

SZUM NR 7  
25,00 PLN (W TYM 5% VAT)  
ZIMA 2014-WIOSNA 2015  
ISSN 2300-3391

# SZUM

SZTUKA

POLSKA

W

ROZSZERZONYM

POLU



## ALFABET MŁODYCH

CRICOTEKA  
LESZEK KNAFLEWSKI  
ŁUKASZ JASTRUBCZAK  
ANETA GRZESZYKOWSKA

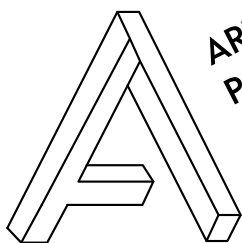




# PAWILON SZTUKI ERGO HESTII

ul. Kostrzewskiego 1, Warszawa  
wt - pt 11:00 17:00

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



ARTYSTYCZNA  
PODRÓŻ  
HESTII

**ERGO**  
HESTIA®

instalacja dźwiękowa  
**RAFAŁA ZAPAŁY**

w ramach programu  
**REZYDENCJI W REZYDENCJI**  
2014 w Centrum Kultury ZAMEK



S E N S O R I U M

Przestrzeń dźwiękowa,  
którą sterujesz za pomocą mózgu

zapisy na: [www.sensorium.poznan.pl](http://www.sensorium.poznan.pl)

miejsce: Wieża Zegarowa Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu [www.ckzamek.pl](http://www.ckzamek.pl) wstęp wolny /

ANTJE MAJEWSKI  
PAWEŁ FREISLER  
FUNDACJA TRANSFORMACJA

17.10.2014  
—11.01.2015

GOŚCINNIE: JIMMY DURMHAM,  
MIEJSKIE DARCIE PIERZA,  
GRZEGORZ HODUN, KOOPERATYWA  
SPOŻYWCZA W ŁODZI, AGNIESZKA  
POLSKA, PIOTR ŻYCIENSKI

KURATORKI: ALEKSANDRA JACH,  
JOANNA SOKOŁOWSKA

MIEJSCA: MS1, MIASTO

**ms**  
Muzeum Sztuki

**JABŁKO. INTRODUKCJA.  
(CIĄGLE I CIĄGLE OD NOWA)**



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

PATRONAT HONOROWY:  
MARSZAŁEK WOJEWÓDZTWA  
ŁÓDZKIEGO, WYTOŁD STĘPIEN  
PREZYDENT MIASTA ŁODZI,  
HANNA ZDANOWSKA



PARTNERZY



PATRONAT MEDIALNY



PROJEKT DOPINANSOWANO ZE  
ŚRODKÓW FUNDACJI WSPÓŁPRACY  
POLSKO-NIEMIECKIEJ ORAZ  
WOLFKENGOVSKO-POLSKIEGO  
DOPROWI ŚRODOWISKA  
I GOSPODARSTWA WOJEWÓDZTWA  
ŁÓDZKIEGO





# Karol Radziszewski

## *The Prince and Queens*

*Ciało jako archiwum /*

*The Body as an Archive*

**21.11.2014 – 25.01.2015**

kurator / curated by: Eugenio Viola



GŁÓWNY ORGANIZATOR  
MAIN ORGANISER



Urząd Miasta Torunia

PARTNERZY INSTYTUCJONALNI /  
INSTITUTIONAL PARTNERS



PARTNERZY /  
PARTNERS



VZOR



PARTNER TECHNOLOGICZNY /  
TECHNOLOGICAL PARTNER

SHARP

PARTNERZY MEDIALNI /  
MEDIA PARTNERS





# ALFREDO JAAR



BRZMIENIE CISZY  
THE SOUND OF SILENCE  
18.10.2014 – 22.02.2015  
kurator / curator: Dobrila Denegri



GŁÓWNY ORGANIZATOR /  
MAIN ORGANISER



Urząd Miasta Torunia

PARTNERZY /  
PARTNERS



PARTNERZY MEDIALNI /  
MEDIA PARTNERS





lokal\_30  
ul. Wilecza 29a/12, Warszawa  
[www.lokal30.pl](http://www.lokal30.pl)

Ministerstwo  
**Kultury**  
i Dziedzictwa  
Narodowego

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**JAN MIODUSZEWSKI**

**Zbieractwo i łowiectwo**

**5 grudnia 2014 – 31 stycznia 2015**

**lokal\_30**



W trakcie trwania wystawy odbędzie się promocja książki  
*Jan Mioduszewski. Fabryka Mebli*





## Cyfrowe Archiwum Fundacji Arton

Józef Robakowski  
Tomasz Konart  
Krzysztof Wojciechowski  
Andrzej Jórczak

Henryk Gajewski  
Wojciech Bruszewski  
Andrzej Różycki

Ministerstwo  
**Kultury**  
i Dziedzictwa  
Narodowego

Dofinansowano  
ze środków Ministra  
Kultury i Dziedzictwa  
Narodowego

**KRK**



**M O C A K**

Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie  
ul. Lipowa 4

Publikacja zawiera:

- niewznawiane od lat 60. opowiadania Krzysztofa Niemczyka *Chłopczyk rozbijający rodzinę* i *Tragiczna łąka* oraz fragment powieści *Kurtyzana i piskłeta*
- obszerny materiał zdjęciowy
- wspomnienia o artyście Anki Ptaszkowskiej, Adama Komorowskiego, Aleksandra Wilkonia, Zbigniewa Warpechowskiego
- tekst Marii Anny Potockiej badający fenomen artysty

Książka dostępna  
w dobrych księgarniach  
oraz  
w sklepie internetowym  
[www.mocak.pl](http://www.mocak.pl)

# KRZYSZTOF NIEMCZYK

OBRAZ BEZKOMPROMISOWEGO  
NIEKONWENCJONALNEGO ARTYSTY  
Z KRAKOWA

# PRZYPADEK TWÓRCZY

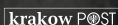
Partnerzy MOC AK-u



Partner działań edukacyjnych



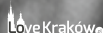
Patroni medialni



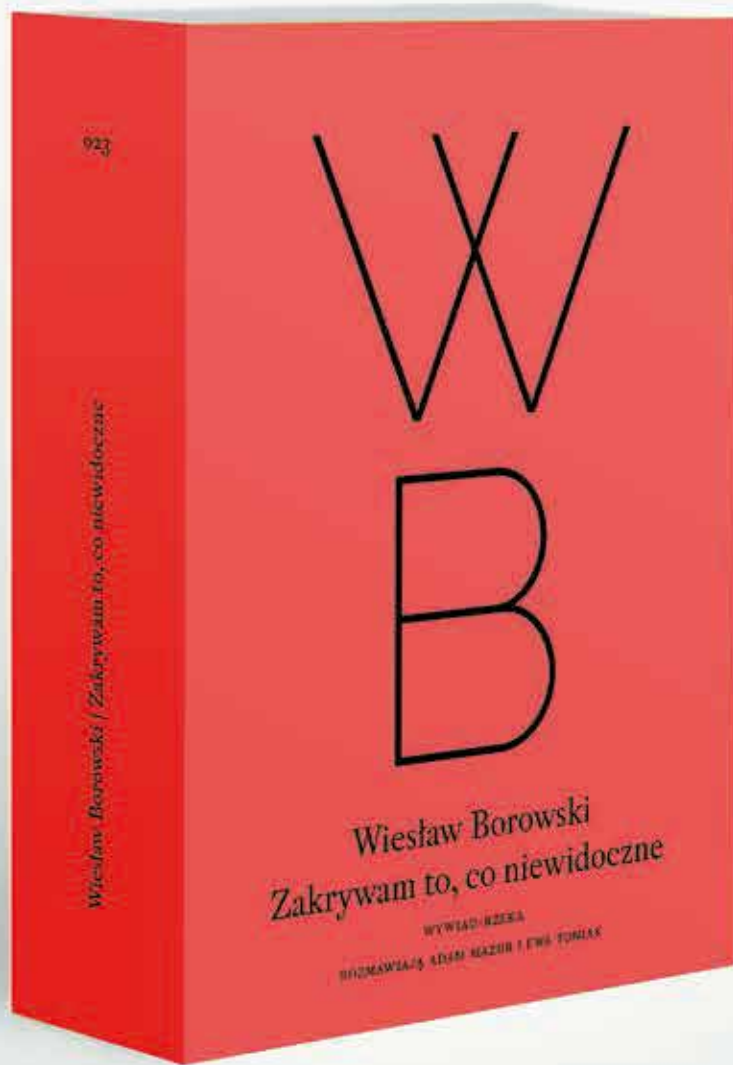
Partner prywatny

[lassota.pl](http://lassota.pl)

Patroni Galerii Re







**Wiesław Borowski**  
Zakrywam to, co niewidoczne

Wywiad-rzeka  
Rozmawiają Adam Mazur i Ewa Toniak

Ministerstwo  
**Kultury**  
i Dziedzictwa  
Narodowego.

Dofinansowano ze środków  
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

40000**MALARZY**

[www.40000malarzy.pl](http://www.40000malarzy.pl) | [www.facebook.com/40000malarzy](https://www.facebook.com/40000malarzy)

# ABRAHAM CRUZVILLEGAS

## AUTODESTRUCCIÓN6: CHICHIMECACHUBO: MATZERATH@S13

WERNISAŻ:  
05.12.2014, GODZ.19:30

WYSTAWA:  
06.12.2014 - 01.02.2014



KURATORKA: PATRYCJA RYŁKO

GGM2 | Gdańska Galeria Miejska 2 | Gdansk City Gallery 2 | ul. Powroźnicza 13/15 | Powroznicza Street 13/15 | Gdańsk  
godziny otwarcia: wt-śr 11:00-17:00, czw-nie 11:00-19:00 | opening hours: Tue-Wed 11 a.m.-5 p.m., Thu-Sun 11 a.m.-7 p.m.  
wstęp wolny | free admission | [www.ggm.gda.pl](http://www.ggm.gda.pl)

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

Organizator / Organizer:

Partner / Partner:

Patroni medialni / Media Patrons:





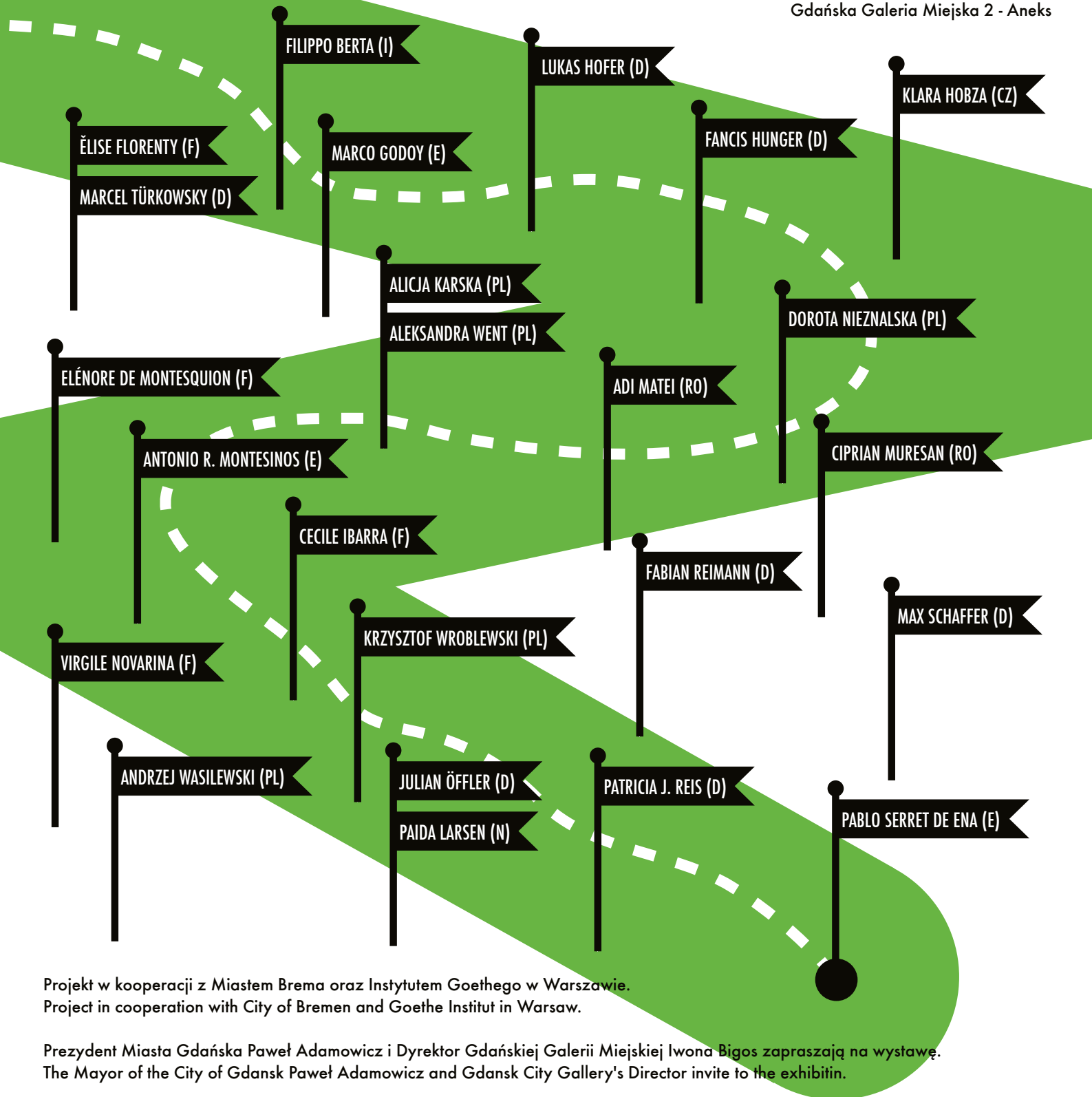
# Who makes Europe

kuratorka / curator: Susanne Hinrichs

otwarcie / opening  
piątek 16.01.2015, g.19:30  
Gdańska Galeria Güntera Grassa

wystawa / exhibition  
17.01 do 01.03.2015

Gdańska Galeria Güntera Grassa,  
Gdańska Galeri Miejska 1,  
Gdańska Galeria Miejska 2 - Aneks



Projekt w kooperacji z Miastem Breme oraz Instytutem Goethego w Warszawie.  
Project in cooperation with City of Bremen and Goethe Institut in Warsaw.

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 invite to the exhibitin.

organizator / organiser:



partnerzy / partners:









# OD REDAKCJI

JAKUB BANASIAK, ADAM MAZUR

W tym roku media zdominowały rozmaite podsumowania ćwierćwiecza wolnej Polski. W kulturze skończyło się na rytualnym poklepywaniu się po plecach i wzajemnych gratulacjach. Atmosferę pikniku psuli jedynie walczący o prawa pracownicze, emerytury i ubezpieczenie społeczne artyści. Dzisiaj, kiedy jubileuszowy kurz powoli opada, wyraźnie widać bezsens prób podsumowania ćwierćwiecza w jednej zgrabnej formule typu naj. Wydaje się, że dużo bardziej interesujące jest spojrzenie na pokolenie, dla którego Trzecia Rzeczpospolita stanowi coś naturalnego, a nie wywalzonego. Dlatego tematem niniejszego numeru „Szumu” jest przygotowany przez redakcję i zilustrowany przez Cezarego Poniatowskiego *Alfabet młodych*. W znanej z zeszłorocznego numeru grudniowego formule przedstawiamy to, co naszym zdaniem najciekawsze i najbardziej znaczące. Za Wydarzenie uznaliśmy otwartą we wrześniu w Krakowie Cricotekę. O instytucji, która może nie ma jeszcze rangi Muzeum Picassa, ale już budzi gorące emocje, pisze specjalistka od twórczości Tadeusza Kantora i wieloletnia przyjaciółka artysty Anka Ptaszkowska. Cricoteka powraca również w dziale Recenzje, a także w rozmowie z Joanną Zielińską, kuratorką odpowiedzialną za program instytucji. Instytucje – choć już w innym ujęciu – to także temat eseju Karola Sienkiewicza, który krytycznie spogląda na

neoliberalną dynamikę stojącą za rozwojem całego pola produkcji kulturowej. Tekst zilustrował dla nas Łukasz Surowiec. W dziale Obiekt Kultury o południowoamerykańskiej realizacji Oskara i Zofii Hansenów pisze Aleksandra Kędziołek. Z kolei Aneta Rostkowska interpretuje strategię twórcze Łukasza Jastrubczaka. W dziale Do Widzenia przybliżamy najnowsze prace Anety Grzeszkowskiej z wystawy *Selfie* w Rastrze, która to ekspozycja – recenzowana w numerze przez Agatę Pyzik – stała się jednym z wydarzeń tegorocznej edycji Warsaw Gallery Weekend. Numer „Szumu” zwyczajowo zamyka dział Wskazane, tym razem w wydaniu Natalii LL. Do tego oczywiście nasze stałe rubryki, czyli felietony i recenzje.

Siódmy numer naszego magazynu przynosi także materiał smutny, a mianowicie wybór wspomnień i prac przygotowanych w holdzie zmarłemu przedwcześnie artyście i pedagogowi Leszkowi Knaflewskiemu. O tym, jak ważny również dla nas był to twórca, świadczy umieszczenie jego pracy na okładce pierwszego numeru „Szumu”. Leszek wspierał nasze pismo, przyjął zaproszenie na jedną z naszych dyskusji, zgodził się także zilustrować zeszłoroczne *A–Z* – i zrobił to wspaniale. W tym roku Go żegnamy. Dziękujemy bliskim i przyjaciołom Knafa, którzy zgodzili się uczcić jego pamięć na łamach naszego magazynu. ☞



PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI W SOPOCIE & ARTI GRABOWSKI zapraszają na:

# <BODY SLANG>

III DWUBIEGUNOWE MIĘDZYNARODOWE  
SPOTKANIE PERFORMERÓW W SOPOCIE

FRANZISKA BAUMANN / MAREK CHOŁONIEWSKI

MEHDI FARAJPOUR / NICOLA FRANGIONE

KAMIL GUENATRI / HELGE MEYER

MATHEW SILVER / CONCRETE UNDERPASS

**9-10.01.2015**

od godz. 18:00

PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI

PL-81-720 SOPOT, PLAC ZDROJOWY 2, tel.: (+48 58) 551 06 21, fax: 551 32 62, NIP: 585-122-00-52, REGON 000277167





An abstract painting by Artur Żmijewski, featuring a dense composition of thick, expressive brushstrokes in a variety of colors including dark reds, purples, greens, and browns. The overall effect is one of intense energy and complex texture.

# ARTUR ŻMIJEWSKI

## Prace warsztatowe

26.02.2015 – 05.04.2015

kurator: Adam Mazur

PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI

PL-81-720 SOPOT, PLAC ZDROJOWY 2, TEL.: (+48 58) 551 06 21, FAX: 551 32 62, MP 585-122-00-92, REGION 000277167



godziny otwarcia galerii: wt.-nd. 11.00-19.00  
Plac Zdrojowy 2, 81-720 Sopot  
[www.pgs.pl](http://www.pgs.pl)

## SZUM MAGAZYN NR 7



### OKŁADKI:

1. Gregor Różański, ulica Jasna, Warszawa, 2014, fot. Romuald Demidenko
2. Aneta Grzeszykowska, *Selfie # 18*

### REDAKTORZY NACZELNI:

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

### WICE:

Karolina Plinta, karolina.plinta@magazynszum.pl

### SEKRETARZ REDAKCJI:

Martyna Merkis, martyna.merkis@magazynszum.pl

### KOREKTA:

Małgorzata Chyc | bymouse.pl  
i 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 Kobyłt, 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

### NAKLAD:

1200 egzemplarzy

### WYDAWCA:

Fundacja Kultura Miejsca

### NOWY ADRES REDAKCJI:

Magazyn „Szum”  
Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną  
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie  
Wybrzeże Kościuszkowskie 39  
00-347 Warszawa

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

**S. 11**

**OD REDAKCJI**

**tekst: Jakub Banasiak, Adam Mazur**

### TEMAT NUMERU

**S. 18**

**ALFABET MŁODYCH**

**tekst: Jakub Banasiak, Adam Mazur,  
Karolina Plinta**

### KNAF

**S. 33**

**KNAF**

### OBIEKT KULTURY

**S. 50**

**FORMA OTWARTA NA ANTYPODACH**

**tekst: Aleksandra Kędziorek**

### FELIETON

**S. 61**

**NATŁOK MULTIMEDIÓW**

**tekst: Zuzanna Stańska**

### WYDARZENIE

**S. 62**

**PERSPEKTYWY CRICOTEKI**

**tekst: Anka Ptaszkowska**

### FELIETON

**S. 73**

**MNEMOZEUM**

**tekst: Piotr Rypson**



#### INTERPRETACJE

**S. 74**

**JAN G. LEE I ŁUKASZ JASTRUBCZAK**  
**HISTORIA PEWNEJ PROJEKCJI**  
tekst: Aneta Rostkowska

#### FELIETON

**S. 85**

**ZŁE TŁUMACZENIE**  
tekst: Wojciech Szymański

#### ROZMOWA

**S. 86**

**OBRAZOBURCZA LINIA**  
z Joanną Zielińską  
rozmawia Adam Mazur

#### FELIETON

**S. 99**

**RAPORT Z AMBASADY**  
tekst: Karolina Plinta

#### TEORETYCZNIE

**S. 100**

**W SIECI I POZA NIĄ**  
tekst: Karol Sienkiewicz

#### DO WIDZENIA

**S. 108**

**SELFIE**  
Aneta Grzeszykowska

**S. 112**

**RECENZJE**

#### WSKAZANE

**S. 172**

**NATALIA LL**

#### **Anka Ptaszkowska (ur. 1935)**

Krytyczka i historyczka sztuki. Od czasu pracy magisterskiej poświęconej Tadeuszowi Kantorowi (1959) blisko współpracowała z artystą. W latach 60. XX wieku publikowała o nim artykuły w prasie polskiej i uczestniczyła w jego wystawach i happeningach. W latach 80. ubiegłego wieku Kantor powierzył jej swego rodzaju testament, włączając ją w projekt swojego dzieła totalnego *Wystawa-Książka*, którego realizacja ujrzy kiedyś – miejmy nadzieję – światło dzienne.

**S. 62**

#### **Piotr Rypson (ur. 1957)**

Krytyk, historyk sztuki i literatury, wykładowca, kurator. Od 1993 do 1996 roku pełnił funkcję kuratora głównego CSW Zamek Ujazdowski, redaktor naczelny „Obiegu” w latach 1990–1994, a w latach 1999–2003 wiceprzewodniczący polskiej sekcji Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki (AICA). Obecnie wicedyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie.

**S. 73**

#### **Natalia LL (ur. 1937, właśc. Natalia Lach-Lachowicz)**

Artystka konceptualna, pionierka sztuki feministycznej w Polsce, aktywna członkini wrocławskiego środowiska artystycznego. Razem z Andrzejem Lachowiczem i Zbigniewem Dłubakiem prowadziła galerię Permafo (1970–1981). Działała w obszarze różnych mediów (fotografia, film, rysunek, performans). W swojej sztuce porusza problemy duchowości, kultury popularnej, pornografii i tożsamości kobiety.

**S. 172**

Ministerstwo  
**Kultury**  
i Dziedzictwa  
Narodowego.

Dofinansowano ze środków  
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego



## TEMAT NUMERU

## ALFABET

tekst: Jakub Banasiak, Adam Mazur, Karolina Plinta  
ilustracje: Cezary Poniatowski

## MŁODYCH

**Mamy złą wiadomość. Osoby urodzone na początku lat 80. mają dziś ponad trzydziestkę. Czasy, kiedy młodzi byli Anna Molska i Agnieszka Polska, Bownik i Tymek Borowski, Paweł Śliwiński i Mateusz Sadowski, Ewa Juskiewicz i Janek Zamoyski, Iza Tarasewicz i Magdalena Starska, oficjalnie uznajemy za minione. Penderstwo? Zmęczenie rzeczywistością? Nudy!**

Pewnie zastanawiacie się, po co robić ranking młodych. W końcu kojarzy się on z typową rynkową zagrywką, polowaniem na nowości. A jednak jesteśmy przekonani, że takie zestawienie jest potrzebne, z zupełnie innych powodów. Sytuacja młodych artystów jest dzisiaj całkiem inna niż ich rówieśników sprzed pięciu czy dziesięciu lat. Boom na młodość – traktowaną jako spójna, odrębna kategoria – minął. Pozycja młodych jest niepewna (instytucjonalnie, rynkowo, bytowo), a artystyczny establishment patrzy na nich z nieufnością i lekceważeniem; nawet jeśli nawiązuje z nimi kontakt, nie wie, z czym to się je. Nie pomaga również krytyka artystyczna, która nie wypracowała dotąd języka opisującego nowe zjawiska. W mainstreamowych instytucjach za definiowanie młodej sztuki biorą się starzy wyjadacze – od Zbigniewa Libery i Piotra Krajewskiego po kuratorów wystawy *Co widać? Polska sztuka dzisiaj* (Sebastian Cichocki i Łukasz Ronduda). W przypadku tej ostatniej punktem odniesienia – nieobecny znajomym – była stara, dobra neoawangarda. To do niej tęsknie wzdychali ojcowie rewolucji polskiej sztuki ostatniego ćwierćwiecza, narzekając na rzekomą miałość twórczości młodych. Z kolei *Rysopis. Wystawa artystów urodzonych w Polsce około 1989 roku*, zapowiadany jako manifestacja nowego pokolenia, okazał się jego karykaturą. Przy okazji pokazał też, że reprezentanci nowej generacji sami są słabi. Nie umieją zbudować własnego, silnego środowiska, szukają schronienia pod skrzydłami starszych galerii (młode, takie jak Aleksander Bruno, sięgają z kolei po sprawdzonych artystów średniego pokolenia), a zebrani w grupy, rozpadają się po dwóch, trzech latach. Z czego to może wynikać? Paradoksalnie: z siły instytucjonalnego systemu sztuki, który okrzepł na dobre i na złe – jest mocniejszy i sprawniejszy niż kiedykolwiek, ale i bardziej szczelny, zabetonowany przez pokolenie czterdziesto- i pięćdziesięciolatek. Młodzi artyści sami nie potrafią się w nim odnaleźć, a instytucje nie potrafią odnaleźć młodych, ich języka i wrażliwości. Jednak i sami twórcy nie są nadzwyczaj aktywni – wiedzą, jak poruszać się w granicach systemu, ale już nie mają dość energii, by nim zachwiać. Stabilne pole instytucjonalne to dla nich sytuacja zastana, a nie wywalczona.

*Alfabet młodych* – kontynuacja zeszłorocznego A–Z – ma dwoisty charakter. Z jednej strony jest to nasza diagnoza bolączek młodych, z drugiej próba ich zrozumienia, przybliżenia ich języka i świata. Bo również i to pokolenie ma wiele do powiedzenia. Tak, ma, tylko musimy zacząć słuchać. Jeżeli więc ktoś mówi wam, że skończył się czas wielkich artystycznych narracji, że nie ma już żadnego spójnego zjawiska, a polska sztuka jest mgławicowa

i rozproszona – nie wiercie mu, to po prostu stary pryk, który nie wie, co to normcore, seapunk, postinternet i nowy materializm. Artyści, kuratorzy, galerzyści – do dzieła! Zewrzyjcie szyki i pokażcie, że nowa sztuka istnieje! Z naszą ściegą powinno być to nieco łatwiejsze.

### BRACIA

**(MACIEJ CHORAŻY, UR. 1982;  
AGA KLEPACKA, UR. 1986)**

Duet tropikalno-efemeryczny. Z gracją wskoczyli na **post-internetową** falę, na której jak na razie z powodzeniem surfują. Związani ze środowiskiem Goldex Poldex, po zamknięciu galerii zaczęli regularną współpracę. Początkowo na polu kostiumologii – spod ich ręki wyszły rewelacyjne stroje do produkcji operowej Capelli Cracoviensis. Teraz pracują już jako „pełnowymiarowi” artyści, chociaż ich projekty nadal są niezwykle teatralne. W duecie istnieje znaczący podział ról: Klepacka jest od idei, Chorąży od przedmiotów układanych w barokowe kompozycje. Szerzej publiczności dali się poznać przy okazji wystawy *Co widać?*. Później rozjechali się po świecie – czy to oznacza, że już się rozpadli? Chyba nie, bo na Balu Gałganiarzy wystąpili w roli nomadycznych manikiurzystek. W redakcji nadal nie wiemy, czy za Braćmi stoi jakaś głębsza myśl, czy tylko atrakcyjna forma *à la* lata 90., jedno jest pewne – ubaw jest przedni.

### BARTEK BUCZEK (UR. 1987)

Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, protegowany kuratora Piotra Sikory. Fascynuje się zmyślonymi bohaterami rodem z literatury łotrzykowskiej i młodzieżowych komiksów. Były członek kolektywu Ośmiornica. W imię solidarności z grupą dał sobie wypalić rozgrzanym do czerwoności żelazem znak przedstawiający to morskie żyjątko (dokumentacja akcji jest jedną z jego mocniejszych prac). Oprócz tego znamy go jako producenta owocowego buta wyimaginowanej Banana Woman i lustra zrobionego z rtęci. Jak widać, lubi pogrywać z niebezpiecznymi materiałami.

### CIPEDRAPSKUAD

**(MARIA TOBOŁA, UR. 1987;  
DOMINIKA OLSZOWY, UR. 1982)**

Czwarta, jeszcze nienazwana fala feminizmu. Twórczynie Cipedrapskuad to dwie **Mirosławy**, które odważyły się zakpić z przesłania mistrza. Czasem są narodowe, a czasem po prostu są SEX (doceniamy odwołanie do nestorek polskiego feminizmu). Kiedy jeszcze urzędowały



**CEZARY PONIATOWSKI**

*Bez tytułu, rysunek, mazak na papierze, 2014*



w Poznaniu, prowadziły Galerię Sandra, gdzie udało im się zorganizować wystawę *Majtki*. Po przeprowadzce do Warszawy starały się zrobić karierę w świecie rapu, ale rozpadły się po kilku *hot* kawalkach, każąc wszystkim swoim fanom się... drapać? Mamy nadzieję, że ich milczenie nie jest przeceniane i jeszcze o nich usłyszymy.

### **CO WIDAĆ?**

#### **POLSKA SZTUKA DZISIAJ (UR. 2014)**

Kuratorskie dzieło Sebastiana Cichockiego (ur. 1975) i Łukasza Rondudy (ur. 1976). Jedna z nielicznych wystaw, którą okrzyknięto wydarzeniem sezonu jeszcze przed otwarciem. Cichocki i Ronduda zdefiniowali na niej młodą sztukę jako dekoracyjną, wtórną i konserwatywną. Na ekspozycji miało znaleźć się „wszystko” (formuła salonu), ale – jak to zwykle bywa w takich przypadkach – nie wniknęło z tego nic konkretnego. Kuratorzy starali się wprawdzie ujmować ten nadmiar w czytelne kategorie, jednak koncepcje „nowej formy polskiej”, „sztuki wiejskiej” czy „surrealizmu feministycznego” nie wytrzymały próby czasu i dziś brzmią już tylko zabawnie. Zgodnie z oczekiwaniami wystawa stała się wydarzeniem sezonu.

#### **CZOSNEK STUDIO**

**(TYMEK BOROWSKI, UR. 1984;**

**RAFAŁ DOMINIK, UR. 1985;**

**KATARZYNA PRZEZWAŃSKA, UR. 1984)**

Niby trzy dychy na karku i spore doświadczenie, a jednak Czosnkom udało się narodzić na nowo. Mózgiem całej operacji jest Tymeck Borowski, nadrealista, który zdradził malarstwo i zaczął wszystkich przekonywać, jak bardzo nie zależy mu na byciu artystą i jak bardzo sztuka jest nieistotna. Ten nieco patetyczny ton łagodzi Rafał Dominik, lider brawurowego bandu Galactics, i Katarzyna Przeważńska, artystka, która udowodniła, że pstrokate kolory nie muszą kojarzyć się z transformacyjnym obciachem.

#### **JAŚ DOMICZ (UR. 1990)**

Kiedyś student Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, teraz uczy się we Frankfurcie nad Menem. Razem z Pawłem Sysiakiem tworzy Billy Gallery, która aktualnie znajduje się w fazie marazmu. Jego najbardziej pamiętna praca dotyczyła kultury hip-hopu w rodzinnym Opolu, film do znalezienia na YouTube. Nowych osiągnięć na razie brak, nie wiadomo nawet, czy ciągle jest artystą. Jest za to młody i pracuje z Sysiakiem (stary wyga, ur. 1984), więc daje mu szansę.

### **GLOBALIZACJA**

Wszyscy wiemy, co kryje się za tym hasłem, ale być może nie zdajemy sobie sprawy, jak bardzo podlega mu współczesna sztuka. *Deal with it* – polscy artyści, mając pod ręką internet i szeroki wachlarz rezydencji artystycznych, w pełni opanowali już logistykę globalnego systemu sztuki. Może nie są jeszcze pionierami nowych nurtów i raczej zgapiają od kolegów z zagranicy, ale przynajmniej robią to na rezydencjach w Nowym Jorku czy Stambule. Myślicie, że jest coś takiego jak „polska sztuka”, że ma ona jakiś swój unikalny charakter i odnosi się tylko do polskiej rzeczywistości? Śpiochy, pobudka, ten etap w sztuce mamy za sobą co najmniej od siedmiu lat.

#### **JUSTYNA GÓROWSKA (UR. 1988)**

Nadzieja feministycznego performansu. Uczyła się na krakowskim wydziale intermediów. Od czasu do czasu lubi wcielić się w postać Franceski Woodman. Jedna z ostatnich artystek w Polsce, która eksploruje dyskursy posthumanistyczne w wydaniu sprzed dziesięciu lat (eksperymenty z DNA, akty intymne z przedstawicielami innych gatunków i tym podobne). W zeszłym roku wyjechała do Indii i wróciła stamtąd w gorszej kondycji. Podobnie jak w przypadku wielu artystów naszego alfabetu, jej dobrze zapowiadająca się kariera stoi pod znakiem zapytania.

#### **INSTAGRAM (UR. 2010)**

Macie konto na fejsiku i myślicie, że jesteście fajni? Błąd – jesteście raczej starymi dziadami, którzy lubią sobie poglądzić, a potem poeksycytować się swoją „młodzieńczą” bezkompromisowością. Co innego Instarzczywistość. Ładnutkie filtry, lakoniczny, elegancki przekaz, fotografie z twitterowym, telegraficznym komentarzem – i news gotowy. Znamienne – mało tam polskiej sztuki.

#### **IRENKA KALICKA (UR. 1986)**

Niby protegowana łódzkiego guru awangardy Józefa Robakowskiego, a tak naprawdę typowa artystka z grodu Kraka. Temat? Dekadencja. Styl? Obłeśna wzniosłość. Fotograficzne sesje Kalickiej wpisują się w pozornie antykomercyjny trend promowany przez magazyn „Vice”, który ludzie z branży lubią określać jako „chore gównno”. Kalicka – w przeciwieństwie do kolegów i koleżanek z jej pokolenia – jest osadzona akademicko (PWSFTViT w Łodzi) i galeryjnie (Fundacja Profile). A na dodatek rokuje.

**ADA KARZMARCZYK (UR. 1985)**

Petra Cortright polskiej sztuki (w wersji *hard*). Zaczynała jako *emo girl* prowadząca bloga na YouTubie, później zwróciła się ku poszukiwaniom duchowym i niespodziewanie została wyznawczynią Jezusa Chrystusa. Dumna ze swojego dziewictwa (nie pisalibyśmy tego, gdyby sama tego nie podkreślała). Ukuła przemyślną teorię ewangelizacyjną, która pozwala jej łączyć fascynację amerykańskim popem ze słowem Pana. Ma za sobą pojedynek z dziadkiem hip-hopu Tedem, który ponoć zdisował jej kawalek *Jaraj się Marią*, interpretując go jako apoteozę palenia blantów.

**KAROL KOMOROWSKI (UR. 1994)**

Pomimo stylizacji na młodego Zygmunta Freuda Karol Komorowski nie zajmuje się psychoanalizą, lecz technologiami cyfrowymi. Po imprezowym fotograficzno-filmowym debiucie porzucił stare media na rzecz Computer Generated Images, animacji i postfotograficznych eksperymentów. Po maturze, zamiast tracić czas na formalną edukację, rzucił się w wir pracy i przeprowadził do Londynu. Kontakt z krajem zapewnia mu warszawska galeria Lookout, gdzie regularnie wystawia. Naprawdę młody!

**KONKURSY DLA MŁODYCH**

Stare i nudne. Zostać laureatem jednego z nich? Brrr! Czasem zniechęca nawet nazwa – *vide* Rybie Oko. Geppert? *Who cares!* Bielska Jesień? Od czasu zwycięstwa Wilhelma Sasnała (1999) nie ma ona większego znaczenia. Nagrody są groszowe, a zysk symboliczny – żaden. Podobnie sprawa wygląda z takimi inicjatywami jak Fresh Zone Art-Boom – wiele wspólnego z odkrywaniem nowych talentów to nie ma. Wiadomo, od upadku Samsung Art Master rządzą Spojrzenia – duża kasa, ale co z tego, skoro to konkurs dla celebrytów sztuki, który nie promuje nowych jakości, a jedynie potwierdza stare. Z taką cezurą wieku (trzydzieści pięć lat!) nie może być jednak inaczej. Dlatego apelujemy: czas na konkurs z prawdziwego zdarzenia, konkurs prestiżowy, popłatny i do trzydziestki! W temacie zaczęła żwawiej działać Ergo Hestia. Iskierka nadziei pojawiła się także w Szczecinie – tamtejsza Akademia Sztuki zainaugurowała w tym roku konkurs Młode Wilki. Za inicjatywę przyznajemy punkt, ale za tytuł – dyskwalifikacja (tak to jest, gdy konkursy dla młodych wymyślają starzy).

**MICHAŁ KORCHOWIEC (UR. 1987)**

Mieszka w Krakowie. Zasłynął głównie jako autor scenografii do *W imię Jakuba* S. Pawła Demirskiego i Moniki Strzępki. Obecnie mało kto pamięta, że karierę zaczął

od dziwacznych wystaw autobiograficznych, pokazanych w trzech odsłonach: w bytomskiej Kronice, galeriach Art Agenda Nova i Leto. W swoich pracach wykorzystywał autentyczne rodzinne nagrania, co nie spodobało się niektórym jego bliskim – za naruszenie dóbr osobistych pozwał go wujek; relacje z tego konfliktu stały się częścią projektu artystycznego Korchowca. Teraz na szczęście nie tworzy już własnych fabuł, zdając się na pomysły innych.

**MICHAŁ ŁAGOWSKI (UR. 1988)**

Reprezentant opcji rustykalnej z *Co widać?*. Student Grzegorza Klamana na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, pochodzi i mieszka w Suchym Dębnie. Na co dzień zwykły chłopak doglądający upraw na rodzinnym polu, czasem jednak odzywa się w nim duch subwersywnej Jagny z Reymontowskich *Chłopów*. Do jego bardziej spektakularnych akcji zaliczyć trzeba zrobienie kupy za stodołą, wylegiwanie się na oborniku w stroju wspomnianej klasyczki „sztuki wsi” (*Jagna in memoriam*) oraz wjazd z taczka gnoju do centrum Gdańska (*Jagna jedzie na manię*). Trafił na dobry moment – dzięki głośnej publikacji Andrzeja Ledera jego hardcore’owe pomysły znalazły uzasadnienie.

**HONORATA MARTIN (UR. 1984)**

Pionierka *selfie* w polskiej sztuce. Wypłynęła dzięki wystawie *Kurator Libera. Artysta w czasach beznadziei*, w ramach której postanowiła odbyć romantyczną wędrówkę z Gdańska do Wrocławia. Osobowość introwertyczna. Niewykluczone, że jej praca *Wyjście w Polskę* powinna nazywać się *Podróż w głąb Honoraty*. Dorobek artystyczny ma niewielki (złośliwi powiedzą, że to artystka jednego dzieła). Jedną z wcześniejszych jej akcji był performans, podczas którego w trzydziestostopniowym mrozie siedziała na dachu budynku w stroju kąpielowym i czytała fragmenty *Hebanu* Ryszarda Kapuścińskiego. Artystka-zagadka, nie wiadomo, czy to, co robi, jest naprawdę fajne, czy tylko chwilowo fajne. Wątpliwości rozwiewaj kolejne realizacje.

**KRZYSZTOF MĘŻYK (UR. 1984)**

Późny wnuk Artura Nachta-Samborskiego. Niestrudzenie mocuje się z materia farby. Do dziś nie wiemy, czy jako ostatni na planecie wierzy w kapistowską definicję malarstwa, czy robi to dla beki. Byłby bardziej *hot*, gdyby mniej malował, a oglądał więcej internetów.

**GIZELA MICKIEWICZ (UR. 1984)**

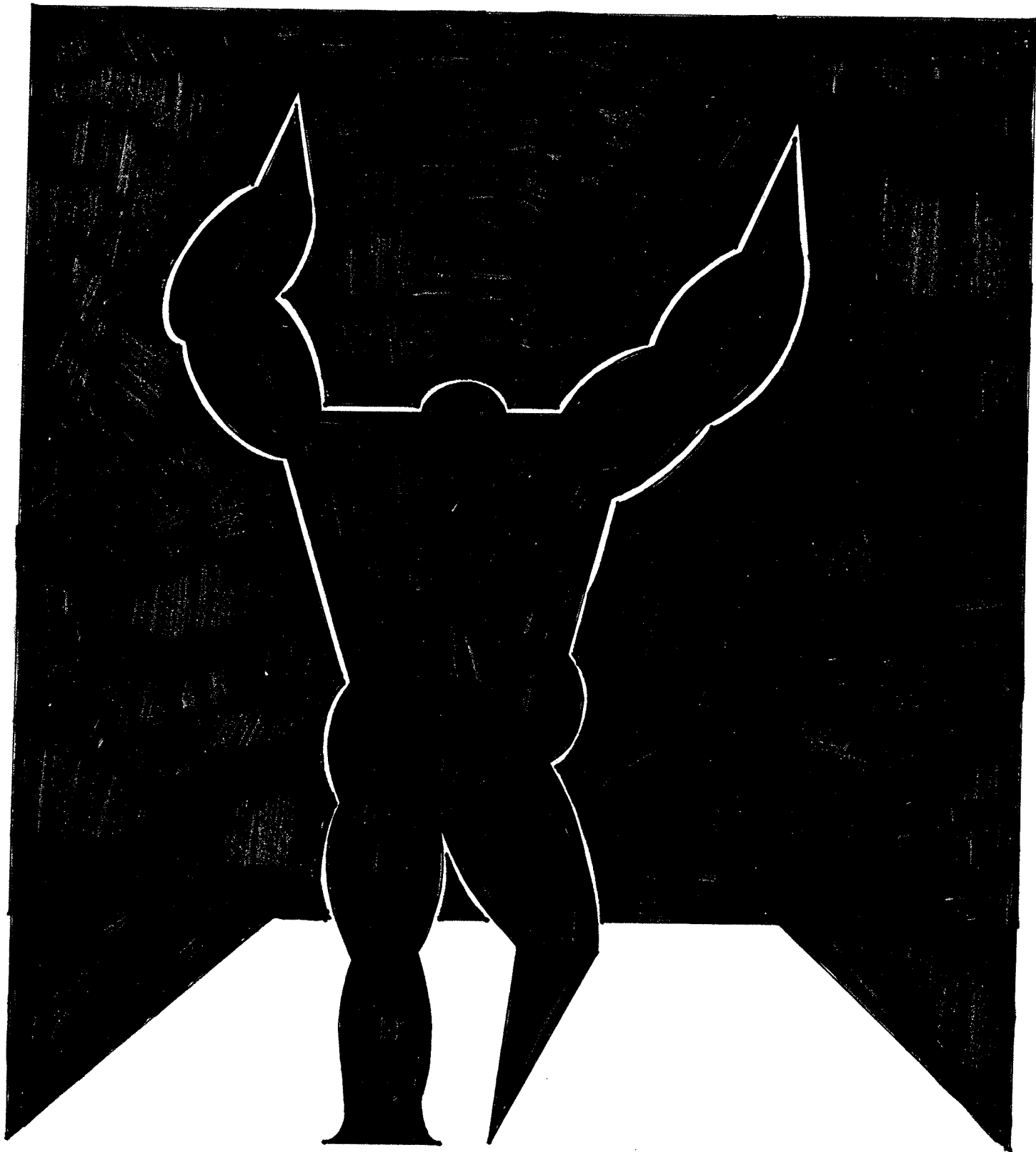
Obok Piotra Łakomego (który niestety jest już zbyt doświadczony, by zmieścić się w naszym alfabecie) główna



**CEZARY PONIATOWSKI**

*Bez tytułu, rysunek, mazak na papierze, 2014*





**CEZARY PONIATOWSKI**

*Bez tytułu, rysunek, mazak na papierze, 2014*

reprezentantka polskiej „nowej rzeczowości” (czy też neomaterializmu). Posługuje się przedmiotami gotowymi, które w fetyszystycznym akcie dekonstruuje całkowicie lub częściowo, wydobywając z nich efemeryczne piękno. Czy jednak jest w tym coś więcej poza estetyką? Być może. Lubi trzy kolory: biały, szary i czarny. Nadzieja Galerii Stereo – w tym roku to ona pojechała na Frieze Focus w Londynie.

### MIROŚLAWY

Studenci Pracowni Działań Przestrzennych profesora Mirosława Bałki. Jako że słynna Kowalnia najlepsze lata ma już dawno za sobą, młodzi adepci sztuki szturmują teraz pracownię Bałki, największego artcelebryty warszawskiej akademii sztuk pięknych. Mirosławy są bardzo aktywni i nie czekając na nieistniejących młodych kuratorów, sami organizują sobie wystawy (w tym na przykład *Higienę* czy *Nie ma ziewania*). Mirosławy lubią ubierać się na czarno (jak mistrz), gardzą hipsterką (jako trendem ewidentnie *passé*), ale za to gładko łykają normcore (największe stężenie newbalance’ów na metr kwadratowy w całej akademii). Na plenery najchętniej jeżdżą do Treblinki i z niewiadomych zupełnie przyczyn gustują w takich materiałach jak sól, popiół czy bloki ze słomy. Aktualny skład Mirosławów prezentuje się następująco: Magdalena Angulska, Krzysztof Bagiński, Anna Bajorek, Mateusz Choróbski, Norbert Delman, Zuzanna Golińska, Michał Huszcza, Magdalena Łazarczyk, Renata Miklewska, Tymon Nogalski, Dominika Olszowy, Wojciech Pustoła, Maciej Rudzin, Monika Skomra, Grzegorz Stefański, Maria Toboła. Zobaczmy, czy Mirosławy dorównają absolwentom Kowalni.

### DAWID MISIORNY (UR. 1985)

Wieczny student poznańskich intermediiów, niepokorny fotograf, który zadebiutował pod okiem Zuzy Krajewskiej i Bartka Wieczorka na ShowOffie podczas Miesiąca Fotografii w Krakowie (2012). Czytelnicy „Szumu” znajdą go z okładki z Wilhelmem Sasnałem i zdjęć promujących naszą prenumeratę. Hipster z poznańskiego Kreuzberga, najmłodszy artysta polecany przez Cezarego Pieczyńskiego z Galerii Piekary. Po godzinach z Ewą Dyszlewicz i Michałem Grochowiakiem prowadzi magazyn o fotografii „Magenta”, rzecz jasna tumbrowy.

### MŁODE GALERIE

Jest z nimi tak jak z nazwą katowickiej galerii Dwie Lewe Ręce – kiepsko. Skoro sami galerzyści określają się jako słabi i nieporadni, to cóż można dodać? Tymczasem pra-

wo rynku sztuki jest niezmiennie: powstanie nowej galerii musi wiązać się z manifestacją nowego pokolenia. Taką szansę miała Czulość, która jednak rozwodniła swój przekaz w układach z potentatami nieruchomości, morzu alkoholu i innych radosnych używkach. Z młodych galerii warto wymienić jeszcze Pracownię Portretu z Łodzi, toruńską galerię Miłość, galerię AS i Zbiornik Kultury (obie z Krakowa). Ta ostatnia inicjatywa miała charakter sezonowy i już nie działa. Jednym słowem, na scenie rządzi i dzieli konfederacja pracodawców prywatnych skupiona pod szyldem Warsaw Gallery Weekend, skutecznie zysując młodą krew. Na razie nikt nie oparł się klanowi galerijnych starców. Nasza rada dla młodych galerii jest tyleż prosta, co mało odkrywczą – *no risk, no fun*.

### MŁODA KRYTYKA

Niestety, młode pokolenie artystów nie ma szczęścia do krytyków. Alek Hudzik skończył, zanim na dobre zaczął – a skończył w „Art&Business”. Iwo Zmyślony przygodę z krytyką zaczął późno, więc ciągle próbuje zorientować się kto, z czym, jak i dlaczego. Zmyślony próbował kreować nowe zjawiska artystyczne, ale wyszedł mu z tego „nowy taktylizm” (przy okazji kilku wystaw rzeźby), „nowe pokolenie sztuki krytycznej” (przy okazji wystawy kuratorowanej przez Zbigniewa Libere), a ostatnio – „nowa duchowość”. Innymi słowy, Karolina Plinta ciągle czeka na konkurencję. Nasza skrzynka e-mailowa stoi otworem.

### MŁODZI KURATORZY

Ci nie mają łatwo. Instytucje obsiedli starzy wyjadacze z roczników w najlepszym razie siedemdziesiątych. **Post-internet**, nowe zaangażowanie, neomaterializm, malarstwo po Marku Zuckerbergu – wszystkie te zjawiska muszą karczować sobie miejsce w gęstwinie kuratorskiego banału. W Zamku Ujazdowskim wystawy młodych wciąż robi Stach Szabłowski, w Muzeum Sztuki Nowoczesnej pole „polskiej sztuki teraz” definiują kuratorzy z tego samego pokolenia. Również w Zachęcie młodzi dostępują łaski zrobienia pokazu zbyt rzadko. Niektórym się jednak udaje. Z grupy kuratorskich *wannabie* warto wyróżnić Klarę Czerniewską (Warszawa w Budowie 6), Stanisława Welbela (Zachęta), Romualda Demidenkę (dawniej BWA Zielona Góra, obecnie CSW Zamek Ujazdowski) i Natalię Siewlicz (Muzeum Sztuki Nowoczesnej). Z tych czworga to ci ostatni próbują definiować naprawdę nowe zjawiska. Warto docenić też aktywność członków koła studentów historii sztuki Czarny Kwadrat (Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego). W nadchodzącym roku ciekawie może

być w Szczecinie, gdzie Zonę Sztuki Aktualnej spróbuje wskresić Aurelia Nowak (w tym roku prowadziła w Berlinie galerię Pony Project). Natomiast w Krakowie posucha – kurator Piotr Sikora zasłynął przede wszystkim tym, że zrobił wystawę makaronu na dachu Warszawy Powiśle, freelancerka Marta Kudelska zasiadła w dziale prasowym Bunkra Sztuki, a zajmująca się street artem Iga Urbańska kisi się w galerii Art Agenda Nova. W Katowicach w BWA heroicznie działa Marta Lisok.

### NEW ROMAN

Niespełniona nadzieja Krakowa, ciągle czekającego na kolejną Grupę Ładnie / Grupę Krakowską / Drugą Grupę Krakowską... New Roman (w składzie: Jagna Lewandowska, Mikołaj Moskał, Kaja Gliwa, Wojciech Orlik, Damian Nowak, Paweł Oleszczyński; roczniki od 1983 do 1985) to kolejna (po **Braciach**) formacja, która rozdrobniła się na działalność w obszarze dizajnu, sztuk wizualnych, wystawiennictwa, ilustracji, archiwów... Oficjalnie zawiesili działalność nie tak dawno, ale w praktyce w stanie wegetacji są już od roku, czyli mniej więcej od czasu kiedy po wystawie w BWA Warszawa zgłanował ich Karol Sienkiewicz.

### NORMCORE

Modowy antytrend, manifestacyjna przynależność do szarego, wyzbytego cech dystyngowanych tłumy. Ironiczna odpowiedź na hipsterkę, czyli pierwszy globalny kontrkulturowy look, za którym nie stała żadna idea. Za normcore'em też nic nie stoi, ale przynajmniej w sposób otwarty. Normcorowiec nosi zwykle czarne lub białe koszulki polo (ewentualnie golfy), proste džinsy, przypominające obciachowe kroje z lat 90. XX wieku, newbalance'y i białe skarpetki, na których subtelnie prezentuje się łyżwa Nike. Jego wzmocniona wersja to Health Goth – postutopijne, kolektywne odczuwanie świata podkreślone tu zostało przez zimny, cyborgiczny futurizm. Tych ostatnich na ulicach Warszawy jeszcze nie ma, tych pierwszych znajdziecie już w co drugim Starbucksie.

### NOWY FORMALIZM

Jeśli po kolejnej wizycie w galerii sztuki stwierdzisz, że wszędzie widzisz gradienty, formy przypominające grafiki z **Photoshopa** lub ikony na pulpicie twojego komputera, nie opieraj się temu, lecz zaufaj artystom – to jest właśnie ten nowy styl, którego nie dało ci *Co widać?* Uzupełnieniem warsztatu współczesnego twórcy są także przedmioty gotowe, ładne i miłe, które po lekkiej deformacji można

ustawić w białych wnętrzach galerii – zawsze wyglądają świetnie (**Gizela Mickiewicz**). Radzimy ich jednak nie mylić z duchampowskimi *ready-made*, gdyż nie mają z nimi zbyt wiele wspólnego – sensem ich istnienia jest właśnie to, że są przedmiotami funkcjonującymi w konkretnym ekonomicznym obiegu. W zagranicznej krytyce zjawisko to określone zostało za Joshua Simonom nowym materializmem. Peryferyjną wersję tego nurtu proponujemy nazwać nowym formalizmem – naszym zdaniem więcej tu formy niż namysłu nad materią i jej ekonomicznymi kontekstami.

### MATEUSZ OKOŃSKI (UR. 1985)

Filar młodej krakowskiej bohemy. Członek i współzałożyciel grupy artystycznej Strupek, specjalizującej się w hybrydycznych i metadyskursywnych (cokolwiek to znaczy) przedstawieniach, do których Marta Sala (ur. 1985) szyla zabawne kostiumy, inspirowane Bauhausem. Okoński od początku zaangażowany był w inicjatywy Zbiornika Kultury, działającego od 2009 roku. Zbiornik nieźle rokował, by z czasem przemienić się w miejsce eksperymentów młodych artystów z Krakowa (brrr) i w końcu umrzeć śmiercią naturalną. Okoński jest autorem pracy *Puryfikacja* – rzeźby świni dryfującej na Wiśle – która stała się nowym symbolem krakowskiego kołtuństwa. Obecnie nic nie robi, ponoć zajmuje się zbieraniem antyków.

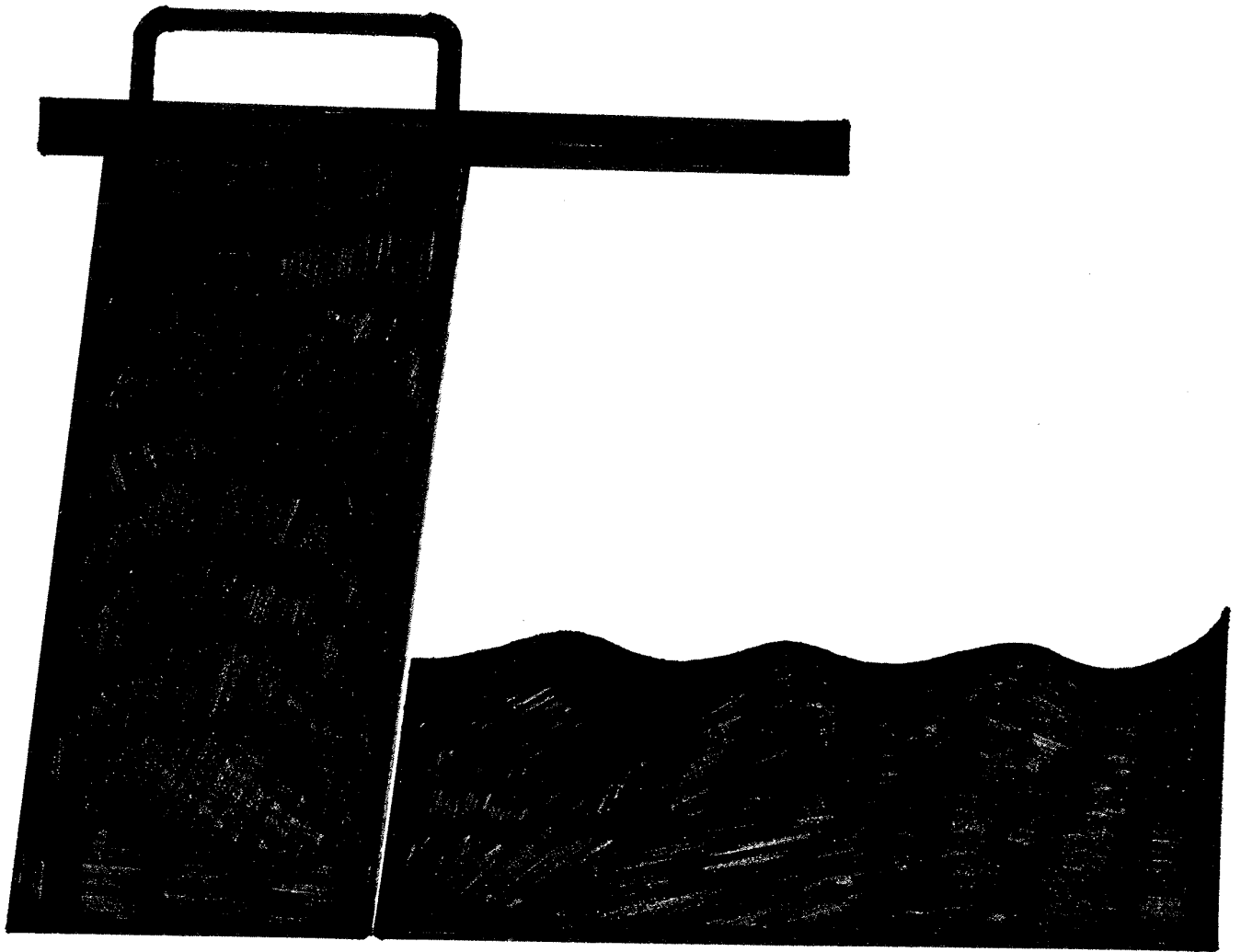
### FRANCISZEK ORŁOWSKI (UR. 1984)

A cóż on tu robi? Ano taki jest przywilej wiecznie młodych, wiecznie obiecujących wiecznych debutantów. Franciszek to imprezowe zwierzę, autor prac emblematicznych, choć niekoniecznie definiujących estetyczne upodobania pokolenia: wymieniał się ubraniami z bezdomnymi, w jednopensówce umieścił czip ze zdjęciami polskich imigrantów, po czym puścił ją w obieg, wmurował w ścianę lodówkę i oblał asfaltem auto. Tułacz-mitoman, a do tego bawidamek, czyli ostatni reprezentant bohemy. Swego czasu przedstawiał się jako ostatnia nadzieja Fundacji Galerii Foksal. Ciągle bez galerii.

### WITEK ORSKI (UR. 1985)

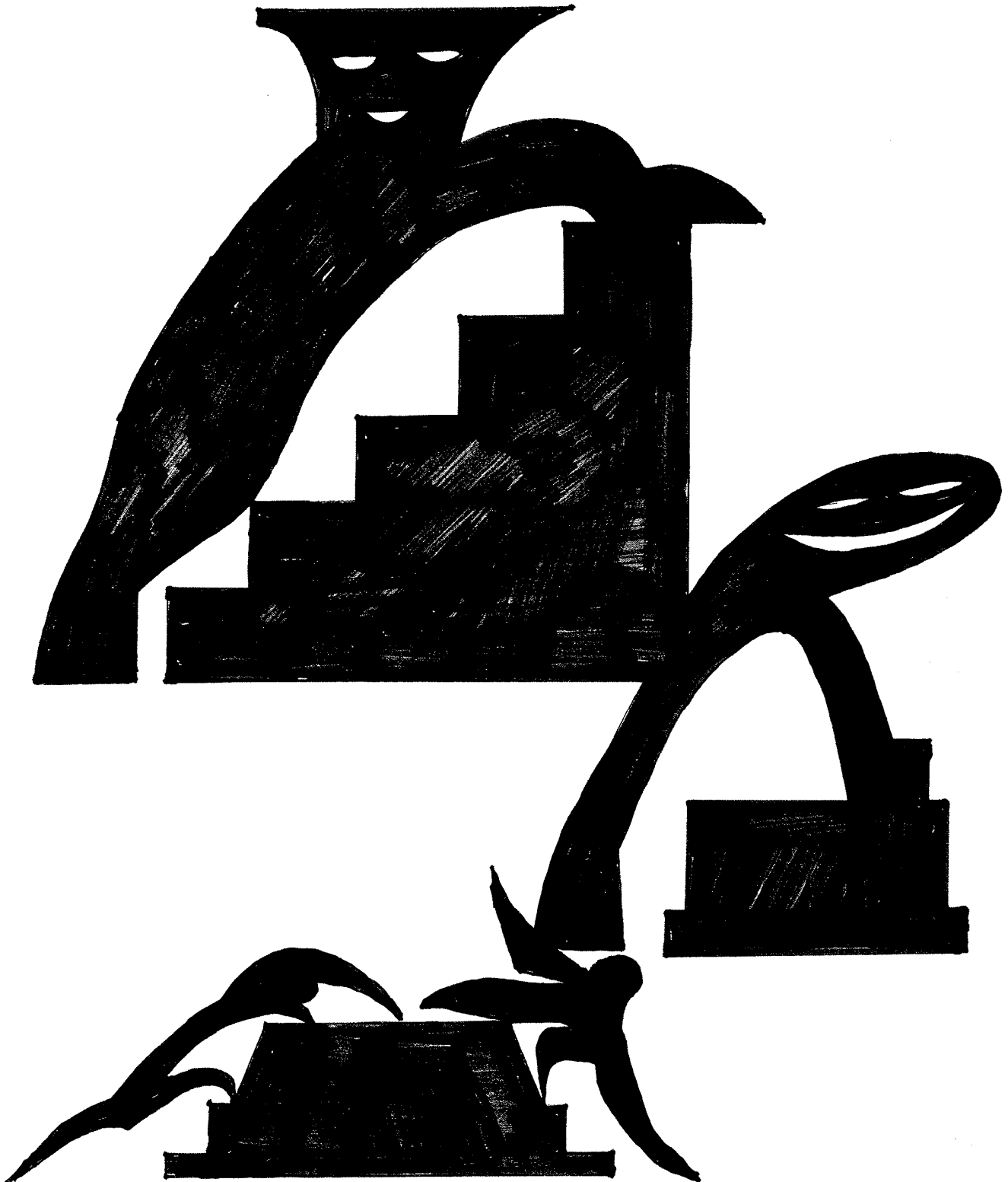
Jeszcze do niedawna jeden z dwóch filarów Czulości (obok Janka Zamoyskiego), niestety w tym roku poległ w bratobójczej walce. Obecnie liże rany, dajemy mu więc szansę. Z racji swojego filozoficznego wykształcenia para się fotografią konceptualną, czego efekty raz są dobre (tak jak w przypadku prac z serii *Kamienie*), a kiedy indziej przypominają wiekopomne odkrycia studenta drugiego





**CEZARY PONIATOWSKI**

*Bez tytułu, rysunek, mazak na papierze, 2014*



**CEZARY PONIATOWSKI**

*Bez tytułu, rysunek, mazak na papierze, 2014*

roku akademii sztuk pięknych. Podczas swojej ostatniej wystawy w Czułości czatował niestrudzenie w galerii, by oprowadzać po niej wszystkich przybyłych gości. Efekt tej strategii okazał się znakomity – niedługo potem Stach Szablowski napisał o nim kilka ciepłych słów na „Obiegu”.

### PHOTOSHOP

Użyteczne narzędzie do obróbki zdjęć przerosło oczekiwania programistów z firmy Adobe. Photoshop to wizja świata nowego i wspaniałego. Bez zmarszczek i niepotrzebnych brudów, syfów i przebarwień. Photoshop to także łatwość i estetyka opanowana do granic perfekcji przez młodych adeptów sztuk wizualnych. Do polskiej sztuki tego wirusa wprowadzili fotografowie (między innymi Zuza Krajewska) oraz graficy (między innymi **Czosnek Studio**).

