

wernisaż:
11.07.2014

wystawa:
12.07—
—24.08.
2014



**NAD
RZEKĄ,
KTÓREJ
NIE MA**



TERESA GIERZYŃSKA

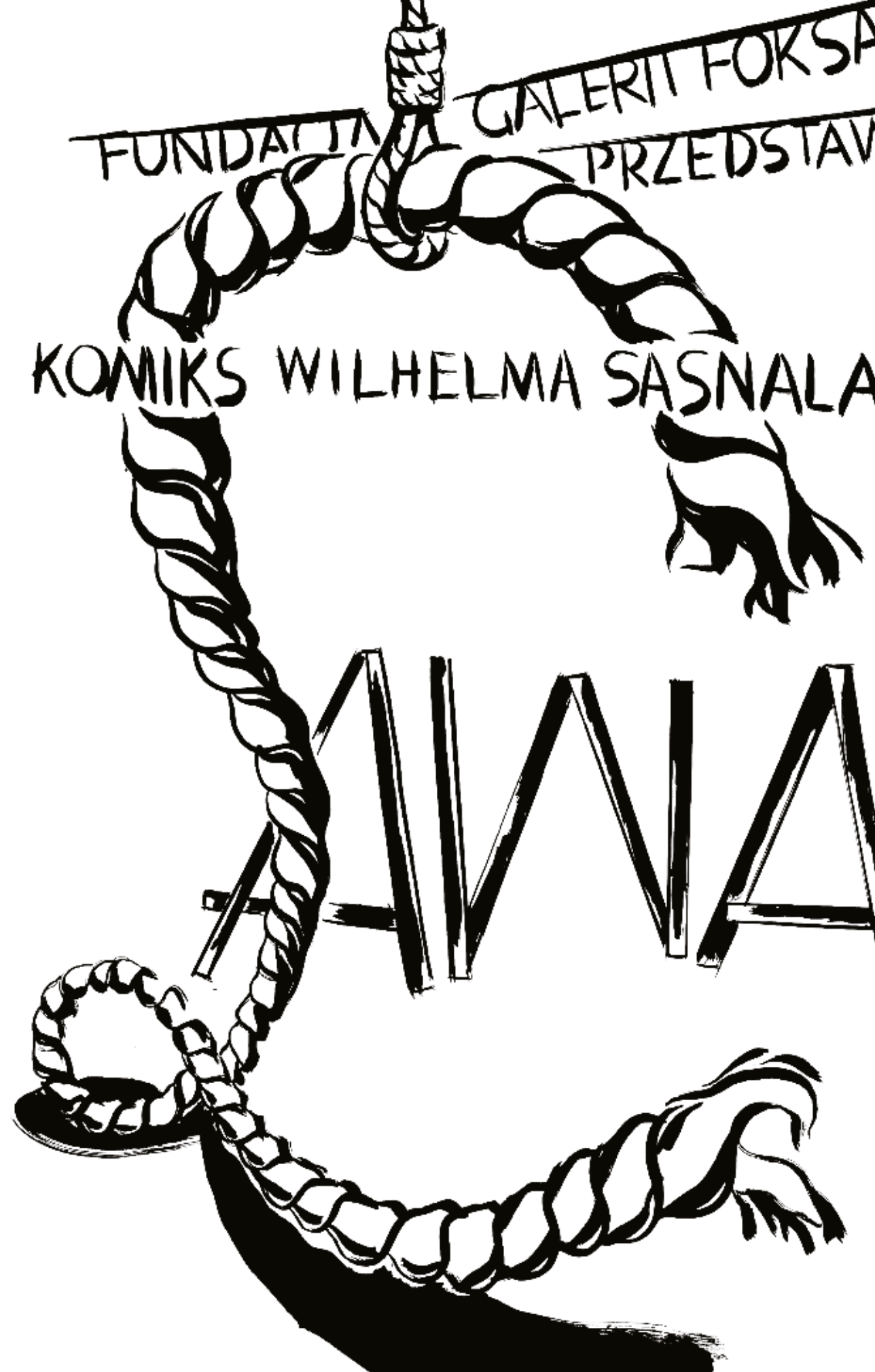


I PRZYJACIELE

FUNDACJA GALERII FOKSAL
PRZEDSTAWIA

KOMIKS WILHELMA SASNALA

ANNA



ISTVAN KANTOR

MEDIA REVOLT

OTWARCIE

20.06.2014

19:00

DH RENOMA

II PIĘTRO

WROCŁAW

WYSTAWA

DO

31.07.2014

KURATOR

PIOTR

KRAJEWSKI

REALIZACJA

CENTRUM

SZTUKI

WRO

MECENAS

WYSTAW

RENOMA WRO

GRIFFIN

ART

SPACE

Projekt dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego | Dofinansowano ze środków Gminy Wrocław

THERE IS

NO MEANING

IF MEANING IS

NOT SHARED

**Clark House Initiative (IND)
Goldex Poldex (PL)
Tranzit (CZ)
WHW (HR)**

kuratorka: Patrycja Ryłko

**Gdańska Galeria Miejska
25.07–14.09.2014**

www.ggm.gda.pl

GGM2 | Gdańska Galeria Miejska 2 | The Gdansk City Gallery 2 | ul. Powroźnicza 13/15 | Powroznicza Street 13/15 | Gdańsk
godziny otwarcia galerii: wt-śr 11.00-17.00, czw-nie 11.00-19.00 | opening hours: Tue-Wed 11a.m.-5 p.m., Thu-Sun 11 a.m.-7 p.m.
wstęp wolny | free admission

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:

Partner | Partner:

Patroni medialni | Media Patrons:



DŁUGOŚĆ

CUGLI

WYZNACZA

ŚREDNICĘ

ARENY

9.05

GALERIA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
PL. TEATRALNY 12 / OPOLE

22.06.2014

WWW.GALERIAOPOLE.PL

KRZYSZTOF M. BEDNARSKI / JERZY BEREŚ / IZABELA
CHAMCZYK / ARTI GRABOWSKI / INIRE / ELŻBIETA
JABŁOŃSKA / ANNA-MARIA KARCZMARSKA / ANNA
KONIK / JERZY KOSAŁKA / ADAM NIKLEWICZ / EWA
PARTUM / ŁUKASZ PRUS-NIEWIADOMSKI / KONRAD
SMOLEŃSKI / WOŁODYMYR TOPIY / MONIKA WEISS

KURATOR: ŁUKASZ KROPIOWSKI

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

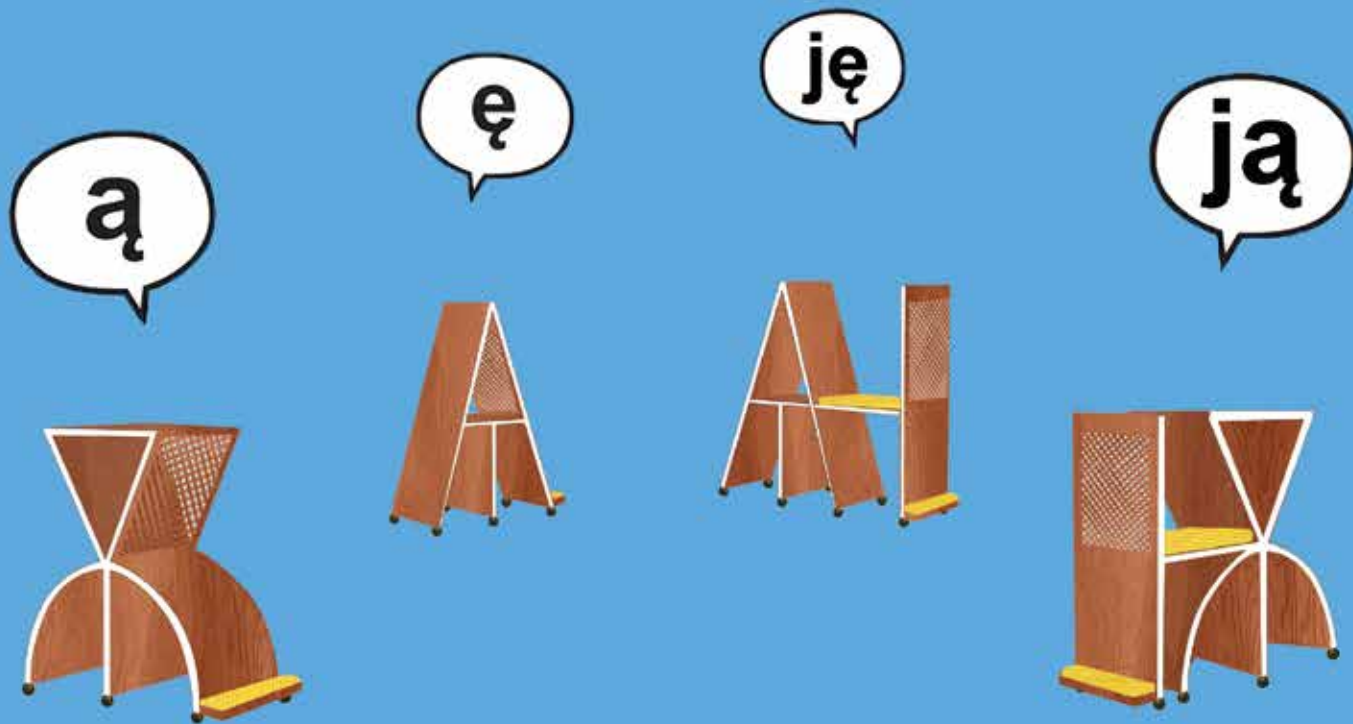
ORGANIZATOR:



PATRONI MEDIALNI:



GALERIA FINANSOWANA JEST Z BUDŻETU MIASTA OPOŁA



Slavs & Tatars

Długonoga lingwistyka

Niesforne nosówki

kurator Monika Szewczyk

17 maja - 3 lipca 2014

Galeria Arsenal w Białymstoku

ul. A. Mickiewicza 2

www.galeria-arsenal.pl

G A L E R I A
Arsenal

MIEJSKA
INSTYTUCJA
KULTURY Białystok

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Współpraca
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

PATRONI
MEDIALNI

OBIEG

NOTES
NA 6 TYGODNI

SZUM

o.pl

gazeta

Białystok ONLINE
www.BialystokOnline.pl

ANDRZEJ

14.06 – 06.09 (2014)

JÓRCZAK



Patrząc na Alpha Ursae

Godziny
otwarcia:

15⁰⁰ – 19⁰⁰
śr. – sob.

Wernisaż:
14.06, 17⁰⁰

ul. Mińska 25
Pawilon 16

sztuka/globalizacja

z c e n t r u m n a p e r y f e r i e
z p e r y f e r i i d o c e n t r u m

filmy...

The Sheik and I
Enjoy your Poverty
The Forgotten Space
06-07 BIAŁYSTOK

artyści...

Południce
Jaśmina Wójcik
Janek Simon
06-10 BIAŁYSTOK

konferencja...

Świadomość globalna
Lokalność/globalność
Strategie artystyczne
10-11.10 BIAŁYSTOK

www.slowairzeczy.org

organizator:

fundacja
SŁOWA
RZECZY

partnerzy:



G A L E R I A
Artem

Dofinansowano ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Zrealizowano przy wsparciu finansowym
Urzędu Marszałkowskiego Województwa Podlaskiego w Białymstoku

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



Podlaskie

patroni medialni:

Polskie
Radio
Białystok

gazeta
Białystok

O.pl

NOTES
NA 6 TYGODNI

Białystok ONLINE
www.BialystokOnline.pl

wsparcie techniczne:

TRANSLATION STREET
BIURO TŁUMACZEN

patronaty honorowe:



Honorary Patron
of the City of Białystok



Honorary Patron
President of the City of Białystok

OKO PAMIĘCI.

The eye
of the memory.

Horst **Hoheisel** & Andreas **Knitz**

WYSTAWA
13.09 12.10.2014 (wt-nd / g. 11-19)

WERNISAŻ
12.09.2014 g. 19.00

fol. Hoheisel & Knitz, Andreas Knitz

POZnań*
*Miasto know-how



Projekt został wsparty przez:

www.ckzamek.pl

Organizator:
CENTRUM KULTURY ZAMEK
ul. Św. Marcin 80/82
61-809 Poznań



KRK**M O C A K**Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie
ul. Lipowa 4

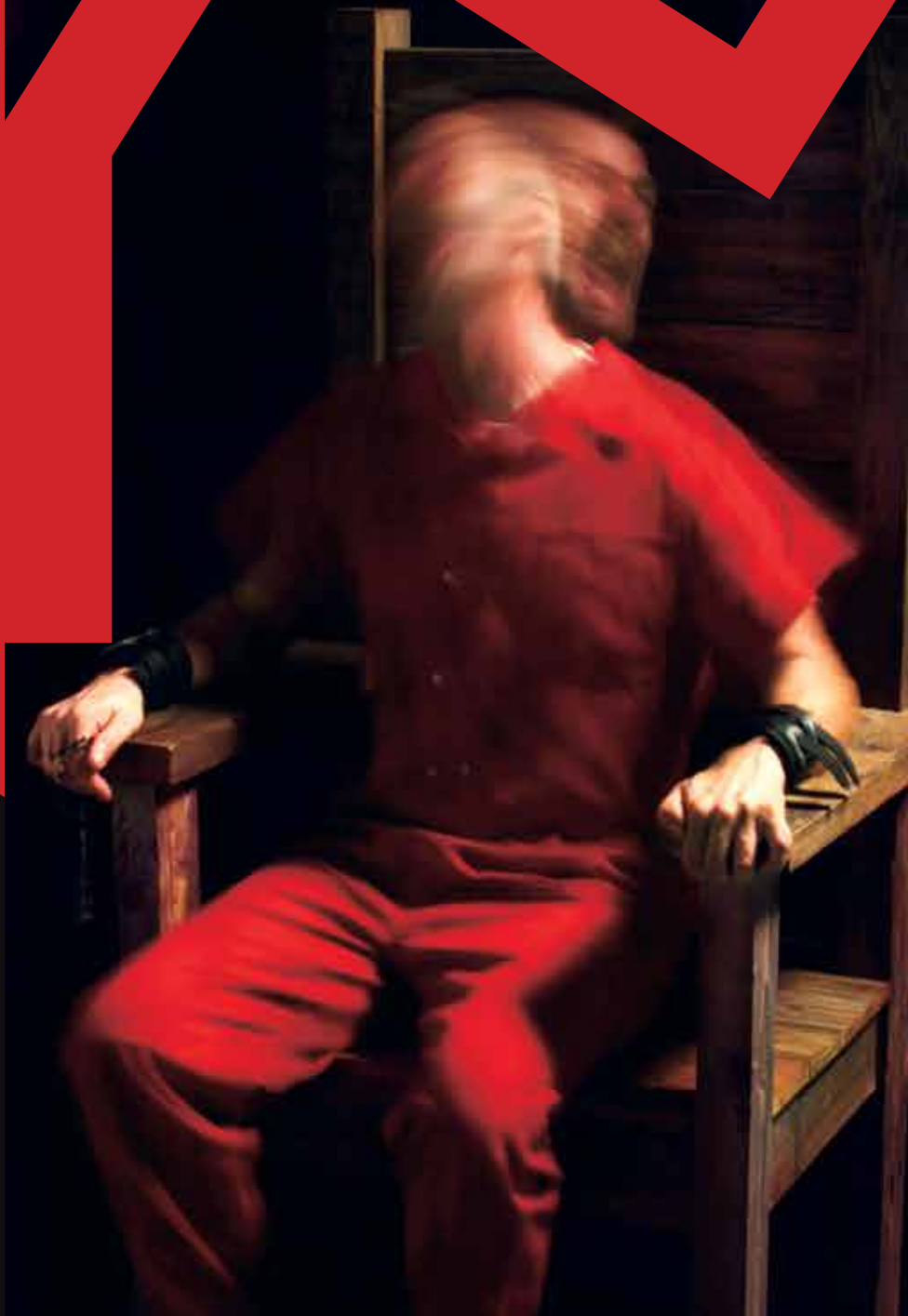
ZBRODNIA W SZTUCE

16.5–28.9.2014www.mocak.pl

Mac Adams
Kjersti Andvig
Virginie Barré
Jan van Bijlert
Małgorzata Blamowska
Piotr Blamowski
Christian Boltanski
Rafał Bujnowski
Jake & Dinos Chapman
Larry Clark
Hubert Czerepok
Danny Devos
Robert Devriendt
Grzegorz Drozd
Generic Art Solutions
Marian Henel
Debora Hirsch
Szymon Kobylarz
Justyna Koeke
Ignas Krunglevičius

Robert Kuśmirowski
Lars Laumann
Zbigniew Libera
Teresa Margolles
Jan Matejko
Bartek Materka
Andrzej Mleczko
Dorota Nieznalska
Anna Orlikowska
Oliver Pietsch
Agnieszka Polska
Andres Serrano
Taryn Simon
Daniel Spoerri
Mladen Stilinović
Beat Streuli
Alejandro Vidal
Andy Warhol
Ryszard Waśko
Franciszek Żmurko

Generic Art Solutions, *Studium wedding obrzązki*, Portret Innocentego 2, 2010
fotografia | 111 x 76 cm | courtesy of: Jonathan Ferrara Gallery, New Orleans



Projekt Zbrodnia w sztuce oraz projekt utworzenia Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie są współfinansowane przez Unię Europejską w ramach Małopolskiego Regionalnego Programu Operacyjnego na lata 2007–2013.



Małopolska



Partnerzy MOC AK-u



Patron Galerii Re



Partner działań edukacyjnych



Partner wystawy

prohelvetia

Patroni medialni



Bogna Burska | Co jedzą rusalki? | wystawa w ramach programu Projekt Metropolis | kurator: Stanisław Ruksha | Fundacja Imago Mundi | CSW Kronika w Bytomiu | www.kronika.org.pl



kronika

TADEUSZ DOMINIŁ

1928–2014





OD REDAKCJI

JAKUB BANASIAK, ADAM MAZUR

Może być celebrytą, narcyzem, buntownikiem... Czasy młodopolskiej bohemy już dawno minęły, ale jego imię dalej budzi emocje i wiąże się z szeregiem romantycznych skojarzeń. Artysta. Fundament obiegu sztuki. Przy najmniej teoretycznie, bo dziś, paradoksalnie, musi walczyć o swoje miejsce z innymi graczami sceny artystycznej. W poprzednich numerach „Szumu” pisaliśmy już o niektórych z nich – akademiach sztuk pięknych, galeriach i rynku, jak również o instytucjach publicznych. Teraz przyszedł czas na samych twórców. Społeczne figury artystów powstałe po 1989 roku próbuje uchwycić Jakub Banasiak. Integralnym dopełnieniem jego artykułu są przygotowane specjalnie dla „Szumu” ilustracje Marcina Maciejowskiego.

Temat Numeru dopełnia tekst Anki Ptaszkowskiej, która opisuje współpracę Henryka Stażewskiego i Daniela Burena, a także przeprowadzony przez nią wywiad z tym ostatnim. W kontrze do tych materiałów można usytuować esej Janka Owczarka poświęcony grupie młodych, awangardowych artystów, czyli Billy Gallery. Wydaniem numeru jest dla nas ekspozycja Pawła Althamera

w New Museum – z tej okazji Adam Mazur rozmawia ze współkuratorem wystawy, Massimilianem Gionim. Uważnej lekturze polecamy również tekst Zofii Krawiec oraz Łukasza Rondudy, w którym autorzy podejmują temat obecności praktyk BDSM w sztuce polskiej, traktując to pojęcie jako pojemną metaforę. Niezależnie od opinii odnośnie do tytułowego unieruchomienia materiał ten pozostaje ważnym głosem w dyskusji o obecnym kształcie polskiej sceny artystycznej. Na łamach „Szumu” prezentujemy też egzotyczny spodek z Kielc, którego kosmiczną formę i prozaiczną funkcję analizuje Klara Czerniewska. Jak zwykle w przypadku Obiektu Kultury tekstowi towarzyszą spektakularne fotografie. Tym razem publikujemy wyimek ze wspaniałego cyklu *UFO* autorstwa duetu Dagmar Keller i Martin Wittwer. Podążając tropem architektonicznym, w dziale Do Widzenia prezentujemy fotografie domu Zofii i Oskara Hansenów w Szuminie autorstwa Jana Smagi. Magazyn tradycyjnie zamyka kilkudziesięciostronicowy blok recenzji najciekawszych wydarzeń minionego kwartału. Zapraszamy do lektury! ☛

Iwan Ajwazowski. Czas i wieczność

Państwowa Galeria Sztuki
Sopot, Plac Zdrojowy 2

Honorowy Patronat nad wystawą sprawują:
Bronisław Komorowski Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej
Serż Sargsjan Prezydent Republiki Armenii.

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Wystawa ze zbiorów
Narodowej Galerii Armenii
w Erywaniu

Wystawa czynna:
19.06. – 21.09. 2014 r.
codziennie w godzinach
10.00 – 20.00.

Patroni medialni:



Radio Gdańsk

gazeta

inyou!pocket
ESSENTIAL CITY GUIDE

trojmiasto.pl

Wrota Pomorza

Sopot

PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI
Plac Zdrojowy 2, 81-114 Sopot, tel. 58 303 02 00, www.pgsztuki.pl



ZAKOPANE W SOPOCIE

Sopot, Plac Zdrojowy 2

Wystawa czynna **od 13 do 18 czerwca** od wtorku do niedzieli w **godz. 11.00 - 19.00**,
od **19 czerwca do 17 sierpnia** codziennie w **godz. 10.00 - 20.00**.

Wystawa pod honorowym patronatem Prezydenta Sopotu Jacka **KARNOWSKIEGO** i Burmistrza Zakopanego Janusza **MAJCHRA**

Patroni medialni:





OKŁADKA:

Marcin Maciejowski
Bust of a Woman (1944), 2014
olej na płótnie, 190 × 140 cm
dzięki uprzejmości galerii Raster

REDAKTORZY NACZELNI:

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

WICE:

Karolina Plinta, karolina.plinta@magazynszum.pl

SEKRETARZ REDKACJI:

Martyna Merkis, martyna.merkis@magazynszum.pl

KOREKTA:

Małgorzata Chyc | bymouse.pl; autorzy

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, Łukasz Izert, Aleksander Kmak,
Joanna Kobylt, Piotr Kosiewski, Zofia Krawiec,
Andrzej Leśniak, Jagna Lewandowska, 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. 26

CÓŻ PO ARTYŚCIE W CZASIE MARNYM

tekst: Jakub Banasiak

FELIETON

S. 41

TRZY PO TRZY

tekst: Wojciech Szymański

OBIEKT KULTURY

S. 42

Z POWROTEM W PRZYSZŁOŚĆ.

KTO DZIŚ WIERZY W UFO?

tekst: Klara Czerniewska

WYDARZENIE

S. 50

UNIERUCHOMIENIE

tekst: Zofia Krawiec, Łukasz Ronduda

FELIETON

S. 58

FEMINIZM TYLKO W GRANICACH?

tekst: Karolina Plinta

INTERPRETACJE

S. 60

BILLY GALLERY.

SZLIFOWANIE WIRTUALNYCH CHODNIKÓW

tekst: Janek Owczarek

FELIETON

S. 71 SUPERMOCE MUZEALNE I GOOGLE GLASS tekst: Zuzanna Stańska

ROZMOWA

S. 72 INTROSPEKTYWA z Massimilianem Gionim rozmawia Adam Mazur

DO WIDZENIA

S. 78 DOM HANSENÓW W SZUMINIE

TEORETYCZNIE

S. 84 HISTORIA W HISTORII. BUREN, STAŻEWSKI, KRASIŃSKI tekst: Anka Ptaszkowska

S. 94 NAJWYŻSZY SZCZEBEL z Danielem Burenem rozmawia Anka Ptaszkowska

S. 98 RECENZJE

WSKAZANE

S. 140 BOGNA ŚWIĄTKOWSKA

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Klára Czerniewska

Historyczka sztuki, krytyczka dizajnu, kuratorka. Autorka książki *Gaber i Pani Fantazja. Surrealizm stosowany*, poświęconej twórczości Gabriela i Hanny Rechowiczów (Wydawnictwo 40 000 Malarzy, 2011). Współpracuje z „Dwutygodnikiem” i kwartalnikiem „Take Me”. W 2013 roku współkurator targów Viennafair.

S. 42

Massimiliano Gioni

Kurator i krytyk. Mieszka w Nowym Jorku, jest zastępcą dyrektora i dyrektorem artystycznym w New Museum. Kurator 55. Biennale w Wenecji. Od 2000 do 2002 roku redaktor amerykańskiego wydania magazynu „Flash Art”. W 2002 roku, w wieku 29 lat, otworzył razem z Ali Subotnick i Mauriziem Cattelanem Wrong Gallery w Chelsea; po utracie prawa do najmu galeria przeniosła się do Tate Modern. Od 2003 roku Gioni kieruje Nicola Trussardi Foundation, koczowniczym muzeum, organizującym wystawy współczesnych artystów w zapomnianych budynkach i miejscach publicznych w Mediolanie. Oprócz tego Gioni współkuratorował szereg znaczących wydarzeń artystycznych: 50. Biennale Sztuki w Wenecji (2003; kurator sekcji *La Zona*), biennale Manifesta 5 (2005), 4. Biennale Sztuki w Berlinie (2006; *Myszy i ludzie*). W 2010 roku był kuratorem 8. Biennale w Gwangju. W 2014 roku Gioni i Gary Carrion-Murayari kuratorowali wystawę *Sąsiedzi* Pawła Althamera w nowojorskim New Museum.

S. 72

Anka Ptaszkowska

Krytyczka, kuratorka i historyczka sztuki, współzałożycielka galerii Foksal. W 1970 roku przeprowadziła się do Paryża, gdzie prowadziła Galerię 1–36, a następnie Vitrine pour l'Art Actuel. Wykładała historię sztuki nowoczesnej w Szkole Sztuk Pięknych w Caen. W latach 80. zorganizowała bezpośrednią wymianę dzieł sztuki pomiędzy artystami polskimi i amerykańskimi. Autorka wielu tekstów i tłumaczeń, np. *Spółczesność spektaklu* Guya Deborda. W 2010 roku opublikowała książkę *Wierzę w wolność, ale nie nazywam się Beethoven*, będącą zbiorem jej esejów z lat 60. i 70.

S. 84



— 05.09.2014 —

Sopot

— Opera Leśna



Prezydent Miasta Sopotu
Jacek Karnowski zaprasza na:



ARTLOOP^o**3**
FESTIVAL

Na jedynym koncercie w Polsce!

PORTISHEAD

+ Koncert **SKALPEL**

start: godz. 20.00
otwarcie bram: godz. 18.00

Bilety dostępne na: www.ebilet.pl oraz www.operalesna.sopot.pl

www.artloop.pl

ORGANIZATORZY:

PARTNERZY:

PRODUCENT:

PATRONI MEDIALNI:



PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI



eBilet.pl



TVP 2

TVP KULTURA

TVP GDANSK



onet.

Newsweek

gazeta

metro

ams

K MAG

trojmiasto.pl

Radio Gdańsk

LIVE&TRAVEL

pomorskie

empik

NOWA OFERTA EDUKACYJNA

ŚRODOWISKOWE

ASP W KATOWICACH

aspkatowice



STUDIŃ

OD PAŹDZIERNIKA 2014

STACJONARNE / NIESTACJONARNE

DOKTORANCKIE

MALARSTWO ♦ GRAFIKA ♦ PROJEKTOWANIE GRAFICZNE

ZOBACZ: WWW.ASP.KATOWICE.PL

LAUREACI 13. EDYCJI

KONKURSU ARTYSTYCZNA PODRÓŻ HESTII

NAGRODA GŁÓWNA: XAWERY WOLSKI



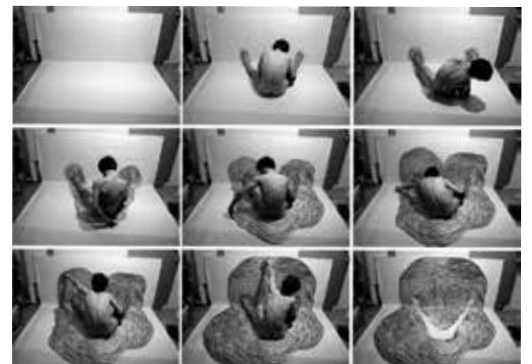
Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, IV rok Wydział Grafiki
Tytuł: Lamella
Technika: film wideo

NAGRODA SPECJALNA: MAŁGORZATA GOLISZEWSKA



Akademia Sztuki w Szczecinie, I rok studiów magisterskich Wydział malarstwa i Nowych Mediów
Tytuł: Wszystko
Technika: wideo i książka

NAGRODA PREZESA PIOTRA M. ŚLIWICKIEGO: MATEJ FRANK



Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu, V rok Wydział Malarstwa i Rzeźby
Tytuł: Przestrzenie
Technika: druk cyfrowy, cykl fotografii dokumentujący performans



Konkursu Artystyczna Podróż Hestii, został powołany w 2002 roku z inicjatywy Piotra M. Śliwickiego, prezesa sopockiej grupy towarzystw ubezpieczeniowych Ergo Hestia. Przez kilka lat przedsięwzięcie miało zasięg lokalny i było realizowane we współpracy z Akademią Sztuk Pięknych w Gdańsku. Obecnie do udziału w konkursie zapraszani są studenci ostatnich lat wszystkich akademii sztuk pięknych i uczelni artystycznych w Polsce.

Nagrodą główną w konkursie jest podróż artystyczna do Nowego Jorku, a nagrodą specjalną rezydencja w hiszpańskim mieście sztuki i nauki- Walencji. Zwieńczeniem pracy twórczej zwycięzców będzie wystawa w Warszawie, podczas której zaprezentują między innymi owoce swoich zagranicznych inspiracji. W tym roku przyznana została również nagroda prezesa Piotra M. Śliwickiego dla Mateja Franka, który otrzymał możliwość odbycia tygodniowej podróży do Tel Awiwu.

Artystyczna Podróż Hestii jest dla uczestników szczególnym momentem spotkania z oceną pozaakademicką, przedstawienia siebie i własnej wizji sztuki szerszemu odbiorcy. Jest momentem konfrontacji artystów z profesjonalną krytyką artystyczną i publicznością, która zyskuje wyjątkową okazję, by podejrzeć, co dzisiaj, tu i teraz, dzieje się w polskich uczelniach artystycznych, w jakim kierunku podążają ich adepci.

Przedsięwzięcie jest przykładem nowoczesnego mecenatu artystycznego, który – w takim wydaniu – pojmuje sztukę jako markę. Chętnie konfrontuje ją z otaczającą rzeczywistością i angażuje w działania edukacyjne kierowane do różnych grup odbiorców.



*Już w księgarniach



AGNIESZKA ŻYLINSKA, "50 GROSZY" 2009

LUMARTE

GALERIA SZTUKI
WSPÓŁCZESNEJ

www.lumarte.pl



DOTACJE NA INNOWACJE



TEMAT NUMERU

CÓŻ PO

ARTYŚCIE

tekst: Jakub Banasiak
ilustracje: Marcin Maciejowski

W CZASIE

MARNYM

W 1989 roku wszyscy aktorzy życia artystycznego byli słabi. Słabe były instytucje, słabe było państwo, słaby był rynek. Ale najslabsi byli artyści. Nic od nich nie zależało. Nawet ich wizerunek.

Zacznę od zastrzeżenia: to nie jest artykuł o artystach, ich indywidualnych strategiach i postawach, tylko o społecznych figurach artystów, o tym, jakie wizerunki twórców wytworzyło peryferyjne pole sztuki. Ten pierwszy tekst jest – jak sądzę – niemożliwy do napisania, a przynajmniej ja nie podejmuję się tego zrobić. Ten drugi natomiast musi opierać się na subiektywnej selekcji wydarzeń i ich interpretacji. Poniższy szkic stanowi propozycję właśnie tego rodzaju.

Historia kultury zna rozmaite figury artystów: artysta wyklęty, naiwny, zbuntowany, niezrozumiany przez współczesnych geniusz, artysta dworski, mistrz i prześcigający go uczeń... Począwszy od nowożytności, każda epoka przynosiła nowe wyobrażenia dotyczące artystów, równoległe przechowując – w nieco innym kostiumie – poprzednie. Wiemy doskonale, że podobne kategorie to kulturowe konstrukcje, „wędrujące pojęcia”, które raczej spłaszczają, niż objaśniają rzeczywistość. A jednak ciągle ich używamy, wpisując w nie twórczość współczesnych artystów. Czyż jurodiyw był Krzysztof Niemczyk? Czyż figury tej nie wypełniał w latach 80. Zbigniew Libera? Czy Tadeusz Kantor nie był kapłanem? A artystyczni mistrzowie i ich spadkobiercy? Czyż opowieść o Kowalni i jej absolwentach nie powiela Vasariańskiego jeszcze toposu? Podobnie można postrzegać relację Zbigniewa Warpechowskiego i jego uczniów: Oskara Dawickiego, Piotra Ukłańskiego i Cezarego Bodzianowskiego. Z kolei Grupa Ładnie stanowi współczesne wcielenie bohemy, a na najnowszej wystawie (*Kompozycja na niewielkiej przestrzeni*) Marcin Maciejowski portretuje bohemę „młodopolską i hipsterską”. Łatwo wskazać także „starych mistrzów”: Oskara Hansena, Wojciecha Fangora, Jerzego Nowosielskiego, Jacka Sempolińskiego... Przykłady można mnożyć.

Uznając jednak, że dla opisu współczesnego pola sztuki w Polsce szukanie podobnych analogii jest tyleż efektywne, ile bezproduktywne. Z jednym wyjątkiem – wpisywanie dzisiejszych twórców w klasyczne figury może okazać się użytecznym narzędziem budowania władzy (instytucji publicznych, galerii i tym podobnych). I choć bez wątplenia warto zająć się tym zagadnieniem, to cel niniejszego tekstu jest zupełnie inny. Otóż chciałbym opi-

sać figury artystów, które wytworzyły się w konsekwencji realnych procesów zachodzących na przestrzeni ostatniego ćwierćwiecza: medialnych, społecznych, politycznych, artystycznych. Aby uchwycić te relacje, posłużę się – podobnie jak w artykule o rynku sztuki opublikowanym w drugim numerze „Szumu” – teorią pola sztuki autorstwa Pierre’a Bourdieu. Biorąc od francuskiego socjologa podstawowe kategorie i mechanizmy, nasyciłem je wtedy lokalnym kontekstem, proponując formułę peryferyjnego pola sztuki (po szczegóły odsyłam do rzeczonego tekstu). Taką samą perspektywę przyjmuję i tutaj, po raz kolejny zakładając użyteczność wypracowanych przez Bourdieu kategorii, a zwłaszcza dwóch figur kluczowych dla podmiotowego pola sztuki: podmiotowego artysty i zaangażowanego intelektualisty.

PO 1989
ROKU ARTYŚCI
DWUKROTNI ZA-
ISTNIELI W ZBIORO-
WEJ ŚWIADOMOŚCI,
ZAJMUJĄC WYRAŻNE
MIEJSCE W PUBLICZ-
NYM PEJZAŻU. PO
RAZ PIERWSZY W LA-
TACH 90., PO RAZ DRU-
GI – W DEKADZIE
KOLEJNEJ.

1

Po 1989 roku artyści dwukrotnie zaistnieli w zbiorowej świadomości, zajmując wyraźne miejsce w publicznym pejzażu. Po raz pierwszy w latach 90., po raz drugi – w dekadzie kolejnej. W obu przypadkach była to obecność niesłychanie intensywna, choć o zupełnie innym kolorycie. Zarówno za pierwszym, jak i za drugim razem towarzyszyło jej wykreowanie symbolicznych figur określających miejsce artystów w peryferyjnym społeczeństwie. Co znamienne, nie były to figury, które wynikały z upodmiotowienia artystów (tak jak nastąpiło to w nowoczesnym

polu sztuki). Przeciwnie: od artystów nic wówczas nie zależało, decydowali wszyscy, tylko nie oni. Dlatego też tak osobliwe okazują się ich symboliczne reprezentacje.

Zanim przejdziemy do szczegółowego opisu tych przypadków, spójrzmy, z jakim stanem posiadania artyści wchodzili w III RP, jaka była ich publiczna rola, miejsce w społecznej mozaice. Marcin Zaremba w książce *Wielka trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys* określił peerełowskie społeczeństwo mianem „zamrażarki”, która przechowała przedwojenne wzorce zachowań. Nie ma powodu przypuszczać, że zamrażarka „rozmrzodziła się” z dnia na dzień: 4 czerwca 1989 roku. Dodajmy do tego inne czynniki decydujące o specyfice naszego regionu po 1945 roku (choć rozmaite determinanty tkwią dużo głębiej): geopolityczne, ustrojowe, ekonomiczne, kulturowe i tym podobne.

FIGURY ARTYSTÓW



FIG. 1

Artysta zaangażowany



FIG. 2

Artysta pokoleniowy



FIG. 3

Artysta-gwiazda



FIG. 4

Artysta celebrujący
bycie artystą,



FIG. 5

Artysta status swój
ciągle podmywający

Jak w komunistycznym społeczeństwie funkcjonowali twórcy?

W powojennej historii Polski artyści sztuk plastycznych (wizualnych) – w przeciwieństwie do pisarzy, reżyserów czy aktorów – nigdy nie znaleźli się w centrum publicznej debaty. To nie oni kultywowali figurę zaangażowanego intelektualisty, lecz ich koledzy z innych dyscyplin artystycznych. Po 1956 roku władza premiowała sztukę autonomiczną. Jeżeli więc gdzieś upatrywano społecznego oddziaływania sztuki, to przede wszystkim w jej formie. Takie funkcje spełniały zarówno plenerowe kompozycje rzeźbiarskie, jak i malarstwo abstrakcyjne oraz conceptualne gry z medium. Była to twórczość, która wpisywała się w modernizacyjne narracje władzy, a jednocześnie oferowała artystom „przestrzeń eksperymentu”. To dlatego Maryla Sitkowska określiła sztukę lat 70. mianem „awangardy państwowej”. Trudno oczekiwać, żeby w takiej sytuacji artyści stali się istotnymi aktorami życia zbiorowego. Z oczywistych względów nie mogli stać się nimi również rewizjoniści w rodzaju Kwiekulik.

Sytuacja radykalnie zmieniła się po wprowadzeniu stanu wojennego. W miejsce sztuki autonomicznej pojawiły się wypowiedzi bezpośrednie, komentujące bieżące wydarzenia, komunikowane w pierwszej osobie. Sztuka znowu ożyła, stała się integralnym elementem rzeczywistości pozaartystycznej. Powstała wtedy nowa struktura pola, której charakter wyznaczali trzej aktorzy: władza, Kościół oraz środowiska niezależne. Figurę artysty zaangażowanego wypełniali wówczas przedstawiciele wszystkich środowisk twórczych. Mieliśmy wtedy do czynienia z jej specyficzną polską redakcją: artystą angażującym się w walkę z okupantem. Figurze tej przypisywane są konkretne atrybuty i retoryki, które możemy określić tu skrótowo jako „narodowowyzwoleńcze”. Wcześniej tylko dwa razy sztuka tak celnie wpisała się w społeczne emocje, za sprawą wystaw Marka Rostworowskiego *Romantyzm i romantyczność w sztuce polskiej* oraz *Polaków portret własny*. Były to jednak wydarzenia w gruncie rzeczy incydentalne, nierzutujące na społeczny obraz artystów.

Po 1981 roku jedynie środowiska opozycyjne potraktowały sztukę jako nośnik idei politycznych. To nie mógł być skomplikowany przekaz – i nie był. Na setkach wystaw przykościelnych sztuka odgrywała rolę nośnika niepodległościowej retoryki. Taki był ton epoki. Nic więc dziwnego, że to właśnie ten nurt sztuki lat 80. symbolicznie, finansowo, logistycznie i kadrowo wsparła „Solidarność” (wspierana z kolei przez partnerów zagranicznych). Nie była to bynajmniej ekstrawagancja, lecz logiczny wybór. Jego podstawy wyłożył Adam Michnik w książce *Kościół, lewica, dialog*.

**PO 1981 ROKU
POWSTAŁA NOWA
STRUKTURA POLA,
KTÓREJ CHARAKTER
WYZNACZALI TRZEJ
AKTORZY: WŁADZA,
KOŚCIÓŁ ORAZ
ŚRODOWISKA NIEZALEŻNE.
MIELIŚMY
WTEDY DO CZYNIEDZIA
ZE SPECYFICZNIE
POLSKĄ REDAKCJĄ
FIGURY ARTYSTY
ZAANGAŻOWANEGO:
ARTYSTA ANGAŻUJĄCYM
SIĘ W WALKĘ
Z OKUPANTEM.**

Po 1989 roku to nie członkowie Grupy czy założyciele Strychu dzierżyli władzę symboliczną, nie byli to nawet przedstawiciele ich generacji. Zwyciężyło pokolenie „lewicy laickiej”, skupionej między innymi wokół „Kultury Niezależnej”. To z tych środowisk pochodzi dzisiejszy establishment, panujący niepodzielnie w latach 90. Wtedy też narodziła się tak wyszydzana dzisiaj figura „autorytetu moralnego”, czyli nic innego jak odpowiednik dziewiętnastowiecznego „zaangażowanego intelektualisty”, którego pojawienie się opisał Bourdieu. To Adam Zagajewski, Andrzej Oseka, Izabella Cywińska, Adam Michnik, Czesław Miłosz i dziesiątki innych postaci określały ideowy kształt pola. I to ich gusta i poglądy wywierały przemożny wpływ na intelektualne i artystyczne preferencje ówczesnych elit pieniądza i władzy (również postkomunistycznych, często trawionych kompleksem wobec „lepiej urodzonych” solidarnościow-

ców). Formacyjnym doświadczeniem tych ludzi nigdy nie była sztuka awangardowa, ale *Dziady* Kazimierza Dejmka, *Człowiek z marmuru* Andrzeja Wajdy, *Zniewolony umysł* Miłosa... I ewentualnie wystawy przykościelne.

2

Nowa artystyczna epoka nie zaczęła się wcale w 1989 roku. Po upadku komunizmu jeszcze przez kilka lat, siłą rozpędu, trwała kultura lat 80. To wtedy nastąpiła jej sakralizacja (między innymi za sprawą wystaw pokazanych w Zachęcie w latach 1989–1993). Przełom nastąpił dopiero w 1993 roku, wraz z początkiem zjawiska, które zwykło

określać się mianem sztuki krytycznej (używam tego pojęcia jedynie funkcjonalnie, jako czytelnej identyfikacji).

Na *Piramidę zwierząt* Katarzyny Kozyry – by poprzestać na emblematycznym przykładzie – nie był gotowy nikt, ani instytucje, ani media, ani państwo. Ani nawet intelektualni. To wtedy ujawniła się prawdziwa rola (a raczej jej brak) artysty w peryferyjnym polu sztuki – i była to rola skrajnie przedmiotowa. Bez autorytetu, jakim dysponowali przedstawiciele innych dyscyplin. Bez środków. Bez zakorzenienia w elitach, bez posłuchu wśród ludu. Aktywność artystów w przestrzeni społecznej zaczęła się w najmniej korzystny dla nich sposób: od „debaty” nad dziełem kontrowersyjnym, operującym nowymi kodami estetycznymi, nową filozofią twórczą.

Podsumowując ostatnie ćwierćwiecze w sztukach wizualnych, Dorota Jarecka stwierdziła, że do niedawna, jeszcze w trakcie procesu Doroty Nieznalskiej, w przestrzeni publicznej wyraz „artysta” stygmatyzował tak jak „seryjny morderca”. Oczywiście mnóstwo w tym publicystycznej przesady, ale Jarecka – niejako przy okazji – dotknęła ważnego problemu. Otóż po 1989 roku miejsce artystów w medialnej debacie było nieproporcjonalnie hałaśliwe w odniesieniu do ich faktycznej pozycji. Nic dziwnego: trwała kulturowa wojna, a artyści – chcąc nie chcąc – zostali wypchnięci do pierwszego szeregu. Poobijani, bezsilni, w większości nierozumiejący, co się dzieje. Czasami wystraszeni: jak Nieznalska, która przekonywała sąd, że nie chciała nikogo obrazić, jak Kozyra, którą medialny atak zaprowadził na skraj wytrzymałości. To była armia Don Kichotów, tyleż odważnych, ile walczących z mirażem. Gdyż w rzeczywistości nie istniał żaden zwarty front „przeciwników sztuki”. Następowaly natomiast głębokie wstrząsy związane z transformacją ustroju: kulturowe, ekonomiczne, polityczne. Retorycznie i instytucjonalnie wspierały je zakorzenione w niepodległościowym etosie elity.

Stach Szablowski w artykule *Gorąca dekada* napisał, że „Na przełomie XX i XXI wieku sztuka współczesna w Polsce pozostawała w stanie, który Zbigniew Libera zrzecznie nazwał »zimną wojną artystów ze społeczeństwem«”. Otóż trudno o mniej zrzeczną frazę. Przypomnijmy: Libera zatytułował tak śmieszno-straszny kolaż złożony z wypowiedzi prawników publicystów na temat sztuki współczesnej. Była to więc ilustracja wojny elit z artystami, społeczeństwo nie było tu stroną, lecz widzem, oglądało spektakl. Elity (medialne, polityczne, kulturalne) nie uderzały jednak w artystów dlatego, że uznały ich znaczenie. Odwrotnie: raczej dostrzegły w nich łatwy, wyrazisty cel.

Sztuka otrzymała wówczas mocne ciosy, niemniej pamiętajmy, że „zimna wojna sztuki [tak w oryginale – przyp. J.B.] ze społeczeństwem” to nieodrodne dziecko swojej epoki i w takiej optyce należy ją postrzegać – jako element modernizacji peryferyjnego społeczeństwa, które nie znało kodów współczesnej kultury. Zamrożone w przednowoczesnej wspólnotce, zorganizowane wokół tradycyjnych symboli i mitów, z wyniesionym z PRL-u szacunkiem wobec Kościoła (co dotyczyło także ateistycznych liberalnych elit), uczyło się nowego języka od podstaw. Równie mocno uderzano wtedy w innych aktorów życia publicznego: polityków, ekonomistów, dziennikarzy, także w duchowieństwo. W latach 90. XX wieku i na początku nowego stulecia protestowali wszyscy: nauczyciele, rolnicy, związkowcy, przedstawiciele służb mundurowych. Nic w tym dziwnego – nagle zmieniły się podstawy wszystkich aspektów życia. Analiza tamtych wydarzeń pokazuje, że do wybuchu wystarczyła jedna iskra. Wezwanie do ataku mogli dać narodowcy, Fundacja Pro Animals (jak w przypadku Kozyry), TVN, a podtrzymać go mogła „Gazeta Wyborcza” czy „Życie”. Atakowanie sztuki współczesnej było kolorytem epoki i stanowiło symptom dużo rozleglejszych procesów – transformacyjnej wojny wszystkich ze wszystkimi. Tak samo jak generalną konkluzją z afery Rywina nie powinna stać się teza o wszechmocnym „układzie”, tylko o słabym państwie doby transformacji, tak też wnioskiem z „zimnej wojny sztuki ze społeczeństwem” powinna być myśl o kulturowym wstrząsie, jakiego doznało przednowoczesne społeczeństwo, a nie o celowej „nagonce” wymierzonej w sztukę. I na pewno nie o kluczowej roli artystów jako diagnostów epoki.

Z punktu widzenia środowiska kumulacja ataków mogła wydawać się niesłychana. I taka też była. Podkreśliśmy raz jeszcze, że w sztukę uderzali nie tylko prawnicy publicyści z pokolenia ówczesnych trzydziestolatków i Kościół. Ich stawka była jasna. Istniała jednak również druga grupa – byłych opozycjonistów, którzy swoją pozycję w demokratycznej Polsce potwierdzili heroicznym czynem. Jak pisał Bourdieu, „zaangażowani intelektualni” to szczególnie figury społeczne: „czyste” i „zaangażowane” właśnie. To dlatego krytyczna reakcja tej formacji na nową sztukę miała takie znaczenie. Artyści, poobijani ze wszystkich stron, znaleźli się w narożniku – pozbawieni podmiotowego miejsca w debacie, nieustannie odpierający zarzuty, reaktywni.

Artyści byli więc słabi. Co jednak ważniejsze, nie mieli własnego głosu. Owszem, wypowiadali się w specjalistycznych periodykach, ale interesująca nas skala to media

FIG. 1 (b)



- Stuchaj panie Włodzimierzu :
oto chwila osobliwa ,
pomówimy o Przymierzu
- Chwila dziwnie osobliwa .
Jakiś rozkaz ?
- Roześlesz wici przed świtem
- Zaraz się poradzę żony,
ona swoim chłopskim sprytem
- Niech jadą we cztery strony !

Tacy jak Podkowiński (...) Widzimy w ich dziełach całą historię życia pokolenia z którego wyszli.
To oni , a nie ci (...) dadzą dokładne wyobrażenie o chwili, w której żyli.
W nich (...) przejawia się stan społeczeństwa ich epoki.
(...) chwile walki , szamotanie się ducha.

