liczne i potężne jak nigdy dotąd. „Instytucje kultury są dzisiaj niezwykle silne, a artyści stosunkowo słabi, serwilistyczni” – mówi w rozmowie z Jakubem Banasiakiem Artur Żmijewski i dodaje: „Artyści są coraz bardziej klientami instytucji, wzajemne wspieranie się – artyści na rzecz instytucji, instytucje na rzecz artystów – zostało zamieniono na relację zwierzchności”. Zdiagnozowana przez Żmijewskiego sytuacja w polu sztuki ma swoją dynamikę.

Z jednej strony to rosnące pomimo kryzysu milionowe budżety i pasmo sukcesów (najlepiej międzynarodowych, artystycznych i organizacyjnych), z drugiej pogłębiające się rozwarstwienie wśród instytucji, pracujących w polu sztuki ekspertów/urzędników, a także wśród artystów (centrum-prowincja, bogaci-biedni, doceniani-zmarginalizowani). Wraz ze stawką w grze rośnie napięcie, a konflikty o władzę, nie tylko symboliczną, spowszedniały. Oprócz eskalacji konfliktu i faska dyrekcji stołecznego

Zamku Ujazdowskiego w 2013 roku miejsce miał pełzający spór o Galerię Miejską Arsenał w Poznaniu, w sądzie spotykały się także strony konfliktu wokół szczecińskiej Trafostacji Sztuki, a we Wrocławiu głośno było o skandalicznym wyrzuceniu z pracy Zbigniewa Rybczyńskiego. To tylko czubek góry lodowej. Wszyscy w środowisku świetnie pamiętają definiujące kształt debaty wydarzenia takie jak spór o „Emilkę”, zerwanie umowy i proces miasta stołecznego z Christianem Kerezem, które zachwiały na mo-

ment posadami Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (2012), awanturę o CSW Znaki Czasu w Toruniu (2010) i konflikt z załogą oraz dyskusję wokół programu Piotra Piotrowskiego realizowanego w Muzeum Narodowym w Warszawie (2009–2010). W szerszej perspektywie widać, jak oderwane od siebie historie układają się w całość, w trwający spór o model instytucjonalnego pola sztuki.

MAŁA HISTORIA INSTYTUCJONALNEGO POLA SZTUKI

Peryferyjne pole współczesnej sztuki polskiej – jak zdefiniował je Jakub Banasiak w eseju o rynku sztuki w drugim „Szumie” – ukształtowało się w czasach PRL-u. Choć każda z ekip rządzących Polską Ludową miała swój pomysł na politykę kulturalną, wspólnym mianownikiem wszystkich tych wizji pozostawało instrumentalne traktowanie sztuki i artystów, koncesjonowanie wolności artystycznej i negocjowanie miejsca w biurokratycznej hierarchii. Wytworzony wówczas system opierał się o zinstytucjonalizowane molochy muzealne wystawiające artystów konse-

krowanych (za Banasiakiem używam tu kategorii P. Bourdieu) oraz sieć mniejszych, jednakowoż legitymizujących oficjalną politykę kulturalną galerii przyzakładowych, podległych większym instytucjom bądź też mających status Biura Wystaw Artystycznych. W karnym szeregu peerelowskich instytucji centralnych wyróżniało się w zasadzie jedynie założone jeszcze przed wojną, otoczone awangardową aurą Łódzkie Muzeum Sztuki. W pisany w karnawale Solidarności i opublikowanym w „Odrze” (1/1981) raporcie

**OPRÓCZ ESKALACJI
KONFLIKTU I FIASKA
DYREKCJI STOŁECZ-
NEGO ZAMKU UJAZ-
DOWSKIEGO W 2013
ROKU MIEJSCE MIAŁ
PEŁZAJĄCY SPÓR
O GALERIĘ MIEJSKĄ
ARSENAŁ W POZNA-
NIU, W SĄDZIE SPO-
TYKAŁY SIĘ TAKŻE
STRONY KONFLIK-
TU WOKÓŁ SZCZE-
CIŃSKIEJ TRAFOSTA-
CJI SZTUKI, A WE
WROCŁAWIU GŁOŚNO
BYŁO O SKANDALICZ-
NYM WYRZUCENIU
Z PRACY ZBIGNIEWA
RYBCZYŃSKIEGO.**

o stanie kultury pt. *Sztuka i krytyka* eksperci w osobach Janusza Boguckiego, Wiesława Borowskiego i Andrzeja Turowskiego przedstawili miazdzącą krytykę ówczesnego systemu sztuki. „Ze względu na rozbudowane mechanizmy biurokratyczne i ich konserwatyzm (BWA, Salony ZPAP), silne naciski, manipulacje polityczne (BWA, Salony SZSP, FZSMP, Interpress) oraz niedofinansowanie (»Ruch«, PSP, galerie środowiskowe, osiedlowe itp.) oraz preferencje pozorne (»Desa«) – działalność w istocie sporej ilości galerii nie oddaje ani nie przyczynia się w stopniu istotnym do dynamiki życia artystycznego” – tak autorzy puentowali część poświęconą instytucjom sztuki. Pozostawało funkcjonowanie na marginesie, w instytucjonalnym ofie galerii tzw. „autorskich”. Sytuacja pogorszyła się po wprowadzeniu przez władzę stanu wojennego, kiedy to środowisko artystyczne ogłosiło bojkot oficjalnych instytucji, a twórcy podzielili się na tych, którzy funkcjonowali w „kruchcie”, na „strychu”, w pracowni bądź udali się na emigrację.

Z jednej strony raport Boguckiego, Borowskiego i Turowskiego piętnował brak w Polsce choćby jednego muzeum sztuki współczesnej – „jest to negatywny ewenement w skali światowej”, pisali autorzy, z drugiej zaś postulował utworzenie ośrodka sztuki współczesnej: „interdyscyplinarnego animatora bieżącego życia artystycznego w jego wszystkich formach wraz z pracownikami twórczymi, salami dyskusyjnymi, wystawowymi, projekcyjnymi, teatralnymi, czytelniami itp.”. O ile na muzeum środowisko musiało czekać trzy dekady, o tyle marzenie o ośrodku postanowiła zrealizować jeszcze władza ludowa.

Utworzone w połowie lat 80. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski było z początku instytucją koncesjonowaną, wbrew postulatowi ekspertów mocno scentralizowaną i podległą ówczesnej władzy. Początkowo przy Jazdowie urzędowali dyrektorzy ze sztuką związani luźno, a w gabinetach zasiadały panie, o których późniejszy wieloletni dyrektor Wojciech Krukowski mówił „żony i kochanki oficerów służb wiadomych”. Krukowski przejął CSW na fali solidarnościowych przemian i miał nim zarządzać przez kolejne dwie dekady, tworząc

potężne narzędzie, którym pisał historię sztuki polskiej. W tym samym czasie pojawiły się wprawdzie ciekawe galerie zarządzane przez wywodzących się z peerelowskiego offu kuratorów i dyrektorów, ale trudno porównywać sopocki epizod z PGS-em Ryszarda Ziarkiewicza, heroiczny trud środowiska Anety Szyłak walczącej o CSW Łaźnia w Gdańsku (później o IS Wyspa) czy zmienne szczęście krakowskiego Bunkra Sztuki i katowickiego GCK-u do konsekwencji i rozmachu działań Krukowskiego, który stop-

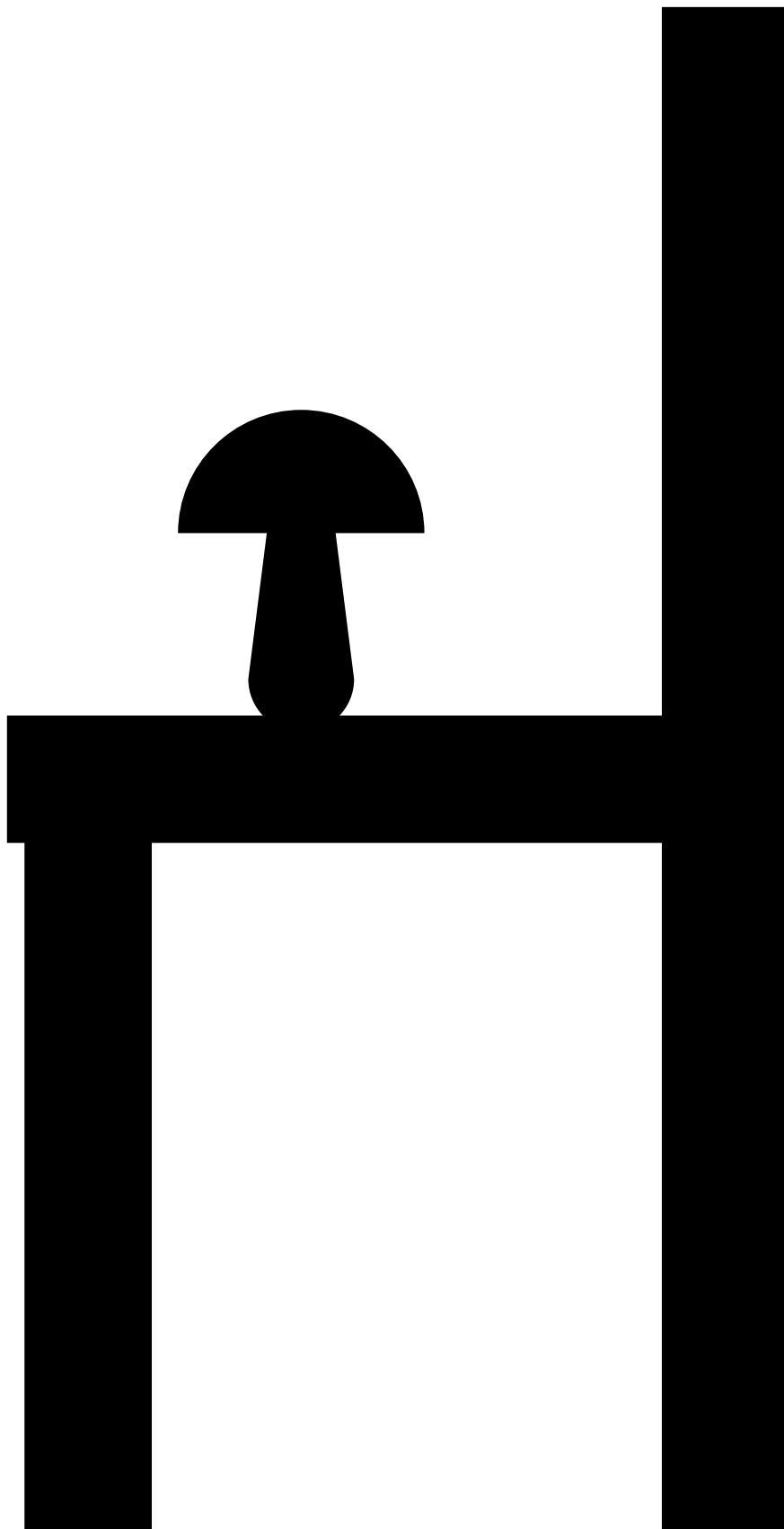
niowo budował zespół i sam budynek (sławetny płot świadczący o trwającej wciąż odbudowie Zamku zniknął dopiero w 2012 roku).

Hegemoniczna pozycja Zamku Ujazdowskiego była już w latach 90. kontrowana programem Zachęty kierowanej od 1993 roku przez Andę Rottenberg. Jednak o ile skandale z Jackiem Markiewiczem, Andresem Serrano, Arturem Żmijewskim czy Katarzyną Kozyrą uchodziły płazem Krukowskiemu, o tyle coraz więcej nieprzychylnych uwagi koncentrowało się na Narodowej Galerii Sztuki. Julita Wójcik, Piotr Uklański, Maurizio Cattelan – sekwencja wydarzeń znanych dziś studentom pierwszego roku historii sztuki – i Anda Rottenberg w atmosferze nagonki odwołana zostaje ze stanowiska. Wydarzenia kształtujące pejzaż kulturowej wojny polsko-polskiej czy też, jak określił to w słynnym tekście Zbigniew Libera, „zimnej wojny artystów ze społeczeństwem” oraz panujące w owym czasie transforma-

cyjna bieda i polityczna ignorancja, o których dziś niewiele już pamięta, integrowały środowisko.

Integracja była jednak tylko do pewnego stopnia zjawiskiem pozytywnym. Zamknięcie we własnym artystowskim kręgu, marginalna względem głównego nurtu kultury pozycja sztuki współczesnej, brak jakiegokolwiek debaty i kwestionowania własnej tożsamości stały się celem ataku młodych historyków i krytyków sztuki. Łukasz Górczyca i Michał Kaczyński w tekście *Układ scalony sztuki polskiej* opublikowanym w „Rastrze” pisali: „W Polsce wszystko funkcjonuje na zasadzie układów. Jednym z nich jest układ scalony sztuki. Scalony, bowiem z uwagi na niski poziom kulturowy naszego kraju i znikomą liczbę osób zajmują-

CHOĆ KAŻDA Z EKIP RZĄDZĄCYCH POLSKA LUDOWĄ MIAŁA SWÓJ POMYSŁ NA PO- LITYKĘ KULTURALNĄ, WSPÓLNYM MIANOW- NIKIEM WSZYSTKICH TYCH WIZJI POZOSTA- WAŁO INSTRUMEN- TALNE TRAKTOWANIE SZTUKI I ARTYSTÓW, KONCESJONOWA- NIE WOLNOŚCI AR- TYSTYCZNEJ I NEGOCJOWANIE MIEJSCA W BIUROKRATYCZNEJ HIERARCHII.



cych się dobrą sztuką, wszyscy ci ludzie – artyści, kuratorzy, dyrektorzy, krytycy – znają się nawzajem. Układ scalony służy ekonomizowaniu życia artystycznego w Polsce. Po co masz podejmować decyzje, skoro może to za ciebie zrobić układ scalony”. Opis stanu rzeczy proponowany przez Górczykę i Kaczyńskiego, choć publikowany pod pseudonimem w zinie ignorowanym początkowo przez establishment, może być punktem wyjścia do szczegółowej analizy porównawczej. W tym miejscu warto zauważyć, że nie tylko główni instytucjonalni gracze przełomu wieków – „ZUJ” i „Zniechęta” – nie są już jedynymi liczącymi się instytucjami centralnymi, ale także poza Warszawą można policzyć na palcach jednej ręki placówki, których tożsamość w międzyczasie nie uległa zmianie. Wraz z rozrostem instytucjonalnego pola sztuki zwiększyła się również liczba osób zawodowo zaangażowanych w sztukę współczesną. Jednak, podstawową różnicą między rzeczywistością „układu scalonego” a dniem dzisiejszym jest połączone z dowartościowaniem przemieszczenie sztuki współczesnej z marginesu może nie do centrum, ale na pewno w bardziej eksponowane miejsce. Opisany przez rastrystów „układ” z pewnością nie zanikł, raczej przekształcił, rozbudował i do pewnego stopnia otworzył się.

WYJŚCIE Z WIEŻY

Tym, czym dla środowiska artystycznego był proces Nieznalskiej, dla instytucjonalnego świata sztuki było skandaliczne zwolnienie w 2001 roku Andy Rottenberg z funkcji dyrektorki Zachęty Narodowej Galerii Sztuki. Okazało się, że żaden dyrektor nie zna dnia ani godziny, że o wszystkim decyduje polityka. Nie ma też mowy o autonomii, niewidzialnej barierze chroniącej delikatną kulturę ekspercką od polityki. Paradoksalnie, ekscesy ultraprawicowych polityków i wtórujących im mediów skutkujące wyrzuceniem Andy Rottenberg uruchomiły proces, który pozwolił wykształcić współczesny kształt sceny artystycznej. Od tego momentu relacje z władzą, choć nadal szorstkie, stały się dużo bardziej niż do tej pory istotną częścią praktyki instytucjonalnej. Swoistą pracę u podstaw nad politykami kolejnych rządów, koalicji i ugrupowań wykonała właśnie Anda Rottenberg, która traumatyczne rozstanie z Zachętą potraktowała jako świetną okazję, by zrealizować marzenie środowiska o Muzeum Sztuki Współczesnej *vel* Nowoczesnej. Przygotowując wraz z Tadeuszem Zielniewiczem i gronem ekspertów program i plan dla przyszłego Muzeum, Anda Rottenberg miała świadomość, że okoliczności były sprzyjające, a Polska oczekiwała na skok cywilizacyjny związany z wejściem do Unii Europej-

skiej w 2004 roku. Udało jej się przekonać do inicjatywy i współpracy zarówno ministra lewicowego rządu Waldemara Dąbrowskiego, jak i prawicowego prezydenta miasta Lecha Kaczyńskiego. W rezultacie, Dąbrowski i Kaczyński ramię w ramię wmurowywali kamień węgielny pod MSN w roku 2005. Jednak Rottenberg odeszła z instytucji w 2007 roku, nie akceptując zwycięskiego projektu Christiana Kereza. Projektu, który miał już wkrótce okazać się pechowy zarówno dla architekta, jak i nowej, wspierającej go dyrektorki muzeum Joanny Mytkowskiej. Jeśli nawet proces budowy odwlekl się w czasie, to instytucja istnieje, realizuje program i rozwija się w najlepsze, deklasując konkurencję i osiągając status instytucji definiującej ramy pola sztuki.

Sytuacja nie tylko Muzeum, ale szerzej, w polu sztuki, wyglądałaby zapewne inaczej, gdyby nie kolejni ministrowie z lewa i prawa. Kazimierz Michał Ujazdowski, Waldemar Dąbrowski i Bogdan Zdrojewski (a także ich doradcy w osobach np. Tomasza Merty czy Małgorzaty Omilanowskiej) – co by o nich nie sądzić – byli dużo wytrawniejszymi politykami, o bardziej kompetentnym zapleczu niż zmieniający się niemal co pół roku ich poprzednicy z lat 90. Nieprzypadkowo za kadencji tych właśnie ministrów przeprowadzono szereg zmian usprawniających zarządzanie i zwiększających finansowe wsparcie pola sztuki współczesnej, od programu „Znaki Czasu” i organizacji regionalnych kolekcji prowadzonych przez Towarzystwa Zachęty, przez system programów operacyjnych dla instytucji i trzeciego sektora, grantów dla artystów, promes wspierających pozyskiwanie środków z Unii Europejskiej na infrastrukturę, po finansowanie kultury z pieniędzy z totalizatora sportowego. Od zmian legislacyjnych istotniejsza okazała się jednak zmiana nastawienia. Mówiła o niej w 2007 roku w dyskusji prowadzonej w „Kresach” przez Piotra Kosiewskiego, z udziałem Hanny Wróblewskiej i Jarosława Suchana, Joanna Mytkowska, wówczas świeżo nominowana dyrektor Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Diagnostując sytuację instytucji sztuki, mówiła: „Naszym głównym problemem jest brak poparcia społeczeństwa, które chce mieć swoje publiczne instytucje, aby przez nie negocjować swoje potrzeby. Mamy poparcie ze strony artystów, kuratorów, krytyków, tak zwanego środowiska. Dwa tysiące osób może przyjść i strajkować, ale to za mało. Instytucje publiczne muszą mieć poparcie, odczuwać za sobą potrzebę społeczną. Tego nie zbuduje się w pół roku. Te instytucje muszą otrzymać od władz kredyt zaufania i pracować przez długie lata”. Słowa Mytkowskiej

skomentował krótko Jarosław Suchan, wówczas nowo wybrany dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi: „To jest oczywiste”. Myślenie już nie o wąsko rozumianym środowisku artystycznym, ale o poparciu społeczeństwa i wsparciu państwa wydawało się w 2008 roku w świecie publicznych instytucji normą. Retoryka militarna, teksty o zagrożeniu ze strony polityków i neofaszystów ustąpiły postawie obywatelskiej, kompromisowej, propaństwowej, dobrze widocznej w praktyce polityki kulturalnej prowadzonej przy okazji prezydentury Polski w Unii Europejskiej, Kongresu Kultury we Wrocławiu czy kolejnych inicjatyw Kancelarii Prezydenta, Premiera oraz działań utworzonego w 2000 roku Instytutu Adama Mickiewicza. Jak pisała w podsumowaniu dekady opublikowanym w 2011 roku w „Gazecie Wyborczej” Dorota Jarecka: „»Zimna wojna sztuki ze społeczeństwem« została wygrana przez sztukę i artystów, a jej przebieg był jednym z najważniejszych procesów wpływających na kształt dzisiejszego społeczeństwa obywatelskiego”. Społeczeństwa – być może, instytucji sztuki – z pewnością.

To, co jeszcze niedawno było niemożliwe do osiągnięcia, szybko stało się normą, a z czasem problemem. „To zresztą był proces, którego nie można było zatrzymać ani kontrolować, to było zbyt silne” – opowiada Banasiakowi Artur Żmijewski.

INSTYTUCJE WIODĄCE

Zmiana na stanowisku dyrektorki Muzeum Sztuki Nowoczesnej w 2007 roku oznaczała koniec kolejnego rozdziału instytucjonalnej historii sztuki polskiej. To właśnie MSN Joanny Mytkowskiej stanął na pierwszej linii frontu, walcząc o pozycję instytucji nie tyle w krajowym i globalnym polu sztuki (to byłoby zbyt proste), lecz w relacji do polityków i urzędników miejskich. Porażka projektu i konieczność organizowania nowego konkursu obnażyły słabość nie tyle instytucji Muzeum, co bezwład i niski poziom biurokracji miejskiej i administracji państwowej. Nieprzypadkowo trzeci już konkurs oraz odpowiedzialność za powodzenie całej inwestycji spoczywa nie na mie-

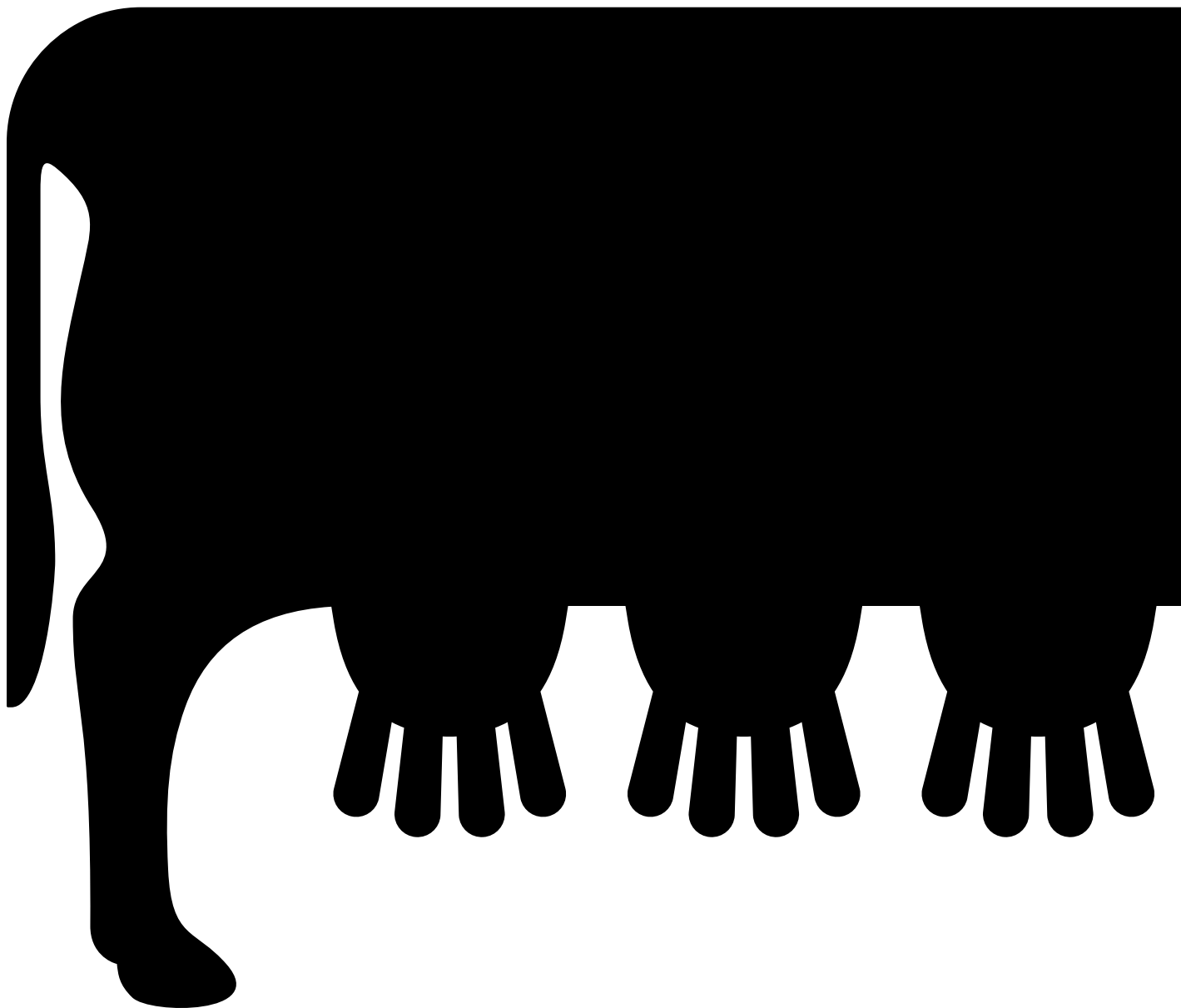
EKSCESSY ULTRAPRAWICOWYCH POLITYKÓW I WTÓRUJĄCYCH IM MEDIÓW SKUTKUJĄCE WYRZUCENIEM ANDY ROTTENBERG URUCHOMIŁY PROCES, KTÓRY POZWOLIŁ WYKSZTAŁCIĆ WSPÓŁCZESNY KSZTAŁT SCENY ARTYSTYCZNEJ. OD TEGO MOMENTU RELACJE Z WŁADZĄ, CHOĆ NADAL SZORSTKIE, STAŁY SIĘ DUŻO BARDZIEJ NIŻ DO TEJ PORY ISTOTNA CZĘŚCIĄ PRAKTYKI INSTYTUCJONALNEJ.

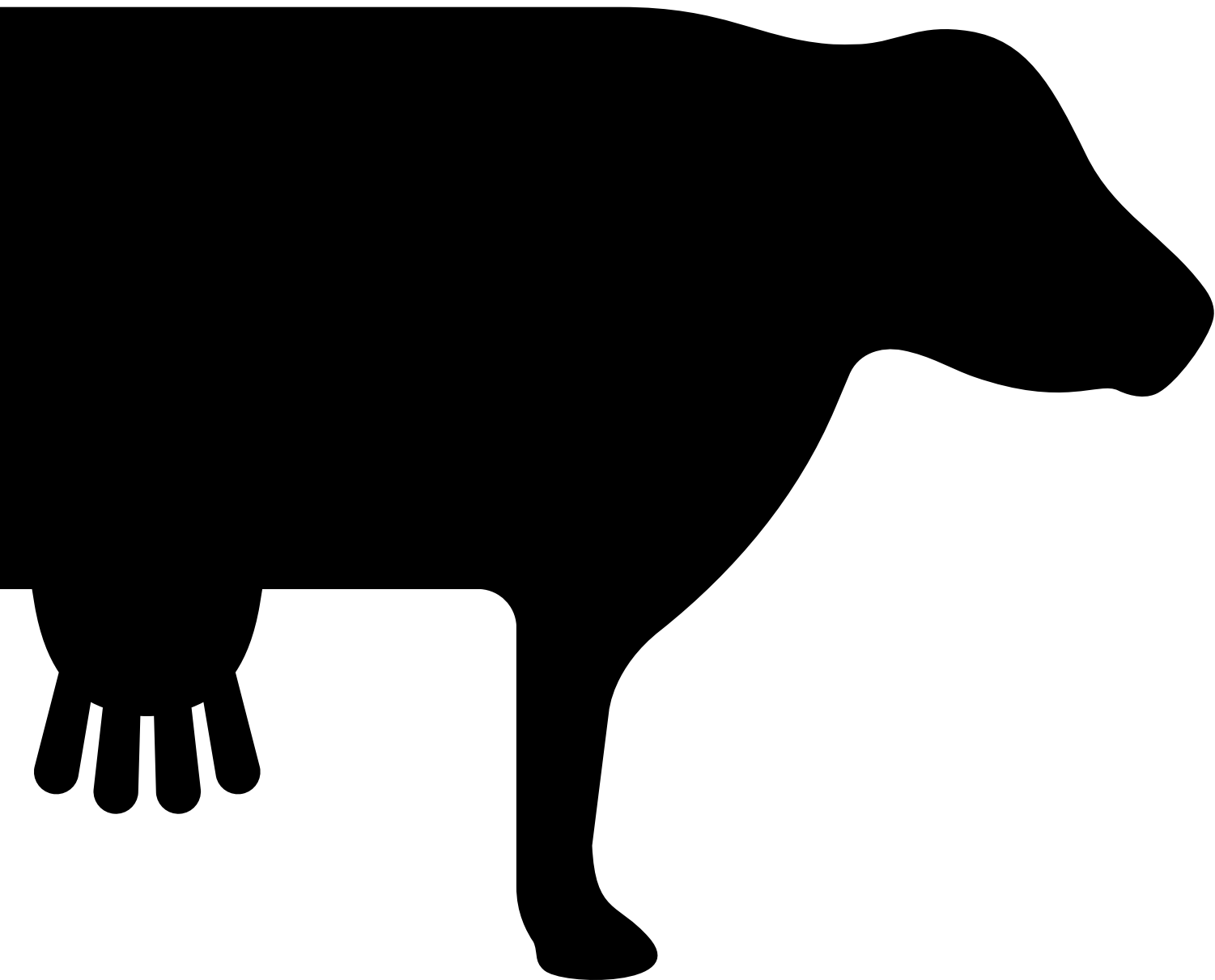
ście czy ministerstwie, lecz na samym Muzeum Sztuki Nowoczesnej, które samo formalnie nie może być swoim organizatorem, ale z pewnością w sposób bezprecedensowy przejęło sprawy w swoje ręce. Dyskurs modernizacyjny stał się w ten sposób praktyką instytucjonalną.

Heroiczny okres Wojciechowi Kruskowskiemu udało się rozciągnąć na ponad dekadę, ale miał swój ciągle budowany Zamek; Joanna Mytkowska, choć też dyrektorka muzeum-wbudowie takiego oparcia nie posiada. Doskonale wiedzą to konkurenci, którzy nie muszą się spieszyć i mogą działać długofalowo. Dziś, oprócz MSN liczą się bez wątpienia kierowana od 2010 roku przez Hannę Wróblewską (wcześniej Agnieszkę Morawińską) warszawska Zachęta i łódzkie Muzeum Sztuki Jarosława Suchana. Wydaje się więc, że ton nadaje wspomniana „wielka czwórka” – Zachęta, MS, MSN, CSW ZUJ – a może piątka, gdyż instytucją dorównującą rozmachem tym narodowym jest krakowski MOC AK. Kiero-

wanej od 2010 roku przez Marię Annę Potocką placówce jeśli coś doskwiera, to tylko... brak zespołu. Osoba o tak rozległym doświadczeniu jak Masza Potocka wiedziała, co robi, gdy tworząc od podstaw nową instytucję na zapuszczonym Zabłociu, nie powołała kolegium kuratorów. MOC AK to jednak nie galeria autorska i przy takiej powierzchni ekspozycyjnej i znakomitych możliwościach organizacyjnych brak jakiegokolwiek dyskusji wewnątrz instytucji może przeszkadzać w tworzeniu żywego programu. Nieprzypadkowo podczas otwarcia wiosną 2011 roku MOC AK-u można było usłyszeć, że gdy w Warszawie kłóć się o muzeum, w Krakowie po prostu pierwszą tego typu instytucję w kraju zbudowano. Trudno się nie zgodzić, ale podziwiając gmach MOC AK-u, nasuwa się również myśl, że instytucja to nie tylko budynek i dyrekcja, lecz również ludzie.

Z pewnością tylko nieco mniejszą, ale równie ambitną placówką jest prowadzone od 2011 roku we Wrocławiu przez Dorotę Monkiewicz Muzeum Współczesne. Ulokowane w siedzibie tymczasowej, jest jedną z instytucji budujących kolekcję sztuki ze środków Ministerstwa Kultury





i Dziedzictwa Narodowego, które tylko w 2013 roku na cztery kolekcje – MSN, MS, MOCAR i MWW właśnie – przeznaczyło kwotę 7 milionów złotych. To pokazuje rozmach, z jakim mamy do czynienia i oczekiwania wobec tych zaprzyjaźnionych, ale przecież też konkurencyjnych względem siebie instytucji.

Już samo wyliczenie instytucji pokazuje, z jak potężną zmianą mamy do czynienia, a przecież są jeszcze muzea narodowe, które pod wpływem nowej polityki kulturalnej i presji środowiska też przechodzą zmiany, choć dużo wolniej niż instytucje względnie mniejsze, bardziej sterowne. Momentem przełomowym był tu program muzeum krytycznego Piotra Piotrowskiego, dyrektora, który z hukiem podał się do dymisji w 2010 roku i został zastąpiony na stanowisku przez Agnieszkę Morawińską. Program muzeum krytycznego pozostał marzeniem ściętej głowy, ale pewne zmiany udało się w Muzeum Narodowym w Warszawie jednak wprowadzić. Oddziałem w Królikarni od 2011 roku kieruje skutecznie Agnieszka Tarasiuk, a za program w gmachu głównym odpowiada wicedyrektor Piotr Rypson, w latach 90. główny kurator CSW Zamek Ujazdowski. Zmiany w Warszawie to raz, dwa to szereg narodowych molochów muzealnych rozrzuconych po większych miastach Polski. Zapomniane przez publiczność, niereformowane w porę, próbują odświeżać swój wizerunek za pomocą coraz modniejszej sztuki współczesnej. Prym w integrowaniu nowych zjawisk z muzealnym starym porządkiem wiecie wieloletnia dyrektor muzeum krakowskiego Zofia Gołubiew, wspierana przez swego zastępcę, Marka Świcę. Wystawy Marcina Maciejowskiego, Pauliny Ołowskiej czy Katarzyny Kozyry może nie są przełomowe dla instytucji skoncentrowanych na współczesności, ale dla konserwatywnego środowiska muzealników pojawienie się w gmachu dedykowanym Matejce, Mehofferowi i Wyspiańskiemu artystów tak młodych i tak kontrowersyjnych było szokiem. Gołubiew to jednak wyjątek potwierdzający regułę. Muzea od Poznania, Wrocławia po Gdańsk i Szczecin są w większości zabetonowane na dekady przez konserwatywnych dyrektorów.

Muzea narodowe to chory człowiek systemu sztuki. Skalę kryzysu ujawnił w 2011 roku Piotr Piotrowski, publikując książkę *Muzeum krytyczne* i ujawniając mechanizmy skrzętnie do tej pory skrywane. Muzea to – jak wynika z analizy Piotrowskiego – relikty innej epoki na tle pola sztuki współczesnej wyglądające niczym feudalne zamczyska, z przerostami zatrudnienia, frekwencją nabijaną przez wycieczki szkolne i nowożytnym, a nierzadko średniowiecznym programem. To jednak temat na inny tekst

– w muzeach narodowych sztuka najnowsza wciąż stanowi (co zrozumiale) skromną część programu.

CENTRUM, KTÓREGO NIE MA

Centralizacja życia artystycznego zaczyna być problemem. Temat dobrze rozpoznał Łukasz Białkowski, który w podsumowaniu roku 2013 dla internetowego wydania „Szumu” zatytułowanym *Po niemiecku, proszę* zwracał uwagę na rosnącą dysproporcję pomiędzy stolicą a resztą kraju. „Mam wrażenie, że 2013 rok można wskazać jako symboliczną cezurę odchodzenia od – jeszcze w gruncie rzeczy peerelowskiej – równomiernie zagęszczanej mapy sztuki polskiej do mapy, na której wyrazisty jest tylko jeden punkt, a pozostałe to trochę przypadkiem pryśnięte, niewielkie kleksy” – pisał Białkowski, optując jednoznacznie za „modelem niemieckim”, czyli „rozsiane mniej więcej równomiernie po całym kraju Kunsthalle czy też Kunstvereine oraz ośrodki życia artystycznego, które wytworzyły własne rozpoznawalne zjawiska, choćby w Düsseldorfie, Lipsku, Dreźnie czy Monachium”. Uwaga Białkowskiego o peerelowskim rodowodzie zdecentralizowanego pola sztuki jest jedynie częściowo słuszna. Wydaje się, że władze PRL jednak dążyły do kontrolowania poprzez hierarchiczny system instytucji całości kultury artystycznej. Najlepiej oddaje to relacja pomiędzy Biurami Wystaw Artystycznych a Centralnym – oczywiście warszawskim – Biurem podległym bezpośrednio MKiDN. „Model niemiecki” zakłada inicjatywę po stronie miast i landów, które przez wieki zachowywały odrębność kulturową akcentowaną w tworzeniu własnych, niezależnych instytucji. Polski model funkcjonowania pola sztuki poza Warszawą jest inny, bardziej hybrydowy i przede wszystkim wykorzeniony. Z jednej strony po upadku PRL-u siłą rozpędu utrzymała się część masy instytucjonalnej, a Biura Wystaw Artystycznych w znacznej mierze przetrwały (zachowując nawet swoją dość kuriozalną nazwę), tracąc nadzór stołecznej centrali i wpadając najczęściej pod zarządek miast. Nastąpił więc niekontrolowany proces transformacyjnej decentralizacji, autonomizacji ośrodków niegdyś podporządkowanych nomenklaturze. W ciekawych miejscach, interesujących środowiskach i przy wsparciu utalentowanych aktywistów-entuzjastów udało się niektóre dawne BWA względnie zmodernizować. Jednak wiele galerii zlikwidowano, jeszcze więcej popadło w zależność od lokalnych, niezbyt ciekawych i prowincjonalnych środowisk artystycznych. Warto wymienić w tym miejscu te, którym udało się przebić i wejść w większym lub mniejszym stopniu w ogólnopolski krwioobieg sztuki współczesnej:

Zielona Góra, Jelenia Góra, Białystok, Lublin, Katowice, Bielsko-Biała, Poznań, Wrocław, Elbląg, Słupsk/Ustka, a ostatnio Opole, Tarnów i Nowy Sącz.

Podobnie jak w przypadku instytucji o wielomilionowych budżetach, także w mniejszych, współczesnych „biurach” istotną rolę odgrywa osoba prowadzącego galerię. Różnica pomiędzy dyrektorem/dyrektorką BWA i CSW jest jednak zasadnicza, ilościowa i jakościowa. Zespoły galerii miejskich to zwykle dyrektor/-ka, asystent/-ka, księgowa, pomoc techniczna, osoba pilnująca galerii i... tyle. Chcąc więc prowadzić instytucję, dyrektora nierzadko musi zakasać rękawy i kuratorować wystawy, prowadzić program, a borykając się z podstawowym problemem, jakim jest ściągnięcie i zainteresowanie własnymi działaniami kogokolwiek z przysłowiowej Warszawy, sama musi własną mobilność przyjąć za normę, jeździć, promować, opowiadać, zapraszać. W skali regionalnej charyzma dyrektora jest kluczowa – życie ze środowiskiem, funkcjonowanie w obiegu to raz, a kontakty z lokalnymi władzami i mediami to dwa.

PERYFERIA PERYFERII

Inna sprawa, na czym zasadza się obecność pomniejszych galerii miejskich w ogólnopolskim obiegu sztuki. Wydaje się, że coraz bardziej rola tych miejsc polega na potwierdzaniu i utrwalaniu obrazu sztuki widzianej z perspektywy ulicy Pańskiej, placu Małachowskiego i Jazdowa. Recepta na funkcjonowanie w terenie i na stołecznych salonach nie jest zbyt innowacyjna i zakłada równowagę pomiędzy promowanymi wystawami artystów zapraszanych ze stolicy (młodszych, starszych), wystawami twórców lokalnych (tak środowisko, jak i miejscowy ZPAP nie protestowały) i co jakiś czas wystawą dla publiczności (konkurs fotograficzny, plastyczny, podróżująca wystawa dla dzieci). Ten bezpieczny, prowincjonalny właśnie model udało się przekroczyć tylko kilku instytucjom. Z pewnością ponadregionalne, a nawet międzynarodowe efekty przyniosła praca Anety Szyłak w instytucjach Gdańska (CSW Łaźnia, IS Wyspa), jasnym przykładem była również działalność Sebastiana

Cichockiego w bytomskiej Kronice (kontynuowana dziś przez Stacha Rukszę) czy niespełna czteroletni epizod zespołu stworzonego przez Joannę Zielińską w CSW Znaki Czasu w Toruniu (2008–2010). W każdym z tych przypadków można mówić o okupionym morderczą pracą zaangażowanych osób i obarczonym niewspółmiernym ryzykiem eksperymentu budowania nowej, „glokalnej” jakości.

Peryferia przecież także peryferyjnego pola sztuki wydają się potrzebne, ale choć wciąż toczy się walka o instytucje w terenie, to nie ulega wątpliwości, że szala przechyla się na stronę mocno dofinansowanej z ministerialnej centrali Warszawy. Pytanie o dalszy rozwój wypadków kierować warto nie tylko do polityków i władzy, ale również do samego środowiska, które najzwyczajniej przestało się interesować tym, co poza centrum się dzieje. To dziwna i niebezpieczna mieszanka lenistwa, niechęci, wielkomiejskiej arogancji skutkująca brakiem komunikacji i postępującym rozwarstwieniem sceny.

Z drugiej strony trwający przez cały 2013 rok spór o miejską galerię Arsenał w Poznaniu czy protesty związane z powracającymi co pewien czas planami zamknięcia

Galerii Szarej w Cieszynie można odczytywać jako brak przyzwolenia dla centralizacji i jednoczesnej prowincjonalizacji poszczególnych ośrodków. Tę autentyczną, organizowaną oddolnie obronę należy odróżnić od walki o władzę w liczących się w terenie ośrodkach (spór o CSW Znaki Czasu w Toruniu z 2010 roku, zmagania w latach 2012–2013 o szczecińskie CSW Trafostacja Sztuki).

Pochodną problemu centralizacji jest przepływ kadr z małych do większych miast (jak w wypadku transferu dekady: awans Sebastiana Cichockiego z dyrektora Kroniki na wicedyrektora warszawskiego MSN) oraz wyniszczająca konkurencja w poszczególnych miastach – i to nie tylko o statusie „byłych miast wojewódzkich”. Innymi słowy, powstanie krakowskiego MOCAK-u oznacza gwałtowną marginalizację Bunkra Sztuki, o pomniejszych inicjatywach typu Zbiornik Kultury czy Otwarta Pracownia nawet nie wspominając, utworzenie Muzeum Współczesnego we Wrocławiu oznacza zamęt

**W CIEKAWYCH MIEJ-
SCACH, INTERESU-
JĄCYCH ŚRODOWI-
SKACH I PRZY WSPAR-
CIU UTALENTOWANYCH
AKTYWISTÓW-ENTU-
ZJASTÓW NIEKTÓRE
DAWNE BWA UDAŁO
SIĘ WZGLĘDNIE ZMO-
DERNIZOWAĆ. JEDNAK
WIELE GALERII ZLI-
KWIDOWANO, JESZ-
CZE WIĘCEJ PO-
PADŁO W ZALEŻNOŚĆ
OD LOKALNYCH, NIE-
ZBYT CIEKAWYCH
I PROWINCJONALNYCH
ŚRODOWISK ARTY-
STYCZNYCH.**

we wrocławskim BWA, poruszenie we WRO i galeriach typu Entropia rykoszetem odbija się także na miejscowym nieruchawym Muzeum Narodowym, które próbuje kontratakować, otwierając nowy oddział poświęcony sztuce współczesnej.

Na koniec zauważmy, że Polska to kraj bez muzeów prywatnych. Na zdominowanej przez instytucje publiczne scenie artystycznej liczą się właściwie dwie prywatne galerie niekomercyjne: poznańska Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk oraz łódzki Atlas Sztuki (należący do Andrzeja Walczaka i kierowany przez Jacka Michalaka). Jeśli pierwsza skoncentrowana jest na pracy z kolekcją Grażyny Kulczyk, wystawach zbiorowych z udziałem artystów międzynarodowych i promocji środowiska poznańskiego, to druga realizuje model Kunsthalle z wystawami indywidualnymi artystów, którzy w większości realizują w Atlasie nowe projekty. Obie świetnie zarządzane, mają rozległe kontakty międzynarodowe, wyśrubowany program i standardy ekspozycyjne, ale właściwie nie stanowią konkurencji dla instytucji publicznych, gdyż finansowane są z pieniędzy prywatnych. Początkowo ignorowane przez placówki publiczne i związanych z nimi ekspertów, z czasem Art Stations (istniejąca od 2004 r.) i Atlas (założony w 2003 r.) wypracowały własną pozycję i dziś coraz częściej współpracują z sektorem publicznym. Modelowy może być przykład realizacji przez Atlas Sztuki wraz z Zachętą projektu do Pawilonu Polonia Krzysztofa Wodiczko (2009/2010). Zapewne większa ilość podobnych inicjatyw nam nie grozi, ale warto odnotować stosunkowo mało jeszcze znaną działalność wystawienniczą w warszawskiej siedzibie Fundacji Rodziny Staraków czy bardziej punktową aktywność Magdy Materny i Kasi Redzisz w Fundacji Open Art Projects.

Stopniowo być może uda się przepracować traumę lat 90. związaną z nieudanymi w znacznej mierze kontaktami biznesu prywatnego i pola sztuki, w tym instytucji publicznych. Inna sprawa, że kilka stosunkowo małych w porównaniu do inicjatyw zachodnich i wschodnich prywatnych galerii-fundacji niekomercyjnych nie zmieni sytuacji, tak jak zmieniłoby zapewne jedno prywatne muzeum

z prawdziwego zdarzenia. Najbliżej zrealizowania planu była jak do tej pory Grażyna Kulczyk, która wtajemniczonym pokazywała funkcjonalny i gotowy do wdrożenia w każdej chwili gmach muzeum zaprojektowany przez Tadao Ando. Kryzys oraz brak politycznej zgody na partnerstwo prywatno-publiczne sprawiły, że plany pozostały na papierze, a Grażyna Kulczyk wciąż jest wybitną mecenasą i kolekcjonerką, choć niestety nie założycielką pierwszego prywatnego muzeum. Co ciekawe, z ostatnich wywiadów udzielanych przez kolekcjonera Wernera Jerke redaktorom ArtBazaaru i redaktorkom Contemporary Lynx wynika, że w chwili obecnej można spodziewać się pierwszego prywatnego muzeum dedykowanego sztuce polskiej w Niemczech.

REGUŁY GRY

W porównaniu do dobrze osadzonych w polu kultury instytucji zachodnich, polska scena artystyczna zmienia się błyskawicznie. Jeśli uważnie się przyjrzeć, można dostrzec pewne prawidłowości, które pozwalają scharakteryzować stan obecny i postawić prognozę na przyszłość. Wydaje się bowiem, że ustalony został model funkcjonowania pola sztuki. Nie amerykański, nie niemiecki i nie francuski, ale nasz własny, polski. To model zapewniający przewagę

dużych dotowanych instytucji publicznych, z wyraźnym centrum otoczonym silnymi średnimi instytucjami w mniejszych ośrodkach, niewielkim udziałem instytucji prywatnych, trzeciego sektora i zerową niemal obecnością *artist-run-spaces*.

Choć wiele instytucji, w tym kluczowych jak MSN i MWW, jest wciąż „w budowie”, to chyba wszyscy zgadzają się, że w polu sztuki polskiej został osiągnięty – a kto wie, czy nie przekroczony – próg nasycenia instytucjami publicznymi. Jeśli chodzi o ilość i wielkość instytucji, to o ile kwestią bezdyskusyjną jest skok w rozwoju infrastruktury, o tyle sporne pozostaje finansowanie programów i zakupów do kolekcji instytucji. Obecnie polityka głównego organizatora – ministra kultury, pod presją zainteresowanych faworyzuje koncentrację środków na wybranych, głównych graczach, którzy, co ciekawe, odstąpili już od popularnych

**OBECNIE POLITYKA
FAWORYZUJE KON-
CENTRACJĘ ŚROD-
KÓW NA WYBRANYCH,
GŁÓWNYCH GRA-
CZACH, KTÓRZY, CO
CIEKAWIE, ODSZĘDILI
JUŻ OD POPULAR-
NYCH NIE TAK DAWNO
TEMU PRÓŚB I GRÓŻB
O DODATKOWE PIE-
NIĄDZE. TAK JAKBY
JASNE BYŁO, ŻE WIĘ-
CEJ PIENIĘDZY Z TEGO
ŹRÓDŁA JUŻ SIĘ POZY-
SKAĆ NIE DA, A MOŻE
NAWET NIE WYPADA.**

nie tak dawno temu próśb i grózb o dodatkowe pieniądze. Tak jakby jasne było, że więcej pieniędzy z tego źródła już się pozyskać nie da, a może nawet nie wypada. Mało tego, nieformalna zgoda na przyświecające środowisku przez lata cele (więcej władzy, więcej pieniędzy dla sztuki) chyba się właśnie kończy. Przykładem jest redukcja planów Muzeum Sztuki Nowoczesnej, które w nowym projekcie ma o ponad połowę mniejszą powierzchnię, a co za tym idzie – mniejszy zespół, mniejsze zbiory, jest tańsze, „bardziej ludzkie” i efektywne. Walka będzie teraz dotyczyła podziału istniejących środków między podmioty publiczne oraz zabiegania o dodatkowe źródła finansowania.

Wydaje się, że w Polsce ustaliła się również posttransformacyjna definicja instytucji sztuki. Obecnie obowiązuje model wypracowany w latach 90. przez Andę Rottenberg i Wojciecha Krukowskiego, bazujący na modelu Ryszarda Stanisławskiego, który z kolei wiele zawdzięczał Marianowi Minichowi. Ten sposób myślenia o instytucji jest dziś praktykowany przez Joannę Mytkowską czy Jarosława Suchana. To instytucja względnie transparentna, ale nie demokratyczna, oparta na charyzmie osoby dyrektora wybieranego raz z otwartego konkursu, raz z politycznego nadania. Charyzma wydaje się kluczowa i poszukiwana, a z pewnością nie zastąpi jej tępą, autorytarną władzę – o czym przekonał się dobitnie Fabio Cavallucci; już lepiej być dyrektorem bez nazwiska, nieobecnym w debacie, za to znanym w środowisku. Obowiązujący model zakłada, że instytucja wchodzi w relacje i reaguje na potrzeby władzy (będąca częścią propaństwowej polityki kulturalnej), ale już niekoniecznie jest tak samo elastyczna, jeśli chodzi o żądania środowiska artystycznego. W tym modelu artyści mają niewielki wpływ na działania i program instytucji, ale mogą mieć decydujący głos, jeśli chodzi o symboliczny koniec dyrektora/-ki (znów Cavallucci, któremu ostatecznie to artyści odebrali mandat do prowadzenia instytucji).

Panujące obecnie w polu sztuki reguły gry oparte są na środowiskowej współpracy i szukaniu konsensusu, który przedstawiany jest światu zewnętrznemu – politykom,

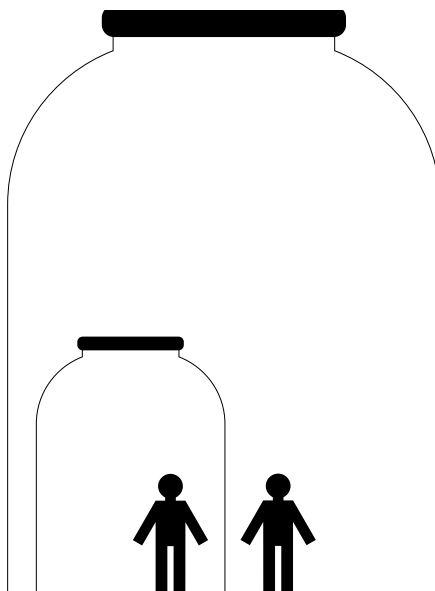
mediom, publiczności. Wspólny front wobec polityków i władzy nie oznacza braku konkurencji, ale ta przejawia się przede wszystkim w braku współpracy programowej. O ile instytucje publiczne chętnie wykorzystują energię entuzjastów z trzeciego sektora i szukają coraz skuteczniej strategicznych partnerów za granicą, o tyle na palcach jednej ręki można policzyć krajowe inicjatywy międzyinstytucjonalne – wystawy, programy badawcze, konferencje. Prozaiczną pochodną pytania o relacje między głównymi graczami jest kwestia wspólnych projektów

artystycznych, wspólnej „polityki zagranicznej” czy możliwości organizacji dużej cyklicznej imprezy w Polsce zaproponowanej przez ministra Bogdana Zdrojewskiego. Jeszcze inny problem to współpraca pomiędzy instytucjami publicznymi i prywatnymi, która wciąż pozostaje tematem tabu.

Kolejną cechą polskiego świata instytucji publicznych jest brak jasności co do tego, jak powinny układać się relacje z rynkiem sztuki, na który od kilku lat mają znaczący, jeśli nie kluczowy wpływ. Przy czym nie chodzi już wyłącznie o rynek polski – współtworzony z publicznych środków poprzez program „Znaki Czasu” – ale też o rosnącą rolę polskich instytucji na scenie może nie globalnej, ale już regionalnej z pewnością tak. Siedem milionów złotych na zakupy do kolekcji dla czterech instytucji publicznych tylko w 2013 roku to już konkretna kwota, za którą można by utrzymać kolejną dużą placówkę publiczną. To realna, a nie wyłącznie symboliczna, władza, która określa nie tylko hierarchię wśród galerzystów, ale również pozycję artystów. Innymi słowy, insty-

tucje publiczne chcąc niechcąc wzięły na siebie odpowiedzialność za materialną podstawę egzystencji artystów przez nie konsekrowanych. To istotna różnica w porównaniu choćby z chudymi latami 90., kiedy artyści nie musieli antyszambrować, by być dostrzeżonymi, by dostać szansę na funkcjonowanie, a wystawy w instytucjach – czy też po prostu w warszawskim CSW i Małym Salonie Zachęty – nic nie zmieniały w ich statusie pariasów. To istotne, że właśnie instytucje publiczne, a nie przykładowo

**SIEDEM MILIONÓW
ZŁOTYCH NA ZAKU-
PY DO KOLEKCJI DLA
CZTERECH INSTYTU-
CJI PUBLICZNYCH TYL-
KO W 2013 ROKU TO
JUŻ KONKRETNA KWO-
TA, ZA KTÓRĄ MOŻNA
BY UTRZYMAĆ KOLEJ-
NĄ DUŻĄ PLACÓWKĘ
PUBLICZNĄ. TO REAL-
NA, A NIE WYŁĄCZNIE
SYMBOLICZNA WŁA-
DZA, KTÓRA OKREŚLA
NIE TYLKO HIERAR-
CHIE WŚRÓD GALE-
RZYSTÓW, ALE RÓW-
NIEŻ POZYCJĘ ARTY-
STÓW.**



prywatni kolekcjonerzy czy galerzyści, o samych artystach nie wspominając, decydują o ścieżce kariery artystycznej.