### CEZARY PONIATOWSKI (UR. 1987)

Malarz po internecie. Pochodzi z Olsztyna. W jego twórczości melancholia peryferii i motywy wanitatywne łączą się z estetyką ilustracji w Paincie. Jest idealnym millennialistą – jego prace doskonale wyrażają ducha tego pokolenia. Twierdzi, że jego malarstwo jest polityczne, ponieważ polityki w nim nie ma. Być może tłumaczy to jego obecność w stajni Michała Wolińskiego, który pilnuje zrównoważonego rozwoju swojego pupila. Autor ilustracji do naszego alfabetu.

### POSTINTERNET

Jak to „post”? To już? Tak, tak, to już. „Postinternet” to słowo klucz do duszy pokolenia, które patrzy na rzeczywistość już „po doświadczeniu” internetu. W odróżnieniu od swojego odpowiednika z lat 90. (net artu) sztuka postinternetowa uważana jest za niezwykle modną, seksi i generalnie *hot*. Ci, którzy nie wiedzą, o co w niej chodzi, twierdzą, że to współczesny pop-art. O ile jednak stary, dobry pop kojarzymy z puszką Campbella i twarzą Marilyn Monroe, o tyle ten nowy bardziej przywiązał się do wizerunków delfinów, palm (tych z tapet Windowsa 97), pacyfek (na topie w latach 90.) i dizajnu korporacyjnego (podpatrzonego w biurze taty lub mamy, ewentualnie w Starbucksie). Największy plus sztuki postinternetowej stanowi to, że nie musi ona znajdować się w internecie – zmaterializowana jako atrakcyjny obiekt na wystawie cieszy oko galerzysty i wspomaga portfel twórcy. Trudno o lepsze połączenie. Od kiedy kuratorami 9 Berlin Biennale została grupa DIS, postinternet jest już klasyką i trwałym elementem establishmentu. Czyli zaraz zacznie masowo pojawiać się w Polsce.

### PRACOWNIA STRUKTUR MENTALNYCH

(ŁUKASZ IZERT, UR. 1984;

KUBA MARIA MAZURKIEWICZ, UR. 1988)

Późne wnuki Artura Żmijewskiego, piąta kolumna nowych ruchów miejskich w sztuce, społecznicy nowego typu – raczej kaowcy niż ideolodzy. Jako nieliczni przedstawiciele młodego pokolenia wierzą w posłannictwo artysty i jego prospołeczną rolę. Z niedawnych buntowników z samozwańczej Pracowni Struktur Mentalnych stali się akademikami i prowadzą swoją pracownię na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Zadają studentom utylitarne prace w rodzaju „popielniczka na nowym wydziale” lub „zerwij baner Fibaka z fasady ASP”. Ich fundamentalnym dziełem jest wideo z przetłumaczonym hymnem *Gaudeamus igitur*.

### PREKARIAT

Stan umysłu i kłątwa rzucona na młode pokolenie. Po wypracowaniu roboczogodzin na śmiećowce i zadbaniu o dobrą stylówkę na przecenie w siećowce młodym zwykle nie zostaje zbyt wiele energii, by spróbować wyjść poza swój stan. Stąd narastająca impotencja pokolenia, wciąż zbyt słabo zdiagnozowana przez młodych artystów. Jedynym reprezentantem nurtu prekariackiego w polskiej sztuce pozostaje Stanisław Legus (ur. 1988), który przez dłuższy czas pracował jako sprzątający praktykant w galerii Czułość. W odważnym cyklu fotograficznym upamiętnił swoich leniwych, ale zadowolonych z siebie przyjaciół.

### GREGOR RÓŻAŃSKI (UR. 1988)

Wzorzec z Sèvres (a właściwie z Berlina) artysty **postinternetowego**. Szybko zrozumiał, co w trawie piszczy, i wyjechał do Berlina już w 2009 roku, wyprzedzając o kilka długości koleżanki i kolegów. Wrócił z tarczą w postaci loga McDonalda – do obejrzenia na naszej okładce. Dużo myśli, mało robi, najczęściej siedzi na Facebooku, maniakalnie linkując i komentując wszystko, co się nawinie. W okładkowym zdjęciu widzimy potencjał ikoniczny – oto nowe plemię upolowało symbol transformacji i to, co z tym zrobiło najpierw, to wrzuciło na fejsa jako *selfie*. Pierwszego polskiego McDonalda otworzono w 1992 roku, zamknięto zaś kilka miesięcy temu, wraz z wyburzeniem Domu Handlowego Sezam (zob. „Szum” 2014, nr 6). Oto granice epoki peryferyjnej modernizacji, w trakcie której dorastało nowe pokolenie.



**SEAPUNK**

Nurt muzyczno-modowy powstały w wyniku melancholii za estetyką Windowsa 97. Najbardziej reprezentatywny wykonawca to Unicorn Kid. Seapunki wyróżniają się tęczowym kolorem włosów oraz upodobaniem do motywów morskich i fantastycznych (jednorożce, syreny). Różowo-fioletowy świat seapunków może wydawać się infantylny, ale stoi za nim wizja świata postapokaliptycznego – niewykluczone bowiem, że już niedługo, na przykład na skutek topnienia lodowców, wszystkie lądy znajdą się pod wodą, a ludziom nie pozostanie nic innego jak eksploracja życia w morskich głębinach. Seapunk jest więc nurtem profetycznym.

**ŁUKASZ SUROWIEC (UR. 1985)**

Polski Hans Haacke, jednoznaczny w plakatowy sposób, ale przy tym szczerze zaangażowany. Tworzy prace społecznie użyteczne i estetycznie odpychające. W Bunkrze Sztuki urządził poczekalnię dla bezdomnych, która dla części gości galerii okazała się doświadczeniem zbyt skrajnym. Ostatnio za sprawą prezentowanego w Lublinie *Skupu łez* wznosił się na wyżyny zaangażowanego liryzmu. W przeciwieństwie do kolegów równolatków zauważył, że realne życie nie toczy się w internecie.

**STACH SZUMSKI (UR. 1992)**

Pochodzi z Gdańska, jest związany z Wrocławiem, a uczy się w Warszawie (**Mirosławy**). Zajmuje się street artem, robi murale i grafiki, które publikuje na blogu, uwielbia tropikalne podróże i relaksujące zioła, jeszcze do niedawna nosił zjawiskową czuprynę w stylu reggae. Związany z galerią V9, autor efektownego muralu wykonanego w ramach wystawy *Tajsa* (BWA Tarnów). Jako neofita **post-internetu** realizuje tę formułę dosłownie i w zgodzie ze wszystkimi konwencjami, podobnie zresztą jak jego kole-dzy (Pikaso, Rafał Czajka).

**XAVERY WOLSKI (UR. 1988)**

Razem z kilkoma innymi krakusami (między innymi Hubertem Gromnym) tworzył grupę Spirala, która wbrew pozorom nie ma nic wspólnego ze sztuką feministyczną. Natrętnie lansowany przez Piotra Sikorę, w Warszawie został zapamiętany głównie jako współautor niesławnej instalacji na dachu Warszawy Powiśle (tej ze spaghetti i pulpecikami). Ten rok kończy jednak na plusie, bo jako laureat Artystycznej Podróży Hestii. W nagrodę wyjechał do Nowego Jorku zobaczyć internety. ☒

**CEZARY PONIATOWSKI**

*Bez tytułu, rysunek, mazak na papierze, 2014*

# YES

*Odkrywaj Swój Blask*



## Diament Idealny YES®

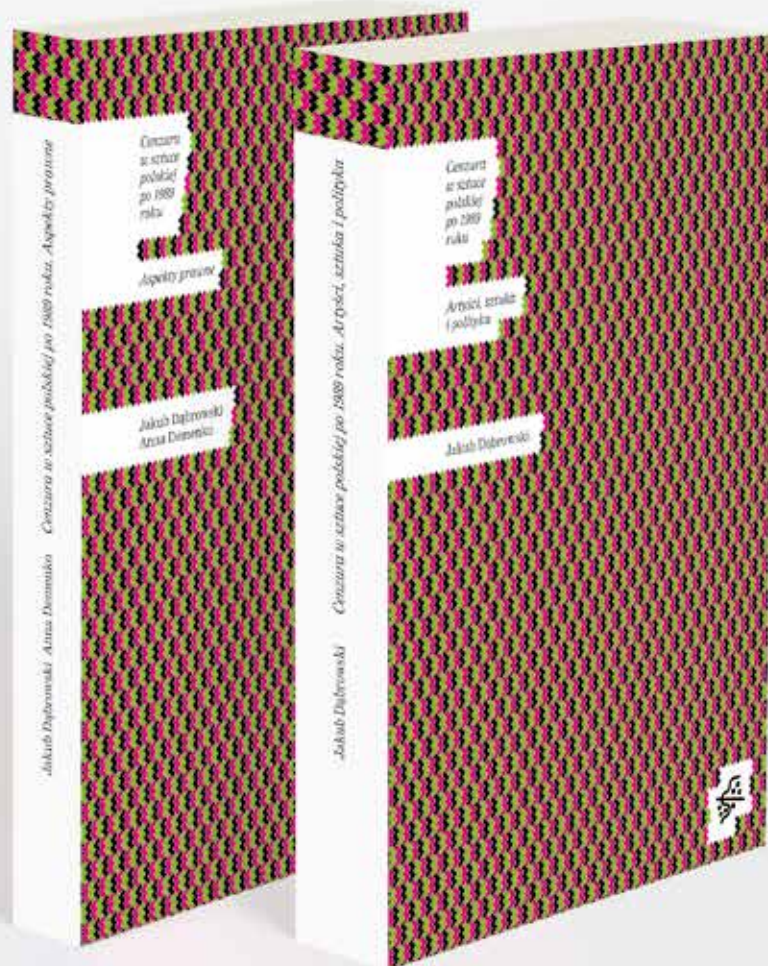
Diament, który błyszczy bardziej niż inne.

Dowiedz się więcej w naszych Salonach lub na YES.pl  
i wygraj Diament Idealny YES®.

Dwutomowa publikacja *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku* to pierwsze opracowanie, które w sposób kompleksowy analizuje problematykę ograniczenia wolności ekspresji artystycznej w III Rzeczypospolitej.

Tom pierwszy zawiera analizę problematyki wolności artystycznej wypo-  
wiedzi w polskim systemie prawnym  
na tle kontekstu międzynarodowego  
i ze szczególnym uwzględnieniem  
ograniczeń płynących z regulacji praw-  
nokarnych. Rozważania prowadzone są  
w oparciu o faktyczne przypadki (m.in.  
spawy Adama Darskiego i Krzysztofa  
Kuszeja). Istotnym *novum* opracowania  
jest połączenie refleksji z zakresu dwóch  
obszarów badawczych: prawa oraz histo-  
rii i teorii sztuki.

Tom drugi jest próbą narratywizacji  
dziejów cenzury w sztuce polskiej po  
1989 roku. Autor wpisuje swoje rozwa-  
żania w szerszy kontekst społeczny,  
polityczny, artystyczny i medialny,  
jednocześnie wskazując na symboliczne  
przełomy, precedensy, ciągi lub kore-  
lacje wydarzeń. Uwypuklone zostały  
także ich implikacje prawne (ze szcze-  
gólnym naciskiem na sprawę Doroty  
Nieznalskiej). Książkę zamyka spis  
wypadków cenzorskich.



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

Ministerstwo  
**Kultury**  
i Dziedzictwa  
Narodowego.

Dofinansowano ze środków  
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego



# KNAF



**tekst: Zuzanna Hadryś, Jarosław Lubiak, Michał Woliński, Honza Zamojski**  
**ilustracje: Wojtek Bąkowski, Daniel Koniusz, Kamil Kuskowski, Aleksandra Ska,**  
**Konrad Smoleński, Dagny & Daniel Szwed, Andrzej Wasilewski, Honza Zamojski**



# WSPOMNIENIE

tekst: Zuzanna Hadryś

Na długo zanim z Michałem Lasotą poznaliśmy Leszka Knaflewskiego, usłyszeliśmy o nim mnóstwo anegdot. Knaf pojawiał się w opowieściach Wojtka Bąkowskiego, Konrada Smoleńskiego, Piotрка Bosackiego, Tomka Mroza oraz wielu innych osób. Nie były to jakieś specjalnie długie historie, raczej jedno, dwa zdania rzucane ot tak podczas rozmów o sztuce albo – częściej – towarzyskich plotek czy wspomniania przeszłości. Z wszystkich tych opowieści była niezwykła energia, mieliśmy poczucie, że jesteśmy blisko ludzi, którzy sztukę traktują serio, którzy eksperymentują, prowadzą wspólne poszukiwania, tworzą nową jakość.

Początkowo trudno mi było zrozumieć charakter relacji łączącej chłopców z Knafem. Nigdy nie studiowałam na akademii, a hierarchiczne zależności uniwersyteckie, jakie znałam, nie pozwalały mi do końca wyobrazić sobie, kim był dla nich Leszek Knaflewski. Mentorem, profesorem, starszym kumplem, równorzędnym kolegą artystą? Źródłem inspiracji czy może owym symbolicznym ojcem, którego trzeba zgładzić? W słowach opowiadanych przez nich historii odnajdywałam: Knafę członka pierwszego składu grupy KOT, Knafę performerę, Knafę artystę aktywnego i poszukującego, na którego pokazy chodzono i o którego pracach dyskutowano żywo i krytycznie, chłopcy wspominali również o Knafie w Kole Klipsa i wspólnym oglądaniu archiwalnych materiałów podczas domowych imprez. Niekiedy przekazywano też opowieści zupełnie prywatne, pochodzące z plenerów, wspólnego pijaństwa, koncertów i wystaw. Wszystko to sprawiło, że byłam ogromnie ciekawa Tego Knafa i, przyznam, trochę się bałam spotkania z nim. W końcu jego postać już wtedy owiana była legendą – kontrowersyjny, radykalny artysta, o silnej osobowości i takiej samej posturze.

Tymczasem cechą Leszka, którą zauważyłam jako pierwszą podczas naszego spotkania, była jego niezwykła serdeczność. Bił też od niego ogromny entuzjazm, z rodzaju tych udzielających się natychmiast innym osobom. Miał w sobie coś takiego, co sprawiło, że człowiek od razu mówił żywiej, przywoływał najlepsze historie z niedalekiej

przeszłości i szukał dobrych stron rzeczywistości, pogrążał się cały w tym opowiadaniu, aż nagle orientował się, że od piętnastu minut stoi na środku ulicy, krzyczy i gestykuje, a wszystko to robi po to, aby choć w małym stopniu zrewanżować się Knafowi opowieścią. Kiedy tak teraz to wspominam, myślę, że Leszek ofiarowywał ludziom pewien dar, a każdy na miarę swoich możliwości próbował mu się za to odwzajemnić. Wymagał od innych zaangażowania i interakcji, a skoro sam spontanicznie i emocjonalnie reagował na rzeczywistość, tego też oczekiwał od otoczenia. Był mistrzem anegdoty. Po spotkaniu z nim często toczył się taki dialog: – Spotkałam wczoraj Knafa... – O! I co mówił?

Od momentu gdy przenieśliśmy galerię do Warszawy, jesteśmy nieustannie pytani o Poznań. Czy coś się jeszcze w tym mieście wydarzy, czy może Poznań się już twórczo wypalił? I niestety powoli do mnie dociera, że wraz ze śmiercią Knafa faktycznie coś się skończyło. Leszek Knaflewski był bowiem kimś, kto spajał i pobudzał poznańskie środowisko artystyczne. To on, jako jedna z niewielu osób, utrzymywał łączność pomiędzy różnymi światami, szczególnie między akademią a środowiskiem młodych artystów. Leszek potrzebował młodzieży, jej świeżego spojrzenia, a także dostarczanych przez nią dowodów na to, że jego praca ma sens, a my, „młodzież”, potrzebowaliśmy Leszka, jego uwagi, obecności i sztuki, gdyż umacniało nas to w przekonaniu, że można działać również poza centrum i nieco wbrew rozsądkowi. Dlatego też jego nieklamana radość z tego, że podjęliśmy ryzyko prowadzenia galerii w Poznaniu, znaczyła dla nas tak wiele.

Najciekawsza w Knafie była chyba jego niejednoznaczność – wymykał się rozmaitym definicjom, w tym „dojrzałego artysty” czy „profesora akademickiego”. Nieustannie poszukiwał nowych bodźców dla swoich artystycznych działań, podejmował kolejne twórcze decyzje, niekiedy chybione, ale zawsze odważne. Także jego osobowość pozostawała nieuchwytna – czasem był entuzjastyczny

i serdeczny, a czasem ostry i kapryśny. Tak, bywał trudny.

Nigdy nie zostaliśmy bliskimi przyjaciółmi, choć nasze drogi, towarzyskie i zawodowe, przecinały się dość często. Nasza znajomość opierała się bowiem raczej na obopólnym szacunku i radości z tego, że jesteśmy, działamy i rozpoznajemy się na artystycznej mapie miasta jako ludzie podobnie myślący i dzielący ten sam trudny cel.

Spośród wielu sytuacji zapamiętałam szczególnie tę jedną.

Pewnego dnia obok kamienicy, gdzie mieściła się galeria Stereo, przy ulicy Słowackiego w Poznaniu, spotkaliśmy, ja razem z Michałem, Knafą i Olę Ska. Właśnie wrócili z Nowego Jorku. Oboje mieli na sobie skórzane kurtki i byli jeszcze bardziej niż zwykle hałaśliwi i pełni energii. Jeden przez drugiego opowiadali nam, co wydarzyło się w ciągu

ostatnich tygodni, co widzieli, kogo spotkali, z kim się upili. Kątem oka dostrzegłam, że siedzący w sąsiedniej bramie penerzy, tacy drobni dilerzy i żule, którzy już od dawna mierzyli nas złym wzrokiem, patrzyli na Leszka z podziwem i strachem. Faktycznie, Knaf wyglądał pięknie i groźnie, łysy, głośny, cały na czarno. Można się było go bać.

Jak bardzo Knaf łączył ludzi, okazało się dopiero po jego śmierci, podczas spontanicznego spotkania w poznańskiej Pracowni Audiosfery. Zjawili się tam dosłownie wszyscy. Na kilka godzin zniknęły wszelkie podziały środowiska. Było pięknie i smutno. Wspominaliśmy wszyscy Leszka, co każdemu przychodziło naturalnie – o nim zawsze dużo się mówiło. ▣

# HUMOR CZARNY I ŻÓŁTY

**tekst: Jarosław Lubiak**

„W rozmiarze kuratorskim” – powiedział, śmiejąc się, Knaf. Słowa te kończyły jego opowieść o pracach, które właśnie przywiózł na wystawę. Było to osiemnaście pieczołowicie zapakowanych par obiektów. Leszek Knaflewski, jeśli chodziło o realizację prezentacji jego dzieł oraz ich przygotowanie do transportu, zawsze był niezwykle rygorystyczny, nie tolerował ani odrobiny luzu, choć do innych kwestii podchodził już swobodnie i z humorem.

Po delikatnym odpakowaniu przez Knafą owych obiektów z folii bąbelkowej ujrzeliśmy dziwaczne przedmioty.

Każdy z nich miał grubą drewnianą podeszwę, filcową wyściółkę i fragment przyszwę, a na jednym z krótszych boków podeszwy mały dzwoneczek. Długość pojedynczego obiektu wynosiła trzydzieści siedem centymetrów.

Kiedy układaliśmy na środku sali owe przedmioty, Leszek opowiadał nam o tym, co chodziło mu po głowie, gdy nad nimi pracował. Wykonane z jasnego filcu i rozmieszczone równo w trzech szeregach obiekty te kojarzyły nam się z małymi trumienkami z białego kamienia, może nawet z kwaterami pod Monte Cassino. Przywodziły też

na myśl apel poległych, wyznaczając miejsce spoczynku jego bohaterów. Dzwoneczki przypominały z kolei obraz stada owiec, które podąża bezmyślnie za swoim przewodnikiem, zaś zgrzebny filc sugerował, że przedmioty te mogłyby znajdować się na wyposażeniu jakiegoś wężenia czy obozu.

Wszystkie te odległe skojarzenia wyzwoliła forma filmowych kapci, które Leszek Knaflewski zaprojektował na wystawę *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania* w Muzeum Sztuki w Łodzi w 2006 roku. Jest to bodajże ostatnia z jego prac, w której pojawia się motyw trumny, tak charakterystyczny dla jego wcześniejszej twórczości. W projekcie tym artysta wprowadził go do galerii w taki sposób, by czarnym humorem rozbić wszelkie potencjalne roszczenia do instytucjonalnej powagi. Knaf często wykorzystywał humor, posługując się grą słów, przedmiotów i obrazów.

W omawianym projekcie Leszek sięgnął po instrument ochrony czystości podłóg, dawno już wycofany z użycia w polskim muzealnictwie. W pewnym sensie praca ta może wydawać się sarkastyczna, gdyż Muzeum Sztuki znajdowało się wówczas na progu instytucjonalnej reformy, a artyści zaproszeni na wystawę mieli podzielić się swoimi refleksjami nad kierunkami zmian. W odpowiedzi na to Knaf przywiózł kapcie w kształcie trumien, nie tylko powtarzając w ten sposób argument Theodora W. Adorna, że każde muzeum ma w sobie coś z mauzoleum, lecz także zrównując oprowadzanie grup, czyli jeden z podstawowych formatów muzealnej pedagogiki, z przepędzaniem bezwolnego stada owiec pobrzękującego dzwoneczkami albo też traktując widzów jak więźniów ciągnących ciężkie filcowo-drewniane chodaki.

Trzeba jednak pamiętać, że Knaf nigdy nie popadał w sarkazm, nawet jeśli operował najostrzejszym dowcipem. Tak więc i tutaj nie chodziło o wyszydzenie muzeum, a raczej o wprowadzenie elementu humoru w sposób jego funkcjonowania. Ostatecznie projektem Knafa okazały się bowiem... kapcie do tańca. Tytuł pracy, *Jim & Chris*,

przedrzeźniając takie zestawienia imion jak Fred & Ginger, przywoływał sławne taneczne pary w historii rozrywki. Taniec w kapciach zaprojektowanych przez Knafa był jednak raczej pokraczny. Ich ciężar umożliwiał jedynie ślamazarnie ciągnięcie stóp po podłodze, a ogromny rozmiar, przyjęty z myślą o kuratorze, ale przeszacowany do wielkości 54, zupełnie nie nadawał im komfortu baletek. Niemniej widzowie zostali zaproszeni do tańca po salach wystawowych.

Ostrze humoru wymierzone tu było w muzeum i widzów, choć najczęściej Knaf kierował je na samego siebie, tak jak w najbardziej „tanecznej” ze swoich prac – *Złap F.* W projekcie tym artysta ubrał się w komiczny żółty kombinizon z frędzlami i odprawił w nim niezborny taniec, którego cel czy choreograficzna zasada pozostają niemożliwe do pochwylenia. Postać porusza się z zasłoniętą materialem twarzą, powodując ją więc wewnętrzne impulsy o nieuchwytnym dla oglądających ten pokaz z zewnątrz pochodzeniu i znaczeniu. Tak jakby miały ją nieświadome bodźce czy podniety.

Żółta postać stanowi najlepszą figurę dystansu wobec samego siebie i rzeczywistości. Na tym właśnie dystansie opierało się poczucie humoru cechujące działalność artystyczną Knafa i jego podejście do życia. Praca humoru (jak można by powiedzieć za Zygmuntem Freudem) to podstawowa technika tego artysty – dzięki niej mógł dzielić się z widzami wyzwalającą siłą śmiechu. Dystans do siebie umożliwiał mu traktowanie swoich studentów jednocześnie jako równych sobie partnerów i rywali, o których uznanie zabiegał każdą swoją pracą. Pozwalał mu również w sposób wolny od obciążeń rozpocząć kolejne projekty artystyczne, łącznie z ostatnim, którego nie zdążył już rozwinąć, a w którym eksplorował materialność cyfr.

Jego humor wyprzedzał pojawianie się napięć, które miałby rozładowywać. W 2003 roku zrealizował wideo *Dobry artysta to martwy artysta*. Najbardziej przewrotne jest pewnie to, że tytułowe hasło znowu okazało się prawdziwe. ▣



# RODZAJ ZAGĘSZCZONEGO POWIETRZA

tekst: Michał Woliński

Czasem w kontaktach z ludźmi chodzi nie tyle o stopień ich natężenia czy częstotliwość, ile o szczególne zestrojenie z drugim człowiekiem.

Zanim spotkałem Knafa, natknąłem się na jego *Dzidy* w Muzeum Sztuki w Łodzi. Stały oparte o ścianę, mnie wgniotło w podłogę. Potem, gdy na jego prośbę zostały uwolnione z troskliwych objęć muzealnego działu konserwacji na wystawę *Mógłbym żyć w Afryce*, Knaf opowiedział mi, że wykonał je w 1983 roku, kiedy był na trzecim roku Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych, i że podczas pierwszej ekspozycji, jaką miał, jeszcze przed pierwszym pokazem Koła Klipsa, na którym też zostały zaprezentowane, ktoś jedną z nich wyniósł. Knaf znalazł ją po jakimś czasie nieopodal miejsca, gdzie odbywała się wystawa, połamana, w śmietniku. *Dzidy* powstały w stanie szczególnym, pod koniec stanu wojennego, w czasie kryzysu i jałowej beznadziei. Posklepane z odpadków. A jednak czuć było, że można nimi nawywijać. Tamtego dnia ktoś nie mógł się powstrzymać. Dział konserwacji musi pozostać czujny.

Przeprowadziłem kilka rozmów z Knafem o latach 80. XX wieku i Kole Klipsa. Utkwiła mi w pamięci historia powstania nazwy tej grupy. Mariusz Kruk zaproponował słowo „koło”. Podobno podniósł je z podłogi. Zapisane na papierze. Było zmęczenie, alkohol i dużo porzucanych gazet. Knaf dodał słowo „klipsa”. Odkleiło się od innego papieru. Wyborny trup. Padli na podłogę, tapczan i się śmiali. Lubię energię tych czasów – mimo całego syfu, wbrew niemu.

Knaf przyjechał do Warszawy na otwarcie pokazu *Mógłbym żyć w Afryce* i dał mi garść materiałów z lat 80. ubiegłego

wieku. Potem ja pojechałem spotkać się z nim w Poznaniu. I tak rozpoczęło się nasze zagęszczanie powietrza. Uczestniczyły w tym słowa, papiery, dźwięki, korzenie, spacerzy, tańce, śmiechy i nowe przyjaźnie. Na końcu zwykle była Stajenka Pegaza. Były zdziwienia i olśnienia.

Nie zapomnę też jego występu w czerwcu bieżącego roku podczas festiwalu The Artists w Zachęcie. Był zdenerwowany brakiem próby. Zagrał na swojej elektrycznej trumnie tak, że zatkało mnie z wrażenia. To był najlepszy pokaz. Byłem szczęśliwy, słysząc entuzjastyczny aplauz młodzieńców. On chyba też.

W grudniu ma się odbyć retrospektywna wystawa Koła Klipsa w Muzeum Sztuki w Łodzi, gdzie znajduje się obecnie największa kolekcja dzieł tej grupy. Jednak ze względu na śmierć Knafa (oraz Wojciecha Kujawskiego, innego członka formacji, który zmarł w sierpniu tego roku) nie udało się dokonać rekonstrukcji prac składających się na jedną z „całości”, czyli na trzecią wystawę. A może udałoby się wtedy przywołać choć odrobinę klimatu, jaki wytwarzało Koło Klipsa, anektując przestrzeń na swoje wielowymiarowe realizacje. Tego nie da się zobaczyć na zdjęciach. No bo jak zobaczyć na przykład to: „W przypadku trzeciej wystawy ja robiłem dźwięk i to był rodzaj zagęszczonego powietrza. Stałem na wysokim stołku z liną okrętową i, kręcąc nią naokoło głowy, po prostu nagrałem ten taki »uuuuuuuu... uuuuuuu...«. Taki *loop* ruszonego powietrza towarzyszył trzeciej wystawie”.

I taki właśnie pozostał w mojej pamięci Knaf – jak czujnie porusza wokół siebie powietrze. ☺

29.X.2014

SEN

tekst: Honza Zamojski

Standardowe M-3 z wielkiej płyty. Puste, zimne, no, prawie puste. Jestem tam, bo chcę je wynająć lub kupić, sam nie wiem. Wchodzę po kolei do każdego pomieszczenia: łazienki, kuchni, na końcu salonu. Na podłodze leży wzorzysty, zmechacony dywan. Nie ma żadnych mebli. Pustka potęguje odgłos moich kroków. Tylko na suficie wzdłuż każdej ściany przyklejone są lustra, tworzą dziwną ramę dla betonowego sklepienia. W każdym z nich odbija się nieruchoma twarz Knafa. Coś jak sarmacki portret trumienny. „Sztuczka optyczna” – pomyślałem, a na głos powiedziałem:

– Ściema!

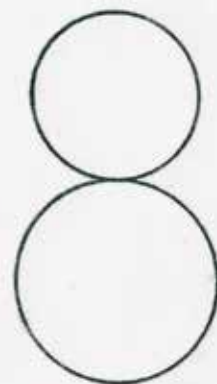
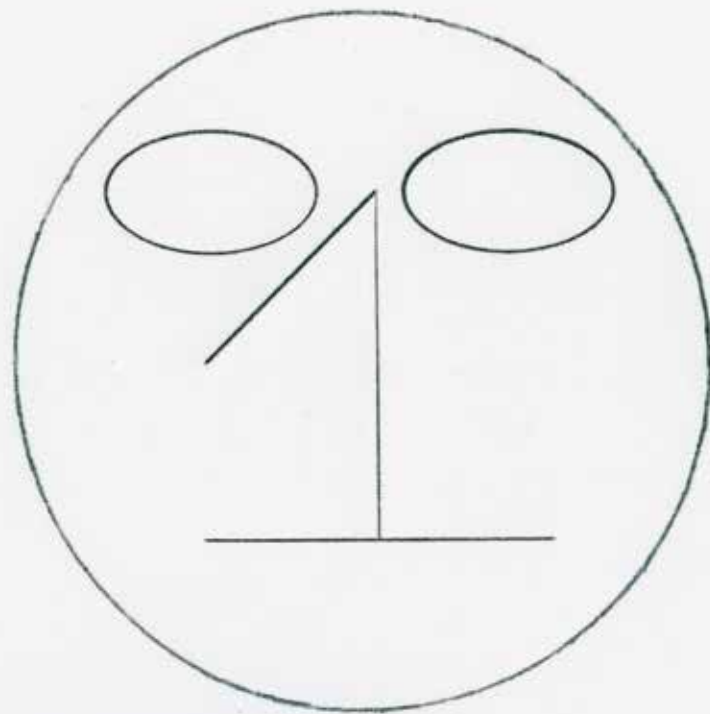
– Wcale nie ściema – odrzekł nagle Knaf, ożywając w każdym z odbić.

– Tak?! To trzaśnij drzwiami – odpaliłem i wyszedłem zdeorientowany z pokoju.

Ledwo znalazłem się na korytarzu, usłyszałem trzask drzwi od łazienki, potem od kuchni, a następnie z wielkim hukiem zamknęły się drzwi za moimi plecami, te od betonowego salonu.

Natychmiast wszedłem z powrotem, spojrzałem w górę, a zwiłokrotniony i uśmiechnięty Knaf powiedział do mnie:

– Ja tam na was wszystkich patrzę. ☹







$\overset{\sim}{P}L\overset{\sim}{P}\overset{\sim}{P}$	$L\overset{\sim}{P}\overset{\sim}{L}\overset{\sim}{L}$	$P\overset{\sim}{L}\overset{\sim}{P}\overset{\sim}{P}$	$\overset{\sim}{L}P\overset{\sim}{L}\overset{\sim}{L}$	$\overset{\sim}{P}L\overset{\sim}{P}\overset{\sim}{P}$	$L\overset{\sim}{P}\overset{\sim}{L}\overset{\sim}{L}$	$P\overset{\sim}{L}\overset{\sim}{P}\overset{\sim}{P}$
LPLL	PLPP	LPLL	PLPP	LPLL	PLPP	LPLL
PLPP	LPLL	PLPP	LPLL	PLPP	LPLL	PLPP
LPLL	PLPP	LPLL	PLPP	$\overset{\sim}{K}P\overset{\sim}{L}\overset{\sim}{L}$	PLPP	LPLL
PLPP	LPLL	PLPP	LPLL	PLPP	LPLL	PLPP
LPLL	PLPP	LPLL	PLPP	LPLL	PLPP	LPLL
PLPP	LPLL	PLPP	LPLL	PLPP	LPLL	PLPP
LPLL	$\overset{\sim}{N}L\overset{\sim}{P}\overset{\sim}{P}$	LPLL	PLPP	LPLL	PLPP	LPLL
PLLP	LPPL	PLLP	LPPL	PLLP	LPPL	PLLP
LPPL	PLLP	LPPL	PLLP	LPPL	PLLP	LPPL
PLLP	LPPL	PLLP	LPPL	PLLP	LPPL	PLLP
LPPL	PLLP	LPPL	PLLP	LPPL	PLLP	LPPL
PLLP	LPPL	PLLP	LPPL	PLLP	LPPL	PLLP
LPPL	PLLP	LPPL	PLLP	LPPL	PLLP	LPPL
PLPP	LLPL	PLPP	LLPL	$\overset{\sim}{A}L\overset{\sim}{P}\overset{\sim}{P}$	LLPL	PLPP
LLPL	PLPP	LLPL	PLPP	LLPL	PLPP	LLPL
PLPP	LLPL	PLPP	LLPL	PLPP	LLPL	PLPP
LLPL	PLPP	LLPL	PLPP	LLPL	PLPP	LLPL
PPLP	LLPL	PPLP	LLPL	PPLP	LLPL	PPLP
LLPL	PPLP	LLPL	PPLP	LLPL	PPLP	LLPL
PPLP	LLPL	PPLP	LLPL	PPLP	LLPL	PPLP
LLPL	PPLP	LLPL	PPLP	LLPL	PPLP	$\overset{\sim}{F}L\overset{\sim}{P}\overset{\sim}{L}$
PPLP	LLPL	PPLP	LLPL	PPLP	LLPL	PPLP
LLPL	PPLP	LLPL	PPLP	LLPL	PPLP	LLPL
PLPP	LPLL	PLPP	LPLL	PLPP	LPLL	PLPP

Znałem się z Knafem od 97 roku. Cały ten czas, z perspektywy studenta, asystenta, kolegi; podziwiałem jego umiejętność snuć opowieści. Pomógł mi kilka sytuacji w których Knaf konfrontowany z projektem skłonił przed dziełem; pracowni, nie wywałab ucznia za drzwi z brakiem zaliczenia, tylko z entuzjazmem wyprowadził z przeproszyci co najmniej kilka możliwych ścieżek kontynuacji, udzielając barwnej półtoragodzinnej korekty. Zawsze imponowało mi to podejście pedagogiczne, w którym nie obawiał się o traci czasu i słowa język.

Ponieważ Knafa wspominam głównie w kontekście jego gwądy, pomyślałem o przywołaniu tutaj jednego wspomnienia związanego z nim i czasem

Zdawała ~~nam~~ nam się wspólnie koncertować, z tym samym sprzedac czas "w trolic".

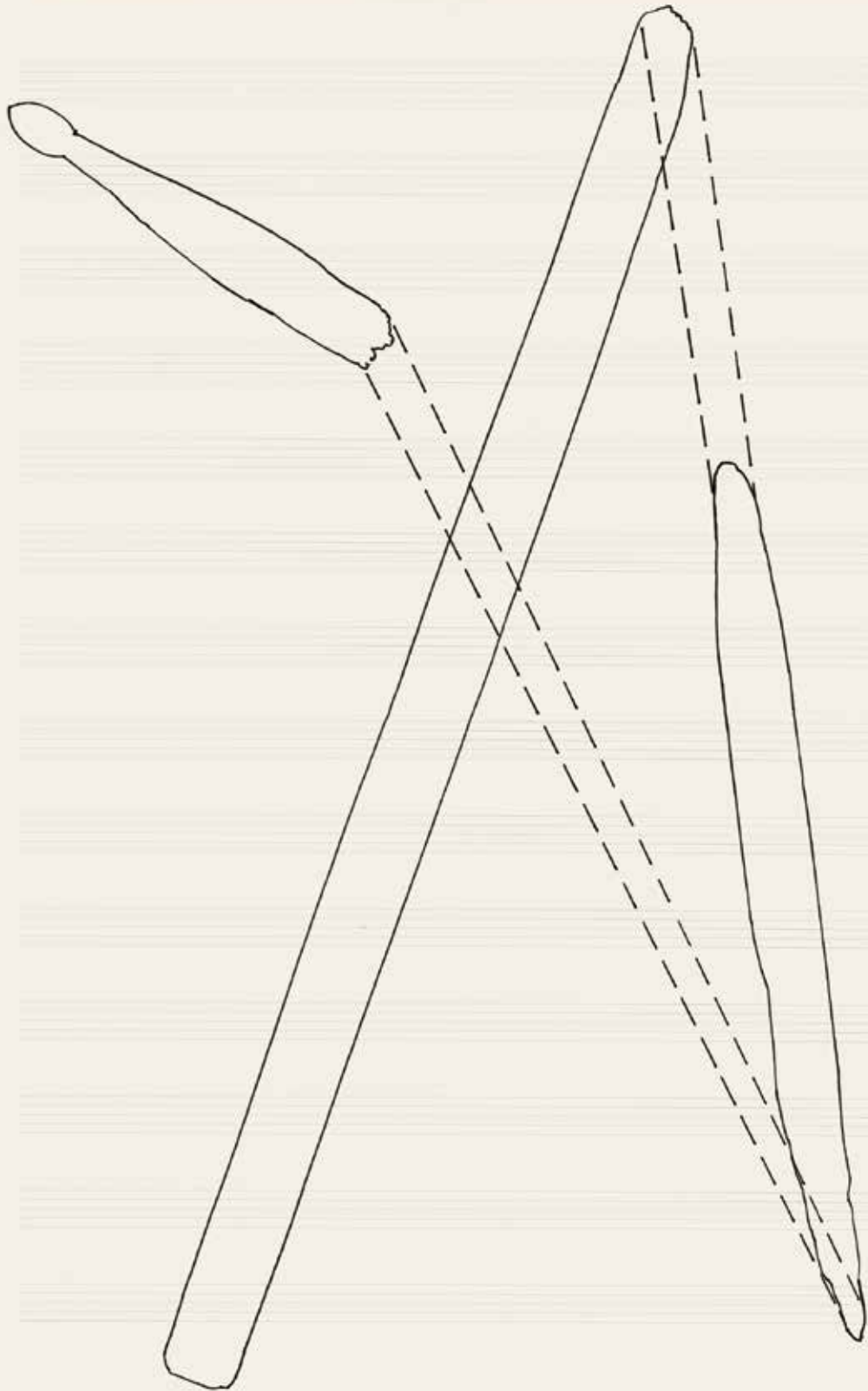
Trumna z pociskiem barytonowym gwądy w duecie i innych składach w różnych miejscach i okolicznościach. Zaproszeni byliśmy także przez Zbyszka Sobczuka do Lublina.

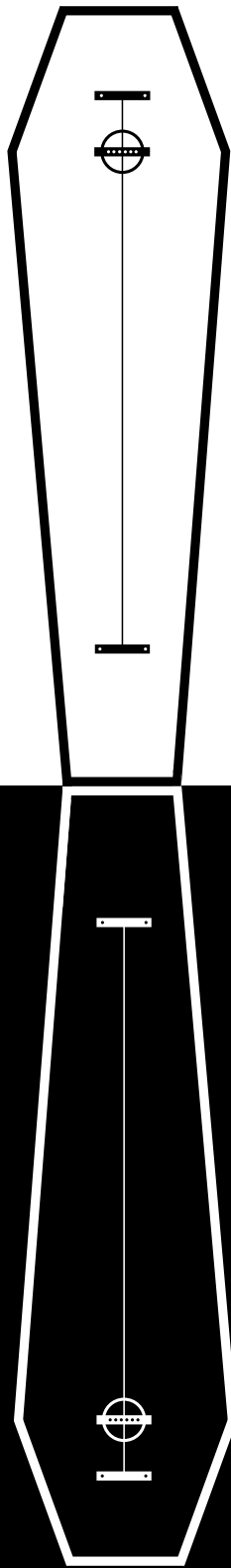
Wycieczka na trasie Poznań - Lublin przygodą krajoznawczą. Po drodze zmienia się architektura, projektowanie graficzne, stopień mechanizacji rolnictwa, zagospodarowanie przestrzeni otwartych etc. Z okien samochodu można było także dostrzec zmianę w ilości wypijanego alkoholu na głowę mieszkańca.

Knaf był raczej domatorem więc do każdego wyjazdu przygotowywał się dokładnie "po poznańsku" (podróż budziła w nim pewne tożsamości, nie mówiąc o takiej, która ma skończyć się występem scenicznym) więc na miejsce dotarliśmy z bezpiecznym wyprzedzeniem.

Okazało się jednak że zapas czasowy mieliśmy zbyt duży. Przyjechaliśmy o tydzień za wcześnie. Po wypiciu kawy wtoczyliśmy dokładnie tą samą drogą do Poznania, by tydzień później pokonać ją jeszcze dwa razy, choć z innymi opowieściami po drodze.

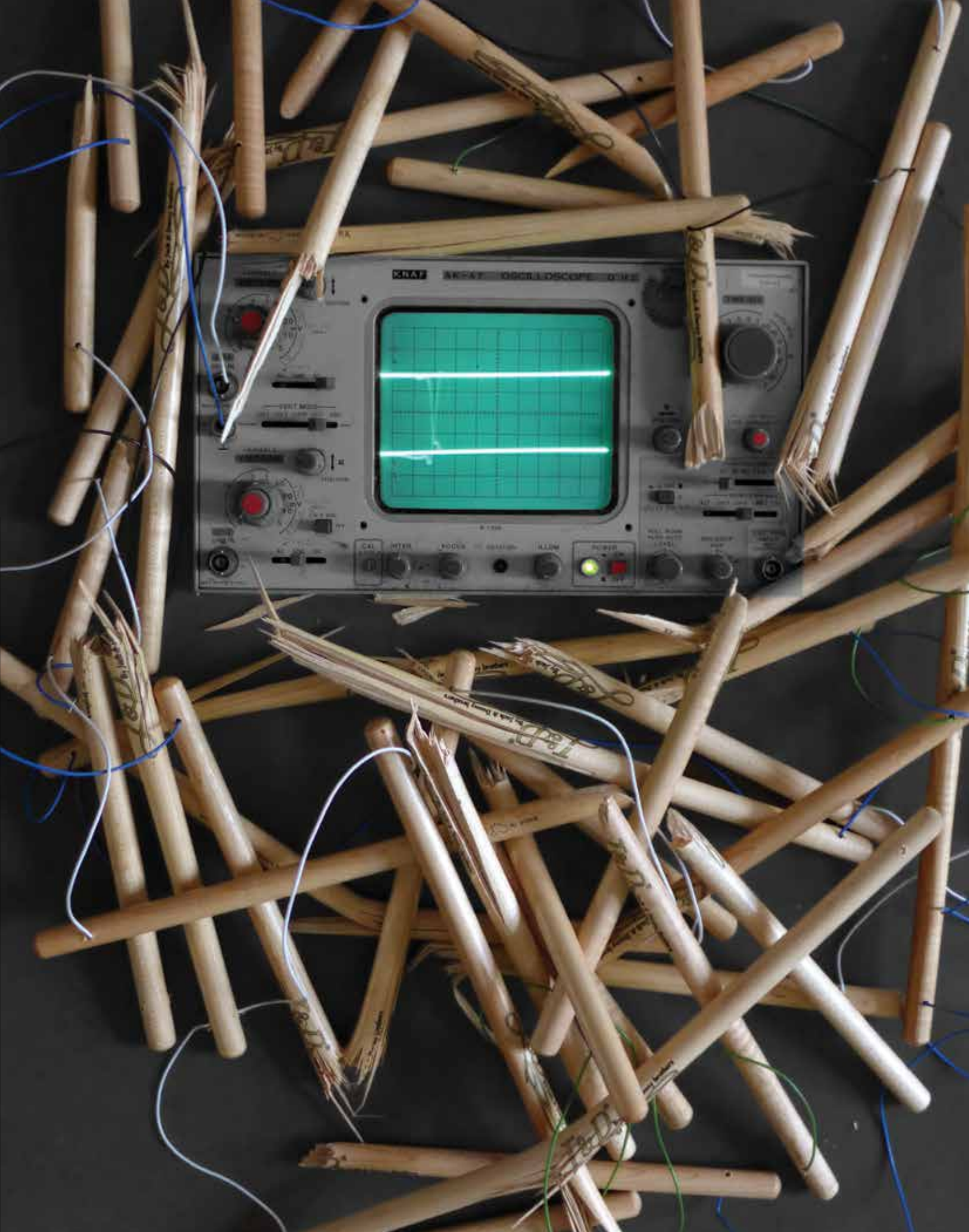
Dlaczego przywołuję tą anegdotkę przy okazji wspomnienia o przyjacielu? Ciągle wraca do mnie myśl o tym że Knaf odszedł za wcześnie i że mimo wielu lat wzajemnych opowieści nie zdążyłem mu powiedzieć kilku istotnych zdań. Nagle jesteśmy w tym Lublinie ale się nie da wrócić, przyjechali za tydzień i zagroci. To cholernie przykre bo się dobrze z Tobą grało Lechu.





KNAEAKI







WSPOMNIENIE PATRZENIA NA CZYJŚ RYSUNEK,



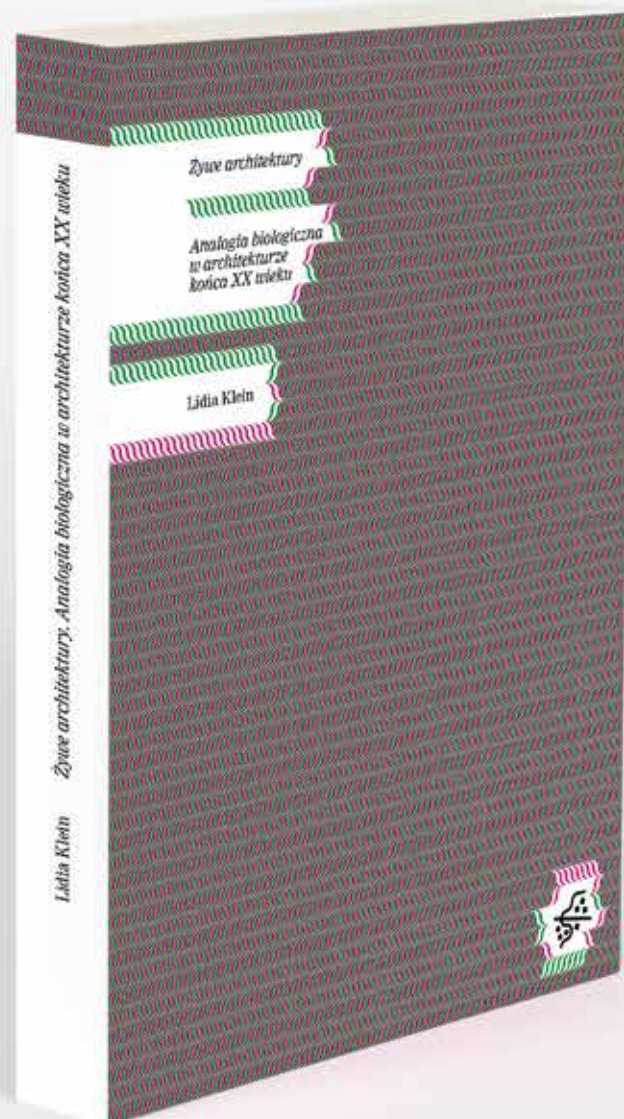
W DWUTYSIĘCZNYM PIĄTYM, CODZIENNIE

- s. 39 - Honza Zamojski**
- s. 40 - Aleksandra Ska**
- s. 41 - Dagny & Daniel Szwed**
- s. 42 - Konrad Smoleński**
- s. 43 - Daniel Koniusz**
- s. 44 - Kamil Kuskowski**
- s. 45 - Andrzej Wasilewski**
- s. 46-47 - Wojciech Bąkowski**



Wśród ogłaszanych w ostatnich latach konkursów na istotne budynki użyteczności publicznej trudno byłoby wskazać taki, w którym nie pojawiłoby się przynajmniej kilka „blobów” – obłych, kojarzących się z formami natury, generowanych komputerowo projektów. Wpisując się w rosnące zapotrzebowanie rynku na spektakularne obiekty-ikony, zdominowały one wyobraźnię inwestorów i użytkowników przestrzeni miejskiej. Niniejsza książka jest próbą przyjrzenia się genezie tego zjawiska i poddania go krytycznej analizie.

Autorka analizuje prace takich architektów jak John Frazer, Dennis Dollens, Alberto T. Estévez, Greg Lynn, Zbigniew Oksiuta, Lars Spuybroek, grupa UNStudio, Marcos Cruz, Steve Pike i Rachel Armstrong. Choć działalność większości z nich sytuuje się raczej w sferze koncepcji niż realizacji, ich projekty miały kluczowe znaczenie dla estetyki nadającej kształt dzisiejszej przestrzeni.





## OBIEKT KULTURY

## FORMA OTWARTA

tekst: Aleksandra Kędziorek

## NA

## ANTYPODACH

**PROJEKT, KTÓRY HANSEN PRZYGOTOWAŁ WRAZ ZE SWOIM NORWESKIM ASYSTENTEM, SVEINEM HATLØYEM, I ZESPOŁEM POLSKICH SPECJALISTÓW, BYŁ DWUETAPOWY. PIERWSZY ETAP ZAKŁADAŁ STWORZENIE SZKIELETU OSIEDLA Z CIENKICH ŻELBETOWYCH MODUŁÓW, PREFABRYKOWANYCH NA MIEJSCU BUDOWY. TAK PRZYGOTOWANA STRUKTURA MIAŁA ZOSTAĆ NASTĘPNIE, TO ETAP DRUGI, ODDANA MIESZKAŃCOM, BY CI – ZA POMOCĄ ZAPEWNIONYCH PRZEZ ARCHITEKTA CEGIEŁ, BELEK, WIKLINY I TKANIN – MOGLI SAMODZIELNIE WYKOŃCZYĆ SWÓJ DOM, A TYM SAMYM ZMIENIĆ ZESTANDARYZOWANĄ BRYŁĘ W PRZESTRZEŃ DOPASOWANĄ DO ICH INDYWIDUALNYCH POTRZEB.**

W 1969 roku na warszawski adres rodziny Hansenów przyszła niecodzienna pocztówka. W jej centrum – Oskar Hansen w białym kapeluszu, z walizką, w pełnym słońcu. Wokół niego – kolaż złożony z rysunków inkaskich świątyń i zdjęć tradycyjnych peruwiańskich ubiorów. Kartka pocztowa, wykonana własnoręcznie przez architekta, została nadana w Limie, stolicy Peru, gdzie Hansen znalazł się w związku z międzynarodowym konkursem na projekt taniego budownictwa mieszkaniowego, do udziału w którym zaproszono go jako jedyne architekta z bloku wschodniego. Wykorzystał tę okazję do przetestowania założeń swojej teorii Formy Otwartej w odmiennych geograficznie i kulturowo warunkach.

Wspomniany konkurs stanowił część projektu PREVI (Proyecto Experimental de Vivienda) – pilotażowego programu rozwoju budownictwa mieszkaniowego w Ameryce Łacińskiej, odbywającego się pod patronatem ONZ-etu z inicjatywy peruwiańskiego prezydenta i architekta, Fernanda Belaúnde Terry'ego. Założyciel wydziału archi-

tektury na uniwersytecie w Limie i fundator najważniejszego lokalnego czasopisma branżowego, „El Arquitecto Peruano”, za jeden z głównych celów swojej prezydentury postawił sobie rozwiązanie pogłębiającego się od lat 50. XX wieku kryzysu mieszkaniowego. Masowe migracje do miast i nienadążający za tempem zmian przemysł budowlany sprawiły, że Peruwiańczycy z problemem braku mieszkań zaczęli radzić sobie samodzielnie. Tworzone przez nich na przykład na obrzeżach Limy *barriadas* (dzikie osiedla mieszkaniowe) już w połowie lat 60. ubiegłego wieku przekroczyły liczbę formalnie stawianych tam budynków, a rozciągając się na tysiące kilometrów, podwoiły oficjalną powierzchnię miasta. Budowane szybko z tego, co było dostępne, elastyczne w swojej strukturze i łatwe do dalszego adaptowania, budziły jednocześnie niepokój miejscowych władz i fascynację międzynarodowego środowiska architektonicznego. Teoretyk postmodernizmu, Charles Jencks, umieścił je nawet w swoim drzewie ewolucji dwudziestowiecznej architektury wśród przykładów



**POCZTÓWKA WYKONANA PRZEZ OSKARA HANSENA PODCZAS POBYTU W LIMIE W 1969 ROKU**

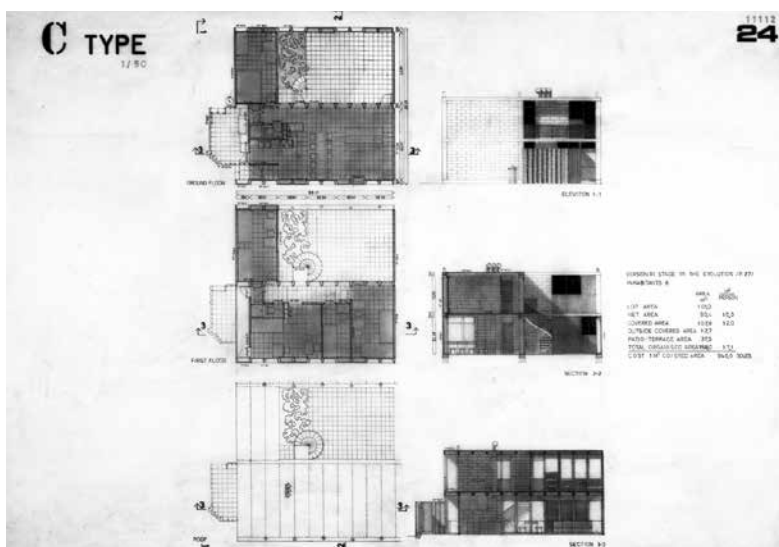
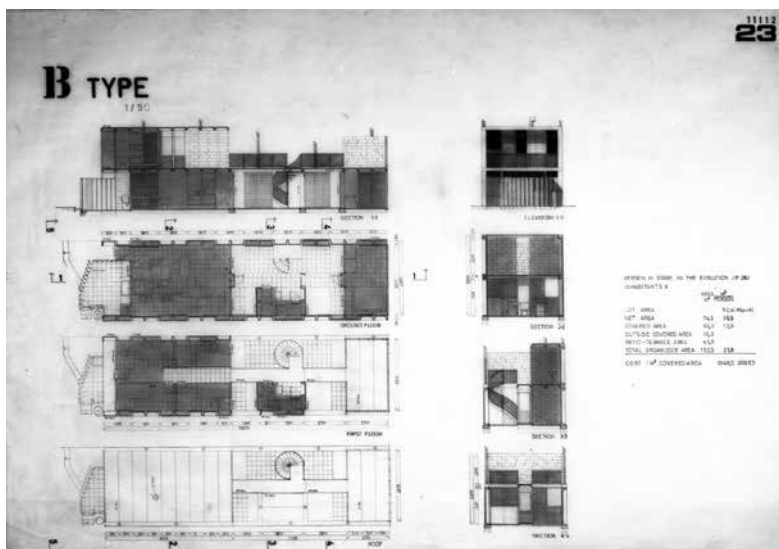
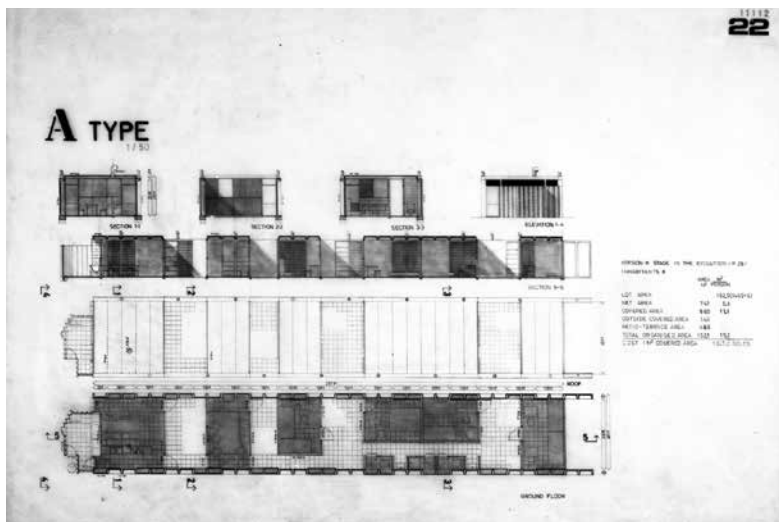
Archiwum Oskara Hansena, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie







**DOMY ZREALIZOWANE WEDŁUG PROJEKTU OSKARA HANSENA I SVEINA HATLØYA**  
Dzięki uprzejmości Petera Landa



**TRZY TYPY ZABUDOWY DLA RODZIN Z 1-2, 3-4 ORAZ 6 LUB WIĘCEJ DZIECI**  
 Archiwum Oskara Hansena, dzięki uprzejmości Igora Hansena



awangardowej urbanistyki. Skoro jednak budowane na zlecenie Belaúnde Terry'ego modernistyczne blokowiska w centrum Limy również nie były w stanie zahamować rozwoju samowolnego budownictwa na obrzeżach miasta, prezydent postanowił określić ów żywioł w inny sposób – poprzez kompleksowy program, który połączyć miał racjonalne planowanie z elastycznością gwarantowaną przez samodzielnie tworzone domy.

W 1966 roku przedstawił swoją koncepcję władzom ONZ-etu. Widząc w nim szansę wypracowania kompleksowych rozwiązań dla problemów mieszkaniowych w całej Ameryce Łacińskiej, organizacja zdecydowała się wesprzeć inicjatywę i wyznaczyła brytyjskiego architekta, Petera Landa, na kierownika projektu. Zakładano, że realizowany w Limie pilotażowy program będzie składać się z trzech części: zaprojektowania i wybudowania nowego typu osiedla mieszkaniowego, rewitalizacji istniejących *barriadas* oraz rozwoju najpotrzebniejszej infrastruktury. Belaúnde Terry wyrażał nadzieję, że po zakończeniu programu PREVI stanie się dla ówczesnej urbanistyki tym, czym wcześniej była Karta Ateńska.

Pierwszy etap projektu miał zostać zrealizowany za pomocą międzynarodowego konkursu, który ogłoszono w lipcu 1968 roku. Do udziału w nim, poza miejscowymi architektami, zostało zaproszonych trzynaście zagranicznych zespołów, według Landa, wykazujących największą wrażliwość na problemy współczesnego budownictwa mieszkaniowego. I tak wśród uczestników znaleźli się między innymi: James Stirling, wkrótce gwiazda postmodernizmu, wówczas zdobywający uznanie jako twórca taniego, prefabrykowanego osiedla Southgate Estate w Runcorn New Town w Wielkiej Brytanii; Aldo van Eyck, holenderski strukturalista związany z grupą Team X, znany z badań praktyk przestrzennych Dogonów; działające we Francji i również związane z Team X trio w składzie: Georges Candilis, Alexis Josic i Shadrach Woods, twórcy programu taniego budownictwa mieszkaniowego w Maroku; Charles Correa, autor projektów mieszkaniowych w Indiach, stających ze ścisłego dopasowania do miejscowego klimatu; Christopher Alexander,

już wtedy gwiazda architektury, założyciel kalifornijskiego Center for Environmental Structure. Zadaniem wszystkich zespołów było zaprojektowanie taniego osiedla na tysiąc pięćset domów, które w przyszłości miało stać się podstawą rozwoju budownictwa mieszkaniowego w Peru.

Zabudowa osiedla miała być, podobnie jak w przypadku *barriadas*, niska i gęsta. Jedno- lub dwukondygnacyjne domy o powierzchni pomiędzy osiemdziesięcioma a stu pięćdziesięcioma metrami kwadratowymi miały zostać zaprojektowane z możliwych do wykonania na miejscu budowy prefabrykowanych modułów. Wymogiem była tu przede wszystkim elastyczność: o domach tych myślno bowiem jako o strukturze na pewnym etapie rozwoju, a nie jako o raz na zawsze określonej przestrzeni. Projekty musiały też zakładać między innymi możliwość poszerzenia gotowego domu o trzecie piętro lub modyfikacji wewnętrznych podziałów, w zależności od potrzeb aktualnych lokatorów. Z założenia jedna czwarta budowanych domów miała pozostać w stanie nieukończonym, tak by zachęcić mieszkańców do samodzielnego adaptowania projektu do swoich potrzeb.

Tak określone warunki konkursowe brzmiały, jakby wprost zostały stworzone dla Oskara Hansena. Jego teoria Formy Otwartej, sformułowana w 1959 roku, zakładała właśnie takie tworzenie architektury, by nie stawała się ona pomnikiem jej autora, lecz łatwo adaptowała się do zmiennych potrzeb jej użytkowników. Ową ideę Hansen próbował wprowadzać w Polsce z różnym skutkiem, co czynił między innymi w projektach masowego, prefabrykowanego budownictwa mieszkaniowego. Stworzony wspólnie z żoną Zofią i licznym zespołem plan warszawskiego osiedla Przyczółek Grochowski, mającego pomieścić ponad siedem tysięcy osób, zakładał możliwość łączenia niewielkich metrażowo mieszkań w większe całości oraz dowolnego przestawiania ścian działowych, stawianych w tym celu z lżejszych materiałów. Z kolei wybudowane wcześniej bloki na stołecznym Rakowcu, osiedlu projektu Zaslawa Malickiego, miały mieszkania o różnym rozkładzie, co w założeniu pozwalało każdej rodzinie na wybór

**ZABUDOWA OSIEDLA  
MIAŁA BYĆ, PODOBNI  
JAK W PRZYPADKU  
BARRIADAS, NISKA  
I GĘSTA. JEDNO- LUB  
DWUKONDYGNACYJNE  
DOMY O POWIERZCH-  
NI POMIĘDZY OSIEM-  
DZIESIĘCIOMA A STU  
PIĘĆDZIESIĘCIOMA  
METRAMI KWADRATO-  
WYMI MIAŁY  
ZOSTAĆ ZAPROJEKTO-  
WANE Z MOŻLIWYCH  
DO WYKONANIA NA  
MIEJSCU BUDOWY  
PREFABRYKOWANYCH  
MODUŁÓW.**





**BUDOWA DOMÓW Z PREFABRYKATÓW**  
Dzięki uprzejmości Petera Landa

lokum najbardziej dopasowanego do jej potrzeb (nie było to oczywiście możliwe do urzeczywistnienia przy peerelowskiej praktyce przyznawania mieszkań według listy oczekujących). Najbardziej udana realizacja, osiedle im. Juliusza Słowackiego w Lublinie, miała zaś zostać zaprojektowana na podstawie ankiet przeprowadzonych wśród mieszkańców, w których sami mogli oni rozplanować wnętrza swoich mieszkań. Mierząc się w peerelowskiej rzeczywistości z rygorystycznymi normatywami, licznymi problemami materiałowymi i wadliwym wykonaniem, Hansen swobodnie rozwijał swoje koncepcje mieszkaniowe, tworząc teorię linearnych miast, biegnących w czterech pasmach przez terytorium Polski. W jej ramach powstał projekt tak zwanego Pasma Zachodniego (1976), znajdującego się na Dolnym Śląsku, w którym wymyślona przez architekta tarasowa struktura miała zostać oddana do dyspozycji przyszłych mieszkańców, by ci według własnego pomysłu z dostępnych materiałów zbudowali na niej domy. Zanim jednak ten bliski duchowi *barriadas* pomysł ujrzał światło dzienne, Land, który znał publikacje i realizacje mieszkaniowe Hansena, zaprosił go do udziału w konkursie na osiedle PREVI.