G. Zapolska *Listy III*, (1895)

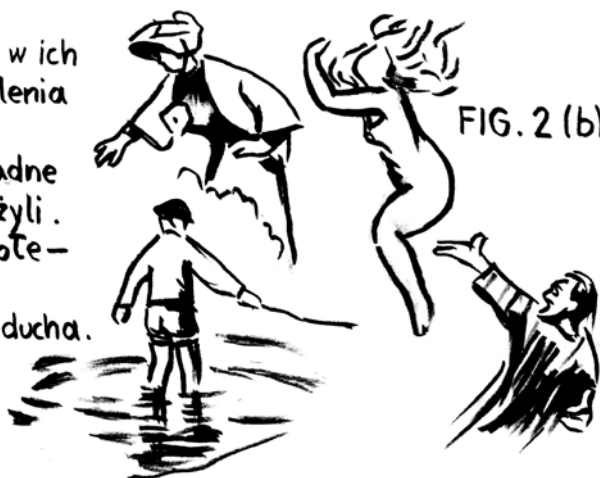


FIG. 2 (b)

powszechnie. Czasem znajdowało się tam dla nich miejsce; odpowiadali wtedy na zarzuty, tłumaczyli się. Nie uczynili tylko jednego: nie opowiedzieli swojej narracji. Zrobili to za nich krytycy, bo nawet oni byli silniejsi. To wtedy nastąpił proces, który jeszcze pogłębił przepaść między artystami a społeczeństwem. Oto okazało się, że odbiór nowej sztuki wymaga erudycji, znajomości fachowego języka, kulturowej ogłady – i w tym sensie można mówić, że sztuka krytyczna jest akademicka. Krytycy (tu ogromną rolę odgrywa Ryszard Ziarkiewicz i jego „Magazyn Sztuki”) uwięzili artystów w gorsecie wielkich, uniwersalnych tematów, choć paradoksalnie często była to sztuka kamaeralna, intymna, o osobistym wymiarze i egzystencjalnym napięciu. Określenie „sztuka krytyczna” było jak wieko, które zamknęło się nad zjawiskiem właśnie ustępującym miejsca kolejnej generacji.

Jarecka ma rację, twierdząc, że proces Nieznalskiej wywołał szok. Elity zrozumiały bowiem, że ich ataki są tak silne, że mogą zagrozić wolności wypowiedzi artystycznej. Wtedy przyszło otrzeźwienie. Było już jednak za późno, by zmienić społeczny obraz artysty. Przypomnijmy, że figury artystów to emanacje epoki, wypadkowe szerokich procesów zachodzących na styku pól: kulturowego, ekonomicznego, władzy. Tak też było w tym przypadku. Tyle że w peryferyjnym polu sztuki od artystów nic nie zależało, byli niczym piłeczka, którą odbijają inni gracze: media, politycy, krytyka. Ale, co może najważniejsze, „krytyczni” minęli się z najważniejszą emocją epoki – społeczną reakcją na ekonomiczny wymiar transformacji. I właśnie dlatego sztuka krytyczna nie wykreowała figury autonomicznego, zaangażowanego twórcy, tylko figurę „artysty-skandalisty”, który używa – jak chcą tego krytycy – niskich chwytów, aby wzbudzić zainteresowanie. To pierwsza figura artysty powstała po 1989 roku. Jej pojawienie się nie było niczyją winą. Patrząc realistycznie, artyści „zimnej wojny” wygrać po prostu nie mogli.

3

Wprawdzie ówczesna sztuka nie wydała figury artysty zaangażowanego, niemniej autonomizujące się pole produkcji kulturowej musi mieć swoich buntowników, którzy potem staną się szanowanymi intelektualistami, niezależnymi i bezinteresownymi. I faktycznie, w tym czasie „wrogami publicznymi” byli Peja, Dorota Masłowska, Cool Kids of Death, Maciej Maleńczuk czy Grzegorz Jarzyna adaptujący dramaty Sary Kane. To był okres burzy i naporu w całej kulturze. Kiedy się skończył, dawni buntownicy zaczęli występować w roli klasyków. Choć nie tylko. Przede

wszystkim stali się głosem pokolenia. Silnym, wyrazistym, pełnym gniewu, wypowiedzanym z pasją i obleczonym w nowe estetyki. Sztuka w tym czasie była zajęta odpieraniem ataków, szukaniem własnej tożsamości. Zdumiewające, jak bardzo artyści spod znaku sztuki krytycznej minęli się z atmosferą epoki, jak bardzo spóźnili się na pokoleniową zmianę warty.

Pierwsi, którzy zrozumieli, jak ważne są pokoleniowe tożsamości, byli twórcy magazynu „Raster”. Michał Kaczyński i Łukasz Gorczyca konsekwentnie budowali narrację o nowym pokoleniu artystów, zręcznie władając bronią, jaką w starciu z napuszonym wrogiem jest autoironia. Definiowali się jako „warszawka”, organizowali salony pod hasłem „Ulubiona sobota młodej polskiej inteligencji”. W tonie sensacji opisywali swoje peregrynacje w poszukiwaniu nowych talentów, które, oczywiście, ostatecznie zakończyły się spektakularnym sukcesem i „odkryciem” Grupy Ładnie. W tym ujęciu pokoleniowymi artystami byli Agata Bogacka, Wilhelm Sasnał, Zbigniew Rogalski, nawet Bartek Materka. I trudno temu zaprzeczyć, tyle że manifestacja ta miała zupełnie inny charakter niż w przypadku muzyków, reżyserów teatralnych czy pisarzy. Artyści skupieni wokół Rastra byli wsobni, liryczni, cisi, rozpoetyzowani. Opowiadali o śmierci sąsiada, nurkowali w dywanie, wymazywali z rodzinnego albumu swoje zdjęcia, kolorowali akwarelkami jezioro, kulili się pod sufitem, malowali przerysowaną banalność codziennego życia, mówili o swojej rodzinie, lękach, nieudanych romansach, samotności. Ot, zwykły spleen, może i atrakcyjny dla ludzi u progu dorosłości, ale całkowicie nieużyteczny jako bunt młodego pokolenia; to były emanacje słabości, a nie siły. Zwrócił na to uwagę Paweł Dunin-Wąsowicz, który w recenzji komiksu *Życie codzienne w Polsce w latach 1999–2001* Wilhelma Sasnała, opublikowanej w „Gazecie Wyborczej”, napisał, że ta sztuka to „czysty konserwatyzm, [...] manifest cnót mieszczańskich”. Polemizował z Dorotą Jarecką, która wcześniej w banalistach dostrzegła nieledwie anarchistów. „Gdyby prawica знаła się na sztuce, walczyłaby nie z Katarzyną Kozyrą, ale właśnie z Grupą Ładnie” – stwierdziła. Ale to Dunin-Wąsowicz miał rację. Nie tylko komiks Sasnała, lecz także cała sztuka tej generacji pokazała, że młodzi artyści byli absolutnie zwykli, żyli dokładnie tymi samymi problemami, co ich rówieśnicy, może jedynie intensywniej je przeżywali. Trudno o mniej wyrazistą reprezentację dyskusowanych wówczas problemów ekonomiczno-społecznych.

Młoda Sztuka z Polski (MSP) – jak w 2005 roku określili ją Paweł Leszkowicz na łamach „Obiegu” – może nie

była wywrotowa, ale za to szybko stała się popularna. Modna. Twarze młodych artystów zagościły na okładkach kolorowych czasopism, a dziennikarzy elektryzowały informacje o ich zagranicznych sukcesach: wystawach, nagrodach, krociowych zyskach. Dawne emocje opadły, zastąpiły je inne. Zaczęła powstawać nowa figura artysty.

Zmiany nie wzięły się jednak znikąd. Początek stulecia to moment, kiedy ludzie urodzeni w latach 70. XX wieku wkraczali do mediów, zakładali galerie, zaczęli pracę w instytucjach kultury i sztuki. To symboliczna chwila, gdy pokolenie „Kultury Niezależnej” zderzyło się z nową generacją, czego doskonałym wyrazem jest archiwum internetowego „Rastra”. To wówczas ostateczny kształt przybierało peryferyjne pole sztuki: powstawały nowe media, sztukę młodych artystów zaczęło kupować nowe pokolenie kolekcjonerów, rozwijał się Internet, profesjonalizowały się instytucje. Dla naszych rozważań kluczowa będzie przestrzeń, za sprawą której poszczególne aktorzy życia społecznego – w tym artyści – funkcjonują publicznie, a więc środki masowego przekazu. A w nich właśnie następowała rewolucja.

Aby to sobie uświadomić, nie potrzeba rozbudowanych analiz, wystarczy rzut oka na ówczesny rynek medialny. W latach 1999–2002 „Machiną” kierowała Bogna Świątkowska (jednocześnie szefowa działu Sztuka i Literatura), w podobnym okresie Michał Woliński prowadził magazyn „Fluid”, a pod kierownictwem Zuzanny Ziomeckiej triumfy święcił „Exklusiv”. W tytułach tych pisało się o muzyce, literaturze, lifestyle’u i, oczywiście, sztuce. To na froncie „Exklusiva” wystąpił Wilhelm Sasnal, to „Fluid” dał na okładkę słynną „czaszke” Piotra Uklańskiego – i nie był to odosobniony epizod. Sasnal rysował wtedy dla „Machiny” i znakomitego wówczas „Przekroju”, który do stałej współpracy zaprosił również Maciejowskiego, a na froncie nie wahał się umieścić jednego z *Pozytywów* Libery. W „Przekroju” za sztukę odpowiadał Marcel Andino Velez. W „Machinie” swoje rubryki mieli Łukasz Gorczyca i Michał Kaczyński

**POCZĄTEK TEGO
STULECIA TO MOMENT,
KIEDY LUDZIE
URODZENI W LATACH
70. XX WIEKU WKRA-
CZALI DO MEDIÓW, ZA-
KŁADALI GALERIE, ZA-
CZYNALI PRACĘ
W INSTYTUCJACH KUL-
TURY I SZTUKI. TO
WÓWCZAS OSTATECZ-
NY KSZTAŁT PRZY-
BIERAŁO PERYFERYJ-
NE POLE SZTUKI: PO-
WSTAWAŁY NOWE ME-
DIA, SZTUKĘ MŁODYCH
ARTYSTÓW ZACZEŁO
KUPOWAĆ NOWE PO-
KOLENIE KOLEKCJO-
NERÓW, ROZWIJAŁ SIĘ
INTERNET, PROFESJO-
NALIZOWAŁY SIĘ
INSTYTUCJE.**

(twórcy „Rastra” współredagowali też telewizyjnego *Pegaza*), jak również Maurycy Gomulicki. Z kolei Stach Szablowski zaczął wówczas pisać o sztuce do popularnego „Zwierciadła”. Rodził się mariaż sztuki z modą i kulturą masową. Jednocześnie rozwijał się rynek, przybywało galerii i kolekcjonerów, a Internet zrewolucjonizował krytykę. To dlatego Paweł Leszkowicz mógł napisać pamiętne zdanie: „Po raz pierwszy w mojej własnej historii zajmowania się sztuką myślę, czytam, piszę i uczę o sztuce polskiej z taką samą przyjemnością jak dotychczas o zagranicznej”. Skalę zjawiska miał ukazać rozpisany na rok i zainaugurowany w 2005 roku cykl wystaw *W samym centrum uwagi* zaprezentowany w stołecznym CSW.

To był przełom. Rynek medialny był jeszcze chłonny, nie tak sformatowany jak obecnie, uczył się na błędach i łatwo akceptował nawet stosunkowo radykalne projekty. Młoda kultura ciągle cechowała spontaniczność, a w głównym nurcie istniała spora przestrzeń dla osób wywodzących się z kontrkultury czy wyznających jej wartości. Dotyczyło to także sztuki. Tym samym twierdzenie, że sztuka początku stulecia (jak również towarzyszące jej inicjatywy medialne i galeryjne) rymowała się z neoliberalizmem, jest skrajnym uproszczeniem. W porównaniu z 2014 rokiem była to epoka twórczego fermentu.

Dzisiaj trudno wyobrazić sobie ówczesne nasycenie przestrzeni medialnej sztuką – połowa pierwszej dekady XXI wieku to drugi moment, kiedy sztuka osiągnęła pozycję niewspółmierną do swojego faktycznego znaczenia. Nieproporcjonalnie do swojego znaczenia – wzrosła też ranga twórców. To właśnie wtedy zrodziła się nowa figura artysty – gwiazda sztuki współczesnej, celebryta sztuki. Podobne gwiazdy wydały literatura, muzyka, teatr. Jednak w przypadku sztuki jest to o tyle paradoksalne, że nie szła za tym żadna krytyka systemu, żaden generacyjny bunt, nawet żaden turpistyczny opis otaczającej rzeczywistości. W przeciwieństwie do nowych gwiazd

innych dyscyplin sztuki nie zdobyli pozycji wieszczów nowej rzeczywistości, a wręcz odwrotnie: ich medialna nadreprezentacja była skutkiem sukcesów rynkowych i obecności na scenach zagranicznych, potem także polskiej. To dlatego popularność artystów okazała się w gruncie rzeczy płytka, a społeczny status artysty nie uległ zasadniczej zmianie. Artystę znanego z racji tego, że szokował, zastąpił artysta znany dlatego, że dużo zarabia i „jest znany”. Pierwszego społeczeństwo odrzucało jako niemoralnego, drugiego – jako trefnisia, który talent zastępuje marketingiem („ja też bym tak umiał”).

Medialna fala pierwszych lat XXI wieku dawno już opadła. A ci, którzy za nią w dużym stopniu odpowiadali, prowadzą galerie, fundacje, pracują w instytucjach i „dużych” mediach. Nikt ich nie zastąpił, ale nie dlatego, że byli niezastąpieni, tylko dlatego, że tamta sytuacja również stanowiła odbicie epoki, była nie do powtórzenia. Kiedy skończyła się złota era na rynku medialnym, a scena galeryjna i instytucjonalna okrzepla, celebryci sztuki na powrót stali się zwykłymi artystami. Nie mieli takiego społecznego zakorzenienia jak twórcy filmu, teatru czy literatury, którzy z gwiazd salonów PRL-u płynnie weszli w rolę celebrytów kultury III RP. W obszarze sztuki było to miejsce zarezerwowane dla Jerzego Dudy-Gracza czy Zdzisława Beksińskiego. Ale istnieje jeszcze jeden powód. Otóż Wilhelm Sasnal, Piotr Uklański czy Mirosław Bałka wcale nie chcieli być celebrytami. Przeciwnie: jak tylko wygasło medialne zainteresowanie, nie podtrzymywali go, raczej przekierowywali je na kwestie merytoryczne. Figura gwiazdora sztuki współczesnej powstała wbrew artystom – podobnie zresztą jak figura skandalisty.

4

Największą szansę na spełnienie roli artysty pokoleniowego, atrakcyjnej dla publiki gwiazdy, przy czym nie skandalisty, tylko artysty zaangażowanego w dobro wspólnoty, miał Wilhelm Sasnal. To ciekawy moment w niniejszej opowieści, gdyż wtedy stawka była jeszcze w grze – stawka uczynienia ze sztuki elementu pokoleniowego buntu.

KIEDY SKOŃCZYŁA SIĘ ZŁOTA ERA NA RYNKU MEDIALNYM, A SCENA GALERYJNA I INSTYTUCJONALNA OKRZEPLA, CELEBRYCI SZTUKI NA POWRÓT STALI SIĘ ZWYKŁYMI ARTYSTAMI. NIE MIELI TAKIEGO SPOŁECZNEGO ZAKORZENIENIA JAK TWÓRCY FILMU, TEATRU CZY LITERATURY, KTÓRZY Z GWIAZD SALONÓW PRL-U PŁYNNIE WESZLI W ROLĘ CELEBRYTÓW KULTURY III RP.

Przypomnijmy: w 2007 roku Sasnal nawiązuje współpracę z „Krytyką Polityczną”. Dzieje się to w chwili, kiedy informacje o rekordach aukcyjnych artyści rozgrzewają media do czerwoności, a sam twórca otwiera w Zachęcie pierwszą w Polsce wystawę przekrojową. Wernisaż relacjonują „Wiadomości”.

To wówczas zaledwie krok dzielił nas od wypełnienia młodej sztuki politycznym zaangażowaniem, to wtedy historia mogła przyznać rację Jareckiej. Stało się jednak inaczej, z czasem było już jasne, że Sasnal wybrał zaangażowanie symboliczne, na poziomie gestów, a nie treści swojej sztuki. Wspierał „Krytykę Polityczną”, ilustrując *Płomienie* Stanisława Brzozowskiego, przekazywał swoje prace na aukcje, firmował książkę *Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Jednym słowem, Sasnal pomógł „Krytyce Politycznej” wizerunkowo. To mocne wsparcie, ale nadal zbyt słabe, aby z cienia figury artysty-skandalisty i artysty-celebryty wydożyć figurę artysty zaangażowanego.

Autor *Życia codziennego w Polsce...* okazał się krew z krwi kość z kości przedstawicielem swojej generacji. Na kolejnych obrazach Sasnala pojawiała się więc żona Anka i syn Kacper (potem także córka Rita), artysta malował nudę, inspirował się kolejnymi podróżami, jego obrazy stały się bardziej liryczne niż kiedykolwiek wcześniej. Nawet, gdy podejmował tak zwane „trudne tematy”. „Galeryjne menty muszą być trendy”, komentował w głośnym tekście pod tym samym tytułem Jan Sowa, ale Wilhelm Sasnal nigdy nie był oportunistą, nigdy nie chodziło mu o „bycie trendy”. On jedynie przekazywał podstawową pokoleniową emocję. Nostalgiczną, nieco sentymentalną, wytłumioną. I robił to najlepiej ze wszystkich.

Szybko okazało się, że krytyczny potencjał sztuki zagospodarował ktoś inny. Ktoś, kto go doskonale znał. W 2007 roku Artur Żmijewski publikuje manifest *Stosowane sztuki społeczne*, który potraktowano jako dowód żywotności sztuki krytycznej, choć było dokładnie odwrotnie: to było jej ostatnie tchnienie. Napisany z pasją tekst ogłosił przecież weteran, a nie obiecujący debiutant. Żmijewski wysunął w nim postulat uznania społecznego znaczenia

artystów. Chciał, żeby twórców zaczęto słuchać, żeby doceniono ich instrumenty, dostrzeżono rozpoznania. Widział w artystach diagnostów epoki, nie gorszych od socjologów czy politologów. Innymi słowy, walczył, aby w polu sztuki w końcu pojawiła się figura artysty zaangażowanego, aby peryferyjne pole sztuki zaczęło przypominać to nowoczesne. Nade wszystko: pragnął uczynić z artystów podmiotowych aktorów życia publicznego.

Żmijewski nie był naiwny, nie powiełał klisz z okresu medialnej nadreprezentacji sztuki krytycznej. Przeciwnie: jako jedyny dostrzegł, że funkcjonowała ona na zewnątrz realnych procesów doby przemian, że to była dyskusja inteligentów pałowanych przez media ku ucieście gawieździ. Ocena autora *Berka* była surowa. W manifestie czytamy: „sztuka lat 90. płaciła część frycowego za przemiany w kraju”, „była używana” przez silniejszych graczy, artyści zaś odgrywali rolę „pożytecznych idiotów”. Z drugiej strony Żmijewski zdefiniował figurę artysty indyferentnego, traktującego sztukę jako zamkniętą przestrzeń „twórczej wolności”, a wszelkie zaangażowanie jako niegodną prawdziwego artysty „publicystykę”. Nietrudno było w tym dostrzec krytykę „fajnej” Młodej Sztuki z Polski. Ale stanowiło to także wprowadzenie na scenę figury artysty hołdującego zasadzie „sztuka dla sztuki”. W nowoczesnym polu Bourdieu określił taką postawę jako kontestującą, przeciwstawiającą się sztuce zarówno mieszczańskiej, jak i społecznie zaangażowanej. Kolejne dekady zniosły ten podział, kontrastując postawę krytyczną z eskapizmem. Żmijewski chciał przenieść go na polski grunt, jednak peryferyjne pole sztuki rządzi się innymi prawami, dziedziczy odmienne postawy, a także ma inną strukturę niż zachodnie – ponowoczesne już – pola produkcji kulturowej. Dlatego żadna zmiana nie nastąpiła.

Manifest Żmijewskiego był interesujący, inspirujący, przekorny. Niemniej nie mógł spowodować renesansu figury artysty zaangażowanego społecznie (obecnej w innych polach rodzimej produkcji kulturowej zarówno przed, jak i po 1989 roku). Powtórzmy: w latach 90. ubiegłego wieku słabi byli wszyscy gracze. Instytucje, które walczyły o podmiotowość w kruchej, zdecentralizowanej strukturze państwa. Krytyka, która właśnie nadrabiała zaległości i do każdego nowego zjawiska przykładała kategorie wzięte od Michela Foucaulta. Rynek, który nie mógł stanowić jeszcze pokusy, bo dopiero kiełkował. Ich siła była iluzoryczna, a miejsce w publicznej debacie pozorne. Ale i tak silniejsze od pozycji artystów.

Koniec pierwszej dekady XXI wieku, moment publikacji manifestu, to zupełnie inna epoka. Dobrze poka-

zała to retrospektywa Katarzyny Kozyry w krakowskim Muzeum Narodowym. Przeciwko wystawie protestowała ledwie garstka osób, budząc tym jedynie politowanie. Czego dowodzą te sprzeczności? Wyłącznie tego, że artysta to obecnie osoba medialna, a ludzie listy piszą. Także do instytucji sztuki. Owszem, prawica nadal krytykuje sztukę współczesną, ale nie jest to żadna osobliwość. Wystarczy przypomnieć początek filmu *The Artist Is Present*, w którym prowadząca FOX News kpią z retrospektywy Mariny Abramović w Museum of Modern Art. Różnica jest jedna: w Polsce uderza się w figurę artysty-skandalisty, a nie w podmiotowego gracza na ideowej scenie.

Obecnie Artur Żmijewski próbuje na nowo zdefiniować pole sporu, wskazując na rosnącą rolę instytucji, podobną optykę przyjmują choćby kuratorzy wystawy *Co widać. Polska sztuka dzisiaj*. Zimna wojna sztuki ze społeczeństwem wygasła, zdają się mówić, współcześnie wszystko rozgrywa się na linii artysta–instytucja. To prawda, instytucje sprofesjonalizowały się, niemniej nie ma żadnego sporu, nie będzie kolejnej batalii, następnego poboru. Bo dziś artysta z instytucjami wcale nie walczy. On negocjuje z nimi warunki umowy. Zdumiewające, że prozaiczny postulat wprowadzenia płac za udział w wystawach ubrano w retorykę protestu. Jakby była to najbardziej naturalna konwencja, kostium, który raz jeszcze należy zdjąć z wieszaka.

Medialna nadobecność sztuki w pierwszych dwóch dekadach po transformacji mogła wywoływać wrażenie, że artyści są silni, że coś znaczą. Ale to było tylko złudzenie, krew, pot i łzy towarzyszące narodzinom nowego systemu. Założyliśmy, że patrzemy na trwałe zjawisko, a tymczasem oglądaliśmy fale wywołane wrzuceniem kamienia do jeziora. Właściwy obraz to gładka tafla wody.

5

Figury artysty-skandalisty i gwiazdy sztuki współczesnej funkcjonują nadal, jednak to już tylko formy historyczne, martwe, bo nienależące do nowej rzeczywistości. Można ich użyć, ale nie opiszemy za ich pomocą realnych procesów organizujących dzisiejsze pole. Kolejni artyści zarabiają duże pieniądze i robią międzynarodowe kariery, ale nie są gwiazdami, wolą spokojną pracę oraz medialną ciszę. Żeby zwrócić obecnie uwagę mediów, trzeba tego chcieć, a do tego zaoferować spójny przekaz i atrakcyjne *emploi*. Stąd medialna kariera Wojciecha Bąkowskiego, człowieka z pogranicza estrady i świata sztuki. Nieco podobnie wygląda to w przypadku Oskara Dawickiego, który głównym bohaterem swojej twórczości uczynił samego siebie, przerysowanego, teatralnego, z rozmysłem odgry-



FIG. 3 (b)

Utrzymuje się powodzenie Gierymskiego w krajach niemieckojęzycznych. „Pochód uTanów” pokazany w prestiżowej londyńskiej French Gallery zostaje dostrzeżony przez brytyjską prasę. Maksymilian nawiązuje współpracę z marszandem Rudolfem Lepke. Wakacje spędza w kraju.



FIG. 4 (b)

– Kim jestem? Artystą – kapitanem, wybrańcem, Don Kichotem, targanym wątpliwościami geniuszem? Czym jest natchnienie? Jaka rola w tworzeniu sztuki przypada muzom? – te dręczące pytania doprowadziły Jacka Malczewskiego do podjęcia tematu autoportretu.

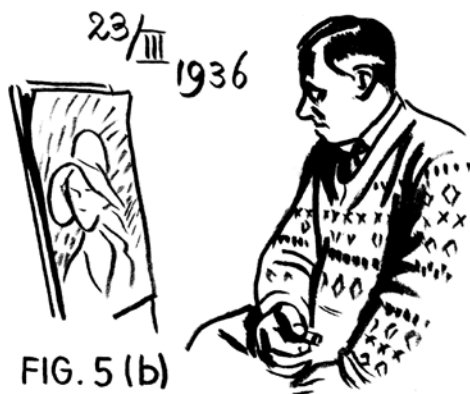


FIG. 5 (b)

Najdr. Nineczko: Jestem dalej in low spirit. Depresja „generalska”. Zaraz wiatr halny. Nie masz pojęcia jak mi się nie chce rysować. Oczy popsuly mi się. Trzeba przejść na okulary a to wywoła komplikacje z klientami, a nie, to obniżka jakości towaru. Czekał listu. Pisz wyraźniej. Całuję Cię B.B.B.

Your Witkacy

wanego – ale jednak. Tym samym nie pieniądze, nie zagraniczna kariera, nie talent (zdolnych artystów jest wszak wielu), nawet nie skandal (ten jest już tylko rytuałem), ale rozpoznawalność, czytelny komunikat, twarz. Niemniej to i tak ciągle zbyt mało, aby mówić o nowej figurze artysty.

W latach 90. artystom wydawało się, że patrzą na portwora, ale to była jedynie mucha powiększona przez lupę. Społeczeństwo wcale nie było niechętnie, tylko zwyczajnie zdezorientowane. Tymczasem artyści zareagowali zgodnie z zasadą ukutą przez George'a Orwella, która mówi, że z wewnątrz wszystko wygląda gorzej. Ale to obecne miejsce artystów w społecznej mozaice jest prawdziwe – są zwykłymi uczestnikami życia kulturalnego, tak jak aktorzy, muzycy czy pisarze. I po prostu wykonują swoją pracę: produkują dzieła sztuki, czasem uczą, niektórzy dodatkowo projektują, fotografują i tym podobne. Artyści współpracują z prywatnymi galeriami, biorą udział w wystawach organizowanych przez instytucje publiczne, jeżdżą po świecie, mogą ubiegać się o granty i stypendia. To prozaiczna pozycja. Bez romantycznego patosu, bez cierpiętnictwa, bez samopalenia. Pole sztuki osiągnęło stabilną strukturę, nie zobaczymy już żadnych gwałtownych ruchów. Owszem, czasami niektóre prace polskich artystów trafiają w jakąś czułą społeczną strunę – wtedy wywołują kontrowersje i detonują medialną debatę, która jednak szybko cichnie. Tak samo dzieje się z głośnymi spektaklami, filmami czy książkami. Miejsce artystów w medialnym pejzażu jest stałe i nie ma w nim nic szczególnego. Niekiedy artyści zagospodarowują przestrzeń skandalu, czasem migną w „Wysokich Obcasach”, ale przeważnie czytamy o nich na stronach poświęconych kulturze. Analogiczna sytuacja dotyczy polityków, gwiazd kuchni czy podróżników. Perypetie każdego środowiska zawsze najbardziej ekscytują jego przedstawicieli. I to wyłącznie oni widzą w podobnych występach potwierdzenie jakiejś wyjątkowej pozycji swojego plemienia.

Polskie społeczeństwo nadal się modernizuje, ale już dawno oswoiło się z „ekscesami” artystów. Statystyczny Polak czasem skomentuje w Internecie jakąś wystawę, lecz nie ma w tym cienia dawnego żaru. Realna skala zjawiska jest dziś taka, jak pokazały ostatnie wydarzenia wokół *Adoracji Chrystusa* Jacka Markiewicza. Co wtedy tak naprawdę zobaczyliśmy? Nie żaden powrót do „dusznej atmosfery lat 90.”, nie żadną „recydywę ciemnogrodu”. Otóż ujrzelśmy garstkę modlących się parafian, jednorazowy protest kilkudziesięciu osób zorganizowanych przez jedną rozgłoszenie radiową, rytualne pohukiwania prawicowych publicystów. Media z rozmysłem uruchomiły

wówczas figurę artysty-skandalisty, ale była to wyłącznie medialna supernowa, jedna z wielu. Nikt już o niej nie pamięta. *Tęcza*? Nie płonęła dlatego, że była sztuką. Płonęła, bo ktoś zobaczył w niej groźny symbol. Jak pokazuje historia ikonoklazmu, motywy sprawców przeważnie nie dotyczą sztuki. Wystarczy przypomnieć, że podczas Marszu Niepodległości spalono również inny „symbol”: budkę strażnika przy rosyjskiej ambasadzie. Sztuka znowu przypisała sobie nadmierną wagę.

Współcześnie media ogrywiają podobne „skandale” na zimno, dla zwiększenia oglądalności, czytelności, klikalności. Nie ma w tym nawet cienia realnej społecznej emocji, która kilkanaście lat temu poniosła medialną nagonkę. Obecnie to tylko paliwo klikalności, jednorazowy news, o którym zapomina się chwilę po skomentowaniu go na forum, po polubieniu na Fejsie. Bohaterem mediów jest dziś prawdziwy seryjny morderca, nie artysta. Ale jest i druga strona medalu: artyści odzyskali głos. Mogą wyartykułować swoje racje, ogłosić swój protest, opowiedzieć o akcie cenzury, mają swoje Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej. To nie sprzeczność: za samoorganizacją nie idzie społeczne uznanie, a tylko (i aż) skuteczniejsze (i wygodniejsze) funkcjonowanie wewnątrz systemu.

Za sprawą wystawy *Artysta w czasach beznadziei* Zbigniew Libera próbował wskrzesić romantyczną figurę artysty-społecznego outsidera. Ale tytułowy „czas marny” – transformacja pola sztuki – już się skończył, nie ma powrotu do tamtych emocji. Liberalna demokracja to dla artystów system najgorszy, bo letni. Nudny. I takie też jest dzisiejsze miejsce sztuki w rodzimym pejzażu kulturowym. Zwyczajne.

Co roku polskie akademie sztuk pięknych opuszcza kilkuset potencjalnych artystów i artystek. W skali pojedynczego cyklu akademickiego, pięciu lat studiów, mówimy o tysiącach osób. To być może jedyna figura artysty, na jaką stać dzisiaj polską sztukę – figura zbiorowa, bezimienna masa artystów. Składają się na nią ci, którzy marzą już nie o sławie i bogactwie, ale o małej stabilizacji, socjalu i kilkuset złotych na rękę za wystawę. Bo słowo „artysta” nie określa już powinności, tylko profesję. Za postawą artysty zaangażowanego stały cnoty bezinteresowności i szczerości. Za postulatem ubezpieczeń socjalnych dla artystów stoi przekonanie, że artysta nie jest nikim wyjątkowym. Jest taki jak wszyscy. Jest podatnikiem. ☒



YES.pl

YES

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

**WYDZIAŁ
ZARZĄDZANIA
KULTURĄ
WIZUALNĄ**

**ZAJĘCIA
W NOWYM
BUDYNKU OD
PAŹDZIERNIKA 2014**

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

Fot. Lukasz Izert



FELIETON

TRZY PO TRZY

tekst: Wojciech Szymański

„Wszystko jest właściwie dziwne, ale najdziwniejsze są obrazy”, pisała dawno temu w eseju o Pablo Picassie Gertruda Stein. Pisała dawno, lecz słowa te wciąż pozostają aktualne. Do tego stopnia aktualne, że dodałbym do nich jeden jeszcze tylko stopień udziwnienia, by sentencja autorki *Czułych guziczków* brzmiała następująco: „Wszystko jest właściwie dziwne, ale najdziwniejsze są obrazy, a w ogóle to najdziwniejszą najdziwniejszością są ludzie od obrazów, tak zwany świat sztuki”. Świat ten zwykł bowiem wyrażać takie sądy o świecie, że nie pozostaje nic innego jak tylko się dziwić.

Mogę, by nie być gołosłownym, podać garść przykładów z ostatniego miesiąca. Na przykład: *ex in spe* dyrektor dużej stołecznej instytucji sztuki współczesnej ogłasza w wywiadzie, że „czas jest džentelmenem”; dziwię się, nie łapiąc tej obcej metafory. Myślałem naiwnie dotąd, że czas jest lekarzem i może, co najwyżej, uleczyć rany po latach dyrektorowania, a nie uchylać przed dyrektorem kapelusza. Inny przykład, tym razem z Poznania: profesor tamtejszej uczelni, zasłużony historyk sztuki i tłumacz evergreena Johna Bergera na język polski, ogłasza wraz z bardzo utytułowanym towarzystwem z akademickiego klubu imienia zmarłego prezydenta, że jest członkiem pokolenia JP2. Dziwi się pokolenie, dziwi się JP2: odmieniło się oblicze ziemi, tej ziemi. Czytam kolejny wywiad, bo w ogóle dużo czytam, staram się zrozumieć. Tym razem z artystą sztuk wizualnych, którego film *Magic Hour*, pokazany na najgorętszej wystawie tego sezonu w najważniejszym bezdomnym muzeum, dowodzić ma ponoć, tak mi przynajmniej mówiono, że na owej wystawie nie pominięto wątków ani gejowskich, ani queerowych, co też wytykali jej niektórzy. Artysta opowiada w nim o tym, jak doświadcza świata w zwolnionym tempie i wszystkimi zmysłami, gdy po całym dniu wchodzi nago do stawu: „To doświadczenie sensualne i seksualne zarazem – ja na przykład często mam wtedy erekcję”, wyznaje. I znów otwieram szeroko oczy, gdyż dziwię się, redaktorzy dobrodzieje, bardzo: jakże to tak? Dotąd byłem pewien, że w zimnej wodzie staje tylko kaczorowi. Cóż to, kiedy świat sztuki jest zaczarowany.

I niby jest wesoło, znów plotę swoje trzy po trzy, ale co z tego, kiedy sam też czuję się ostatnio jak ten

kaczor-dżentelmen z portretem papieża w klapie, co to wchodzi w kapeluszu do zimnego stawu. Dzieje się tak oczywiście za sprawą interakcji, w jaką wkracza świat sztuki ze światem pozaartystycznym w zacnym mieście Krakowie, naturalnie.

Jak wiecie, wiem, że wiecie, sami o tym donosiliście, mamy ostatnio w zacnym i cnotliwym – zawsze mylą mi się te słowa – mieście małą przepychankę. Rzecz idzie o biały blaszany kontener napełniony krakowskim smogiem, który wraz z zasłużonym artystą Łukaszem Skąpskim w czerwcu ubiegłego roku ustawiliśmy w Podgórzu. I stałby on, nikomu nie wadząc, przez lat dwieście albo trzysta, alem – legalista idiota – poszedł z prośbą do rady dzielnicy, aby wydała pozwolenie na kolejny rok ekspozycji; zgodę z innej instytucji miejskiej mieliśmy z artystą Skąpskim tylko na rok. I jak tylko raz wyszedłem z dziwnego stawu sztuki, wsiąknęłam w realny świat na dobre, a świat ten zaczął dziwić się, usta swe zrazu otwierając z osłupienia, potem zaś nie zamykając z werbalnego oburzenia. Sykofanci wolontariusze z rady dzielnicowej naskarżyli na artystę Skąpskiego do miłościwie nam panującego prezydenta, żądając, by to „wątpliwe estetycznie i puste” – to się akurat zgadza, kontener jest pusty, nic poza brudnym powietrzem – z dzielnicy eksmitować. Podjęli nawet uchwałę, gdyż nie godzi się, nie pasuje i kolonizuje. Zapytacie może, dlaczego ci subalterni – nie wiem, czy prawdziwi, skoro już rozpoznali w sobie skolonizowanych przez kolonizatora, dodajmy, z adresem w tej samej dzielnicy – dopiero teraz postanowili kwestię kontenera rozwiązać ostatecznie. Odpowiadam, zdziwieni redaktorzy, dopóty kontener pozostawał budką meteorologiczną i blaszanym obiektem z budowy – to właśnie widzieli w nim radni – dopóki był bezpieczny. Odkąd dokonałem przed radnymi rozpoznania, że jest to dzieło sztuki, a także pomnik Juliana Aleksandrowicza, lekarza, więźnia podgórskiego getta i prekursora myślenia ekologicznego w Polsce, gdyż dedykacja dla niego na kontenerze się znajduje, odtąd stał się dziwnym obiektem zakłócającym porządek, a radni zaczęli o nim wydawać swoje wysmakowane sądy estetyczne.

I jak tu nie wierzyć, że wszystko jest dziwne, najdziwniejsze są obrazy, a najdziwniejszą najdziwniejszością świat sztuki? Zdziwienie oczywiście powoduje w tym przypadku działanie, więc chociaż kiedy to piszę, kontener jeszcze stoi, to gdy piąty numer „Szumu” opuści drukarnię, zapewne go już nie będzie. To ci dopiero dziwne, zarazem tak dziwnie znajome. ☒

OBIEKT KULTURY

Z POWROTEM W PRZYSZŁOŚĆ

tekst: Klara Czerniewska

fotografie: Dagmar Keller i Martin Wittwer

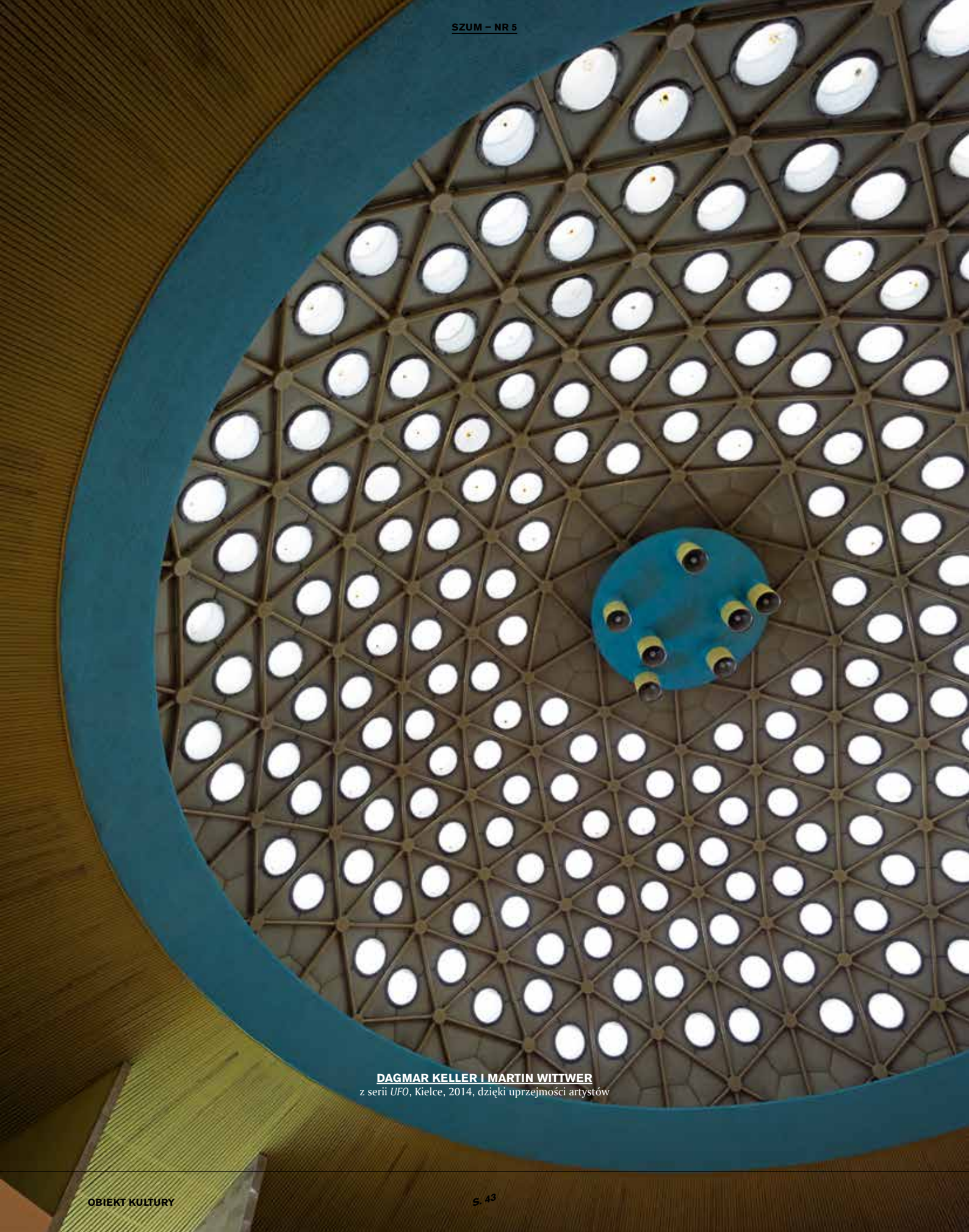
KTO DZIŚ WIERZY W UFO?

NIEMAL RÓWNOLETEK DWORCA CENTRALNEGO – KIELECKI DWORZEC PKS PROJEKTU EDWARDA MODRZEJEWSKIEGO – BYŁ BUDOWANY OD 1975 ROKU, A OTWARTY DOPIERO W 1984. ŁABĘDZI ŚPIEW MODERNIZMU? ZAPOWIEDŹ ARCHITEKTURY POSTMODERNISTYCZNEJ? DAGMAR KELLER I MARTIN WITWTER DOSTRZEGLI W NIM KURIOZUM PERYFERII, OBIEKT Z POZAZIEMSKIEGO PORZĄDKU ESTETYCZNEGO, KTÓRY WYLĄDOWAŁ W KRAINIE PRZESTRZENEGO NIEŁADU.

Prace duetu artystycznego Dagmar Keller i Martin Wittwer zostały po raz pierwszy zaprezentowane polskiej publiczności podczas wystawy *Pasażerowie* w warszawskiej Lookout Gallery w listopadzie 2013 roku. Zdjęcia postaci sfotografowanych z peronów dworców PKS i oddzielonych od obserwatorów zaporowanymi i zaszyronionymi szybami dalekobieżnych autobusów swoim nastrojem przywoływały w pamięci kadry Sławomira Idziaka w *Podwójnym życiu Weroniki*. Nie sposób było oprzeć się wrażeniu, że malarskie wręcz kompozycje portretów, poprzetykane zdjęciami tła – zaśniewionych pejzaży widzianych z okien pojazdów – nawiązywały do stylu dawnych epok. Twarze bohaterów fotografii spowijało iście renesansowe sfumato, a żółtawe światło latarni ulicznej nasuwało skojarzenia z czasami romantyzmu czy symbolizmu, niekiedy przywodząc na myśl prace Eugène'a Delacroix, Aleksandra

Gieryskiego czy Piotra Michałowskiego. Sugestywnie nieobecne spojrzenia zdradzały istnienie jakichś innych światów, do których obserwatorzy nie mają dostępu. Artysty-rezydenci warszawskiego A-I-R Laboratory ruszyli w Polskę, ale w przeciwieństwie do Honoraty Martin wcale nie chcieli (zapewne ze względu na barierę językową – po prostu nie mogli) wejść w bezpośrednią relację z napotkanymi osobami. W efekcie powstał obraz nostalgiczny, ale czy przekłamany? Czy patrząc na „zwykłych” ludzi (których być może czasami balibyśmy się nawet spotkać na ulicy), nie możemy uznać, że są piękni?

Na peryferiach Keller i Wittwer odnaleźli też inny niecodziennie piękny obiekt: egzotyczne kuriozum w postaci wyłaniającego się z zasp brudnego śniegu, zza konwencjonalnych granic żywopłotów i igłaków dworca autobusowego w Kielcach. To dworzec-UFO, najeżony dziwnymi



DAGMAR KELLER I MARTIN WITWER
z serii *UFO*, Kielce, 2014, dzięki uprzejmości artystów



DAGMAR KELLER I MARTIN WITTWER
z serii *UFO*, Kielce, 2014, dzięki uprzejmości artystów

bąblami luksferów, wchodzący w ostry mezalians krajobrazowy z neogotyckim kościołem w tle. W cyklu fotografii artyści naszkicowali portret tego obiektu, tworząc sugestywną opowieść o czasach, w jakich żyjemy. Jednocześnie wpisali się jednak w szeroki nurt dokumentacji architektury socmodernizmu, zwłaszcza zaś w jego odłam przedstawiający (późno)modernistyczne dworce oraz przystanki. Fascynacja tym tematem pokolenia fotografów urodzonych w latach 70. i 80. minionego wieku, by wymienić tu choćby Nicolasa GrosPierre'a (cykl *Litewskie przystanki autobusowe*), Michała Łuczaka (artbook *Brutal* o nieodżałowanym dworcu PKP w Katowicach, przebudowanym obecnie tak, by pomieścić w nim centrum handlowe) czy Macieja Rawluka (projekt *Przystanki polskie. Typologia*), stanowi niewątpliwie ważny element refleksji o rozpadającej się na naszych oczach spuściznie kultury materialnej ostatnich kilku dekad.

UFO

Kielecki dworzec PKS projektu Edwarda Modrzejewskiego, niemal równoległy Dworca Centralnego, budowany był od 1975 roku i został ukończony dopiero w 1984. Choć w założeniu komunikacyjno-urbanistycznym przypomina Warszawę Centralną (w zastosowaniu się do modernistycznej zasady segregacji ruchu, która zakładała, że budynek powinien być sytuowany w układzie wyspowym – może niezbyt przyjaznym dla pieszych, ale za to dogodnym dla kierowców długich pojazdów, w konsekwencji zaś alienującym w stosunku do miasta), jest od niej zasadniczo odmienny pod względem formalnym, co oczywiście nie dziwi. Byłoby zaskakujące, gdyby kieleckie UFO zapowiadało postmodernizm, wiązany w Polsce z przełomem 1989 roku i nastaniem tak zwanego dzikiego kapitalizmu. Dworzec pobrzmiwa raczej łabędzim śpiewem modernizmu – stanowi doskonały przykład peryferyjnej ewolucji stylu brukselskiego, typowego dla schyłku lat 50. i pierwszej połowy lat 60. XX wieku. Wpisuje się też idealnie w styl określany przez krytyka architektury Owena Hatherleya jako *soc-googie*, w nawiązaniu do odmiany przydrożnej architektury stanowiącej część kultury komercyjnej (czy szerzej: popularnej, masowej), charakteryzowanej przez efektowne konstrukcje oparte na wszelkiej maści paraboloidach i łupinach. W tym przypadku są to dwie wpisane w siebie kopuły, wsparte na zewnętrznych stalowych łukach. Otaczająca konstrukcję i perony, przekryta poliwęglanem wiata mogła dawniej przypominać pierścienie Saturna. W owej peryferyjnej odmianie kieleckie *soc-googie* jest jednak karykaturalnie wyolbrzy-

mione, w przeciwieństwie do kameralnych w swojej skali przystanków warszawskiej kolei średnicowej, o których pisał Hatherley w monografii o Arseniuszu Romanowiczu i Piotrze Szymaniaku.

Co o samym obiekcie mówią nam fotografie szwajcarsko-niemieckiego duetu? Przede wszystkim to, że dworzec jest potwornie zaniedbany, zwłaszcza z zewnątrz. Sądząc po złuszczonej farbie, skorodowanych blachach, pożółkłych wiatach z poliwęglanu, można wątpić, czy w przeciągu ostatnich trzydziestu lat swojego istnienia UFO było choć raz remontowane. Na takim tle pachnąca nowością, lśniący czerwony Polski Bus wyglądałby zapewne jak przystojny mężczyzna w dobrze skrojonym garniturze, który z kolacji w eleganckim lokalu wpada do przydrożnego baru dla tirowców. Liche materiały po prostu nie wytrzymują próby czasu i aż proszą się o konserwację. Zdecydowanie lepiej wygląda wnętrze obiektu: okładziny z polskiego trawertynu (króla naszych przejść podziemnych), stożkowate kolumny z płukanego lastrika, fantastyczne ażurowe podwieszane stropy w kształcie plastra miodu i urocze drewniane ławeczki, wreszcie ściany z potłuczonych talerzy (odpadów produkcyjnych), stanowiące typowo peerelowski przykład *green design*. To wszystko tworzy niepowtarzalną aurę tego miejsca, a przy odpowiednim oświetleniu byłoby niewyczerpanym źródłem inspiracji dla wielu współczesnych projektantów. *À propos* projektantów – amatorzy typopolo również mogliby tu znaleźć coś dla siebie: w hali głównej oraz przejściach podziemnych znajdują się bowiem typowe lokale usługowe, na przykład firma reklamująca się szyldem „PIOTREX wynajem autokarów i busów”, kiosk o nazwie UFO, z prasą, kawą i herbatą, lodami „w kubku • na patyku • rozek” i „doładowaniami bez prowizji” (oddaję tu oryginalny zapis), secesyjno-sykstisowe delikatesy z obowiązkową pod każdą szerokością geograficzną sentencją „Enjoy Coca-Cola”, a nawet pawilon wielobranżowy z zachęcającym szyldem „gazety, rajstopy, bluz, skarp, spod, swetry, czap”... Nie wspominam już o typografii i abstrakcyjnych wzorach zdobiących podjeżdżające co chwilę pekaesy, które – jak myślę – stanowiłyby wyśmienite *pendant* do projektu Armanda Andragedo Tudeli *Camión* (2003).