Potęga instytucji wynika również ze zbliżenia – diagnozowanego przez Artura Żmijewskiego – do władzy państwowej i realizowanie przez duże placówki polityki kulturalnej. O ile krytyczni artyści mogą mieć wątpliwości odnośnie funkcjonowania i modelu współpracy pomiędzy polem sztuki i władzą, to trudno nie zauważyć zysku, jaki czerpią z tej współpracy obie strony. Relatywnie duże kwoty z budżetu wypłacane instytucjom sztuki są wciąż niewielką pozycją w budżecie państwa, a zysk symboliczny i wizerunkowy jest dla rządzących polityków całkiem spory, jak pokazały dobitnie wydarzenia towarzyszące polskiej prezydencji w Unii Europejskiej czy programu kulturalnego przy okazji Partnerstwa Wschodniego, o kolejnych sezonach we Francji, Izraelu czy Wielkiej Brytanii nie wspominając. Pozostaje otwartym pytanie, czy i jak mogą wyglądać odmienne modele relacji instytucji z władzą (bez konieczności powrotu do wzajemnego *désintéressement* lat 90.) i czy model propaństwowy, administracyjny i propagandowy służy na dłuższą metę sztuce.

Równie istotna jest krytyka formułowana przez Żmijewskiego dotycząca relacji ze społeczeństwem. Gołym okiem widać jak słowa tak lubiane w świecie sztuki, dotyczące udziału/partycypacji społeczeństwa/obywateli w świecie kultury/w programie muzeum – koniecznie! – „otwartego”, zamieniają się w zbiór dyżurnych komunalów, wyciąganych, by uzasadnić artystyczno-polityczne *status quo*. Stawiane przez Artura Żmijewskiego pytanie o to, jak można urzeczywistnić postulat obywatelskich

powinności utrzymywanych przez podatników instytucji nawiązuje do programu muzeum krytycznego Piotra Piotrowskiego. O ile Żmijewski, jak się wydaje, bardziej kieruje swoje myśli do artystów-potentów i angażuje się w działania takie jak Winter Holiday Camp w Zamku Ujazdowskim, o tyle program Piotrowskiego jest wyzwaniem rzuconym i odrzuconym przez świat instytucji sztuki. Tymczasem teksty udostępnione przy okazji „CSW Leaks” pokazały, jak wygląda praktyka partycypacji i jak „społeczeństwo” traktowane jest przez tę instytucję: zakłamanie statystyki, które maskują odpływ publiczności z instytucji, pompowane PR-owo letnie ogródki ekologiczne, atmosfera mobbingu i procesy z kuratorami, wreszcie cynicznie rozgrywani i wykorzystywani przez dyrekcję artyści.

Tekst o instytucjach mógłby się kończyć stwierdzeniem, że instytucjom i pracującym dla nich urzędnikom jest dobrze, jak nigdy dotąd nie było, ale... są jeszcze artyści. Nawet jeśli ich kondycja stopniowo poprawia się, to zbyt wolno w kontekście przemian pola sztuki. Być może rację zatem mają aktywiści OFSW podkreślający alienację, frustrację i determinację zatowarowanego środowiska twórców. Wydaje się, że to po stronie artystów jest teraz ruch. Czy zgodzą się na utrwalenie serwilistycznej relacji, czy też, jak w wypadku Artura Żmijewskiego i Winter Holiday Camp, pokażą, kto naprawdę rządzi instytucją? Nawet jeśli ich kondycja stopniowo poprawia się (o czym świadczy choćby podpisana w lutym deklaracja wiodących instytucji dotycząca honorariów za udział w wystawach), to zbyt wolno w kontekście przemian pola sztuki. ▣



YES.pl

YES

Patrycja Gardygajło ma na sobie obrączkę i pierścionek Éternel z Diamentem Idealnym YES® oraz komplet perel z diamentami.

**ZAJĘCIA
W NOWYM
BUDYNKU OD
PAŹDZIERNIKA
2014**

**WYDZIAŁ
ZARZĄDZANIA
KULTURĄ
WIZUALNĄ**

**DZIEŃ OTWARTY
12 kwietnia**

**SPOTKANIE INFORMACYJNE
22 maja**

**EGZAMINY WSTĘPNE
czerwiec / lipiec**

**SZCZEGÓŁY NA STRONIE
kulturamiejsca.asp.waw.pl**

FELIETON

#MUSEUMSELFIE – Z KAMERA WŚRÓD MUZEALNIKÓW

tekst: Zuzanna Stańska

22 stycznia w internecie odbył się dzień #museumselfie. W ramach tej akcji zorganizowanej przez entuzjastkę muzeów Angielkę Mar Dixon, muzealnicy na całym świecie przez 24 godziny wrzucali na konta w mediach społecznościowych zdjęcia swoich „selfie”. „Muzealnicy”, tzn. pracownicy promocji i marketingu, kuratorzy, a nawet dyrektorzy różnych szacownych instytucji dosłownie zalali Instagram, Twittera i Facebooka postami z *hashtagem* #museumselfie, publikowanymi z prywatnych oraz muzealnych kont. Los chciał, że zdjęcia robione komórką z ręki (niestety w języku polskim nie ma dobrego tłumaczenia tego słowa) na tle kolekcji muzealnych wyszły również poza „branżę”. Głośnym echem w mediach odbiło się zdjęcie znanego amerykańskiego muzyka Jaya-Z, na którym odpowiednio pozując, naśladuje on swojego idola Andy’ego Warhola leżącego na kanapie – oczywiście leżąc na tej samej kanapie, znajdującej się dzisiaj w Warhol Museum. Zresztą Jay-Z ostatnio sporo rapuje o sztuce, a do jednego ze swoich teledysków zaangażował m.in. Marinę Abramović i gwiazdy nowojorskiego światka kuratorskiego (oraz nagrał go w Pace Gallery), więc może jego zdjęcie nie powinno nikogo dziwić. Muzealnicy, którzy potocznie uważani są za jedną z nudniejszych grup zawodowych wśród pracowników kultury, pokazujący się w swoim środowisku naturalnym – taka autokreacja musiała przynieść ciekawe efekty.

I tak, konserwatorka pracująca w Medical Museion na Uniwersytecie w Kopenhadze zrobiła sobie zdjęcie z ulubionym kościotrupem Hanibalem. Pracownicy muzeów historii naturalnej wrzucali swoje zdjęcia robione na tle morsów, niedźwiedzi i innych wypchanych futrzaków. W Polsce, rzecznik prasowa Muzeum Narodowego w Krakowie wrzuciła na swój Instagram zdjęcia z wystawy

Szyszko-Bohusza. Popularne były przebieranki, w szczególności za wikingów – z bliżej nieznanymi przyczyn (Yorvick Viking Center, National Museum of Scotland). Równie często można było oglądać zdjęcia, na których muzealnicy naśladowali pozy lub mimikę twarzy postaci z obrazów. Zresztą to zaskakujące, jak kuratorzy upodabniają się do swoich zbiorów – ciekawe czy są jakieś badania na ten temat; polecam kuratora Art Institute of Chicago z *Amerykańskim gotykiem* Granta Wooda w tle.

Część muzealników zdecydowała się nie pokazywać swoich twarzy, zasłaniając się obiektami z kolekcji (świetnie wyszła *Śpiąca muza* Brancusiego z Metropolitan Museum of Art). Trochę sucharowate było pokazywanie autoportretów różnych artystów, mające udowodnić, że „selfies” są stare jak świat, ale w sumie jest w tym trochę racji. Generalnie różnorodność zdjęć i pomysłowość ich autorów poraża. Organizatorka akcji, Mar Dixon twierdzi, że wyłapała na samym Twitterze około 5 tysięcy zdjęć z *hashtagem* #museumselfie. Samych tweetów bez zdjęć było ponad cztery razy tyle. Galerie z najciekawszymi zdjęciami publikowały internetowe wydania wielkich gazet. Jednym słowem, o pracownikach muzeów nagle zrobiło się dosyć głośno.

Krytykanci mogą zadawać pytania: Po co to wszystko? Czy pracownicy muzeów nie mają co robić, tylko wrzucać swoje zdjęcia na *sociala*? W tym wszystkim tkwi jednak o wiele głębszy sens – wydaje się, że cała akcja jest prostym urzeczywistnieniem hasła „Picture, or it didn’t happen”. Miała ona po prostu udowodnić, że w muzeach, wbrew pozorom, są nie tylko martwe zbiory, ale również żywi ludzie, którzy tam pracują, mają twarze, telefony, a także poczucie humoru, manifestowane na zdjęciach „z dziubkiem”. #museumselfie jest niczym innym jak próbą humanizacji muzeów, pokazania normalnym ludziom (a może także innym pracownikom muzeów), że instytucje te muszą być fajnymi i przyjaznymi miejscami, skoro ich pracownicy mogą tak bezkarnie się wygłupiać. W polskim kontekście – że muzea to nie tylko flanelowe kaptcie i krzyczące na zwiedzających panie pilnujące obiektów. Mam nadzieję, że w przyszłym roku w akcji weźmie udział więcej krajowych muzeów i ich pracowników, którzy pokażą swoje oblicza publicznie. Zdecydowanie taka akcja wizerunkowa nikomu by nie zaszkodziła. ☐



KADRY Z FILMU CZERIOMUSZKI (ЧЕРЁМУШКИ), 1962

OBIEKT KULTURY

JARZĘBINOWA UTOPIA MODERNIZMU

tekst: Grzegorz Piątek

fotografie: <http://cinerusia.blogspot.com/>

CHOĆ W TYM ROKU MIJA OKRĄGŁE 25 LAT OD WYZWOLENIA SPOD WPŁYWU IMPERIUM, TRAUMA WYWOŁANA PRZEZ LATA NADPODAŻY RADZIECKIEJ POPKULTURY JEST CHYBA WCIAŻ NA TYLE SILNA, ŻE JEJ WYTWORY ŁATWIEJ ODKRYĆ DALEKO NA ZACHODZIE, NIŻ NA EKS-WSCHODZIE. TAK JEST Z FILMEM CZERIOMUSZKI – SOCOPERETKĄ O SOCOMODERNISTYCZNEJ URBANISTYCE POWSTAŁĄ U SZCZYTU „ŁODÓWKOWEGO SOCJALIZMU” W ZSRR.

Pierwszy smak tego lukru poczułem pięć lat temu w Londynie, na wystawie *Cold War Modern* w Muzeum Wiktorii i Alberta, pokazującej równoległość modernistycznej utopii po obu stronach żelaznej kurtyny. Kilkuminutowy fragment filmu przedstawiał parę błakającą się po parku i fantazującą na temat własnego mieszkania. W pewnym momencie budka dla ptaków zamienia się w ogromną makietę bloku mieszkalnego, uniesionego nad ziemią, jak Le Corbusier przykazał, na masywnych słupach. Para wędruje po makiecie, zagląda do mieszkań i z dziecięcym zachwytem pieje „naaaaasza, naaaaasza” – kuchnia nasza, kwartira nasza, komnata nasza; wymarzone gniazdko dla tych, którym dotąd pozostawały tylko spacer w parku i przytulanie w kinie. Scenę kończy ujęcie pokazujące więcej takich par wirujących w podniosłym tańcu na tle bloku. Wszystko utrzymane w cukierkowej estetyce – w pół drogi między *Przygodą na Mariensztacie*, a jakimś amerykańskim musicaliem.

Przez kilka lat wiedziałem o filmie tylko tyle, ile wyniosłem z wystawy. To fragment ekranizacji operetki Dymitra

Szostakowicza z 1958 roku (Opus 105) z librettem Michała Czerwińskiego i Władimira Massa (scenarzysty radzieckiego musicalu wszech czasów – *Świat się śmieje* z 1934 roku), opowiadającej o zasiedlaniu Czeriomuszek, czyli Jarzębinowa (nazwa autentycznego osiedla na przedmieściach Moskwy). Płyta DVD z filmem trafiła pod moją strzechę dopiero jakiś czas później, w prezencie od Mikołaja Groszperre’a, i dopiero wtedy mogłem do końca zasłodzić się radzieckim lukrem.

Moskwę-Czeriomuszki napisał Szostakowicz w 1958 roku, a już na początku 1959 miała ona swoją sceniczną prapremierę w Moskwie. Po czterech latach sztuka dorobiła się kolorowej ekranizacji w reżyserii Gerberta Rappaporta. Zarówno sceniczna, jak i filmowa wersja szybko wypadły ze zbiorowej wyobraźni, co nie dziwi, zważywszy schematyczną fabułę i szybko się starzejącą, oficjalną satyrę na poziomie wczesnych komedii Barei, takich jak (dość pokrewne *Czeriomuszkom*) *Małżeństwo z rozsądku* czy *Nie lubię poniedziałku*. Warto przy okazji zauważyć, że wiele motywów w *Czeriomuszkach* łudząco przypomina późniejszy



KADR Z FILMU CZERIOMUSZKI (ЧЕРЁМУШКИ), 1962



KADR Z FILMU CZERIOMUSZKI (ЧЕРЁМУШКИ), 1962



KADR Z FILMU CZERIOMUSZKI (ЧЕРЁМУШКИ), 1962

o 20 lat Barejowski serial *Alternatywy 4*. Identyczna jest sytuacja wyjściowa (ludzie z różnych sfer społeczeństwa zasiedlają nowe osiedle na peryferiach), niektóre konflikty (*qui pro quo* wywołane przez przydział tego samego mieszkania paru rodzinom, zmagania ze skorumpowaną i leniwą administracją), postacie (aparaczek usidlony przez wampę) i komiczne sytuacje (wykorzystanie budowlanego dźwigu do obejrzenia przez okno zamkniętego mieszkania).

Czeriomuszki interesują mnie jednak nie jako filmoznawcę porównawczego, lecz jako miłośnika modernizmu i tropiciela jego politycznych i popkulturowych uwikłań. Przełom lat 50. i 60. to moment, gdy reżimy w bloku wschodnim zaczęły przesuwac polityczno-propagandowe akcenty. W miejsce walki o abstrakcyjne rewolucyjne ideały zaczęto demonstrować troskę o zaspokajanie przyziemnych potrzeb – konsumpcyjnych, komunikacyjnych czy wreszcie mieszkaniowych. Zjawisko to było do pewnego stopnia nieuchronne wobec powszechnej frustracji wywołanej niezadowolaniem społecznym spowodowanym rozdzwieniem między szczytnymi hasłami motywującymi do ciężkiej pracy i wyrzeczeń a brakiem odczuwalnej poprawy warunków życia. Zachód nazywa tę prokonsumpcyjną odwilż „lodówkowym socjalizmem” (*Frigidaire socialism*) i – dość zachodniocentrycznie – wskazuje jako punkt przełomowy rok 1959 i amerykańską wystawę w Moskwie, na której radzieckie społeczeństwo podziwiała wytwory amerykańskiego dobrobytu, a Chruszczow i Nixon odbyli słynną dyskusję w wyposażonej w amerykańskie AGD wzorcowej kuchni.

Przełom lat 50. i 60., gdy blok wschodni zrzuca ostentacyjnie socrealistyczny kostium, a świat ogarniają industrializacja, urbanizacja i dekolonizacja, to jednocześnie moment samobójczego tryumfu estetyki modernizmu. Modernizm jako styl (niekoniecznie etos) rozlał się po całym świecie, ale w wersji mocno zestandaryzowanej, powtarzalnej, wręcz fetyszyzującej masowość, oderwanej od lokalności i indywidualnych potrzeb.

Fabule *Czeriomuszek* nie warto tu streszczać. Zdradzę tylko, że na końcu dobro tryumfuje. Istotne jest to, że film pokazuje świetnie ten moment w historii modernizmu, który był jednocześnie jego zwycięstwem i porażką,

**FILM ŚWIETNIE
POKAZUJE TEN MO-
MENT W HISTORII
MODERNIZMU, KTÓRY
BYŁ JEDNOCZEŚNIE
JEGO ZWYCIĘSTWEM
I PORĄŻKĄ; MO-
MENT, W KTÓRYM IDE-
ALISTYCZNE, HUMA-
NISTYCZNE WĄTKI
TEGO WIELONUR-
TOWEGO ZJAWISKA
ULEGŁY MARGINALIZA-
CJI, A POZOSTAWIAŁY
TYLKO MARTWY STYL.**

moment, w którym idealistyczne, humanistyczne wątki tego wielonurkowego zjawiska uległy marginalizacji, a pozostawiły tylko martwy styl, głucha obietnica, zestaw chwytów formalnych, z których inwestorzy – od amerykańskich deweloperów po radzieckich sekretarzy – i architekci wybierali tylko to, co najbardziej przydatne i sprzyjające łatwej powtarzalności.

Moment ten pięknie ujmuję metaforę tego gorzkiego zwycięstwa – w filmie widoczny jest kontrast między przywołaną wyżej sceną, w której pary tańczą na tle makiety bloku, a rzeczywistością filmowego blokowiska, do którego potem się wprowadzają. W studio scenograf zbudował coś, o czym naprawdę warto było śpiewać – wzorowaną na corbusierowskiej jednostce mieszkalnej słoneczną bu-

dowlę, sensualne tło dla życia codziennego. Tymczasem mieszkania, które faktycznie dostają bohaterowie filmu, mieszczą się w prefabrykowanych klockach – żadnych otwartych parterów, tarasów na dachu, żadnej finezji materiału czy wykończenia, na razie żadnej zieleni, jedynie błoto. W filmie oczywiście nie ma miejsca na krytykę tego zubożonego, uproszczonego modelu. System ma wady, ale są to wady ludzkie – uosabiane przez chaos administracji, skorumpowanego urzędnika czy aparacza manipulowanego przez intrygantkę (kokotę z czasów NEP-u, która jakimś cudem dotrwała do czasów Chruszczowa, gustującą nie w meblościankach, a w figlarnym art déco). Jest delikatna satyra na anonimowość i masowość, ale mieszkańcy, mimo niedogodności, cieszą się ze swojego „mieszkania dla młodych” i „rodziny na swoim”, z tego, że wreszcie mają gdzie się podziać, wybawieni z carskich drewniaków, które wałęsali się na początku filmu, akademików i komunalek.

W filmie jest więc i optymizm modernizmu, obietnica zaradzenia problemom mieszkaniowym, otoczenia wszystkich dobrym standardem uosabianym przez masowo produkowane praktyczne meble w *ujutnych*, słonecznych wnętrzach, i podświadome odsłonięcie jego prefabrykowanej porażki. ☐

WYDARZENIE

MIEDZY SALONEM A EKSPERYMENTEM

tekst: Konrad Schiller

PAMIĘĆ

O ŻŁOTYM GRONIE

Na Żłotym Gronie projekty awangardowe sąsiadowały z wystawami na wskroś tradycyjnymi, z podziałem na malarstwo, plakat i grafikę. Utrzymywanie zielonogórskiej imprezy w takiej „konceptyjnej schizofrenii” doprowadziło w końcu do jej zamknięcia. Dzisiaj Żłote Grono to przede wszystkim mit lokalnego środowiska. Wystawy w BWA Zielona Góra przygotowane z okazji pięćdziesięciolecia imprezy próbują to zmienić.

FOT. DZIEKI UPRZEMOŚCI MUZEUM ZIEMI LUBUSKIEJ W ZIELONEJ GÓRZE

MEDAL ZŁOTEGO GRONA

proj. Marian Szpakowski, wyk. Tadeusz Dobosz (kopia)

W październiku 2013 roku minęło 50 lat od otwarcia I Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki i Sympozjum Złotego Grona. Były to spotkania artystów, teoretyków i krytyków. Odbływały się w Zielonej Górze przez niemal dwie dekady. Ostatnia edycja tej imprezy artystycznej odbyła się w 1981 roku. Zazwyczaj tak szczególnym rocznicom towarzyszą wystawne obchody. Liczy się splendor, wręczane są dyplomy, pamiątkowe medale czy statuetki. Przypomina się wszystko to, co było najlepsze i wyjątkowe. Jednak w przypadku 50-lecia Złotego Grona nic takiego nie miało miejsca. Nie oznacza to wcale, że zapomniano o jubileuszowej dacie. Dwie zielonogórskie placówki wystawiennicze – Galeria BWA i Muzeum Ziemi Lubuskiej – zorganizowały wystawy przywołujące lub interpretujące atmosferę oraz działania artystyczne Wystaw Plastyki i Sympozjów Złotego Grona. Galeria BWA zorganizowała trzy wystawy, które bezpośrednio nawiązywały do historii spotkań Złotego Grona. Każdy z tych pokazów przygotowany został przez różnych kuratorów. Wystawy te były krytycznym komentarzem do Złotego Grona. Mierzyły się z mnogością postaw artystycznych i bagażem symbolicznym wydarzeń.

Pierwszą wystawę – *Przestrzeń społeczna. Projekty zagospodarowania parku Winnego i placu Słowiańskiego w Zielonej Górze*, przygotowali Marta Gendera i Piotr Słodkowski. Wystawa ta miała przypomnieć plany projektów zagospodarowania parku Winnego i placu Słowiańskiego w Zielonej Górze, które zaprezentowano podczas Zielonogórskich Spotkań Rzeźbiarskich w 1976 roku. Za opracowanie przemian odpowiadali Jan Berdyszak, Anna i Krystyn Jarnuszkiewiczowie, Grzegorz Kowalski i Maciej Szańkowski. Kuratorzy sięgnęli po materiały archiwalne. Na pokaz składały się oryginalne plansze projektowe wraz z opisem koncepcyjnym, dokumentacja fotograficzna ukazująca wizualizację planowanych ingerencji rzeźbiarskich, urbanistycznych i dźwiękowych ulokowanych w konkretnych miejscach tkanki miejskiej. Dodatkowym elementem, który uzupełniał materiał historyczny, były dwie rozmowy przeprowadzone z Janem Berdyszakiem i Grzegorzem Kowalskim. Zaprezentowane zostały w postaci nagrania audio i dodatkowo na plakatach w formie transkrypcji.

Zaproponowane przez zespół artystów koncepcje integrowały wizualne zmiany przestrzeni, elementy architektoniczno-rzeźbiarskie, jak również wprowadzały instalacje dźwiękowe. Poprzez użycie nowych elementów planowano wpływać na uformowanie terenu. Jednocześnie starano się zachować lub wydobyć pozostałości historycznej tożsamości w wybranych lokalizacjach. W warstwie wizualnej wystawa *Przestrzeń społeczna. Projekty zagospodarowania parku Winnego i placu Słowiańskiego w Zielonej Górze* nawiązywała do pokazów projektów architektury. Poszczególne plansze wyeksponowane zostały na ścianach przestrzeni galeryjnej oraz w stojących luźno kubach-gablotach.

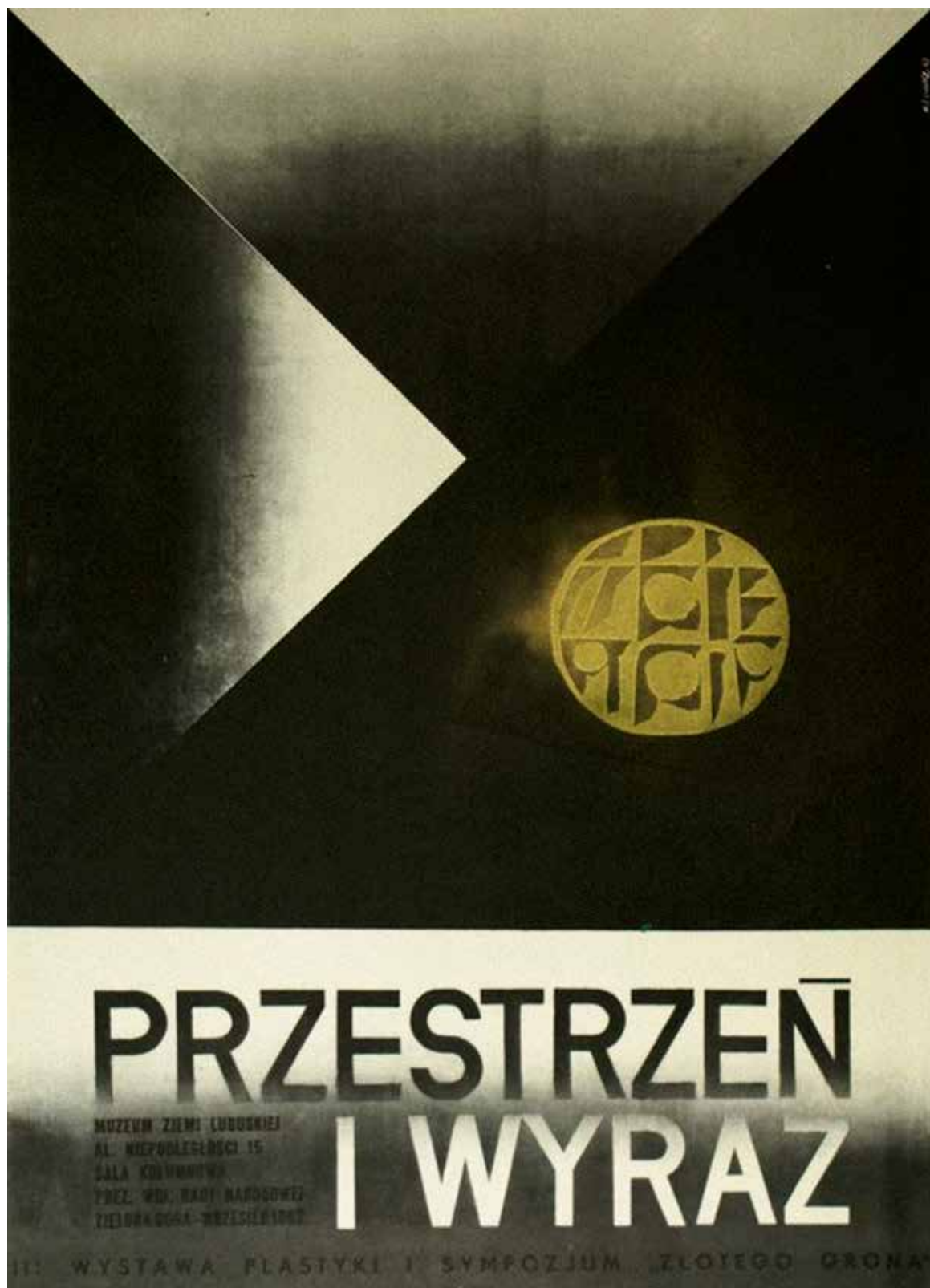
Asceetyczność ekspozycji odpowiadała oszczędnym i graficznym opracowaniom zagospodarowania parku Winnego i placu Słowiańskiego. I choć żaden z tych projektów nie doczekał się nigdy realizacji, to stanowiły one przykład nowatorskiego postrzegania przestrzeni w strukturze miejskiej, którą współcześnie określamy jako przestrzeń publiczną.

Ideową podstawą do działań zespołu: Jan Berdyszak, Anna i Krystyn Jarnuszkiewiczowie, Grzegorz Kowalski i Maciej Szańkowski był tekst programu *Karta Łagowska. Kreacja przestrzeni społecznej*. Opracowali go na plenerze w Łagowie w 1974 roku Jan Berdyszak i Stefan Papp. W centrum zainteresowania tego programu byli człowiek oraz ekologia, której pojmowanie artyści rozszerzali na pojęcie „ekologii społecznej”. W jej zakres wpisano m.in. zabezpieczenie substancji zabytkowej

i historycznych wartości kulturowych. To właśnie w duchu takich postulatów opracowywane były koncepcje, które pokazane zostały na wystawie *Przestrzeń społeczna. Projekty zagospodarowania parku Winnego i placu Słowiańskiego w Zielonej Górze*.

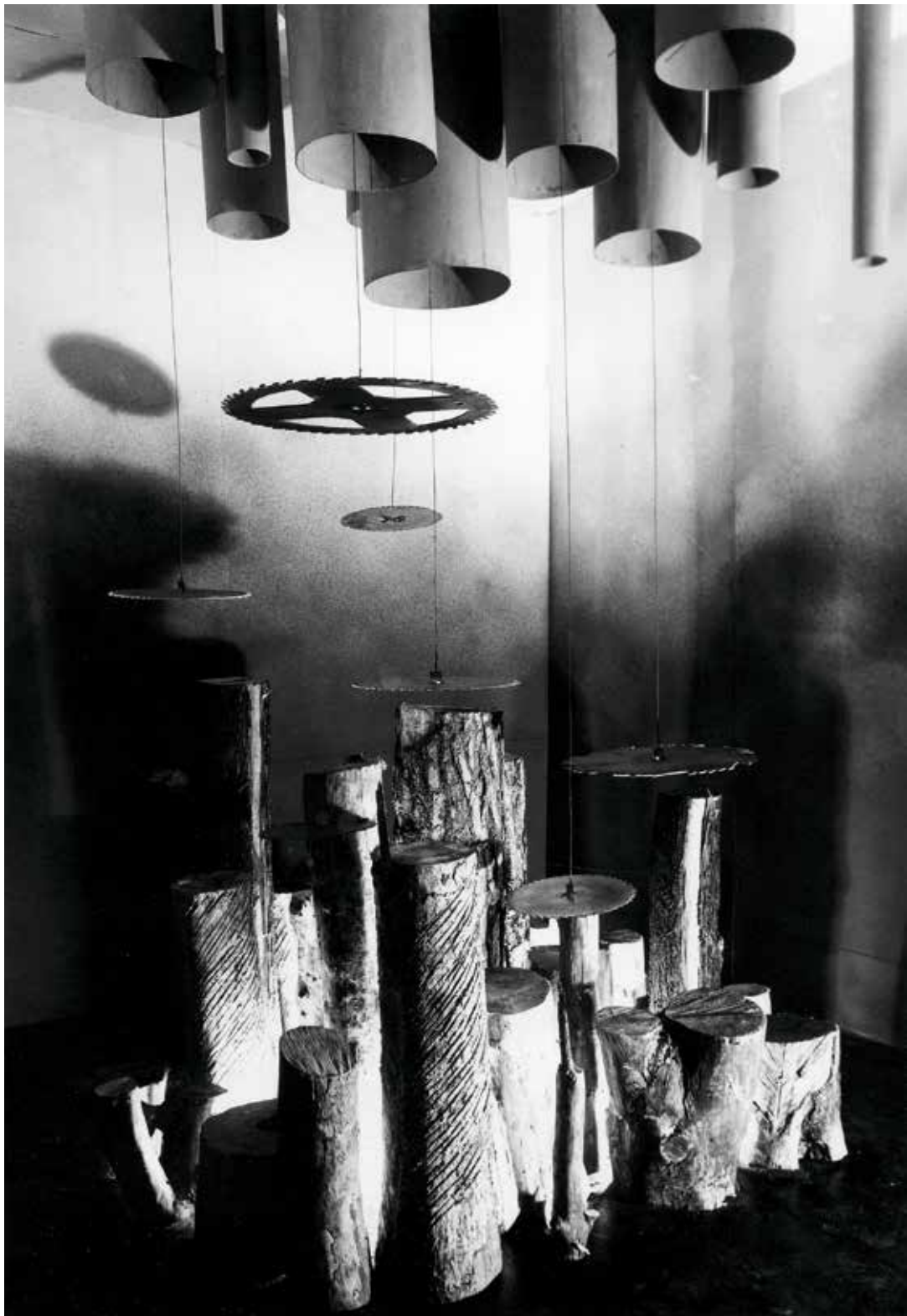
Drugą wystawą w BWA Zielona Góra odnoszącą się do Złotego Grona był pokaz *Tadeusz Dobosz – Aranżacja przestrzenna. Rekonstrukcja*. Jej kuratorami byli Nora Markiewicz i Romuald Demidenko. Tu za punkt wyjścia przyjęto rekonstrukcję instalacji przestrzennej z 1967 roku autorstwa zielonogórskiego rzeźbiarza Tadeusza Dobosza, przygotowaną w ramach III Złotego Grona na wystawę problemową *Przestrzeń i wyraz*. To właśnie sympozjum i wystawa

ZAPROPONOWANE PRZEZ ZESPÓŁ AR- TYSTÓW KONCEPCJE INTEGROWAŁY WIZU- ALNE ZMIANY PRZE- STRZENI, ELEMEN- TY ARCHITEKTONICZ- NO-RZEŹBIARSKIE, JAK RÓWNIEŻ WPRO- WADZAŁY INSTALA- CJE DŹWIEKOWE. POPRZEZ UŻYCIĘ NO- WYCH ELEMENTÓW PLANOWANO WPŁY- WAĆ NA UFORMOWA- NIE TERENU.



PLAKAT WYSTAWY PRZESTRZEŃ I WYRAZ

proj. Witold Cichacz, dz. sz. w. Muzeum Ziemi Lubuskiej (kopia)



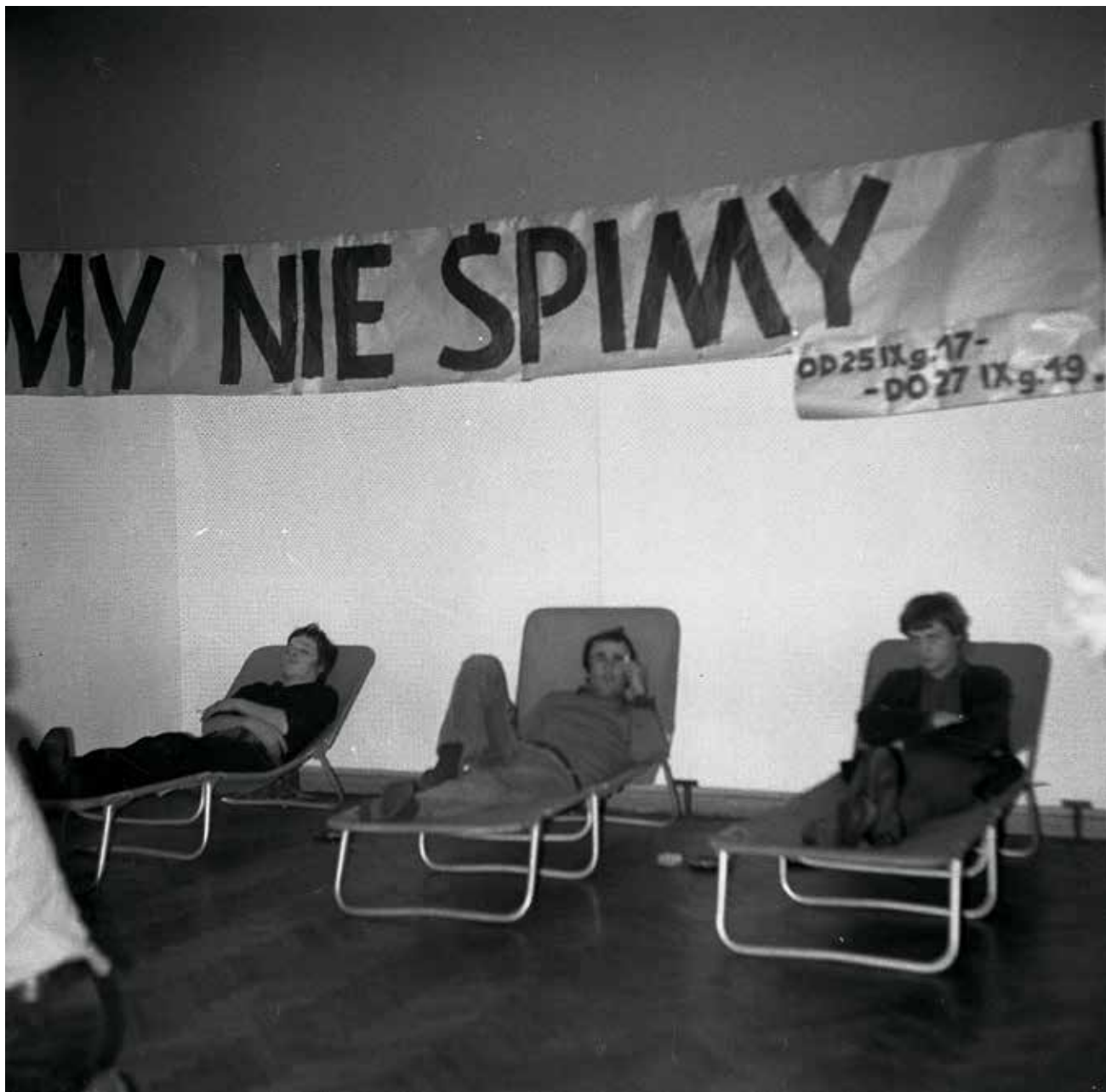
TADEUSZ DOBOSZ

Aranżacja przestrzenna, wystawa Przestrzeń i wyraz, III Wystawa Plastyki i Sympozjum Złotego Grona, 1967
Fot. Bronisław Bugiel / Archiwum Muzeum Ziemi Lubuskiej



TADEUSZ DOBOSZ

Aranżacja przestrzenna, rekonstrukcja, 2013. Fot. K. Spiak / BWA



MY NIE ŚPIMY

akcja zorganizowana przez M. Dymnego, A. Petryszyna, T. Wawaka i S. Szczepańskiego, sala Anki Ptaszkowskiej
w ramach wystawy *Krytycy proponują artystów*, 1969. Fot. S. Stępniewski

problemowa stanowiły punkt zwrotny w kształtowaniu programu ideowego całej imprezy. Było to spotkanie plenernowo-sympozjalne bez precedensu w sztuce polskiej tamtego czasu. Zasadniczymi poruszanymi wtedy zagadnieniami były kwestie przestrzenności w sztuce oraz przyszłościowych rozwiązań w architekturze i urbanistyce. To wtedy doszło do konfrontacji artystów z architektami. Artyści różnych technik mieli stworzyć na ograniczonej przestrzeni i z wybranych materiałów spójną instalację. Tym samym powstał zbiór niepowtarzalnych aranżacji przestrzennych *site-specific*. Rozszerzeniem zagadnień przestrzenności był pokaz projektów, makiet i dokumentacji dotyczących wizyjnych rozwiązań architektonicznych i urbanistycznych. W tej części zaprezentowali się: Bohdan Urbanowicz, Oskar i Zofia Hansenowie, Józef Szajna oraz Międzynarodowa Grupa Architektura Przyszłości – GIAP, w skład której wchodził m.in. Yona Friedman, Walter Jonas, Georges Partix, Nicolas Schöffer, André Biro i Jean-Jacques Fernier. III Złote Grono z 1967 roku było imprezą ważną i wyjątkową. Paradoksalnie jednak wiedza na jej temat jest rozproszona i niepełna. W konsekwencji to, co wydarzyło się w 1967 roku w ramach III Złotego Grona, stało się lokalnym mitem. I właśnie z mitycznością postanowili zmierzyć się kuratorzy wystawy *Tadeusz Dobosz – Aranżacja przestrzenna. Rekonstrukcja*. Dzięki pracy na archiwalnych fotografiach, zachowanej dokumentacji i bezpośrednim kontakcie z samym artystą, udało im się odtworzyć aranżację i towarzyszący jej klimat. W małej sali Galerii BWA stworzona została przestrzeń o rozmiarze takim, jaki był przewidziany w oryginalnej wersji, oparto się na autentycznych wykazach materiałów, którymi operował Tadeusz Dobosz. Wnętrze instalacji wypełniał półmrok, ściany salki pokrywała częściowo czarna, nieregularnie rozprowadzona farba. Z sufitu zwisały, imitujące stalowe, poprzycinane rury, a pomiędzy nimi na prętach – stalowe tarcze do cięcia drewna. Na podłodze, w formie lustrzanego odbicia, powtórzony został układ rur, ale skomponowany z drewnianych pniaków. Spomiędzy nich wydobywało się światło o zmiennym natężeniu. Całość domykała kompozycja dźwiękowa inspirowana twórczością Karlheinz Stockhausena. Tak też wyglądała ta instalacja w roku 1967. Niemniej

**JOANNA ZIELIŃSKA
PRZYGOTOWAŁA WIE-
LOELEMENTOWĄ EKS-
POZYCJĘ ODNOSZĄ-
CĄ SIĘ DO OSOBY
ARTYSTY-KONTESTA-
TORA, ALE PRZED
WSZYSTKIM JEJ ISTOT-
NYM MOTYWEM BYŁA
PAMIĘĆ I ŚLADY PO
DZIAŁANIACH EFEME-
RYCZNYCH LAT 60. XX
WIEKU, KTÓRE ULE-
GŁY NAWARSTWIENIU
I ZMITOLOGIZOWANIU.**

kuratorzy wraz z artystą postanowili rozszerzyć ją o komentarz uzupełniający. Na zewnętrznych ścianach spreparowanego pomieszczenia umieszczono archiwalne zdjęcia ukazujące instalację i odwiedzających ją widzów podczas wystawy *Przestrzeń i wyraz*. Do tego dołączony został zapis rozmowy, jaką kuratorzy przeprowadzili z Tadeuszem Doboszem na temat inspiracji do zbudowania instalacji, a także recepcji i atmosfery panującej podczas III Złotego Grona. W ten sposób powstała spójna praca o pamięci, w której udało się przywrócić w skali 1:1 nie tylko samą aranżację, ale również ułamek historycznej atmosfery.

Wystawa *Czy artyści mogą nie spać?*, opracowana przez kuratorkę Joannę Zielińską, była trzecią i ostatnią wysta-

wą przygotowaną przez BWA z okazji jubileuszu. Osia pokazu stała się postacią Krzysztofa Niemczyka, malarza, sytuacionisty i kontestatora, bohemistycznej osobowość życia artystycznego w Krakowie. Wystawa jednak nie miała charakteru biograficznego. Joanna Zielińska przygotowała wieloelementową ekspozycję, odnoszącą się do osoby artysty-kontestatora, ale przede wszystkim jej istotnym motywem była pamięć i ślady po działaniach efemerycznych lat 60. XX wieku, które uległy nawarstwieniu i zmitologizowaniu. Nie bez przyczyny w centrum narracji postawiona została osoba Krzysztofa Niemczyka. Była to postać, którą otaczał nimb tajemnicy. Niemczyk skupiał wokół siebie środowiska hippisów, ale i luminarzy awangardy, takich jak Tadeusz Kantor czy Henryk Stażewski. Jego psychodeliczną powieść *Kurtyzana i pisklęta, czyli krzywe zwierciadło namiętnego działania albo inaczej studium chaosu* czytano pokątnie w formie maszynopisu. Już wtedy mówiło się o niej jako o odkryciu. To właśnie Niemczyk wprowadził do Krzysztoforów hippisów i ich ducha chaosu. To również on był szarą eminencją pokazu Anki Ptasekowskiej na IV Złotym Gronie w 1969 roku. W ramach IV edycji Druga Grupa (Jacek Stokłosa, Lesław i Wacław Janiccy) przygotowywała kopię malarstwa abstrakcyjnego, a grupa studentów Kantora (Mieczysław Dymny, Stanisław Szczepański i Tomasz Wawak), sprowokowana słowami swojego mistrza, zorganizowała akcję *My nie śpimy* polegającą na tym, że przez trzy dni symposium nie zmrúżyli oka. Do tego pod szyldem *Permanentnego Jury* Krzysztof Niemczyk,

Anka Ptaszkowska, Wiesław Borowski i Zbigniew Gostomski obserwowali poczynania swoich artystów. Wtedy wydarzenie to uznane zostało za głupawy wybryk, za który groziły konsekwencje.

To właśnie Krzysztof Niemczyk był częściowo sprawcą skrajnych sytuacji artystycznych. Zarówno tej złotogronowej w 1969 roku, jak również hippisowskiego festiwalu w Krzysztoforach, ale przede wszystkim własnych *performancje'ów* w przestrzeni miejskiej Krakowa. Niemal wszystkie one przywołane zostały współcześnie przez Zielińską w formie dokumentacji fotograficznej Eustachego Kossakowskiego.

W tle tej wystawy pojawia się Tadeusz Kantor, który namaścił Niemczyka, aby w końcu wykląć go ze środowiska awangardy i zepchnąć w niebyt. To właśnie na osi Niemczyk-Kantor rozgrywa się rozprawa z mitologizowaniem i konstituowaniem efemerycznych akcji artystycznych. Zielińska unika bezpośrednich opozycji, obecność Kantora na wystawie wprowadza jako symboliczny obiekt – *Plecak Wielkiego Wędrowca* ze spektaklu *Nigdy tu nie powrócę* z 1988 roku, oraz film dokumentalny o Kantorze zrealizowany dla niemieckiej telewizji. Wprowadzenie pracy Kantora na wystawę to gest szczególny. Kantor, mimo licznych zaproszeń do Złotego Grona, nigdy na nim się nie pojawił. To właśnie zamiast niego do Zielonej Góry w 1969 roku przyjechali Krzysztof Niemczyk i Anka Ptaszkowska wraz z pozostałą obsadą.

Na wystawie *Czy artyści mogą nie spać?* ważną rolę w narracji odgrywały prace współczesnych artystów, u których istotne miejsce zajmuje awangardowa mitologia. Agnieszka Polska w swoim filmie *The Future Days* (2013) poprzez oniryczną atmosferę wprowadza nas do raju utraconego, w którym spotykają się wpływowi artyści i artystki różnych ruchów awangardowych, by toczyć dyskusję o sensie sztuki i paradygmatach pojęciowych.

Następnie wystawiona została dokumentacja fotograficzna na akcji *Bal* z 2006 roku zorganizowanej przez Agnieszkę Brzeżańską i Paulinę Ołowską. Akcja Brzeżańskiej i Ołowskiej była powtórzeniem legendarnego spotkania znanego jako *Bal w Zalesiu – Pożegnanie wiosny* z 1968 roku. W prywatnym domu Anki Ptaszkowskiej środowisko Galerii Foksal urządziło spotkanie towarzysko-artystowskie. Wśród gości byli Krzysztof Niemczyk i Tadeusz Kantor. Było to jedno z ostatnich spontanicznych i euforycznych spotkań tych osób. *Bal w Zalesiu* uległ szczególnemu zmitologizowaniu, ponieważ odbył się w napiętym politycznie momencie, był reakcją na represje po marcu 1968 roku. Do tego należy dodać również osobiste narracje niektórych uczestników. Powtórzenie Brzeżańskiej i Ołowskiej nie rozlicza się z legendą, ale ją utrwała.

Inną współczesną narracją, wykorzystaną przez Joannę Zielińską na wystawie, była praca Oskara Dawickiego *Piórko i kamień* (2012). Odwołuje się ona do relacji mistrz-uczeń, a jej bohaterem jest Zbigniew Warpechowski.

Ostatnim, choć nie mniej istotnym elementem wystawy jest pastelowy portret wykonany przez Stanisława Ignacego Witkiewicza w ramach jego firmy portretowej. Nawiązuje on symbolicznie do narcystycznego charakteru Niemczyka, który często portretował się w różnych pozach i przebraniach. Również jego psychodeliczna powieść określana była mianem witkacowskiej. Wystawa *Czy artyści mogą nie spać?* to nie tylko próba wskazania, jak problematyczne jest uchwycenie i opisanie efemeryczności, szczególnie kiedy ulega ona nawarstwieniom symbolicznym i narracyjnym. To również wystawa ukazująca jak artysta-kontestator konstituował awangardę.

Z kolei Muzeum Ziemi Lubuskiej zaproponowało wystawę pt. *Kolekcja Złotego Grona 1963–1981 ze zbiorów Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze*. Jej kuratorami byli Marta Gawęda i Leszek Kania. Na wystawie zgromadzono pokaźną liczbę dzieł autorstwa zarówno artystów lokalnych uczestniczących w Złotym Gronie, jak również kanonicznych twórców sztuki polskiej. Biorąc pod uwagę, że to właśnie Muzeum Ziemi Lubuskiej jest jedynym powiernikiem wiedzy i dzieł gromadzonych w ramach tej imprezy, nie dziwi fakt, że pokaz był rozbudowany. Na wystawie znalazły się prace w duchu koloryzmu, nowej figuracji, taszyzmu, malarstwa materii, sztuki kinetycznej, konceptualnej i wszelkie odmiany tradycji konstruktywistycznej i abstrakcyjnej. Niestety rozbudowany charakter i niejasna chronologia spowodowały, że cała prezentacja nie przykuwała uwagi. Wręcz przeciwnie, powtarzała typ pokazów konkursowych w ramach Złotego Grona, które Jerzy Ludwiński określił jako „banię z malarstwem”. Potencjał historyczny, badawczy i dokumentacyjny rozmył się lub został pominięty. Perłą okazały się mało znane prace Jana Chwałczyka, Wandy Gołkowskiej, Erny Rosenstein, Urszuli Broll czy Andrzeja Urbanowicza. Jednak to za mało, by wystawa się obroniła. Problem pokazania z perspektywy pięćdziesięciu lat czym było Złote Grono, sprowadzono do przeglądu plastyki polskiej od początku lat 60. XX wieku. Niestety zabrakło ciekawszej koncepcji.

Wystawy przygotowane przez galerię BWA i Muzeum Ziemi Lubuskiej stanowiły interesujący wkład w narracje o Wystawach Plastyki i Sympozjach Złotego Grona. Jednak były zdecydowanie zbyt skromnym hołdem dla imprezy tak ważnej dla powojennej historii sztuki polskiej, a także istotnej dla historii miasta i regionu. ▣

WYSTAWA

RADEK SZLAGA



07 03 – 30 04 2014

kuratorka MARTA KUDELSKA

czytelnia sztuki

czytelnia sztuki | ul. dolnych wałów 8a | gliwice | www.czytelniasztuki.pl

patronat
medialny

gazeta

POLSKIE RADIO
KATOWICE

nowiny

MIEJSKI SERWIS
INFORMACYJNY
GLIWICE

ultramaryna

NOTES
NA 6 TYGODNI

SZ U M

K
MAG
MAGAZYN

INTERPRETACJE

NOWY

tekst: Karolina Plinta

FORMALIZM

ilustracje: Gregor Różański

SZTUKA

NASZYCH

CZASÓW

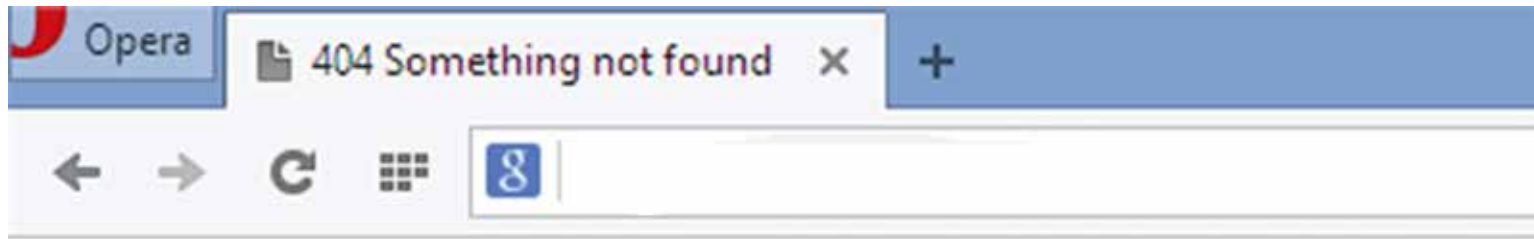
Jeśli jest coś, co nie zostało jeszcze do końca wypowiedziane przez naszą krytykę odnośnie sztuki ostatnich trzech lat, to chyba właśnie kwestia jej homogenizacji: polska sztuka, funkcjonując w obiegu międzynarodowym, mimowolnie zaczyna wtapiać się w artystyczną, unifikującą magmę. To jest sztuka naszych czasów.

I WILL NOT MAKE ANY MORE BORING ART
I WILL NOT MAKE ANY MORE BORING ART
I WILL NOT MAKE ANY MORE BORING ART
I WILL NOT MAKE ANY MORE BORING ART
I WILL NOT MAKE ANY MORE BORING ART
I WILL NOT MAKE ANY MORE BORING ART
I WILL NOT MAKE ANY MORE BORING ART
I WILL NOT MAKE ANY MORE BORING ART
I WILL NOT MAKE ANY MORE BORING ART
I WILL NOT MAKE ANY MORE BORING ART
I WILL NOT MAKE ANY MORE BORING ART



GREGOR RÓŻAŃSKI

I Will Not Make Anymore Boring Art, 2012



404 Something not found

Sorry, the requested art was not found on this server

GREGOR RÓŻAŃSKI

Bez tytułu, 2014

Driving Fast Nowhere – tak brzmiał tytuł ostatniej wystawy w Polansky Gallery (Praga). Jej kurator, Martin Kohout, zaprosił do niej także jednego polskiego artystę, Piotra Łakomego. Lektura tekstu kuratorskiego okazała się jednak daremnym trudem: owinięty poetycką frazą komunikat nie krył w zasadzie żadnej konkretnej informacji, może poza cichą sugestią, że artyści podążają w jednym kierunku, zresztą dość wyraziście określonym w samym tytule. Pewną wskazówką mogła być za to dokumentacja fotograficzna wystawy – przypominająca to, co niemal codziennie widzę na stronie Contemporary Art Daily. A więc zagadka rozwiązana: to po prostu kolejna wystawa tej nowej sztuki, która jest ostatnio tak popularna. Nic nowego... W ciągu ostatnich trzech lat zdążyłam się już przyzwyczaić do tego stylu. Widziałam takie wystawy także w Polsce.

Zacznijmy jednak od początku. Trzy lata temu mieszkałam jeszcze w Krakowie. Estetycznie okres ten zapamiętałam mniej więcej tak: trzeszczący parkiet w Galerii Zderzak i wszechobecny, już epigoński neosurrealizm. Wyprowadzka do Warszawy oznaczała radykalną zmianę otoczenia: sztuka wokół stała się zdecydowanie dużo bardziej estetyczna. Skromna, złożona z minimalistycznych form, lekka, w sam raz do pokazania w wybielonej przestrzeni galerii. W pewnym sensie przypominało mi to materiał, który widziałam codziennie na Tumblrze albo Instagramie. Oraz na kosulkach znajomych młodych krytyków.