Projekt, który Hansen przygotował wraz ze swoim norweskim asystentem, Sveinem Hatløyem, i zespołem polskich specjalistów, był dwuetapowy. Pierwszy etap zakładał stworzenie szkieletu osiedla z cienkich żelbetowych modułów, prefabrykowanych na miejscu budowy. Tak przygotowana struktura miała zostać następnie, to drugi etap, oddana mieszkańcom, by ci – za pomocą zapewnionych przez architekta cegieł, belek, wikliny i tkanin – mogli samodzielnie wykończyć swój dom, a tym samym zmienić zestandaryzowaną bryłę w przestrzeń dopasowaną do ich indywidualnych potrzeb. Powstała w ten sposób zabudowa osiedla mogła być dowolnie multiplikowana, w wyniku czego tworzyłaby rozległe struktury, bliskie Hansenowskiej koncepcji miast linearnych. Każdorazowo dążąc do ścisłego łączenia swoich projektów z ich otoczeniem, także i tu Hansen skorelował kształt zabudowy z warunkami fizjograficznymi kraju. O ile na jego koncepcje realizowane w Polsce istotny wpływ wywierał bieg rzek, o tyle plan peruwiańskiego osiedla Hansen oparł na kierunkach lokalnych wiatrów, pasatów. Wprzęgnięcie ich w projekt miało swoje źródła w pomysłach wykorzystania wiatru jako naturalnej klimatyzacji, i to zarówno całego osiedla, jak i pojedynczych domów, a nawet ich wyposażenia – wbudowane w prefabrykowane moduły systemy skośnie ciętych rurek pozwalały doskonale kontrolować obieg wiatru w przestrzeni zabudowanej.

Po zebraniu wszystkich projektów konkursowych w 1969 roku jury pod kierunkiem Petera Landa wybrało sześciu zwycięzców – trzy lokalne zespoły i trzy zagraniczne (byli to: Herbert Ohl z RFN-u, japońscy metabolisci Kiyonori Kikutake, Noriaki Kurokawa i Fumihiko Maki oraz pracownia Atelier 5 ze Szwajcarii). Ze względu na eksperymentalny charakter programu szybko podjęto jednak dość nietypową decyzję, by fragmentarycznie zrealizować każdą ze zgłoszonych prac. Pochodzące z różnych projektów domy, zespolone w planie urbanistycznym przygotowanym przez Landa wraz z miejscowym zespołem, stworzyły w Limie rodzaj wystawy eksperymentalnego budownictwa, bliskiego międzywojennym osiedlom Werkbundu czy powojennym berlińskim Internationale Bauausstellung (IBA). Na czterdziestohektarowej działce w nowej dzielnicy Limy, oddalonej o osiem kilometrów od centrum miasta, do 1974 roku postawiono pięćset domów, w tym sześć według projektu Hansena i Hatløya. W związku z nieprzychylnym stosunkiem władz (już w 1968 roku armia pozbawiła Belaúnde Terry'ego prezydentury, mimo to kontynuowała, choć z oporami, rozpoczęty przez niego projekt) na tym etapie program został wstrzymany i nigdy go nie wznowiono.

Zatrzymany w środku realizacji i oddany po dwóch latach do użytkowania mieszkańcom w nieukończonym stanie, projekt osiedla PREVI długo był uważany za porażkę. Kończąc rozpoczęte budowy i dostosowując przestrzeń do własnych potrzeb, mieszkańcy w pewnym stopniu urzeczywistniali ideę elastyczności osiedla. Skoro jednak czynili to niezgodnie z kierunkiem przekształceń nadanym przez architektów w ich konkursowych pracach, szybko zatarli ich pierwotny rys. W dzisiejszej tkance PREVI z trudem odnaleźć można charakterystyczne otwory elewacji Stirlinga czy regularne podłużne struktury, które zaproponowali japońscy metabolisci. Odkrywane na nowo przez lokalnych aktywistów, PREVI wraca jednak do łask, stając się sztandarowym przykładem podejścia do problemów budownictwa mieszkaniowego w Ameryce Łacińskiej, inspirując działania artystyczne (takie jak *Occupy PREVI*) czy architektoniczne (bliskie są mu choćby projekty *Elemental* Alejandro Araveny, na co wskazywał w swojej najnowszej książce *Radical Cities. Across Latin America in search of a new architecture* Justin McGuirk). W dzisiejszej strukturze osiedla z trudem, ale jednak nadal dopatrzeć się można także struktur zaprojektowanych przez Hansena – jedynych przykładów realizacji Formy Otwartej po drugiej stronie globu. ▣

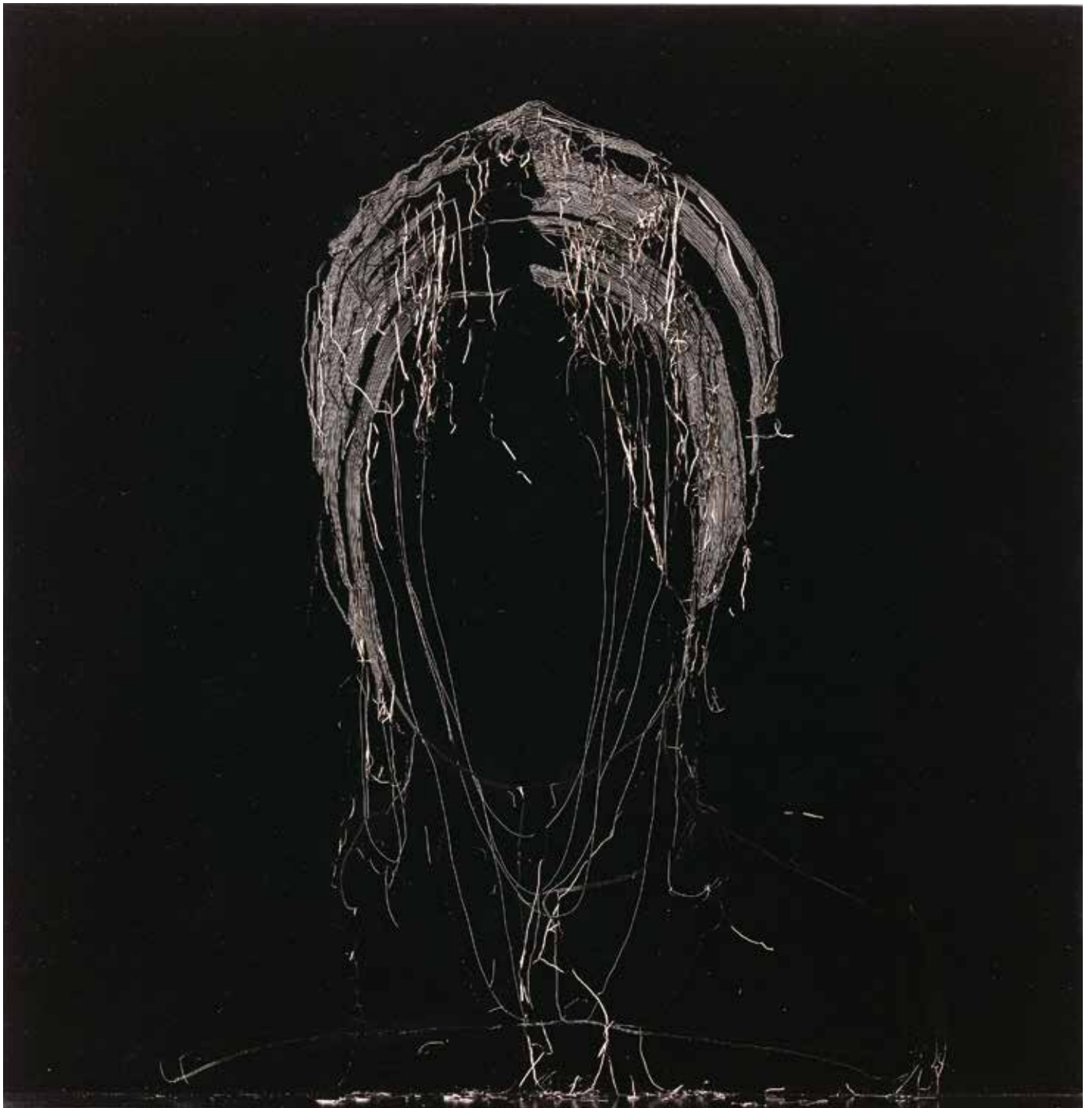




**BUDYNEK OSKARA HANSENA W LIMIE**  
powstały w ramach eksperymentalnego osiedla PREVI, fot. Zofia Krawiec



Nicola Samori, „Bez tytułu”, 2014



# NICOLA SAMORI **RELIGO**

18.01-22.03.2015

# TRAF0

TRAFOSTACJA SZTUKI W SZCZECINIE

[WWW.TRAFO.ORG](http://WWW.TRAFO.ORG)



**Miasto  
Szczecin**

PARTNER



PATRONI MEDIALNI



**SZ U M**



## FELIETON

# NATŁOK MULTIMEDIÓW

tekst: Zuzanna Stańska

Pod koniec września hucznie otwierało się Europejskie Centrum Solidarności, nieco wcześniej stolica imprezowała na parapetówce Muzeum Warszawskiej Pragi, z kolei w listopadzie wystawę stałą pokazało Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN. Jednym słowem, sezon muzealny w pełni. W takich właśnie okolicznościach natknęłam się na artykuł zamieszczony w internetowym wydaniu pewnej poczytnej gazety. Ów tekst trafił do mojego serca, gdyż można było w nim zauważyć wyraźny przesyt słowem „multimedialny”. Co oznacza ten termin, chyba nikt nie wie, ale wszyscy intuicyjnie widzą pod nim kioski, „interaktywne” ekrany, stoły, podłogi i inne elementy wystroju wnętrza, a także rzutniki, komputery i całą tę nowoczesność, o którą nie podejrzewa się miejsca takiego jak muzeum. Żeby nie było wątpliwości, słowa „multimedialny” szczerze nie znoszę, ale przyjmuję, że jest ono w branży równie niezbędne jak „innovacja” w polskiej przedsiębiorczości. Wracając jednak do tematu, artykuł był o tyle ciekawy, że stawiał naprzeciw siebie, niczym na bokserkim ringu, dwóch gigantów – POLIN, jako instytucję „multimedialną”, „interaktywną”, z eksponatami, które pożerają więcej prądu niż Centrum Nauki Kopernik, oraz tworzone na nowo Muzeum Warszawy, które „nie chce natłoku multimediiów, migających ekranów, *show* obrazkowej narracji” i deklaruje, że skupiać się będzie na obiektach, a ma ich w swoich zbiorach około trzystu tysięcy. Przy okazji w tekście wyszydzone zostało Muzeum Fryderyka Chopina, legendarne, jeśli chodzi o liczbę „multimediiów” i brak artefaktów związanych z kompozytorem. Ogólnie autor artykułu postawił tezę, że w Polsce nowo tworzone muzea dzielą się na dwa typy: „bezobiektywne”, a więc pełne multimedialnych fajerwerków (złe, fuj i ble), oraz „obiektywne”, gdzie prezentowane są tylko fizyczne zbiory (leżące po bożemu, w gablotach).

Przedstawiona teza jest o tyle fałszywa, że banalizuje kwestie obecności technologii w przestrzeniach ekspozycyjnych. Nie chcę wypowiadać się na temat „muzealności” POLIN (czy muzeum bez obiektów, a raczej tylko ze stu siedemdziesięcioma obiektami to jeszcze muzeum?), bo jesz-

cze w nim nie byłam. Pragnę jednak skomentować pytanie, z którym wielokrotnie się spotykam i które jest kluczowe dla mojej działalności: czy technologie w muzeach naprawdę są potrzebne?

Moja odpowiedź będzie tu iście salomonowa – są potrzebne, ale w określonych przypadkach i w określonej dawce.

Muzeum Chopina faktycznie ma problem z liczbą obiektów, które może pokazać. Nie jest ich dużo. Mimo to instytucji udało się na tym oprzeć jakąś narrację. Problemem jest to, że jednym z elementów tej narracji są multimedialne kioski. Kioski, a raczej sale pełne kiosków, które brzęczą, zawieszają się i ogólnie nie są zbyt zachęcające. Poza tym kioski te już w dniu otwarcia muzeum były zwyczajnie przestarzałe (reagują tylko na pojedynczy dotyk, od czego dawno się odzwyczailiśmy). Takie coś nie ma większego sensu. Uwypukla też brak zbiorów. A przecież miało być odwrotnie, prawda?

W ECS-ie na ścianach wiszą dziesiątki tabletów. Urządzenia pokazują informacje o ważnych postaciach czy wydarzeniach. Zdjęcia, niekiedy filmy. Użytkownik tylko swipuje, ale dzięki temu może poznać historię „głębiej”. Jest tych tabletów naprawdę dużo. Tak dużo, że gość muzeum, chcąc nie chcąc, zaczyna podejrzewać instytucję o jakiś spisek tabletowy. Na ekspozycję stałą przeznaczono tu niewiele miejsca. Obiektów jest sporo, ale na małej przestrzeni. Twórcy wystawy chyba wyszli z założenia, że trzeba upamiętnić nazwiska wszystkich działaczy ze wszystkich funkcjonujących w PRL-u ugrupowań politycznych, więc wrzucili wszystkie te informacje do tabletów. Na szczęście nie pozostawia to tak złego wrażenia jak w Muzeum Chopina. Mam jednak jedno poważne zastrzeżenie – programy na tabletach działają zbyt wolno. Zawieszają się. Widziałam też wiele niedziałających urządzeń, co gorsza, niektóre jakimś cudem pokazywały pulpity zamiast aplikacji. To się nie powinno zdarzać.

Mam nadzieję, że w POLIN technologie staną się doskonałym dopełnieniem opowiadanej tam historii. Nie będą przytłaczające, ogłuszające, fajerwerkowate (kategoria fajerwerkowości odnosi się do wykorzystania technologii za pokaźne pieniądze w wyraźnie bzdurnych celach) ani, za co trzymam kciuki najmocniej, nie będą się szybko starzeć. I nie chodzi mi tu o kwestię eksploatacji sprzętu, tylko o to, czy za pięć lat młodzi goście muzeum będą postrzegać wykorzystane na ekspozycji narzędzia („multimedia”) jako im bliskie, czy intuicyjnie będą wiedzieć, jak się nimi posługiwać, i czy będą rozumieć, jak działają. ☒



**WIDOK WYSTAWY STAŁEJ W CRICOTECE**

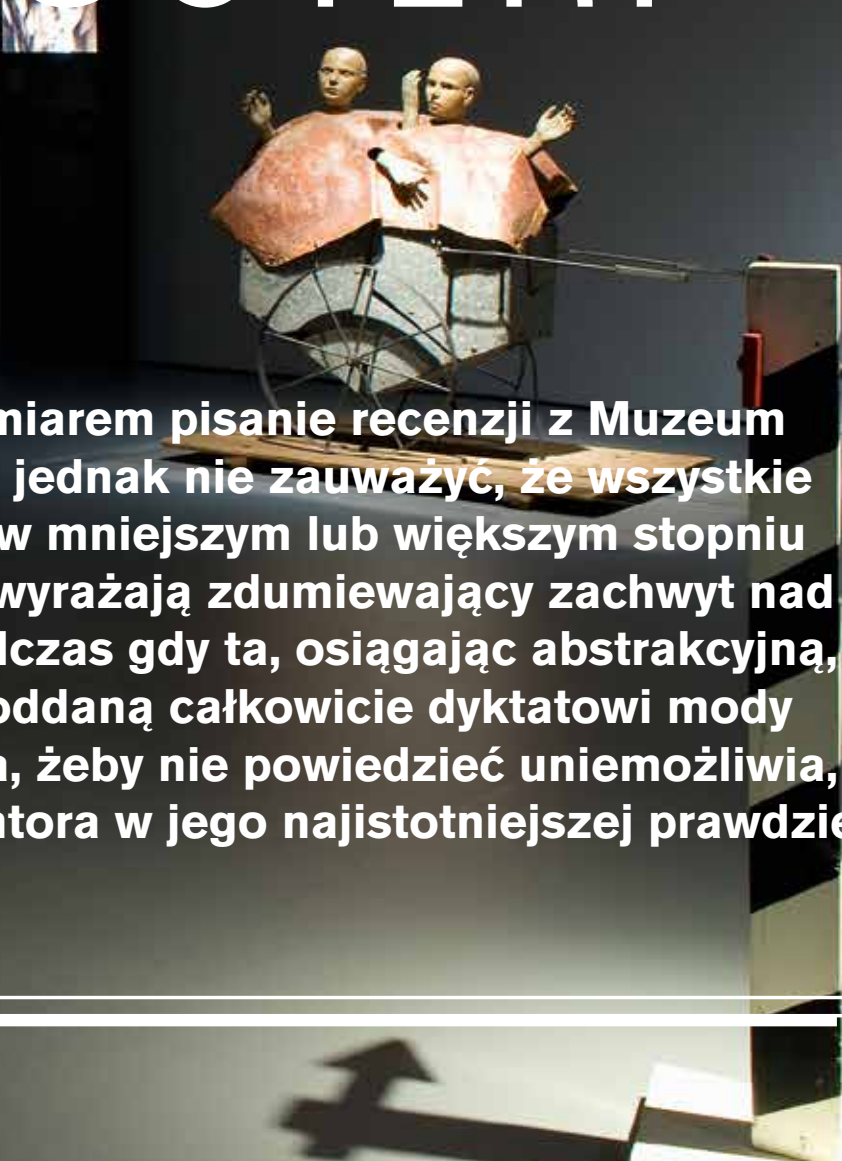
fot. Wojciech Wilczyk

WYDARZENIE

# PERSPEKTYWY

tekst: Anka Ptaszkowska  
fotografie: Wojciech Wilczyk

# CRICOTEKI



**Nie jest moim zamiarem pisanie recenzji z Muzeum Kantora. Nie mogę jednak nie zauważyć, że wszystkie opinie, krytykując w mniejszym lub większym stopniu wystawy Cricoteki, wyrażają zdumiewający zachwyt nad jej architekturą. Podczas gdy ta, osiągając abstrakcyjną, formalistyczną, poddaną całkowicie dyktatowi mody autonomię, utrudnia, żeby nie powiedzieć uniemożliwia, pokazanie dzieła Kantora w jego najistotniejszej prawdzie.**

## DANE „PRZYRODZONE”

Należy do nich Osoba i Dzieło Tadeusza Kantora – jego wola dotycząca przeznaczenia i stylu działania Cricoteki, którą, jak wiemy, sam powołał do życia.

Wolę Kantora można poznać z pozostawionych przez niego tekstów traktujących wprost o pośmiertnym losie jego sztuki, w tym zwłaszcza Cricoteki, oraz z jego totalnego projektu *Wystawa–Książka*, znajdującego się w archiwum Cricoteki. Jest ona do odczytania z jego tekstów, teatru, malarstwa i manifestów, a nade wszystko z jego postawy artystycznej. Odszyfrowanie sposobu działalności, który byłby adekwatny do woli Kantora, wymaga dużej wiedzy, wrażliwości, duchowej wspólnoty i – nie waham się powiedzieć – wtajemniczenia.

Można z góry odrzucić pewne formacje mentalne, zawodowe i obyczajowe, które bez wątpienia pozostają dalekie od stylu Osoby i Dzieła Kantora, a przede wszystkim od jego koncepcji, odczuwania i przeżywania sztuki. W niczym tym profesjom nie uchybiając, jest nie do pomyślenia, żeby urzędnicy i prawnicy, jak również architekci i dizajnerzy rozstrzygali o losach spuścizny Kantora. Nie uprawniają do tego także najbliższe nawet związki krwi ani tak zwana wielkość. Po lekturze *Małego Manifestu* zamysł, żeby „Wielcy zdecydowali o Wielkim”, czyli na przykład żeby jury złożone z Andrzeja Wajdy, Krzysztofa Pendereckiego i monsiniora Stanisława Dziwisza podejmowało decyzję o przyszłości Muzeum Kantora – wyklucza się sam.

Interwencja architektów w dzieło Kantora należy już dzisiaj, niestety, do „danych przyrodzonych”. Nie ma ona nic wspólnego z tak ważną w jego sztuce ideą przedmiotu gotowego (*ready-made*) oraz miejsca gotowego. Kantor ze swoim teatrem i happeningami najchętniej wybierał miejsca gotowe: budynek poczty, kawiarnię, ulicę, nadmorską plażę z przestrzenią, które nie lśnią nowością, ale noszą ślady własnej historii. Ta jego skłonność jest jak najściślej związana z podstawową metodą jego twórczości – metodą kolażu, zakorzenioną w tradycji dadaizmu, Marcela Duchampa i Kurta Schwittersa. Kantor był nieufny wobec konstruktywizmu, z wyjątkiem „konstruktywizmu uczuć”, jak z humorem określał swoją niesamowitą zdolność doprowadzania ludzi wszystkich kontynentów na przemian do płaczu i do śmiechu. Nieufny wobec konstrukcji, czerpał żywotną inspirację z destrukcji. Czy architekci powołani

do budowy Muzeum Kantora razem z jurorami, którzy ich projekt zaakceptowali, przez chwilę o tym pomyśleli?

Nie jest moim zamiarem pisanie recenzji z Muzeum Kantora. Nie mogę jednak nie zauważyć, że wszystkie opinie, tak ustne, jak publikowane, krytykując w mniejszym lub większym stopniu wystawę Cricoteki, wyrażają zdumiewający zachwyt nad jej architekturą. Podczas gdy ta, osiągając abstrakcyjną, formalistyczną, poddaną całkowicie dyktatowi mody autonomię, utrudnia, żeby nie powiedzieć uniemożliwia, pokazanie dzieła Kantora w jego najistotniejszej prawdzie. Architektura ta zaprzecza pyśzałkowato podstawowej w praktyce Kantora „Rzeczywistości Najniższej Rangi”. Jego biedne przedmioty teatralne mrą z wolna w zimnym betonie o barwach samolotów Luftwaffe. Jak słusznie zauważyła Dorota Jarecka, obecna

Cricoteka mogłaby być odpowiednią przestrzenią dla butików, garaży i diabli wiedzą czego jeszcze. Architekci i jurorzy zapomnieli, że tworzą muzeum Osoby. Nie zadali sobie trudu zrozumienia, kim właściwie była ta Osoba. Kim był Tadeusz Kantor? Mauzoleum, które mu wzniesli, wpisuje się zresztą idealnie w program koronowania Kantora na współczesnego Matejkę. Absurd tej sytuacji odczuli francuscy miłośnicy sztuki Kantora,

którzy w trakcie kolokwium zorganizowanego w 2006 roku w Lyonie przez Patricka Penota na widok projektu Cricoteki głośno protestowali przeciwko nałożeniu artyście „betonowej czapy”. Apologetom architektury Cricoteki, którzy jej teatralność uważają za atut, przypominam, że Kantor nienawidził teatru.

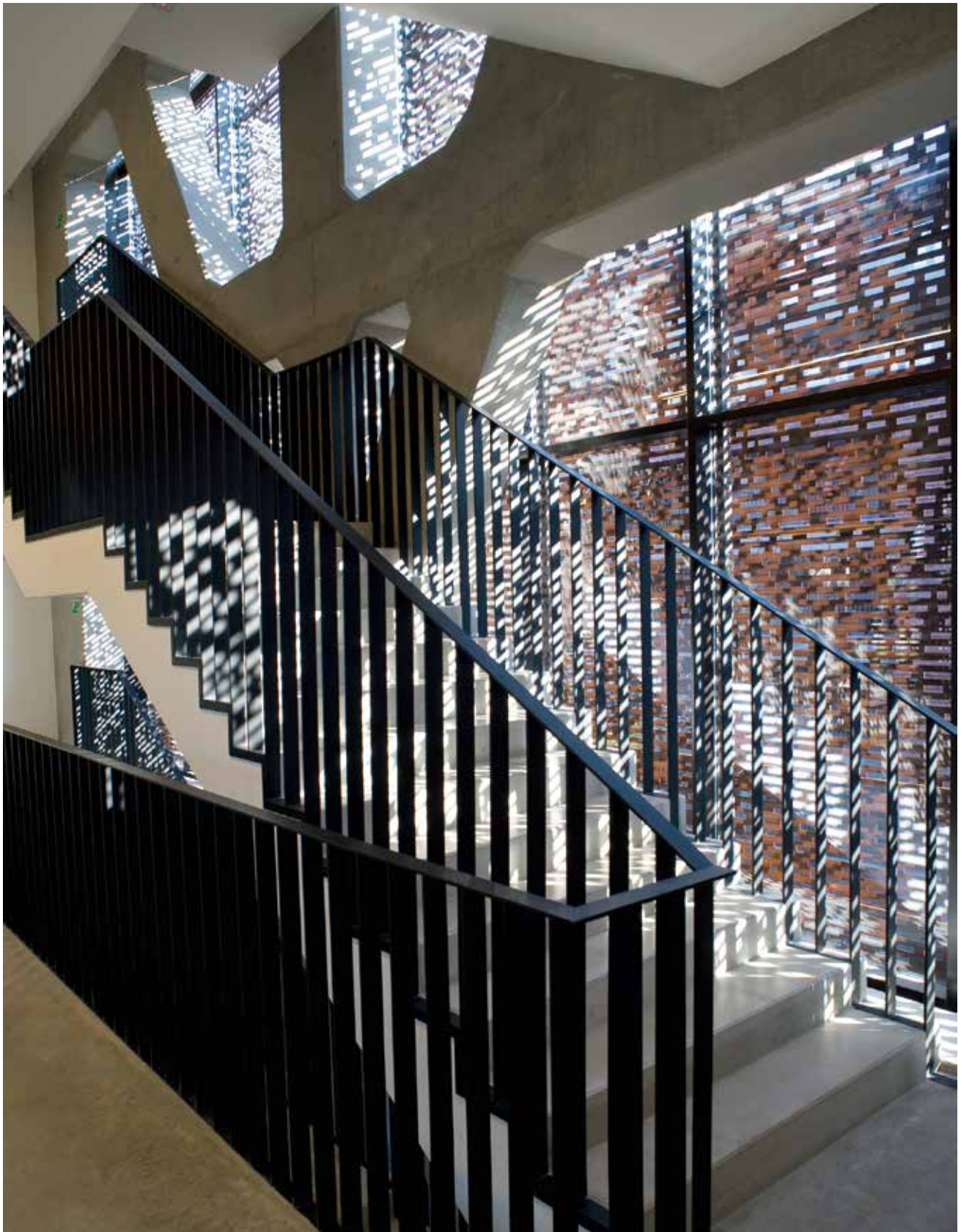
Stało się. Nie ma co płakać nad rozlanym mlekiem, ale można uruchomić wyobraźnię i zastanowić się: jak stawić czoła tej niewiarygodnej sytuacji? Sytuacji, którą ktoś, czyjego imienia nie jestem uprawniona ujawnić, określił: „Kantor wyparował. Na szczęście, w oparach absurdu”.

Sprawa jest niezwykle skomplikowana i delikatna. Łatwo poddaje się krytyce, a niezwykle trudno zmieniać w pozytywną propozycję. W istocie chodzi bowiem o graniczące z cudem przywołanie obecności Nieobecnego. (Odsyłam tu Czytelników do mojej wypowiedzi na temat obecności/nieobecności Kantora w trakcie kolokwium poświęconemu *Krzesłu* w Hucisku, które odbyło się w 1996 roku).

A jednak już dzisiaj, już w tym, co w Muzeum Kantora określiłam mianem „danych przyrodzonych”, tkwi

**KTOŚ, CZYJEGO IMIENIA NIE JESTEM UPRAWNIONA UJAWNIĆ, POWIEDZIAŁ: „KANTOR WYPAROWAŁ. NA SZCZĘŚCIE, W OPARACH ABSURDU”.**





**CRICOTEKA**  
wnętrze budynku, fot. Wojciech Wilczyk





**CRICOTEKA WIDZIANA OD STRONY BULWARÓW WIŚLANYCH**  
fot. Wojciech Wilczyk

zarzewie przyszłych możliwości. Możemy je antycypować dzięki niezwyklej energii i oddaniu sprawie dyrektorki instytucji Natalii Zarzeckiej i pracującej z nią ekipy, którym pragnę wyrazić tutaj wyrazy prawdziwego uznania.

Niestety, przyszłość Cricoteki jest zagrożona. Stała się ona przedmiotem rozgrywek różnych zewnętrznych sił, którym, być może, sama nie będzie w stanie stawić czoła. Konieczność „politykowania” prowadzi bowiem z reguły do zafałszowania, a w rezultacie do zniekształcenia rzeczywistego sensu tego rodzaju miejsc. A zatem: CRICOTEKA WYMAGA OCHRONY.

W tej sytuacji przyjrzyjmy się chłodno wszelkim możliwym perspektywom rozwoju Muzeum Kantora.

### **PERSPEKTYWA ZACHOWAWCZA**

Zawiera niepodlegający dyskusji aspekt konserwacji dzieła. Ale przedmiotem konserwacji jest również zachowanie jego sensu. Tu następuje nieuniknione zderzenie z paradoksem. Kantor był osobą, która dynamizowała każdą sytuację, tworzyła wir, puszczała wszystko w ruch. A tutaj mamy Muzeum, którego zasadniczą funkcją jest zachowanie i utrwalanie. Jak przewyciężyć przyrodzoną statyczność Muzeum, nie podważając jego zasadniczej funkcji? Zauważmy, że wiele aktualnych doświadczeń muzeologicznych szuka odpowiedzi na to pytanie. Inteligentny kompromis pozostaje – szczególnie w przypadku Muzeum Kantora – żywotną koniecznością. A więc należy podjąć trudną grę, która nie zaprzecza ani jednemu, ani drugiemu aspektowi tego miejsca. Należałoby na przykład zrezygnować z terminu „wystawa stała”, gdyż sam Kantor nie dał jej do tego prawa. Podobnie wiedza o jego dziele nie może być zafiksowana i w tej gotowej formie podawana do wierzenia. Wiedzę o dziele Kantora musimy wspólnie i ciągle na nowo zdobywać.

Stąd zachowawcza konstrukcja muzeum i związana z nią pedagogia powinny przyjąć (w pewnej mierze) strukturę wydarzenia. To nie jest niemożliwe, jakkolwiek wymaga utrzymania stałego, maksymalnego napięcia pomiędzy inteligencją i wyobraźnią.

Na marginesie dodam: tego właśnie od nas – ludzi współpracujących z nim najbliższej – Kantor wymagał.

### **PERSPEKTYWA REWITALIZACYJNA**

Powiedzmy sobie od razu, że wystawa, która wydaje się najbardziej naturalną formą utrwalania, czyli zachowywania żywotności dzieła, jest w przypadku Kantora najmniej oczywistym rozwiązaniem. Nie sposób nie zauważyć, że żadna z jego pośmiertnych ekspozycji nie była udana, żadna z nich – w całej oczywistości – nie była wystawą Kantora. Chlubny wyjątek stanowi tu pokaz urządzony niedługo po jego śmierci w Muzeum Czartoryskich przez Marka Rostworowskiego, miłośnika sztuki Tadeusza Kantora, napełnionego jego duchem. Któż byłby zdolny dzisiaj do do takiej repliki? I czy owo niemożliwe utożsamianie się z artystą jest faktycznym celem? Zbyt łatwo i – rzecz można – nieuchronnie stacza się w karykaturę.

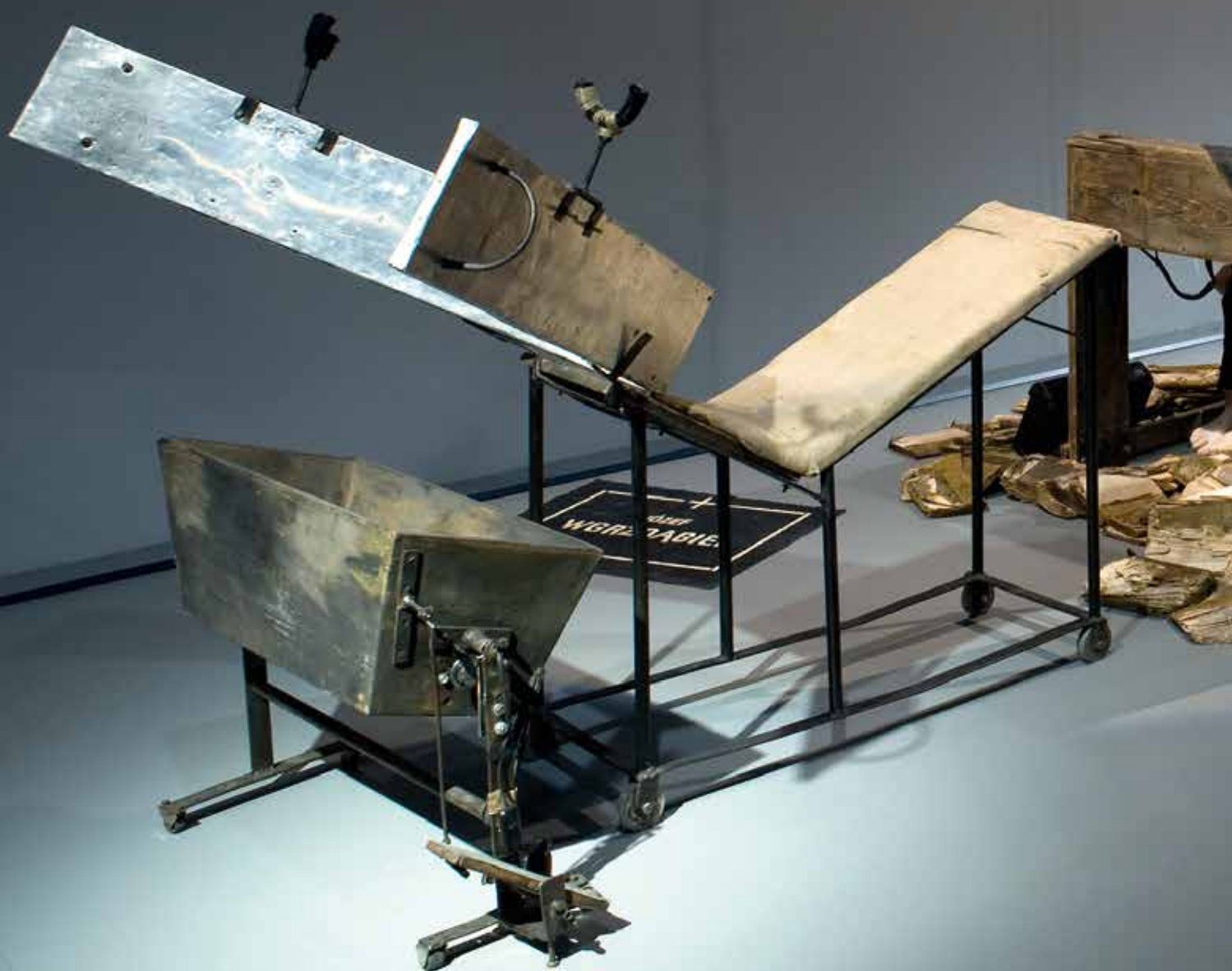
Istnieją przykłady odwrotne – wystawy „obiektywne”, stuprocentowo zdepersonalizowane, do których zaliczyć można na przykład pokaz poświęcony happeningom zorganizowany przez Jarosława Suchana w Bunkrze Sztuki w 2000 roku. A jednak wbrew pozorom, a pod twórcze dyktando wszechobecnego paradoksu – nieobecność nie okazuje się najlepszym lekarstwem na nieobecność.

Obecna „wystawa stała” w Cricotece cierpi na podobną chorobę. Niezależnie od morderczego wpływu architektury wnętrza na przedmioty teatralne Kantora wystawa o Nim nie powinna bezpiecznie proponować znanej i bez oporu przyjmowanej wiedzy o jego dziele. Staje bowiem wówczas w sprzeczności z jego dynamiką i subwersywnym charakterem.

Grzeczne przekazywanie owej wiedzy wpada, siłą rzeczy, w schemat szkolnej czytanki. Wydaje mi się jednak, że każda wystawa Kantora cierpiałaby w mniejszym lub większym stopniu na tę chorobę. Dystans do dzieła, jaki każda ekspozycja nieuchronnie stwarza, zawsze pozostaje w ukryciu. Wszyscy mamy skłonność uważać, że wystawa to jest właśnie to, że to ona jest dziełem. Kantor walczył przeciwko zakłamanemu w samym zjawisku wystawy, już w 1963 roku robiąc *Wystawę Popularną*, której nadał artystyczną autonomię. Nikt tego dzisiaj za niego nie zrobi.

A może obecnie chodziłoby raczej o ujawnienie skali odstępstwa i znalezienie właściwego dystansu do osoby i dzieła Kantora, bez popadania w proste zaprzeczenie ani w równie prostą afirmację.

**ZACHOWAWCZA KONSTRUKCJA MUZEUM I ZWIĄZANA Z NIĄ PEDAGOGIA POWINNY PRZYJAĆ (W PEWNEJ MIERZE) STRUKTURĘ WYDARZENIA. TO NIE JEST NIEMOŻLIWE, JAKKOLWIEK WYMAGA UTRZYMYWANIA STAŁEGO, MAKSYMALNEGO NAPIĘCIA POMIĘDZY INTELIGENCJĄ I WYOBRAŹNIĄ.**







**FRAGMENT STAŁEJ EKSPOZYCJI DO SPEKTAKLU UMARŁA KLASA**

fot. Wojciech Wilczyk

Ku mojej zdumionej radości obecna działalność Cricoteki znalazła się właśnie na tym tropie. Joanna Zielińska zaangażowała młodych artystów, w których dziele – nie w jego formie, ale w głębszych pokładach – odkryła punkty styczności z dziełem Kantora. Nic dziwnego, że biorąc pod uwagę dynamiczny, wydarzeniowy charakter tego dzieła, odnalazła owe punkty styczności w realizacjach twórców uprawiających performans. Obserwując obecnie mnogość działań performatywnych, wpisana w nie łatwość oraz wynikający z niej na ogół niski poziom – jechałam na otwarcie Cricoteki z wielkim lękiem. Ryzyko jest ogromne. Kontynuacja idei zawartych w twórczości Kantora w pracach innych artystów wymaga utrzymania najwyższej – porównywalnej z oryginałem – jakości. To warunek *sine qua non*. Obniżenie jej byłoby jednoznaczne z durną, pretensjonalną, prawdziwie niedopuszczalną uzurpacją.

Nie byłam obecna na performansie Oskara Dawickiego z Andą Rottenberg w roli głównej w pierwszym dniu otwarcia Cricoteki, ale nie mogę powiedzieć, żeby jego scenariusz mnie przekonał. Natomiast cztery następne performansy – *Urs Sonata* w wykonaniu Jaapa Blonka, jednoaktowa opera Shany Moulton z muzyką Nicka Halletta, *100 Beautiful Jokes* w olśniewającym wykonaniu na żywo Michaela Portnoya, projekt teatralny Catherine Sullivan wspólnie z Operą Buffa z Warszawy – odznaczały się, moim zdaniem, znakomitą jakością pod względem tak wizualnym, jak literackim. Wreszcie też mieliśmy szczęście zachłysnąć się humorem, tak nierozdzielny z dziełem Kantora, na który nie pozwoliły sobie dotychczasowe, pompatyczne i śmiertelnie poważne prezentacje „wielkiego artysty”.

Niezwykle ważne zastrzeżenie: ta ożywcza perspektywa, mimo (a może dzięki) ogromnego ryzyka, które ponosi, nie może zostać sprowadzona do jednorazowego eksperymentu, tylko musi być w świadomy sposób kontynuowana. Inaczej czeka ją smutny los wystawy i zemrze razem z nią. Wystawa *Nic 2 razy* nosi w sobie zapowiedź przyszłego programu. Program ten nie wypełni rzecz jasna całości działalności Cricoteki, niemniej powinien rozwijać się niezależnie. Warto podkreślić, że jego autorka, Joanna Zielińska, dała wystarczający dowód swojego wyczucia i kompetencji również w zorganizowanym przez nią festiwalu performansu w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

w 2013 roku. Równocześnie ten ożywczy program nie może stać się jedynie ingrediencją niczym niepowiązanej składanki z projektów.

Nieznany jest mi dalszy plan działania Muzeum Kantora. Słyszałam jeszcze o zamiarze pokazania kilku ekspozycji jego dzieł oraz wystawy Christiana Boltanskiego.

Uważam, że przed ekipą Cricoteki, składającą się także z osób, które znały Kantora i z nim współpracowały, stoi niezwykle zadanie: przemyśleć krytycznie, bez ustępstw i kompromisów projekt przyszłego działania. Nie bać się radykalnego zerwania z tak znieawidzonym przez Kantora akademizmem i eklektyzmem. Rozwój nie może być mechanicznym powielaniem i utrwalaniem najlepszych nawet wzorów. Zgodnie z duchem Kantora – rozwój musi być twórczy. Zaskoczcie nas!

### PERSPEKTYWA KOSMETYCZNA

Zastanawiam się czasem, co zrobiłby Tadeusz Kantor, gdyby nagle i niezależnie od jego woli spadł mu na głowę prezent w postaci budynku Cricoteki. Co on sam by uczynił, żeby móc tam pracować i tworzyć?

Pomysłów nie trzeba szukać daleko. Kantor zadawał się na ogół prostymi, rudymetarnymi i niekosztownymi rozwiązaniami.

Pierwszą „małą operacją kosmetyczną” byłoby więc pomalowanie wszystkich wnętrza na czarno.

Nie przypuszczam też, żeby Kantor mógł znieść widok Wisły i Wawelu z nałożoną na nie natrętnie dekoracyjną kratą w rdzawym kolorze. Ale czy mógłby ją zlikwidować? Obiekty architektury na równi z obiektami sztuki znajdują się pod prawną ochroną. Pytanie: kto dba o ich niewidzialną treść?

Być może Kantor rzuciłby w furii kamieniem w budzący powszechny zachwyt lustrzany sufit budynku. Byłby to swego rodzaju *hommage* dla *Wielkiej*

*szczyby* Marcela Duchampa, która, jak wiadomo, przypadkiem uległa stłuczeniu, a autor zachował je jako pomnik, który sam sobie wystawił PRZYPADEK.

### PERSPEKTYWA WYOBRAŻALNA

Będzie zwrócona w stronę zapobieżenia nieobecności Kantora w jego muzeum, będzie skierowana przeciw jego „wyparowaniu”, jak również – miejmy nadzieję – przeciw zbyt u nas popularnym „oparom absurdu”.

**ZASTANAWIAM SIĘ  
CZASEM, CO  
ZROBIŁBY TADEUSZ  
KANTOR, GDYBY  
NAGLE I NIE-  
ZALEŻNIE OD JEGO  
WOLI SPADŁ MU NA  
GŁOWĘ PREZENT  
W POSTACI  
BUDYNKU CRICOTEKI.**

Trzeba postarać się chyba o znalezienie najprostszego i najbardziej bezpośredniego kontaktu z tym, co Kantor zostawił, a więc z pismami, przedmiotami, filmami, fotografiami, obrazami, notatkami, nie podkreślając – jeśli to możliwe – różnic pomiędzy tym, co uważane jest za dzieło, a tym, co równie konwencjonalnie uznano za dokument. Zespół Cricoteki, do którego należy między innymi Józef Chrobak, najznakomitszy ze znanych mi archiwistów, ma wszelkie dane, żeby tę ideę urzeczywistnić. I nie chodzi mi tutaj o modną obecnie wystawę „w stylu archiwum”, a to z prostej przyczyny: archiwum Kantora musi być żywe.

Na początku lat 70. XX wieku Tadeusz Kantor wraz z Wiesławem Borowskim i Andrzejem Turowskim proponowali w Galerii Foksal stworzenie Żywego Archiwum. Myślę, że teraz, w nowej Cricotece, nastąpił moment, żeby do tej idei powrócić. Czy jej autorzy zechcą podjąć ją ponownie? Istnieje obecnie ogrom środków technicznych, które pozwoliłyby urzeczywistnić owo ożywienie, włączając w ten pasjonujący proces publiczność. Nie należy chyba w tym przypadku lękać się specjalistów.

Dla Kantora kawiarnia była zawsze nieodłącznym elementem miejsca artystycznego, miejsca sztuki. Pierwszy *Happening* – *Cricotage* odbył się w 1966 roku w kawiarni Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Warszawie, także cała działalność Krzysztoforów i Teatru Cricot 2 była integralnie związana z życiem przygaleryjnej kawiarni. Spróbujmy pójść tym śladem. Zamiast doczepionego do muzeum, znanego ze wszystkich muzeów świata, zimne-

go baru kawowego, można by pomyśleć o wielkiej wspólnej przestrzeni, w której „pijąc wino”, swobodnie obcowano by ze sztuką Kantora. Mimo szokującego charakteru takiej wizji stworzyłoby to, być może, warunki do rzeczywistego współuczestnictwa.

### PERSPEKTYWA CZARNA – CRESCENDO

Opierając się na doniesieniach prasy, można obawiać się, że rosnące roszczenia finansowe (I NIE TYLKO) spadkobierczyń spuścizny artysty doprowadzą z czasem do likwidacji Cricoteki jako Muzeum Tadeusza Kantora lub do jego nieuchronnego wypaczenia. Muszę tu dodać: prasa informuje o spadkobierczyniach w liczbie mnogiej. Nie mogę uwierzyć jednak, żeby Maria Stangret-Kantor, artystka malarka, genialna aktorka Teatru Cricot 2, która przeżyła całe życie włączona bez reszty w sztukę Kantora, mogła świadomie uczestniczyć w tym procederze.

Powracam do wyjściowej tezy tego tekstu: jest nie do pomyślenia, żeby urzędnicy i prawnicy, jak również architekci i dizajnerzy rozstrzygali o losach spuścizny Kantora. Nie uprawniają do tego także najbliższe nawet związki krwi ani tak zwana wielkość.

Mamy nadzieję – a liczba mnoga ma tu swoje realne uzasadnienie – że do tego absurdu nie dojdzie i że rozwiązanie obecnej sytuacji nastąpi w duchu porozumienia i zrozumienia istoty zjawiska KANTOR.

Na razie proszę przyjąć do wiadomości, że WSZYSCY JESTEŚMY JEGO SPADKOBIERCAMI. ▣



**WIDOK WYSTAWY STAŁEJ W CRICOTECE**

fot. Wojciech Wilczyk



# ATLAS SZTUKI



## WOJCIECH WILCZYK



## ŚWIĘTA WOJNA

Wojciech Wilczyk, *Święta Wojna*, 05.12.2014-18.01.2015

Jean-Marc Caracci, *Homo Urbanus Europeanus*, 23.01.2015-01.03.2015

*Iluzje*, 06.03.2015-12.04.2015



## FELIETON

## MNEMOZEUM

tekst: Piotr Rypson

Pamiętacie renesansowy koncept teatru pamięci Giulia Camilla? Jeśli nie bardzo, zacznę z innej strony. Wyobraźmy sobie na przykład, że Joseph Cornell, wspaniały późny surrealista amerykański, komponuje ze swoich wypełnionych przedmiotami pudeł całe opowiadania, ba, powieści z fabułą rozciągniętą na dekady albo że rekwizyty, kostiumy i fragmenty scenografii teatru Tadeusza Kantora ułożone zostają w długim, narracyjnym porządku, albo jeszcze to, jak wyglądałby świat utworów pisanych przez Władysława Hasiora... Ucieleśnieniem takich i podobnych rozmyślań jest Masumiyet Müzesi Orhana Pamuka.

Choć ulokowana w wąskiej pięciopiętrowej kamienicy w Stambule instytucja należy do International Council of Museums i otrzymała w 2014 roku nagrodę European Museum of the Year Award, nie jest to muzeum *sensu stricto*. W zasadzie można powiedzieć, że wcale nie jest to muzeum, raczej mnemozeum, a więc miejsce poświęcone bogini Mnemosyne, uosobieniu pamięci i matce wszystkich muz. Wypełniająca je setki, a może i tysiące przedmiotów opowiadają tylko jedną historię – tę zawartą w powieści Pamuka, wydanej w Polsce w 2010 roku pod tytułem *Muzeum Niewinności*.

Ekspozycja składa się z osiemdziesięciu trzech witryn (w rzeczywistości przeszklonych szafek) odpowiadających kolejnym rozdziałom miłosnej opowieści Orhana Pamuka, przekazanej pisarzowi przez Kemala Basmaciego, głównego bohatera utworu, który jeszcze niedawno sam miał mieszkać w owej kamienicy. Nie będę w artykule próbować streszczać książki, wystarczy tu tylko wspomnieć, że narrator nie poślubił obiektu swoich westchnień, ale odwiedzając przez lata ukochaną w jej stambulskim mieszkaniu, zabierał stamtąd ukradkiem kolejne przedmioty osobiste, tworząc w ten sposób fetyszystyczne panoptikum obiektów „niskiej rangi”. Ten osobliwy zbiór, odłożywszy na dłuższy czas pisanie, Pamuk wykorzystał, aby zbudować asamblaże w muzealnych gablotach, każdej opatrzonej tytułem i numerem na emaliowanej blaszce.

Szafka, gablota, witryna – każde z tych słów brzmi staroświecko i to nie bez przyczyny. Ekspozowanie przedmiotów w przeszklonych ramach, *shadow-boxes*, jak je nazywano, zrodziło się, zdaje się, w czasach wiktoriańskich. Wewnątrz tego rodzaju pudełek umieszczano memorabilia,

zbiory minerałów lub motyli, a także osobiste pamiętki. Poprzez nowożytny sklepy towarowe przeszklone gabloty trafiły następnie do muzeów jako stały, choć zmieniany na różne sposoby, instrument pokazywania artefaktów. Sięgając po najbardziej tradycyjną metodę zbierania i ekspozowania przedmiotów, Pamuk zagrał i z osiemnastowieczną formułą powieści pudełkowej, i z techniką surrealistów, dla których kolaż i asamblaż stanowiły podstawowe sposoby budowania napięcia pomiędzy światem rzeczy a królestwem wyobraźni, i z postmodernistyczną grą literacką, od metaliteratury Jorge Luisa Borgesa poczynając.

Pierwszą, ogromną, bo zajmującą całą ścianę, witrynę (numer 68) zatytułowano *4213 niedopałków*; wypełnia ją mnóstwo rozmieszczonych i opisanych z entomologiczną precyzją petów. Zabieg ten powoduje, że odbiorca wkraczający do Masumiyet Müzesi natychmiast orientuje się, iż autor ekspozycji dysponuje zarazem ciepłym humorem i znajomością typologicznych chwytów sztuki konceptualnej. Odwiedzając coraz wyższe piętra wąskiej kamienicy, zapomina się jednak o tych odesłaniach i zatapia w następujących po sobie, intymnych mikroświatach. Kolejne rozdziały opowieści Kemala zostały urzeczywistnione poprzez zamknięte w szafkach zestawienia przedmiotów, pośród których miga niekiedy mały ekran z fragmentem tureckiego filmu – dajmy na to – z lat 60. ubiegłego wieku. Jednocześnie z ekspozycji wyłaniają się obrazy-wspomnienia historii niezwyklej metropolii, Stambułu minionego półwiecza.

Na ostatnim piętrze Masumiyet Müzesi znajduje się instalacja-rekonstrukcja pokoju Kemala Basmaciego, w którym spędził swoje ostatnie lata. Na ścianach, za szybami umieszczono strony rękopisu *Muzeum Niewinności*, a także wydania książki z różnych krajów i w różnych językach. Odwiedzający, który dotarł na samą górę kamienicy, może spojrzeć w światło klatki schodowej, tak jak Kemal spoglądał wstecz na swoje życie. A gdy schodząc, mijają kolejne ciągi staroświeckich witryn, stosowność terminu „*shadow-box*” staje się oczywista. Te konstelacje rzeczy, z których pisarz zbudował swoje niezwykle *Gesamtkunstwerk*, to rodzaj teatru cieni – słów Kemala, słów samego Pamuka, pamięci o Mieście i o Miłości. Mnemozeum. Stąd też przywołanie na wstępie idei renesansowego teatru Camilla, gdzie miała być zgromadzona wszelka wiedza, a zadaniem pamięci było wprawienie jej w ruch. O tym może jednak innym razem.

Odwiedzając turecką metropolię, pójďte koniecznie do Masumiyet Müzesi w dzielnicy Beyoğlu albo chociaż zajrzyjcie na [www.masumiyetmuzesi.org](http://www.masumiyetmuzesi.org). ☒

**ŁUKASZ JASTRUBCZAK**  
*Potyczka, 2012*

INTERPRETACJE

JAN G. LEE

I ŁUKASZ

JASTRUBCZAK

tekst: Aneta Rostkowska

HISTORIA PEWNEJ

PROJEKCJI

**Prace Łukasza Jastrubczaka wpisują się w długą tradycję kwestionowania modernistycznego optymizmu. Charakterystyczny jest dla nich dystans w stosunku do wizji uporządkowanej, poznawalnej rzeczywistości, świata o racjonalnej strukturze z jasno określonym celem, do którego stopniowo się zbliżamy.**

Niewiele wiadomo na temat twórczości Jana G. Lee. Jego samotniczy tryb życia oraz efemeryczny charakter prac niewątpliwie utrudniły jej recepcję. Jedyna publikacja autorstwa samego Lee, *We Aimed to Be Amateurs* (wydana w 1992 roku przez Printed Matter Inc. w Nowym Jorku), zawiera głównie historię jego rodziny. Z nielicznych wystaw, kuratorowanych przez żonę artysty w małych galeriach w Stanach Zjednoczonych, nie zachowała się żadna dokumentacja. O pracach Lee dowiadujemy się z przekazywanych ustnie anegdot, niepotwierdzonych plotek i krótkich recenzji, w których szczeremu entuzjazmowi towarzyszy poznawcza bezradność. Enigmatyczność życiorysu i znikoma ilość informacji nie przeszkadzają jednak wielu współczesnym artystom inspirować się jego osobą i dorobkiem. Towarzyszące Lee niedookreślenie przyczynia się do stopniowego narastania legendy wokół jego postaci, która przekształca tę postać w Laclau'owskie puste znaczące, wyznaczone tworzonymi przez kolejne pokolenia artystów projekcjami. Jednym z tych artystów jest Łukasz Jastrubczak poświęcający Janowi G. Lee sporo miejsca w stworzonej wspólnie z Sebastianem Cichockim książce *Miraż*<sup>1</sup>. W swoistym pojedynku, jaki rozegrali ze sobą obaj autorzy (Cichocki wysyłał teksty, a Jastrubczak obrazy, przy czym każdy z nich miał dobrać odpowiedź), rolę sekundanta odgrywał właśnie Lee, wskazujący zafascynowanym jego osobą autorom kolejne miejsca i terminy rozgrywki. Celem niniejszego tekstu jest prześledzenie, w jaki sposób wątki z twórczości Jana G. Lee uobecniają się w pracach Łukasza Jastrubczaka.

Urodzony w 1938 roku w Lafayette Hills (Kalifornia) Lee, z wykształcenia leśnik, większość życia spędził w rodzinnej miejscowości. Na jego twórczość duży wpływ miała rodzina, w szczególności babka Miranda Thelma Lee (dyrektorka szkoły podstawowej

w Lafayette Hills, podejrzewana o zdolności szamańskie), ojciec Abraham Lee (artysta i pisarz) oraz żona Anna T. Zaloon (również artystka). Jan G. Lee żył w tym samym czasie, co Robert Smithson i aż dziwne, że nigdy się nie spotkali (choć pewnie odpowiada za to odległość między Kalifornią a New Jersey). Gdyby jednak do tego doszło, z pewnością mieliby sobie wiele do powiedzenia: zainteresowanie naturą i procesami rozpadu, krytyczny stosunek do instytucjonalnego świata sztuki, sprzeciw wobec idei całości i kompletności, niewiara w przyszłość i możliwość

zachowania przeszłości. Obaj niemal równocześnie, choć na dwóch krańcach Stanów Zjednoczonych, zapowiadali ostateczny kres modernistycznego optymizmu oraz zmierzch „retoryki czystości” (poszukiwania niezmiennych esencji czy prawd w sztuce). Kirk Varnedoe pisał, że Robert Smithson jest artystą tak reprezentatywnym dla ducha swoich czasów, że gdyby nie zaistniał, musiałby zostać wymyślony<sup>2</sup>. To samo można powiedzieć o Janie G. Lee. W ramach „zielonego konceptualizmu” – zapoczątkowanej przez siebie odmiany sztuki – Lee eksplorował naturalne procesy rozpadu i zaburzania ustalonego przez człowieka porządku. Wiele jego prac powstało w wyniku niekontrolowanej erozji,

gnicia czy topnienia. W tak zwanym okresie leśnym wykonał dziesiątki tysięcy zdjęć rejestrujących tego typu zjawiska w swoim najbliższym otoczeniu. Symptomatyczna jest pochodząca z jego książki historia stawu pojawiającego się nieoczekiwanie na środku miejskiego placu, który, co ciekawe, zostaje szybko zaakceptowany przez mieszkańców. W poszukiwaniu

**JAN G. LEE ŻYŁ W TYM SAMYM CZASIE, CO ROBERT SMITHSON I AŻ DZIWNIE, ŻE NIGDY SIĘ NIE SPOTKALI (CHOĆ PEWNIENIE ODPOWIADA ZA TO ODLEGŁOŚĆ MIĘDZY KALIFORNIA A NEW JERSEY). GDYBY JEDNAK DO TEGO DOSZŁO, Z PEWNOŚCIĄ MIELIBY SOBIE WIELE DO POWIEDZENIA.**

<sup>2</sup> ZOB. MARK CHEETHAM, *THE RHETORIC OF PURITY. ESSENTIALIST THEORY AND THE ADVENT OF ABSTRACT PAINTING*, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, CAMBRIDGE 1991, SS. XI–XII.

<sup>3</sup> ZOB. KIRK VARNEDOE, *PICTURES OF NOTHING. ABSTRACT ART SINCE POLLOCK*, PRINCETON UNIVERSITY PRESS, PRINCETON–OXFORD 2006, S. 168.

<sup>1</sup> SEBASTIAN CICHOCKI, ŁUKASZ JASTRUBCZAK, *MIRAŻ*, BUNKIER SZTUKI, KRAKÓW 2012.





**ŁUKASZ JASTRUBCZAK**  
*Hologram, 2013*



**ŁUKASZ JASTRUBCZAK**  
*Time machine, 2014*

zrozumienia tego, co działo się wokół niego, stworzył również liczne makiety i lalki przedstawiające Lafayette Hills oraz jego społeczność. Charakterystyczne dla postawy Lee było ponadto odejście od tradycyjnych przestrzeni wystawienniczych na rzecz przestrzeni odległych i wyizolowanych oraz tworzenie prac przeznaczonych dla niewielkiej publiczności, a w skrajnych przypadkach wyłącznie dla samego siebie (seria *Ujawnień*). Jego sceptycyzm w stosunku do instytucji sztuki jest z kolei doskonale widoczny w sformułowanej przezeń liście wskazówek dla gości muzeów. W przewrotny sposób ukazuje ona skostnienie i regulacyjny charakter instytucjonalnego świata – w muzeach nie wolno między innymi: odwracać się do tyłu, obgryzać paznokci, dotykać włosów (ani swoich, ani cudzych), trzymać rąk w kieszeniach, czołgać się po ziemi, wcielać się w role zwierząt i naśladować ich odgłosów, zakładać się o pieniądze, zabijać czasu myśleniem o roślinach i ogrodnictwie, rozniecać ani tym bardziej gasić ognia, obnosić się ze swoim gniewem oraz symbolami religijnymi, cytować artystów urodzonych po 1938 roku, śpiewać (poza hymnami narodowymi oraz psalmami błagalnymi, pochwalnymi i pokutniczymi), przysypiać w kącie, przeklinać w języku ojczystym, a także tracić serca dla nieodpowiedniej osoby<sup>4</sup>. Paradoksalnie poprzez stworzenie tej listy Lee zachęca do przeciwstawienia się muzealnej machinie, i to w dość nietypowy sposób.

Również prace Łukasza Jastrubczaka wpisują się w długą tradycję kwestionowania modernistycznego optymizmu. Charakterystyczny jest dla nich dystans w stosunku do wizji uporządkowanej, poznawalnej rzeczywistości, świata o racjonalnej strukturze z jasno określonym celem, do którego stopniowo się

**WIELE PRAC  
ŁUKASZA JASTRUB-  
CZAKA WSKAZUJE,  
ŻE MOŻLIWOŚCI  
POZNAWCZE CZŁO-  
WIEKA POZOSTAJĄ  
ZALEŻNE OD AK-  
TUALNYCH WARUN-  
KÓW, A ZATEM  
OGRANICZONE.**

zbliżamy<sup>5</sup>. Symbol nadziei co do możliwości zgłębienia owego świata stanowi u niego perspektywa, a także wielbione w purystycznej modernistycznej abstrakcji idealne geometryczne kształty. W kontraście do tej wizji artysta wielokrotnie ewokuje motyw bliżej nieokreślonej podróży czy pogoni. Geometryczne figury są u niego zniekształcone bądź wykonane z nietrwałych materiałów, a poszukiwania nie kończą się spektakularnym finałem. Wiele prac wskazuje, że możliwości poznawcze człowieka pozostają zależ-

ne od aktualnych warunków, a zatem ograniczone. W filmie Jastrubczaka *Need for Speed* (2012) – tytuł nawiązuje do serii gier komputerowych o wyścigach samochodowych – celem podróży jest góra przypominająca tę z intro wytwórni Paramount Pictures, góra ta jednak jako taka nie istnieje, lecz stanowi kompilację wizerunków kilku faktycznie istniejących. Wyprawa kończy się zatknięciem flagi na wyschniętym solnym jeziorze. Z kolei w reliefie *Złota perspektywa* (2013) linie – zamiast ukazywać porządek – w punkcie zbiegu tworzą chaos, przypominając drobinki złota. Praca *Klatki* (2011) to zestawienie fotografii wykonanych przez artystę na wzór wybranych klatek składających się na scenę z filmu *Zawrót głowy* Alfreda Hitchcocka, w której główny bohater, jadąc samochodem, śledzi fascynującą go kobietę. Nie wiadomo, kto śledzi i kto jest śledzony, liczy się samo przemieszczanie, bez początku i bez końca. Artysta powtarza działania z planu filmowego, czyniąc z nich własne dzieło sztuki. Fikcja (film Hitchcocka) przechodzi w rzeczywistość (działanie artysty w San Francisco), by na powrót stać się fikcją (zestaw zdjęć). Prototyp rzeźby *Śpiący kowboj* (2011) został stworzony z plasteliny, a następnie wysłany w paczce do Stanów Zjednoczonych.

4 ZOB. WEDŁUG RELACJI SEBASTIANA CICHOCKIEGO – JAN G. LEE, *LABYRINTH. INSTRUCTIONS FOR ADVANCED PLAYERS*, W: *FATHER, CAN'T YOU SEE I'M BURNING?* [PUBLIKACJA TOWARZYSZĄCA WYSTAWIE W DE APPEL ARTS CENTRE W AMSTERDAMIE, 27 KWIEŹNIA – 15 CZERWCA 2014], RED. RENATA CERVETTO, KRIS DITTEL, LARA KHALDI, EMMA PANZA, KATE STRAIN, ANETA ROSTKOWSKA.

5 OBU ARTYSTÓW PONADTO ŁĄCZY TO, ŻE WAŻNE MIEJSCE W ICH PRACY TWÓRCZEJ ZAJMUJĄ KOBIECY – W ŻYCIU JANA G. LEE OSOBĄ TAKĄ BYŁA ANNA T. ZALOON, ŁUKASZOWI JASTRUBCZAKOWI TOWARZYSZY ZAŚ MAŁGORZATA MAZUR, PROFESJONALNIE I Z WYCZUCIEM REJESTRUJĄC JEGO DZIAŁANIA. W OBLICZU NIEDAWNYCH DEBAT NA TEMAT KOBIEC KRYJĄCYCH SIĘ ZA ZNANYMI ARTYSTAMI I ODGRYWAJĄCYCH WAŻNĄ ROLĘ TWÓRCZĄ PRZY POWSTAWIANIU ICH PRAC NIE MOŻNA TEGO ASPEKTU POMINAĆ.

Ze zdeformowanego w trakcie podróży obiektu wykonano jego betonowy odlew. Przesyłka z USA stała się w ten sposób narzędziem dekonstrukcji jednego z mitów (nie tylko) dziecięcej wyobraźni. Nie ma już przecież kowbojów w Stanach Zjednoczonych, nie ma „świata maksymalnie uporządkowanego moralnie”<sup>6</sup>.