Aż dziw, że budowla ta nie trafiła wcześniej do żadnej publikacji w stylu *Cosmic Communist Constructions Photographed* Frédérica Chaubina. Kielecki latający spodek jest jeszcze bardziej odlotowy niż ten katowicki. Poza charakterystyczną bryłą w obu przypadkach mamy do czynienia z efektami fakturowymi – w Kielcach są to wspomniane bąble świetlików na miedzianej kopule oraz faliste zada-





DAGMAR KELLER I MARTIN WITTWER
z serii *UFO*, Kielce, 2014, dzięki uprzejmości artystów

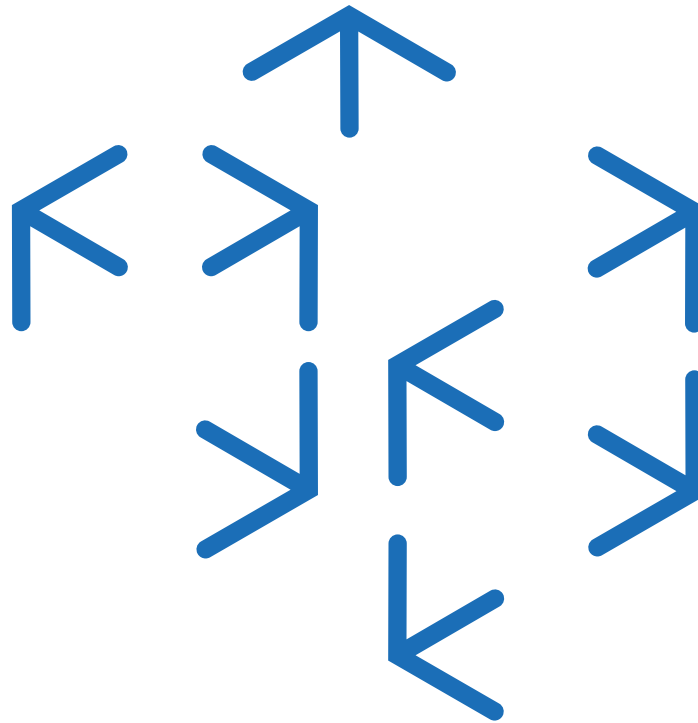
szczenia wiat. W przeciwieństwie do swojego nieco starszego i znacznie większego brata kieleckie UFO, zarówno w warstwie zewnętrznej, jak i wewnątrz przestronnej hali głównej, operuje kolorem: żółtym i brzoskwiniowym na ścianach oraz niebieskim na elementach konstrukcji nośnej i horyzontalnych pasach klejonych szyb, podstawy kopuły oraz wiat. Jak wiadomo, kolor (pomimo starań Katarzyny Przezwańskiej) wciąż stygmatyzuje – nie przystoi „poważnej”, „nowoczesnej” architekturze. Wydaje się, że to właśnie z powodu swoich barw UFO kojarzy się raczej z dawnymi kreskówkami o kosmitach niż z futurystycznymi, lśniącymi i rzekomo ponadczasowymi budowlami ze szkła, metalu i betonu. Zapewne dlatego nowy właściciel, publikując wizualizację proponowanej przez niego rewitalizacji terenów dworca, postawił na świetlistą biel oraz szkło. Obiekt ten w przyszłości, zatopiony w śnieżnobiałym kompleksie handlowo-usługowym, przypominałby nieco jerozolimską Kopułę na Skale. Tym samym

charakterystyczna kopuła UFO, która niewątpliwie stanowi ważny punkt orientacyjny i która współtworzy tożsamość miasta (kielczanie są prawdziwie dumni ze swojego latającego spodka, o czym świadczy nie tylko ogólnie przyjęta, piśmiennicza nazwa, lecz także fakt wpisania dworca do gminnego i wojewódzkiego rejestru zabytków), nadal znajdowałaby się w centrum uwagi, wzbogacona o dodatkowe – podobno niezbędne w dzisiejszych czasach – funkcje, skupione w tej nowej miejskiej świątyni konsumpcji.

Wobec licznych zaniechań dotyczących utrzymania dworca, który jest jedynym punktem estetycznego zaczeplenia w totalnym bezładzie przestrzennym panującym wokół, projekt Keller i Wittwera raczej nie stanowi głosu w dyskusji o jego przyszłości. Grunt, że dokumentuje teraźniejszość oraz, być może, działa na wyobraźnię nie-licznych wrażliwców snujących utopijne plany ratowania świata przed autoagresją. ☒



DAGMAR KELLER I MARTIN WITWTER
z serii *UFO*, Kielce, 2014, dzięki uprzejmości artystów



30.05-31.10.2014

INSTALATORZY

Wojciech Bąkowski, Jan Berdyszak, Izabella Gustowska, Jarosław Kozłowski,
Katarzyna Krakowiak, Mariusz Kruk, Maciej Kurak, Piotr Kurka, Agata Michowska,
Antoni Mikołajczyk, Andrzej Peptoński, Monika Sosnowska

galeria Art Stations, Stary Browar, Poznań

WYDARZENIE

UNIERUCHOMIENIE

tekst: Zofia Krawiec, Łukasz Ronduda

Po ponad dwudziestu latach wysiłku modernizacyjnego i emancypacyjnego obecność imaginarijnego BDSM jest fantazją na temat powrotu do retoryki pana i niewolnika, prostego podziału sił – dominacji i podporządkowania. To użyteczna metafora społeczeństwa czy też kultury niezdolnej do radykalnej zmiany, czerpiącej przyjemność z okopania się na obecnych pozycjach.



ANETA GRZESZYKOWSKA I JAN SMAGA
Archiwum prywatne, 2008

Obserwując polską sztukę współczesną tworzoną w ostatnim czasie, możemy wyodrębnić szereg prac połączonych motywem wiązanego i unieruchamianego ciała (lub jego części), które bierze udział w grze dominacji i uległości o seksualnym charakterze. Przedstawienia tego typu pojawiły się w dość dużej liczbie mniej więcej w tym samym okresie u różnych, niepozostających ze sobą w kontakcie artystów. Wydaje się to szczególnie ciekawym tematem do analizy i refleksji.

Interesujące nas tutaj dzieła Piotra Janasa, Jakuba Juliana Ziółkowskiego, Aleksandry Waliszewskiej oraz duetu Anety Grzeszykowskiej i Jana Smagi możemy w oczywisty sposób odnieść do znanych z historii sztuki polskiej prac z analogicznymi motywami – autorstwa Jerzego Nowosielskiego, Brunona Schulza czy Zdzisława Beksińskiego. Warto jednak podkreślić, że nastąpiło tu dość znaczące przesunięcie. Wcześniej sadomasochistyczne wątki w sztuce pojawiały się w kontrze do społeczno-kulturowego *status quo*, były również specyficznym odreagowaniem traumy wojennej. Ładunek perwersji i erotyzmu miał wstrząsać i prowokować. Dzisiaj natomiast dla tego typu artystycznych przedstawień punktem odniesienia jest współczesna kultura popularna, w której wymienione motywy zajmują coraz bardziej widoczną i oswojoną pozycję. W kulturze tej oparty na bólu i transgresji sadomasochizm ustępuje zdecydowanie miejsca poskromionemu de Sade'owi, czyli praktykom BDSM¹, które po obcięciu sadomasochistycznych kolców stały się kolejnym alternatywnym obszarem włączonym w mainstream i zasymilowanym. W wyniku

¹ BDSM TO SKRÓT OD ANGIELSKICH SŁÓW *BONDAGE, DISCIPLINE/ DOMINATION, SUBMISSION/SADISM, MASOCHISM* (CZYLI ODPOWIEDNIO: WIĄZANIE, DYSCYPLINA/DOMINACJA, ULEGŁOŚĆ/SADYZM, MASOCHIZM). POJĘCIE TO ODNOŚI SIĘ DO SZEROKIEGO SPEKTRUM DZIAŁAŃ I RELACJI MIĘDZYLUDZKICH ORAZ ZACHOWAŃ SEKSUALNYCH ZWIĄZANYCH Z TAK ZWANYM ODGRYWANIEM RÓL, W KTÓRYCH JEDNA STRONA WCZUWA SIĘ W POSTAĆ DOMINUJĄCEJ/DOMINUJĄCEGO, A DRUGA PODPORZĄDKOWANEJ/ PODPORZĄDKOWANEGO. ZACHOWANIA TE MOGĄ, CHOĆ NIE MUSZĄ, ŁĄCZYĆ SIĘ Z RÓŻNEGO TYPU AKCEPTOWANYM ZADAWANIEM BÓLU, KONTROLOWANYM UPOKORZENIEM I TYM PODOBNYMI. PRAKTYKI BDSM DOTYCZĄ SFERY NIE TYLKO SEKSU, LECZ TAKŻE OSOBOWOŚCI ORAZ RELACJI SPOŁECZNYCH, W JAKIE JEDNOSTKA JEST UWIKŁANA. MIMO ŻE NIEKTÓRE DZIAŁANIA MAJĄ POSTAĆ PRZYMUSU, BDSM NIE JEST FORMĄ MOLESTOWANIA SEKSUALNEGO, ODBYWA SIĘ BOWIEM ZAWSZE ZA ZGODĄ PARTNERÓW.

tego procesu BDSM obecnie powoli przenika do mody, filmu, literatury. Wątki te poszerzają pole codziennej rozrywki, a nawet służą terapii. Przykładem niech będzie tu sukces powieści *Pięćdziesiąt twarzy Greya* E.L. James (właściwie Erika Mitchell).

O ile wcześniej obrazowane w sztuce praktyki sadomasochistyczne miały uwidaczniać lub ujawniać przemoc, która była strukturalnie obecna (ukryta) w instytucjach życia społecznego, o tyle obecnie artyści, nadidentyfikując się z fantazmatami BDSM nawiedzającymi naszą współczesną kulturę, opowiadają raczej o przenikającej ją oraz całe życie publiczne tendencji do czerpania przyjemności (rozkoszy wręcz) z ograniczenia możliwości ruchu i zmiany, ze zgody na istniejące społeczno-polityczne *status quo*. Prace Janasa, Ziółkowskiego, Waliszewskiej, Grzeszykowskiej i Smagi stają się metaforami funkcjonowania w całkowitej zgodzie na fakt, że żadnej rewolucji nie będzie, oraz przekonania, że wszystko już zaprojektowano, a przemieszczenia w obrębie istniejących możliwości zostały ograniczone. Wcześniejsze próby transgresji zastępuje dzisiaj zgoda na *status quo* i nauka czerpania przyjemności, rozkoszy z unieruchomienia.

Co więcej, po ponad dwudziestu latach wysiłku modernizacyjnego i emancypacyjnego obecność imaginarium BDSM jest fantazją na temat (choćby w ramach odgrywania roli) powrotu do retoryki pana i niewolnika, prostego podziału sił – dominacji i podporządkowania. Tym samym omawiane tu prace ukazują, jak obszar sadomasochizmu przestał być traktowany przez artystów jako bataille'owskie laboratorium transgresji, a zaczął jako warsztat podległości i dominacji oraz użyteczna metafora społeczeństwa czy też kultury niezdolnej do radykalnej zmiany, czerpiącej przyjemność z zabetonowania się i okopania na obecnych pozycjach.

DOMINY I MASOCHIŚCI, CZYLI S-M W POWOJENNEJ HISTORII SZTUKI POLSKIEJ

Chcąc przybliżyć historię przedstawień sadomasochistycznych w powojennej sztuce polskiej, należy zacząć od Jerzego Nowosielskiego i Zdzisława Beksińskiego. U obu artystów wątki te były interpretowane jako reminiscencja drugiej wojny światowej, której doświadczyli jako dzieci.

**BDSM OBCENIE
POWOLI PRZENIKA
DO MODY, FILMU,
LITERATURY. WĄTKI TE
POSZERZAJĄ POLE
CODZIENNEJ ROZRYW-
KI, A NAWET SŁUŻĄ
TERAPII. PRZYKŁA-
DEM NIECH BĘDZIE
TU SUKCES POWIE-
ŚCI PIĘCDZIESIĄT
TWARZY GREYA
E.L. JAMES.**



ALEKSANDRA WALISZEWSKA

The Capsule, 2012



PIOTR JANAS
Lampa, 2013

Inicjacja erotyczna związana z oglądaniem nagiego kobiecego ciała dokonywała się wtedy często nie w kontekście intymnym, a w kontekście śmierci i okrucieństwa². U Nowosielskiego motyw związanego ciała, unieruchomionego w ekstremalnym stopniu w ramach praktyk s-m, miał prowadzić do finalnego wyjścia poza cielesność ku duchowej transcendencji. Beksiński natomiast w latach 60. XX wieku, wspólnie ze swoją żoną Zofią, wykonał serię fotografii o charakterze sadomasochistycznym, które stanowiły reakcję na ich trudną sytuację materialno-egzystencjalną³. W tym samym mniej więcej czasie wątki tego typu zaczynają występować w twórczości Jerzego Beresia⁴, Edwarda Krasińskiego oraz Marii Pinińskiej-Beres. Wykorzystanie wątków s-m u tej ostatniej było ściśle związane z pojawieniem się w jej dziełach refleksji nad kobiecością i jej skomplikowaną sytuacją społeczno-kulturową. Rozpoznanie własnej pozycji jako kobiety symultanicznie wiązało się z narodzinami uczucia opresji. Praca artystki *Pokrowiec dla mojego kochanka* (1967) dotyczyła przede wszystkim relacji intymnej i chęci całkowitego uprzedmiotowienia, zawłaszczenia kochanego mężczyzny. Po Pinińskiej-Beres realizacje łączące gender i s-m często już będą pojawiać się w rodzimej sztuce. W ramach polskiej neoawangardy lat 70. XX wieku wątki s-m można dostrzec w projektach Grzegorza Kowalskiego, Krzysztofa Junga, Krzysztofa Zarębskiego, Marka Koniecznego oraz – w najciekawszy sposób – Natalii LL. Artystka w cyklu *Aksamitny terror* z 1970 roku wprowadziła postać Dominy z pejcem w rękę. Praktyki sadomasochistyczne stanowią dla Natalii LL rewers rzeczywistości, przestrzeń spektaklu, fantazji (sztucznej rzeczywistości), w której artystka-kobieta wcie-

ła się w dominującą rolę, materializując nieistniejącą społecznie sytuację kobiet, nieistniejącą – dodamy – również w zawłaszczonym przez mężczyzn świecie sztuki współczesnej. Najpełniej ujawnia to performans Zbigniewa Warpechowskiego *Obywatelstwo dla czystego odczucia Kazimierza Malewicza* (1985), gdzie Natalia LL pojawiła się jako Domina, zaproszona w masochistycznym geście przez wielkiego awangardzistę, aby go wybatożyć⁵. Warpechowski leżał na ziemi przykryty kołdrą z wyciętym kwadratem na wysokości swoich pleców, a artystka chłostała go batem. Masochistyczne poddanie się karze miało przyczynić się do przekroczenia przez Warpechowskiego własnego ciała w imię duchowego doświadczenia bezprzedmiotowości (podobnie jak u Nowosielskiego). Z kolei Natalia LL, realizując fantazję o silnej, dominującej kobiecie, pokazała, w jak dużym stopniu dominacja ta odbywa się na warunkach patriarchy.

**NATALIA LL,
REALIZUJĄC FANTAZJĘ
O SILNEJ, DOMINUJĄ-
CEJ KOBIECIE, PO-
KAZAŁA, W JAK DUŻYM
STOPNIU DOMINACJA
TA ODBYWA SIĘ NA
WARUNKACH PATRIAR-
CHATU. Z KOLEI
W CYKLU
SZTUKA ZWIERZĘCA
(1977) ARTYSTKA
WYSTĄPIŁA JAKO
WENUS W FUTRZE,
KANONICZNA FIGURA
DOMINY Z POWIEŚCI
LEOPOLDA SACHERA-
MASOCHA.**

Mamy tutaj bowiem do czynienia ze współczesnym, zmodyfikowanym patriachatem, charakteryzującym się manifestacyjnym męskim masochizmem, tylko pozornie przekazującym władzę⁶. Natomiast w cyklu *Sztuka zwierzęca* (1977) artystka wystąpiła jako Wenus w futrze, kanoniczna figura Dominy z powieści Leopolda Sachera-Masocha. Możemy wręcz stwierdzić, że Natalia LL zapoczątkowała cały nurt postaci Domin w sztuce polskiej, w które w kolejnych latach wcielać się

będą artystki z grupy Sędzia Główny (*Rozdział LXXI*, 2007), Katarzyna Kozyra (*Lou Salome*, 2005) oraz Aneta Grzeszykowska (fragment *Archiwum prywatnego*, 2010). Wątki s-m w swoją twórczość wplatać będzie również Dorota Nieznańska (seria *Implantacja perwersji*, 2004–2005).

2 ZOB. KRYSZYNA CZERNI, *NIETOPERZ W ŚWIĄTYNI. BIOGRAFIA JERZEGO NOWOSIELSKIEGO*, WYDAWNICTWO ZNAK, KRAKÓW 2012.

3 ZOB. MAGDALENA GRZEBĄKOWSKA, *BEKSIŃSCY. PORTRET PODWÓJNY*, WYDAWNICTWO ZNAK, KRAKÓW 2014.

4 ZOB. NATALIA KALIŚ, *CUDOWNA ŚWIADOMOŚĆ PORAZKI. O „WSTYDZIE” JERZEGO BERESIA*, „KONTEKSTY” 2010, NR 4, SS. 136–139.

5 PERFORMANS MOŻNA ZOBACZYĆ NA STRONIE FILMOTEKI MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ W WARSZAWIE: [HTTP://ARTMUSEUM.PL/PL/FILMOTEKA/PRACA/WARPECHOWSKI-ZBIGNIEW-OBYWATELSTWO-DLA-CZYSTEGO-ODCZUCIA](http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/warpechowski-zbigniew-obywatelstwo-dla-czystego-odczucia) (DATA DOSTĘPU: 17 MAJA 2014).

6 ZOB. NICK MANSFIELD, *MASOCHISM. THE ART OF POWER*, PRAEGER, LONDON 1997.

METAFORY WSPÓŁCZESNEGO UNIERUCHOMIENIA

Jak już wspominaliśmy na początku tekstu, nowy rozdział w historii interesujących nas motywów otwiera się na przestrzeni ostatnich kilku lat, w momencie ustabilizowania się sceny artystycznej (jej postępującej profesjonalizacji i instytucjonalizacji). Rozdział ten wskazuje na szersze społeczno-kulturowe unieruchomienie.

Piotr Janas na przykład w swoim malarstwie skupia się na uwypukleniu materii ciała i tworzących je abjektalnych płynach, czyli na nagim życiu, w którym fizjologia poprzez seksualność staje się elementem czysto politycznym. Staje się nim, dodajmy, w sadomasochistyczny sposób. Ciało u Janasa jest bowiem rozciągane, wyciskane z płynów, poddawane torturom i tak dalej. Warto w tym miejscu przywołać spostrzeżenia Giorgia Agambena – filozof, śledząc rosnącą rolę sadomasochizmu w społeczeństwie nowoczesnym, pisał, że jest on „[...] tą techniką, która wydobywa z partnera nagie życie”⁷. Sadomasochizm ukazuje ponadto, według niego, symetrię pomiędzy suwerennym władcą a nagim życiem „[...] pod postacią współludziału łączącego masochistę z sadystą, ofiarę z oprawcą”⁸.

Aneta Grzeszykowska i Jan Smaga, para w życiu prywatnym i artystycznym, w serii swoich sadomasochistycznych zdjęć, wchodzących w skład *Archiwum prywatnego*, oscylują pomiędzy sferą prywatną a sferą publiczną, prawdziwym życiem a teatrem BDSM, patrzaniem a działaniem, wreszcie między dominacją a podległością. W swojej pracy twórcy opowiadają historię kobiety i mężczyzny żyjących w związku, w relacji determinowanej napięciem sadomasochistycznym. Najpełniejszą deklarację wierności i podporządkowania dominującej partnerce wyraża fotografia, na której artysta klęczy nago na czworakach, obklejony jej zdjęciami. W projekcie tym artyści odnoszą się również do samego medium fotografii – zajmuje ono bowiem dominującą pozycję wobec rejestrowanego świata. Grzeszykowska podobnie jak Natalia LL wchodzi tu w rolę Dominy, jednak w przeciwieństwie do tej koncep-

U WALISZEWSKIEJ MOMENT UTRA- TY NIEWINNOŚCI POJAWIA SIĘ KOM- PULSYWNIE W RÓŻ- NYCH WARIACJACH, UKŁADAJĄC SIĘ W OPowieŚĆ O ROZ- PADZIE WARTOŚCI, UPADKU SZTUKI I ŚWIATA.

tualnej artystki może sobie pozwolić na fantazję o oddaniu władzy, na zabawę w przechodzenie z roli Dominy do roli Masochistki. Działa ona zatem w sposób postemancypacyjny, nie musi już walczyć, zachowuje się, jakby miała pełnię praw i dostęp do władzy równy mężczyznom.

Aleksandra Waliszewska z kolei w ogóle idzie pod prąd wobec takich kategorii jak emancypacja, progres, linearny rozwój w sztuce oraz w społeczeństwie. Obsesyjnie powraca do motywów sadomasochistycznych wpisanych w okres dzieciństwa. Małoletnie

bohaterki artystki raz są niewinnymi ofiarami, innym razem katami, raz są napastowane seksualnie, innym razem same inicjują erotyczne relacje. Moment utraty niewinności pojawia się tutaj kompulsywnie w różnych wariacjach, układając się w opowieść o rozpadzie wartości, upadku sztuki i świata.

Jakub Julian Ziółkowski, podobnie jak Piotr Janas, skupiony jest na fizjologii, choć uwidacznia się to w jego pracach w sposób raczej figuratywny niż abstrakcyjny. Różne wariacje krępowanego kobiecego ciała wpisują się w charakterystyczny dla twórczości artysty motyw „wynaturzenia”, znany również z literatury de Sade’a. Niemniej sadomasochistyczne praktyki u Jakuba Juliana Ziółkowskiego, podobnie jak u Hansa Bellmera, nie są wyrazem libertyństwa, a chęci zwielokrotnienia pożądania. Dzięki transgresyjnemu przekształcaniu ciała, zdaniem Bellmera, „[...] więcej dowiemy się o anatomii pożądania niż ze zwykłych praktyk miłosnych”⁹.

Temat związanego, unieruchomionego ciała ukazanego w kontekście seksualnym stanowi jeden z dominujących rysów twórczości wyżej omówionych artystów, jednak warto dodać, że motyw ten pojawia się również w pojedynczych pracach innych twórców.

Charakterystyczny dla projektów Aleksandry Waliszewskiej temat perwersji połączonej z niewinnością podejmuje również Ewa Juszkiewicz na obrazie *Latex Lolita* (2008). Przedstawia on figurę młodzietki i pociągającej dziewczynki, co stanowi nawiązanie do tytułowej postaci Lolity z powieści Vladimira Nabokova. W pracy Juszkiewicz

7 GIORGIO AGAMBEN, *HOMO SACER. SUWERENNA WŁADZA I NAGIE ŻYCIE*, PRÓSZYŃSKI I S-KA, WARSZAWA 2008, S. 185.

8 TAMŻE.

9 KONSTANTY A. JELEŃSKI, *BELLMER ALBO ANATOMIA NIEŚWIADOMOŚCI FIZYCZNEJ I MIŁOŚCI*, WYB. TEKSTÓW I IL. ORAZ OPRAC. PIOTR KŁOCZOWSKI, TŁUM. JERZY LISOWSKI, JACEK S. BURAS, SŁOWO/OBRAZ TERYTORIA, GDAŃSK 2013, S. 22.

wicz dziewczynka trzyma w ręku lalkę, a na głowie nosi lateksową maskę BDSM. Artystka poprzez swój obraz zdaje się pytać: „Czy Lolita jest ofiarą pragnących jej mężczyzn, czy przebiegłą nimfetką świadomą niszycielskiej siły pożądania, jakie w nich wzbudza?”. Ta destrukcyjna siła ogarnia zresztą nie tylko mężczyzn znajdujących się pod jej urokiem, lecz także, a może przede wszystkim, ją samą.

Łania (2013) Pawła Bownika stanowi część szerszego cyklu poświęconego młodości albo raczej temu, jak jest ona eksploatowana przez współczesną kulturę. Podwieszona za nogę młoda dziewczyna wygląda, jakby została pochwycona w sidła, niczym zwierzę. W pracy tej, podobnie jak w cyklu *Disassembly*, artysta wskazuje na piękno i młodość jako przestrzenie szczególnego dramatu.

W omawianym kontekście konieczne należy też wspomnieć, choćby tylko z tytułu, pracę *Sebastian* (2010) Karola Radziszewskiego.

SYMBIOTYCZNA RELACJA

Symbioza sadomasochizmu i sztuki w ramach „unieruchomionego” społeczeństwa została najpełniej przedstawiona w *Pianistce* Elfriede Jelinek. W książce tej relacje s-m determinują każdy wymiar życia społecznego, seksualnego

i artystycznego nie tylko głównej bohaterki, lecz także całego (unieruchomionego) społeczeństwa austriackiego, którego ona staje się symbolem. Możemy wręcz stwierdzić, że dla Jelinek relacje sadomasochistyczne stanowią jedyne mechanizmy regulujące funkcjonowanie głęboko rozbitego społeczeństwa, jedyne mechanizmy sprawiające, że to społeczeństwo w ogóle jeszcze jakoś trwa. Autorka *Pianistki*, opisując życie tytułowej postaci, wydobywa wspólnoto- i kulturotwórczy sadomasochizm z ukrycia, przy czym szczególnie skupia się na roli sztuki. Ta staje się dla Eriki Kohut ostatecznym władcą, dominującym, wobec którego bohaterka pozostaje uległą, czym jednocześnie zyskuje sobie sadystyczną przewagę nad innymi – swoimi uczniami. Według Jelinek jednostka społeczna wplątana jest w hierarchiczną strukturę sadomasochistyczną, a najwyższą instancją tego układu stanowi sztuka. To właśnie ona pozwala pianistce zachowywać się wyniośle, gardzić, wprowadzać podziały oraz niekończące się gry dominacji i uległości. Erika Kohut proponuje kontakt BDSM swojemu uczniowi i wybrankowi jako jedyną dostępną jej formę nawiązania relacji miłosnej. W związku Eriki i Waltera pozorną wzniosłość sztuki istnieje w symbiotycznym związku z pozorną obscenicznością praktyk BDSM. ☞



JAKUB JULIAN ZIÓLKOWSKI

71 *Obsesja Bananusa*, 2014, 75 × 68 cm, olej na płótnie



JAKUB JULIAN ZIÓLKOWSKI

75 *Obsesja Bananusa*, 2014, 83 × 74 cm, olej na płótnie

FELIETON

FEMINIZM TYLKO W GRANICACH?

tekst: Karolina Plinta

Jakiś czas temu dowiedziałam się, że w polskiej sztuce triumfuje feminizm. Nie powiem, trochę mnie to zdziwiło, bo do tej pory myślałam, że jest inaczej, ale zostałam postawiona przed pewnymi faktami: mamy w końcu w Polsce sporo artystek, także o profeministycznym nastawieniu, stanowiska kierownicze w najważniejszych instytucjach sztuki piastują prawie wyłącznie kobiety, w salach wystawienniczych trwa moda na prezentacje artystek. Liczby wyraźnie wskazują na to, że wszyscy jesteśmy feministkami. No i dobrze! Skoro udało nam się utworzyć ten znamienity front walki z maczystowską opresją, najwyższa pora zadać pytanie, w jakim kierunku właściwie ów front zmierza. Każdy w końcu zaopatrzony jest tutaj w inne buty i instrument, na którym wygrywa swoją własną melodyjkę umilającą mu marsz. Oj tak, ciekawe typy można tu znaleźć i chyba warto przyjrzeć się niektórym z nich.

Pierwszy typ to Narodowa. Nazywam ją tak, ponieważ zwykle zajmuje się ważnymi sprawami ze sfery polityki i polskiej rzeczywistości społecznej. Niejedno już przeżyła i niektórzy nawet, ze względu na zmienne losy jej kariery, określają ją jako symbol naszej burzliwej demokracji. Ona sama pewnie ma już dosyć bycia jakimkolwiek symbolem, ale nie jest w stanie uwolnić się od dręczącego ją, dusznego polskiego imaginariu. I choćby nie wiem jak się starała, to i tak w każdej jej pracy zawsze pojawi się jakiś biało-czerwony element. Dlaczego tak się dzieje? Ano Narodowa, jak już napisałam wcześniej, chce zajmować się rzeczami ważnymi. Znaczącymi dla ludzi. Z jakichś dziwnych względów uważa jednak, że tymi sprawami są wyłącznie ekstrema: ból, cierpienie czy przemoc. Sztuka artystki jest poważna, pewnie aż za bardzo, dlatego publiczność często kręci nosem na wystawach Narodowej.

W kontrze do Narodowej stoi Kosmopolitka. Kosmopolitka nie popełnia takich błędów jak Narodowa, ale z jakiegoś powodu też nie jest przez nas lubiana. Może dlatego, że ona z kolei dość ostentacyjnie nie zajmuje się

ważnymi sprawami, co nas, jej polską publiczność, jednak trochę irytuje. Kosmopolitka wyraźnie odstaje. Przyjeżdża do Polski po długim *tournee* dookoła świata i ma nasze problemy za nic. Na wernisaż swojej wystawy stroi się i przychodzi w peruczce, z galerii narodowej robi sklep, w salach rozkłada manekiny. Krytyka jest zniesmaczona, bo obrazy namalowane są brzydko, ubrania za drogie... Jakby tego było mało, co bardziej zaczadzone typy dostrzegają w jej kreacjach nawiązania do symboliki narodowej, bo ciuszki na manekinach są biało-czerwone. Najwyraźniej u nas nie można inaczej (czy tylko mi przypomina się tutaj sławetny obraz Fangora...?). A może też Kosmopolitka nie pasuje do naszych czasów i oczekiwań wobec sztuki? Niektóre nasze lokalne artystki zdają się radzić sobie lepiej – może nie tak desperacko jak Narodowa, ale jednak stawiają na Polskę. Wychodzą w rodzimą przestrzeń, przeżywają dramaty na tle ojczyzno-krajobrazu, śpiewają o Polsce. Ich romantyczno-narodowe pomysły wydają się do nas bardziej przemawiać. Niewykluczone również, że postrzegamy je jako ważniejsze od trywialnych analiz materialistycznych, jakimi para się Kosmopolitka.

Oprócz dwóch wcześniejszych istnieje jeszcze jeden ważny typ – Ilustratorka. Ona ma się najlepiej, bo spełnia wszystkie wymogi, żeby być lubianą w Polsce: zajmuje się poważnymi sprawami i nie robi tego w sposób zanadto dosłowny. Jak sama nazwa wskazuje, jej specjalnością jest grafika. Potrafi więc tworzyć prace proste, ale z humorem, który można pochwycić w lot – stąd jej popularność. Niby fajnie, ale czy to jednak nie ciut za mało? Pomyślcie chociaż, co by było, gdyby w galeriach pokazywać sztukę tylko takiego rodzaju – czy byłoby nam do śmiechu, gdyby na przykład repertuar Zachęty ograniczał się jedynie do wystaw Sztucznych Fiolków, Janka Kozy, Andrzeja Mleczki i Macieja Sieńczyka? Pewnie tak, ale tylko do czasu.

Narodowa, Kosmopolitka i Ilustratorka. Pewnie mogłabym wymienić jeszcze kilka smakowitych przykładów naszych artystek-feministek (na przykład MacGyverka – z kwiatuszka i drucika potrafi skonstruować bombę, która wstrząsa całym społeczeństwem...), ale już teraz nasuwają się pewne wnioski. W polskiej sztuce może i triumfuje feminizm, ale czy jesteśmy w stanie wyzwolić się od szeregu konserwatywnych pretensji wobec sztuki? Z tym jest gorzej i obawiam się, że ten zwarty front feministyczny, który stworzymy, może mieć spore trudności, żeby przekroczyć pewne granice. Na przykład granice Polski, wyznaczone na szkolnej mapie. ☒

B

4.
MIĘDZYNARODOWE
BIENNALE
SZTUKI
ZEWNĘTRZNEJ

OUT OF STH

30.05
— 31.08.
2014

Ponad 40
artystów
z całego
świata

Wystawa
sztuki
rowerowej
Velodream

Pikniki rowerowe,
pokazy filmowe,
debaty
i spotkania

Więcej informacji na:
bwa.wroc.pl oraz
fb.com/OutOfSth

A

Wrocław

W

ORGANIZATOR

B
W
A
Wrocław

EXHIBITION
CO-ORGANIZATOR

KRAFT

MECENAT

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



EUROPEJSKA STOLICA KULTURY

INSTITUT
FRANCAIS

Wrocław

miasto spotkań

PARTNERS

BRITISH
COUNCIL

FRAC

frac
franche-comte

Galerie Daniel Templon
Paris

oxloneart
FOUNDATION

ACTION
HERMES

BIKE DAYS

WROCLAW
CYCLE
ONIC

WROCLAW
KONSTANSKA

WROCLAW
KONSTANSKA

WROCLAW
KONSTANSKA

MEDIA

ams

TYTUŁ
WROCLAW

diastudenta.pl

gazeta

o.pl

MR

ŁADNE NADBRAMIE

OBIEG

AI

HIRO

TU WROCLAW.COM

FUTU

WZ

wroclaw

PURPOSE

bike



TYMEK BOROWSKI I PAWEŁ SYSIAK
How Art Works?, 2012

BILLY GALLERY

tekst: Janek Owczarek

SZLIFOWANIE WIRTUALNYCH CHODNIKÓW

ilustracje: Tymek Borowski i Paweł Sysiak, Billy Gallery, Jaś Domicz

Billy Gallery traktuje Internet w sposób niezwykle przemyślany. W ujęciu Pawła Sysiaka i Tymka Borowskiego ma on funkcjonować przede wszystkim jako środek, nie zaś jako cel, za który śmiało można uznać tworzenie sztuki o ważnych sprawach i adresowanej *to the world at large.*



Na krótko przed ubiegłoroczną edycją Warsaw Gallery Weekend w internetowym wywiadzie dla „Szumu” Adam Mazur pytał organizatorów tej imprezy między innymi o ewentualne zwroty w myśleniu o formacie galerii sztuki. Z ust Michała Wolińskiego padła wówczas odpowiedź, że „[...] młode galerie starają się raczej czerpać ze sprawdzonych wzorów. Nie jest to moment, kiedy się eksperymentuje z formatem”. Trudno się z tym nie zgodzić: wystarczy przejść się galeryjnym szlakiem zaznaczonym na mapce WGWi, aby w większości przypadków zauważyć ten sam sznyt – biały kubik, porządne oświetlenie, wydzielone pomieszczenie biurowe i wkomponowane w to wszystko prace. Trochę oglądania, jakaś rozmowa i następna galeria, gdzie czeka z grubsza taki sam zunifikowany model – tylko wystawy raz lepsze, raz gorsze. Zapewne na dziś jest to formuła optymalna i wygodna, wypracowana zresztą przez dziesięciolecia, ale czy naprawdę jedyna? Czyżby czasy eksperymentowania, tych wszystkich galerii-świetlic czy galerii-witryn, odeszły do lamusa, a młode twory jedynie powielają sprawdzony, zasklepiiony schemat? Niekoniecznie. I chociaż nie ma się co oszukiwać, że są to rzadkie zjawiska, to warto odnotować przynajmniej jedno z tych najwyraźniejszych i najciekawszych. Tym samym przy stwierdzeniu Wolińskiego chciałbym postawić znak zapytania w postaci Billy Gallery.

Na początek warto przytoczyć kilka faktów. Internetowa Billy Gallery (<http://billygallery.com>) wystartowała w lutym 2012 roku, na finał pokazanej w warszawskiej Zachęcie wystawy zatytułowanej *Jestem na prawie każdej wystawie*, kiedy to Paweł Sysiak i Tymek Borowski wypuścili do Sieci wspólny film *How Art Works?* (na wystawie prezentowany w wersji nieukończonej). Wśród użytkowników YouTube’a panuje przekonanie, że „pierwszy filmik musi być chujowy”, jednak Sysiak i Borowski zaufali raczej taktyce wyniesionej ze świata sztuki, że pierwsza wystawa powinna mieć charakter programowy. Dlatego też praca opatrzona numerem „1” nie tyle nawet inaugurowała

działalność nowej platformy, ile raczej funkcjonowała jako swoisty manifest, artystyczne credo dwóch twórców. To ciekawe również w tym sensie, że w ostatnich latach nieczęsto można było natknąć się na artystów wprost i poważnie deklarujących własne rozpoznania, wygłaszających wnioski i postulaty na temat mechanizmów działania sztuki. Wydaje się, że Billy Gallery stanowi pierwszą tego rodzaju próbę od czasu *Stosowanych sztuk społecznych* (2007) i *Manifestu nooawangardy* (2009). Przyjrzyjmy się więc *How Art Works?* nieco dokładniej. Kilkunastominutowa animacja przywodzi

BILLY GALLERY KREUJE ALTERNATYWNE PRZESTRZENIE DLA SZTUKI OPARTEJ NA NOWATORSKICH ZASADACH. W TAKIM UJĘCIU PROJEKT PAWŁA SYSIAKA I TYMKA BOROWSKIEGO ZNACZĄCO WYRÓŻNIA SIĘ NA TLE WSPÓŁCZESNYCH PRAKTYK INSTYTUCJONALNYCH I ARTYSTYCZNYCH.

na myśl stylistykę *explanation video*, choć można także zaryzykować stwierdzenie, że po prostu nim jest. O ile obecnie wykorzystywanie podobnego szablonu podczas wizualnych prób wytłumaczenia danej sprawy jest standardem, o tyle parę lat temu nie było to zagranie oczywiste – Sysiak i Borowski przenieśli w pole sztuki wzorzec dopiero co raczkujący, zarezerwowany raczej dla kręgów biznesowych. Swój wywód – po zaznaczeniu na wstępie, że należy go traktować poważnie – podzielili na dwie części: w pierwszej zarysowano historię, w jaki sposób sztuka doszła do dzisiejszego punktu, natomiast w drugiej wprowadzono w tę rzeczywistość postać artysty, lekko zagubionego, lecz całkowicie

oddanego regułom gry świata sztuki. Całość wieńczy zestaw autorskich postulatów, będących alternatywą dla ponurych konstatacji, które mogliśmy zobaczyć wcześniej w filmie. Warto przytoczyć niektóre z nich: „Odkryć na nowo metafizykę”, „Nauczyć się kasować”, „Rozwinąć umiejętność niezwracania uwagi na detale”, „Zwracać się do całego świata”, „Przestać ocze kiwać uznania i pieniędzy ze sztuki”, „Rola artysty jest mówić prawdę”, „Szukać nowej ekonomii sztuki”, „Komunikować najprościej i najbardziej bezpośrednio jak się da, nawet jeśli brzmi to głupio”. Czy to nam czegoś nie przypomina?

Przypatrując się powyższym receptom na sztukę, wytrawne oko od razu wychwyci, że zostały one





BOOKS



iTunes 11



Spotify

amazon

NETFLIX

NETFLIX

FILM

FILM

MUSIC

ART



billygallery.com



BILLY GALLERY
Art in Mud

BILLY GALLERY

AVANT GARDE

BEEER



ON WEDNESDAYS

BILLY GALLERY
Avantgarde Beer

sformułowane już dawno temu przez przedstawicieli historycznych awangard. By wymienić tylko najpopularniejsze: egalitaryzm działania, zanegowanie materialności dzieła oraz nowe formy jego dystrybucji, czerpanie inspiracji z pozaartystycznych obszarów życia czy w końcu rozprawianie o poważnych problemach i fascynacja nową technologią. Nawet samo powołanie do życia Billy Gallery można odczytywać jako pójście za ciosem, wykreowanie alternatywnej przestrzeni dla sztuki opartej na nowatorskich zasadach. W takim ujęciu projekt Pawła Sysiaka i Tymka Borowskiego znacząco wyróżnia się na tle tych współczesnych praktyk artystycznych, które z awangardy uczyniły jedynie czule westchnienia do przeszłości, przenosząc ją w obszar jałowego sentymentalizmu. Zresztą trzeba przyznać, że to właśnie „awangardowość”, obok „Internetu”, stała się słowem wytrychem, używanym w kontekście Billy Gallery niczym mantra. Tego rodzaju szufladkowanie kończyło się najczęściej ostrzegawczą opinią, że dalsze losy tejże galerii – tak samo jak wszelkich twórców awangardowych – to ciepłko muzealnej gablotki albo hurraoptymizm sygnowany hasłem „Tacy internetowi, tacy awangardowi!”. Rzadko kiedy próbowano spojrzeć na Billy Gallery szerzej, niuansować, uchwycić coś więcej niż dość oczywiste rozpoznania. Pokłosiem takiego myślenia były perełki w stylu podsumowania ubiegłego roku w portalu Obieg.pl, w którym obecność Tymka Borowskiego jeden z krytyków argumentował lapidarnie: „Bo Internet”. Nie pamiętam, czy w geście uniesienia dodał na końcu tego stwierdzenia wykrzyknik, jednak faktem jest, że spora część rodzimej krytyki dosyć łatwo, bezrefleksyjnie i zdecydowanie po czasie zachłysnęła się zmaganiem artystów z Internetem. Co nagle, to po diabła – chciałoby się rzec i przypomnieć, że zanim jeszcze Billy Gallery ujrzała światło dzienne, zarówno Sysiak, jak i Borowski tworzyli rozmaite blogowe prace, których część znalazła kontynuację i rozwinięcie w *How Art Works?* oraz jako teoretyczna podbudowa galeryjnej koncepcji. O ile blog Tymka Borowskiego *Theory and*

**JEŚLI SYSIAK
I BOROWSKI CHCIELI
SIĘ CZYMS LUB KIMŚ
ROZPRAWIĆ, TO RA-
CZEJ Z SAMYMI SOBA.
POCHODNĄ TEGO
BYŁY SPOSTRZEŻENIA
DOTYCZĄCE SZTUKI
JAKO TAKIEJ,
W KTÓREJ OBYDWAJ
ZACZĘLI CZUĆ SIĘ
NIESWOJO.**

Practice of Reality (<http://tymekborowski.blogspot.com>) nadal jest aktualizowany i składa się niemal wyłącznie z kolorowych memów o sztuce i życiu, o tyle *Franek B* (<http://frank-b.blogspot.com>) Pawła Sysiaka od 2011 roku stanowi zamkniętą, skończoną strukturę, opartą głównie na czystym, tekstowym przekazie w postaci krótkich sentencji, poezji i pseudopoezji.

Zarysowujący się tu obraz jest więc zgoła odmienny od wyobrażenia dwóch kontestatorów, którzy znienacka, za sprawą jednego niespodziewanego filmu, decydują się na otwartą wojnę ze *status quo* sztuki. Sysiak na krótko po premierze *How Art Works?*, podczas swojej wystawy-dialogu (*Ludzie, którzy traktują swój software naprawdę serio, powinni stworzyć swój własny hardware*), wprost przyznawał: „[...] coś tam sobie przepracowuję, ale nie sądzę, żeby było to coś bardzo radykalnego. Sądzę, że ten proces jest raczej powolny”. W podobnym tonie wypowiadał się Borowski, który nawet z dzisiejszej perspektywy nie widzi w tym filmie ścisłej cezury, a raczej praktyczne podsumowanie wcześniejszych myśli i doświadczeń. Pomimo wrażenia, że film stawia ostre tezy, bardzo krytycznie diagnozując współczesną sztukę, to – w przeciwieństwie do awangardy – Sysiak i Borowski dalecy są od absolutyzowania własnych rozpoznań, nie okopują się na „jedynie słusznych” pozycjach. Warto zaznaczyć, że proponowane postulaty artykułują własnym głosem (przeciwnie do pozostałej części filmu, którą odczytuje lektor). Wygląda to trochę tak, jakby za wszelką cenę pragnęli podkreślić osobiste, personalne motywacje. W jednym z wywiadów Tymek Borowski stwierdził nawet: „Ten film zrobiliśmy głównie dla siebie, żeby przepracować własne problemy związane z robieniem sztuki, funkcjonowaniem w kulturze i byciem artystą. Zrobiliśmy to głównie po to, żeby sami się z tego jakoś wykaraskać”. Mamy więc tutaj do czynienia z pracą nie tyle o niefunkcjonalnym i złym systemie, ile o artyście, który nie umie sobie z nim poradzić. Jeśli Sysiak i Borowski chcieli się z czymś lub kimś rozprawić, to raczej z samymi sobą. Pochodną

tęgo były spostrzeżenia dotyczące sztuki jako takiej, w której obydwa, jak twierdzą, zaczęli czuć się nieswojo. Jakie to konstatacje? Zwyczajne, słyszane przez każdego po tyśiąckroć: o skrajnej emblemacyjności sztuki współczesnej, obawie przed mówieniem wprost, zagłuszaniu przekazu stosem pustych metafor czy mialkiej – związanej z hermetycznością świata artystycznego – skuteczności sztuki w zewnętrznej rzeczywistości. Spojrzenie z pozycji postronnych obserwatorów, bez artystowskich okularów na oczach, umożliwiła zazwyczaj ogląd świeższy i pełniejszy, także na własną twórczość. A skoro Sysiak z Borowskim nie znaleźli w niej wiele więcej niż zestaw bezpiecznych rozwiązań, decyzja była oczywista – spróbować po swojemu.

Ryzyko związane z taką autoterapią siłą rzeczy musiało być duże, zwłaszcza w przypadku artystów o dość ugruntowanej pozycji – rozpoznawalnych, reprezentowanych przez galerie, wystawiających w instytucjach i sprzedających swoje prace. Odcinając się od tego wszystkiego i koncentrując swoją energię na publikowaniu w Internecie, twórcy Billy Gallery znaleźli się w zupełnie nowej sytuacji. Starali się jednak nie reprodukcować pewnych zastanych wzorców, na przykład popularnej wśród części internetowych platform tendencji do używania atributów tradycyjnej sztuki w postaci podpisów pod pracami (tytuł, data, autor, technika) albo urzędowania wirtualnej galerii na modłę white cube'a, gdzie za rodzaj tła służy często obrazek przedstawiający zestandaryzowane wnętrze galerii. Billy Gallery traktuje Internet w sposób znacznie bardziej przemysłowy. W ujęciu Pawła Sysiaka i Tymka Borowskiego miał on funkcjonować przede wszystkim jako środek, nie zaś jako cel, za który śmiało można uznać tworzenie sztuki o ważnych sprawach i adresowanej *to the world at large*. Chyba niespecjalnie trzeba przypominać o oczywistych atutach w postaci teoretycznie „nieśmiertelnego” dzieła sztuki oraz praktycznie zerowych nakładów finansowych. Status galerii wzbogaca dodatkowo

to, że wszystkie prace wykonane pod szyldem Billy Gallery umieszczane są pierwotnie na kanale serwisu YouTube, tym samym możliwa staje się ich powszechna cyrkulacja wśród odbiorców, niezależna nawet od domowej strony galerii. Być może w umysłach niektórych Czytelników rodzi się w tej chwili popularny obraz nerdów siedzących *non stop* przy komputerze z gnijącą obok pizzą. I chociaż nie jest wykluczone, że większość najlepszych treści w Internecie tworzą stereotypowe gimbusy, to Billy Gallery nigdy nie odwróciła się plecami od doznań świata materialnego,

co na poziomie symbolicznym wyraża logo galerii, którego fragment został zapisany błotem, oraz galeryjna maskotka – popularny mebel z Ikei. Nieodłączną część działalności Billy Gallery stanowiły niegdyś spotkania ze znajomymi, organizowane pod nazwą „Awangardowe Piwo”, podczas których uczestnicy recytowali wiersze, oglądali zdjęcia z podróży, rysowali i, oczywiście, pili piwo. Pomimo że zgadzam się z tłumaczeniem Pawła Sysiaka, że „[...] niektórych rzeczy nie da się zreprodukować w Internecie”, to trudno mi spojrzeć na Awangardowe Piwo inaczej niż na żart, prztyczek wymierzony twardym dogmatom.

Z trochę innych pobudek wystają *Plenery* (odbyły się dwa: jeden w Warszawie, drugi w Opolu), które

Tymek Borowski nazywa „świeckimi pielgrzymkami” i uznaje za schedę po plenerach aranżowanych podczas studiów na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych przez profesora Leona Tarasewicza. Pielgrzymka jako taka ściśle związana jest z duchową przygodą i doznaniem metafizycznymi (tak bardzo upragnionymi przez krąg związany z Billy Gallery). Uczestnicy jej świeckiej wersji z pewnością nie muszą kończyć wędrówki w kościele, czasem cuda wydarzają się po prostu w najbliższym otoczeniu. „Jeśli patrzysz uważnie, w miejscu, w którym jesteś, możesz znaleźć wszystko” – głosi bon mot wykorzystany przez Jasia Domicza w filmie *Fame* (2012), który skonstruowany został w całości z obrazków znalezionych

**BILLY GALLERY NIGDY
NIE ODWRÓCIŁA SIĘ
PLECAMI OD
DOZNAŃ ŚWIATA
MATERIALNEGO, CO
NA POZIOMIE SYM-
BOLICZNYM WYRA-
ŻA LOGO GALERII,
KTÓREGO FRAGMENT
ZOSTAŁ ZAPISANY
BŁOTEM, ORAZ GALE-
RYJNA MASKOTKA –
POPULARNY MEBEL
Z IKEI.**

That's how we do it.

That's how we do it.