To, co oglądałam w ciągu minionych trzech lat w galeriach i muzeach, było w przeważającej mierze zupełnie niewspółmierne do tego, co działo się poza obszarem sztuki. Bo w końcu był to dość gorączkowy okres w polityce. Mówiło się o katastrofie smoleńskiej, prekariacie, Ruchu Oburzonych – echa tych problemów dotarły także do sztuki, jednak znalazły swój wyraz głównie poprzez działania instytucjonalne i gesty kuratorskie. Wystawy takie jak *Thymós. Sztuka gniewu* albo *Nowa sztuka narodowa* budziły sporo emo-

cji w środowisku, ale przecież nie były manifestacją nowych nurtów artystycznych. Dotykały więc naszą rzeczywistość płytko, muskając ją ledwo po powierzchni, a częstokroć budząc zwątpienie. W końcu 7. Biennale w Berlinie było niewypałem, a zorganizowany w 2012 roku ARTSTRAJK – akcją szlachetną, lecz nieskuteczną. Przyglądając się zaś wydarzeniom wieńczącym 2013 rok, można było odnieść wrażenie, że sztuka jest potrzebna polityce tylko jako narzędzie – przechodzi ponad nią, dosłownie wdeptując ją w ziemię. Z tego względu, artystyczny eskapizm jawi

się dzisiaj nie tylko jako wyraz ironicznego podejścia do rzeczywistości, ale wręcz rozsądku.

Skoro sztuka wykazała się zaskakującą odpornością na otaczający ją polityczny porządek, warto spytać, co mogło mieć na nią realny wpływ w ostatnich latach. Jej obecny kształt zawdzięczamy z pewnością procesom, jakie dokonały się w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku: to właśnie wtedy niegdyś zaangażowani artyści przekształcili się w indywidualistów, hołdujących surrealistycznym lub ekspresjonistycznym estetykom. Po 2010 roku nie wydarzyło się nic, co mogłoby ten porządek przewrócić; rosła w siłę polska scena galeryjna – nawet jeśli jest to ciągle małe środowisko – raczej ten stan utrzymywała. Targi, wyjazdy stypendialne, uczestnictwo w międzynarodowych wystawach – dla dzisiejszych artystów

to chleb powszedni. Wszyscy pilnie śledzimy to, co dzieje się w sztuce zagranicznej, a informacje o niej są w zasadzie na wyciągnięcie ręki. Szukając więc odpowiedzi na to, jak wygląda polska sztuka dzisiaj, trzeba najpierw się spytać, co stało się ze sztuką na świecie. Czy możemy mówić o jakichś nowych nurtach lub chociaż trendach estetycznych?

O tym, że w sztuce faktycznie coś się zmienia, w pełni zdałam sobie sprawę w momencie, kiedy natknęłam się na twórczość Petry Cortright, młodej amerykańskiej artystki i sławnej reprezentantki sztuki postinternetowej. Prace Petry, dostępne w formie fil-

**SZTUKA STAŁA SIĘ
ZDECYDOWANIE DUŻO
BARDZIEJ ESTETYCZ-
NA. SKROMNA, ZŁOŻO-
NA Z MINIMALISTYCZ-
NYCH FORM, LEKKA,
W SAM RAZ DO PO-
KAZANIA W WYBIE-
LONEJ PRZESTRZENI
GALERII. W PEWNYM
SENSIE PRZYPOMINA-
ŁO MI TO MATERIAŁ,
KTÓRY WIDZIAŁAM
CODZIENNIE NA TUM-
BLRZE ALBO INSTA-
GRAMIE.**

mów na YouTube, są wyrazem fascynacji współczesną, internetową popkulturą. Utrzymane w podobnym duchu prace wykonuje także sporo innych, młodych artystów i jest to w zasadzie cała społeczność – młode pokolenie, które, choć jego członkowie mieszkają w różnych częściach świata, utrzymują ze sobą stały kontakt dzięki internetowi. Ich działania wpisują się w powszechną dziś tendencję czerpania z estetyki cyfrowej, którą można zauważyć także w modzie i współczesnym dizajnie. Gradientowa kolorystyka, estetyka rodem z Photoshopa, wykorzystywanie materiału wizualnego dostępnego w sieci (np. fotografii stockowej), fetyszyzacja kultury późnego kapitalizmu i fascynacja stylem futurystycznym – gdyby szukać jakichś wyróżników tego nowego nurtu estetycznego, pewnie wypadałoby podążać tym tropem. Estetyka postinternetowa, ujęta w konwencje minimalistyczne i postkonceptualne, znalazła swoje miejsce także w głównym nurcie sztuki współczesnej. Można ją zauważyć zarówno w nowojorskich czy berlińskich galerijkach, jak i na najważniejszych wystawach światowych (np. Biennale w Wenecji). Pewną próbą przyswojenia nowego nurtu była ostatnio także wystawa *Speculation on Anonymous Materials* zorganizowana we Fridericianum w Kassel. Sztuka na niej prezentowana, choć nawiązuje nieustannie do kultury wizualnej i chce – przynajmniej teoretycznie – wejść z nią w krytyczny lub chociaż analityczny dialog, równocześnie pozostaje bardzo formalistyczna. Można zauważyć w niej także zestaw powtarzających się formuł, które weszły do artystycznego mainstreamu i funkcjonują już poza pierwotnym kontekstem (np. gradientowa kolorystyka czy photoshopowa konwencja). Przeglądając ostatnio papierowe wydanie „Frieze”, zdałam sobie sprawę, że jest to dzisiaj zjawisko powszechne, a co druga wystawa recenzowana na łamach tego pisma wygląda jak wspomniana na początku *Driving Fast Nowhere*. Bardzo to wszystko eleganckie i nowoczesne, ale w jakim właściwie zmierza kierunku? I jaka jest treść tej sztuki?

Łączenie sztuki z dizajnem nie jest oczywiście sprawą nową, warto mieć jednak ten problem na uwadze, myśląc o obecnej sztuce współczesnej. Praktyki tego rodzaju są coraz powszechniejsze i także w Polsce są wdrażane w życie – w mniej lub bardziej przekonujący sposób. Przykładem recepcji postinternetowej estetyki są prace kolektywu Slavs and Tatars, a jedna z jego członkiń, Katarzyna Korczak, jest dizajnerką. Podobne multidyscyplinarne zaplecze ma Beata Wilczek, młoda artystka i projektantka, która w 2012 roku we wrocławskim BWA Dizajn prowadziła Galerię Czarny Neser i zorganizowała wystawę *Nomadik*, swobodnie podejmującą problem nomadycznej kultury internetu (wśród zaproszonych artystów była m.in. Katja Novitskova, posługująca się obrazami ze stocków). Modelowym przykładem artysty-dizajnera jest Honza Zamojski, a jego bardziej młodzieżowym odpowiednikiem – Rafał Czajka, grafik, malarz i współtwórca odzieżowego brandu *Hazz*. Nie można zapomnieć także o garstce artystów, dla których internetowa popkultura jest stałym punktem odniesienia: Pawle Sysiaku i Jasiu Domiczu, tworzących obecnie Billy Gallery, Tymku Borowskim, Gregorým Róžańskim i Dominiku Podsiadłym.

Dużym zainteresowaniem krytyki cieszyła się działalność dwóch młodych galerii – promującej fotografię Czulości (otwarcie w 2010 roku) i krakowskiego kolektywu New Roman (pierwsza wystawa w 2011 roku).

O „instagramowej wrażliwości” artystów skupionych wokół Czulości pisało się już wiele, a takie wystawy jak *Greyscale Dominoes* Pawła Eibla są dosyć wyrazistym świadectwem fascynacji zachodnią sztuką i kulturą wizualną – uważni mogli dostrzec w niej ślady neoromantycznej, postinternetowej ikonografii (antyczna kolumna czy zdjęcie przedstawiające pejzaż tropikalny). Jednak to, co uderzyło w wystawie Eibla, to płytkość recepcji tych zjawisk – bezrefleksyjne przechwytywanie modnych formuł i usprawiedliwianie ich poetycką frazą w zasadzie przemieniło wystawę *Greyscale Dominoes* w groteskowy pokaz epigona zachodnie-

**ANALIZUJĄC BLOGA
NEW ROMAN, MOŻNA
ODNIEŚĆ WRAŻENIE,
ŻE JEST TO TYPOWA
DLA WSPÓŁCZESNEJ
BLOGOSFERY NARRA-
CJA INTERNETOWEGO
FLANERA, ZAFASCY-
NOWANEGO KLASYCZ-
NYM PIĘKNIEM,
STYLEM MODERNI-
STYCZNYM I FUTURY-
ZMEM.**



GREGOR RÓŻAŃSKI
Bez tytułu, 2014

go stylu. Z podobnych względów z krytyką spotkał się także kolektyw New Roman. Po wystawie grupy w galerii BWA Warszawa Karol Sienkiewicz konstatawał z goryczą: „Wystawa New Roman, chociaż sprytna i na pewno umiejętnie złożona do kupy, według sprawdzonych galeryjnych prawideł, nie wychyla się ponad przeciętną produkcję z berlińskiej Auguststrasse. W końcu musiało to też przyjść do nas”. Warto zauważyć, że działania New Roman są w dużej mierze oparte na zainteresowaniu grafiką i dizajnem, co w pewnym stopniu tłumaczy skrajny formalizm sztuki powstającej pod skrzydłami kolektywu. Sami członkowie New Roman przedstawiają siebie jako neoromantyków, czerpiących inspirację w „sztuce antyku i google images”. Swoją działalność dzielą na wystawy w przestrzeniach fizycznych i aktywność na Tumblrze, gdzie zbierają interesujący ich materiał zdjęciowy. Analizując bloga New Roman, można odnieść wrażenie, że jest to typowa dla współczesnej blogosfery narracja internetowego flanera, zafascynowanego klasycznym pięknem, stylem modernistycznym i futuryzmem.

Czy jednak tylko New Roman i Czułość lansują „przeciętną produkcję z berlińskiej Auguststrasse” – pewności nie mam. Przecież dość podobne, „przeciętnie berlińskie” wystawy można zobaczyć zarówno w Galerii Starter, jak i wspomnianym BWA Warszawa. Artyści współpracujący z Galerią Starter w dużej mierze odwołują się do estetyki retro, form modernistycznych i techniki kolażu (np. Agnieszka Grodzińska, Lena Szczęsna, Mikołaj Moskal), ulegają także urokom zimnego futuryzmu (Anna Zaradny). Podobna wizualność nie jest obca artystom BWA Warszawa – Małgorzacie Szymankiewicz, Little Warsaw czy Kamie Sokolnickiej. Niewykluczone, że największe zasługi w promocji nowego stylu ma Galeria Stereo – czego nie piszę wcale w negatywnym sensie. Sztuka pokazywana na przestrzeni ostatnich czterech lat w Stereo hołdowała zawsze temu, co najbardziej aktualne i nowoczesne w sztuce. W galerii swoje pokazy miała Tania Peredez Cordova, Katharina

Marszewski, Marek Meduna czy wreszcie duet AIDS 3D, czyli Daniel Keller i Nik Kosmas, prekursorzy post-net artu. Z czasem także artyści chowający się pod skrzydłami galerii zaczęli podążać w tym estetycznym kierunku – ku formom szczątkowym, minimalistycznym, niejako postkonceptualnym i w końcu, *last but not least*, designerskim. I choć budzi to niezmiennie entuzjazm publiczności, zarzuty krytyki o popadanie przez Stereo w manierę wydają się uzasadnione – Zuzanna Handryś i Michał Lasota wypracowali stałą formułę wystawienniczą, która przypomina jednak trochę konwencję wspomnianej *Driving Fast Nowhere*. W sposób totalny została ona zastosowana podczas wystawy *Rzeczy wspólne* w Art Stations Foundation: za

sprawą literackiego klucza Handryś i Lasota połączyli artystów tak diametralnie różnych (jakościowo, formalnie, aksjologicznie...) jak Robert Morris, Roman Stańczak, Igor Krenz, Edward Krasiński, Gizela Mickiewicz czy Piotr Łakomy – i spłaszcyli recepcję ich prac do warstwy czysto wizualnej, przez co zyskała ona charakter właściwie designerski.

Jeśli jest coś, co nie zostało jeszcze do końca wypowiedziane przez naszą krytykę odnośnie sztuki ostatnich trzech lat, to chyba właśnie kwestia jej homogenizacji: polska sztuka, funkcjonując w obiegu międzynarodowym, mimowolnie zaczyna wtapiać się w artystyczną,

unifikującą magmę. Ten proces znakomicie ilustrują artyści-penerzy, niegdyś słynący z „chamskiej wrażliwości”. Ich twórczość w większości wytraciła swój brutalistyczny impet i da się teraz łatwo zamknąć w czystej przestrzeni *white cube*. Ciągłe chcemy wierzyć, że nasza sztuka wróci do swoich krytycznych korzeni (a jak bardzo, pokazała entuzjastyczna recepcja wystawy *Artysta w czasach beznadziei*), biorąc jednak pod uwagę system, w jakim funkcjonuje ona obecnie, należy się chyba spodziewać czegoś przeciwnego. Nie oznacza to oczywiście, że artyści robią dziś dokładnie to samo: w końcu Slavs and Tatars odwołują się do kultury państw dawnego bloku wschodniego, kolektyw New Roman to „nowi rzymianie”, Honza Zamojski

POLSKA SZTUKA, JEŚLI CHCE FUNKCJONOWAĆ W OBIEGU MIĘDZYNARODOWYM, MUSI POGODZIĆ SIĘ Z REGUŁAMI GRY, JAKIE NIM RZĄDZĄ. A ON DOMAGA SIĘ – MIĘDZY INNYMI – ATRAKCYJNOŚCI, SPEKTAKULARNOŚCI I NOWOCZESNOŚCI FORM.



uprawia sztukę w dużej mierze humorystyczną, Izie Tarasiewicz bliski jest posthumanizm, i tak dalej – ale konwencje, w które ubierają swoje prace, są bardzo zbliżone do siebie, wywodzą się z dizajnu i są charakterystyczne dla naszej epoki. Póki potrafią oni wykorzystać nowe formuły umiejętnie i dodać do nich coś od siebie, można uznać, że ma to sens. Problemy zaczynają się jednak, kiedy w twórczości danego artysty trudno znaleźć uzasadnienie stosowanego stylu lub choćby wiarygodną, merytoryczną podbudówkę – jak to ma się w przypadku Pawła Eibla lub Piotra Łakomego.

„Dzisiaj coraz bardziej liczy się skala. Nasi artyści będą musieli odpowiedzieć na wyzwanie rzucone przez przestrzeń” – usłyszałam kilka miesięcy temu od pewnego warszawskiego galerzysty. Mam wrażenie, że ta prognoza jest dużo bardziej przekonująca niż ta mówiąca o nowym pokoleniu artystów-franciszkanów zamieniających się ubraniami z bezdomnymi. Polska sztuka, jeśli chce funkcjonować w obiegu międzynarodowym, musi pogodzić się z regułami gry, jakie nim rządzą. A on domaga się – między innymi – atrakcyjności, spektakularności i nowoczesności form. Patrząc na sztukę z tej perspektywy, łatwo zrozumieć aktualność propozycji artystycznych takich postaci jak Olaf Brzeski, Honza Zamojski czy Konrad Smoleński: łączą one w sobie zarówno rozmach, jak i element rozrywkowy, niezbędny żeby przyciągnąć uwagę znudzonego widza. I nawet jeśli chcemy nadal widzieć sztukę na uświęconym piedestale, musimy się pogodzić, że przynależy ona także do przemysłu artystycznego – dla którego funkcja *entertainment* nie pozostaje bez znaczenia. Jak inaczej wytłumaczyć rosnące w ciągu ostatnich lat zainteresowanie związkami sztuki z muzyką albo rozrywkowo-komercyjną formułą, w jakiej osiadają dzisiaj narracje genderowe? Kiedyś o płci kulturowej i władzy mówiło się poprzez takie prace jak *KRWP* Artura Żmijewskiego, dziś na jej miejsce wkroczyły kowbojskie popisy Radka Szlagi. W skrajnych przypadkach prowadzi to do zrównania sztuki z gadżetem – jak to się ma w przypadku obrazów Ewy Juszkiewicz czy waginalnych poduszek Lwony Demko (do zakupienia w MOCAR Bookstore).

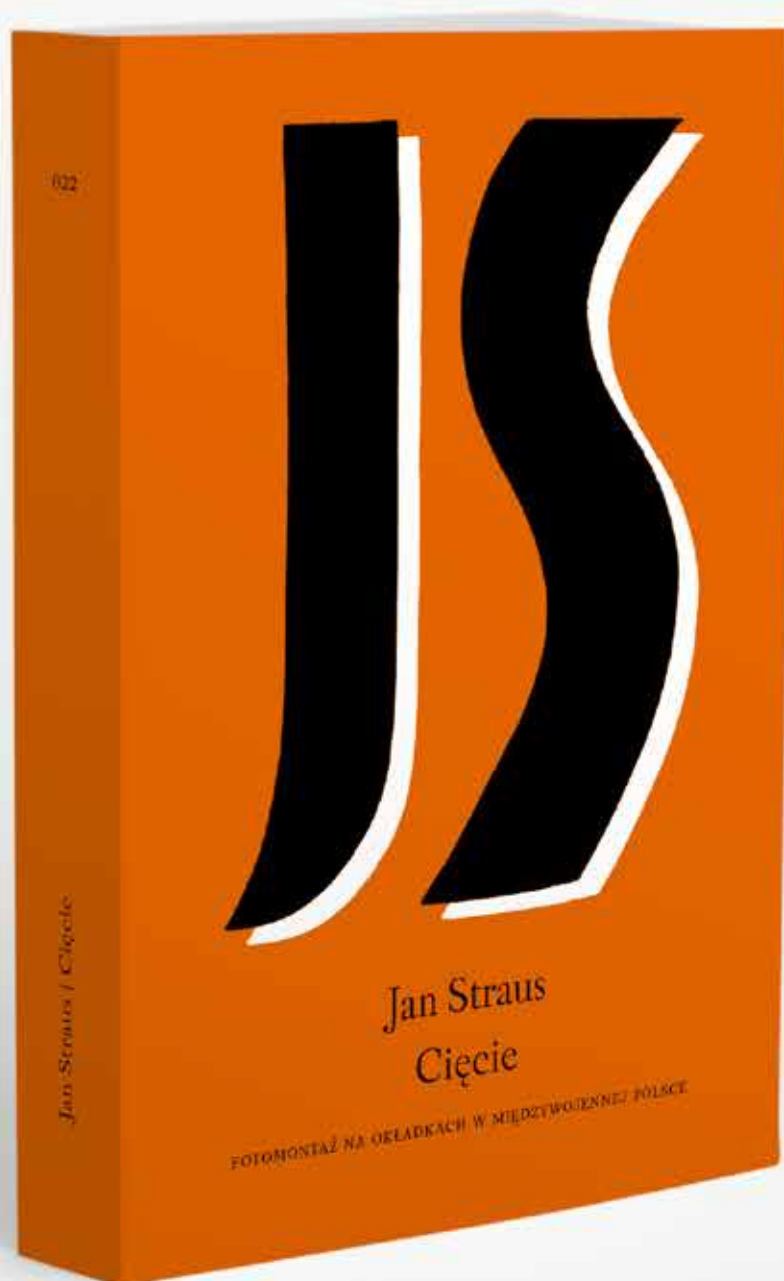
Mezaliany sztuki z dizajnem i popkulturą trwa w najlepsze, co poniekąd wychodzi jej na dobre. Polska sztuka staje się coraz bardziej atrakcyjna i po prostu piękna – a nawet jak spod linijki (projektanta).

Tylko czy estetyczna i modna formuła wystarczy, żeby z góry określić sztukę danego artysty czy danej artystki jako dobrą? I czy przypadkiem nie za bardzo zachłystujemy się nowymi trendami, które przychodzą z Zachodu i infekują naszą sztukę w sposób niejednokrotnie płytki? Z oddzieleniem ziarna od plew ma szczególną trudność moje pokolenie krytyków, które po prostu bezkrytycznie łyka wszystko, co „nowe” i na siłę próbuje to konceptualizować, stosując przy okazji całkowicie nietrafione klucze interpretacyjne. Dobrze to pokazują choćby recenzje Iwo Zmyślonego, który karykaturalnie stara się ująć w filozoficzne ramy sztukę zarażoną współczesnym formalizmem czy wysiłki Piotra Drewki, który wziął ostatnio na warsztat czysto dizajnerską twórczość Piotra Łakomego. Mistrzem koniunkturalnej krytyki pozostaje zaś niezmiennie Aleksander Hudzik, zatwardziały apologeta „fajności w sztuce”, który w swojej promocyjnej praktyce zupełnie się zatracił. O jednym ze swoich ulubieńców, Rafale Czajce, na łamach magazynu „Exklusiv” pisze: „Ciężko zakwalifikować sztukę Czajki do jednej ze znanych nam szufladek” – co jest zadziwiającym stwierdzeniem, biorąc pod uwagę, że obecnie Czajka para się głównie produkcją koszulek, na których zamieszcza konwencjonalne, postinternetowe motywy. W jego pracach nie ma nic odkrywczego i raczej bierze on nową estetykę. Alka Hudzika to jednak nie zraża i już za chwilę wypala: „Jest w Czajce coś z Jeana-Michela Basquiata i nie chodzi tu o kolor włosów!”. A może jednak chodzi tylko o włosy?

Panujący obecnie w sztuce nowy formalizm jest z pewnością kuszący, jednak w obliczu zalewu estetyką tego typu warto zachować wobec niego krytyczne podejście. Tym bardziej, że także sztuka zagraniczna nie jest wolna od wtórności i szerzącego się epigoństwa. Najlepszą ilustracją postępującej homogenizacji sztuki jest strona whoworeitbetter.info, której przejrzenie może wprowadzić nawet najbardziej odpornych w stan permanentnego przygnębienia. Czy to możliwe, że współcześni artyści są tak podobni do siebie, a ich sztuka niejednokrotnie identyczna? Osobiście chcę wierzyć, że jest jeszcze w sztuce miejsce na inność, ale trzeba solidnie o nią zawalczyć. ▣

GREGOR RÓŻAŃSKI

Bez tytułu, 2014



Jan Straus
Cięcie

Fotomontaż na okładkach w międzywojennej Polsce



www.facebook.com/40000malarzy
www.40000malarzy.pl

40000**MALARZY**

FELIETON

KRYTYK JAKO ARTYSTA

tekst: Wojciech Szymański

O czym mam do Was pisać, albo i nie pisać, prześwietni Redaktorzy, jeśli wiem, że co dzień ginę? Czy pisanie w środku zimy felietonu do wiosennego numeru nie jest z konieczności głosem z przeszłości? Gdy złożycie ów numer, sami już przecież nie będziecie pamiętać karnawałowych sporów ze stycznia. Co najwyżej obchodzić one Was będą jak zeszłoroczny śnieg. Traktujcie więc ten felieton jak pamiętkę z odległej przeszłości, gdy toczył się za Waszą sprawą wielce zabawny spór o charakterze metakrytycznym, w którym rozchodziło się o to, jak pisać o sztuce.

Wystąpili krytyczka i krytyk w towarzystwie chóru z partiami rozpisany na Facebooku. Krytyk, który nie myli się, bo – cytuję krytyka – „mam doktorat z filozofii”, i krytyczka, która nie myli się, gdyż doktoratu nie ma. Krytyk, który nie myli się, bo ma doktorat, pisał głównie o sobie i, *en passant*, o artyście, który jest wielkim artystą, gdyż – słowa krytyka z doktoratem – współpracował z Grażyną Kulczyk. Krytyczka, która nie myli się, wielkości artysty nie dostrzegała. Oboje mylili się. Krytyk, gdyż sposób uzasadniania jego nieomylności był kompromitujący i zawodny, krytyczka dlatego, że nie zwykła w ogóle uzasadniać swoich sądów. On źle dowodził, ona w ogóle nie dowodziła i w ten sposób dojść do konstruktywnych wniosków nie umieli. Tak to teraz widzę, lecz cóż, mogę się mylić, gdyż mówię to z pozycji krytyka z doktoratem wprawdzie, który zakłada jednak swoją omylność.

Otóż, prześwietni Redaktorzy, spór był dla mnie śmieszny także dlatego, że tu, pod Wawelem, już dawno rozwiązano metakrytyczny problem jak pisać o sztuce i dzięki temu nie popadamy w taką bieżączkę, jak Wy tam, w Warszawie. Rozwiązano raz, a dobrze, podzielię się więc z Wami jego wynikiem, by pisany w styczniu felieton aktualny był także na wiosnę. Tajemnicę poprawnego pisania o sztuce wyjawilo mi dwóch krytyków akademickich, gdy promowali książkę jednego z nich. Po wielu ochach i achach padła taka oto, godna małej nagrody państwowej, wymiana zdań: „Twoje teksty, ach Gilberte, są lepsze niż

dzieła sztuki, o których traktują” – powiedział minoderyjnie pierwszy krytyk. „Drogi och Erneście, ale nie wszystkie” – padła fałszywie skromna odpowiedź drugiego krytyka, ach Gilberta.

Widzicie więc teraz, prześwietni Redaktorzy, jaki jest krakowski przepis na najlepszej próby krytykę. Najlepszej próby krakowska krytyka to taka, która jest lepsza niż sztuka. Rozumiecie teraz, mam nadzieję, że krytyka traktująca o wystawie musi być zwyczajnie lepsza od wystawy. Krytyczka lub krytyk z doktoratem powinni lepiej zaaranżować tekst niż zaaranżowana była wystawa, doświetlić pewne kwestie lepiej, w ogóle mieć lepszy pomysł na tekst niż na wystawę kuratorzy; gdy piszą o malarstwie, muszą wszystko po prostu lepiej odmalować, gdy o rzeźbie, lepiej cyzelować tekst. Kierując się tą zasadą, unikniecie w przyszłości bieżących polemik, a zamiast wzajemnego niezrozumienia piszących o sztuce, do redakcji spłynie potok ochów i achów. Oczywiście, jeśli nie jest się ach Gilbertem, trzeba z początku celować w ewidentnie złą sztukę, gdyż wówczas łatwiej tekst osiągnie status lepszego od niej i może doczeka się nawet przychylności och Ernesta.

Prawdę mówiąc, w innych sprawach też moglibyście, prześwietni Redaktorzy, brać przykład z Krakowa. Żyjecie, jak widzę, chwilą, pod okupacją katolickiego i antygenderowego dyskursu, płacząc ciągle nad spaloną tęczą i publikując oświadczenia Julity Wójcik. Zupełnie niepotrzebnie. Tu, w Krakowie, już dawno te sprawy mamy przemyślane. Nasza akademicka krytyka uporała się nie tylko z gender, ale i z queer, który Wy i episkopat odkryjecie dopiero za dwa lata. W Krakowie genderową wrażliwością kierują się na co dzień. (Sam się o tym przekonałem, gdy startowałem w konkursie na wykładowcę w tutejszym sławnym uniwersytecie. Konkurs co prawda przegrałem, lecz zostałem zapewniony, że pod uwagę brano zarówno płeć, jak i seksualność dwojga kandydatów, gdyż sam ach Gilbert ogłosił, że wybór jest między kobietą a gejem). Widzicie, jak dobrze powiedziane?

Jeśli jednak nadal chcielibyście, prześwietni Redaktorzy, wdawać się w bieżące polemiki, zwłaszcza z katolickimi dziennikarzami, zapraszam do Krakowa. Mamy tu obraz pod tytułem *Pochodnie Nerona*. Można przysiąc, popatrzeć i przypomnieć sobie słowa Beardsleya: „Pomyśleć, że to jedyne światło, jakie dotąd wyszło z chrześcijaństwa”. Czy ten krytyczny opis nie jest lepszy od sztuki, którą opisuje?

Imiona bohaterów zostały zmienione. ▣

ROZMOWA

KURATOR
RODZINNY

z Łukaszem Rondudą rozmawia Adam Mazur
fotografie: Zuza Krajewska

Kim jesteś? Twoja tożsamość zawodowa ciągle się zmienia.
 Kuratorem, badaczem, pisarzem i reżyserem.

Tylko tyle?
 Zostańmy przy tym.

W takim razie zacznijmy od kuratora. Jakim jesteś kuratorem?
 Oczywiście jestem kuratorem zainteresowanym głównie stykiem sztuki i filmu.

Film eksperymentalny to rdzeń twojej aktywności?
 Zaczynałem od tego, ale szybko przestał być rdzeniem. Początkowo studiowałem równocześnie historię sztuki i filmoznawstwo na Uniwersytecie Łódzkim. Jako student prowadziłem cykl spotkań poświęcony filmowi eksperymentalnemu w Muzeum Sztuki w Łodzi. Pracowałem w dziale medialnym stworzonym przez Urszulę Czarторыską. Miałem bardzo częste kontakty z Józefem Robakowskim, który otoczył mnie wtedy czymś w rodzaju opieki. Pisałem pracę magisterską, a później doktorat pod kierunkiem prof. Ryszarda Kluszczyńskiego, który wtedy nadawał kierunek badaniom nad polskim filmem eksperymentalnym. Wszystkie te doświadczenia polegały na skupieniu na artystach, dla których film, wideo i nowe media komputerowe były głównymi nośnikami wyrazu artystycznego. Był to trochę hermetyczny obieg artystyczny, bardziej niszowy, którego centrum w Polsce stanowiło WRO. Jeździło się na festiwalu Ars Electronica i Transmediale. Takie getto. Przełomem dla mnie był kontakt z Zofią Kulik i paradoksalnie symultaniczny kontakt z Galerią Foksal. To tutaj powoli sztuka zaczęła być ważniejsza niż film.

Na czym to wyjście z filmowego getta polegało?
 Jeszcze podczas studiów w Warsztacie Formy Filmo-

wej najbardziej zainteresował mnie Paweł Kwiek. Artysta ten zajmował na początku lat 70. taką oryginalną pozycję pomiędzy Warsztatem a studentami Oskara Hansena. Paweł stosował Formę Otwartą w swoich pracach filmowych w bardzo ciekawy sposób. To poprzez Pawła dotarłem do Zofii Kulik i Przemysława Kwieka, i do Hansena. W końcu zdecydowałem się napisać pracę magisterską o Formie Otwartej Hansena i jej wpływie na film. W tym samym czasie, gdy pracowałem nad pracą magisterską, mieszkalem w Łomiankach pod Warszawą u Kwieka i Kulik i symultanicznie miałem praktyki studenckie w Galerii Foksal. Trafiłem tam przez przypadek. Kluszczyński zadzwonił do Adama Szymczyka, który był jego pasierbem, i poprosił, aby mnie przyjęli na praktyki. Była tam akurat wystawa Douglasa Gordona. Artysta ten zupełnie inaczej podchodził do filmu niż artyści prezentowani na przykład na WRO. To było doświadczenie bardzo formujące. Wtedy to nauczyłem się najpierw zwracać uwagę na artystę i jego idee, a później na media, którymi się posługuje. Ponadto Kulik zawsze podkreślała, że im nie chodziło o film, a raczej o „działania z kamerą”, medium było drugorzędne. Film eksperymentalny przestał być trzonem mojej aktywności. Warszawa wygrała z Łodzią.

Intrygujące połączenie – KwieKulik i Foksal. Mógłbyś rozwinąć ten wątek?

To wtedy zacząłem pracę z Archiwum KwieKulik, odkrywając dla siebie kolejnych artystów lat 70., wówczas tak zwanej „pseudoawangardy”. Wiele z tego poznałem wcześniej przez Robakowskiego. W tym środowisku wciąż żywy był gniew na Galerię Foksal za tekst Wiesława Borowskiego. Gniew pogłębiony książką Piotra Piotrowskiego *Dekada*, która powieliała stanowisko Borowskiego.

Jakie było wówczas twoje stanowisko wobec przeszłości?

Generalnie udzieliła mi się ta frustracja artystów lat 70. Pamiętam to dziwne rozdzielanie historii i współczesności. Tę nieadekwatność. Na przykład Izabela Kowalczyk w książce *Ciało i władza*, wywodząca sztukę krytyczną od Abakanowicz; ale przede wszystkim Piotr Piotrowski. W jego *Znaczeniach modernizmu* sztuka krytyczna nagle pojawia się w latach 90. i nie ma precedensu w historii sztuki polskiej, bo przecież gdy przeczytamy rozdział o latach 70., to tam są tylko Jarosław



ŁUKASZ RONDUDA
fot. Zuza Krajewska

Kozłowski i Galeria Foksal. Piotrowski zażarcie bronił sztuki krytycznej lat 90., ale równie zażarcie tępił sztukę krytyczną lat 70., która była dla niego „pseudoawangardą”. Oczywiście było to związane z jego osobistą historią, z tym że jako student współpracował z Kozłowskim przy tworzeniu Akumulatorów, był studentem Turowskiego itp. To było dla niego coś w rodzaju „wydarzenia”. Miał prawo do własnej historii. Tak samo jak dla mnie „wydarzeniem” było spotkanie z Kulik i Robakowskim. Ta logika „wydarzeniowa” uświadamia, jak bardzo pisanie o historii sztuki było wtedy nieomal plemienne, oparte na wierności zupełnie innym wydarzeniom w rozumieniu Alaina Badiou. Wystarczy porównać moją książkę z książką Luízy Nader. Wydaje się, że jesteśmy pokoleniem wolnym od tej logiki, ale książki te doskonale reprodukcją linię podziału powstałą jeszcze w latach 70.

Wróćmy do twojej historii.

W czasie kiedy, powiedzmy, „udzielił mi się gniew” artystów lat 70., symultanicznie mieszkalem u Zofii i Przemka w Łomiankach i jeździłem na Foksal, gdzie pracowałem przy wystawie Gordona. Młodzi na Foksal z kolei nie mieli zbytnej świadomości wpływu, jaki tekst *Pseudoawangarda* miał na artystów polskiej neoawangardy lat 70., skupieni byli na latach 60. Ale co ciekawe, Andrzej Przywara i Adam Szymczyk mieli wtedy plany współpracy z Zofią Kulik, która była świeżo po międzynarodowym sukcesie. Przyjeżdżali do niej do Łomianek. Ostatecznie do tej współpracy nie doszło. Ale gdyby doszło, to byłoby bardzo ciekawe, bo Zofia jako Kwiek-Kulik najostrejsz walczyła z PSP, którego częścią była Galeria Foksal w PRL-u. To był ciekawy moment w Galerii, taki pełen przewartościowań. Panowała atmosfera otwartości i chęci dialogu. Na przykład podczas praktyk rozmawiałem z Przywarą o mojej pracy magisterskiej poświęconej latom 70. i manifestacjom filmowym *Formy Otwartej* Hansena. Było to możliwe, bowiem on poznał Hansena poprzez Kowalnię i Althamera, Żmijew-

W CZASIE KIEDY, POWIĘDZMY, „UDZIELIŁ MI SIĘ GNIEW” ARTYSTÓW LAT 70., SYMULTANICZNIE MIESZKAŁEM U ZOFII I PRZEMKA W ŁOMIANKACH I JEŹDZIŁEM NA FOKSAL, GDZIE PRACOWAŁEM PRZY WYSTAWIE GORDONA. MŁODZI NA FOKSAL Z KOLEI NIE MIELI ZBYTNEJ ŚWIADOMOŚCI WPLYWU, JAKI TEKST PSEUDOAWANGARDA MIAŁ NA ARTYSTÓW POLSKIEJ NEOAWANGARDY LAT 70., SKUPIENI BYLI NA LATACH 60.

skiego, których wprowadził wówczas do Galerii Foksal. Z Wiesławem Borowskim raczej wtedy nie rozmawiałem, spotkałem się z nim później przy okazji pisania książki o neoawangardzie lat 70. Oczywiście należy też pamiętać o tym, że byłem wtedy bardzo początkującym badaczem.

Najwyraźniej byli już wolni od tych „plemiennych” uprzedzeń.

Ciekawe było również obserwowanie z bliska, jak Przywara i inni przepisują historię własnej galerii, szczególnie że zwracali się w kierunku momentów dla niej najtrudniejszych. Tylko że zawsze krytycznie się odnosiłem do tego, że oni za bardzo skupiają się na latach 60., a nie 70. Jednak już wtedy wydawało mi się, że współczesność miała więcej wspólnego z latami 70. niż 60.

Rozumiem, że o tym wówczas rozmawialiście na Foksal i później?

To wyparcie lat 70. przez Fundację Galerii Foksal drogo ich kosztowało. Później Wiesław Borowski potraktował ich tak samo jak w latach 70. polską neoawangardę, która się otwierała na rzeczywistość, na politykę, na ciało, na komercję, na popkulturę, na nowe media itd. Dla niego Fundacja Galerii Foksal to była taka współczesna pseudoawangarda. Później już podczas pisania książki o latach 70. ciekawe było dla mnie obserwowanie tego ponownego konfliktu Wiesława Borowskiego z pseudoawangardą, tym razem znaną w łonie własnej galerii. Później widząc frustrację Andrzeja Przywary, spowodowaną tą sytuacją, stawali mi przed oczami Robakowski, Konieczny, Kwiek i inni, którzy podobnie nie mogli zrozumieć arogancji takiego wyniosłego zachowania, braku racjonalnej argumentacji, odwoływania się do czystej esencji sztuki, ucinającej wszelką dyskursywną sytuację. Była to dokładnie ta sama frustracja.

Czy mógłbyś opowiedzieć o swoich pierwszych doświadczeniach kuratorskich?

Pamiętam, że jako początkujący kurator filmu eksperymentalnego stanąłem przed wyzwaniem znalezienia

sobie jakiegoś obszaru, który do tej pory nie był przebadany przez moich poprzedników badaczy. Głównie mężczyzn, dodajmy. Po roku poszukiwań, odkopywania zapomnianych filmów, okazało się, że z najciekawszych znalezionych przeze mnie nieznanymi filmów ułożyła się w naturalny sposób projekcja filmów artystek polskich z lat 70. i 80. Taki prosty dowód na marginalizację ze względu na płeć. Były marginalizowane w latach 70. i 80., jak również w latach późniejszych. Dodam, że po raz pierwszy pokazałem wtedy po trzydziestoletniej przerwie filmy Ewy Partum, Teresy Tyszkiewicz, Jadwigi Singer, Anny Kutery, Natalii LL. Pamiętam, jak bardzo się wstydziłem tego pokazu, wydawał mi się za łatwy. Niezbyt wyrafinowany koncept. Po prostu filmy kobiet. Na pierwszy pokaz w CSW w 2002 roku przysły same dziewczyny, głównie z rodzącego się wtedy Gender Studies na Uniwersytecie Warszawskim. Pamiętam opartą na pięknym nieporozumieniu rozmowę z Agatą Araszkiewicz o kinie strukturalnym. Generalnie przy tym pokazie i dyskusjach wokół niego przeszedłem bardzo szybki kurs feminizmu. Ponadto od razu dostałem szereg zaproszeń ze świata i pokazałem te filmy później w The Kitchen w Nowym Jorku, w Tate Modern i w wielu innych miejscach. Od tamtej pory już systematycznie wyjeżdżałem i przygotowywałem projekty za granicą.

W 2004 roku zorganizowałem wystawę Warsztatu Formy Filmowej w Nowym Jorku w EAI (Electronic Arts Intermix) i tak już pracowałem systematycznie.

To było wydarzenie w twojej kuratorskiej, już nie akademickiej, drodze?

Moim przełomowym projektem kuratorskim byli *Entuzjaści*. To było dla mnie formujące doświadczenie jako kuratora. W 2002 roku dostałem propozycję od Neila Cumminga i Marysi Lewandowskiej jako młody ekspert od filmu eksperymentalnego. Praca z nimi uświadomiła mi, że oni pracują w sposób bardzo podobny do mojego, jak kuratorzy. Razem szukaliśmy filmów amatorskich z lat 50.–80. po całej Polsce, jeździliśmy głównie do mniejszych ośrodków miejskich

i wiejskich, gdzie te kluby były jedynymi miejscami, w których powstawała kultura i kwitło życie społeczne. To było bardzo smutne doświadczenie obserwować fakt, że w miejsce tych zlikwidowanych klubów, niektórym za bardzo kojarzących się z socjalistyczną kulturą robotniczą, po 1989 roku nic się nie pojawiło. Później takie podróże po Polsce B odbywaliśmy z Sebastianem Cichockim w ramach *researchu* do *Nowej Sztuki Narodowej*, analizując narodowo-religijną kulturę wizualną, która w pewnym sensie zastąpiła te filmy i kluby. W rezultacie z Neilem i Marysią pokazaliśmy wystawę, której trzon stanowiło kilka wykuratorowanych projekcji filmowych poświęconych podstawowym tematom podejmowanym przez amatorów, prostych robotników zazwyczaj. Było to zupełnie inne spojrzenie na PRL, oddolne, z perspektywy najprostszycich spraw: miłości, pracy i tęsknot. Okazało się, że pod wieloma względami filmy te były radykalniejsze niż filmy eksperymentalne tamtego czasu. Na przykład Piotr Majdrowicz i jego filmy podejmujące temat miłości homoseksualnej, kręcone w latach 70. Ostatnio zakupiliśmy je do kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej i prezentujemy w Filmotece. Po pokazie w CSW wystawa *Entuzjaści* była pokazywana w 2005 roku w Whitechapel w Londynie, Kunst Werke w Berlinie i Fundacji

Tapiesa w Barcelonie; wciąż gdzieś są prezentowane jej wersje, na przykład ostatnio w New Museum w NY, w ramach wystawy *Ostalgia*. Stworzyliśmy też archiwum filmowe w internecie, a filmy były dostępne pod licencją Creative Commons. Ostatnio jednak ta strona została zamknięta ze względów finansowych, nie miał kto płacić za przedłużenie jej utrzymywania.

Czyli traktowałeś efekt waszej współpracy jednak jako ich autorską wystawę, a nie swoją?

Byłem kuratorem artystów przyjmujących strategię kuratorskie. To doświadczenie pozwoliło mi później w bardziej kreatywny sposób operować filmami archiwalnymi przy wystawach organizowanych z Michałem Wołińskim i Piotrem Rypsonem, takich jak *Precz z alfonsami sztuki i Ukryty skarb*.

I N S T Y T U T
PSEUDOAWANGARDY
BYŁ REAKCJĄ NA IN-
STYTUT AWANGARDY
POWSTAJĄCY POD AU-
SPICJAMI FUNDACJI
GALERII FOKSAŁ.
POJAWIŁ SIĘ PO KON-
FERENCJI AWANGAR-
DA W BLO-
KU, W KTÓREJ STU-
DIO STAŻEWSKIEGO
I KRASIŃSKIEGO NIE
ZOSTAŁO ODNIESIONE
DO ARTYSTÓW NEO-
AWANGARDOWYCH.



ŁUKASZ RONDUDA
fot. Zuza Krajewska

Zanim do tego przejdziemy, może opowiesz o współpracy z Michałem Wolińskim i redagowaniu „Piktogramu”?

Michał zaproponował mi współpracę po wystawie *Entuzjaści*, z której robił materiał do „Fluidu”. Planował właśnie wydanie nowego pisma. Paradoksalnie pierwszą rzeczą, jaką wspólnie zrobiliśmy, była projekcja *Obraz/Text* w ramach projektu *Potencjał*, mającego służyć budowie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, w którym później zacząłem pracować. Michał dostarczał *hardware* (pismo), a ja *software* (teksty o latach 70.). Od pierwszego numeru systematycznie je publikowałem. Kulminacją naszej współpracy był nasz udział (jako „Piktogramu”) w Documenta 2007, przedruk mojego tekstu o soc-arcie z pierwszego numeru „Piktogramu” do katalogu Documenta oraz moja wizyta w São Paulo w ramach Documenta Magazines. Michał ciekawie opowiadał o naszej współpracy w poprzednim numerze „Szumu” i nie chciałbym powtarzać pewnych rzeczy.

Michał wspominał, iż oprócz magazynu i wystaw planowaliście też założenie Instytutu Pseudoawangardy...

Instytut Pseudoawangardy był reakcją na Instytut Awangardy powstający pod auspicjami Fundacji Galerii Foksal. Pojawił się po konferencji *Awangarda w bloku*, w której studio Stażewskiego i Krasińskiego nie zostało odniesione do artystów neoawangardowych. A było to miejsce wspólne, ponad podziałem na awangardę i pseudoawangardę, Stażewski i Krasiński przyjaźnili się z Partumem, Koniecznym. Warsztat Formy Filmowej uważał Stażewskiego za swojego patrona, kręcili tu swoje filmy. Uważaliśmy, że ten potencjał nie został wykorzystany. Chcieliśmy zrobić wystawę poświęconą tym relacjom. Generalnie pozostały same plany wystaw. Mieliliśmy na przykład z Michałem plan zrobienia wystawy artystów tak zwanego drugiego socrealizmu, czyli należących lub kandydujących do PZPR awangardystów lat 70. Był to fenomen wzbudzający wiele kontrowersji, wyjątkowy na skalę całej Europy Środkowej znajdujący się pod wpływami komunistycznymi, obejmujący dużą część środowiska, około jednej czwartej. Artyści tacy jak Zbigniew Dłubak, Zdzisław Sosnowski, KwieKulik,

**DLA MNIE W 2005
ROKU PRZESZŁOŚĆ
SZTUKI POLSKIEJ BYŁA
RÓWNIE NIEPRZEWI-
DYWALNA JAK PRZY-
SZŁOŚĆ. TAK SAMO
SIĘ ZMIENIAŁY KANO-
NY SZTUKI POLSKIEJ
ZE WZGLĘDU NA DO-
CENIENIE ARTYSTÓW
PRZESZŁOŚCI, JAK
DYNAMICZNIE KSZTAŁ-
TOWAŁY SIĘ FORMY
NOWEJ SZTUKI.**

Marek Konieczny, Anastazy Wiśniewski, Zygmunt Piotrowski, Paweł Kwiek i inni. Chcieliśmy przebadać tych artystów-komunistów jako grupę. Odnieść ich do pierwszego socrealizmu, reprezentowanego na przykład przez Wróblewskiego i do współczesnych działań Żmijewskiego, który pisał o porzuceniu strachu przed socrealizmem. Miała to być opowieść o trzech socrealizmach w sztuce polskiej. Ponadto ta grupa artystów lat 70. była dowodem, że nie istniała trauma socrealizmu w sztuce polskiej, na którą powoływało się wielu badaczy analizujących sztukę powojenną. Mieliliśmy na myśli wystawę podobną do tej, którą o Frakcji Czerwonej Armii zrobił w Kunst-Werke Klaus Biesenbach.

Instytut o takiej nazwie byłby próbą przewartościowania epitetu funkcjonującego w sztuce polskiej, zawłaszczenia jej i przeniechania...

Jeżeli chodzi o Instytut Pseudoawangardy, to nie lubiliśmy nazwy „pseudoawangarda” i dlatego to upadło. Z tego powodu również z Piotrem Ukleńskim dodaliśmy w tytule mojej książki o latach 70. słowo „awangarda” – *Sztuka polska lat 70. Awangarda*. Chcieliśmy w ten sposób podkreślić, iż chcemy, aby ta formacja była wreszcie w ten sposób określana, a nie pejoratywnie.

Czy po obronie doktoratu o strategiach subwersyjnych zająłeś się po prostu pracą nad kolejnym projektem badawczym, czyli awangardą lat 70., i zacząłeś to wszystko systematyzować i myśleć o własnych badaniach jak o przyszłej książce?

To się działo równocześnie.

Patrząc na to z zewnątrz, wygląda to jak konsekwentny proces.

W 2009 roku wyszła *Awangarda* jako podsumowanie badań nad awangardą polskiej sztuki lat 70.

Na pewno nie była typową książką naukową, choć stała się wydarzeniem historyczno-sztucznym. Jest podręcznikiem i zarazem dziełem sztuki, czyli działem.

Współpracowałem z Piotrem Ukleńskim i pomysł był taki, żeby zrobić z tej książki w warstwie projektu

graficznego również projekt artystyczny Piotra, żeby to nie zginęło jako książka akademicka. To był pomysł Uklańskiego, żeby przygotować piękny album, w jego stylu – *coffee-table book* z wybranymi przez niego obrazami. Wiedzieliśmy, że nie przekonamy osób już nieprzekonanych. Nie chcieliśmy też trafić do tych samych osób, co zawsze. Chodziło o uwypuklenie cech charakterystycznych tej awangardy, jej siły wizualnej, zainteresowania ciałem, seksualnością, sferą pop, nowymi mediami itd.

Z Uklańskim współpracowałem wówczas nie tylko nad książką, ale też nad wystawą w Muzeum Sztuki w Łodzi poświęconą pewnej tradycji polskiego konceptualizmu, w której zawiera się jego sztuka. Była to wystawa: *Konieczny, Warpechowski, Bodzianowski, Uklański*. W skład tej tradycji wchodził również Oskar Dawicki. Towarzyszyła tej ekspozycji książka. Była to wystawa pokazująca, że istniały jeszcze inne poważne tradycje sztuki awangardowej w Polsce, poza tradycją hansenowską. Przede wszystkim zaś pokazywała, co wyewoluowało z polskiego konceptualizmu lat 70.

Kontekst przyjemności też był zawsze bardzo mocno przez ciebie podkreślany. Wystawy, które robiłeś, były zwykle bardzo sensualne, angażujące, nie był to czysty, artystyczny konceptualizm dla entuzjastów. Pamiętam rozmowę z jednym z profesorów, który mówił wprost, że to wszystko tak nie wyglądało. Wszystko było szare, a Łukasz Ronduda chce to przedstawić jako kolorowe...

Artyści robili zdjęcia kolorowe, ale jak robili wydruki, katalogi czy ulotki ksero (jak na przykład „Notatnik Robotnika Sztuki”), to wychodziły one czarno-białe. Przecież oni nie mieli wtedy prawie żadnych możliwości drukarskich... Agnieszka Polska zrobiła ciekawą pracę na ten temat – *Uczulenie na kolor*. Dokładnie o tym, jak nasze wyobrażenia na temat „kolorowej” sztuki lat 60. i 70. budujemy na podstawie czarno-białych reprodukcji, które po niej pozostały. Polecam wszystkim nieprzekonanym zobaczenie tej realizacji.

Współpraca z Piotrem Uklańskim była nieprzypadkowa również ze względu na wiek artysty, który był z innego przecież pokolenia niż artyści przedstawiani w książce. Na czym polegało to szukanie połączeń, zależności pomiędzy artystami różnych generacji?

Tak, po początkowych zainteresowaniach filmem w moich badaniach zaczął dominować inny aspekt. Była to chęć ukazania znaczących paralel pomiędzy młodymi polskimi artystami, moimi rówieśnikami, a neoawangardą polską lat 70. Te paralele, podobieństwa, kontynuacje były ewidentne. Fascynowała mnie symultaniczność pojawiania się prac z lat 70. – wyciąganych z przysłowiowej piwnicy – i świeżo wyprodukowanych prac młodych artystów. Zaciekało mnie, że tak świetnie te prace wchodzą ze sobą w dialog. Dla mnie w 2005 roku przeszłość sztuki polskiej była równie nieprzewidywalna jak przyszłość. Tak samo się zmieniały kanony sztuki polskiej ze względu na docenienie artystów przeszłości, jak dynamicznie kształtowały się formy nowej sztuki. To trwało krótko, bo przeszłość jest skończona i wydaje się, że jakiś czas

temu historia awangardy została już przepisana i zamknięta. To przepisywanie historii, ciągle przypominanie nowych/starych artystów z przeszłości stało się konwencją bardzo bezpieczną. Obecnie interesujące są prace, które pokazują wyczerpanie tym ciągłym przepisywaniem historii odwracającym uwagę od aktualnego momentu w sztuce. Zwracamy na to uwagę z Sebastianem Cichockim na wystawie *Co widać. Polska sztuka dzisiaj*. Chodzi o wyczerpanie odniesień do awangardy. Mam tu na myśli prace Agnieszki Polskiej czy też Anety Grzeszykowskiej i Jana Smagi ze studia Edwarda Krasińskiego, gdzie nadzy artyści w dość prowokacyjny sposób „profanują” modernistyczną sztukę, ostatni projekt Łukasza Jastrubczaka ze *Spojrzeń*, w którym artysta awangardowy lat 70. to dla niego taka sama legenda jak rycerz czy smok wawelski, projekt Tomka Kowalskiego – seria gwaszy, w których artysta dokumentuje wyprawę swoją i swoich przyjaciół śladami Kryszkowskiego. W wyprawie tej liczy

PRACA UKLAŃSKIEGO
USYTUOWANA JEST,
PODOBNIEM JAK CAŁA
JEGO TWÓRCZOŚĆ, NA
PRZECIECIU DWÓCH,
RACZEJ NIEPRZYSTAJĄCYCH
DO SIEBIE
TRADYCJI ARTYSTYCZNYCH.
Z JEDNEJ STRONY
ODNOŚI SIĘ DO
TRADYCJI AMERYKAŃSKIEJ
SZTUKI ZA-
WŁASZCZENIA. Z DRUGIEJ
STANOWI TAKĄ
PERWERSYJNĄ KONTYNUACJĘ
JEGO DZIAŁAŃ
MAJĄCYCH NA CELU
REWITALIZACJĘ POLSKIEJ
NEOAWANGARDY LAT **70.**



ŁUKASZ RONDUDA
fot. Zuza Krajewska

się raczej wspólne doświadczenie młodych artystów niż jakaś rekonstrukcja przeszłości czy też oddanie jej sprawiedliwości. Te projekty wyraźnie „profanują” naszą fetyszyzację historii w instytucjach sztuki. Oczywiście największą prowokacją tego typu była praca Ukłańskiego *Polska Neo-awangarda* powstała na bazie naszej wspólnej książki.

Co sądzisz o tym, co zrobił Piotr Ukłański?

Zacznijmy od tego, że nie wiedziałem o tym, co zrobił Ukłański. Nie poinformował mnie. Mieliśmy nieco rozluźnione kontakty po tym, jak nie spodobało mu się, jak został pokazany w powieści *W połowie pustej*. Chociaż według mnie, jak również zdaniem wielu czytelników, jest tam bardzo fajnie przedstawiony jako Najdroższy. Zażądał wycięcia części z jego udziałem. Nie zgodziłem się. Ale mniejsza z tym.

O pracy *Neo-awangarda* dowiedziałem się od Michała Wolińskiego, który widział wystawę w Londynie. Generalnie uważam, że to bardzo w stylu Ukłańskiego. Takie ciągłe negocjowanie właśnie zdobytych przez siebie pozycji. Uważam, że miał prawo zrobić taką pracę, podobnie jak uważam, że Artur Żmijewski miał prawo zrobić pracę *80046*. Praca Ukłańskiego usytuowana jest, podobnie jak cała jego twórczość, na przecięciu dwóch, raczej nieprzystających do siebie tradycji artystycznych. Z jednej strony odnosi się do tradycji amerykańskiej sztuki zawłaszczenia (ang. *appropriation art*). Z drugiej stanowi taką perwersyjną kontynuację jego działań mających na celu rewitalizację polskiej neoawangardy lat 70. Wszystkie nieporozumienia wokół tej pracy biorą się z nieprzystawalności do siebie tych dwóch dyskursów. Ukłański działa tutaj w charakterystyczny dla siebie sposób, ryzykuje i inicjuje bardzo aktualną dyskusję o granicach artystycznego zawłaszczenia w kontekście polskiej sceny artystycznej, która ma nieco inne tradycje w tym zakresie niż sztuka amerykańska.