O ile twórczość Lee wydaje się przepelniona pewnego rodzaju melancholią, a może nawet fatalizmem, o tyle u Jastrubczaka widzimy raczej akceptację dla takiego, a nie innego „stanu świata”, rzeczywistości, której całe obszary są zagadką lub też tajemnicą (a może trafniej: są niedookreślone; to lepsze słowo niż „zagadka”, bo ta sugeruje, że istnieje jakieś rozwiązanie). Atmosfera jego prac jest lekka i swobodna, niepozbawiona elementów zabawy i dystansu. Dobrym przykładem jest tu realizowana od 2008 roku seria piosenek o trójkątach, w których ta dostojna figura – fetysz filozofów i awangardowych artystów – wydaje dźwięki, w komiczny sposób posługując się fletem, keyboardem czy perkusją. Choć człowiek przebrany za trójkąt okazuje się wyjątkowo nieporadny, wytwarzana przez niego koślawa muzyka hipnotyzuje. Narracyjność uwodzi, nawet w zredukowanej formie. „Niedookreślenie” rzeczywistości, jej efemeryczny i zjawiskowy charakter jest bowiem w pracach Jastrubczaka okazją do stworzenia własnej, wykorzystującej zabiegi

<sup>6</sup> „OBOK MARZENIA O ŚWIECIE MAKSYMALNIE PRZESTRONNYM, REALIZOWAŁ ON [WESTERN] INNE WIELKIE MARZENIE CZŁOWIEKA: O ŚWIECIE MAKSYMALNIE UPORZĄDKOWANYM MORALNIE, GDZIE WSZELKIE DECYZJE WYPŁYWAJĄ WPROST Z INSTYNKTU ETYCZNEGO JEDNOSTKI. PODDANIE CZŁOWIEKA PRZYMUSOWI PRAWA MORALNEGO BYWA JEDNAK UCIAŹLIWE, POZOSTAWIENIE ZAŚ GO W ŚWIECIE MAKSYMALNEJ WOLNOŚCI RYZYKOWNE. UROK WESTERNU POLEGAŁ NA TYM, ŻE ZDOŁAŁ OBA TE ELEMENTY SCALIĆ I ZAWRZEĆ W JEDNEJ RZECZYWISTOŚCI. W TEN SPOSÓB SPEŁNIAŁO SIĘ PRAGNIENIE CZŁOWIEKA, BY BYĆ JEDNOCZEŚNIE ZEWNĘTRZNIE NIESKRĘPOWANYM I WEWNĘTRZNIE ZWIĄZANYM PRAWEM MORALNYM”. RYSZARD LEGUTKO, *KONIEC ŚWIATA WESTERNU*, W: TEGOŻ, *ETYKA ABSOLUTNA I SPOŁECZEŃSTWO OTWARTE*, ARCANA, KRAKÓW 1994 (TEKST DOSTĘPNY TEŻ ONLINE NA: [HTTP://CAMERA.ART.PL/?P=15](http://camera.art.pl/?p=15) [DOSTĘP 20 LISTOPADA 2014]).

kinematograficzne, narracji na jej temat – pretekstem do „magicznego” zawładnięcia otoczeniem, choćby tylko w wyobraźni i na moment. W pracy *Soundtrack* (2009) artysta imituje dźwięki wiatru, kroków i deszczu, próbując wpłynąć na treść snu śpiącej dziewczyny. *The End* (2008) to akcja, w ramach której litery tworzące końcowy napis w filmach zostają umieszczone na balonach, a te unoszą się w powietrze coraz wyżej, aż wreszcie znikają. Jedno i to samo miejsce zmienia swój status – z rzeczywistego staje się filmowym *ready-made* i z powrotem. W pracach *Śmierć Magellana* (2009), *Loop* (2010), *Perspektywa porażki* (2013) i *W poszukiwaniu cudów* (2013) artysta reżyseruje sytuację zbiegnięcia się w czasie działań kilku postaci, niekiedy trudną do odróżnienia od napotykanych na co dzień wydarzeń. Prace Jastrubczaka wpisują się w ten sposób w szerszy nurt, który polega na powrocie do narracyjności. Wydaje się bowiem, że wśród twórców i użytkowników kultury – po okresie postmodernistycznej dekonstrukcji filozofii i języka – narasta potrzeba opowiadania

historii. Jest to szczególnie widoczne w rosnącej liczbie chętnie oglądanych ambitnych seriali, jak również w fakcie pojawienia się grupy neokonceptualnych artystów i kuratorów, którzy silnie wykorzystują w swojej praktyce język czy ogólnie narrację (są to na przykład: Chto Delat, Dora Garcia, Will Holder, Raimundas Małašauskas, Michael Portnoy, David Riff, Sarah Vanhee, spośród polskich artystów warto zaś wymienić: Wojciecha Bąkowskiego, Magdę Buczek, Agnieszkę Piksę, Kubę Woynarowskiego). Współczesne budowanie narracji, czy to w sztuce, czy w nauce, następuje jednak – w odróżnieniu od narracji wcześniejszych – z głęboką świadomością hipotetyczności, nieabsolutności tejże narracji, z gotowością do jej zmiany w obliczu nowych pragnień czy zdarzeń. Warto zauważyć ponadto, że Jastrubczak w wielu swoich pracach testuje wpływ na nas różnego typu fikcyjnych bytów – zakorzenionych w naszej wyobraźni góry Paramount Pictures, figury





**ŁUKASZ JASTRUBCZAK**  
*Need for Speed, 2012*



**ŁUKASZ JASTRUBCZAK**  
*Perspektywa porażki, 2013*



kowboja czy fikcyjnego *Times New Arial Museum* (działa od 2012 roku). Kwestionuje sztywny podział na fikcję i rzeczywistość, proponując potraktowanie nierealnych bytów jako posiadających jak najbardziej realne oddziaływanie<sup>7</sup>. Jednym z narzędzi owego oddziaływania jest właśnie wspomniana narracja.

Jastrubczak nie podziela wyostrzonego krytycyzmu Lee w stosunku do instytucji muzeum. Obcy jest mu tak charakterystyczny dla amerykańskiego artysty niemalże pustelniczy tryb życia. Jego postawa nie jest buntowniczą postawą artysty z lat 60., to raczej postawa realistyczna, która wynika z rozpoznania niemożności i bezsensowności całkowitego funkcjonowania poza obiegiem sztuki. Zgodnie z tym Jastrubczak chętnie porzuca gotowe prace w przestrzeniach pozainstytucjonalnych (*Ruch numer 2* z 2010 roku lub *Ruch numer 4* z 2011 roku), jakkolwiek również pokazuje dokumentujące te działania zdjęcia w przestrzeniach instytucji sztuki. Efemeryczne i landartowe dzieła artystów pokolenia Lee czy Smithsona miały przezwyciężyć utowarowienie sztuki, zapobiec jej „konsumpcji” przez rynek i instytucje. Obecnie wiemy już, że prace takich antyinstytucjonalnych twórców mimo wszystko doskonale odnajdują się w galeriach. Ten trop prowadzi nas ku obecnym w projektach Jastrubczaka wątkom krytycznym w stosunku do postawy Lee, tego błędnego rycerza „leśnego konceptualizmu”. *Perspektywa porażki* (film przedstawia zastrzelenie artysty w weneckim tłumie), *W poszukiwaniu cudów* (praca obrazuje niespektakularne przybycie Basa Jana Adera pod Wawel) oraz *Działanie na słońcu* (rejestracja performansu z 2014 roku, pokazującego zaklinalenie słońca) prezentują postać, zbliżoną do Lee, w sytuacjach niemożności i klęski. To dzieła krytyczne wobec wielkich ambicji, tym razem wyrażanych przez samych artystów. Jastrubczak dotyka w ten sposób bardzo aktualnego tematu prekarności życia jednostki, w tym przypadku twórcy. Thomas Hirschhorn (który *notabene* też kiedyś porzucał swoje prace w przestrzeni publicznej<sup>8</sup>) odróżnił niegdyś to,

co efemeryczne (*ephemeral*), od tego, co prekarne (*precarious*) – o ile to pierwsze definiuje zależność od praw natury, o tyle to drugie oznacza zależność od decyzji innych ludzi<sup>9</sup>. Prekarność losu artysty oznacza uzależnienie jego losu od poczucia odpowiedzialności za niego i solidarności z nim w obrębie społeczeństwa. W wymienionych filmach Jastrubczaka mamy do czynienia z sytuacjami, w których tego poczucia brakuje.

Działania artystów z lat 60. i 70. ubiegłego wieku wciąż stanowią inspirację dla kolejnych pokoleń twórców. Zapropionowana wówczas krytyka modernistycznego optymizmu pozostaje aktualna, jakkolwiek trzeba pamiętać, że jej kontekst różni się od tego współczesnego. Czy wielka narracja modernizmu jest obecnie negowana na rzecz swobodnie konstruowanych, wyznaczanych jedynie mocą wyobraźni, narracyjnych gier artysty z publicznością? Miejmy nadzieję, że planowana na 2015 rok w Lafayette Hills i w Nowym Jorku retrospektywa prac Jana G. Lee (jak również dzieł artystów współczesnych zainspirowanych jego postacią) odpowie nam na to pytanie. ▣

TROSZCZY SIĘ O MOJĄ PRACĘ (1992).

9 ZOB. THOMAS HIRSCHHORN, ALISON GINGERAS *IN CONVERSATION WITH THOMAS HIRSCHHORN*, W: BENJAMIN BUCHLOH I IN., *THOMAS HIRSCHHORN*, PHAIDON, LONDYN 2004, S. 24; ZOB. TEŻ ANNA DEZEUZE, *THRIVING ON ADVERSITY. THE ART OF PRECARIOUSNESS*, „MUTE” 2006, NR 3 (ARTYKUŁ DOSTĘPNY ONLINE NA: [HTTP://WWW.METAMUTE.ORG/EDITORIAL/ARTICLES/THRIVING-ADVERSITY-ART-PRECAIOUSNESS](http://www.metamute.org/editorial/articles/thriving-adversity-art-precarioussness) [DOSTĘP 20 LISTOPADA 2014]); ORAZ TAŻ, *THE LIGHT YEARS. CONTEMPORARY ART IN THE AGE OF WEIGHTLESS CAPITAL*, „MUTE” 2011, NR 1 (ARTYKUŁ DOSTĘPNY ONLINE NA: [HTTP://WWW.METAMUTE.ORG/EDITORIAL/ARTICLES/LIGHT-YEARS-CONTEMPORARY-ART-AGE-WEIGHTLESS-CAPITAL](http://www.metamute.org/editorial/articles/light-years-contemporary-art-age-weightless-capital) [DOSTĘP 20 LISTOPADA 2014]).

7 ZOB. DIEDRICH DIEDERICHSEN, *AT THE LEVERS OF REALITY. ORDERS OF FICTION* [TEKST OPUBLIKOWANY W MATERIAŁACH TOWARZYSZĄCYCH WYSTAWIE AGNIESZKI KURANT W STROOM DEN HAAG (GRUDZIEŃ 2013–LUTY 2014)].

8 BYŁY TO SERIE PRAC Z LAT 90. XX WIEKU, NA PRZYKŁAD KTOŚ

**WYDZIAŁ  
ZARZĄDZANIA  
KULTURĄ  
WIZUALNĄ**

---

**SZCZEGÓŁY NA STRONIE  
[kulturamiejsca.asp.waw.pl](http://kulturamiejsca.asp.waw.pl)**





## FELIETON

# Σ Λ Ε T Ł U M A C Z E N I E

tekst: Wojciech Szymański

Występujące z pewną regularnością i nieskrępowaną swobodą w świecie sztuki złe tłumaczenia można podzielić na dwa typy. Pierwszy jest tyleż irytujący, co zabawny. To złe tłumaczenie filologiczne. Nie będę się nad nim rozwodził; każdy, kto pisał o sztuce i czytał się później w przekładzie, wie, o co chodzi. Dam, dla porządku i śmiechu, przykład ze swej osoby. Pisałem kiedyś tekst, gdzie padł rzeczownik „galerzysta”, który na język Szekspira przetłumaczony został jako „galley slave” (to część zabawna złego tłumaczenia filologicznego), co dostrzeżone zostało dopiero w druku (to część irytująca tego typu błędów). Nic to jednak, galerzyści do wiosł, my płyniemy dalej. Oby tylko nie rozbić się o złe tłumaczenie drugiego typu.

A ten jest następujący: powiadacie człowiekowi podłego charakteru prosto w oczy, co o nim sądzicie; w przenośni: w twarz mu plujecie. A on rozkłada parasol, mówiąc, że deszcz pada. Albo taka sytuacja (przytaczam za Pascalem, przykład historyczny i wciąż aktualny): gdy wasze zgorzzenie budzi relacja o przyłapanym w burdelu nagim jezuitcie, adwersarz przekonuje was, że niesłusznie. „Jezuici – mówi – w burdelach zawsze ściągają sutannę, co czynią, aby nie wywoływać zgorzienia profanacją stroju”.

Przykładów tego rodzaju można przywołać wiele. Z powyższych wynika, że ten typ polega na złym rozeznaniu w sytuacji. To zaś może być celowe (ludzi je popełniających zwiemy cynikami) bądź nieumyślne (popełniane przez niefrasobliwców). Nie mając ani śmiałości, ani kompetencji rozstrzygać, *who is who*, ten typ złego tłumaczenia przedstawię na przykładzie krakowskim.

Gdy piszę te słowa, rozstrzygnięto właśnie konkurs na dyrektora Bunkra Sztuki. Wynik bardzo mnie ucieszył. Wygrała osoba, której minusów wyboru dostrzec nie potrafię. W konkursie wzięło zresztą udział wielu świetnych kandydatów, więc wybór jeszcze kilku innych nie byłby wcale wyborem złym. W czym więc problem, zapytacie, skoro w tej sytuacji nikt, jak się zdaje, nie dokonał złego tłumaczenia? Już wyjaśniam.

Otóż zanim jeszcze doszło do szczęśliwego rozwiązania, popełniono szereg błędnych tłumaczeń. Podaję ich skrót. Wyczuleni na łatwość, z jaką plenią się u nas złe tłumaczenia, członkowie komisji z ramienia Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej i Bunkra Sztuki zauważyli konflikt interesów pomiędzy jednym z jurorów a kandydatem. Tłumaczenie zaistniałej sytuacji było następujące: panowie Karol Hordziej (kandydat) i Piotr Lelek (juror) pozostają w konflikcie interesów, gdyż jeden jest prezesem fundacji, drugi zaś członkiem jej rady oraz prezesem innej fundacji, z którą ta pierwsza stale współpracuje. Z tej przyczyny, argumentowano, juror powinien ustąpić; w przypadku bowiem jakiegokolwiek rozstrzygnięcia konkursu osoba niezadowolona z jego przebiegu będzie mogła podać procedurę w wątpliwość. I ponoć juror nawet gotów był zrezygnować ze stanowiska, jednak w tym właśnie momencie miasto, organizator konkursu, przeszło na pozycję tego faceta, co to nie kłała jezuickiego habitu, zwłaszcza gdy pluja, to znaczy gdy pada. Wiceprezydent Sroka zaczęła bronić jurora, argumentując, że skoro Hordziej nie jest dziadkiem ze strony matki Lelka i skoro panowie nie pozostają ze sobą w związku małżeńskim ani w konkubinacie, konfliktu interesów nie ma. Jurora nie odwołano, szkodząc tym zapewne kandydatowi, a przede wszystkim atmosferze wokół konkursu.

Przynajmniej od czasów Kingi Dunin wiemy, że jeśli dwóch mężczyzn pozostaje jednocześnie w konkubinacie i konkursie, konflikt interesów jest. Z czasów poprzedzających to odkrycie na miarę jakiejś nagrody wiemy jednak, że nie tylko relacje erotyczne i zażyłości wiążące mężczyzn mogą taki konflikt powodować. Są to na przykład także sformalizowane stosunki towarzyskie i biznesowe. Nie wiedziała o tym jednak pani wiceprezydent. Szkoła, bo na rozstrzygnięty właśnie konkurs padł przez to cień, położony przez nic innego jak błędne tłumaczenie rzeczywistości.

Być może wreszcie powinien zostać stworzony kodeks etyki zawodowej świata sztuki, który działałby niczym słownik, to znaczy gwarantowałby zawsze jedynie trafne tłumaczenia. Uniknęlibyśmy wówczas złych tłumaczeń i przynajmniej część osób umarłych dla nas z powodu ostrej niewydolności charakteru pozostałaby nadal przy życiu. ☒

## ROZMOWA

## OBRAZOBURCZA

z Joanną Zielińską  
rozmawia Adam Mazur

## L I N I A

**Adam Mazur: Czym jest dla Ciebie wystawa?**

Joanna Zielińska: Wystawa może być produkcją wiedzy. Nie interesują mnie pokazy jako takie.

**Dlaczego?**

Znudziłam się tym formatem. Zawsze interesowały mnie obrzeża, estetyki nieatrakcyjne dla innych kuratorów, marginesy wiedzy, które w pewnym stopniu nie należą do świata sztuki.

**Z wykształcenia jesteś historykiem sztuki?**

Tak. Po studiach pracowałam w galerii u Maszy Potockiej, wcześniej współpracowałam też z Józefem Chrobakiem w Krzysztoforach przy wystawach Tadeusza Kantora. To były moje pierwsze miejsca pracy zawodowej.

**I to były te marginesy?**

Nie, te marginesy to moment, gdy postanowiłam, że nie chcę zajmować się sztuką w ujęciu historycznym i założyłam galerię studencką, by pracować z aktualnymi artystami. Nazywała się Galeria Koła i pokazywała prace między innymi: Rafała Bujnowskiego, Wilhelma Sasnała, Daniela Rumiancewa, Marcina Maciejowskiego czy Kuby Bąkowskiego.

**Wówczas nie były to jeszcze zbyt znane nazwiska.**

W istocie. To był dla mnie zwrot w kierunku pracy z artystami z tego samego pokolenia, z nimi rozumiałam się najlepiej. Pod koniec lat 90. XX wieku, kiedy Grupa Ładnie zaczęła organizować swoje akcje, Kraków stał się na moment stolicą sztuki współczesnej. Oczywiście odbywało się to na zasadzie buntu i niezgody na tutejszy stan ducha.

**Prowadziłaś galerię, będąc studentką historii sztuki?**

Tak, robiłam to razem z moimi koleżankami – Małgorzatą Tomczak i Ewelina Pawlus.

**Czy wystawy w Galerii Koła były dla Ciebie ważne?**

Oczywiście. Zamiast siedzieć w bibliotece nauczyliśmy się robić wystawy. Pamiętam, że nie powiesiliśmy obrazów Marcina Maciejowskiego na ścianach, tylko oparliśmy je o nie, pokazałyśmy też szkicownik z rysunkami Wilhelma Sasnała i wspólnie z Markiem Firkiem zrobiliśmy wystawę dla psów. W ramach projektu Rafała Bujnowskiego zorganizowałyśmy z kolei akcję *Grafika gratis*, podczas której rozdawano gościom galerii darmowe grafiki... Wtedy poznałam Maszę Potocką. Byłam zafascynowana koncepcją galerii jako miejsca spotkań. To był też okres, kiedy Rafał Bujnowski prowadził Galerię Otwartą na billboardach. Już wtedy zastanawiałam się nad różnymi formatami wystawy. Rzecz jasna były to naiwne tropy, ale w kontekście mojej praktyki kuratorskiej te wątpliwości mają sens.

**W Krakowie ludzie dzielą się na tych, którzy pracowali z Maszą Potocką, i na tych, którzy pracowali z Andrzejem Starmachem. Byłaś, jak rozumiem, po stronie Maszy?**

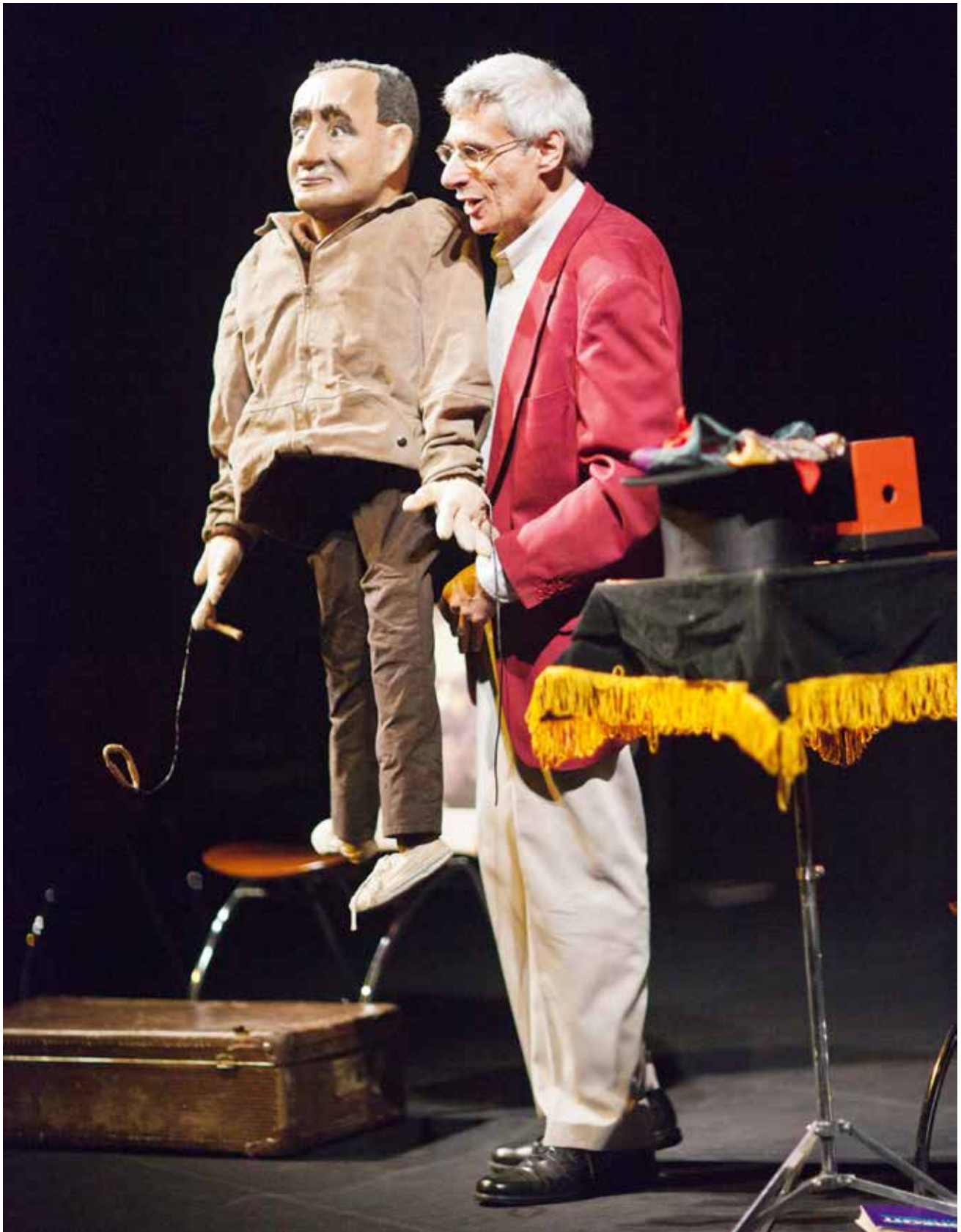
Nie wiem, czy w ogóle istnieje taki podział. W pewnym sensie wychowałam się w Galerii Potocka, gdzie trafiłam po epizodzie w Krzysztoforach. Pomagałam przy organizacji wystawy *Powrót Odysa*. Twórczość Kantora była dla mnie wówczas *terra incognita*, a jego sztuka pochodziła z obszaru zupełnie innej wrażliwości. W tym czasie poznałam Maszę.

**Potocka pod koniec lat 90. ubiegłego wieku była już żywą legendą. Jak wyglądała praca dla niej?**

Porządkowałam archiwum, zajmowałam się kolekcją oraz pomagałam organizować wystawy... Byłam osobą od wszystkiego. Potem Masza została wicedyrektorką CSW Zamek Ujazdowski, a później dyrektorką Bunkra Sztuki, w związku z tym oddała mi swoją galerię do dyspozycji. Zaczęłam produkować prace i robić wystawy młodych artystów: Janka Simona, Małgorzaty Markiewicz, Kuby Bąkowskiego, Roberta Kuśmirowskiego, Daniela Rumiancewa, Huberta Czerepoka...

**Potocka akceptowała twoje decyzje programowe czy też program leżał całkowicie w twojej gestii?**

Masza była raczej nastawiona entuzjastycznie do moich działań. W 2006 roku w Galerii Potocka miała miejsce moja pierwsza ważna wystawa – *Co z nami teraz będzie?*. Postrzegam ją jako kluczową dla mojego



**PERFORMANS IANA SAVILLE'A**

*Radykalne języki, Teatr Bagatela w Krakowie, Cricoteka, 2012, fot. studioFILMLOVE*







**JOANNA ZIELIŃSKA NA TLE INSTALACJI TADEUSZA KANTORA**

Cricoteka, fot. Wojciech Wilczyk



**GOSHA MACUGA, SOMNAMBULIK**

eksponat z wystawy *Kwiaty naszego życia*, 2008, CSW Znaki Czasu, fot. Wojciech Olech



**KWIATY NASZEGO ŻYCIA**

CSW Znaki Czasu, 2008, fot. Wojciech Olech

myślenia o obrzeżach i rzeczach spoza mainstreamu. Nie wiem, czy pamiętasz, ale część tego pokazu stanowiła prezentacja zbiorów Maszy.

**Tak, pamiętam.**

To była kolekcja składająca się z resztek i różnych niepozornych obiektów, które Masza pieczołowicie zbierała. Obiekty te często miały całkowicie niejasny status, tak jak fragment skrzypiec Benjamina Pattersona, kawałki lustra z performansu Michelangela Pistoletta czy drut, którym Jerzy Bereś owijał wiązkę drewna w czasie swojej akcji... Wystawy *Nic 2 razy* w Cricotece i *Co z nami teraz będzie?* coś łączy.

**W PEWNYM SENSIE WYCHOWAŁAM SIĘ W GALERII POTOCKA, GDZIE TRAFIŁAM PO EPIZODZIE W KRZYSZTOFORACH. TWÓRCZOŚĆ KAN-TORA BYŁA DLA MNIE WÓWCZAS TERRA INCOGNITA, A JEGO SZTUKA POCHODZIŁA Z OBSZARU ZUPEŁNIE INNEJ WRAŻLIWOŚCI.**

Nie ograniczyłaś się do ekspozycji w Galerii Potocka, która była miejscem kameralnym, i szybko przeniosłaś swoją aktywność do dużych instytucji publicznych.

To prawda, zmieniłam skalę działania. Istotny był dla mnie wyjazd do Torunia na początku 2008 roku, gdzie objęłam stanowisko kuratora programowego CSW Znaki Czasu.

Zanim o tym porozmawiamy, opowiedz jeszcze o dużych wystawach, które robiłaś wcześniej.

Kiedy poznałam Magdę Ujmę, stworzyliśmy razem duet kuratorski Ex-girls i zaczęłyśmy pracować nad wystawami tematycznymi w większych instytucjach.

**Obie są kantorowskie – w sensie tytułu pierwszej i kontekstu drugiej.**

Nie pomyślałam o tym, ale faktycznie, masz rację. Pamiętam, że Masza wzruszyła się tamtą wystawą, która zresztą została zorganizowana na pożegnanie galerii.

**Jak wyglądał wówczas twój kontakt z artystami?**

W tamtym okresie opierał się on przede wszystkim na relacjach towarzyskich i prywatnych. Środowisko artystyczne miało trochę inną dynamikę niż dziś. Artysci, krytycy i kuratorzy częściej spotykali się i podróżowali z miasta do miasta. Świat sztuki od tego czasu bardzo się profesjonalizował i scentralizował.

**Rozumiem, że według ciebie to niekorzystna zmiana?**

Niekoniecznie, ale czasami uświadamiam sobie, że nie mam żadnego kontaktu z artystą i muszę uzgadniać pewne rzeczy przez galerię, asystenta czy agenta...

**Czy utrzymujesz kontakt z artystami, z którymi kiedyś się zaprzyjaźniłaś?**

W pewnym sensie tak. Przyjaźnię się na przykład z artystą, któremu jako pierwszemu zorganizowałam pokaz. Chociaż też te kontakty i przyjaźnie były związane ze wspólnym działaniem i robieniem wystaw, a moja praktyka od tamtego czasu bardzo się zmieniła i nie opiera się już na projektowym sposobie pracy.

**Jak opisałabyś dzisiaj Ex-girls?**

To był ważny epizod w mojej karierze. Oprócz tego, że robiłyśmy z Magdą wystawy w różnych instytucjach, organizowałyśmy jeszcze w Krakowie festiwal feministyczny Święto Kobiet. Dzięki pracy w duecie Ex-girls nauczyłam się formułować koncepty kuratorskie i tworzyć z nich wystawy. Problem polega na tym, że wszystkie tematy, którymi się wtedy zajmowałyśmy, już mnie nie interesują.

**Czyli odcinasz się od feminizmu czy też postfeminizmu?**

No tak, byłyśmy wtedy oczywiście postfeministkami, ale dziś nie rozumiem pewnych strategii, które przyjęłyśmy w tamtym czasie.

**Czułyście się dyskryminowane jako kobiety i walczyłyście o sztukę kobiet – te wystawy są, twoim zdaniem, już nieważne?**

One są ważne, ale w trochę inny sposób niż wystawa, którą zrobiłam wtedy u Maszy.

**Dlaczego rozstałyście się z Ujmą i dlaczego skończyło się Ex-girls?**

Trochę z tej przyczyny, że wyjechałam do Torunia i zajęłam się tam zupełnie innego rodzaju pracą, a trochę dlatego, że skończyła się energia tego związku.

Na czym polegała współpraca w waszym duecie kuratorskim?

Nie miałyśmy jakiejś przemyślanej strategii. To były działania zupełnie spontaniczne, chyba po prostu interesowałyśmy się podobnymi tematami, co wytwarzało kreatywną sytuację. Bardzo często spotykałyśmy się, wymyślałyśmy nowe wystawy, nowe projekty... Dopóki ta energia trwała, trwał duet Ex-girls. Jestem typem osoby, która bardzo ceni pracę w zespole.

Który pokaz, działanie czy wydarzenie z okresu Ex-girls było, twoim zdaniem, najważniejsze?

Nasza wystawa *Bad News* w Kronicy w 2006 roku, która wywołała liczne reperkusje. Niestety wtedy również zaczęły się problemy Sebastiana Cichockiego ze współpracą z tą galerią, co ostatecznie doprowadziło do jego wyjazdu.

To znaczy, że tamte strategie czy projekty były dla ciebie zbyt płaskie, zbyt ideowe?

Nie, ale nie mają kontynuacji.

A więc w jaki sposób się później rozwinęłaś?

Okresem przełomowym okazała się praca w Toruniu. Zawsze interesowało mnie prowadzenie instytucji, a moja praktyka zawsze miała związek z konkretnym miejscem i kontekstem. Nie lubię pracować w nieznanymi miejscach. Jestem kuratorem mocno związanym z instytucją, dla której pracuję.

Jak wspominasz Toruń?

Wspaniale. Myślę, że była to wyjątkowa sytuacja między innymi ze względu na stosunki międzyludzkie panujące w naszym zespole.

Na czym one polegały?

Na dzieleniu się wiedzą i inspiracjami oraz na wspólnym działaniu. Pamiętam, że w pewnym momencie zaczęliśmy się nawet nazywać kolektywem.

**OKRESEM PRZEŁOMOWYM OKAZAŁA SIĘ PRACA W TORUNIU. ZAWSZE INTERESOWAŁO MNIE PROWADZENIE INSTYTUCJI, A MOJA PRAKTYKA ZAWSZE MIAŁA ZWIĄZEK Z KONKRETNYM MIEJSCEM I KONK TEKSTEM. NIE LUBIĘ PRACOWAĆ W NIEZNANYCH MIEJSCACH. JESTEM KURATOREM MOCNO ZWIĄZANYM Z INSTYTUCJĄ, DLA KTÓREJ PRACUJĘ.**

Kto był jego członkiem?

Agnieszka Pindera, Daniel Muzyczuk i Piotrek Lisowski, a także kuratorki od edukacji: Marta Kołacz, Katarzyna Jankowska, Marta Karalus oraz Matylda Hinc.

Jak opisałaś specyfikę projektów, które realizowałaś w CSW Znaki Czasu?

Główna linia programowa skupiona była wokół tematu kolekcjonowania jako praktyki życia codziennego. Oczywiście temat ten odnosił się również do misji instytucji, powołanej przecież między innymi do gromadzenia zbiorów. Bardzo ważnym punktem odniesienia stała się też edukacja, którą nie interesowałam się, kiedy pracowałam w małych galeriach.

Jakie działania lub wystawy uważasz za najważniejsze dla tego okresu?

To na pewno *Pokój z kuchnią*, *Subiektywny przewodnik po kolekcjach* oraz wystawa *Kwiaty naszego życia*, która zainaugurowała działalność CSW Znaki Czasu i reprezentowała antropologiczne podejście do kolekcji i sztuki... W sumie zrealizowaliśmy razem kilkadziesiąt projektów. Trudno mi więc wymienić wszystkie ważne rzeczy.

Sama zbudowałaś swój toruński zespół?

Tak. Zaprosiłam Agnieszkę Pinderę i Daniela Muzyczuka. Piotrek Lisowski już wcześniej tam pracował. Dział merytoryczny tworzył się od momentu mojego przyścia do pracy.

Ile lat mieszkałaś w Toruniu?

Mieszkałam tam do 2010 roku, w sumie trzy lata.

Po zmianie dyirekcji nastąpiło twarde lądowanie?

Nie, tamtejsze stosunki pomiędzy instytucją a władzami lokalnymi od początku były dalekie od poprawności. Wiedziałam, że mój kontrakt w Toruniu skończy się w 2010 roku, i dokładnie zaplanowałam, co będę robić potem. Parę tygodni po zakończeniu pracy pojechałam do Nowego Jorku, będąc w stanie głębokiego kryzysu. Nie chciałam robić wystaw. Myślę, że była to reakcja





**KSIEGARNIA THE BOOK LOVERS**  
De Appel, 2014, fot. David Maroto



**ZHANA IVANOVA (PERFORMANS Z UDZIAŁEM MARIANGELI TINELLI)**

*Radykalne języki*, Teatr Bagatela w Krakowie, Cricoteka, 2012, fot. studioFILMLOVE

na skalę działań w CSW Znaki Czasu. Od samego początku program powstawał tam z dużym opóźnieniem, a przestrzeń była niezwykle wymagająca. Bardzo dbaliśmy nie tylko o merytorykę wystaw, lecz także o architekturę i tworzenie odpowiedniego ambientu.

**Tak bardzo byłaś tym zmęczona, że postanowiłaś już nie robić wystaw?**

Trochę tak, choć już wówczas miałam propozycję pracy w Cricotece.

**Masza Potocka nie zaferowała ci przejścia do MOCAK-u?**

Nie, ona zawsze powtarzała, że powinnam mieć swoją instytucję.

**Co zatem zmieniło się w Nowym Jorku?**

To miasto okazało się niezwykle ożywcze. Poznałam tam wtedy Davida Marota i razem zaczęliśmy pracować nad *The Book Lovers*. Najpierw myśleliśmy tylko o jednej wystawie poświęconej powieściom napisanym przez artystów, ale kiedy wróciliśmy do Europy, zaczęliśmy szerzej zajmować się tym tematem. Tak więc znowu pracuję w duecie, tym razem z artystą, a *The Book Lovers* zapowiada się na projekt życia...

**Opowiedz o nim.**

Przede wszystkim projekt ten pozwolił mi na wyjście poza format wystawy. W ramach *The Book Lovers* stosujemy wiele strategii. Z jednej strony to projekt badawczy polegający na tworzeniu bibliografii i bazy danych oraz na gromadzeniu powieści napisanych przez artystów. Kolekcja ta kupowana jest przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Antwerpii. Owa instytucja udostępniła nam też software, dzięki któremu możemy budować bazę danych. Z drugiej strony *The Book Lovers* cechuje wiele aspektów związanych z prezentacją kolekcji i jej kuratorowaniem, a także z produkcją wiedzy na temat zjawiska, którym nikt się wcześniej nie zajmował. Projekt reprezentuje jednocześnie ważne strategie w dzisiejszej sztuce współczesnej.

**Czyli?**

Zwrot ku narracji, trochę w kontrze do sztuki postkonceptualnej oraz instytucjonalnej prezentacji sztuki. Jeżeli uznamy, że powieść może być formą sztuki, a wielu artystów używa jej jako medium w sztuce, to zmienia się czas, jaki musimy poświęcić na recepcję dzieła sztuki, czyli na przeczytanie utworu, zmienia się

też dystrybucja dzieła sztuki, bo książkę można sprzedawać w księgarni i oddawać się lekturze w domu... Te strategie w ramach *The Book Lovers* przynoszą dużo nowych conceptów, ale także trudności, gdyż pokazywanie książek w galerii jest problematyczne.

**Korzystacie z jakichś akademickich programów badawczych lub stypendialnych?**

Teraz tak, ponieważ David zaczął pisać doktorat w Edinburgh College of Art, który będzie dotyczył właśnie powieści.

**Czy *The Book Lovers* dostarcza ci też inspiracji w twojej praktyce kuratorskiej?**

Tak. To projekt, który pozwala mi się poruszać poza formatem wystawy, czyli pracować z formą programu performans, czytania performatywnego, księgarni czy seminarium.

**Angażujesz się w niego z wolnej stopy od momentu swojego wyjazdu do Nowego Jorku, a jednocześnie odkąd wróciłaś, jesteś zatrudniona w Cricotece i działasz tam instytucjonalnie. Czy więc *The Book Lovers* nie jest mgławicą znajdującą się gdzieś na uboczu twojej pracy zawodowej?**

Nie do końca, ponieważ następna wystawa w Cricotece poświęcona będzie właśnie powieściom, również warszawskie seminarium zostało zorganizowane we współpracy z Cricoteką.

**Wróciłaś jednak do formatu wystawy?**

Tak, tego wymaga dynamika instytucji, ale jednocześnie poszukuję formy, która przełamie tradycyjne myślenie o wystawie jako wyselekcjonowanych obiektach rozmieszczonych w przestrzeni. Przykładowo pokaz *Nic 2 razy* w Cricotece traktuję przede wszystkim jako ramę do programu performans.

**Skąd taka niechęć do tradycyjnych ekspozycji? Myślisz, że się już wyczerpały, że są nieskuteczne jako nieatrakcyjne wizualnie przekazyki wiedzy?**

Wydaje mi się, że mamy obecnie nadprodukcję wystaw, które niczego nie wnoszą, sama forma wystawy jest zaś mało inspirująca.

**A czy nie jest tak, że *The Book Lovers* i tego typu myślenie o wystawie stanowi rodzaj sublimacji lub podniesienia poprzeczki? Pójścia w stronę specjalistycznego dyskursu?**

To strategia autoreferencyjna. Nie interesuje mnie robienie wystaw na temat miłości albo sportu. Pokaz w Cricotece jest bardzo autoreferencyjny, bo dotyczy praktyki artystycznej Tadeusza Kantora i kolekcji, którą stworzył. Wystawa odnosi się też do kolekcjonowania i materialności performansu. *Nic 2 razy* przede wszystkim opowiada historię współczesnego performansu poprzez obiekty i rekwizyty.

**To na pewno, ale chodziło mi też o twoją prywatną narrację. Tłumaczyłoby to bowiem twoje obecne odżegnywanie się od stosunkowo prostych i popularyzatorskich koncepcji Ex-girls.**

Być może tak.

**Porozmawiajmy o Kantorze. Właściwie stałaś się koszmarem dla wielbicieli sztuki tego artysty w Krakowie. Taki był twój cel?**

Naprawdę? Nie mam pojęcia, co wielbiciele Kantora myślą, ponieważ jest to środowisko bardzo niechętnie podejmujące otwartą dyskusję. W Cricotece jestem odpowiedzialna za współczesne odczytanie twórczości Kantora w kontekście tego, co wydarza się dziś w sztukach wizualnych.

**Jaki jest twój stosunek do tego artysty?**

Kantor niezmiernie mnie ciekawi, a szczególnie fascynuje mnie związana z nim „negatywna mitologia”. Od czasu mojej pracy w Krzysztoforach i pierwszego kontaktu z jego sztuką przebyłam długą drogę. Teraz zajmuję się twórczością tego artysty i niezwykłą kolekcją Cricoteki w dość niekonwencjonalny sposób. Myślałam o tym bardzo długo i to wszystko zyskuje sens w kontekście mojej praktyki kuratorskiej, zwłaszcza zaś w kontekście kolekcjonowania. Zbiory Cricoteki pochodzą z teatru, to dzieła sztuki, ale i rekwizyty... Kantor, wybierając kilkanaście obiektów, które sam uznał za autonomiczne dzieła sztuki, wykonał gest artystyczny, aby chronić tę kolekcję. W jego dorobku znalazłam też wiele interesujących konceptów i strategii, których kontynuację można dostrzec w twórczości współczesnych artystów. Sztuka Kantora pozostaje więc rozerwana pomiędzy dwa dyskursy – historycznosztuczny i teatralny. Metodologia teatralna nie do końca przekłada się na to, co głoszą historycy sztuki. Zaczęłam zatem badać Kantora z perspektywy *performance studies*, co umożliwiło mi inne spojrzenie na jego dorobek. Dla artystów performans, z którymi

pracuję, liczy się obiekt. Niestety temat ten pozostaje w Polsce bardzo słabo rozpoznany, w Krakowie nie ma nawet publiczności performans. To, czym się zajmuję, wymaga więc czasu. W rodzimej sztuce wskazać można niewiele działań performatywnych, szczególnie w kontekście teatru. Coś, co jest charakterystyczne i naturalne dla krajów anglosaskich, czyli *storytelling* i performans, praktycznie nie istnieje w kulturze polskiej. Podobnie to wygląda w przypadku *The Book Lovers*. W krajach anglosaskich jest wielu artystów zajmujących się pisaniem, istnieją nawet wydziały na uniwersytetach z programem *artist writing*. U nas to zupełnie nierozpoznany teren. Artyści nie piszą, raczej malują i kręcą filmy, mniej interesują się obiektem...

**To się zmienia.**

Owszem, ale ta zmiana wynika z obserwacji tego, co dzieje się na Zachodzie, a nie z samej kultury.

**Jakie działania uznałabyś za najciekawsze teraz w sztuce współczesnej?**

Najbardziej interesuję się zjawiskami związanymi z narracją, fikcją i performatywnością.

**Wróćmy jeszcze do tematu produkcji: czym jest produkcja w języku?**

To zależy od kontekstu. W kontekście *The Book Lovers* to produkcja wiedzy na temat nowego medium w sztukach wizualnych.

**A czy w kontekście Kantora to również rozwijanie wątku performatywnego?**

Tak, to jest właśnie coś, co zaproponowałam Cricotece. Nie wiem jednak, w jakim stopniu uda się to osiągnąć, ponieważ nie odpowiadam za ostateczny kształt programu. Interesujące byłoby też stworzenie platformy poświęconej *performance studies*, gdyż w Polsce niezmiernie brakuje instytucji sztuki o takim profilu. Obecnie realizowane są jedynie pojedyncze projekty albo programy o tematyce performansu, mam tutaj na myśli na przykład działania Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie czy CSW Zamek Ujazdowski.

**To są programy performatywne rozumiane jeszcze w dość starym stylu.**

W dużym stopniu tak. Mnie najbardziej interesują performansy teatralne, jednak w Polsce performans łączy się przeważnie z określoną tradycją w stylu Zbi-



gniewa Warpechowskiego, Vita Acconiego czy Bruce'a Naumana.

#### Kim jest kurator? Jak byś go określiła?

W związku z tym, że fascynuję się marginaliami, odpowiem, że kurator jest artystą. Interesują mnie praktyki wyymykające się definicjom – kuratora, artysty czy wystawy. Doskonałymi przykładami będą tutaj Museum of American Art, Triple Candie czy Raimundas Małašauskas.

#### A czy ty jesteś kuratorką artystką?

Wykonałam sporo gestów, które wyymykają się definicji tradycyjnego kuratoringu.

#### To zapytam inaczej: co byłoby twoim największym dziełem sztuki?

Może instytucja? W przyszłości chciałabym prowadzić księgarnię.

#### Przecież już to zrobiłaś w ramach *The Book Lovers*.

Rzeczywiście urządziliśmy tymczasową księgarnię w galerii, ale teraz chciałabym otworzyć ją na podobnych zasadach jak Richard Prince – sekretnego miejsca tylko dla wtajemniczonych...

#### W takim razie co od strony artystycznej byłoby dla ciebie najciekawsze jako dzieło sztuki?

Interesują mnie wyłącznie przedsięwzięcia totalne i na całe życie. ☒



**LILLA KHOOR I WILLI POTTER**

eksponat z wystawy *Kwiaty naszego życia*, 2008, CSW Znaki Czasu, fot. Wojciech Olech



**Pluca polonica** 29 listopada 2014 – 31 stycznia 2015

**Kuratorzy:** Stanisław Ruksha, Agata Cukierska. **Artyści:** Piotr Bujak, Bogna Burska, Hubert Czerepok, Maya Gordon, Katarzyna Górna & Jakub Majmurek, Michał Korchowiec, Jerzy Lewczyński, Zbigniew Libera, Jacek Niegoda, Dorota Nieznalska, Patrycja Orzechowska, Krystyna Piotrowska, Stephanie Syjuco, Andrzej Tobis, Piotr Wysocki.

CSW Kronika, Rynek 26, Bytom, [www.kronika.org.pl](http://www.kronika.org.pl) [www.facebook.com/cswkronika](http://www.facebook.com/cswkronika)



**kronika**

Projekt zrealizowany ze  
środków Ministerstwa  
Kultury i Dziedzictwa  
Narodowego

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.**



## FELIETON

# RAPORT Z AMBASADY

tekst: Karolina Piinta

Kilka lat temu, kiedy jako świeżo upieczona studentka wsiadałam z wielką walizką do pociągu relacji Szczecin–Kra-ków, postanowiłam sobie jedno: skoro wyjeżdżam, to nie po to, aby wracać. Ta dość radykalna decyzja nie była wcale wynikiem niechęci do miasta słynącego z pa-prykarza i smacznych pasztecików. Wręcz przeciwnie, ale wiecie, jak to jest: ambicje edukacyjne, pragnienie przygo-dy, ekscytacja nowym, a wszystko to, w moim przypadku, zaprawione było dodatkowo dawką okołomaturalnego ra-dykalizmu. A ten podpowiadał, że jeśli już coś zrobić, to na całość. Wyjeżdżasz? To nie wracaj.

Piękna zasada, jednak rzeczywistość nie okazała się tak prosta jak moje wyobrażenia o niej tamtego dnia. Za-skoczyła mnie wieloma niespodziewanymi zwrotami akcji, a jednym z nich było powstanie – dosłownie z niczego – ar-tystycznego środowiska w Szczecinie. A ja, która niegdyś podjęłam decyzję o niewchodzeniu dwa razy do tej samej rzeki, ostatnio dowiedziałam się (dokładnie na *after-party* wernisażu wystawy *Powrót do szkoły* kadry nauczycielskiej Akademii Sztuki w Szczecinie), że jako dawna mieszkanka tego miasta powinnam zostać jego ambasadorką. Ponoć tutaj to powszechna praktyka – kto stąd ucieka, musi spła-cić swój dług społeczny jako ambasador Szczecina. *Shit*.

Niejeden przestraszyłby się tego zadania, ale ja po krótkim namyśle uznałam je nawet za zabawne. I skoro przyznano mi zaszczytny tytuł ambasadorki, pora, zgod-nie z obowiązkiem każdego sumiennego urzędnika, przygotować raport. Z góry przepraszam, że nie będzie on kompletny, wiele bezcennych wydarzeń sceny szcze-cińskiej nie zostanie tu uwzględnionych, ale cóż – osta-tecznie pracuję daleko od rodzinnego miasta i nie zawsze chce mi się do niego przyjeżdżać. Co więcej, czasami już w nim będąc, z determinacją go unikam. Tak było na przy-kład podczas wakacji, kiedy to siedziałam w Szczecinie bity miesiąc, a i tak nie udało mi się zobaczyć wszystkich wystaw zorganizowanych z okazji tegorocznej edycji fe-stiwalu Inspiracje (hasło przewodnie brzmiało „Xtreme”).

Czułam co prawda ciężący nade mną obowiązek poznaw-czy, ale po obejrzeniu pierwszej wystawki w galerii 13 Muz ogarnęła mnie tak wielka rezygnacja, że w zasadzie unie-możliwiła mi ona udanie się pod inne adresy. No bo i po co? Skoro wiedziałam, że to, co tam zobaczę, będzie albo okropne, albo piekielnie nudne.

Jednym z miejsc, których nie odwiedziłam w minione lato, była Trafostacja Sztuki, instytucja ciesząca się szcze-gólną sławą i funkcjonująca obecnie na zagadkowych za-sadach. Jej nielubiana przez środowisko dyrektorka Con-stanze Kleiner opuściła galerię dosyć szybko i instytucją zarządza teraz spółka Baltic Contemporary, cokolwiek to znaczy. Na placu boju pozostał jednak zespół pracowni-ków Trafo, spośród których najważniejszą funkcję pełni Łucja Waśko-Mandes. Główna kuratorka jest nieustannie wspierana przez swojego ojca Ryszarda Waśkę, zwiędłego awangardzistę. Trafo pod rządami Waśków niestety nie oferuje ani spójnej, ani zachęcającej wizji programowej, ale to też nawet nie leży w ich gestii, by taką wizję miało. Niczego też nie mogli odziedziczyć po Constanze Kleiner, która programu galerii *de facto* nie sformułowała.

Wszystko wskazuje na to, że Trafo czekają co najmniej trzy lata intelektualnej wegetacji przy równoczesnym ba-nie ze strony środowiska akademickiego. Dziekan tutejszej uczelni, Kamil Kuskowski, jest pamiętliwy i zabrania swoim studentom współpracy z nieszczęsną galerią. Z Waškami niezbyt się lubi, choć dobrze znają się z Łodzi. Zresztą wiadomo – sam chciał rządzić w Trafo. Odwiedziwszy jednak kilkukrotnie we własnym, nieregularnym trybie prowadzo-ną przez Kuskowskiego Zonę Sztuki Aktualnej, doszłam do wniosku, że wcale nie byłby lepszym dyrektorem od Kleiner. Powiem więcej – szczecińskie środowisko akade-mickie nie powinno być artystyczną wyrocznią dla takich instytucji jak Trafo. To w końcu galeria miejska, a nie śro-dowiskowa, powinna więc uzupełniać szczeciński pejzaż o jakości, których nie jest w stanie wnieść tutaj akademii.

Biorąc pod uwagę zarysowane tu opinie i fakty, pozwo-lę sobie zakończyć niniejszy raport dramatyczną odezwą, którą kieruję do kuratorów spoza Szczecina: proszę, pa-miętajcie, że istnieje coś takiego jak Trafostacja Sztuki. Jej historia jest wprawdzie mętna, a tutejsi politycy są ciężcy, ale to przecież dopiero początek. Można tu przyjechać, a później stąd wyjechać, tożsamość miasta jest niezmiennie płynna, więc na pewno każdy znajdzie tu miejsce dla siebie. Zapraszamy. (Uwaga: zaproszenie nie dotyczy ku-ratorów z Łodzi). ☒

## TEORETYCZNIE

## W SIECI

tekst: Karol Sienkiewicz



ilustracje: Łukasz Surowiec

## POZA NIA

**W wyniku neoliberalnej polityki zatrudnienia lwią część programu muzeów i galerii realizowana jest dzięki nisko opłacanej pracy prekariuszy, dobrze wykształconych, wysoko zmotywowanych, zazwyczaj świeżo po studiach, gotowych – w tym pierwszym okresie kariery – do wyrzeczeń, prawdopodobnie kierowanych też nadzieją na bardziej stałą posadę.**

**Jednocześnie koszty utrzymania pracowników przerzucane są na ich rodziny czy partnerów. Coraz częściej mówi się, że praca w kulturze to praca dla osób już zamożnych, coś bardziej jak hobby, do którego trzeba dopłacać.**



We wrześniu miałem zaszczyt zasiadać w jury weneckim. Spośród nadesłanych projektów wybraliśmy jeden, który zostanie zrealizowany w Pawilonie Polskim na Biennale w Wenecji w przyszłym roku. Piszę „zaszczyt” bez cienia ironii – to bardzo ważna decyzja i nikt nie pozwala sobie tutaj na żarty. Ale jedno mnie uderzyło – byłem w jury w mniejszości. W mniejszości jako krytyk, jako osoba względnie młoda i – przede wszystkim – jako niedyrektor. Poza mną i kuratorką wystawy w Pawilonie Polskim sprzed dwóch lat, Agnieszką Pinderą, to bowiem głównie dyrektorzy (i eksdyrektorzy) zasiadali w jury. Były to osoby kierujące najważniejszymi, największymi instytucjami wystawienniczymi poświęconymi sztuce współczesnej (jak się później okazało, dyrektorzy mniejszych placówek sami startowali w konkursie jako kuratorzy projektów), czyli krakowskim MOCAK-iem (Maria Anna Potocka), Muzeum Współczesnym we Wrocławiu (Dorota Monkiewicz), Muzeum Sztuki w Łodzi (Jarosław Suchan), Zachętą (Hanna Wróblewska) i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (Joanna Mytkowska). Do tego grona należy jeszcze dodać Andę Rottenberg i Mirosława Bałkę, którzy są instytucjami sami w sobie, oraz Andrzeja Szczerskiego, przewodniczącego Polskiej Sekcji Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki (AICA), a także – *last but not least* – przedstawicielkę ministerstwa kultury, zwyczajowo poza głosowaniem niebiorącą aktywnego udziału w obradach. Dyrektorzy górą. Aż przeszło mi przez głowę pytanie: czy układ ponownie został scalony? A jeśli tak, co ja tu w takim razie robię?

W innych konkursach (na przykład na dyrektora Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski) też często zasiadają dyrektorzy. Grupa osób podejmujących decyzje jest więc stosunkowo niewielka. Po kilku zmianach parę lat temu sytuacja instytucjonalna w Polsce bardzo się spetryfikowała. Roszady, które następują, można by porównać do „karuzeli stanowisk”.

Zazwyczaj mówi się o krótkiej ławce kandydatów na dyrektorskie stanowiska, ale jak pokazały ostatnie konkursy na dyrektora CSW w Warszawie czy Bunkra Sztuki w Krakowie, jury miały w czym wybierać. W konkursach tego rodzaju zaczynają bowiem startować kandydaci, którzy całkiem niedawno ukończyli trzydzieści lat. W obu przypadkach wygrały kuratorki z Muzeum Sztuki w Łodzi, Małgorzata Ludwisiak (była wicedyrektorka muzeum) oraz Magdalena Ziółkowska. Poza Ziółkowską, nową dyrektorką Bunkra Sztuki, która weszła tym samym do pierwszej ligi, zmiany są niewielkie. Z dotychczasowych wypowiedzi Ludwisiak możemy się spodziewać, że w CSW wpro-

wadzony zostanie wariant łódzki – sprawnie zarządzanej instytucji o jasnej strukturze i hierarchii. (Nadal dosyć tajemniczo brzmią, jak dotąd niesprecyzowane, obietnice prezentowania „sztuki globalnej”).

### LINIA PODZIAŁU

Ale nie sami dyrektorzy tworzą instytucje. Gdy się im bliżej przyjrzeć, współczesne ośrodki kultury odzwierciedlają neoliberalne zmiany, które zachodzą – pewnie o wiele silniej – w gospodarce. Krótko mówiąc, praca w muzeum czy galerii niekoniecznie gwarantuje bezpieczeństwo zatrudnienia, ubezpieczenie zdrowotne, urlop, pensję minimalną. W instytucjach kultury na dobre zagościły umowy okresowe i cywilnoprawne jako regulatory stosunku pracy. Wchodząc do muzeum, nie zauważymy różnicy i nie odgadniemy, kto na jakich zasadach jest zatrudniony. Nie dowiemy się też tego z zakładek typu Załoga na stronach internetowych tych placówek. Tymczasem przez muzea i galerie (oraz inne instytucje kultury) przebiega niewidzialna linia dzieląca pracowników według sposobu zatrudnienia, na lepszych i gorszych.

Czasem sam „zatrudniony” nie potrafi jednoznacznie stwierdzić, czy już jest pracownikiem danej instytucji, czy jeszcze nie. W którym momencie może zacząć się z nią utożsamiać? Kiedy powinien stać się wobec niej lojalny? Czy gdy zostanie muzealny adres e-mail, czy dopiero wtedy, gdy zostanie zatrudniony na stałe? Pracownik na umowie czasowej czy cywilnoprawnej nie czuje się częścią organizacji, jednego dnia w niej pracuje, drugiego nie, nie ma więc nawet ambicji wpływania na kształt tej instytucji. Jest niedecyzyjny.

Co więcej, bywa, że po obu stronach tej niewidzialnej linii znajdują się osoby wykonujące podobne zadania, podobne czynności. W muzeach zagościły typowe neoliberalne praktyki, takie jak outsourcing, a od pracowników wymaga się przede wszystkim elastyczności. Zwłaszcza od pracowników stanowiących kadre, którą wykorzystuje się *ad hoc*, gdy pojawi się konkretne zadanie. Aż dziwne, że nie powstały jeszcze agencje pośrednictwa pracy w kulturze. Gdy odwiedzam muzeum, zastanawiam się: czy ktoś tu płaci za nadgodziny?

Są też inne podziały: na pracowników bardziej lub mniej mobilnych (jeżdżących i niejeżdżących – prekarusze zazwyczaj sami płacą za swoje podróże), starych i młodych, kuratorów i działaczy techniczne.

To typowa sytuacja, gdy – jak zauważył Jarosław Urbański w swojej najnowszej książce poświęconej temu zjawisku – „faktyczny stosunek pracy zostaje zastąpiony

stosunkiem limitowanym jedynie zapisami umowy zawartej pomiędzy dwoma podmiotami, które – według założenia – są względem siebie równe i w zasadzie w dowolny sposób mogą określić własne relacje. [...] Stan taki zazwyczaj prowadzi do skrajnej asymetrii, tzn. pozycja pracownika w stosunkach z pracodawcą jest przeważnie dużo gorsza i dopiero zbiorowe prawo pracy pozwala (choć częściowo) na zniwelowanie tych dysproporcji”. Za elastycznością zatrudnienia, która staje się muzealno-galerijną normą, stoi swoboda zatrudniania i zwalniania pracowników. (Coraz chętniej mówi się tu za to o „zaufaniu”). Owa elastyczność, jak pisze Urbański, stanowi podstawowy wskaźnik prekaryzacji.

Potencjalny pracownik znajduje się na coraz słabszej pozycji w rozmowach z instytucją. Ostatnio słyszałem z pierwszej ręki relację osoby, która ubiegała się o pracę na pół etatu w jednym z polskich muzeów. Podczas rozmowy poinformowano ją, że pracując tam na pół etatu, nie będzie mogła realizować projektów artystycznych poza muzeum (zasada wyłączności). A pół etatu gwarantowało pensję około tysiąca złotych. Powszechnie wiadomo też, że pod względem wykonywanej pracy dwie osoby zatrudnione na pół etatu generują pracę równą półtora etatu.

Opisywane procesy dotyczą w większym stopniu instytucji nowych, których struktury budowały się już w nowym systemie.

Najciekawszym przypadkiem jest prawdopodobnie krakowski MOCAK, gdzie poza strukturę muzeum przetransferowano pracę kuratorów. W instytucji są: dział IT, dział administracji, dział edukacji, dział promocji, dział techniczny i tak dalej, a także dyrekcja, ale nie zatrudnia się tu ani jednego kuratora. Według informacji na stronie internetowej w dziale promocji pracuje pięć osób, a dział organizacji wystaw, w którym odczytuję namiastkę kuratorstwa, tworzą zaledwie dwie pracownice: kierowniczka i „koordynatorka projektów artystycznych”. MOCAK jest pierwszym muzeum w Polsce, gdzie kuratorów zastąpili koordynatorzy. Koordynatorowi można zapłacić mniej i nie podejmuje on decyzji merytorycznych. Wystawy kuratorują tu głównie albo sama dyrektorka, Maria Anna Potocka, albo kuratorzy spoza muzeum. Można odnieść wrażenie, że w tej instytucji nie zatrudniono ani jednej osoby, która mogłaby – chociażby potencjalnie – wchodzić w merytoryczne dyskusje z dyrektorką.

Warto zauważyć, że podobne procesy zachodziły w warszawskim CSW w czasie konfliktu dyrektora Fabia Cavallucciego z załogą instytucji. Cavallucci wprowadził

stanowisko „koordynatora wystaw” (coś między asystentem a kuratorem), a wobec konfliktu z kuratorami zamkownymi ekspozycje w CSW coraz częściej zaczęły przygotowywać osoby z zewnątrz, zapraszane przez dyrektora. Załoga buntowała się przez to jeszcze bardziej, identyfikując się z CSW i chcąc kształtować program instytucji.

## POLE WALKI

W wyniku neoliberalnej polityki zatrudnienia lwia część programu muzeów i galerii realizowana jest dzięki nisko opłacanej pracy prekariuszy, dobrze wykształconych, wysoko zmotywowanych, zazwyczaj świeżo po studiach, gotowych – w tym pierwszym okresie kariery – do wyrzeczeń, prawdopodobnie kierowanych też nadzieją na bardziej stałą posadę. Jednocześnie koszty utrzymania pracowników przerzucane są na ich rodziny czy partnerów. Coraz częściej mówi się, że praca w kulturze to praca dla osób już zamożnych, coś bardziej jak hobby, do którego trzeba dopłacać.

Nie bez znaczenia jest tu również proces festiwalizacji kultury – festiwale organizuje się wysiłkiem rzeszy wolontariuszy i osób zatrudnionych na umowy okresowe i cywilnoprawne, pracownicy samych biur festiwalowych stanowią wyjątkowo nieliczne grono. Tego typu imprezy wydają się też formami wspieranymi przez władze miejskie czy ministerialne – miastu dają widzialność, poprawiają jego wizerunek (przedsięwzięcia takie zdają się lepszą reklamą niż sprawnie działająca instytucja – to bardzo krótkowzroczna strategia). W stolicy mamy festiwal Warszawa w Budowie, urządzany corocznie przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej (ale pierwszy pomysł, na festiwal dizajnu, potem przeformułowany przez muzeum, wyszedł od władz miasta), w Krakowie – ArtBoom. A jeszcze niedawno były minister kultury Bogdan Zdrojewski marzył o zorganizowaniu w Warszawie biennale sztuki.

Pozostaje więc swego rodzaju paradoksem, że pierwsze szerokie spojrzenie z perspektywy sztuki na nierówności ekonomiczne i skutki wprowadzenia neoliberalnego kapitalizmu w Polsce zostało pokazane na wystawie, kuratorowanej przez Stacha Rukszę, która odbyła się właśnie w ramach festiwalu – ArtBoomu (*Oblicze dnia*) oraz Warszawy w Budowie (w zmienionej formule, jako *Twoje miasto to pole walki*).

Nie trzeba dodawać, że po stronie prekariuszy znajdują się też artyści. Galerie i muzea, zwłaszcza te duże, nie traktują relacji artysta–instytucja jako pierwszoplanowej, interesują się głównie swoją relacją z publicznością. Paradoksalne okazuje się tu stanowisko Marii Anny Potockiej,







ujawnione w jej komentarzu do jednego z listów Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej w sprawie Bunkra Sztuki. Potocka stwierdziła, że „instytucje publiczne nie są przestrzeniami eksperymentalnymi dla artystów. Są miejscami, gdzie odbiorca kontaktuje się ze sztuką »przemysłaną«, jednocześnie jako miejsca eksperymentu wskazała placówki, które już prawie w Polsce nie istnieją (na przykład galerie przy akademiach sztuk pięknych).

Istnieje nieujawniany strach instytucji (pracodawców) przed ustalaniem zasad, zrzeszaniem się pracowników, zbiorowymi porozumieniami. Piotr Bernatowicz, nowy dyrektor galerii Arsenał w Poznaniu, odnosząc się do próby uregulowania honorariów artystów w postaci porozumień między galeriami i Obywatelskim Forum Sztuki Współczesnej (Arsenał takie porozumienie podpisał w 2013 roku, zanim jeszcze Bernatowicz objął swoje stanowisko), powiedział: „czasami zasady są zbyt sztywne. Zdarzają się artyści, którym czasem bardziej zależy na wystawie niż na stawce, a nam też zależy na tym, żeby takiego artystę pokazać, choć nie mamy na to środków”. I mówi to osoba, która w tym samym wywiadzie podkreśla, że jest konserwatystą, a nie liberałem. Tymczasem to właśnie indywidualne negocjacje między instytucją a artystą, w których ten ostatni z reguły znajduje się na gorszej pozycji, przeciwdziałają upodmiotowieniu pracy artystów, a w rezultacie – pozbawiają ich wynagrodzeń. Porozumienia OFSW to krok w kierunku jej upodmiotowienia.