IMA

IMAGE

THEORY

ORY

billygallery.com

BILLY GALLERY
That's How We Do It

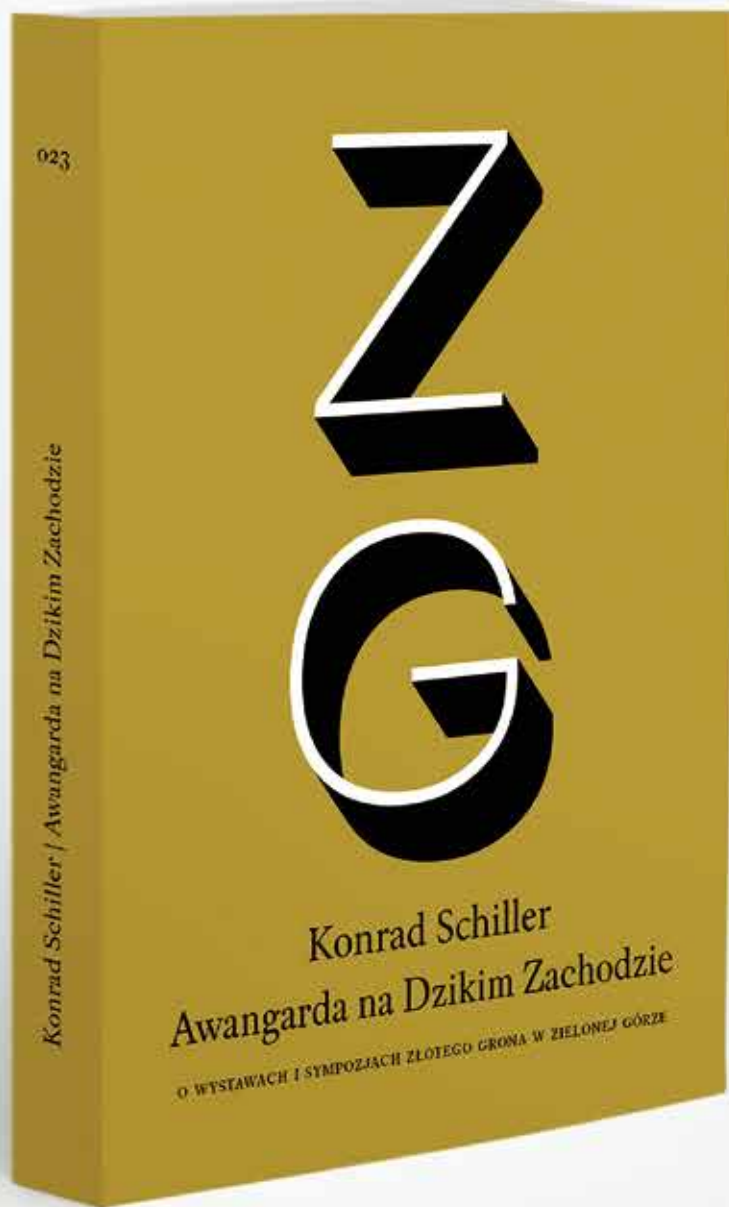


JACEK DOMICZ
Fame, 2012

w Internecie. Domicz bierze na warsztat sprawy do bólu lokalne, właściwie peryferyjne – trójkę raperów z Opola. Przypatrując się ich karierze, opowiada o różnych uniwersalnych sposobach powstawania i dystrybuowania kultury. Podobnie jest w przypadku *What Really Matters?* (2013), kolażu krótkich filmików, których autorzy próbują zmierzyć się z tytułowym pytaniem (zasygnalizowanym już w *How Art Works?*), nie rzadko rozpoczynając od zjawisk oddolnych, wyjętych z najbliższej rzeczywistości. W tym miejscu warto zapytać o skuteczność działań Billy Gallery, zwłaszcza w admirowanej przez Sysiaka i Borowskiego kategorii *open*. Rezultat dwudziestu sześciu tysięcy wyświetleń *How Art Works?*, będącego bądź co bądź hitem, być może robi wrażenie w kontekście obiegu sztuki, jednak trudno określić ten wynik jako *world at large*. Pozostałe filmy oscylują na poziomie lekko ponad stu wyświetleń. Ciekaw jestem, jaki jest w nich udział publiczności na ogół pozagaleryjnej. Może nadzieje, że wystarczy wpuścić do Internetu materiał i ten, jeśli jest dobry, sam się obroni, okazują się płonne, a o końcowym powodzeniu decyduje tak naprawdę seria czynników mniej lub bardziej od nas zależnych (tak w Internecie, jak i w życiu)?

W tym miejscu właściwie mógłbym zakończyć artykuł, od dłuższego czasu Billy Gallery znajduje się bowiem w stanie hibernacji – od momentu premiery *What Really Matters?* nie opublikowano żadnej pracy, z kolektywem pożegnał się Tymek Borowski, trudno też wyłapać jakąkolwiek aktywność na Facebooku. Nie sposób wyrokować o przyszłości tego projektu, niemniej warto zwrócić uwagę na losy jego twórców, a przede wszystkim na wnioski, jakie wyciągnęli oni ze współtworzenia internetowej galerii. Jeśli chodzi o Tymka Borowskiego, może wydawać się, że całkowicie zszedł z drogi, na którą wkroczył, zakładając Billy Gallery. Po krótkim okresie pauzowania w artystycznym świecie Borowski powrócił serią kilku wystaw w różnych instytucjach, gdzie pokazywał zupełnie nowe projekty – najczęściej infografiki o mądrym życiu, prace blogowe utrzymane w poetyce internetowych memów (niezadko po prostu przedrukowane z bloga na potrzeby galeryjnej sali) albo animacje tłumaczące jakieś poważne kwestie. A więc

zdrada rewolucji? Niekoniecznie. Raczej poszerzenie artystycznego arsenału, dopisanie do niego kolejnego medium – ważnego wprawdzie, ale ani lepszego, ani gorszego od pozostałych, niemniej pozwalającego na swobodne i odświeżające żonglowanie różnymi porządkami (na przykład na wieszanie „internetowych” prac na wystawowych ścianach). Z kolei Paweł Sysiak pozostaje w miejscu, gdzie Borowski zmienił kierunek swojej artystycznej drogi, i na razie jest wierny wyłącznie Internetowi. Tworzy prace na wskroś wpisujące się w estetykę i poetykę tego medium i dystrybuuje je jedynie internetowymi kanałami: zamieszczając na blogu (<http://pawsys.tumblr.com>), publikując na popularnych platformach, takich jak Jogging czy Internet Poetry, a także prowadząc z Jasiem Domiczem *Bitwę o 1000 zł* (<http://avantgardeeveryday.tumblr.com>), która polega na naprzemiennym, codziennym wrzucaniu do Sieci jednej pracy (kto tego nie robi, traci sto złotych). Trudno o lepszy artystyczny trening. Trzeba również wspomnieć o wypracowanej przez Sysiaka – dotychczas jeszcze nieureczywistnionej – koncepcji Billy Gallery Team. Czerpiąc z rozpoznania z pierwszego okresu istnienia galerii, Sysiak postuluje zupełnie nowy model współpracy twórców z instytucjami, które miałyby zatrudniać artystów na zasadzie kontraktu (tak jak na przykład w teatrze). Powstałe w wyniku kolektywnej pracy dzieło (lub wystawa), opublikowane oczywiście w Internecie, nie generowałoby zbędnych kosztów wymuszanych przez czynniki materialne (produkcja dzieła, tymczasowa architektura wystawy, wynajem sal, oświetlenie i tak dalej), dzięki czemu więcej pieniędzy trafiałoby do samych twórców. Nie ma wątpliwości, że takie działania wymagają od ludzi ze świata sztuki reorientacji świadomości. Jednak mimo że zmiany spowodowane przez Internet zachodzą bardzo szybko i mają znaczny wpływ na nasze codzienne życie, na razie trudno dostrzec, by sztuka w ogólnym wymiarze miała zamiar uwolnić się z kajdan materialności. Pozostaje jedynie żywić nadzieję, że w przyszłości o Billy Gallery będzie można pisać nie tylko jako o zjawisku przeszłym (lub pozostającym w sferze pewnej potencjalności), lecz także jako o sprawie pod każdym względem aktualnej. ▣



Konrad Schiller
Awangarda na Dzikim Zachodzie
O wystawach i sympoziach Złotego Grona w Zielonej Górze

FELIETON

SUPERMOCE MUZEAŁNE | GOOGLE GLASS

tekst: Zuzanna Stańska

Do geeków i nerdów na całym świecie dotarła informacja, że Google Glassy uzyskają hipsterskie rogowe oprawki produkowane przez firmę Luxottica, właściciela marki Ray-Ban. Nareszcie Glassy, obecnie składające się z minimalistycznych oprawek i przyczepionego do nich ekranu wielkości znaczka pocztowego, zyskają ciekawą formę. Nowe oprawki mają sprawić, że wynalazek firmy Google stanie się szeroko dostępnym produktem konsumenckim, z którym będzie można pojawić się na mieście bez obaw o bycie postrzeganym jako buc.

Dla osób, które nie śledzą najnowszych wynalazków z dziedziny technologii, już tłumaczę: Google Glass stanowią przykład *wearable technology* (chyba nie ma dobrego tłumaczenia tego terminu w języku polskim – znalazłam tylko definicję, że to „odzież lub akcesoria zawierające zaawansowane technologicznie gadżety”), umożliwiającą zwykłemu Kowalskiemu stanie się supermanem. Dla przypomnienia: Superman posiadał wiele niesamowitych mocy, a jedną z nich był nadludzki wzrok. Pozwalał on bohaterowi komiksów dostrzec rzeczy, których nie był w stanie zauważyć normalny człowiek. Superbohater potrafił emitować z oczu promieniowanie rentgenowskie, dzięki czemu widział poprzez ściany. Wzrok Supermana był zdolny dostrzec obiekty oddalone od niego nawet o wiele kilometrów. Google Glass nie do końca potrafią to wszystko uczynić, ale mają jedną genialną i niepowtarzalną zaletę, wobec której Superman ze swoimi oczami może się schować. Potrafią robić zdjęcia i publikować je na Facebooku.

A już bez żartów: Google Glass wyposażone są w specjalne aplikacje, poprzez które użytkownik może komunikować się z urządzeniem. Orientować się w przestrzeni za pośrednictwem map. Widzieć rozmaite informacje. Dzwonić do

znajomych. Wysłać wiadomości. Szukać różnych danych w Google. No i – jak już wspomniałam – robić zdjęcia, kręcić filmy oraz umieszczać je na Facebooku i innych socialach.

Czemu o tym wszystkim piszę? Mało kto wie, że na świecie istnieje kilka muzeów zainteresowanych Google Glassami jako narzędziem mogącym przybliżyć publiczność do tego typu instytucji, narzędziem, dzięki któremu można budować różnorakie interakcje. Neal Stimler, pracownik Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, od jesieni zeszłego roku biega w Glassach po muzeum i dzieli się swoimi przemyśleniami na blogu (www.metmuseum.org). Niestety niewiele z tego do tej pory wynikało. Natomiast Smithsonian Art Museum przy National Portrait Gallery w Waszyngtonie poszło o krok dalej: wykorzystano Glassy w imię sztuki. Nowojorski artysta David Datuna stworzył instalację *Portrait of America* (2013) składającą się z dwóch tysięcy soczewek rozmieszczonych na prawie czterometrowej amerykańskiej fladze. Pod soczewkami umieszczone zostały portrety wybitnych Amerykanów. Cała koncepcja polega na tym, że kiedy zwiedzający z Google Glassami zbliży się do konkretnego portretu, jego oczom (czyli na niewielkim ekranie gadżetu) ukazuje się jeden z pięćdziesięciu klipów audio lub wideo ilustrujących historię Stanów Zjednoczonych. Klipy te mają dodatkowo sprowokować odbiorców do wejścia w interakcję z projektem – często na przykład mają oni odpowiedzieć na jakieś światopoglądowe pytania. Odpowiedzi nagrywane są przez Glassy i streamowane na stronie artysty (zwiedzający nie muszą posiadać własnych Glassów – jedna sztuka to koszt tysiąca pięciuset dolarów, przy zakupie trzeba ponadto udowodnić, że mieszka się w Stanach Zjednoczonych – muzeum dysponuje kilkoma sztukami do wypożyczenia).

To był projekt artystyczny (pierwszy i jak na razie jedyne na świecie wykorzystujący Google Glass). Istnieją również projekty, nazwijmy je, dla równowagi, „praktyczne”. Zamek Hearsta stworzył typowy przewodnik po obiekcie, wzorowany na aplikacji mobilnej (<http://goo.gl/aFywNQ>). Nosząc Glassy, użytkownik na pewno nie zgubi się na wystawie, a dodatkowo będzie mógł przeglądać różne ciekawe treści. Najbardziej interesujący jest natomiast, według mnie, projekt Muzeum Egipskiego w Turynie, które stworzyło aplikację dla osób niesłyszących. Dzięki niej, stojąc przed wybranym dziełem, zwiedzający mogą zobaczyć na Glassach tłumaczenie opisu na włoski język migowy. Fantastyczna sprawa. ☺

ROZMOWA

INTRO - SPEKTYWA

**z Massimilianem Gionim
rozmawia Adam Mazur**

Adam Mazur: Przypominam sobie projekt Pawła Althamera dla Wrong Gallery w Nowym Jorku, którą otworzyłeś razem z Mauriziem Cattelanem i Ali Subotnick. Czy wtedy po raz pierwszy pracowałeś z Pawłem?

Massimiliano Gioni: Tak, myślę, że to był początek mojej współpracy z Pawłem. W ogóle pierwszy raz zetknąłem się z jego twórczością na Manifesta w Lublanie w 2000 roku, tam też zainteresowały mnie jego prace. Zrobiłem z nim wywiad dla „Flash Artu”, którego byłem wówczas redaktorem. Dla Wrong Gallery Paweł wymyślił pewien projekt, który choć wydaje się prosty, dotyka wielu różnych problemów. W każdy piątek dwóch Polaków, spotkanych przez niego na Greenpoint’cie, przychodziło i dewastowało Wrong Gallery, a że w zasadzie składała się ona jedynie ze szklanych drzwi, zabicie ich oznaczało zniszczenie całej galerii. W poniedziałki przychodzili i wszystko naprawiali. Tak jakby życie zataczało pętlę, niczym w filmie. Jednocześnie Paweł dawał pracę dwóm bezrobotnym imigrantom, tak więc w jakimś sensie koniec sztuki, koniec instytucji oznaczał pomoc w realnym życiu i *vice versa*. To był prosty, właściwie niezauważalny projekt, a zarazem naładowany tak różnymi energiami.

New Museum przeznaczyło cały budynek na Sąsiadów Pawła Althamera. To dość niespotykane i odważne posunięcie. Co twoim zdaniem czyni artystę tak ważnym w kontekście amerykańskim?

W New Museum staramy się pokazywać rzeczy, których Ameryka dotąd nie miała szansy zobaczyć i zrozumieć. Szczycimy się tym, że jako pierwsi przedstawiamy w Nowym Jorku artystów, którzy zasługują na uwagę, a dotąd jej nie otrzymali. W tym kontekście Paweł jest idealnym kandydatem, ponieważ od lat 90. ubiegłego wieku odgrywa bardzo ważną rolę w sztuce europejskiej, gościł na wielu międzynarodowych wystawach,

a jego pozycja jest już niemal legendarna. Mimo to – co dziwi – nigdy nie pokazywano go w Nowym Jorku, a i w ogóle bardzo mało w Ameryce, dlatego też była to unikalna okazja, by oddać przestrzeń i zasoby owemu wpływowemu artyście, który powinien zostać w tym mieście odkryty i doceniony (z podobnych przyczyn zapraszaliśmy do Nowego Jorku tak różnych artystów jak Rosemarie Trockel czy Carsten Höller).

To nie tylko kwestia przywiezienia do Nowego Jorku artysty dotąd tu nieznanego. Istotniejszy, jak myślę, jest fakt, że prace Pawła Althamera dotyczą tego, co ważne dla młodszych artystów i amerykańskiego świata sztuki. Jego zainteresowanie słabszymi jednostkami w społeczeństwie, pragnienie połączenia refleksji politycznej o pracy zbiorowej z rzeźbą, a także jego rozumienie sztuki jako społecznej dynamiki transformacji są zagadnieniami, których śladów w Nowym Jorku raczej nie znajdziemy. Niestety miasto to ma tendencję do myślenia o sztuce jako o czysto wizualnej rozrywce i rynku, zależało mi więc, aby pokazać tu Pawła i przypomnieć, że są ważniejsze tematy, które może poruszać sztuka.

Nazywasz wystawę raczej „introspektywą” niż retrospektywą. Co chcesz przez to powiedzieć?

Zawsze lubiłem mówić, że nie robię retrospektyw artystów, ale introspektywy – ten termin zapożyczyłem od Richarda Hamiltona. Cała idea polega na zorganizowaniu wystawy, która jest przeglądem dokonań twórcy, ale zamiast prostego koncentrowania się na rekonstrukcji kariery i chronologii prac funkcjonuje jako spacer po świecie wewnętrznym i umyśle artysty. Oznacza to, że pokaz sam staje się narzędziem wypowiedzi, dziełem lub przynajmniej choreografią. W przypadku wystawy Pawła w Nowym Jorku można było odnieść wrażenie, że ekspozycja stanowi rodzaj halucynacji, gdyż zatarte zostały granice pomiędzy fikcją a rzeczywistością. Na czwartym piętrze zaprezentowano *Kongres Rysowników*, który – dodam przy okazji – jest zadziwiająco interaktywny i wciąż zmienia się za sprawą udziału publiczności; to piętro samo w sobie przypomina diagram mózgu po eksplozji. Można je porównać do wizyty w umyśle artysty, który jest zarazem wspólny dla uczestników prezentacji. Na trzecim piętrze umieszczono rzeźby w większości przedstawiające rodzinę Pawła oraz autoportrety; skupiono się tu na rzeźbie



MASSIMILIANO GIONI
fot. Marco De Scalzi



PAWEŁ ALTHAMER, THE NEIGHBORS [SĄSIEDZI]

New Museum, Nowy Jork, 2014, fot. Benoit Pailley, dzięki uprzejmości New Museum



PAWEŁ ALTHAMER, THE NEIGHBORS [SĄSIEDZI]

New Museum, Nowy Jork, 2014, fot. Benoit Pailley, dzięki uprzejmości New Museum

jako środka do zrozumienia własnych ograniczeń i swojej pozycji wobec innych. Paweł przekształca ten fragment wystawy prostym gestem – transmitując na piętro muzykę graną w lobby. Muzyka zmienia się, a co za tym idzie, zmianie ulega także sama ekspozycja – za każdą wizytą jest ona inna. Na drugim piętrze znajduje się las szarych, plastikowych ciał, sparaliżowanych jak słupy soli i otoczonych pracami wideo przedstawiającymi eksperymenty Pawła z narkotykami i innymi substancjami powodującymi odmienne stany świadomości. Dla mnie to piętro w pewnym sensie stanowi manifestację nieświadomości artysty lub, znowu, nieświadomości zbiorowej; można pomyśleć o tym jako o duszach ludzi pracujących piętro wyżej w *Kongresie Rysowników*, tutaj zamrażniętych i sparaliżowanych na zawsze. Gdybym pokusił się o tanią psychoanalizę, powiedziałbym, że wystawa została podzielona na poziomy id, ego i superego... Znajdują się tu jeszcze inne prace, które może są mniej widoczne, ale równie ważne, ponieważ rozciągają prezentację poza przestrzeń muzeum. Mam na myśli pokazy ulicznych muzyków i performerów, spotkanych przez Pawła w metrze oraz na ulicach miasta i zaproszonych przez niego do wystąpienia w galerii. Wspieramy również i współpracujemy z Bowery Mission, instytucją usytuowaną w są-

siedztwie New Museum, która pomaga bezdomnym – jeśli na przykład oddasz tam swój używany płaszcz, możesz wejść na wystawę za darmo. Paweł przez cały czas trwania ekspozycji pracuje ponadto z niewielką grupą mieszkańców Bowery Mission, tworząc z nimi filmy i rzeźby. W ten sposób prezentacja wciąż żyje, nie jest retrospektywą, ale właśnie żywym organizmem, czyli introspektywą, jak lubię mawiać.

Jak oceniasz odbiór *Sąsiadów* w mediach i wśród publiczności?

Wbrew moim obawom recenzje prasowe są nadzwyczaj pozytywne – niepokoiłem się, ponieważ niewielu krytyków było zaznajomionych ze sztuką Pawła. „New York Times” poświęcił wystawie dużo miejsca, ukazała się w nim bardzo dobra recenzja Hollanda Cottera, głównego krytyka gazety i laureata Nagrody Pulitzera. Jeśli chodzi o publiczność, wyniki frekwencji są bardzo wysokie, choć nie stanowi to dla mnie najlepszego miernika sukcesu... Dla mnie ważniejsze jest to, że sam uwielbiam spędzać czas w *Kongresie Rysowników* i obserwować, jak zmienia się i kształtuje od nowa. Myślę, że ma dobrą atmosferę, mniej konfrontacyjną niż w Berlinie, a reakcje pojedynczych uczestników i zorganizowanych grup są świetne. Każdego dnia



PAWEŁ ALTHAMER, *THE NEIGHBORS* [SĄSIEDZI]

New Museum, Nowy Jork, 2014, fot. Benoit Pailley, dzięki uprzejmości New Museum

przyjmujemy przynajmniej dwie takie grupy (od wspólnot społecznych po polityczne, od hobbystów po członków stowarzyszeń lokalnych), które przychodzą, malują i pracują w przestrzeni galerii, oprócz nich włączają się w ten projekt także sami widzowie. Najbardziej podoba mi się przyglądanie się, jak zmienia się zachowanie odbiorców, kiedy przechodzą od czwartego piętra, gdzie malują, do trzeciego, na którym zostają skonfrontowani z rzeźbami – jest to nagła zmiana: z ekstrawersji do nagłej intymności i odkrywania siebie.

Masz swoją ulubioną pracę Pawła Althamera?

Pracowałem z Pawłem wiele razy, to chyba piąta lub szósta wystawa, którą zrobiliśmy wspólnie, trudno mi więc wybrać jakiś szczególny projekt, niemniej zawsze cieszę się, kiedy widzę jego rzeźby z wosku z 1993 roku, przedstawiające artystę i jego córkę Weronikę z lalką. Weronika w szczególności wyraża fundamentalną ludzką potrzebę stwarzania *effigies*, replik czy też reprezentacji naszych bliskich. To rzeźba, która jest lalką, totemem, *effigy*...

Jako kurator posiadasz dogłębną wiedzę na temat post-sowieckiej sceny artystycznej i nie mam na myśli jedynie twojego niedawnego zaangażowania w wystawę *Ostal-gia*, ale bardziej ogólne zainteresowanie, które uwidacznia się także w innych projektach. Pytając w skrócie i bez sentymentów: co sprawia, że ten region jest tak dla Ciebie pociągający?

Powodów jest kilka. Po pierwsze – i to właśnie stało się impulsem do zorganizowania wystawy takiej jak *Ostal-gia* – nie chcę, aby całe spektrum przedsięwzięć czy nawet emocji i atmosfery znikło zbyt szybko. Myślę, że w ciągu ostatnich dziesięciu, dwudziestu lat wszyscy byliśmy świadkami pospiesznych działań, by przekształcić wiele miast wschodniej Europy w doskonałe repliki miast zachodnich. W tej chwili Mediolan, Berlin czy Warszawa wyglądają prawie identycznie, a moim

**MYŚLĘ, ŻE
W CIĄGU OSTAT-
NICH DZIESIĘCIU,
DWUDZIESTU LAT
WSZYSCY BYLIŚMY
ŚWIADKAMI PO-
SPIESZNYCH DZIAŁAŃ,
BY PRZEKSZTAŁCIĆ
WIELE MIAST
WSCHODNIEJ EUROPY
W DOSKONAŁE RE-
PLIKI MIAST ZACHOD-
NICH. W TEJ CHWILI
MEDIOLAN, BERLIN
CZY WARSZAWA
WYGLĄDAJĄ PRAWIE
IDENTYCZNIE. MOIM
ZDANIEM WAŻNE JEST,
BY NIE POZBYWAĆ
SIĘ PRZESZŁOŚCI.**

zdaniem ważne jest, by utrzymać tak zwaną bioróżnorodność, nie pozbywać się przeszłości, gdyż stanowi ona znaczący wkład w naszą historię, o którym nie wolno zapominać. Po drugie sądzę, że Nowy Jork oraz Stany Zjednoczone w ogóle wciąż muszą uczyć się i rozglądać wokół, by zrozumieć, że krajobraz współczesnej sztuki jest dużo bardziej złożony, niż nam się wydaje. Uważam, że to istotne, by pokazywać w Nowym Jorku i na arenie międzynarodowej praktyki artystyczne niezwiązane z rynkiem i zarabianiem pieniędzy, a traktujące sztukę jako narzędzie odkrywania siebie i społecznej przemiany.

I na koniec pytania bardziej ogólne, ale i bardziej osobiste: jak widzisz kondycję kuratorstwa dziś? jak definiujesz swoją własną praktykę kuratorską czy też może styl kuratorowania?

Nie jestem pewien, czy mam jakiś styl. Myślę, że to ważne, aby ciągle pracować i nie pozwolić własnej prak-

tyce skamienieć w postaci właśnie określonego stylu. Podobają mi się wystawy, które są głębokie i w których widz – w tym też kurator – może się zagubić lub zostać przez nie wchłoniętym. Po prostu lubię ekspozycje, w które da się wsiąknąć. Nie postrzegam sztuki jako ucieczki od rzeczywistości, ale jeśli już ktoś wchodzi do muzeum, powinien zostać przetransportowany w jakieś inne miejsce. To może właśnie odmienne określenie opisujące introspektywę. Zawsze lubiłem żartować i powtarzać jak Andy Warhol do Velvet Underground – „*Always leave them wanting less*”, co przekłada się na organizowanie pokazów, które w pewnym sensie są większe niż życie.

Jaki jest stan dzisiejszego kuratorstwa, trudno mi powiedzieć. Kiedy zaczynałem pracować w polu sztuki i ją kochać, nie znałem nawet słowa „kurator”. Wyrósłem, sądząc, że zostanę krytykiem. Koniec końców nie wiem nawet, czy potrzebujemy definiowania kuratorstwa, które dla mnie samego oznacza obcowanie ze sztuką i artystami. Możesz to nazwać, jak chcesz, ale dopóki angażujesz się w obecną sztukę, to jest OK. ☒

DO WIDZENIA

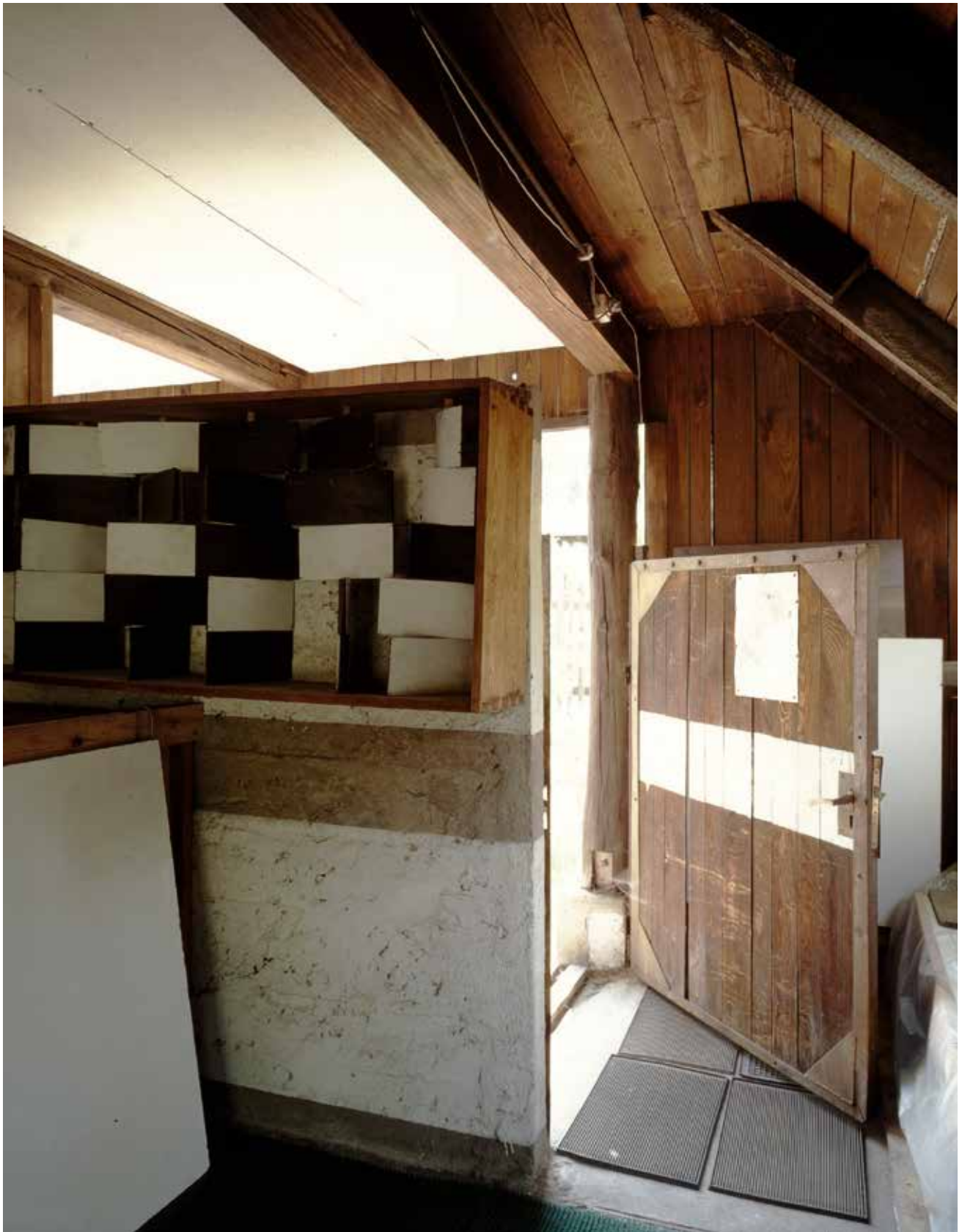
DOM HANSENÓW W SZUMINIE

projekt: Oskar Hansen; budowa: od 1968 roku

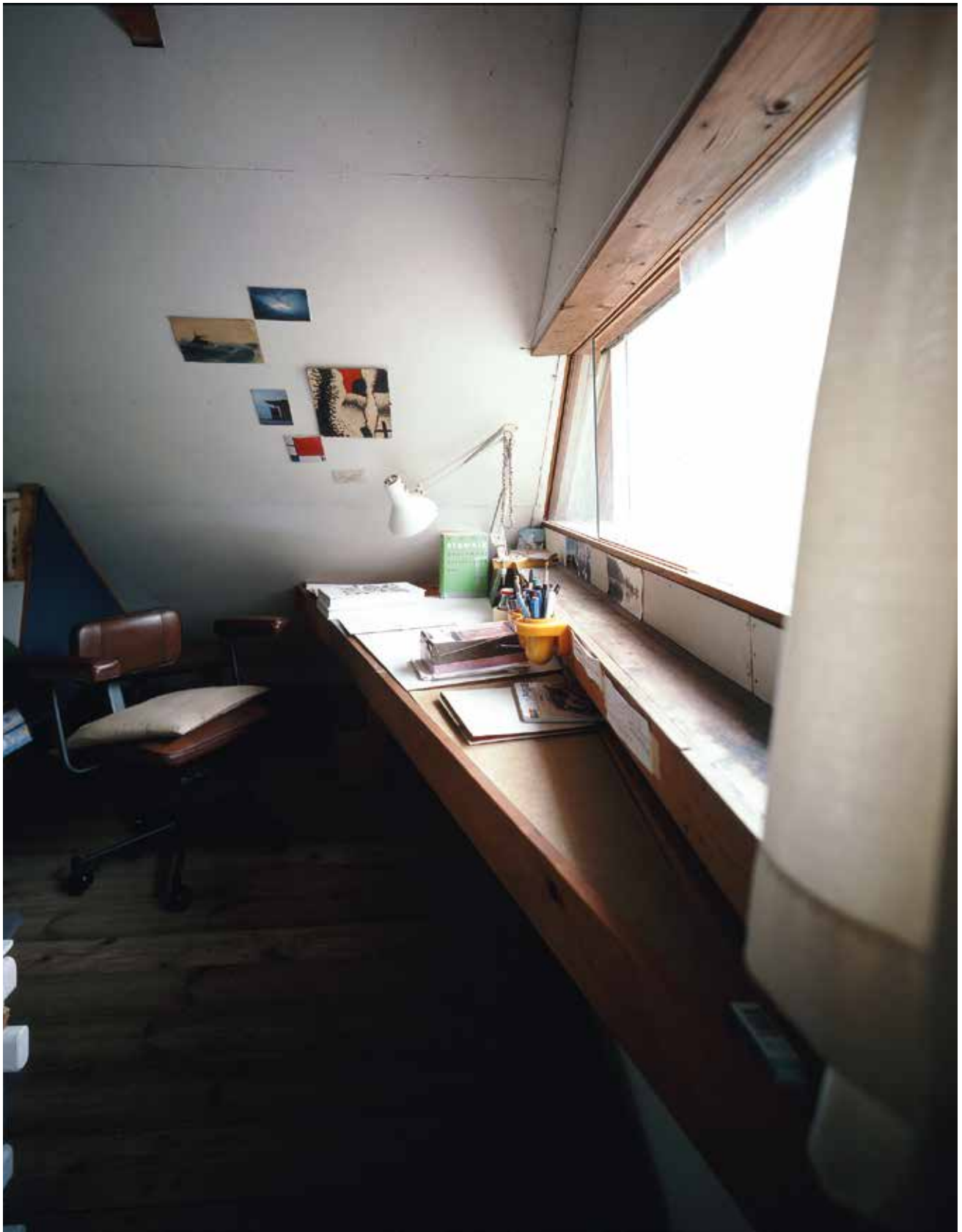
fotografie: Jan Smaga













TEORETYCZNIE

HISTORIA W HISTORII BUREN, STAZEWSKI, KRASIŃSKI

tekst: Anka Ptaszkowska

Wyjątkowość tej historii polega między innymi na jej pozornej przypadkowości. Któż mógłby zaplanować czy przewidzieć, że w dwóch odległych krajach, odciętych żelazną kurtyną, w skrajnie różnych warunkach politycznych i społecznych nawiąże się głęboka więź między nieznanymi się artystami, związek niezwykle mocny i niezależny od zewnętrznych uwarunkowań...

Za pomocą tego tekstu chciałabym spróbować wpisać do historii powojennej sztuki polskiej pewien ważny i słabo znany rozdział o związkach między Danielem Burenem, Henrykiem Stażewskim i Edwardem Krasińskim. Los zetknął ich w 1970 roku w Paryżu, w ciągu następnych czterdziestu lat znajomość ta rozwijała się w Warszawie, Paryżu, Sztokholmie oraz Łodzi i trwała do końca życia Stażewskiego i Krasińskiego, ich wspólna historia objęła jednak także setną rocznicę urodzin pierwszego z nich, zaś swego rodzaju ukoronowanie znalazła w instalacji *Cabane élatée* [Rozerwana chata] Burena, wystawionej w Muzeum Sztuki w Łodzi w 2009 roku.

Wyjątkowość tej historii polega między innymi na jej pozorowanej przypadkowości. Któż mógłby zaplanować czy przewidzieć, że w dwóch odległych krajach, odciętych żelazną kurtyną, w skrajnie różnych warunkach politycznych i społecznych nawiąże się głęboka więź między nieznanymi sobie artystami, związek niezwykle mocny i niezależny od zewnętrznych uwarunkowań... Jego źródła znajdziemy niewątpliwie we wspólnej tradycji, w pokrewieństwie postaw i artystycznych koncepcji, najprawdopodobniej też w trudnościach (zawsze tych samych), jakie napotka urzeczywistnienie owych założeń, niezależnie od szerokości geograficznej, historycznego momentu czy politycznego reżimu.

Powiedzmy jednak od razu, że żadne supozycje, poszlaki i argumenty nie wyjaśnią do końca złożonego oraz tajemniczego w swej istocie charakteru relacji pomiędzy tymi artystami. Warto więc zaufać faktom, które postaram się przedstawić możliwie najbardziej obiektywnie. Śledząc tę historię, nie zapominajmy, że o jej przebiegu decydowali sami twórcy, w nieznacznym tylko stopniu i to nie zawsze w pozytywnym sensie – instytucje artystyczne. Porównanie z losami powstania pierwszej kolekcji sztuki nowoczesnej w łódzkim muzeum narzuca się samoistnie.

Trudno mi, nawet przy najlepszej woli, uznać, że udział mojej paryskiej galerii miał w tej historii charakter instytucjonalny. Co zresztą by o nim decydowało? Nazwa „galeria”? Jediną wyróżniającą ją cechą stanowił numer, a ten zmieniał się sukcesywnie przy każdej następnej wystawie, pytaniu, debacie, wydarzeniu (*Galerie 1*, *Galerie 2*, *Galerie 3*... aż do *Galerie 36*). Tym samym galeria, rezygnując

**PIERWSZE SPO-
TKANIE BURENA
I KRASIŃSKIEGO
MIAŁO MIEJSCE
W 1970 ROKU NA
WERNISAŻU WY-
STAWY TEGO
PIERWSZEGO
ZAPREZENTOWANEJ
W GALERII YVON
LAMBERT, GDZIE
SPODZIEWALIŚMY
SIĘ NATKNAĆ NA
„CAŁY PARYŻ”, BYŁO
PIĘĆ OSÓB.**

z własnej tożsamości, skierowała krytyczne ostrze przeciwko samej sobie, a nie przeciwko temu, co ją wypełnia. Galerię numerowaną prowadziłam w Paryżu w pierwszej połowie lat 70. XX wieku razem z Michelelem Claurą i François Guinochetem, przy bliskiej współpracy Daniela Burena. Nastąpiła niezwykła, a zarazem całkowicie naturalna fuzja krytycznych propozycji Burena z lat 60. i 70. z żywą tradycją galerii Foksal, którą w latach 60. kwestionowała – słownie i czynnie – instytucjonalne ramy twórczości artystycznej i którą to tradycję przywieźliśmy ze sobą do Francji.

W omawianej tu historii związków między Burenem, Stażewskim i Krasińskim warto odnotować numerowane galerie, które wpisały się w ich wspólne losy: *Galerie 16* (wystawa Stażewskiego w Paryżu), *Galerie 21* (wystawa Burena

w pracowni Stażewskiego w Warszawie) oraz *Galerie 30* (wystawa Krasińskiego w Paryżu).

1970

Pierwsze spotkanie Burena i Krasińskiego miało miejsce w 1970 roku na wernisażu wystawy tego pierwszego zaprezentowanej w Galerii Yvon Lambert, gdzie spodziewaliśmy się natknąć na „cały Paryż”, było pięć osób. Na wiadomość, że przyjechaliliśmy z Warszawy, Buren bardzo się ucieszył. Wrócił właśnie z Tokyo Biennale, na którym – w związku z opóźnieniem transportu rzeźb zorganizowanego przez Desę – wystawił taśmę z teleksu z pięćdziesiąt tysięcy razy powtórzonym słowem „blue”. Yusuke Nakahara, krytyk japoński oraz kurator biennale, powiedział Burenowi, że „[...] jeżeli jest miejsce na świecie, gdzie jesteś naprawdę ceniony, to jest nim Warszawa”. Zaraz po wernisażu artysta zawiózł nas do swojej pracowni. A tam Krasiński nalepił na opartym o ścianę projekcie Burena, na wysokości jednego metra i trzydziestu centymetrów, niebieską taśmę samoprzylepną (*scotch blue*). Obaj twórcy uznali tę pracę za ich wspólne dzieło.

Kilka dni później Krasiński nakleił niebieski pasek w trakcie wernisażu na dziedzińcu Muzeum Sztuki Nowoczesnej Miasta Paryża, a jeszcze następnego dnia na witrynach galerii Rive Gauche. Towarzyszyli mu Daniel Buren, tłumacz Erik Veaux oraz autorka niniejszego artykułu.



DANIEL BUREN

Galeria Repassage, Warszawa, 1974



DANIEL BUREN

Galeria Repassage, Warszawa, 1974



HENRYK STAŻEWSKI I DANIEL BUREN

Zalesie, 1974

1973

**HENRYK STAŻEWSKI, WYSTAWA PRAC
GALERIE 15, GALERIE 16, PARYŻ**

„A dlaczego nie zrobisz wystawy twojego starego przyjaciela konstruktysty?”, zapytał mnie pewnego dnia Daniel Buren.

W tym okresie Stażewski malował, nawiązując do doświadczenia unizmu, obrazy białe na białym. Wystawa, którą urządziłam w swojej pomalowanej na szaro kamiennej galerii, odniosła wielki sukces. Przybył na nią między innymi żądny tanich zakupów Arturo Szwarz, tym razem jednak bez powodzenia. Znamienna okazała się również wizyta najważniejszego wówczas nowojorskiego galerzysty Johna Webera, marszanda awangardy minimalnej i konceptualnej, w tym też Roberta Rymana. Na szczęście, przewidując, wobec powszechnej nieznajomości historii polskiego konstruktysty, że malarstwo Stażewskiego może zostać poczytane za dzieło jednego z młodych naśladowców Rymana, zaprezentowałam w galerii także dokumentację historyczną z lat 20. XX wieku. Weber był pod dużym wrażeniem, nie wiem jednak, czy zachwyił go fakt, że to, co robili teraz „jego” artyści, miało czterdziestoletnią historię na wschodnich obrzeżach Europy. Wystawę odwiedził również ówczesny dyrektor Stedelijk Museum w Amsterdamie, słynny Willem Sandberg, rozczarowany jednak tym, że Henryk Stażewski porzucił kolor na rzecz bieli. Z kolei Any de Decker, właścicielka słynnej awangardowej galerii Wide White Space, zdecydowała się pokazać „białe” obrazy polskiego artysty w swojej galerii w Brukseli.

1974

**DANIEL BUREN,
PAPIER CELOFANOWY W BIAŁE
PIONOWE PASY O SZEROKOŚCI 8,7 CM,
ROZMIESZCZONE W ODSTĘPACH CO 8,7 CM
GALERIE 21, WARSZAWA,
PRACOWNIA HENRYKA STAŻEWSKIEGO**

Tak na warunki polskie, jak i francuskie była to niezwykła wystawa, ale też i niezapomniana podróż z Paryża do Warszawy znajdującej się pod policyjnym reżimem. Wzięli

w niej udział Daniel Buren wraz z rodziną, krytycy Michel Claura, Brigitte Niegel, René Denizot oraz autorka tego tekstu.

Oto garść faktów: Stażewski zaprosił Burena do zorganizowania wystawy w jego pracowni, a ten z radością zaakceptował ów pomysł. Ekspozycję stanowił papier celofanowy w pionowe białe i czarne pasy nalepiony na wszystkich oknach pomieszczenia, co było widoczne i z zewnątrz, i od wewnątrz. (Wystawa ta została odtworzona przez Daniela Burena z okazji stulecia urodzin Henryka Stażewskiego, obecnie można ją oglądać w Instytucie Awangardy, Studiu Edwarda Krasińskiego). Wernisaż odbył się z udziałem warszawskiego środowiska artystów. Równocześnie we wnętrzu Galerii Repassage w gmachu Uniwersytetu Warszawskiego urządzono pokaz *Interwencji* Krasińskiego, a na widocznych z ulicy oknach galerii Buren nakleił papier celofanowy w białe i czarne pasy, także o szerokości 8,7 centymetra. Wydarzenia te stały się przyczyną interesującej debaty z licznym udziałem warszawskich artystów i krytyków.

Wizyta w Polsce obfitowała również w inne pamiętne momenty: odwiedziły Biura Poezji Andrzeja Partuma, pobyt w Zalesiu, półmichy czerwonych raków w restauracji Pod Basztą w Pyrach i codzienne, przedłużające się „postoje” w restauracji Pod Samsonem na Nowym Mieście, gdzie w butelkach po oranżadzie serwowano nam – zakazaną przed godziną trzynastą – zimną wódkę.

Komentarz do tych wydarzeń i ich dalszego ciągu rezerwuję dla Daniela Burena, który wypowiedział się na ten temat w opublikowanej poniżej rozmowie.

STAŻEWSKI ZAPROSIŁ BURENA DO ZORGANIZOWANIA WYSTAWY W JEGO PRACOWNI, A TEN Z RADOŚCIĄ ZAKCEPTOWAŁ ÓW POMYSŁ. EKSPOZYCJĘ STANOWIŁ PAPIER CELOFANOWY W PIONOWE BIAŁE I CZARNE PASY NALEPIONY NA WSZYSTKICH OKNACH POMIESZCZENIA, CO BYŁO WIDOCZNE I Z ZEWNĄTRZ, I OD WEWNĄTRZ.

1975

**EDWARD KRASIŃSKI, INTERWENCJE
GALERIE 30, PARYŻ**

Galerie 30 stała się pierwszą na Zachodzie wystawą *Interwencji* i zarazem pierwszą realizacją niebieskiego paska Krasińskiego, łączącego poszczególne prace twórcy w jedną przestrzenną całość.

Artysta polecił również zrobić zdjęcie jednej piątej metra kwadratowego kamiennego muru mojej galerii, a odbitkę

powiesić „na swoim miejscu”. Praca ta, opierająca się na tak cenionej przez conceptualistów tautologicznej relacji między fotografią a fotografowanym przedmiotem, stała się jednym z przykładów obecności zdjęcia jako obiektu sztuki w twórczości Krasińskiego. *Galerie 30* była – trzeba przyznać – wyjątkowo piękna. Joaquim Vital, twórca i właściciel wydawnictwa La Différence, zauważył: „Nie rozumiem, dlaczego nikt nie kupił tej wystawy w całości”. Pytanie to, jeszcze śmieiej, można po-
wórzyc dzisiaj.

**1985
DIALOG,
MODERNA MUSEET,
SZTOKHOLM**

Według przyjętego przez galerię regulaminu sześciu polskich artystów miało zaprosić do wspólnego udziału w wystawie sześciu artystów zagranicznych. Edward Krasiński wybrał Larsa Englunda, a Henryk Stażewski – Daniela Burena. Ponownie swojemu rozmówcy z zamieszczonego dalej wywiadu pozostawiam komentarz, czym stało się dla obu twórców to wydarzenie. Ograniczę się tu tylko do stwierdzenia, że Buren – zgodnie z jego ówczesną koncepcją – zbudował na przyjęcie obrazów Stażewskiego *Cabane éclatée nr 9*. Dodam jeszcze: nikt nie potrafił sobie wcześniej wyobrazić, że białe i czarne pionowe pasy o szerokości 8,7 centymetra okażą się dla kolorowych obrazów Stażewskiego idealnym tłem. *Cabane éclatée nr 9* w wyniku swoich burzliwych losów doczekała się aż dwóch replik.

Pierwszą z nich, po uzyskaniu przeze mnie pozwolenia od artysty, wykonano na wystawę zatytułowaną *Henryk Stażewski*, która została pokazana w Instytucie Polskim w Paryżu w 1997 roku. Wnętrze *Cabane éclatée nr 9* zajęły niezwykle starannie dobrane obrazy prezentowanego twórcy, pozyskane na ekspozycję dzięki uprzejmości wybitnych międzynarodowych kolekcjonerów malarstwa Stażewskiego. Jednak w moim pojęciu definitywnym adresatem tej wspólnej pracy obu artystów mogło stać się jedynie Muzeum Sztuki w Łodzi, toteż stanęłam na głowie, aby przywieźć *Cabane éclatée nr 9* do Polski.

Losy tej pracy w kraju były jednak dość niewdzięczne. Nawet Zachęta zdecydowała, że Daniel Buren i Henryk Stażewski powinni ustąpić miejsca Janowi Cybisowi. Poprosiłam więc artystę o podarowanie *Cabane éclatée nr 9*

Muzeum Sztuki, a on z radością przystał na ten pomysł. Jedynym „warunkiem”, jaki postawił ówczesnej dyrekcji, było wydanie skromnego katalogu jego wystawy, którą owa instytucja zorganizowała w 1985 roku, a która dotąd nie doczekała się takiego katalogu. Muzeum zobowiązało się spełnić prośbę twórcy, przygotowano nawet projekt. Niestety ostatecznie nic z tego nie wyszło. Artysta zażądał więc zwrotu *Cabane éclatée nr 9* albo zniszczenia jej w mojej obecności. Ówczesny dyrektor twierdził, że wybrał odesłanie dzieła, jednak nikt nigdy więcej nie zobaczył już tej pracy.

Druga – i jedyna obecnie istniejąca – replika *Cabane éclatée nr 9* została wykonana za zgodą Burena, już po śmierci Stażewskiego, na wystawę *De l'artiste à l'artiste [Od artysty do artysty]*, pokazaną w 2004 roku w Galerii Denise René w Paryżu. Powtórnie zwróciłam się wówczas do Burena o podarowanie pracy do kolekcji Muzeum Sztuki. Artysta wyraził zgodę, jednak wskutek poprzednich doświadczeń nie zrezygnował z wysokiego honorarium. Muzeum nie dysponowało kwotą tego rzędu. Na szczęście znalazł się prywatny kolekcjoner, który zaoferował instytucji Iwają

część sumy na zakup dzieła. Mały szczegół: Jarosław Przyborowski – nazwisko darczyńcy nie jest żadnym sekretem – zdecydował się na ten gest w trakcie trwającej pięć minut rozmowy telefonicznej na linii Paryż–Poznań.