**FUNKCJONOWAŁEM
BARDZIEJ JAKO „KURATOR
RODZINNY”,
KTÓRY MA WYBÓR PO-
WIEDZMY SIEDMIU
ARTYSTÓW, Z KTÓRY-
MI BARDZO MOC-
NO WSPÓŁPRACU-
JE, A NIE KILKUDZIE-
SIĘCIU, Z KTÓRYMI
WSPÓŁPRACUJE PO
TROCHU. TERAZ TO SIĘ
ZMIENIŁO ZNACZĄCO,
OD KIEDY PRACUJĘ W
MUZEUM SZTUKI NO-
WOCZESNEJ – PRA-
CUJĘ ZE WSZYSTKIMI,
O ILE ZACHODZI TAKA
POTRZEBA.**

Wydaje się, że lubisz współpracę z artystami trudnymi?

Interesowała mnie szczególnie współpraca z artystami, którzy posiadali bardzo mocną pozycję wobec instytucji artystycznych, którzy nie dostosowywali się, nie podlizywali. Byli wierni jakiejś własnej wizji, jak ten świat powinien funkcjonować. Nawet jeżeli to była bardzo ekscentryczna wizja. Na przykład KwieKulik, Zbigniew Libera, Piotr Ukłański, Marek Konieczny, Paweł Freisler.

Do artystów, których wymieniałeś, dodałbym jeszcze Oskara Dawickiego, Paulinę Ołowską jako równie ważnych w pewnych momentach twórców, z którymi intensywnie współpracowałeś. Jak rozumiesz współpracę z artystą?

Funkcjonowałem bardziej jako „kurator rodzinny”, który ma wybór powiedzmy siedmiu artystów, z którymi bardzo mocno współpracuje, a nie kil-

kudziesięciu, z którymi współpracuje po trochu. Teraz to się zmieniło znacząco, od kiedy pracuję w Muzeum Sztuki Nowoczesnej – pracuję ze wszystkimi, o ile zachodzi taka potrzeba.

Czym współpraca z artystą różni się od pracy z innymi badaczami, kuratorami, redaktorami? Współpracowałeś przecież nie tylko z artystami, ale również z Michałem Wolińskim, Piotrem Rypsonem, z profesorem Andrzejem Nowakiem, Łukaszem Gorczycą, a ostatnio z Sebastianem Cichockim...

Wszystkie moje projekty oparte są na współpracy.

Dlaczego?

Bardzo wierzę we współpracę, we współdziałanie. Jest to mocno osadzone w duchu Formy Otwartej. Bardzo się realizuję w dialogu, można w nim więcej zrobić. Dlatego też wziąłem sobie do filmu współreżysera.

W polskim świecie sztuki to dość nietypowe. Wprawdzie zdarzają się współprace, kuratorskie duety, artystyczne kolektywy, ale to wszystko po chwili przemija. Z tobą jest inaczej. Na przestrzeni lat współpracujesz z bardzo różny-

mi ludźmi i do tego bardzo intensywnie. Po tym jak zakończyłeś współpracę z Michałem Wolińskim, Piotrem Rypsonem, napisałeś powieść wspólnie z Łukaszem Gorczycą...

Tak. Tuż po wydaniu książki *Polska sztuka lat 70. Awan-garda* zapragnąłem czegoś zupełnie innego. Zupełnie innego sposobu pisanie o sztuce. Miałem dość terroru prawdy historycznej, tego, że pisząc o sztuce w sposób akademicki, masz bardzo małe pole manewru. Musisz dążyć do jakiejś obiektywizacji, prawdy, która zawsze jest uproszczeniem. Wspólnie z Łukaszem Gorczycą zdecydowaliśmy się sięgnąć po fikcję literacką, aby odświeżyć język opowiadania o sztuce współczesnej. Zrobiliśmy to głównie dla siebie i Oskara Dawickiego, bo obaj mieliśmy wrażenie, że twórczość i życie tego artysty w sposób szczególny nie powinny być dostosowywane na siłę do upraszczających instytucjonalnych formatów ujmowania sztuki. Zamiast tradycyjnego formatu katalogu monograficznego napisaliśmy eksperymentalną powieść biograficzną o Oskarze, w której powstawaniu artysta ten aktywnie uczestniczył. Wydawało nam się, że fikcja jest najlepszym sposobem, aby uchwycić prawdę o twórczości tego artysty.

Jak to się ma do roli kuratora?

Wydaje się, że kurator powinien być właśnie kimś takim, kto jest w stanie wyruszyć w podróż z artystą. Efektem tej podróży może być wystawa, ale też powieść lub film fabularny. Nie powinniśmy tak łatwo decydować się na istniejące formaty pojawiania się sztuki. W przypadku mojej podróży z Oskarem, dość mocno rozmyły się granice artysta-kurator. Po prostu udało nam się wykreować wspólnie interesującą sytuację, której kolejnym etapem po książce jest film fabularny *Performer*.

Otworzyłeś Filмотекę Artystyczną w Muzeum Sztuki Nowoczesnej, zredagowałeś wspólnie z Georgiem Scholhammerem monumentalną monografię *KwieKulik* i zakończyłeś pracę nad latami 70. XX wieku. Co teraz robisz?

Książka *KwieKulik* to było pięć lat pracy, wyglądała ona trochę jak współpraca z Ukłańskim przy książce o latach 70. Wspólnie z Zofią i Georgiem determinowaliśmy strukturę tej książki, która według mnie jest projektem artystycznym Kulik. Artystka poświęciła cały ten czas, nie realizując solowych projektów artystycznych. Obecnie wspólnie z Aleksandrą Kędziorek pracuję nad książką pokonferencyjną oraz wystawą Oskara Hansena w MACBIE w Barcelonie. Pracuję również z Jakubem Majmurkiem nad książką o filmach, które powstają w związku z Nagrodą Filmową PISF i MSN. W tym roku na Festiwalu Filmów Fabularnych w Gdyni będziemy mieli premiery filmów *Libery*, *Performera* oraz pokaz filmu *Sasnala*. To będzie duże wydarzenie, premiera nowego nurtu w kinie polskim i książki na ten temat.

Powiesz coś więcej o tym ostatnim projekcie?

Już po zdjęciach jest Zbigniew Libera, Anna Molska w przyszłym roku wchodzi na plan, Agnieszka Polska będzie kręcić za półtora roku. Kończymy montaż *Performera*. Cztery filmy fabularne to już jest nurt, który będzie funkcjonował w kontekście profesjonalnego obiegu kinematograficznego. Dochodzą do tego filmy Wilhelma Sasnala. Razem z Jakubem Majmurkiem nazwaliśmy ten nurt w polskim kinie: Kino-sztuka.

Rozumiem, że jako swoje dzieło uznajesz nagrodę PISF/MSN oraz jej pochodną, czyli filmy, aktywną współpracę z artystami reżyserami i środowiskiem filmowym, a także książkę? Czyli chcąc niechcąc jesteś w nurcie badawczo-filmowym?

Nagroda Filmowa PISF i MSN to taka kontynuacja projektu *Polska Nowa Fala*. *Historia fenomenu*, który nigdy nie istniał. Wydałem wtedy książkę o genealogii twórczości filmowej Ukłańskiego i Sasnala. Odniosłem ich filmy fabularne do Królikiewicza, Skolimowskiego, Żuławskiego. W polskim filmoznawstwie nigdy wcześniej nie wyodrębniono nurtu, jakim była Nowa Fala, raczej

WSPÓLNIE Z BARBARA PIWOWARSKĄ PRZYJĘLIŚMY TERMIN „NOWA FALA” I ZDECYDOWALIŚMY SIĘ OKREŚLIĆ NIM WYBRANĄ GRUPĘ FILMÓW FORMALNIE RADYKALNYCH, KTÓRE POWSTAŁY W POLSCE NA PRZEŁOMIE LAT 60. I 70. DLA WIELU OSÓB TO BYŁO ODKRYWCZE, SZCZEGÓLNIE W KONTEKŚCIE ŚRODOWISKA FILMOWEGO. TADEUSZ SOBOLEWSKI RECENZUJĄC NASZĄ KSIĄŻKĘ, NAPISAŁ, ŻE CZYTAJĄC JĄ, ZDAŁ SOBIE SPRAWĘ, ŻE JEDNAK MIELIŚMY NOWĄ FAŁĘ.



ŁUKASZ RONDUDA
fot. Zuza Krajewska

uznano, że nie zaznaczył się tak wyraźnie, jak na przykład we Francji czy Czechach. Wspólnie z Barbarą Piwońską przyjęliśmy termin „Nowa Fala” i zdecydowaliśmy się określić nim wybraną grupę filmów formalnie radykalnych, które powstały w Polsce na przełomie lat 60. i 70. Dla wielu osób to było odkrywcze, szczególnie w kontekście środowiska filmowego. Tadeusz Sobolewski recenzując naszą książkę, napisał, że czytając ją, zdał sobie sprawę, że jednak mieliśmy Nową Falę (*śmiech*). W tamtym czasie pragnęliśmy założyć zespół filmowy z Uklańskim i Sasnałem, ale na jednym spotkaniu się skończyło. Pokazy Nowej Fali organizowaliśmy w Tate Modern w Londynie, w Anthology Film Archives w Nowym Jorku. Reasumując, w projekcie *Entuzjaści* z amatorskich klubów filmowych przebadam obszar filmu amatorskiego w celu znalezienia najciekawszych prac filmowych w tym nurcie. W projekcie *Polska Nowa Fala. Historia fenomenu, który nie istniał* przebadam obszar profesjonalnej produkcji kinematograficznej, a projekt *1,2,3... Awangarda. Film/sztuka pomiędzy eksperymentem a archiwum* był poświęcony filmowi eksperymentalnemu. Wydaje mi się, że jeżeli chodzi o przeszłość, to przebadam wszystkie możliwe obszary pojawienia się czegoś interesującego w filmie: kino amatorskie, profesjonalne i eksperymentalne. Teraz chodzi o przyszłość, czyli produkcję filmów.

Angażującym projektem jest również wspomniany i współreżyserowany przez siebie *Performer*?

Wciąż jesteśmy w fazie montażu. Punktem wyjścia do scenariusza była powieść *W połowie puste*. Film o Oskarze stanowił naturalny efekt refleksji nad jego strategią performerską, która polegała na coraz ściślejszym powiązaniu gry aktorskiej z performansem. Widać to szczególnie w filmie *Drzewo wiadomości*, który wygląda jak fragment jakiejś większej całości, jak scena z innego filmu. Widzimy bohatera, jak przeskakuje

**WYDAWAŁO SIĘ, ŻE
FILM FABULARNY ZŁO-
ŻONY Z SZEREGU PO-
DOBNYCH PERFOR-
MANSÓW OSKARA
BĘDZIE NAJLEPSZA
METODĄ PREZENTACJI
JEGO PRACY. CHO-
DZIŁO O STWORZE-
NIE FILMU-WYSTAWY,
GDZIE POSZCZEGÓL-
NE PERFORMANSY
OSKARA, POLEGAJĄCE
NA ROZMYCIU GRANIC
POMIĘDZY AKTOR-
STWEM A PERFOR-
MANSEM, WYZNACZA-
JĄ ŚCIŚLE FABUŁĘ FIL-
MU, SĄ PUNKTAMI NA-
PĘDZAJĄCYMI AKCJĘ,
BUDUJĄCYMI EMO-
CJE, DETERMINUJĄCY-
MI DRAMATURGICZNY
KSZTAŁT FILMU.**

przez ogrodzenie, zakrada się do jabłonki i zaczyna obgryzać owoce, następnie wzlatuje ponad jabłoni, aby dosięgnąć jabłek znajdujących się na szczycie. Dawicki nie tylko w tym dziele rozmywał granicę pomiędzy grą aktorską i performansem – w Polsce granicę szczególnie przestrzeganą. Performans był tutaj zawsze antytezą aktorstwa, antidotum. Wydawało się, że film fabularny złożony z szeregu podobnych performansów Oskara będzie najlepszą metodą prezentacji jego pracy. Chodziło o stworzenie filmu-wystawy, gdzie poszczególne performanse Oskara, polegające na rozmyciu granic pomiędzy aktorstwem a performansem, wyznaczają ściśle fabułę filmu, są punktami napędzającymi akcję, budującymi emocje, determinującymi dramaturgiczny kształt filmu. Generalnie chodziło o to, aby kształt filmu wyznaczała sekwencja poszczególnych dzieł, następujących jeden po drugim performansów Oskara. Zazwyczaj w przestrzeni wystawy też mamy do czynienia z sekwencją poszczególnych dzieł, ale są one połączone za pomocą przestrzennej narracji ekspozycyjnej, najczęściej dyskursywnie na poziomie tekstu kuratorskiego. W przypadku filmu *Performer* poszczególne dzieła w przestrzeni filmu, następujące jedno po drugim, powiązane są dramaturgicznie, fabularnie i emocjonalnie, czyli za pomocą podstawowych narzędzi filmu fabularnego. Niemniej jednak wciąż stanowię wystawę, ale realizowaną innymi środkami.

Twoje książki dzielą się na publikacje towarzyszące wystawom – w rodzaju *1,2,3... Awangarda*, publikacja do wystawy *Niezwykłe rzadkie zdarzenia* – które wydajesz średnio raz na pół roku. Z drugiej strony są książki, które pojawiają się raz na kilka lat – jak *Sztuka polska lat 70. Awangarda czy KwieKulik*, które demolują obraz analizowanego przez siebie zjawiska. Pracujesz teraz nad czymś przełomowym?

Tak.

Rozumiem. Mógłbyś w takim razie opowiedzieć o tym, czym dla ciebie było przejście z CSW Zamek Ujazdowski do Muzeum Sztuki Nowoczesnej?

Było i jest bardzo rozwijające. W Muzeum mogłem od początku zdefiniować program filmowy, na który składa się FilMOTEKA Muzeum, festiwal Kinomuzeum i Nagroda Filmowa PISF i MSN. Prowadzę program badawczy i organizuję wystawy. Wystawy nastawione są bardzo na współczesność, na próbę zdefiniowania aktualnego momentu. Przygotowywałem wystawę o politycznym rysunku i komiksie *Black and White* (z Galit Eliat), *Nową Sztukę Narodową* (z Sebastianem Cichockim) czy też teraz *Co widać. Polska sztuka dzisiaj* (również z Sebastianem Cichockim). Zmieniła się dynamika mojej pracy. Nauczyłem się lepiej pracować zespołowo. Mam wpływ na budowę kolekcji, co nie miało miejsca w CSW, gdzie kolekcję definiował całkowicie Wojciech Krukowski. Cieszę się, że w kolekcji Muzeum znalazło się wielu artystów neoawangardy, co stanowi specyficzne zwieńczenie mojej pracy nad tym zjawiskiem. Teraz mogę spokojnie zacząć je dekonstruować. Według mnie Muzeum jest jedynym miejscem w polskim pejzażu instytucjonalnym, gdzie może pojawić się coś radykalnego, gdzie jeszcze można eksperymentować. Nie wydaje mi się, żeby w innej instytucji możliwe było zorganizowanie takiej wystawy jak *Nowa Sztuka Narodowa*, którą przygotowaliśmy z Sebastianem Cichockim w 2012 roku. No i przede wszystkim FilMOTEKA, która prezentuje ponad 600 filmów artystów polskich w internecie. Szybko stała się popularnym narzędziem edukacyjnym na wielu uczelniach artystycznych, kulturoznawczych i historyczno-sztucznych. Prowadzimy również program edukacyjny wspólnie z PISF pt. *FilMOTEKA szkolna*. Dzięki FilMOTECE zintensyfikowała się obecność filmów artystów polskich na różnego rodzaju pokazach i wystawach na

świecie. Jesteśmy takim pośrednikiem i promotorem. Jako FilMOTEKA cały czas organizujemy również pokazy za granicą oraz w mniejszych ośrodkach miejskich w Polsce. Projekt ten nie byłby możliwy bez wsparcia całego środowiska artystycznego w Polsce.

Pracując nad archiwami filmowymi oraz awangardą lat 70., wykonałeś mrówczą pracę archiwisty z przepisywaniem i udostępnianiem materiałów. To też jest dość ważne w kontekście Warsaw Gallery Weekend z jesieni 2013 roku. Co sądzisz o tym zainteresowaniu dekadą lat 70.? Czy nie odbierasz tego jako wekslowania twojej pracy?

Chyba jeszcze wszyscy uczymy się delikatności w tej kwestii. Boris Groys w wywiadzie do redagowanej przeze mnie książki *Star City* mówił, że prace artystów awangardowych tworzone w czasach komunistycznych to relikty innej cywilizacji, że są jak piramidy egipskie, bowiem powstawały w kontekście braku rynku sztuki. Groys pewnie jak zwykle przesadza, ale coś w tym jest. To wprowadzanie na rynek prac, które nigdy nie istniały w kontekście rynkowym, to bardzo trudny proces. Może tutaj dochodzić do szeregu niezamierzonych nadużyć. Na przykład praca, która istniała jedynie jako projekcja slajdów, nagle pojawia się jako zestaw osobnych zdjęć w edycji itp. Czasami nie wiadomo, na jakiej podstawie podejmowane są decyzje o tym, co jest oryginalną pracą, a co kopią. Nie chcę wchodzić w szczegóły. Generalnie sekunduję inicjatywom, w których galerzysta bardzo dba o spuściznę artysty, inicjuje proces badawczy, a aspekt rynkowy pojawia się dopiero w następnej kolejności. To jest sytuacja idealna. Dla mnie to też ciekawa zmiana – teraz pomiędzy mną a artystami neoawangardy pojawili się galerzyści i relacje stały się bardziej formalne. Ostatnio w Muzeum Sztuki Nowoczesnej dokonaliśmy zakupów do kolekcji i sam pojawiałem się w roli kogoś, kto kupuje do kolekcji prace od artystów neoawangardy. Wszystko uległo znaczącej

WEDŁUG MNIE MUZEUM JEST JEDYNYM MIEJSCEM W POLSKIM PEJZAŻU INSTYTUCJONALNYM, GDZIE MOŻE POJAWIĆ SIĘ COŚ RADYKALNEGO, GDZIE JESZCZE MOŻNA EKSPERYMENTOWAĆ. NIE WYDAJE MI SIĘ, ŻEBY W INNEJ INSTYTUCJI MOŻLIWE BYŁO ZORGANIZOWANIE TAKIEJ WYSTAWY JAK NOWA SZTUKA NARODOWA, KTÓRA PRZYGOTOWALISMY Z SEBASTIANEM CICHOCKIM W 2012 ROKU. NO I PRZED WSZYSTKIM FILMOTEKA, KTÓRA PREZENTUJE PONAD 600 FILMÓW ARTYSTÓW POLSKICH W INTERNECIE.

profesjonalizacji. Mnie jednak najbardziej interesowały te prace w momencie, gdy były poza rynkiem. To stanowiło ich specyfikę. Obecny model, w którym wszystko musi się dostosować do rynku sztuki, czasami nie jest dla tych prac najlepszy. Zakończę anegdotą: pamiętam, jak wydałem książkę o awangardzie i wielu artystów lat 70. pytało mnie, czy nie zakładam galerii komercyjnej reprezentującej ich sztukę. Było to oczywiście absurdalne, ale wydawało się to dla nich logiczne, zwłaszcza obserwując losy innych badaczy nurtów artystycznych w sztuce polskiej z ostatnich lat, np. Michała Lasoty i Penerstwa czy też Jakuba Banasia i „zmęczonych rzeczywistością”.

Interesuje mnie również twoja współpraca z uczelniami, z warszawskim SWPS-em, gdzie organizowałeś seminarium z Krzysztofem Wodiczko, i innymi, jak Szkoła Andrzeja Wajdy. Czy mógłbyś o tym opowiedzieć?

Do momentu rozpoczęcia pracy w Muzeum Sztuki Nowoczesnej poruszałem się pomiędzy kontekstem akademickim a kuratorskim. Pomiędzy pracą na uczelni wyższej a w instytucji artystycznej. Wystawa *Niezwykłe rzadkie zdarzenia* w CSW Zamek Ujazdowski w 2009 roku była projektem badawczo-artystycznym. Chodziło o wspólny interdyscyplinarny wysiłek twórców z różnych pól: architektów (Aleksandra Wasilkowska, François Roche), artystów (Agnieszka Kurant, Janek Simon), naukowców (prof. Andrzej Nowak). Szukania między sobą podobieństw i inspiracji wokół tematów, takich jak *Niezwykłe rzadkie zdarzenia*, *Emergencja*, *Samoorganizacja* itd. Tematy te podejmowaliśmy na uczelni wyższej SWPS, co wyewoluowało w wystawę i manifest nowej autonomii sztuki. Manifest powstał w momencie odwrótu artystów od sztuki krytycznej, w momencie powrotu malarstwa, dominacji surrealistów i „zmęczonych rzeczywistością”, Penerstwa itp. Pragnęliśmy w tym nowym konserwatywnym pejzażu znaleźć nową formułę zaangażowania, bardziej adekwatną dla specyfiki działalności artystycznej i wymogów współczesnego świata niż ta zaproponowana przez Artura Żmijewskiego. To był bardzo trudny moment. Działaliśmy w momencie odwrótu w sztuce od jakiegokolwiek zaangażowania. Nasz *Manifest* dostarczał bardzo współczesnego języka dla zaangażowania pozwalającego na realne operacje i zmiany w rzeczywistości późnokapitalistycznej, w której produkcja odbywa się w sieciach komunikacji społecznej, bazuje na międzyludzkiej kreatywności, emocjonalności,

entuzjazmie itd. Napisaaliśmy zaangażowany manifest inaczej niż Żmijewski, bowiem inaczej niż on zdefiniowaliśmy rzeczywistość. Wydaje się, że bardziej współcześnie. Trochę żałuję, że nie kontynuowaliśmy tego przedsięwzięcia. Ale to był burzliwy okres. Krótco po wystawie wyjechałem na stypendium Fulbrighta na pół roku do Princeton. A zaraz po powrocie zaczynałem pracę w Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Kulminacją całego przedsięwzięcia był udział Aleksandry Wasilkowskiej i Agnieszki Kurant w Biennale Architektury w Wenecji w 2010 roku, przygotowywany wspólnie z Nowakiem. Profesor Nowak próbował jeszcze coś zrobić z Kają Pawełek w CSW, ale chyba nie miało to tej siły co *Niezwykłe rzadkie zdarzenia* i *Manifest Neo-awangardy/Nowej Autonomii Sztuki*. Wydaje się jednak, że są wciąż nowi artyści pojawiający się na styku sztuki i nauki, zainteresowani autonomią sztuki jako warunkiem jej zaangażowania. Mam tu na myśli Tymka Borowskiego i Normana Leto.

A Szkoła Wajdy? W związku z Nagrodą Filmową MSN i PISF uruchomiliście specjalny program edukacyjny dla jej laureatów.

Tak, to jest eksperyment edukacyjny. Artysta z pola sztuk wizualnych idzie na kurs do szkoły filmowej, uczy się reżyserii, dramaturgii, pracy z aktorami itp. Sam przeszedłem tam kurs reżyserski i scenariuszopisarski i to było najciekawsze doświadczenie edukacyjne w moim życiu. ☒

DO WIDZENIA

TYMEK BOROWSKI & PAWEŁ ŚLIWIŃSKI

Wayward Layer



DISTURBED DREAM

plik PSD, 7165 × 5197 pikseli, 2013



PLUS MINUS INFINITY (GOOD PRICE)
plik PSD, 7165 × 5197 pikseli, 2013



POTATO ENTROPY
plik PSD, 7165 × 5197 pikseli, 2013



PER ASPERA AD ASTRA
plik PSD, 7165 × 5197 pikseli, 2013



THREE DIMENSIONS OF GRIPEX MAX
plik PSD, 7165 × 5197 pikseli, 2013

TEORETYCZNIE

AJ – EJ – I,

tekst: Magdalena Moskaiewicz

CZYLI JEZYK,

KTÓRYM

ilustracje: David Horvitz

MÓWIMY

International Art English to, najprościej rzecz ujmując, ten język, który słysząc na Sharjah Biennial i na Dokumenta w Kassel; język, w którym w Wenecji polski kurator estońskiego pawilonu rozmawia z reprezentującym ten kraj węgierskim artystą. Oraz język, którym pisane są materiały prasowe/teksty kuratorskie rozpowszechniane przez portal e-flux.

W 1993 roku Mladen Stilinić wypisał na różowej tkaninie, w sobie charakterystycznym, niedbało-kiczowatym stylu: „An artist who cannot speak English is no artist” i dzisiaj transparent ten wisi na jednej ze ścian Muzeum Sztuki Współczesnej w Zagrzebiu, jednej z najbardziej reprezentatywnych kolekcji sztuki powojennej z Europy Środkowo-Wschodniej. Mladen wiedział, co mówi, a 20 lat później zmieniło się jedynie tyle, że po angielsku porozumiewa się zdecydowanie większy procent artystów z tej części Europy. Znaczna część z nich, niestety, w złym „angielsku”.

Wiosną 2013 roku w nowojorskim *art worldzie* nieco zamieszania narobił esej *International Art English*, opublikowany kilka miesięcy wcześniej w internetowym magazynie „Triple Canopy”¹. Po tym jak wątek podchwycił brytyjski „Guardian”², a zatem dyskusja dotarła do prasy codziennej, komentarze opublikował też e-flux, w efekcie czyniąc z IAE (czytaj: „aj-ej-i”) termin, którym dziś już swobodnie posługuje się anglojęzyczny świat sztuki. *International Art English* to, najprościej rzecz ujmując, ten język, który słychać na Sharjah Biennial i na Dokumenta w Kassel; język, w którym w Wenecji polski kurator estońskiego pawilonu rozmawia z reprezentującym ten kraj węgierskim artystą. Oraz język – tu leży *clue* argumentu autorów eseju *International Art English*, Alixa Rule’a i Davida Levine’a – którym pisane są materiały prasowe/teksty kuratorskie rozpowszechniane przez portal e-flux za pomocą newslettera wysyłanego do tysięcy odbiorców w dziesiątkach krajów, kilka razy dziennie, codziennie.

Mowa o tekstach, które spływają do e-fluxa z różnorodnych instytucji artystycznych z całego świata i najczęściej opisują nowe wystawy w danym muzeum czy galerii.

1 DAVID LEVINE, ALIX RULE, *INTERNATIONAL ART ENGLISH*. TEKST DOSTĘPNY NA STRONIE: [HTTP://CANOPYCANOPYCANOPY.COM/16/INTERNATIONAL_ART_ENGLISH](http://canopycanopycanopy.com/16/INTERNATIONAL_ART_ENGLISH).

2 ANDY BECKETT, *A USER'S GUIDE TO ARTSPEAK*. TEKST DOSTĘPNY NA STRONIE: [HTTP://WWW.THEGUARDIAN.COM/ARTANDDESIGN/2013/JAN/27/USERS-GUIDE-INTERNATIONAL-ART-ENGLISH](http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jan/27/users-guide-international-art-english).

ZE WZGLĘDU NA ROSNĄCĄ W OSTATNICH LATACH POPULARNOŚĆ E-FLUXA, ZESTAW TYCH NEWSLETTERÓW SKŁADA SIĘ W CHWILI OBECNEJ NA GRUNTOWNY PRZEGLĄD WYDARZEŃ ARTYSTYCZNYCH NA CAŁYM ŚWIECIE. A TYM SAMYM CZYNI Z PORTALU NAJBARDZIEJ WPŁYWOWE NARZĘDZIE KOMUNIKACJI W MIĘDZYNARODOWYM ŚRODOWISKU ARTYSTYCZNYM.

Redaktorzy wybierają te, które uznają za godne dystrybucji i rozsyłają je dalej. Choć nie jest to działalność *pro publico bono* (cena waha się w okolicy \$1000, w zależności od zleceniodawcy), nie każdy może współpracować z e-fluxem. Daje to odbiorcom poczucie otrzymywania wyselekcjonowanych informacji, a nie zaśmiecającego skrzynkę spamu. Jednolitość formatu wszystkich e-maili zapewniają limit sześciuset pięćdziesięciu słów w języku angielskim, jednego zdjęcia, jednego logo i jednego głównego linku. Ze względu na rosnącą w ostatnich latach popularność e-fluxa, zestaw tych newsletterów składa się w chwili obecnej na gruntowny przegląd wydarzeń artystycznych na całym świecie. A tym samym czyni z portalu najbardziej wpływowe narzędzie komunikacji w międzynarodowym środowisku artystycznym.

Jeszcze jedna rzecz poza formatem łączy wszystkie te teksty, pisane przez różnych kuratorów i redaktorów

z całego świata – dowodzą autorzy wspomnianego eseju na bazie szczegółowej analizy statycznej, której poddali słownictwo, składnię i genealogię prasówek – żargon tych tekstów niewiele ma wspólnego z poprawną angielszczyzną. Analizy wszystkich e-maili wysłanych przez e-flux od jego powstania w 1999 roku do roku 2012 autorzy dokonali za pomocą złożonego programu komputerowego Sketch Engine. Dowiedzieli się w ten sposób m.in. że słowo „reality” występuje w tym zbiorze 179 razy częściej niż w całościowych danych BNC (British National Corpus) reprezentującym użycie angielskiego w drugiej połowie XX wieku oraz że znacznie przeważają w nim słowa kończące się na „-ino”, „-ity”, „-ization”, które przyszedły do angielszczyzny z języka francuskiego. Podają także przykłady iście karkołomnej w języku angielskim składni (niewiarygodnych i często niesamowicie komicznych przykładów nie da się praktycznie przetłumaczyć na polski). Rule i Levine doszli w efekcie do wniosku, że IAE to w istocie osobny język, który ma niby bardzo wiele wspólnego z językiem angielskim, ale angielskim nie jest. Jest to język pełen zapożyczeń i nieprzetłumaczalnego żargonu, z równie mało znaną składnią. Język, który do środowiska artystycz-



DAVID HORVITZ

Język polski, 2014. Akwarela na papierze drobnoziarnistym 300 g/m²,
11 × 8,4 cala (28 × 21 cm)





DAVID HORVITZ

Język polski, 2014. Akwarela na papierze drobnoziarnistym 90lb, 200g/m²,
9,9 × 7,9 cala (25 × 20 cm)

nego przyszedł z filozofii kontynentalnej, głównie francuskiej, którą zaczytywali się amerykańscy intelektualiści w latach 70. XX wieku. Tyle że w tym przypadku bardzo często filozofii źle tłumaczonej.

Jako jedno ze źródeł takiego stanu rzeczy autorzy eseju wskazali założony w 1976 roku magazyn „October”, przynoszący wówczas na grunt amerykański język francuskiego poststrukturalizmu. Jedną z redaktorek magazynu, Rosalind Krauss, publikowała na jego łamach swoje tłumaczenia Deleuze’a i Baudrillarda, jednocześnie we własnych esejach wypracowując język, który cztery dekady później miał stać się, w swojej najbardziej karykaturalnej formie, podstawą tekstów kuratorskich produkowanych masowo na całym świecie. Za źródło popularności IAE Rule i Levine uznali z kolei zarówno autorytarne brzmienie złożonego języka, pozornie więc świadczącego o elokwencji posługującego się nim autora, jak i jego rozpoznawalność. Wszyscy używamy IAE, ponieważ jest on, mimo wszystko, symbolem przynależności do pewnej wspólnoty. Hermetyzm, który irytuje nawet jego użytkowników, staje się równocześnie znakiem rozpoznawczym.

Portal e-flux odpowiedział obrońą powielanego przez siebie języka – a tym samym i swoich klientów – przeprowadzoną po linii osobisto-empatycznej. Redaktor portalu Anton Vidokle argumentował, że teksty kuratorskie napływające do e-fluxa piszą głównie marnie (jeśli w ogóle) opłacani praktykanci, dla których angielski nie jest językiem ojczystym³. W związku z tym wybór tych właśnie materiałów prasowych do analizy dzisiejszego świata sztuki nie tylko nie jest reprezentatywny (lepiej zdaniem Vidokle’a byłoby przeanalizować teksty wysokobudżetowych galerii z Chelsea), ale świadczy też o małostkowości autorów artykułu. W podobnym tonie na łamach internetowego magazynu e-flux odpowiedzieli Hito Steyerl i Martha Rosler⁴. Ta

pierwsza uderzyła przede wszystkim w analizę statystyczną, na której opierały się fundamenty całego eseju, czyli porównywanie sposobu i częstotliwości użycia danych słów w newsletterach i w bazie statystycznej BNC. Oparcie się na tym źródle uznała za chęć arbitralnego wyznaczania językowych norm. Dlaczego, pytała Steyerl – artystka, której pierwszym językiem również nie jest angielski – ma istnieć jedna poprawna forma języka używanego przez miliony ludzi na całym świecie, do której wszyscy powinni się dostosować? Czy język nie jest żywą materią odzwierciedlającą różnorodność tożsamości i intencji jego użytkowników? Czy nie powinien się zmieniać w zależności od ich potrzeb? Oraz, w końcu, czy celowe utrzymywanie języka w ryzach arbitralnie wyznaczonej poprawności nie leży w interesie grup trzymających władzę nad dominującymi dyskursami, zarówno intelektualnymi, jak i politycznymi? W Stanach Zjednoczonych, gdzie rok edukacji akademickiej na wysokim poziomie kosztuje dziesiątki tysięcy dolarów (częstokroć tyle, co roczny przychód całej rodziny), pytanie o to, kto ma prawo kontrolować poprawne użycie języka, jest szczególnie zasadne.

W jeszcze bardziej polityczne tony uderzał Mostafa Heddaya na łamach internetowego magazynu „Hyperallergic”, stwierdzając, że poprzez nadmierne użycie ironii w eseju o IAE jego autorzy pominęli najbardziej niebezpieczną funkcję tej artystycznej nowomowy⁵. Jak wskazywał na przykładzie Muzeum Guggenheima w Abu Dhabi – żargon ten może być z łatwością wykorzystywany jako język propagandy, który dzięki rozbudowanemu wokabularzowi i skomplikowanym konstrukcjom składniowym tuszuje faktyczną opresję (autor stworzył tym samym całkiem osobny odłam dyskusji o IAE i jego politycznym wymiarze).

TERAZ ANEGDOTKA:

Pewnego razu w sytuacji wernisażowej amerykańska kuratorka zwróciła się do mnie niestandardowym „How are you?”, ale wypowiedzianym z identyczną intonacją jak polskie „Jak się masz?”. Na zadawane mi codziennie po

**NA ZADAWANE MI
CODZIENNIE PO WIE-
LOKROĆ ANGIELSKIE
„HOW ARE YOU” ZA-
WSZE ODPOWIADAM
„HOW ARE YOU”, DA-
JĄC TYM SAMYM DO
ZROZUMIENIA, ŻE
ZDAJĘ SOBIE SPRAWĘ
Z JEDYNIENIE FATYCZNEJ
FUNKCJI TEJ FRAZY.**

3 VIDOKLE WYPOWIADAŁ SIĘ NA KONGRESIE COLLEGE ART ASSOCIATION W NOWYM JORKU, PODCZAS PANELU DYSKUSYJNEGO, NA TEMAT PRZYSZŁOŚCI MAGAZYNÓW ARTYSTYCZNYCH, 14 LUTEGO 2013 ROKU.

4 HITO STEYERL, *INTERNATIONAL DISCO LATIN*, [HTTP://WWW.E-FLUX.COM/JOURNAL/INTERNATIONAL-DISCO-LATIN/](http://www.e-flux.com/journal/international-disco-latin/) ORAZ MARTHA ROSLER, *ENGLISH AND ALL THAT*, [HTTP://WWW.E-FLUX.COM/JOURNAL/ENGLISH-AND-ALL-THAT/](http://www.e-flux.com/journal/english-and-all-that/).

5 MOSTAFA HEDDAYA, *WHEN ARTSPEAK MASKS OPPRESSION*. TEKST DOSTĘPNY NA STRONIE: [HTTP://HYPERALLERGIC.COM/66348/WHEN-ARTSPEAK-MASKS-OPPERSION/](http://hyperallergic.com/66348/when-artspeak-masks-oppression/).

wielokroć angielskie „how are you” zawsze odpowiadam „how are you”, dając tym samym do zrozumienia, że zdaję sobie sprawę z jedynie fatycznej funkcji tej frazy. Jednak polskie „jak się masz” skierowane do mnie przez osobę, od której się tego nie spodziewałam, zbiło mnie z tropu. Jak się mam? Chyba się mam całkiem w porządku – zastanawiałam się przez chwilę na tyle dłuższą, że kuratorka już zdążyła wdać się w rozmowę z kimś innym.

Podaję tę anegdotę nie tylko po to, żeby przyspieszyć tempo tego komentarza, ale by spróbować przetłumaczyć na nasze to, czego anglojęzyczni mieszkańcy *art worldu* doświadczają na co dzień. Zastanów się, jak często pytasz kogoś na powitanie, jak się miewa. Tak się po prostu nie mówi. Niby jest to po polsku, ale w zasadzie nie jest, bo Polak nic takiego raczej by nie powiedział. Amerykanin czytający e-fluxa czy inny tekst napisany w międzynarodowym angielskim, odbiera go zupełnie inaczej niż Polak czy Chorwat, ponieważ spodziewa się poprawności językowej i względnej precyzji użytego języka – jego własnego języka. Pozwolę sobie uznać, że obcojęzyczni odbiorcy tekstów napisanych w IAE aż tak wiele się po owych czytankach nie spodziewają. Japończycy czy Brazylijczycy wiedzą bowiem, ile ich samych kosztuje przełożenie skomplikowanych pojęć i często bliskich sercu emocji na język obcy. Zdają sobie sprawę z grubego filtra białego w przestrzeń pomiędzy myślą (wyrażoną we własnym języku) a zapisanym po angielsku zdaniem. Wydaje mi się, że paradoksalnie chorwacki artysta i polski kurator komunikujący się po angielsku rozumieją się lepiej niż dodany do takiego równania amerykański/brytyjski muzealnik. Nie tylko wysiłek jest obustronny, ale też zachowuje się względną równowagę sił. Wiedząc, że nie ma ucieczki od tego filtra, mają oni w stosunku do siebie więcej empatii, ale i więcej podejrzliwości.

W końcu George Orwell już w 1946 przestrzegał Brytyjczyków przed zbyt lekkomyślnym użyciem angielskiego (jego zdaniem już wówczas zmierzającego ku katastrofie), w którym miało pomóc zastosowanie krótszych słów, brak obcojęzycznych zapożyczeń oraz ograniczenie żargonu⁶. Innymi słowy: komunikatywność. Orwell, nie inaczej niż niemal 70 lat później autorzy eseju o IAE, domagał się od języka większej precyzji. W angielskim precyzja rzeczywiście bardziej niż w wielu innych językach europejskich zależy od doboru słów: to język, w którym ze względu

na brak deklinacji i koniugacji, bardzo łatwo jest mówić i pisać źle. Zabiegi, które na oryginalnym i słusznym angielskim przeprowadza IAE, byłyby nie do pomyślenia np. po niemiecku, a na pewno już nie w jakimkolwiek języku słowiańskim, w przypadku których efektem byłby czysty bełkot. Jeśli spojrzeć na dyskusję o IAE z perspektywy Orwellowskiej krytyki (na marginesie, to właśnie jego analiza pisarstwa pełnego obcojęzycznych i nadmiernie złożonych zwrotów pierwszego zawiodła do refleksji, że taki język jest doskonałym narzędziem politycznych manipulacji, ponieważ z łatwością maskuje opresję), zrozumiałym staje się stanowisko krytyków międzynarodowego angielskiego. Ostatecznie, Polak czy Chorwat z przykładu powyżej posiadają w zapleczu wsparcie własnego języka ojczystego, do którego powracają w rozmowach o sztuce przeprowadzanych z rodakami. IAE jest dla nich jedynie instrumentem dla specyficznego rodzaju komunikacji, podczas gdy dla Amerykanina czy Brytyjczyka stanowi on podstawę i pierwszą zasadę formułowania myśli. Jak pisał Orwell: „Język staje się szpetny i niedokładny, ponieważ nasze myśli są bezrozumne, ale niechlujstwo naszego języka ułatwia nam produkcję bezrozumnych myśli”⁷.

Posługujący się angielskim nie mają niestety monopolu na wypaczanie sensu złożonych pojęć filozoficznych w ich lekkomyślnym (bezrozumnym?) użyciu. Język poststrukturalizmu i psychoanalizy, w USA tzw. French Theory, od lat 60. przenikał do angielskiego, jak zresztą do innych języków europejskich, i w podobnym stopniu był podchwytywany przez środowiska artystyczne. Choć trudno dyskutować z tezą, że największy wpływ na późniejszy rozwój IAE miał amerykański magazyn „October”, a cały proces przyspieszył niesamowicie rozwój internetu, to przecież w innych krajach, w tym w Polsce, Barthesa, Baudrillarda i Deleuze’a tłumaczono bezpośrednio z francuskiego. I, podobnie jak w przypadku amerykańskim, niekoniecznie tłumaczono najszcześliwiej. Myślę, że można uznać, iż każdy z krajów ze stosunkowo rozwiniętym środowiskiem artystycznym ma swoją własną, bardziej lub mniej dominującą wersję międzynarodowego angielskiego. Jeśli rozumiemy ten język właśnie jako żargon nadbudowany na powierzchownie rozumianych pojęciach filozoficznych i obcojęzycznych zapożyczeniach, połączony z dość dowolnym użyciem składni, w którym szczególnie lubuje się środowisko artystyczne, Polska ma go bez wątpienia. Każda z tych lokalnych wersji jest oczywiście dodatkowo zanieczyszczona zapożyczeniami z właściwego IAE, którym

6 GEORGE ORWELL, *POLITICS AND THE ENGLISH LANGUAGE* [W:] IDEM, *WHY I WRITE*, PENGUIN BOOKS, EDINBURGH GATE, HARLOW 2005, SS. 102–120 (WYDANIE PIERWSZE W 1946 ROKU).

7 TAMŻE, S. 102.

okazjonalnie również posługują się ich użytkownicy – co tworzy z nich szczególnie wredne hybrydy.

Polska jest krajem wystarczająco dużym na to, by mieć scenę artystyczną skupioną wyłącznie na sobie i utrzymującą jedynie wybiórcze kontakty z tak zwaną „zagranicą” (na poparcie tej tezy wystarczy jedynie przypomnieć, że w naszym kraju nie ukazuje się regularnie ani jedno czasopismo o sztuce tłumaczone na angielski, inaczej niż w mniejszych państwach, jak Czechy czy Rumunia). Naszą własną wersją IAE – pozwolę sobie go nazwać na potrzeby tego komentarza Ojczystym Językiem Artystycznym – posługują się z lubością autorzy tak zwanych „tekstów kuratorskich”, które aż nazbyt często nieudolnie imitują język akademicki – czy to obcy, czy rodzimy. Co ważne, nie myślę tutaj o krytyce artystycznej (choć pojawia się kilka wątków wspólnych, to jednak jest to osobna dyskusja), a jedynie o tekstach kuratorskich, czyli raczej o frakcji muzealno-galeryjnej środowiska artystycznego, niż o prasowo-magazynewej. I, podobnie jak Rule i Levine, nie mam tu na myśli jakiegokolwiek stosowania języka filozofii w mówieniu o sztuce – do tego przecież często ten język był tworzony. Mówię konkretnie o jego nadużywaniu; o użyciu powierzchownym i karykaturalnym, którego jedynym *signifié* staje się w efekcie domniemana elokwencja autora tekstu. Autorzy eseju o IAE wskazywali, że francuskie informacje prasowe piszą najpewniej francuscy praktykanci naśladujący amerykańskich praktykantów naśladujących amerykańskich profesorów naśladujących francuskich profesorów. Kiedy do tego równania dodać jeszcze Polaków, otrzymamy właśnie Ojczysty Język Artystyczny.

Do zwracania się w kierunku wzorców językowych wyniesionych z uniwersytetu – wykorzystywania języka prac doktorskich czy (o zgrozo!) habilitacyjnych do pisanie tekstów kuratorskich – skłania piszących brak poważnej krytyki artystycznej w mainstreamowych mediach oraz brak zapotrzebowania na takową. Innymi słowy: pustka zarówno w obrębie wzorców, jak i szerszej publiczności dla

**MYŚLĘ, ŻE MOŻNA
UZNAĆ, IŻ KAŻ-
DY Z KRAJÓW ZE STO-
SUNKOWO ROZWINIĘ-
TYM ŚRODOWISKIEM
ARTYSTYCZNYM MA
SWOJĄ WŁASNĄ, BAR-
DZIEJ LUB MNIEJ DO-
MINUJĄCĄ WERSJĘ
MIĘDZYNARODOWE-
GO ANGIELSKIEGO. JE-
ŚLI ROZUMIEMY TEN
JĘZYK WŁAŚNIE JAKO
ŻARGON NADBUDO-
WANY NA POWIERZ-
CHOWNIE ROZUMIA-
NYCH POJĘCIACH FI-
LOZOFICZNYCH I OB-
COJEZYCZNYCH ZAPO-
ŻYCZENIACH, POLSKA
MA GO BEZ WĄTPIE-
NIA.**

inteligentnego języka odpowiedniego do mówienia o sztuce współczesnej. Niewielu młodych kuratorów zdaje się zauważać, że język pracy semestralnej na temat Trzeciej Krytyki Kanta czy też dość dowolne stosowanie terminów wywodzących się z psychoanalizy lacanowskiej raczej zaciemniają niż rozjaśniają znaczenie opisów pojedynczych dzieł czy artystycznych projektów. Sytuacji nie pomaga fakt, że ich profesorowie rzadko sami wykraczają poza ten filozoficzny język. Środowisko akademickie ze swoimi kilkunastoma rocznikami i kwartalnikami o tematyce filozoficzno-humanistycznej nakłada się częściowo ze środowiskiem artystycznym i, podobnie jak ono, ma dość ograniczony krąg odbiorców. Skutkuje to obustronnymi migracjami autorów, przyczyniającymi się do hybrydyzacji języka. Nie pomaga również to, że nawet poważne wydawnictwa zachowują daleko idącą lekkomyślność w kwestii tłumaczeń tekstów filozoficznych. Niedawne, wybitnie nieszczęsne polskie wydanie, *nomen omen*, właśnie książki Rosalind Krauss *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne* (Słowo/Obraz Terytoria, 2012) jest skrajnym

przykładem takiej pseudofilozoficznej twórczości, która wygrywa z największymi nawet akrobacjami wykonywanymi w Ojczystym Języku Artystycznym⁸. Pozostaje czekać, aż cytaty z polskiego tłumaczenia książki zaczną pojawiać się we wprowadzeniach do wystaw...

Trudno bronić polskich kuratorów argumentem Steyerl, która dowodziła, że międzynarodowa rzesza praktykantów posługujących się angielskim jako językiem obcym wzbogaca IAE o pojęcia obecne jedynie w ich własnych językach. Kiedy zaczynamy mówić do siebie nawzajem o sensualnych propozycjach, biopolitycznych interrogacjach i aporiach transmedialności – kto właściwie nas zrozumie? Być może jedynym zyskiem porozumiewania się w OJA jest, paradoksalnie, poczucie przynależności

8 POR. RECENZJĘ ANNY NACHER *ORYGINALNOŚĆ TŁUMACZENIA NA JEJ BLOGU ODBITE ŚWIATŁO. MEDIA – KULTURA – TECHNOLOGIE*, [HTTP://NYTUANG.WORDPRESS.COM/2012/10/03/ORYGINALNOSC-TLUMACZENIA/](http://nytuang.wordpress.com/2012/10/03/oryginalnosc-tlumaczenia/) (DATA DOSTĘPU: 10 STYCZNIA 2014).

do międzynarodowego obiegu artystycznego. Wspólny język daje (bardziej niż spełnia) obietnicę porozumienia i jednocześnie obecności przestrzeni, w której posługujący się nim zostanie usłyszany. Jak wskazywali organizatorzy niedawnego biennale w Stambule zatytułowanego *Mom, Am I a Barbarian?*⁹, słowo „barbaros” oznaczało w starożytnej Grecji osobę nieposługującą się płynnie językiem greckim. Barbarzyńca – słowo dziś kojarzące się przede wszystkim z człowiekiem niecywilizowanym i dzikim – był oryginalnie cudzoziemcem, któremu brak umiejętności językowych uniemożliwiał uzyskanie praw obywatela polis. Opanowanie języka było podstawą otrzymania obywatelstwa, a zatem praw do wspólnej, demokratycznie zarządzanej przestrzeni. Tureckie biennale przypominało, że podobnie dzisiaj, wspólny język jest wciąż gwarantem przynależności i podstawą budowania demokratycznej i artystycznej wspólnoty.

NA KONIEC DRUGA ANEGDOTKA:

Na fejsbukowym profilu podpisów pod obrazkami w MOCAK-u odnalazłam jakiś czas temu szczególny cytat. Znakomite i sławetne opisy mocakowych dzieł są chyba najbardziej radosnym przykładem twórczości bazującej na OJA. Znajdują się tam i teksty podobne do analizy języka à la Roland Barthes, i takie, które skłaniają się bardziej w stronę interpretacji struktur władzy Michela Foucaulta czy psychoanalitycznych rozważań Jacquesa Lacana – zawsze doprawione lokalną specyfiką, o którą trudno by posądzać kogośkolwiek z filozofów. Mnie wiele radości dostarczył opis pracy Jota Castro *Prywatny tancerz* (2009): „Pręt oblepiony banknotami dolarowymi, symbolizujący pragnienia wielu ludzi. Dolar jest tutaj muzyką, do której wszyscy tańczą, a pręt oznacza trudność i dwuznaczność tego tańca”. Pokazałam ten opis anglojęzycznym znajomym. W angielskim przekładzie tekst zaczynał się od „A pole covered in dollar bills...”. „Pole”, czego być może krakowski tłumacz słowa „pręt” nie przewidział, znaczy po angielsku także „Polak”. Stało się więc na Polaku oblepionym banknotami Stanów Zjednoczonych, Polaku – symbolu trudności i dwuznaczności (chocholego?) tańca. Poczułam zaskakującą bliskość z tym Polakiem. Język wie swoje. ▢

9 13TH ISTANBUL BIENNALE: *MOM, AM I A BARBARIAN?*, STAMBUL, 14 WRZEŚNIA–10 LISTOPADA 2013 ROKU. KURATORKA: FULYA ERDEMCI.



DAVID HORVITZ

Język polski, 2014. Akwarela na papierze drobnoziarnistym 140lb,
5,9 × 4 cala (15 × 10 cm)



GOLDFINGER, 1965

Alina Szapocznikow
Atlas nowoczesności, ms², Łódź

- S. 96 ATLAS NOWOCZESNOŚCI. KOLEKCJA SZTUKI XX I XXI WIEKU**
ms², Łódź
tekst: Piotr Słodkowski
- S. 98 ADAM RZEPECKI, PREFERUJĘ BARDZIEJ ZRZUTĘ NIŻ KULTURĘ**
BWA Sokół, Nowy Sącz
tekst: Emanuela Kuziel
- S. 100 CEZARY PONIATOWSKI, GUMOLEUM**
Galeria Piktogram, Warszawa
tekst: Konrad Schiller
- S. 102 30. WYSTAWA RADY EUROPY. POTRZEBA WOLNOŚCI. SZTUKA EUROPEJSKA PO 1945 ROKU**
MOCAK, Kraków
tekst: Wojciech Wilczyk
- S. 103 CYKL WYSTAW CITIES ON THE EDGE: ŚCIANA, ZA KTÓRĄ COŚ/NIC* SIĘ NIE STAŁO**

BOGOTA. MIASTO NA KRAWĘDZI
CSW Łaźnia, Gdańsk
tekst: Marta Wróblewska
- S. 105 ROMAN CIEŚLEWICZ – LEGENDA POLSKIEGO PLAKATU. DZIEŁO I POSTAĆ**
Państwowa Galeria Sztuki, Sopot
tekst: Adam Mazur
- S. 108 DLA KAŻDEGO GESTU INNY AKTOR**
Art Stations Foundation, Poznań
tekst: Jakub Bąk
- S. 110 JIŘÍ KOVANDA, JESZCZE TU NIE BYŁEM**

EVA KOTÁTKOVÁ, FAZY SNU
Muzeum Współczesne Wrocław
tekst: Marcin Ludwin
- S. 113 DOMY SREBRNE JAK NAMIOTY**
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki
Muzeum Współczesne Wrocław

ROMANO KHER. O ROMSKIEJ SZTUCE, ESTETYCE I DOŚWIADCZENIU
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki
tekst: Katarzyna Szydłowska
- S. 115 EWA JUSZKIEWICZ, PUKLE**
Galeria lokal_30, Warszawa
tekst: Zofia Krawiec
- S. 118 MIKROUTOPIE CODZIENNOŚCI**
CSW „Znaki Czasu”, Toruń
tekst: Piotr Kosiewski
- S. 120 MAPA. MIGRACJE ARTYSTYCZNE A ZIMNA WOJNA**
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
tekst: Piotr Słodkowski
- S. 122 KURATOR LIBERA: ARTYSTA W CZASACH BEZNADZIEI. NAJNOWSZA SZTUKA POLSKA WYSTAWA W RAMACH CYKLU STUDIO MISTRZÓW**
BWA Awangarda, Wrocław
tekst: Karolina Plinta
- S. 124 MIKROHISTORIE**
Królikarnia, oddział Muzeum Narodowego w Warszawie
tekst: Waldemar Baraniewski
- S. 128 PIOTR SKIBA, VULGAR DISPLAY OF POWER**
Muzeum Współczesne Wrocław
tekst: Magdalena Zięba
- S. 131 RÓŻA JEST RÓŻĄ**
BWA Tarnów
tekst: Piotr Kosiewski
- S. 134 SŁAWOMIR ELSNER, PANO-RAMA 2013**
Rondo Sztuki, Katowice
tekst: Aleksander Kmak
- S. 136 YAN TOMASZEWSKI, MUZEUM REPRODUKCJI**
Galeria Asymetria, Warszawa
tekst: Anna Diduch
- S. 137 ARCHITEKT: DEMIURG CZY PODWYKONAWCA? FESTIWAL WARSZAWA W BUDOWIE 5**
Muzeum Historyczne m.st. Warszawy
tekst: Anna Cymer
- S. 139 WOJCIECH BĄKOWSKI WYSTAWA PRAC: „PRZEGLĄD WIDOKÓW”, „MAPA CZUWANIA”, „ODNALEZIENIE SIEBIE”**
Galeria Stereo, Warszawa
tekst: Jakub Banasiak
- S. 141 KRZYSZTOF WODICZKO, PRZEJŚCIE 1969–1979**
Fundacja Profile, Warszawa
tekst: Aleksander Kmak
- S. 143 YINKA SHONIBARE, WYBRANE PRACE**
Gdańska Galeria Miejska
Muzeum Współczesne Wrocław
tekst: Katarzyna Szydłowska
- S. 145 ZBIGNIEW RYBCZYŃSKI**
Atlas Sztuki, Łódź
tekst: Anna Diduch
- S. 146 BIENNALE PERFORMA 13**
Nowy Jork
tekst: Joanna Zielińska

ATLAS NOWOCZESNOŚCI.