## SIEĆ

Utarło się mówić o świecie sztuki w kategorii sieci. Już pod koniec lat 90. XX wieku rozrysowany został w „Rastrze” *Układ scalony sztuki polskiej*, poszczególni aktorzy poruszali się po nim w ramach własnych połączeń.

Gdy kuratorzy i artyści rozpraszają się w tłumie wernisażowych gości, prowadząc niespieszne rozmowy, nazywają to networkingiem (w języku angielskim używa się czasownika „network”). Nikt nie ma wątpliwości: poprzez takie krótkie rozmowy buduje się siatka znajomości. Lane Relyea w wydanej w zeszłym roku książce *Your Everyday Art World* analizuje zjawisko sieciowości świata sztuki bardziej dogłębnie i porównuje je do praktyk biznesowych, które rozprzestrzeniły się w latach 80. ubiegłego wieku, takich jak downsizing, outsourcing czy zastąpienie siatki płac indywidualnymi, krótkoterminowymi kontraktami. W ich efekcie pojedynczy aktorzy, pracownicy na niepewnym rynku pracy, zaczęli ze sobą konkurować. Relyea dostrzega także analogię między siecią, neoliberalną strukturą świata sztuki a coraz częstszym porzucaniem

przez artystów wytwarzania obiektów w pracowni na rzecz praktyk poststudijskich – pracownię zastąpić miał na przykład terminal lotniska.

Ciekawsze są podobieństwa pomiędzy tym, jak zorganizowane są sfery sztuki i biznesu – z neoliberalnym przetrzuceniem ryzyka na jednostki, ze sprywatyzowaniem życia społecznego, z niechęcią do związków zawodowych. W neoliberalnej fantazji taka otwarta, dynamiczna i elastyczna jest siła robocza, złożona wyłącznie z wolnych strzelców, utowarowiona, poddana grze podaży i popytu. Tymczasem na artystów czy projektantów wskazuje się jako na *role models*, wysoko zmotywowanych, nisko opłacanych aktorów kreatywnych. Tony Blair, premier Wielkiej Brytanii, mówił kiedyś o „gospodarce talentów”. Także w Polsce dominującym głosem staje się mit przedsiębiorczej, kreatywnej jednostki. Porzucicie walkę o prawa pracownicze, „nie palcie korporacji, zakładajcie własne”. Jako krytykowi sztuki radzono mi kiedyś założenie bloga, wszak szafiarki zbijają na swoich kokosy.

Pewne odrodzenie związkowe w instytucjach sztuki, jakie można było zaobserwować w ostatnim czasie, miało większy związek z konfliktami z dyrekcją niż z prawami pracowniczymi. Mam tu na myśli działania załóg ze stołecznego CSW czy poznańskiego Arsenалу. Choć wcześniejszy konflikt pracowniczy w Muzeum Narodowym w Warszawie wynikał też z tego, że jego dyrektor Piotr Piotrowski zapowiedział zerwanie układu zbiorowego. Jako jeden z punktów swojej reformy instytucji (i szukania oszczędności), którą nazywał muzeum krytycznym, wymieniał typowo neoliberalne uelastycznienie warunków pracy i przetrzucenie części zadań na pracowników czasowych i zatrudnionych na umowy cywilnoprawne. W końcu to nie prawo pracy, lecz determinacja i przekroczenie lęku przed ujawnieniem konfliktu pomogły załogom Muzeum Narodowego w Warszawie czy Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w walce o wpływ na kształt ich instytucji.

W efekcie uaktywnienia się i działań pracowników muzeów i galerii, prób uzyskania podmiotowości oraz mocy oddziaływania na funkcjonowanie placówki, w każdej z nich nastąpiła zmiana kierownictwa. Wśród dyrektorów dominuje jednak przekonanie, że powrót do dawnych relacji pracodawca–pracobiorca jest już niemożliwy. Jakby uwierzyli, że nastąpił przepowiadany kilka dekad temu „koniec historii”.

## PIENIĄDZ TO NIE ABSTRAKCYJA

Gdy niedawno Komisja Środowiskowa Pracownicy Sztuki, działająca w ramach Ogólnopolskiego Związku Zawodo-

wego Inicjatywa Pracownicza, spotkała się na zaproszenie Teatru Ósmego Dnia w Poznaniu, w jednym z teatralnych pomieszczeń miałem okazję obejrzeć krótki film Łukasza Surowca *Poziomica*. Ta praca to właściwie raport z nieudanego projektu – Surowiec zaproponował w nim pracownikom poznańskiego Arsenалу eksperyment polegający na zrównaniu wszystkich płac i rozdzieleniu pieniędzy po równo całej załodze, od opiekuna wystaw i sprzątaczkę po kuratorów i dyrektora (stąd tytułowa poziomica). Obliczono, że wszyscy otrzymywaliby wówczas niewiele ponad trzy tysiące złotych miesięcznej pensji (to grubo powyżej średnich zarobków w kulturze). Jak można się spodziewać, jego projekt spotkał się z pozytywnym odbiorem osób znajdujących się na dole drabiny płac i zdecydowaną odpowiedzią negatywną samego dyrektora, Piotra Bernatowicza, którego wypowiedź została nagrana w pośpiechu, jakimś ukrytym mikrofonem, bez wizji, jakby nie zgodził się stanąć przed kamerą i wyjaśnić swojego stanowiska.

Przy okazji pytań Surowca kuratorzy zauważają, jak trudną pracę wykonują osoby pilnujące wystaw. Z kolei zatrudniona prawdopodobnie w księgowości osoba zdradza, że podstawowa dysproporcja w zarobkach to ta między dyrektorem a resztą pracowników, nawet rozbieżność między dyrektorem a wicedyrektorem jest nadal spora. Wyjaśnia to Bernatowicz: „Pieniądz nie jest abstrakcyjną rzeczą. Gdyby pensja była czymś abstrakcyjnym, nie byłoby problemu”.

Projekt Surowca nie udał się, oglądałem go w innej instytucji kultury, finansowanej z miejskiego budżetu Poznania, w której artysta mógłby spróbować przeprowadzić podobny eksperyment.

Choć Surowiec nie dotknął nawet problemu prekarnych stosunków pracy, udało mu się przezwyciężyć tabu dotyczące pieniędzy, a zwłaszcza – nierówności finansowych. Jak wynika z badań, kultura to „branża”, w której zarabia się najmniej. Warto byłoby się jednak przyjrzeć panującym tu dysproporcjom. Czy utrzymują się na stałym poziomie, czy rosną? Czym są motywowane? Czy odzwierciedlają obserwowany przez ekonomistów trend wzrostu różnicy między zarobkami prostych pracowników a kadry menedżerskiej?

Odpowiedzią na neoliberalne zsieciowanie może być tylko zrzeszanie się, tworzenie wspólnych frontów, uzwiązkowanie, poszukiwanie bardziej stałych relacji. Odpowiedzią mogą być uregulowania prawne dotyczące sytuacji twórców, jawności działania instytucji kultury, demokratyczny wgląd w stosunki pracy, zmiana nastawienia do artystów. Fantazji o rzeszy wolnych strzelców, z których usług instytucje będą czerpały według potrzeb (i rezygnowały, gdy przestają być potrzebne), trzeba przeciwstawić fantazję, w której pracownicy po dwóch stronach linii podziału, ci zatrudnieni na stałe i ci na umowach śmieciowych, solidaryzują się ze sobą. ☒

PRACUJĄC NAD TEKSTEM, KORZYSTAŁEM Z KSIĄŻEK: LANE RELYEA, *YOUR EVERYDAY ART WORLD* (MIT PRESS, CAMBRIDGE–LONDON 2013) ORAZ JAROSŁAW URBAŃSKI, *PREKARIAT I NOWA WALKA KLAS. PRZEobrażENIA WSPÓŁCZESNEJ KLASY PRACOWNICZEJ I JEJ FORM WALKI* (INSTYTUT WYDAWNICZY KSIĄŻKA I PRASA, WARSZAWA 2014).

ja@prekariusz.pl



DO WIDZENIA

# SELFIE

Aneta Grzeszykowska



**ANETA GRZESZYKOWSKA**

*Selfie #3*, fotografia, 2014, dzięki uprzejmości galerii Raster





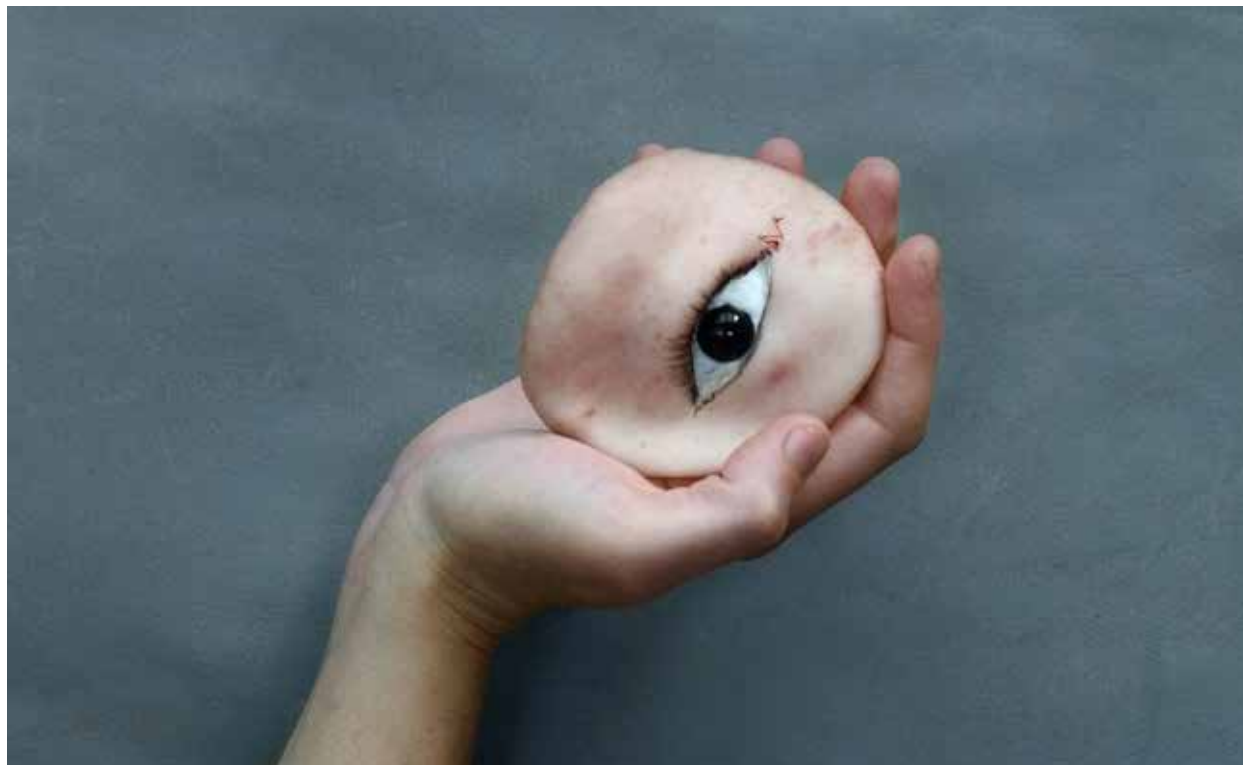
**ANETA GRZESZYKOWSKA**

*Selfie #6*, fotografia, 2014, dzięki uprzejmości galerii Raster



**ANETA GRZESZYKOWSKA**

*Selfie #8*, fotografia, 2014, dzięki uprzejmości galerii Raster



**ANETA GRZESZYKOWSKA**

*Selfie #9*, fotografia, 2014, dzięki uprzejmości galerii Raster



**ANETA GRZESZYKOWSKA**

*Selfie #19*, fotografia, 2014, dzięki uprzejmości galerii Raster



**ANETA GRZESZYKOWSKA**

*Selfie #12, fotografia, 2014, dzięki uprzejmości galerii Raster*



**ANETA GRZESZYKOWSKA**

*Selfie #18, fotografia, 2014, dzięki uprzejmości galerii Raster*

R

F

C

F

Z

Z

J

F



**ED ATKINS**

*Even Pricks*, 2013, dzięki uprzejmości artysty Tv Cabinet, Londyn



- S. 114 USTAWIENIA PRYWATNOŚCI SZTUKA PO INTERNECIE**  
Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa  
tekst: Karolina Plinta
- S. 118 WOJCIECH BRUSZEWSKI, MATEUSZ SADOWSKI ACROSS REALITIES**  
Fundacja Arton, Warszawa  
tekst: Karolina Plinta
- S.120 ANTJE MAJEWSKI, MUZEUM W GARAŻU**  
Pola Magnetyczne, Warszawa  
tekst: Szymon Maliborski
- S. 122 3 ARTLOOP FESTIVAL „RELAX + REKREACJA”**  
Sopot  
tekst: Aleksander Kmak
- S. 126 TERESA ŻARNOWERÓWNA 1897–1949. ARTYSTKA KOŃCA UTOPII**  
Muzeum Sztuki, Łódź  
tekst: Piotr Słodkowski
- S. 130 AWANGARDA NIE BIŁA BRAW ROMUALD KUTERA / GALERIA SZTUKI NAJNOWSZEJ**  
Muzeum Współczesne Wrocław  
tekst: Joanna Kobyła
- S. 132 GŁOS**  
Centrum Sztuki Współczesnej  
Zamek Ujazdowski, Warszawa  
tekst: Konrad Schiller
- S. 135 LÁSZLÓ FEHÉR – ROMAN LIPSKI**  
Atlas Sztuki, Łódź  
tekst: Marta Skłodowska
- S. 139 MÁRIA BARTUSZOVÁ FORMY PRZEJŚCIOWE**  
Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa  
tekst: Piotr Kosiewski
- S. 142 PLENER BWA / TARNÓW 2014 OGÓLNOPOLSKI ZJAZD PRACOWNIKÓW INSTYTUCJI TWORZĄCYCH DAWNĄ SIEĆ BWA**  
BWA Tarnów  
tekst: Jakub Banasiak
- S. 146 ROBERT KUŚMIROWSKI, TRÄUMGUTSTRASSE**  
Salon Akademii, Warszawa  
tekst: Piotr Drewko
- S. 149 ANETA GRZESZYKOWSKA, SELFIE**  
Raster, Warszawa  
tekst: Agata Pyzik
- S. 151 RYSOPIS. WYSTAWA ARTYSTÓW URODZONYCH W POLSCE OKOŁO 1989 ROKU**  
Centrum Sztuki WRO,  
Dom Handlowy Renoma, Wrocław  
tekst: Marcin Ludwin
- S. 153 ZBIGNIEW WARPECHOWSKI, TO**  
Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa  
tekst: Piotr Kosiewski
- S. 157 ZUZANNA JANIN, SIEDMIU OJCÓW**  
lokal\_30, Warszawa  
tekst: Adam Mazur
- S. 160 PERFORMANCE NOW (W RAMACH KRAKOWSKICH REMINISCENCJI TEATRALNYCH)**  
Bunkier Sztuki, Kraków  
tekst: Joanna Zielińska
- S. 162 DOROTA JARECKA, BARBARA PIWOWARSKA, ERNA ROSENSTEIN. „MOGĘ POWTARZAĆ TYLKO NIEŚWIADOMIE” / „I CAN REPEAT ONLY UNCONSCIOUSLY”**  
Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2014  
tekst: Waldemar Baraniewski
- S. 165 FORTUNATA OBRĄPALSKA MIĘDZY PIKTORIALIZMEM A EKSPERYMENTEM**  
Galeria Piekary, Poznań 2014  
tekst: Adam Mazur
- S. 167 AGATA PYZIK, POOR BUT SEXY CULTURE CLASHES IN EUROPE EAST AND WEST**  
Zero Books, Winchester–Washington 2014  
tekst: Teodor Ajder
- S. 169 ANDRZEJ WRÓBLEWSKI UNIKANIE STANÓW POŚREDNICH**  
Fundacja Andrzeja Wróblewskiego,  
Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz,  
Warszawa–Ostfildern 2014  
tekst: Daniel Muzyczuk

## USTAWIENIA PRYWATNOŚCI. SZTUKA PO INTERNECIE

Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa  
 kuratorka: Natalia Sielewicz  
 25 września 2014–6 stycznia 2015

To była jedna z bardziej wyczekiwa- nych wystaw mijającego roku – oczy- wiście dla tych, którzy wiedzieli, na co czekają. Wizyta na wernisażu przypo- miąta raczej perwersyjną pielgrzym- kę niż zwykłą wycieczkę do muzeum. Nie mogło być inaczej, skoro – jak to ujmowali niektórzy – do Polski zawitał wreszcie postinternet, i to jeszcze ten z najwyższej półki: DIS, Daniel Keller, Jon Rafman, Metahaven, Ryan Trecartin, Jennifer Chan, Ed Atkins... Z tej okazji mówiono nawet, że po takiej wystawie nie warto już zajmować się sztuką postinternetową – coś moż- na pokazać więcej? W tym sensie było to wydarzenie tyle ekscytujące, co fatalne, gdyż kończące dziewiczy okres recepcji sztuki „po internecie” w Polsce. Wystawa w Muzeum Sztuki Nowoczesnej przypieczętowała fakt istnienia tego zjawiska, choć, biorąc pod uwagę niski odsetek rodzimych twórców w niej uczestniczących, moż- na było odnieść wrażenie, że obec- nego raczej na zachodniej scenie artystycznej niż u nas. To poniekąd prawda, co stało się też impulsem do dyskusji nad słabością polskiego śro- dowiska, z opóźnieniem reagującego na nowe propozycje artystyczne, i to w sposób niejednokrotnie wtórny (dla wielu dodatkowym argumentem był tutaj szkolny projekt Czosnek Studio, towarzyszący wystawie jako część programu publicznego). Patrząc na rozkręconą w kawiarni MSN-u impre- zę z udziałem zaproszonych artystów, nie mogłam oprzeć się wrażeniu, że oto doświadczamy czegoś w rodzaju aktu kolonizacyjnego. Nagle Warsza- wa stała się prawie Berlinem czy No- wym Jorkiem, z nieznośnym akcentem na „prawie”.

Ekspozycję *Ustawienia prywat- ności. Sztuka po internecie* wielu

potraktowało jako wydarzenie przy- bliżające polskiej publiczności sztukę postinternetową, choć nie do końca takim pokazem właśnie było. Pomysł kuratorki Natalii Sielewicz określi- łabym bardziej jako kulturoznawczy niż diagnozujący zjawisko artystycz- ne. Podobne wystawy, prezentujące sztukę postinternetową, w przeciągu ostatnich dwóch lat już zorganizowa- no. Pierwszą z nich była ekspozycja *Speculations on Anonymous Materials* w Fridericianum w Kassel, przygotowana przez Susanne Pfeffer. Pokaz został jednak zmiażdżony przez krytykę, która zarzuciła kuratorce fe- tysyzm i płytkość refleksji. Większe uznanie zdobyła wystawa Karen Archey *Art Post-Internet* w pekińskim Ullens Center for Contemporary Art (katalog wystawy dostępny jest za darmo w sieci). W Polsce pierwszą ekspozycją podejmującą otwarcie ten wątek była *IS IT ART OR IS IT JUST* Romualda Demidenki. Grono artystów biorących w niej udział należało jednak do skromniejszych, nie zaprezentowa- no tam też gwiazd sztuki zachodniej, a peryferyjna lokalizacja galerii BWA Zielona Góra dodatkowo osłabiła wydźwięk wystawy. Trzeba także do- dać, że *IS IT ART...* nie była poka- zem o sztuce postinternetowej, jego narracja oscylowała wokół zagadnień metainstytucjonalnych, zaprawionych melancholijnym futuryzmem.

Powtarzanie gestów i błędów po- przedników rzecz jasna nie leżało w in- teresie Natalii Sielewicz. *Ustawienia prywatności* to jej kuratorski debiut, stąd duże ambicje, trochę tempero- wane przez macierzystą instytucję (w dość karkołomny sposób musiała ona dzielić przestrzeń wystawienniczą z ekspozycją sztuki Marii Bartuszo- wej). Wystawa w MSN-ie dotyczyła zagad-

nienia tożsamości współczesnego człowieka, zanurzonego w przestrzeni internetu i podlegającego mecha- nizmom turbokapitalizmu. Stąd mogły się na niej znaleźć zarówno projekty postinternetowych gwiazd, jak i na przykład praca Ady Karczmarczyk, ar- tystki dla której Internet nigdy nie stano- wił tematu samego w sobie, a je- dynie narzędzie komunikacji. Był to także niezły sposób, by obejść pewne kłopotliwe kwestie, takie jak choćby problem koniunkturalizmu czy skuteczności teoretycznie krytycznych strategii wykorzystywanych przez artystów tego kręgu. W zamian do- staliśmy opowieść o człowieku, jego otoczeniu materialnym (także tym naj- bliższym, przylegającym do ciała) oraz cyfrowym, równie ważnym, ponieważ to właśnie w nim dochodzi dziś do kształtowania się relacji międzyludz- kich. Jego świadomość regulowana jest przez identyfikację z brandami, zaburzana przez narastający szum informacyjny lub też ma charakter hybrydyczny, tak jak w przestrzeni Second Life. Przede wszystkim jed- nak współczesny człowiek sam staje się aktywnym producentem informa- cji, w dużej mierze o sobie samym. Wrzucając własne filmy na YouTube'a, posty na Facebooka czy zdjęcia na Instagram, nieustannie te informacje produkuje, pomnażając przy tym ka- pitał korporacji zarządzających owymi produktami. Układ to niesprawiedliwy, ale konieczny, jeśli samemu chce się dziś budować swój kapitał, markę czy kreację, potrzebne w równym stopniu politykom, gwiazdom popu, artystom, gospodyniom domowym czy uczniom podstawówki.

Jakby zgodnie z tym założeniem już na początku wystawy wita nas solidna instalacja Hannah Perry *Wybaczone*, że

nie powiedziała nawet „cześć”. Siermiężny stelaż budowlany, wyglądający niczym część instalacji scenicznej, stał się tu oprawą kolorowych płacht z pleksi, plazmowych ekranów wyświetlających wideo oraz głośników samochodowych, które wibrują pod wpływem wydobywających się z nich basów. Film Perry stanowi kolaż obrazów znalezionych w sieci – migotliwy i kompulsywny zestaw twarzy, autoportretów i zdjęć roznieglizowanych nastolatków, wykonanych smartfonami przez same „modelki”. Oto więc dostajemy pierwszy obraz współczesnego człowieka – nastawionego na prezentację siebie, przekrzykującego innych w narcystycznym tłumie, tak bardzo skupionego na sobie, że nieznajdującego nawet czasu, by powiedzieć drugiej osobie „cześć”. Wybór materiałów użytych w instalacji także nie pozostaje bez znaczenia, przywołując na myśl ducha undergroundowych imprez z lat 80. czy 90. Dziś taka estetyka stanowi przede wszystkim ulubiony element strategii marketingowo-reklamowych różnych firm o charakterze usługowym.

Tworzywo dzieła, materiał lub rzecz, to zresztą kwestia zasadnicza w przypadku prac pokazanych na *Ustawieniach prywatności*. Przechadzając się wraz z przyjaciółmi po wystawie, nieustannie dopytywałam się, o co chodzi z wykorzystaniem akurat tego, a nie innego materiału. Odpowiedzi, które otrzymywałam, miały zaś usprawiedliwiać wszystko. Usłyszałam więc na przykład takie wyjaśnienia jak to odnośnie do pracy Korakrita Arunanondchaia: „No wiesz, to jest džins, materiał uniwersalny, tyle się za tym kryje...”. Wytłumaczenie pokrętne, ale faktycznie chodzi tu mniej więcej o to: pochodzący z Tajlandii Arunanondchai wykorzystał w swojej instalacji džins jako symbol okcydentalizacji kultury Wschodu. Podczas wernisażu w jego performansie wzięła udział grupa Tajlandczyków przebranych w džinsowe kostiumy,

stylowo zbliżone do kreacji z teledysku *Gangnam Style*. Kwestia mechanicznej produkcji i wynikająca z niej homogenizacja kultury to tylko jeden z wątków *Ustawień prywatności*. Obok fetyszy zglobalizowanej gospodarki znalazło się tu również miejsce dla skarbów wydobytych z jaskiń internetowych nerdów. Świetny przykład stanowi w tym kontekście praca Jona Rafmana *Kokpit (Główny ścisk oraz Martwa natura [samiec beta])*. Zbliżając się do niej, widzowi wydaje się, że to jest zwykła ikeowska szafa. Kiedy jednak ją otworzy, w środku odkryje dziuplę internetoholika. Wyświetla się w niej film będący skondensowanym kolażem najbardziej dziwacznych przykładów zachowań w sieci – pojawiają się w nim *furries*, ludzie przebrani za postaci *anime*, rysunkowe zwierzęta perwersyjnie eksponujące ludzkie genitalia czy potworne nory zamieszkałe przez fizyczne odpowiedniki fantastycznych stworów z *Second Life*. Jest tu miejsce i na pornografię, i na trudne do wyjaśnienia okrucieństwo, które mogą być wynikiem egzystencjalnej frustracji czy osamotnienia. Świat prezentowany przez Rafmana jest lepki, brudny, przerażająco przygnębiający i zarazem pełen pokus. Dziwnie na tym tle wypada inna, choć bardzo podobna, praca – *Blog* Ady Karczmarczyk. I tak jak w przypadku Rafmana jestem pewna, że to artysta, który działa bardzo świadomie, tak w odniesieniu do Karczmarczyk mam wątpliwość, czy nie okazuje się ona tutaj kimś w rodzaju kolejnego internetowego *furry*.

Nawiązanie do kultury nerdowskiej można też zauważyć w pracy Jennifer Chan, która zaprezentowała swój klip na laptopie leżącym na wieży z pudełek po pizzy. Jednak dla Chan, artystki występującej z pozycji feministycznych, istotny pozostaje przede wszystkim maskulinistyczny charakter cyfrowego świata. *Totalny spermfest* stanowi właśnie ironiczny hold złożony budowniczym współ-

czesnego Internetu. Jak się okazuje, są nimi wyłącznie biali mężczyźni. Ich prezentowanym w filmie twarzą towarzyszy obraz pływających mangurowych dziewczynek, w tle sączy się seapunkowa muzyka. Równie prowokacyjnie do tematu seksualności podchodzi Bunny Rogers, która fotografuje się w różnych miejscach w pozycji na pieska. Sztywno wypięta, z szeroko otwartymi oczami zdaje się upodabniać do młodocianych bohaterów kreskówek porno.

Poetyka brutalności towarzyszy zresztą wielu pracom pokazanym na *Ustawieniach prywatności*. Niewykluczone, że stanowi to wynik samej specyfiki sieci, w której przekaz wyostrza się, a tempo akcji przyspiesza, co w rezultacie prowadzi nieraz do patologicznych sytuacji. To miejsce niesamowitego zgiełku, ale i samotności. Niebezpieczeństwa płynące z przedawkowania internetu przedstawia Gregor Różański w pracy *Blue*, zremasterowanej wersji filmu Dereka Jarmana o tym samym tytule. Artysta przekształcił narrację głównego bohatera, w pierwowzorze umierającego na AIDS, w wyznanie uzależnionego internauty, który potrafi widzieć już tylko jeden kolor – facebookowy niebieski. Akceleratorem psychodelicznych bodźców okazał się natomiast filmowy tryptyk Ryana Trecartina. Dzieło to nazwałabym kompulsywną rejestracją imprezy grupy maniaków wystylizowanych na hostessy linii lotniczych. Prace artysty są niesamowicie gęste i zastanawiam się, czy znalazł się ktoś, kto obejrzał je wszystkie w całości. Owa nieznośna formuła jest oczywiście celowa i świetnie oddaje internetowe tempo i chaos, jednak same filmy ogląda się przez to trudno (nawiasem mówiąc, szkoda, że prace nie zostały przetłumaczone na język polski – piskliwe i bełkotliwe dialogi w amerykańskim slangu naprawdę nie są łatwe do zrozumienia). W recepcji tryptyku nie pomógł nawet fakt, że dzieła pokazywano w osobnej sali,

którą wyposażono w specjalne siedziska – można było oglądać filmy, siedząc przy stole konferencyjnym, w fotelu samolotowym lub na piknikowej ławeczce. Jest to oczywiście efekt fascynacji Trecartina architekturą nie-miejsc, przestrzeni wspólnych, lecz skorporatyzowanych, takich jak lotniska, centra handlowe czy biurowce.

Trecartin nie jest jedynym artystą wykorzystującym w swoich pracach korporacyjną estetykę. Celuje w tym przede wszystkim kolektyw DIS. Ich skromna obecność w MSN-ie okazała się dla mnie jednak drobnym zawodem – spodziewałam się z ich strony czegoś bardziej spektakularnego. Tymczasem na wystawie można było zapoznać się z ich krótkim klipem zapowiadającym nowy projekt *Thinkspiration*, a także obejrzeć dwukrotnie wykonany performans *Great Thinkers Tech-Fit*. Wystrojeni w sportowe outfity, w koszulkach z podobiznami modnych filozofów (Slavoj Žižek i Giorgio Agamben) członkowie DIS-u wraz z wolontariuszami wyruszyli na nocny jogging po mieście, w humorystyczny sposób urzeczywistniając starożytną zasadę łączenia piękna duchowego z fizycznym. Co jednak znamienne, ich humor, przedstawiony w korporacyjnej oprawie, wydaje się podszyty fetyszystyczną przyjemnością podporządkowywania się opresyjnym dyskursom. Biegających w korporacyjnych kostiumach członków DIS-u warto zestawzić z bohaterami filmu *Ditch Plains* Loretty Fahrenholz. Po przejściu nad Nowym Jorkiem huraganu Sandy artystka wysłała na opusz-

czone ulice tancerzy, którzy w nocnym, postapokaliptycznym pejzażu poruszali się jak grupa przybyłych na ziemię kosmitów lub zombie. Te dwuznaczne fantazje o upadku systemu odsłaniają z kolei przed nami kolejny aspekt tożsamości człowieka „po internecie” – uwikłanego i zniewolonego przez prawa ekonomii, w zasadzie bezradnego. W momencie kiedy z systemem walczyć nie warto, można tylko przewrotnie się do niego dostosowywać lub delikatnie drwić sobie z obowiązujących reguł, tak jak zrobił to Joey L DeFrancesco, który postanowił wręczyć wypowiedzenie swojemu szefowi przy fanfarach orkiestry, utworzonej specjalnie na tę okazję.

O artystach zaproszonych do *Ustawień prywatności* można by pewnie jeszcze dużo napisać. Wystawa jest spora. Trudno przełknąć ją na raz, zwłaszcza biorąc pod uwagę liczbę pokazanych prac filmowych. Może nawet było ich za dużo jak na percepcyjne możliwości gości MSN-u, szczególnie że są to projekty intensywne, których odbiór jest po prostu męczący. Zabrakło natomiast na ekspozycji naprawdę ciekawych prac obiektowych, prowokujących do refleksji nad współczesnymi strategiami artystycznymi, zapadających w pamięć czy przykuwających wzrok. Kilka było zwyczajnie nudnych, tak jak formalistyczne płótna Neda Veny, obecność innych wydawała się z kolei naciągana (Piotr Łakomy), a już zupełnie fatalnie wypadła prezentacja zdjęć Jona Rafmana, które oprawiono w grube białe ramy. Fotografie te stanowią część kolekcji

publikowanej na blogu, i to na nim właśnie robią największe wrażenie. W MSN-ie ta dynamika i poczucie estetycznego nasycenia uciekły. Nawet praca Daniela Kellera, mająca formę kurtyny ledowej, nie prezentowała się chyba tak, jak trzeba – trudno było na niej zauważyć wyświetlający się obraz (może dano widzom za mały dystans wzrokowy?).

Podsumowując, wypada powiedzieć, że w MSN-ie pokazano kilka naprawdę dobrych prac, ale zabrakło do nich odpowiedniej oprawy wizualnej. Wyszła z tego wystawa trochę monotonna, przeznaczona dla ludzi o niewyczerpanej cierpliwości, którzy są w stanie przełknąć cały ten – przepraszam za wyrażenie – internetowy rzyg. Natomiast ci, którzy chcieli dowiedzieć się wreszcie, czym jest sztuka postinternetowa, mogli wyjść z pokazu nieusatisfakcjonowani, bo przecież nie była to ekspozycja na ten temat. Inna sprawa, że wiele osób pewnie nadal nie wie, o czym w ogóle ona była. Z mojego punktu widzenia wystawa przygotowana przez Natalię Sielewicz okazała się zbyt hermetyczna dla publiczności. Świadczy o tym choćby to, że pisali o niej przede wszystkim pasjonaci technologii (Wojciech Orliński, Edwin Bendyk), a nie krytycy sztuki. Ci zamilkli, ograniczając się do lektury wywiadów z artystami lub notek informacyjnych w portalu dwutygodnik.com. Niewykluczone więc, że właśnie przegapiamy swoją szansę na rzetelne przetrwanie tego zjawiska.

Karolina Plinta





Metahaven, *Black Transparency videogram*, 2013, dzięki uprzejmości artystów



Jon Rafman, z serii *9 eyes*, 2009, dzięki uprzejmości artysty

# WOJCIECH BRUSZEWSKI, MATEUSZ SADOWSKI

## ACROSS REALITIES

Fundacja Arton, Warszawa  
 kuratorka: Marika Kuźmicz  
 27 września–29 listopada 2014

Fundację Arton znamy głównie dzięki profesjonalnej pracy nad dorobkiem polskich conceptualistów z lat 70. ubiegłego wieku. Nie ma ona charakteru sprzedażowego, tak jak na przykład galeria Monopol, tylko nastawiona jest na badanie i upowszechnianie wiedzy o sztuce nestorów rodzimej awangardy. To działalność z całą pewnością warta uznania, tym bardziej że poletko zajmowane przez Fundację Arton nie należy do łatwych do uprawy – sztuka artystów poprzedniej dekady nie wszystkim może wydawać się interesująca, trzeba umieć ją odkurzyć, a to nie zawsze się udaje. Z okazji tegorocznej imprezy Warsaw Gallery Weekend Marika Kuźmicz postanowiła odmłodzić nieco fundacyjną galerię i do współpracy zaprosiła Mateusza Sadowskiego, artystę już niemłodego, ale ciągle *emerging*.

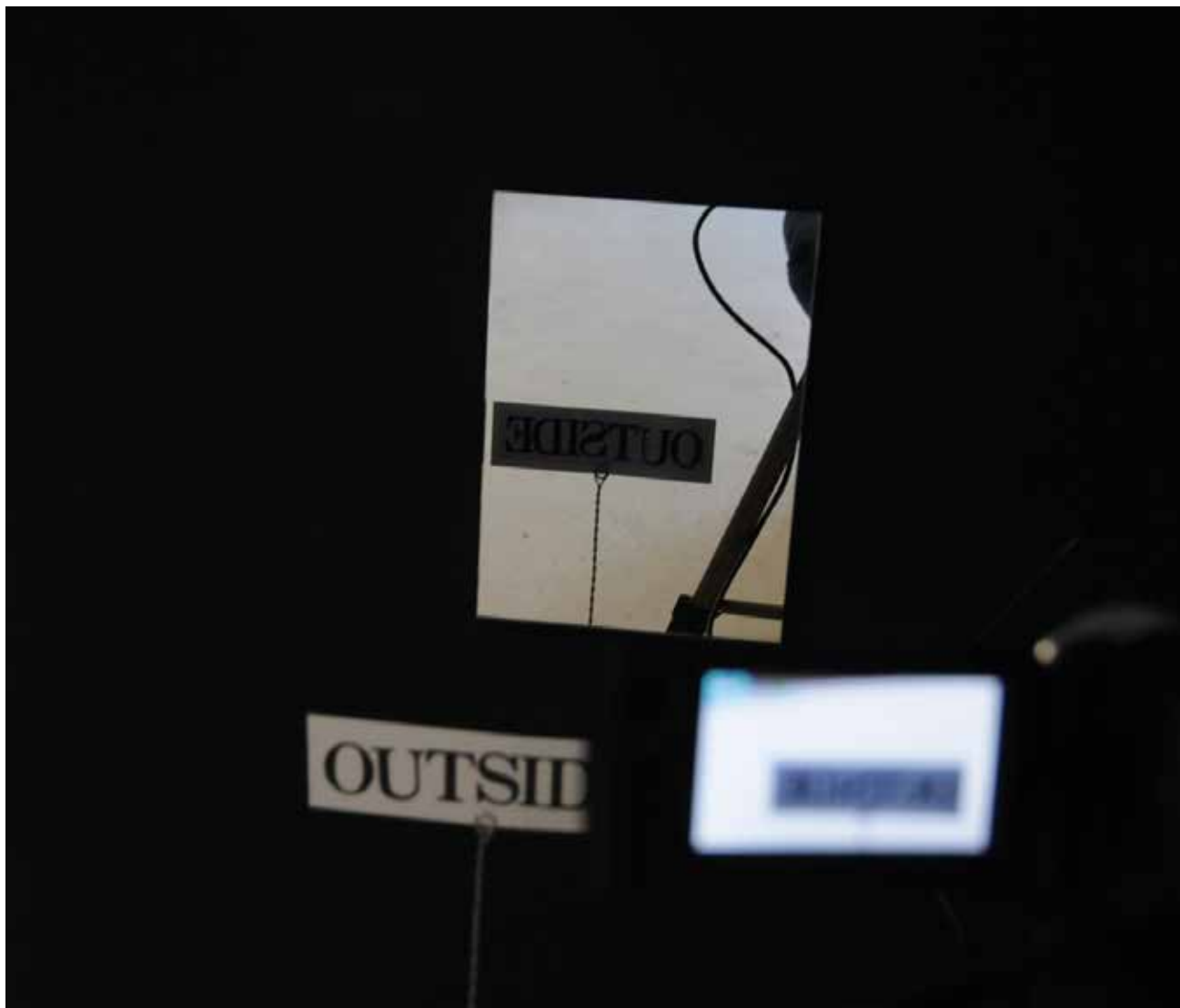
Mateusz Sadowski dostał konkretne zadanie, jak się wydaje, pomyślane w sam raz dla niego – miał zmierzyć się z twórczością Wojciecha Bruszeńskiego, łódzkiego conceptualisty, związanego ściśle z Warsztatem Formy Filmowej. Jednym z głównych zagadnień, którymi fascynował się ów artysta, było medium filmowe, jego specyfika i rządzące nim reguły. Trzeba dodać, że Bruszeński jako jeden z pierwszych twórców w Polsce zainteresował się także technologiami komputerowymi – w latach 90. XX wieku opracował program automatycznie generujący sonety w nieistniejącym języku. Wspominam o tym, gdyż prace pokazane w Fundacji Arton są – trzeba to nadmienić – rekonstrukcjami dzieł artysty. Twórczość Bruszeńskiego reprezentują tu dwie instalacje składające się z kamer, mo-

nitorów i luster. Pierwsza z nich, zatytułowana *Outside* (1974–1975), to złożony mechanizm, w którym wspomniane elementy budują kolejne warianty tego samego obrazu. Do niewielkiej kamery doczepiona została kręcąca się wokół własnej osi karteczka z napisem „*outside*”, odbija się ona w zawieszonym obok lusterku, a obraz z niego jest rejestrowany przez kamerę i pokazywany zarówno na jej małym wyświetlaczu, jak i na dużym monitorze. Powstaje w ten sposób „obraz w obrazie”, w którym relacja pomiędzy obiektem i jego *signifiant* przedstawiona jest w formie żartobliwego rebusu. Jeszcze bardziej skomplikowaną instalację stanowi druga praca – *Wejście/Wyjście* (1976). Składa się ona z podwójnego zestawu kamer, monitorów i jednej żarówki, której obraz jest przetwarzany przez kamery i następnie układany w systemie szkatułkowym.

Instalacje Bruszeńskiego, posługujące się nowymi technologiami i suchą estetyką sztuki conceptualnej, idealnie korespondują z tym, co w Fundacji Arton pokazał Sadowski. Jego wcześniejsze prace cechuje silny rys egzystencjalistyczny, a z minimalistycznych etiud filmowych epatuje trudna do zniesienia emocjonalność. Pod wieloma względami wideo Mateusza Sadowskiego przypominają mi nowsze prace Wojciecha Bąkowskiego. Podobnie jak on Sadowski operuje bowiem wizualną monotonią i preferuje szarości, chociaż ma też skłonność do sięgania po estetykę cyfrową w jej najmodniejszej formule *hi-tech*, co nieco odróżnia go od starszego kolegi z Poznania. Twórczość ta w jakimś stopniu kusi,

choć oglądając swego czasu prace Sadowskiego, drażniło mnie poczucie ogromnej nudy, skłaniającej raczej do wyjścia z galerii niż do pozostania w niej. Teraz jednak, na wystawie w Fundacji Arton, jest lepiej, ponieważ do emocjonalnej pustki Sadowskiego dołączona została nowa treść – sztuka Bruszeńskiego.

Na wystawę Sadowski przygotował dwie prace będące w pewnym sensie odpowiedziami na instalacje łódzkiego conceptualisty. Pierwsza z nich, zatytułowana *Onetime II*, to nowoczesny telewizor, na którym wyświetla się animacja prezentująca... dokładnie ten sam telewizor. Urządzenie kręci się wokół własnej osi i halucynogenicznie faluje, czasem jego wizerunek przybliży się, co daje ciekawy efekt wizualny (w pewnym momencie cyfrowy obraz wtapia się w kształt fizycznego telewizora – *signifiant* i *signifié* stają się jednością), w fetyszystycznym zachwycie można również przyglądać się czułym punktom tego przedmiotu – miejscom na wtyczki czy otworom wentylatora. Sadowskiemu udało się zręcznie powtórzyć gest Bruszeńskiego, jednocześnie pozostając wiernym swoim nowoczesnym upodobaniom stylistycznym. Niemniej obserwując wirujący na ekranie obiekt, nie sposób nie porównać tego pomysłu ze strategiami innych artystów, którzy obecnie wykorzystują estetykę *hi-tech*, na przykład z działaniami pionierskiego w tym polu kolektywu DIS (który za rok będzie kuratorował berlińskie biennale), chociaż w ich przypadku sięganie po ową estetykę ma wymiar krytyczny, stanowi ironiczny gest wymierzony we współczesną



Wojciech Bruszewski, *Outside*, 1974–1975 (rekonstrukcja instalacji) dzięki uprzejmości Fundacji Arton

ekonomię. U Sadowskiego natomiast takiej krytyki nie ma – jego analiza medium kończy się mniej więcej na tym samym, co udało się ustalić kilkadziesiąt lat wcześniej Warsztatowi Formy Filmowej. Jest to więc jedynie praca będąca hołdem, choć oczywiście emanuje z niej charakterystyczna dla Sadowskiego uczuciowość.

Nieco prostsza wydaje się druga praca Sadowskiego, którą stanowi ekran ustawiony w rogu galerii. Wyświetlana na nim projekcja ma wywołać iluzję optyczną – na ekranie widać zarys kolejnego kąta, jednak jego ścianki poruszają się w różne strony, w wyniku czego zmienia się nasza

„perspektywa” widzenia obrazu rogu ściany na ekranie. Znowu mamy więc do czynienia z podważeniem statusu obiektu i jego reprezentacji.

Ogólne wrażenie po obejrzeniu prac Bruszewskiego i Sadowskiego jest dość pozytywne. Obydwaj z całą pewnością na tym spotkaniu zyskali, trzeba przyznać, że pod kątem stylistycznym zostali dobrani dobrze. Mniej więcej jednak wiedząc, kim był Bruszewski i jak przedstawia się całokształt twórczości Sadowskiego, miałabym problem z określeniem tego ostatniego mianem następcy łódzkiego artysty. Spotkanie w Fundacji Arton uznaję więc za tyleż

udane, co incydentalne. Można się tu także zastanowić, czy był to dialog dwóch artystów przemawiających na równych prawach, czy hołd adepta sztuki złożony twórczości starego mistrza. Według mnie w grę wchodzi ta druga opcja.

Karolina Plinta



## **ANTJE MAJEWSKI, MUZEUM W GARAŻU**

Pola Magnetyczne, Warszawa  
 kurator: Patryk Komorowski  
 26 września–15 listopada 2014

Gdyby recenzja wystawy mogła przybrać formę nagrania swobodnej dyskusji osób, które rozpamiętują niezatarte wspomnienia ze swojego dzieciństwa, z pewnością okazałoby się to lepszym sposobem na przybliżenie tematu danego pokazu oraz wywołanych przez niego uczuć.

Taką właśnie rozmowę, za pomocą obrazów i przedmiotów, odbyłem z S.R. na ekspozycji Antje Majewski *Muzeum w garażu* zaprezentowanej w galerii Pola Magnetyczne. Przeniknęły się w tym dialogu dwa światy (lub nawet więcej) i dwie czasowo różne rzeczywistości. Wspólne okazały się pewne przedmioty, prowokujące do snucia historii, dzięki której tłumaczy

się i porządkuje dla siebie świat. Swoją opowieść zacząłem od odpowiedzi sobie na pytanie o pierwszą wizytę w muzeum, od opisu wystawy urządzonej na najniższej półce domowego regału z zebranych skarbów ziemi: pasiastych krzemieni, polodowcowych otoczków, białych wapieni z czarnymi odciskami roślinnych łodyg. Mój rozmówca, S.R., opowiedział mi natomiast o dużo szerszym projekcie, o stworzeniu instytucji, która miała pomieścić w niewielkiej piwnicy bogactwo świata z okolic miasteczka Rutherford (USA) z lat 40. XX wieku. Życie i śmierć *Muzeum Ziemi na Przedmieściach* – gdyż taką nazwę nosił ów projekt-instytucja – wpłynęło

na całą późniejszą działalność artystyczną mojego rozmówcy i było jego pierwszym świadomym dziełem sztuki. Znalazły się w nim rozmaite eksponaty: owady, minerały, a przede wszystkim muszle. Dziś, wiele lat od czasu gdy muzeum wraz z piwnicą zostało zakopane i przestało istnieć, wydaje się nie mniej pionierskie w swojej naiwności, zaś każda próba artystycznego przetworzenia tej historii staje się również formą zmierzenia się z legendą wyjątkowego artysty.

Choć powyższa dyskusja na temat kształtu pierwszych ekspozycji była swobodna i wydawała się spontaniczna, w rzeczywistości odegraliśmy spisane wcześniej role. Garażowe



muzeum ma bowiem swoją wielopoziomową strukturę, której podstawę stanowi tekst nigdy nieudzielonego wywiadu spisany przez Sebastiana Cichockiego. S.R., artysta rozmyślony w spiralnych kształtach i pracach z tworzywem ziemi, przybliży w nim kulisy swojej działalności i pierwsze inspiracje. Liczne pozostawione tropy umożliwiają nam rozpoznanie z dużym prawdopodobieństwem w owym S.R. *alter ego* Roberta Smithsona. (Czy historia o pogrzebaniu *Muzeum Ziemi na Przedmieściach* rzuca nowe światło na jego późniejsze działania, na przykład takie jak *Partially Buried Woodshed*?)

Antje Majewski na podstawie owego wywiadu stworzyła na przestrzeni 2012 i 2013 roku kilka cykli obrazów. Kolejne zaprezentowane na wystawie prace, pogrupowane w serii *MiniatURY, Narzędzia, Oryginały, Dublety*, ukazują rozmaite przedmioty, od nieco egzotycznych po prozaiczne. Sporo tu metalowych narzędzi, frezów i wiertła, wyeksponowanych na jednolitym tle koloru terakoty. Kontrast dla tych obiektów stanowią jasne muszle, ślimaki czy skamieniałe kości. Choć wygląda to na przypadkową zbieraninę namalowanych rzeczy, cykle obrazów mają swoją wewnętrzną logikę i porządek, których odkrywanie może sprawić dużą przyjemność. Każda seria odnosi bowiem do innego kontekstu, a także prezentuje przedmioty o odmiennych statusach: eksponatu, pamiątki czy archeologicznego znaleziska. Majewski ukazuje czasami dany obiekt wraz z fragmentem ekspozycji, gdzie znajduje się oryginał. Oddaje dzięki temu w obrazie przedmiotu sposób jego społecznego funkcjonowania. Wyznacza ramę jego odbioru. Dodatkowo na blacie umieszczonej w galerii drewnianej skrzyni rozłożono pierwowzory namalowanych obiektów. Układane przez gości wchodzą ze sobą w różne relacje i tworzą rozmaite zbiory, dla których można próbować znaleźć cechy wspólne.

Pod epidermą warstwy malarskiej drzemie przedmiot. Daje on znaczenie o swojej obecności poprzez drobne pęknięcia, niedokończenia. Można powiedzieć, że prowadzi pędzel, gdyż kształt podobrazia determinuje temat i formę przedstawienia. Podłużne elementy piętrowego łóżka zmieniają się w wiertła, zaś okrągły blat stołu staje się ramą obrazu metalowej głowicy. Reprezentacja miesza się z rzeczą. Nowa klasyfikacja czyni nie aż tak oczywistym podział na obiekt i jego przedstawienie. Całość składa się na kolekcję garażowego muzeum. Za pomocą nowego porządku artystka bada znaczenia i funkcje obiektów. Majewski konsekwentnie przemycza refleksję o relacjach, jakie łączą pozostawione na wystawie przedmioty i ukazujące je obrazy. Jest to opowieść o dzieciństwie sztuki – dojrzałe kategorie porządkujące znaczenia i funkcje obiektów jeszcze się nie ukształtowały, a nawyki ich używania pozwalają je włączać i wyłączać z poszczególnych podziałów opanowanej dopiero klasyfikacji. To zabawa z pierwotną materią, z której tworzą się dopiero wszystkie klasy przedmiotów. To ćwiczenie z podważania rozgraniczeń, mających za zadanie mądrze tłumaczyć obfitość istnień. To wreszcie zniesienie różnicy, cofnięcie się w głąb czasu, gdy nie istniał rozdział między tym, co artystyczne, a tym, co etnograficzne, tym, co znalazło się w polu zainteresowań historii sztuki, a tym, co przypadło do badania antropologii lub naukom przyrodniczym. Proces malowania jest tu przyglądaniem się temu, jak język krzyżuje się z przedmiotami, starając się narzucić ład rzeczywistości. Zacięcie analityczne miesza się jednak z uczuciem, z osobistą historią, jaką niosą ze sobą przedmioty wydobywane z garażu artystki, z pamięcią o kontekście, w jakim powstawały niewielkie precjoza w KL Ravensbrück.

Niektóre obiekty znajdujące się na wystawie podróżują wraz z Majewski po świecie, stając się częścią innych

projektów. Wędrują między nimi równie swobodnie jak kolekcja muzeum garażowego pomiędzy kategoriami. Mają dar przemiany, tak jak malarzka czarna piłka, która może zmieniać się w meteoryt, prawdopodobnie odpowiedzialny za wyginięcie dinozaurów. Wystawa ma w sobie również element performatywny, ułatwiający wczuwanie się, wchodzenie do wnętrza pokazanego tu świata. Dzieje się to poprzez opowieść. Przyniesiony na początku dialog, choć inscenizujący tekst fałszywego wywiadu, był realną rozmową z realnymi pytaniami, na które starałem się udzielać prawdziwych odpowiedzi. Mój rozmówca – nazwijmy go P.K. – zadawał pytania, słuchał odpowiedzi, po czym udzielał własnych, identycznych z tymi, jakie dawał artysta. Moje spotkanie z garażystą, twórcą *Muzeum Ziemi na Przedmieściach*, przebiegło w pogodnej atmosferze. Niemal nie zauważyłem elementów świadczących o tym, że był to projekt dotyczący również śmierci i przemijania możliwości wyobraźni.

Jak wylicza fragment pewnej chińskiej encyklopedii przytoczonej przez Jorge Luisa Borgesa: „Zwierzęta dzielą się na: a) należące do Cesarza, b) zabalsamowane, c) tresowane, d) prosięta, e) syreny, f) fantastyczne, g) bezpieczne psy, [...] m) [te] które właśnie rozbiły wazon, n) [te] które z daleka podobne są do much”. I choć klasyfikacja przedstawiona przez Antje Majewski nie jest aż tak skrajna, spędziłem w *Muzeum w garażu* wystarczająco dużo czasu, by nie przyjmować jako oczywistych wszystkich zdroworozsądkowych podziałów i kategorii opisujących świat.

Wystawa na pewno nie jest kolekcją przedmiotów o ustalonych relacjach, raczej, jak sądzę, zbiorem, który można wypełnić własną treścią, impulsem inspirującym do tworzenia w myślach własnych muzeów lat dziecińczych.

Szymon Maliborski



### **3 ARTLOOP FESTIVAL „RELAX + REKREACJA”**

Sopot

4–7 września 2014

Trzecia edycja sopockiego Artloop Festival odbyła się pod hasłem „Relax + Rekreacja”. Najpopularniejszy polski kurort faktycznie na początku września skłaniał do wypełniania postulatów owej imprezy, chociaż i relaks, i rekreacja były już wyraźnie podszyte melancholią. Mam tu na myśli nie tylko mijające lato i chłodne już wieczory, lecz także bogaty program – codziennie prezentowano około dwudziestu różnych aktywności i obiektów związanych ze sztuką – który swoją repetytywnością rozpaczliwie próbował przekonać uczestników do lansowanej przez festiwal sztuki jako elementu wakacyjnego wypoczynku. Nie ma jednak powodu, by się na to

obruszać – na Artloopie sztuka to rzeczywiście skrząca się anegdotą zabawa, otwarte dla publiczności warsztaty, spotkania z artystami. I nie ma w tym absolutnie nic złego. Mam jedynie wątpliwość, czy to, co proponuje festiwal, taka sztuka w wersji *light*, jest w stanie utrzymać zainteresowanie publiczności przez pełne cztery dni trwania imprezy, zwłaszcza że skondensowany program bez problemu zmieściłby się w dwóch. Jednocześnie rozumiem, że o takie właśnie rozbicie trochę chodzi (nie zobaczysz czegoś dzisiaj, pójdziesz na to jutro, pojutrze w sumie też możesz), koresponduje ono bowiem z rekreacyjną ideą przyświecającą organizatorom.

Powtórzenie rozmywa się w błogiej, wakacyjnej atmosferze, w której każdy dzień jest podobny i oparty na niekonkretnej *flânerie*. Niemniej repetycja ukrywa podstawowy brak konkretów – nawet prace powstałe specjalnie na tę okazję (o kilku będę mówił dalej) wypadają błado, trochę zbyt serio traktując pomysł niezobowiązującej zabawy.

Powyższa sytuacja wynika rzecz jasna w pewnym stopniu z doboru tematycznego – Artloop to nie miejsce na zagadnienia społeczne, problem wykluczenia, cierpiące ciała, śmierć, a więc, nieraz siemnięną, sztukę zaangażowaną, to raczej miejsce na efemeryczną sztukę ingerencji

w przestrzeń, nawiązywanie dialogu z publicznością. Problem polega na tym, że ta relacja rozwija się przede wszystkim na płaszczyźnie estetycznej, a może nawet kosmetycznej, co najlepiej ilustruje plac Przyjaciół Sopotu. Nie tylko więc centrum miasta, lecz także serce festiwalu wydaje się przepelnione sztuką umowną i prowizoryczną. To też cechy odrzucającej pracy Honzy Zamojskiego, rozmiarowo dominującej nad pozostałymi, ledwo dostrzegalnymi dziełami. *Równowaga* stanowi klasyczny atrybut wakacyjnych kurortów, czyli obraz z wyciętymi owalami, w które można wetknąć głowę i – w tej filozoficznej pozycji wejścia w przedstawienie – zrobić sobie zdjęcie, stając się na chwilę sztuką samą w sobie. Nie chodzi mi tu nawet o oczywisty kicz tej pracy, bo to jasne, że z kiczem wakacyjnego przemysłu Zamojski właśnie gra, tylko o to, że z tej gry bardzo niewiele wynika, a specyficzne uczucie zażenowania, odczuwane przez co bardziej snobistycznych turystów na myśl o pobłazaniu wakacyjnym rozrywkom typu *guilty pleasure*, nie jest w żaden sposób obiektem krytyki. Elitarystyczne odcinanie się od „Polaków na wakacjach” zasłonięte zostaje przez status sztuki usprawiedliwiającej oddawanie się rozrywkom, które na co dzień wyśmiewamy. *Równowaga* prezentuje zatem krótkotrwałą, pustą rozrywkę. I tak też niestety można opisać większość prac na festiwalu.

Na tym, jak sądzę, zasadza się problem deklarowanego luzu Artlooppu. Paradoksalnie to właśnie z uzyskaniem wrażenia prowizoryczności i tymczasowości są przy organizacji wystaw największe kłopoty, bo rzetelność i rzeczowość muszą wydawać się osiągnięte od niechcienia, a jak dobrze wiadomo, zazwyczaj osiągnane są zupełnie inaczej. Na sopockiej imprezie większość wydarzeń wyraźnie sili się na lekkość, niestety zazwyczaj z odwrotnym skutkiem. Wakacyjna czy też sanatoryjna

oprawa spektaklu *Generał i dziewczyna* Anny Baumgart i Grzegorza Packa ma przemycić namysł to nad pisanie historii (w tym także Historii), to nad feminizmem, to nad niemożliwymi związkami w równym stopniu konstruującymi, co niszczącymi tożsamości wchodzących w nie osób. Z tej wybuchowej mieszanki wychodzi niestety niewypał: włączenie dwojga aktorów po pensjonacie Eden wypełniają mętne i nieprzekonujące rozmowy, spod których przebija się nachalna sztuczność i poza. Wydaje się, że uznana artystka swoim gestem w pewien sposób dąży do wskrzeszenia poetyki filmowego modernizmu, opierającego się na bezcelowym ruchu, błędzeniu, nierównomiernie rozpisanych dialogach bez pointy i w końcu rozsadzaniu klasycznych struktur narracyjnych i fabularnych. W medium zaproponowanym przez Baumgart i Packa to jednak najwyczałniej nie działa, przez co spektakl przemienia się w kuriozalny popis nieuporządkowanego i niewiele mówiącego eklektyzmu. Wyszedłem z niego w trakcie czegoś, co, jak sądzę, było już końcówką, chociaż znamienne, że to wrażenie towarzyszyło mi od samego początku przedstawienia.

Ze współautorką *Generała i dziewczyny* odbyło się zresztą spotkanie. Chociaż „spotkanie” to chyba za duże słowo, gdyż po wyświetleniu kilku jej filmów czasu na dyskusję zabrakło, ponieważ artystka spieszyła się nadzorować wspomniany wyżej spektakl. Nawet jednak z tych słów, które zdążyły paść, można wywnioskować, że Baumgart ma już dobrze opracowane schematy tego, co mówi o swojej sztuce. Około dwóch lat temu uczestniczyłem w spotkaniu z artystką, zorganizowanym przez grupę moich wykładowców w jednej z warszawskich kawiarni, gdzie pokazano wtedy zupełnie nowy film, *Zdobyców słońca*. Swoją drogą samo dzieło wydaje mi się jednym z najlepszych filmowych projektów

artystycznych we współczesnej sztuce polskiej, bo z równą energią czerpie ze wzorów mockumentów, co z archiwalnych dokumentów, tworząc w efekcie historię, która nie tylko sama w sobie jest interesująca, lecz także poprzez dialektykę przekłamania–odkrywania rzuca światło na procesy tworzenia wiarygodnego opowiadania, uświęconego obecnością naukowego autorytetu (w tej roli profesor Andrzej Turowski). Zainteresowanie tym procesem jest dziś chyba w polskiej sztuce nieco zaniedbane, dlatego też bardzo dobrze, że akurat ten problem Baumgart z wytrwałością przepracowuje w kolejnych dziełach. Wracając jednak do tematu, już owe dwa lata temu odniosłem wrażenie, że artystka nie do końca potrafi obronić swoje prace w bezpośrednim spotkaniu z widzem. W Sopocie to wrażenie tylko się pogłębiło. Ciekawe aspekty *Świeżych wiśni* (które zdecydowanie nie są moją ulubioną pracą) czy właśnie *Zdobyców słońca* w szybkiej, urwanej rozmowie z artystką zostały spłaszczzone, zaś te mało interesujące – zaakcentowane. Nie chodzi tu niestety jedynie o brakujący czas, ale o to, że sama Baumgart zdaje się trochę bezradna wobec schematów myślowych, które krytyka sztuki usankcjonowała w stosunku do jej dzieł. Wydawałoby się, że po dwóch latach artystka mogłaby zmienić swoje spojrzenie na film, dostrzegłszy rzeczy wcześniej zupełnie nieczytelne. Tymczasem dla niej to wciąż ten sam film.

Artloop w ogóle miał problem z dużymi nazwiskami, co wyszło na jaw przy okazji dzieła innej kanonicznej współczesnej artystki, Joanny Rajkowskiej. Zrealizowana przez nią praca *site-specific*, zatytułowana *Jest wczesny ranek i morze huczy za oknem*, obiecywała bardzo dużo – przede wszystkim zaanektowanie przestrzeni zupełnie nieadekwatnej, pokoju w Grand Hotelu, dla z ducha nieco punkowego i DIY festiwalu Artloop. Napięcie między tymi

dwiema płaszczyznami zdawało się doskonałym tłem dla sztuki Rajkowskiej, ponieważ jej wycucie miejsca, z którym pracuje, w przeszłości raczej nie zawodziło. Tymczasem szczelnie zamknięty w pokoju 419 *Jest wczesny ranek...* to tylko krótki, impresyjny tekst wyświetlany na suficie zaciemnionej sypialni. Jego lektura zajmuje około minuty, a potem należy chyba wyjść, tak aby uprzejma wolontariuszka doprowadzająca widzów do pokoju na czwartym piętrze nie czekała zbyt długo z odeskortowaniem ich z powrotem do wyjścia. Trzy punkty projektu budzą poważne zastrzeżenia: niewykorzystanie właściwie możliwości, jakie daje przestrzeń w Grand Hotelu (odseparowane od całego życia hotelu dzieło mogłoby znaleźć się bez szkody w każdym innym pokoju każdego innego miejsca do mieszkania), niewłączenie widza w pracę (mój przyjaciel co prawda położył się na łóżku, ale to chyba wszystko, co można było zrobić) i w końcu męczące wrażenie, że czas w pokoju 419 jest surowo reglamentowany (za drzwiami czeka przecież wolontariuszka). Zastanawia mnie: może to właśnie owo czasowe wniknięcie w miejsce, na przykład spędzenie w pokoju bezczynnej godziny, nadałoby dziełu sens? Sytuacji nie ratuje wcale główny element pracy, czyli tekst, traktujący z grubsza o celebrowaniu możliwości nicnierobienia. W pewien sposób wydaje się on przewrotnie tłumaczyć skromność projektu, ale czy może być usprawiedliwieniem dla jego kompletnie nijakiego wydźwięku?