**1993
DANIEL BUREN, ODEGRANIE
(PRACA IN SITU NA STULECIE URODZIN
HENRYKA STAŻEWSKIEGO)
GALERIA BIBLIOTEKA, LEGIONÓW
FESTIWAL EDWARDA KRASIŃSKIEGO,
WARSZAWA**

Równocześnie, oprócz wystawienia pracy *Odegranie* Daniela Burena, Galeria Biblioteka, a właściwie prowadzący ją Stefan Szydłowski zorganizował w pracowni przy ulicy Świerczewskiego 64 (obecnie aleja Solidarności) Festiwal Edwarda Krasińskiego. W jego ramach odbyła się debata artystów i krytyków, z wystąpieniami Andrzeja Turowskiego, Mariusza Tchorka oraz właśnie Daniela Burena.

Artysta ten, który przyjechał do Polski dla uczczenia (co prawda rok wcześniej) setnej rocznicy urodzin Stażewskiego,

**ZACHĘTA ZDECYDO-
WAŁA, ŻE DANIEL
BUREN I HENRYK
STAŻEWSKI POWIN-
NI USTĄPIĆ MIEJSCA
JANOWI CYBISOWI.
POPROSIŁAM WIĘC
ARTYSTĘ O PODARO-
WANIE CABANE ÉC-
LATÉE NR 9 MUZEUM
SZTUKI, A ON Z RA-
DOŚCIĄ PRYZSTAŁ
NA TEN POMYSŁ.**



GALERIE 30, EDWARD KRASIŃSKI
Paryż, 1975



DANIEL BUREN, CABANE ÉCLATÉE NR 9, HENRYK STAŻEWSKI, MALARSTWO, WYSTAWA DIALOG
Moderna Museet, Sztokholm, 1985

odtworzył na oknach wspomnianej pracowni dzieło wykonane w 1974 roku (*Galerie 21*). W instalacji projektu pomagała mu grupa moich studentów ze Szkoły Sztuk Pięknych w Caen. Pracę Burena do dzisiaj można oglądać na oknach Studia Edwarda Krasińskiego, którym opiekuje się Instytut Awangardy stworzony przez Fundację Galerii Foksal.

2004

**DE L'ARTISTE À L'ARTISTE
GALERIA DENISE RENÉ, PARYŻ**

Wystawa mojego pomysłu i kuratorstwa zatytułowana *De l'artiste à l'artiste* i pokazana w Galerii Denise René w Paryżu stanowiła próbę uchwycenia specyficznego znaczenia najistotniejszej wiedzy o sztuce, będącej niejako „własnością” artystów, niekoniecznie podzielaną ze znawcami tematu. Drogi, jakimi ta wiedza przechodzi od artysty do artysty, z pokolenia na pokolenie, siłą rzeczy ukazały linię wiodącą od Władysława Strzemińskiego, Katarzyny Kobro i Henryka Stażewskiego do Edwarda Krasińskiego i Daniela Burena.

Obok prac historycznych została pokazana *Cabane éclatée* Burena ze znakomitym wyborem obrazów Stażewskiego. Zaprezentowano również owo unikalne dzieło Burena i Krasińskiego powstałe w paryskiej pracowni pierwszego z nich w 1970 roku.

2009

**DANIEL BUREN, HOMMAGE À HENRYK
STAŻEWSKI, CABANE ÉCLATÉE AVEC TISSU
BLANC ET NOIR, TRAVAIL IN SITUÉ, 1985–2009
MUZEUM SZTUKI, ŁÓDŹ**

Jako *pendant* do Sali Neoplastycznej Strzemińskiego w Muzeum Sztuki w Łodzi zainstalowano *Cabane éclatée* Burena, w której wnętrzu zostały pokazane obrazy Stażewskiego należące do kolekcji muzeum. Artysta zatytułował swoją pracę *Hommage à Henryk Stażewski, Cabane éclatée avec tissu blanc et noir, travail in situé, 1985–2009*.





STUDIO EDWARDA KRASIŃSKIEGO
Instytut Awangardy, Warszawa

NAJWYŻSZY SZCZEBEL

z **Danielem Burem** rozmawia **Anka Ptaszkowska**

Anka Ptaszkowska: Jestem zobowiązana rozpocząć tę rozmowę, gdyż chronologicznie wiedziałam o twoim istnieniu wcześniej niż ty o moim.

Daniel Buren: Biorąc pod uwagę niewielką liczbę osób, które znały mnie w tym czasie, do tej pory nie mogę się temu nadziwić.

Chciałabym, żebyśmy sobie przypomnieli pewien rozdział naszej wspólnej historii, ten związany z osobą Stażewskiego. Jak doszło do zetknięcia się naszych dróg? O twojej pracy i zawartej w niej koncepcji dowiedzieliśmy się paradoksalnie dzięki wszechobecnej w Polsce w latach 60. cenzurze. Naszym głównym źródłem informacji o awangardzie artystycznej było bowiem jedyne dozwolone przez władze pismo – organ Francuskiej Partii Komunistycznej – „Les Lettres Françaises”. Znaleźliśmy w nim teksty twoje, Michela Claury i René Denizota; przetłumaczyłam je, a one krążyły z rąk do rąk, bardzo się nimi ekscytowaliśmy. Pamiętam szczególnie – to był z pewnością 1968 rok – gdy pewnego dnia Stażewski oświadczył nam swym charakterystycznym, na poły uroczystym, na poły żartobliwym, tonem: „Obwieszczam wam pojawienie się jednego z najważniejszych artystów naszej epoki: nazywa się Daniel Buren”. Ostatecznie więc izolacja ani brak informacji nie zaprzeczają możliwości osądu.

Zjawisko to zdumiewało mnie za każdym razem, gdy przyjeżdżałam do Polski, a szczególnie zaskoczyło mnie w czasie mojej pierwszej wizyty. Wszystkie osoby, które spotkałam i które na ogół nigdy nie podróżowały na Zachód, były doskonale poinformowane o tym, co dzieje się w sztuce, tak jakby miały z nią bezpośredni kontakt, a ponadto – w przeciwieństwie do wielu ludzi Zachodu – umiały ją ocenić. To zdumiewające, że ostry, krytyczny charakter moich pierwszych wywiadów w „Les Lettres Françaises” w latach 1967 i 1968 pozostawił Francuzów w zupełnej obojętności, natomiast został wychwycony przez polskich czytelników.

Mieliśmy co do tego absolutną pewność. Przypominam sobie, jak zaraz po moim przyjeździe do Paryża w 1970 roku wybrałam się na twój wernisaż w Galerii Yvon Lambert, przekonana, że będzie tam „cały Paryż”, a było pięć osób.

Tak wyglądała sytuacja niemal wszystkich wystaw w tym okresie, nie tylko w Paryżu, lecz także w Konrad Fischer Galerie w Düsseldorfie czy Gian Enzo Sperone Gallery w Turynie. Jeżeli artystów, których wernisaże przyciągają dzisiaj po trzysta lub więcej gości, odwiedziło wówczas dwadzieścia pięć osób, to był to wielki sukces. Gdy odbywała się moja pierwsza wystawa w pracowni Stażewskiego, a także dyskusja na mojej ekspozycji w Galerii Repassage w Warszawie, byłam zachwycona liczbą obecnych i zainteresowanych gości, [przybyłych] pomimo wszelkich trudności wynikających z sytuacji politycznej.

Chciałabym przypomnieć jeden moment, być może go nie pamiętasz. Było to w mojej galerii na rue Campagne Première w Paryżu, która zmieniała numer z okazji każdej wystawy i w której prowadzeniu pomagałaś mi i doradzałaś. Pewnego dnia zapytałaś: „Czemu nie urządzisz wystawy twojego przyjaciela konstruktysty?”. No i zrobiliśmy ekspozycję jego obrazów białych na białym. To była *Galerie 16*, która odniosła zresztą wielki sukces, tyle że wielu ludzi myślało, iż jest to dzieło młodego naśladowcy Rymana; musiałam zaprezentować dokumentację historyczną, aby wszystko stało się jasne, a przede wszystkim, aby dostrzeżono prekursorską rolę Strzeмиńskiego, Kobra i Stażewskiego w stosunku do minimalizmu lat 60. Byłam bardzo uradowana, kiedy antwerpska galeria White Wide Space pokazała wystawę Stażewskiego. Co jednak miałeś na myśli, podsuwając mi taki pomysł?

Było to dla mnie całkowicie normalne, różnica wieku i przynależność do innego okresu historii nie miała tu większego znaczenia. W jakiś sposób, co jest z pewnością smutne i godne pożałowania, Stażewski był w 1974 roku w Paryżu jeszcze mniej rozpoznawalny niż Dan Graham, którego – jak wiesz dobrze – ledwie co znano. O ile się nie mylę, ekspozycja Dana Grahama w twojej galerii była jego pierwszą wystawą we Francji. Biorąc pod uwagę wartość i historyczność pracy Stażewskiego, zaprezentowanie jej wydawało mi się równie interesujące i ryzykowne jak pokazanie Grahama. Jestem też przekonany, że dla niego samego zrobienie wystawy w tym kontekście również było ciekawe; musiał być chyba zadowolony.

Oczywiście. Następnie zrodził się pomysł urządzenia twojej wystawy w jego pracowni. To była *Galerie 21*. Odbyliśmy wówczas pamiętną podróż pociągiem z Chantal, waszymi dziećmi, Michele Claurą, Brigitte Niegel i René Denizotem, relacja Paryż–Moskwa, stacja docelowa – Warszawa...

Zatrzymaliśmy się na chwilę w Berlinie. Nie wpuszczono nas jednak do Berlina Wschodniego, ponieważ posiadaliśmy wizę tylko do Polski.

W tym czasie miałem mieszkanie w Berlinie Zachodnim. Straciliśmy dwie godziny na dworcu, otoczeni policją, celnikami i psami policyjnymi, po czym powiedziano nam: „Wracajcie, skądżeście przyszli, nie chcemy was tu widzieć”. Rozczarowani, gdyż chciałem pokazać dzieciom Berlin Wschodni, wsiedliśmy do pociągu jadącego do Polski, dotarliśmy do Warszawy, a ty tam już na nas czekałaś.

To było na Dworcu Gdańskim, prowizorycznym, obskurnym, ale suto przystrojonym białoczerwonymi flagami. Spotkałam tam przypadkiem słynącego z dowcipu Truchę Cieleckiego. Spytałaś, kogo oczekuje Warszawa tak pięknie udekorowana. „U nas tak zawsze, bo nigdy nie wiadomo, kto przyjedzie” – wyjaśnił ci Trucha w pięknej francuszczyźnie.

Pewien moment utkwiał mi w pamięci jako zupełnie wyjątkowy: Stażewski oczekujący cię w drzwiach swojej pracowni w szlafroku w kolorowe pasy. Wasze przywitanie – nie chcę powiedzieć uroczyste, gdyż było radosne i pełne uśmiechów – przywiodło mi na myśl spotkanie sprzed prawie pół wieku, kiedy to w 1927 roku Stażewski, Strzemiński i Kobro witali w Warszawie Malewicza. W 1974 roku takie powitanie odbyło się między tobą i Stażewskim, myśmy stali wokół, a wy powiedzieliście sobie „*Bonjour*”.

To prawda, którą potwierdził dalszy ciąg wydarzeń. Przede wszystkim Stażewski wydał mi się od razu niezmiernie sympatyczny. Był to człowiek absolutnie wyjątkowy, tak jak jego twórczość jest wyjątkowa. Nie można również zapominać, że w tym okresie stwo-

wienie czegoś w pracowni Stażewskiego pozwalało uniknąć wszelkich policyjnych dochodzeń (w jeszcze większym stopniu niż [wykonanie projektu] w galerii Foksal, którą opiekowałaś się w swoim czasie). Stażewski w pewnym sensie był nietykalny – starszy pan, którego żaden reżimowiec nie odważył się zbytnio niepokoić. Ale to, co zupełnie niespotykane, to fakt, że otworzył on drzwi swojej pracowni przed kimś nieznanym, o którego pracy miał mgliste, intuicyjne raczej pojęcie. I to mu wystarczyło, żeby powiedzieć: „Tak”. Gdyby to było proste, zdarzałoby się często, w rzeczywistości jednak jest to bardzo rzadkie.

Zdziwiłem się, że była to pracownia i zarazem miejsce, gdzie żył. Mieściła się tam bowiem też sypialnia, wszystko [w tym studiu] mieszało się ze sobą: równie dużo puszek z farbami znajdowało się w kuchni, co w samej pracowni. Ale byliśmy jak najdalej od romantyzmu atelier artystycznego. Znajdowaliśmy się tutaj na jedenastym piętrze nieładnego betonowego budynku w ścisłym centrum Warszawy. Ten kontekst pozwolił mi zrobić rzecz niebanalną: zaprezentować mój projekt w pracowni innego artysty oraz wykonać dzieło wewnątrz niej, na jej oknach, pokazując równocześnie widoki zewnętrzne. Zaistniała niezwykła sytuacja, gdyż artysta, który ofiarowuje taką możliwość innemu, znacznie młodszemu zresztą artyście i który pozwala zakłócić swoje miejsce i uczynić je niemal publicznym (nic nie zostało

usunięte, przedmioty, meble i wiszące na ścianach obrazy pozostały na swoich miejscach), jest tak szlachetny i czysty, jak tylko może być twórca. To dowód nie tylko wspaniałomyślności, lecz także niesłychanego zaufania.

Stażewski miał wyjątkowe poczucie humoru, niemniej całe swoje życie utrzymywał rygor formy myślenia i jego pracownia nie była jak szuflada ze szpargałami, gdzie każdy mógł wejść, a tym bardziej wystawiać.

Stąd też to doświadczenie stało się dla mnie czymś bardzo szczególnym. Była to manifestacja zaufania, niezwykle rzadka, a symbolicznie o wiele nawet

**PEWIEN MO-
MENT UTKWIŁ MI
W PAMIĘCI JAKO ZU-
PEŁNIE WYJĄTKOWY:
STAŻEWSKI OCZE-
KUJĄCY CIĘ
W DRZWIACH SWO-
JEJ PRACOWNI
W SZLAFROKU W KO-
LOROWE PASY. WASZE
PRZYWITANIE PRZY-
WIODŁO MI NA MYŚL
SPOTKANIE SPRZED
PRAWIE PÓŁ WIE-
KU, KIEDY TO W 1927
ROKU STAŻEWSKI,
STRZEMIŃSKI I KO-
BRO WITALI W WAR-
SZAWIE MALEWICZA.**

mocniejsza niż zakup czyjegoś dzieła. Jest to jeszcze wyższy szczebel, właściwie najwyższy wyobraźalny szczebel relacji między dwoma artystami.

Ta niezwykła sytuacja zdarzyła się dwa razy w tym samym miejscu. Po raz drugi w 1994 roku, kiedy to w setną rocznicę urodzin Stażewskiego odtworzyłeś swój projekt na oknach pracowni, która wówczas należała już do Krasińskiego.

Praca ta stanowi rodzaj spoiwa łączącego dwa pokolenia przedzielone ogromną różnicą wieku, gdyż ja nie miałem jeszcze wtedy czterdziestu lat, a Stażewski miał już osiemdziesiąt. Krasiński i Stażewski byli, jak wszystkim wiadomo, niezwykle sobie bliscy. Edzio to towarzysz codzienności Stażewskiego w ciągu jego ostatnich dwudziestu lat i duchowy spadkobierca. A więc w rzeczywistości cała historia narodziła się między nimi. Kiedy zwróciłaś się do mnie, żebym zrobił coś na stulecie urodzin Stażewskiego, pomyślałem o odtworzeniu tej samej pracy właśnie z powodu pokoleniowego kontekstu, w którym Edzia można dodatkowo usytuować pomiędzy nami dwoma. Tym samym w pracowni Stażewskiego, dzięki jej następnemu lokatorowi, udało się odtworzyć coś, co powstało w pewnej relacji do jego poprzednika. To samo w sobie jest bardzo zabawne i sytuacja ta ma pełno rezonansów, niezależnie od projektu, który został wykonany i który podobno można stale tam oglądać.

Ale żeby jeszcze bardziej skomplikować tę historyczną sinusoidę, przypominam, że kiedy Edzio Krasiński przyklepał w 1970 roku swoją niebieską taśmę na witrynach galerii w Dzielnicy Łacińskiej [w Paryżu], byłeś jedną z trzech osób, które mu towarzyszyły. Oprócz ciebie byliśmy jeszcze Erik Veaux i ja.

To prawda. Jego idea nalepiania na stałej wysokości niebieskiego scotcha ma inny sens niż moja praca i nie może być rozwijana w taki sam sposób. Ale niebieska taśma na witrynach i żaluzjach galerii w 1970 roku – to było coś niezwykle bliskiego moim projektom w tam-

tym czasie (nielegalne kolaże na ulicach). Oczywiście czymś zdumiewającym okazało się spotkanie kogoś, kto zjawia się w Paryżu z daleka i ma tę samą postawę niezależności w stosunku do przestrzeni publicznej i do przestrzeni galerii. Ja rozpocząłem swój projekt pod koniec 1967 roku i w ciągu trzech lat, jakie upłynęły od owego momentu, nie spotkałem wielu artystów z podobnym podejściem.

Źródła tej postawy są bardzo różne tak u niego, jak i u ciebie.

Tak, oczywiście. Niemniej kiedy robi się coś takiego, to z pewnością stoi za tym refleksja nad przestrzenią wystawową zwaną galerią, która wiedzie do stwierdzenia: „To nie dlatego, że chciałbym tu za wszelką cenę wystawiać, ale jeśli jest to miejsce, gdzie wystawia się sztukę, to co będzie oznaczało, jeśli wystawię tam moją sztukę, nie będąc zaproszonym, lub jeśli, nalepiając coś na żaluzjach, wystawię »w« czy raczej »na« galerii po jej zamknięciu”.

Nie jest to naturalnie jedyny interesujący aspekt tej sytuacji, ale istnieje on i zmusza do produkowania rzeczy, których nie oczekuje się w galerii. Kiedy Krasiński

przyklepa swoją niebieską taśmę, może równie dobrze umieścić ją na żaluzji jak na obrazie czy we wnętrzu galerii, czyniąc to zaś, stwarza coś, co – nawet jeśli jest przedmiotem – jest całkowicie antynomiczne w stosunku do przedmiotów wystawianych w galerii, szczególnie w tamtej epoce.

Kiedy więc Krasiński otwiera mi drzwi swojej pracowni, żebym wykonał w niej coś równie precyzyjnego jak w galerii, tylko bez galerii – otwiera je komuś, kto był trochę pionierem tego rodzaju projektów, nawet jeśli [w swoich działaniach] nie był jedyny. Jesteśmy sobie bardzo bliscy, o wiele bliżsi niż Stażewski i ja mogliśmy być w naszej pracy.

Myślę natychmiast o wystawie *Dialog* w Moderna Museet w Sztokholmie, na którą Stażewski zaprosił cię do wspólnego udziału. Czyniąc ze swojego projektu *cimaise* dla jego obrazów, stworzyłeś warunki umożliwiające symbiozę

**ZDZIWIŁEM SIĘ, ŻE
BYŁA TO PRACOWNIA I ZARAZEM
MIEJSCE, GDZIE
ŻYŁ. MIEŚCIŁA SIĘ
TAM BOWIEM TEŻ SY-
PIALNIA, WSZYSTKO
MIESZAŁO SIĘ ZE
SOBĄ: RÓWNIEM DUŻO
PUSZEK Z FARBAMI
ZNAJDOWAŁO SIĘ
W KUCH-
NI, CO W SAMEJ
PRACOWNI. ALE BY-
LIŚMY JAK NAJDALEJ
OD ROMANTYZMU
A T E L I E R
ARTYSTYCZNEGO.**

między tak różnymi propozycjami jak dzieło Stażewskiego i twoja praca.

Określmy to najprościej: Stażewski, zapraszając mnie [do Szwecji], po upływie dziesięciu lat niejako potwierdził tamto zaproszenie do wystawienia projektu w swojej pracowni, jakkolwiek w Sztokholmie odbyło się to w sposób bardziej publiczny i międzynarodowy. Dał mi również poznać, że przez te dziesięć lat nie rozczarowałem go zbyt. Byłem tym niezmiernie wzruszony, a także rozentuzjasmowany perspektywą stworzenia czegoś z tej okazji. Zastanawiając się, jak współgrać z nim w jednej przestrzeni, odpowiedziałem na jego zaproszenie na swój sposób i zgodnie z charakterem mojej pracy zbudowałem dom na jego przyjęcie. W rzeczywistości projekt *Cabanes éclatées*, które niczym domki dla dzieci są małymi, prostymi chatkami, stał się metodą ekspozycji. Zaproszony niegdyś przez Stażewskiego, teraz sam zaprosiłem go do swojego domu, który zbudowałem w muzeum. Ów dom przyjął jego dzieła i dzięki systemowi „rozerwania” pozwolił pokazać je jako sygnowane w mniejszym lub większym stopniu przeze mnie, a zarazem niewątpliwie przez Stażewskiego. Jego obrazy znajdowały się również na ścianach muzeum. Była to więc gra – podwójne i potrójne echo obecności muzeum, obrazów Stażewskiego i faktu, że wymagają one ścian, a także możliwości wykonania kolejnej pracy z serii *Cabanes* oraz wreszcie zaproszenia go do mojej chaty. Był to, w moim pojęciu, rodzaj hołdu i odpowiedzi na jego zaproszenie sprzed lat. Ta chata wydała mi się wyjątkowo odpowiednia i w tonie jego zaproszenia. Jako przestrzeń wzajemnego przenikania się nas obu całkowicie spełniła swoje zadanie.

Wyczuwałam zawsze czułość w twoim stosunku do Stażewskiego i Krasieńskiego. Chciałam podkreślić tutaj, że mimo twoich licznych zajęć i tego, że najczęściej za

swoje prace w Polsce nie otrzymywałeś honorarium, odpowiadałeś na każdy apel i zawsze byłeś gotów przyjechać i działać.

Trzeba również powiedzieć, że wszystko to stanowi wynik twojego zainteresowania sztuką Stażewskiego i Krasieńskiego, które umiałaś mi przekazać.

A ty potrafiłeś wychwycić to z błyskawiczną szybkością.

Tak. Bardzo szybko zrozumiałem, że ta sztuka jest czymś wyjątkowym, zwłaszcza biorąc pod uwagę wiek Stażewskiego oraz fakt, że większość jego dzieł została zniszczona. To straszne, że znamy je tylko z reprodukcji i że – tak czy tak – są one bardzo słabo rozpoznawalne. Była to więc okazja, aby poznać je lepiej. Stażewski to ostatni przedstawiciel jednego z najważniejszych okresów w sztuce. Przypomnij sobie jedno z pytań, jakie mu zadałem – chciałem, aby opowiedział mi o swoich stosunkach z Malewiczem. Było czymś niesłychanie interesującym spotkać świadka tamtych dni, a do tego świadka-artystę. Oznacza to, że zawsze istniał łańcuch prowadzący od artysty do artysty. Wszyscy ci, którzy tak jak ja znali Stażewskiego, to świadkowie ostatniego ogniwa tego łańcucha. Ogromne znaczenie miał dla mnie też fakt, że był on jedną z osób, a właściwie dokładnie tą osobą, która stworzyła pierwsze muzeum sztuki nowoczesnej na świecie. To jednak zdumiewające, że pierwsza tego rodzaju instytucja została założona przez artystę.

Chciałem podkreślić jeszcze jedną rzecz: ten pan, który miał dziewięćdziesiąt lat, gdy widziałem go po raz ostatni, zachował umysł i postawę młodego człowieka, zawsze skorego do żartów, co niestety cechuje niewielu spośród młodych. Kiedy myśli się o powadze jego twórczości, o powadze głębokiej, nie można zapominać, że z pewnością zawdzięczał ją rozwiniętemu poczuciu humoru i wyjątkowej uwadze skierowanej na innych ludzi. ☒

R

F

C

F

Z

Z

J

F



fol. Justyna Fedec, dzięki uprzejmości BWA Wrocław

JANEK SIMON

Rzeźby z Muzeum Człowieka w Paryżu odtworzone na podstawie rysunków Oskara Hansena i Lecha Kunki i wydrukowane na drukarce 3D domowej roboty, 2014

- S. 100 JANEK SIMON**
**PODRÓŻE NA WSCHÓD
I NA POŁUDNIE**
Galeria Awangarda, BWA Wrocław
tekst: Marcin Ludwin
- S. 101 KAROL RADZISZEWSKI**
POZDROWIENIA Z AMERYKI!
CSW Łaźnia, Gdańsk
tekst: Konrad Schiller
- S.103 KONRAD MACIEJEWICZ**
COME TO DADDY
lokal_30, Warszawa
tekst: Aleksander Kmak
- S. 104 PAULINA OŁOWSKA**
CZAR WARSZAWY
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki
Warszawa
- MARTHA ROSLER, PORADNIK DLA
ZAGUBIONYCH: JAK ODNIEŚĆ
SUKCES W NOWEJ POLSCE**
CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa
tekst: Agata Pyzik
- S. 107 WOJCIECH PUŚ, WCALE NIE FILM**
Bunkier Sztuki, Kraków
tekst: Wojciech Szymański
- S. 109 JIŘÍ DAVID**
**...BEZCZASOWY CZAS =
FAKTYCZNIE NIC SIĘ NIE DZIEJE!**
Galeria Le Guern, Warszawa
tekst: Karolina Plinta
- S. 112 KATARZYNA KOZYRA**
SZUKAJĄC JEZUSA
Atlas Sztuki, Łódź
tekst: Marta Skłodowska
- S. 114 MIŁOŚĆ WŁASNA.
CZYLI ARTYŚCI KOCHAJĄ SIEBIE**
Państwowa Galeria Sztuki, Sopot
tekst: Karolina Plinta
- S. 116 PROMIENIOWANIE**
Muzeum Sztuki i Techniki
Japońskiej Manggha, Kraków
tekst: Adam Mazur
- S. 119 AGNIESZKA TABORSKA**
NIEDOKOŃCZONE ŻYCIE PHOEBE HICKS
słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013
tekst: Marta Kudelska
- S. 122 TAJSA. WCZORAJ I JUTRO**
BRZMI TAK SAMO
BWA, Tarnów
tekst: Piotr Drewko
- S. 125 RADEK SZLAGA, MILENIUM**
Czytelnia Sztuki, Gliwice
tekst: Piotr Zdybał
- S. 126 RAFAŁ BUJNOWSKI, ZMIERZCH**
Galeria Arsenał, Białystok
- RAFAŁ BUJNOWSKI.
POLITYKA OBRAZÓW.
WYBRANE PRACE Z LAT 1999–2013**
Raster, Warszawa
tekst: Piotr Kosiewski
- S. 129 WŁADYSŁAW HASIOR.
EUROPEJSKI RAUSCHENBERG?**
MOCAK, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie
tekst: Piotr Kosiewski
- S. 134 MICHAŁ BUDNY, MIRA**
galeria SVIT, Praga
tekst: Markéta Stará
- S. 136 PAULINE BOTY I POP-ART**
Muzeum Sztuki, Łódź
tekst: Karolina Plinta
- S. 138 JAKUB JULIAN ZIÓŁKOWSKI**
IMAGOREA
BWA Zielona Góra
tekst: Łukasz Musielak

JANEK SIMON

PODRÓŻE NA WSCHÓD I NA POŁUDNIE

Galeria Awangarda, BWA Wrocław

kuratorka: Anna Mituś

7 marca–6 kwietnia 2014

Etos podróżnika kojarzy mi się z pytaniem zadawanym przy stole przez spragnioną wiedzę rodzinę. Gdzieś pomiędzy białą kielbasą i stertą jajek dochodzi nas sakramentalne: „Jakie masz plany na przyszłość?”. „Wiesz, babciu, zawsze chciałem podróżować” – stwierdzamy w przerażeniu przed codzienną pracą od ósmej do szesnastej. Czy dla Janka Simona, którego wystawa została zaprezentowana we wrocławskim BWA, podróż również stanowi formę ucieczki?

Podróże na Wschód i na Południe, kuratorowane przez Annę Mituś, stanowią podsumowanie podróżniczych projektów artysty z lat 2006–2014. Zaprezentowane prace przenoszą nas do Indii, Nigerii i na Madagaskar. W samym tytule wystawy zostało już zawarte europocentryczne spojrzenie na świat. Janek Simon bardzo zręcznie próbuje odczarować egzotykę odwiedzanych krajów, otwierając w nich postkolonialny bagaż.

Sala poświęcona Madagaskarowi prowadzi nas śladami Maurycego Beniowskiego, Ligi Morskiej i Kolonialnej oraz książek Arkadego Fiedlera i Mieczysława Lepeckiego. Jednak te na pierwszy rzut oka rodzime akcenty zaczynają się rozpląwać, tworząc coraz bardziej szarą papkę. Ostatecznie narracja zostaje przerwana z powodu przypomnienia pewnych bolesnych faktów. Kolonialne marzenia Drugiej Rzeczypospolitej rozpadają się w pył do tego stopnia, że także spowita aurą legendy postać Beniowskiego traci swoje polskie korzenie.

Janek Simon idzie jednak jeszcze dalej i dekonstruuje nawet paradygmaty polskości. W stolicy Madagaskaru,

Antananarywie, zorganizował wystawę współczesnej sztuki polskiej bez udziału rodzimych artystów. *Rok Polski na Madagaskarze* (2006) prezentował prace twórców z Rumunii, Bułgarii, Słowacji oraz Czech. Simon, budując tarantinowskie „pulp fiction”, wirtualny świat oparty na braku metanarracji, składa ukłon współczesnemu punkowi, a wszystko to podkreśla badawczo-naukowym sznytem.

Jeszcze ciekawiej prezentuje się zapowiedź *Ashes & Diamonds*, remake'u *Popiołu i diamentu* Andrzeja Wajdy. Projekt ma powstać w nigerskim Nollywood, które jest trzecim co do wielkości przemysłem filmowym na świecie. W zamierzeniu akcja oryginalnego filmu przeniesiona zostanie w czasy wojny domowej w Biafrze.

Zderzenie dwóch światów przedstawia także projekt *Auropol* (2011) pokazany w formie długometrażowego filmu *Polska misja w Auroville*. Janek Simon zorganizował w tym indyjskim mieście rezydencję dla wyselekcjonowanych przez niego artystów z kraju. Ich cyniczne i pesymistyczne podejście do rzeczywistości, objawiające się niewiarą w transparentną komunikację, zostało zestawione z niepoprawnie optymistycznymi mieszkańcami Auroville. Tamtejszą ponaddwutysięczną społeczność łączy bowiem idea urzeczywistnienia ludzkiej jedności, zapoczątkowana przez twórczynię tego utopijnego założenia – Mirrę Alfassę.

Ujawnia się tutaj podstawowa różnica pomiędzy modernistycznymi utopiami a Auroville. Mieszkańcy indyjskiego miasta sami decydują się na takie życie, choć Auroville wciąż

jeszcze daleko do stworzenia raj na ziemi. W takim środowisku pojawiają się artyści z rezydencji Janka Simona, którzy wyrosli na postmodernistycznych opozycjach. Widz prezentowanego spektaklu oczekiwałby od tej konfrontacji wrażeń niczym z jakiegoś filmu wypakowanego efektami specjalnymi. Jednak zamiast tego... nic się nie dzieje.

Dwa bliźniacze projekty, czyli *Alang Transfer* (2014) oraz *Alaba Transfer* (2010), poruszają problematykę globalnego mechanizmu ekonomicznego. Pierwszy z nich dotyczy największego złomowiska statków na świecie, które znajduje się w miejscowości Alang w Indiach. Drugi z kolei poświęcony jest Alaba International Market w Nigerii, ogromnemu targowi sprowadzanej z Europy (nie zawsze legalnie) używanej elektroniki. Simon sięga w tym projekcie po technikę *ready made*. Artysta jednak nie tylko wystawia znaleziony w Indiach i Nigerii złom w galeriach europejskich, ale także zwraca go obiegowi ekonomicznemu, sprzedając na przeróżnych aukcjach i straganach, nie zawsze jako przedmioty sztuki. Gest ten ujawnia jedną z najważniejszych osi twórczości Janka Simona – sam z siebie nie walczy z systemem, co najwyżej wymierza mu pstryczki w nos. Większą wartością okazuje się bowiem samo obnażanie globalnych mechanizmów, szarych eminenacji szarego życia.

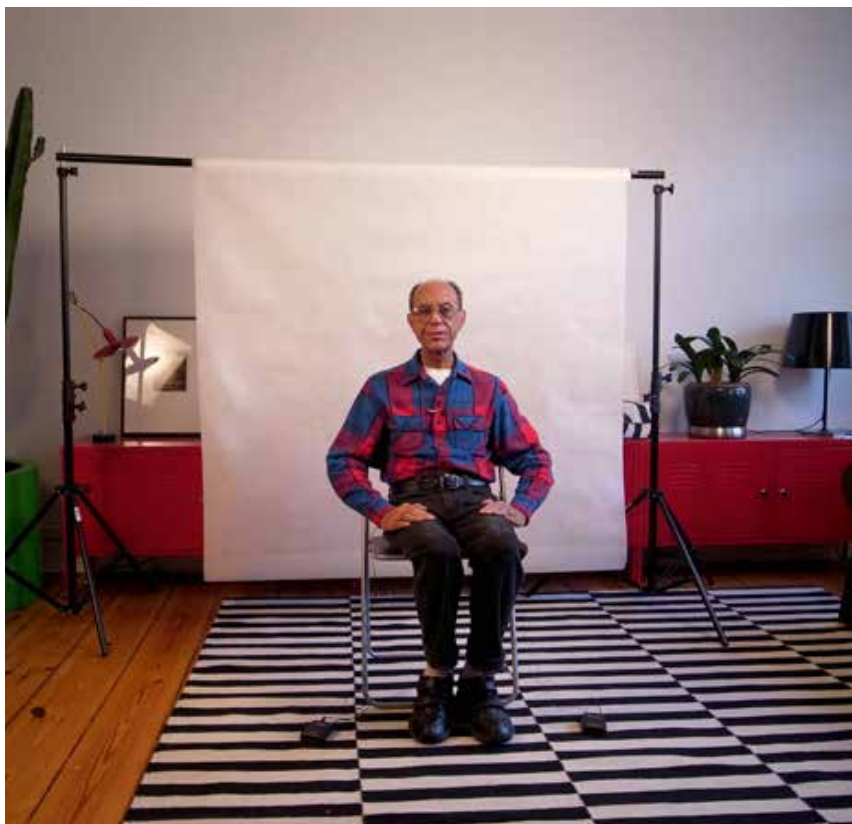
Podobnie jest w przypadku *Niesamowitych przygód pana Seven* (2014). Tytułowy bohater projektu, człowiek o wyjątkowo bujnym życiu, opowiada Simonowi między innymi o tym, jak był przy zabójstwie Johna

Kennedy'ego, zabił szwedzkiego premiera Olofa Palmego, uratował tenisistkę Martinę Navrátilovą przed samobójstwem czy też pomógł zespołowi The Beatles w stworzeniu utworu *Let it be*. Nadprodukcja treści i relatywizacja historii teoretycznie wynikają z bujnej wyobraźni pana Seven, tylko że ta stanowi wynik globalizacji.

Podróże na Wschód i na Południe nie zabierają nas do krain kuszących egzotyką nie otwierają przed nami nowych horyzontów ani nawet nie umożliwiają zobaczenia zwierząt znanych z filmów przyrodniczych w ich naturalnym środowisku. Zamiast tego pokazują nam, że wszyscy żyjemy w świecie, który nie istnieje. W swoistym matriksie, gdzie ludzie różnią się od siebie tylko stopniem zużycia.

Ukazaniu tego zjawiska została podporządkowana cała wystawa. To właśnie w tym miejscu ujawnia się punkowość Janka Simona, zresztą, jak należałoby dodać, bardzo bierna. Jak gdyby medium, którym posługuje się artysta, w tym przypadku po prostu sztuka jako pewne zjawisko społeczne, konstrukt, narzuciło pewne ułagodzenie. Uciekamy przed otwartą konfrontacją, kryjąc się za mądrymi pytaniami. Tak właściwie to nie do końca wiadomo, kto miałby stanąć naprzeciwko nas. Pozostaje nam więc jedynie pochylić głowy i zasmucić się nad kondycją współczesnego świata.

Marcin Ludwin



Karol Radziszewski, rozmowa z Mariem Montezem, zdjęcie z planu, 2012

KAROL RADZISZEWSKI **POZDROWIENIA Z AMERYKI!**

Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk
kuratorka: Kamila Wielebska
15 lutego–13 kwietnia 2014

Trzymiesięczny pobyt Natalii LL i Andrzeja Lachowicza w Nowym Jorku w 1977 roku sfinansowany przez Fundację Kościuszkowską był wydarzeniem, które w środowisku polskich artystów szybko obrosło legendą. Po latach do historii tego wyjazdu wrócił Karol Radziszewski. Efektem jego badań stał się projekt, którego częścią stanowi film dokumentalny z 2012 roku. *America Is Not Ready For This* można było oglądać już wcześniej na kilku innych polskich wystawach, jednak to na *Pozdrowieniach z Ameryki!*, przygotowanych przez Kamilę Wielebską w Centrum Sztuki Współczesnej

Łaźnia w Gdańsku, został on uzupełniony o aneks w formie dwóch do tej pory niepokazywanych filmów-rozmów: z Grzegorzem Kowalskim oraz z Mariem Montezem, dragqueenowym aktorem Andy'ego Warhola.

America Is Not Ready For This to fascynujący dokument, w którym legendarny wyjazd i losy Natalii LL w Nowym Jorku stanowią jedynie element szerokiej panoramy radykalnych zmian obyczajowych i artystycznych, jakie zaszły tam od początku lat 70. XX wieku. Karol Radziszewski, zainspirowany dokumentacją fotograficzną gejowskich demonstracji w Nowym Jorku,

na tle których Natalia LL pozowała z pojedynczymi wydrukami ze swojej *Sztuki konsumpcyjnej*, rozpoczął serię rozmów z artystką. Pytał ją między innymi o moment wyjazdu do Stanów Zjednoczonych i wrażenia dotyczące tego kraju. W ten sposób została zbudowana narracja.

Podczas pobytu w Nowym Jorku Radziszewski, dysponując kopiami zdjęć z archiwum Natalii LL i podanymi przez nią informacjami, przeprowadził szereg wywiadów z osobami współtworzącymi w owym czasie tamtejszą scenę artystyczno-krytyczną. Rozmawiał między innymi z Mariną Abramović, Vitem Acconcim, A.A. Bronsonem, Douglasem Crimpem oraz Carolee Schneemann. Film ma więc strukturę przeplatających się wypowiedzi zaproszonych artystów oraz samej Natalii LL. Każda z osób ukazana została na neutralnym, białym tle. Co pewien czas na ekranie pojawiają się ponadto fragmenty dokumentacji fotograficznej z archiwum artystki. Radziszewski pyta zaproszone osoby, czy pamiętają Natalię LL, przywołuje konkretne miejsca, takie jak Westbeth, gdzie artystka rezydowała podczas swojego pobytu w Stanach Zjednoczonych. Było to miejsce szczególne, kolonia artystów, tam swoją pracownię miał Hans Haacke, bywali tam i Joseph Kosuth, i Lucy Lippard. Nie wiele osób przypomina sobie jednak Natalię LL, ale też nie ma w tym nic dziwnego: przez Westbeth i nowojorską scenę artystyczną przewinęły się wówczas setki artystów i artystek z różnych krajów, a wszyscy oni liczyli na błyskawiczną karierę. Natalia LL była zwyczajnie jedną z nich.

Równoległe w *America Is Not Ready For This* poznajemy subiektywną i szczerą historię sceny artystycznej, komercyjnych galerii, niezależnych klubów oraz komun. Jednym z tematów kilkakrotnie powracających w filmie jest kwestia mechanizmów kreowania sukcesu w sztuce, w pełni zależnego od rynku. Sukces

odnosili artyści, nie artystki, sztuka kobiet po prostu słabo się sprzedawała. Tytułowe słowa filmu – rzekomo wypowiedziane przez Leo Castellego, właściciela znanej nowojorskiej galerii – nie oznaczały strachu przed bezpruderyjnością prac Natalii LL, ale raczej to, że nikt nie był zainteresowany ich kupnem. *America Is Not Ready For This* Karola Radziszewskiego, bazując na osobistych relacjach, daje lepsze pojęcie o Nowym Jorku, mekce niezależnych i komercyjnych galerii, artystycznej stolicy świata, niż bezosobowe, zanurzone w naukowym żargonie analizy historyków sztuki. To również gorzka rozprawa z mitem, jaki stworzyła sama Natalia LL. To, co dla niej samej stanowiło przełomowy moment twórczości, dla innych było zdarzeniem, które uległo pełnemu zatarciu.

Apendyksem do głównego filmu prezentowanego na wystawie w CSW Łaźnia są dwa wywiady. Bohaterem pierwszego z nich jest zmarły w 2013 roku Mario Montez, centralna postać nowojorskiej sceny *queer*, artysta związany z alternatywnymi teatrami gejowskimi. Zastąpił również jako *super(drag)star* w filmach Andy'ego Warhola. Rozmowa z Montezem to anegdotyczne wypowiedzi o emancypacji kultury *queer*, uwikłaniu w Warholowską Fabrykę, a także o bezwzględności w komercjalizacji sztuki. Jednym z powracających wątków dyskusji staje się ikoniczny banan, który przewija się w twórczości filmowej, malarskiej i plakatowej papieża pop-artu. Montez przybliża okoliczności pojawienia się tego charakterystycznego znaku, który narodził się podczas pracy nad pierwszym dźwiękowym filmem Warhola – *Harlot* (1965). Co ciekawe, motyw banana stanowi także część jednego z cykli *Sztuki konsumpcyjnej* Natalii LL. Jednak znaczenie i wymowę banana u Warhola i Natalii LL dzieli kontekst zarówno ekonomiczny, jak i polityczno-społeczny. Owa niespełna godzinna rozmowa z Montezem jak

w soczewce skupia to, co działo się równoległe do polityczno-społecznej walki o prawa mniejszości homoseksualnej i rewolucji feministycznej w Stanach Zjednoczonych.

W drugim wywiadzie rozmówcą jest Grzegorz Kowalski, artysta, przedstawiciel kontrkulturowego odłamu polskiej neoawangardy, pedagog, twórca osławionej pracowni, nazywanej Kowalnią, na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Podczas filmu artysta przywołuje impresje ze swoich pobytów w Stanach Zjednoczonych na tle szerokiego kontekstu politycznego, Marca 1968, kryzysu gospodarczego u schyłku rządów Edwarda Gierka i związanych z tym niepokojów społecznych. Po raz pierwszy Kowalski przyjechał do Nowego Jorku w 1968 roku, w drodze powrotnej z Meksyku, po raz drugi w 1970 roku, przybывая do Stanów Zjednoczonych na stypendium na Uniwersytecie w Illinois, miasto to odwiedził także w latach 80. XX wieku. Słuchając jego słów, trudno pozbyć się wrażenia, że jest to historia postronnego obserwatora. Profesor wspomina, że czasami celowo ignorował to, co działo się w sztuce, by chłonąć miasto. Jego spojrzenie na Nowy Jork jest pełne respektu, choć niepozbawione krytyczności. W narracji przebija się pewne onieśmienie metropolią. W przeciwieństwie do Natalii LL, która w swojej opowieści stworzyła wrażenie swobodnego poruszania się po artystycznych salonach Nowego Jorku, historia Grzegorza Kowalskiego to opowieść człowieka zza żelaznej kurtyny, zagubionego w wielkim mieście. Wspomina on, jak przez przypadek poznawał ludzi związanych ze sceną artystyczną. Nie zawsze były to osoby ważne, niemniej wprowadziły go one w krąg niezależnych twórców teatralnych, fotograficznych i artystycznych. Przez cały film artysta podkreśla istotę indywidualnego doświadczenia Nowego Jorku i tego, jak miasto go inspirowało. Było to dla niego ważniejsze niż próby zostania

zauważonym i wepchniętym na rynek sztuki. Znając nonkonformistyczne nastawienie Kowalskiego wobec komercjalizacji sztuki, wierzę mu, kiedy mówi, że za każdym razem, gdy wyjeżdżał do Nowego Jorku, miał w głowie hanseńską deklarację powrotu do ruin.

Zaprezentowane w Gdańsku filmy Karola Radziszewskiego stanowią nie tylko zapis wciągających świadectw na temat sztuki, przemian społecznych i obyczajowych, które zachodziły po obu stronach żelaznej kurtyny od początku lat 70. XX wieku, ale także gorzką opowieść o konfrontowaniu wyobrażeń z realiami, obrazującą relatywizm artystycznych mitów i legend. Filmy te tworzą rzetelny projekt badawczy przeprowadzony przez artystę, który podjął się opracowania bogatego archiwum. Oby stało się ono punktem wyjścia do zrewidowania mitów nagromadzonych w polskiej sztuce współczesnej. Konsekwencją, z jaką Karol Radziszewski zrealizował ten projekt, naprawdę zasługuje na duże uznanie.

Konrad Schiller



Konrad Maciejewicz, [bez tytułu], 2014, kolaz na papierze

KONRAD MACIEJEWICZ **COME TO DADDY**

lokal_30, Warszawa
kuratorka: Agnieszka Rayzacher
12 kwietnia–24 maja 2014

Zaraz po *Cinderelli* w białostockim Arsenalu Konrad Maciejewicz zaprezentował swoje prace w warszawskim lokalu_30 na dość zbliżonej wystawie. Tym razem jednak zamiast spojrzenia na baśniową postać Kopciuszka i odczytania jej poprzez (mniej lub bardziej oczywiste) kobiece ciało czy płciowość w ogóle możemy obejrzeć samego artystę – *Come to Daddy* zdradza bowiem dużo z jego warsztatu, trafnie zestawia kolaż z dzisiejszym chaotycznym i nieposkromionym językiem mediów. Mimo że wystawa zanurzona jest w nostalgii – artysta przywołuje ikonosferę charakterystyczną dla lat 70. i 80. XX wieku – jest też w pewnym sensie bardzo współczesna.

Mówiąc o współczesności, mam na myśli wielokanałowość przekazu informacji, poczucie, że zalewani jesteśmy obrazami i nie potrafimy sobie z nimi już poradzić, a także,

last but not least, nieskończoność Internetu, w którym zalegają martwe strony i konta, a wszystko dzieje się natychmiast i jednocześnie. To właśnie oddają, pozornie skoncentrowane zupełnie na czymś innym, prace Maciejewicza. Zestawiając ze sobą artefakty przeszłości (tej dawnej w postaci średniowiecznych wnętrz i rzemiosła oraz bliższej w formie pornograficznych zdjęć sado-maso) oraz łącząc je dodatkowo z techniką pozostającą dzisiaj raczej w wycofaniu, Maciejewicz doprowadza do raczej pesymistycznego rozpoznania: mimo prób ożywienia, recyklingu starych motywów poprzez współczesny język i problematykę, pozostają one niczym innym jak zakonserwowanymi, ładnymi obrazkami – szczególnie przerażającymi (przemoc i okaleczenie), niezbyt podniecającymi (seks) i w końcu nawet nieśmiesznymi (rubaszny humor).

Za pomocą kolażu artyście udaje się ukazać słabość obrazu, jego wewnętrznie rozparcelowany charakter, niebezpośredniość, nieustanne za pośredniczenie. Choć wstępnie do wystawy czytamy, że „[...] kolaże tworzone przez Konrada Maciejewicza przeczą XX-wiecznym korzeniom tej techniki”, zgromadzone na *Come to Daddy* prace mówią coś zupełnie innego – tak jak dadaistyczne dzieła wyśmiewają one wiarę w komunikatywną moc obrazu, stają się pastiszem samych siebie. Mimo że poruszają nieraz „poważne” tematy takie jak granice seksu i przemocy, dominacja czy konsumpcja (dadaści używali na przykład wizerunku Adolfa Hitlera), nie są w stanie nic o nich powiedzieć, sprowadzają wszystko do poziomu żartu. Praca artysty polega tu na wyeksponowaniu niepewnych podstaw współczesnych obrazów, zapatrzonych w równie niepewną przeszłość (bo czym tak naprawdę miałyby one być w dziele Maciejewicza?). Nawet źródła własnego wizualnego stylu są u niego wzięte w cudzysłów, rozproszone w chaosie cytatów i zapożyczeń.

Come to Daddy nie jest jednak gestem rozpaczliwym. Ironiczna w kontekście wystawy figura „tatusia” może być odczytana jako wyśmianie Lacanowskiego Ojca, wprowadzającego do rzeczywistości ład i prawo. Obsceny tatuś Maciejewicza stanowi zarazem sugestię, że mimo ryzyka niezrozumienia i chaosu obraz może być drogą do wyzwolenia. Wystawa nie odpowiada jednak na pytanie, od czego należałoby się uwolnić – i pomimo że pokaz jest raczej udany, brak chociażby poszlak wskazujących na możliwe odpowiedzi jest jedną z tych nieprzyjemnych sytuacji, w których destrukcyjna metoda pracy Maciejewicza obraca się przeciw samemu twórcy.