KOLEKCJA SZTUKI XX I XXI WIEKU

ms², Łódź

zespół kuratorek pod kierunkiem Jarosława Suchana:

Aleksandra Jach, Paulina Kurc-Maj, Maria Morzuch, Anna Saciuk-Gąsowska,
Joanna Sokołowska, Katarzyna Słoboda, Magdalena Ziółkowska

od 24.01.2014

24 stycznia ms² zaprezentowało odświeżoną refigurację *Kolekcji sztuki XX i XXI wieku*. Bardzo niewiele instytucji kultury w Polsce dysponuje tak wartościowym i długo rozwijanym zbiorem sztuki nowoczesnej i współczesnej, a zarazem tak konsekwentnie zajmuje się krytyczno-teoretyczną refleksją nad jego statusem. Ta ostatnia ma wielkie znaczenie głównie dlatego, że od 1931 roku, kiedy *Międzynarodową Kolekcję Sztuki Nowoczesnej* po raz pierwszy udostępniono publiczności, zbiory przeszły długą drogę. Choć brzmi to jak frazes, jest jednak faktem, że skonstatowanie odmiennych momentów historycznych, wyraźne nazwanie dystansu między wczoraj a dziś posłużyło kuratorom za punkt wyjścia do problemowego ujęcia *Kolekcji*.

Naturalnie, kiedy grupa a.r. zwracała się do darczyńców o ich prace, nowoczesność, jakkolwiek definiowana, była żywym doświadczeniem ówczesnej awangardy. Za sprawą Ryszarda Stanisławskiego rdzeń zbiorów obrastał z kolei dziełem neoawangardy, niemal bezszwowo łącząc jedno z drugim, a dyrektor Muzeum przyznawał *post factum*, że drogowskazem w „penetracji współczesności” były dla niego idee Strzemińskiego: „Tu pojawia się kwestia nowości, oczywiście nie dla samej nowości, lecz także oryginalności i autentyczności dzieła sztuki”. Łatwo wskazać, że idea muzeum otwartego było umocowana na myśleniu modernistycznym (co, oczywiście, nie jest zarzutem).

Tymczasem to, co najciekawsze w obecnej odsłonie *Kolekcji*, to

pokazanie innego stosunku do nowoczesności – potraktowanie jej jako czegoś, co wciąż nas determinuje, ale nie jest już naszym udziałem; czegoś, co trzeba dopiero poznać, aby dobrze zdiagnozować współczesność. W tym sensie niezwykle intrygująco prezentują się te fragmenty wystawy, gdzie paradygmaty modernizmu, na czele z przywołaną przez Stanisławskiego kategorią autentyczności, są ostro zakwestionowane – zwłaszcza w geście wyeksponowania imitacji prac Malewicza z *Ostatniej wystawy futurystów 0,10*; za jednym zamachem kruszą tu mity: dzieła, geniuszu artysty i instytucji/wystawy. Nie da się ukryć, że *Kolekcja* odwraca logikę w myśleniu o sztuce modernistycznej – przywołuje ją wybiórczo, o tyle, o ile daje się ona zaktualizować i może mieć dzisiaj znaczenie. Zachowując odpowiednie proporcje, strategia ta przypomina nieco impresję otwierającą słynną książkę T. J. Clarka *Farewell to an Idea*, gdzie badacz wyobraża sobie modernistyczne artefakty jako znaleziska przyszłych archeologów. Innymi słowy, „Wystawa w ms² nie opowiada o dziejach nowoczesności ujętych chronologicznie [...]. Skupia się natomiast na najważniejszych zjawiskach, które w powszechnym odczuciu wiążą się z tym, co nowoczesne” (www.kulturownia.pl).

W świetle tych słów warto oglądać odsłonę *Kolekcji*, zestawiając ją ze stałą *Galerią sztuki XX i XXI wieku* Muzeum Narodowego w Warszawie (zob. „Szum” 1/2013). Podczas gdy tam zdecydowano się na linearny

wykład (formiści–Kantor–Libera...), tutaj punktem wyjścia są owe najważniejsze zjawiska-pojęcia, które w komentarzu kuratorskim odsyłają do poszczególnych artystów jeszcze w porządku chronologicznym, ale już w przestrzeni muzealnej przeważnie nie jest on akcentowany i jedno z haseł – *Eksperyment* lub *Norma* – prowadzi widza równolegle w kilku kierunkach. Strategię tę sygnalizuje tytułowy „atlas”, metafora obciążona w humanistyce odniesieniem zarówno do klasycznego *Atlasu Mnemosyne* Aby'ego Warburga, jak i nowszego *Atlasu* Gerharda Richtera. Jakkolwiek obie klisze interpretacyjne mimowolnie przychodzą na myśl, chodzi tu głównie o samą poetykę kolażu – o symultaniczne ukazanie historycznie zmiennych form ucieleśnienia danego problemu; każdy z nich stanowi inny wariant „mapy” nowoczesności; *notabene* to kartograficzne skojarzenie zostało bardzo trafnie zwizualizowane w samej architekturze wystawy, skonstruowanej tak, by niekiedy celowo zacierać granice między jednym ładem a drugim (dziełami ilustrującymi jedno bądź drugie hasło).

Mając do wyboru te dwie biegunowo różne formy prezentacji kolekcji stałej, zdecydowanie chętniej opowiadał się po stronie problemowego ujęcia podjętego przez ms² aniżeli chronologicznego wykładu à la Muzeum Narodowe. Deklarowane ukazanie nowoczesności z punktu widzenia współczesności wypada niekiedy bardzo intrygująco, jak choćby w działle *Propaganda*, gdzie doskonale wi-



dać, jak w XX (i XXI) wieku zmienił się status obrazu (reprezentacji wizualnej). Dla przykładu, podczas gdy dla lwowskiej i krakowskiej awangardy dwudziestolecia obraz był narzędziem propagowania pożądanych idei (zaangażowania), co doskonale ukazała *Demonstracja obrazów* Strenga – słusznie nazwana przez Stanisława Czekańskiego „apoteozą malarstwa” – to przynajmniej od lat 60. XX wieku, a już na pewno na przełomie stuleci reprezentacja wizualna zmieniła status, stając się tym, co wymaga wzmożonej krytyki, jak pokazują nam na wystawie *Pożytki Libery*.

Podobnie ciekawych interakcji w zbiorach ms² można znaleźć sporo, aczkolwiek należy zwrócić także uwagę na kilka problematycznych punktów w idei *Atlasu nowoczesności*. Po

pierwsze, wydaje się oczywiste, że w koncepcję niejako od początku wpisane jest ryzyko nazbyt nonszalanckiego uchylania kontekstów poszczególnych prac. I choć zdaję sobie sprawę, że sama kategoria „kontekstu” nie jest niewinna, a mitologizując ją, łatwo speyfikować odczytanie dzieła, nie mogę też nie zauważyć, że niektóre kategorie *Atlasu...* obejmują nieco za dużo. Można wprowadzić powiedzieć, że *Eksperyment* to i Strzemiński (malarstwo), i Warpechowski (*performance*), i Themersonowie oraz Warsztat Formy Filmowej (video), i Libera (video, choć jakże różne) – ale poza szeroko pojętym eksperymentowaniem wszystko inne raczej dzieli tych twórców niż łączy. Po prostu jest tak, że nie każda platforma grupująca odmiennych artystów wypada równie dobrze.

Po drugie, *Atlasowi nowoczesności* można zarzucić, iż jest to wystawa, którą mieliśmy okazję oglądać już wcześniej. Mimo że posługujemy się teraz innym zestawem pojęć, gdy chodzi o koncepcję pokazu każdy wnikliwy obserwator ms² zauważy łudzące podobieństwo do ubiegłorocznych *Korespondencji*. Choć była to bardzo dobra wystawa, powielanie starych pomysłów w nowym wydaniu nigdy nie powinno być pożądane.

Po trzecie, *Atlas nowoczesności* subtelnie forsuje tezę, że Władysław Strzemiński był zdecydowanie najważniejszym artystą XX i XXI wieku. Oczywiście, nie śmiem odbierać mu zasług, ale nie uważam też, aby należało przywoływać go przy aż tak wielu okazjach. Wiadomo, że mowa o *spiritus movens* Międzynarodowej

Kolekcji Sztuki Nowoczesnej i to wiele tłumaczy, ale skoro udało się tak odważnie zagrać postacią Malewicza, czy nie można było pójść krok dalej i choć trochę ukruszyć pomnik swojego ojca-założyciela? Pół żartem, pół serio można tu mówić o imperializmie kulturowym (imperializmie historycznym?), o którym pisała Mieke Bal: tak jak każde muzeum na świecie musi posiadać pracę Marka Rothko, niemal na każdej „stronie” *Atlasu nowoczesności* musi widnieć nazwisko łódzkiego awangardysty.

Niemniej jednak, wszystko co powyżej nie zmienia faktu, że świeża odsłona *Kolekcji* to bardzo poważna propozycja wystawiennicza, która – nie tylko i nie przede wszystkim z uwagi na dzieła – wygrywa konkurencję i ze wspomnianą kolekcją MNW, i czasową odsłoną zbiorów Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Oto nowy, zdecydowanie obowiązkowy punkt na artystycznej mapie Polski.

Piotr Słodkowski



BWA Sokół

ADAM RZEPECKI **PREFERUJĘ BARDZIEJ ZRRZUTĘ** **NIŻ KULTURĘ**

BWA Sokół, Nowy Sącz
kurator: Dawid Radziszewski
29.11–29.12.2013

Jak tłumaczył w czasie panelu dyskusyjnego Adam Rzepecki, tytuł wystawy w BWA Sokół w Nowym Sączu jest bezpośrednim nawiązaniem do hasła „Preferuję bardziej zrzutę niż kulturę”, które w 1983 roku pojawiło się podczas jego wystąpienia na Strychu: „Jeśli kultura, wg definicji antropologa Ralpa Lintona, to konfiguracja

wyuczonych zachowań i ich rezultatów, których elementy składowe są podzielane i przekazywane przez członków danego społeczeństwa, to oczywistym staje się, że kultura tłamsi indywidualność jednostki. Kultura jest opresyjna. Burząc zastany model kultury, stajesz się niekulturalny, bo próbujesz rozmontować coś, co jest

obowiązujące, co jest normą. A Kultura Zrzuty to wielka manifestacja niezależności, to sprzeciw zastanym normom kulturowym. Więc chyba jasne staje się, dlaczego bardziej preferuję zrzutę niż kulturę". Słowa wygłoszone przez Rzepeckiego wiele mówią o jego podejściu do sztuki, anarchistycznym myśleniu i działaniach.

Kurator i galerzysta Dawid Radziszewski zajmował się już twórczością Rzepeckiego na przełomie marca i kwietnia 2013 roku w Galerii Dawid Radziszewski, gdzie gromadząc fotografie i dokumenty artysty, stworzył wystawę *Przepraszam Społeczeństwo za chwilową nieobecność w sztuce*.

Ekspozycję wystawy w BWA Sokół ulokował na pierwszym piętrze Galerii. Jednakowo minimalistycznie oprawione i podzielone niczym rozdziały (historii), fotografie Adama Rzepeckiego zajęły znaczną część przestrzeni. Na środku sali znalazły się połączone ze sobą gabloty ze zgromadzonymi zdjęciami, manifestami oraz dokumentami dotyczącymi zarówno Rzepeckiego, Grzegorza Zygiera, jak i działalności Kultury Zrzuty.

Drugą część wystawy Radziszewski niejako w hołdzie poświęcił jednemu z ciekawszych artystów lat 80., choć dziś mało rozpoznawalnemu, zmarłemu tragicznie Jackowi Kryszkowskemu. Na środku pustej sali umiejscowił niewspółmiernie dużą w stosunku do umieszczonych w niej eksponatów gablotę, a na ścianie zdjęcie Kryszkowskiego, podkreślając tym samym nieobecność artysty w życiu i sztuce. Ekspozycja, którą zaaranżował Radziszewski, jest również nawiązaniem do aukcji i happeningu *Pozbędziemy się dzieł sztuki polskiej i światowej* zorganizowanej przez Kryszkowskiego, w której licytowano „w dół” i wyprzedano wszystkie prace (do czego również nawiązuje pusta sala). W czasie tej właśnie aukcji Rzepecki nabył *ready mades* Kryszkowskiego pt. *Serce matki Szopena* za 1,50 zł i *Scyzoryk Marii Konopnickiej* za 20 zł, które

można było oglądać na wystawie w ustawionej centralnie gablocie. Niewielką część sali wydzielono także na przestrzeń kinową, gdzie wyświetlano filmy Adama Rzepeckiego oraz Grzegorza Zygiera, także z czasów ich późniejszej formacji powstałej już po rozwiązaniu Kultury Zrzuty – Stacji Pistacji.

Opowieść o Adamie Rzepeckim snuta przez Radziszewskiego zaczyna się od odseparowanego od reszty, niewielkich rozmiarów portretu z końca lat 60. przedstawiającego członków krakowskiego ruchu hipisowskiego znanego jako Faraon, w który angażował się Rzepecki – Krzysztofa Niemczyka, artystę przez pewien czas współpracującego z Tadeuszem Kantorem (z którym później popadł w konflikt), i Piotra Marka, malarza, lidera zespołu Düpa.

W kolejnym etapie twórczej drogi Rzepeckiego przechodzimy do czasów wczesnej Łodzi Kaliskiej, którą współtworzył i w której działał. Seria fotografii *Żywe obrazy*, nawiązująca do klasycznych dzieł malarskich (przede wszystkim szkoły francuskiej), powstała w konsultacji z wielkim autorytetem dla Rzepeckiego, profesorem Mieczysławem Porębskim. Jedno ze zdjęć przedstawia profesora Porębskiego jako Gertrudę Stein, ucharakteryzowanego tak, że przypomina portret pisarki z obrazu Picassa.

Działalność Rzepeckiego opierała się także na współpracy z bardziej tradycyjną grupą Sen i wspomnianą Łodzią Kaliską, w czasie której sporo eksperymentował fotograficznie. Za pomocą różnych poziomów naświetlania weryfikował, na ile za pomocą medium fotografii możliwe jest odzwierciedlanie rzeczywistości, na ile jest ono prawdziwe.

Historia Rzepeckiego to również fascynacja oraz zajęcie się performansami i happeningami. Na wystawie w Nowym Sączu mogliśmy zobaczyć fotografie upamiętniające znane akcje Rzepeckiego, np. *Walkę o 8-godzinny dzień pracy*, *Przejście*

przez Morze Czerwone czy *Ogonek*, w których z charakterystycznym inteligentnym dowcipem komentował i nawiązywał m.in. do otaczającej go, absurdalnej, PRL-owskiej rzeczywistości.

Kurator Radziszewski niejako dopowiada ekspozycję, zaznaczając kilkoma fotografiami obecność istotnych dla Rzepeckiego członków Kultury Zrzuty: Zbigniewa Libery oraz Grzegorza Zygiera, który upamiętnił działalność grupy serią zdjęć w konwencji fotografii nagrobnych.

Z kolei centralnie ustawione gabloty wypełnione dokumentami: pocztówkami Zygiera, ulotkami (także z Jaszczurowej Galerii Fotografii, którą prowadził Rzepecki), notatkami, manifestami czy pismem urzędowym z Galerii BWA w Koninie w sprawie zagubionej pracy *Motorem mojej sztuki jest SHLka* z 1984 r. stały się małym archiwum działalności Rzepeckiego i grup, z którymi współpracował. Wystawa *Preferuję bardziej kulturę niż zrzutę* stała się dzięki temu intymna, prywatna i bardziej autentyczna.

To archiwum oraz bogata w informacje „ulotka” spełniają zadanie suplementu, który klarownie nakreśla konteksty oraz uzupełnia wiedzę na temat okoliczności i powstawania korespondujących prac artystów Kultury Zrzuty.

Decyzja instytucji BWA Sokół o kooperacji i oddaniu do dyspozycji swoich przestrzeni Dawidowi Radziszewskiemu okazała się trafnym posunięciem. Kurator stworzył wewnętrznie spójną i przemyślaną aranżację wystawy, dzięki której twórczość Adama Rzepeckiego spełnia nie tylko funkcję ludyczną, ale i edukacyjną.

Emanuela Kuziel

CEZARY PONIATOWSKI, *GUMOLEUM*

Galeria Piktogram, Warszawa
 kurator: Michał Woliński
 6.12.2013–25.01.2014

Gumoleum to materiał podłogowy, mieszanek gumy, kauczuku i tekstylnego podłoża. Tandetny to materiał. W swoich rozlicznych mutacjach kolorystycznych imituje szlachetne produkty, takie jak granit, kafle ceramiczne i drewniane parkiety. Jednak to upodobnianie się jest tak naiwnie nieporadne, że aż zabawne. *Gumoleum* to również tytuł najnowszej wystawy Cezarego Poniatowskiego w Galerii Piktogram.

Jak dotąd artysta dał się poznać jako twórca oszczędnego i monochromatycznego malarstwa. Przedstawienia balansujące na granicy figuratywności i abstrakcji przyniosły mu zwycięstwo w 11. edycji konkursu Gepperta w 2013 roku, organizowanego pod hasłem „Uwaga: malarstwo”.

Artysta posługuje się ograniczoną paletą barw, w jego obrazach dominują czerni, biel i różne odcienie szarości. Tworzy szablonowo traktowane figury stworków i emotikonów. Jednak wystawa *Gumoleum* w Piktogramie była inna. Pokazane zostały liczne rysunki i kolaże. Pojawiły się kolory i w końcu prace, przechodząc przez ściany, sięgnęły podłogi. Poniatowski jako artysta pozostał wierny oszczędności środków współgrającej z ascetyzmem przedstawienia.

Michał Woliński, kurator wystawy, z namysłem zaaranżował ekspozycję. Zestawienia z pozoru przypadkowych rysunków tworzyły skończone cykle, a zakomponowanie prac w przestrzeni korespondowało z ich graficznością. Jeden z ciekawszych zbiorów obejmował pięć minimalistycznych rysunków, które przywodziły na myśl konstruktywistyczne szkice, przedstawiające szczyty drapaczy chmur, tymczasową architekturę pawilonów czy aranżacji rzeźbiarskich. Inne rysunkowe cykle

były mniej koherentne, ale równie zaangażowane w warsztatowy wyraz przedstawień. Szczególnie efektownie prezentował się zestaw prac, gdzie Poniatowski umiejętnie imitował wydruki jak ze starych drukarek. Z wyraźnych linii nakreślonych długopisem, flamastrem lub tuszem wyłaniały się figury geometryczne czy schematyczne buźki. Kolejny cykl to zupełnie dowolna wariacja warsztatowa. Artysta wprowadził różne formy podłoża: plastik, sklejkę, papier lustrzany, brokatowy i fluorescencyjny.

Poniatowski poeksperymentował również ze środkami wyrazu. Malował akrylem po sklejce, rysował flamastrem po papierze lustrzanym, wyśkrobywał w papierze brokatowym. Jedno było wspólne dla wszystkich rysunków z tego zestawu – motyw *smiley face*. Ten powszechny w emotikonicznym alfabecie motyw w przypadku prac rysunkowych artysty przybrał różne formy, raz był stworkiem o jednej nodze i z ogonem, w innym miejscu rozmazał się i wydłużył. Do tego doszły również inne uproszczone przedstawienia, które w swojej umowności przypominały figury.

Tytułowe *Gumoleum*, ten pospolity i pseudodekoracyjny materiał w rękach Poniatowskiego stał się medium artystycznym. Poprzez proste zabiegi: wycinanie, podmalowywanie, gumoleum ulega upostaciowieniu. Pojawiły się przyklejona do ściany „palmo-głowa” z granitowego gumoleum, w innym miejscu palma wycięta z gumolo-ceramiki. Rozbawienie wywołał spływający ze ściany sklejkogumoleowy „duszek”. Poniatowski pokazał również dwie monumentalne prace. Pierwsza to asamblaż wykonany ze szczególnie efektownego rodzaju

gumoleum, które staje się parkietem pałacowym. Na nim artysta namalował hybrydę pianina i jednego ze swoich stworków – można się tego tylko domyślać, gdyż rysunek zasłaniała odpadająca z gumoleum folia ochronna. Drugim dziełem potraktowanym z rozmachem był kawał wykładziny-zabawki, przedstawiającej miasto. Jednak radość z buszowania po ulicach wykładzinowego miasta zakłócał czarny płaski stwór z charakterystycznym *smiley face*. Całą wystawę domykały dwa zamalowane blejtramy: jeden na białą, drugi na czarno. Oba obrazy były wycięte w graficzne formy charakterystyczne dla artysty.

Wystawa w Piktogramie była propozycją bogatą i różnorodną. Jedno, co może niepokoić, to natrętne powtarzanie motywów i schematyczność form. Mimo spójnej koncepcji i oryginalności, może się to w przyszłości okazać pułapką – zarówno dla artysty, jak i widza.

Konrad Schiller



30. WYSTAWA RADY EUROPY. POTRZEBA WOLNOŚCI.

SZTUKA EUROPEJSKA PO 1945 ROKU

MOCAK, Kraków

kuratorki: Monika Koziół, Delfina Piekarska

18.10.2013–26.01.2014

Prezentowana w MOCAK-u zbiorowa wystawa pt. *Potrzeba wolności. Sztuka europejska po 1945 roku* to kolekcja goszcząca wcześniej w Berlinie, Mediolanie i Tallinnie. Rozwinięta nazwa mocakowej ekspozycji mówi nam, iż prezentacja ta obejmuje „sztukę europejską po 1945 roku” oraz że jest to „30. wystawa Rady Europy”. Ta ostatnia tytułowa informacja o nieco drętwym, urzędniczym brzmieniu o mało co nie zniechęciła mnie do obejrzenia wystawy. Myślę też, że dla wcale licznej w naszym kraju grupy zwolenników wprowadzenia „wolnorynkowych reguł na rynku sztuki” taka zapowiedź objazdówki krążącej po muzeach sztuki nowoczesnej, mogłaby być odebrana jako kolejny dowód na istnienie „eurokolchozu” i odgórnego sterowania kulturą (a wszystko to ma się rozumieć „za pieniądze podatników”...).

Tymczasem zestaw prezentowany w salach MOCAK-u mógł tych wstępnie uprzedzonych (oczywiście nie wszystkich) nieźle zaskoczyć. Krakowska ekspozycja składała się głównie z projekcji, z których najstarsza to poklatkowy film *Rynek, 1970* autorstwa Józefa Robakowskiego, Tadeusza Junaka i Ryszarda Meissnera, zrealizowany jeszcze na taśmie filmowej (rok 1970...) i od razu wyraźnie różniący się od typowej sztuki wideo, co w kontekście dominacji cyfrowej wersji tejsze dobrze się dzisiaj ogląda. Wyboru prac na wystawę nie dokonano jednak ze względu na ich formę (czy też jakąś „ponadprzeciętną umiejętność jej kształtowania”, jak to nazywają specjaliści od techniki „grzęznącego pędzla”), lecz ważny był tutaj element przekroczenia czy też

naciągnięcia ram wypowiedzi opatrzonej przymiotnikiem „artystyczna”. Ten moment transgresji obecnej nie tylko w polu czysto wizualnym, to zdecydowany atut prac pokazywanych w Krakowie.

I mimo że muzea sztuki można postrzegać jako instytucje „władzy symbolicznej”, co przekładać się ma na pokazywanie w ich przestrzeni obiektów o „koncesjonowanym charakterze” (co w jakiś sposób – choć w różnym zakresie – ma miejsce od momentu ich powstania), to przynajmniej w moim odbiorze „30. wystawa Rady Europy” dość mocno odstaje od tego modelu. Filmy i obiekty, jakie pokazano w Krakowie, eksplorują przede wszystkim te sytuacje i rejony, gdzie dla tytułowej „wolności”, rozumianej nie tylko jako gest artystyczny, pojawia się zagrożenie. Ponieważ niektóre z sekwencji filmowych trwają nawet godzinę i więcej, a i czasem trzeba wysłuchać też wypowiedzi sfilmowanych osób (jak ma to miejsce w świetnym wideo Artûrasa Raili *Pod flagą*, gdzie litewscy neonaziści komentują na żywo film nakręcony w Linzu, a ich wypowiedzi do złudzenia przypominają teksty, jakie znaleźć możemy na rodzimych „niepokornych” portalach), więc oglądanie wystawy wymagało pewnej cierpliwości i determinacji, co może stanowić pewien kłopot w przypadku publiczności przyzwyczajonej do skakania po stronach internetowych lub zappowania kanałów telewizyjnych.

Zapis wideo z *performance'u* Mariny Abramović *Usta Tomasza*, jaki odbył się w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku w 2005 roku, udośćniony na wystawie w postaci filmu

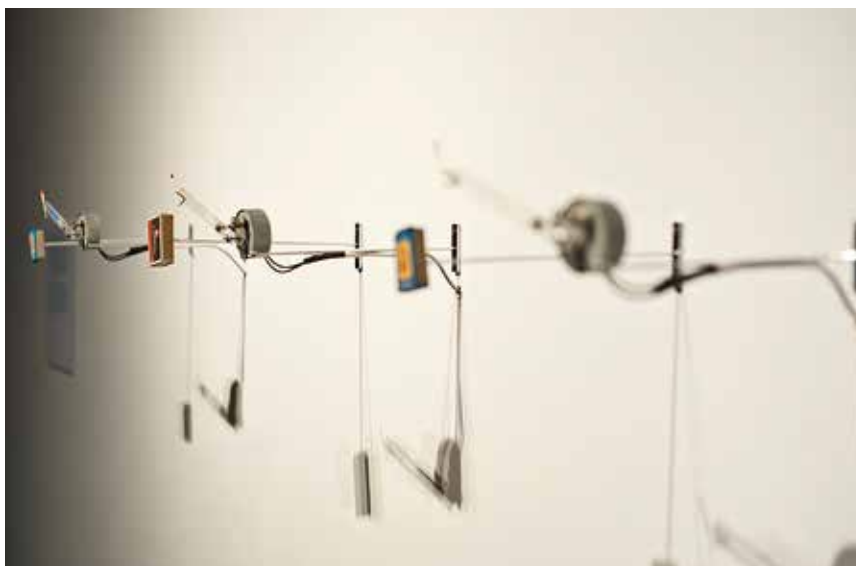
o długości 96 minut (samo wydarzenie trwało ponad 7 godzin), to jeden z mocniejszych punktów krakowskiej wystawy. Oczywiście widz też musi tutaj przekroczyć siebie i wytrwać do końca porażającego przedstawienia, podczas którego naga performerka w powtarzających się sekwencjach wycina sobie na brzuchu szkłem kolejne linie pentagramu, biczuje się, kładzie na krzyżu z lodowych bloków, by potem w furakerce partyzantów Tity na głowie (należącej wcześniej do jej matki) wyprężyć się do rosyjskiej pieśni ludowej, dzierżąc w wyciągniętej ręce białą flagę ze śladami krwi wytartej z rany. I mimo że wszystko to odbywa się przecież w „przestrzeni sztuki”, a i sama konwencja *performance'u* jest już dobrze oswojona, to po działaniu Abramović, mającego cechy – jak chcą komentatorzy – rytuału pokutnego (ale mocno osadzonego w opresywnym modelu dominującej męskiej kultury), trudno jest jednak... bić brawo, tak jak to robi publiczność w Muzeum Guggenheima.

Tuż obok tej sali można było również zobaczyć wideo Cristiny Lucas *Wolność wiodąca lud*, które jest filmową parafrazą znanego obrazu Eugène'a Delacroix, przedstawienia często inscenizowanego jako „żywy obraz” czy sprowadzanego do karykatury. W filmie Lucas (cała scena rozgrywa się w zwolnionym tempie) półnaga „Wolność” zostaje zastrzelona przez rewolucjonistów, a następnie zmasakrowana, co jest przejmującym przejściem od zbanalizowanego symbolu do konkretnego i realu. I to odniesienie do określonych sytuacji społecznych czy też politycznych oraz krytyczne spojrzenie na rzeczywistość zmitolo-

gizowaną to niewątpliwy walor sporej części prac pokazywanych w Krakowie, które wymuszają na widzu dokonanie zmiany nawyków odbioru obiektów z pola „sztuki”. I tak właśnie jest w przypadku zmuszonych do płaczu (za pomocą Photoshopa) portretów polityków Jiří Davida, odlatujących w niebiosa wież krakowskich kościołów Janka Simona, *Wilczycy* Pilar Albarracín, *Drzewa wiadomości* Oskara Dawidzkiego czy *Pojazdu dla bezdomnych* Krzysztofa Wodiczki (że wymienię prace, które najbardziej do mnie przemówiły, chociaż wcześniej wszystkie je już widziałem).

Wystawą pokazywaną równolegle z *Potrzebą wolności* była obszerna prezentacja rzeźb Erwina Wurma zatytułowana *God Boy*. Oczywiście to ważna ekspozycja ważnego artysty *art worldu* itp., itd., ale obiekty jego autorstwa, owszem absurdalne i śmieszne, bardzo przyzwoicie i równo zrealizowane, to przykład „koncesjonowanej” właśnie, bezpiecznej działalności artystycznej, która bez problemów, ale też nie wywołując kontrowersji, zagości w przestrzeni chyba każdego muzeum sztuki nowoczesnej. Oglądałem więc te prace bez specjalnych emocji, może z wyjątkiem grupy rzeźb przedstawiających ogórki (z polichromowanego gipsu w skali 1:1 i odlane z brązu w dużym powiększeniu), które mnie, mieszkańca krainy ogórków kiszonych, nie mogły pozostawić obojętnym. I pomyślałem sobie, że to dopiero mogłoby być transgresyjne podejście, gdyby takie figury zacząć stawiać jako rodzime i „patriotyczne” przedstawienie o uniwersalizowanym charakterze: Jan Paweł II – ogórek, Jan III Sobieski – ogórek, Tadeusz Kościuszko – ogórek, Berek Joselewicz – ogórek, Mikołaj Kopernik – ogórek, Józef Piłsudski – ogórek, Roman Dmowski – ogórek...

Wojciech Wilczyk



Adriana Salazar, *Niewypał – Daring machine*, 2008, foto: Paweł Józwiak

CYKL WYSTAW CITIES ON THE EDGE: ŚCIANA, ZA KTÓRĄ COŚ/NIC* SIĘ NIE STAŁO

CSW Łaźnia, Gdańsk
kuratorka: Agnieszka Kulazińska
7.11.2013–19.01.2014

BOGOTA. MIASTO NA KRAWĘDZI

CSW Łaźnia, Gdańsk
kuratorzy: Sylwia Krasoń, John Angel Rodriguez
23.11.2013–19.01.2014

Cykl wystaw realizowanych w gdańskim CSW Łaźnia *Cities on the edge* to istotny głos w dyskusji na temat sztuki dotyczącej przestrzeni publicznej w kontekście odchodzenia od europocentryzmu oraz rewizji geopolitycznej mapy świata – w tym świata sztuki. Poza dostarczaniem komentarza politycznego, wspólnym mianownikiem obydwu aktualnie prezentowanych w CSW Łaźnia projektów – *Ściana, za którą coś/nic* się nie stało* oraz *Bogota. Miasto na krawędzi*, wydaje się powracający motyw różnorodnych perspektyw ukazywania

przestrzeni publicznej, zgoła odmiennej od propagujących wolność słowa i myśli demokratycznych agor Europy czy USA. Jeśli bowiem skonstatujemy za Rosalyn Deutsche (cytowaną przez Piotra Piotrowskiego w jego tekście *Agorafobia po komunizmie*), że definicja przestrzeni publicznej jest nierozzerwalnie związana z koncepcjami człowieka, natury społeczeństwa i rodzaju wspólnoty politycznej, jakiej pragniemy, to dojdziemy do wniosku, że jej obraz wylaniający się z prac prezentowanych w CSW Łaźnia jawi się nam o wiele bardziej jako miejsce

sporu, konfliktu, wręcz walki, któremu nadal daleko do habermasowskiej neutralności, z równym i powszechnym dostępem dla wszystkich obywateli, charakteryzującym dojrzałe i ukonstytuowane demokracje.

Co stało się za tą ścianą Magdaleny Mellin to opowieść o motywie, na bazie którego nadbudowany został cały interdyscyplinarny projekt. Młoda gdańska artystka znalazła się w Bejrucie – miejscu kojarzonym przede wszystkim z szokującymi doniesieniami dotyczącymi konfliktów zbrojnych. Jadąc tam, wprost nie sposób nie nastawiać się na sensację. Napięcie potęguje się, gdy artystka trafia w okolice placu Sassine, stanowiącego, trochę na kształt stambulskiego Taksimu, centrum towarzysko-komercyjne miasta, które potrafi przerodzić się w ostry punkt zapalny, charakteryzujący współczesne miejskie agory. W tego rodzaju przestrzeni wszystko staje się sugestywne. Dlatego artystka chwytą się kurzowo napisu na ścianie o treści: „Za tą ścianą w 1988 roku... nic się nie stało”, szukając domniemanego drugiego dna. Kiedy w końcu dociera do autora napisu o ksywie Phat, okazuje się, że tajemnica, za którą podąża, nigdy nie istniała, a sam napis inspirowany był... jednym z odcinków amerykańskiej (!) kreskówki komediowej *The Simpsons*. Artystka zatem staje się poniekąd ofiarą własnej przeszłości, ukształtowanej przez najnowszą historię Europy (w tym Polski), która zaszczerpiła w niej podskórnie konkretne reakcje kulturowe na dane bodźce wizualne.

Przeciwagę dla nadbudowań i nadinterpretacji wynikających z polityczno-kulturowej tożsamości Mellin stanowią minimalistyczne prace irańskiej artystki Anahity Razmi. Jej obrazy wideo przepełnione ciszą, gestem, dyskretną aluzją stanowią często wymowny brak komentarza wobec silnie nasyconych politycznie obrazów. W wideoinstalacji *Arsenal* artystka przy wtórze znanych ścieżek

dźwiękowych do hollywoodzkich filmów katastroficznych wydmuchuje w stronę widza kłęby dymu. *W górę i w dół z USA* to zdjęcie graffiti irańskiego na jednym z bloków (przedstawiające paski amerykańskiej flagi zmienione w trajektorie spadających bomb, a gwiazdy w czaszki), odwrócone przez artystkę do góry nogami (w wersji Razmi bomby wlatują w górę zamiast spadać na Iran). To jakże niefrasobliwe potraktowanie symbolu antyamerykańskiej kampanii w rodzimym kraju zakrawa na ogromną odwagę wobec obydwu adwersarzy. Bo w Iranie nawet Irańczyk nie zawsze może czuć się swobodnie i bezpiecznie. Poczucie zagrożenia we własnym kraju ukazuje praca *Biała ściana Teheran*, stanowiąca właściwie rodzaj antyfilmu bądź filmu o filmie, który nigdy nie powstał na skutek zakazu użycia kamery w miejscu publicznym i związanej z nim interwencji strażników rewolucji irańskiej. Dźwięk pozostaje słyszalny w tle, lecz obiektyw kamery skierowany jest w stronę białej ściany, stanowiąc oczywistą aluzję do cenzury politycznej. Wątek ten kontynuuje praca pt.: *Choreografia na dachach Teheranu*, będąca powtórzeniem nowojorskiej choreografii Trishy Brown z 1971 roku. Stanowi bezsłowny komentarz do politycznego ucisku ograniczony do sugestywnego gestu, przypominającego język migowy czy przekaz telegraficzny, którego – z uwagi na brak głośnego wypowiedzenia treści – władza nie poddała cenzurze.

Natomiast wystawa *Bogota. Miasto na krawędzi* ukazuje w nieco inny sposób problemy związane z konkretnym miejscem, jego statusem na mapie świata, a także statusem człowieka funkcjonującego w jego obrębie. Bogota, stolica Kolumbii – ogromna i pochłaniająca pod każdym względem – jest dla przeciętnego Europejczyka zapewne równie intrygująca, jak odległa. Funkcjonujemy bowiem z pewnym stereotypowym portretem Kolumbii, jako przesiąkniętego

korupcją państwa postkolonialnego, utrzymującego się przede wszystkim z biznesu narkotykowego kontrolowanego przez liczne mafie. Czwórka zaproszonych do udziału w wystawie artystów mierzy się w różnoraki sposób z tym obrazem. Ich prace opowiadają o przestrzeni publicznej Bogoty, w której jednak nie odnajdziemy stanowczego obywatelskiego sprzeciwu i walki o udzielenie głosu na agorze. Strategią artystyczną wyłaniającą się z prac twórców kolumbijskich wydaje się raczej lekkie wycofanie, szept zamiast krzyku, rodzaj emocjonalnej hibernacji wobec danej chwili, którą wolałoby się przemilczeć, przeczekać, co szczególnie przejawia się w tytułach pokazywanych prac.

Niewypał Adriany Salazar stanowi bodajże najbardziej wymowną strategię zaczarowywania rzeczywistości. Rzeźba kinetyczna przedstawia absurdalną czynność polegającą na pocieraniu zapalnika o wierzch pudełka w tak subtelny sposób, który nie daje szans na wzniecenie iskry, nie mówiąc już o prawdziwym płomieniu. Praca oczywiście odwołuje się do pozorowania działań, bezsensu inicjatyw, które spalają na panewce zanim zostaną faktycznie podjęte, mozolnych procesów, które na dłuższą metę do niczego nie prowadzą.

Stan symulacji autorstwa Alberto Lezaca de Paz to wideoinstalacja ukazująca fantomowe białoczarne obrazy, sennie przemykające przed oczami widza jak w kalejdoskopie, gdzie rozczłonkowane fragmenty rzeczywistości i imaginacyjnej architektury miasta niczym w tyglu mieszą się, nie formując jednak ostatecznej całości, stanowiącej spójny wizerunek przestrzeni miejskiej Bogoty.

Ten zdumiewający wobec potęgi miasta, jakim jest Bogota, efekt ulotności, niestałości, niemocy, kruchości, wzmocniony zostaje serią rysunków zatytułowanych *Pejzaże z pyłu* Jaime'a Ávila. Za pomocą białego pyłu artysta kreśli kolejne szlaki na hipsometrycznej mapie Bogoty i jej okolic.

Wszelkie skojarzenia są tu uzasadnione, gdyż te *nomen omen* białe ścieżki biegną wzdłuż faktycznych szlaków przemytu narkotyków.

Z kolei Andrés R. Londoño w ramach działań z serii *Pleśń* za pomocą hiperrealistycznego malarstwa nadaje wybranym ścianom wygląd zmurzanych, zgniłych, rozlatujących się murów. Z otchłani tego rozkładu wyłaniają się rysy postaci, przywołujące na myśl efekty wizualne towarzyszące świętym objawieniom. Artysta jednak, świadomy symbolizmu związanego z ekstazami religijnymi, zamiast świętych wybiera na bohaterów swoich pleśniowych objawień reprezentantów politycznego bądź artystycznego establishmentu kolumbijskiego.

Wracając zatem do Piotrowskiego, jeśli zgodzimy się, że debata o miejscu sztuki w przestrzeni publicznej jest tożsama z debatą o kształcie demokracji, z łatwością wyłoni nam się podział agorafobicznych i agorafilicznych tendencji wobec przestrzeni publicznych prezentowanych przez artystów na wystawach w CSW Łaźnia. Przestrzenie publiczne „miast na krawędzi” wydają się nadal przestrzeniami konfliktu, forsowania partykularnych interesów większości w kontrze do wyrażania indywidualistycznych wypowiedzi zdominowanych przez władzę mniejszości, bardziej lub mniej skutecznie domagających się prawa głosu w dyskusji publicznej.

Marta Wróblewska

ROMAN CIEŚLEWICZ – LEGENDA POLSKIEGO PLAKATU. DZIEŁO I POSTAĆ

Państwowa Galeria Sztuki, Sopot
kurator: Zdzisław Schubert
15.11.2013–12.01.2014

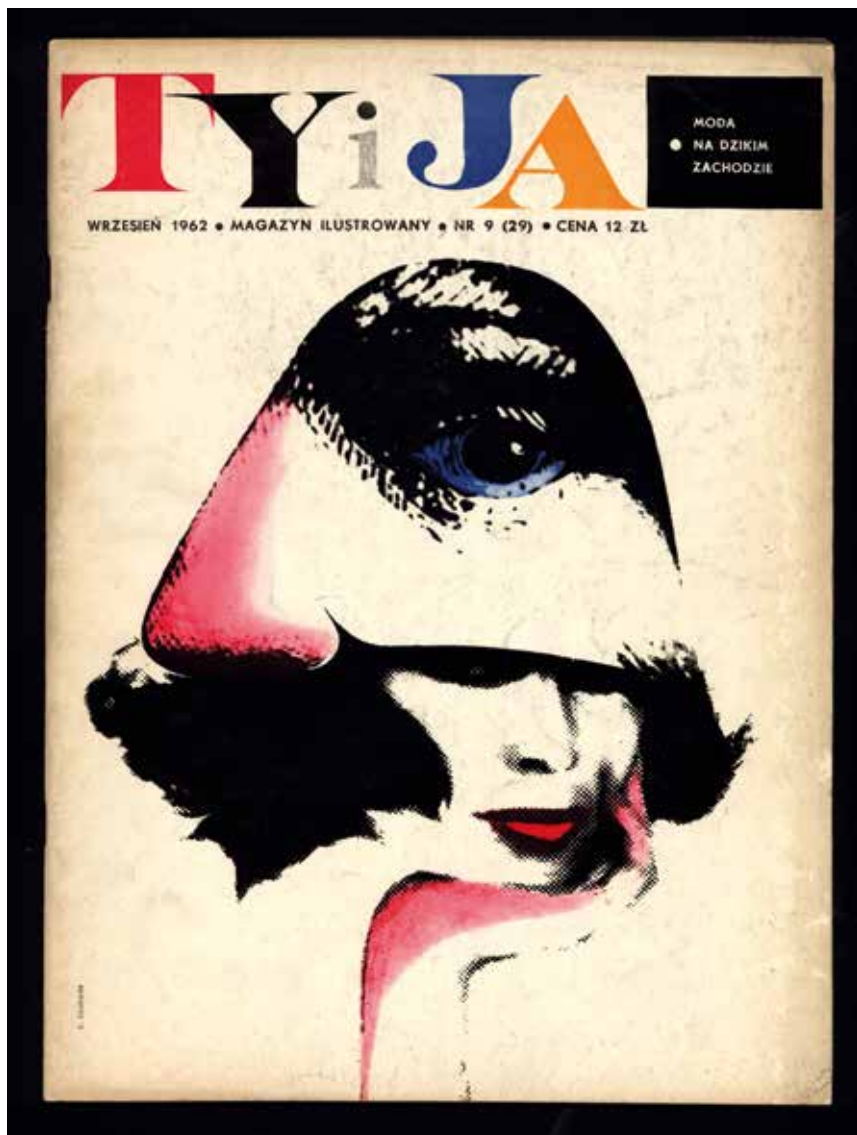
Przygotowana przez Zdzisława Schuberta prezentacja twórczości Romana Cieślewicza spotkała się w przestrzeni sopockiego PGS-u z pokazywaną w tym samym czasie ekspozycją Aliny Szapocznikow *...apokryfy, imponderabilia*. Ten równie oczywisty, co zaskakujący zbieg okoliczności połączył na moment parę artystów i życiowych partnerów, jednocześnie jaskrawo ukazał przepaść dzielącą ich dziś od siebie, w sensie obecności na scenie artystycznej i w historii sztuki. O ile Szapocznikow to współcześnie artystka światowego formatu, wielowymiarowa osobowość, kobieta z krwi i kości, która nie przestaje zaskakiwać, to Cieślewicz jest tylko i aż „jednym z mistrzów »polskiej szkoły plakatu«, plakacistą, grafikiem”, którego prace coraz bardziej blakną i żółkną, wydają się płaskie i plakátowe właśnie. To paradoksalne, gdyż za życia to Cieślewicz był człowiekiem światowym, pełnym sukcesu, tym, który dominował nad Szapocznikow. Pytanie o przyczynę takiego stanu rzeczy wydaje się zasadne w kontekście wystawy Schuberta – wystawy, która z jednej strony ma przybliżyć „dzieło i postać”, z drugiej zamyka wybitnego twórcę w schemacie „legendy polskiego plakatu”.

Wystawa Romana Cieślewicza jest poprawna. Grubo ponad setka obiektów ciasno powieszonych obok siebie, czasem wręcz w dwóch rzędach – niczym na Biennale Plakatu, chciałyby się powiedzieć – ilustruje drogę twórczą autora *Amis! Protegez!*. Od wczesnych prób graficznych i pracy w Polsce (okładek dla „Ty i Ja”,

plakatów dla „Mody Polskiej” i do *Dziadów*), po międzynarodowy sukces i prace dla światowych magazynów („Opus”) oraz instytucji sztuki formatu Centrum Pompidou.

Na wystawie dominują plakaty. Prezentowane na białych ścianach, w przestronnej sali PGS-u, wyrwane z kontekstu ulicy mogą na pierwszy rzut oka kojarzyć się z autonomicznymi dziełami sztuki, ale sztuki użytkowej, o czym świadczą panujący w galerii ścisk i liche ramy, w jakich poznański kustosz umieścił postery Cieślewicza. W mniejszej sali zaprezentowano wybór autorskich fotomontaży i kolaży. Całość ekspozycji uzupełnia garść wyrwanych z kontekstu, zdawkowo opisanych fotografii z różnych momentów kariery Cieślewicza. Zdjęcia ulokowane na ruchomych panelach na środku sali odnoszą się do zapowiedzianej w podtytule wystawy prezentacji „postaci legendy polskiego plakatu”.

Już sam opis wystawy uświadamia, że konstrukcja całości jest nader prosta, a kurator pracę odfajkował. Było to o tyle łatwe, że Schubert Cieślewiczem zajmuje się od lat i analogiczną, wówczas niezwykle świeżą wystawę organizował artysta w Muzeum Narodowym w Poznaniu w... 1981 roku. Co ciekawe, również tamta ekspozycja, podobnie jak obecna sopocka, wpisana była w cykl dedykowany wówczas jeszcze nie martwym legendom, a jak najbardziej żywym twórcom u szczytu sławy: Henrykowi Tomaszewskiemu, Janowi Lenicy, Janowi Młodożeńcowi, a także – pominiętemu w cyklu realizowanym dla PGS



-u – Franciszkowi Starowieyskiemu. W koncepcji kuratorskiej Schuberta niewiele się zmieniło na przestrzeni lat, a jeśli już, to patrząc na dokumentację ówczesnej ekspozycji, raczej jest to zmiana na minus. Niewątpliwie, doskwiera kuratorowi nieobecność artysty, który zawsze zadba o scenografię i powiesi jak należy własne dzieła. Co ciekawe, przygotowując pokaz dla PGS-u, Schubert nie wykorzystał również doświadczeń z pracy w zespole kuratorki Anny Grabowskiej-Konwent, która odpowiadała za prezentowaną w 2006 roku w Muzeum Narodowym w Poznaniu retrospektywę organizowaną

w dziesiątą rocznicę śmierci artysty. W towarzyszącej tej istotnej ekspozycji obszernej publikacji umieszczono m.in. ciekawy zapis historii osobistej artysty w opracowaniu... Zdzisława Schuberta. Gdyby tylko autor za punkt wyjścia zechciał obrać ten zapis, już byłoby ciekawiej.

Na sopockiej wystawie jasnym punktem jest mniejsza sala z pracami z serii *Zmiana klimatu* oraz szeregiem mniej plakatowych, bardziej autorskich fotomontaży i kolaży. Cieśliewicz bowiem to nie tylko wybitny plakacista, błyskotliwie wykorzystujący motywy zaczerpnięte z wielkich mistrzów, remiksujący estetykę

sowieckiego konstrukttywizmu, wykorzystujący oryginalnie francuski i amerykański pop. To również mistrz form intymnych, niewielkich i antyplakatowych. Właśnie nieużytkowa twórczość autora zina „Kamikaze” wydaje się tropem godnym uwagi, w Sopocie nie tyle zaznaczonym, co raczej przykrytym setką plakatów.

Oczywiście, plakaty Cieśliewicza są ciekawe, ale nieco zgrane. Czy zamiast po raz kolejny epatować wielkoformatową płachtą reklamującą *Presences Polonaises*, nie lepiej byłoby prześledzić pracę artysty nad przełomową wystawą Ryszarda Stanisławskiego, wpływ Cieśliewicza na scenografię ekspozycji w Centrum Pompidou czy też jego koncepcję arcyciekawej publikacji towarzyszącej wydarzeniu? Podobnie zamiast ekspozycji okładek „Ty i Ja” można by zgłębiać pracę „legendarnego grafika” dla magazynów, agencji reklamowych, klientów instytucjonalnych... Ostatecznie, Cieśliewicz był nie tyle jednym z „mistrzów polskiej szkoły plakatu”, co raczej „kamikaze”, który wyrósł ponad rzeszę plakacistów, przerósł pozostałe legendy i przekroczył próg niemożliwości, współtworzył kształt estetyczny epoki. Jak do tego doszło – to kolejne pytanie pozostawione przez Schuberta bez odpowiedzi.

Wystawa w Sopocie jest przeglądem przygotowanym dla szerokiej publiczności. Problem w tym, że dziś nie istnieje już „szeroka publiczność” i bywalcy galerii, a przede wszystkim sam artysta zasługują na solidne, krytyczne opracowanie i przewartościowanie dorobku, pracę badawczą z polotem, wpisanie dzieła w kontekst sztuki współczesnej raczej niż historii plakatu i grafiki użytkowej. Cieśliewicz z pewnością jest tego wart i zasługuje na to, co przydarzyło się sztuce Aliny Szapocznikow.

Adam Mazur



Podróże na
Wschód i na Południe

JANEK SIMON

7.03-6.04.2014

wernisaż: 7.03.2014, 19.00

Galeria Awangarda - BWA Wrocław
ul. Wita Stwosza 32, Wrocław



Wrocław miasto spotkań



DLA KAŻDEGO GESTU INNY AKTOR

Art Stations Foundation, Poznań
 kuratorka: Katarzyna Redzisz
 17.01–4.05.2014

Od samego początku wystawa każe nam zapomnieć, że rysunek to mistrzostwo prowadzenia linii, cienia, niuansu, modulacji, powabu, anegdotaly, pointy, szkicu czy planu. Tematem wystawy jest gest. Czyli błyskawiczne ustanawianie znaczenia, pomijające semiotyczną pracę znaku. Sens ma wynikać tu z działania ciała artysty, działania poza rygiem funkcjonalnym. Wchodząc do Galerii Art Stations

Foundation wkraczamy w przestrzeń gestu, metodycznie kompulsywnego, przeprowadzonego do końca. *Drawing Fact XXIV* (1979) – umuzealniony, oprawiony w ramy i szkło ślad *performance'u* rysunkowego Jarosława Kozłowskiego – gęsto zarysowany grafitem arkusz papieru. Rysunek jest wydarzeniem, w dodatku godnym upamiętnienia. Obok współczesne działanie Tony'ego Orrico, artysty

tańczącego w zespole Trishy Brown, reprezentujący ją jakby w zastępstwie. Być może legendarna artystka i jej ucieleśnione rysunki byłyby tu zbyt trafne, wraz z pracami Williama Anastasiego mogłyby wyczerpać cały repertuar przywołanych na wystawie gestów przy pomocy zaledwie dwójga aktorów. Tak czy inaczej, Orrico wystąpił w Poznaniu z własną pracą. Performer wykonał trzy rysunki na

ścianach galerii, każdy z nich to dwie symetryczne półkule, ograniczone zasięgiem ramion stojącego w miejscu mężczyzny, gęste rysy znaczone ruchem nadgarstków. Prace Kozłowskiego i Orrico to ostre, krótkie, urywane kreski; budujące przypadkowy w szczególności i wyrachowany w całości rysunek, stojący w opozycji do poetyki linii snującej opowieść, powołującej do życia formy, kształty i figuracje.

Inaczej zadziałał Mirosław Bałka, na swój sposób przywrócił tradycję płynnej linii podążającej za pragnieniem rysującego. Akt rysowania w jego pracy jest działaniem pasywnym, praca Bałki polega na umieszczeniu w galerii specjalnych pasów, które zakładają na siebie zwiedzający, do każdego pasa przytwierdzono kolorową nić, widz zostawia ślad swojej podróży. Trajektoria patrzącego ciała, odwzorowana w linii pozostawionej na podłodze, opowiada o indywidualnym poddawaniu się mocy przyciągania kolejnych dzieł i rutynie grupowego zwiedzania wystawy.

Dalej akcja rozgrywa się gdzieś między strefą osobistą i społeczną. Krasiński znaczy przestrzeń pomieszczenia niebieską linią, Anastasi rozlewa emalię na ścianie, a Kantor wraz ze studentami opanowuje farbą ekran na archiwalnym filmie. Jednak najciekawsze są tu rysunki polegające na organizacji obrazu przez zasady całkiem pozawizualne. Do tej kategorii należą *Rysunki kieszeniowe* (1968) Anastasiego, wykonywane podczas spaceru na małej kartce ukrytej w kieszeni. Podobnie „niewidoma” i automatyczna praca *MK3 Rysunek pocztowy* (2008) Tima Knowlesa, która powstała samoczynnie podczas transportu specjalnego pudełka, gdzie głowica z tuszem swobodnie kreśliła papier, reagując na przypadkowe ruchy przesyłki. Tę bardziej zdystansowaną część wystawy zamyka film Pierre’a Bismutha *Podążając za prawą ręką Freuda* – artysta nałożył prosty rysunek podążający za wszystkimi gestami psychologa uwiecznionymi na taśmie filmowej.