Rewelacyjną ingerencją w zastaną przestrzeń okazała się natomiast praca Janka Simona zrealizowana w zabytkowej willi Bergera, zapuszczonym, mrocznym, ale i pięknym miejscu na uboczu miasta. Simon adaptował parę pomieszczeń domu do swojego totalnego projektu, bo właściwie pracę tę trudno określić jednym słowem. Jest to i instalacja, i wystawa, i, narażę się tu na

pretensjonalność, environment. Dzieło to stanowi niejednorodną i często dygresyjną opowieść o zmianie świadomości – zmianie nie metaforycznej, ale właśnie fizjologicznej, odbywającej się na najbardziej elementarnym poziomie. Simon bada, jak dźwięk i światło wpływają na samopoczucie, interesują go też efekty zażywania leków przez zdrowych ludzi czy w ogóle biochemia przefiltrowana przez własne amatorskie narzędzia. Nośne w obliczu przetasowań posthumanistyki spojenie nauki i sztuki, najbardziej pewnie spopularyzowane przez Normana Leto, u Janka Simona utrzymane jest w kompletnej surowości, bez nieco pompacyjnych pretensji autora *Sailora*. W ten sposób prezentacja świetnie koresponduje z nieco zdezelowaną willą Bergera, włączając w jej mury życie – to tym ciekawsze, że nie dzieje się to poprzez chwilową gentryfikację przy użyciu sztuki, ale właśnie poprzez zaakcentowanie roli zniszczenia i brzydoty. Nawet unoszący się ze szczególną siłą w jednym z pomieszczeń odór wydawał się doskonale wpisany w projekt Simona, traktującego willę nie tylko jako tło, lecz także jako przestrzeń aktywnie współtworzącą wystawę. W *Gabiniecie doktora Janka* znalazłem wszystkie te cechy, których zabrakło u Rajkowskiej, wyjątkowo mało czulej na otoczenie Grand Hotelu. Próbując zrelacjonować, co właściwie można było zobaczyć w willi Bergera, skażę sam siebie na niepowodzenie, ponieważ wrażenia, jakie wywoływała ta wystawa, tak nierozzerwalnie łączyły się z doświadczeniem całej przestrzeni, że ujęcie tego w ramach tekstu wydaje się niemożliwe. Z tym zastrzeżeniem wyszczególniłbym jednak pierwszą salę, gdzie znajdował się zwisający z sufitu stelaż szczelnie owinięty taśmą filmową i błyskającymi lampkami. Na jednej ze ścian wisiało stare, zabrudzone lustro, a przy dawnej fontannie (sala, jak można się domyślić, była czymś w rodzaju oranżerii czy

dużej przeszklonej werandy) leżały rozsypane ziarenka ryżu. Obrazu dopełniał statyczny, szumiący dźwięk (morza?). Hipnotyczna i niepokojąca przestrzeń, w której niejasne pozostawało dla widza to, co stanowiło element ingerencji artysty, a co zastane wyposażenie wnętrza, zadziałała bardzo dobrze jako przedsiónek, trochę oszałamiające wprowadzenie do dzieła. Ów „wstęp” spowodował, że resztę wystawy oglądało się tyle w konfuzji, co przytępieniu, wynikającym z niekoherencji dobiegających zewsząd bodźców. Uwagę zwracały też wydrukowane przez artystę na drukarce 3D wizerunki własnej głowy „zmiążdżonej traumą życia” czy skomplikowana aparatura o niewyjaśnionym właściwie przeznaczeniu, do której widz mógł się podpiąć w asyście samego Janka Simona. Obecność artysty w willi jest w ogóle osobną kwestią, na którą należy zwrócić uwagę, gdyż podłączony do maszyn artysta sam wydaje się elementem wystawy, milczącym widmem wpatrzonym w ekrany komputerów. Siedzący w ostatniej sali i złączony z otaczającą go technologią, wykreślanymi i wskaźnikami, których widz nie potrafi w żaden sposób zanalizować, przypomina jednego z Cronenbergowskich bohaterów, przekraczających granicę między rzeczywistością a światem po drugiej stronie ekranu. W pracy Simona odnaleźć można ten sam namysł nad mediami, tak samo zanurzony w poczuciu zagrożenia i osaczenia.

Wyjątkowo udanym krokiem Art-loopu było nawiązanie współpracy ze Stowarzyszeniem Nowe Horyzonty i prezentacja wybranych filmów z tegorocznego wrocławskiego festiwalu (i nie tylko). Program filmowy w ogóle można chyba uznać za najmocniejszą stronę wydarzenia, nie tylko przez obecność obrazów sygnowanych nazwiskiem Romana Gutka, lecz także przez pokaz momentami zabawnych filmów Łukasza Skąpskiego, przypomnienie twórczości





Ezbieta Jabłowska, Ćwiczenia z zamiechania, Artloop Festival „Relax + Rekreacja”, Sopot, fot. Bogna Kocimbas

Wesa Andersona czy zaprezentowanie wspomnianego już *Sailora Normana Leto*. Można by utyskiwać, że źle świadczy o Artloopie to, iż akurat filmy stanowiły jego najmocniejszą stronę, bo przecież na pierwszym miejscu powinny znaleźć się sztuki wizualne. Przekonanie takie jednak wyrasta, według mnie, ze szkodliwych i bardzo zachowawczych podziałów, w których film traktuje się jako niepełnoprawną sztukę. Tymczasem, jak często podkreślam, to właśnie film wydaje się obecnie najpłodniejszym medium sztuki. Przeżywa swój niebywały rozkwit. I nie mam wcale na myśli tylko obrazów, które można nazwać filmami artystyczny-

mi, ale też dzieła trafiające do mainstreamowych kin.

Tegoroczny Artloop był imprezą bardzo nierówną, zagubioną trochę między rekreacyjną atmosferą a powagą. Bogactwo oferty programu ukrywało fakt, że przez te parę lat istnienia festiwalu wciąż nie wypracowano dobrej metody na połączenie wszystkich, zaskakująco ambitnych, założeń. Przez większość czasu sztuka wydawała mi się zepchnięta gdzieś na marginesy imprezy, chociaż przecież to ona była jego deklarowaną osią. Działo się tak albo przez to, że po prostu nie była dobra, albo z powodu złej ekspozycji, albo wskutek tego, iż zwyciężał

ostatecznie pierwiastek rekreacyjny i siedzenie na plaży. Jednocześnie o to też trochę chodziło. Niestety bez znalezienia innego klucza dla „sztuki wakacyjnej” Artloop pozostanie, używając sformułowania Kowalskiego, bańką w rzeczywistości – momentami nawet zabawną i przyjemną, ale też taką, o której za dwa miesiące nie będziemy wcale pamiętać.

Aleksander Kmak



# **TERESA ŻARNOWERÓWNA 1897–1949**

## **ARTYSTKA KOŃCA UTOPII**

Muzeum Sztuki, Łódź

kuratorzy: Milada Śližińska, Andrzej Turowski

19 września–23 listopada 2014

W tekście *Exhibition Rhetorics* ze znanego tomu *Thinking about Exhibitions* Bruce Ferguson pisał zdecydowanie: „Sposób, w jaki sztuka jest rozumiana i poddawana pod dyskusję, jest w dużej mierze zdeterminowany przez medium wystawy – przez wystawę jako kompleksową [...] reprezentację wartości instytucjonalnych, społecznych i osobistych”. Nie inaczej widział to Sebastian Cichocki, który w komentarzu do zamieszczonego w *Muzeum Sztuki. Antologii* artykułu Jeana-Marca Poincota, konstatawał, że wystawa ma moc kreowania modeli estetycznych, zdolność wytworzenia nowych lub utrwalania starych narracji.

Jest oczywiste, że tego rodzaju sądy zakładają maksymalistyczne myślenie o ekspozycji i w praktyce rzadko stosuje się to narzędzie w tak ambitnym celu; niewiele wystaw znajduje się w centrum debaty o sztuce, a tylko bardzo nieliczne stawiają przed sobą zadanie redefinicji fragmentu (akademickiej) historii sztuki. Z tym większą uwagą trzeba więc odnotować moment, kiedy coś takiego się wydarza.

Ekspozycja *Teresa Żarnowerówna 1897–1949. Artystka końca utopii* przyciągała uwagę środowiska jeszcze przed samym wernisażem, a kiedy ten mieliśmy już za sobą, stało się jasne, że jest to przedsięwzięcie, które używa medium wystawy, by podjąć polemikę z narracją historyczno-artystyczną, i które można rozpatrywać z kilku równie uprawnionych punktów widzenia.

We wstępie do katalogu wystawy Jarosław Suchan zauważa, że jest ona nie tyle pierwszą monografią artystki, ile zaproszeniem „do po-

nownego przemyślenia historii polskiej awangardy I połowy XX wieku”. Stwierdzenie to najwięcej ujmuje najbardziej podstawowy wymiar ekspozycji. W przedśionku wystawy, co znamienne, otwierają się przed widzem dwa skrzydła sal Muzeum Sztuki (i zarazem dwa możliwe kierunki zwiedzania). Po jednej stronie – pomieszczenie wypełnione numerami „Błoku”, podszyte lewicową wrażliwością społeczną projekty lokali użytkowych, w tym projekt domu mieszkalnego dla bezdzietnych małżeństw autorstwa Szymona Syrkusa, Mieczysława Szczuki i Teresy Żarnowerówny, ikoniczne zdjęcie Henryka Berlewiego na wystawie mechano-fakturowej w salonie automobilowym Austro-Daimlera; jedynym słowem, skondensowany obraz dziedzictwa awangardy konstruktywistycznej i jej silnego umocowania w dyskursie historyczno-artystycznym. Po drugiej stronie – fotografia uśmiechniętej Teresy Żarnowerówny w towarzystwie Peggy Guggenheim, zrobiona podczas wystawy artystki *16 Gouaches* w *Art of This Century* w 1946 roku, broszura katalogowa z tekstem Barnetta Newmana i tytułowe gwasze wykonane około i po 1945 roku.

Zestawienie to ma ogromną wagę gatunkową.

Najpierw dlatego, że łączy ustalony wizerunek artystki jako ikony polskiego konstruktywizmu, współtwórczyni grupy Blok (oraz pisma o tej nazwie) i autorki utrzymanych w wiadomej poetyce agitacyjnych druków społeczno-politycznych, okładek książek, projektów typograficznych... Na poziomie wielkiej narracji historia

sztuki zwykła robić użytek z modelu interpretacji sztuki nowoczesnej – który po raz pierwszy pojawił się chyba w artykule *Kronika polskiej awangardy* Andrzeja Jakimowicza – charakteryzując tę sztukę od I Wystawy Ekspresjonistów Polskich (1917) do II Wystawy Sztuki Nowoczesnej (1957) poprzez naprzemienną dwójkę stałych żywych pierwiastków, racjonalistycznego i ekspresjonistyczno-metaforycznego. Podobną logikę przyjęto także w późniejszych opracowaniach, akcentując kolejno: konstruktywizm jako flagową formację awangardy dwudziestolecia, malarstwo metaforyczne od pierwszej do trzeciej Wystawy Sztuki Nowoczesnej (1948–1959), z naciskiem na drugi pokaz, będący apogeum odwilży, wreszcie neokonstruktywizm, który najlepszą realizację znajduje chyba na I Biennale Form Przestrzennych (1965). Jakkolwiek model ten, ogólnie rzecz biorąc, broni się merytorycznie, ma też liczne niedomagania; na przykład ciekawe jest to, jak zgrabnie udaje się w ten sposób umniejszyć socrealizm jako krótką przerwę w pochodzie nowoczesności. Gdy mowa o Żarnowerównie, myślenie kategoriami naprzemiennych nurtów skutkuje przede wszystkim sztucznym wykrawaniem fragmentów *oeuvre* rozmaitych artystów i pozostawianiem w cieniu całej reszty; innymi słowy, podmiotowość twórczości gubi się w imię wymogów spójności narracji. Tłumaczy to, dlaczego konstruktywizm służył za *pars pro toto* dzieła Żarnowerówny.

Ale fakt, że jej prace powstałe po 1937 roku (po wyjeździe do Paryża, a następnie Portugalii, Kanady i Stanów Zjednoczonych) zostały

łatwo zapomniane, wiąże się też z innym zaniedbaniem polskiej historii sztuki, a mianowicie z tendencją do zbyt łatwego wykluczania z obszaru zainteresowania artystów i artystek, którzy żyją i pracują na emigracji. Tendencja ta rodzi wiele pytań. Dlaczego twórczość Franciszki i Stefana Themersonów tak długo pozostawała w cieniu? Dlaczego tak samo było z dorobkiem Jerzego Kujawskiego, mimo że był on ważnym przewodnikiem Tadeusza Kantora po Paryżu lat 40. XX wieku i brał udział w *Exposition internationale du surréalisme* (1947), wystawie wprawdzie niewiele wnoszącej do dziedzictwa surrealizmu, ale istotnej dla polskiej (to znaczy Kantorowskiej) recepcji tego nurtu? Czy Tadeusz Piotr Potworowski cieszyłby się równie ważną pozycją w polskiej historii sztuki, gdyby nie zdecydował się wrócić do kraju w 1958 roku? Jaki inny powód poza właśnie zaniechaniem tłumaczy pominięcie twórczości Żarnowerówny z lat 1946–1949 – czasu, kiedy przebywała w rodzącym się na jej oczach nowym artystycznym centrum i była świadkiem dojrzewania szkoły nowojorskiej? Już samo postawienie tych pytań dobitnie pokazuje, że wychodząc od monograficznego opracowania dzieł jednej artystki, dotykamy problemów o wiele większych, związanych z systemowymi granicami możliwości dyskursu polskiej historii sztuki.

Analogicznie, traktując twórczość Żarnowerówny niczym soczewkę, przez którą widać więcej, wystawa dobrze ukazuje także ów – sygnalizowany w jej podtytule – moment końca utopii. Pogrzebanie projektu konstruktywistycznego ukazano symbolicznie poprzez zestawienie dwóch znamienych cytatów. „Środki, jakie wprowadza NOWA SZTUKA, usuwają przypadkowość, dając MONUMENTALNOŚĆ, która jest uwarunkowaną przez KONSTRUKCJĘ równoważną PRZYCZYNOWOŚCI i WSPÓLZALEŻNOŚCI

KSZTAŁTÓW DAJĄCYCH RÓWNOWAGĘ” (zamieszczony w sali Bloku fragment z *Katalogu wystawy nowej sztuki*, 1923). Oraz: „To właśnie przejście od abstrakcyjnego języka do abstrakcyjnej myśli, zainteresowanie abstrakcyjną tematyką bardziej niż abstrakcyjnymi dyscyplinami nadaje jej sztuce siłę i godność” (wyimek z katalogowego tekstu Newmana w sali 16 *Gouaches*). W przypadku Żarnowerówny najciekawszy wydaje się kontekst końca jej utopii. Jak wiadomo, inaczej niż później w Polsce, nie chodzi tu o niemożność zaangażowania wskutek kompromitacji tej idei przez socrealistyczną indoktrynację sztuki. Twórczość artystki z lat 1944–1949 wpisuje się we wcześniejszy i o wiele bardziej powszechny kryzys awangardy po 1945 roku, który, mam wrażenie, nie dotknął w takim stopniu artystów nad Wisłą, skupionych raczej na dyskusjach o miejscu sztuki w nowej rzeczywistości politycznej. Kryzys w oczywisty sposób warunkowany wojną i odslaniający nierozumność historii, bezzasadność wiary w fundamentalne dla awangardowych projektów kategorie postępu i teleologii dziejów, wreszcie nikłe przełożenie praktyk artystycznych na społeczną *praxis*. Jeżeli jest tak, że awangarda – jak pisał Andrzej Turowski w *Wielkiej utopii awangardy. Artystycznych i społecznych utopiach w sztuce rosyjskiej 1910–1930* – swoje cele społeczne (konstruktywizm), krytyczne (dadaizm), transgresyjne (surrealizm) musi osiągać poprzez formę artystyczną, gdyż inaczej staje się czystą polityką i ideologią, nie zaś sztuką, to, odwracając tę logikę, awangarda pozbawiona swoich utopii staje się ledwie wydmuszką, pustą formą, arbitralnym wyborem estetycznym. W tym niestabilnym momencie historycznym poręcznym idiomem artystycznym okazał się dla Żarnowerówny ekspresyjny surrealizm, który w bardzo interesujący sposób przekracza niekiedy granice abstrakcji. Gwazde

artystki, dotąd właściwie nieznaną, są nieodrobioną lekcją polskiej historii sztuki i z pewnością lada moment staną się przedmiotem rozmaitych akademickich analiz; proces ten już się zresztą rozpoczął, skoro wystawie towarzyszyła konferencja naukowa, na której je zaprezentowano.

Pomiędzy te biegunowo różne światy – konstruktywizm *versus* surrealizm – zgrabnie wprzęgnięto także wojenny epizod życia i twórczości Żarnowerówny. Właśnie: życia i twórczości, bo z jednej strony jawi się tu ona jako świadek historii, z drugiej jako artystka, która mimo przebywania na emigracji żywo reaguje swoimi pracami na bieżącą sytuację w kraju. Duże znaczenie na wystawie zyskuje sala, gdzie zebrano dokumenty poświadczające żmudne starania artystki o tak zwany *affidavit*, deklarację amerykańskiego obywatela o wzięciu emigrantki pod opiekę (Milada Ślizińska pieczołowicie zrekonstruowała zresztą te dążenia w tekście katalogowym); znów odnosi się tu wrażenie, że zmagania Żarnowerówny w podróży do Stanów Zjednoczonych wpisują się w losy jej pokolenia i, na pewnym poziomie, stanowią ilustrację historii dużej części europejskiej awangardy lat 30. XX wieku. Z salą tą sąsiaduje niewielkie pomieszczenie, gdzie obok filmu dokumentalnego z wystawy *Warszawa oskarża* (1945) pokazano rysunki obrazujące okropności wojny, na czele z niezatytułowaną pracą, która przedstawia cztery wojenne sceny na zasadzie kompozycji kolażowej wpisane w dużą swastykę (1944). Odrębne miejsce przeznaczono również na serię fotomontaży Żarnowerówny składających się na cykl *Obrońca Warszawy*, wydanych w Nowym Jorku w formie książki jeszcze w 1942 roku.

Można wydobyć jeszcze więcej wątków obecnych na wystawie w Muzeum Sztuki, na przykład związek Teresy Żarnowerówny z żydowskimi instytucjami kultury, co subtelnie rozprawia się także z dawną praktyką

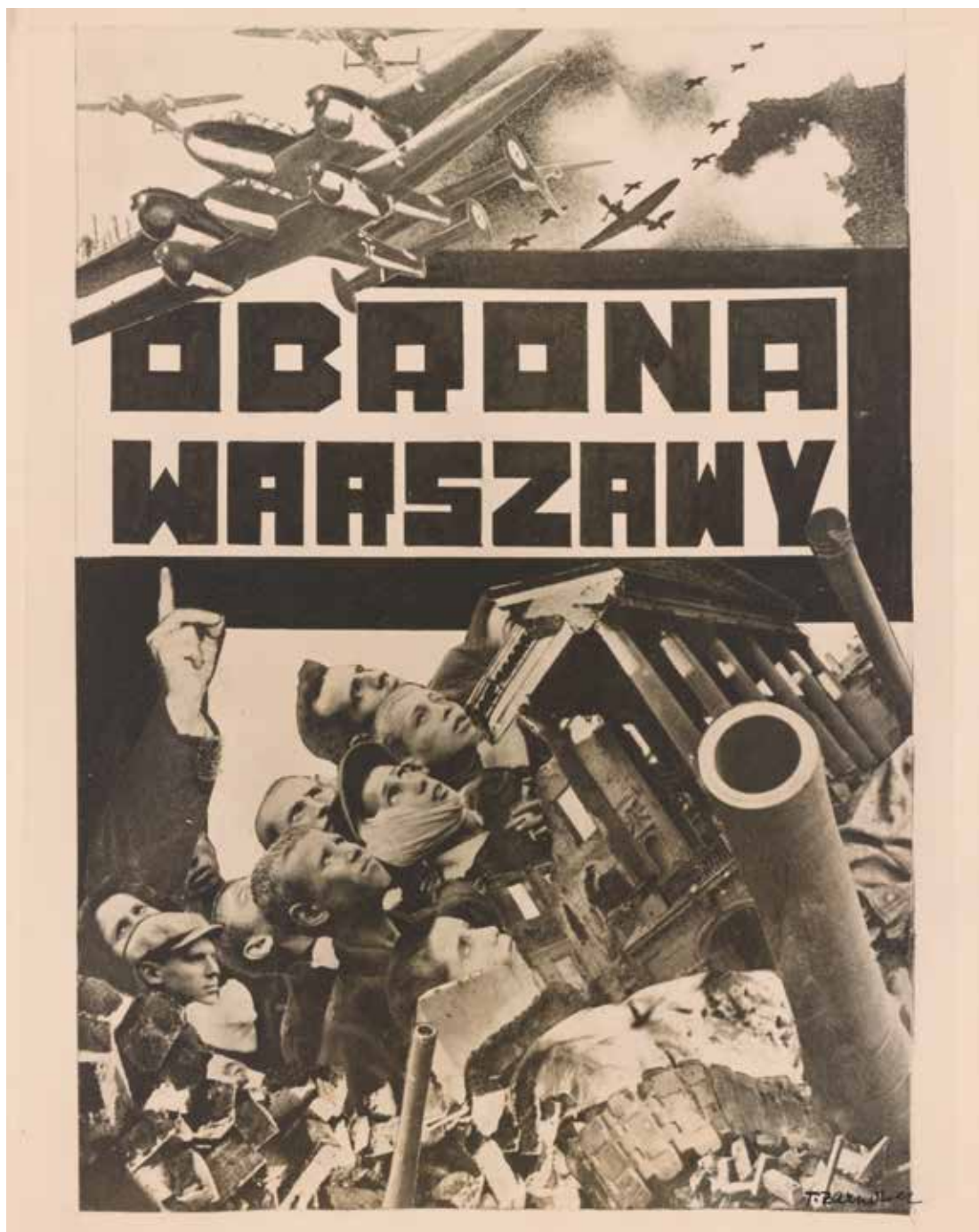


akcentowania w wizerunkach awangardystów tego, co uniwersalne, a nie tego, co lokalne (jest to zresztą zjawisko, które Andrzej Turowski mistrzowsko pokazał już na przykładzie Kazimierza Malewicza). Niemniej wskazane powyżej problemy zdają

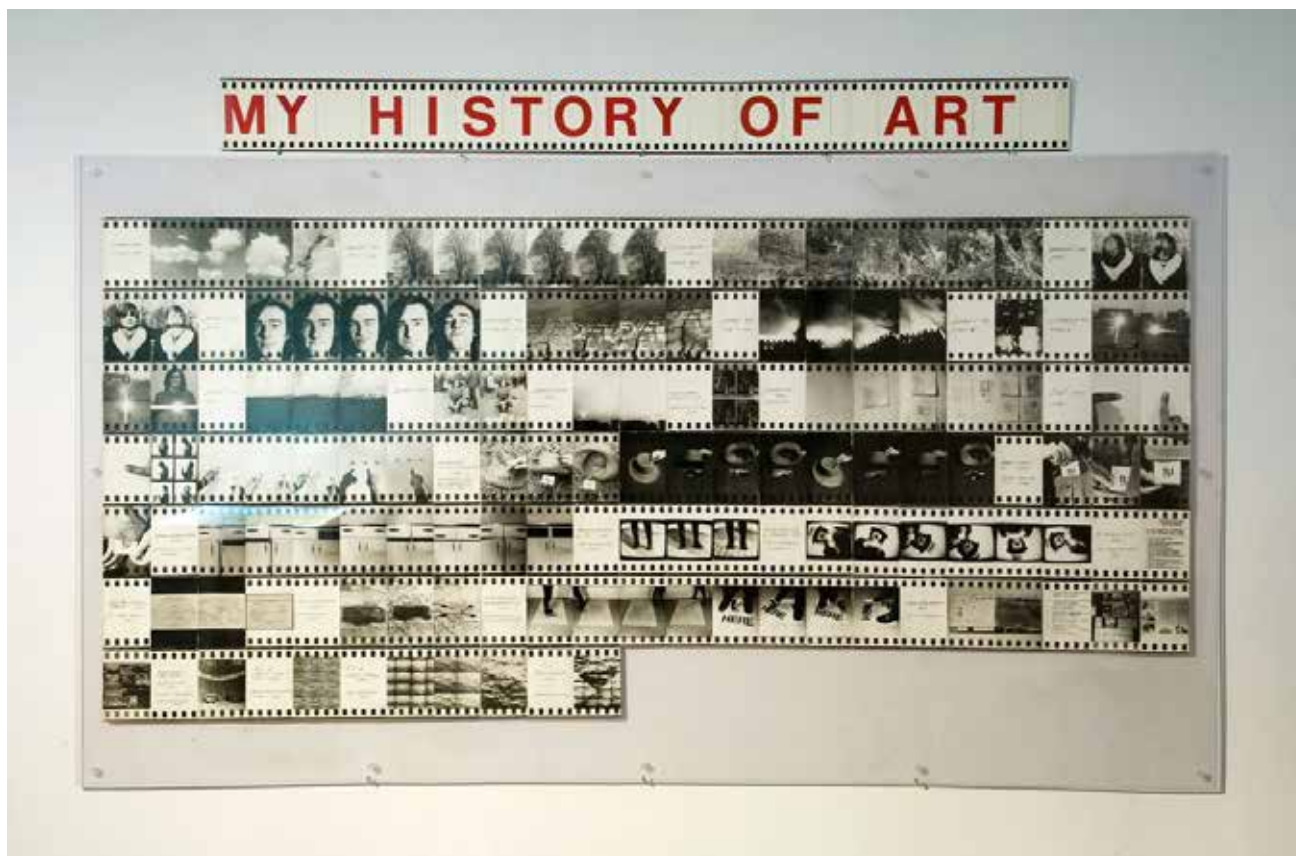
się najważniejsze dla *Teresy Żarnowerówny 1897–1949. Artystki końca utopii*. Wszystkie one składają się bowiem na wzorcowe użycie medium wystawy, tak aby – jak chcieli Ferguson i Poinot – zmieniała ona zastane narracje i poddawała sztukę

pod dyskusję w przestrzeni pomiędzy publicznością muzeum a społecznością akademii.

Piotr Słodkowski



Teresa Żarnowerówna, okładka książki *Obrona Warszawy*, Polish Labor Group, Nowy Jork 1942



## **AWANGARDA NIE BIŁA BRAW**

### **ROMUALD KUTERZA / GALERIA SZTUKI NAJNOWSZEJ**

Muzeum Współczesne Wrocław  
 kuratorzy: Sylwia Serafinowicz, Piotr Stasiowski  
 10 października–8 grudnia 2014

Muzeum Współczesne Wrocław od kilku lat konsekwentnie realizuje program mający na celu przypomnienie jednej z najbardziej zapomnianych historii swojego miasta. Tamtejszy konceptualizm i kontekstualizm wraz z rozbuchanym życiem artystycznym lat 70. XX wieku nie zapisał się bowiem ani we wspomnieniach mieszkańców, ani w pamięci studentów kierunków artystycznych czy humanistycznych.

Wcześniej w Muzeum Współczesnym Wrocław mogliśmy oglądać obszerną wystawę monograficzną Stanisława Dróżdża i Permafo, teraz

przyszedł czas na zaprezentowanie działalności Galerii Sztuki Najnowszej. Czapki z głów przed inicjatorami tego przedsięwzięcia, bo jak się okazuje, Wrocław, choć przyznano mu zaszczytny tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016, swojej tożsamości pragnie szukać w twarzy Marilyn Monroe, zapominając, że pod nosem ma rodzimych artystów światowego formatu. *Awangarda nie biła braw. Romuald Kuterza / Galeria Sztuki Najnowszej* to duży pokaz, rozpostarty na dwa piętra, a tym samym dwie tytułowe części. Obie to mo-

nografie. Pierwsza poświęcona jest historii Galerii Sztuki Najnowszej, szerokiemu kontekstowi społeczno-kulturalnemu, fermentowi tamtych czasów oraz bezkompromisowym postawom artystycznym (kuratorem tej części jest Piotr Stasiowski). Druga skupia się z kolei na jednej z kluczowych postaci tego ruchu, jego *spiritus movens*, czyli Romualdzie Kuterze (kuratorką tej części jest Sylwia Serafinowicz). Krążący po pierścieniach schronu widz szybko zauważa, jak różnorodny jest obraz sztuki i sceny artystycznej lat 70. XX

wieku. Liczba kolektywów i inicjatyw bije na łeb dzisiejszą modę na demokratyczność procesu produkcji, a intensywność podejmowanych działań każe myśleć, że absolutnie wszyscy z kręgu Galerii Sztuki Najnowszej pochłonięci byli niczym innym jak tylko robieniem sztuki dwadzieścia cztery godziny na dobę przez siedem dni w tygodniu.

Na wystawie tytułowa awangarda stroi miny do obiektywu aparatu, wykonuje serię dziwnych, zatrzymanych w ruchu póż, eksploruje możliwości medium, z którym pracuje. Jednak jaki wizerunek artysty się z tego wyłania? Ano długowłosego hippisa w swetrze, skupionego na ciągłym poszukiwaniu możliwości uspołeczniania, rozpraszania i wartościowania sztuki, co niekiedy odbywało się w błyskotliwy i przewrotny sposób, tak jak w przypadku akcji-protestu *Zamiatanie ulicy*. W ramach tej inicjatywy artyści – według nich samych traktowani wyjątkowo przez rzeczywistość PRL-u – przeszli regularne szkolenie, otrzymali niezbędne zaświadczenia, a następnie przez godzinę sprzątała w pomarańczowych uniformach z nazwą galerii (wówczas jeszcze Międzynarodowej Galerii Sztuki Najnowszej) dawny plac Czerwony we Wrocławiu. Towarzyszyły temu hasła „Brud nas otacza” oraz „Artyści sprzątaj miasto”.

Awangarda lat 70. ubiegłego wieku testowała sztukę bez ustanku, często łącząc ją z życiem codziennym. Zanim Galeria Sztuki Najnowszej

otrzymała siedzibę w legendarnym już Pałacyku (poniemieckim pałacu Schaffgotschów), Kuterowie urządzili w swoim mieszkaniu Międzynarodową Galerię Sztuki Najnowszej, której ideą było, jak pisała Anna Markowska, „stworzenie horyzontalnej i otwartej sieci komunikacji pomiędzy zmarginalizowanymi i rozproszonymi artystami europejskimi, a także zwrócenie uwagi na strategię kulturowe i funkcjonowanie sztuki”. I tak Romuald Kuter wszędzie umieszczał kartki z napisem „TU/HERE”, następnie rejestrował ten obraz za pomocą kamery czy aparatu i zawierał w swoich performansach. W ten sposób afirmował bycie tu i teraz, które w związku z ograniczonymi możliwościami przekroczenia granic kraju z jednej strony, a z drugiej z łatwym dostępem do artystów światowego formatu przyjmowało wieloznaczną treść. Wyjątkowego politycznego znaczenia nabierała także sztuka korespondencji, dzięki której sprytnie omijano cenzurę i budowano sieci międzynarodowych kontaktów. Wydaje się, że dziś mało kto pamięta o tym istotnym aspekcie istnienia poczty.

Świetnie zaaranżowana i wyważona wystawa nie odstrasza natłokiem zebranych artefaktów. I nawet mimo niełatwego w odbiorze materiału (wykresy, teksty, manifesty, wycinki z gazet) nie tworzy monotonnego, nudnego white cube'a z czarno-białymi zdjęciami. Eksperymentalna muzyka Michaela Snowa, z którym artyści z Galerii Sztuki Najnowszej utrzymywali kontakty

i wykazywali „powinowactwo praktyk”, rozbrzmiewa w schronie, nadając zwiedzaniu rytm, zaś rewelacyjny krój pisma New Zelek, chętnie używany w kręgu prezentowanych twórców, dynamizuje płaskie powierzchnie ścian. Całość doskonale oddaje klimat nadchodzącej zimnej fali.

Punkt trzeci w *Dziesięciu definicjach sztuki*, spisanych przez Romualda Kutera, brzmi: „Sztuka jest świadomym powołaniem jej istnienia przez grupę lub jednostkę”. Hasło to wydaje się najlepiej podsumowywać dokonania Galerii Sztuki Najnowszej. Każdy z artystów i każda z artystek działali wprawdzie całkiem niezależnie, używając zupełnie odmiennych narzędzi, jednak razem tworzyli coś znacznie więcej niż tylko grupę wzajemnie inspirujących się i wpływających na siebie osób. Z pewnością doceniali to zagraniczni artyści tacy jak Michael Snow czy Joseph Kosuth. Sieć kontaktów, którą bada wystawa, burzy mit o izolacji i wyjątkowości działań artystów z za żelaznej kurtyny.

*Awangarda nie biła braw* to wystawa o dawnej mapie kulturalnej Wrocławia, ukazująca znacznie szerszy kontekst niż tylko znana i lubiana grupa Luxus czy Pomarańczowa Alternatywa. Próżno jednak szukać jej śladów w kreowanym współcześnie wizerunku miasta.

Joanna Kobyłt



## GŁOS

Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa  
 kurator: Stach Szablowski  
 29 września–4 stycznia 2015

Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski opanowały dźwięki oraz głosy. Zorganizowana w nim interdyscyplinarna wystawa *Głos*, kuratorowana przez Stacha Szablowskiego, zajęła przestrzeń całego pierwszego piętra. Nietrudno oprzeć się wrażeniu, że w ostatnim czasie to właśnie projekty związane z efemerycznością dźwięku, fal radiowych czy głosu stały się istotnym tematem lub elementem konstytuującym wiele indywidualnych i zbiorowych pokazów. Wystarczy tu przywołać *nomen omen* głośną instalację *Everything Was Forever, Until It Was No More* Konrada Smoleńskiego, zaprezentowaną na 55 Międzynarodowe Biennale Sztuki w Wenecji oraz niedawno w nieco odmiennym układzie w warszawskiej Zachęcie (twórczość tego artysty w ogóle zasadza się na doświadczaniu dźwięku), poruszające się w sferze eteru projekty

Katarzyny Krakowiak czy zbiorową wystawę *Dźwięk elektrycznego ciała. Eksperymenty w sztuce i muzyce w Europie Wschodniej 1957–1984* z 2012 roku, która odnosiła się do tradycji powojennych poszukiwań artystycznych w obszarze dźwięku, jego przetworzeń i plastyczności. Dodatkowo warto jeszcze wspomnieć o realizowanym na przestrzeni 2012 i 2013 roku w CSW Łaźnia w Gdańsku edukacyjnym projekcie dźwiękowym *Dźwiękowiska*. Wszystkie te działania artystyczne analizowały lub wprowadzały w obszar empirycznego doświadczania dźwięku – zainteresowanie soundartem, co trzeba zaznaczyć, przeżywa ostatnio w Polsce renesans. Jednak wystawę *Głos* trudno jednoznacznie zakwalifikować do nurtu przywołanych projektów. W jej przypadku zarówno dźwięk, jak i sam głos potraktowane zostały jak obiekty,

które dzięki pracy artystów przybierały różnorodne, często hybrydalne kształty. Tym samym na pokazie uwidacznia się podział na dzieła, w których główną rolę odgrywa „głos”, i na te, w których to „dźwięk” i działania wokół niego stanowią istotę pracy.

Skupiając się na „głosie”, odkrywamy, że ma on nie tylko swoją osobowość i polityczność, lecz także ciało i historię. Jedną z pierwszych prac, z którą widz zapoznaje się na wystawie, ułożoną tuż przy wejściu, są *Sonetys warszawskie* Wojciecha Bruszewskiego. Projekt ten powstał w latach 1992–1996. Artysta zaprogramował komputer Amiga, czyli szczyt zaawansowanej technologii w Polsce lat 90. XX wieku, w taki sposób, by z przypadkowo tworzonych i dobieranych słów generował utwory poetyckie. Maszyna początkowo obdarzona została głosem



samego artysty, jednak ostatecznie Bruszewski wycofał się z osobistego udziału w projekcie, nie chcąc ingerować w żadnym stopniu w działanie programu. W efekcie jego pracy powstał obszerny zbiór sonetów, które doczekały się nawet publikacji i deklamacji przez zawodowego aktora. Na wystawie można usłyszeć wybrane utwory, odczytywane przez komputer. Głos brzmi technicznie, sztucznie i złowrogo – przywodzi na myśl obdarzone jaźnią komputery-maszyny ze starych filmów *science fiction*. Eksponowane na pokazie monitor kineskopowy, wyświetlający następujące po sobie wiersze, oraz amiga wyglądają jak groteskowe ciało maszyny. To dobry akcent na otwarcie wystawy.

W innej zaprezentowanej pracy głos i dźwięk zespalają się i tworzą społeczno-polityczny wymiar „głosu”. Mam tu na myśli wideo *Dźwięki z dołu* Mikhaila Karikisa i Uriela Orlova. Akcja tego filmu rozgrywa się na terenie jednej z nieczynnych kopalni w East Kent w Anglii, a jego bohaterami są członkowie chóru górniczego, którzy niegdyś stanowili załogę tego prężnie działającego zakładu. Na tle naturalnego i przemysłowego krajobrazu grupa mężczyzn wykonuje utwór wokalny o charakterze ambientowym, odtwarzając dźwięki maszyn, wybuchów, uderzeń ciężkiego sprzętu, odbudowując głosem dawne życie ośrodka przemysłowego. W tle słychać pieśń ludową *Lament górników*. Kadry kręcone są powoli i w pełnym skupieniu, a z filmu bije estetyczna przejrzystość, dzięki malowniczym ujęciom ukazującym przestrzeń byłej kopalni, nasypów, otaczającej jej natury, jak również samych chórzystów, pokazywanych raz w maksymalnych zbliżeniach, a raz w dalszym planie. Chór górników co jakiś czas zmienia swoje ustawienie – ta skromna choreografia odwołuje się do szyków bojowych, które stawały naprzeciw policji podczas głośnych strajków górniczych w latach 80. XX

wieku w Wielkiej Brytanii. W czasach kiedy Żelazna Dama, Margaret Thatcher, z pełną polityczną i siłową konsekwencją likwidowała w Anglii przemysł kopalniany, protesty górników tłumione były pałkami i gazem. W pracy *Dźwięki z dołu* zakład w East Kent ożywa na nowo dzięki głosowi chóru, który odtwarza pejzaż przemysłowy. Polityczność „głosu” przedziera się tu zza pewnej poetyckości całego filmu.

W przestrzeni społeczno-politycznej odczytywać można także pracę *Spowiedź* Jacka Markiewicza z 2004 roku. Na czarnym ekranie telewizora nic się nie dzieje aż do momentu, gdy z tej nicości zaczynają dobiegać odgłosy mszy, a zaraz potem spowiedzi. Na ekranie pojawia się wówczas transkrypcja rozmowy księdza i spowiadającego się mężczyzny. Dopiero po chwili obcowania z pracą można się zorientować, że to sam artysta nagrywa swoją spowiedź, łamiąc w ten sposób jej rudymetarną zasadę – tajemnicę. Jednak im dłużej odbiorca wsłuchuje się w niepewny głos „grzeszącego Jacka” i namaszczony głos kapłana (mówiącego z zagranicznym akcentem i kończącego każde zdanie kolokwialnym „nie”), tym odnosi silniejsze wrażenie, że cała sytuacja jest komiczna i groteskowa. Wypowiadane grzechy brzmią niczym z pogadank, a pouczenia księdza i formułka rozgrzeszenia wyrzucane są w tempie lektora z reklamy leków, zalecającego zapoznać się z ulotką dołączoną do opakowania. „Głos” tajemnicy i ważnego sakramentu pozabawiony zostaje powagi i uwypukla teatralność całego obrzędu.

Mocnym projektem na wystawie jest film Diamandy Galás i Davide’a Pepego *Schrei 27* z 2012 roku. Wideo to zapewnia wyjątkowo silne doznania wzrokowe i słuchowe. Galás jako awangardowa śpiewaczka i performerka, znana z pięcioipółtawowej skali głosu, potrafi stworzyć sytuacje graniczne – nie inaczej dzieje się i w tej pracy. Podczas pro-

jekcji wideo z głośników wydobywa się ostry dźwięk kobiecego głosu, wchodzącego w coraz wyższe rejestry, słychać w nim ból, strach i cierpienie. W tym czasie na ekranie migają ze stroboskopową częstotliwością monochromatyczne obrazy. Szkielety, ciało w ekstatycznych pozach, powykrzywiana w silnym napięciu twarz. Całość tworzy spójny hardcore’owo-psychodeliczny film. To opowieść, jak można się dowiedzieć z opisu pracy, „o losie gorszym niż śmierć”, a inspiracją do niej stało się cierpienie ludzi torturowanych w więzieniach wojskowych czy obozach koncentracyjnych.

Pracą na granicy „głosu” i „dźwięku” jest wideoesej Erika Büngera *Wykład o schizofonii* (stworzony w latach 2007–2011). Artysta w klarowny i intrygujący sposób przedstawia tytułowe zjawisko schizofonii, czyli rozszczepienia, które następuje między pierwotnym postrzeganiem dźwięku a jego elektroakustycznym przekazem lub odtworzeniem. Bünger, wykorzystując zdjęcia i stare nagrania, prowadzi zgrabną narrację na temat sytuacji, kiedy to dźwięk wywołuje lęk, fascynację lub posłuszeństwo. Przytacza między innymi historię loga znanej marki fonograficznej HMV (His Master Voice). Tak oto przed patefonem siedzi mały pies rasy jack russell terrier i wsłuchuje się w nagrany i odtwarzany głos swojego zmarłego już właściciela. Pies tylko siedzi i słucha znajomego głosu, tak jak zawsze go słuchał. To jedna z przywołanych przez Büngera historii. W innej przedstawia prawdziwą inspirację do stworzenia postaci hrabiego Drakuli: kiedy mieszkańcy pewnej rumuńskiej wsi po zmroku usłyszeli dochodzący ze wzgórza śpiewny głos kobiety, której nigdy nie widzieli na oczy, nie wiedzieli, że to pochłonięty melancholią hrabia odsłuchuje nagrań operowych swojej utraconej miłości; według wieśniaków ów nagrany głos musiał należeć do upiora, ducha. Poprzez

tego rodzaju historie artysta opowiada o sytuacjach, kiedy to nagrany i odtworzony dźwięk przekazywał głos zmarłego, wywołując wśród słuchaczy strach lub zachwyt. Bünger wskazuje na siłę upostaciowionego dźwięku.

Dźwięk jako osobne zjawisko-obiekt znajduje swoje upostaciowienie także na wystawie w CSW Zamek Ujazdowski. Spośród licznych prac, w których już nie sam głos, ale jego fizyczna forma, czyli dźwięk, stanowi oś narracji lub przedmiot dzieła, warto wyróżnić rzeźbę dźwiękową Wojciecha Bąkowskiego *Różne obroty wtorku* (2014). Na projekt składają się dwa obracające się wokół własnej osi białe postumenty z dwoma białymi głośnikami, z których wydobywają się różnorakie odgłosy: stukania talerzy, pobrzękiwania sztućców, gotującej się wody. Jest to, jak głosi opis, brzmienie porannych czynności kuchennych. Każdy stukot ma tu znaczenie, choć w prezentowanym nagraniu, natarczywym i zapętlonym, zupełnie się ono zatracza. Odgłosy splatają się w dźwiękowy kalejdoskop, tworzą rytmiczny, ale i kakofoniczny utwór o zmiennym natężeniu (powoduje go obrotowy ruch kolumn). Praca Bąkowskiego to swoisty monofoniczny pejzaż, przywodzący na myśl monotoność wykonywania codziennie tych samych czynności.

Ciekawa jest też instalacja Gila Kuno. Artysta stworzył iluzję pochylonego i głębokiego pomieszczenia. Doznanie wzmacniał efekt przesuwającej się ściany. Wrażenie to uzyskał Kuno dzięki dźwiękowi. Przed widzem znajdował się ekran i mikrofon, a po bokach dwa głośniki. W wyniku bardziej lub mniej artykułowanych dźwięków ściana rozciągała się lub rozszerzała, gwałtownie kurczyła lub powielała. Instalacja prezentowała pierwotne wyobrażenie o dźwięku jako o sile, która może przesuwać lub niszczyć mury. W pracy Kuno jednak nawet najmniejszy szmer poruszał

ścianami, a zatem „głos” okazał się zbędny. Instalacja ukazywała, jak wrażliwą i zarazem silną materią jest fala dźwiękowa.

Odmienne podejście do dźwięku cechuje pracę Karoliny Freino *Chansons de geste* z 2012 roku. Na wieloelementową instalację składają się: szereg ekranów telewizyjnych, na których wyświetlają się archiwalne nagrania z przemówieniami dyktatorów (Adolfa Hitlera, Benita Mussoliniego), przywódców duchowych (Jana Pawła II), działaczy polityczno-społecznych (Martina Lutheera Kinga, Mahatmy Gandhiego) czy rodzimych polityków (Lecha Wałęsy, Wojciecha Jaruzelskiego), theremin, awangardowy instrument zaprojektowany w latach 20. XX wieku przez Lwa Termena, oraz dwa postumenty z opisem oglądanych wystąpień. Tytułowe pieśni o czynie to nic innego jak słynne przemówienia postaci historycznych. Artystka pozbawiła jednak te postaci głosu. Ów zabieg spowodował zwrócenie uwagi na gesty – o przywódczej charyzmie oglądanych postaci nie świadczą słowa, tylko mowa ciała. A ta dzięki instrumentowi rosyjskiego wynalazcy została przedstawiona jako dźwięki, raz tubalne, basowe, innym razem nieznośnie wysokie, czasem też jako cała gama dźwięków. Ilustrując mowę ciała, dźwięki oddają zatem większe lub mniejsze zaangażowanie mówcy. Freino w swojej pracy za pośrednictwem dźwięku ukazuje znaczenie fizycznego ruchu i gestu.

Wystawa *Głos* to pole zderzenia się działań wokół dwóch odmiennych zjawisk, które jednak nie mogą funkcjonować z dala od siebie. Mimo to na pokazie przeważają prace związane z głosem, nie z dźwiękiem, czego świadectwem jest także projekt *Białoszewski do słuchu*, będący koherentną częścią całej ekspozycji i w pewnym sensie wystawą w wystawie. W kilku pomieszczeniach galerii archiwalne nagrania, na których poeta czyta swoje utwory, zostały

zestawione z ich współczesną interpretacją w postaci inspirowanych nimi słuchowisk, takich jak choćby *Chamowo*. Współcześni muzycy eksperymentalni związani z wytwórnią Bôlt Records, Patryk Zakrocki i Marcin Staniszewski, stworzyli oniryczno-przestrzenny obraz dźwiękowy do tekstów pisarza. W ramach projektu można było ponadto w jednym z pomieszczeń galerii zarówno utrwalić na kasecie magnetofonowej czytane przez Mirona Białoszewskiego wiersze, jak i w profesjonalnym ministudiu nagrać swoją wokaln-oratorską interpretację wybranego utworu poety. Projekt ten pochłaniał uwagę i z powodzeniem mógłby być prezentowany osobno, niewątpliwie jednak omawiana wystawa okazałaby się wówczas uboższa. To bowiem właśnie w *Białoszewskim do słuchu* skupiają się niczym w soczewce zagadnienia, które chciał poruszyć na pokazie Stach Szablowski – polityczność, fizyczność, cielesność i metafizyczność dźwięku.

Nie sposób pominąć sensualności całej ekspozycji. Niestety trudno stwierdzić, czy zabieg wyciemnienia przestrzeni galerii (czarno-szare ściany, sączące się tylko gdzieniegdzie światło) zastosowano celowo, czy też to pozostałość po poprzedniej wystawie (*Slow Future*), w której dominantą kolorystyczną była czerń. Tak czy tak, zaprezentowane prace oddziałują dzięki temu silniej – kiedy pogarsza się wzrok, wyostrowa się słuch. Jeżeli o taki efekt chodziło kuratorowi, zamysł się udał.

Wystawa *Głos* to polifoniczna wędrówka po dźwiękach i głosach. Niełatwo jednak oprzeć się wrażeniu, że pomimo chęci zapanowania nad tą polifonią stracono nad nią kontrolę, a dźwięki i głosy rozeszły się w przestrzeni.

Konrad Schiller

László Fehér, *Evening in the City*, 2007, olej na płótnie, 160 x 220 cm

## **LÁSZLÓ FEHÉR – ROMAN LIPSKI**

Atlas Sztuki, Łódź  
 kuratorka: Agata Mendrychowska  
 12 września–19 października 2014

Dwaj artyści, dwa pokolenia, dwa kraje, dwie sale – wszystko w jednej galerii. Obrazy węgierskiego artysty László Fehéra i tworzącego w Berlinie Romana Lipskiego zostały zaprezentowane na wspólnej wystawie w wypełnionych światłem, białych przestrzeniach Atlasu Sztuki.

Obaj artyści posługują się tradycyjnym medium, malując wielkoformatowe obrazy. Malarstwo w świetle cyfrowych reprodukcji i obecności wirtualnej jest spełnieniem jakiejś

wewnętrznej tęsknoty za bezpośrednim, wcielonym w tworzywo śladem ludzkiej dłoni, a jednocześnie naturalną, wielobarwną materią, która podlega kształtowaniu, ale i pozostaje autonomiczna, daje się oswoić dopiero na swoich własnych warunkach.

László Fehéra i Romana Lipskiego łączy: pochodzenie z Europy Środkowo-Wschodniej, reprezentująca ich niemiecka galeria Sophisticated z Monachium, a także wyraźne usytuowanie ich sztuki na przecięciu

tradycji i współczesności. Ta współczesność widoczna jest we wpływie, jaki na ukształtowanie ich języka wizualnego miało doświadczenie tak zwanych nowych mediów. Obaj artyści filtrują przez nie tradycyjne medium malarstwa. Rzeczywistość uchwycona za pośrednictwem nośników technologii cyfrowej – fotografii, filmu, gier komputerowych – uwodzi szczegółowością postrzegania oraz łączącą się z tym większą zdolnością do odwzorowania świata niż

ma ludzkie oko. Wrażenie wywiera też monumentalizm kompozycji, które poprzez swoje wymiary są nie tyle „oknem otwartym na dziejącą się historię”, ile pejzażem za tym oknem. Widzowie stają naprzeciwko pokazanych dzieł niczym postaci na tle krajobrazów Caspara Davida Friedricha. Wiele z nich reaguje na to, fotografując się na tle tych pejzaży i ich nierealistycznego, niemal baśniowego sztafażu.

Pomimo pierwiastka neoromantyzmu obrazy obydwu prezentowanych artystów to raczej pejzaże postapokaliptyczne niż sielankowo-arkadyjskie. Obaj za niemal dekoracyjną formą dzieł kryją swoje historie, swoje drogi, a może nawet swoje własne, osławiane przez malarstwo, demony czy dybuki. Wskutek tego każda sala staje się rodzajem indywidualnej opowieści, a nie głosem w rozmowie, nawet mimo obecności pewnych wspólnych wątków.

Atrakcyjna wizualnie forma jest myląca zwłaszcza w przypadku Łászló Fehéra, malarza w Polsce niemal nieznanego, zaś w swojej ojczyźnie odgrywającego ważną rolę, o czym świadczy choćby bycie reprezentantem Węgier na biennale w Wenecji w 1994 roku.

Obrazy tego twórcy kojarzą się ze zdjęciami z aparatu w telefonie komórkowym. Artysta ukazuje na nich najciekawsze wizualnie momenty spaceru przez miejski pejzaż, który zaludniają osoby zarówno bliskie i ważne, jak i obce i tajemnicze. Czasem zostają z nich tylko kontury, sprowadzające postaci do płaskich kształtów w umownej przestrzeni, która może być ulicą, parkiem, ale też odległą planetą. Ten sposób rejestracji rzeczywistości (pojawiający się też na przykład u Agaty Bogackiej) w przypadku Łászló Fehéra nie ma jednak nic wspólnego z modą czy trendami. Mimo że na wystawie prezentowane są jego najnowsze dzieła, sposób ich malowania artysta wypracował dużo wcześniej,

w całkiem innym kontekście – życia w komunistycznym, niedającym wolności wyrazu kraju. Przechodząc w latach 70. XX wieku do tworzenia na podstawie samodzielnie zrobionych zdjęć, artysta zaczął się poprzez hiperrealizm niebezpiecznie zbliżać do krytyki społecznej. Dokładnie odwzorowana ponura rzeczywistość okazywała się zbyt czytelną metaforą: zmęczone, pozbawione nadziei twarze ukazane w szarej, zdegradowanej przestrzeni publicznej mowy same za siebie. Bano się wystawiać jego prace. To, co dziś chętnie oglądamy jako romantyczne wyobcowanie jednostki, było wtedy symbolem kruchości i bezsilności wobec totalitarnego systemu. Obrazy te przeszły więc interesującą przemianę w czasie – kiedyś stanowiły „zwierciadło społeczeństwa”, dziś w zasadzie nim pozostały, odwołując się jednak do roli samych mediów, przez których dotykowe ekrany zapośredniczamy naszą rzeczywistość.

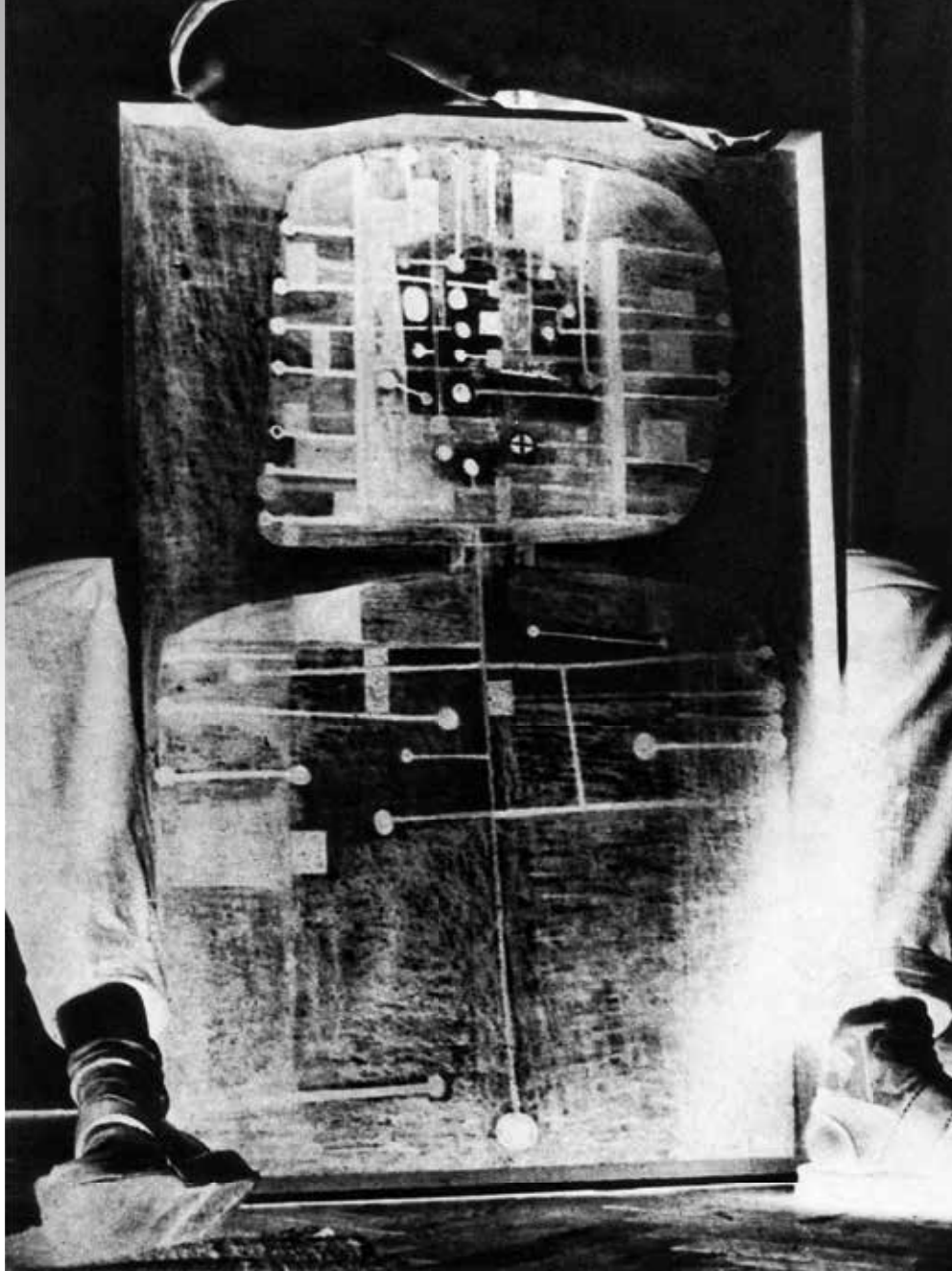
Łászló Fehéra ciekawie jest też „czytać” w kontekście malarstwa Wilhelma Sasnala. Charakterystyczne dla polskiego artysty elementy – zredukowana, dążąca do monochromatyczności tonacja, dokładna rejestracja światła, które kładą się na rzeczach i pozostają nierejestrowalne „nieuzbrojonym okiem”, opieranie kompozycji na zdjęciach z rodzinnego albumu czy efekty przypominające nałożenie fotograficznego filtra – pojawiały się już od lat 70. ubiegłego wieku u starszego o pokolenie węgierskiego malarza. Jednak Fehér rzetelnie odwzorowuje rzeczywistość, nie chce naruszać harmonii obrazów, nie podąża za samym medium farby, nie łamie z odwagą własnych zasad. Medium nie stanowi dla niego autonomicznego wyzwania. Charakterystyczne dla Fehéra rozwiązania wynikają z konkretnych wydarzeń. I tak używana w kilku obrazach forma tonda to czarna dziura, w której objawiła się artyście zmarła przed planowanym namalowaniem portretu

przyjaciółka. Konturowość postaci pojawiła się po raz pierwszy, kiedy artysta na obrazie stworzonym po poronieniu dziecka przez żonę odruchowo wytarł namalowane wcześniej wnętrza figur. Cienie to postaci wywołane z niebytu, co może wynikać z zainteresowania artysty kulturą żydowską (w pewnym momencie przystąpił do gminy żydowskiej). Dzieci stanowią personifikację groźącego im niebezpieczeństwa. W ten sposób Fehér zawiesza swoje postaci między istnieniem a nieistnieniem, życiem a śmiercią, zaś jego malarstwo odsyła do kolejnego znaczenia słowa „medium”, czyli pośrednictwa między nadprzyrodzonym światem ducha a realnym światem materii.

Świadomość tych wątków przekształca perspektywę oglądu jego dzieł. Na recepcję obrazów Romana Lipskiego także ma wpływ jego biografia. Sprawia ona, że nawet na melancholijne, tajemnicze, a czasem groźne, pozbawione ludzi wizje mimo wszystko patrzymy jak na opowieść o spełnianiu marzeń, wierze w siebie i w malarstwo, które jest w stanie odmienić życie.

Lipski jako młody chłopak wyemigrował w 1989 roku do Berlina, gdzie pracował dorywczo. „Któregoś słonecznego ranka obudziłem się na swoim piętrowym łóżku w pokoju, gdzie mieszkaliśmy w siedmiu, i pomyślałem, że skoro tu w Berlinie mam szansę zacząć wszystko od nowa, to nie będę szukał pracy jako kierowca, tylko chcę być malarzem”, opowiadał w jednym z wywiadów. Zajmując się remontami, trafił do mieszkania kolekcjonerów sztuki Maksa Neumanna, którzy polecili go szukającemu właśnie asystenta malarzowi. Neumann stał się jego mistrzem i nauczycielem. Lipski wciąż jednak montował wystawy jako pracownik techniczny. Pewnego razu w czasie pracy powiedział kolekcjonerowi Erichowi Marxowi, że gdyby poświęcił rok tylko na malowanie, jego obrazy byłyby lepsze. Marx nieoczekiwanie dał





# Zdzisław Beksiński

wystawa fotografii ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu

30 stycznia 2015 | wernisaż i premiera najnowszej publikacji  
**ZDZISŁAW BEKSIŃSKI. LISTY DO JERZEGO LEWCZYŃSKIEGO**

⋮ ⋮

czytelnia sztuki

Lipskiemu taką szansę. Dziś, jak ujawnia katalog wystawy, artysta sprzedaje swoje dzieła za sumy rzędu pięćdziesięciu–siedemdziesięciu tysięcy euro. Znajdują się one w zbiorach oczywiście Ericha Marxa (stanowiących część stałej ekspozycji galerii Hamburger Bahnhof w Berlinie), ale także na przykład reżysera Volkera Schlöndorffa oraz innych kolekcjonerów.

Charakterystyczne dla sztuki Lipskiego są opuszczone, tajemnicze domy, oddane z najdrobniejszymi architektonicznymi szczegółami. Zdają się one jedynymi śladami obecności ludzi. Umieszczone w niedopowiedzianej scenerii, na tle lasów, pod często czerwonym niebem przypo-

minają zabudowę miasteczka Twin Peaks albo scenografię powieści Stephena Kinga. Trudno zgadnąć, co się w nich wydarzyło, dlaczego ludzie zniknęli, jak należy odczytywać zamknięte w nich historie. Czy malowanie opustoszałych, ale jednak kojarzących się z poczuciem bezpieczeństwa domów było odpowiedzią artysty na stan emigracji? Tego się nie dowiemy. Tak jak w przypadku Fehéra, tak i tu eleganckie formy obrazów to wizualne metafory emocji towarzyszących powstawaniu dzieł, niekomunikowanych przez nie dalej. W pewnym momencie drogi twórczej Lipskiego domy tracą równowagę, przechylają się, ulegają destrukcji.

Na najnowszych płótnach artysty pojawiają się zamiast nich dynamiczne, zmrożone, ostre, jakby wysokogórskie krajobrazy o swoim własnym, silnym, hipnotycznym rytmie. To najodważniejsze dzieła na wystawie, wyraz poszukiwań poza sprawdzonym repertuarem środków. Uwidacznia się w nich siła, której poprzednie obrazy jednak nie miały. Poprzez te znajdujące się na skraju abstrakcji formy Lipski opuszcza smutne, choć jednocześnie spokojne i zaciszne, domy, aby udać się w nieznaną, w przestrzeń czystego malarstwa.

Marta Skłodowska

Laszlo Fehér, Evening in the Park, 2006, olej na płótnie, 160 x 220 cm



## **MÁRIA BARTUSZOVÁ. FORMY PRZEJŚCIOWE**

Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa  
 kuratorki: Marta Dziewańska, Gabriela Garlatyová  
 25 września 2014–6 stycznia 2015

„Zjawisko odkrywania artystek, których twórczość umknęła głównemu nurtowi w swoich czasach, sprawia, że zmienia się obraz historii sztuki drugiej połowy XX wieku” – podkreślają Marta Dziewańska i Gabriela Garlatyová, kuratorki wystawy *Mária Bartuszová. Formy przejściowe* w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Przygotowana przez nie ekspozycja w istocie wpisuje się w proces dopominania się w ostatnich latach o kobiecą twórczość pozostającą w cieniu. Ów proces dotyczy zarówno spychanych na margines artystek okresu powojennego, takich jak Marisa Merz czy Elaine Sturtevant, jak i wybitnych przedstawicielek historycznej awangardy, by wymienić choćby Sonię Delaunay, Hannah Höch czy wybitną architektkę i dizajnerkę Eileen Gray. Wystawa ta łączy się jednak także ze zmianami geografii sztuki i odkrywaniem twórczości powstałej w ostatnich dekadach poza tradycyjnymi centrami, narzucającymi dominujący dyskurs, chodzi tu o zwrócenie uwagi na sztukę z Europy Środkowej i Wschodniej czy też tę z Ameryki Południowej.

Nie jest to zresztą pierwsza próba wpisania się Muzeum Sztuki Nowoczesnej w ten – niejako podwójny w przypadku artystek z naszej części Europy – nurt rewizji. W 2009 roku instytucja zorganizowała ekspozycję *Niezgrabne przedmioty*, na której obok prac Aliny Szapocznikow zaprezentowano dzieła Márii Bartuszovej, Pauline Boty, Louise Bourgeois oraz Evy Hesse. Artystki te, jak podkreślano, „staraty się – często bezskutecznie – zaistnieć w głównym nurcie życia artystycznego swego czasu”. Status każdej

z nich był jednak odrębny. Szapocznikow – mimo niedostatków wiedzy o jej twórczości – zajmowała ważne miejsce w polskiej historii sztuki i to zanim jeszcze pojawiły się nowe, odmienne, próby odczytania jej prac (inaczej było w przypadku recepcji jej twórczości poza Polską). Bourgeois po latach pozostawania na marginesie stała się jedną z najważniejszych i najbardziej rozpoznawalnych współczesnych artystek. O Boty przez dekady nie pamiętano prawie wcale, zaś Bartuszová w 2009 roku była właśnie odkrywana.

Na *Niezgrabnych przedmiotach* pokazano zaledwie kilka prac słowackiej rzeźbiarki *Mária Bartuszová*. *Formy przejściowe* to obszerniejszy przegląd twórczości tytułowej artystki. Na wystawie można było obejrzeć około osiemdziesięciu obiektów powstałych od lat 60. do lat 90. ubiegłego stulecia. Zaprezentowano je niezwykle estetycznie: większość rzeźb została ustawiona na kilku niewysokich postumentach. Kryterium pogrupowania prac stanowiło ich czysto formalne podobieństwo, wobec czego nie wzięto pod uwagę rodzaju materiałów, z których zostały wykonane, ani chronologii ich powstania. W efekcie wystawa ukazuje obraz bardzo koherentnej twórczości, mogącej fascynować konsekwencją poszukiwań Bartuszovej.

„Artystki [...] nie tylko eksperymentowały formalnie, intuicyjnie podejmowały nowe tematy, ale pozostając nieakceptowane przez główny nurt modernizmu, często tworzyły w izolacji lub co najmniej na uboczu”, zauważają w swoim tekście Dziewańska i Garlatyová. Bartuszová dobrze wpisuje się w ów topos niedocenionej

twórczyni, który często faktycznie odpowiadał rzeczywistości, ale też pozostawał bliski dawnemu, romantycznemu wyobrażeniu artysty.