Aleksander Kmak

PAULINA OŁOWSKA, CZAR WARSZAWY

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
 kuratorka: Magda Kardasz
 1 marca–27 kwietnia 2014

MARTHA ROSLER

PORADNIK DLA ZAGUBIONYCH: JAK ODNIEŚĆ SUKCES W NOWEJ POLSCE

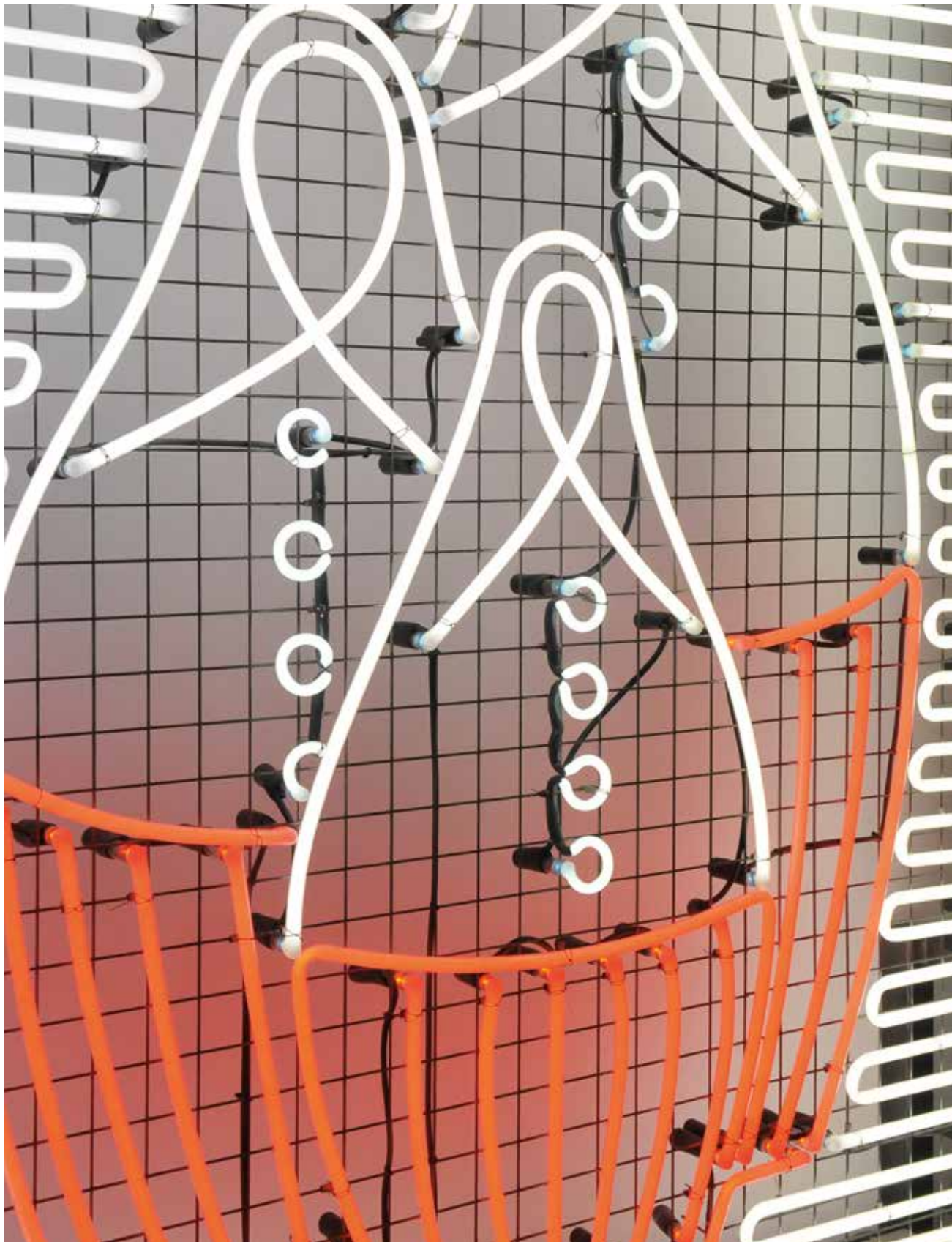
Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa
 kuratorzy: Adam Mazur, Kaja Pawełek
 14 lutego–25 maja 2014

W tym samym momencie w dwóch najważniejszych warszawskich muzeach odbyły się retrospektywy dwóch artystek, dwóch silnych nazwisk i osobowości sztuki współczesnej, tylko pozornie kojarzonych ze skrajnie odmiennymi nurtami. Każdy, kto ma choćby mgliste pojęcie o konceptualizmie i sztuce feministycznej, na pewno zna pionierski film Marthy Rosler *Semiotics of the Kitchen* (1975), jednak ci sami entuzjaści sztuki zaangażowanej raczej z dystansem patrzą na bardzo *glamour*, elegancką, nostalgiczną i zarazem kobiecą sztukę Pauliny Ołowskiej. Dla urodzonej w 1976 roku i z powołaniem wystawiającej w Nowym Jorku czy w Amsterdamie gwiazdy polskiej sztuki to pierwsza obszerniejsza prezentacja w kraju, bez którego uznania artystka do tej pory świetnie się obywała.

Rosler, choć obecnie mniej popularna, cieszy się szacunkiem intelektualnych środowisk lewicowych, z pomocą których zorganizowała wystawę *Poradnik dla zagubionych: jak odnieść sukces w nowej Polsce*. Składa się ona z wcześniejszych prac artystki (ikonicznych kolaży z lat 70. XX wieku i filmów) oraz eksperymentalnej agory, gdzie przez kilka tygodni grono socjologów, filozofów i specjalistów

z różnych dziedzin wraz z publicznością zastanawiało się nad głównymi problemami współczesnej Polski: pracą, sytuacją mieszkaniową, prawami mniejszości i kobiet, a także nad tym, jak być artystą, czyli jak osiągnąć tytułowy, mityczny „sukces”. Podobno nie wszystkie spotkania potoczyły się po myśli organizatorów i ujawniły się pewne głębsze tarcia, jednak poruszane zagadnienia całkowicie zaangażowały (zazwyczaj pasywną) warszawską publiczność, która szczęśliwie chyba uznała to demokratyczne pobjawisko za teren własny. Ślady tych debat można znaleźć na ścianach i tablicach w pierwszej sali wystawy, stanowiącej połączenie studia wyborczego, klasy szkolnej i eksperymentalnych kolonii, wypełnionej celowo śmieciowymi meblami z ikeowskich odpadków – wszystko to przypomina postapokaliptyczny film katastroficzny.

Pełni pytań o polską przyszłość i tożsamość wkraczamy w sam środek politycznej sztuki Rosler, której radykalna krytyka patriarchy łączy się z neodadaistycznym podejściem do awangardowych technik i ideologicznego przekazu kolażu. Tak jak dadaistka Hannah Höch sardonicznie komentowała ekonomiczno-seksualny



Paulina Ołowska, Czar Warszawy, Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa, 1 marca–27 kwietnia 2014, fot. Marek Krzyżanek / Erno Group

konglomerat Republiki Weimarskiej, tak Martha Rosler, niczym jej posthipisowska amerykańska wersja, ostrze swojego sarkazmu i nożyczek skierowała w stronę fantastycznie dobrego samopoczucia wyższych klas ery Richarda Nixona i Ronalda Reagana. Musiała się jednak zmierzyć z dużo bardziej zaawansowanym formatem mediów niż Höch – temat programów TV, newsów i zawłaszczenia do dziś pozostaje aktualny w jej pracach. W serii *Bringing War Home. House Beautiful* (1967–1972) – oraz w znacznie późniejszym cyklu o Iraku – Rosler zestawiała kapitalizm z obrazami nowoczesnych wojen. Luksusowe reklamy celebrujące burżuazyjny przepych i sesje zdjęciowe z modelkami artystka połączyła tu z przerażającymi przedstawieniami zbrojnych konfliktów. Martha Rosler, na długo przed Zbigniewem Liberą, „odwracała” ujęcia tematu cierpienia w mediach, konfrontując ze sobą ikoniczne obrazy wojny i *glamour* sfotografowanych modelek na wielkiej chmurze perfum.

Martha Rosler traktuje rzeczywistość w duchu *Mitologii* Rolanda Barthes'a – jako sieć znaków, które należy zdekodować, aby następnie, jeśli się to uda, zniszczyć system od środka. Artystka poprzez swoje prace alarmowała, jak bardzo niedostrzegane jest uprzedmiotowienie kobiecych ciał w popularnej ikonosferze kapitalizmu i jak łatwo kobiety oddały własną podmiotowość za cenę powojennego „dobrobytu”. Dziś jej twórczość to absolutna klasyka sztuki feministycznej, która właśnie przez to może wydawać się nudna: niby zbyt oczywiste stały się jej metody i poruszane przez nią tematy. Niemniej *Semiotics of the Kitchen* jako parodia wszechobecnych programów o gotowaniu pozostaje projektem bardzo aktualnym, a zawarta w pracy ledwie tłumiona agresja (pod koniec filmu artystka rzuca nożami w stronę widza) nadal wyraża jej nieskonsumowany, subwersywny politycznie charakter.

Paulina Ołowska dzieli intelektualne i artystyczne fascynacje Marthy Rosler – twórczości tej patronują bowiem również Barthes'owskie mitologie kapitalizmu i dadaistyczny feminizm. Artystka doskonale rozumie naturę konsumpcji oraz ontologię luksusu, a dzięki temu potrafi także świetnie rozpoznać napięcie pomiędzy kapitalizmem i socjalizmem w Polsce Ludowej. Stąd też wynika jej zainteresowanie estetyką oraz powierzchniami tego systemu. Ołowską w ogóle fascynują powierzchnie i powierzchowność wyrażane przez estetyczną sferę rzeczywistości: modę, sztukę, dizajn, kaprysy pożądania. Jej prace to pełne zmysłowej paniki, ponętne komentarze o relacjach towaru, rynku, luksusu, konsumpcji, pragnienia, reifikacji, podaży i popytu, które ich atrakcyjna wizualnie forma tylko dodatkowo problematyzuje i czyni bardziej interesującymi.

W innych realiach Ołowska być może stałaby się czołową artystką lewicową, znakomicie komentującą relacje kapitału, jednakże żyjemy w Polsce, gdzie panuje kult głębi, toteż „powierzchowność” Ołowskiej jest brana za dobrą monetę. Nawet tak doświadczony krytyk jak Stach Szablowski w niedawno opublikowanym w „Obiegu” artykule zupełnie pomylił się w interpretacji twórczości artystki – ocenił jej prace jako płytki, modny *backlash* wobec rzeczywistości zaangażowanej sztuki krytycznej lat 90. XX wieku. Podczas gdy jest dokładnie na odwrót: to sztuka formaliny i płodów w słoiku była zła, nieprzemysłana i płytka. Powtarzała wyłącznie utarte schematy, wymyślone w kilku pierwszych, wtedy jeszcze świeżych, pracach. Sztuka krytyczna stanowiła triumf deklaracji nad sztuką jako taką. Przeciwnikom twórczości Ołowskiej przeszkadza również to, że jej sztuka jest modna – i to nie tylko dlatego, że w jej pracach tak często wykorzystywana jest moda, lecz także dlatego, że jest po prostu *cool* – czyli, ma się rozumieć, powierzchowna, co odsyła do zasady, według której

jeśli coś jest ładne, to przecież musi być głupie. Przypominam jednak, że klasycy dwudziestowiecznej awangardy, na przykład konstruktywści czy Bauhaus, uznawali za obowiązek artysty interesowanie się wyglądem współczesności, oddawali się projektowaniu przemysłowemu, fascynowali modą. Podobnie jak oni, także i Ołowska traktuje powierzchownie poważnie.

Paulina Ołowska rozumie estetykę podobnie jak artyści konceptualni: postrzega ją jako funkcję społeczno-polityczną epoki, w której – jak pisał Karol Marks – wszystko, co stałe, rozpływa się w powietrzu. U Ołowskiej ten rozpad jest dosłowny, co widać na przykład w serii instalacji, gdzie umieszczone na cokołach-kolażach delikatne tkaniny znikają na naszych oczach. Wszystko tu stanowi iluzję. Ubrania-fetysze pojawiają się na płótnach, za szkłem, w kolażach z żurnali modowych, na ścianie, wreszcie, w genialnym geście, wiodą nas wprost do luksusowego butik, który artystka zaaranżowała, wzorując się na powieści Emila Zoli *Wszystko dla pań*. Czy trzeba czegoś więcej? Jej instalacje to najlepsza jaką znam prezentacja opartej na pożądaniu relacji z żurnalem mody, ukazująca wręcz pragnienie uprawiania seksu z ubraniami, które – nawet przy braku ciał modelek – nadal wydzielają seksualną energię. Ten komentarz artystki dotyczy zarazem PRL-u oraz roli kobiet, jaką one w nim odgrywały, co wyrażone zostaje nie tylko poprzez pokazanie piękna i sylwetki (tak jak w surrealistycznych krzyżówkach, zainspirowanych dizajnem magazynu „Ty i Ja”), lecz także poprzez stworzenie *hommages*, które Ołowska wykonała pod adresem uwielbianych artystek, na przykład rysowniczkii Ha-Gi. Ołowska sprawia, że PRL wygląda, jakby był kapitalistyczny, co po części zresztą jest prawdą. Mieliśmy swoje elity, swoje wyższe klasy (artystka obsesyjnie „portretuje” je w kolażach), swoją popkulturę, które zainspirowane Zachodem budowały własne fetyszystyczne relacje z towarami.

Sztuka Ołowskiej przedstawia triumf miłości do rzeczy i ich kolekcjonowania. Jestem pewna, że artystka na egzemplarze „Ty i Ja” trafiła przypadkiem (obrazy na ich podstawie tworzyła już bowiem w latach 90. ubiegłego wieku) i pokochała je za wygląd, zanim jeszcze wybuchła moda na socjodemokratyczne retro. Dostrzegła też specyfikę tego magazynu – towaru luksusowego sprzedającego sny o konsumpcji niemożliwej w PRL-u, który jednak pozwalał socjalistycznej klasie średniej marzyć o pięknie i przepychu. Ołowska rozumie fetysze kultury, moc wdzięku oraz glamu w sytuacji niedoboru i przekłada je na skrajnie opozycyjne formy, na przykład w jednym z jej projektów powierzchnia punkowej ulotki pojawia się na ubraniu-instalacji *haute couture*, co ma uświadomić nam, że punk nie był po prostu nienawiścią do piękna, tylko jego przeformulowaniem.

Tradycyjna sztuka protestu może wydawać się dziś przestarzała. Z retrospektywy Rosler wyszłam, doceniając jej dorobek, ale też trochę z poczuciem, jakbym była walona nim po głowie. Natomiast ekspozycja Ołowskiej, która zaprowadziła mnie do luksusowego butik, okazała się jedyną w tym sezonie warszawską wystawą zdającą się rozumieć, co w tym mieście tak naprawdę się dzieje.

Agata Pyzik



Wojciech Puś, *Wcale nie film*, Bunkier Sztuki, Kraków, 28 marca–27 kwietnia 2014, fot. Studio FilmLOVE

WOJCIECH PUŚ, WCALE NIE FILM

Bunkier Sztuki, Kraków
 kuratorka: Anna Lebensztejn
 28 marca–27 kwietnia 2014

Wchodzę do Bunkra Sztuki na indywidualną wystawę Wojciecha Pusia zatytułowaną *Wcale nie film*. Jest ciemno, ciemno jak w darkroomie; górne oświetlenie zostało wyłączone, a białe ściany modernistycznego white cube'a pomalowano na czarno. „Ciemność, widzę ciemność”, myślę, pozwalając sobie na filmowy cytat. W tej ciemności majaczy pierwsza przygotowana na wystawę praca: *Lepiej powtórzyć niż pomyśleć*. Tworzy ją lustrzany korytarz, dość długi i znacznie wyższy ode mnie, korytarz, który raz, z dystansu, widzę jako atrapę zrobioną z naciągniętych na drewniany stelaż lustrzanych folii poliestrowych, a raz, będąc wewnątrz korytarza i widząc odbicie neonówki, która doświetla jego wnętrze, oraz spoglądając na swoje zwierciadlane odbicia, jako – tu znów rejestr filmowy – *mise en scène*. Delikatne foliowe lustra drgają jak membrana, gdyż scenografia dopełniona została niskim dźwiękiem basu, który przeszywa ją i, jako jej część, także mnie. Przeszyty idę dalej.

W kolejnej wyciemnionej przestrzeni zauważam zwisające z sufitu dwie białe płócienne kurtyny, na których poładowanej powierzchni z czterech rzutników wyświetlany jest film – nagranie zielonych gałęzi drzew poruszanych przez wiatr, filmowanych pod słońce. To *Ogród*, instalacja nie tylko wizualna, lecz także dźwiękowa, obrazowi i wykreowanej dzięki niemu przestrzeni towarzyszy skomponowana przez artystę muzyka.

Z tego scenograficznego i udawanego świata teatralnych dekoracji, gdzie bogate efekty wizualne, jak to w teatrze, zostały osiągnięte prostymi i tanimi środkami, wrywa mnie klatka schodowa. Niemity antrakt czy też intermezzo, podczas którego zmuszony jestem oglądać kiepskie prace malarzkie namalowane na ścianach galerii, do wystawy nienależące, ale w tej zaczarowanej instytucji wszechobecne i ponoć – jako zamówione do jej kolekcji – na zawsze już umieszczone w jej przestrzeni. Dziwiąc się nad

bunkrowym konserwatyzmem, polegającym, jak sądzę, na tym, że ściana jako podobrazie i farba jako znak są nośnikami, które się kolekcjonuje, docieram na górę.

Całą niemalże przestrzeń górnej galerii zajmuje bardzo malarska i filmowa jednocześnie praca *Cinomorphic*: monumentalny, abstrakcyjny obraz, uzyskany za pomocą dwóch rzutników, przed którymi postawiono dwie kilkilitrowe, wykonane z niebieskiego plastiku butelki napelnione bezbarwną wodą. Obraz oraz, znowu, autorska muzyka artysty. Podchodząc do ściany – tego ekranu-obrazu – i patrząc na swój cień, rozpoznaję, że obraz ten swoją budową strukturalnie przypomina dioramę; jest dioramą, której stanowią część. „Gdzie są zatem widzowie?”, zastanawiam się. Dalej znowu lustra i znowu odbicia, to praca *#Selfie*. W zbliżonym do kwadratu lustrze odbija się moja podobizna, która podpisana zostaje neonowym napisem „ignorant”, a ten, będąc częścią zwierciadlanej kompozycji, chcąc nie chcąc, tytułuje mnie dokładnie wtedy, kiedy patrzę. Ten dydaktyczny i tani efekt wzmocniony zostaje przez kolejną – i zarazem ostatnią – pracę pokazaną na wystawie: filmowy zapis *Komponując obraz w czasie*. To operatorska etiuda, nagranie obrazu własnej ekspozycji ukazujące – zgaduję – w jak różny i niecodzienny sposób można, będąc uzbrojonym w oko kamery, partycypować w wystawie i jednocześnie ją percypować.

Tyle opisu swoich wrażeń, przyznając, przydługiego, ale chyba zasadnego, gdyż ponoć o własne doświadczenie sztuki w poszerzonym polu kina (*expanded cinema*), jeśli wierzyć tekstowi kuratorskiemu, tutaj właśnie chodzi. Ów tekst kuratorski w formie koncepcyjnego alibi dla zaprezentowanej sztuki, jak również katalog wystawy stworzony w formie elektronicznej, w którym zamieszczono całe bogactwo cytatów o sztuce i kinie, są jednak co najwyżej instytucjonalną

kurtuazją, a tytuł ekspozycji, *Wcale nie film*, traktować mogą jedynie jako językowy żart o znamionach tautologii; przecież doskonale widzę i czuję – doświadczam więc – że to wcale nie jest film. I pomimo licznych aluzji i cytatów pochodzących zarówno z rejestru kina (na przykład Lynchowski powidok z *Miasteczka Twin Peaks*, tak odbieram *Ogród*), jak i z pokrewnego zasobu sztuki wideo (freskowy charakter dioramy *Cinomorphic* przypomina prace Billa Viola), jakie w tak zaaranżowanej przestrzeni galerii się znajdują, tym, czego doświadczam przede wszystkim, jest efekt teatralny i scenograficzny zarazem. W tym sensie być może lepiej, a z pewnością uczciwiej dla wystawy Pusia byłoby, gdyby zatytułowana została *Wcale nie teatr*.

A teatru na wystawie Pusia ci dostatek. Z jednej strony owa teatralność ekspozycji nie dziwi, jeśli wziąć pod uwagę karierę artysty jako wziętego scenografa; z drugiej strony zastępowanie po raz kolejny w naszej długiej współczesności doświadczenia sztuki doświadczeniem teatralnym oraz ogłaszanie wszem i wobec, że to bardzo ciekawe i filmowe, zwyczajnie nuży. A owa teatralność rysuje się na każdym poziomie wystawy, od materialnego (poprzez osiągnięcie niezwykle wysmakowanych efektów wizualnych za pomocą prostych i tanich, przygodnych środków, takich jak plastikowe butelki, drewniane stelaże czy płócienne kurtyny) po semantyczny, na którym artysta wykorzystuje aluzje i cytaty nie tyle nawet ze świata filmu i sztuk wizualnych, ile przede wszystkim ze świata teatralnych scenografii. Dzieje się tak chociażby w pracy *Lepiej powtórzyć niż pomyśleć*, będącej z jednej strony wizualnym cytatem z Bruce'a Naumana (korytarz, neonowe światło, dźwięk), z drugiej zaś scenograficznym autocytatem z *Podróży zimowej* Mai Kleczewskiej. Doświadczam tego, o doświadczanie przecież na wystawie idzie, jako

dialektycznego ruchu, w którym pracę Naumana przeniesiono na scenę nie po to, by po spektaklu wróciła do teatralnych magazynów, ale by jako zarazem praca Naumana i scenografia Pusia ponownie znalazła się w świecie sztuki.

Dialektyka tego ruchu jest jednak pozorna, gdyż nie prowadzi nas do nowej tezy; to raczej trwanie w miejscu: krok do przodu i krok w tył. Widać to doskonale w tekście towarzyszącym wystawie, który obfituje w zdania o eksperymentalnym charakterze nowego (!) doświadczenia sztuki wzbogaconego przez działanie na różne zmysły, o postawieniu widza w roli aktywnego odbiorcy, o tworzeniu własnych narracji. Te wszystkie „nowinki” są bowiem już zawarte w działaniach artystycznych, do których Puś się odwołuje, a wprowadzenie ich po latach raz jeszcze do galerii sztuki, po wcześniejszym wykorzystaniu ich w teatrze, niczego im nie dodaje. Zamiast od tezy przez antytezę przejść do nowej syntezy cofamy się znowu do tezy. I nie pomoże tutaj rama kina wykorzystywana w poszerzonym znaczeniu w tekście kuratorskim i katalogu, gdyż ta, zbudowana w 1970 roku przez Gene'a Youngblooda, nie stanowi ani odkrycia, ani eksperymentalnego pola doświadczenia pół wieku później.

Zastanawiam się, dlaczego właściwie ta wystawa nie została pomyślana jako przegląd współczesnej scenografii teatralnej, która wyjęta z właściwego sobie kontekstu i umieszczona w przestrzeni galeryjnej mogłaby z powodzeniem istnieć jako dzieło sztuki. Dlaczego nie nazwano jej w taki sposób, aby podkreślić obecność motywów teatralnych, a nie filmowych? Stało się tak zapewne dlatego, że pomimo iż byłby to znacznie uczciwszy tytuł, to zarazem zupełnie nieprawdźliwy. O ile zgadzam się z sugestią, że to wcale nie jest film, o tyle nie zgodziłbym się, gdyby ktoś chciał przekonać mnie, że to wcale nie jest teatr. Bo to właśnie jest teatr, taki ze starymi dekoracjami sprzed wielu sezonów,

które skonstruowane zostały na podstawie jeszcze starszych zapożyczeń ze świata sztuki. Nie wiem sam i nie podejmuję się rozstrzygać kwestii, czy lepiej powtórzyć niż pomyśleć. Wiem jednak, że lepiej pomyśleć, zanim się powtórzy.

Reasumując, to naprawdę ładna – ładnie zagrana, by pozostać w teatralnych metaforach – wystawa. Pozostaje jedynie pytanie: „Czy o tak graną ładność nam chodzi?”. Ładnie jest w sztuce polskiej od dłuższego czasu, lecz od instytucji, która samowładnie ogłosiła się w ubiegłym roku „przestrzenią eksperymentu”, wymagam czegoś więcej. Tego „więcej” nie da się osiągnąć poprzez wnoszenie do galerii dekoracji, które już kiedyś były sztuką, i triumfalne ogłaszanie, że znów sztuką są. Stąd filmowa rada: „Nie graj tego jeszcze raz, Sam”.

Wojciech Szymański



Jiří David, *Ból wody*, 2006, ceramika, fot. Piotr Bekas, dzięki uprzejmości Galerii Le Guern i artysty

JIŘÍ DAVID

BEZCZASOWY CZAS =

FAKTYCZNIE NIC SIĘ NIE DZIEJE!

Galeria Le Guern, Warszawa
 kurator: Adam K. Dominik
 29 marca–31 maja 2014

Po zeszłorocznej wystawie Jiříego Kovandy w Muzeum Współczesnym Wrocław jej kurator Adam K. Dominik przygotował dla polskiej publiczności kolejny pokaz nestora czeskiej sztuki zaangażowanej. Tym razem jest to Jiří David, rówieśnik Kovandy i twórca równie znaczący na tamtejszej scenie

artystycznej. Wystawa w galerii Le Guern została pomyślana jako rodzaj mentalnej mapy, dzięki której możemy poznać charakterystyczne cechy twórczości Davida i jego sposób myślenia o rzeczywistości.

Początki działalności prezentowanego artysty sięgają lat 80. ubiegłego

wieku, kiedy to w Czechosłowacji panował jeszcze reżim komunistyczny, a wszelka „niepoprawna” aktywność w sztuce była niezmiernie utrudniona. W tym czasie związany ze sceną offową David tworzył obrazy utrzymane w duchu popularnej wówczas ekspresji. Był on zresztą jednym z kuratorów czołowej wystawy tamtych lat – *Konfrontacji*, które są uważane za artystyczny manifest pokolenia lat 80. Wraz z upadkiem systemu komunistycznego w Czechosłowacji w twórczości Davida nastąpił zwrot – obok malarstwa zaczął także posługiwać się językiem sztuki konceptualnej, który pozwolił mu bardziej bezpośrednio wypowiadać się na temat zachodzących przemian kulturalno-społecznych.

Swoją narrację kuratorską Adam K. Dominik zaczyna właśnie w tym momencie. Jedną z najstarszych prac na wystawie jest wielkoformatowy obraz *Tylko dla kilku uśmiechów*, stanowiący część serii *Domov*. Praca powstała w 1989 roku, kilka miesięcy przed bezkrwawą rewolucją polityczną w Czechosłowacji. W zasadzie można potraktować ją jako profetyczną zapowiedź tego, co nastąpi już wkrótce – w prawym górnym rogu płótna widać tłum ludzi z uśmiechami na twarzach. Oprócz nich na obrazie, raczej dość pustym i prezentującym zgrzebną, niezamalowowaną przestrzeń, znajduje się jedynie kilka kwiatuśków. Kto wie, może są to kwiaty, które wypadły z rąk szczęśliwym demonstrantom?

Ów radosny akcent został zrównoważony przez kilka bardziej zdystansowanych dzieł. Naprzeciw proroczego obrazu znalazła się kula inwalidzka (*Kula*, 2009), „wbita” w podłogę i lekko przechylona, z wyszytym na sobie geometrycznym wzorem. Z białej, niebieskiej i czerwonej nitki (kolorów flagi Republiki Czeskiej) David stworzył wzór swojego EKG. Można tę pracę interpretować jako metaforyczny obraz czeskiego społeczeństwa – wcale nie w najlepszej kondycji – którego

częścią jest również sam artysta. Ostrzegawczy ton ma także praca *Darling 100-3* (2001), zawieszona tuż obok. Na drewnianej desce David przedstawił skonstruowaną z główek maku ludzką czaszkę. To w zasadzie dość ironiczne dzieło można uznać za komentarz na temat rozluźnienia obyczajowego, jakie dokonało się po rozpadzie Czechosłowacji. Makowe główki z jednej strony jednoznacznie przywodzą na myśl narkotyki, z drugiej zaś tytuł pracy odnosi do liczby kobiet, z jakimi udało się artyście przespać w ciągu całego swojego życia. W tym kontekście figura trupiej czaszki wydaje się żartobliwym ostrzeżeniem sygnalizującym, dokąd owa rewolucja obyczajowa może prowadzić.

Kolejną pracą o cechach społecznego komentarza są *Fotografie z Xi'an (China)* z 2013 roku. W galerii zostały one zaprezentowane na tekturowym stole, takim samym, na jakim w czeskich sklepach ustawia się widokówki. W trakcie trwania wystawy zdjęcia te można było zakupić w galerii, właśnie jako pocztówki z Chin. Przedstawione widoki nie zawsze jednak, a właściwie rzadko, charakteryzuje radosna estetyka, zwyczajowa dla tego gatunku fotograficznego. Davida najbardziej interesują bowiem obrazy dzikiego kapitalizmu, który rozwija się w Chinach, oraz tamtejsza fascynacja kulturą konsumpcyjną, dostrzegalna skądinąd – w różnym natężeniu – w każdym kraju postkomunistycznym, a więc także i w Czechach.

Na wystawie znalazły się ponadto prace poruszające bardziej osobiste wątki z życia artysty. W oddzielnej, przyciemnionej salce pokazano instalację fotograficzną *Zdena* (2013), złożoną z kilkunastu zdjęć żony Davida, Zdeny, podwieszonych na linkach do sufitu. Fotografie zostały umieszczone w ciężkich, białych ramkach, co wywołuje wrażenie, jakby David dosłownie zdykował je z domowego kominka. Ze zdjęć emanuje intymny nastrój, zaprawiony jednak sporą dozą seksualności

i psychodelii. Niepokojąca aura została tu jeszcze podkreślona przez ustawioną obok niewielką instalację *Łóżeczko* z 1989 roku, przywodzącą na myśl szpitalną czy też więzienną kapsułę z malutkim mebelkiem w środku. Kto wie, może to typowe łóżko przeciętnego obywatela ówczesnej Czechosłowacji, a może mroczna retrospekcja z dzieciństwa artysty? Do wspomnień z wczesnej młodości Davida na pewno odwołuje się cykl *Ludowe pieśni* (2013–2014). Twórca użył w nim autentycznych tablic z popularnymi piosenkami ludowymi, które wisiły niegdyś – a czasem nadal wiszą – w czeskich szkołach, dodatkowo „przyozdobił” je znaczącymi elementami, takimi jak plastikowe szkiełka w kształcie też, listki konopi indyjskich, szpulki nici czy zeschnięte kwiaty buczyny, przy czym każda z tych rzeczy odwołuje się w jakiś sposób do treści piosenek.

Jeśli przyjmiemy, że opowieść o sztuce Jiříego Davida zaczyna się od obrazu *Tylko dla kilku uśmiechów*, to za jej symboliczny koniec możemy uznać *Stopę w złocie* (2014) – niewielką pracę, sprytnie zainstalowaną w jednym z rogów galerii, tuż obok *Tylko dla kilku uśmiechów*. Przedstawia ona malutką stopę wnuka artysty, która wygląda tak, jakby przebijała się przez ścianę. Z tym, że raczej nie jest to ściana galerii, ale zbita magma rzeczywistości, z którą wnuk Davida będzie musiał się skonfrontować.

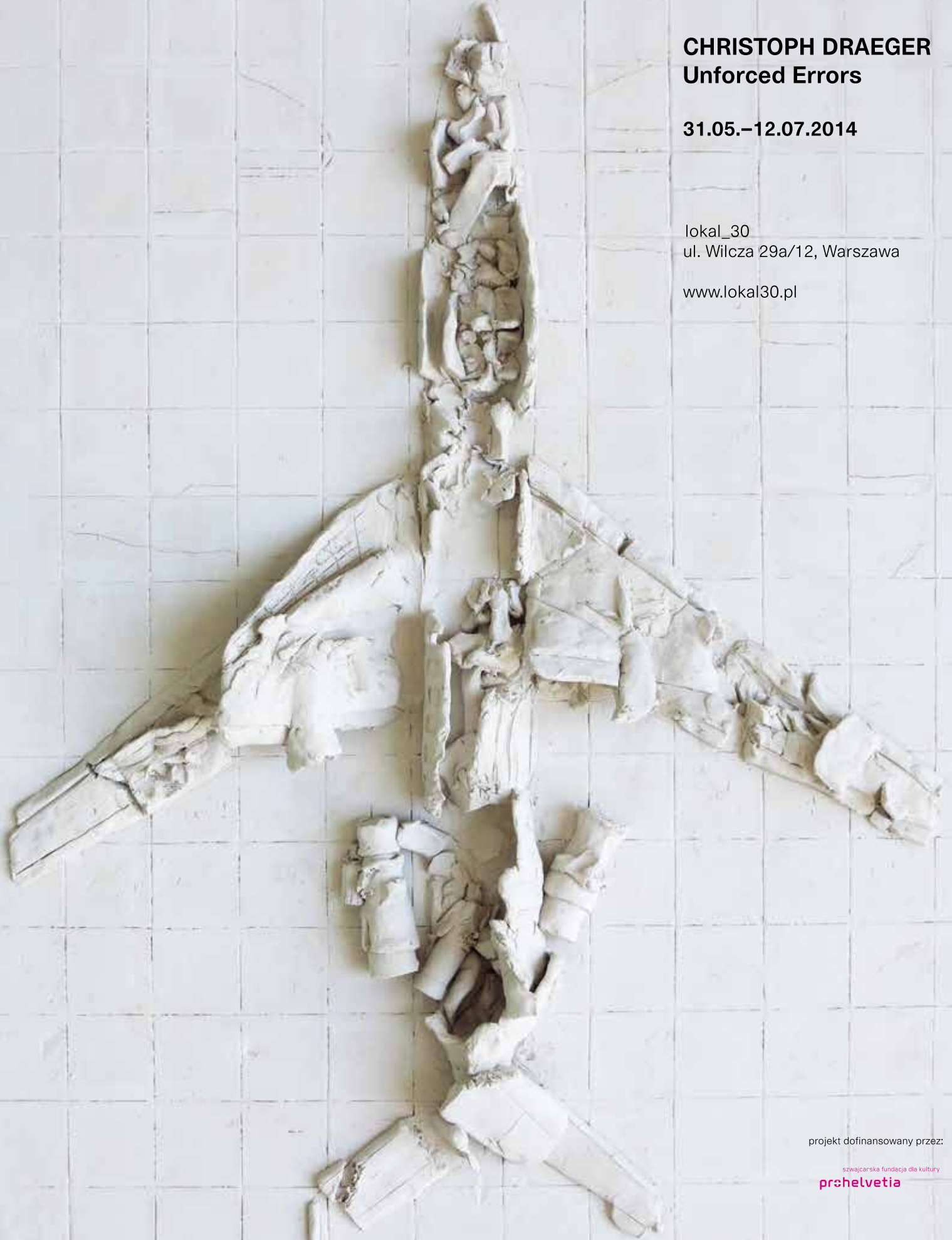
...bezczasowy czas = faktycznie nic się nie dzieje! pokazane w Le Guernie nie jest retrospektywą artysty, bardziej ma za zadanie zakreślić krąg zainteresowań i imaginarium Davida. I mimo że indywidualna prezentacja twórcy w galerii nie stanowi szczególnie trudnego kuratorskiego zadania, trzeba przyznać, że Adam K. Dominik poprowadził swoją opowieść całkiem udanie. Docenić należy także aranżację wystawy – ekspozycja dzieł została dokładnie przemyślana, każda praca stanowiła dopowiedzenie następnej i wiodła

CHRISTOPH DRAEGER
Unforced Errors

31.05.–12.07.2014

lokal_30
ul. Wilcza 29a/12, Warszawa

www.lokal30.pl



projekt dofinansowany przez:

szwajcarska fundacja dla kultury
prohelvetia

płynnie do kolejnych tematów, choć nie była to rygorystyczna, historyczna narracja. Atmosfera prezentacji łączyła się raczej ze specyficzną filozofią Davida, którą nakreślił we wstępie do wystawy. W jego ujęciu czas jest pojęciem względnym, a to, co uznajemy za teraźniejszość, z innej perspektywy może być przeszłością. Czas to więc prototyp bezczasu, kształtujący naszą nieuchwytną tożsamość. Tu jednak twórca żartobliwie dodaje: „Spokojnie, nic strasznego się nie dzieje, to normalne!”. Warto mieć to na uwadze, gdyż David nie jest ponurym moralistą – jego prace przepętnia surrealistyczne poczucie humoru, którego próżno szukać w polskiej sztuce. Z tego powodu zresztą wielu gości galerii mogło wyjść z wystawy w głębokiej konsternacji...

Karolina Plinta



Katarzyna Kozyra, Szukając Jezusa (Stawa), 2013, kad. z filmu

KATARZYNA KOZYRA **SZUKAJĄC JEZUSA**

Atlas Sztuki, Łódź
kuratorka: Hanna Wróblewska
11 kwietnia–1 czerwca 2014

– Jesteś Jezusem czy myślisz, że jesteś Jezusem?

– Jestem Jezusem.

– Czyli musimy za tobą iść.

W tym czasie mężczyzna w długiej szacie i szkarłatnym płaszczu oddala się uliczką w głąb miasta.

– Powinam iść za nim? Nie wiem – zwraca się do swojej ekipy filmowej Katarzyna Kozyra.

Następnie widzimy, jak artystka, ubrana w kraciatą spódniczkę i z siatką na zakupy w dłoni, biegnie za odchodzącym mężczyzną i krzyczy:

– Jez! Poczekaj!

W charakterystyczny dla siebie sposób Kozyra tytułowe dla projektu zaprezentowanego w Atlasie Sztuki szukanie Jezusa potraktowała dosłownie. Zamiast zagłębiać się w teologię po prostu zaczęła szukać ludzi współcześnie uważających się za Syna Boga. Na pomysł pracy związany z tą – w pełnym znaczeniu tego słowa – ikoniczną postacią

wpadła podczas wizyty w Tel Awiwie, gdzie przeprowadzała jedno z wielu przesłuchań do roli samej siebie w ramach poprzedniego projektu, *Casting*. „Tam pomyślałam, co ja siebie szukam, powinnam Jezusa znaleźć!” – stwierdziła w wywiadzie zamieszczonym w katalogu wystawy.

Inspiracją do pracy stali się ludzie dotknięci syndromem jerozolimskim, czyli pielgrzymi i turyści, którzy po przybyciu do Ziemi Świętej zaczynają wierzyć, że są Mesjaszem. Na to zaburzenie psychiczne rocznie zapada podobno około dwustu osób, głównie mężczyzn w wieku dwudziestu, trzydziestu lat.

Ta praca różni się od radykalnych dokonań artystki z czasów *Piramidy zwierząt*, *Olimpii* czy obu *Łaźni*, w których Kozyra dekonstruowała tradycje i stereotypy, wychodząc od najbardziej osobistego doświadczenia ciała i jego słabości, a przy tym nie bała się łamiących tabu odwołań do bólu, brzydoty i zła. W *Szukając*

Jezusa marzenia nie stają się rzeczywistością, nie ma kary i zbrodni. Po prostu towarzyszymy artystce, kiedy na ulicach i placach, w mieszkaniach i hostelach Jerozolimy rozmawia z kolejnymi pretendencjami do bycia Chrystusem: z Rosjaninem jakby żywcem wyjętym z obrazka religijnego, w której osobie zderza się prawosławna tradycja ikony z arabską rzeczywistością Ziemi Świętej, z żyjącym na farmie na pustyni czarnoskórym mężczyzną, który wyczytał w Biblii, że jest potomkiem rodu Dawida; kiedy udaje jej się uniknąć zalotów człowieka, który rozmawiając z Bogiem, staje się kobietą, gdyż wyjście poza ego niweluje różnice płci; kiedy dostaje propozycję pozostania w komunie hipisowskiego guru; kiedy filmowany z ukrycia pustelnik mieszkający nad brzegiem morza, w przeciwieństwie do pozostałych bohaterów projektu, odmawia rozmowy przed kamerą.

Projekt wciąga. *Sacrum* w czytelny sposób miesza się w nim z *profanum*, a całość prowokuje liczne pytania: a jeśli któraś z postaci rzeczywiście jest Jezusem? po czym można to poznać? co sprawia, że jednym byłibyśmy skłonni uwierzyć, a innym nie? Samego Chrystusa przecież też nie rozpoznano, dziś zaś przypuszczalnie zostałby uznany za kogoś cierpiącego właśnie na syndrom jerozolimski.

Jednocześnie Kozyra prezentuje nam grupę ludzi, dla których posłuszne pójście za powołaniem oznacza nieuchronne wyjście z kręgu „normalności”, którym bliżej jest do barwnych freaków – pojawiających się często w innych pracach artystki – niż do Kościoła. Tym samym projekt porusza tematy charakterystyczne dla sztuki Kozyry – stawania się kimś innym, badania granic tożsamości, kwestionowania normatywności czy transformacji zakodowanych kulturowo przekonań.

Kogo figurę stanowią spotkania przez nią Chrystusowie? Chyba właśnie artystów, owych van Goghów bezkompromisowo poszukujących prawdy

o świecie. W dodatku w miarę oglądania filmu najbliższa postaci Jezusa okazuje się sama Kozyra. Ona także to odkrywa – na okładce katalogu umieszcza bowiem zdjęcie, na którym jej twarz wymyka się kanonom płci i jest stylizowana na wizerunek Syna Bożego.

Na tym jednak wskazówki artystki się kończą. My, odbiorcy, sami musimy zdecydować, czym ta praca jest, a czym nie jest. Czy jest filmem dokumentalnym czy wideo-artem? Czy jest zbiorem portretów czy autoportretem? Czy jest o wierze czy o religijnym sceptycyzmie? Czy o poszukiwaniu prawdy czy o manipulacji? Czy o życiu w zgodzie ze sobą czy też o tęsknocie, niespełnieniu i byciu wpuszczonym przez Boga i los w naprawdę gęste maliny? Czy o sile wiary czy raczej o sile indywidualności? Czy o podporządkowaniu czy o jego całkowitym braku?

„Sądzę, że Kaśka nie do końca wie, w co ugodzi, ale strzela z dużą siłą, pobudzona nieprawdopodobnymi emocjami. I trafia w cel [...]. Zdumieni ludzie sami nazywają to, co się zdarzyło, czym był cel, czym była wystrzelona przez nią kula” – opowiadał Grzegorz Kowalski w wywiadzie, który przeprowadził z nim Artur Żmijewski w swojej książce *Drżące ciało. Rozmowy z artystami*. Materiał pokazany w Atlasie Sztuki stanowi dopracowany w każdym ujęciu film, niemniej Kozyra nie postrzega swojego projektu jako dzieła skończonego, nie nadaje mu charakterystycznej dla siebie formy – przestrzennej instalacji wideo. Podążając za swoją fascynacją, dopiero celuje, zakreśla pole działania.

Artystka wspomina o chęci stworzenia w przyszłości na podstawie zgromadzonych nagrań serialu, tymczasem zaś prezentuje publiczności jedynie rodzaj szkicu, w dalszym ciągu uważa bowiem teren, po którym się porusza, za niezbadany. W planie ma też kolejne wyprawy do Jerozolimy. Być może ze względu na tematykę symbolicznie

łączyącą kluczowe dla sztuki pojęcie ikony z charakterystycznym dla tej artystki mocnym i performatywnym podejściem, a także dzięki jej odwadze wyjścia poza to, czego nauczyła się dotychczas o tworzeniu, ma szansę wydobyć z poruszanego zagadnienia jakąś nową perspektywę, odnaleźć nowy format. Obecnie nowością jest już samo to, że Katarzyna Kozyra, która do tej pory znajdowała, teraz szuka.

Marta Skłodowska

Zuzanna Krajewska, *Pranawera. Poranek z gosposią, Ruszana Iz cyklu Pzesieniej*, 2014, fotografia, 144 x 186 cm, fot. dzięki uprzejmości artystki i BWA Warszawa



MIŁOŚĆ WŁASNA. **CZYLI ARTYŚCI KOCHAJĄ SIEBIE**

Państwowa Galeria Sztuki, Sopot
kurator: Bogusław Deptuła
26 kwietnia–8 czerwca 2014

Artysta to temat kuszący. Z jednej strony zawsze na czasie (bo pytanie o to, kim jest współczesny twórca, nigdy się nie zestarzeje – *vide* temat tego numeru), z drugiej po prostu chwytliwy. Ze słowem „artysta” wiąże się szereg skojarzeń o romantycznej proweniencji, takich jak outsider, buntownik, geniusz, którymi łatwo przyciągnąć publiczność. Z tego względu temat ten niesie ze sobą spore wyzwanie – modernistyczne klisze łatwo powiełać, ale ich aktualność i adekwatność

nierzadko są problematyczne. Jednak *Miłość własna. Czyli artyści kochają siebie* jest jedną z tych wystaw, które jakby na przekór wszystkiemu żywią się owym prostym i przyjemnym wizerunkiem twórcy, w tym przypadku przedstawionego w roli narcyza. Co ciekawe, ku ucieście zarówno kuratora wystawy, jak i samych artystów.

Bogusław Deptuła pewnie określiłby tę sytuację inaczej – by zacytować jego słowa z katalogu – „[...] takiego projektu jeszcze nie było” i choć

urzeczywistnienie tego przedsięwzięcia mogło wywołać kontrowersje, nowatorską ekspozycję trzeba było wreszcie stworzyć, a tym samym otworzyć prekursorską kartę w polskim wystawiennictwie. Czy wystawa zapisze się w historii, gwarantować nie mogę, ale na pewno jest to ważne wydarzenie w karierze samego Deptuły, który po raz pierwszy kuratoruje tak dużą wystawę, na dodatek po rozstaniu z „Art & Business” i Domem Aukcyjnym Abbey House.

Warto także przypomnieć, że w 2005 roku w Zachęcie Bożena Czubak zorganizowała wystawę *Egocentryczne, niemoralne, przestarzałe. Współczesne wizerunki artystów*, na której motyw narcystycznego wizerunku artysty może nie był kluczowy, ale jednak się pojawiał, nierzadko jako negatywny punkt odniesienia dla samej kuratorki. Deptule brak tego krytycyzmu. Ponoć jego głównymi inspiracjami były dwie prace: cykl fotograficzny *Oni* Wojciecha Gilewicza i seria obrazów Edwar-da Dwurnika przedstawiająca masturbujące się muzykantki i samego artystę, którego wizerunek opatrzony został jednoznacznym podpisem: „Edzio wali sobie konia”. W Sopocie Narcyz jest więc właściwie figurą pozytywną, może trochę mroczną, uwikłaną w szereg obsesji, ale jednak szczerą i beztrosko bezwstydną. Pewnie też z tego powodu hasło „miłość własna” zostało entuzjastycznie podjęte przez tak wielu artystów. Jak przyznawał kurator w wywiadach udzielonych prasie, pierwotna koncepcja wystawy uwzględniała udział zaledwie kilku twórców, w efekcie zaś w salach galeryjnych znalazło się dwadzieścia dziewięć nazwisk i około stu prac. Siłą rzeczy jest to więc przedsięwzięcie monumentalne, jednak pytanie o spójność kuratorskiej narracji może być kłopotliwe.

Wyraźny, odkuratorski gest stanowi zaprezentowanie tuż przy wejściu na wystawę siedemnasto- i osiemnastowiecznych grafik Francesca Bartolozziego oraz Jeana Charles’a Levasseura przedstawiających Narcyza wpatzonego w swoje odbicie. Figurę tej mitologicznej postaci łatwo połączyć z motywem autoerotycznej fascynacji, jednak jest ona skądinąd także symbolem malarstwa – ostatecznie Narcyz wpatruje się w swoje odbicie tak, jak gdyby był to obraz. O takiej interpretacji mitu, mającej swój początek w poglądach Leone Battisty Albertiego, przypomina esej Marii Poprzęckiej, zamieszczony w katalogu wystawy. W publikacji

tej, nawiasem mówiąc: wydanej dość efekciarsko, znaleźć można również tekst seksuologa Andrzeja Depki poświęcony historii masturbacji. Rozprawiając się z mitami nagromadzonymi wokół aktu samozaspokojenia, autor jednocześnie zapewnił, że onanistyczne praktyki sprzyjają rozbudowywaniu wyobraźni i wzbogacają przeżycia psychiczne, tak więc w przypadku artystów akt ten stanowi wręcz konieczność. „Artysta masturbujący się to artysta prawdziwie wolny i niezależny”, przekonuje w swoim artykule Depko. Wychodzi zatem na to, że artysta idealny musi wręcz być Narcyzem, w przeciwnym razie jest bowiem skazany na artystyczną impotencję (i pewnie nie tylko artystyczną).

Po takim wstępie należałoby się spodziewać szeregu znakomych prac, które doprowadzą widzów do poznawczego orgazmu. Z tym jednak jest gorzej. Wystawa to jakościowy miszmasz: projekty dobre sąsiadują z kiepskimi (tych jest niestety sporo), banalne z błyskotliwymi. Interesujący akcent ekspozycji stanowią zdjęcia Zuzy Krajewskiej, na przykład fikuśna *Roślinka* czy poetyczka *Primavera. Poranek z gosposią. Rusłana*, fotografia, na której widać śpiącą na łóżku pośród róż młodą kobietę, budzoną – na pohybel politycznej poprawności – przez ukraińską gosposię. Szczególnym rodzajem perwersyjnej erotyki epatują zdjęcia Zbigniewa Libery (z cyklu *Libera Mebel*, 1987–2006). Młody artysta pojawia się na nich półnago w domowym wnętrzu i nonszalancko demonstruje, opierając się o meble, pieszczoty swojego członka. Ciekawe są także wspomniane już prace Wojciecha Gilewicza, na których twórca zdublował swoją postać i wplótł ją w (auto)erotyczną narrację.