Wynik interwencji jest absurdalny, zabawny i przypadkowy, linia gestu głaskania psa, na którą nakładają się kolejne pociągnięcia, nic nie przedstawia, być może coś mówi o ekspresji bohatera i o sposobie kadrowania, być może jest to materiał do gry z ciągami skojarzeń prowokowanych przez abstrakcyjną plataninę śladów, a może to kpina z trywialności psychoanalitycznego wyjaśniania efektów pracy swobodnie rysującej ręki.

Przyjemność rysunku ma naturę fizyczną, pochodzi z ciała. Tradycyjne akty Nowosielskiego i Brunona Schulza prowokujące erotyczną rozkosz wojeryzmu zestawiono z bardziej problematycznymi grafikami, w których swój wyraz obok radości znajdują cierpienia i dylematy rysującego ciała, próba zreferowania bardziej intymnych praktyk rysunkowych, zejście w kierunku głębi, wydobywanie na jaw najskrytszych korporalnych splotów, zlepów i zlogów, nawarstwiających się w ciałach artystek poddawanych opresji seksistowskiej kultury, choroby i nieuchronnej entropii starzenia się.

Za *clou* wystawy można potraktować *performance* dokamerowy Gety Brătescu *Ręce (Dla oka ręka mojego ciała rekonstruuje mój portret)* (1977). Na równomiernie oświetlonej przestrzeni białej deski kreślarskiej ręce bawią się rekwizytami, palą papierosa, wykonują teatr żywych form przestrzennych, w końcu rysują na sobie i odrysowują siebie. Ręce dokumentują swoją teraźniejszość, są oddzielne wobec reszty ciała, bardziej związane z rysunkiem, który tworzą. Film i towarzyszące mu prace Brătescu z późniejszego okresu jej życia stawiają tezę o autopoetyczności rysunku wynikającego z zasady własnej, którą jest działanie ciała w medium. Ręce Brătescu są swobodne, puszczane na wolność, narcystycznie odtwarzające same siebie dla oka, reszty ciała artystki i wszystkich innych oczu i ciał. Praktyka ta stanowi kontrę wobec tradycyjnego ujęcia szkicu i portretu osadzonych

w zamyśle, kalkulacji i obserwacji wszechwładnego artysty mającego pełną kontrolę nad swoim warsztatem i jasno sprecyzowany cel.

Kuratorskiej tezy o performatywnym charakterze rysunku trudno traktować jako coś odkrywczego, zwłaszcza że prezentowane prace należą do historycznego kanonu i zostają tu podane w sposób podręcznikowy, bez specjalnej reinterpretacji. Brak niespodzianek i gładkość wyводу zdecydowanie usypiają na tej skądinąd ładnej wystawie. Jej siłą są: dość ostro zarysowany temat, jasne kryteria wyboru prac i całkiem mocna reprezentacja gwiazd polskiej sztuki XX w. wzmocniona obecnością Williama Anastasio, Carol Ramy i Gety Brătescu.

Jakub Bąk

JIŘÍ KOVANDA, JESZCZE TU NIE BYŁEM

Muzeum Współczesne Wrocław
kurator: Adam K. Dominik
8.11–20.12.2013

EVA KOTÁTKOVÁ, FAZY SNU

Muzeum Współczesne Wrocław
kurator: Piotr Stasiowski
8.11.2013–05.01.2014

Nad publicznością unosi się spawana, metalowa obręcz. Siedzi na niej chłopiec machający nogami, bardziej zainteresowany nimi niż ludźmi poniżej. Niewidzialny wirtuoz odciął cały spektakl od szarego tłumu kilkoma snopami światła. Jednak publiczność została oszukana, nie zauważając jednego szczegółu. Chłopiec nie istnieje.

Praca zawieszona w przestrzeni ekspozycyjnej między 3. i 4. piętrem Muzeum Współczesnego Wrocław (MWW) – metalowa obręcz, na której postawiono bezpieczną parę tenisówek – jest dziełem czeskiej artystki Evy Kotátkovej. Doskonale podsumowuje ona dwie indywidualne wystawy – Kotátkovej właśnie oraz Jiříego Kovandy, goszczące w betonowych murach schronu przy wrocławskim pl. Strzegomskim.

Jeszcze tu nie byłem są słowami zapraszającymi do zobaczenia ekspozycji prac Jiříego Kovandy. Pozornie proste zdanie, już na poziomie tytułu wystawy zapowiada jeden z głównych tematów poruszanych w twórczości czeskiego artysty. Jest nim język ciała obecnego, jednak wyrzuconego poza margines konwenansów. Dokładnie jak w przypadku *performance'u* pt. *Bez nazwy* (1976), gdzie Kovanda staje z rozpostartymi ramionami na przeciw pędzącego tłumu, niedaleko pomnika św. Wacława w Pradze. Obecności artysty w tamtej określonej chwili dowodzi poślizgnięta kartka A4 ze zdjęciem z akcji oraz informacją dotyczącą daty i miejsca. Zamyślane spoj-

zenia przechodniów z fotografii sugerują raczej brak rejestracji tego czynu.

Wchodząc na wystawę, znajdujemy się w bardziej uprzywilejowanej pozycji aniżeli ludzie biorący udział w *performance'ach* Kovandy. Przychodzimy do MWW nastawieni na obcowanie z kulturą, jednak artysta bardzo umiejętnie igra z naszą percepcją. W przestrzeni ekspozycyjnej zostały zaprezentowane nie tylko zapisy z miejskich interwencji, ale również zaskakujące instalacje oraz malarstwo. Im dłużej obcujemy z artefaktami przygotowanymi przez Kovandę, tym większej dekonstrukcji ulega nasze postrzeganie.

Oś pomiędzy odbiorcą i artystą zostaje zakrzywiona, kręcąc zważowane młynki w naszych głowach. Magia miejsca – schronu przeciwniczego z czasów II wojny światowej, zbudowanego na planie trzech pierścieni – została bardzo umiejętnie wykorzystana. Przestrzeń nietypowa, trochę klaustrofobiczna, jest rozrywana przez instalacje Kovandy. Sznurki napięte jak struny przenikają ściany poszczególnych sal ekspozycyjnych niczym promienie słoneczne, które nie mają wstępu do obiektu bez okien. W jednej z sal natykamy się na buty, w których sznurówki zostały zastąpione nitkami makaronu. Innym razem stajemy przed ceglany słupem zagrażającym dostęp do ekspozycji.

W miarę poznawania przedmiotów codziennego użytku wykorzystywanych przez Kovandę zaczynamy

dostrecać ich wielowymiarowość. Nitki makaronu trafiają na ścianę, przyklejone do niej w iście pollockowskim szale. Parę kroków dalej plastikowe łyżeczki podpierające chwiejnego, ceglany kolosa tworzą niekończący się ścienny szpaler. Prezentacji tej towarzyszy intensywny zapach wódki.

Uczestnicząc w wystawie, wchodząc coraz głębiej w ten surrealistyczny świat, najistotniejsza jest ciągła obecność artysty, która objawia się w jego geście i poczuciu humoru. Ulotność dnia codziennego została zmanifestowana uchwyceniem kruchości systemu. Wydaje się, że napięty sznur sięga swych granic, zaraz pęknie.

Ta surrealistyczna interakcja nie zaniknie w trakcie zwiedzania kolejnej wystawy. Prezentacja prac Evy Kotátkovej, czyli *Fazy snu*, z poetyckiego, czeskiego filmu utuli w psychologiczny koszmar niczym z *Hellraisera*. Zwiedzającym zostały pokazane serie konstrukcji oraz kolaży, wprost komentujące poddanie jednostki systemowi. Jest on tutaj rozumiany jako sieć zależności społecznych, krępujących żywe organizmy. Kotátková wyobraża sobie ten mechanizm bardzo namacalnie. Nakłada ona na nieistniejące ciała konstrukcje ze spawanego metalu, zostawiające minimum wolnej przestrzeni. Schemat ten w kolażach objawia się poprzez linearne podziały kierujące wzrokiem odbiorcy, zestawiające ze sobą różne zjawiska.



Jiri Kovanda, *Bez tytułu, Bez tytułu, Untitled*, 1988–2013 / Muzeum Współczesne Wrocław

Półmrok panujący na ekspozycji oraz ciche głosy dobiegające z dwóch instalacji pozwalały na chwilowe odprężenie. Jednak stan uśpienia jest niewskazany w przypadku prac Kotátkovej, które grają na tym, co nieuchwytnie dla umysłu. Wokół kostek i nadgarstków owijają się rękawy po- żółtkłych koszul. Uwięzieni, przygląda- my się szkolnym kolażom.

Jedna z konstrukcji, *Mówiąca biblio- teka* (2013), niespodziewanie ożywa. Na małym taborecie wpisanym w dwa zestawy półek na książki zasiada jeden z opiekunów wystawy i zaczyna czy- tać opowiadanie *Pies* Petra Kotátki. Ten performatywny potencjał objawia się również w innych pracach artyst- ki, jednak jest on bardzo ulotny. Prace Kotátkovej ożywają według im tylko znanego grafiku, i to na ich zasadach zwiedzający zostają dopuszczeni do ujrzenia spektaklu.

Spektakl wydaje się jednym z waż- niejszych mechanizmów w twórczości Kotátkovej. Machiny przypominające narzędzia tortur czy też kolaże nasu- wające skojarzenia z eksperymenta- mi przeprowadzanymi na pograniczu prawa nie odrzucają od razu. Tutaj tkwi największa wartość prac Kotátkovej – kiedy już osławiamy się z prze- strzeni wystawy, artystka podnosi kurtynę uwiat ze zmyślnego machi- narium i poetyckiej fikcji. Odkrywamy, że za osłoną cyrkowych osobliwości zostało postawione lustro.

Wszystkie te cechy koncentruje w sobie para bezpieczeństwa tenisówek. Praca podkreślona dwoma snopa- mi światła, wydaje się zawieszona w czasie. Jej fizyczna niedostępność nurtuje i korci do bliższego spotkania. Równocześnie trochę przeraża me- lancholią, jaka z niej bucha. Taki już los przedmiotów zużytych. Martwe wspomnienia, nieskończone zapętla- nie konkretnej chwili – jedna z najnie- bezpieczniejszych cel więziennych.

W tym miejscu pojawia się najsil- niejszy dysonans pomiędzy działa- niami Kovandy i Kotátkovej. Twór- czość obojga artystów oscyluje wokół



Eva Kotátková, *Nie jak ludzie się poruszają ale co ich porusza* / Muzeum Współczesne Wrocław

podobnej problematyki – zniewolenia jednostki przez system, jednak wyko- rzystują oni zupełnie odmienne środki wyrazu. Kotátková stawia na piede- stale sam mechanizm, odsłaniając wi- dzom jego działanie. Artystka jawi się jako demaskatorka, jednak nie robi nic ponadto.

Tymczasem Kovanda, przedstawi- ciel starszego pokolenia artystów, idzie dalej. Nie bawi się w uświada- mianie ludzi, wystarczy mu jego wła- sna świadomość i siła gestu. Wytrą- ca on uśpione umysły z codziennej rutyny. To tutaj artysta dopatruje się źródła zniewolenia.

Nie wiem, czy na tak wątlej podsta- wie można budować dyskurs o mię- dzypokoleniowych przepaściach. Za takim rozwiązaniem przemawia fakt, iż Kotátková była uczennicą Kovandy. Jej sztuka jest bardzo zrównoważona, idealnie wykalkulowana w spełnianiu obranych przez nią celów. Jednak wydaje się być mocno hipotetyczna,

jakby istniejąca w sferze wirtualnej. Tymczasem działania Kovandy naj- lepiej podsumowują słowa Haryo – mistrza zen. Według niego człowiek podążający właściwą drogą jest jak ten, kto wpada z otwartymi oczami do studni.

Marcin Ludwin



Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

DOMY SREBRNE JAK NAMIOTY

Zachęta Narodowa Galeria Sztuki 15.10–15.12.2013

Muzeum Współczesne Wrocław 14.02–19.05.2014

kuratorka: Monika Weychert-Waluszko

ROMANO KHER.

O ROMSKIEJ SZTUCE, ESTETYCE I DOŚWIADCZENIU

red. Monika Weychert-Waluszko
Zachęta Narodowa Galeria Sztuki
Warszawa 2013

Zacznę od informacji, że wystawa *Domy srebrne jak namioty* kuratorowana przez Monikę Weychert-Waluszko w rozszerzonej formie zostanie w lutym 2014

roku zaprezentowana w Muzeum Współczesnym we Wrocławiu.

To, o czym piszę, dotyczy zakończonej już wystawy z Narodowej Galerii

Sztuki Zachęta. Tytuł pozostaje ten sam – to fragment wiersza Bronisławy Wajs, słynnej Papuszy – jednak wystawy z Warszawy i Wrocławia

będą się różnić. Warszawska wydobylała tematykę romską z marginesu, na którym egzystowała, i wprowadzała ją do głównego dyskursu. Odsłona wrocławska rozszerzona zostanie o aneks dotyczący aktualnej sytuacji tamtejszych Romów.

Prezentacja w warszawskiej Zachęcie to pierwsza, nie tylko w Polsce, ale i w Europie Środkowej tak duża wystawa problemowa dotycząca Romów. Jest ona wynikiem wielu lat badań i poszukiwań kuratorki. Nie jest to tylko wystawa o Romach, to wystawa o wielowiekowej historii i stereotypach, które pokutują do dziś: pięknooka cyganka, grajkowie, wróżbitki w kwiecistych spódnicach, tabory, umorusane dzieci. Czy naprawdę tylko tyle wiemy o naszych sąsiadach? Kto wykreował ten obraz? Czy interesujemy się społecznością romską wyłącznie pod kątem etnograficznym, odbierając im prawo do zwyczajnego życia, tworząc uparte stereotypy?

Monika Weychert-Waluszko w swojej wystawie przygląda się wizerunkowi Cygana i jego miejscu w sztuce. Na wystawie mieszają się prace współczesne i historyczne artystów polskich i zagranicznych, Romów i tych, którym ich los nie był obojętny, a także różne dokumenty i artefakty.

Wystawa w Zachęcie została pokazana w trzech salach. Rozpoczynamy zwiedzanie od pracy Delaine Le Bas zatytułowanej *Kushti Atchin Tan?* (*Dobre miejsce na postój?*). Jest to instalacja *in situ* – dom/namiot skonstruowany z kolorowych tkanin, pełen magicznych lub zwyczajnych przedmiotów, haseł często komentujących lub odwołujących się do stereotypów cygańskich. Wiedźmy rzucające klątwy, kontraktowe małżeństwa dziewczynek, przymusowa dorosłość, strach przed obcymi, ale także strach przed atakami, wypędzeniami i społecznym niezrozumieniem. Praca Delaine Le Bas jest mocnym otwarciem tej wystawy. Wciągając widza w kalejdoskop

skojarzeń dotyczących życia i kultury Cyganów, wykorzystuje wizualność swojej pracy, aby mówić o sprawach ważnych, nie tylko w imieniu Romów, ale wszystkich „innych”. W tej samej sali temat architektury cygańskiej poruszają prace Bownika i Marceliny Guni z serii *Kunstkamera*. Artyści Igor Omulecki i Payam Sharifi w swoim cyklu *Gypsies for Real* (2002) wniknęli do wnętrza domów cygańskich, fotografując je. Z kolei *Tablica do nauki alfabetu romskiego* (2013) Doroty Podlaskiej podkreśla brak porozumienia. Tam też prezentowana jest praca Aleksandry Kubiak *Baraka*, o przeniesieniu wrocławskiego romskiego obozowiska pod Muzeum Etnograficzne, a także artefakty: szmaciane laleczki i rekwizyty magiczne wypożyczone z Muzeum Etnograficznego w Tarnowie.

W drugiej sali dominuje instalacja *in situ* holenderskiego artysty Aernouta Mika *Według, według i na nowo* (2013). Nawiązuje ona do koncepcji i późniejszej krytyki *Nowego Babilonu*, utopijnego projektu architekta Constanta Nieuwenhuysa. To projekt antykapitalistycznego miasta, wiszącego nad ziemią, tworzącego z mniejszych struktur nadrzędną megastrukturę, zaprojektowany z myślą o społeczeństwach nomadycznych. Inspiracją dla Constanta Nieuwenhuysa były obozy cygańskie. U Aernouta Mika konstrukcja ta powstała z ubogich materiałów: kartonów i sklejek, jakby wybuchła w pomieszczeniu, nie tworząc logicznych ciągów, tylko śmieciowy, choć bardzo estetyczny bałagan. Pomędzy tymi elementami wiszą na ścianach XIX-wieczne grafiki, współczesne fotografie reporterskie i obrazy olejne, jakby wyciągnięte z segregatora pod hasłem „Cyganie”. Wybór tych prac podkreśla orientalny wizerunek Roma. Na specjalnym wyniesieniu w podłodze wyświetlany jest *Rękopis znaleziony w Saragossie* Wojciecha Hasa.

Sala trzecia została poświęcona bardzo ważnemu, a nieobecnemu w społecznej świadomości tematowi

zagłady romskiej w hitlerowskich obozach śmierci. Romowie nazywają ten okres Porajmos (Pochłonięcie). Szacuje się, że w czasie II wojny światowej zginęła ponad połowa populacji romskiej. W sali pokazane zostały rysunki więźniów obozu, Francisza Rejsza i Władysława Siwka. Jeden przedstawiał życie w tzw. Zigeunerlager, czyli obozie w Auschwitz-Birkenau przeznaczonym dla Romów i Sinti, drugi *Kopanie fundamentów pod blokiem*. W gablocie prezentowana była mapa obozu z zaznaczonym obozem cygańskim umieszczonym centralnie koło głównej rampy, a także dokumenty potwierdzające niemieckie badania nad niższością Cyganów. Dodatkowy wątek to głośna historia obozowych akwreli, portretów Cyganów malowanych do badań eugenicznych doktora Mengele przez więźniarkę, Dinę Gottliebówą. Artystka po wojnie zwróciła się do Muzeum w Auschwitz z prośbą o zwrot prac, dyrekcja odmówiła, argumentując, że jest to świadectwo historii. Spowodowało to oburzenie, zwłaszcza wśród amerykańskich środowisk żydowskich.

W tej „mocnej” sali dodane zostały dwie prace artystów współczesnych. Praca Huberta Czerepoka – czerwony neon *Nigdy nie będziesz Polakiem* (2008), odbijający się refleksami w narożnikach sali i znaczący wszystkie prace czerwoną mgłą, oraz praca Daniela Bakera *Lustrzane książki* (2008) – szereg luster-okładek, książek poświęconych Romom, które nigdy nie powstały. Romowie bowiem nie spisywali własnej historii. Jak twierdzi Baker, aby zostać usłyszanym przez większość, trzeba „sprawić, żeby to, co ulotne, nareszcie stało się widzialne i czytelne”. Współcześnie pojawia się coraz więcej romskich twórców, nie folkowych, ale tych wykształconych w akademiach artystycznych i świadomych tego, że trzeba wreszcie zacząć mówić. Biorą udział w wystawach sztuki romskiej w Londynie, Berlinie czy

w Wenecji. Pierwszy Pawilon Romski został zorganizowany w Wenecji na 52. Biennale w 2007 roku.

Problem romski w Polsce istnieje, choć niewiele o tym mówi. We Wrocławiu grupie około osiemdziesięciu Romów mieszkających na terenie nieformalnego obozowiska zagraża przymusowe wysiedlenie.

Przy okazji wrocławskiej edycji wystawy *Domy srebrne jak namioty* warto zadać sobie pytanie: Dlaczego tak niewiele wiemy o społeczności, która żyje z nami od XV wieku? Dlaczego do tej pory nikomu nie udało się przełamać niebezpiecznych stereotypów?

*

Równolegle z wystawą powstała książka *Romano kher. O romskiej sztuce, estetyce i doświadczeniu*. W jednym tomie zgromadzone zostały teksty artystów: Delaine Le Bas i Daniela Bakera, teoretyków architektury: Tomasza Malkowskiego i Marcina Szczeliny, a także socjologów zajmujących się tematem romskim: Thomasa Actona, Ethel Brooks i Tomasza Kopera, Timei Junghaus, historyczki sztuki pochodzenia romskiego, oraz kuratorki wystawy, a zarazem redaktorki wydawnictwa, Moniki Weycher-t-Waluszko. Do obszernej części tekstowej dołączone zostały zdjęcia prac z wystawy w warszawskiej Zachęcie.

Katarzyna Szydłowska



Bez tytułu, ołówek na papierze, 42 x 29,7 cm 2013 / lokal_30

EWA JUSZKIEWICZ, PUKLE

Galeria lokal_30, Warszawa
 kuratorka: Agnieszka Rayzacher
 29.11.2013–25.01.2014

Interesującym zjawiskiem na polu sztuki współczesnej ostatnich lat jest zwrot widoczny w nurcie feministycznym. Nurt ten jest dziś mniej radykalny niż chociażby dziesięć lat temu. Wystarczy przypomnieć sobie działalność bezkompromisowych performerek Grupy Sędzia Główny czy słynną już skandalistkę Dorotę Nieznalską, budzącą silne kontrowersje poza śro-

dowiskiem artystycznym. Dzisiaj artystki są jakby grzeczniejsze i sięgają po tradycyjne medium.

Do nowego nurtu artystek feministek zalicza się Ewa Juskiewicz, laureatka Grand Prix zeszłorocznej Bielskiej Jesieni, której wystawę *Pukle* na przełomie roku można było oglądać w Galerii lokal_30. Artystka prezentowała na niej jedenaście

obrazów, cztery rysunki oraz szesnastie kolaży, z czego trzy z nich były kolorowe, a trzynaście czarno-białe. Tematem przewodnim wystawy był portret kobiety, co złożyło się na zbiór prac będących prawdziwym festiwalem hybryd w mrocznym lynchowskim stylu. Juskiewicz pozbawiła modelki z obrazów znanych z historii sztuki ładnych twarzy, z surrealistyczną fantazją wkładając w ich miejsce organiczne wykwyty, draperie czy pukle włosów. Na obrazie *Portret damy* modelka łagodnie opiera się łokciem o miękką pluszową poduszkę, ekspozując przy tym swoją kruchą zadbaną dłoń. Ubrana jest w ciekawą suknię z marszczonego białego materiału, jej ramiona otula lekki jak mgiełka niebieski półprzezroczysty szal. Pasma jej blond włosów elastycznie opadają na ramiona, a na twarzy... no właśnie... na twarzy ma wielką brązową hubę. Dama ze *Słomkowego kapelusza wg L.E. Vigée Le Brun* nosi nieco cięższą suknię, bardziej wydekoltowaną, podkreślającą jej krągłości. W dłoni trzyma paletę malarską i trzy pędzle. Pod letnim finezyjnym kapeluszem zwieńczonym sterczącym piórkiem jej oblicze jest gęsto porośnięte kasztanowymi włosami, rozdzielonymi starannym przedziałkiem na środku.

Pojawiło się wiele głosów, czy odebranie kobietom twarzy nie uderza w emancypację? Właściwe pytanie jednak powinno brzmieć, czy kobiety te kiedykolwiek w ogóle miały jakieś twarze, własne osobowości? „Mężczyzna jest Podmiotem, jest Absolutem; kobieta jest Innym” – pisała ponad sześćdziesiąt lat temu Simone de Beauvoir w *Drugiej płci*. Istotnie, kobieta przez wieki traktowana była jako obywatelka drugiej kategorii. Każdy Inny wzbudza podejrzliwość i niezrozumienie, z którego wynika wrogość. Niechęć kierowaną do kobiet tuszowano eufemistycznymi kategoriami rzekomo immanentnie związanymi z jej naturą: tajemniczością, kruchością i niefrasobliwością.

Juskiewicz rozprawia się z wyssanym z palca, upupiającym mitem kobiecej tajemniczości, ujawniając, jakie znaczenie naprawdę się pod nim kryło. Maluje kobietę jako Obcego, kosmitkę, menstruacyjnego potwora budzącego grozę. Nie jest to tylko rozgrywka na polu sztuki, ale bardzo aktualna deklaracja polityczna. Artystka demaskuje zachwyt nad dziewczęcym pięknem utrwalonym na obrazach, jako protekcyjnalne traktowanie kobiet. Pokazuje środkowy palec kanonicznym wymogom piękna, którymi od wieków torturuje się kobiety. Niezależnie od tego, czy są to gorsety, czy diety odchudzające.

Przeszłość jest przeciwko kobietom. Historie kobiet, które chciały być twórczymi niekonwencjonalnymi bohaterkami własnego życia – Budyka, Sylvia Plath, Joanna d'Arc – pokazują, że ceną odwagi było wyśmianie, zepchnięcie w samotność, która często kończyła się próbą samobójczą. Odczuwanie silnych emocji, gniewu i frustracji z kolei groziło pobyt w szpitalu Salpêtrière z etykietką histeryczki. Historia potwierdza narcystyczne poczucie wyższości mężczyzn, przeglądających się w przeszłości jak w taflę wody. Co w takim razie powinna zrobić walcząca o swoje prawa dziewczyna? Czy powinna odciąć się od historii, negować ją i udawać, że nigdy jej nie było? Zignorować ją i zacząć wszystko od nowa? Juskiewicz, podobnie jak zwolenniczki budowania *herstorii*, pokazuje, że droga do normalności może przebiegać jeszcze gdzie indziej. Podaje rozwiązanie idealne dla malarki, która jest dziedziczką artystycznej przeszłości, z historią sztuki jako ważnym punktem odniesienia. Dzisiaj dziewczyna może pracować z przeszłością, demiurgiczną siłą, dekonstruując ją według własnych potrzeb, przede wszystkim nie walczyć z nią, ale zrobić coś znacznie mocniejszego – skompromitować i wyśmiać.

Ogromną zaletą sztuki Juskiewicz jest nawiązywanie dialogu z kulturą

masową. Artystka inspirowa się popkulturą, a wymowa jej obrazów spleta się między innymi z przesłaniem teledysku *I fink u freeky* południowoafrykańskiego zespołu Die Antwoord. Ten świetny teledysk jest owocem współpracy muzyków z artystą wizualnym Rogerem Ballenem i dotyczy wykluczeń, nie tylko płciowych, ale również rasowych i klasowych. Podobnie jak sztuka Juskiewicz, jest wyrazem pełnej afirmacji dla każdego rodzaju odmienności.

Wydawać by się mogło, że dzisiaj w postępowym kraju Europy Środkowo-Wschodniej spór poświęcony wykluczeniu jest już nieaktualny. Przeminał z wiatrem, jak niechciane zapachy obiadu sąsiada. Jednak na to dobre samopoczucie spokojnych, dążących do nowoczesności obywateli mrocznym cieniem kładzie się kompromitująca – głównie mężczyzn – debata o zakazie aborcji, przejaw niczym nieuzasadnionego patriarchalnego poczucia wyższości. W kraju, gdzie alkohol zrzuca mężczyzn z wyżyn patriarchatu do rynsztoka, kobieta nadal jest Obcym, którego można dyscyplinować, mimo że nie należy i nigdy nie należała do mniejszości. Obcemu odbiera się możliwość do autonomicznego decydowania o swoim życiu i ciele. Wystarczy wykonać eksperyment myślowy i zastanowić się, co by było w sytuacji, kiedy w ciążę zachodziliby mężczyźni? Zapewne wówczas tabletki wywołujące poronienie dostępne byłyby w każdym kiosku.

Zofia Krawiec

Ĥ Ä J Š A
 T A Ĳ S A
 T A J Š A

WCZORAJ I JUTRO
 BRZMI
 TAK SAMO*

TAJSA



BWA TARNÓW
 8 IV – 25 V 2014

*W KILKU DIALEKTACH JĘZYKA ROMANI

Wystawa jest realizowana w ramach projektu „Czego oczy nie widzą, tego sercu nie żal. Cykl wystaw sztuki współczesnej artystów międzynarodowych odnoszący się do dziedzictwa kultury Małopolski”, współfinansowanego przez Unię Europejską w ramach Małopolskiego Regionalnego Programu Operacyjnego na lata 2007-2013 i Miasto Tarnów.



MIKROUTOPIE CODZIENNOŚCI

CSW „Znaki Czasu”, Toruń
 kuratorka: Izabela Kowalczyk
 11.10.2013–12.01.2014

Mikroutopie codzienności toruńskiego CSW „Znaki Czasu” to próba – kolejna w ostatnim czasie – zmierzenia się z problemem kolekcji. Wystawa stawia także kilka podstawowych pytań, m.in. o polityczność i zaangażowanie sztuki, o uniwersalność i lokalność oraz emancypacyjny potencjał twórczości. Kolekcje, zwłaszcza sztuki XX wieku i najnowszej, są nieustannie „przepisywane”, układane na nowo. Poszczególne dzieła są pokazywane wciąż w nowych kontekstach. Za dobry przykład mogą służyć kolejne odsłony klasycznych już zbiorów Łódzkiego Muzeum Sztuki.

Toruńskie CSW to trochę inny przypadek. Należy do grupy kolekcji tworzonych w ostatniej dekadzie, kiedy to za sprawą powołanego w 2004 roku przez MKiDN programu „Znaki czasu” zaczęły powstawać regionalne kolekcje sztuki. Co prawda środki na ten cel zostały dość szybko zmniejszone, a sam program ostatecznie

został zlikwidowany. Jednak Ministerstwo nadal wspierało zakupy.

W 2006 roku powołano toruńskie Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu”. Zorganizowano też szybko konkurs architektoniczny, a po dwóch latach oddano budynek do użytku. To był wielki sukces. W tym też czasie tworzono kolekcję. Kłopotliwą. W założeniach Ministerstwa w ramach programu „Znaki czasu” miały być nabywane, jak to określono, „dzieła sztuki najwyższej jakości”. Tylko jak połączyć to założenie z innym – regionalne Zachęty miały być tworzone przez lokalne środowiska.

Poszczególne Zachęty różnie definiowały swe zakorzenienie w konkretnym miejscu. W Toruniu przyjęto dość tradycyjny model i nabyto prace ponad 50 artystów z regionu kujawsko-pomorskiego. Owszem, w tworzonej w ten sposób kolekcji znalazły się prace m.in. Tomasza Ciecierskiego, Izabelli Gustowskiej i Jarosława

Modzelewskiego, jednak całość miała zdecydowanie regionalny charakter. Od tego czasu wiele się zmieniło, ale sam zbiór siłą rzeczy zachował dość amorficzny charakter.

Z tym właśnie zbiorem zmierzyła się Izabela Kowalczyk. I jak sama przyznała w swoim blogu „StraszaSztuka2”, w zasobach CSW znalazła: „perełki, wciąż żywą sztukę krytyczną, twórczość relacyjną, cudowną »sztukę na peryferiach«, trochę Copernikanów i trochę strasznej sztuki, ale też sporo ironii”. Z tego wszystkiego ułożyła wystawę poświęconą „mikroutopiom codzienności”, czyli opowieść – jak sama podkreśla – o kształtowaniu swego otoczenia, trosce „o własne miejsce, o wszystkich i wszystko, z czym mamy do czynienia”, a także o zabieganiu o „poprawę stosunków z innymi: ludźmi, zwierzętami oraz całym światem przyrody”.

Powstała ekspozycja dalece wykraczająca poza typowy pokaz zbiorów. Więcej, ograniczenie, jakim były zasoby dość młodej przecież instytucji, Izabela Kowalczyk uczyniła atutem. Nie musiała dążyć do reprezentatywności pokazywanej twórczości, odpowiadać na pytania o obecność (i nieobecność) określonych nazwisk. Kolekcja toruńska nie jest też „opatrzona”. Trudno w jej przypadku – póki co – mówić o dziełach kanonicznych czy o „ikonach” tych zbiorów. I chociaż ostatecznie na wystawie dominują prace bardzo znanych twórców, nazwiska, które można znaleźć w większości tworzonych dziś kolekcji publicznych, kuratorka znalazła przekonujący klucz do pokazania lokalności. Kowalczyk potraktowała zastany zbiór jako materiał do własnej opowieści o sztuce ostatnich

Agnieszka Polska, *Kalendarz*, 2008, wideo, 6'26", kadz. z filmu / CSW „Znaki Czasu”



dekad, nie stroniąc od polemik czy wchodzenia w spory z innymi poglądami (wystawie towarzyszy katalog z obszernym tekstem kuratorki).

Wybrane prace zostały podzielone na kilka wątków opisanych efektownymi hasłami: „Sztuka jest bronią bezbronną”, „Prywatne jest polityczne”, „Życie organiczne”, „Posthumanizm”, „Sztuka na peryferiach”, „Genius Loci”, a nawet „Sztuka to kłamstwo?”. Zapewne można byłoby polemizować z poszczególnymi wyborami kuratorki. Jednak trzeba przyznać, że niektóre zestawienia, bardzo brawurowe, pozwalają inaczej spojrzeć na wydawałoby się dobrze znaną twórczość. Intrygujące jest chociażby pokazanie obok siebie *A Quarter of an Hour* Katarzyny Kozyry (2004), prac z cyklu *Ćwiczenia z Bruegla* Lecha Majewskiego (2001), niemalże hiperrealistycznych rysunków Zbigniewa Libery z 2004 roku oraz *Anarchii* Honzy Zamojskiego (2013). Wszystkie te pozornie od siebie odległe prace można potraktować jako opowieść o iluzji w sztuce, tworzeniu złudzeń, o naśladownictwie czy dialogu z tradycją samej sztuki. Szkoda tylko, że *Stańczyk* Wojciecha Zamiary, który świetnie uzupełniłby ten wybór, ostatecznie został uznany za zbyt skandalizujący (artysta siebie przedstawił jako królewskiego błazna, ale nago) i umieszczony w wydzielonym kąciaku „dla starszych widzów”.

Udało się też Kowalczyk znaleźć sposób na pokazanie we współczesnym i przekonującym kontekście prac Günтера Grassa i Jana Lebestaina, artystów, których obecnie próżno szukać w ważnych galeriach. Jednak *Mikroutopie codzienności* są przede wszystkim polemiką z próbami upolitycznienia sztuki. Izabela Kowalczyk nawiązuje zarówno do Artura Żmijewskiego i jego *Stosowanych sztuk społecznych* (oraz do całego kręgu „Krytyki Politycznej”), jak i do pokazywanej dokładnie w tych samych salach CSW w 2011 roku wystawy *Thymós. Sztuka gniewu*

1900–2011 przygotowanej przez Kazimierza Piotrowskiego, zarzucając w obu przypadkach używanie sztuki do poparcia, odpowiednio lewicowych lub prawicowych, tez politycznych.

Krytyka Kowalczyk jest ciekawa, bo równocześnie stawia pytania o społeczne znaczenie sztuki. Nieprzypadkowo w tekście opublikowanym w katalogu powołuje się na *Sztuka, która wznieca niepokój: manifest artystyczno-polityczny sztuki szczególnej* Andrzeja Turowskiego, podkreślając za nim, że „sztuka nie może być tym samym, co polityka”, ponieważ „nie jest ona w stanie rozwiązać żadnych politycznych problemów”. A tytuł wystawy nawiązuje do tekstu Ewy Majewskiej, w którym autorka odcina się od „autorytarne go modelu »sztuki politycznej«” i proponuje zajęcie się m.in. działaniami w skali mikro, pojedynczymi praktykami artystycznymi, polityką mniejszości czy indywidualnymi formami zaangażowania.

Można polemizować z typem krytyki, jaki przedstawiają – za innymi zresztą – Majewska i Kowalczyk i z zarysowaną przez nie wizją polityki (jako w gruncie rzeczy sfery cynizmu i manipulacji) oraz polityczności. To jednak temat na zupełnie inny tekst.

Jak zatem postulaty Kowalczyk zostały „przełożone” na wystawę? Nieprzypadkowo jedną z kluczowych prac na wystawie okazuje się *Polska żółć* Jerzego Kosalki z 2010 roku, będąca kolekcją szklanych butelek ustawionych na ozdobionej obrusem półeczce, dopełniona przez artystę w 2011 kolejnym dziełem – *Żółcią Piotrowskiego*, tym razem z wykorzystaniem całkiem sporego karnistra na żółty płyn. To krytyka, w którą jest wpisany dystans, ironia, a nawet kpina.

W hasło *Mikroutopie* najlepiej wpisuje się część zatytułowana *Prywatne jest polityczne*, w której artyści to, co tradycyjnie uchodziło za sferę prywatną, przenoszą w przestrzeń publiczną. Oglądamy kolejne sfery życia kobiety. *Kuchnia* Elżbiety Jabłońskiej z 2003 roku to przeskalowany,

domowy sprzęt, który trudno użyć do przygotowania posiłków. Wysiłek wkładany przez kobiety w przygotowywane przez nie posiłki – czyli ich „oczywiste” zajęcie (bo nie praca przecież), został dodatkowo spotęgowany i wydobyty. Z kolei *Kobro prasuje/prasująca* Marka Sobczyka (2008) przedstawiająca postać wielkiej rzeźbiarki przy desce do prasowania podkreśla łączenie przez nią różnych ról społecznych: artystki i gospodyni domowej. Jest tu wreszcie odniesienie do kobiecej seksualności w świetnym cyklu *Natalia ist sex* Natalii LL z 1974 roku (ostatecznie ta praca trafiła – dosłownie – do kąta razem ze wspomnianą już pracą Zamiary). Rewolta miesza się tu ze społecznymi ograniczeniami.

Istotne było również znalezienie przez Kowalczyk przekonującego sposobu odwołania się do lokalności. Nie tylko poprzez pokazanie wątku kopernikańskiego (m.in. Edward Dwurnik i Marcin Maciejowski) czy artystów z tego regionu, ale poprzez prace artystów mierzących się z lokalnością (np. Viola Kuś), a przede wszystkim przez prezentację istniejącej od 1976 roku bydgosko-toruńskiej Grupy Działania (Witold Chmielewski, Bogdan Chmielewski, Wiesław Smużny, Andrzej Maziec i Stanisław Wasilewski), przekształconej w 1981 roku w Grupę 111 (po odejściu Maźca i Wasilewskiego). Ich akcje ze społecznością lokalną we wsi Lucim, na skraju Borów Tucholskich, w tym zbudowanie tamtejszego Domu Ludowego, należą do najciekawszych zjawisk polskiej sztuki lat 70. i 80.

Lucimskie akcje były już opisywane w historii sztuki tego czasu, jednak to Izabela Kowalczyk udało się pokazać aktualność propozycji zapisanych w ogłoszonym przez grupę w 1980 roku manifestie *Sztuka społeczna jako idea*. Postulowana przez nich „sztuka jako wytwarzanie komunikacji między ludźmi”, twórczości opartej na empatii jest bardzo bliska

temu, czego oczekuje od sztuki sama kuratorka. Nawet jeżeli tworzone przez nich dzieła – jak pokazana na wystawie utrzymana w lekko naiwnej stylistyce *Panorama Lucimski* Witolda Chmielewskiego z 1976 roku – bywają dość osobliwe. Sztuka społeczna – jak zaznacza w rozmowie zamieszczonej w katalogu wystawy jej autor – to „otwarcie się na innych ludzi, akceptowanie i szanowanie ich odmienności”.

Izabela Kowalczyk w tekście wprowadzającym do wystawy podkreśla: „Sztuka nie ma na celu zbawiania świata, nie może być też utożsamiana z polityką, wciąż jednak podejmuje wyzwania etyczne, zaś towarzyszy jej »demokratyczna troska«”. Pewien patos tego zdania może drażnić, ale trzeba przyznać, że *Mikroutopie codzienności* są wystawą, która skłania do dyskusji, a nie jedynie do jej pozorowania, do rozmowy, spierania się. Co dziś nie jest zbyt częste.

Piotr Kosiewski

MAPA.

MIGRACJE ARTYSTYCZNE

A ZIMNA WOJNA

Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
 kuratorka: Joanna Kordiak-Piotrowska
 30.11.2013–9.02.2014

Jak wiadomo, dzisiejsza polska historia sztuki nowoczesnej, która stanowi fragment globalnej refleksji nad wszelkiego rodzaju kulturowymi prowincjami świata, już dawno porzuciła myślenie o miejscu w kategoriach statycznej *Kunstgeographie* na rzecz śledzenia logiki przepływów ludzi i idei. Swego czasu Andrzej Turkowski sygnalizował to przesunięcie, pisząc o „topografii rozproszenia” oraz „fenomenie nieostrości” Europy Środkowej, a Piotr Piotrowski – poprzez użycie operatywnej idei relacyjnej geografii artystycznej ukutej przez Irit Rogoff. Skoro zatem widmo tej zmiany krąży nad refleksją o sztuce, wystawie, która w tytule *expressis verbis* odwołuje się do problemów dynamicznie pojmowanej geografii, z zasady daje się duży kredyt zaufania.

Nikt przecież nie zaprzeczy, że w tym świetle migracje polskich artystów lat 40. i 50. to temat o dużym potencjale; jak dotąd całociowo nie są one dość dobrze rozpoznane, tym bardziej mogłyby więc zyskać ciekawe opracowanie, zwłaszcza że Zachęta pozyskała wprost znakomitych konsultantów merytorycznych takich jak Józef Chrobak, niewątpliwy autorytet, gdy chodzi o znajomość sztuki tego czasu. Nadto trzeba bardzo wyraźnie podkreślić, iż wyjątkowo dobrą pracę wykonały osoby, o których łatwo zapomnieć w całej maszynarii produkcji wystaw. Ewie Kędziorze i Uli Komorek, odpowiedzialnym za kwerendę, udało się zebrać zdumiewająco zróżnicowany materiał źródłowy, od szkicowników (Hansena, Kantora, Kunki, Szwacza...), przez

archiwalne fotografie (w tym fotorelacje Strumiłło z Chin) i projekty artystyczne (m.in. Sołtana), do starannie dobranych wycinków prasowych (zarówno doskonały przegląd prasy krajowej, jak i recenzji paryskich wystaw Kantora czy Grupy Zamek). Ten „materiałowo-źródłowy” wymiar wystawy stanowi niewątpliwie jej najmocniejszą stronę, na tyle mocną, że – *toutes proportions gardées* – pod tym względem nie zawahałbym się porównać jej do takich ekspozycji, jak *Sztuka wszędzie* (Zachęta, 2012) i wcześniejszej *Modernizacja 1918–1939* (Łódzkie Muzeum Sztuki, 2010), które z powodzeniem mogły uchodzić za wzór metra z Sèvres.

Cóż jednak z tego, skoro – wyjąwszy pietyzm w doborze artefaktów – *Mapa* pod żadnym innym względem nie wytrzymuje tych porównań. Wystawa przede wszystkim pozostawia duży niedosyt, ponieważ – jak się okazuje – by osiągnąć pożądany rezultat, nie wystarczy wpisać się w przodującą tendencję w historii sztuki, ale trzeba mieć jeszcze wizję tego, jak rozwinąć wyjściowy pomysł na ekspozycję. Tymczasem właśnie tego najbardziej tutaj brakuje.

Podstawowym nieporozumieniem wydaje się organizacja wystawy problemowej obejmującej obfitujące w wydarzenia lata 1947–1959 akurat w czasie, kiedy musi ona dzielić sale Zachęty z trzema innymi pokazami. Brak miejsca jest aż nadto widoczny, gdy w tym samym pomieszczeniu możemy oglądać paryskie szkice Szwacza z 1948 roku, by po chwili pośpiesznie przeskakiwać do



paryskiej wystawy twórczości Grupy Zamek, mocno osadzonej w realiach polskiej odwilży.

W istocie to, co różni *Mapę* od przywołanych wcześniej ekspozycji historycznych, to mizerne opracowanie całości materiału. A kiedy ten aspekt przedsięwzięcia zawodzi, wystawa nieuchronnie ześlizguje się ku jałowemu fetyszyzowaniu (tak starannie zebranych) artefaktów; w ten sposób pokazano chociażby paryską bibliotekę Porębskiego oraz dokumenty Szwacza, zaświadczone o jego kontaktach z czeską Grupą Ra. Przykłady można by mnożyć.

W tym sensie największą wadą *Mapy* jest fakt, że do zaprezentowanych materiałów nie dodaje ona żadnego naddatku znaczenia i poprzez ich zestawienie, wykorzystując właśnie medium wystawy, nie potrafi powiedzieć nam wiele poza tym, czego nie wiedzielibyśmy skądinąd. Oto mamy szkice z obrazów Picassa autorstwa Kunki – ale czy Piotr Bernatowicz nie pokazał nam dość szczegółowo, że Picasso za żelazną kurtyną miał wielką siłę oddziaływania? Oto obrazy Kujawskiego, sygnalizujące kontakty z Paryżem lat 40. – ale czy

tego wszystkiego nie zawdzięczamy już Andrzejowi Turowskiemu, który odzyskał tę postać dla polskiej historii sztuki? Oto peregrynacje Kantora, jakże dobrze zrekonstruowane przez Józefa Chrobakę, Annę Markowską i Monikę Kozień-Świąc. Jeszcze inni zajmowali się dokładnie tzw. I Wystawą Sztuki Nowoczesnej czy Grupą Zamek. Tymczasem o innych epizodach historii sztuki, tych, które – o ile wiem – wciąż są słabiej rozpoznane i które rzeczywiście warto byłoby naświetlić (Kobzdej w Wietnamie, Strumillo w Chinach, H. Tomaszewski w Albanii, Wróblewski w Holandii...), nie dowiadujemy się prawie nic.

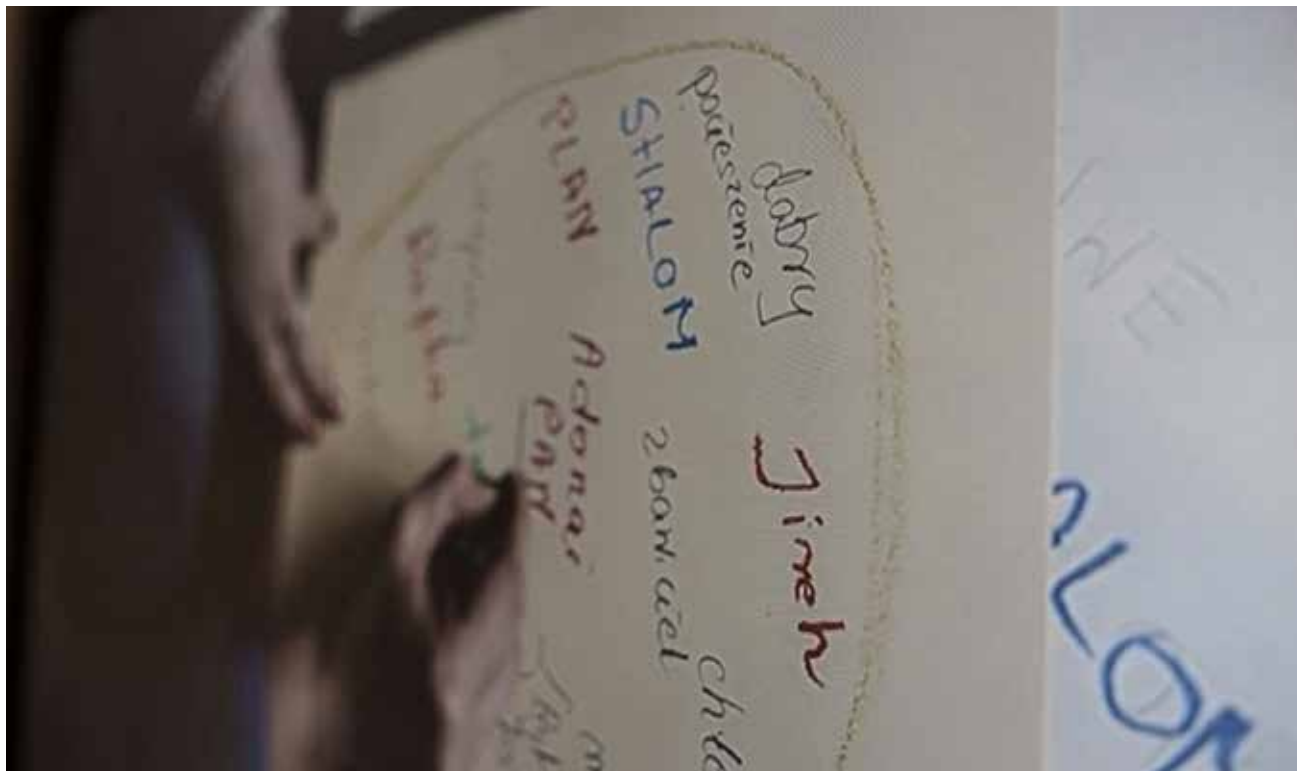
Oczywiście, nie wymagam od ekspozycji galeryjnej produkcji wiedzy na poziomie akademickim. Jednocześnie jednak uważam za Sebastianem Cichockim, że wystawa problemowa, a moim zdaniem zwłaszcza problemowa wystawa historyczna, powinna być traktowana bardzo poważnie – właśnie jako alternatywa wobec książek „strategia reinterpretacji historii sztuki”. Tymczasem w Zachęcie natrafiamy na zbyt wiele oczywistych wyborów: jeśli pierwszy powojenny kontakt z Paryżem, to Palais de la

découverte; jeśli Breton, to odezwa do polskich intelektualistów *à propos* krakowskiej wystawy ruchu Phases. Kiedy podobne przywołania są czysto hasłowe i nie idzie za nimi żadne głębsze odczytanie lub nadanie im ciekawych kontekstów, pojawia się pytanie o celowość tego zabiegu.

Pozostaje wreszcie problem z tytułową „mapą”. Na pozór wszystko jest w porządku. Na ścianach galerii prezentuje się nam główne kierunki migracji – jak powiedziała Rogoff, wektory geografii artystycznej: Belgię, Holandię, Danię, ZSRR, Jugosławię, Turcję, Czechosłowację, Włochy i inne. Szkoda tylko, że większość z tych miejsc zostało zmarginalizowanych kosztem – oczywiście! – Francji. Jest zrozumiałe, że to Paryż był najbardziej pożądanym celem podróży, ale czy nie byłoby ciekawie ukazać na przykład wymianę artystyczną z Jugosławią, obok PRL-u najbardziej liberalną częścią bloku wschodniego? Czy na uwagę nie zasługiwała Czechosłowacja, już choćby ze względu na nieprzebadane, a niezmiernie ważne kontakty wojenne Dłubaka z tamtejszymi surrealistami? (Swoją drogą z pewnością można by uczynić z tej właśnie migracji ciekawą alternatywę wobec jakże oczywistego kantorowskiego Paryża roku 1947). Wystawienie gabloty z pocztówkami z Edynburga, Izmiru, Pragi czy Rzymu naprawdę nie załatwia sprawy...

Mapa. Migracje artystyczne a zimna wojna to wystawa, która prezentuje pierwszorzędny materiał. Wielka szkoda, że nie udało się pokazać go w nowym świetle.

Piotr Ślódkowski



KURATOR LIBERA: ARTYSTA W CZASACH BEZNADZIEI.

NAJNOWSZA SZTUKA POLSKA

WYSTAWA W RAMACH CYKLU STUDIO MISTRZÓW

BWA Awangarda, Wrocław
 kurator: Zbigniew Libera
 7.12.2013–19.01.2014

O tej wystawie było od dawna głośno, a wszystko dzięki jednemu, magicznemu słowu: Libera. TVP Kultura przyznało Zbigniewowi Liberze nagrodę Gwarancji Kultury 2013 w kategorii sztuk wizualnych – między innymi za to, że z funkcji kuratora uczynił kolejny element swej strategii artystycznej. Co ciekawe, laury spadły na głowę Libery jeszcze przed otwarciem wystawy. Zresztą sam kurator nie ukrywał, że funkcjonuje na wrocławskiej wystawie jako wabik na młodych artystów, którzy wzięli udział w castingu inauguracyjnym projektu. Na tę samą przynętę złapały się media, co wiele

mówi zarówno o gwiazdorskiej postaci Libery, jak i samej wystawie.

Zacznijmy jednak od początku: ponad rok temu Marek Puchała i Paweł Jarodzki wpadli na pomysł projektu *Studio Mistrzów*, zasadzającego się na kilku wystawach, z których każda będzie firmowana nazwiskiem jednego, znaczącego artysty. Na pierwszy ogień poszedł Zbigniew Libera, który – jako kurator projektu – w trzydniowym castingu wyłonił piątkę artystów, według niego interesujących i odsta-ających od reszty. Do tego grona dodał Franciszka Orłowskiego, którego dorobek dobrze korespondował

z tezą kuratorską Libery. Kuratorowi i jego artystom dano rok na pracę nad wystawą – w tym czasie głównie spotykali się we Wrocławiu i dyskutowali, wybrali się także na wspólną wyprawę na górę Ślężę, na której kiedyś składano ofiary z ludzi. To jest chyba pierwszy ciekawy element koncepcji tej wystawy: zamiast na produkcję ekspozycji, nacisk położono na relację pomiędzy uczestnikami wydarzenia. W katalogu wystawy znajdziemy, między innymi, rozmowę Libery z uczestnikami projektu, a zamiast zdjęć prac – fotorelację z wyprawy na Ślężę. Więc znowu: nie

sztuka, nie instytucja, tylko artyści i ich wizerunki grają tu główną rolę. Całość dopełniają artystyczne książeczki Martyny Tomaszewskiej, które są zbiorem metaforycznych refleksji o uczestnikach wystawy i pełnią w zasadzie rolę lustra.

Libera wybrał do swojego projektu osoby, które w jego odczuciu reprezentują nowego typu wrażliwość, wyrażającą się w wyjątkowym zainteresowaniu człowiekiem czy też pewnego rodzaju świecką duchowością. Sam to ujął w prowokującą formułę: „artyści po Janie Pawle II”. Jednak bezpośrednio do kwestii religii i wiary nawiązał tylko Tom Swoboda, który w swoim projekcie *Kontrefekt* poprosił trzy osoby, aby narysowały obraz Boga, jaki noszą w sobie. Jego wybór padł na pastorkę Magdalenę Brodę, rabina Kazimierza Barczuka i księdza Adama Bonieckiego. Reakcje na tę prośbę były bardzo różne, ale przyniosły w efekcie ciekawe rezultaty (np. ksiądz Boniecki odmówił, więc Swoboda odlał jego rękę w gipsie, a rabin Barczuk zaczął sprejować na murach słowo „Jahwe”, pisane po hebrajsku). Drugą częścią projektu była Pieśń Ishti, zaśpiewana glosolalią przez Natalię Niemen; niezrozumiałe słowa dobywające się z nagrania dopełniały opowieść artysty o tajemnicy spowijającej sacrum. Motyw duchowego poszukiwania można było także zauważyć w pracy Honoraty Martin. Artystka postanowiła odbyć samotną wędrówkę z Gdańska do Wrocławia, zaopatrzona jedynie w wózek na kółkach, który ciągnęła przez całą trasę. W trakcie swojej wyprawy spała w przypadkowych domach i gospodarstwach, prowadziła także dokumentację projektu, złożoną z rysunków, zdjęć i nagrań wideo, które następnie pokazała na wystawie w BWA. Narracja stworzona przez Martin kipiała od emocji: wyłaniał się z niej portret przejętej sytuacją bohaterki oraz obraz prowincjonalnej Polski, czasem swojski, kiedy indziej przynębiający. Niewykluczone, że

właśnie jej rysunki – bezpretensjonalne, wymowne i błyskotliwe – były tym, co w projekcie Martin uwodziło najbardziej.