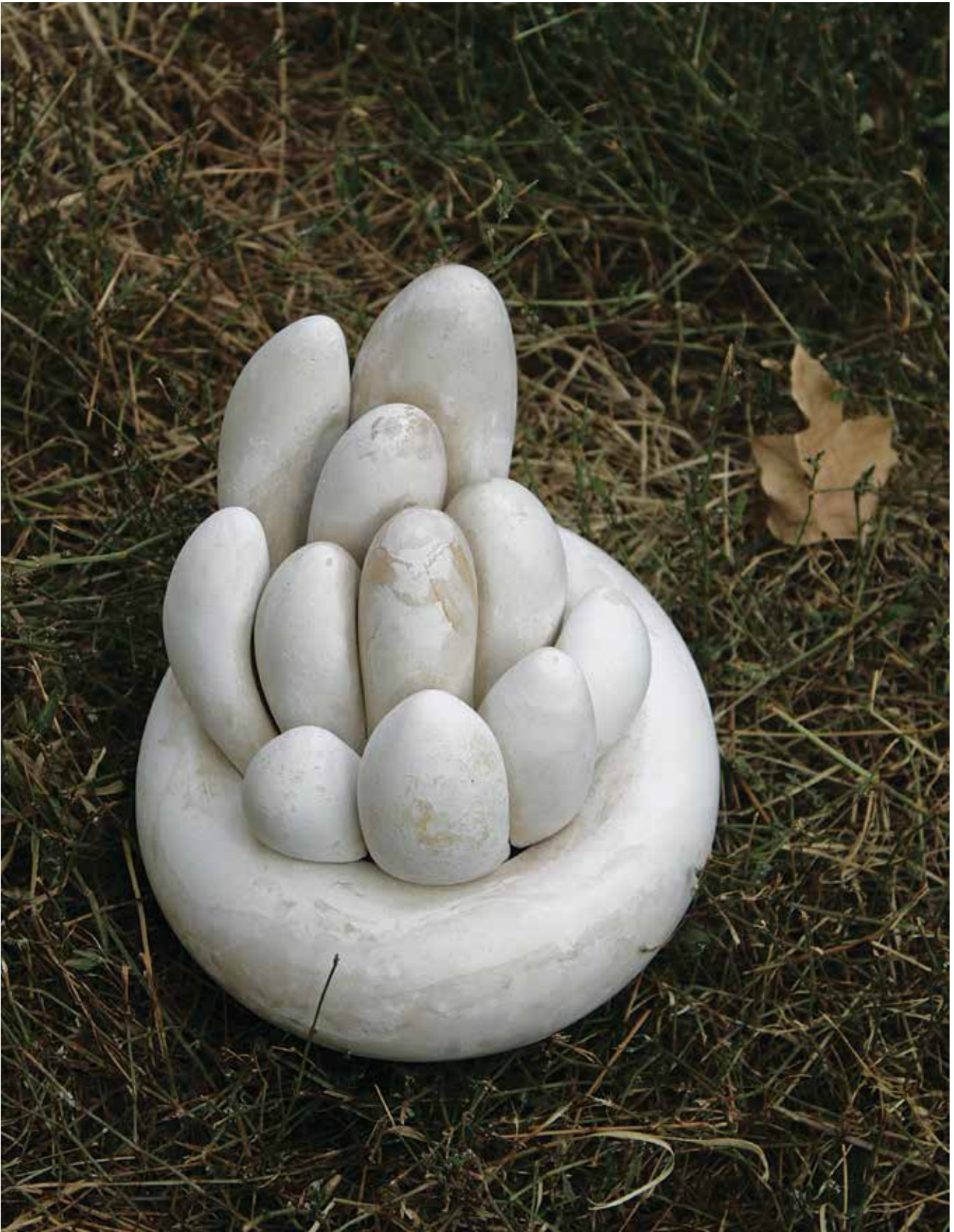
Mária Bartuszová urodziła się w 1936 roku, po ukończeniu studiów w Pradze razem z mężem, również artystą, przeprowadziła się w 1961 roku do Koszyc, tym samym decydując się na pobyt poza artystycznym centrum. Utrzymywała jednak związki z powstałym na fali odwilży Klubem Konkretystów (grupa działała w latach 1967–1971; należeli do niej między innymi Štefan Belohradský, Radoslav Kratina i Zdeněk Sýkora). Bartuszová prawie nie prezentowała swoich rzeźb. W czasach istnienia Czechosłowacji wzięła udział w kilku zaledwie zbiorowych wystawach (w Bratysławie, Brnie, Koszycach) i indywidualnych pokazach. Podobnie sytuacja wyglądała po zmianie ustroju. Zmarła w 1996 roku. Przełom w recepcji jej twórczości stanowił dopiero Documenta 12 w Kassel w 2007 roku, na których zaprezentowano jej prace.

Na warszawskiej wystawie przeważają prace niewielkie, kameralne. Drobne i kruche. Próżno szukać tu jakiegoś monumentalizmu, wielkich realizacji. Wśród pokazanych dzieł znajdują się rzeźby z brązu i aluminium, jak również prace z gałązek, kamieni, sznurka. Dominuje jednak gips. Materiał pozwalający łatwo się formować, przekształcać. Dostępny i tani.

Rzeźby Márii Bartuszovej powstawały w wyniku zgniatania, ściskania, łamania i związywania materiałów. Artystka formowała je w kształty obłe, niemalże organiczne. Czasami – jak w pracy z 1973 roku (*Bez tytułu*) –



Małgorzata Bartuszczyńska, *Bez tytułu*, 1972, gips, fot. S. Bartuszczyński, dzięki uprzejmości rodziny Bartuszczyńskich





można w nich rozpoznać fragmenty ludzkiego ciała: kobiece piersi czy fallusy. Niemniej przeważają w jej sztuce formy niezdefiniowane, przelewające się zwaly materii, pączkujące kuliste bańki, jajowate struktury... Elementarne bioformy. Wydaje się, jakby artystka chciała w swoich pracach odtworzyć logikę naturalnego porządku. Zapewne stąd właśnie wynika sięganie po materiały, które umożliwiają swobodny modelunek, zachowanie płynności materii. Ową bujność form udawało się jej jednak przenieść także do prac w bardziej tradycyjnych materiałach, takich jak brąz. W twórczości Bartuszowej można dopatrywać się śladów fascynacji biologią molekularną i fizyką cząstek elementarnych (córka artystki wspominała, że jej matka czytała między innymi dzieła Fritjofa Capry).

Jej sztuka była zestawiana z pracami Louise Bourgeois i Evy Hesse, dostrzega się także powinowactwo jej dzieł z twórczością czeskiej rzeźbiarki Evy Kmentovej. Bartuszová mają z nimi łączyć nie tylko związki pomiędzy ich pracami, lecz także pewne podobieństwo losów. Niekoniecznie musi to jednak sprowadzać się do wynajdywania „wspólnego kobiecego idiomu”. Zresztą każde z tych zestawień (także z Szapocznikow) obarczone jest poważnym ryzykiem. Mimo to kuszące pozostaje przyglądanie się ich stosunkowi do ciała i seksualności, który czasami jest dosłowny, jawny, a czasami aluzyjny. „Myślę, że kształty same

w sobie mają silny psychologiczny wyraz, poprzez który działają, na przykład: prostokątne, ostre, nieorganiczne kształty – chłód; okrągłe, organiczne kształty – ciepło; okrągłe wruszające kształty mogą przekazać uczucie delikatnego dotyku lub przytulenia, a być może również erotycznych uczuć”, zaznaczała sama Bartuszová. Jej prace noszą ślady fizycznej obecności dłoni. Są niezwykle haptyczne. Niemalże zachęcają do brania w ręce, dotykania, głądzenia, co zresztą czynili uczestnicy warsztatów dla niewidomych i niedowidzących dzieci, które zostały zorganizowane przez artystkę wspólnie z historykiem sztuki Gabrielem Kładkiem w 1976 oraz 1983 roku. Zapis tych zajęć można oglądać na wystawie. Dzisiaj podobne działania stanowią niemalże standardową praktykę w edukacji muzealnej i galerijnej, jednak w tamtych czasach były ewenementem.

Pierwiastek performatywny wpisany jest w wiele prac Bartuszowej. Na wystawie zaprezentowana została cała grupa rzeźb z lat 1967–1975 (w tym między innymi *Figura złożona VII*, 1974; *Rzeźba czteroczęściowa*, 1974; *Rzeźba trzyczęściowa IV (Kielkowanie)*, 1975), które składają się z elementów dających się układać. Nie jest to jednak możliwe na tym pokazie.

To nie jedyny – zapewne nieunikniony – paradoks. W sztukę Bartuszowej wpisana jest nietrwałość i przejściowość. W ostatnim okresie

życia artystka stworzyła nawet serię prac, przy których powstaniu wykorzystano gumowe balony. Po ich nadmuchaniu oblewała je cienką warstwą gipsu, a następnie usuwała. W ten sposób otrzymywała niezwykle delikatne struktury, łamliwe, na poły przezroczyste, niczym skorupki jaj po wykluciu piskląt. Bartuszová często umieszczała swoje prace w ogrodzie. Oblepione gipsem i obwiązane sznurami drzewa stały się rzeźbami. Łączyła abstrakcyjność form z konkretem, czasami poprzez użycie gotowych materiałów, tak jak w przypadku gałęzi w *Topnieniu śniegu* (1985).

Noemi Smolik na łamach „Artforum International Magazine” podkreślała: „Bartuszová nie traktowała swoich prac jako autonomicznych obiektów tworzonych dla muzeów i galerii; raczej miały one istnieć w zgodzie z otoczeniem, być częścią przyrody i otaczającej je przestrzeni”. W rzeźby artystki wpisana jest nietrwałość, zmienność, podatność na niszczenie. Wobec tej twórczości użyto nawet kiedyś określenia „zapis wahania”. Ową tymczasowość akcentuje podtytuł warszawskiej wystawy – formy przejściowe. Jednak sama ekspozycja stanowi próbę zatrzymania procesu zmian, zakonserwowania, uczynienia z dzieł Bartuszowej – co zapewne nieuchronne – muzealnych obiektów, fascynujących, ale ostatecznie unieruchomionych.

Piotr Kosiewski



## **PLENER BWA / TARNÓW 2014**

### **OGÓLNOPOLSKI ZJAZD PRACOWNIKÓW**

### **INSTYTUCJI TWORZĄCYCH DAWNĄ SIĘĆ BWA**

BWA Tarnów

kuratorki: Ewa Łączyńska-Widz, Ewa Tatar

18–20 września 2014

Pod koniec września odbył się w Tarnowie trzydniowy plener. Nietypowy. Na pierwszym ogólnopolskim zjeździe spotkali się pracownicy instytucji tworzących dawną sieć Biur Wystaw Artystycznych. Z przeszło sześćdziesięciu galerii na zaproszenie odpowiedziało ponad trzydzieści, niewiele mniej stawilo się w tarnowskim BWA. W programie zamkniętej imprezy znalazły się prezentacje poszczególnych instytucji, warsztaty (prowadzone przez: Tomasza Bersza i Sylwię

Szymaniak, Towarzystwo Inicjatyw Twórczych „ę”, Czosnek Studio, Muzeum Sztuki Nowoczesnej Park Rzeźby na Bródnie, Krzysztofa Skoczylasa i Aleksandrę Jach) oraz spotkanie z Grzegorzem Sztwiertnią. Program otwarty dla publiczności przewidywał wydarzenia rekreacyjne: spacer, z Honoratą Martin i szlakiem sztuki w przestrzeni publicznej Tarnowa, oraz wycieczkę, naturalnie do Mościc.

Biura Wystaw Artystycznych były jednym z kluczowych projektów poli-

tyki kulturalnej Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Centralne Biuro Wystaw Artystycznych (CBWA) z siedzibą w Zachęcie powołano do istnienia w 1949 roku. Lokalne oddziały BWA otwierano od 1950 roku aż do późnych lat 80. XX wieku – ostatnia tego typu instytucja powstała w 1988 roku. Sieć przestała działać w 1992 roku – część placówek zamieniono w galerie miejskie, część zlikwidowano.

Plener BWA / Tarnów 2014 nawiązuje do tradycji zjazdów pracowników

tych instytucji, które w PRL-u odbywały się regularnie (ostatni taki zjazd zorganizowano po 1989 roku). Celem tegorocznej imprezy było rozpoznanie sytuacji, w jakiej obecnie znajdują się galerie miejskie (finansowej, infrastrukturalnej, politycznej i tak dalej), a następnie próba ustalenia aktualnej i potencjalnej funkcji tych jednostek. Kluczowa okazała się tu odpowiedź na pytanie, czy rozerwaną przed dwudziestu laty strukturę można jeszcze scalić. Odpowiedzi tej próbowano udzielić poprzez serię warsztatów. I tak pracownicy galerii tworzących dawną sieć BWA (co ważne, byli to przede wszystkim dyrektorzy tych placówek) projektowali wspólne logo potencjalnej sieci (Bersz i Szymaniak), zastanawiali się, czym w ogóle jest (i może być) dzisiaj BWA (Towarzystwo Inicjatyw Twórczych „ę”), analizowali miejsce swoich instytucji w kontekście najbliższego otoczenia (Czosnek Studio, MSN Park Rzeźby na Bródnie), pochylali się nad zagadnieniem przestrzeni ekspozycyjnej (Skoczylas i Jach) oraz – zgodnie z tytułem warsztatu – dyskutowali na temat: *Co interesuje artystów współcześnie i w jaki sposób pracują* (Sztwiertnia). Równie istotna – a może najważniejsza – okazała się integracyjna funkcja imprezy. Środowisko BWA, rozbite w trakcie transformacji ustrojowej – raczej dostało rykoszetem, niż uderzono w nie intencjonalnie – miało trzy dni, aby na nowo spróbować się posklejać i wypracować zarys wspólnej polityki. Wiele wskazuje, że cel ów został osiągnięty. Kolejna edycja pleneru odbędzie się prawdopodobnie za rok.

Tak wyglądają szlachetne i godne pochwały założenia imprezy. Rolą krytyka jest jednak zapytać, czy zamierzenia organizatorów są realne. W tym celu wysłuchałem wystąpień wszystkich prelegentów, z paroma przeprowadziłem osobne rozmowy, przespacerowałem się po Tarnowie w poszukiwaniu sztuki i zerknąłem

na kilka warsztatów (skierowanych jednak do pracowników galerii), przyśluchiwałem się też pochwałom i utyskiwaniom uczestników pleneru i wygrzewałem na tarasie pięknej siedziby BWA. Zgodnie ze sloganem reklamowym miasta Tarnów faktycznie okazał się polskim biegunem ciepła, pogoda była jak na zamówienie. Ale co z hasłem reklamowym samego pleneru? Czy możliwa jest reaktywacja sieci BWA?

Przede wszystkim należy zapytać, czy w Tarnowie spotkała się rzeczywista reprezentacja środowiska. Sieć BWA była bowiem niezwykle rozbudowaną strukturą: instytucji istniało więcej niż województw, poza galeriami w największych miastach powstawały filie, a nawet oddziały wiejskie. Owa mnogość postaw, zasobów i modeli prowadzenia galerii, która ujawniła się też podczas obrad, pozwala jednak stwierdzić, że organizatorom udało się obejść największą przeszkodę, mianowicie sprowadzenie pleneru do wymiaru towarzyskiego spotkania przedstawicieli najbardziej widocznych ośrodków (BWA Wrocław, BWA Katowice, BWA Bielsko-Biała...). Oni także przyjechali do Tarnowa – i bardzo dobrze – ale za prawdziwie cenną należy uznać obecność dyrektorów mniej znanych placówek, na przykład tych z: Gorlic, Kalisza, Włocławka, Zamościa, Olkusza, Płocka czy Miechowa. Dodajmy: mniej znanych, ale tylko nam, czyli tym, którzy milcząco zakładają, że to właśnie oni zajmują się „prawdziwą” sztuką współczesną. Plener w BWA Tarnów pokazał, że cele, które największe instytucje próbują osiągnąć poprzez rozmaite warsztaty i projekty edukacyjne, w mniejszych miejscowościach z powodzeniem urzeczywistniane są na co dzień, tyle że na podstawie tradycyjnie zdefiniowanego programu (opartego na twórczości miejscowych artystów i wystawach bezpiecznej klasyki), czasem nawet związanego z funkcjonowaniem lokalnej parafii (Miechów).

To placówki tętniące życiem – na wernisażach pojawia się komplet gości, mają wierną publiczność, oferują bogaty program dla młodzieży i seniorów, proponują szeroki wachlarz wydarzeń towarzyszących (koncerty, konkursy poetyckie, wykłady).

Pomiędzy największymi i najmniejszymi galeriami sytuuje się cały „szeregi środek”, czyli placówki, które trudno uznać za niewielkie, choć z pewnością nie są to też liderzy pokroju Krakowa czy Wrocławia. Galeria Sztuki w Legnicy, Galeria Miejska BWA w Bydgoszczy czy Galeria Sztuki Współczesnej w Przemyślu to ośrodki, które wypracowały mocną pozycję w regionie dzięki oryginalnej ofercie. Legnicka instytucja od lat organizuje Festiwal Srebro, jedną z najważniejszych imprez tego typu w skali globu (prezentacja dyrektora galerii Zbigniewa Kraski była imponująca), bydgoska placówka pokazuje sztukę „obrzeży Europy” (od Grecji przez krańce wschodnie po Islandię), a także krajów spoza naszego kontynentu (na przykład twórczość japońską), z kolei przemyska galeria postawiła na euroregion obejmujący obszar Polski, Słowacji, Rumunii, Węgier i Ukrainy, sztuka artystów z tych krajów prezentowana jest na wydarzeniu Międzynarodowe Triennale Malarstwa Regionu Karpat Srebrny Czworokąt. Wszystkie te ośrodki mają też program „codzienny” (najczęściej oparty na triadzie: twórcy lokalni, klasycy polskiej nowoczesności i szczypta współczesności), organizują również warsztaty i prowadzą projekty edukacyjne, niemniej o ich specyfice przesądzają wymienione wyżej przedsięwzięcia.

Wydaje się, że większa liczba uczestników pleneru nie zachwiałaby zarysowanego tu podziału. W mocy pozostaje natomiast postawione na wstępie pytanie: czy te trzy modele galerii naprawdę coś spaja (poza byłą nazwą)? Co łączy BWA Wrocław i Płocką Galerię Sztuki? Czy mniej znane instytucje naprawdę potrzebują

zmiany? A jeśli tak, to w jakim zakresie? Jak uszanować lokalne, budowane od lat więzi, a jednocześnie spróbować polepszyć funkcjonowanie najmniejszych placówek? Jak uniknąć kulturowego desantu centrum na peryferie – dystynktywnego i nieliczącego się z lokalnymi specyfikami? Podam przykład. Oferta stołecznej Zachęty (dawniej CBWA) skierowana do seniorów to rozbudowany program, dzięki któremu ludzie w tak zwanym trzecim wieku uczą się, jak „czytać” sztukę współczesną (świetne wystąpienie Barbary Dąbrowskiej). Analogiczny program w Miechowie zakłada wspólnego grilla i zwiedzanie zabytkowego drewnianego dworku. W obu przypadkach seniorzy przychodzą na wernisaże (albo przynajmniej wystawy) i współtworzą stałą publiczność placówek. Który z modeli jest lepszy? I czy na pewno należy dokonywać takiej waloryzacji?

To właśnie w tym miejscu – zderzenia perspektywy lokalnej i logiki funkcjonowania największych ośrodków – widzę największe wyzwanie dla inicjatywy wskrzeszenia sieci byłych BWA (ponownego powiązania ich wspólną ideą). Wydaje się, że różnica ta przebiega bardzo głęboko, bo na poziomie projektów kulturowych stojących za poszczególnymi placówkami. Czy w takim przypadku można wypracować płaszczyznę dialogu? Plener w Tarnowie pokazuje, że jest to możliwe, jednak warto pamiętać, że wspólne warsztaty to nie wspólna polityka. Czy ta jest w ogóle możliwa?

Wydaje się, że tak. Wspólny interes wszystkich galerii tworzących dawną sieć BWA ogniskuje się – jak sądzę – w dwóch punktach. Po pierwsze w ostatnim czasie dokonała się decentralizacja polskiego życia artystycznego. Jednak to nie galerie miejskie odgrywają w tym procesie kluczową rolę. Prym wiodą nowe muzea: warszawskie, wrocławskie, łódzkie i krakowskie, a także instytucje

takie jak CSW w Toruniu i Rondo Sztuki w Katowicach. To idealny moment, aby wypracować nową formułę galerii miejskich, gdyż w obecnej sytuacji zwanie jednych z drugimi wydaje się tylko kwestią czasu. Po instytucjonalnej posusze mamy klęskę urodzaju. Widać to na przykładzie Krakowa, gdzie MOCAK już przykrył rozległym cieniem Bunkier Sztuki. Ten ostatni miota się od ściany do ściany, z uporem maniaka deklarując, że najważniejsze jest „wpisanie instytucji w obieg międzynarodowy”. Czy aby na pewno? A może odwrotnie? Na to pytanie musi poszukać odpowiedzi nowa dyrektorka placówki, Magdalena Ziółkowska. W podobnym tonie wypowiadała się Małgorzata Ludwisiak, obejmując fotel dyrektorki stołecznej CSW – ale czy taki program potrzebny jest akurat w Warszawie, gdzie z powodzeniem realizują go już MSN i Zachęta?

Muzea siłą rzeczy będą ciężcy ku ujęciom możliwie szerokim, uniwersalnym w odbiorze, zrozumiałym dla masowej publiczności (widać to już na przykładzie MOCAK-u, choć także MSN coraz wyraźniej przeformułuje swój program w tym właśnie kierunku). I nawet jeżeli jednostki muzealne akcentują lokalną specyfikę (Wrocław), wydaje się, że jest to jedynie początkowa faza rozwoju, która ostatecznie musi się skończyć bądź przybrać formę atrakcyjnych blockbusterów dotyczących miejscowej sceny. Warto pamiętać, że lokalne złoza nie są niewyczerpane. Trzymając się przykładu Wrocławia – co jeszcze można pokazać po Luxusie, Stanisławie Dróżdżu, Wrocławiu lat 70. XX wieku, Jerzym Lewczyńskim...?

W tej sytuacji eks-BWA muszą – jak sądzę – postawić na szeroko pojętą lokalność. To dla miejskich galerii wspaniała szansa, przy czym trzeba podkreślić, że zorientowany tak program nie musi (a nawet wcale nie powinien) oznaczać wystaw artystów z regionu ani też artystów polskich. Program omawianej tu imprezy

dowodzi, że jej organizatorzy zdają sobie z tego sprawę. Czy kapitału ukrytego w lokalności są świadome również inne galerie? Wspomniany już przykład BWA w Bydgoszczy pokazuje, że tak – dyrektor Wacław Kuczma wprost deklarował, że skoro placówka i tak nie wytrzyma konfrontacji z CSW Toruń, buduje autorski program. Podobne podejście prezentowała też bytomska Kronika (niegdyś BWA, potem CSW), jak również – oczywiście – gospodarz imprezy, czyli BWA Tarnów. I mimo że chwalenie organizatora nie wygląda najlepiej, to z pełnym przekonaniem muszę napisać, że Ewa Łączyńska-Widz przedstawiła program, który w zarysowanym tu kontekście zbliża się do ideału. Co najważniejsze, jest on inkluzywny: BWA Tarnów współpracuje z miejscowymi instytucjami, wypracowując przy okazji nowe formuły koegzystowania „nowych” i „starych” struktur. Przykładem może tu być Salon Wiosenny Związku Polskich Artystów Plastyków, który z inicjatywy BWA Tarnów przyjął formułę wystawy problemowej (tradycyjny Salon Jesienny polega po prostu na przewieszaniu obrazów z pracowni do galerii). Chociaż, jakkolwiek to zabrzmie, dla związkowych działaczy stanowi to prawdziwe *novum*, eksperyment udał się znakomicie. Dla wielu galerii miejskich coroczne prezentacje twórczości członków ZPAP-u to przykra danina, którą trzeba spłacić miastu. Tymczasem praktyka tarnowskiego BWA pokazuje, że także i na tym polu możliwa jest współpraca. Również najgłośniejsze wystawy tej instytucji zbudowano wokół lokalnego kontekstu, mam tu na myśli pokazy: *1000 lat nowoczesności* (historia miasta), *Tajsa* (społeczność romska) oraz *Róża jest różą* (punktem wyjścia był fenomen położonego niedaleko Zalipia, „malowanej wsi”, którą etnograficznie opiekuje się Muzeum Okręgowe w Tarnowie).

BWA Tarnów oparło swój program na włączeniu do niego środo-



wisk, które przeważnie (i pochopnie) definiowane są jako „obskuranckie”. Program galerii jest wyważony: obok wystawy Jerzego Nowosielskiego oraz wymienionych wcześniej projektów znajdziemy pokaz prac z Międzynarodowego Biennale Miniatury, a także ekspozycję wybranych dyplomów Zespołu Szkół Plastycznych w Tarnowie. To nie przypadek, że to właśnie w tym mieście odbył się omawiany tu zjazd.

Klucz do sukcesu galerii miejskiej leży – jak się wydaje – w szeroko rozumianej empatii. Współczesne, eksperymentalne projekty muszą łączyć się z ofertą dla bardziej tradycyjnej publiczności, jednak nie na zasadzie przykrego obowiązku, a wypełniania misji. Lokalne historie (mity, tradycje, aspiracje i tak dalej) to naturalne spoiwo tak zdefiniowanej działalności. Sztuka współczesna (ale także dobry dizajn) stanowi z kolei tylko narzędzie, medium – i wcale nie jest najważniejszym elementem tej układanki. Jak pokazuje przykład BWA Tarnów, aby osiągnąć sukces, nie tylko nie trzeba, ale wręcz nie można dzielić programu galerii na „postępowy” (co oznacza zazwyczaj: imitatorski wobec centrum) i „tradycyjny”. BWA powinny pobudzać i integrować wszystkie lokalne grupy. Tu jednak pojawia się problem: czy duże instytucje, które konkurują – nie lubię eufemizmu „uzupełniają się” – z muzeami (BWA w Katowicach, Wrocławiu, Krakowie...) będą gotowe wytłumić swoje „mocarstwowe” ambicje? Cóż, jak każdy polityczny projekt – a plan reaktywacji sieci BWA takim projektem bez wątpienia jest – także i ten wymaga kompromisów i negocjacji. Jednak, powtórzę, to nie importy z centrum, ale lokalność okazuje się najbardziej oryginalna, również w skali krajowej i międzynarodowej.

I drugi punkt styku, na którym mogą oprzeć się być BWA – tradycja. Pamiętajmy, że mówimy o insty-

tucjach wrośniętych w lokalne sceny od dekad. Na dobre i na złe, ale to ostatnie można próbować przecież przepracować. Przybyłe do Tarnowa galerie z grubsza dało się podzielić na dwie grupy: te, które celowo zrezygnowały z „BWA” w nazwie (jako „obciachowej”), i te, które skróty zatrzymały bądź do niego wróciły. Myślę, że rację mają te drugie – jakkolwiek paradoksalnie to brzmi, BWA to marka, znakomity kapitał symboliczny.

Być może plener w BWA Tarnów odbył się ponad dwadzieścia lat za późno. Sukces tej inicjatywy ma dla mnie słodko-gorzki posmak. Z jednej strony pojawiła się nowa energia, z drugiej nie mogłem oprzeć się wrażeniu, że zjazd pracowników byłej sieci BWA to doskonały przykład zaniechań transformacji. Infrastruktura (dziesiątki często znakomitych gmachów), kontakty, osadzenie w lokalnych środowiskach, tradycja – cały ten bezcenny kapitał zaprzepaszczone. Warsztaty, w trakcie których starano się wypracować logo nowej, współczesnej już sieci BWA, należało przeprowadzić w 1992 roku. Jednak kultura była wtedy niepotrzebnym organem, wyrostkiem robaczkowym nowego człowieka, który narodził się 4 czerwca 1989 roku. Czasem ów narząd zostawiano (jako ani potrzebny, ani zbędny), ale częściej po prostu był wycinany. Na wszelki wypadek. Reformy lat 90. XX wieku radykalnie przekształciły polski krajobraz kulturowy. Skończyło się centralne zarządzanie (i sterowanie) kulturą, a zaczęło lokalne. Po przemianach ustrojowych pieniędzy było mniej – to powszechna opinia uczestników pleneru. Jedni poradzili sobie w tej sytuacji lepiej (mecenat, sponsorzy, środki unijne), inni gorzej, a jeszcze inni po prostu przestali funkcjonować.

Czy projekt, w którym sieć BWA zyskuje status specjalnych instytucji kultury (nienarodowych i niemiejskich) i podlega finansowaniu z budżetu

państwa, przy czym poszczególne jednostki zachowują niezależność programową, był w ogóle do pomyslenia? Czy stworzenie spójnego, a jednocześnie różnorodnego organizmu ze spójną identyfikacją wizualną, systemem zniżek na bilety kolejowe dla tych, którzy podróżują pomiędzy poszczególnymi galeriami, z kartami stałych „klientów”, atrakcyjnymi gadżetami i tym podobne, było możliwe? Czy ktoś o tym marzył, czy ktoś to projektował? Wszystko wskazuje na to, że nie. Czy ktoś projektuje to dzisiaj?

Warto dodać, już na koniec, że plenerowi doskwierało jeszcze jedno: brak elementarnych badań. Punktem odniesienia dla uczestników i organizatorów były zaledwie zarysy tematu, a nie wyraźne kontury – te dopiero wyłaniały się z wypowiedzi poszczególnych prelegentów, mimo to nadal nie sposób mówić o całościowym obrazie. Próbą wypełnienia tej luki ma stać się poplenerowy raport oraz opracowanie najważniejszych wątków imprezy. W momencie ukazania się tego numeru „Szumu” powinno być już dostępne specjalne wydanie „Notesu.na.6.tygodni”, poświęcone właśnie Plenerowi BWA / Tarnów 2014. To pierwsze podsumowanie tej pionierskiej inicjatywy, a także wstęp do badań nad fenomenem tych instytucji. Pozostaje wierzyć, że wkrótce doczekamy się metodycznego opracowania tego tematu.

Zarysowałem tu jedynie część problemów, przed jakimi stoją galerie należące niegdyś do struktury BWA. Łatwo zauważyć, że fenomen BWA skupia w sobie bolączki całej sceny artystycznej: niedofinansowanie, uzależnienie od lokalnych władz, kłopoty lokalowe, brak badań. Jednocześnie jednak niesie nadzieję, że istnieje szansa na nowe otwarcie. Tematów do drugiego zjazdu nie powinno zabraknąć.

Jakub Banasiak



## **ROBERT KUŚMIROWSKI, TRÄUMGUTSTRASSE**

Salon Akademii, Warszawa  
 kuratorka: Katarzyna Urbańska  
 10 września–11 października 2014

Powierzchnie stanowią kształty naszego świata. Interakcja, w jaką wchodzi ze światłem, pozwala dostrzec to, co nienamagalne i abstrakcyjne, nakierowując nasze doświadczenie zmysłowe na indywidualne rozumienie formy leżącej u podstaw określonych działań. Jeśli chodzi o nasze postrzeganie rzeczywistości, to właśnie wzrok i wyobraźnia stały się najważniejszymi oknami na niejednorodny świat wokół nas. Wizje, które „przenikamy”, określone w przestrzeni i czasie, rozpięte między powtórzeniem a osobliwością, porządkiem a chaosem, stanowią element niezbędny do tworzenia epistemologicznych narzędzi pozwalających

pojąć otaczającą nas rzeczywistość. Schemat ten nie funkcjonuje na poziomie wyizolowanego przedmiotu ani procesu, który można zredukować do jednego czy dwóch wektorów lub nawet do określonej liczby części składowych. W tym kontekście jest to złożoność wyższego rzędu. W jej ramach obraz nabywa rozmytego charakteru, niejednorodnej i otwartej formy i może być traktowany jako istotne pojęcie źródłowe albo niezbędny punkt odniesienia. Idąc tym tropem, dochodzimy do wniosku, że współcześnie obraz funkcjonuje jako płynny fenomen, który wymaga eksperymentowania, improwizacji, wizji, transu. Budowana

w ten sposób relacja charakteryzuje się silną ekspresyjnością i stosunkowo czystym i niezakłóconym momentem kreacji. Prowadzi to do zmiennej i dynamicznej sytuacji, w której związki z konkretnym kontekstem powodują tworzenie prototypów na podstawie powstałego kiedyś oryginału. Wszystko to ukazuje, że określone wątki, na przykład historyczne czy polityczne, mają w rękach artystów charakter elipsy generującej zarówno powroty do przeszłości, jak i nowe początki.

W tego rodzaju dyskusji często pojawia się nazwisko Roberta Kuśmirowskiego, którego instalacje, znajdując się na przecięciu inności

i reprezentacji, pojęcia historii i jej dekonstrukcji, rzucają wyzwanie dominującym praktykom związanym z przestrzenią i obiektami. Istotnym wątkiem, obecnym na uboczu głównego nurtu rozmów o dorobku artystycznym Kuśmirowskiego, jest również refleksja nad światem lub konkretnymi wycinkami jego historii, która opiera się na kategoriach czyśto wizualnych. Jego przestrzenne poszukiwania przemieszczają granice kulturowej dopuszczalności, usuwając pewne rzeczy z pola widzenia w toku manipulacji ich niemyim tworzywem i istnieniem. Robert Kuśmirowski funkcjonuje w tak zbudowanej relacji ze światem w roli zafascynowanego architekturem i fizycznością wynalazcy i archeologa, który obdarzony jest intencjonalną naiwnością i wysokim poziomem świadomości w kontekście pracy z interesującymi go wątkami.

Kiedy myślę o pracach Kuśmirowskiego, przychodzi mi do głowy wizualne doświadczenie nieobecności. Określenie to w jakiś sposób może funkcjonować jako wstępna, ogólnikowa definicja jego twórczości. Zanurzanie się w historii i odkrywanie w przeszłości interesujących i pięknych rzeczy jest jednym z zabiegów charakterystycznych dla działań omawianego artysty. Typową cechą jego prac stanowi odwoływanie się do dwóch równoległych obrazów. Jeden z nich zasadza się na powtórzeniu, trwałym powracaniu do tego samego, czyli krytycznym modelu historii, drugi zaś związany jest bezpośrednio z naszą świadomością i odnosi się do mechanizmów funkcjonowania pamięci. U Kuśmirowskiego obraz nie ma na stałe danego miejsca – podlega ciągłej deterytorializacji i może być zarówno materialny, jak i psychiczny lub językowy. W tym kontekście można mówić o artyście, który praktykuje zbieractwo notatek, badanie określonych przedmiotów, pozostałości, śladów rzeczy trwałych – śladów

konkretnych historii. Instalacje Kuśmirowskiego lub – mówiąc inaczej – architektoniczne ingerencje w zastaną przestrzeń galerii mają charakter wysoce zorganizowany i precyzyjny, dzięki czemu odnosząc do danych obrazów lub materialnych fragmentów wybranych historii, nabierają, oprócz niekwestionowanej wartości wizualnej, wyraźnej wartości teoretycznej. W konsekwencji nie są jedynie ilustracjami lub zwykłymi przedmiotami (obektami), ale w dużej mierze stanowią uzupełnienie intelektualnych analiz, pewnego sposobu rozumowania lub interpretacji. W projekcie *Tężnia* olbrzymia konstrukcja zbudowana przez artystę w zamierzeniu ma funkcjonować jako biblioteka pamięci, gdzie nakładają się na siebie różne warstwy czasu. Dzięki wkomponowaniu w nią rozmaitych przedmiotów artysta tworzy nie tylko monumentalną instalację, lecz także połączenie pomiędzy architekturą i sztuką, które wskazuje na proces scalania wielu części w jeden organizm. Zainteresowanie architekturą, działaniem w przestrzeni, bycie dosłownym w operowaniu fizycznością obiektów i czerpaniu z historii to elementy widoczne równie silnie we wcześniejszych realizacjach artysty, co na niedawnej wystawie *Träumgutstrasse* w Salonie Akademii.

Na pokazie tym Kuśmirowski precyzyjnie zrekonstruował wnętrze zniszczonego wielkowiejskiego salonu oraz fasadę pałacu Czapskich z lat 40. XX wieku, kiedy to też w wyniku działań wojennych obiekt ten został zrujnowany. Kontekst samego budynku idealnie pasuje do sposobu działania artysty i pola jego zainteresowań, gdyż fakt odbudowy pałacu w latach 50. XX wieku nadaje mu wartość zrekonstruowanej przeszłości, fantomowej sytuacji, w której pierwowzór arystokratycznego salonu powraca zarówno w szkicach i planach archiwalnych, jak i w aranżacji dokonanej przez Kuśmirowskiego. To, co rysuje się przed

wchodzącym w przestrzeń widzom, to napięcie pomiędzy historią a fikcją, jak również przeszłością a teraźniejszością, stawiające artystę w roli cierpliwego konstruktora i archeologa-badacza. Tytuł wystawy, *Träumgutstrasse*, powstały ze zbitki słów „*traum*” [sni] i „*gut*” [dobrze], sugeruje możliwość projekcji własnych podświadomych treści na materię przeszłości oraz zachęca do podglądania historii i zderzania się nie tylko z prezentowaną fizycznością określonych obiektów, lecz także z towarzyszącym im ładunkiem emocjonalnym. Te obecne na wystawie Kuśmirowskiego dwa równoległe światy komponują się w symetryczny układ totalnego obrazu, który zapewnia solidną dawkę wiedzy wizualnej, wynikającej z mariażu zamilowania do historii (wiedzy historycznej) z intuicją artysty. Dzieje budynku przy ulicy Traugutta to przede wszystkim historia jego spalania, zniszczenia, zrujnowania, co w kontekście wizualnego przedstawienia instalacji architektonicznej w Salonie Akademii jest mocną osią wystawy. Nie widzimy przecież precyzyjnego odwzorowania fragmentów istniejącego niegdyś pałacu Czapskich, a operację na sytuacji popadania w ruinę, relacji pamięci i „ruinności”. „Ruina jest takim interesującym zaczepem do pytania o historię – architektury, ludzi”, powiedział kiedyś w wywiadzie Kuśmirowski. Sytuacja zniszczenia, dekompozycji jest stanem nieokreślonym, pozbawionym naszej żywej obecności – stanem, w którym rodzą się pytania o to, co z ocalałych resztek można w swojej wyobraźni odbudować, myśląc o przeszłości, a co zbudować, mając na uwadze przyszłość. Tak jak zrujnowanej architektury w przestrzeni miasta, tak i interwencji Kuśmirowskiego można bezpośrednio doświadczyć poprzez dotyk i kontakt oparty na relacji patrzący – ślad materialny. W wyniku wykorzystania materiałów archiwalnych, co ma na celu odwzorowanie fragmentu

pewnej historii, inscenizacja architektoniczna artysty wydaje się prawdziwsza, bardziej realistyczna. Ma swój ciężar, fizyczną formę, kolor. Jak czytamy w tekście kuratorskim: „ta zmysłowa forma sprawia, że nieczytelna przeszłość zdaje się rozszczelniać, a historia miejsca ponownie ożywa, nabiera przestrzennego charakteru”.

Wystawa *Träumgutstrasse* jest również, jak określa to sam Kuśmirowski, pracą z psychoarchitekturą budynku, która wytwarza chęć zanurzenia się w jej specyfice, formie, historii. Pragnienie bezpośredniego zbadania takiej relacji i obcowania z głębią danej przestrzeni to elementy w ogóle charakteryzujące sposób pracy artysty, nie tylko przy tej wystawie. Wypadkową takiego podejścia jest niesamowita dbałość i troska o obiekty – budowanie oparte na przedmiotach – która wymaga precyzji i wnikliwości. W tej odsłonie

Kuśmirowski jawi się jako cierpliwy i dokładny badacz określonych zjawisk i historii. Tworzone przez niego obiekty nie mają charakteru teoretycznego – nie umieszcza ich w abstrakcyjnej przestrzeni na przecięciu formy i treści. Choć budowane są za każdym razem na osi relacji z konkretnym kontekstem, funkcjonują również niesamowicie sprawnie jako obiekty autonomiczne, pozwalające się swobodnie czytać. Jest to sytuacja, w której za każdym razem Kuśmirowski spleta rzeczywistość z kreacją, poprzez co sytuuje widza w samym środku pola wzajemnie oddziałujących na siebie sił. Praca z przedmiotami, ich gromadzenie, wyszukiwanie i używanie sprowadza się do odtworzenia albo, częściej, zaprojektowania warunków, w jakich pierwotnie funkcjonowały. Termin „zaprojektowanie” kieruje uwagę widza na sytuację obcowania z materią, która w założeniu ma swoją określo-

ną historię, jednak działania artysty nigdy nie inicjują jej odtworzenia w skali 1:1, tylko zasadzają się na wytworzeniu nowego, oryginalnego schematu, jedynie w podstawowym stopniu pokrywającego się z pierwotnym wzorem. Taki zabieg zbliżony jest do opowiadania historii o trwaniu i przemijaniu z zastosowaniem za każdym razem podobnych metod, ale zupełnie innych narzędzi.

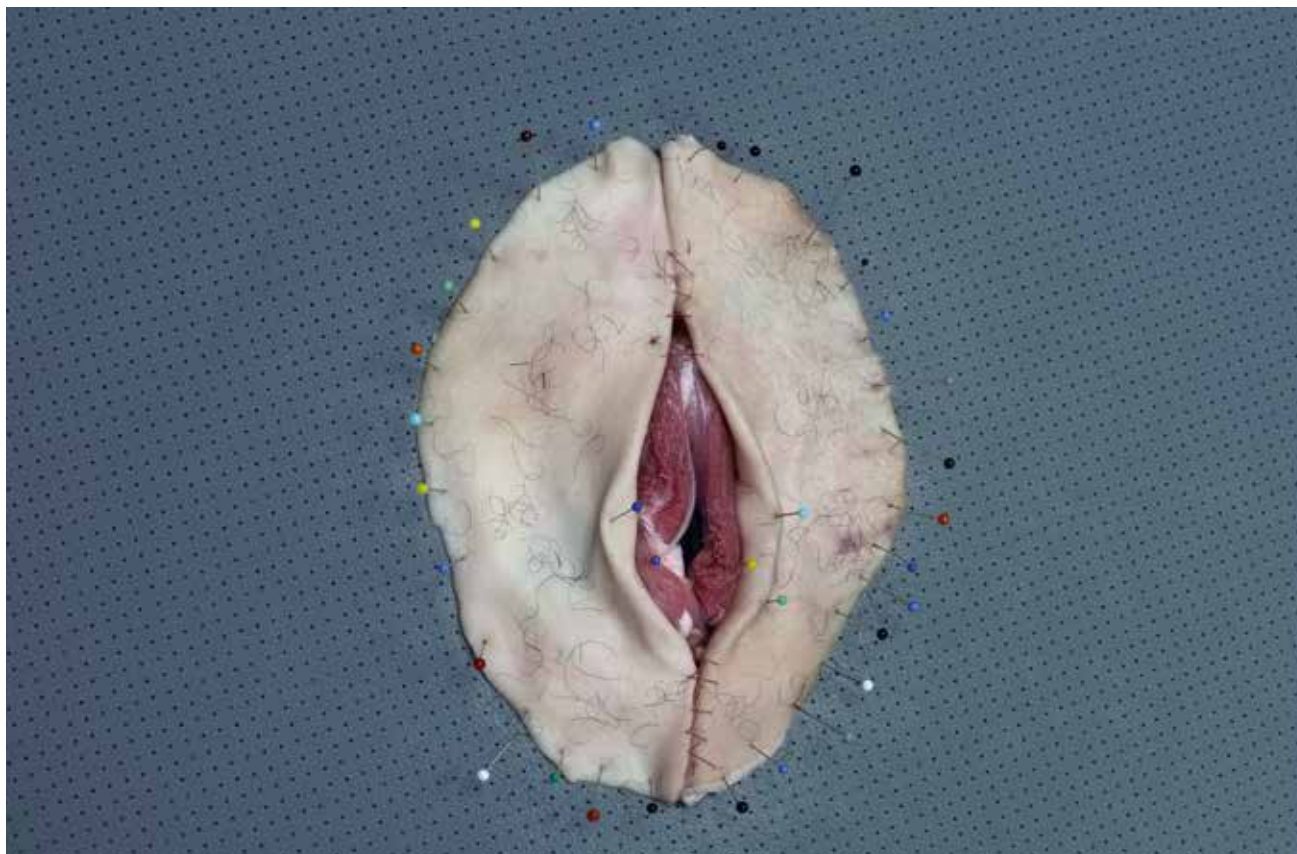
Wszystko to sytuuje Kuśmirowskiego w roli wizjonera – naukowca zafascynowanego materialnością, traktującego sztukę współczesną jako inspirujące laboratorium, w którym określone wątki poddaje się eksperymentom i skrupulatnemu badaniu, gdzie nie ma czasu na pośpiech i pracę z abstrakcyjnymi zmiennymi. W tym kontekście każde jego działanie zaczyna się od przedmiotu (materialności) i kończy na przedmiocie.

Piotr Drewko

Robert Kuśmirowski, *Träumgutstrasse*, Salon Akademii, fot. Jakub Wodłowski





Aneta Grzeszykowska, *Selfie #13*, fotografia, 2014, dzięki uprzejmości galerii Raster

## **ANETA GRZESZYKOWSKA, SELFIE**

Raster, Warszawa

26 września–15 listopada 2014

Pierwszą pracą Anety Grzeszykowskiej, jaką widziałam, był projekt fotograficzny przedstawiający wnętrze mieszkania w niemal naturalnej skali, wykonany wraz z jej partnerem życiowym i artystycznym Janem Smagą. Uderzało w nim połączenie skupienia, absolutnej precyzji, myślenia konstrukcyjnego i intymności, cielesności, seksualności (artystka na jednej z fotografii jest naga, leży w wannie), wrzucenie widza z butami w sam środek prywatnego życia pary. Oglądaliśmy coś, czego nie powinniśmy oglądać. Jednocześnie praca była piękna, przeestetyzowana, niemal abstrakcyjna w geometrii rzutu czyjejs intymnej przestrzeni na ścianie galerii.

Wpisywała się w portret – nawiązuje tu nie bez przyczyny do słynnego komiksu Wilhelma Sasnala – życia młodych ludzi w Polsce w latach 1990–2000. Splatała elementy zasadniczo niemożliwe do połączenia, sytuując się na styku socjologii i intymności, abstrakcji i hiperrealizmu, seksu i geometrii.

Kiedy z czasem para artystów zaczęła tworzyć prace osobno, stało się oczywiste, co w przywołanym projekcie, kluczowym dla obojga, było bliższe estetyce Anety, a co Jana. Fotografie Smagi stanowią często analizowanie struktury, konstrukcji, i to nierzadko konstrukcji niemożliwych, abstrakcyjnych, badanie granic istnienia, to

eksperymenty w przestrzeni nieeuklidesowej. Grzeszykowska po artystycznym rozstaniu (przez rok było to także rozstanie w sferze prywatnej) zwróciła się natomiast w stronę filmu oraz trójwymiarowych rzeźb i instalacji. Jej prace „ożyły”, zostały wprowadzone w ruch. Od początku jej twórczości indywidualnej towarzyszył też jakiś ciemny, gotycki element, ale nie w prostym sensie epatowania czernią, głębią, zaprzeczeniem „rozumu”, wylaniającego się z hiperprecyzyjnych projektów Jana. Doskonale zobrazował to film *Czerń* (2007), w którym przy brzmieniu dramatycznej muzyki dosłownie zanurzamy się wraz z nagą artystką w nieprzebraną,

niebezpieczną czarną głębię. Czerń stanowi tutaj kolor melancholii i depresji, pożera, wchłania delikatne nagie ciało Grzeszykowskiej. Artystka, przybierając pozy abstrakcyjnych figur na czarnym tle, ofiarowuje dziełu każdą cząsteczkę swojej fizyczności. Po owym dramatycznym występie z prac Grzeszykowskiej zniknęła ona sama – zastąpiły ją perwersyjne czarne rzeźby ludzi-zwierząt (*Dziewczyna ze zwierzętami*, 2007), bez twarzy, bez charakteryzacji, przerażające w swojej realności. Już wówczas można było dostrzec, jak świetnie artystka rozumie niepokojącą obecność i znaczenia ciała w sztuce. A co warto zaznaczyć, pozostaje ono dziś nadal, po wszelkich możliwych rewolucjach estetycznych, chyba jedynym elementem naszego świata, z którym sobie nie poradziłyśmy, którego nie przepracowaliśmy i który wciąż wzbudza w nas lęk. Ciało to nasze wrzucenie w świat, nasza biologiczność, seksualność i obumieranie. Posiada ono nieograniczoną symboliczną i psychologiczną moc, którą artystka w wirtuozerski sposób wykorzystuje w swoich pracach.

Nie inaczej jest w najnowszym cyklu *Selfie*. Także i w ten projekt Grzeszykowska, co logiczne, wplotła samą siebie. Znikając, rozpadając się, ginąc w czerni, zamieniając się w ornament, artystka ukazała życie ciała po jego symbolicznej śmierci. Co odstania ten wyborny trup? Grzeszykowska zaprezentowała samą siebie jako frankensteina, upiorną lalkę-manekina z własnymi rysami, ale pozbawionego oczu, domniemanych wrót duszy. Tam już nie ma duszy – są szczątki. Na wystawie w Rastrze samej lalki nie zobaczymy – pozostały jedynie

fotografie jej rozkładu. Tytuł pokazu jest zwodniczy: Grzeszykowska gra ze współczesnym znaczeniem popularnych w Internecie „samojebek” poprzez stworzenie ich upiornych wersji. *Selfies* mają nas przecież pokazać od najlepszej strony, jako pięknych i godnych pożądania, tymczasem *selfies* Grzeszykowskiej ukazują coś całkowicie przeciwnego.

Na zaprezentowanych zdjęciach sztuczny trup-manekin zaczyna się rozpadać. Ale dlatego, że jest sztuczny, z jego wnętrza nie wyskakują bebecchy, tylko druty łączące w całość lalkę z plastikowej masy. Szok ukazania materii pod powierzchnią lalki nie może być jednak większy – nawet prawdziwa krew i mięso byłyby lepsze. Te druty ilustrują bowiem coś o wiele bardziej niepokojącego – odstaniają szokującą prawdę o sposobie postrzegania kobiet w naszym społeczeństwie, w którym mają one odgrywać role pięknych, niestarczających się, układnych robotów. Niczym w *Żonach ze Stepford* zmanipulowane kobiety mogą albo przeistoczyć się w roboty, albo zostać zamordowane. W tym kontekście należy też pamiętać o powstałym w latach 80. XX wieku *Manifestie cyborgów* Donny Haraway, w którym społeczeństwo patriarchalnego kapitalizmu zostało porównane do panów i zrobotyzowanych niewolników, oraz o dystopii Margaret Atwood, *Opowieść podręcznej* (1985). Wszystkie te wątki są obecne u Grzeszykowskiej, która śmiało dokonuje sekcji symbolicznych zwłok.

Jest też w tej pracy kobiecy maochizm i mizoginistyczne fantazje o mordowaniu kobiet. Samookaleczenie dokonane w ciemnościach

własnego pokoju, w tajemnicy przed wszystkimi. Pokawałkowana lalka przywodzi na myśl ofiary zbrodni namiętności, tak zwanych *Lustmord* z weimarskich Niemiec, z lubością i brutalnym realizmem przedstawianych przez artystów Nowej Rzeczowości. Lalka Grzeszykowskiej to też nowoczesne przedstawienie motywu *vanitas* – przypomnienie o śmierci w pięknym plastikowym świecie. Za naturalną inspirację pracy Anety Grzeszykowskiej należy uznać sztukę Louise Bourgeois i Aliny Szapocznikow. Obie te artystki doprowadziły bowiem rolę przedmiotu-rzeźby do skrajności i odmieniły ją dzięki temu na zawsze. Z Bourgeois projekt Grzeszykowskiej łączy szycie – rozrzucone szpilki, pudełka ze szpilkami, wszystkie te teatralno-krawieckie rekwizyty, ale też, jeśli przypomnimy sobie wielkie pająki-matki Bourgeois, freudowska trauma zduszenia, zamordowania przez rodziców. Od Szapocznikow artystka czerpie z kolei myślenie ciałem w rzeźbie, dramatyczne skażenie i piękno jego choroby i brzydoty. Końcowej refleksji nad cyklem *Selfie* towarzyszy strach, ból brzucha, ból głowy. Niczym ofiary lalczek *voodoo* czujemy i boimy się fizycznego cierpienia i rozpacz, które spotykają te bellmerowskie, przerażające kikuty (których siostrami są lalczki Chucky i cronenbergowski horror ciała). Tutaj wagina ma kolor żywego mięsa, a brzuch, usta, piersi coraz mniej przypominają o ciele, którym kiedyś były, a coraz bardziej bije z nich podstawowy, niezwywalny horror.

Agata Pyzik



Kuba Borkowicz, *Endurance*, Rysopis. Wystawa artystów urodzonych w Polsce około 1989 roku, Centrum Sztuki WRO, fot. Bartosz Swierszczek

## **RYSOPIS. WYSTAWA ARTYSTÓW URODZONYCH W POLSCE OKOŁO 1989 ROKU**

Centrum Sztuki WRO, Dom Handlowy Renoma, Wrocław  
 kurator: Piotr Krajewski  
 20 października–30 listopada 2014

To był ważny rok dla Polski – powstanie nowej rzeczywistości. Jeden krok przed „tęczowymi” latami 90. XX wieku, kiedy to zmęczone szarością oczy spoglądały w kierunku wspianej, mcdonaldsowej przyszłości. Piotr Krajewski postanowił odmłodzić dyskurs prowadzony przez Centrum Sztuki WRO, tworząc rysopis pokolenia, które nie zna rzeczywistości przed 1989 rokiem, ponieważ urodziło się za późno. Nie przeżyliśmy mroków stanu wojennego ani walki o wolność kraju. Wojny wytaczamy przede wszystkim codzienności. Żyjemy trochę jak w reklamach coca-coli.

Ulokowana na dwóch piętrach Domu Handlowego Renoma oraz w Centrum Sztuki WRO wystawa wydaje się tworzyć sporą przestrzeń dla prezentacji młodego potencjału (pokazano prace osiemnastu artystów). Tymczasem po obejrzeniu wszystkich sal ekspozycyjnych właściwie dalej nic nie wiadomo. Każda praca wybrzmiewa swoim indywidualnym przekazem w otaczającej ją kakofonii znaczeń. Łączy się to z wielością problemów podjętych na wystawie, nie używałbym jednak w tym kontekście pojęcia salonu artystycznego, choć po *Co widać? Polska sztuka dzisiaj*

narzuca się ono bardzo mocno. Odrzuceni machają zwiędłymi łapkami: halo, a my?

Pokazowi brakuje odpowiedniego blichtru, aby pretendować do miana salonu. Nie jest to żaden zarzut. W zamian otrzymaliśmy lekko hipsteryzującą, raczej brudną w odbiorze pulpę. Na pierwszy plan wysuwa się tutaj Irena Kalicka z fotografiami freaków czy też tricksterów z cyklu *Co się stało, to się nie odstanie*. W postinternetowym świecie artystkę można nazwać babcią wysmakowanego Instagrama. Cyrkowe przebrania i motywy zwierzęce dotykają

najwrażliwszych strun polskiego serca, wygrywając balladę o strachu przed nieznanym.

Wątek instagramowy powraca w *Nawarstwieniu* Kamili Wolszczak. Pod pretekstem „efemeryczności istnienia” zbudowała ona instalację, która poprzez filtr z taśmy klejącej wykonuje zdjęcia widzów pracy, a następnie wyświetla je na ścianie. Również Julia Taszycka zmierzyła się z tematem mediów najnowszych. W swojej pracy artystka cierpi po zerwaniu z chłopakiem gejem, a dramat ten oznajmia światu za pomocą Facebooka, gdzie zamiast zrozumienia otrzymuje dawkę porządnego hejta. Zastanawiający w obydwu projektach jest rozdźwięk pomiędzy wybranym medium a poruszoną problematyką. Jakbyśmy żyli od zarania dziejów w tym samym świecie, tylko ozdobionym innymi błyskotkami. Wpisuje się w to także Filip Ignatowicz z projektem *Autoportrety* – odwzorowaniami swojej twarzy zapakowanymi jako towar gotowy na sprzedaż. Mogłbym jeszcze wymienić kilka prac bardzo mocno sięgających do sprawdzonych wzorców i tematów, ale na razie powiedziano o tym chyba wszystko.

Czyżby szara codzienność i stukot przycisków pilota telewizyjnego odbiły się tak bardzo na psychice młodych adeptów sztuki, że stracili oni poczucie teraźniejszości? Problem ten najlepiej uchwycił Marek Deka w bałkowskiej pracy *Nic dodać*. Składa się na nią dziewięć różnych prostopadłościanów, które razem tworzą w miarę spójną konstrukcję. Wszystkie klocki poruszają się we własnym tempie na linii góra–dół, wydając przy tym niesamowite, industrialne dźwięki. Spawany metal działa hipnotyzująco. Każdy klocek wydaje się żyć własnym życiem, chociaż wszystkie są do siebie tak podobne.

Patyk w społeczny mikrokosmos wkłada Anna Jochymek, wypełniając po brzegi mieszkanie w bloku słomą (na wystawie pokazywany jest zapis wideo działań artystki). Każdą belkę przynosi sama. Kto po niej posprząta bałagan, który zostawiła na korytarzu? Zaraz obok swoją pracę prezentuje Maria Stożek. Słoma zastąpiona tu została makietą gór. Nad drewnianą miniaturą, w romantycznym geście, wschodzi słońce rażące prawdziwymi watami. Casparowi Davidowi Friedrichowi teżka spływa po policzku. Słoma i góra jawią się jako symbole wartości odrzuconych – wiejskiego życia oraz prawdziwej natury. Nostalgia w galeryjnym white cubie.

Można się jeszcze pokusić o zestawienie dwóch prac. *Displacement* Macieja Rudzina wytwarza napięcie pomiędzy zeskanowanymi w technice trójwymiarowej ciałami kobiety i mężczyzny. Polega ono na wzajemnej zamianie struktur ich skóry. Wirtualne portrety wibrują nowym życiem, trzymając się za ręce poza wzrokiem odbiorcy. W tym samym czasie możemy obserwować tytaniczną pracę Adriana Kolarczyka. Artysta przez dwanaście godzin objął trójnik blachą, co doprowadziło do zupełnego zniekształcenia obiektu. Po nałożeniu nowych „tekstur” trójnik przestał istnieć. Czy to samo stało się z ciałami kobiety i mężczyzny w pracy Rudzina?

Odpowiedzią może tu być wideo Marii Tobiły. Przez dłuższy czas obserwujemy w nim istotę pozaziemską płci żeńskiej, wykreowaną na wzór filmów amerykańskich. Obca spaceruje powoli po polu zboża. Naszym oczom jawi się fatamorgana konkretnej wyobraźni. Gładkie ciało, podłużna twarz i ogromne ciemne narządy wzroku. Te ostatnie wydają się tragedią sztuk wizualnych, ponieważ umysł z odpowiednią wiedzą, parafrazując klasyka, podpowiada: „*There IS* trójnik”, on nigdy nie przestał istnieć. Tytuł pracy Tobiły brzmi wymownie – *Take Me To Your Dealer*. Tak jakby zmiana percepcji nie była wysiłkiem wykonywanym przez mózg, tylko prostym aktem połknięcia piguły.

Nie chcemy patrzeć na rzeczywistość naszymi oczami. Wolimy sięgnąć po magicznego smoka, odurzyć się muzyką, ewentualnie spojrzeć w kierunku wielkich nazwisk z przeszłości. Przecież one wskażą nam drogę, prawda? Tyle mówimy o przeżywaniu teraźniejszości, chwytaniu chwili, że już zapomnieliśmy, jak to zrobić samodzielnie. Powszechny dostęp do informacji otworzył przed nami niesamowite możliwości.

Nie jesteśmy pokoleniem rock'n'rolla. Hippisi już tylko uśmiechają się na kartach historii. Nikogo nie szokuje chodzenie w beatnikowym białym podkoszulku. Korzystamy z wolności, którą dała nam przeszłość. Wybitnie pokazuje to *Rysopis. Wystawa artystów urodzonych w Polsce około 1989 roku*. Jedynym elementem spajającym wszystkie prace jest strach. Strach przed reklamą coca-coli.

Marcin Ludwin

RECENZJE



Zbigniew Warpechowski, *To*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, fot. Marek Krzyżanek

## **ZBIGNIEW WARPECHOWSKI, TO**

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa  
 kuratorzy: Joanna Kordjak-Piotrowska, Dominik Kuryłek  
 20 września–11 listopada 2014

*To* jest pierwszą tak obszerną prezentacją sztuki Zbigniewa Warpechowskiego, jednego z najważniejszych twórców polskiej neoawangardy. Na wystawie zgromadzono jego prace z okresu od lat 60. ubiegłego stulecia do czasów współczesnych. Powstała w ten sposób intrygująca ekspozycja, fascynująca, ale też ryzykowna, która ukazuje Warpechowskiego jako artystę podejmującego problemy obecnie raczej pomijane, stawiającego niezbyt popularne pytania.

Na wystawę w Zachęcie można spojrzeć jako na akt rehabilitacji polskiej neoawangardy po latach jej marginalizowania. Oczywiście trudno mówić o odkryciu Warpechowskiego. Bez jego nazwiska nie sposób było bowiem opowiedzieć o sztuce polskiej ostatniego półwiecza. Jednak podobnie jak wielu artystów zaczynających tworzyć pod koniec lat 60. XX wieku został on wrzucony do szuflady z etykietką „Przeszłość”. Dla większości ważnych twórców, którzy

debiutowali w latach 90. minionego stulecia i na początku kolejnej dekady, a także towarzyszących im krytyków i wspierających ich instytucji istotne były inne punkty odniesienia.

Dopiero po pewnym czasie dostrzeżono, że współczesności nie sposób w pełni zrozumieć ani opisać bez nawiązania do doświadczenia Warpechowskiego i innych przedstawicieli jego pokolenia oraz artystów od niego młodszych, debiutujących w latach 70. XX wieku. Od kilku

lat można zatem obserwować proces przywracania tego dorobku, jego opracowywania i udostępniania. Wydawane są kolejne książki, z których szczególnie miejsce zajmuje opublikowana w 2009 roku *Sztuka polska lat 70. Awangarda* Łukasza Rondudy, ukazująca – używając określenia Piotra Uklańskiego, autora koncepcji wydawniczej książki – niezwykłą siłę obrazów tworzonych przez Pawła Freislera, Zbigniewa Warpechowskiego, Krzysztofa Zarębskiego czy Natalię LL. Organizowane są też wystawy odkrywające zapomniane dawno postaci (równoległe z ekspozycją w Zachęcie trwał pokaz *Awangarda nie biła braw. Romuald Kutera / Galeria Sztuki Najnowszej* w Muzeum Współczesnym Wrocław).

Wystawa w Zachęcie wykracza daleko poza ramy lat 70. ubiegłego wieku, chociaż to ten okres stanowi jej podstawowy punkt odniesienia. To przypomina związki Zbigniewa Warpechowskiego ze środowiskiem krakowskim, w tym z Tadeuszem Kantorem (artysta wziął udział między innymi w happeningu *Kantora Hommage à Maria Jarema* w 1968 roku), a także jego wczesne malarskie prace, w których można się dopatrzeć odesłań do znacznie starszych tradycji. Jednocześnie w Zachęcie pokazano dzieła najnowsze, ostro polemizujące ze współczesnością. Obecność tych ostatnich, podobnie jak juwenaliów, to coś więcej niż tylko przejaw badawczej skrupulatności. To bowiem właśnie te konteksty sprawiają, że wizerunek Warpechowskiego staje się mniej oczywisty, wyłamuje się z ram, w które zwyczajowo jest wtłaczany. „Jakieś generalne określenie tego, co robię, [...] nie ma sensu – stwierdza artysta w przeprowadzonej przy okazji wystawy rozmowie z Dominikiem Kuryłkiem, po czym dodaje: – To – to jest to, co mam. Proszę bardzo, to zrobiłem”.