Pośród mniej lub bardziej udanych prac zdarzały się jednak zdecydowanie mierne propozycje artystyczne (Michał Suszkiewicz, Izabela Chamczyk), prowokujące do pytania o gust

samego kuratora, który najwyraźniej ciągle przejawia ciągoty do sztuki promowanej przez Abbey House (co potwierdza obecność prac Agnieszki Sandomierz). Smutnym rozczarowaniem były także obrazy Agaty Bogackiej. Pamiętam tę artystkę jako autorkę błyskotliwych prac utrzymanych w czystej, komiksowej estetyce. Na wystawę Bogacka przygotowała trzy nowe obrazy, w których nadal odwołuje się do piktograficznego stylu, ale wychodzi jej to dość banalnie. W *Portrecie kwietnym* części twarzy przedstawionej postaci zastąpiły doniczka i kwiaty; *Portrety z cieniem* stanowiły połączenie kobiecych rysów twarzy z ich cieniami.

Nie tylko Bogacka przygotowała prace specjalnie na wystawę, zachęcona jej przyjemną tematyką. Karol Radziszewski pokazał w Sopocie ponad czterysta swoich *selfie*, zrobionych na przestrzeni kilku lat, Robert Kuśmirowski urządził gabinet wiadomych przyjemności, Bartek Kokosiński przez małą dziurkę kazał widzom oglądać wideo, na którym masturbuje się, patrząc na swoje prace. Wystawa oczywiście nie mogła się obyć bez takich mistrzów narcyzmu jak Maurycy Gomulicki czy Katarzyna Kozyra, ale powiedzmy sobie szczerze: nie są to zaskakujące wybory. Czasem co najwyżej mógł dziwić – albo śmieszyć – sposób podejścia niektórych artystów do zadanego im tematu. Groteskowo wyszła praca *Masturbując się staram się nie myśleć o Acconcim* Artura Grabowskiego, która składa się z dwóch części: filmu prezentującego w zbliżeniu genitalia artysty, rzecz jasna: w akcie masturbacji, oraz zdjęcia twórcy w pozie człowieka witruwiańskiego, ze śladami po pocałunkach na ciele i majtkami w kształcie głowy byka. Szczególnym kuriozum był cykl rysunków Mariusza Tarkawiana prezentujący wnętrza polskich galerii (na przykład Galerii Stereo, galerii Propaganda, Galerii Dawid Radziszewski, BWA Zielona Góra czy galerii Foksal). Artysta oprócz wystaw, które

skądinąd w tych instytucjach faktycznie się odbyły, umieścić w galeryjnych przestrzeniach kopulujące ze sobą w wymyślnych pozach pary. Czyżby był to komentarz na temat narcyzmu panującego w środowisku twórczym? A może świadectwo niespełnionych pragnień samego artysty?

Uderzającą wadą wystawy była jej przewidywalność. Fakt, że Deptule udało się zgromadzić w Sopocie tyle prac demonstrujących narcystyczne i masturbacyjne praktyki artystów, jest sam w sobie zabawny, ale jednak szkoda, że kuratorowi nie udało się powiedzieć nic ponad to, co zakomunikował odbiorcom na wstępie, pokazując grafiki z Narcyzem. Chyba jedynym wyraźnym urozmaicheniem tej narracji była jedna z nowszych prac Doroty Nieznalskiej, poświęcona historii rodzinnej (jakiś czas temu artystka odkryła, że jej przodkiem był Roman Dmowski). W kontekście całej wystawy, a także cierpiętniczkiej przeszłości Nieznalskiej przedstawiała się ona paradoksalnie. Ciężko jednak na podstawie tej jednej pracy założyć, że była ona częścią przemyślanej strategii kuratora. Deptule wyszła raczej zwykła zbiorówka, dość akademicka w formule. I nawet jego naczelny argument, że „W wielości siła”, nie wydaje się przekonujący w sytuacji, kiedy na wystawie jest zbyt dużo prac i ściśnięte w kupie nie wyglądają dobrze pod kątem aranżacyjnym. *Miłość własna* została zorganizowana w sali widowiskowej PGS-u, przeznaczonej bardziej na koncerty niż na wystawy, ale Deptuła postanowił w pełni wykorzystać jej walory i urządził w Sopocie niemalże jarmarczny spektakl obrazu i dźwięku. Jest jednak coś, czego na wystawie ewidentnie zabrakło – lustra, w którym mógłby się przejrzeć sam kurator.

Karolina Plinta

PROMIENIOWANIE

Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków
wystawa w ramach 12. edycji Miesiąca Fotografii w Krakowie
kurator: Wojciech Nowicki
16 maja–15 czerwca 2014

Po zeszłorocznym tąpnięciu programowym Miesiąc Fotografii w Krakowie powraca w wielkim stylu, dowodząc, że zasługuje na miano najważniejszej imprezy tego typu w Polsce i jednej z najciekawszych na świecie. Zamiast blichtru mody wyzierającego spod etnograficznego płaszczka (jak przed rokiem) publiczność dwunastej edycji imprezy otrzymała niebagatelną dawkę świetnych wystaw mieszczących się w programie głównym, skierowanym do debiutantów ShowOFF-ie oraz setce wydarzeń w ramach Krakow Photo Fringe. Mianowany głównym kuratorem Aaron Schuman, redaktor, krytyk i fotograf, zaproponował jako hasło przewodnie *Re:Search*. Choć anglosaskie kontakty Schumana przełożyły się na ciekawe ekspozycje uznanych autorów książek i gwiazd fotografii (między innymi Trevora Paglena, Davida Campany'ego, Taryn Simon oraz Clare Strand), to na szczególną uwagę zasługują stworzone specjalnie na Miesiąc Fotografii i pozostające w dialektycznej relacji wystawy Jakuba Woynarowskiego w Bunkrze Sztuki oraz Wojciecha Nowickiego w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha. O ile pierwszy z nich działa przede wszystkim, a wyjątkowo aktywnie w ostatnim roku, na scenie komiksowej, architektonicznej i artystycznej, o tyle drugi kojarzony jest głównie ze światem literackim oraz fotograficznym. I jeśli Woynarowski zainteresował się fotografią – jak sam przyznaje – pół roku przed wernisażem, gdy poproszono go o przygotowanie *Oddźwięków*, to Nowicki znany jest w środowisku od lat jako członek rady Fundacji Sztuk Wizualnych (odpowiedzialnej między

innymi za organizację Miesiąca Fotografii), kurator, kolekcjoner, krytyk i autor książek (*Dno oka. Eseje o fotografii, Salki*). W tym kontekście prezentacja Nowickiego powinna być rozpatrywana w pierwszej kolejności jako rodzaj manifestu programowego imprezy, a także jako odsłona jego kolekcji fotografii, zdanie relacji ze stanu badań nad medium oraz zapowiedź kolejnych publikacji i wystaw.

Tytułowym promieniowaniem Nowicki nazwał proces wyszukiwania podobieństwa między zdjęciami, wydawać by się mogło, skrajnie od siebie odległymi, gdyż należącymi do kategorii fotografii naukowej, dokumentalnej, rodzinnej (wernakularnej) i artystycznej. Celem wystawy było, jak zauważył kurator, „zdjąć woal przyrzędowania” i ujawnić nieuniknione cechy wspólne pozbawionych historycznego i kulturowego kontekstu fotografii. Brzmi to frywolnie, a nawet sztubacko. Jakby dla zachowania równowagi Nowicki wypełnia ściany galerii pracami o mrocznej nierzadko proveniencji. Pojawiają się wśród nich anonimowe portrety żołnierzy niemieckich, fotografia deportowanego do Auschwitz mężczyzny, dokumentacja chorób rodem z podręczników medycyny, jak również zdjęcia z archiwów kryminalistycznych. „Niezależnie od intencji, czasu, osoby autora, potrzeb, jakie przyświecają powstaniu fotografii; niezależnie od użytej techniki czy stanu zachowania; niezależnie od jakości – zdjęcia przemawiają jednym językiem”, pisze Nowicki w zdaniu otwierającym tekst towarzyszący wystawie. Uniwersalistyczne założenia projektu szybko

PLATO

platform (for contemporary art)

Ostrava

Tomáš Vaněk *Particip n. 178*

07 08 — 30 09 2014

Trojhalí

Vladimír Houdek *The Trickling Expanse*

15 05 — 31 08 2014

Gallery of the Multifunctional
auditorium Gong

Gallery of the Multifunctional
auditorium Gong
Multifunctional auditorium Gong
Dolní Vítkovice, Ruská 2993
Ostrava – Vítkovice, 706 02
Czech republic
Mon – Sun, 10 a.m. – 6 p.m.

Trojhalí
Ruská 2887/101
Ostrava – Vítkovice, 703 00
Czech republic

www.plato-ostrava.cz

Markus Copper *Kursk*

29 05 — 17 08 2014

Hall of the Multifunctional
auditorium Gong

The project is supported by the City of Ostrava



OSTRAVA!!!



Moravskoslezský
kraj



DOLNÍ VÍTKOVICE

Media Partners



okazują się prowokacją. Owszem, zdjęcia przemawiają jednym językiem, ale jest to język kuratora, którego osobowość i wizja artystyczna promieniują na całość ekspozycji. Co ciekawe, myśl wiodąca Nowickiego przez zakamarki polskiej fotografii zapewne dałaby się zilustrować zdjęciami zgoła odmiennymi i lżejszymi, tymczasem *Promieniowanie* – na co zwrócił uwagę jeden z anglosaskich gości festiwalu – jest na tyle mroczne, że wydaje się wdzięcznym obiektem dla wnikliwego psychoanalityka. Śmierć, choroby, zagłada, zbrodnia, rozpad i przemijanie powracają w kolejnych zestawieniach, jak również na poszczególnych pracach prezentowanych na wystawie autora *Salek*. Pesymistyczna wizja świata oddala Wojciecha Nowickiego od Jerzego Lewczyńskiego, obecnego na ekspozycji nie tylko poprzez wybór zdjęć. Istotniejsze zdaje się obopólne ustalanie koncepcji archeologii fotografii, której program stworzony przez Lewczyńskiego Nowicki nie tyle realizuje, ile negocjuje i aktualizuje. Zresztą nawiązań do postawy gliwickiego artysty jest na *Promieniowaniu* więcej. Dość wspomnieć, że prezentacja zbudowana jest w równej mierze na podstawie fotografii *vintage*, co na przeskalowanych momentami fotowydrukach. Szanując odniesienie do radykalnych działań Lewczyńskiego, znanego między innymi z ekspozycji kserokopii zdjęć, momentami trudno wyzbyć się poczucia żalu za „oryginałami”.

Badanie-w-procesie, które Nowicki prezentuje w Mangghdze, pozostaje przy tym wszystkim zaskakująco spójne formalnie. Abstrahując od emocjonalnego, egzystencjalnego wymiaru zgromadzonych i zdekontekstualizowanych obrazów, narrację tego specyficznego eseju wizualnego organizują wprowadzone – niejako w miejsce pierwotnego, zdestruowanego porządku – podziały. „My”, „głęboko”, „blisko”, „wokół” to kategorie, którymi intuicyjnie i erudycyjnie zarazem postępuje

się kurator, szkicując mapę swojego fotograficznego Ja. Sekwencje zdjęć przylegają do tekstu, rozwijając myśl Nowickiego, oraz inspirują wyobraźnię widza, co sprawia, że całość – inaczej niż wystawa Woynarowskiego w Bunkrze Sztuki – wolna jest od natrętnego dydaktyzmu.

Przykładowo „przyjemność łączenia wszystkiego, co pozornie dalekie” w przypadku kategorii „my” polega na bliskiej ekspozycji prac Anety Grzeszykowskiej, Łukasza Trzcńskiego, anonimowych zdjęć (w tym tych zbieranych przez Jerzego Lewczyńskiego) oraz „portretów” krów Wilhelma von Blandowskiego. Dysonans poznawczy towarzyszący oglądaniu prezentacji szybko ustępuje chęci rozpoczęcia gry w odgadywanie kontekstów, rozszyfrowywanie zestawień, co z kolei prowokuje do refleksji tak nad naturą medium, jak i nad ramami mentalnymi, w jakich chcąc nie chcąc niemal zawsze widzimy czy też czytamy obrazy. W tym sensie wystawa stanowi rodzaj próby badania granic nie tyle fotografii, ile poznania. Można mieć tylko obawy dotyczące odbioru ekspozycji przez tak zwaną szeroką publiczność (w istnienie takiej zdaje się powątpiewać Nowicki). Dla laików zaprezentowane eksperymenty pozostaną nieprzezniknione i z konieczności ślizgać się

oni będą po powierzchni. To właśnie ryzyko wpisane w ten nawet nie reducyjny, ale przemieszczający sensy kuratorski gest Nowickiego.

W tak krótkim tekście trudno zreferować momenty sporne (powiększenie fotografii więźnia Auschwitz), opisać błyskotliwe pasaże (w kategorii „blisko”) czy zrelacjonować wynikające z nagłego sąsiedztwa ośnienia (Wojciech Wilczyk obok Jana Bułhaka, rentgen czaszki kuratora w sekwencji fotografii „głębokich”). *Promieniowanie* nie doczekało się niestety osobnej publikacji na miarę redagowanych przez Wojciecha Nowickiego tomów poświęconych Jerzemu Lewczyńskiemu czy Wilhelmowi von Blandowskiemu. Niczym studium przygotowawcze lub intrygujący szkic zapowiada dopiero to, co niebawem nadejdzie, i jako taki przebłysk musi przeminąć. Nie ma czego żałować, taka jest bowiem natura i uroda – *excusez le mot* – „riserczu”. W tym sensie wystawa Nowickiego jak żadna inna pasowała do tematu festiwalu.

Adam Mazur



Schulz, *Kobiety w strojach ludowych, kieleckie*, 1916, ze zbiorów Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie

AGNIESZKA TABORSKA **NIEDOKOŃCZONE ŻYCIE PHOEBE HICKS**

koláže: Selena Kimball
 słowo/obraz terytoria
 Gdańsk 2013

Historie o duchach są chyba jednymi z najpopularniejszych i jednocześnie najbardziej zaniedbanych zakątków literatury. Co więcej, odmawia się im prawa bycia częścią realnego świata. Nie mamy odwagi brać ich na poważnie. Każde skrzypnięcie podłogi, każdy zimniejszy powiew powietrza w pustym domu jesteśmy przecież w stanie racjonalnie wyjaśnić, choć niejednokrotnie doświadczamy ich znacznie intensywniej niż rzeczywistości. Pozostawiamy duchy szarlatanom, starym kobietom czy – w najlepszym wypadku – filmom lub zakurzonym powieściom gotyckim. W życiu codziennym przepędzamy je na strychy, zamykamy na klucz w opuszczonych domach. Tymczasem w tych zakamarkach rozpościera się przedziwny, rządzący się swoimi zasadami, nieskończony i niezbadany świat. Jedną z osób, które potrafiły się w nim poruszać, była Phoebe Hicks.

Cała historia zaczyna się w pewien zwyczajny listopadowy wieczór 1847 roku. Może nie bez znaczenia jest również fakt, że był to dzień Wszystkich Świętych? Phoebe szybszym niż zwykle krokiem zmierzała w stronę domu. Po przekroczeniu progu pobiegła szybko do sypialni i zwiłowała do porcelanowej misy w kwiaty. Nie byłoby w tej sytuacji nic nadzwyczajnego, gdyby nie zwykła ciekawość fotografa, który zaglądał w tym czasie w okna stojących przy ulicy Benefit domów. I to właśnie on zapewnił Phoebe sławę, uchwyciwszy na zdjęciu moment, kiedy z jej ust wydobywała się przedziwna substancja – ektoplazma. Był to początek niezwyklej kariery mieszkanki miasta Providence, a zarazem

początek stopniowego wymazywania jej obecności z kart spirytyzmu. Dlaczego tak się stało? Oto jedna z wielu zagadek otaczających życie i tajemnicze zniknięcie panny Hicks.

Kim była ta niezwykła kobieta, którą Agnieszka Taborska w swojej książce przedstawia jako najwybitniejszą przedstawicielkę spirytyzmu? Czy faktycznie miała ona dar przywoływania



**Agnieszka Taborska *Niedokończone życie Phoebe Hicks*
 Selena Kimball [koláže]**

Agnieszka Taborska, *Niedokończone życie Phoebe Hicks*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013, polj. okładki: Stanisław Salił

zmarłych z zaświatów? W jaki sposób potrafiła przyzwać duszę kogoś, kto dopiero miał się narodzić? Dlaczego na seansach odbywających się w jej domu w Nowej Anglii pojawiały się postaci z literatury oraz wielki nos i ząb? A może była tylko zdziwaczalą starą panną, u której mieszkańcy małego nadmorskiego miasteczka umilali sobie leniwe wieczory?

W swojej najnowszej książce Taborska daje czytelnikom niezwykle szansę spojrzenia na pozornie banalne historie o wywoływaniu duchów zupełnie inaczej. Okazuje się, że spirytyzm i surrealizm mają znacznie więcej wspólnego, niż moglibyśmy przypuszczać. Jednym z celów surrealistów było zniesienie obowiązujących ról społecznych. Na podobny trop wskazuje Taborska, pisząc o seansach spirytystycznych, także tych organizowanych przez Phoebe. Media były w większości kobietami, które pod płaszczykiem kontaktów z zaświatami w czasie seansów mogły dawać upust ziemskim pragnieniom. Młode adeptki często nawiązywały łączność ze zmarłymi ubrane w zwiewne suknie, spod których wyłaniały się ponętne kształty. Prawdopodobnie wątek erotyczny tych spotkań stanowił jeden z kluczowych elementów ich popularności. W epoce wiktoriańskiej, kiedy zmysły rozbudzały nieupięte kosmyki włosów, możliwość bezkarnego dotykania dłoni była niewątpliwie kusząca.

Seans spirytystyczny staje się u Taborskiej niezwykle erotycznym przeżyciem. Ta niczym nieskrępowana cielesność, seksualność może być, zdaniem pisarki, rozpatrywana w kategoriach emancypacji kobiet. To paradoksalne, ale dzięki kontaktem z innym wymiarem dziewiętnastowieczne damy odzyskiwały na moment własny głos. Wypowiadane podczas seansów słowa nie były wbrew pozorom słowami z zaświatów – były na tyle realne i prawdziwe, na ile uczestnicy wierzyli w ich fikcyjność. Wywrotowy potencjał tego

rodzaju spotkań polegał nie na możliwości kontaktu z drugą stroną, ale na uwolnieniu skrępowanych kulturowym gorsetem pragnień. Już sama Phoebe przecież podczas pierwszej udanej próby wydzielenia ze swojego ciała ektoplazmy odrzuciła krępującą ją część garderoby.

Trudno opisywać *Niedokończone życie Phoebe Hicks* bez porównania go z wcześniejszą książką Taborskiej – *Sennym żywotem Leonory de la Cruz*. Więż łącząca tytułowe bohaterki wydaje się znacznie silniejsza, niż byśmy przypuszczali. Śniąca mniszka to jeden z duchów, które nawiedzają salon panny Hicks. Mało tego, okazuje się, że obie kobiety są niemal identyczne. Pomiędzy poszczególnymi książkami Taborskiej istnieje całe spektrum rozmaitych podobieństw i zależności. Autorka eksperymentuje z tekstem, sklejając własne opowiadania ze skradzionych komu innemu fragmentów. Elżbieta Batory, nazywana Krwawą Hrabinią, demaskator fikcyjnych mediów Harry Houdini czy znani z historii sztuki surrealiści pojawiają się w prozie Agnieszki Taborskiej zaledwie na chwilę, niczym przemykające w ciemności zjawy. Ironiczna i karykaturalna wersja historii toczy się na kartach jej książek, naruszając ustalony ład oraz wprowadzając uczucie niepewności. Czy możemy mieć pewność, że zarówno Phoebe, jak i Leonora nie istnieli?

W historii o Phoebe Hicks dużą rolę odgrywają kolaże wykonane przez uczennicę autorki, Selenę Kimball. Do starych fotografii artystka dokleiła dłonie, ubrania, postaci, meble, a czasem nawet całe krajobrazy. Te niewielkie ilustracje, przypominające autentyczne zdjęcia z seansów spirytystycznych, stanowią nasze przewodniki po świecie Phoebe. Niemniej po dłuższym wpatrywaniu się w prace okazuje się, że mają one również swoje mroczniejsze oblicze. Może to właśnie w tej plątaniu znaków skrywa się uśpiony duch dziewiętnastowiecznej spirytystki?

Niedokończone życie Phoebe Hicks to kolejna wyśmienita literacka mistyfikacja Agnieszki Taborskiej. Po raz kolejny znawczyni surrealizmu udało się wzbudzić w czytelniku pytanie: czy aby na pewno ta cała historia to fikcja? Jednakże pod pozorem opowieści o kobiecie, która potrafiła przywoływać duchy, Taborska przemycza znacznie istotniejsze pytania – o kwestie wolności i autentyczności. Ostatecznie duchy nie nawiedzają żywych bez przyczyny. Podobno wracają, jeśli na ziemi pozostawiły niedokończone sprawy, nie wywiązały się ze złożonych obietnic. Może właśnie na tym polega sekret niedokończonego życia Phoebe?

Marta Kudelska



Anna Baumgart
Zaśpiewajcie, niewolnicy

5.07–17.08.2014

Otwarcie: 4.07.2014

Galeria Bunkier Sztuki

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Patroni medialni:

SZ U M

**RADIO
KRAKÓW**

FRAGILE
galeria sztuki

O.pl

krakow POST

**PO
L&art**
patron-art.com

Local Life

didaskalia
Główna Fundacja



TAJSA. W CZORAJ I JUTRO BRZMI TAK SAMO

BWA, Tarnów

kuratorki: Katarzyna Roj, Joanna Synowiec

8 kwietnia–25 maja 2014

Projekt *Tajsa. Wczoraj i jutro brzmi tak samo*, będący kolejną częścią cyklu *Czego oczy nie widzą, tego sercu nie żal*, który odwołuje się do dziedzictwa historycznego miasta Tarnowa, jest wielowątkową i interdyscyplinarną próbą połączenia działań ekspozycyjnych, performatywnych oraz edukacyjnych poświęconych społecznościom romskim na całym świecie. Tytuł przedsięwzięcia – słowo „*tajsa*” – w języku romani oznacza zarówno „wczoraj”, jak i „jutro”. Kuratorki wystawy, Katarzyna Roj oraz Joanna Synowiec, zwracają uwagę, że dla tej nomadycznej społeczności jedynym czasem rzeczywistym jest terażniejszość. Jeśli więc przeszłość i przyszłość mają charakter płynny, nieustrukturalizowany, to jedyną możliwością przedstawienia stanowi wypracowanie modelu opisującego i rozwijającego sytuację „dziś”, czyli skupiającego się na aktualnej refleksji

nad potencjałem bezkorzenności bogatej kultury romskiej.

Pięćdziesiąt jeden lat temu założone zostało Społeczno-Kulturalne Stowarzyszenie Romów w Tarnowie, najstarszy tego typu ośrodek w Polsce. Co więcej, od 1979 roku w tamtejszym Muzeum Etnograficznym gromadzona jest pierwsza i jedyna jak dotąd w naszym kraju kolekcja cyganologiczna. W instytucji tej od 1990 roku prezentuje się również stała ekspozycja ilustrująca spuściznę kulturową omawianej społeczności. Katarzyna Roj i Joanna Synowiec wraz z dyrektorką tarnowskiego BWA Ewą Łączyńską-Widz podczas planowania projektu wyszły z założenia, że obserwacja z dystansu zazwyczaj nie przynosi żadnego rezultatu ani niczego do końca nie wyjaśnia, wobec tego postanowiły ukazać doświadczenie romskie w polu sztuki, zwracając przy tym szczególną uwagę

na tarnowską tradycję zachowywania i pielęgnowania kulturowej obecności tej społeczności w kontekście historii nie tylko tego konkretnego miasta, lecz także całego kraju.

Wystawa *Tajsa. Wczoraj i jutro brzmi tak samo* nie ma charakteru ekspozycji obiektowej. Zaprezentowany przez kuratorki model wizualny niejako wymusza na każdym odwiedzającym BWA uczestnictwo w aktywnie tworzonej i stopniowo poszerzanej przestrzeni, w ramach której mieszają się działania o charakterze poznawczym i artystycznym. Projekcje filmów, wykłady, warsztaty i wydarzenia performatywne stały się zasadniczymi instancjami epistemologicznymi, które silnie rezonując w tarnowskiej galerii, nadały romskiej historii i kulturze wyraźnie zarysowaną i określoną „tożsamość”. Zgodnie z twierdzeniem Waltera Benjamina mówiącym, że

„historia rozpada się na obrazy, a nie na historię”, *Tajsa* to projekt skupiony na nomadycznych i deterytorializacyjnych doświadczeniach społeczności romskiej, uwidaczniających się w licznych przedstawieniach wizualnych. Charakter przedsięwzięcia podkreśla, że obraz nie ma raz na zawsze przypisanego miejsca, a zatem może być zarówno językowy czy psychiczny, jak i bezkształtny, plastyczny, zewnętrzny i wewnętrzny, co w przypadku permanentnie migrujących grup romskich stanowi gwarant zachowania i konserwacji wypracowanej spuścizny.

Program wydarzeń zorganizowanych wokół projektu *Tajsa* zainaugurowany został przez odsłonięcie muralu autorstwa Stacha Szumskiego. Praca ta odwołuje się do pięćdziesiątej rocznicy wprowadzenia zakazu wędrowania i koczowania Romów w Polsce. Artysta przedstawił w niej ważne dla omawianej społeczności symbole: koło, a więc centralny element ich flagi, łeb konia oraz podkowę, sugerujące jedno z zawodów tradycyjnie uprawianych przez Romów, czyli handel końmi i kowalstwo, wóz mieszkalny, będący częścią taboru, a także dłoń, obrazującą kolejną z charakterystycznych dla tej społeczności profesji – wróźbiarstwo. Odważne wkroczenie z konkretnym przekazem w przestrzeń publiczną Tarnowa było doskonałym pomysłem.

Język wizualny zaproponowany przez kuratorski duet stał się wypadkową dyskursu o problemach podejmowanych przez *Tajse*, znosząc tym samym społeczne podziały i dystans do obecnej w mieście społeczności romskiej. Ciekawym elementem projektu okazał się również esej odczytany przez doktoranta krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych Krzysztofa Gila, który odwoływał się do etymologii wyrazu „*tajsa*”. Prelegent w trakcie krótkiego wykładu starał się uzmysłowić zebranym, że słowo to, chociaż kieruje naszą uwagę na teraźniejszość, nie wyklucza myślenia w kategorii „wczoraj” albo „jutro” –

tworzy bowiem pewien korytarz pozwalający bez ograniczeń poruszać się w przestrzeni czasu, łączy przeszłość ze współczesnością. Romska tożsamość kulturowa staje się w tym kontekście czymś zarówno fragmentarycznym, jak i spójnym. Realne okazuje się doświadczenie historii, konfrontacja z pamięcią oraz zestawienie współczesności z przeszłością, która może materializować się w postaci słowa „jutro”.

Interesującym i dynamicznym dopełnieniem programu były zajęcia z nomadycznego dizajnu. Pierwsze warsztaty, prowadzone przez Katarzynę Roj i Stacha Szumskiego, poruszyły kwestię myślenia w skali mikro, jakie kształtowane jest przez koczowniczość romskich społeczności. Drugie warsztaty, nadzorowane przez Paulinę Plizgę, dotyczyły ubioru dostosowanego do nomadycznego trybu życia. Ponownie cechami elementarnymi okazały się użyteczność i wygoda. Wszystkie przedstawione na zajęciach zasady koczowniczości ukazały obraz taboru cygańskiego jako sytuującego się gdzieś na granicy magii i wyrażiszcze pragmatycznych działań.

Obserwując romskie zwyczaje i przyswajając stereotypy, często wytwarzamy figury zupełnie nieprzystające do tej kultury. Nie jest ona bowiem wcale patologiczna, mało wartościowa, niejednolita czy zdezorientowana. Doświadczając *Tajsy*, bardzo szybko stajemy się wyczuleni na kwestie, które wcześniej w kontekście romskim były przez nas całkowicie marginalizowane. Zaczynamy na przykład zwracać uwagę na wyjątkowo romantyczną naturę członków tej społeczności, na przynależną do ich kultury nietypową wyobraźnię, na sensualność towarzyszącą ich obrządkom. W tej perspektywie interesujący komunikat stanowi już podtytuł projektu – mówimy o tym, czego nigdy nie będziemy mogli sami zobaczyć. Podtytuł ten sugeruje rozmowę o Romach z pozycji „obcego”, co wyraźnie uwidacznia się w dialogowo-performatywnej przestrzeni

wystawy, sytuującej się w opozycji do precyzyjnie zaprojektowanej muzealnej sytuacji. Istotne jest również to, że tarnowskie przedsięwzięcie bardzo przejrzysto umieszcza romską kulturę w polu sztuki, a nie wyłącznie – jak dzieje się to w wyniku pokutującej tradycji lat 60. XX wieku – w kontekście badań etnograficznych lub antropologicznych.

Pisząc o audiowizualnym charakterze *Tajsy*, nie można pominąć doskonałej instalacji dźwiękowej wykonanej przez Pawła Kulczyńskiego (we współpracy z Pawłem Szroniakim) i zaprezentowanej w Parku Strzeleckim. Była to narracyjna, charyzmatyczna i pełna energii kompozycja, która opierała się na recytowaniu i komentowaniu polskich ustaw z lat 50., zakazujących dalszego *romano drom* cygańskim taborom. Rezonując w parkowej audiosferze, praca przybierała formę rewolty społeczności, która wbrew swojej naturze została prawnie podporządkowana odrzucanym przez siebie zasadom.

Projekt *Tajsa. Wczoraj i jutro brzmi tak samo* stanowi dla mnie symptom zmiany w procesie pojmowania romskiej tożsamości, wzbudzając duże pokłady ciekawości i inspiracji nie tylko w mieszkańcach Tarnowa, lecz także we wszystkich marginalizujących do tej pory temat egzotycznej, choć ciągle obecnej obok, kultury. Przedsięwzięcie Katarzyny Roj i Joanny Synowiec nie stało się przestrzenią, gdzie kuratorski głos przykrył dorobek kultury romskiej lub starał się ją wprowadzić w określony tryb wizualny, lecz zaoferowało nam swobodę w odbiorze przygotowanych treści.

Piotr DREWKO

Radek Szlaga, *People of Dark*, 2010, mixed media, 58 x 43 cm



RADEK SZLAGA, MILENIUM

Czytelnia Sztuki, Gliwice
 kuratorka: Marta Kudelska
 7 marca–18 kwietnia 2014

Kiedy myślę o twórczości Radka Szlaga, odruchowo spoglądam w kierunku Poznania. To tam rozpoczął on swoją przygodę ze sztuką, tam studiował malarstwo, tam też razem z Wojciechem Bąkowskim, Konradem Smoleńskim oraz innymi artystami założył grupę Penerstwo. Dopiero później przypominam sobie, że Szlaga intensywnie działał w Detroit, mieście-widmie, równie inspirującym co zadłużonym, gdzie przemieszkując od kilku lat (wcześniej przeprowadziła się tam duża część jego rodziny). Jednak to nie koniec – kuratorka wystawy Marta Kudelska zwróciła uwagę, że oprócz Poznania i Detroit jeszcze jednym szczególnym miejscem są dla artysty Gliwice.

Szlaga spędził na Górnym Śląsku pierwsze dziesięć lat swojego życia – tytuł wystawy to jednocześnie nazwa osiedla, na którym się wychowywał. Znany mu z dzieciństwa układ geometrycznej siatki szarych bloków z wielkiej płyty naszkicował w jednej ze swoich prac. Sporządzona mapa jest prosta, trochę naiwna i ma w sobie coś z efemeryczności wspomnienia. Brak w niej zarówno magii dzieciństwa, jak i złości na toksyczny wymiar późnego modernizmu. Spojrzenie artysty w przeszłość cechuje wyraźny dystans. Nie dopatrzyłem się w nim patosu nostalgii, znalazłem natomiast sporo dyskretnej ironii.

O młodzieńczych latach przypomina również prowizoryczna konstrukcja „bazy”: przejście z jednej sali wystawowej do drugiej zostało utrudnione i częściowo zagrodzone prymitywnym szafasem, zbudowanym z koców podwieszonych na drewnianej konstrukcji. Wewnątrz znajduje się szkicownik, a mówiąc precyzyjniej, instalacja multimedialna,

w której kolejne karty wyświetlane są za pomocą rzutnika. Pojawiają się nagle i równie szybko znikają. Stworzony w ten sposób domek-namiot stanowi zaproszenie do świata prywatnej pamięci, jednocześnie jest też magicznym rytuałem przejścia do krainy dzieciństwa. Zabieg cokolwiek pretensjonalny, ale efektowny.

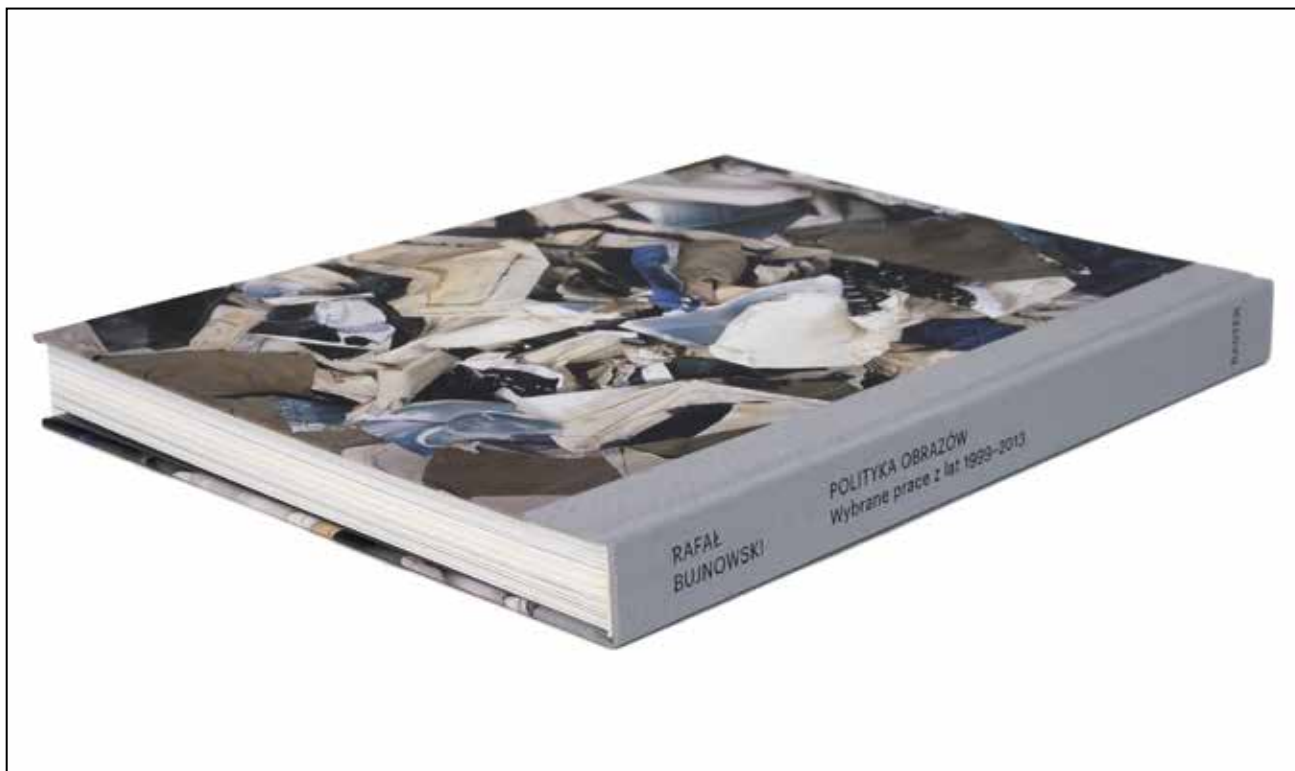
Gliwice i ich konteksty nie są jedynym tematem wystawy – choć istotne, stanowią tylko punkt wyjścia do szerszego spojrzenia na twórczość Szlaga. Ostatecznym celem *Milenium* jest bowiem usytuowanie prezentowanych prac w perspektywie symbolicznej mapy miejsc i wspomnień, zbudowanie narracji podporządkowanej wątkom czasu i pamięci. Mapa obejmuje swoim zasięgiem obszar bardzo rozległy, jest przy tym wybiórcza i subiektywna. Brak w niej klarownych podziałów, tworzą ją rozrzucone przypadkowo punkty – miejsca i daty, wspomnienia i powstałe pod ich wpływem obrazy.

Tak sformułowane ujęcie umożliwiło szeroki wybór dzieł. Jednak na wystawie przedstawiono prace w większości dobrze znane, pokazywane wcześniej na wystawach w Polsce i Stanach Zjednoczonych. Bez wyjątków prezentują one równy poziom oraz ukazują wszystko to, do czego artysta zdążył nas już przyzwyczaić – zespolenie różnych stylistyk, swobodną manierę i pierwiastek ekspresyjnej prymitywizacji.

Ogólnie ujmując, *Milenium* to wykładnia twórczości oparta na prywatnych losach artysty, która staje się szczególnie ciekawa, kiedy dotyka obszarów wcześniej niezgłębianych. Lokalny patriotyzm kuratorki połączony z prezentowanym malarstwem

Szlagi wydobyl nowe wątki oraz pozwolił postrzegać Gliwice jako przestrzeń o znacznie większym znaczeniu niż tylko ekscytująca sceneria dziecięcych wspomnień. Niemniej jeśli ktokolwiek spodziewa się potwórki ze świetnej ekspozycji w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej (*Freedom Club*, 2012), poczuje się zawiedziony. To nie to miejsce i nie ten moment. Nie jest to również retrospektywa, na którą wiele osób po cichu liczyło. Prace są za mało reprezentatywne, a sama wystawa zbyt kameralna. Zogniskowanie ekspozycji wokół różnych historii luźno powiązanych z przeszłością artysty okazało się zdradzieckie. Pokazane dzieła wprawdzie bezkonfliktowo wpisują się w koncepcję kuratorską, ale jej granice zdają się tak ogólne, że wytyczono je chyba jedynie dla przyzwoitości. W rzeczywistości zgromadzone obrazy, rysunki i instalacje jako całość stanowią bowiem mało wyrazisty ciąg niezwiązanych ze sobą, swobodnych anegdot.

Piotr Zdybał



RAFAŁ BUJNOWSKI, ZMIERZCH

Galeria Arsenał, Białystok
 kurator: Michał Jachuła
 4 kwietnia–8 maja 2014

RAFAŁ BUJNOWSKI. POLITYKA OBRAZÓW. WYBRANE PRACE Z LAT 1999–2013

redakcja: Łukasz Gorczyca
 Raster, Warszawa 2013

Na zaprezentowanej w białostockim Arsenale wystawie Rafała Bujnowskiego zatytułowanej *Zmierzch* znalazło się zaledwie kilka prac. Ekspozycję otwiera dzieło *Zug. St. Michael* (2004) – obraz oraz wideo – uchodzące za jeden z kluczowych projektów Bujnowskiego. Jego początkiem był utrzymany w czarno-białej tonacji pejzaż przedstawiający centrum szwajcarskiego miasta z charakterystyczną wieżą kościoła. Na filmie oglądamy

samego twórcę, który kolejnymi starranie kładzionymi pociągnięciami pędzla sumiennie zamalowuje białe fragmenty obrazu, aż w końcu przestajemy rozpoznawać zarysy świątyni. Ostateczny efekt pracy artysty, czarne, abstrakcyjne płótno, zawieszono w tym samym pomieszczeniu, gdzie odbywa się projekcja filmowa. Patrząc na nie, próbujemy odnajdywać ślady pierwotnego pejzażu: tu wieża, tam ściany budynku. Tylko czy nie

rzutujemy na obraz widoku, jaki zapamiętaliśmy z oglądanego przed chwilą wideo?

Prezentacja dzieł artysty stanowi ciekawy kontekst dla niedawno wydanej książki zatytułowanej *Rafał Bujnowski. Polityka obrazów. Wybrane prace z lat 1999–2013*. Większość tekstów – poza otwierającym, autorstwa Lyndy Morris – dotyczy poszczególnych prac twórcy. O jego projektach wypowiadają się kuratorzy

i krytycy (między innymi Joanna Mytkowska, Maria Anna Potocka i Monika Szewczyk) oraz kolekcjonerzy (w tym Piotr Bazylko, Christian Boros, Susan i Michael Hortowie; odrębną kwestią pozostaje obecność w książce tak szerokiego grona tych osób). Wśród autorów znalazł się również Marcin Maciejowski, z kolei sam Rafał Bujnowski napisał artykuł o swojej rzeźbie przedstawiającej Louisa-Auguste'a Cyparisa, jedynego ocalałego z miejscowości Saint-Pierre na Martynice, kompletnie zniszczonej przez wulkan Montagne Pelée w 1902 roku.

Z zaprezentowanej mozaiki tekstów, o bardzo różnym charakterze, wyłania się zaskakująco spójny obraz artysty. Ceną za tę jednolitość jest jednak pominięcie lub zmarginalizowanie części jego twórczości. Szczególnie dotyczy to wczesnego okresu, czasów Grupy Ładnie, która choć początkowo była świetnym „narzędziem”, to dość szybko stała się obciążeniem, irytującą łatką przyklejaną pracom Rafała Bujnowskiego, Marcina Maciejowskiego i Wilhelma Sasnała.

Z tego wczesnego okresu twórczości w książce przypomniano zaledwie kilka projektów, w tym *Obrazy do mieszkania* (2002), propozycję przystępną, „oryginalną i nowoczesną plastyki” dla młodej klasy średniej, czyli pięć motywów powtórzonych w kilkudziesięciu egzemplarzach, oraz *Schemat malowania papieża* (2001). Na początku nowego stulecia prace te zdawały się doskonale ilustrować zjawisko popbanalizmu, twórczości przeznaczonych dla młodych profesjonalistów z wielkich miast, którzy właśnie wprowadzali się do nowych mieszkań na strzeżonych osiedlach. Obecnie podkreśla się – słusznie zresztą – konceptualne korzenie tych obrazów, a nawet mówi się o ich krytycznym charakterze (słowo zakazane w popbanalistycznym wokabularzu).

Zaproponowane w publikacji – nie pierwsze, prawdę mówiąc – „przepisanie” prac Bujnowskiego wypada dość przekonująco. Chociaż na przykład

trudno pogodzić się z faktycznym pominięciem informacji o prowadzonej przez artystę w latach 1998–2001 Galerii Otwartej w Krakowie czy o pomalowaniu przez niego elewacji klasycystycznego skrzydła Bunkra Sztuki.

We wprowadzeniu do książki Łukasz Gorczyca zauważa, że dla Rafała Bujnowskiego jedną z najważniejszych kategorii jest przestrzeń. „Jednak nie tylko przestrzeń architektoniczna, która często jest tematem jego prac, i nie tylko przestrzeń wokół obrazów – to gdzie i jak są one eksponowane oraz z jakiej perspektywy oglądane”, ale „również przestrzeń społeczna”, którą określa to, kto i w jaki sposób ogląda jego obrazy, do jakich skojarzeń i stereotypów je odnosi.

Ów zbiór tekstów o poszczególnych dziełach artysty okazuje się jednak publikacją nie tyle o Bujnowskim, ile o jego recepcji. Jedni jego twórczość wpisują jedynie w kontekst historii sztuki, inni przywołują uwarunkowania polityczne i społeczne. Lynda Morris w artykule – zatytułowanym zresztą *Socjalistyczny „kapitalistyczny realizm” czy kapitalistyczny „sorealizm”?* – przekonuje, że artysta ten jest malarzem historycznym i realistycznym jednocześnie. Joanna Mytkowska z kolei o pracach z cyklu *Górnicy* (2007) zakupionych przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie pisze: „[...] zainteresowało nas nawiązanie do strajków górniczych przetaczających się przez Polskę” w tym właśnie czasie.

Jest to także książka o obecnej kondycji malarstwa – o tym, jakie są mimetyczne zdolności obrazów i czy dziś twórca w ogóle musi silić się na odzwierciedlenie rzeczywistości. Niemniej, co warto zauważyć, kolejni artyści w ostatnich dziesięcioleciach stale się do niej odwołują, między innymi poprzez zapośredniczenia, czy to z filmu, czy z fotografii.

Wiele obrazów Bujnowskiego, przynajmniej na pierwszy rzut oka, wydaje się pracami abstrakcyjnymi. W *Zug. St. Michael* stopniowe zamazywanie zarysu pejzażu przywodzi na myśl słynne

Mondrianowskie studia drzewa, które – poprzez kolejne redukcje – zostaje sprowadzone do abstrakcyjnego znaku. „Nowa plastyka nie może przeto posługiwać się formami pochodzącymi z naturalnej, konkretnej rzeczywistości” – przekonywał potem Piet Mondrian w *Neoplastycyzmie w malarstwie*.

Bujnowski nie musi narzucać sobie podobnych ograniczeń. Możliwość dostrzega raczej w przełamaniu konwencji. „Tak. Często istnieje jakiś technologiczny, malarski gest, myślę o nim i szukam dla jego przedstawienia, konkretnego zastosowania, życiowego klucza” – stwierdza w rozmowie z Patrycją Musiał opublikowanej w „Obiegu” w 2007 roku. „Żeby nie było to całkiem abstrakcyjne?” – pada pytanie. „Żeby było jednocześnie abstrakcyjne i prawdziwe. Wydaje mi się czasem, że to niewyczerpane źródło” – odpowiada artysta.

Sięga zatem po rozmaite techniki i konwencje, gatunki malarskie i ikonograficzne motywy. „Wszystko ma jakiś temat, ale nie każdy temat znaczy to, co nam się w pierwszej chwili wydaje. Jesteśmy zalewani kopiami wersji kopii *ad infinitum*” – pisze o pracach Rafała Bujnowskiego Lynda Morris. W 2002 roku artysta tworzy w pięćdziesięciu egzemplarzach kopię pejzażu, który wisi w tle obrazu Jamesa McNeilla Whistlera potocznie znanego pod tytułem *Matka Whistlera*. W roku następnym powstaje malarska seria *Wytarte dzinsy*, starannie naśladowująca przetarcia tkaniny. Jednak już wcześniej artysta wykonuje kopie przedmiotów. W 1999 roku tworzy sto obrazów o kształcie i wyglądzie cegły. W kolejnym roku powstają *Kaseta 180 minut* oraz grafiki z serii *Artykuły spożywczo-przemysłowe*. Powtórzenie zastępuje w jego pracach oryginał. W projekcie *Visa Portrait* (2004) Bujnowski fotografuje swój autoportret (wykonany według zasad przyjętych dla fotografii paszportowej) i załącza jako zdjęcie do wniosku o wizę amerykańską.

Artysta zdaje się bawić tworzeniem złudzeń. W powstałym w latach 2005–2008 cyklu *Ściany pracowni* Bujnowski odwołuje się do dawnych *trompe l'oeil*. Jego iluzjonistyczne przedstawienia tytułowych ścian pracowni z przyklepionymi do niej szarą taśmą klejącą zdjęciami wpisują się w dawną tradycję „oszukiwania oka widza”, obrazów-pułapek tworzonych między innymi przez siedemnastowiecznych mistrzów tego gatunku – Flamanda Cornelisa Gijsbrechtsa oraz Holendra Samuela van Hoogstratena.

Jednocześnie Rafał Bujnowski podważa granice malarstwa, sięgając chociażby po technikę witrażu. Z kolei na wystawie w Arsenale znalazły się *Plafony* (2014). Naścienne lampy-plafony wykonane z białego szkła zostały częściowo zanurzone przez artystę w czarnej farbie. Tym samym seryjnie produkowanym przedmiotom twórca nadał status indywidualnych, jednostkowych dzieł sztuki.

W innych przypadkach Bujnowski trywializuje dawne tradycje przedstawieniowe. W *Plamach* z 2003 roku, trzech płótnach obrazujących odcie-

ski, jakie pozostawia na obrusie kubek czy filiżanka z kawą, artysta – jak zauważa Christian Boros – „[...] bez zażenowania plami sakralną tradycję tryptyku obrazowego, a zarazem, jakby mimochodem, kanonizuje to, co zwykle, marginalne”.

Gra z konwencjonalną sztuką przybiera też inne formy. W Białymstoku pokazano – i stanowi to trzeci element wystawy – obrazy z cyklu nocnych pejzaży. *Nokturn 1* oraz *Nokturn 2*, oba z 2014 roku, wydają się abstrakcjami, czarnymi prostokątami, których minimalizm zaburzą widoczne ślady pociągnięć pędzla. To, co może zostać uznane za niedoróbkę artysty, jest w rzeczywistości przemysłaną grą. Spojrzenie pod określonym kątem na płótno pozwala dostrzec zarysy pejzażu – przełom jakiejś rzeki, zbocza gór. „Malarstwo Bujnowskiego to studium potencjalności widzenia” – zauważa Adam Budak, pisząc w omawianej tu książce o cyklu *Nokturnów* z 2013 roku, przedstawiających stawy w Graboszycach. Budak wspomina również o związkach Bujnowskiego z pejzażami Whistlera. Jednak

patrząc na czarne obrazy w Arsenale, na myśl przychodzi raczej tradycja dziewiętnastowiecznego malarstwa, której korzenie tkwią w romantyzmie. Całe rzesze artystów upodobały sobie świat zmierzchu, zachodzącego słońca, półmroku, nocnych świateł, wreszcie powolnie wstającego dnia. Jedni, tak jak Caspar David Friedrich, w naturze widzieli porządek dalece wykraczający poza ład doczesny, to, co tu i teraz. Inni mierzyli się przede wszystkim z malarskimi wyzwaniem, tym, jak oddać grę świateł i cieni, zmiany odcieni barw i tak dalej.