Mniej pociągające były realizacje Franciszka Orłowskiego i Michała Łagowskiego. Każdy z tych artystów ma na koncie kilka ekstremalnych działań (np. Orłowski wymienił się kiedyś ubraniem z bezdomnym, a Łagowski jest autorem *performance'u* pt. *Jagna jedzie na manife*). W BWA Wrocław tymczasem pokazali prace w zasadzie dość łatwe i grzeczne – Orłowski nagranie wideo, w którym czołga się po podłodze banku, co można potraktować jako ilustrację podrzędnej roli jednostki w obliczu korporacyjnej maszyny; Łagowski film, w którym rozmawia z członkiniami Koła Gospodyń Wiejskich z Osic i zadaje pytania o feminizm. I chociaż temat rozmowy jest ciekawy, trudno szczególnie zachwycić się filmem zrealizowanym w konwencji „gadające głowy”. Podobnie praca Orłowskiego nie jest realizacją, która mogłaby zostać w pamięci na dłużej, jest jednak trochę zbyt banalna. Bardziej przekonująca była za to pracochłonna realizacja *Lonely Man* Piotra Blajerskiego, w której artysta koncentruje się na wizerunku samotnego mężczyzny w filmach hollywoodzkich. Złożona z trzech *found-footage'owych* wideo, powstałych na bazie scen ze 160 filmów, praca Blajerskiego kusila widza nostalgiczną aurą świata Hollywoodu; jej bohaterowie to zagubione jednostki, zdane na siebie i wędrujące donikąd.

Pomimo nierównego poziomu prac, wystawa prezentowała się w miarę spójnie. Kłopotliwa pozostaje jednak kwestia, jak w zasadzie ją traktować – czy można uwierzyć kuratorowi Librze i uznać ją za symptom nadejścia nowych jakości w sztuce? Czy zaświeciła nam właśnie iskierka nadziei w czasach „beznadziei”, kiedy niemożliwa jest wiara w jakiegokolwiek utopie sztuki i jedyne, co może zrobić artysta, to pochylić się nad *Innym* i zanurzyć w agambenowskim *nagim*

życiu? Czy już niedługo w galeryjnych salach będziemy mogli podziwiać zastępy artystów-franciszkanów i mistyków? Wizja ta może niektórych pociągać, mnie jednak trudno potraktować te kilka prac jako zapowiedź rewolucji w sztuce, tym bardziej, że nie są to realizacje, które faktycznie by powalały. Jedne lepsze, drugie gorsze, wpisują się raczej w ogólnie „średni poziom”, na jakim stoi obecnie nasza sztuka. Tylko Honorata Martin zdobyła się na bardziej radykalny gest, który jednak można wpisać w bardzo konkretną tradycję artystyczną, co nie pozostaje w tym wypadku bez znaczenia.

Skoro nie jesteśmy teraz świadkami nadejścia nowego, to o czym właściwie jest wystawa *Artysta w czasach beznadziei*? Niewykluczone, że o naszych własnych pragnieniach: w czasach nudy, stabilizacji i „średnich artystów” (jak to zgrabnie określił swojego czasu Łukasz Gorczyca), twarz Libry i towarzyszących mu młodych adeptów sztuki niesie różne obietnice i nadzieje. No i nie oszukujemy się – jest także dobrym brandem. Nie bez przyczyny wystawę reklamowało zdjęcie zrobione na górze Ślęży. W końcu widać na nim artystów skupionych wokół swojego guru, którzy razem przycupnęli na kamieniach w trakcie wędrówki przez puszcze. Atmosfera całkiem jak z cyklu fotograficznego Libry *The Gay, Innocent and Heartless*, przedstawiającego grupę partyzantów-marzycieli przedzierających się przez las. Podopieczni kuratora Libry zdają się być właśnie takimi wojownikami, którzy decydują się iść za mistrzem. Zresztą także same prace artystów poruszają w większości temat wędrówki i duchowego poszukiwania: Tom Swoboda szuka Boga, Honorata Martin samotnie wyrusza w Polskę, by odnaleźć siebie; Martyna Tomaszewska konstruuje z kolei autoportret z fragmentów informacji o pozostałych członkach projektu; wreszcie, jest Piotr Blajerski i jego postać samot-

MIKROHISTORIE

nego mężczyzny. Jeśli zebrać to w całość, *Artysta w czasach beznadziei* okazuje się projektem o zaskakująco melancholijnym wydźwięku, w którym szczególną rolę pełni figura wędrującego artysty – mającej swoje źródła choćby w mitycznej podróży Constantina Brâncuși przez Europę. Żeby tego było mało, artyści wyselekcjonowani przez Liberę są w końcu wybrańcami, wyłoniłymi spośród setek innych, może bardziej miłych...

I jak tu nie mówić o pewnym idealizmie, jeśli nie modernistycznym kostiumie, w jaki przebrana jest wystawa? Wygląda na to, że Libera – choć odżegnuje się od myślenia utopijnego – nie jest w stanie się od niego uwolnić. A nasza krytyka łapie się na ten sam błąd, czego przykładem recenzja *Lwo Zmyślonego* opublikowana na łamach *Dwutygodnik.com*, w której autor entuzjastycznie obwieścił nadejście „Nowych i beznadziejnych”. Samo to hasło brzmi absurdalnie, jednak recenzja *Zmyślonego* podbija skuteczność pomysłu Puchały i Jarodzkiego. Udało się im w końcu stworzyć znakomitą machinę promocyjną, dzięki której gwiazda Libery znów rozbłysła, a w jej orbicie pojawiły się nowe znakomitości (Honorata Martin i Franciszek Orłowski znaleźli się w czołówce „Najlepiej zapowiadających się artystów” tegorocznego rankingu „Obiegu”). Może więc nie jest to zapowiedź nadejścia nowych czasów, ale trzeba przyznać, że (na swój sposób) była to bardzo udana wystawa.

Karolina Plinta

Królikarnia, oddział Muzeum Narodowego w Warszawie
kuratorzy: Magdalena Nowak, Tomasz Jeziorowski, Izabela Mościcka
3.12.2013–2.03.2014

„Mikrohistoria” to pojęcie odnoszące się do metod współczesnej historiografii, opisujące zwrot, jaki dokonał się w latach 70. w podejściu do sposobu konstruowania narracji historycznej. Mikrohistoria oferuje wizję dziejów z perspektywy wykluczonych i zapomnianych, a nie jej „głównych bohaterów”. Odwołanie się do tego pojęcia przez twórców wystawy w warszawskiej Królikarni jest frapującym zabiegiem i znaczącą zmianą dotychczasowych praktyk kuratorskich. Otwierając muzeum na zjawiska spoza kanonu, spoza wiodących dyskursów i ustalonych estetycznych paradygmatów.

Autorzy wystawy – Magdalena Nowak, Tomasz Jeziorowski i Izabela Mościcka – wybrali ze zbiorów nowoczesnych MNW trzydzieści obrazów, których indywidualne historie stały się przedmiotem dwudziestu odrębnych mikrohistorii – opowieści. Bo to one są tu głównym przedmiotem zainteresowania, poprzez nie, czytając teksty, dochodzimy do obrazów. Teksty sytuują dzieła w perspektywie historycznej, przywracają im znaczenie i wartość, oświetlają niejasne lub zatarte znaczenia.

Większość z tych dzieł to prace niezane i dotąd niepokazywane. Skazane na muzealny magazyn. Jak wiele podobnych, nie mieszczą się one w konstruowanych przez historyków sztuki dziejach naszej plastyki XX wieku. I pewnie nigdy nie trafiłyby na ekspozycję, gdyby nie zainteresowanie kuratorów ich niezwykle historią czy towarzyszącymi im anegdotami. „Metody budowania tych opowieści były bardzo różne – pisze w katalogu Magdalena Nowak. – Niektóre badają dany obraz jako przedmiot posiadający swoją materialną historię,

inne w intertekstualny sposób próbują zanalizować działanie tego dzieła w kontekście historycznym i literackim. Opowieści zaczynają się od drobnych, indywidualnych, charakterystycznych dla pojedynczych dzieł historii czy detali, nieraz jednak dochodzą do bardziej ogólnych, szerzej zakrojonych wniosków pozwalających ujrzeć te obrazy w ramach znanych teorii”.

Wystawa została zbudowana z prac, które w większości nie pasują do uporządkowanych ciągów stylistycznych, tradycji czy kierunków. Są osobne, jak ułamki lub fragmenty, rzeczy marginalne i przez to zbędne lub zapomniane. Jak obraz *Dziecię Jezus wśród uczonych* Józefa Chmieleńskiego, „malarza znanego z jednego obrazu” (właśnie tego), który w 1933 roku został zgłoszony na wystawę Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych i w ten sposób trafił do muzeum. Realistycznie przedstawiona dziecina, wspierana przez Matkę Boską, gwarzy sobie z Marią Skłodowską-Curie (niewierzącą) i „ożywionym” Kopernikiem z warszawskiego pomnika. Kuriozalna scena, ikonograficznie nawiązująca do przedstawień Chrystusa wśród uczonych w Piśmie, jest naiwną ilustracją tezy o „wyższości wiedzy boskiej nad ludzką nauką”, ale też frapującym z dzisiejszej perspektywy przykładem instrumentalizacji i swoistej „polonizacji” wątków religijnych. Obraz Chmieleńskiego to przykład ekstremalny, w 2002 roku jako pozbawiony wartości artystycznej przeniesiony został do osobnego inwentarza muzealnego. Ale w zbiorach MNW pozostał. Obowiązująca w Polsce ustawa o muzeach nakłada na te placówki obowiązek „gromadzenia i trwałej ochrony” dóbr kultury narodowej. Co raz trafiło do muzeum, zostanie w nim na zawsze, choćby

Wojciech Puś
WCALE NIE FILM

28.03 – 27.04.2014



Otwarcie: 27.03.2014, godz. 18
Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki
pl. Szczepański 3a , Kraków

www.bunkier.art.pl
www.facebook.com/bunkiersztuki

Instalacja *Cinemorphic*, 2014, fragment



w magazynie, zdjęte z ram, zrolowane. Chyba że ktoś obraz ukradnie i tym sposobem „uwolni” go z muzealnej opresji. Ale wystawa pokazuje, że i ta droga ku wolności jest złudna, muzeum czuwa i odzyskuje. Jak obraz Jana Cybisa *Pejzaż ze Starego Sącza* – *Dom z werandą*, kupiony od artysty w 1963 roku, a następnie wypożyczony w charakterze dekoracji do Domu Partii. W latach 80. zaginął, by dziesięć lat później pojawić się na rynku antykwarecznym w Poznaniu. Dzięki temu Muzeum odzyskało stra-

cone dzieło, a sam obraz wzbogacił się o niebanalną, kryminalno-polityczną historię. Te dwa dzieła z wystawy *Mikrohistorie* ukazują też jej wątek krytyczny, skierowany wobec instytucji i praktyk muzealnych. Jak to ujął Piotr Rypson – kurator działu nowoczesnego i wicedyrektor MNW – ta wystawa dekonstruuje wyobrażenie o muzeum jako kolekcji arcydzieł, racjonalnie gromadzonym kanonie naszej sztuki.

Wystawa zwraca też uwagę na inny aspekt pracy z dziełem w muzealnej kolekcji. Na to, że obrazy – z re-

guly płaskie – traktujemy jako „jednostronne”, do zawieszenia na ścianie. A jak postąpić, gdy płótno jest zamalowane dwustronnie? Z reguły „tylny” obraz jest niedostępny. Tak np. przez lata pokazywano obrazy Andrzeja Wróblewskiego, których część borykający się z trudnościami artysta zamalowywał dwustronnie. Kuratorzy *Mikrohistorii* nie pokazują co prawda obrazów Wróblewskiego, ale pozwalają nam obejrzeć „niewidzialną stronę” innych obrazów. I tak na odwrót obrazu Stanisława Charzyńskiego

Zbieranie gałęzi (1938) znajduje się nieznaną autoportret artysty, a druga strona znanego obrazu Jana Gotarda *Popiersie kobiety* (przed 1943) kryje nieznaną wcześniejszą kompozycję Grzegorza Orłowskiego *Kąpiące się* (przed 1939). Obaj malarze studiowali w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego i jak można przypuszczać Gotard potraktował dyktę z wcześniejszą pracą kolegi jako materiał potrzebny do namalowania własnej pracy. Pikanterii całej tej historii dodaje fakt, że Muzeum Narodowe nie ma w zbiorach dzieł Orłowskiego. Bo dziełem „głównym” jest obraz Gotarda. Ten przykład pokazuje też, jaką moc mają historycy sztuki, decydując o istnieniu lub nieistnieniu artystów i obrazów.

Odwrotna strona obrazu to także idealny obszar do badania „mikrohistorii”. To nie tylko miejsce, gdzie muzealne nalepki odtwarzają peregrynacje dzieła i zmiany własności, to także tu kryją się np. dedykacje czy ważne dla obrazu dokumenty. Na odwrocie znanego, socrealistycznego obrazu Aleksandra Kobzdeja *Portret Bronisławy Urbanowicz* (1950) naklejone zostało zaświadczenie wydane przez Związek Nauczycielstwa Polskiego przy Politechnice Gdańskiej potwierdzające, że Bronisława Urbanowicz, urodzona w Wilnie, pracuje jako sprzątaczką i mimo wielu obowiązków „uczęszcza na kurs dla analfabetów i uczy się dobrze”. Dzięki tej informacji socrealistyczny obraz otwiera przed nami przestrzeń wielkiej historii – powojennych zmian granic, ludzkich migracji. A zarazem indywidualizuje jego ludzkie przesłanie i budzi pamięć o żywej Bronisławie Urbanowicz. Trudno dziś rozstrzygnąć, czy to sam Kobzdej nakleił urzędowe zaświadczenie z tyłu płótna. Czy chciał w ten sposób wzmocnić jego wymowę, ukazać rzeczywistą „prawdę obrazu”? Jego słynny obraz *Podaj cegłę*, pokazany na I Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w 1950 roku, krytykowany był przez Juliusza Starzyńskiego za „zbytne

podkreślanie indywidualnego wyrazu postaci na niekorzyść ich wspólnoty” i nieumiejętność „pokazania momentu pracy kolektywnej”. Być może w ten sposób chciał uprzedzić zarzuty o zbytne indywidualizowanie, odwołać się do zaświadczenia, siły urzędowego dokumentu.

Inną funkcję pełni napis-dedykacja na odwrocie obrazu Jana Pawła Mazurkiewicza *Zaczarowany las* (1927). Bez informacji, które przynosi, obraz dałby się odczytać jako baśniowa, oniryczna scena leśna, z udekorowaną choinką i zabłąkaną dziewczynką, nad którą czuwają dwa krasnale. Przy wnikliwszym oglądzie odnajdziemy jeszcze na choince zagadkową promienną bombkę z podobizną Józefa Piłsudskiego. I to on, niepokazany bezpośrednio, jest bohaterem obrazu, na którym artysta sportretował Jagódkę, jego córkę. I podarował obraz z dedykacją „W czci i hołdzie dla jej ojca, wielkiego obywatela Rzeczypospolitej”. Obraz Mazurkiewicza nigdy nie był pokazany publicznie, przez lata leżał zrolowany w magazynie. Bez wątplenia nie jest dziełem wybitnym, raczej anachronicznym, ale dzięki temu ciekawym. Młodopolskie reminiscencje formalne łączą się w nim z atmosferą bajek Konopnickiej, tworząc w efekcie niezwykłą, infantylną formułę sztuki apologetycznej.

Nie sposób odnieść się tu do wszystkich pokazanych w tym ujęciu obrazów. Niespodzianką dla mnie było odnalezienie obrazu *Centaur* Tadeusza Brzozowskiego, pokazanego na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie w 1948 roku. Nigdy nie mogłem trafić na jego późniejszy ślad. Okazuje się, że Brzozowski wykorzystał płótno i namalował w 1957 roku nowy obraz pt. *Struna*, zostawiając widocznego na odwrocie *Centaura*. Na wystawie możemy zobaczyć dwa w jednym i chyba w przyszłości tak powinno się ten obraz eksponować.

Wystawa budzi wiele pytań, także tych technicznych. Ale też merytorycznych, związanych z konstruowanym ob-

razem dziejów polskiej sztuki. Oficjalne narracje są prezentowane w gmachu głównym MNW. Wystawa w Królikarni jest tych narracji ciekawym komentarzem. Być może w jakimś stopniu poszerzeniem czy też „poruszeniem”.

Mikrohistorie obrazów pokazanych w Królikarni są zróżnicowane i osadzone na różnych elementach dzieł. Są też wynikiem indywidualnej lektury trojga kuratorów, którzy nie próbują ich ujednolicić czy wpisać w jakiś model badawczy. Wystawę ogląda się (i czyta) z niesłabnącym zainteresowaniem i satysfakcją. Oczywiście historia sztuki będzie dalej konstruowała swoje narracje wiodące, a historycy sztuki będą selekcjonowali i hierarchizowali dzieła. Będą odkrywali i wykluczali artystów i zjawiska. Taki nasz zawód. A wystawa w Królikarni znakomita!

Waldemar Baraniewski



PIOTR SKIBA, *VULGAR DISPLAY OF POWER*

Muzeum Współczesne Wrocław
kurator: Piotr Stasiowski
21.11.2013–5.01.2014

Vulgar Display of Power Piotra Skiby zrealizowany w Muzeum Współczesnym we Wrocławiu to jego kolejna kreacja, w której tożsamość artysty zostaje zdekonstruowana i rozbita, by ustąpić miejsca alternatywnej inkarnacji. W najnowszym projekcie wciela się w postać bezdomnego Murzyna, który zwykł pojawiać się na wrocławskim rynku i recytować pieśni (modlitwy, może zaklęcia?) w niezrozumiałym języku. Realizacja Skiby to swoisty hold dla człowieka, który pewnego dnia zniknął bez śladu, rozplątał się i zabrał ze sobą tajemnicę własnej tożsamości. Skiba dostrzegł w nim nie tylko anonimowego świra, ale też personifikację samotności i odklejenia jednostki od społecznych norm, będącą jednocześnie niepokojącą trawestacją symbolicznego losu samego

artysty, wątku, jaki Skiba poruszał w swoich pracach już nie raz, chociażby w *Sausage Hero* w 2012 roku.

Donald Pollack pisał, że „maski to nie tylko obrazy czy też bezpośrednie reprezentacje duchów, zwierząt i innych stworzeń, które reprezentują, maski są jednocześnie ikonami i indeksami tożsamości” – i właśnie taką funkcję tożsamościową ma maska w projekcie Skiby. Z tym że pełni ona jedynie rolę umowną, jest gumowa i zwyczajnie brzydka, jak maski chłopców, którzy straszą dziewczęta na wycieczkach szkolnych.

Projekcje wideo pokazane w MWW: *Man, that Negro stole my show!* oraz *V.D.O.P.*, ukazujące kolejne etapy osobliwej przemiany artysty w zwyczajnego odmienca, zestawione linearnie, układają się w pewną opowieść

– od momentu przywdziania maski i oswojenia się z nią, poprzez całkowite utożsamienie się z postacią bezdomnego Murzyna, aż do brutalnego finału, w którym dokonuje się odczarowanie, a wraz z nim dekapitacja. Wulgarność zawarta w tytule wystawy jest obecna w bezpardonowym przywłaszczeniu cudzej tożsamości, a następnie w próbie jej dosłownego wykopania poza sferę komfortu. Jest też widoczna w formie – filmy są kręcone z ręki, często jakby z ukrycia. Wszystko to sprawiło, że oglądając je w zimnych betonowych zakątkach bunkra, miałam poczucie wytrącenia z równowagi, podobne do tego, jakie odczuwa się w trakcie oglądania filmów Duńskiej Szkoły Filmowej.

Przestrzeń dziejącej się w *Man, that Negro stole my show!* akcji to

La forma del diablo

15.02.2014–13.04.2014

Mauricio Bravo Carreño
Mario Z (Mario Zeballos Contreras)
Victor Hugo Bravo Carreño
Javier Rodriguez Pino

Kurator_Curator: Javier Rodriguez Pino
Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA
Jaskółcza 1, 80-767 Gdańsk
www.laznia.pl



Wystawa w ramach Cities on the edge_The exhibition within the Cities on the edge

dokładnie to miejsce, w którym boleśnie przenikają się dwa światy: ten rzeczywisty, nieuchwytny świat wykluczonego ze społeczeństwa człowieka z innego obszaru kulturowego, oraz wyobrażony świat gry, jaką prowadzi Skiba z sobą samym i z widzami. Ubierając maskę o rysach, w których można by dostrzec podobieństwo do afrykańskich tubylców, performer podaje jednocześnie w wątpliwość dosłowność kategoryzacji rasowej. Maską bowiem, niczym w afrykańskich rytuałach plemiennych, pełni tutaj rolę magiczną, sprawiając, że Piotr Skiba przestaje na czas performansu być Piotrem Skibą, a staje się szaleńcem błakającym się po betonowym osiedlu Kosmonautów. Zapamiętane przez niego gesty „prawdziwego” bohatera tego spektaklu są skrupulatnie powtarzane i odtwarzane. Niepokój wzbudza jednak nie tylko samo jego zachowanie; gumowa maska zasłania prawdziwą twarz, nie ma tu więc miejsca na osobistą ekspresję, sztuczność podkreśla teatralny wymiar performansu, na który nabierają się przypadkowi świadkowie działań człowieka, będącego nikiem, mogącego być każdym. Jego obecność w tej przeżartej przewidywalnością rzeczywistości wzbudza podejrzenia, wydaje się śmieszna. Być może właśnie poprzez skupienie się na tak nieprzystającej do warunków naszego kraju postaci, w sposób dosadny Skibi udało się ukazać sytuację marginalizacji, która może mieć wymiar uniwersalny. Intrygujący przy tym jest fakt, że niedługo po tym, jak artysta postanowił wcielić się w zagadkową postać Murzyna, on sam zapadł się pod ziemię – zupełnie jakby artysta przejął jego tożsamość. Pozostaje więc pytanie: kto tak naprawdę kradnie tutaj *show* i komu?

Tytuł filmu *Man, that Negro stole my show!* to słowa, jakie miał wypowiedzieć po wyborze Baracka Obamy na prezydenta USA w 2008 roku David Hammons, artysta afroamerykański pochodzący z Haarlemu. W tekście

Piotra Stasiowskiego możemy przeczytać, że również *V.D.O.P.* nawiązuje swoją *trashową* estetyką do realizacji Hammonsa *Phat Free* z 1995 roku. Hammons w wideo pierwotnie zatytułowanym *Kick the Bucket* przechadza się po ciemnych uliczkach metropolii, kąpiąc wiadro, tymczasem Skiba czyni obiektem swojego zainteresowania „głowę” – połączenie zdjętej już maski i uciętego od bluzy kaptura. Oczywiście jest też tutaj odwołanie do pracy Hammonsa zaprezentowanej podczas wystawy *Fresh Hell* (Palais de Tokyo, Paryż, 20.10.2010–16.01.2011). *In the Hood* to nic innego jak powieszony na ścianie, usztywniony drutem kaptur od bluzy, pozbawiony zawartości. Jak widać, Skiba prowadzi otwarty dialog z Hammonsem i wcale tego nie ukrywa, co można uznać za pewną wartość w świecie nadprodukcji, gdzie artyści, wbrew zdrowemu rozsądkowi, silą się na oryginalność. Działania Hammonsa, zakorzenione w rzeczywistości Stanów Zjednoczonych, nadal pozostają jednymi z bardziej interesujących w kontekście walki o równość społeczną. Tymczasem Skiba wpada na pomysł, aby podobną strategię zastosować w miejscu, które wydawać się może co najmniej absurdał: przecież Polska to kraj czystości rasowej, tutaj nie ma żadnych odchyśleń od zdrowej „normy”, a już na pewno nie ma miejsca dla Murzynów... Skiba idzie w zaparte i poświęca prawie rok życia eksploracji rzeczywistości, z jaką zmierzył się jeden jedyny bezdomny Murzyn, który jakimś cudem znalazł się we Wrocławiu (*notabene*, „miejscu spotkań”). Pisząc o tym, nie mogę uwolnić się od wrażenia, że gdzieś nad tym całym projektem słychać złośliwy chichot artysty, który w zawołowany wprawdzie, lecz dość czytelny sposób nagrywa się z polskiej ksenofobii.

W wideo *Vulgar Display of Power* widzimy artystę kopiącego murzyńską głowę pozbawioną ciała. Ta jednak, odbijając się od muru, powraca

nieustannie, nie dając o sobie tak łatwo zapomnieć. Stygmatyzacja, bo to słowo przychodzi mi na myśl jako pierwsze, to coś, czego nie można się pozbyć ot tak, gdyż staje się ona częścią tożsamości. Mimo że następuje dekapitacja, maska nadal pozostaje w tym samym miejscu, jest integralną częścią „oderwanej głowy”, która również znalazła się w muzeum jako smutna pozostałość po egzekucji. Można by rzec, że nie dochodzi tutaj do „epifanii twarzy”, która, zdaniem Emmanuela Lévinasa, jest drogą do człowieczeństwa.

Skiba przeszedł długą drogę od swoich pierwszych wielkoformatowych czarno-białych obrazów, aby stać się artystą eksperymentującym na gruncie performansu i wideo. Jego realizacje sytuują się w obszarze, gdzie przeintelektualizowanie ustępuje miejsca czarnemu humorowi, jakże jednak dalekiemu od banału i dosłowności. Artystyczne wygłupy w *V.D.O.P.* to rodzaj postmodernistycznego *freak-show*, celowej farsy, której świadkowie zostają wystawieni na próbę własnej ciekawości i wrażliwości. Jego działania, choć niejednokrotnie ordynarne, mają też w sobie pewną poetyckość oraz zawierają pierwiastek idealizujący – jakąś irracjonalną wiarę w to, że poprzez zepsutą do szpiku kości sztukę można przemycić system wartości, który nie wymaga zbyt wielu gier teoretycznych.

Magdalena Zięba

Lilia Kalinowska, *Tapeła*, (fragment) instalacja site-specific, 2013 / BWA Tarnów

RÓŻA JEST RÓŻĄ

BWA Tarnów

kuratorki: Ewa Łączyńska-Widz, Jadwiga Sawicka

13.10–24.11.2013

Przygotowana przez tarnowskie BWA wystawa *Róża jest różą* jest ciekawą próbą połączenia twórczości „profesjonalnej” z „nieprofesjonalną”, ale też zmusza do postawienia kilku, nawet kłopotliwych pytań.

To kolejna wystawa z cyklu *Czego oczy nie widzą, tego sercu nie żal*

wpisującego galerię w lokalność, próba opowiedzenia przy pomocy sztuki współczesnej o dziedzictwie Tarnowa i jego okolicy (pierwsza wystawa z tego cyklu dotyczyła tarnowskiego okresu Tadeusza Kantora; kolejne będą odnosiły się do obecności Romów i Żydów na tym terenie). Ewa

Łączyńska-Widz i Jadwiga Sawicka spróbowały w niej pogodzić bardzo różne perspektywy i doświadczenia: Felicję Curyłową z Yayoi Kusamą, Ilariona Daniluka „Zeneka” z Walterem Pfeifferem, a punktem wyjścia dla wystawy stał się fenomen podtarnowskiego Zalipia.

Wątkiem łączącym twórczość zgromadzoną w BWA są kwiaty. One też stały się swoistym znakiem rozpoznawczym zalipiańskich malarek. Zarówno sam motyw, jak sięgnięcie po twórczość ludowych artystów (przede wszystkim kobiet, ale też malował Jan Szlosek) nie są oczywiste. „Dla mnie zalipiańskie kwiaty początkowo były najmniej istotne, nawet trochę przeszkadzały... – zaznacza Jadwiga Sawicka w rozmowie zamieszczonej w publikacji towarzyszącej wystawie. – Narzucały mi się skojarzenia z Cepelią, z pamiątkami, z ludowością przeznaczoną na eksport”.

Problematyczne jest to, w jakim kontekście umiejscowić dziś twórczość ludową, a nawet adekwatność określenia do zjawisk, które ono opisuje. Podkreśla to Maria Poprzęcka we wspomnianym już tomie: „Sztuka ludowa – coś, piękne i słuszne jest kulturowanie tradycji, takich jak w Zaliptu. Ale to już tylko świadome, dokonywane za sprawą etnografii przedłużanie tradycji, która bez tego by przepadła”. I dodaje: „Prawdziwa sztuka ludowa, czyli to, co jest produkowane na potrzeby »ludu« i przez »lud«, czyli społeczeństwo masowe, kupowane, to kolorowa chińszczyzna na odpustach i bazarach”. Skojarzenie z Cepelią, o którym wspomina Jadwiga Sawicka, nie jest zatem bezzasadne (choć sam fenomen Cepelii jest niesłusznie lekceważony i postonowany).

Malunki z Zaliptu i innych wsi zostały dostrzeżone przez Władysława Hickla. On to w relacji opublikowanej w XII tomie „Ludu” (1906) pierwszy opisał twórczość kobiet z regionu Powiśla. *Róża jest różą* pokazuje ten fenomen, ale w samym BWA znalazło się zaledwie kilka przykładów tamtejszej twórczości. Jej kontynuacją była natomiast ekspozycja w tamtejszym Muzeum Etnograficznym (o ile ktoś zadał sobie trud, by tam się wybrać) oraz książka przedstawiająca poszczególnych artystów i samo Zaliptie, także rozmaite jego społeczne i kulturowe uwikłania.

„Od nikogo się nie uczyłam malować”, „Mama mnie nie uczyła”, „Malowałam, naśladując siostry” – to tylko kilka wypowiedzi zebranych w latach 1980–1981 przez Aleksandrę Jackowską i przypominanych dziś przez BWA. To fascynujący materiał pokazujący, co działo się w Zaliptu w czasach PRL-u, m.in. proces konstruowania ludowości – twórczość z tego okresu również znalazła się na wystawie.

Wypowiedzi tamtejszych malarek dobrze pokazują zmiany, jakie zachodzą pod wpływem wpisywania tej twórczości w instytucjonalne ramy. „Dawniej malowano od formy, ale kiedy nastąpiła sztuka ludowa, to już zaczęto malować od ręki” – wspomina Maria Wnęk. Szczególne znaczenie miała organizacja specjalnych konkursów na najpiękniej pomalowaną zagrodę. Początkowo nieregularnie (pierwszy w 1948 roku), a po 1963 roku corocznie. „Gdyby [ich] nie było [...], to bym malowała, ale tylko w jednym mieszkaniu dla swojej przyjemności. [...] Nawet bym powiedziała, że gdyby te konkursy nie były z wynagrodzeniem, to ta sztuka w ogóle by nie istniała” – zaznacza Janina Kruk. Z kolei Zofia Bochenek podkreśla, używając dzisiejszego języka, ich funkcję emancypacyjną: „Dawniej to jeszcze pyskowali na to malowanie, że to niepotrzebne, że to wstyd. Później, jak zobaczyli, że to się podoba, że wycieczki zagraniczne przyjeżdżają, żeby oglądać, to już zmądrzeli i się podoba”.

Zalipiańska twórczość szybko stała się przedmiotem badań etnografów i zaczęła podlegać procesom muzealizacji. Teraz Ewa Łączyńska–Widz i Jadwiga Sawicka wpisały to malarstwo w kontekst sztuki współczesnej. *Róża jest różą* to kolejny przykład podejmowanych ostatnio prób zmiany statusu twórczości amatorskiej czy nieprofesjonalnej, czego spektakularnym przykładem było *Palazzo Enciclopedico* Massimiliano Gioniego (nie pierwszy raz w dziejach sztuki zresztą). Na głównej ekspozycji ostatniego

weneckiego Biennale dzieła Fischliego & Weissza, Bruce’a Naumana czy Richarda Serry znalazły się obok m.in. rysunków szamanów z Wysp Salomona i wykonanych przez amerykańskich więźniów, starych figurek wotywnych czy podszytych podejrzaną erotyką lalek autorstwa Jamesa Mortona Bartletta. Gioni szukał źródeł sztuki w tym, co irracjonalne, nie do końca poznane. W marzeniach, obsesjach, halucynacjach. W chorobie. Z kolei na tarnowskiej wystawie pokazano obsesyjne i mające zapewne swe źródła w chorobie niewielkie rysunki Edmunda Monsiela, który ściśle pokrywał figurami i znakami kartki, a czasami jedynie skrawki papieru.

Patrząc na te prace, a także na malunki i wycinanki zalipiańskich twórców, na wyhaftowane przez ukraińskiego hipisa Jana Laszkiewicza ozdobne motyle czy wybrane przez Jana Grykę przykłady dzieł artysty samouka „Zenka”, można zadać pytanie, czy nie zbliżamy się zbyt blisko do idei dawnej *kunstkamery*, kolejnego gabinetu osobliwości. Czy nie dokonuje się tu jakiegoś nadużycia, a nawet aktu symbolicznej przemocy?

Przemysław Chodań w tekście o wystawie publikowanym w „Obiegu” zauważył: „I choć nie było to zapewne intencją organizatorów, wyszło na to, iż kobieta kobiecie nierówna”. Stawiając przy tym zarzut, że artystki ludowe pokazano jako jedynie upiększające „niedoskonałą rzeczywistość”, zaś twórcy nieludowi nadal przynależą do kultury wysokiej. Wystawa zatem „może być krytykowana jako hierarchizująca i przemocowa” – podkreślał.

Czy „wyjęcie” tej twórczości z szufladki „etnografia” musi koniecznie oznaczać manipulację? Malarki z Zaliptu zajmowały się upiększaniem (a nie np. ujawnianiem konfliktów klasowych), ale też owe malowanki zmieniały ich status społeczny i ekonomiczny.

Ewie Łączyńskiej–Widz i Jadwidze Sawickiej udało się znaleźć cechę wspólną dla tych wszystkich twór-

ców: potrzebę dekorowania. A kwiatowe malunki (tak często wyśmiewane, bo to takie sztampowo kobiece) okazują się nie całkiem niewinne. Nie powinno się też zapominać, że kwiaty przez wieki były jednym z ulubionych motywów podejmowanych przez malarki, nie tylko amatorki, ale profesjonalnie działające, poczynając od martwych natur Marii van Oosterwijk, Rachel Ruysch czy pracującej w I połowie XIX wieku w Warszawie Henryki Bayer po przywołaną na wystawie Georgię O'Keeffe (martwe natury, podobnie jak portrety, były gatunkiem chętnie wybieranym przez malarki, bo pozwalały one na przekroczenie tradycyjnych ról). Na wystawę w tarnowskim BWA można spojrzeć jako na opowieść o przekroczeniu konwencji i ról.

Wystawa *Róża jest różą* stawia problem *decorum* i jego przełamania. Wbrew konwencji i dominującym sądom estetycznym. Zalipskie malunki były podważeniem klasycznych zasad (lub ich zignorowaniem). Adam Bartosz pisząc o zagrodzie Stefanii Łączyńskiej w Zaliptu, podkreśla, że w niej było pomalowane wszystko. Brak umiaru charakteryzuje rysunki Monsiela i dekoracje autorstwa „Zenka”. Same dekoracje kwiatowe często zamieniają się w ornament. W ornamentalne kształty układają się warstwy farby na obrazach Jadwigi Sawickiej z cyklu *Róże* (2013). Zastosowane powtórzenie w wierszu Gertrudy Stein – „Róża jest różą, jest różą, jest różą” (to z niego zaczerpnięto tytuł wystawy) – nadaje temu wersowi niemalże ornamentalny charakter.

Instalacją *Tapeta* (2013) Lili Kalinowskiej znalazła się poza galerią, w sieni jednej z kamienic przy ul. Wąłowej. Artystka pokryła część ściany monochromatyczną tapetą z motywem kwiatowym, następnie ozdobiła ją malowanymi gałązkami róż. Kwiaty są niesforne, wychodzą poza tapetę, wpelzają na inne części pomieszczenia. Kalinowska połączyła dwa

sposoby dekorowania: dominujące w miastach mechanicznie produkowane tapety i ręcznie malowany ornament. Weszła w rolę tej, która upiększa, jakby chciała podkreślić niedocenianą funkcję pełnioną często przez kobiety. „Czy malując kwiaty, można być artystą radykalnym?” – to pytanie postawił Jan Gryka, pisząc o twórczości Ilariona Daniluka. Jednak tak.

Są też na wystawie inne prace. *Mała Alicja* (2001) Moniki Sosnowskiej to cztery pokoje o układzie amfiladowym. Każdy z nich jest coraz mniejszy. Wszystkie pomieszczenia zostały pokryte dekoracjami z epoki wiktoriańskiej. Powstał fragment dawnego mieszczańskiego wnętrza, ale sama przestrzeń została zaburzona przez zastosowane przez Sosnowską przeskalowania. Nawiązując do słynnego fragmentu z opowiadania Lewisa Carrolla, autorka stworzyła pracę niepokojącą, skrywającą tajemnicę.

Walter Pfeiffer sfotografował młodego mężczyznę w chwili, w której wacha on różę (bez tytułu, 2005/2009). Na jego ciele można dostrzec kolejne, tym razem wytatuowane kwiaty. Chłopak na fotografii jawnie uwodzi. Jest obiektem do podziwiania. Z kolei Maurycy Gomulicki na terenie tarnowskiego Parku Strzeleckiego ustawił *Melancholię*, zainspirowaną znanym miedziorytem Albrechta Dürera. Artysta zaczerpnął z niego niezwykle wielościan. Wykonana przez niego rzeźba mieni się wieloma kolorami. Zmienia się wraz ze zmianami pogody, ale też punktu widzenia oglądającego. Bywa purpurowa, to znów szmaragdowozielona lub turkusowa. Ołowiana lub złota. Praca Gomulickiego wciąż. Wciąż pokazuje swe inne oblicze.

Poetyka kampu, ludowe malunki, niemalże biologiczne formy (instalacja Pauliny Dębosz), obrazy, filmy wideo, fotografie. Może zbyt wiele jak na jedną wystawę. Wszystko to jednak udało się ułożyć we frapującą opowieść o pasjach, lękach,

a nawet pożądaniu. Ewa Łączyńska-Widz przyznała, że myślała o „międzydyscyplinarnych migracjach – małych i większych”, o wyprawie „sztuki współczesnej do świata sztuki ludowej”. Nie wiem, czy najbardziej szczęśliwa była podróż, której zapis pokazano na wystawie: przewiezienia obrazu *Malarka* Poli Dwurnik do zagrody Felicji Curyłowej, najsłynniejszej z zalipskich malarek. Nie można wątpić w uwielbienie dla twórczości tamtejszych kobiet, z tak wielkim patosem deklarowane przez Dwurnik. Jednak samo umieszczenie w chłopskiej chacie obrazu miało trochę arogancki (i niestety komiczny) wydźwięk. Jednak w samym BWA udało się doprowadzić do spotkania twórczości, która z reguły umieszczana jest w odrębnych przegródkach.

Piotr Kosiewski

SŁAWOMIR ELSNER, *PANO-RAMA 2013*

Rondo Sztuki, Katowice
w ramach XXII Festiwalu Ars Cameralis
22.11.2013–22.01.2014

Jak mają się do siebie Henri Matisse, malarstwo materii, Andy Warhol i hiperrealizm? Możemy nie odpowiadać na to źle postawione pytanie, za to ze zdziwieniem zauważyć, jak wszystkie wymienione tradycje działają w dzisiejszej sztuce na przykładzie wystawy *Pano-rama 2013* w katowickim Rondzie Sztuki prezentującej najnowsze prace Sławomira Elsnera. Dziwimy się, bo związany z Górnym Śląskiem artysta efektownie – efektywnie też – spaja w twórczości właściwie cały XX i XXI wiek, a jednak zostaje przy tym w orzeźwiający sposób aktualny i współczesny.

Wielooobrazowy cykl *Panorama* z 2006 roku udowadnia, że dialog z tradycją nie musi być obciążającym, przykrym obowiązkiem. Obok obrazu przedstawiającego Pabla Picassa w pracowni możemy zobaczyć prawie abstrakcyjne malarstwo architektury czy kiczowaty wizerunek sarny. Przy bezpośrednich nawiązaniach do klasyki mamy więc też spojrzenie na Instagram czy Facebook, na których jeszcze niedawno roiło się od jeleńniowatych. Obrazy po secesyjnemu konturowe dopełniają dzieła z wyraźną dominacją plamy i koloru. Jeszcze innym rodzajem jest malarstwo przypominające hiperrealistyczne płótna Łukasza Korolkiewicza. Gdyby nie brzmiało to jak zarzut, można by opisać wystawę słowem „postmodernizm” z uwagi na miks wszystkiego ze wszystkim, cytowanie tradycji, ale przy zastrzeżeniu, że to cytat mocno ironiczny i pastiszowy. Tak należy chyba też rozumieć zderzenie wielości wątków podejmowanych przez Elsnera, którego twórczość nie wyróżnia właściwie tematów, nie buduje skoncentrowanej narracji, ale wybiera raczej momenty. Zwiedzanie *Pano-ramy*

2013 przypomina trochę oglądanie filmów „na momentach”, zatrzymywanie się na szczególnie intensywnych fragmentach przy pominięciu całej większej historii, w której są zanurzone. Parcelacja rzeczywistości w malarstwie Elsnera mówi coś, co wydaje się bardzo dzisiejsze – typowe dla czasów You-Tube czy seriali. Jeśli artysta maluje posąg gigantycznego Buddy albo w malarstwie reprodukuje fotografię, to nie dlatego, że interesuje się filozofią Wschodu i historią mediów wizualnych, ale raczej traktuje je jak szczególnie pobudzające momenty, „zdarzenia wizualne” – jak chciałby Nicholas Mirzoeff.

Może właśnie też dlatego *Pano-rama 2013* ma w sobie coś z obrazoburstwem, ponieważ nawet nietykalni mistrzowie spełniają tu funkcję marionetek, jak chociażby wspomniany Picasso przedstawiający swoje obrazy. Ikonoklastyczny gest Elsnera najdosadniej wyraża niezatytułowana praca z 2013 roku – duża powierzchnia przypominająca billboard, z którego częściowo zdarte zostały nawarstwiające się plakaty. W jego centrum bezpośrednio zacytowany został *Taniec* Henriego Matisse’a z 1910 roku, po bokach inne jeszcze sceny z historii malarstwa, ale coraz mniej czytelne. Elsner w swojej pracy powtarza gest fowisty i tworzy pracę pulsującą twórczą energią i – może – radością. Jest w tej zabawie coś z dziecięcej beztroski, ale jednocześnie zdradza ona co innego. Im bliżej pracy się znajdujemy, tym mniej wyraźne stają się elementy figuratywne i tym bardziej koncentrujemy się na materialności, która jest w jakiś sposób fascynująca, ale również odpychająca, brzydka, nieporządna. Zdarte fragmenty budzą skojarzenia

z podstawowymi bolączkami polskich krajobrazów: zaśmiecaniem przestrzeni wizualnej kolejnymi warstwami reklam wielkoformatowych. Praca Elsnera może jednak pokazywać symboliczną afirmację takiego stanu rzeczy i możliwe twórcze wykorzystanie wizualnego chaosu; artysta zachęca, aby przyjrzeć się temu śmietnikowi, bo być może znajdują się tam wartościowe rzeczy. Tym samym niezatytułowane dzieło staje się bardzo trafną metaforą dyskusji (czy może częściej – próby jej nawiązania) na temat kształtu wizualności przestrzeni publicznej i prób jej kontrolowania, która cały czas jest dziś aktualna.

Estetykę śmieci Elsner przywołuje też w cyklu *Populaire* składającym się z „niekompletnych” obrazów, z których artysta wyrwa części (zazwyczaj środki, pozostawiając boki obrazu). Nieprzypadkowo na co najmniej dwóch takich dziełach powraca erotyzm – na jednym widzimy bowiem seks trojga ludzi, na drugim z kolei nogi kobiety leżącej w dość szerokim rozkroku. Najważniejsze elementy seksualnej narracji są oczywiście wyrwane, a same akty bardziej zasugerowane. A jednak przecież tym dziełom niczego nie brakuje, właśnie tak wyglądają, brak kluczowego elementu jest od początku wpisany w obraz. Mimo to nie sądzę, by były to prace o pornografii – wydaje się, że w *Populaire* chodzi bardziej o tęsknotę za w jakiś sposób utraconym seksem, który cały czas jest odroczone, istnieje gdzieś obok. W ciekawy sposób pisała o tym Marta Kosińska, komentując filmy Andy’ego Warhola i dopatrując się w tym odsuwaniu seksu gestu kontestacji. Wchłonięty przez dyskurs humanistyki pod koniec lat



nieco przerażający – na zawołanie pojawiające się uśmiechy albo, przeciwnie, poważne twarze uświadamiają, że z widowiska i sztuczności nie ma i nigdy nie było wyjścia. Może więc paradoksalnie strategia momentów Elsnera okazuje się uczciwsza niż wszelkie próby konstruowania spójnych narracji? Tylko co z tą praktyką, jeśli śmietnik z perspektywy czasu okaże się pusty?

Aleksander Kmak

60. seks stał się nie tyle nudny, co banalny, zwyczajny, rozczarowujący – stracony. To samo właśnie interesuje Elsnera w pustym geście przerywającego przedstawienia seksu – ale przecież i tak wszyscy wiemy, co powinno się znajdować w środku obrazu.

Wystawę dobrze podsumowuje *Idol* z 2008 roku: prawie zupełnie czarny obraz, rozświetlony tylko jasną plamą imitującą blask reflektora skierowanego na przysłoniętą jeszcze kurtynę. Dobrze jednak wiemy, że napięcie i oczekiwanie udzielające

się widzowi przed obrazem nie zostaną zaspokojone – w tym sensie obraz jest nieprzenikniony, jednocześnie narracyjny i zawieszony w beczasowej pauzie. Taka też wydaje się mniej więcej twórczość Elsnera – uwodząca dopracowaniem wizualnym, humorem i zaczepnym stosunkiem do widza, ale jednocześnie niedająca żadnej z obiecanych rozkoszy, zdystansowana, wręcz chłodna. Nawet cykl *Zdjęć weselnych* z 2002 roku, pozornie bardzo zabawna praca z nieco spreparowanymi tytułowymi fotografiami, wydaje się po dłuższym namyśle

YAN TOMASZEWSKI

MUZEUM REPRODUKCJI

Galeria Asymetria, Warszawa
23.11.2013–3.01.2014

Kameralna wystawa Yana Tomaszewskiego w Galerii Asymetria składa się z trzech reprodukcji rzeźb Mieczysława Szczuki oraz wyświetlanego na tablicy filmu, w którym Tomaszewski naśladując go, wspina się na Zamartłą Turnię, aby spaść w przepaść w uprzęży alpinistycznej.

Inspiracją dla tych działań stały się zdjęcia zaginionych abstrakcyjnych rzeźb Szczuki pierwotnie opublikowanych w magazynie „Dźwignia” (dwa z nich wiszą na ścianach obok rzeźb), redagowanym przez samego artystę. Chodzi o charakterystyczne dla niego *Konstrukcje przestrzenne* (1922) o ściśle konstruktywistycznym rodowodzie, komponowane strzeliście z płaskich brył geometrycznych z drewna połączonych łańcuchami lub obudowanych ażurowymi metalowymi elementami.

Yan Tomaszewski poza tym, że jest artystą, jest również historykiem sztuki. I ten instrumentalny, zdystansowany sposób traktowania przeszłości charakterystyczny dla każdego historyka widać doskonale w *Muzeum Reprodukcji* w Asymetrii. Nie uwzględniając politycznego wymiaru twórczości Szczuki (konotacji konstruktywizmu z ówczesną polityką i komunizmem), posługuje się wizerunkami jego rzeźb jak wyrwanym z kontekstu cytatem. A następnie używa go w geście powtórzenia.

Działając na pograniczu sztuki konceptualnej i *performance'u*, Tomaszewski poszukuje w ten sposób bergsonowskiej *élan vital*, czyli witalnej siły konstruktywizmu. Jej duch materializował się według niego szczególnie w osobie Szczuki: prospołecznego artysty i taternika jednocześnie. I tutaj po raz drugi ujawnia się instrumentalny sposób traktowania tym razem samej postaci artysty. Tomaszewski jako autor

doktoratu o konstruktywizmie staje się w ramach *Muzeum Reprodukcji* aktorem po to, by móc przeżyć czy wyobrazić sobie, jak to jest działać dzięki *élan*.

Ta strategia ma sens dla jego pracy, ponieważ pomaga lepiej poczuć kontekst przeszłości, o którym przyszło mu pisać. Niestety, to zbyt osobista i hermetyczna narracja, aby mogła obronić się jako temat wystawy.

Muzeum Reprodukcji zdecydowanie pozostawia niedosyt. Zabrakło w nim próby zbudowania nowego kontekstu dla Szczuki. Innego niż odautorski punktu odniesienia. A przecież na tym polega idea *appropriation art*, na którą między wierszami powołuje się Tomaszewski. Na wyjmowaniu dzieła z jednego kontekstu i wkładaniu w inny, nowy kontekst oraz stawianiu pytania o wytworzoną przy pomocy owego przesunięcia wartość dodaną.

Tymczasem Tomaszewskiemu zależało wyłącznie na odrobieniu pracy domowej. Wyszedł z założenia, że samo powtórzenie jest już dostatecznym przesunięciem. Albo użycie współczesnych śrub czy fragmentów blachy zamiast oryginalnych z epoki. Jeśli ten test na fotograficzną zgodność czemukolwiek służy, to tylko temu, aby dowieść, że sztuka Szczuki pozostaje niezmiennie elegancka i opiera się upływowi czasu (w przeciwieństwie do czerstwej konwencji *appropriation art*).

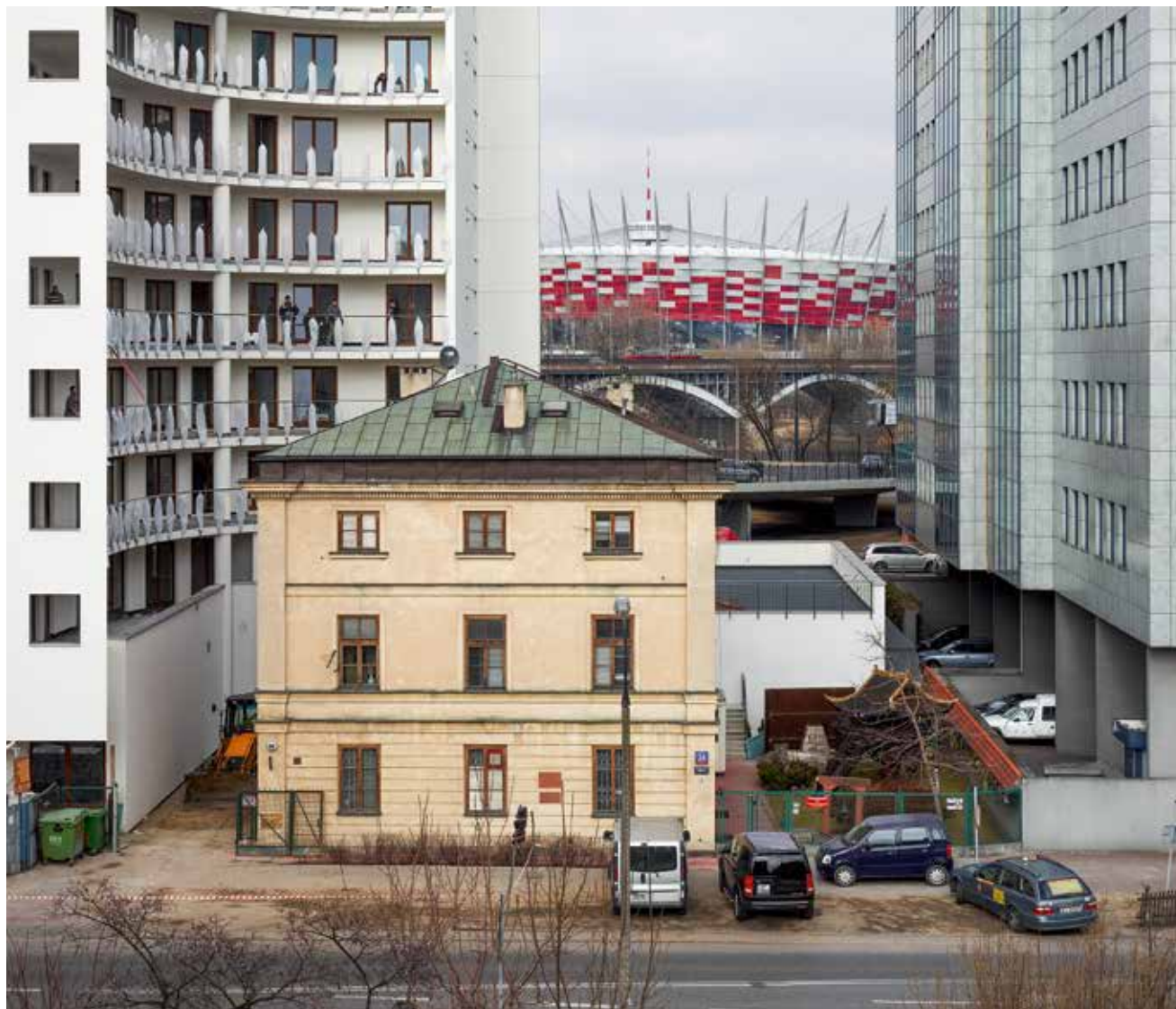
I chyba główną zaletą tej wystawy jest właśnie to, że afirmuje estetykę konstruktywistyczną. Rzeźby Szczuki są świetne kompozycyjnie i przez to piękne. Wykonanie rzemieślnicze wysiłku odtworzenia ich zdecydowanie się opłaciło: aż chce się je oglądać z każdej strony i dotykać gładkich, trójkątnych powierzchni. Przy okazji

można poczuć też, że ich strzeliste, ażurowe kształty mają w sobie tę samą zadziorną energię, co słynny propagandowy plakat El Lissitzkiego *Czerwonym klinem uderz w białych* z 1920 roku.