Warpechowski jest przede wszystkim performerem. To oczywistość – i wystawa wcale tego nie podważa.

Przypomina nawet wczesne działania artysty, takie jak na przykład *Kwadrans poetycki z towarzyszeniem fortepianu i adapteru* z 1967 roku, który – jak oczekiwano – miał być jedynie wieczorem poezji. Od tworzenia wierszy Warpechowski zresztą zaczynał. Potem zaś swoje działania określał mianem „realności poetyckich”, jakby chciał podkreślić – paradoksalnie – znaczenie słowa.

Grą między obrazem i słowem było pokazane w 1971 roku w krakowskiej Galerii Krzysztofora *Talerzowanie*, pracę tę powtórzono w Zachęcie. Na stu jednakowej wielkości kwadratowych polach narysowanych na podłodze ułożone zostały białe talerze opatrzone tekstem i dodatkowymi rekwizytami. I tak na przykład talerzowi rozbitemu na szczątki towarzyszył napis „Były talerz”, a sygnowanemu – „Z podpisem Autora”. W tym samym roku w warszawskiej Galerii Foksal miała miejsce akcja *Rysunek w kącie*, podczas której artysta siedział w narożniku pomieszczenia i obrysowywał otaczającą go przestrzeń, przesuwając w ten sposób punkt ciężkości z dzieła na proces jego powstawania. Warpechowskiego interesował sam moment aktu twórczego, to, co poprzedza ukonstytuowanie się dzieła.

Radykalizm jego namyśtu nad sztuką łączy się – co dobrze wydobywa wystawa – z elementem egzystencjalnym, z własnym doświadczeniem. Osoba artysty – jak pisała przed laty Alicja Kępińska w swojej publikacji *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978* – „warunkuje pojawienie się sztuki”. Dalej dodawała też: „fakt artystyczny [...] zdefiniowany zostaje jako byt określony przez podmiot inicjujący jego istnienie”. Z kolei Łukasz Ronduda mówi nawet o „konceptualizmie egzystencjalnym”.

Nie tyle chodzi tu o stałą obecność artysty w jego pracach, ile przede wszystkim o typ stawianych przez niego pytań. O powracanie do

własnej przeszłości, tak jak w wspomnianej w Zachęcie mniej znanej akcji artysty *Dzwoń (Mojej matce)*, przywołującej dramatyczne wydarzenia na Ukrainie w 1942 roku. O stałe obecny motyw cierpienia i okrucieństwa, by wspomnieć choćby powtarzany performans *Dialog z rybą* – rozmowę Warpechowskiego z wyciągniętą z wody rybą, bezradną, coraz słabszą, duszącą się na oczach widzów. O dialog z tradycją, odwołania do dawnych, głęboko osadzonych w przeszłości wyobrażeń, co uwidacznia się na przykład w hamletowskim geście rozmowy z czaszką (*Dialog ze śmiercią*, 1976). Wreszcie o nieoczywistą krytykę współczesności, konsumpcjonizmu i banalizacji, taką jak w *Champion of Golgotha* z 1978 roku (performans powtarzano do 1994 roku), ironicznej wersji drogi krzyżowej, przepisanej na współczesne wyobrażenia. W akcji tej artysta występował niczym jakiś mistrz ringu w efekciarskim szlafroku, koronę cierniową zastępował skórzany bokserki kask, a ręce myto... dezodorantem Brutal. Krzyż zaś był składany, poręczny, wykonany z aluminium.

Z czasem prace Warpechowskiego coraz częściej stają się komentarzem do współczesności. W *Porozumieniu* (1991) artysta pokazywał trzy możliwości wyboru: bicowanie się, trzymanie na plecach ciężkiego kamienia lub podpisanie porozumienia. W *Marszu* odwoływał się do stanu wojennego. W *Obywatelstwie dla czystego odczucia* Kazimierza Malewicza z 1985 roku Natalia LL bicowała leżącego Warpechowskiego tak długo, aż na jego skórze pojawił się czerwony kwadrat.

Pokazany jest też na wystawie inny Warpechowski. Prace kontemplacyjne, poetyckie reprezentują edynburska akcja *Nic* z 1972 roku, podczas której artysta zapisywał na kartkach tytułowe słowo „nothing”, czy o dwa lata późniejsze *Wyzwolenie czystej użyteczności*, w czasie tego performansu



Zbigniew Warpechowski, 70, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, fot. Marek Krzyżanek

Warpechowski rozbijał młotkiem gliniane naczynie, nawiązując tym samym do słów Laoziego: „Gliniane ścianki tworzą naczynie, lecz jego użyteczność – w pustym wnętrzu”.

Między zaprezentowanymi twarzami artysty nie ma sprzeczności. Co więcej, ostatecznie wystawa zarysowuje bardzo koherentny obraz tego twórcy. Ostatnią salę poświęcono konserwatywnemu zwrotowi Warpechowskiego, jego krytyce konsumpcjonizmu, postmodernizmu i liberalizmu obyczajowego. Jest tu na przykład zapis akcji *Róg pamięci* z 1997 roku, podczas której artysta powtórzył gest Mojżesza i rozbił o podłogę kamienne tablice. Jedną ze ścian wypełniają nowe obrazy – Warpechowski wraca na nich do starych, biblijnych wątków, są to: *Wygnanie z raj, Kain i Abel, Samson i Dalila, Judyta z głową Holofernesa*. Prace te z premedytacją zostały namalowane tradycyjnie, tak jakby były dalekim echem obrazów Wlastimila Hofmana. Znajduje się też w tej sali etiuda filmowa *Champion off* Małgorzaty Potockiej, która stanowi zapis działań Zbigniewa Warpechowskiego. Zestawienie tych prac może być zaskakujące, ale nie dla samego artysty. Określa on bowiem sam siebie mianem „konserwatysty awangardowego”.

„Szkoda, że na wystawie nie zachowano równowagi między sferą ziemską i transcendentną”, stwierdził Karol Sienkiewicz w tekście opubli-

kowanym na łamach „Dwutygodnika”. Tyle że dla Warpechowskiego nie ma rozdziału pomiędzy tymi sferami. „Sztuka jest dążeniem do Boga”, mówi artysta w rozmowie z Kurytkiem. Przywołuje też znaną uwagę Karla Jaspersa głoszącą, że filozofia bez Boga jest pusta. Zdaje się pytać: czyż podobnie sytuacja nie wygląda w przypadku sztuki? Nieprzypadkowo mottem tekstu towarzyszącego wystawie stały się takie słowa artysty: „ważne jest nieustające dążenie do tego, co jest większe i doskonalsze ode mnie”.

Warpechowski w ostatnich latach wciąż wraca do rozmyślań o statusie współczesnej sztuki. To temu zagadnieniu artysta poświęcił swoje kolejne książki, łącznie z najnowszą, zatytułowaną właśnie *Konserwatyzm awangardowy* (Kraków 2014). Jego rozważania, jeżeli pozostanie się jedynie w obszarze mainstreamowej debaty o sztuce, mogą zdawać się czymś osobliwym, a nawet dziwnym.

Podobne kwestie podnoszone są i przez inne osoby, choć najczęściej owe rozmyślenia ograniczają się do nawoływań o powrót w sztuce do mitycznej przeszłości. Stawiając bowiem pytanie o współczesny kształt polskiego konserwatyizmu, trzeba wyjść poza debaty o sztuce czy szerzej kulturze (te w przeważającej mierze są dość jałowe). W tym kontekście warto przywołać chociażby książkę Marka Cichockiego z 1999 roku, zatytułowaną *Ciągłość i zmiana*.

Czy *konserwatyzm może nie być rewolucyjny?*, w której autor zastanawia się, czy konserwatyzm może stanowić propozycję konstruktywną, czy może mieć charakter afirmatywny. Innymi słowy: czy może być – jak pisał Jerzy Szacki – „czymś więcej aniżeli tylko protestem, określonym w strukturze przez to, co podlega oprostowaniu”?

Warpechowski jest interesujący, ponieważ stara się sformułować taką właśnie propozycję. Jak podkreśla w swojej najnowszej książce, konserwatyzm „jest wiedzą [...] nie tylko o tym, co się wydarzyło w wiekach poprzednich, ale [także o tym] czym to było dla swojego czasu”, jak również jest „rozwążną, nieuprzedzoną żadną ideologią krytyką wszelkich trendów i pędów, poszukującą tego, co trwałe i niezawodne w myśleniu o sztuce”.

Można się spierać o to, czy konserwatyzm także nie jest ideologią, jednak istotniejsza pozostaje tu inna kwestia: w jaki sposób przepisać te założenia na sztukę, tak by była aktualna, by była – jak się tego domaga Warpechowski – twórczą odpowiedzią na „jałowe postępowanie” i „gonitwę za nowymi trendami”? Dzisiaj przecież nadal bardziej żywa i bliższa problemom współczesności pozostaje jego akcja *Champion of Golgotha* niż obrazy zgromadzone w ostatniej sali wystawy.

Piotr Kosiewski





Zuzanna Janin, VOLVO240 (Transformed into 4 Drones), 2014, dzięki uprzejmości galerii lokal\_30

## **ZUZANNA JANIN, SIEDMIU OJCÓW**

lokal\_30, Warszawa  
 kuratorka: Agnieszka Rayzacher  
 26 września–15 listopada 2014

Podczas tegorocznego Warsaw Gallery Weekend opinia zwiedzających okazała się zgodna: jedną z najciekawszych prac imprezy był pokazywany w lokalu\_30 „dron” Zuzanny Janin. Stworzona z fragmentów pociętej karoserii samochodowej rzeźba to właściwie nie jeden, lecz cztery zestawione ze sobą obiekty, które przywodzą na myśl przeskalowane modele samolotów dla dzieci. *VOLVO240 (Transformed into 4 Drons)* udowadnia, że Janin to nie tylko osobowość sceny artystycznej, lecz także ciekawa rzeźbiarka. Wyrazista instalacja

jedynie na pierwszy rzut oka kojarzy się ze śmiercionośnymi maszynami służącymi do prowadzenia współczesnych wojen. Umieszczony obok na ścianie fotograficzny autoportret artystki przemieszcza bowiem ramy interpretacyjne dzieła – blaszana forma przypominająca dron zbudowana została z volvo, którym wraz z bliskimi przez lata jeździła artystka. W tym nieoczywistym zestawieniu paramilitarne obiekty symbolizować mogą również członków rodziny Janin, uchwyconych na moment przed rozejściem się w dowolnych kierunkach. Tego typu

biograficzną interpretację sugerują też kolejne prace rzeźbiarskie, filmy wideo, fotografie i rysunki, które składają się na gęstą wystawę pod tytułem *Siedmiu ojców*.

Gości wchodzących do galerii zaskakuje umieszczona w głębi przedpokoju *Tancerka* (2014). Do okorowanego osinowego pnia artystka przymocowała delikatną żywiczną figurkę baletnicy (jako nastolatka Janin tańczyła balet). Motyw tańca powraca w pomieszczeniu, gdzie prezentowane są prace *Taniec jako urządzenie mapujące*, *Dom jako urządzenie*

optyczne oraz *Korzenie*. Przedstawiają one dom artystki oraz jego bezpośrednie sąsiedztwo – ogród został systematycznie skatalogowany poprzez fotografie kolejnych drzew i krzewów (*Korzenie*), a wewnątrz domu rozpisane na dwie poetyckie etiudy filmowe (*Taniec... i Dom...*). Nie będąc pewnym interpretacji tańecznego ruchu pływającej po pokojach Janin i połączenia zdjęć z wideo, przytoczę słowa kuratorskiego komentarza, który podkreśla, że artystka „zabiera nas w taniec po swojej przestrzeni, w badanie jej krokami stawianymi w takt muzyki. »Kultura« domu w płynny sposób przechodzi w »naturę« ogrodu”. Być może po prostu do mojej wrażliwości lepiej trafiła wystarczająco liryczna rzeźbiarska forma *Tancerki*, wobec której dyptyk *Dom-mapa-czas-przestrzeń* wydaje się jedynie postmedialnym apendyksem.

*Clue* wystawy jest zajmująca osobne pomieszczenie instalacja *Siedmiu ojców* (2014). Janin rozwija tu skrzydła nie tylko jako rzeźbiarka, lecz także jako storytellerka. Znajdujące się na masywnych pniach (w porównaniu z *Tancerką*) epoksydowe figurki ojców są niewielkie i półprzezroczyste. Rozmieszczone nierównomiernie pnie nie utrudniają ruchu po wnętrzu galerii i dają się oglądać ze wszystkich stron (*Tancerka* widoczna jest tylko z żabiej perspektywy, tańczy wysoko, niemal pod sufitem). Połączenie żywicy z drewnem przywodzi na myśl działania artystów z lat 90. XX wieku, tak jakby Janin chciała podkreślić temporalny wymiar pracy, nastawionej na rekonstrukcję i reinterpretację własnych relacji z przeszłości.

Ustawiając figurki na gołych pniach, artystka kwestionuje tradycję marmurowych i brązowych biustów sławiących wybitnych mężów.

Janin to opowiadaczka historii, która stroni od płaskiej, narracyjnej biografistyki. Translacja relacji z mężczyznami na język rzeźby daje intrygujący formalnie efekt. Jednak Janin nie byłaby sobą, gdyby nie zaburzyła tej minimalistycznej instalacji powieszonymi nieopodal pracami na papierze. *Siedmiu ojców* – w rzeczywistości ośmiu, gdyż jeden dokooptowany został tuż przed wernisażem – to nie tylko obiekty, lecz także korespondencja i rysunki. Nieczytelne, zamazane listy sugerują wątek literacki, a może nawet konfesyjno-terapeutyczny. Zuzanna Janin wpisuje się tu w tradycję epistolograficzną, która sięga korespondujących z ojcami Stanisława Ignacego Witkiewicza i Franza Kafki, z tą jednak różnicą, że jej listy pozostają nieczytelne, upublicznione w galerii i niewysłane. Dużo ciekawsze, choć i tak wtórne względem świetnych rzeźb, są wykonane długopisem rysunkowe szkice do epoksydowych portretów ojców. Nie jestem pewien, czy Janin – jak głosi tekst kuratorski – faktycznie „rozbija stereotyp ojca reprezentującego autorytet, siłę, nieomyślność oraz tradycyjne postrzeganie relacji pomiędzy córką a ojcem, utrwalonej w paternalistycznych schematach hierarchii i posłuszeństwa”. Natomiast z całą pewnością artystce tej udało się stworzyć instalację rzeźbiarską mocną i wyrazistą, opowiadającą w niebanalny sposób o intymnych relacjach między nią a ważnymi dla jej rozwoju, nie tylko artystycznego, mężczyznami. W tych jasnych i wizualnie przemyśla-

nych komunikatach Janin jawi się jako artystka świadomie dialogująca z reprezentowaną przez ojców tradycją.

Zuzanna Janin jest szczodra i na wymienionych pracach nie kończy swojego pierwszego solowego pokaz w lokalu\_30. W galerii prezentowane są jeszcze jej filmy będące zapisem wyprawy w głąb Rosji, którą artystka odbyła w poszukiwaniu rodzinnych korzeni, oraz wykonanej w lecie tego roku akcji z Kamenem Stoyanovem, bułgarskim artystą, także związanym z lokalem\_30. O ile wideo z podróży na Syberię rozwijają narrację rodzinną artystki, o tyle *Meeting Halfway. Warszawa–Sofia (47°33' N and 22°19' E)* wprowadza całkiem nowy wątek. W skrócie, Stoyanov z Janin umówili się w połowie drogi między Sofią a Warszawą na spotkanie. Dwa filmy są kinem drogi – zapisem podróży samochodami przez równinę Europy Środkowej, trzeci ukazuje scenę montowania w szczerym polu stolika, przy którym potem artyści prowadzą rozmowę, popijając w upalny sierpniowy wieczór wodę mineralną. Stoyanov mówi po bułgarsku, Janin po polsku, rozmowa więc nie klei się. Jest w tym element idiosynkratycznego środkowo-europejskiego pomieszczenia sensów, ale można też z owej sceny w polu wyłowić przesłanie bardziej uniwersalistyczne. Artystka mówi przecież poprzez sztukę o sobie, od siebie, do siebie. Treść wypowiedzi okazuje się nieistotna, przemawia przede wszystkim forma.

Adam Mazur



Prawdziwe Wojsko nie pertraktowało z buntownikami,  
tysiące Bajkowiczów, bezsilnych wobec zagrożenia, musiało  
opuścić swe domy i udać się na tułaczkę.



## **PERFORMANCE NOW**

### **(W RAMACH KRAKOWSKICH REMINISCENCJI TEATRALNYCH)**

Bunkier Sztuki, Kraków  
 kuratorka: RoseLee Goldberg  
 4–12 października 2014

W latach 70. XX wieku Gil Scott-Heron śpiewał *Revolution Will Not Be Televised*. Słowa te znane były już dekadę wcześniej w środowisku czarnych nacjonalistów z kręgu Black Power. Piosenka Scotta-Herona kończy się następująco: „*The revolution will not be televised. The revolution will be no re-run brothers; the revolution will be live*”. W tytule tegorocznych Krakowskich Reminiscencji

Teatralnych, *Revolution Will Be Performed!*, znajduje się parafraza tego słynnego hasła. Kuratorka festiwalu, Joanna Warsza, poszukiwała potencjału rewolucyjnego w mikrodziałaniach, w tańcu krytycznym oraz w performansie polityki, czyli w twórczości takich artystów zaangażowanych jak: Chto delat?, grupa TanzLaboratorium z Kijowa, Artur Żmijewski czy reżyser teatralny Milo Rau.

W ramach festiwalu otwarta została w Bunkrze Sztuki wystawa *Performance Now*, którą kuratorowała założycielka i dyrektorka nowojorskiej Performy – RoseLee Goldberg.

Składający się z materiału filmowego pokaz był przeglądem interesujących strategii artystycznych łączących teatr oraz sztuki wizualne po 2000 roku. Wiele realizacji prezentowanych w ramach wystawy firmowały biennale



Performa, w tym na przykład działania Mariny Abramović w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku czy słynny musical Laurie Simmons z udziałem Meryl Streep i bruchomówców oraz z wykorzystaniem surrealnych obiektów.

Nad krakowskim kształtem wystawy czuwała Joanna Warsza, autorką aranżacji była zaś Aleksandra Wasilkowska. Projekt przestrzeni zakładał kreatywny recykling elementów zastanych w galerii, takich jak kontener na śmieci czy niewielki pokój, gdzie zaprezentowano filmy Jespera Justa. Wasilkowska wykorzystała również fragmenty scenografii, rekwizyty teatralne i kurtyny. Niektóre gesty aranżerskie artystki można uznać za ryzykowne, w tym na przykład zasłonięcie pracy Yael Bartany *Mary Koszmary* (2007) dmuchaną rzeźbą. Na wystawę wchodziło się przez teatralnie urządzone biuro festiwalowe, gdzie na wieszakach wisiały kostiumy historyczne.

Teatralną aurę ekspozycji potęgował film przedstawiający trzyminutowy fragment *Wesela Figara* Wolfganga Amadeusza Mozarta, odgrywany w ciągu dwunastu godzin przez grupę śpiewaków operowych. Performans *Bliss* zorganizowany został z inicjatywy islandzkiego artysty Ragnara Kjartanssona w ramach Performa 11.

Trzeba przyznać, że RoseLee Goldberg pokazała na wystawie wiele ikonicznych dla historii współczesnego performansu prac, między innymi Jérôme'a Bella, duetu Allora & Calzadilla czy Williama Kentridge'a.

W różnych punktach galerii można było znaleźć niewielkie monitory, na których prezentowano dokumentację

słynnej serii reperformansów Mariny Abramović *Seven Easy Pieces* z 2005 roku. Przez siedem nocy artystka odtwarzała gesty Bruce'a Naumana, Vita Acconciego, Valie Export, Giny Pane oraz Josepha Beuysa. (Koncepcja reperformansu pojawiła się w sztukach wizualnych stosunkowo niedawno, wraz z dyskusją dotyczącą reenactmentu, kolekcjonowania i dokumentowania performansu). W programie krakowskiej imprezy pokazano też reperformansy amerykańskiego artysty Guy de Cointeta, jak również spektakl Tina Sehgała w wykonaniu Borisa Charmatza oraz Franka Willensa, będący rodzajem wystawy na scenie, montażem fragmentów ikonicznych choreografii z XX wieku. W ramach programu poświęconemu tańcowi krytycznemu warto przywołać jeszcze poruszające spektakle Very Mantero. W kontekście tańca krytycznego *Performance Now* prezentuje niezwykle ważny film wybitnego choreografa Jérôme'a Bella, który opowiada historię odchodzącej na emeryturę tancerki z Opery Paryskiej.

Współczesny performans zaprezentowany został na wystawie za pośrednictwem medium filmu, choć nie zawsze miał on formę dokumentacji. Artyści tacy jak Marvin Gaye Chetwynd, Ryan Trecartin czy Kalup Linzy łączą w swojej sztuce elementy spontanicznego działania z estetyką telewizji, klipu w stylu MTV czy opery mydlanej. Pracują z rodziną i przyjaciółmi. Samodzielnie tworzą rekwizyty, kostiumy, scenografie i scenariusze, wszystko w modnej konwencji sztuki postinternetowej. Na szczególną uwagę zasługuje tu pokazana na wystawie praca izraelskiego artysty

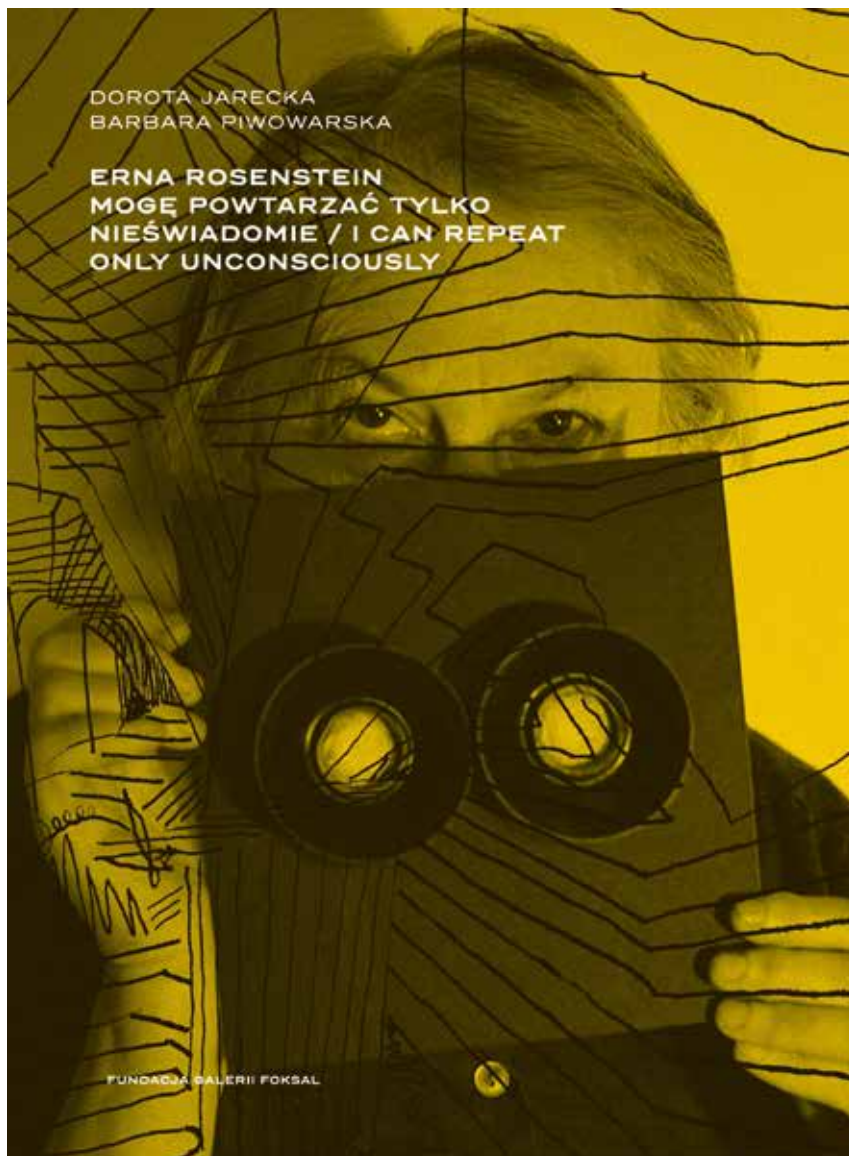
Guya Ben-Nera, który wraz z rodziną zamieszkał w pokazowych pokojach w Ikei. Wartka akcja filmu, wypełniona zabawnymi dialogami, inspirowanymi operą mydlaną, przerywana jest przez ciekawskich klientów, zaglądających w oko kamery.

Wątek krytyczny i politycznie zaangażowany ujawnił się w realizacjach Liz Magic Laser (*I Feel Your Pain*, 2011) oraz Santiago Sierry (*The Trap*, 2007). Jego film to efekt teatralnego eksperymentu przeprowadzonego w stolicy Meksyku, którego bohaterami są politycy, urzędnicy oraz peruwiańscy imigranci. Zaplanowana przez artystę sytuacja sprawiła, że oficjele nieoczekiwanie znaleźli się na scenie, stając się ofiarami przeszywających spojrzeń imigrantów.

W niedzielę na zakończenie festiwalu odbyła się *Msza* – spektakl Artura Żmijewskiego oraz Igora Stokfiszewskiego. Performans polegał na dosłownym odtworzeniu mszy katolickiej w teatrze. Częścią przedstawienia było groteskowe kazanie, zbieranie na tacę oraz możliwość przyjęcia komunii świętej od Jana Peszka (w roli księdza). Niestety krytyczne przesłanie trafiło do tych, którzy nie potrzebują nawrócenia.

Wystawa *Performance Now*, powstała przy udziale Independent Curators International w Nowym Jorku, jest obowiązkowa dla każdego, kto interesuje się współczesnym performansem i teatrem. Na koniec pozostaje zadać pytanie bez odpowiedzi: czy mikrorewolucje mają szanse powodzenia?

Joanna Zielińska



**DOROTA JARECKA, BARBARA PIWOWARSKA,**  
**ERNA ROSENSTEIN. „MOGĘ POWTARZAĆ TYLKO**  
**NIEŚWIADOMIE” / „I CAN REPEAT ONLY UNCONSCIOUSLY”**

tłum. Ewa Kanigowska-Gedroyć, Aleksandra Sobczak, Piotr Krasnowolski,  
 Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2014, s. 366.

W postaci i dziele Erny Rosenstein urzeczywistnia się na naszych oczach wielokrotnie powtarzany w historii sztuki schemat stopniowej eliminacji twórcy z pamięci zbiorowej, jego

późniejszego niebytu, a następnie przypomnienia i sławy.

Erna Rosenstein to artystka związana z Grupą Krakowską w latach 60. i 70. XX wieku, a także promi-

entna postać życia artystycznego. Przyjaźnie z Mironem Białoszewskim, Henrykiem Stażewskim, Tadeuszem Kantorem, pozycja towarzyska żony głośnego krytyka Artura Sandauera,

oryginalny styl życia – wszystko to czyniło z niej osobę powszechnie znaną. Jednak do czasu retrospektywnej wystawy zorganizowanej w 1967 roku w Zachęcie bardziej kojarzono jej twórczość poetycką niż dzieła plastyczne, mimo że pierwszy tomik poezji wydała dopiero w 1972 roku.

Trudno uchwycić moment, kiedy rozpoczął się proces odchodzenia w cień Erny Rosenstein. Bez wątpienia zapoczątkował to 1968 rok i uruchomione wówczas mechanizmy dekompozycji. Niemniej ważniejsze chyba okazało się swego rodzaju świadome wycofanie się samej artystki i jej skupienie się na własnej koncepcji sztuki prywatnej, osobnej, intymnej, dla której trudno znaleźć konteksty, wpisać ją w tradycje artystyczne i narracje historii sztuki. To „zanikanie” było jednak dość specyficzne – przeplatane oficjalnymi wyróżnieniami. W 1976 roku Rosenstein otrzymała prestiżową Nagrodę Krytyki im. Cypriana Kamila Norwida, dwadzieścia lat później, w 1996 roku, uhonorowaną ją zaś najważniejszym środowiskowym wyróżnieniem – Nagrodą im. Jana Cybisa. W tym czasie odbyła się też w warszawskim Domu Artysty Plastyka duża wystawa jej prac. Ale była to już epoka rastrowców i stworzonego przez Łukasza Górczycę i Michała Kaczyńskiego *Słownicznka artystycznego „Rastra”*, w którym znalazła się między innymi nowa definicja owej związkowej instytucji z ulicy Mazowieckiej. Kto jej nie pamięta, niech sprawdzi (<http://raster.art.pl/archiwa/sownik/slowniczek.htm>). Zdecydowanie nie był to więc moment, kiedy twórczość starej, osobnej artystki, pokazywana dodatkowo w upadającej związkowej instytucji, mogłaby się przebić do szerszego kręgu odbiorców. Zresztą, trzeba to podkreślić, istota tej sztuki z założenia pozostaje sprzeczna z jakimkolwiek „szerokim kręgiem”.

Proces nowego rozpoznania twórczości Erny Rosenstein, którego jesteśmy od jakiegoś czasu świadkami,

następuje dzięki prywatnej, wnikliwej i skrupulatnej pracy dwóch badaczek – Doroty Jareckiej i Barbary Piwowskiej, przy czym dokonuje się on na nowych zasadach aksjologicznych, w nowej perspektywie poznawczej i interpretacyjnej. Efektem ich działań jest między innymi wydana właśnie przez Fundację Galerii Foksal książka *Erna Rosenstein. „Mogę powtarzać tylko nieświadomie” / „I can repeat only unconsciously”*. Trzeba przyznać, że jest to publikacja intrygująca, momentami wręcz fascynująca, dyskusyjna, a więc potrzebna i dobra. Z wielu powodów. Przede wszystkim to pierwsze tak gruntowne i sprobematyzowane opracowanie twórczości Rosenstein, choć jednocześnie jest to też propozycja innej formuły monografii i znakomita lekcja „czytania” obrazów.

Książka w sposób oczywisty odsyła, o czym autorki zresztą wspominają we wstępie, do przygotowanych wcześniej przez nie trzech wystaw Rosenstein. Chodzi tu o pokaz z 2011 roku w Fundacji Galerii Foksal i w Instytucie Awangardy, wystawę z 2013 roku w Art Stations w Poznaniu oraz ekspozycję zaprezentowaną w 2014 roku w warszawskiej Królikarni. Pierwsza wystawa, zbudowana z dwóch części (w dwóch przestrzeniach), była intrygującym pokazem dwóch obszarów wizualności, w których istniała sztuka Rosenstein. Mam tu na myśli przede wszystkim niezwykle notacje rysunkowe i równie fascynujący obszar kreacji przedmiotowych. Druga ekspozycja, na której pojawiła się szafa z mieszkania artystki oraz obrazy i rysunki w odтворzonej, „telewizyjnej” maszynie wystawienniczej konstrukcji Tadeusza Kantora, podnosiła problem kontekstów prac Erny Rosenstein oraz ich komponentów surrealistycznych. Trzeci pokaz, choć zbudowany w innej przestrzeni, w gruncie rzeczy poruszał te same zagadnienia, co ekspozycja poznańska. Omawianą publikację trzeba zatem uznać za opracowanie oparte na solidnej pracy kuratorskiej

oraz za swego rodzaju podsumowanie wieloletniego, bo sięgającego lat 90. minionego wieku, zainteresowania autorkami sztuką Rosenstein.

Wszystkie dociekania, interpretacje oraz weryfikacje faktów zostały dokonane w książce w odniesieniu do dzieł artystki, z należnym im respektom, wnikliwością i pogłębioną analizą. To w polskich publikacjach o historii sztuki przykład postawy rzadko spotykanej. Jak bardzo jest ona wyjątkowa, można się przekonać, porównując książkę Doroty Jareckiej i Barbary Piwowskiej z ustępami poświęconymi Ernie Rosenstein w monumentalnym i skądinąd zasługującym na uwagę i wyróżnienie dziele Marii Zientary *Krakowscy artyści i ich sztuka w latach 1939–1945* (Kraków 2013). Pierwsze w naszej literaturze studium poświęcone życiu artystycznemu w czasie okupacji, źródłowe i bardzo obszerne (ponad siedemset stron formatu A4), odnośnie do interpretacji dzieł powtarza siłą rzeczy dotychczasowe ustalenia. Wspominam o tym między innymi dlatego, że na okładce owej publikacji umieszczono obraz Rosenstein *Pomniki*, którego nowatorskie odczytanie znajduje się w pracy Jareckiej i Piwowskiej.

Dziewięć z jedenastu rozdziałów jest autorstwa Jareckiej, dwa pozostałe Piwowskiej. Ta ostatnia koncentruje się w swoich analizach na jednym z kluczowych dzieł Rosenstein, czyli szafie z jej pokoju-pracowni, i funkcji tego obiektu w Kantorowskiej inscenizacji wystawy z 1967 roku. Obie autorki jako zasadniczy punkt odniesienia i znaczący kontekst postawy artystycznej Rosenstein uznają surrealizm. To założenie tyleż oczywiste, co w kontekście polskiej sztuki dyskusyjne i wciąż – o czym pisze Jarecka – nie do końca zweryfikowane.

Próbę zmierzenia się z powyższym problemem podjął kilka lat temu Piotr Słodkowski, uczynił to jednak w pracy poświęconej „wizualności” I Wystawy Sztuki Nowoczesnej, ostatecznie

nieopublikowanej. A Rosenstein także i w tym obszarze pozostaje przypadkiem osobnym i szczególnym. Widziała Międzynarodową Wystawę Surrealizmu w Paryżu w 1938 roku, ale skoro nie znamy jej prac przedwojennych, możemy tylko założyć, że ta wizyta miała dla wyobraźni artystki charakter inicjacyjny. Jako surrealistka rozpoznawana była w środowisku. Stanisław Fijałkowski, przyznający się do silnej fascynacji tym nurtem, kategorycznie stwierdził w rozmowie ze Zbigniewem Taranienką: „W Polsce nie było surrealizmu, może poza Erną Rosenstein. Ona była prawdziwa”. To kluczowe stwierdzenie o charakterze ontologicznym. Była prawdziwa, gdyż nie szukała zmiennych i chwilowych stylistyk.

Choć kontekst surrealizmu w odniesieniu do dzieł Rosenstein będzie zapewne jeszcze nieraz dyskutowany, nie jest on najważniejszy. To sztuka splekana, niekonsekwentna, wszystkożerna, bez pointy, a przy tym uwikłana w traumę, pamięć, zmysłowość, politykę, podświadomość oraz problemy tożsamościowe. I w takich też obszarach jest przez Jarecką badana. Oczywiście nie wszystkie jej pomysły interpretacyjne przekonują. Najwięcej wątpliwości budzi przywołanie *Rozstrzelań* Andrzeja Wróblewskiego, problemu ich wizualnego źródła oraz ich odesłań do Holocaustu. W tym fragmencie interpretacja *Likwidacji getta* wydaje się nieco życzeniowa. Choć już w analizie *Ekranów* – jednej ze „źródłowych” prac Rosenstein – Jarecka trafia w sedno, pytając o typ świadectwa przekazywanego przez obraz. O jaką zbrodnię tu chodzi? „Czy to Zagłada? A może polskie »obrzeża« Zagłady? [...] Nierozliczone, nieopisane, dopiero

dzisiaj rysujące się w mocniejszym świetle dzięki pracy historyków. [...] Być może dopiero dzisiaj mamy język i kategorie, by go [ten obraz] odczytać”. Motyw powróci jeszcze raz w lakonicznej i wstrząsającej frazie o rodzicach, którzy „potknęli się na »obrzeżach« Zagłady, zamordowani przez polskiego szantażystę”. Ów problem traumatycznego świadectwa, wyparcia się rodziców, utraty pamięci, wymazywania i powrotu ich wizerunków jest jednym z najbardziej przejmujących i sugestywnych wątków interpretacyjnych podjętych przez Jarecką. Analizy portretów rodziców (*Północ i Świt*), rysunków, na których ich oblicza wyłaniają się spośród kropek i drobin rastra, niczym fotografie wywoływane z klisz wykopanych z ziemi po wojnie, stanowią znakomity przykład empatycznych interpretacji, na nowo konstytuujących sensy tych przedstawień.

W publikacji, co warto podkreślić, znajduje się wiele ciekawych analiz pojedynczych dzieł Rosenstein, ukazujących warsztat krytyczny Jareckiej, jej umiejętność patrzenia i widzenia obrazów. Umiejętność, którą kształtuje praktyka kuratorska. Widać to na przykład w zestawieniu *Ekranów z Rowerzystami*, które Jarecka bada w kontekście swoistej polemiki z socrealizmem i związków z zaangażowanym lewicowo surrealizmem. Doskonała analiza obrazu *Uderzenia* (1968) otwiera z kolei perspektywę ideowych uwikłań Rosenstein, a umiejętność wskazania właściwego kontekstu interpretacyjnego przez Jarecką umożliwia wydobyć zatartych sensów prac, tak jak w przypadku *Szabrowników* (1946), dotąd widzianych przez pryzmat powojennej groteski. „To już nie

Niemcy – pisze Jarecka – są podmiotami działania, ale polska społeczność, przechodnie lub sąsiedzi. W resztkach cudzego mieszkania, w porzucanych meblach, ubraniach, ozdobach plądruje pokazana groteskowo, niczym grupa ulicznych kłownów, grupa kobiet i mężczyzn. [...] Mało kto w sztuce w tym czasie odważył się rzucić w twarz współobywatelom takie oskarżenie”. Mało kto potrafił dotknąć tego wciąż nieprzepracowanego urazu, który do dziś odczuwany jest w przestrzeni wielu polskich miasteczek, od Góry Kalwarii po Kazimierz Dolny.

Książka Jareckiej i Piwowarskiej jest wielowątkowa i podobnie jak sztuka Rosenstein nie zawsze przewidywalna i jasno określona. Jarecka zadaje pytania zarówno o cielesność artystki, w tym o intymne kwestie biologicznych procesów starzenia się, jak i o lojalność wobec wcześniejszych wyborów ideowych. Sztukę Erny Rosenstein – jak pisze w zakończeniu – „rozumiem jako nieustanne definiowanie siebie poprzez pracę nad językiem. To poszukiwanie imienia dla rzeczy, których jeszcze nie ma. Podmiot tej twórczości ciągle na nowo się staje, mimo pamięci, która ją obciąża i która chciałaby ją unieruchomić. Ale podmiot na to nie pozwala, zrzuca stare imię jak starą skórę i poszukuje nowego”.

Na koniec jedna drobna uwaga: wobec naukowego znaczenia publikacji Jareckiej i Piwowarskiej, wydanej w pełnej wersji dwujęzycznej, pozbawienie tej pracy indeksów jest niepojętą torturą!

Waldemar Baraniewski





## **FORTUNATA OBRĄPALSKA** **MIĘDZY PIKTORIALIZMEM A EKSPERYMENTEM**

red. Magdalena Piłakowska, Galeria Piekary, Poznań 2014.

Choć publikacja *Fortunata Obrąpalska. Między piktorializmem a eksperymentem* towarzyszyła ekspozycji w poznańskiej Galerii Piekary, nie jest to typowy katalog wystawy. Zredagowany przez Magdalенę Piłakowską i zaprojektowany przez Ryszarda Bienerta tom na pierwszy rzut oka zdaje się obszernym opracowaniem monograficznym, przygotowanym starannie i rzetelnie. Pozytywne wrażenie szybko jednak ustępuje rosnącemu zdziwieniu i rozczarowaniu książką dedykowaną tej nietuzinkowej artystce.

Fortunata Obrąpalska (1909–2004) zapisała się na kartach historii sztuki jako reprezentantka

nowoczesności w powojennej fotografii polskiej. Najbardziej znane pozostają jej eksperymenty formalne, które kojarzone są z surrealizmem i Nową Rzeczowością. Obrąpalska, zainspirowana ogłoszonym przez ministerstwo kultury konkursem na fotografię dokumentalną o walorach artystycznych, po szeregu prób zdecydowała się wykonać czarno-białe zdjęcia przedstawiające mieszanie się dwóch cieczy o kontrastowych barwach (woda i tusz). Cykl *Dyfuzja w cieczy* (1948) z jednej strony przyniósł jej nagrody i zaproszenia na przełomowe wystawy awangardowych twórców z kręgu Zbigniewa Dłubaka (między

innymi na I Wystawę Sztuki Nowoczesnej w Krakowie, 1948), z drugiej zaś spowodował dotkliwą krytykę konserwatywnych, skupionych wokół Jana Bułhaka i poznańskich piktorialistów, krytyków, działaczy i fotografów.

Kontrowersje wokół Obrąpalskiej sprawiają, że *Dyfuzja w cieczy* urasta do rangi symbolu wyznaczającego moment przełomu w powojennej fotografii polskiej i – nawiązując do tytułu – dyfuzję skrajnie odmiennych światopoglądowo środowisk artystycznych.

Pokaz w Piekarach oraz będąca jego pokłosiem książka również czynią ze wspomnianego cyklu fotografii

motyw centralny. O ile tekst Moniki Kozień nie budzi większych zastrzeżeń, będąc sumaryczną rekapitulacją stanu badań nad życiem i twórczością artystki, o tyle krytykę wzbudza forma publikacji. W zestawieniu ze szlachetną prostotą zdjęć Fortunaty Obrąpalskiej razi spóźniony postmodernizm projektu graficznego. Trudno pozostać obojętnym na podpisy oddalone od numerów porządkowych ilustracji, przekreśloną i nietypową żywą paginę czy też manieryczne operowanie czcionkami w poszczególnych częściach tomu. To wszystko składa się na – jakkolwiek dziwacznie to zabrzmie – „styl” Ryszarda Bienerta. Co symptomatyczne, wśród licznych zwolenników formalizmu spod znaku tego twórcy przewagę mają osoby, które – jak się wydaje – chętnie sięgają po książki, ale rzadko ich używają, o czytaniu nie wspominając. To charakterystyczne powierzchowne podejście sprzyja produkcji katalogowej, stanowiącej obszerny segment współczesnej poligrafii artystycznej. Ale ostatecznie – kto czyta katalogi wystaw i książki fotograficzne?

*Fortunata Obrąpalska. Między piktorializmem a eksperymentem* to w tym kontekście przypadek kliniczny. Książka zwraca uwagę za krótką okładką, która odslania zewnętrzne krawędzie kartek, prowadząc do ich szybkiego zabrudzenia i zniszczenia. Dodatkowo sprzyja temu procesowi pozostawienie nierozciętych składek. Oczywistym efektem tego

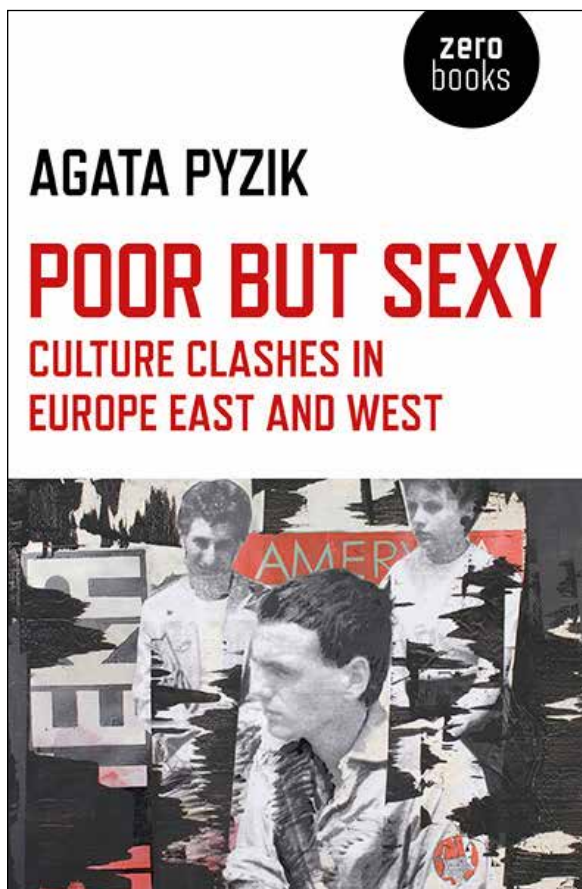
świadomego zabiegu projektanta (stosował go również w poprzednich publikacjach) jest węższy grzbiet książki niż jej krawędź zewnętrzna, co sprawia, że tom pozostaje wyjątkowo podatny na zagięcia. Dysfunkcyjna pseudookładka z papieru o charakterystycznej marmurkowej fakturze jest za cienka i wygina się brzydko po usunięciu folii ochronnej. Wytloczony tytuł pozostaje zaś niewidoczny i na okładce, i na grzbiecie książki, ale można się było tego spodziewać, używając czarnej czcionki na ciemnozielonym tle.

Oczywisty mankament stanowi podwojenie objętości tomu przez wspomniany już zabieg pozostawienia nierozciętych składek, które skrywają przed czytelnikiem... niezadrukowane strony. Ewidentne marnotrawstwo papieru to raz, a dwa to irytująca każdego odbiorcę niemożność lektury strona po stronie, ta bowiem zastąpiona została obcowaniem z pustką (odpowiadającą rozdętemu ego grafika). Bienertowi i wydawcy chodziło być może o efekt zwiększenia objętości publikacji, która dzięki temu wydaje się bardziej doniosła. Nic dziwnego, że w tak „obszernym” tomie udało się zmieścić zaledwie krótki esej, równie oszczędną biografię i nieczytelny spis prac pokazanych na wystawie w Piekarach.

Materiału wizualnego także jest mniej, niż można by się spodziewać (częściowo zapowiadała to już przykrótka okładka...), a i ten zamieszczony w publikacji budzi kon-

trowersje. Przedstawienie w tomie negatywów artystki w postaci pozytywowej wydaje się nieuzasadnionym zabiegiem, dokonany wbrew woli Obrąpalskiej, która pozostawiła po sobie określony zbiór dzieł i zapewne nieprzypadkowo powieliła akurat te, a nie inne kadry. Zastosowany zabieg otwiera drogę nie tylko do spekulacji „współczesnymi odbitkami” Obrąpalskiej. Dużo groźniejsze zdają się konsekwencje merytoryczne tego rodzaju działania. Pojedyncze dzieła artystki (między innymi te z cyklu *Dyfuzja w cieczy*) stają się w ten sposób częścią sekwencji, której częścią nigdy wcześniej nie były. Innymi słowy, materiał oryginalny prezentowany jest fałszywie i – co za tym idzie – błędnie odbierany. Fałsz dołączenia „negatywów” do publikacji wzmógł zresztą Bienert, powtarzając we wszystkich tak przetworzonych i współcześnie opracowanych obrazach z archiwum Obrąpalskiej jedną i tę samą ramkę rzekomego negatywu, o czym świadczy powtarzający się numer klatki przy zdjęciach, które tworzą naśladowujące zwykle obecne na kliszy „sekwencje”. No cóż, żonglujący na co dzień na komputerze formami i formatami grafik nie ma pojęcia o tym, czym jest fotografia analogowa i na czym polega istota sztuki, którą tak mało finezyjnie swoją działalnością kaleczy.

Adam Mazur



## **AGATA PYZIK, POOR BUT SEXY** **CULTURE CLASHES IN EUROPE EAST AND WEST**

Zero Books, Winchester–Washington 2014, s. 309.

Dynamikę *Poor but Sexy. Culture Clashes in Europe East and West* Agaty Pyzik można porównać do tej z nadawanego od 2010 roku brytyjskiego serialu stacji BBC *Sherlock*, z tą jednak różnicą, że wskazówki zauważane przez autorkę są o wiele bardziej skomplikowane niż te, na które przez kilkanaście sekund zwraca uwagę współczesny Sherlock Holmes, grany przez Benedicta Cumberbatcha, zanim wygłosi precyzyjne opisy swoich klientów. Wskazówki Pyzik są bowiem światami samymi w sobie – to niepospolite dzieła sztuki: filmy, książki, obrazy, piosenki. „Człowiek jest tym, co

czyta”, mawiał Josif Brodski, o którym Agata Pyzik pisze, że nauczył się polskiego, gdyż tylko w tym języku można było czytać książki zakazane w innych państwach bloku sowieckiego. Do powyższego cytatu należałoby dodać, że człowiek jest też tym, co ogląda, oraz tym, czego słucha. *Poor but Sexy* to, jak sądzę, przede wszystkim ciekawy autoportret.

Najnowsza publikacja Agaty Pyzik ukazuje swoją autorkę jako pełną pasji publicystkę i myślicielkę polityczną, która ostro i bez ogródek wypowiada się w sprawach polityki bieżącej (bo kultura to też polityka) oraz stara się

na podstawie ogromnego materiału historycznego odszyfrować i zrozumieć dziejowe tendencje najnowszej kultury Europy. *Poor but Sexy* odzwierciedla gorące serce i chłodne oko autorki, co zdaniem Maksa Webera stanowi niewątpliwie cechy osoby powołanej do obszaru polityki. Choć nie bez ryzyka, warto porównać zajmowane w książce przez Pyzik stanowisko z ideami Webera dotyczącymi osób uprawiających politykę i do tego zajęcia powołanych, nawet jeżeli często postrzega się tego socjologa jako głównego oponenta Marksa, z ideami którego Pyzik

się utożsamia. Marksa i Webera łączy jednak wspólny obszar zainteresowań: powstanie i rozwój kapitalizmu, wpływ kapitalistycznej formy gospodarstwa na życie społeczne i duchowe, kryzys cywilizacji przemysłowej i sytuacja człowieka współczesnego. W tym kontekście można przywołać też słynne słowa Webera: „Uczciwość dzisiejszego uczonego [...] można mierzyć tym, jak odnosi się do [...] Marksa. Kto nie przyznaje, że najważniejszą częścią własnej pracy nie wykonałby bez pracy, którą wykonał [Marks], ten oszukuje siebie samego i innych. Świat, w którym istniejemy, jest światem przez [Marksa] ukształtowanym”. Bycie marksistką nie musi zatem w żaden sposób oznaczać rezygnacji z koncepcji Weberowskich.

Pyzik, tak samo jak ojciec niemieckiego liberalizmu, zadziwia trafnością osądu oraz słusznością przewidywań, jest też, podobnie jak on, wnikliwą obserwatorką wydarzeń politycznych i kulturalnych swojej epoki, dzięki czemu dociera do głęboko ukrytych założeń i przekonań. W *Poor but Sexy* doświadczamy rodzaju pisarstwa charyzmatycznego. Na kartach swojej książki autorka wspomina od czasu do czasu zapomnianych twórców z niemal całego obszaru Europy Wschodniej, przy czym szczególnie zwraca uwagę na artystów polskich. Pyzik identyfikuje się przede wszystkim z rodzimą kulturą, ale pisze także o przynależności do tej (wschodnio) europejskiej, choć oznacza to u niej raczej utożsamienie się z wielkimi twórcami sztuki niż z emigrującymi z kraju ze swoimi dziećmi na rękach matkami Polkami. Dla Webera pojęcie narodu łączy się z pojęciem kultury. Na tym związku zasadza się wyższość narodu nad państwem. Owa wyższość czy też niepowtarzalność kultury, którą można zachować

i rozwinąć jedynie dzięki pielęgnowaniu własnej swoistości, stanowi to, w czym zwykle zakorzenione jest pojęcie narodu. Jedyne źródło społecznego rozwoju to ścieranie się różnych kultur. Nacjonalizm stanowi więc opcję na rzecz pluralizmu. W książce Pyzik obecny jest zatem lekki pluralistyczny „weberowski nacjonalizm”.

Autorka *Poor but Sexy* poświęca dużo uwagi Berlinowi. Tytuł książki to zaczerpnięte od Klausa Wowereita, burmistrza stolicy Niemiec, hasło, które stało się elementem kampanii promocyjnej tego miasta. Weber pisał natomiast, iż: „Kwestia polska – o tyle też ma zasadnicze znaczenie dla państwa niemieckiego, że Polacy sięgają aż do bram Berlina”.

Dziennikarz, a w szczególności polityczny publicysta, odgrywa obecnie rolę polityka przywódcy. Pod pewnymi względami dzieli on los artysty – nie jest bowiem trwale społecznie sklasyfikowany. Nie każdy jednak zdaje sobie sprawę, że naprawdę dobre i rzetelne dzieło dziennikarskie – a *Poor but Sexy* takim dziełem jest – wymaga co najmniej tyle samo pracy, co dzieło uczonego, przy czym z konieczności powstaje ono natychmiastowo i w takim też tempie musi oddziaływać, a warunki jego tworzenia są rzecz jasna zupełnie inne. Na ogół nie docenia się też faktu, że na dziennikarzu ciąży dużo większa odpowiedzialność niż na uczonego. Kariera dziennikarska pozostaje jedną z najważniejszych dróg zawodowej działalności politycznej. Pisanie i wydawanie gazet (*Zeitungsbetrieb*) stanowi, jak sądzi Weber, formę nieprzerwanego uprawiania polityki, inną taką formą jest już tylko sesja parlamentarna.

Żyjemy w czasach coraz bardziej odczuwanej „niezbędności” (*Unabkömlichkeit*) dziennikarza, zwłaszcza

takiego, który nie posiada majątku, czyli pozostaje skazany na swoje zajęcie, oraz nadzwyczajnego wprost wzrostu zainteresowania tym zawodem i zwiększenia nacisku na bycie na bieżąco.

W książce znajdują się oczywiście i kwestie sporne, choćby te dotyczące szczegółów interpretacji kina rosyjskiego lub też chęci liderów byłych państw związku sowieckiego do założenia muzeów zbrodni reżimu komunistycznego. Wątpię także, w przeciwieństwie do autorki, w możliwość oczyszczenia pojęcia komunizmu z pewnych znaczeń, których to pojęcie nabrało w trakcie ostatnich bez mała stu lat. Mniej sceptyczny pozostaję natomiast, jeżeli chodzi o estetykę relacyjną, gdyż opowiadam się, wzorując się na *Estetyce relacyjnej* Nicolasa Bourriauda, za ideą wspólnoty jako oporu wobec immanentyzującej władzy, rozumianej nie jako byt absolutny, lecz jako byt relacyjny. Mam też – dzięki między innymi pojawianiu się takich dzieł jak omawiana tu książka – więcej wiary w jakość i siłę sztuki i ruchów miejskich w zjednoczonej Europie.

Trzeba to głośno przyznać – zbiór tekstów Agaty Pyzik porusza nawet tych, którzy się z nią nie zgadzają, i zmusza do przemyśleń równie klarownych, radykalnych i głębokich. A dlaczego autorka napisała książkę w innym języku niż jej ojczysty, to niech już czytelnik sam zdecyduje, mając w pamięci słowa Josifa Brodskiego: „Kiedy pisarz sięga po język inny niż jego ojczysty, czyni tak albo z konieczności, jak Conrad, albo powodowany wybujałą ambicją, jak Nabokov, albo dla uzyskania większego dystansu, jak Beckett”. Choć może był jeszcze inny powód?

Teodor Ajder





## **ANDRZEJ WRÓBLEWSKI. UNIKANIE STANÓW POŚREDNICH**

red. Wojciech Grzybała, Magdalena Ziółkowska,  
Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz, Warszawa–Ostfildern 2014, s. 751.

Monumentalną monografię Andrzeja Wróblewskiego rozpoczyna wybór szesnastu obrazów, który stanowi narrację dotyczącą gorączki trawiącej artystę. Podobną strukturę nadał reszcie materiału, w którym sposób organizacji tekstów i ilustracji oddaje zmagania z białymi plamami opowieści o Wróblewskim.

Zestaw prac otwierających monografię stanowi jedynie zapowiedź głównych motywów twórczości Wróblewskiego, przy czym, co warto dodać, aż cztery prace z tego wyboru oznaczone zostały

jako nieodnalezione (swoją drogą to bardzo ciekawy trop interpretacyjny: użycie tego określenia zamiast stosowanego zazwyczaj sformułowania „praca zaginiona” sygnalizuje – podobnie jak zawarte na początku książki oświadczenie – stan tymczasowy, a nie zamknięcie tematu). W wywiadzie dotyczącym przygotowania publikacji Wojciech Grzybała oraz Magdalena Ziółkowska wskazują na kluczowy dla selekcji obrazów motyw kolorystyczny: „Taki klimat nadaliśmy pierwszemu rozdziałowi, poprzedzonemu sekwencją swobodnych

kadrów przeżartych czerwienią. Ta gorączka paląca artystę, jego głowę, trzewia, ogarniająca miasteczko, góry i krajobraz wokół wprowadza do opowieści o Wróblewskim – rozmowy z samym sobą”<sup>1</sup>. Ów gest ułożenia sekwencyjnej narracji z prac

1 MAGDALENA ZIÓLKOWSKA, WOJCIECH GRZYBAŁA, *ANDRZEJ WRÓBLEWSKI PRZEŚWIETLONY...*, ROZM. PRZEPR. ADAM MAZUR [NA:] [HTTP://MAGAZYNSZUM.PL/ROZMOWY/ANDRZEJ-WROBLEWSKI-PRZESWIETLONY-ROZMOWA-Z-MAGDALENA-ZIOLKOWSKA-I-WOJCIECHEM-GRZYBALA](http://magazynszum.pl/rozmowy/andrzej-wroblewski-przeswietlony-rozmowa-z-magdalena-ziolkowska-i-wojciechem-grzybala) (DATA DOSTĘPU 1 LISTOPADA 2014).

artyści redaktorzy powtarzają, choć z zupełnie innym zestawem obrazów, za Konradem Nałęczkim, twórcą filmu *Otwarcie i zamknięcie oczu* (1957), tam jednak narracyjny aspekt został podkreślony wierszami Tadeusza Różewicza. Pośród wybranych do monografii obrazów znajduje się między innymi autoportret artysty, na którym twarz została symetrycznie namalowana dwoma kolorami – czerwienią oraz zgnitym zielonym. Owo rozbitcie akcentuje dodatkowo sposób prezentacji pracy: reprodukcję wydrukowano na rozkładówce. Jeszcze jednym elementem zapowiadającym zawartość tomu jest ekslibris artysty z motywem czaszki, zamieszczony na frontyście.

Składające się na publikację pięć rozdziałów zachowuje kolejność chronologiczną, wyróżnia się tu: czasy studenckie; krystalizację i radykalizację postawy artysty; etap socrealizmu; „późną” twórczość i powrót do modernizmu oraz historię recepcji i pracę Fundacji Andrzeja Wróblewskiego nad jego spuścizną. Choć układ ten zdaje się klarowny, po pobieżnym przejrzeniu publikacji czytelnik poczuje się zagubiony, a wynikać to będzie nie tylko z liczby prac pozostawionych przez artystę, lecz także z rozplanowania książki. Każdy rozdział składa się z kilku tekstów. Pierwszy zawiera trzy niepublikowane wcześniej artykuły artysty. Zrąb drugiego tworzą eseje autorstwa Noit Banai i Agnieszki Szewczyk. W trzecim zamieszczono studia Eckharta Gilena oraz Charlesa Esche’a, a także ocenę własnej postawy politycznej pióra Andrzeja Wróblewskiego. Na czwarty składają się archiwalne teksty Barbary Majewskiej, Branislava Dimitrijevicia oraz ponownie samego artysty. W piątym rozdziale znajdują się z kolei rozważania Borisa Bu-

dena oraz Magdaleny Ziółkowskiej i Wojciecha Grzybały. I wszystko byłoby tu dobrze, gdyby nie fakt, że reprodukcje prac artysty zaczynają żyć własnym życiem i proponują równoległą lekturę, która czasem przystaje do toku wywodów, a czasem obchodzi go bokiem, aby wrócić do tematu w najmniej spodziewanym momencie. Temu wszystkiemu towarzyszą dodatkowo jeszcze inne materiały, wśród których znajdują się: zapisy z kalendarzyków artysty, listy, wycinki prasowe, oficjalne dokumenty, opinie konserwatorskie, dokumentacje wystaw, a także materiały przybliżające kontekst przedstawianych wydarzeń, ilustracje porównawcze umożliwiające studiowanie wzorów ikonograficznych oraz zapisy sytuacji ukazanych przez artystę.

Rytm, do którego próbujemy się przyzwyczaić w trakcie lektury, ciągle jest zaburzany, a logika wywodu bez przerwy zmieniana. Należy zatem uznać celowość zastosowanych tu zabiegów. Redaktorzy starają się bowiem poprzez nie cały czas podkreślać nieciągłość, niewiadome faktyograficzne oraz niemożność odnalezienia dzieł. Jednocześnie zaznaczają też, że w czasie wyznaczonym na wykonanie pracy dotarli do granic tego, co dało się odkryć, że zapoznali się ze wszystkimi archiwami, które mogły zawierać informacje o artyście, i dokonali drobiazgowych oględzin obrazów. Ich spowiedź zawarta w ostatnim rozdziale wydaje się więc również opowieścią o metodologii pracy nad publikacją. Zabiegi związane z próbą odróżnienia sygnatur artysty od sygnatur jego matki, Krystyny Wróblewskiej, odnalezienie obrazów na odwrociach innych prac, badanie pociętych płócien, które później zamalowane zostały nowymi kompozycjami, zakończona niepowodzeniem

(przynajmniej na etapie pracy nad książką) próba ujawnienia wszystkich monotypii stworzonych przez artystę w ostatnim roku życia – wszystko to składa się na opowieść redaktorów o zmaganiach z historią, której nigdy nie uda się do końca rozwikłać, która na zawsze skrywać będzie niezbadany sekret. Stąd też wypełniająca książkę mnogość heterogenicznych materiałów – ich zadaniem nie jest zbudowanie pełnego i zamkniętego obrazu, a raczej układanki z wieloma zaginionymi elementami. Monografia Wróblewskiego staje się dzięki temu nie tyle próbą stworzenia niezastąpionego źródła wiedzy, które skrywa niepublikowane dotąd materiały, wspierające główną narrację, ile podróżą do archiwum, gdzie każdy, nawet najbliższy dokument może w przyszłości okazać się ważny.

*Andrzej Wróblewski. Unikanie stańców pośrednich* to opowieść o artyście, ale i metanarracja, która ujawnia się w budowie publikacji. W monografii starano się „pokazać” pełne odkryć, choć i frustracji, zmagania z archiwum przylegającym do „rzeczywistości” jedynie w ograniczonym stopniu. Stąd właśnie wynika ogromna rola reprodukcji – wciskają się we wszelkie nieciągłości i poprzez kontekst bardziej sugerują, niż udzielają odpowiedzi na nurtujące pytania, niczym w niezwykle obszernym eseju wizualnym, którego treść nigdy nie może być w pełni zwerbalizowana. Tak jak w zestawieniu czaszki z ekslibrisu z czerwienią obecną na szesnastu reprodukcjach na początku książki, tak i w całej monografii odsłonięte zostaje coś większego, ale i paradoksalnie mniejszego niż to, co określamy jako wiedzę.

Daniel Muzyczuk







ANTONIO GAUDI

**Natalia LL**

Artystka konceptualna, pionierka sztuki feministycznej w Polsce, aktywna członkini wrocławskiego środowiska artystycznego. Razem z Andrzejem Lachowiczem i Zbigniewem Dłubakiem prowadziła galerię Permafo (1970–1981). Działa w obszarze różnych mediów (fotografia, film, rysunek, performans). W swojej sztuce porusza problemy duchowości, kultury popularnej, pornografii i tożsamości kobiety.

1. ANTONIO GAUDI, PROJEKT KATEDRY SAGRADA FAMILIA
2. RICHARD WAGNER, *PIERŚCIEŃ NIBELUNGA*, 1874
3. *FORMY PLATOŃSKIE*, 1993
4. JOHANN SEBASTIAN BACH, *PASJA WEDŁUG ŚWIĘTEGO MATEUSZA*, 1729
5. EL GRECO, *POGRZEB HRABIEGO ORGAZA*, 1586; *LAOKOON*, 1614
6. GEORGES BATAILLE, *L'ÉROTISME*, 1957
7. FRIEDRICH WILHELM MURNAU, *NOSFERATU – SYMFONIA GROZY*, 1922
8. CYPRIAN KAMIL NORWID, *MENEGO*
9. LUCY LIPPARD, GISLIND NABAKOWSKI
10. FRAUENMUSEUM, BONN





**USTAWIENIA PRYWATNOŚCI.**  
Sztuka po Internecie

25.09.2014 – 06.01.2015

kuratorka: Natalia Sielewicz

Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie  
Emilii Plater 51  
**wstęp wolny**

[www.private.artmuseum.pl](http://www.private.artmuseum.pl)

# Postęp i higiena

29.11.2014 – 15.02.2015