Upodobanie dziewiętnastowiecznych malarzy do używania asfaltów w celu uzyskania głębi barw okazało się zgubne dla samych obrazów. Obserwujemy obecnie proces „pochłaniania” dzieł ówczesnych twórców przez czerni. Są one coraz mniej czytelne. Paradoksalnie upodabniają się do prac Bujnowskiego. I stają się coraz bardziej tajemnicze, nie przestając jednocześnie być sentymentalnymi widokami.

Piotr Kosiewski



Władysław Hasiór, *Król Herod*, 1970, technika mieszana: asamblaż, deska dębowa, ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie

WŁADYSŁAW HASIÓR. EUROPEJSKI RAUSCHENBERG?

MOCAK, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie
 kurator: Józef Chrobak
 14 lutego–27 kwietnia 2014

Krakowski MOCAK zorganizował pierwszą od lat monograficzną wystawę Władysława Hasióra, jednego z najbardziej cienionych i popularnych twórców doby PRL-u, potem jednak artysty

coraz bardziej zapomnianego. Na ekspozycji zaprezentowano kilkadziesiąt jego prac: rzeźby, obiekty, sztandary i asambláže. Większość dzieł pochodzi z lat 60. i 70. ubiegłego wieku – dwie

ostatnie dekady życia twórcy są tu niemal nieobecne. W MOCAK-u pokazano także fotografie autorstwa Hasióra i poświęcone mu fragmenty filmów. W oddzielnej sali znalazły się zaś

zdjęcia Wojciecha Plewińskiego, który w marcu 1962 roku odwiedził artystę w jego zakopiańskiej pracowni. Wszystko to zostało bardzo starannie i estetycznie wyeksponowane, według, dodam, dość formalnego klucza. Wystawę otwierały niewielkie obiekty przybierające często kształt *quasi*-ołtarzyków czy przydrożnych kapliczek. Następnie można było obejrzeć ogromne sztandary, wśród nich te najbardziej znane, takie jak *Sztandar Matki Boskiej* (1968) czy *Sztandar zielonej poetki* (1972). W końcu wchodziło się do dużego pomieszczenia z asamblażami, dziełami, które balansują na granicy pomiędzy malarstwem, rzeźbą i tkaniną. W MOCAK-u nie zabrakło również miejsca na przypomnienie eksperymentów artysty z pomnikami oraz akcji ze sztandarami. Zdaje się, że zaprezentowano tu wszystko, co powinno znaleźć się na tego rodzaju wystawie. A jednak odczuwa się pewien niedosyt. Owszem, po zapoznaniu się z krakowską prezentacją Hasiór wydaje się ciekawym historycznie zjawiskiem, ale czy nadal pozostaje ważnym twórcą, któremu warto poświęcić szczególną uwagę?

Pytanie takie jeszcze trzydzieści czy czterdzieści lat temu uznano by za niestosowne. Niewielu artystów cieszyło się tak wielkim uznaniem krytyków, a ponadto tłumnie przyciągało publiczność. Warto tu uważnie przyrzeć się kalendarium zamieszczonemu w katalogu wystawy – lista ekspozycji polskich i zagranicznych jest doprawdy imponująca. Trzeba też nadmienić, że w swoim czasie Hasióra uważano za nowatora: niewielu twórców z taką bezkompromisowością podważało tradycyjne wyobrażenie o rzeźbie i malarstwie; był on też artystą, który wprowadził do sztuki silny element performatywny.

Jerzy Stajuda w 1962 roku pisał na łamach „Współczesności”: „[...] Ze sztuki Hasióra zostanie niewiele więcej, niż zostaje po słynnym akto-rze”. Choć konserwatorzy pomogą w przechowaniu samych obiektów,

to w jaki sposób, zastanawiał się krytyk, „pokazać ten moment improwizacji”, tak istotny w twórczości Hasióra. Dziś, po doświadczeniach kolejnych dekad, wiemy, że jest to możliwe wyłącznie w ograniczonym zakresie. Patrząc na przykład na *Fragment bohatera* (1963), którego istotnymi elementami były piasek i palące się świece, trudno nie odnieść wrażenia, że widzimy jedynie szczątek dzieła.

Ważnym gestem okazało się sięgnięcie przez Hasióra po bezużyteczne przedmioty i wykorzystanie ich do tworzenia prac. Anna Maria Potocka – specjalnie z okazji wystawy – opracowała słownik rzeczy stosowanych przez artystę; są to na przykład: medalik, krzyż, laleczka, lew (plastikowy), róża sztuczna, kosa, nóż, gwoździe, żarówka, samolocik (plastikowa zabawka), baranek gipsowy, owieczki plastikowe, chleb... Wymienić można też, zawsze seryjnie wykonane, wyobrażenia Chrystusa, w postaci obiektów z metalu lub kartonu, oraz Matki Boskiej – to z kolei reprodukcje fragmentu ikony, średniowiecznego obrazu czy rzeźby, czasem też odpustowa figurka.

Ze wszystkich tych elementów Hasiór tworzył własny system wyobrażeń, dość koherentny. Pytany o postugiwanie się przedmiotami, często naznaczonymi silnymi konotacjami, mówił: „Przecież ten rodzaj działań istnieje od początku świata, a wynika z [...] potrzeby, by nadawać przedmiotom i rzeczom inne niż ich codzienne, utylitarne znaczenie”.

Wróćmy jednak do pytania, czy dzisiaj – poza „archiwistycznymi” powinnościami – warto sięgać po sztukę Hasióra i czy powinna zajmować się tym instytucja o określonym profilu, skupiająca się na współczesności i jej korzeniach. Po obejrzeniu wystawy i lekturze towarzyszącego jej katalogu trudno to jednoznacznie stwierdzić. Niemniej nie należy lekceważyć wysiłku MOCAK-u ani zatrzymywać się tak na pytaniach stawianych przez twórców ekspozycji, jak i przez nich

pomijanych. Jedno z takich pytań, które zresztą wywołała liczne kontrowersje, pada już w samym podtytule wystawy: „Europejski Rauschenberg?”. Zbyt łatwo porównanie to wpisuje się bowiem w myślenie o sztuce czy, szerzej, o kulturze w Polsce i sposobach jej prezentowania, w to nieustanne poszukiwanie rodzimego Rembrandta i Marcela Prousta, Pabla Picassa i Henry'ego Moore'a. „Ambicje są wysokie i zdradzają prowincjonalny sznyt” – zżymał się Karol Sienkiewicz w recenzji wystawy Władysława Hasióra opublikowanej na łamach „Dwutygodnika”.

Nieporozumienia związane z Hasiórem mają długą tradycję. Na Zachodzie uważano go za „najzdolniejszego ucznia” Roberta Rauschenberga i Andy'ego Warhola. W Polsce przeciwnie: akcentowano jego pierwszeństwo wobec tych artystów. Bożena Kowalska w swojej obszernej *Polskiej awangardzie malarzkiej 1945–1970. Szansach i mitach* pisała o nim jako o „niedostrzeżonym i niedocenionym prekursorze pop-artu światowego”.

Wyjaśnienie niezbyt szczęśliwego podtytułu ekspozycji można znaleźć w tekście Anny Marii Potockiej zamieszczonym w katalogu wystawy. „Podobieństwa językowe i – do pewnego stopnia – estetyczne, które można zauważyć w ich [Rauschenberga i Hasióra] twórczości, są całkowicie przypadkowe”, zaznacza autorka. Połączenie obu nazwisk ma więc służyć podkreśleniu różnic i odrębności, być może także zniuansowaniu patrzenia na sztukę naszego regionu, zbyt bezrefleksyjnie wpisywaną w zachodnie schematy (skądinąd interesujące mogłoby się okazać przyjrzenie się zachodniej recepcji Hasióra, temu, jakie znaczenie miały pewne, bardzo formalne podobieństwa z amerykańskim pop-artem, a jakie na przykład ówczesne zainteresowanie chociażby *art brut*). Niemniej – mimo wyjaśnień Potockiej – dla większości odbiorców przywołanie nazwiska

Rauschenberga w tytule wystawy stanowiło jedynie PR-owski chwyt.

Znacznie ciekawsze jest inne pytanie: o relacje artysty z peerelowską władzą. „Nikt już nie kręci nosem na sztukę Władysława Hasióra dlatego, że w czasie stanu wojennego stanął po złej stronie barykady” – celnie zauważa Karol Sienkiewicz w przywołanym już wcześniej tekście. Tymczasem wystawa zdaje się bronić artysty przed tą dawno minioną krytyką, co czyni po pierwsze poprzez zaprzeczenie. „Jeśli trzeba było pokazać za granicą Polskę trochę bardziej nowoczesną od krajów »obozu«, to wysyłałiśmy prace Hasióra”, wspomina Józef Tejchma, peerelowski minister kultury, cytowany przez Magdalенę Grochowską w wydanej przed dwoma laty książce *Ćwiczenia z niemożliwego*. Hasiór był oficjalnym artystą w Gierkowskiej Polsce, co nie budziło specjalnej krytyki, oraz w Polsce Jaruzelskiego, co było postrzegane znacznie gorzej. Hanna Kirchner, osoba wielce zasłużona dla twórczości artysty, tłumaczy jego polityczne zaangażowanie „naiwnością”. Przekonuje, że choć był chętnie wysyłany na Zachód przez ówczesne władze i został obdarowany własną galerią w Zakopanem, to „był ofiarą, a nie beneficjentem” (*sic!*).

Po drugie jest to obrona twórcy poprzez przemilczenie. Na wystawie nie ma nawet wzmianki o najbardziej znanym pomniku Władysława Hasióra – *Organach*, dedykowanych poległym w walce o utrwalenie władzy ludowej (obiekt wzniesiono w 1966 roku na przełęczu Snózka niedaleko Czorsztyna). Pewne informacje o tym dziele i jego zdjęcia znalazły się jedynie w katalogu. Tymczasem *Organy* – podobnie jak kilka innych pomników – to chyba najciekawsza i najbardziej aktualna część twórczości Hasióra. O nim samym zresztą też nie da opowiedzieć się w sposób interesujący, jeśli pominie się jego polityczne i społeczne uwikłania. Nie po to się to jednak czyni, by go „lustrować”, ale

po to, by zrozumieć funkcjonowanie jego twórczości w PRL-u oraz późniejsze jej zmarginalizowanie. „Władek, jako to dziecko bez korzeni, dał sobie wmówić, że gdyby nie Polska Ludowa, toby gęsi pasał” – opowiada Magdalenie Grochowskiej Anna Micińska. Ale przecież nie tylko on dostrzegał ówczesny awans społeczny mieszkańców wsi i małych miasteczek (inna sprawa, że tego typu zmiany zachodziły w całej Europie Zachodniej). „Wiedziałem, że PRL daje mi szansę, bez tych przemian społecznych nie przekroczyłbym murów liceum w Łańcucie” – mówi z kolei Grochowskiej Tejchma. Być może, pamiętając o tych okolicznościach, uda się inaczej spojrzeć na wybory dokonywane przez Hasióra i odejść od paternalistycznego traktowania go jako swego rodzaju chłopka roztropka. Można przecież przyrzeć się nie tylko temu, do czego ówczesna władza wykorzystywała Hasióra, lecz także temu, do jakich celów on wykorzystywał ją.

Cechująca jego prace „ludowość” dawała się wpisywać w rozmaite propagandowe klisze. Nie była to jednak ludowość w duchu cepeliowskim, „wyczyszczona” przez zawodowych etnografów ze wszelkich „niepożądanych” naleciałości. Jeden z najciekawszych fragmentów wystawy stanowi wybór – niestety skromny – zdjęć wykonanych przez samego Hasióra. Fotografował on różne przejawy ówczesnej, amatorskiej twórczości, między innymi to, w jaki sposób ozdabiano przydrożne kapliczki, domowe obejścia czy wnętrza domów.

Sam Hasiór bezceremonialnie łączył wzorce z przeszłości ze współczesnością, z masową produkcją przedmiotów z plastiku i popularnymi reprodukcjami. Mieszał kulturę wysoką z niską: wyobrażenia Matki Boskiej i zdjęcia modelek występują w jego pracach na równych prawach. W *Ikonie barokowej* (1966) w centrum umieścił zdjęcie kobiety, które prawdopodobnie zostało wycięte

z jakiegoś pisma, w *Sztandarze opiekuńki* (około 1974) wykorzystał twarz Madonny z Krużlowej. Jeżeli więc próbować posługiwać się terminem pop-art w kontekście twórczości Hasióra, to należy mówić o czerpaniu nie z kultury wielkomiejskiej – tak jak w przypadku USA czy Wielkiej Brytanii – lecz z kultury małomiasteczkowej i wiejskiej.

Osadzenie Hasióra w konkretnej przestrzeni pozwala także trochę inaczej spojrzeć na religijne odwołania w jego pracach. Nowosądeckczyzna, skąd się wywodził, i całe Podkarpacie to tereny o szczególnej tożsamości: bardzo konserwatywnej, z intrygującym splotem religii i poczucia narodowości, co zresztą opisał ostatnio, na przykładzie badanej od ponad wieku tamtejszej wsi, Michał Łuczewski w książce *Odwieczny naród. Polak i katolik w Żmiącej*.

Tylko jak pogodzić tradycyjną ludową religijność, znaną dobrze Hasiórowi, z jego wyłamującymi się z katolickiej ortodoksji pracami? Owszem, w ludowej twórczości można znaleźć przedstawienia mocno kontrowersyjne i niemieszczące się w oficjalnie usankcjonowanej przez Kościół ikonografii, niemniej działania artysty często przekraczają i te granice. Przy czym religia stanowi dla niego stały punkt odniesienia, poczynając od wykonanych w młodości stacji drogi krzyżowej, a kończąc na realizacjach pomnikowych takich jak *Golgota* w Montevideo (1969) czy *Płonąca Pieta* w Kopenhadze (1972). Trzeba tu także wspomnieć o sztandarach oraz o organizowanych przez niego procesjach, nawiązujących do uroczystości Bożego Ciała.

Patrząc na niektóre dzieła Hasióra, można zastanawiać się, jak w latach 60. i 70. ubiegłego wieku można było tworzyć w przestrzeni publicznej projekty przekraczające wiele nie tylko ówczesnych, lecz także i dzisiejszych norm. Jak na przykład bez większych sprzeciwów czy protestów mogła odbyć się procesja jego obrazów

podczas Święta Kwitnącej Jabłoni w Łącku nad Dunajcem wiosną 1973 roku? Oczywiście zdarzało się, że prace Hasiora budziły kontrowersje, niemniej nie sposób porównać owe sytuacje z tym, co działo się w naszych galeriach na przełomie XX wieku. Wsparcie ówczesnych władz nie stanowi tu chyba dostatecznego wyjaśnienia.

Uderzające jest także okrucieństwo obecne w twórczości artysty, obrazy przemocy i śmierci. Jego *Niobe* z 1961 roku, której nie zaprezentowano na wystawie w MOCAK-u, to jedno z najbardziej przejmujących przedstawień umierania w sztuce polskiej. Projekty Hasiora sytuują się w samym centrum polskiego uniwersum, by wymienić tu choćby pokazane w Krakowie *Monte Cassino* (1963–1964). W wielkim, starym balonie do wina artysta umieścił dłoń przebitą nożem, w dramatycznym skurczu, dłoń ta wygląda, jakby była zakonserwowana, przypomina jakiś anatomiczny preparat.

Wreszcie pewien kontekst dla prac Hasiora może stanowić tak zwana proza chłopska, jeden z fenomenów lat 60. i 70. XX wieku. Mam tu na myśli przede wszystkim twórczość Wiesława Myśliwskiego czy Mariana Pilota (łączy ich wspólnota pokoleniowa: Hasiór urodził się w 1928 roku, Myśliwski w 1932 roku, a Pilot w 1936 roku), która początkowo była wysoko ceniona, później zaś została nieco zepchnięta na margines.

Traumatyczne doświadczenia wojny, religia, ciało i problem wizerunku (kolejny temat obecny u Hasiora) to zagadnienia pojawiające się w rodzimej sztuce w ciągu ostatnich dziesięcioleci. Dlaczego zatem prace Hasiora znalazły się na tak dalekim marginesie? Anatemą nałożona na artystę w latach 80. XX wieku nie jest chyba wystarczającym powodem. Być może Karol Sienkiewicz ma rację, pisząc, że twórczość ta stała się obecnie jedynie muzealnym zabytkiem. Można jednak postawić



Władysław Hasiór, *Korona barokowa*, przed 1968, assemblaż, ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu

też inną, dość ryzykowną tezę: Hasiór po prostu nie zmieścił się ani w szlacheckim, ani w inteligenckim wzorcu kultury przywracanych w Trzeciej Rzeczypospolitej, nie wpasował się również w dominujący model sztuki dwóch ostatnich dekad, która mówiła wiele o emancypacji, ale niekoniecznie o wykluczonych ekonomicznie czy cywilizacyjnie.

Pytania o miejsce chłopskiej tradycji i samego ludu w naszej kulturze oraz o to, czy nadal jesteśmy społeczeństwem feudalnym – po książkach Jana Sowy oraz Andrzeja Ledera – stały się obecnie jednym z podstawowych zagadnień polskiej debaty. Może zatem warto inaczej spojrzeć na twórczość Władysława Hasióra?

Tyle że wystawa w MOCAK-u wcale nie ułatwiła nam tego zadania.

Piotr Kosiewski



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

László Fehér - Roman Lipski, 12.09.2014-19.10.2014

Wojciech Wilczyk, *Święta Wojna*, 24.10.2014-07.12.2014

ATLAS SZTUKI

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



MICHAŁ BUDNY, MIRA

galeria SVIT, Praga
25 kwietnia–31 maja 2014

Mira to druga wystawa polskiego artysty Michała Budnego przygotowana we współpracy z praską galerią SVIT. Pierwszą stanowiła „bezimien-na” ekspozycja zatytułowana *Michał Budny* pokazana w 2011 roku, która opierała się na formie „niewidzialnej wystawy”, gry autora z przestrzenią i złudzeniem niematerialności.

Aktualna prezentacja twórcy już poprzez sam swój tytuł – kobiece imię – również odwołuje się do czegoś osobistego, w tym przypadku jednak ta intymność dotyczy nie tylko przestrzeni, lecz także człowieka lub istoty. Pytanie o to, kim lub czym jest *Mira*, pozostaje bez odpowiedzi. Niemniej proces wytwarzania i uświadamiania

sobie relacji między obiektami, rozczłonkowania przestrzeni i naszego własnego ruchu w niej pobudza chęć dowiedzenia się czegoś o tym tajemniczym słowie. Fakt, że *Mira* stanowi jedyny wyraz (tekst), z jakim spotykamy się w ramach ekspozycji, wzmacnia to poczucie jeszcze bardziej. Przemawiają do nas wyłącznie obiekty i przestrzeń,

okupowana, formowana czy naruszana przez te objekty, oraz być może także nieobecna postać, dla której owa przestrzeń została zainscenizowana.

Formalna strona twórczości Michała Budnego, z charakterystycznym dla niej tak dużym naciskiem położonym na materiał i jego obróbkę, praktycznie odmawia obecności jakiegokolwiek wyraźnego elementu narracji. Praca z powszechnie dostępnym, zwyczajnym tworzywem i pewne formy typowej dla projektów Budnego „pudełkowej estetyki” sprawiają jednak, że jego dzieła w kontekście codzienności są wyjątkowo obecne i paradoksalnie właśnie poprzez swój materiał pobudzają do interpretacji. We wcześniejszych pracach twórca sam bardzo jasno wyznaczał kierunek odczytań poprzez nacisk kładziony na nazwy projektów, których przekaz stanowił istotną część zrozumienia dzieła i problemu materialności, kluczowego dla Budnego. Ten moment można uznać za zasadniczy w twórczości artysty – jego prace nie są reprezentacją ani odbiciem elementów z jego otoczenia, lecz iluzyjną materializacją wszechobecnego zewnątrz, które w jego projektach funkcjonuje na zasadzie częściowej dekonstrukcji i spłaszczenia, a także pracy z wybranym zestawem jego podstawowych elementów, ewentualnie z ich całkowicie zamierzoną nieobecnością.

Stosunek zewnątrz wobec dzieła jest w nowszej twórczości Budnego dalej abstrahowany. Artysta kieruje uwagę na osobisty oraz sceniczny wymiar instalacji, która zamiast odwoływać się do sytuacji stwarza je. Intymność jednak nie leży w formalnym wymiarze obiektów (tak jak we wcześniejszych pracach artysty), tylko materializuje się w fizycznym doświadczeniu i interakcji z tymi obiektami. Przykładem takiego działania w ramach omawianej wystawy jest monumentalna, zakrzywiona płaszczyzna – szary panel *Untitled (Air)* (2010), przypominający swym

kształtem i dominującą pozycją w przestrzeni jeden ze stalowych kołosów Richarda Serry. Podobieństwo tkwi jednak wyłącznie w kształcie i usytuowaniu. Podczas gdy w przypadku monumentalnych dzieł Serry industrialny materiał, stal, oddziałuje na widza w formie napięcia pomiędzy fizyczną obecnością obiektu a jego własnym zagrożeniem, często graniczącym z poczuciem ludzkiej nieistotności, płaszczyzna Budnego oparta jest na całkowicie przeciwnych emocjach. Chodzi tu o poczucie specyficznego bezpieczeństwa, wyodrębnienia, a także o możliwość osobistej konfrontacji, o moment poznania samego siebie i nazwania szarych stref własnej osobowości. Gładka powierzchnia, wychwytyjąc w swojej łaskawej niedoskonałości wyraźny ruch wałeczków od górnej ku dolnej krawędzi, w wielu aspektach czyni dzieło bardziej ludzkim. Tym samym raczej niż kwestie monumentalności i nieuchwytności porusza zagadnienia czegoś bliższego, bardziej osobistego i dobrze znajomego.

Podobna zasada powtórzona została w pierwszej sali wystawy, gdzie w rogu pomieszczenia zainstalowano niewielki półokrąg. Z daleka wydaje się, że chodzi o rzeźbę, z bliska jednak okazuje się, że do przestrzeni wyznaczonej przez ten obiekt można wejść. Ciało pozostaje w obszarze galerii, ale jego górną część, to znaczy głowę i ramiona, opina drewniany półokrąg, na którego wewnętrznej stronie znajduje się wielobarwna pianka, materiał izolacyjny. Gęstość kolorowych fragmentów pianki, całkowicie absorbujących uwagę, nie tylko stanowi efektowną dekorację, lecz także jest elementem o określonej funkcji: ma oddziaływać na wzrok i wywoływać wrażenie podobne do patrzenia z bliska na ziarniste szumy ekranu telewizyjnego. W ten sposób stajemy się częścią skonstruowanej przestrzeni, a jednocześnie cały czas istniejemy na zewnątrz, skąd w rzeczywistości nigdy

nie wystąpiliśmy. Granice się zacieśniają. Człowiek nigdy nie jest jedynie wewnątrz ani na zewnątrz, tak samo jak przedmiot sztuki jest zawsze częścią większej całości – otaczającego świata, którego wydarzenia i ich ruch bezpośrednio wpływają na warstwy znaczeniowe dzieła.

Abstrakcyjno-minimalistyczny charakter *Miry* narusza instalacja złożona z dwóch realnych przedmiotów, książki oraz swetra, umieszczonych na odwróconym cokole galeryjnym (*Słownik*, 2014). Dodatkowo pierwszy z nich poniekąd przypomina nam o całkowitej nieobecności tekstu na wystawie. Omawianą instalację tworzą rzeczy osobiste, co ponownie przywołuje problem intymności. Wskazuje na to również usytuowanie obu przedmiotów – książka wsadzona jest do środka złożonego męskiego swetra z guzikami. Z drugiej strony jednak można kombinację obu obiektów, a zwłaszcza ich prezentację odbierać jako sugestię wystawienia na sprzedaż artykułu konfekcji męskiej. Książka stanowi tu tylko przedmiot, płaskie wypełnienie swetra. Świadczy o tym także odwrócony cokół, który wprawdzie dodaje dziełu humoru i pewnej lekkości, ale jednocześnie otwiera też dalsze możliwości odczytania pracy, związane z samą przestrzenią galerii i zasadami, na jakich często opiera się działanie tego typu instytucji – „płaskiej” prezentacji artykułów estetycznych na nieskończonej liczbie białych cokołów.

Ponownie na pierwszy plan wysuwa się tutaj zagadnienie krytyki funkcjonowania sztuki. Kwestia, która w przypadku Michała Budnego nie opiera się na racjonalnej decyzji czy usiłowaniu naruszenia gładkiego działania systemów artystycznych, przez niego samego zresztą unikanych. Chodzi tu raczej o pewną formę wesołej autocenzury związanej z potrzebą stworzenia w kontekście wystawy swojej własnej opozycji, która narusza poczucie formalnej

uniwersalności, jak również zapo-
biega wrażeniu, że poszczególne
płaszczyzny aż nadto dobrze się
uzupełniają.

Moment zwątpienia jest charakte-
rystycznym elementem prac Budne-
go, nie dziwi więc, że spotykamy się
z nim także w ramach tej wystawy.
Czy jednak nie w nazbyt dużej mie-
rze? Stopniowy proces abstrahowa-
nia i redukcji, przez który przeszła
twórczość autora w ciągu ostatnich
lat, przynosi zmiany w pojęciu instal-
acyjnym. Coraz więcej jego dzieł
przypomina inscenizację teatralną,
co sprawia, że akcent jego projektów
naturalnie przesuwają się w stronę
mnogości stosunków między objek-
tami, zmienia się również rola same-
go widza – z obserwatora staje się
cichym aktorem. Niemniej powstaje
pytanie, czy krok poczyniony przez
artystę w tej wystawie nie jest ob-
ciążony nadmiarem możliwych zna-
czeń i czy w efekcie nie okazuje się
krokiem niepewnym. Istnieje bowiem
zagrożenie, że poszczególne dzieła,
obiekty osobistych mikrowydarzeń,
mogą zostać sprowadzone do gry
formalnej, której skutkiem staną się
wprawdzie piękne, dyskretne i realne
obiekty, ale niestety do ich głębsze-
go sensu, my jako odbiorcy, nie bę-
dziemy mieć dostępu.

Markéta Stará



Pauline Boty w trakcie malowania obrazu
Derek Marlowe with Ukronn Ladies,
fot. Michael Seymour; dzięki uprzejmości:
Muzeum Sztuki w Łodzi

PAULINE BOTY I POP-ART

Muzeum Sztuki, Łódź
kuratorki: Sue Tate, Maria Morzuch
14 marca–18 maja 2014

Czy tylko ja odnoszę wrażenie, że
wystawa Pauline Boty przeszła bez
większego echa? Pierwsza (i jedyna)
dama brytyjskiego pop-artu zawiatała
do Polski, ale nie wydaje mi się, żeby
kogokolwiek szczególnie to zaintere-
sowało. Może przyczyniła się do tego
zła promocja wydarzenia, ale na pew-
no – sama formuła wystawy, niezbyt
szczególnie pociągająca i w zasadzie
sztampowa.

Boty oczywiście nie odwiedziła Pol-
ski po raz pierwszy, wypadaloby ra-
czej powiedzieć, że jest u nas stałą
rezydentką. Jej obraz *Moja książka do
kolorowania* (1963), ofiarowany przez
londyńską galerię Mateusza Grabow-
skiego, znajduje się w kolekcji łódzkie-
go muzeum od 1975 roku. Prace Boty
zostały także pokazane w 2009 roku
na wystawie *Niezgrabne przedmioty*
w Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Jest
ona również bohaterką i ulubienicą
Pauliny Ołowskiej, jednej z naszych
czołowych artystek-feministek. Pewna
praca nad twórczością Boty została już
w Polsce wykonana, pojawia się więc
pytanie, co nowego wystawa w Łodzi
mogła powiedzieć polskiej publiczno-
ści o artystce.

Sprawująca kuratelę nad wystawą
Sue Tate najprawdopodobniej nie

wzięła tego problemu pod uwagę.
Do Łodzi przywoziła prace z kolekcji
Wolverhampton Art Gallery, gdzie
rok temu odbyła się pierwsza re-
trospektywa Pauline Boty. W Łodzi
pokazano stosunkowo skromny wy-
bór prac artystki, uzupełniony sporą
liczbą prac innych artystów z kręgu
brytyjskiego pop-artu. Część z nich
– jak na przykład Peter Blake – była
znajomymi Boty, można więc uznać,
że było to rozwiązanie naświetlające
historyczny kontekst funkcjonowania
artystki w Londynie lat 60. Szkoda
jednak, że na historycznej perspekty-
wie i promocji zbiorów Wolverhamp-
ton skończyła się inwencja Sue Tate
i towarzyszącej jej Marii Morzuch.
Stąd wrażenie, że wystawa została
nie tyle przemyślana, ile odbębni-
ona. Powstałe przy jej okazji teksty na-
szych krytyków przyjęły z kolei formę
pośmiertnych notek biograficznych
Boty i jakoś nie prowokują, żeby fak-
tycznie krytycznie przemyśleć doro-
bek artystki.

Szkoda, tym bardziej, że prace Boty
rzeczywiście mogą prowokować.
Jako jedyna przedstawicielka sztuki
pop z Wielkiej Brytanii Boty jest
obecnie celebrowana przez badacz-
ki feministyczne, podkreśla się także

prekursorski charakter jej prac. Artystka posługiwała się językiem pop-artu, ale za jego pomocą obrazowała swoją emocjonalność i komentowała otaczającą ją rzeczywistość. Zwykle więc przy opisach sztuki Boty akcentuje się emancypacyjny aspekt jej prac. Mnie jednak nie wydaje się zawsze aż tak oczywisty i nawet jeśli artystka miała ambicje krytyczne, udawało się jej realizować je ze zmiennym powodzeniem.

Centralnym punktem wystawy zdają się dwa obrazy Boty, przedstawiające jej ulubioną gwiazdę popkultury, Marilyn Monroe. Artystka była do niej niezwykle podobna z wyglądu, można więc dopatrywać się w tych pracach pierwiastka autobiograficznej narracji. Obraz *The Only Blonde in the World* jest uznawany za pierwsze w pełni dojrzałe, popartowe dzieło Boty. Widać na nim postać Monroe, przemalowaną ze zdjęcia w czasopiśmie „Life”. Dopowiedzeniem tej sytuacji jest obraz *Pokoloruj jej odejście* z 1962 roku, namalowany na wieść o śmierci Marilyn. Gwiazda filmowa została tu przedstawiona na tle róż i z kuszącym uśmiechem na twarzy. Tytuł pracy wynika najprawdopodobniej z prostego faktu, że artystka przemalowywała wizerunki Marilyn z czarno-białych fotosów, więc dosłownie „kolorowała” aktorkę. Motyw kolorowanki pojawia się także we wspomnianym już obrazie *Moja książka do kolorowania* – najwyraźniej nawiązywanie to tej skądinąd dziecięcej zabawy było ważnym elementem jej strategii.

Dopowiedzeniem tego wątku wystawy były gabloty z archiwalnymi materiałami prasowymi, w których znajdowały się wywiady z Boty i jej zdjęcia. Artystka była wykształconą i czytaną osobą, ale w mediach tego czasu przedstawiano ją w bardzo stereotypowy sposób – jako ślicznotkę, młodą, seksowną gwiazdkę, która „też” maluje. Jej działalność była spychana na dalszy plan i traktowana po macoszemu. Można by powiedzieć:

„No cóż, takie to były lata, niełatwe dla kobiet”. Z drugiej strony jednak nie sposób nie zauważyć, że sama Pauline kreowała się na seksowną dziewczynkę, która nie maluje, tylko koloruje, bezkrytycznie wzdycha do gwiazd popu i utożsamia się z nimi. Z jej wypowiedzi udzielonych prasie wyraźnie wylania się postać wyzwolonej i inteligentnej kobiety, więc niewykluczone, że ta infantyliczacja była rodzajem przewrotnej gry. Tutaj jednak pojawia się kolejne pytanie – na ile uświadomionej i właściwie jakim celom służącej. Szkoda, że na wystawie nie pokazano większej liczby zdjęć Boty, na których pozuje na tle swoich obrazów. One właśnie uświadamiają narcystyczny charakter jej działań. Artystka, wzorując się zapewne na samym Andym Warholu, starała się pozować na gwiazdę, albo też po prostu... być nią, tak jak jej ukochana Marilyn Monroe. Tylko na ile było to działanie mające na celu emancypację, a na ile wpiśnięcie się w marketingowe strategie tamtych czasów? Na jednym z bardziej znanych zdjęć Boty stoi obok swojego obrazu, na którym widać kobietę zdejmującą koszulkę. Uśmiechnięta zawadiacko artystka powtarza ten gest i prezentuje nagi brzuch. Zdjęcie później zostało wykorzystane przez jeden z magazynów dla mężczyzn. Opublikowano w nim jednak zdjęcie samej Boty, bez tła z obrazem, po prostu jako wizerunek pornograficzny. Coś więc w feministycznej (?) grze artystki poszło nie tak. Najwyraźniej na krytycznie roznegligiowaną Boty świat jeszcze nie był gotowy...

Jeśli nie feministyczna, to jaka właściwie była sztuka Pauline Boty? Pamiętajmy, że moment, w którym żyje i tworzy artystka, to jeszcze nie czasy drugiej fali feminizmu. Jednak w Anglii – a może raczej w tym konkretnie środowisku artystycznym, w jakim obracała się Pauline – panuje już spora swoboda obyczajów. Młoda kobieta nie musi być cnotliwą

dziewicą, może bardziej cieszyć się życiem, być sexy, a nawet przekląć na głos. Brzydkie słowo – „fuck” – znajduje się zresztą na jednym z obrazów Boty, pokazanych w Łodzi. Wypowiada je dziewczyna w fajnych, przeciwsłonecznych okularach, za jej plecami rozkwita ogromna róża, a nad głową pojawia się hasło z programu telewizyjnego z lat 60., które tutaj można interpretować jako odliczanie do zbliżającego się orgazmu. Prace Boty są na pewno dokumentem zmieniającej się obyczajowości. Na tych zmianach korzystają także kobiety, ale to ciągle nie jest ta rewolucja, która dawałaby im równouprawnienie. Niby mogą więcej, ale w popkulturze nadal są jedynie pionkami, co też znalazło swoje odzwierciedlenie w sztuce Boty. A przynajmniej widać to w takich pracach jak *Portret Dereka Marlowe'a* z nieznanymi damami czy obrazach z serii *It's a Man's World*, w których kobiety funkcjonują jako obiekty pożądania lub są bohaterkami drugiego planu, przedstawionymi w karykaturalny sposób i wpatrzonymi żałośnie w pewnego siebie przystojniaka.

W grze, którą prowadziły wtedy kobiety, w tym Pauline Boty, mógł wygrać tylko mężczyzna. I to jest chyba wniosek, jaki najdobitniej nasuwa się po obejrzeniu wystawy w Łodzi. Zestawienie obrazów artystki z pracami jej kolegów zdaje się to potwierdzać. Pokazywane na wystawie rysunki Allena Jonesa są do bólu seksistowskie, a skonfrontowane z nimi dziewczęce „kolorowanki” Boty wypadają słabo i naiwnie. Artystka mogła, co prawda, cieszyć się z odzyskanej seksualności i ją demonstrować, ale chcąc nie chcąc stała się ofiarą mainstreamowego, maskulinistycznego dyskursu. Nawet jeśli mówiła własnym głosem, była dziewczyną siedzącą na burgerze.

Karolina Plinta

JAKUB JULIAN ZIÓŁKOWSKI, *IMAGOREA*

BWA Zielona Góra

koncepcja architektury wystawy: Andreas Angelidakis

współpraca: Bartłomiej Dobroczyński

16 maja–9 czerwca 2014

W zielonogórskim BWA mieliśmy ostatnio okazję oglądać wystawę *Imagorea* Jakuba Juliana Ziółkowskiego, który obecnie jest jednym z najważniejszych polskich malarzy, docenionym także na świecie. Określa się go często mianem „neoadrealisty” czy po prostu surrealisty, legitymizującego się dobrą techniką i rozległą, eklektyczną, a zarazem oryginalną imaginacją. Być może trafnie oddaje tę perspektywę upraszczające stwierdzenie, zgodnie z którym Jakub Julian Ziółkowski przywraca sztuce wyobraźnię po latach zmęczenia popbanalizmem, podobnie jak Wilhelm Sasnal przywrócił jej konkret codzienności po latach zmęczenia sztuką krytyczną. Tak prawdopodobnie zapamięta ten moment historia sztuki.

Rzeczywiście, takie obrazy Ziółkowskiego jak *Wielka bitwa pod stołem* (2006), *Oesophagus* (2008) czy *Bestiarium* (2013) mogą robić wrażenie. Są bardzo złożone, przemyślane i dokładnie wypracowane, a przy tym cechuje je spory walor dekoracyjny. Cieszą oko, które z zainteresowaniem patrzy na płótno, nie mogąc nasycić się kolejnymi wątkami. Na ile jednak eklektyzm tych prac jest twórczy i inspirujący, to już sprawa sporna. Takie dyskusje zresztą się toczą. Nie brakuje głosów krytycznych (na przykład Doroty Jareckiej), które podkreślają w pracach prezentowanego artysty deficyt sensu, wtórność, koniunkturalność, przewidywalność oraz manierę. Nie ukrywam, że owe krytyczne opinie – szkoda, że rzadko wyrażane publicznie – są mi bliskie. Z pracami Ziółkowskiego nie mam problemu, kiedy traktuję je jako ilustracje. Rzecz w tym, że narracja

towarzysząca sztuce malarza z Zamościa uczynić chce z niego poważnego ponowoczesnego surrealistę.

W Zielonej Górze możemy zapoznać się z dotąd nieprezentowanymi pracami Ziółkowskiego. Wszystkie obrazy pochodzą z ostatnich dwunastu miesięcy. Ekspozycja została starannie przygotowana według projektu greckiego architekta Andreeasa Angelidakisa. Widz ogląda prace bardzo gęsto rozmieszczone na wewnętrznej stronie drewnianej konstrukcji w formie kwadratowego pokoju z dwoma wejściami/wyjściami (obiekt ten znacznie pomniejsza salę wystawową). Dołączona do prezentacji mapa z dokładnym schematem całości, zawierająca precyzyjną numerację obrazów, sugeruje, że mamy do czynienia z czymś więcej niż z „zaprzeczeniem modernistycznego kanonu ekspozycyjnego”, jak ujął to Wojciech Kozłowski.

Wystawie towarzyszy erudycyjny, a zarazem potoczny tekst Bartłomieja Dobroczyńskiego. Mnogość i szerokość zawartych w nim asocjacji, odniesień, nawiązań, tropów i kontekstów jest godna podziwu. Zastanawiam się tylko, jaki charakter względem płócien Ziółkowskiego ma ten szkic i ile tak naprawdę, poza formą, ma z nimi wspólnego. Na szczęście, jak czytamy, „[...] wszystko, co ktokolwiek, kiedykolwiek napisał o obrazach JJZ, może być prawdą”. Idąc tym tropem, Dobroczyński napompuje prace sensem, a odbiorcę przekonuje, co czuć powinien i w zasadzie co czuć musi. *Everything goes*. Lepiej więc zapoznać się z owym tekstem po obejrzeniu ekspozycji, w domu przy kawie, a potem ewentualnie wrócić na wystawę

i popatrzeć na wszystko jeszcze raz, już przez trochę inne okulary.

Co właściwie dostajemy od Ziółkowskiego w Zielonej Górze? Na pierwszy rzut oka po prostu sporą liczbę stłoczonych na małej powierzchni obrazów. Artysta w dużej mierze odchodzi w nich od charakterystycznej dla siebie szczegółowości, dekoracyjności oraz ilustracyjności. Pokazane obrazy są zdecydowanie prostsze w formie, z mniejszą liczbą elementów składowych i detali, są bardziej „prymitywne” i surowe, utrzymane w wyblakłej kolorystyce, w znanej z tradycji surrealistycznej i często krytykowanej mdłej, realistycznej manierze. Nie ma tu już setek szczegółów, bujnej przyrody ani soczystych barw, a z silnych dotychczas inspiracji pracami Philipa Gustona pozostał jedynie papieros. Znaleźć można za to hybrydalne istoty, powyginane ciała, oczy, zwisające członki, zmultiplikowane piersi, walające się wnętrzności, wypełnione waginy, czaszki, odcięte głowy i inne tego typu rzeczy. A wszystko to podane jest w kontekście różnych artystycznych odniesień i religijnych symboli.

Szybko zauważamy, że charakterystyczne dla dotychczasowych prac artysty bujność, wieloelementowość i złożoność są tutaj cechami nie tyle poszczególnych płócien, ile całej ekspozycji. *Imagorea* jawi się jako jeden ogromny obraz, złożony z otaczających odbiorcę stu dziewięćdziesięciu sześciu mniejszych prac, który określić można jako swoistą panoramę podświadomości. *Imagorea* to piwnica duszy, pomieszczenie, gdzie ego bywa wyłącznie w nocy. Wchłania, odbiera powietrze, onieśmiela, oszalała, obezwładnia i rzuca na kolana,

o czym zresztą próbuje nas przekonać w swoim tekście Dobroczyński.

Moim zdaniem obrazy Ziółkowskiego nie są ani przerażające, ani gorszące, ani obsesyjne, ani perwersyjne. Oczywiście w ramach ogólnej kultury wizualnej – ze względu na zawartą w nich erotykę (pornografię?) – mogą być tak traktowane, ale już nie w obrębie osobistego przeżycia, a tym bardziej nie w obszarze sztuki i recepcji galeryjnej. Dlaczego to wszystko nie szokuje? Może w wyniku tego, że wrażenie działania intuicji, spontanicznego gestu i docierania do psychologicznej prawdy Ziółkowski obramowuje malarską manierą, historycznym dystansem, autoironią i żartem. Trudno to połączyć i w tym przypadku to się artyście nie udaje.

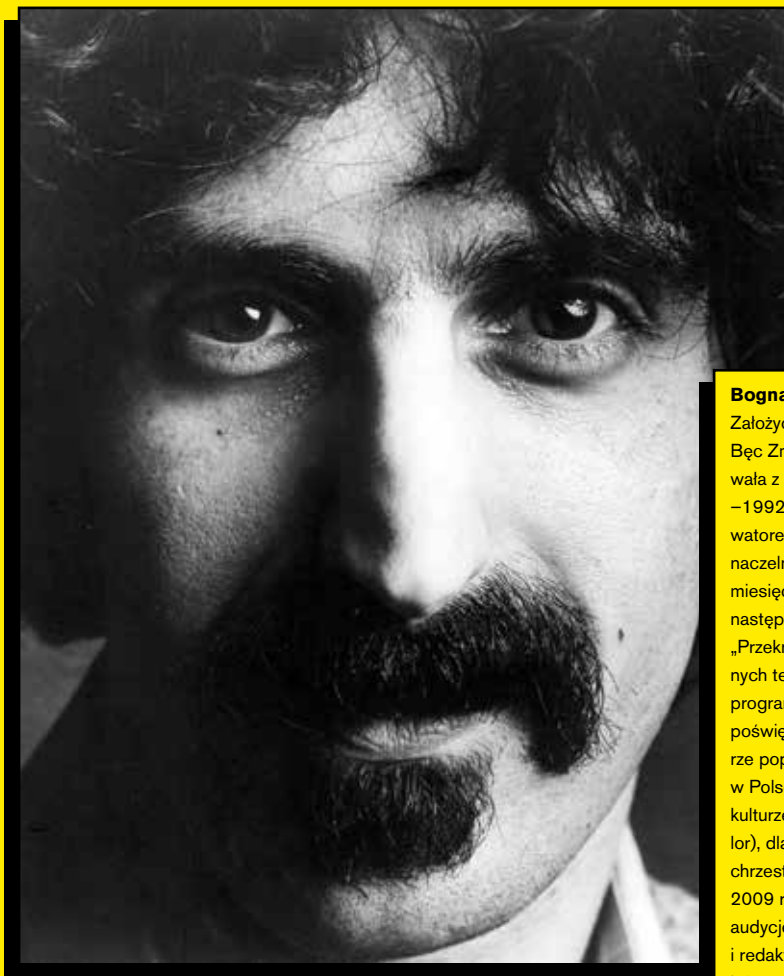
Dystans, jak wiadomo, ma spory potencjał poznawczy i Ziółkowski stara się to wykorzystać. Artysta prowadzi nas przez mnogość wielorakich odniesień: od artystycznych poprzez religijne aż do osobistych. Jeśli ktoś chce dać się im ponieść i posiada odpowiednią wiedzę z zakresu historii sztuki i ogólnej kultury, to może mieć sporo zabawy. Znaleźć tu można bowiem nawiązania do Freudowskiej koncepcji seksualności i Jungowskiej teorii zbiorowej nieświadomości, do Witkacego i ekspresjonistów niemieckich, do Salvadora Dalego, Roberta Matty, André Massona, René Magritte'a, jak również do starszych

mistrzów, w tym Jamesa Ensora, Paula Gauguina, może też Francisca Goi. Warto zwrócić także uwagę na całkiem sporą liczbę ironicznych autoportretów, w których Freudowska koncepcja lęku przed kastracją pomaga Ziółkowskiemu wyrazić strach przed niesprawnością artystyczną. To zapewne tylko część możliwych odniesień i skojarzeń.

Po co jednak to wszystko? Czy rzeczywiście żyjemy obecnie w najlepszym z możliwych światów i mroczna podświadomość stanowi tylko skansen mitów, archetypów, wzorów i klisz kulturowych? Wiemy już przecież, że koniec historii jest niemożliwym do spełnienia, utopijnym postulatem, a szczęścia, choć je proklamowano, zapomniano zadekretować. Jestem przekonany, że nasza podświadomość, tak indywidualna, jak i zbiorowa, nigdy nie miała na ten temat innego zdania. Gdzie się więc podziały u Ziółkowskiego wszystkie te napięcia, konflikty i neurozy współczesnego człowieka, o których czytamy u psychologów społecznych i kulturoznawców? To prawda, że obecne czasy zachęcają do zabawy w dystans. Lubimy tę zabawę i potrafimy ją dobrze uzasadnić, ale czy równie sprawnie wskazujemy moment, kiedy przeradza się ona w kolejną formę wyparcia? Dystans i ironia, jeśli nie zostaną w porę zniesione, nie konfrontują z lękami, a co najwyżej je osławiają.

W tym kontekście oddzielanie surrealizmu od codziennych realiów i określanie Ziółkowskiego oraz podobnych mu współczesnych artystów mianem „zmęczonych rzeczywistością” jest mylące i brzmi jak eufemizm ukrywający deficyt sensu. Piszę „mylące”, ponieważ to właśnie podświadomość, z której ów nurt chce czerpać, zakotwicza w świecie i stanowi papierek lakmusowy tego, co realne. Bez takiego odesłania mamy do czynienia tylko ze zbiorem formalnych patentów. Świetnie rozumieli to twórcy dwudziestowiecznego surrealizmu, traktujący, za André Bretonem, swoją sztukę jako narzędzie zmiany rzeczywistości. Dlatego też ówczesny surrealizm, który sięgał naprawdę tak głęboko, jak obiecywał, nie potrzebował chować się za zewnętrznymi odniesieniami i zbiorem trików, a dystans i ironię odrzucał zaraz po zejściu do piwnicy niczym drabinę. Z tych powodów, pomijając sprawy formalne i kwestie estetycznego gustu, uważam prace Jakuba Juliana Ziółkowskiego za obrazy, które niczego do życia i sztuki nie wnoszą.

Łukasz Musielak



FRANK ZAPPA

Bogna Świątkowska

Założycielka Fundacji Nowej Kultury Bęc Zmiana, kuratorka. Współpracowała z czasopismem „bruLion” (1991–1992), „Życiem Warszawy” i „Obserwatorem Kultury”. Od 1998 roku była naczelna pierwszego popkulturalnego miesięcznika „Machina” (do 2001), następnie wicenaczelną tygodnika „Przekrój” (2003). Jest autorką licznych tekstów, wywiadów, reportaży, programów radiowych i telewizyjnych poświęconych współczesnej kulturze popularnej. Prowadziła pierwsze w Polsce audycje radiowe poświęcone kulturze hip-hopu (m.in. w Radiu Kolor), dlatego jest określana jako „matka chrzestna polskiego hip-hopu”. Od 2009 roku prowadzi w radiu Roxy FM audycję *Walki uliczne*. Założycielka i redaktorka naczelna ogólnopolskiego informatora kulturalnego „Notes Na 6 Tygodni”, wydawanego przez Fundację Bęc Zmiana od 2003 roku.

1. **BÉLA BARTÓK, ZAMEK SINOBRODEGO, 1911**
2. **FRANK ZAPPA, SLEEP DIRT, 1979**
3. **PAX ISRAELIANA. ISARELI MODERNISM INDEX 1948–1977, PUBLIC SCHOOL + ISRAEL ARCHITECTURE ARCHIVE, 2014**
4. **TOURISTS LIKE US. CRITICAL TOURISM AND CONTEMPORARY ART, RED. FEDERICA MARTINI, VYTAUTAS MICHELKEVICIUS, 2013**
5. **ZAWÓD REPORTER, MICHELANGELO ANTONIONI, 1975**
6. **RYSZARD KAPUŚCIŃSKI, JESZCZE DZIEŃ ŻYCIA, 1976**
7. **„NOTES.NA.6.TYGODNI” – WSZYSTKO**
8. **MISTER D., SPOŁECZEŃSTWO JEST NIEMIŁE, 2014**
9. **WALTER GROPIUS, PEŁNIA ARCHITEKTURY, ZBIÓR TEKSTÓW Z LAT 1937–1952**
10. **HENRY DAVID THOREAU, SZTUKA CHODZENIA, 1861**