Muzeum Reprodukcji zaszkodził również fakt wykorzystania postaci artysty-konstruktywisty w kontekście sztuki konceptualnej. To najgorszy z możliwych pomysłów. U źródeł konstruktywizmu leżała przecież krytyka sztuki dla sztuki. Niestety efekt powtórzeń wykonanych przez Tomaszewskiego jest dokładnie tym, przeciw czemu walczyli twórcy tamtego nurtu, czyli: pustym, oderwanym od rzeczywistości „normalnego życia” gestem.

Nie wspominając już o tym, że spadanie w przepaść, symbolicznie powtarzające śmierć Szczuki, w uprzęży alpinistycznej ujmuje działaniom Tomaszewskiego powagi i radykalności nawet w obrębie przyjętej konwencji. Można zacząć się zastanawiać, czy przypadkiem nie chce przeżywać *élan* zbyt bezpiecznie. Nie twierdzę oczywiście, że powinien być dać się zabić. Sądzę tylko, że wybór akurat tego zdarzenia, w kontekście jego zamierzeń artystycznych, wypada po prostu mało wiarygodnie.

Anna Diduch



Jakub Czerwicz, Zachłoność, 2013. Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

ARCHITEKT: DEMIURG CZY PODWYKONAWCA? **FESTIWAL WARSZAWA W BUDOWIE 5**

Muzeum Historyczne m.st. Warszawy
 kuratorzy: Tomasz Fudala, Stefanie Peter
 13.10–8.12.2013

Architektura była w 2013 roku bez wątpienia najpopularniejszym tematem debat. Choć mniej mówiono o samych budynkach, wiele uwagi mediów, aktywistów, organizacji i fundacji czy zaangażowanych obywateli i obywaterek pochłaniały kwestie estetyki terenów

zurbanizowanych, zarządzania miastem, przestrzeni publicznej i odpowiedzialności za nią, partycypacji społecznej, opieki nad zabytkami i ochrony dziedzictwa współczesności, styku deweloper-władza lokalna i in.

Zespół Muzeum Sztuki Nowoczesnej zachęcał do dyskusji o przestrzeni „zanim to się stało modne”, bo już w 2009 roku. Organizowany przez MSN festiwal Warszawa w Budowie od początku istnienia służył refleksji na temat miasta. Choć pierwotnie

miał koncentrować się wokół zagadnień związanych z projektowaniem, szybko okazało się, że potrzeby są znacznie większe – dyskurs poszerzono o kwestie urbanistyczne, ekonomiczne i socjologiczne. W 2013 roku organizatorzy festiwalu zajęli się rolą architekta w procesie kształtowania miasta.

W powszechnym mniemaniu architekt to albo mało lotny producent projektów domów katalogowych czy chodzący na pasku dewelopera „podwykonawca”, albo wielki, sławny, zagraniczny starchitekt, o którego zainteresowanie walczą wszystkie miasta. Pierwszych krytykuje się za produkcję architektonicznej tandety, drugich czci bez względu na efekt ich pracy. Architektów oskarża się o szpetotę polskich miast, traktując ich niczym demiurgów, zastawiających kraj bryłami, będącymi emanacją ich ego.

Odbývająca się pod hasłem *Zawód: Architekt* piąta edycja Warszawy w Budowie miała na celu obalenie mitów związanych z tym zawodem oraz poszukanie odpowiedzi na pytanie, czym w rzeczywistości zajmuje się architekt, jaka jest jego rola społeczna i etyczna odpowiedzialność, jaki ma wpływ na wygląd i funkcjonalność współczesnego miasta.

Jak co roku najważniejszym elementem festiwalu była wystawa, tym razem nietypowo zorganizowana w siedzibie Muzeum Historycznego m.st. Warszawy. Ponadto w ramach festiwalu odbyło się kilkadziesiąt wydarzeń – debat, wykładów, pokazów filmów i wizyt w pracowniach architektonicznych. Wszystkie one jednak stanowiły tło dla naładowanej wiedzą ekspozycji, która – jeśli tylko włożyło się w to nieco wysiłku – pomagała zrozumieć wiele zależności, kształtujących współczesny rynek architektoniczny, a także zdobyć wiedzę historyczną.

Ekspozycja została podzielona na dwie części. Jedną stanowił opis architektonicznej rzeczywistości po 1989 roku, drugą – rekonstrukcja zorganizowanej w 1938 roku wystawy

Warszawa wczoraj, dziś, jutro, prezentującej dokonania i plany na przyszłość stolicy odrodzonego państwa. Za pomysł zestawienia ze sobą tych dwóch światów kuratorowi wystawy, Tomaszowi Fudale, należą się gratulacje. Refleksję na temat obecnej, najczęściej krytykowanej jakości przestrzeni Warszawy w XXI wieku poszerzył on o czasy mitologizowane i idealizowane, o epokę, którą dziś często przedstawia się jako „raj utracony” – o dwudziestolecie międzywojenne. Jak się okazało, w tamtym okresie architektura była w dużym stopniu narzędziem propagandowym, miała służyć budowaniu wizerunku modernizującego się, silnego, nowego państwa. Instytucje publiczne w znaczący sposób wpływały na rynek budowlany, a co za tym idzie na estetykę i jakość przestrzeni, a wiele z tych działań podporządkowane było celom politycznym i „marketingowym”. Swobodę działania architektów ograniczał narzucający swoją wizję publiczny zleceniodawca, konieczny był też wybór między postawą awangardową, społecznikowską czy „patriotyczną” (projektowanie w stylu narodowym). To propagandowa rola architektury w latach międzywojennych w interesujący sposób koresponduje z budownictwem po 1989 roku, które wyzwolone z ograniczeń systemu władzy stało się symbolem nowych czasów – emanacją młodego kapitalizmu, objawem zachłyśnięcia się wolnością i dość powierzchownie rozumianą nowoczesnością. Estetyka współczesnej części wystawy – komiksowo zbudowane plansze (proj. Czosnek Studio), wstawione w nowoczesną i stylową scenografię (proj. 137Kilo) – doskonale odzwierciedliła chaos współczesnej architektury, rozdartej pomiędzy krzykliwe „nowoczesnością” a zbyt chyba mało cenioną elegancją i stosownością.

Mówi się, że wszyscy Polacy znają się na polityce i medycynie; od 2013 roku można mówić, że znają się również na architekturze – tak

chętnie o niej debatują. Twórcy festiwalu Warszawa w Budowie stworzyli bazę edukacyjną, która dała szansę podnieść te dyskusje na nieco wyższy, bardziej merytoryczny poziom. Bo lektura plansz współczesnej części wystawy, choć wymagała czasu i skupienia – dała szansę na zrozumienie zawłości rynku architektoniczno-inwestycyjnego w Warszawie drugiej dekady XXI wieku. W czytelny sposób przedstawiono tu skomplikowany system zależności, przepisów, regulacji, w których musi odnaleźć się każdy architekt, chcący zbudować choćby niewielki dom jednorodzinny.

O ile w okresie międzywojennym architekci niejako skazani byli na służbę władzy, na wypełnianie „narodowej” misji modernizacji odrodzonego państwa, o tyle dziś funkcjonować muszą w rynkowej, choć nie do końca prawnie uporządkowanej rzeczywistości. Czy zrozumienie wcale niełatwej sytuacji i roli współczesnych architektów ma znaczenie dla poprawy jakości naszej przestrzeni? Chyba tak, bo może winnych obecnego stanu rzeczy zaczniemy szukać gdzieś indziej?

Anna Cymer

WOJCIECH BĄKOWSKI

WYSTAWA PRAC: „PRZEGLĄD WIDOKÓW”, „MAPA CZUWANIA”, „ODNALEZIENIE SIEBIE”

Galeria Stereo, Warszawa
15.11–21.12.2013

Tytuł nowej wystawy Wojciecha Bąkowskiego w Galerii Stereo to czysta tautologia: *Wystawa prac: „Przegląd widoków”, „Mapa czuwania”, „Odnalezienie siebie”*. Taki wybór ma wagę merytoryczną: sygnalizuje, że pokazywanych prac nie wiąże żadna zasadnicza idea, że nie budują one żadnej narracji, którą można streścić chwytliwą frazą; to raczej wolne atomy, zgrupowane w jednym miejscu i czasie, bo akurat – tak to odczytuję – skumulowała się ich odpowiednia ilość. Już sam fakt, że istnieją – że powstały – to wystarczający powód, aby je pokazać.

Nie wiem, czy trafnie interpretuję. Być może przykładam do tego tytułu zbyt dużą wagę, być może to jedynie element strategii Stereo, która konsekwentnie odrąbuje kolejne retoryczne (i wizualne) „ozdobniki” rozmywające zasadniczą funkcję galerii – pokazywanie sztuki (o pułapkach tego modelu pisałem szerszej w drugim numerze „Szumu”). Prawdopodobnie tak, bo prace Bąkowskiego coś jednak spaja. Dowiadujemy się tego z tekstu kuratorskiego, gdzie już w pierwszym zdaniu czytamy, że „wszystkie prace łączy zredukowana do modelowych przedstawień kwestia funkcjonowania człowieka w przestrzeni i pytanie o to, w jaki sposób świadomość bycia w świecie kształtuje dźwięk”. Dalsza część tekstu sugeruje, że idzie tu o elementarne fizjologiczne odczucia, „relację między wzrokiem a słuchem”, „sytuacje synestetyczne”, że to rzecz o „jaźni zanurzonej w przestrzeni zewnętrznej”. Czytam to i czytam... i dochodzę do wniosku, że tym razem również szkic kuratorski powinien zostać odrąbany. Odejdźmy więc od

zbędnych ozdóbek i przyjrzyjmy się samemu dziełu.

Najpierw wniosek ogólny. Na *Wystawie prac...* zabrakło tego, co czyniłoby sztukę autora *Filmów mówionych* równocześnie intensywną i oszczędną: nawiasu, niedopowiedzenia, skazy. Wcześniej Bąkowskiemu udawało się balansować na cienkiej granicy, która oddziela powagę od patetyczności. Prace pokazane w Stereo już ją przekraczają – miało być serio, bywa pocieszenie. Jak w „synestetycznej” instalacji, której cztery elementy – dwa głośniki na bocznych ścianach i reflektor oraz plazma z winiowskim wygaszaczem ekranu na wprost – miały, jak rozumiem, odpowiadać oczom i uszom. I już nawet nie wiem, czy to *Mapa czuwania* czy *Odnalezienie siebie*, wiem jedynie, że wniosek z tej pracy jeden: czasem w uszach piszczy, a czasem słychać kojący szum fal i śpiew delfinów; czasem wali po oczach, a czasem nie; czasem słońce, czasem deszcz. Z kolei film *Przegląd widoków* to chyba – zakładam – wizualizacja bezbrzeżnej nudy. Udało się znakomicie: obraz jest nieznośny, to idealna ilustracja „artystycznej dłużyzny”. Gdyby zrobił go student intermedii, zginąłby marnie. Ale nawet tu, kiedy znamy wcześniejsze prace WSB, nie ma się czego chwycić. „Spacery, jakie artysta odbywa, obejmują zarówno miejskie chodniki, jak i zawite ścieżki myślenia. W końcu to żadna różnica” – czytamy w opisie wystawy. Mhm... I w końcu ściana, która jest ścianą, jest ścianą, jest ścianą – obwieszającą to na głos, i to z głośników, żeby nie było wątpliwości. Mogła być

skrajna asceza, oszczędność środków, dojście do krańców – wyszło dojście do ściany. Własnej poetyki. *Wall, wall, wall...* I jeszcze jedno: tytuły prac Bąkowskiego, kiedyś wyraziście, zapadające w pamięć, dziś rysują się zgoła pretensjonalnie. Podobnie jak powtarzane nieustannie „no”.

Jak zauważył Wojciech Albiński, WSB to pewna figura, sceniczno-artystyczny konstrukt – do bólu konsekwentny, budowany z całą świadomością. Publiczność i krytyka niczego nie kocha bardziej, niż artystów kompletnych, dysponujących powtarzalnym zestawem rekwizytów, a nawet – to ważne! – charakterystyczną *fizis*. Bąkowski stworzył od A do Z nie tylko samego siebie – on w konsekwencji stworzył też recepcję swojej osoby, czytaj: swojej twórczości. Krytyka „przeczytała” go bezbłędnie, czyli tak jak chciał. Stąd jedni ekscytują się białymi skarpetkami, a drudzy się z nich podśmiewają. Tańczą, jak im zagrano. *Tertium non datur*. Jednak, kreując postać artysty totalnego, Bąkowski postawił wszystko na jedną kartę. A ta właśnie się odwróciła – to, co dawało poczucie bliskości i swojskości, zaczyna irytować. Powtarzalność gestów, rekwizytów i figur, która sugerowała, że mamy do czynienia nieledwie z ceremoniałem, zaczęła jawić się (przynajmniej mnie) jako przewidywalny wodewilowy spektakl. Aura tajemniczości, która zwyczajowo otacza poetów mroku, rozwiała się, odsłaniając jedynie koturny. Kto wie, czy w ostatnim czasie wszyscy nie przedawkowaliśmy Bąkowskiego.

Artysta często odwołuje się do poetyki utworów Mirona Białoszewskiego,

jednak najnowsza twórczość lidera Niwei jest właściwie całkowicie wypłukana z wisielczego, groteskowego humoru, z jakichkolwiek jaśniejszych pasm. Tymczasem to zbawienny składnik: podobnie jak w utworach autora *Mylnych wzruszeń*, który wiedział, że bez odpowiedniego dystansu dramat łatwo staje się kiczem. Również – a może przede wszystkim – dramat egzystencji eksplorowany, jak się zdaje, przez Bąkowskiego. Zniknęły także, co akurat zrozumiałe, drapieżność, chropowatość i świat przedstawiony pierwszych *Filmów mówionych*. Ale w nowych pracach nie ma już też formalnego wyrafinowania późniejszych obiektów dźwiękowych, nie ma dezynwoltury kolejnych filmów, ich magnetycznej aury. *Przechowywanie wyjaśnień, Cafe wszystko, Piękno, Wielkie chcenie czy Brak dostępu promieni* – w kontekście prac pokazywanych w Stereo jawią się jako niedoścignione wzory. A film *Ściana* z wystawy *Jest tylko to, co widać* (CSW Zamek Ujazdowski, 2010) przewyższa najnowszą ścianę kilkakrotnie.

Twórczość WSB to wzorcowy przykład artystycznej ewolucji: naturalnej, owocującej coraz dojrzalszymi pracami, płynnej, ale przecież trzymanej w ryzach. Tutaj nie sposób mówić o wyraźnych cięciach, nagłych woltach i przyspieszeniach. To był, można powiedzieć, progres zbyt doskonały. Być może dlatego prace z wystawy w Stereo wyraźnie odcinają się od wcześniejszych realizacji – obok nich postawiłbym chyba tylko piekielnie nudne, manieryczne *Przedstawienia problemów* (2013), i minoderyjną, rozwleczoną – choć ze świetnymi momentami – *Budowę dnia* (2013) – filmy pokazywane ostatnio na *British British Polish Polish*. To, co było siłą Bąkowskiego – wyrazista fraza, monotony rytym, prostota wyrazu – tutaj zamieniło się niemalże w egzaltację. Na tej samej wystawie wyświetlano jednak również znakomite *Pogorszenie widzenia* z tego samego roku: obrazy mroczny, zwięzły i pomysłowy.

Jestem daleki od tego, żeby ogłaszać tu jakieś schyłki czy wyczerpania. Nie czas wyrokować, próbka ciągle jest zbyt mała, zresztą takie procesy nie zachodzą nagle, z minuty na minutę, z dzieła na dzieło. Jednak z pewnością Bąkowski jest w ciekawym – i chyba ważnym – momencie swojej drogi. Jest już twórcą mainstreamu w najszerszym sensie tego słowa, a jego prace – rozpoznawalną marką z certyfikatem jakości. Taki artysta zawsze będzie miał fanów, a przy stole krytyków w TVP Kultura będziemy słyszeć głośnie cmoknięcia i widzieć porozumiewawcze spojrzenia „wta jemniczonych”. „Ach, co za znakomity Bąkowski...!”. Oczywiście, powtarzalność, zastęgnięcie w wypracowanych formułach – to los niemal każdego artysty – tym pewniejszy, im bardziej wyrazisty to twórca. A jednak dziwi, że Bąkowski, wytrawny przecież artysta estradowy (piszę to bez ironii), który czaruje publiczność za pomocą gołej żarówki, nie wyprzedził tego momentu, nie wyslizgnął się jakoś. (Nawiasem: taki sam problem ma inny artysta – który – jest – figurą – artysty, czyli Oskar Dawicki; taki sam, tyle że na odwrót). Ale, być może, Bąkowski zdaje sobie sprawę z pułapki, w której się znalazł. Mogą świadczyć o tym opisywane tu filmy. Głos artysty-narratora jest już tu miękki, naturalny, niemal ciepły, daleki od charakterystycznej wystudiowanej buty znanej z wcześniejszych obrazów. To dobra decyzja, dzięki niej Bąkowski staje się bardziej człowiekiem, a mniej sceniczną figurą; mniej samego siebie gra, a bardziej sobą jest. Tyle, że tym razem nie ma czego grać. Z najnowszych prac WSB bije zmęczenie, czy może lepiej – znużenie, stupor, apatia. Jakby ktoś odciął od Bąkowskiego życiodajne płyny. Jakby mu się nie chciało, jakby skapitulował. Jasne, taki stan może zaowocować sztuką przejmującą, prawdziwą do kości (znowu kłania się Białoszewski!). Ale w tym wypadku nie zaowocował. I nawet jeśli uprzeć się, że *Wystawa prac...* jest fotografią obecnego stanu

umysłu artysty, to nie jest to zdjęcie udane. Może jednak nie warto pokazywać wszystkich prac, które ostatnio powstały – może to nie jest optymalny pretekst do organizacji wystawy. No.

Jakub Banasiak

KRZYSZTOF WODICZKO

PRZEJŚCIE 1969–1979

Fundacja Profile, Warszawa
19.12.2013–8.02.2014

Na wystawie *Przejście 1969–1979* poznajemy innego Krzysztofa Wodiczkę. Nie klasyka zaangażowanej sztuki społecznej, ale twórce stawiającego osobiste pytania, używającego swojego ciała jako materiału pracy. Wreszcie wieloznaczny erotyzm – obecny często w niepokojących zestawieniach ze śmiercią czy stratą – казалby widzieć w Wodiczce prekursora sztuki nieheteronormatywnej w Polsce, zwłaszcza że przecież mówimy o czasie głębokich zmian kulturowych (1969–1979), które nawet jeśli nigdy w całości nie przedostały się za żelazną kurtynę, były też tu szeroko dyskutowane. Szczególnie dwie prace dają się czytać według queerowego klucza – potwierdza to możliwą wywrotowość wystawy, na której w dużej mierze zignorowano mit Wodiczki jako klasyka sztuki współczesnej.

Symboliczne ściągnięcie Wodiczki z cokołu w pewien przewrotny sposób dobrze koresponduje z kształtem tej skromnej skądinąd wystawy – czy mogłaby być zresztą inna,

podejmując takie zadanie? Dlatego też w Profilach pokazano zaledwie parę prac, z których najbardziej „monumentalną” jest makieta z rekonstrukcją *Przejścia* (pracy z 1972 roku, która dała tytuł całej wystawie). Wystawie nie wychodzi to jednak na złe – do prezentacji konsekwentnie wybrano dzieła według przemysłowego, ale wcale niejednoznacznego klucza. Wodiczkę z lat 1969–1979 interesuje aktywna i uważna postawa wobec rzeczywistości i jej zmysłowa percepcja. Zebrane w Profilach dzieła nieraz zmuszają widza do namysłu nad własnymi zmysłami – i w doskonały sposób wpisane jest w nie ogromne zdziwienie, kiedy okazuje się, jak niewygodne jest świadome patrzeć i słuchać, jak bardzo nie-naturalne są te, mogłoby się wydawać, najpewniejsze bastiony naturalności w kulturze. W dosłowny sposób odnosi się do tego performatywne działanie z 1970 roku z użyciem *Przedmiotu do widzenia i słyszenia*: artysta rozdawał uczestnikom

tekturowe rulony i zachęcał do użycia ich jako instrumentu wspomagającego zmysły. Chociaż wszyscy pewnie dobrze to znamy z dziecięcych zabaw z innymi tego typu przedmiotami, jest w tej prostej pracy coś uderzającego i nieznośnego jednocześnie. W spisany „manifest” towarzyszącym dziełu (w Profilach możemy go znaleźć w każdym z rulonów) czytamy: „Przyjmij od nas przedmiot, który będzie przydatnym towarzyszem Twoich poszukiwań i stanie się symbolem Twojego widzenia i Twojego słyszenia”. Pompatyczne aż do przesady zdanie w ironiczny sposób dopowiada to biedne dzieło sztuki, którym staje się tekturowy rulon. Niemniej właśnie to napięcie między powagą a żartem odpowiada za to, że *Przedmiot do widzenia i słyszenia* działa – całkiem dobrze się bawimy, próbując słuchać i oglądać przez tuby, ale jednocześnie zdajemy sobie sprawę, że być może nie ma jednego naturalnego czy prawidłowego sposobu na odbieranie świata, a wszystko, co wydaje nam się wrodzone, jest wyuczonym nawykiem.

W pewien sposób rewersem tej pracy może być umieszczona na przeciwko powiększona reprodukcja fotografii z wizerunkiem Wodiczki. Twarz artysty jest przełamana – dzieło zawieszono w rogu pomieszczenia w ten sposób, że dwie strony obrazu przylegają do siebie pod kątem prostym. Powoduje to dziwne wrażenie, kiedy wszystko pozornie się zgadza, a jednak złamanie nie daje spokoju, czyni z twarzy artysty coś nie do końca rzeczywistego, wątpliwego. Przedstawiona została całość, ale mamy wrażenie pewnego rozczłonkowania. Po raz kolejny możemy powiedzieć

Odniesienia, 1976–2013 / Fundacja Profile



o strategii kwestionowania niezachwianej dotychczas w swojej pewności władzy wzroku, ale chodzi też o coś więcej. Przenikliwy wzrok złamanego Wodiczki działa jak wzrok aktora rzucony prosto w obiektyw kamery – jest w tym akcie coś z naruszenia nieprzekraczalnej granicy czwartej ściany, wzięcia w cudzość słów wszystkiego, co jest nam pokazywane, zaświadczenia, że to tylko spektakl. Tym sposobem artysta podejmuje dyskusję z wiarygodnością medium, twierdząc być może, że każde przedstawienie jest z gruntu umowne i naiwna byłaby wiara, że mówi nam jakąś – inną niż spreparowaną – prawdę. To chyba dość jasna zapowiedź późniejszych prac, zwłaszcza projekcji rzutowanych na pomniki czy budynki demaskujących ich stałe niedopasowanie do przestrzeni. Narożny autoportret tym różni się od nowszych dzieł, że jest wypowiedzią ostentacyjnie osobistą, utrzymaną w skali mikro, a tym samym też bardziej angażującą, nie tylko jesteśmy bowiem skonfrontowani z abstrakcyjnym medium, ale przede wszystkim z dziwną, zdeformowaną twarzą Wodiczki, sprowadzającą się do hipnotycznej przerwy pośrodku zdjęcia.

Najbardziej poruszające na wystawie okazały się dwie prace z 1972 roku: przeprowadzona z Włodzimierzem Borowskim i Janem Świdzińskim *Akcja w przestrzeni* oraz wspomniane już *Przejście*. Chociaż należy docenić rekonstrukcję tego ostatniego, wydaje się, że nie da się o nim mówić, nie doświadczać go na własnym ciele. *Przejście* było długim na dwadzieścia metrów wąskim korytarzem, na którego końcach zamontowano lustra w ten sposób, by idący miał przed oczami swoje własne plecy i niejako śledził samego siebie. Niemożność zobaczenia własnej twarzy pogłębia klaustrofobiczny wymiar niezwyklej pracy. Choć precyzyjnie i w dobrej wierze wykonana, widok makiety *Przejścia* do pewnego stopnia pozbawia je siły wyrazu, osłabia. Już bardziej su-

gestywne są fotografie, na których sam artysta znajduje się w korytarzu – mocnym kontrastem czerni i bieli oraz oddaniem niepokojącej, labiryntowej przestrzeni przypominają stylizowane filmy niemieckiego ekspresjonizmu. Mroczny charakter pracy uzupełnia bliski mu kontekst erotyzmu – zachowanie widza w *Przejściu* przywołuje skojarzenia z gejowskim *cruisingiem*, czyli wymianą spojrzeń między nieznanymi będącą preludium seksu. Nie przez przypadek w czasach poprzedzających gejowskie kluby i darkroomy *cruising* odbywał się w miejscach publicznych, takich jak dworce, przejścia podziemne, toalety czy parki. Osoba w *Przejściu* znajduje się w sytuacji uwodzenia, lecz jest ona jak wyjęta z koszmaru – z daleka nie wiemy, kto stoi przed nami, ale zauważamy, że wykonuje dokładnie nasze ruchy; to zachęta czy przestroga? Skazani na zawieszenie, nie jesteśmy w stanie ani go/jej dogonić, ani przed nim/nią uciec. Wodiczko w swojej pracy doskonale wyczuwa moment, w którym erotyzm spaja się z zagrożeniem, co staje się jeszcze ciekawsze, jeśli odczytamy to w kontekście równie ostrożnych, co ryzykownych praktyk podrywu w kulturze LGBTQ. W czasach włączania mniejszości w dyskurs publiczny temat śmierci i seksu jako dwóch stron tego samego doświadczenia jest jakoś szczególnie istotny, co zaświadczać może kolejny kontekst filmowy: wygrana w canneńskim konkursie *Un Certain Regard* dzieła Alaina Guiraudiego pt. *Nieznajomy nad jeziorem*.

Akcja w przestrzeni tylko podbudowuje tę interpretację. W działaniu tym Wodiczko, Borowski i Świdziński stają względem siebie w różnych pozycjach, w coraz to większych odległościach, i robią sobie nawzajem zdjęcia. I tak obserwujemy trzy serie po dziewięć fotografii artystów aż do momentu, w którym stają się oni niewidocznymi elementami pejzażu. Melancholijna praca jest doskonałym komentarzem do *Przejścia* – tutaj

też homoerotyczne napięcie między fotografującymi się mężczyznami nie zostaje ostatecznie rozładowane. Jeśli w *Przejściu* zlewało się z lękiem, w *Akcji w przestrzeni* kumuluje się ono w poczuciu straty, tęsknoty. Podobnie jak omawiany już autoportret, to też bardzo osobista wypowiedź, w której artysta posługuje się m.in. swoim ciałem jako medium, co w późniejszej jego sztuce będzie chyba jednak rzadsze.

Fundacji Profile można mieć za złe jedynie chybiony tytuł wystawy, sugeruje on bowiem pewną tymczasowość prezentowanych prac czy może nawet ich niedojrzałość. A właśnie to, co w tej wystawie najmocniejsze, to spojrzenie na wczesne lata działalności Wodiczki jako wartość samą w sobie, a nie wstecznie uświęconą późniejszymi sukcesami. Intymny charakter wystawy wynikający z prac automatycznie domagających się bardzo osobistego, bliskiego odbioru, sugerowałby może, że jest to „wejście” w Krzysztofa Wodickę, jakiego do tej pory nie mieliśmy okazji poznać.

Aleksander Kmak



YINKA SHONIBARE, MBE, *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 4.4 x 36 x 30 inches
© The Artist / Courtesy James Cohan Gallery, New York/Shanghai, fot. materiały GGM

YINKA SHONIBARE, WYBRANE PRACE

Gdańska Galeria Miejska 30.11.2013–12.01.2014
Muzeum Współczesne Wrocław 17.01–17.03.2014
kuratorka: Patrycja Ryłko

YINKA SHONIBARE MBE. WYBRANE PRACE I ESEJE O POSTKOLONIALIZMIE W POLSCE

red. Patrycja Ryłko
Gdańsk 2013

Zwycięstwo admirała Horacio Nelsona w bitwie pod Trafalgarem w 1805 roku przesądziło o tym, że Wielka Brytania stała się najsilniejszym imperium kolonialnym. W czasach Nelsona kto panował na morzach, dominował nad światem.

Yinka Shonibare, artysta brytyjski pochodzenia nigeryjskiego, od lat zajmuje się kolonialną historią swojego kraju. W pracach przywołuje czasy Imperium, niewolnictwa i polityki kolonizacyjnej. W instalacjach, fotografiach i pracach wideo ubiera swoich

bohaterów w stroje z epoki, uszyte z tkanin o barwnej kolonialnej historii, nazywanych potocznie afrykańskimi. Legenda mówi, że po tragicznej śmierci pod Trafalgarem ciało admirała Nelsona zostało schowane do beczki z rumem, by zakonserwować

je na czas podróży powrotnej do Anglii. Nieświadomi niczego marynarze zakradali się do ładowni i podpijali z tej beczki konserwujący rum. Trudno o bardziej trywialny koniec.

W wybranych przez kuratorkę Patrycję Rytko pracach pt. *Fake Deaths*, czyli *Obrazach symulowanej śmierci* Shonibare pochyla się nad śmiercią lorda Nelsona, największego na Wyspach Brytyjskich bohatera przełomu XVIII i XIX wieku. Na wystawie mamy pięć fotografii, które, niczym uchwycona na kliszy gra w ruchome obrazy, przedstawiają zainscenizowane współcześnie historie wielkich śmierci. Każde zdjęcie z serii odwołuje się do konkretnego dzieła malarstwa europejskiego. Jest *Śmierć poety Chattertona*, nawiązująca do słynnego prerafaelskiego obrazu Henry'ego Wallisa, *Śmierć Świętego Franciszka* na podstawie obrazu Bartolomé Carducho, *Śmierć Leonarda da Vinci w ramionach Franciszka* i pierwotnie malowana przez Francois-Guillaume'a Ménageota, *Satyra na romantyczne samobójstwo* na podstawie pracy Leonarda Alenzy y Niety czy *Samobójstwo* z obrazu Maneta. Prace te wiele dzieli: daty powstania, maniera, kraj pochodzenia autora, opowieść. Jednak łączy je idea malarstwa historycznego, w którym śmierć przeplata się w narracji z poświęceniem, heroizmem i wiernością ideałom.

W historii sztuki europejskiej niewiele jest przedstawień śmierci dowódcy brytyjskiej floty pod Trafalgarem. W epoce napoleońskiej temat śmierci żołnierza na polu bitwy był kanonem.

Yinka Shonibare w swoich fotografiach w miejsce głównych postaci z obrazów wstawia admirała Nelsona ubranego w strój uszyty z materiałów „afrykańskich”. W ten przewrotny sposób Shonibare daje Nelsonowi szansę na uwiecznienie jako herosa, godnego najlepszego malarstwa historycznego, a równocześnie obarcza go winą za kolonializm.

Oprócz pięciu wielkoformatowych fotografii w ciężkich złożonych ra-

mach, na wystawie prezentowany jest też film *Addio del Passato* – historia opłakiwania śmierci admirała przez jego żonę, Lady Nelson. Aktorka grająca żonę przechadza się po pustych pałacowych wnętrzach i wypielegnowanych ogrodach, śpiewając arię Violetty z opery *La Traviata* Giuseppe Verdiego. Aria ta jest ostatnim aktem, lirycznym pożegnaniem z przeszłością, wspomnieniem szczęśliwych dni i wielkiej miłości. Frances Nesbit (później Nelson) choć urodziła się na Karaibach, była biała. Shonibare w roli żony obsadził czarną aktorkę. Według historii podobno to nie żona, ale kochanka – Lady Hamilton – najbardziej rozpaczała po śmierci Nelsona. To ona była też wielką zwolenniczką niezwykle popularnej ówczesnie zabawy w ruchome obrazy, czyli żywe inscenizacje znanych przedstawień malarskich.

Ostatnim elementem tej wielowątkowej układanki jest rzeźba. To *Revolution Kid (fox girl)*, czyli *Dziecko Rewolucji (lisiczka)*. Postać odziana jest w sukienkę z kolorowych batików. Zamiast głowy ma lisi pysk, w jednej ręce trzyma telefon BlackBerry, w drugiej 24-karatową replikę pistoletu Kadafeiego. Jej atrybuty sugerują współczesne konotacje, a układ ciała dynamikę. Nawiązanie do Kadafeiego, wielkiego zwolennika zjednoczenia afrykańskiego, a zarazem brutalnego dyktatora, nie jest bez znaczenia. To rewolucja arabska zachwiała rządami wielu, między innymi Kadafeiego, którego żalosny koniec można było oglądać za pośrednictwem światowych mediów i internetu.

Użycie przez Shonibare telefonu BlackBerry nie jest przypadkowe. Telefony tej firmy i komunikator BlackBerry Messenger były wykorzystywane do komunikacji pomiędzy demonstrantami w wielu krajach. Sieć telefoniczna BlackBerry dzięki technologii szyfrowania wiadomości i utrudnionego namierzania urządzeń okazała się najbezpieczniejszym narzędziem podczas zamieszek i demonstracji.

I stała się problemem dla służb specjalnych, które chciały dotrzeć do przywódców wydarzeń.

Ta młoda lisiczka (lis jako symbol brytyjskości) to współczesna multi-kulturowa młodzież, bez przyszłości, pracy i pieniędzy. Młodzież, która w 2011 roku wyszła na ulice Londynu i rozpętała zamieszki. Młodzież, której nie obca jest broń ani współczesne media, *vide* BlackBerry. Lisiczka to symbol młodości, której brak perspektyw zarówno w krajach ogarniętych Arabską Wiosną, jak i w Turcji czy Wielkiej Brytanii.

Przy okazji wystawy Yinka Shonibare *Prace wybrane* powstał także rodzaj drukowanego przewodnika. Poszerza on wiedzę o postkolonializmie o kontekst sztuki nowoczesnej i współczesnej. W katalogu można przeczytać historię batików, tzw. Dutch wax textiles z bazaru w Johannesburgu, dowiedzieć się o podziale Afryki podczas konferencji berlińskiej 1884–1885 i konsekwencjach tego wydarzenia odbitych w twórczości Yinka Shonibare, Kaddera Attiego i Renzo Martensa. Można przeczytać o *Mischling*, dadaistycznym kolażu Hannah Höch i masce cyborga, a także o pierwszym polskim awangardowym performansie – *Wieczorze podtropikalnym białych Murzynów*, zorganizowanym przez warszawskich futurystów w 1919 roku. Dodatkowo w przewodniku znalazło się krótkie wprowadzenie do zagadnienia postkolonializmu na polskim gruncie oraz wizualny esej Janka Simona, zainspirowany okładkami przedwojennego magazynu „Morze”.

Wystawa Yinka Shonibare w Gdańsku i we Wrocławiu to wydarzenie. Rzadko do Polski sprowadzana jest sztuka światowej sławy artystów, aby zostać zaprezentowana poza warszawskim centrum. Wystawa *Prace wybrane* nie powinna zostać pominięta w podsumowaniach 2014 roku.

Katarzyna Szydłowska

ZBIGNIEW RYBCZYŃSKI

Atlas Sztuki, Łódź

kurator: Józef Robakowski

13.12.2013–2.02.2014

„Laureat Oscara nagle zwolniony”, „Zbigniew Rybczyński: artysta, który pozwał ministra” – krzyczały w październiku nagłówki gazet w związku z aferą wokół Centrum Technologii Audiowizualnych we Wrocławiu. W połowie grudnia na otwarciu swojej retrospektywnej wystawy w łódzkim Atlasie Sztuki Rybczyński komentując ilość przybyłych na wernisaż gości, powiedział, że nigdy nie pragnął być celebrytą. Niestety stał się nim w negatywnym znaczeniu tego słowa oraz z niewłaściwych powodów. Pod tym względem może uściśnąć sobie rękę z prezesem Camerimage – Markiem Żydowiczem, bohaterem innej (tym razem łódzkiej) afery polityczno-medialnej ze sztuką w tle.

Na pierwszy rzut oka patos narosły wokół Rybczyńskiego w kontekście CTA (duże pieniądze kontra ideały i uczciwość) rymuje się jakoś z podniosłością wypowiedzianych przez niego poglądów. Takich jak na przykład ten, że poziom obecnej cyfryzacji obrazów jest na poziomie druku przed Guttenbergiem. Czy odbierane jako wyniosłość porównywanie się do Leonarda da Vinci i idące za tym kreowanie się na XXI-wiecznego humanistę.

Wystarczy jednak porozmawiać z osobami związanymi z branżą filmową albo przejść się na któryś z wykładów artysty, aby zrozumieć, że ma on poważne argumenty, aby afiszować się ze swoją pewnością siebie i wszechstronnością. Rybczyński jest przede wszystkim praktykiem. Sam programuje i testuje na bieżąco własne teorie. Dlatego jego autorytet jako twórcy zawsze będzie wysoki. Nawet jeśli estetyka jego realizacji wypada dziś anachronicznie, a komputerowe grafiki wyglądają topornie, stanowiąc w pewien sposób antytezę do

„ładności”, jakiej oczekuje się od obrazów generowanych cyfrowo.

Na fali podkreślonej atmosfery skandalu ekspozycję w Atlasie Sztuki zaczęto automatycznie interpretować jako formę demonstracji: oto strącony ze stołka artysta walczy sztuką o sztukę – właśnie – i przy okazji o honor. Jeśli dodać do tego zapowiadaną emigrację Rybczyńskiego z Polski, to już mamy klasyczny żenujący polski grajdołek.

Ogólnie trąci to tabloidową przesadą. Mając jednak w myślach, że wystawa w Atlasie została pomyślana jako rodzaj wyrwkowej prezentacji drogi artysty oraz że chodziło w niej głównie o wyeksponowanie zaplecza teoretycznego i pokazanie wysiłku intelektualnego, jaki stoi za każdym z projektów, trudno nie oglądać tej retrospektywy ze współczuciem.

W pierwszej sali (na prawo od wejścia) pokazano oscarowe *Tango* obudowane licznymi rysunkami koncepcyjnymi do jego choreografii. Znalazły się tutaj również obrazy stereoskopowe symulujące realne ludzkie widzenie oraz projekty nowego gmachu wrocławskiego CTA. Wszystko to koresponduje z fragmentem obszernej kolekcji starodawnych rycin ze zbiorów artysty. Grafiki i mapy wiszą na prawie całej wysokości ściany (lekką licząc prawie 4 metry) i naprzeciwko *Tanga* właśnie, jakby dumnie podkreślając tradycję, której ów film ma być przedłużeniem.

Kontemplowanie zasobów tej sali budzi respekt dla metody twórczej Rybczyńskiego, czyli docierania do sedna zagadnień technicznych, które później służą artystycznej kreacji, ale nieuchronnie prowadzi do melancholii i tęsknoty za (lepszą) przeszłością.

Inaczej sytuacja ma się z prezentowanymi w sali obok wielkoformatowymi

malarskimi kolażami-postulatami Rybczyńskiego mówiącymi o potrzebie ujednolicenia obiektów do kamer albo nowej geometrii dla komputerowego renderingu. Zamiast śmiało sugerować kierunek, w jakim powinna zmierzać technika, a wraz z nią sztuka, mimowolnie stawiają pytanie o to, czy plany artysty dojdą do skutku. Bez instytucjonalnego podparcia jego pomysły wydają się bardziej poetycko-fantastyczne niż realne.

Renoma Rybczyńskiego to pewien monolit. Z jednej strony utworzony z pamięci o jego nowoczesnym myśleniu o animacji w latach 70. i 80. (o czym przypomina retrospektywa w Atlasie Sztuki). Z drugiej składający się z pewnego kodeksu szlachetnego myślenia o sztuce, postępie oraz moralnej roli współczesnego artysty.

Dotychczas ten romantyzm się broił. Był pociągający, bo Rybczyński sam był wcieleniem takiego typu twórcy mocno osadzonego w rzeczywistości. Dlatego jego bezpardonowe zwolnienie budzi zwyczajny niesmak. Tym bardziej, że jak zwykle poszło o pieniądze, zamiast o sztukę czy o idee.

Punktem kulminacyjnym atlasowej ekspozycji jest ustawiony pomiędzy obrazami-manifestami boks zawierający trójwymiarową reprodukcję z fragmentem obrazu *Adam i Ewa* Lucasa Cranacha Starszego. Instalacja, która jest żywym dowodem na możliwości nowej, opracowanej przez Rybczyńskiego perspektywy sferycznej, stała się symbolicznym komentarzem do jego nowego położenia. W boksie można przez specjalne okulary, jak w *camera obscura*, obejrzeć tę samą przestrzeń na dwa różne sposoby: w perspektywie sferycznej i zniekształconej linearnej. I podobnie Rybczyński w jakimś sensie stał się

ofiara zmiany perspektywy (z twórczej-pozytywnej na medialną-negatywną), która zniekształciła chwilowo jego wizerunek.

Rybczyński ma pozycję, która pozwoli mu na kontynuowanie pracy nawet poza Polską, zakładając, że jednak wyjedzie. CTA mogło być, obok warszawskiego Platige Image (gdzie powstała np. *Katedra* Bagińskiego) ośrodkiem refleksji nad animacją cyfrową i jej wykorzystaniem nie tylko komercyjnym, ale i artystycznym. I nie chodzi nawet o porównywanie tych dwóch miejsc, tylko o różnorodność w myśleniu o ruchomych, cyfrowych obrazach. Bez Rybczyńskiego i stojącej za nim historii ta różnorodność będzie uboższa.

Anna Diduch

BIENNALE PERFORMA 13

Nowy Jork
1–24.11.2013

Performance to znaczy obiad, czytanie na głos, wizyta w zoo, podsłuchiwanie architektury i wiele innych rzeczy, z których składał się program Performy 13 w Nowym Jorku. Niniejszy tekst stanowi bardzo subiektywny wybór 10 wydarzeń z niezwykle bogatego programu, z którego w przeciągu trzech tygodni zrealizowanych zostało dziesiątki wykładów, prezentacji, *performance'ów* oraz parę spektakularnych produkcji teatralnych.

Pogranie podzielony został na kilka wątków. Część historyczną poświęcono surrealizmowi, a jej duchowym patronem był Fernando Arrabal. Po raz pierwszy zrealizowano *Pawilony bez ścian* (nawiązanie do koncepcji pokazów narodowych w czasie weneckiego Biennale), w ramach których prezentowano sztukę polską oraz norweską. W programie Performy 13 znalazła się również performatywna retrospektywa Bena Pattersona (jednego ze współtwórców ruchu Fluxus) oraz długo oczekiwane premiery: Cally Spooner, Joan Jonas, Jérôme'a Bela i zupełnie nowe realizacje, m.in. Alexandra Singha, Rashida Johnsona, Ryana McNamara, Floriana Heckera, Subodha Gupty, Rosa Barba, Eddiego Peake'a, Raqs Media Collective, Marian Vitale i wielu innych.

1. Co łączy Woody'ego Allena, Charlesa Raya, mitologię, kosmologię i wizjonerskie karykatury Honoré Daumiera? *The Humans* Alexandra Singha to podróż bogata w cytaty z Biblii, mitologii greckiej, kultury popularnej oraz historii sztuki. Długo oczekiwane przedstawienie teatralne będącyhybrydą musicalu oraz *commedia dell'arte* powstawało przez ponad rok. Centrum Sztuki Witte de With w Rotterdamie zamieniło się w permanentne studio, gdzie odbywały się seminaria naukowe, wykonywano

szkice, rzeźby, maski, projektowano niezwykle kostiumy... Jak napisał New York Times: „*The Humans* ma swoje wznoszenia i upadki, ale wciąż jest najważniejszym wydarzeniem Performy 13”. W Londynie właśnie trwa wystawa poświęcona projektowi, warto też sprawdzić, czy *performance* pojawi się na Festiwalu w Awinionie.

2. Syreni śpiew, czyli o tym, że głos może pełnić funkcję oryginalnego instrumentu. Program poświęcony emisji głosu i jego szczególnym właściwościom powstał jako prezentacja *Norweskiego Pawilonu bez ścian*. W ramach tego niezwykle projektu zrealizowano między innymi *performance* Tori Wrânes – nieobliczalnej performerki, która do współpracy zaprasza śpiewających *a cappella* rowerzystów. Artystka potrafi też śpiewać, zwisając do góry nogami oraz fruwając pod sufitem na linach. Ludzki głos staje się tutaj tworzywem rzeźbiarskim. W czasie *performance'u* pt. *Everyone got something great*, słowa piosenki deformuje gigantyczny sztuczny język, który wyrasta z ust Tori. Zabawne i poruszające. Powoduje dreszcze.

3. O sposobie czytania Karla Holmqvista można powiedzieć tylko jedno: ekscentryczne, ale działa. Zupełnie proste teksty zawsze czyta z podobną manierą, czyli w tonie patetycznej i monotonnej recytacji. Tekst pełni rolę niezwyklej partytury. Publiczność przez ponad godzinę siedziała jak zahipnotyzowana. (Wieczór zatytułowany: *To Breathe is Not Enough* w ramach *Norweskiego Pawilonu bez ścian*).

4. Musical z kolekcją w tle, czyli Cally Spooner i *And You Were Wonderful, on the Stage. Performance* o tragikomicznej formie w wykonaniu 18 śpiewaczek *a cappella* ubranych

w uniformy zaprojektowane specjalnie na tę okazję. Mieszą się tutaj wątki zainspirowane życiem codziennym oraz kulturą popularną, pojawiają się Beyoncé, Barak Obama i Lance Armstrong. Dekorację sceniczną dla *performance'u* stworzyła XX-wieczna kolekcja obrazów w National Academy Museum. Musical zakończył wielki finał na klatce schodowej.

5. Życie wśród zwierząt. Publiczność nowojorska uwielbia *stand-up comedy* i wieczory, podczas których opowiada się historie, nieważne jakie. Każdy z gości ma kilka minut i wyznaczony temat. Tym razem program poświęcono nowojorskiej faunie. Publiczność usłyszała mrożące krew w żyłach historie o jadowitych kobrach, tygrysach i aligatorach przetrzymywanych w mieszkaniach komunalnych. W ramach wieczoru wystąpiła również ekscentryczna performerka Pat Oleszko, która pojawia się w przestrzeni publicznej w przebraniu kurczaka. Gwiazdą programu była jednak Aki Sasamoto i jej zabawna opowieść o komarach. Japońska artystka znana jest z niezwykłych instalacji, które jednocześnie tworzą scenografię dla *performance'ów* pełnych absurdalnych historii opowiedzianych za pomocą obiektów. (W ramach projektu Van Alen Institute zorganizował również wycieczki do nowojorskiego zoo oraz spotkania z hodowcami zwierząt).

6. Teatr bez aktora. Gabriel Lester (który zabłysnął jedną z najciekawszych instalacji prezentowanych w czasie zeszłorocznego Biennale w Wenecji) w swoim przedstawieniu *Super-Sargasso Sea (phantom play #1)* usunął ze sceny aktorów. Wzruszająca historia o miłości i śmierci wyrażona bez słów, a jedynie za pomocą teatralnych środków, takich jak: scenografia, światła i dźwięk. Świetne ćwiczenie dla wyobraźni i bardzo pomysłowa choreografia. Na koniec zabawna wizja życia pozagrobowego.

7. Jedzenie jako *performance*, czyli obiady u Subodha Gupty. Gotował sam artysta. Doskonałe, wspaniale

podane jedzenie serwowane w towarzystwie sztuki. W jadalni Gupta stworzył instalację z indyjskich naczyń kuchennych (jego *spécialité de la maison*).

8. Naga prawda. Okrzyknięty brutalnie szczerem *Disabled Theater* Jérôme'a Belą jest wydarzeniem samym w sobie. *Performance* prezentowany również w czasie dOCUMENTA 13 został zrealizowany z niepełnosprawnymi aktorami z Teatru Hora. Precz z nudnym teatrem tańca, gdzie bez końca prężą się na scenie pięknie umięśnione ciała! Czas na nagą prawdę.

9. *Polski Pawilon bez ścian*. W przeciwieństwie do Norwegów postawiliśmy na różnorodność, dlatego program polski nie miał określonego profilu. W jego ramach zrealizowano tygodniowy *performance* Radka Szlagi, Konrada Smoleńskiego i Daniela Szweda, z gościnnym udziałem Deana Spunta z grupy NoAge, performatywną retrospektywę Akademii Ruchu (z wykładem Joanny Warszy), program performatywny Cricoteki, wykład Karola Radziszewskiego, projekt Pawła Althamera oraz instalację dźwiękową Katarzyny Krakowiak. Performa patronowała również indywidualnej wystawie Agnieszki Kurant w Sculpture Center, gdzie premierę miało kilka nowych prac, m.in. film *Cutaways* z Charlotte Rampling, Abem Vigodą oraz Dickiem Millerem w rolach głównych. Praca jest efektem imponującego *researchu* na temat bohaterów filmowych, którzy w procesie produkcji zostali całkowicie usunięci z fabuły.

Działania Akademii Ruchu pod artystycznym kierownictwem Wojciecha Krukowskiego odwoływały się do historycznych korzeni polskiego *performance'u*. Zmiana kontekstu ujawniła zupełnie nowy potencjał ich sztuki. Bardzo dużo pozytywnych emocji wzbudziła praca Katarzyny Krakowiak zainstalowana na jednym z oddziałów nowojorskiej poczty. Tym razem artystka „podsluchiwała” jeden z największych opuszczonych

budynków na Manhattanie. Wciąż można tutaj wysłać przesyłkę, jednak poczta czekając na całkowitą przebudowę, czasy świetności ma już za sobą. W czasie Performy, w samym sercu Brooklynu powstała niezwykła rzeźba stworzona kolektywnie przez Pawła Althamera, jego rodzinę i przyjaciół. *The Queen Mother of Reality* zbudowana z tego, co można znaleźć na nowojorskich ulicach (której powstawaniu towarzyszył szereg celebracji w Biba Performa) zapowiada spektakularną retrospektywę artysty w nowojorskim New Museum, która będzie trwać od lutego do kwietnia 2014 roku.

10. Czy możliwa jest choreograficzna interpretacja Internetu? Na koniec przedstawienie Ryana McNamara, wyróżnione nagrodą Malcoma McLarena podczas wielkiego finału Performy 13. Interesujący koncept, ale podobno rozczarowujący efekt. Niestety nie widziałam.

Performa jest jednym z największych na świecie Biennale poświęconych *performance'owi*, które inspirowa i pobudza wyobraźnię. Eksperymentuje się tutaj na definicjach, zapraszając do współpracy artystów wizualnych, którzy na co dzień nie zajmują się „żywą sztuką” (*life art*). Poszerzanie granic bywa odświeżające, chociaż organizatorom czasami trudno zapanować nad organiczną naturą festiwalu.

Joanna Zielińska

W

S

K

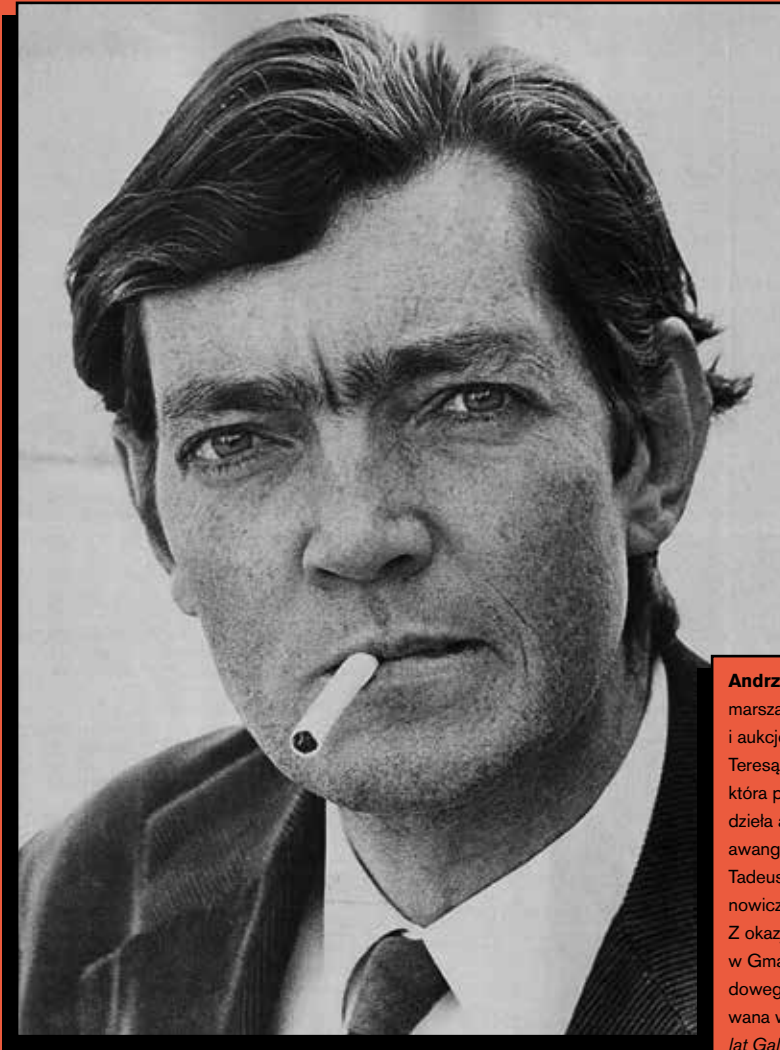
A

Z

A

N

E

**Andrzej Starmach (ur. 1953)**

marszałek, historyk sztuki, kolekcjoner i aukcjoner. Od 1989 roku wraz z żoną Teresą prowadzi Galerię Starmach, która prezentuje przede wszystkim dzieła artystów powojennej polskiej awangardy (m.in. Jerzy Nowosielski, Tadeusz Kantor, Magdalena Abakanowicz) oraz artystów zagranicznych. Z okazji dwudziestolecia istnienia galerii w Gmachu Głównym Muzeum Narodowego w Krakowie została zorganizowana wystawa *Kolekcja. Dwadzieścia lat Galerii Starmach*. Laureat Paszportu Polityki dla kreatora kultury (2002), uhonorowany Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski (2009).

JULIO CORTÁZAR

1. MILION
2. BITWA O ADDIS ABEBE
3. RIO BRAVO
4. VILLA DEI MISTERI
5. STARCK
6. OBYWATEL KANE
7. CASTELLUCCIO
8. FOIE GRAS
9. GRA W KLASY
10. PANNA MŁODA ROZEBRANA PRZEZ SWYCH KAWALERÓW, JEDNAK